

EL FOLKLORE, MATERIAL DE COMPOSICION

LORENZO ONDARRA

Desde mediados del siglo XIX aproximadamente van surgiendo las escuelas nacionales y es a partir de entonces, del Nacionalismo musical, cuando comienza a contar el folklore en la composición de forma regular. Cada pueblo va descubriendo que posee en su propio solar un tesoro insospechado de literatura y música: poesías, melodías, ritmos, danzas, y todo este caudal debe incorporarse a la evolución del arte musical. El folklore, como tal, tiene sus raíces en las primeras corrientes de independencia y de personalidad de las naciones europeas, a partir de la Revolución francesa. El Nacionalismo musical será hijo y causa a la vez de un crecido interés por el folklore.

Fue Rusia el primer pueblo que acometió de forma sistemática el trabajo de recopilación de ese tesoro popular. Ella sería también la primera en explotarlo de manos de “los cinco”, los representantes de la primera escuela nacionalista. De finales del siglo XVIII es al menos una de las colecciones, a la que siguieron varias durante la primera mitad del XIX. Y fue el pueblo vasco uno de los primeros en contar con una suya: la de Iztueta (1826), pero la repercusión en los compositores se produciría muchos años más tarde. Seguirían colecciones en las cuatro últimas décadas, pero hasta finales de siglo no llegaría el despertar del auténtico nacionalismo.

Antes de analizar esta época, hacemos un rápido recorrido por siglos precedentes: el folklore alcanzó gran desarrollo en algunos pueblos orientales, y tuvo sus manifestaciones externas a través de composiciones preferentemente instrumentales. La utilización de instrumentos musicales se remonta a varios miles de años, decenas de miles en los de percusión. Al hablar de composición, pensamos inmediatamente en una polifonía, y sabemos que los primeros rudimentos de ésta datan del siglo IX de nuestra era. Ese es el tiempo a partir del cual se comienza a trabajar de forma sistemática, pero indudablemente existieron manifestaciones polifónicas anteriores: en grado tal vez muy desarrollado en polifonía rítmica, dentro de una línea monódica, pero incluso con incursiones, al menos momentáneas, en la polifonía vertical, como es el caso de la música china: es decir, una melodía interpretada al unísono era jalonada en los puntos destacables por acordes, incongruentes a la armonía clásica occidental. Todos los temas instrumentales serían de carácter popular: es de destacar que 500 años

antes de nuestra era fueron recogidos por Confucio 3.000 canciones populares (1). Los griegos conocieron una especie de heterofonía: era la sucesión de cuartas o quintas, intervalos correspondientes a la distancia natural de voces vecinas, spor.-contr.-ten.-bajo: recibió entre ellos el nombre de “antifonía”.

En relación con la música griega, con la que se coteja la vasca por el uso común de los ritmos quinario y de espatadantza, se aduce el testimonio del geógrafo griego Estrabón, nacido a mediados del s. I antes de C., para destacar una manifestación de nuestra música en los siglos anteriores a nuestra era: Estrabón habla de los vascones, quienes después de la cena y en medio de la bebida danzaban y saltaban al son de la flauta y trompeta. ¿Cabe presumir, como lo hace Arana Martija, después de suponer a los instrumentos citados como descendientes perfeccionados del txistu de Isturitz y de la corneta de Atxeta, que se tratase de una primitiva orquesta en la que no faltarían sin duda los instrumentos de percusión? Por los testimonios de los calagurritanos Quintiliano y Prudencio se puede llegar a conclusiones más precisas sobre la música de su tiempo y región, incluso sobre el empleo de una polifonía a dos y tres voces.

Con estos datos, dados por curiosidad, no podemos hablar de música popular y composición: habrá que dejar pasar unos siglos desde el inicio de la polifonía para descubrir reflejos del canto del pueblo en la composición. Fueron primero las melodías gregorianas las que sirvieron de base, en concreto a la polifonía inglesa del s. XIII. En los siglos XIV y XV vendrían composiciones polifónicas con canciones de danza popular: los “Carol” en Inglaterra y la “Chanson” en sus diversas facetas de balada, rondó y virelay, muy extendida en Francia. Incluso las Misas recogen temas profanos como la del “hombre armado”. En el siglo XIII comienza la música instrumental independiente, de carácter más popular: “música vulgaris” se la llamaba: eran danzas conocida: por nombres como “stampia, trotto, manfredina...”, compuestas frecuentemente con melodías populares que habían pasado los límites de los países. Algunas de esas canciones podían tener tradición multiseccular. Según Higinio Anglés (2) “se ha podido demostrar ‘que ciertos vestigios de la antigua cultura musical griega se mantuvieron en los extremos del Mediterráneo: en danzas y canciones de los países balcánicos y de España”. En las diferentes escuelas de polifonía de la Baja Edad Media se vislumbra el distintivo de un espíritu nacional: “En Joaquín Després hay ya elementos que luego serán constantes en toda la música francesa; en Alemania se labra un tesoro de música religioso-popular que encontrará su expresión definitiva en el coral luterano; España se enraiza con un expresionismo de fondo popular característico” (3).

