

**LA MUSICA EN EL PAIS VASCO  
EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX. (1700- 1876)**

**Colectivo «Eresbil» (Archivo de Compositores Vascos)  
D. José Luis Ansorena (Director)**

## LA MUSICA EN EL PAIS VASCO EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX (1700 - 1876)

La naturaleza del IX Congreso de Estudios Vascos, la extensa gama de materias escogidas para su estudio y la orientación claramente definida de prestar un servicio a las nuevas generaciones de investigadores, ha movido a la Sección de Música a ofrecer en esta ocasión, no ya un estudio completo y profundo del tema señalado, sino una serie de apuntes de una metodología y aspectos para el estudio de la música en Euskal Herria en los siglos XVIII y XIX.

Esto no obsta, para que en este mismo trabajo aportemos algunos pequeños estudios, sobre aspectos concretos que aquí se apuntan.

Creemos que tanto *cuantitativa* como *cualitativamente* conviene diferenciar el estudio de la música en nuestro país en los siglos XVIII y XIX.

En el aspecto *cuantitativo*, gracias a los trabajos del P. Donostia (1), de J.A. Arana Martija (2), Jon Bagüés (3), M. Carmen Rodríguez (4), y otros (5), poseemos ya unos fondos documentales en número, si no exhaustivo, sí suficientes para que podamos tomar criterios de clasificación y división de la música producida durante estos años. Estos fondos, por otra parte, son de fácil acceso, por hallarse en caligrafías fácilmente legibles, o por tenerlos incluso ya transcritos y dispuestos para su lectura o interpretación musical, en su caso.

Entre los criterios *cualitativos* cabe señalar que en nuestro país, el siglo XVIII es el marco temporal en el que se contempla el paso del estilo contrapuntístico y polifónico, al homofónico o monomelódico, o, como lo llamaba Schoenberg (6), el de la *variación progresiva*: Nuestros músicos pasan a usar melodías

únicas, en las que se concentra todo el contenido musical posible, reduciendo las restantes partes a la insignificancia del acompañamiento.

El deslizamiento desde una concepción contrapuntística de la obra musical hacía esa homofonía con la que termina el siglo, no se hizo bruscamente: Durante largos períodos coexisten ambos estilos, y los compositores experimentan la, al parecer, nada incómoda posibilidad del bilingüismo musical. Cuando escriben para la Iglesia, poniendo música a textos latinos, litúrgicos, se sujetan al contrapunto estricto, pero cuando el destino de su música deja de ser el *acto litúrgico*, automáticamente pasan a emplear el lenguaje homofónico.

El factor que define el uso de un lenguaje u otro no es sólo el público asistente en cada caso, sino el *acto* mismo: Tal compositor, cuando ponía música a un Sanctus, por ejemplo, lo hacía «en contrapuntístico», pero cuando, incluso dentro de una misma celebración religiosa, improvisaba o tocaba unos versos de su propia invención, *extralitúrgicos* por no formar parte del Gradual o Antifonario entonces vigente, lo hacía «en homofónico». Igualmente, compositores como Joseph de Zailorda (7), clérigo, o como Joaquín Oxinaga, clérigo de órdenes menores, aunque posteriormente casado (8), Manuel Gamarra, seglar, componían y escuchaban indistintamente en un estilo o el otro. Aunque de esta manera, se mantenía el estilo «antiguo», paralelamente se iba introduciendo el «moderno», pudiendo datarse sus inicios entre 1725 y 1740, y quedando típicamente establecido que el «antiguo» se limitaría a las partes oficiales de las celebraciones religiosas, y que el nuevo, serviría para todo lo restante.

(1) José Antonio de Donostia. *Música y músicos en el País Vasco*. (San Sebastián, B. V.A.P. n.º 5, 1951 ).

(2) José Antonio Arana Martija. *Música Vasca*. (San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones 1976).

(3) Jon Bagüés. *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*.

(4) M. Carmen Rodríguez Suso. *Música de tecla en el País Vasco durante el Setecientos*, mecanografiado e inédito. Archivo Eresbil.

(5) Enrique Jorda, Sabino Ruiz Jalón, Claudio Zudaire, Angel Sagardía, Javier Bello Portu, Leocadio Hernández Ascunce, Dionisio Preciado, José M.ª Zapirain, etc.

(6) Arnold Schoenberg. *El Estilo y la Idea*. (Madrid, ed. Taurus, 1963), p. 70.

(7) M. Carmen Rodríguez Suso. «Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco», en *Revista de Musicología* Madrid, vol. VI-1983, n.º 1 y 2, p. 457-489.

(8) Dionisio Preciado. «¿Dónde nació el organista Joaquín de Oxinaga?», en *Revista de Musicología*, Madrid, 1982, vol. III, n.º 1 y 2.

Encontramos también otra razón entre las que hemos denominado *cualitativas*, y es que, con esta ponencia reivindicamos nuestro siglo XVIII musical, ya que se le ha venido ignorando habitualmente, o considerándolo peyorativamente, o, en el mejor de los casos, tomándolo como preparación al florecimiento en el primer tercio del siglo XIX de la deslumbrante figura de Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826). El historiador debe considerar el conjunto de su objeto de estudio con ecuanimidad, y sin dejarse llevar por juicios de valor sujetos a modas y a otras diversas subjetividades. Además de que, si entráramos en este peligroso terreno de los juicios de valor, podríamos decir que, del estudio que venimos realizando sobre los años del setecientos, se nos revela cada día cuan errónea era la postura de despreciar su música, pues hay algunos autores que se nos van configurando como auténticos hombres de su tiempo, inquietos y estudiosos, avanzados, *modernos*, según vamos reuniendo datos de ellos.

Hecha esta pequeña introducción, pasaremos a detallar cual es el estado de la cuestión, el cual, desgraciadamente, no es tan alegre como lo que antecede.

#### ESTADO ACTUAL DE LA CUESTION. FUENTES MUSICALES.

Por de pronto, la Musicología trabaja, por definición diríamos, sobre fuentes de muy diferente origen, y también de distinta categoría: coexisten como materiales los documentos literarios, iconográficos, etc. con los directamente musicales. Estos documentos, debidamente inventariados y/o archivados, se deberían agrupar según criterios geográficos, cronológicos, de dependencia estilística, etc.

##### *Partituras.*

Para conocer las obras del siglo XVIII conservadas en el País Vasco, así como las realizadas por compositores nacidos en el País Vasco, aunque desarrollaran su labor fuera de él hoy por hoy el centro más rico en partituras es el Archivo ERESBIL, de Rentería. En ella se hallan, normalmente fotocopiadas, partituras cuyos originales se conservan en los Archivos de Aránzazu, Roncesvalles, Pamplona, Lecároz, Sta. M.ª del Coro de San Sebastián, etc. No están todas las partituras de dichos archivos, entre otras razones porque algunos de ellos están todavía por catalogar, no sabiendo a ciencia cierta las obras que tienen; procedente de la provincia de Alava escasamente tenemos algu-

na partitura, y el caso de Vizcaya es curioso, ya que habiendo visitado archivos, debemos lamentar que no haya aparecido todavía ninguna partitura del siglo XVIII. Faltan de todas formas muchos archivos por visitar, por lo cual, y aún no siendo muy optimistas ciertamente, creemos que todavía están por descubrirse partituras del siglo XVIII.

No hay realizado ningún estudio en conjunto, ni siquiera relación con las obras ya localizadas y conservadas; únicamente podemos adelantar el dato de que conservamos obras de 70 compositores vascos pertenecientes al siglo XVIII, pero varios de ellos no trabajaron en el país, tal es el caso de Sebastián Albero, de Pedro Aranaz y Vides, de Juan Francés de Iribarren, de Blas de Laserna o de Joaquín Tadeo de Murguía.

De la mayoría de los compositores conservamos copias de todas las obras conocidas, de otros, especialmente de los que trabajaron fuera, nos faltan muchas obras. Con respecto a lo que ya tenemos, vemos necesario establecer primeramente un repertorio completo, procediendo a su transcripción, y en algunos casos, a su publicación, tarea que ya emprendió en su día el P. Donostia (9), pero desde entonces ha aparecido más música, y, si bien puede no ser toda ella de interés público, nuestro criterio es, al menos estudiarlas, y realizar un *índice de incipit musicales*. El P. Donostia solamente publicó obras que figuraban manuscritas bajo nombre de autor del país, no las anónimas ni las de autores foráneos, con lo que nos vemos privados de la posibilidad de establecer las genealogías de las músicas copiadas en manuscritos de los que no se conserve copia en ERESBIL, ni conocer las concordancias, que, como hemos podido comprobar recientemente, existen, por ejemplo, entre Navarra (Sonatas dedicadas a D.ª Josefa de Armendáriz por el compositor Sertori, con un Anónimo del 2.º Cartapacio de Urreta, de Idiazabal), y Guipúzcoa. Hay otras obras que figuran como anónimas en nuestros manuscritos, y son de autores conocidos, estando algunas incluso publicadas bajo el nombre del autor: tal es el caso de Scarlatti, Soler, etc.