En cuanto a nuestra región, se presume que el primer milenio de nuestra era discurrió sin contactos ni influencias extrañas, luego vendría el influjo del canto gregoriano. El desarrollo posterior de la música popular se fundamenta en la

(1) MA HIAO-TSIUN, “*La musique chinoise*”, en *Histoire de la Musique* 1, Encyclopédie de la Pléiade, p. 293.

(2) Higinio ANGLÉS, “*L’Ecole espagnole*”, o. cit., ps. 1.355-6.

(3) Federico SOPERÁ “*Historia de la Música*”, E.P.E.S.A., 2ª ed., p. 13.

iconografía y literatura: en las numerosas representaciones de instrumentistas medievales: además del arpa, laúd... aparecen el txistu, el tamboril, incluso “una posible alboka” apunta Arana Martija; de los documentos escritos se señalan “Beotibarko kantua, Alostorrea, Berterretchen Khantoria”. (En el siglo XV aparecen ya bersolaris, junto a los juglares de fuera).

¿Qué papel jugó en la composición toda la presumible música popular existente en aquella época? Contamos con compositores maestros en el arte polifonista: de ellos el principal Anchieta, en cuya música podríamos hallar vestigios del canto popular: conocemos “Con amores, Madre” en 5/8; su idéntico comienzo a uno de los “Aires vascongados” de Santesteban revela algo o es coincidencia? Jordá habla de una célula vasca en otra de sus obras. Se ha dicho poco más arriba de un espíritu nacional que parece distinguir a polifonistas franceses, alemanes, españoles..., afirmación más fácilmente aplicables a grupos; no gusta poder sentir el aroma del país de origen de Anchieta: he hojeado demasiado rápidamente la edición de Samuel Rubio como para aportar una conclusión personal. De todos modos hay que tener en cuenta que en tiempos de Anchieta era común el desprecio de la música popular: no era tema de trabajo para un hombre científico y privaba el afán de aparentar como tal.

En los comienzos del siglo XVII nos encontramos con una interesante manifestación musical en la catedral de Pamplona: se trata de la costumbre de interpretar durante los maitines de Navidad villancicos, muchos de ellos sobre motivos populares, costumbre que duró casi dos siglos.

Esos ejemplares y similares de los archivos de La Seo de Zaragoza y de la catedral de Valladolid podrían considerarse por ahora como las primeras realizaciones en grupo de música coral basada en nuestro canto popular. El género popular de villancico continuó influyendo en las composiciones posteriores, y ya con más conocimiento que sobre las anteriores, se pueden concretar partituras de la segunda mitad del siglo XVIII. De estas décadas son la tonadilla de Blas de Laserna “La vizcaína” en la que aparece el “Iru damatxo”, y dos obras de teatro lírico de tema navideño, en las que texto y música son fundamentalmente populares.

En estas décadas del clasicismo musical se practicó ya la forma de variación sobre motivos populares: un ejemplo las Variaciones de Mozart sobre una canción de cuna húngara, universalizada hoy día. Esta fue la forma predominante en los años del Romanticismo que se inspiró en el folklore. Un ejemplo cercano el de las variaciones algo posteriores a 1820 sobre “Iru damatxo” de José Ignacio de Larramendi, incluidas en el tercer concierto de ERESBIL-ERESIAK.

Y llegamos a mediados del siglo XIX. Los asomos de lo popular en la composición, anteriores a esta fecha, además de ser esporádicos, no suponen un influjo profundo en las obras: la forma fría de la variación fue el paso más avanzado. A partir de ahora, marcando etapas progresivas, las composiciones irán desentrañando el folklore, hasta llegar en casos excepcionales a una simbiosis del fondo popular con la técnica compositiva.

No todos los pueblos han trabajado su elemento popular, al menos de forma trascendente. Y algunos compositores lo han practicado con el de pueblos ajenos, haciendo caso omiso del suyo propio: pensemos en Debussy y Ravel. Como afirmación interesante cito al respecto lo que sostiene el etnomusicólogo rumano Brailoïu: “no hay escuela nacional sino en los países que por esta escuela nacen o renacen a la música: es decir, que no han producido nunca música sabia (como Rusia), o que, habiéndola producido, la han olvidado (como España)” (4).

En una primera época del Nacionalismo se coloca, además de “los cinco” de Rusia, a los centroeuropeos de Hungría y Checoslovaquia, a los nórdicos de Noruega y Finlandia, y a los occidentales de la península ibérica. (La monumentalidad de las obras alemanas puede entrañar la esencia de su pueblo, pero no guarda relación con el folklore).

En la segunda época se centra el interés en personalidades concretas: Stravinski, Bartok, Falla, Villalobos, como los más significativos.

No es finalidad de este trabajo hacer historia, sino analizar la aportación del folklore a la composición de la mano de estos grupos e individualidades; esto nos hará comprender mejor la aportación del folklore vasco en nuestros compositores.

De diversas formas se han aprovechado el elemento popular, siendo consiguientemente muy diferentes los resultados. No se trata necesariamente de pasos progresivos, aunque es indiscutible el grado de superioridad logrado después de varias décadas y difícilmente superable, como es el caso de síntesis de folklore-composición conseguido en Béla Bartók (estamos celebrando el centenario de su nacimiento).

Una vía directa de llevar el folklore a la composición es revestir las melodías populares, tomadas íntegramente, de armonizaciones o adornos adecuados. Cabe en estas composiciones, aparte del grado de perfección, la diversidad de matices a que se presta la música coral, y más la instrumental, con el amplio campo del colorido de timbres y contrastes.

Se comparan la música coral rusa y la vasca, no porque melodías concretas de un país recuerden a las del otro; ello es debido fundamentalmente al predominio en ambas de la música vertical, nacida de la propia armonía interna de las melodías, amplias, ondulantes, acomodadas a escalas bien definidas. Forman ellas, en verdad, una gran parte del repertorio, pero son las menos auténticas y menos antiguas. Estas melodías, completas en sí, son las menos maleables para su tratamiento en una composición de fondo.

(4) Constantin BRAILOIU, “*Les écoles nationales*”, en *Histoire de la Musique 2*, Encyclopédie de la Pléiade, p. 666.

En cuanto a música instrumental, pueden colocarse en este apartado de tratamiento directo de las melodías populares:

— parte de la música rusa, sea en obras fundamentada en melodías del extenso país, como de otros orientales visitados por algunos de los compositores.

— obras del checo Smetana, de amplias melodías; en menor grado su compatriota Dvorak.

— las danzas húngaras de Liszt, cuyas melodías son modelo de popular no auténtico, fruto del exotismo zíngaro.

En este apartado se incluiría mucha de nuestra música instrumental, sin tener en cuenta la casi totalidad de la escrita para los instrumentos autóctonos.

Toda esta música, coral como instrumental, se reconocería bajo el calificativo de “*popularista*”.

En contraste con ella colocaríamos a la *Música pintoresca*, nacida con pretexto de folklores exóticos, fundamentados más o menos en la realidad de las melodías concretas, en muchos casos sin reflejar la vivencia personal del compositor, y en algunos, basados sobre falsas ideas de los valores auténticos, como en “Carmen” de Bizet, o en menor grado de inautenticidad, el “Capricho español” de Rimsky-Korsakov.

Mucha música francesa de finales del siglo pasado y comienzos del presente responde al ambiente de exotismo, orientalismo en gran parte, como consecuencia de la Exposición Internacional de París. Nos detenemos brevemente en los dos grandes genios: Debussy y Ravel. La revolución impresionista del primero creó un medio armónico y unas formas de libertad “donde —en expresión del citado Braïloïu— las melodías de los pueblos podían respirar a sus anchas” (5). Primero le sirvieron a él para esa finalidad pintoresquista: “Iberia”, un ejemplo, donde no cuenta en absoluto el rigor folklórico, sólo el poder de “evocación” y de “atmósfera”. Escribe Falla sobre la intención de Debussy de “traducir en música las impresiones que España despertaba en él... a través de los ecos de sevillanas y de la guitarra”. Es también Falla quien nos habla, refiriéndose a la “rapsodia española” de Ravel, de “su carácter español... logrado no por el acomodo de documentos folklóricos, sino por el libre empleo de sustancias de nuestra lírica popular” (6).

Dentro del *pintoresquismo*, un modo de revivir el fondo popular en la composición, es lo que han hecho algunos compositores, creándose el ambiente de la

(5) C. BRAILOIU, art. cit., p. 670.

(6) Manuel de Falla en un ensayo dedicado a Ravel, cit. de F. SOPEÑA, o. cit., p. 103.

propia nación, a veces con sus peculiaridades regionales, al margen, por lo general, de la melodía popular:

- en las polonesas, nocturnos y más en las mazurkas de Chopin, si bien representante de un arte universal, se percibe el acento polonés.
- en el nacionalismo intimista de Grieg se da la fusión de pintoresquismo (“paisajes de Andersen”) y de lírica romántica.
- el pintoresquismo español podría escalonarse señalando la universalidad del tema español de Granados, los acentos regionales de Albéniz y el andalucismo de Turina.

Las obras del teatro lírico vasco, gran parte al menos, de finales del XIX y principios del XX son hijas del ambiente de pintoresquismo.