Esta música conservada, lo es exclusivamente en manuscritos: la imprenta musical, escasa en toda la península, no se conocerá en nuestro país hasta muy tarde. Siempre se ha aceptado como válida para la aparición por vez primera de la imprenta musical en Euskal Herria, la fecha de 1826, cuando Iztueta de a

(9) José Antonio de Donostia. *Música de Tecla en el País Vasco. Siglo XVIII*. (Lecároz, Archivo del P. Donostia, 1953).

publicar sus «*Euscaldun anciña anciñako ta are lendabico etorguien dantza on iritci pozcarri gaitzic gabecoen soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo versoquin*» en la imprenta de Ignacio Ramón Baroja. Sin embargo ya en 1802 publicaba Mateo Antonio Pérez de Albéniz, Maestro de la Capilla de San Sebastián, su *Instrucción metódica, especulativa y práctica pura enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua*, en esa misma ciudad, donde aparecen ya numerosos ejemplos musicales. Es probable que con el tiempo tengamos que retrotraer al siglo XVIII la fecha de la aparición de la imprenta musical en nuestro país; ójala sea así.

En el libro de Iztueta antes indicado, hay que señalar que, según dice el mismo Iztueta en su nota de 1827, fue

«el celo del distinguido profesor de música D. Pedro Albéniz, no satisfecho con haber ajustado a las reglas del arte los cantares que improvisaron nuestros abuelos»

y la «laboriosidad del organista de Hernani D. Manuel de Larrarte» lo que llevó adelante la peligrosa y delicada misión de pasar a papel pautado la inasible interválica y métrica de las melodías populares. En la actualidad, éstas se graban, pero entonces, el único modo de fijarlas era escribiéndolas en solfeo, y es sabido que las reglas sofisticadas no son las mismas que las de la música popular. Experiencias llevadas a cabo recientemente (10) muestran que en muchas ocasiones no sólo es imposible para el oyente diferenciar un 5/8 de un 6/8 (lo que Iztueta llamó «ajustar a las reglas del arte»), sino que en muchos casos, no se trata ni de 5/8 ni de 6/8, ya que el análisis electrónico de ciertos fonogramas (11) muestra que la división del tiempo en algunas músicas populares sigue la proporción áurea, y no la matemáticamente binaria o ternaria del solfeo que aún utilizamos nosotros, y también Albéniz y Larrarte.

Así pues, la música sobre la que trabajamos es exclusivamente manuscrita y de autor, es decir, no popular. La posibilidad de estudiar la interrelación entre la música popular y la «cultura», indudable por la extracción social de muchos de los músicos que conocemos y porque nuestra mentalidad científica nos inclina a admitir que parte de nuestra música popular *actual* se originó en aquellas fechas, queda desviada hacia caminos más intrincados por indirectos.

Y esto es así tanto en la música litúrgica como en la secular. En el caso de la música vo-

cal, el idioma empleado es, o bien latín, o bien castellano. Pocas son las obras con texto en euskera que hayan llegado hasta nosotros; dado su corto número creemos interesante el relacionarlas. Estas son, por orden de fecha las partituras musicales con texto en euskera, pertenecientes al siglo XVIII, que conocemos:

- 1705- ANONIMO. «Tono al Nacimiento de N. S.J.C.», procedente del palacio de Laurgain.
- 1764- CONDE DE PEÑAFLOIDA. «El borracho burlado». Opera.
- 1769- MIGUEL DE ORUÑA. «Cer guertacenda mendi orétan». Villancico.
- 1772- MIGUEL DE ORUNA. «Aurcho baten Ycusterá». Villancico.
- 1779- AGUSTIN DE ECHEVERRIA. «Euquiric echean». Villancico.
- 1784- BLAS DE LASERNA. «La vizcaína». Una canción de la tonadilla.
  - De mit. del siglo, es la «Canción del vino», formada por tres canciones la segunda de las cuales tiene texto en euskera.
  - «Nork orain esan lezake... », villancico procedente del palacio de Laurgain.
  - MIGUEL DE ORUÑA. «Da Peru eguzquia gabaz jaioa». Villancico.
  - CONDE DE PEÑAFLOIDA. «Irtenezazu» «Aita gurea» y «Agur María».

Poseemos además las letras o noticia de estas otras composiciones:

- 1755- MARTIN DE OARAVEITIA (o XARABEITIA). «Villancicos en bascuence... »
- 1757- Gabon canta, de Guernica, letra de S.A. de la Gándara.
- 1759- «Acto para la Nochebuena», de Barrutia.
- 1762- Gabon Sariak, del Conde de Peñafloida bajo el seudónimo de Sor Luisa de la Misericordia.
- 1764- Gabon canta, de Guernica, letra de S.A. de la Gándara.
- 1768- Ama Maitagarriari. Zortzico, letra de S.A. de la Gándara.
- 1768- Ama Maitagarriari bere jaiozan. Idem.
- 1783- MIGUEL DE ORUNA. «Eguerritaco versoac... »
- 1794- «Letras de los villancicos...» (Bilbao). Ardaoaren ganian. Letra de S.A. de la Gándara. ANTONIO DE ZABALA. «Villancicos que se han de cantar...»

Es importante señalar que parte de los textos anteriormente señalados bien se llama-

(10) Jacques Chailley. «Rythme Verbal et Rithme Gestuel. Essai sur l'organisation musicale du temps». En *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, v. 68, 1971, p.

(11) Idem, p. 11.

ran «Villancicos . . .», «Letras . . .», etc., eran unos folletos que se imprimían, sin música, repartiéndose en bandejas entre los asistentes, y distribuyéndose también entre los organistas y/o maestros de capilla, de manera que existiera un fondo textual común, cuya ortodoxia estuviera garantizada, el cual se utilizaba como catequesis pública con la ayuda de su pegadiza música, compuesta para cada ocasión y lugar por el músico local. Dado su destino contingente, y su nivel literario *popularizante*, estos folletos han desaparecido en su mayoría, pero no cabe ninguna duda de que, de conservarse, veríamos que el número de piezas cantadas en euskera era superior a la proporción que hoy tenemos. Debe tomarse en consideración la posibilidad de que no es que no se compusiera para textos en vasco, sino que haya sido el paso del tiempo quien haya hecho desaparecer esas obras.

Con respecto a este tema poseemos dos noticias que al menos en un principio implican orientaciones diferentes. Así, por un lado las Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra de 1698 insisten, en todos los párrafos dedicados al tema de la enseñanza de la doctrina cristiana, en que

«en la tierra Vascongada, sea en Vazquence, y no en Latín, ni en Romance; porque no la entienden, ni es de provecho...» (12)

Puesto que el fin didáctico de los Villancicos que mencionábamos más arriba es obvio, fácil es deducir de aquí que, lo que se recomendaba para «hazer los Cathecismos», se aplicara también a los Villancicos. Como dato curioso, podemos decir que el uso de diferentes idiomas era moneda tan común en estas piezas extralitúrgicas, que hasta en catalán tenemos documentada una: se trata del Villancico que se canto en el Convento de San Francisco de Vitoria en 1728, en la canonización de varios santos de la orden, entre ellos, el catalán San Salvador de Horta (13).

Contrasta la actitud arriba señalada con la que se nos muestra en el año 1742, en las Capitulaciones para el organista de Galdácano (14), donde se lee:

«Que el dho Organista y Sachristtan que hader hade tener Escuela porsí para la buena Educazon de los niños en dottrinarlos y ense-

ñarles leer, Escribir y conttar (... ) encargando como se le encarga al nombrado tenga el mayor cuidado en la Enseñanza y crianza de los niños dandoles sus principios de castellano y ordenandoles no hablen en lengua vascongada»

Es importante recalcar la evolución sufrida en el uso del euskera en la música culta en el siglo XVIII.

En música religiosa debemos recordar la clásica división de los actos religiosos en «funciones públicas del culto de la Iglesia y funciones privadas». Las primeras eran las propiamente litúrgicas y las segundas extralitúrgicas o simplemente eclesiásticas. Las funciones públicas eran la celebración de la misa, la administración de los sacramentos y el rezo del oficio divino. En estas funciones públicas el idioma oficial y exclusivo era el latín. Las privadas eran los tridúos, novenas, ejercicios espirituales, etc... En éstas se podía emplear y se empleaba la lengua vulgar, concretamente el euskera.

Las capillas musicales con su maestro al frente desde su origen fueron creadas para atender a la dignidad y solemnidad de los actos públicos litúrgicos. De aquí que sus obligaciones de componer e interpretar se ceñían a partituras en latín. En el siglo XVIII encontramos las primeras partituras de polifonía en euskera. ¿Cómo se produjo esta evolución?.

El núcleo de documentación más importante sobre este aspecto lo tenemos en el Antiguuo Archivo Musical de Aránzazu.

Sin embargo hay que resaltar que la partitura polifónica más antigua con texto en euskera procede del Palacio de Laurgain en Aya de Zarauz (15).

Don Manuel Lecuona publicó en 1925 un suelto en la revista GYMNASIUM, del Seminario de Vitoria, con la reproducción de los dos villancicos contenidos en dicha partitura.

El primero, «Tono al Nazim.<sup>o</sup> de N.<sup>o</sup> S.<sup>o</sup> Je-Su X<sup>po</sup>, Solo. Estriv<sup>o</sup>.- 1705» es el que constituye hasta ahora la partitura polifónica con texto en euskera de mayor antigüedad y se halla

(12) *Constituciones Synodales antiguas, y modernas del Obispado de Calahorra, y La Calzada, reconocidas, rejomudas, y aumentadas novisimamente por el ilustrísimo Sor. D. Pedro de Lepe Obispo deste Obispado. Del Consejo de Su Magestad, c. en el Synodo Diocesano, que celebro en la Ciudad de Logroño. En el año de mil y seiscientos y noventa y ocho* Con privilegio en Madrid. Por Antonio Gonzalez de Reyes. Año de 1700.

(13) Melchor Amigo. *Quinquatro Serafico Festivo, Fiestas Sagradas, Celebradas en el Real Convento de N. P. S. Francisco de Victoria. A la Canonización y Beutificación de Cinco Santos de su Serafica Familia* (Vitoria ?, 1728).

(14) Bizkaiko Eleizaren Histori Arkibua. Galdácano, Caja de Papeles varios.

(15) Esta partitura, cedida por Don Manuel Lecuona, se halla expuesta en el museo del Archivo ERESBIL (Rentería).

expuesta en ERESBIL (Rentería). Según Don Manuel Lecuona, «tanto en el estribillo, como en las coplas que siguen, la notable corrección de su léxico no deja de contrastar con la incorrección, que es tan común en otras producciones de su género. Esta circunstancia nos hace creer que el villancico de que tratamos ha debido de nacer en un ambiente de relativa cultura. Por lo demás el humor bucólico que rezuma toda la pieza, era corriente también en las castellanas de su género en aquella época, aún tratándose de las destinadas al sagrado recinto del templo».

El segundo villancico «Nork orain esan lezake», sin fecha, tiene mayor interés en su música que en su texto. Ambos están escritos con la melodía y el bajo cifrado.

Volvamos ahora a Aránzazu. En su Antiguo Archivo Musical hay un bloque de no menos de 20 villancicos, en los que el euskera es protagonista. De ellos, cuatro pertenecen al siglo XVIII. Tres son originales de Miguel de Oruña, maestro de capilla de la parroquia de Santa María en San Sebastián. Sus títulos dicen así:

—«Cer guertacen da mendi oretan» (1769).

—«Aurcho baten Ycuster...» (1772).

—«Da Peru eguzquia gabaz jaioa...», sin fecha, pero perteneciente a fines del XVIII. Estos datos están tomados del Catálogo realizado por Jon Bagüés, en el que además se cita a Antonio Zavala, que habla de otro villancico de Oruña:

—«Eguerritaco versoac cantatu ber diranac Donostiaco Santa Marian, eta ipiniac Musitan bertaco Maisu -capilla Don Miguel Jose de Oruña» (1783).

Es conveniente observar que el Archivo Musical de la Parroquia de Santa María en San Sebastián también ha sido inventariado por Jon Bagüés y entre sus fondos no hay partitura alguna de Miguel de Oruña. Los manuscritos originales más antiguos son de Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1765-1831).

El cuarto villancico del siglo XVIII existente en Aránzazu es de fray Agustín de Echeverría:

—«Euquiric echean bear dezun arguia...» (1779). Autor prolífico, de quien se conservan más de 80 partituras, ésta es la única que contiene euskera.

Antes de seguir adelante, debemos de nuevo hacer aquí un paréntesis, para tratar de

dos partituras, ajenas a los fondos de Aránzazu.

El Conde de Peñaflores, además de componer el villancico «Irten ezazu» nos dejó el «Aita gurea» y «Agur María» para coro «a capella» de 4 v. m. Se trata de un caso insólito, puesto que son las únicas partituras en euskera de tema religioso, que no sea navideño en el siglo XVIII. Con lo dicho hasta aquí sobre la polifonía religiosa y el euskera, la conclusión es evidente:

el euskera se introduce en la polifonía religiosa a través de los villancicos. ¿Razones que motivaron esta «intromisión»?

La respuesta la podemos encontrar en documentación paralela sobre la introducción del castellano en la polifonía religiosa.

El P. Samuel Rubio se pregunta:

—«¿A qué tanto villancico, precisamente en el culto, en determinadas fiestas?» (16)

Más adelante añade:

—«El siglo XVII es la época en la que el villancico penetra en el templo, se sacraliza, por decirlo así, quedando su nombre reservado, poco menos que exclusivamente, para el género religioso...» (17).

Conviene recordar aquí que la legislación eclesiástica exigía el latín para los actos litúrgicos, entre los que se contaban el rezo del Oficio Divino. El canto de los Maitines abarcaba unas piezas musicales, denominadas «Responsorias». Es aquí donde comenzó el «libertinaje» de cambiar estas piezas gregorianas por villancicos polifónicos en lengua vulgar, sobre todo en Navidad. Como es lógico, ante los desmanes surgían voces imperiosas:

—«Doce años después de concluido e inaugurado el monasterio del Escorial dicta Felipe II un real decreto, concretamente el 11 de junio de 1596, por el que prohíbe el canto de los villancicos y otras piezas de romance en su real capilla... sino todo en latín como lo tiene dispuesto la iglesia» (18).

Pero uno de los monjes del Escorial escribía en 1630:

—«Felipe II quitó los villancicos de su Real Capilla: ya se han vuelto a introducir, y de modo que en fiestas, el canto llano del oficio, es como de aldea, y no es oído ni visto, y los villancicos se celebran con suma autoridad, y solemnidad,

(16) Rubio Samuel. *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, folleto contenido en «Siete villancicos del Padre Soler». 1979, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca.

(17) Rubio Samuel. *Forma del Villancico...* op. cit., pág. 37.

(18) Rubio Samuel. *Forma del villancico...* op. cit., pág. 53.

y parece que se tiene como principal, y el oficio divino como por accesorio; cosa digna de llorar por hacerse en capilla de Rey tan pío y tan Católico, y en presencia de los Nuncios y Legados del Papa, y otros Prelados, que lo habían de celar. Esto se va introduciendo en otras muchas partes, y lo que es peor, en los monasterios de Frailes y Monjas . . . Del día de Navidad y de Corpus Christi no hablo, porque como Dios en este día se humanó tanto, parece se puede tomar un poquito más de licencia para el consuelo humano, pero siempre debe hacerse con mucha modestia . . .

De aquí es que los villancicos hechos en lengua Guineá o Gallega o en otras (19) que no son sino para mover a risa y causar descompostura; y otros hechos a imitación, o en la letra o en el tono, de los cantares o letras profanas y que despiertan la memoria dellas, en ninguna manera debrían cantarse en la iglesia ni en el coro . . . y como están vedadas hacerse representaciones profanas en la iglesia, sería justo lo estuviesen los villancicos, que son desta data y calidad; pues en lo uno y en lo otro corre la misma razón » (20).

Estas consideraciones nos hacen pensar que la libertad que se tomaban para cambiar los «responsoria» de maitines, los graduales y ofertorios de la misa por villancicos, fue la causa impulsora de la introducción del euskera en la polifonía religiosa.

En música civil los testimonios sobre el uso del euskera son numéricamente menos y, sobre todo, más tardíos.

Probablemente el documento conocido de mayor antigüedad sea el zortziko del Conde de Peñafloreda «Adio Probintzia». De la misma antigüedad es la «Canción del vino». Se halla en la colección de papeles enviados del País Vasco a Guillermo Humboldt, después de su doble paso por nuestra tierra en 1799 y 1801 (21).

Se trata de una pequeña suite en tres tiempos para 4 v.m.

El primer tiempo es la melodía del «Iru dramaxo» con algunas variantes, pero desprovista del texto euskérico y adaptándole unos versos castellanos, con pequeñas incrustaciones euskéricas.

El segundo tiempo es la melodía que Iztueta cataloga con el n.º 50 en su cancionero con el título de «Aita Meakerrek ardoari jarritako itzneurtuen soñua» y que José Antonio Santesteban publica con el n.º 5 en su «Colección de Aires Vascongados con el título de «Aita Meagher-ec ardoari jarritaco cantuc».