La segunda época, el Neonacionalismo, vino a representar una tercera y la más sublimada expresión de folklore-composición, partiendo de la *esencialidad* del canto popular: no interesa una melodía entera para revestirla armónicamente, o desarrollarla, o construir variaciones... ni interesa asimismo, mejor, se rehuye del pintoresquismo que, a base de datos incompletos, a veces falsos, y, en todo caso, no asimilados, construye música de fantasía, obras maestras bajo otros conceptos en muchos casos; pensemos de nuevo en Debussy y Ravel, pero no bajo el concepto de autenticidad folklorista.

He dado los nombres de algunos compositores neonacionalistas, por citar los más conocidos y significativos, pues incluso en Francia responde a un interés folklórico común el grupo de “los seis”: las características de la canción latina, siendo como es Francia una nación que apenas ha visto reflejado su folklore en las obras de los compositores.

Todos los neonacionalistas parten del mismo principio de asimilación del elemento popular para expresarlo luego en sus obras, pero no todos han llevado por igual el principio hasta sus últimas consecuencias, sin duda al menos tal como lo ha hecho Bartók, cuya total producción no se comprende desligada del folklore.

La aportación de *Strawinski* es muy importante atendiendo a la calidad de las obras inspiradas en el folklore ruso y a su repercusión universal: El pájaro de fuego, *Petruchka*, *La Consagración y Bodas*, además de otras obras menores. “*La Consagración*” lleva al extremo la complicación de las innovaciones métricas y armónicas, acumulando elementos rusos, con una intensidad que raya en el atonalismo. “*Bodas*” “representa —en expresión de Stuckenschmidt— como una quitaesencia de las melodías de la antigua Rusia” (7). Pero a los pocos años rompería Strawinski bruscamente con el folklore ruso, por motivos políticos y de estética.

(7) Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, “*Igor Stravinsky*”, en *Histoire de la Musique* 2, Enc. de la Pléiade, p. 1002.

Falla es considerado como el caso más peculiar de este “folklorismo esencialista” después de Bartók. Desde la muerte de Pedrell haría suya la idea del folklorista: superación del pintoresquismo y ahondamiento en la entraña de la música popular española. Sobre las “Piezas españolas” destaca Salazar (8) “los rasgos más típicos del repertorio popular en fórmulas sumarias”. En las “Canciones” se trata de una “inspiración asimilada”: “respetando íntegramente el dato popular, el piano lo desentraña”. Las melodías gitanas del “Amor brujo” son “recreadas” (creadas de nuevo) de manera personal, y ello con una asombrosa economía de medios. El “Retablo” está fundado en el ambiente de “asectismo melódico” de la vieja música castellana. La sobriedad y la precisión son características inigualables de la música de Falla logradas, o mejor, arrancadas del ambiente exuberante del folklore andaluz.

De gran significación la música del mundo latino-americano en compositores como el brasileño Villalobos y el mejicano Chávez. Los grandes poemas sinfónicos del primero están inspirados en la exuberancia rítmica y en la dulce melancolía de los cantos de su país, siendo sus “Bachianas” uno de los intentos mejor logrados de adaptación del folklore genuino a las formas puras de la música clásica. Chávez aprovechó, además del rico folklore indígena, los más primitivos instrumentos aborígenes.

Los cuatro compositores y otros más: Enesco, Kodaly... enriquecieron con sus peculiaridades la creación musical bajo el denominador común de ahondamiento en sus respectivos folklores, pero es indiscutiblemente Béla Bartók quien ha llegado más lejos: a crear su mundo sonoro, su materia y su forma, como una síntesis de las melodías, ritmos, armonías y formas de la canción popular. Y es que el realizó todo el trabajo desde los comienzos: es excepcional el caso de este folklorista-compositor que parte de cero.

Bartók se encontró con un material popular deformado: Liszt, Brahms, y otros compositores de menor talla del Romanticismo habían escrito parte de su producción basándose en la música gitana húngara. Bartók se dedicó a la búsqueda de las puras melodías conservadas en la secreta tradición campesina. Reunió varios miles de melodías, y en ellas encontró la razón y fundamento de toda su composición. No fue ese ingente material un elemento decorativo y mundo de evasión, sino una realidad de sí mismo: encontró la solución de su problema compositivo, porque antes se reconoció en él a sí mismo.

El folklore no debía ser tratado como puro material, había que reencontrar en él las energías y los principios para crear la música. El romántico pedía poco al folklore se contentaba con gozar pasivamente de sus encantos, y las primeras músicas nacionalistas, basadas en lo popular, lo entendían así. En el folklore hay algo más que unos encantos; en cualquier melodía de Mozart o Schubert los hay, pero el folklore responde a la vivencia, no de una persona, sino de un pueblo: aunque en un principio ha nacido esa melodía de un individuo concreto, luego ha tenido el refrendo común: el pueblo la ha adoptado porque había en

(8). SOPEÑA, o. cit., p. 131

ella algo que no ha encontrado en otras, las cuales no han sido por ello asimiladas. La melodía de un particular, músico o no, suele considerarse popular si la mantiene el pueblo como medio siglo. Se considera, pues, aun en el caso de conocerse el iniciador o inventor de la melodía, que es el pueblo quien hace sus cantos, crea él y los crea para él.