Iztueta y Santesteban transcriben sólo la primera estrofa de los famosos versos al vino del P. Domingo Meagher, jesuíta, irlandés de origen, pero nacido en San Sebastián en 1717 y fallecido en el destierro cerca de Florencia en 1772. Manterola recoge en su Cancionero (22) los versos completos.

En este segundo tiempo de la «Canción del vino» hay notables variantes lingüísticas. Sus seis estrofas difieren mucho de las diez de Manterola. Manterola advierte que estos versos fueron musicados en vida del P. Meagher, sin que se sepa el nombre del compositor.

En la versión de que aquí hablamos, la primera estrofa, que no aparece en el cancionero de Manterola, es exactamente el comienzo de la ópera «El Borracho Burlado» del Conde de Peñafloreda. Perfectamente puede suponerse que la música que acompaña a estos versos del vino, también es de Peñafloreda. Hay que resaltar que texto y música con alguna variante coinciden con la «Canzoneta de Chanton Garrote», protagonista de «El Borracho Burlado», que Julio de Urquijo publicó en «Euskalerraren alde», como fragmento indudable del comienzo de la ópera del Conde de Peñafloreda. (23) El libreto de esta obra se editó en Vitoria en 1764. Con lo que tenemos ya un documento importante del euskera en la música civil. Sin embargo, son sintomáticas las palabras de Peñafloreda en el prólogo:

«No me detengo en repetir lo que dixé en la otra Opera para probar de que nunca fue mi intención el imprimir, ni esta, ni aquella; pues lo mucho que lleva de Vascuence esta, es una prueba evidente de ello, porque sería presentar al Público una pieza poco recomendable, y esto no es regular en ningún Autor».

Al Conde de Peñafloreda se le considera uno de los creadores del teatro y ópera vascos. Por eso mismo adquiere mayor significado su opinión de que publicar una ópera con mucho vascuence «sería presentar al Público una pieza poco recomendable». Y por si esto no lo

(19) Entre ellas la que se llamó el «Vizcaíno», lenguaje hilarizante, que contenía palabras euskéricas, mezcladas con el castellano.

(20) Rubio Samuel. *Forma del villancico..* op. cit., pág. 54.

(21) Una copia de estos papeles se halla en el Archivo del P. Donostia, Lecaroz (Navarra).

(22) MANTEROLA José. *Cancionero Vasco*, primera serie del tomo III, pág. 54. (San Sebastián, reimpresión 1981).

(23) Urquijo Julio de. «Sobre la música de El Borracho Burlado» en *Euskalerraren alde*, año III, n.º 51, pág. 78.

aclara todo, añade: «esto no es regular en ningún Autor». Evidentemente todavía en 1.764 son realidad los prejuicios de que Bernardo de Echepeare dos siglos antes se lamentaba, luchando «afin de mostrar al universo entero que el vascuence, como los demás idiomas, se presta maravillosamente a las reglas de escribir».

#### *Instrumentos.*

Pocos son los instrumentos musicales del s. XVIII que conservamos en nuestro país, y desgraciadamente están todavía por inventariar. Sabemos, con respecto a este tema, de la existencia de trabajos realizados sobre los órganos, pero algunos de ellos están por publicar.

Tanto en lo que se refiere a los instrumentos de la época conservados como a las representaciones iconográficas que contengan alguna referencia al hecho musical, nos hallamos con el problema de las normas de catalogación y criterios de clasificación. En estos campos, carecemos prácticamente de términos de comparación dentro de los límites estatales, y también nuestros fondos son más exigüos por lo que respecta a estos temas. En cualquier caso, se mantiene contacto con entidades como el SEMA (Seminario de Estudios de la Música Antigua), o con particulares (D. Pedro Calahorra), que poseen importantes colecciones de iconogramas musicales.

#### *Registros sonoros.*

Al igual que en el apartado anterior, muy poco es lo que se ha trabajado en este tema. Desgraciadamente, el archivo ERESBIL es joven y ha tenido que atender preferentemente otros temas, por lo que faltan por recopilar todavía registros sonoros conocidos, principalmente en disco; de todas maneras, existen ya ciertas grabaciones, y en este sentido son sobre todo importantes todas las grabaciones de las obras correspondientes al siglo XVIII interpretadas en la Semana MUSIKASTE, siendo en su mayoría primeras grabaciones. También en este tema sigue siendo un problema el de la catalogación, por su complejidad. Creemos importante señalar en este apartado que son importantes no solamente las grabaciones de las obras de autores vascos, o de las obras del siglo XVIII conservadas en nuestro país, sino también todos aquellos registros realizados con instrumentos de la época conservados en el país, o con instrumentos de la época realizados por constructores vascos, principalmente organeros.

#### *Documentación literaria.*

Una última fuente, de capital importancia,

es la documentación literaria, impresa o manuscrita. De esta última, procedemos a vaciar sistemáticamente los *Libros de Fábrica* y los *Libros de las Cofradías* pertenecientes a las parroquias que los han conservado, gracias sobre todo a la facilidad que nos proporciona la centralización que de los Archivos Parroquiales se está llevando a cabo al formarse los Archivos Diocesanos en cada provincia. Igualmente se hace con los *Libros de Acuerdos* de los Ayuntamientos respectivos, y los datos así obtenidos se complementan con los correspondientes protocolos de los Archivos Históricos Provinciales.

Los datos obtenidos de estas fuentes, proporcionan información económica (salarios de organistas, festividades especiales celebradas por las cofradías y su costo, reparaciones de los indumentos, contratos de los músicos de las capillas, con indicación además de sus obligaciones laborales, etc.), y diversa (Inventario de bienes de las Iglesias, en que a veces se indican los cantorales que esta poseía, o los instrumentos que tenía en servicio, descripciones de los rituales festivos particulares, ceremonias y bailes, etc.).

También se conservan copias manuscritas de los «apuntes» o métodos de enseñanza, notas rápidas, guiones, esquemas e instrucciones sobre como realizar bajos cifrados, cómo armonizar correctamente, etc., lo que nos da también valiosa información sobre el modo en que se transmitía el oficio musical.

En cuanto a las fuentes impresas, de las que, si no podemos decir que tengamos un repertorio exhaustivo, sí poseemos un surtido suficiente, consisten tanto en métodos para el aprendizaje de la técnica musical, escritos teóricos, y sobre todo, de carácter estético.

La introducción del nuevo estilo en los templos, y el italianismo que invadía incluso las partes latinas de las celebraciones religiosas, provocó no pocas reticencias, que fueron apasionadamente combatidas por los partidarios de las novedades, llegando al terreno del panfleto y del libelo. Detrás de esos posicionamientos aparentemente musicales, se escondía el enfrentamiento entre iluministas y retardatarios.

Dos son los grupos que se pueden hacer con tales polémicas que saltaron a la luz pública por medio de la imprenta:

Grupo 1.º- El que se disfraza de discusión

técnica, cuyo caso más conocido es el de la llamada «Controversia de Valls» (24), a partir de los años 1716-1717, en que se discutía si era lícita una entrada del tiple haciendo disonancia sin preparar de novena con el bajo. Esta controversia trascendió incluso fuera de los límites peninsulares, llegando a intervenir en ella Alessandro Scarlatti, y conociéndola figuras como Johannes Philippus Kirnberger, etc., y enlazando con otra similar sobre la «Llave de la Modulación» del P. Antonio Soler, publicada en 1761. En la controversia de Valls participaron numerosos músicos, como ya hemos dicho, de diferentes procedencias geográficas. Los de origen vasco, desde sus puestos en Palencia, Astorga, etc., fueron *protestantes* de Valls, es decir, que se alinearon con los tradicionalistas. Este hecho corrobora que en aquellas fechas, los músicos vascos aún estaban claramente inscritos en la tradición del contrapunto estricto. Claro que algunos de ellos eran ya de bastante edad y pertenecían a una generación anterior...

Grupo 2.<sup>o</sup> - El claramente estético o estilístico, en torno a «La música en los templos» del benedictino Padre Feijoo, discurso contenido en el primer tomo del *Theatro Crítico* impreso en 1726, y cuya serie de réplicas y contrarréplicas llegará hasta 1775.

En este discurso, arremete Feijoo contra la intromisión del estilo italiano en la música de la Iglesia (25), lo cual se veía como una *falta de religión*:

El que oye en el órgano el mismo minué que oyó en el sarao ¿Qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó en la noche antecedente? (26).

Feijoo combatía el italianismo por su similitud con la música teatral al usar de los instrumentos, sobre todo el violín y no por su sonoridad o su forma, sino por la disposición no contrapuntística que ello implicaba— dentro de las Iglesias, al deleitarse con las vocalizaciones melismáticas llenas de exuberantes florituras en *tricolorcheas* y *cuatricolorcheas*, los portamentos y las modulaciones, y por la ilustración musical aplicada a cada palabra del texto, y no a su sentido global. Como Feijoo no ejercía la música, los del oficio se lanzaron a contestarle, contra lo que veían no sólo como un juicio desacertado

estéticamente, sino también como un claro intrusismo profesional.

Aunque de todos los participantes en esta controversia no se conoce ninguno como vasco (salvo un desconocido e inidentificado Fray Joseph Madaria, que defiende a Feijoo en 1727, y que Menéndez Pelayo (27) llama «Madariaga», aunque no sepa su procedencia), nos consta el uso de los recursos musicales que Feijoo considera «modernos» por las partituras y documentos que poseemos: En las Capillas de Música del País Vasco existía plaza de Violín, mucha de la música vocal en lengua vulgar ilustra el texto palabra por palabra y no globalmente, las partes de tiple exigen a veces un virtuosismo asombroso, etc. El único aspecto que no podemos documentar son los portamentos (no se escribían, evidentemente) y el uso del género cromático, del que no tenemos hasta ahora ni una sola muestra.

Abundando en pro de la presencia de esta música moderna, no hemos de olvidar tampoco la presencia de Sebastián Durón (1660-1716) en nuestro país, a quien Feijoo culpaba de la introducción de los violines en los templos. Sebastián Durón había sido discípulo del navarro Andrés de Sola (1634-1696) en Zaragoza, y tras desempeñar muchos e importantes cargos en la corte madrileña, se exilió a Bayona a causa de sus notorias simpatías por los Austrias, en 1706. Allí continuó sus actividades musicales, por lo que parece (28).

Para acabar con esta rápida ojeada al carácter de la música que se realizaba en nuestro país, acudamos, en el otro extremo del siglo, a la trascendente figura de Tomás de Iriarte, que, a pesar de lo que pueda denotar el apellido no es vasco, y a su poema *La Música*, reimpresso numerosas veces, y cuya influencia en la siguiente centuria llegaría a ser grandísima (29); en él, defiende la modernidad:

«La concordia, o la discordia de las voces únicamente constituyen una de las partes de la Música, que es la Harmonía; pero nó la Melodía, que es la parte primera y esencial del arte, la cual no pide más que una agradable sucesión de sonidos formados por una voz sola sin otra que concuerde, ó discuerde con ella» (30).

(28) Antonio Martín Moreno. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del X VIII en España*. (Orense, Instituto de Estudios Orensanos . Padre Feijoo», 1976), p. 187-265).

(26) Citado Por Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. (Madrid, CSIC, 4.<sup>a</sup> ed., 1974), p. 1591.

(27) Idem. p. 1594.

(28) Antonio Martín Moreno. Op. cit., p.146.

(29) Marcelino Menéndez Pelayo. Op. cit. p. 1595-1600.

(30) *La Música* poema. por D. Tomas de Iriarte. (Madrid, 3.<sup>a</sup>ed., 1789) s.p.

¡Es el carpetazo final al «caso Valls» similares! Ataca a los contrapuntistas a la antigua:

«Consiguen que el oyente se confunda en pueriles enigmas intrincados, En laberintos, fugas cancrizantes, Y cánones perpetuos, ó trocados; (Que hai también en la Música pedantes)» (31).

Y defiende el italianismo:  
«No dudéis, Compañeros, les decía, Que si España nos da práctico exemplo de la grandiosa Música del templo; Si de la instrumental hoi se gloria Tan justamente el Aleman Imperio; Y Francia honor merece Quando con libros teóricos nos guía; Del musical teatro el magisterio Ala ingeniosa Italia pertenece» (32).

Si hemos copiado una cita tan larga de esta obra y de su autor, no es solamente por su importancia a nivel global, sino porque en la medida en que vamos avanzando en el estudio de nuestra música del XVIII advertimos el reflejo de lo en ella escrito en la práctica de nuestro país, como podemos comprobar, por ejemplo, en la Capilla de Aránzazu (33).

Hasta aquí, pues, la exposición del status quaestionis, referido a nuestro tema. Miremos ahora hacia adelante, presentando a la consideración de todos los investigadores las líneas de trabajo para el futuro, que dividimos en dos, principalmente: repertorios y estudios.

## REPERTORIOS.

Por una parte, se ha de continuar la recogida de materiales, potenciando el papel del Archivo ERESBIL como Centro de Documentación Musical del País Vasco. Es importante insistir en este tema, y por si existiera alguna suspicacia añadiremos que no es necesario que dicho Centro conserve los originales, pero sí es absolutamente necesario que disponga de copia de todo lo conocido. En la sociedad actual, que ya se denomina post-industrial o de la información, son necesarios los centros donde se recoja la información conocida sobre un tema así como todos los resortes o instrumentos necesarios para su estudio. Por ello sirva la presente ocasión para lanzar una petición de colaboración con dicho archivo por parte de todos los in-

teresados en este tema. En la medida en que progrese dicha colaboración avanzaremos en la puntualización y rigor de nuestras investigaciones.

### *Partituras.*

En el terreno de las partituras es evidente que queda todavía mucho por hacer. Es necesario poseer un conocimiento y control de la existencia e inventario de los fondos musicales existentes en el país. Aunque se ha trabajado y se trabaja en este tema, quedan todavía muchas partituras por recopilar. En el ámbito de los archivos eclesiásticos hay que potenciar la idea de la concentración de los archivos parroquiales actualmente en desuso, en Archivos diocesanos. Pero atención!, respetando estrictamente lo que en Archivística se denomina el criterio de procedencia, es decir, conservando los fondos procedentes de determinado lugar separados de los restantes, sin mezclarlos.

Una vez conocidos los fondos, es preciso ordenarlos, clasificarlos y catalogarlos. Se hacen necesarias, por ejemplo, relaciones de incipit, tanto literarios como musicales. La adecuada catalogación de los fondos nos servirá de gran ayuda a la hora de conocer importantes aspectos, tanto cuantitativos como cualitativos de la música en nuestro país: representatividad de los músicos, de sus obras, diversas formaciones instrumentales, procedencia de partituras, etc.

### *Instrumentos.*

Es urgente la localización y salvaguarda de todos los instrumentos musicales del siglo XVIII conservados en nuestro país. Estamos en una época de revalorización de objetos artísticos muebles y corremos el peligro de ver desaparecer los pocos instrumentos que se conservan, o por falta de recursos económicos, lo cual es bien triste, o por ignorancia, lo cual es penoso. Urge pues localizarlos y conservarlos, evitando tanto su venta fuera del país como su deterioro. Para ello se hace necesaria, y afortunadamente en órganos ya se está realizando, una política de restauración de instrumentos antiguos; únicamente de este modo lograremos la conservación de un patrimonio artístico común y la posibilidad de escuchar la música en el medio para el cual fue realizada.

### *Datos bibliográficos.*

Es un campo hasta ahora muy poco trabajado, y consideramos que tiene diversos nive-

(31) Idem, p. 116.

(32) Idem, p. 80.

(33) Jon Bagüés. Op. cit., p. 19-20.

les, no ya de importancia, sino de urgencia, es decir, nos falta un repertorio de textos teóricos musicales, tanto de los realizados por autores vascos, como de los que utilizaban los músicos en el país vasco; igualmente con respecto a los métodos instrumentales. En otro nivel estarían las alusiones a la música o a su práctica, por medio de la palabra escrita. Tienen también mucha importancia los repertorios de textos de obras musicales, repertorios de libretos de música teatral y caso de que aparecieran, documentos relativos a hechos musicales, programas, etc.

#### *Datos iconográficos.*

Al igual que en el anterior apartado, hay que ir confeccionando instrumentos de información sobre todas las muestras iconográficas existentes en el país vasco, por medio de reproducciones, ordenándolas, clasificándolas y catalogándolas convenientemente. Es esta una labor a largo plazo y que no conviene hacer restrictivamente, es decir, es preferible ir recogiendo todo lo que exista, mediante un plan concreto preestablecido, y posteriormente se podrían separar y estudiar aquellas muestras pertenecientes al siglo XVIII. Sabemos de la existencia de trabajos en este sentido y pensamos que deben apoyarse más, no perdiendo nunca de vista el objetivo de crear al menos un banco general de datos.

#### *Registros sonoros.*

En cuanto a los registros sonoros, debemos avanzar en la recopilación de lo hecho hasta ahora, que no es mucho, ciertamente. Únicamente catalogando convenientemente podremos tener exacta constancia de lo que existe, y podremos ir planificando el largo camino que nos queda por recorrer. No obstante, quisiéramos llamar la atención sobre los peligros que pueden existir. En el renacimiento cultural que parece que empezamos a vivir, corremos el riesgo de querer realizarlo todo ahora, y en este tema en concreto son tantas las lagunas existentes en cuanto al hecho musical, que parece más prudente esperar cierto tiempo en tanto no están más claros algunos aspectos, en especial los interpretativos. Al margen de ello, y en conexión con lo antes apuntado sobre restauraciones de instrumentos, vemos necesaria la existencia de registros sonoros de interpretaciones en los instrumentos indicados, una vez puestos en condiciones.