Ahora bien, no es cada melodía concreta la que encierra ese valor intrínseco de lo popular: es el conjunto. Por ello, de la penetración en ese mundo realizado y confirmado a través de numerosos ejemplares es de donde ha de sacar el compositor la esencia de la música de ese pueblo concreto, para recrearla y proyectarla en la pantalla de su composición. Es, pues, una obra de creación del material, más exactamente, de re-creación: ese mundo musical existe, pero repartido y diluido en muchas melodías. Por eso, una sólo melodía revestida armónicamente o desarrollada, no nos da idea de ese mundo. Es ésta una labor, puede decirse, honrosa, y en muchos casos es esa la finalidad que se pretende: acentuar los rasgos de una melodía concreta, pero se trata de un plano muy inferior: con una melodía popular, empleada como tema de composición, no es fácil —¿posible?— llegar lejos.

Decimos que hay que llegar a extraer la esencia del folklore. Existen unos valores concretos que nos la pueden determinar, y son: los ritmos, los giros melódicos, las particularidades armónicas, y la estructura formal y estética.

Son patentes algunas de las peculiaridades *rítmicas* que distinguen a diversos folklores: lo comprobamos en cierto grado en las exhibiciones de danza y canto de algunos pueblos: los del este europeo: Hungría, Bulgaria, Rusia; pueblos orientales, árabes, aborígenes americanos, etc.. Existe incluso en algunos pueblos un refinamiento rítmico que ignoró la música culta de siglos pasados. La música de nuestro siglo ha caminado a pasos rápidos: no han sido sólo el desarrollo y ruptura de la armonía, de los timbres, de las formas... el ritmo es explotado en combinaciones múltiples.

Las peculiaridades rítmicas de ciertos pueblos han sido decisivas en la labor de creación de los compositores. Pensemos en Béla Bartók. Su estética, vuelvo a recordarlo, sirve en la exposición de estas ideas de “folklore-recreación”: no se trata de reproducir simplemente los ritmos originales: la fantasía del compositor va más lejos, tratando de acentuar, reforzar, combinar estrechamente, superponer los rasgos rítmicos, llegando a una gran complejidad, pero manteniéndose siempre como ritmos vivos, en contraposición con la complejidad, artificial en muchos casos, proveniente de la explotación de combinaciones rítmicas que parten del abstracto.

En cuanto a la *melodía*, es semejante la labor del compositor, quien penetra en el alma del “melos” (mundo melódico). No se trata de una cultura melódica de catálogo; sino que las leyes esenciales: esquemas, intervalos típicos, contornos melódicos, entonaciones, desinencias... del melos vivan en él, y regido por ellos, reconstruye desde dentro sus melodías y las acomoda a la sensibilidad de la música culta: no queda aquél desfigurado, sino acentuado y vivificado por

tensiones que le confieren la plenitud de su expresión. Se trata con ello de plegar el melos popular a la voluntad constructiva del compositor, que exige por adelantado temas dóciles a las transformaciones que experimentarán en el proceso de la composición.

En tercer lugar, el folklore aporta sus peculiaridades *armónicas*. Muchas melodías populares han sido influenciadas desgraciadamente por la rigidez armónica de los dos modos, mayor y menor, obra del Romanticismo, quien en vez de adentrarse en la armonía interna del canto popular, le ha aplicado su armonía cerrada, quitándole ese valor de vuelo libre que llevan en su origen las melodías del pueblo.

Hay melodías de carácter *monódico*: se resisten a la armonización tradicional de los modos mayor y menor. El impresionismo rompió con esa rigidez: desde entonces las melodías populares se, han movido más libremente en una armonía en la que un acorde no está obligado por los acordes precedentes y siguientes.

En otros casos ha sido el *politonalismo* el ambiente armónico apropiado de melodías de carácter *cromático*, más bien impreciso, cosa frecuente en pasajes del canto del pueblo: incluso en cantos vascos encontramos casos en que duda el folklorista y juega con las alteraciones en la transcripción de algunos pasajes. Es llamativo el canto árabe: esos pasos de sonidos que no los encuadramos en el tono ni en el semitono responden a algo interno e invariable en la interpretación. Cito al respecto unas significativas palabras de Falla: “La armonía está aún en los umbrales del arte. Por ejemplo, las canciones populares de Andalucía se derivan de una escala mucho más sutil que la que puede encontrarse dentro de la octava dividida en doce notas. Todo lo que se puede hacer en el momento actual es dar la ilusión de esos cuartos de tono superponiendo acordes de una tonalidad sobre los de otra. Pero se acerca rápidamente el día en que nuestra notación actual tendrá que ser abandonada por otra, más capaz de responder a nuestras necesidades” (9).

El cuarto aspecto: la *estructura* formal.