#### ESTUDIOS.

Por otra parte se han de emprender una serie de estudios sobre la base de esos materia-

les, de los que señalaríamos como más importantes los siguientes:

#### *Biográficos.*

Tanto sobre compositores, como sobre intérpretes y constructores de instrumentos. Sobre todo de estos últimos es necesario determinar las genealogías con gran precisión, pues en el caso importantísimo de los organeros, por ejemplo, el oficio se iba transmitiendo por vía oral -familiar, de manera que se entrecruzan constantemente, y no sólo por estos vínculos familiares, sino por el mismo carácter de su trabajo, que les obliga a moverse de un pueblo a otro constantemente, coincidiendo unos con otros y transmitiéndose sus conocimientos.

Si señalamos especialmente a los constructores de órganos, es porque durante el siglo anterior su expansión por tierras castellanas había dado como resultado la configuración de un modelo de órgano específicamente ibérico: el de correderas partidas, *cajas de ecos y lengüetería en fachada*. Y sin embargo, no sabemos qué pasó exactamente con los organeros que permanecieron en el país, ni menos aún la causa de la extinción de esta organería vasca, sustituida por el órgano romántico francés: nos falta el eslabón entre el órgano Ibérico y el Romántico, aunque José M. <sup>a</sup>Arrizabalaga, organero, aventura la tesis de que queda un instrumento en Laguardia (Alava) de fines de siglo, de transición, que podía muy bien permitirnos inducir cual habría sido el camino de la organería vasca de no haberse adoptado el modelo francés.

De estos estudios biográficos nos interesará pues, detallar los procesos de transmisión y aprendizaje, para su posterior clasificación por escuelas o tendencias estilísticas, vinculándolos, si es caso, a las personalidades clave que determinaran tales escuelas, o a los centros geográficos correspondientes, como el Monasterio de Aránzazu, o la Capilla Musical de Bilbao, o a las sociedades como la RSVAP, cuya influencia en la vulgarización de la sonata monotemática bipartita es evidente.

#### *Musicales.*

Se impone determinar los precedentes, estudiando, claro es, los inicios del estilo homofónico en la centuria anterior, e indagando la posibilidad de música de tecla anterior a la más antigua que conservamos, que es la del siglo XVIII, precisamente: sin un sustrato previo, no se explica la floración de teclistas dieciochescos.

La música del s. XVIII la dividimos en Religiosa o Secular, según su finalidad y no según

su patronazgo, delimitando también con claridad entre la vocal y la instrumental, la litúrgica de la extralitúrgica, la teatral de la privada, etc. Aunque pudieran parecer sutilezas estas pequeñas delimitaciones, es muy importante hacerlas correctamente, pues así mismo era como los músicos y el público de entonces consideraba las diferentes parcelas musicales, cada una con sus características propias como hemos insinuado más arriba.

Tras el riguroso análisis técnico-musical, se pondrán los resultados en relación con las entidades financiadoras, con el público receptor, y con la ocasión y circunstancia social correspondiente.

Como puntos especialmente importantes y delicados, se deben tratar las posibles relaciones de parentesco entre los estilos religioso-civil y vocal-instrumental. También, la vinculación de la música con las restantes artes contemporáneas, su relación con la danza, con la música popular, con la misma música culta posterior, con la del resto de la península, etc.

*Ideológicos y Estéticos* (En el sentido queda A. Martín Moreno a la palabra «ideología» en este contexto musical) (34).

Se debería buscar la relación entre los teóricos de cuya existencia en nuestro país tenemos constancia, y la música escrita, y sobre todo, determinar la participación de nuestros músicos en las controversias del tiempo.

Como punto importante, señalamos el estudio de los textos musicados, su función social, y su relación con la glosa musical correspondiente.

## EL SIGLO XIX EN EL PAÍS VASCO.

Como el resto del estado español, el País Vasco se ve envuelto en las guerras carlistas y de sucesión, que traen consigo la supresión de los conventos, la abolición del diezmo, la enajenación de los bienes del clero, medidas que empobrecieron las capillas musicales.

La música empieza a ser patrimonio de todos. No de la Corte, ni de la aristocracia, ni de la Iglesia. Es cultivada por individuos ajenos a la música sacra.

Los maestros de capilla amplían su alumnado, buscando la forma de redondear sus exiguos sueldos eclesíasticos, otrora más sustanciosos. Pero también porque la inquietud del

ciudadano medio por la música ha crecido notablemente. Las célebres escuelas de Nicolás Ledesma en Bilbao, de Felipe Gorriti en Tolosa, de los Santesteban en San Sebastián, de José Guelbenzu y Mariano García en Pamplona, tenían su réplica en cada valle del país con maestros más modestos, pero eficaces.

Aumenta también notablemente la producción de métodos musicales editados:

- Método nuevo para aprender con facilidad el Canto-Llano y la Salmodia, seguido de algunas reglas de canto figurado y melodía, por el P. Fray José Ignacio de Larramendi, Madrid 1828.
- Nuevo método completo teórico-práctico de canto - Llano y figurado, compuesto por Don Fermín Ruiz de Galarreta, Pamplona 1848.
- Método de Canto-Llano universal, por el P. Fray Salvador María de Rementería, Madrid 1860.
- Método completo teórico-práctico de cantollano, que escribió D. Jerónimo Romero de Avila. Edición arreglada por J. Aranguren, Madrid, 1861.
- Método teórico-práctico de canto-llano, por José Juan Santesteban, San Sebastián, 1864.
- Método completo de canto-llano, por Buenaventura Iñiguez, Madrid, 1871.
- Método elemental p. órgano de cuatro octavas, bajo la dirección de Don José Preciado, ca. 1860.
- Museo Orgánico Español, por Hilarión Eslava, Madrid, 1853.
- Instrucción metódica, especulativa y práctica, para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua, dispuesta por D. Mateo Antonio Pérez de Albéniz, San Sebastián, 1802.
- Escuela de Solfeo según el estilo moderno, por José de Sobejano, Madrid, ca. 1830.
- Método completo de Solfeo, por Hilarión Eslava, Madrid, 1845.
- Solfeos autografiados, por Emilio Arrieta, Madrid, a partir de 1868.
- Curso de Lectura de Música Manuscrita, por Emilio Serrano, Madrid, 1873.
- Tratado de los acordes y modo de acompañar el bajo numerado, por M.A. Garaudé, traducido al español y reformado en la numeración por José Guelbenzu, Pamplona, 1830.
- Escuela de composición en 4 partes, por Hilarión Eslava, Madrid, 1859.
- Guía práctica al tratado de Armonía de Hilarión Eslava, por José Aranguren.
- Prontuario del cantante e instrumentista, por José Aranguren, Madrid, 1860.
- Prontuario de contrapunto, fuga y composición, por Hilarión Eslava, Madrid, 1870.

- Método de violín, por Delphin Alard, París, ca. 1860.
- El Adam Español o Lecciones Metódico-progresivas de Forte Piano, por el profesor armonista Don J. Sobejano Ayala, Madrid, 1826.
- Método completo de piano, fácil y progresivo, por J. Sobejano, Madrid.
- Método completo de piano del Conservatorio de Música, por D. Pedro Albéniz, Madrid, 1840.
- 12 estudios melódicos para piano a 4 manos (op. 56) por D. Pedro Albéniz, Madrid.
- Método completo de piano, por José Aranguren, Madrid, 1855.

#### LA EXPANSION DEL PIANO.

La expansión del piano en el país vasco marca un hito musical de importancia en el s. XIX. En esta época el piano se extiende a salas y casas, suplantando definitivamente al clave.

Desde los comienzos del siglo se palpa un ambiente pianístico, que presupone unas décadas anteriores, creadoras de este ambiente.

Cuando Juan Crisóstomo Arriaga compuso en 1817 a los once años su «Nada y mucho» (Ensayo de octeto), en la portada diseñó una reunión musical, tal como solían celebrarse en la casa del melómano Jose Luis de Torres, a quien dedicó esta partitura. En el dibujo aparece su hija de 15 años, Luisa Torres y Urquijo, que toca el piano-forte, y al pie del diseño unos versos dedicados a ella, a quien considera «genio que hoy se venera, pianista de gran primor».

En 1821 Juan Simón Arriaga, padre de Juan Crisóstomo, consultó a José de Sobejano (35) sobre la conveniencia de enviar a París a su hijo. Sobejano, además de aprobar la idea, en su respuesta añade:

«...Viva usted, pues, persuadido de que su hijo tiene una disposición admirable, encargándole de mi parte se dedique al formal conocimiento del piano, pues seguramente es el instrumento único para preparar la imaginación; así, pues, exhórtele usted a dicho estudio que, según mi corto alcance, le será de mucho provecho, y aún me atrevería a aseverar, sede indispensable . . . »

En «Lista de Instrumentos de Música y Métodos existentes en el Santuario de N. Señor

de Arázazu. Año de 1827» (36) leemos lo siguiente:

«... Yt. Un Piano de cinco octabas, bastante bueno».

Esta expresión da a entender el conocimiento de pianos de distinta calidad. Con todo, en esta misma lista se habla de cinco manucordios, un clavicordio y una espineta, que se hallan en funciones, unos mejor que otros.

a) *Partituras de piano en el País Vasco*. Documentación válida constituyen las partituras que nuestros compositores han escrito para el piano forte. Distingamos entre los que desarrollaron su actividad musical en el país o fuera de él. Entre estos últimos señalemos a Sebastián Albero, fray Joaquín de Asiain y Joaquín Tadeo de Murguía.

La obra de Sebastián Albero hasta ahora conocida se apoya en dos manuscritos: el de la Biblioteca Marciana de Venecia «Sonatas para clavicordio por D. Sebastián Albero», y el de la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid «Obras para Clavicordio o piano forte de Sebastián Alvero». Notemos que la expresión «o piano forte» ha sido sobreañadida con posterioridad. En su introducción y dedicatoria al rey Fernando VI, Albero llama a su obra «tocatas de clavicordio». Sin embargo Antonio Baciero (37) aventura su opinión de que «o piano forte» fuera añadido por el mismo Albero. Aunque falleció en 1758, conoció en la Corte de Doña Bárbara los «clavicordios de piano» o «pianos a martillos».

De fray Joaquín de Asiain ha llegado hasta nosotros «Polaca nueva con lo variaciones para clave o forte piano del Padre Fray Joaquín Asiain». Aunque su actividad musical se hubiera desarrollado en San Jerónimo el Real, de Madrid, es muy significativo que esta partitura haya sido localizada en tres puntos distintos del país: una fechada en Huarte Araquil a 3 de febrero de 1803, y las otras dos sin fecha, recogidas en San Sebastián y Zarauz, con copia de principios del siglo XIX.

De Joaquín Tadeo de Murguía nos ha llegado en copia de fines del XVIII «Sonata a cuatro manos p.<sup>a</sup> Piano forte por D.<sup>o</sup> Joaq.<sup>n</sup> Murguía Preb.<sup>do</sup> organ.<sup>te</sup> de la S.<sup>ta</sup> Ig. de Malaga». (38) Así mismo de este autor y en copia de principios del XIX nos ha llegado «And.<sup>no</sup> con var.<sup>s</sup> para Forte Piano compuesto p. D.<sup>n</sup> J.<sup>ta</sup> Murguía

(35) SAGARDIA, Angel. *El compositor Juan Crisóstomo de Arriaga*. (Ediciones de Conferencias y Ensayos, Bilbao. 1956)

(36) BAGUES, Jon. Op. cit., p. 350.

(37) Baciero, Antonio. *Sonatas de Sebastián de Albero*. Real Musical, Madrid, 1978, vol. 1, p. VIII.

(38) Del fondo de «Rafael Mitjana».

Prebendado Organista de la S. Iglesia de Malaga» (39).

Pasamos por alto a los compositores que el P. Donostía presenta en «Música de tecla en el País Vasco - Siglo XVIII», puesto que él da por seguro que sus partituras son para clave u órgano.

Citemos ahora tres compositores no vascos, pero que desarrollaron su actividad en nuestro país y aportaron algo a la expansión del piano: José Ferrer, Mateo Albéniz y Julián Prieto.

José Ferrer (40) durante su estancia en Pamplona compuso «Seis sonatas para forte piano que pueden servir para clavicordio» y «Tres sonatas para clave y forte piano con acompañamiento de un violín». De ambas se hizo eco la prensa de Madrid en 1780 y 1781 (41).

La Sonata en Re de Mateo Albéniz (42) ha bastado para darle una popularidad universal. Fue editada en 1925 por Joaquín Nin, tomándola de un manuscrito, cedido por el P. Otaño. Según Joaquín Nin, el manuscrito era bastante antiguo y contenía música de clave, piano, órgano y aún para dos clarinetes, de distintos compositores.

Las Sonatas de Julián Prieto han sido dadas a conocer por Antonio Baciero (43). Compositor fundamentalmente de música religiosa, sus Sonatas para piano, de marcada influencia vienesa, frente a la estética scarlatina de sus congéneres, presentan un interés evidente.

Junto a estos compositores, la aportación numéricamente más importante de compositores del país se halla en el bloque existente en los fondos de música instrumental en el Antiguo Archivo Musical de Aránzazu (44). Fechadas a fines del siglo XVIII y principios del XIX, podemos contemplar un buen número de partituras para tecla, sin determinar qué instrumento e incluso de autor anónimo. Por la misma naturaleza de la música (vals, polka, variaciones sobre temas de óperas célebres, etc...) excluimos el órgano. Podría pensarse que algunas de

estas partituras habían sido escritas para clave, pero globalmente creemos que en su mayoría lo fueron para piano, o, como mínimo, para clave o forte piano.

Algunas no dejan lugar a dudas: «Variaciones para Piano sobre el Thema Ytaliano —Del Corpio non mi sento—, dedicadas a D.<sup>o</sup> Gerardo de Errasty y compuestas por su sobrino Fran.<sup>o</sup> Xabier de Guridi».

b) *Compositores y pedagogos vascos de piano*. Hasta aquí hemos tratado de ayudar a despejar la incógnita de la expansión del piano en el País Vasco.

Cuestión muy distinta es saber quiénes fueron los compositores que con sus obras contribuyeron a la evolución de la literatura pianística.

Presentamos como base de trabajo, según nuestro criterio, una lista de compositores nativos del país o que trabajaron en el país, destacándose en la composición de música para piano y de los que ya hemos adelantado alguna noticia:

José Ferrer, nacido en Mequinenza en 1745 y muerto en Oviedo en 1815.

Fray Joaquín de Asiain, nacido en Corella en 1758.

Joaquín Tadeo de Murguía, nacido en Irún en 1759 y muerto en Málaga en 1836.

Mateo Albéniz, nacido en Logroño en 1765 y muerto en San Sebastián en 1831.

Julián Prieto, nacido en Santo Domingo de la Calzada en 1765 y muerto en Pamplona en 1844.

Fray José Ignacio Larramendi, nacido en Azcoitia en 1786 y muerto en Mondragón en 1855.

José Sobejano y Ayala, nacido en Cintruénigo en 1791 y muerto en Madrid en 1857.

Nicolás Ledesma, nacido en Grisel en 1791 y muerto en Bilbao en 1883.

Pedro Albéniz, nacido en Logroño en 1795 y muerto en Madrid en 1855.

Juan Crisóstomo Arriaga, nacido en Bilbao en 1806 y muerto en París en 1826.

Jose Aranguren, nacido en Bilbao en 1821 y muerto en Bilbao en 1903.

(39) Del fondo de «Roda» varios, n. °504, Real Conservatorio de Madrid.

(40) José Ferrer Beltrán nació en Mequinenza (Zaragoza), hacia 1745. De 1777 a 1786 fue organista de la Catedral de Pamplona.

(41) PRECIADO, Dionisio. *Sonatas para clave de José Ferrer*, Real Musical, Madrid, 1979. pág. VIII.

(42) Mateo Antonio Perez de Albéniz, nació en Logroño en 1765. Fué durante muchos años maestro de capilla de la iglesia parroquial de Santa María en San Sebastián.

(43) Baciero, Antonio. *Nueva Biblioteca Española de música de teclado*. Unión Musical Española, Madrid, 1977 y siguientes. Julián Prieto nació en Santo Domingo de la Calzada en 1765. Desde 1786 perteneció a la capilla musical de la Catedral de Pamplona, como tenor, más tarde como maestro de capilla, hasta su muerte en 1844.

(44) Bagües, Jon. Op. cit., p. 235 y siguientes

Manuel Mendizábal, nacido en Tolosa ca. 1820 y muerto en Madrid en 1896.

Junto a estos nombres podríamos recordar los de Aizcorbe, José Juan Santesteban, Sebastián de Iradier, Faustino de Altuna, Marcos de Alcorta, Ambrosio Arriola, Manuel Delgado, Bartolomé de Ercilla, Bonifacio Eslava, José Gainza, etc... que llenaron el mercado pianístico de polkas, rigodones, mazurkas, variaciones y, sobre todo, zortzikos, de contenido banal, que en nada ayudaron a la evolución del piano en el País Vasco.