Strawinsky que sintió unos años la fuerza interna del folklore y lo revitalizó en sus célebres obras de los años jóvenes, dió el cambio brusco, llegando a condenar el folklorismo, por estimar que las melodías populares no ofrecen materia temática lo bastante dócil para plegarse a las miras compositivas de un músico moderno. El P. Donosti hace un comentario significativo a las palabras de Ravel: “las canciones populares no deben ser tratadas tomadas literalmente”. Dice el P. Donosti: “estas palabras me hicieron comprender porqué no me agradan obras de grandes dimensiones sobre temas vascos” (10).

Las obras de algunos compositores, y de modo eminente las de Bartók, son la demostración de las posibilidades del tema fundamentado en lo popular. Se ha

(9) Manuel de Falla en un artículo dedicado a Pedrell en *Revue Musicale*, año 1922 (F. SOPENA, o. cit., p. 130).

(10) P. DONOSTIA, “*Hommage à Maurice Ravel*”, en *Gure Herria*, enero 1938.

dicho en el segundo de los cuatro aspectos que estamos analizando, en el de la *melodía*, que el compositor reconstruye el tema para su composición, y el tema engendrará la forma temporal de la obra. Ahora bien, este tema debe presentar un carácter abstracto y esquemático para ser favorable a su desarrollo. La *melodía* es más que un *tema*: es rebelde a su desarrollo porque proclama de por sí su autonomía y suficiencia. El tema, en cambio, privado de esa autonomía y suficiencia, está pidiendo su desarrollo: más que una realidad, debe ser la posibilidad de su propio desarrollo; desarrollo que no es repetición del tema, sino una manifestación y realización de las posibilidades latentes del mismo.

En los textos de Strawinsky, Ravel y P. Donostia citados poco más arriba han sonado tal vez algo equívocamente los términos “melodía” y “tema”. Ravel habla claramente de melodía popular literal, o sea, la original. La conveniencia de no emplearla como tema de desarrollo ha sido idea bastante generalizada en este siglo. Pero parece ser que Strawinsky niega incluso eficacia al desarrollo del tema reconstruido sobre el dato popular. En este sentido hay que entender sin duda las palabras de Luis de Pablo escritas en una carta recibida hace pocos días: “no me interesa el llamado “tematismo”, o sea, el empleo del folklore como fuente de temas...”.

De todos modos, tenemos esa demostración de obras, como las de Bartók, expresión de un lenguaje personalísimo nacido y vivificado por la fuerza del folklore asimilado.

A la luz de estos datos y reflexiones, vamos ahora al campo de nuestra música, no para analizar las obras, sino para tratar de sacar una idea de conjunto.

Presentando unos datos esporádicos hemos llegado hasta los inicios del Nacionalismo en Europa a mediados del siglo pasado. Se ha señalado la colección de Iztueta, aparecida en el primer tercio del siglo XIX, como una de las primeras manifestaciones del folklore universal, pero sólo bien entrada la segunda mitad del siglo vendrían las siguientes publicaciones de material folklórico, ya de modo continuado: Michel, Santesteban, Carricaburu, Lamazou, Salaberry, Manterola, Vinson, Bordes.

Y más tarde todavía se produjo el despertar de nuestros compositores que eran numerosos en la segunda mitad del siglo. La mayoría estaban fuera del País vasco y además bajo el influjo italianizante de la época en España.

Los últimos años del siglo y comienzos de éste verían importantes manifestaciones del teatro lírico con savia popular, de autores como Guimón, Tabuyo, Sarriegui, Santesteban, Zapiráin, Paul Vidal, Ortiz San Pelayo, Pierné, Nougues: obras por lo general a base de material popular poco auténtico.

Pero la fiebre del Nacionalismo cunde: se convocan concursos de composición sobre temas populares; había base en el material publicado y los comienzos del siglo nos traerían las dos grandes colecciones mejor seleccionadas: Azkue y Donostia.

Una vez recogido el material folklórico, en gran parte, se realizan estudios analíticos para resumir datos y conclusiones de carácter general, estudios comparativos con otros folklores para deducir sus diferencias de conjunto con algunos cercanos, hallando por otra parte aproximaciones y puntos de contacto con folklores alejados en espacio y tiempo: el celta y griego singularmente. Puntos de mira son las medidas características del zortziko y de la espatadantza, los sistemas tonales, los giros melódicos...

Pero es difícil encuadrar un folklore tan diverso y con influencias extrañas, a base de unos distintivos concretos y exclusivos. Presento en resumen unas conclusiones, fruto de los análisis de Azkue, Bordes y Donostia (de los dos últimos a través del musicólogo belga Paul Collaer, tomado de la Enciclopedia FAS-QUELLE) (11):

— la MELODIA es *diatónica* (procede por tonos y semitonos naturales), no *cromática* (no se dan normalmente semitonos de forma continuada);

— predominan *los intervalos* de segunda y tercera, no es ordinario el intervalo superior a la quinta, eventuales apariciones de intervalos de 6^a, 7^a y hasta de 8^a;

— a) número relativamente alto de canciones de *tesitura* corta: dentro de los límites de una 3^a: no sólo en canciones de cuna, cosa normal en ellas, también en báquicas, amorosas...

b) las melodías de *tesitura* amplia son ondulantes, y se organizan según unos modos que difieren, dependiente de que la inflexión (movimiento de la voz) sea ascendente o descendente. Los movimientos descendentes están caracterizados frecuentemente por 4^a y 5^a aumentados.