Más tarde podrán citarse con satisfacción las partituras pianísticas de compositores, como:

Dámaso Zabalza, Irurita 1833-1894.

José Antonio Santesteban, San Sebastián 1835-1906.

Felipe Gorriti, Huarte Araquil 1839-1896.

Apolinar Brull, San Martín de Unx 1845-1905.

Jesús Santesteban, San Sebastián, hijo de José Antonio.

Fabián Furundarena, Tolosa 1862- ?.

Joaquín Larregla, Lumbier 1865-1945.

De los citados en la primera lista, digamos que José Sobejano, Pedro Albéniz, José Aranguren y Nicolás Ledesma fueron hombres básicos en la didáctica pianística del país y de toda España, merced a sus métodos publicados.

José Sobejano editó en 1826 en Madrid «El Adam Español, Lecciones Metódico-progresivas de Forte-piano». Pocos años después su «Método completo de piano».

Pedro Albéniz, considerado didácticamente el padre de la escuela española de piano, prestó un gran servicio con su «Método completo de Piano», editado en Madrid en 1840 e impuesto como obligatorio en el Real Conservatorio.

José Aranguren publicó también su «Método completo de Piano» en 1855. Algunos años más tarde sustituyó al de Pedro Albéniz.

Nicolás Ledesma escribió gran número de Sonatas y Sonatinas, que fueron acogidas como modelo de escuela pianística. La revista «Gaceta Musical de Madrid» (45) en 1856 hacia propaganda de «Estudios para piano de Concione, Cramer, LEDESMA y Rosellen».

Insistentemente se ofreció una plaza a Ni-

colás Ledesma en el Conservatorio de Madrid, pero ante su negativa constante a aceptarla, se impusieron sus Sonatas y Sonatinas en los programas de estudio.

c) *Estética pianística de los compositores vascos*. En cuanto a la estética pianística de nuestros compositores más destacados, diríamos que Asiáin, Murguía y Prieto reflejan el clasicismo más auténtico en el tratamiento de la Variación y, sobre todo, en la forma Sonata, realizada ésta en varios tiempos, según la manera más generalizada en esta época. Contrasta la escritura de los dos primeros con la de Prieto. La de éste simplificada y suelta.

Ferrer y Mateo Albéniz se atienen a la forma scarlatiana de Sonata. Son sonatas de un solo tiempo, monotemático las más de las veces, y dividido en dos partes.

El ejemplar de Mateo Albéniz es sobradamente conocido, pero es de señalar la riqueza de los abundantes ejemplares de Ferrer.

Arriaga, en su reducida aportación al piano con los «Tres estudios o Caprichos» se muestra como el genio indiscutible de la época en España en el manejo de la escritura y en el conocimiento de la técnica del instrumento. Aunque no falta quien cree (46) que «Tres estudios» presentan una gran influencia clavecinista o que su verdadera sonoridad la encontrarían transcritos para instrumentos de arco, debemos presentar esta obra de Arriaga como la mejor partitura de piano en toda la trayectoria de la expansión del piano en el País Vasco.

Larramendi, con sus variaciones escritas en los años en que se siente el romanticismo musical ya vecino y por el hecho del empleo del tema popular, puede ser considerado un autor que se abre a la época que nace. En línea más claramente romántica estarían Sobejano, Pedro Albéniz y, sobre todo, Guelbenzu y Mendizábal.

Los dos primeros, de mayor influjo como didactas que como compositores: sus composiciones adolecen del virtuosismo efectista, predominante en algunos compositores extranjeros que dejaron rastro a su paso por la Península.

Guelbenzu y Mendizábal reflejan el espíritu romántico en el cultivo de las pequeñas composiciones, en que se sustituye la perfección del clasicismo por la expresión individual. Dife-

(45) *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 50,14 de Diciembre de 1856.

(46) Echazarra, Ismael. «Análisis crítico de las obras del Maestro Arriaga» en *Euzkadi*, enero de 1906.

rentes formas nacidas en el romanticismo: fantasías, impromptus, nocturnos, romanzas sin palabras, barcarolas, valsos . . . componen el repertorio de ambos; no faltan asimismo en los dos, obras que reflejan su expresión personal de músicos vascos, ateniéndose al zortziko, como manifestación casi exclusiva. De entrambos cabe acentuar la aportación romántica de Guelbenzu a través de una música personal, atildada e íntima, sobria en efectos virtuosistas, pero rica y expresiva.

#### OTROS ACONTECIMIENTOS MUSICALES.

Así podemos denominar a la aparición en el s. XIX de las Bandas de Música y los Orfeones.

La desaparición de los conjuntos instrumentales en las capillas musicales por falta de sueldos y el aumento de la afición musical en el ciudadano medio trajo como consecuencia la existencia de un mayor número de instrumentistas aficionados, que comenzaron a congregarse espontáneamente, para convertirse poco a poco en agrupaciones patrocinadas o contratadas por los municipios, hasta convertirse muchas de ellas en Bandas Municipales.

Trayectoria similar sufrieron los cantores, hasta ahora profesionales. Al desaparecer las capillas musicales, integradas por cantores que accedían por oposición, pulularon por doquier pequeños coros parroquiales, compuestos de cantores mucho menos dotados musicalmente, pero creadores de un clima coral mucho más extenso. También en las sociedades de recreo fueron formándose pequeños grupos de cantores, predecesores de los ochotes y que luego desembocaron en la fundación de los primeros orfeones, imitando las corrientes corales venidas de Francia y extendidas en España en Cataluña, como región española pionera.

Fecha aproximada del nacimiento de las Bandas de Música la mitad del siglo XIX. Los orfeones por la década de 1860.

#### EL EUSKERA EN LA POLIFONIA EN EL S. XIX.

En la música religiosa nos encontramos con un compositor prolífico: Fray José Ignacio Larramendi, azcoitarra (1786-1855), que dejó una gran producción musical en Aránzazu, aunque muchas de sus partituras se hallan en otros archivos parroquiales del País Vasco.

Puede señalarse como fecha aproximada del nacimiento de las Bandas de Música y los Orfeones la mitad del siglo XIX.

*El euskera en la polifonía en el s. XIX.* - En la música religiosa nos encontramos con un compositor prolífico: Fray José Ignacio Larramendi, azcoitarra (1786-1855), que dejó una gran producción musical en Aránzazu, aunque muchas de sus partituras se hallan en otros archivos parroquiales del País Vasco.

De un total de 70 obras, tres de ellas son villancicos en euskera:

—«Ceruco Aingueruac arzayai».

—«Nor zerate mutillac».

—«Nescac eta mutillac».

Este compositor introduce en sus villancicos un detalle desconocido hasta ahora. Se trata de los villancicos escritos en castellano.

De un total de 20, nueve presentan el siguiente matiz: con una estructura más o menos fija de Introducción -Estríbillo-Coplas o Seguidillas-Zorcico, en esta última parte pasa del castellano al euskera. Estos «zorcicos» están escritos en 2/4, 5/8, 6/8 y 10/8.

Todos ellos pertenecen a principios del siglo XIX, con lo que es palmaria la escritura del zortziko en 10/8 con anterioridad a las teorías de Hilarión Eslava. Digamos otro tanto del zortziko en 5/8.

De entre estos villancicos entresacamos por la curiosidad de su «zorcico» en 6/8, «Venid, venid, pastorcillos». Dice así:

—«O luz antorcha ermosa gaurco gabecoa  
que al mundo has venido ceruetacoo  
de una Madre doncella mancharic gabea  
Dios en carne humana guztien jabea  
Aquel niño esperado Ceru lurren jabe  
para nosotros viene dudarican gabe  
Mesías prometido uste guenduena  
este es el que ha venido mundura gugana.

En los fondos musicales de Aránzazu existen en el gran bloque de «anónimos» cinco villancicos en euskera y cuatro en castellano con el consabido «zorcico» en euskera.

Los actos extralitérgicos o devociones piadosas experimentaron en el s. XIX una gran proliferación: rosarios, novenarios, septenarios, misiones, etc... En este clima de exuberante piedad los compositores nutrieron a los coros parroquiales de partituras polifónicas, que ya no son excepción, sino abundancia. Ahí están los Armentia, Aldalur, Eleizgaray, Ercilla, Santesteban, etc...

En música civil todavía existe un cierto retraso. El uso definitivo del euskera en la polifonía civil es obra de los Santesteban, Sarriegui, Gorriti, Peña y Goñi, Arin, Eleizgaray, etc...

Con sus partituras y los recién nacidos orfeones vascos, el pueblo se estremece, al escuchar en concursos y conciertos espléndidas

canciones en euskera, en sonoridades nunca imaginadas.

Si antes los polifonistas vascos dejaron de lado el euskera por un complejo de inferioridad, ahora la polifonía en euskera acrecienta el cariño del pueblo por su idioma indígena.