— en cuanto a RITMO, nos limitamos al llamado *medio*:

a) el *quinario* (zortziko), común a algunos pueblos, presenta en el nuestro el distintivo frecuente del puntillo;

b) ritmos de *amalgama* periódica: espatadantza, 7/4 y 5/4; y *amalgama* aperiódica: 3/4 más 2/4;

c) influencia de la medida libre del c. gregoriano en repetidos casos;

— referente a MODOS y ESCALAS, existen:

pentatónicas, heptatónicas de estructura modal, y los procedentes de tonalidad clásica, éstos los menos interesantes;

(11) Encyclopédie de la Musique FASQUELLE, vol. I, ps. 351-2.

— en la CONSTRUCCION, hay predominio de las canciones regulares, siendo la más común la forma tripartita ABA;

por otra parte se da tanta o mayor importancia a la música que al texto, cosa algo rara en las tradiciones populares.

De estas conclusiones ¿cabe extraer la esencia de una música vasca? Sería muy ingenuo conformarse con unos esquemas, con recetas tomadas de otros y lanzarse a componer música vasca. Es el propio compositor quien debe profundizar e imbuirse de ‘su espíritu para luego crear.

Y aquí nos preguntamos: ¿por qué Ravel no llegó a componer el tan esperado y solicitado concierto “Zazpiak bat”? “El —en expresión del escritor Janké-lévitch— más español que los españoles (haciendo música), que supo ser más judío que un judío al escribir en hebreo, y al montar en roulotte con los Bohemios, más zíngaro que los zíngaros” (12). Ravel mismo respondió al P. Donostia que las melodías vascas eran otra cosa. Y el P. Donostia continúa en su artículo de “Gure herria” con la frase antes citada: “estas palabras me hicieron comprender por qué no me agradan obras de grandes dimensiones sobre temas vascos”.

En la expresión “tema vasco” ¿incluye sólo el significado de melodía popular? ¿No habría encontrado el P. Donostia para aquellos tiempos obras que respondían a temas reconstruidos por el compositor? Y si existían, ¿no reunían las condiciones para su desarrollo, o no supo hacerlo el compositor?

El pensamiento del P. Donostia sobre el concepto de tema de composición aparece claro en el comentario de aquellos años (alrededor de 1930) sobre la “Fantaisie basque” de Pierné: “El procedimiento de escoger temas populares y revestirlos según el padrón que uno crea más perfecto musicalmente... es rudimentario. Saturarse en cambio de la música popular... y luego crear, sin sujetarse a determinados temas, es de más trascendencia, de mayor realidad positiva artística” (13).

En ideas similares se movían los dos grandes compositores que destacan en el teatro lírico apenas concluída la primera década del siglo: Usandizaga y Guridi. La música de ambos está ligada al elemento popular, y es evidente, en su recíproca correspondencia, el deseo de superación sobre lo realizado hasta entonces. “Lo que me propongo —escribía Usandizaga ya en 1909— es evitar a toda costa el amontonamiento de una colección de cantos... y dar interés a cada personaje con su motivo característico... Cuando yo me veo en tu caso, meto un embuchado de mi propia cosecha...” (14).

(12) Encyclopédie de la Musique FASQUELLE, vol. III, p. 546.

(13) J.A. de DONOSTIA, “Gabriel Pierné: Fantaisie basque sur des y thèmes populaires basques-espagnoles pour violon et orchestre”. En RIEV, 1928, t. XIX, ps. 165.6. (Cit. de J.A. Arana Martija en Musica Vasca, p. 181).

(14) Jesús M^a Arozamena, “Jesús Guridi, Inventario de su vida y de su música”, p. 129. (Cit. de J.A. Arana M., o. cit., p. 182).

En la frase última, escrita en la espontaneidad de una carta, ¿puede tomarse ese “embuchado” como fruto de la identificación del compositor con el elemento popular? En el “caso” de Guridi contaba en gran parte la solución de la melodía existente. Refiriéndose Sopena, en especial, a “El Caserío”, Mirentxu y Diez melodías vascas, destaca en Guridi su identificación con la música popular, que la recrea con un criterio de “esencialidad” y “ambiente”. Están patentes el carácter y ambiente vascos de estas obras, como de gran parte de las de Usandizaga; pero en Guridi, ciertamente, cuenta todavía mucho el dato concreto popular; creo que no hay que exagerar el aspecto de recreación; es ya un mérito grande el de Guridi la facilidad con que encuadra las melodías del pueblo en el conjunto de su obra.

Además, una gran parte de estas obras y en general de la producción vasca no pertenece al género propiamente sinfónico de desarrollo, que es el que crea problema con el elemento popular directo. Este ha sido tratado prácticamente hasta sus últimas consecuencias en infinidad de obras menores: sólo el número de autores habría de amontonarse al intentar abarcar el conjunto: Azkue, Donostia, Mocoroa, Pagola, Olaizola, Otaño, Almandoz, Madina, Uruñuela, Sorozábal, Garbizu, Escudero, Rodrigo de Santiago, Bastida... etc., etc., están en la mente de todos.

No obstante el predominio de obras menores, contamos con cierto número de obras mayores, desarrolladas en el ambiente de nuestro folklore. Todos los autores citados cuentan alguna o algunas de éstas y varios de ellos con ellas casi exclusivamente.

No hay lugar para detallar los valores personales de dominio, precisión, ahondamiento en lo popular, etc. (confieso además mi desconocimiento de obras), y habría de ceñirme a las más conocidas como algunas de Garbizu, quien vuela libre en su creación, fruto del conocimiento y manejo de lo concreto existente. No podríamos concebir sin esa identificación con el folklore las grandes obras de Escudero:

el “Concierto vasco”, de temas propios que recogen el alma musical vasca en su armonía, ritmo y color orquestal; “Illeta” y

“Zigor”, sobre todas, con la sutilidad de sus citas rítmicas, giros melódicos, derivaciones armónicas...

Vamos a terminar con una alusión a algunas manifestaciones de los últimos años. La música de vanguardia ha vivido las tres últimas décadas con problemas ajenos al folklore. Después de una primera época de rigidez y complicaciones del objeto musical y una segunda de mayor soltura: música abierta, aleatoria, indeterminada, collages... son constantes, en pueblos de Centroeuropa más notoriamente, unas estéticas de vuelta atrás, que se manifiestan abiertamente en Darmstadt: vuelven neoromanticismos, neoimpresionismos, neonacionalismos... y es de destacar la decisión por el folklore de pueblos como el rumano: jóvenes compositores plegando los avances del vanguardismo a citas populares, con tratamientos electrónicos, microtonales, timbres distorsionados, etc..

Hay cierto número de obras de intención vasca: de Luis de Pablo, Bernaola, Larrauri, Azilu, Marco... que mantienen alguna relación con el elemento popular, por el empleo de materiales melódicos, rítmicos, tímbricos, incluso temáticos. El tratamiento electrónico es la nueva aportación, y junto con el elemento rítmico, el distintivo común en estas obras de vanguardia.

Las obras de Azilu son las más alejadas del concepto de folklore, ya que intenta penetrar en el mundo fonético de la lengua, bien comparativamente (“Oratorio panlingüístico”), o destacando el potencial fonético de palabras, sílabas y vocales (“Arrano beltza”).

Media docena, como mínimo, de obras de Larrauri: Ezpatadantza, Aldatza, Munduak, Zan tiretu, Zuloan bat, Illun, están fundamentadas en ritmos y células interválicos vascos, “aunque luego los desarrollos y esquemas —escribe el propio Larrauri— están situados dentro de la música actual”.

Marco “utiliza en “Akelarre” una cinta electrónica enteramente basada en folklore navarro y vasco, y en la “Sinfonía I, Aralar” (para orquesta) numerosos elementos de ritmo y articulación de la música navarra” (copio exactamente sus palabras).

De los títulos euskéricos de obras de Bernaola, “Jarraipen” es exclusivamente de problemática electrónica; “Argia ez da ikusten” desarrolla una estructura interválica vasca; su reciente producción “Bela Bartoki omenaldia” está basada en canciones populares de Ochandiano, de las que aprovecha células melódicas, configuraciones rítmicas y constantes interválicas con sus inversiones; en momentos emplea giros más amplios de la melodía popular.

En Luis de Pablo, el motivo vasco está constituido por la cita de instrumentos, ritmos, manifestaciones populares. Pongo sus palabras:

- en “Zurezko olerkia” una txalaparta canta su canción de madera sobre un fondo de voces y de instrumentos de percusión y madera.
- en “Invitación a la memoria”, un percusionista bate, a intervalos periódicos, un ritmo, disfrazado (falta la 1ª corchea) de zortziko.
- en “We”, pieza electroacústica, el clímax está constituido por una trikitixa grabada en vivo, distorsionada y trasformada electrónicamente.

Las incursiones del folklore en las obras contemporáneas ¿son sólo caprichos esporádicos y ocasionales en este hacer de completa libertad que caracteriza la composición de los últimos años, o nos encontramos en los inicios de una nueva etapa, en que lo popular puede ir encontrando un ambiente adecuado, además de enriquecido, con las experiencias de la creación de las últimas décadas?