

# L'oeuvre lyrique de R.M. de Azkue



Natalie **Morel**\*

*Les premières oeuvres lyriques d'Azkue sont des zarzuelas, écrites dans un esprit de propagande nationaliste. L'exemple de C. Bordes, puis l'enseignement de la Schola Cantorum l'orientent ensuite vers la collecte et l'utilisation, dans ses compositions, de chants et danses populaires. En 1911, Azkue participe à la saison d'opéra basque de la Sociedad Coral de Bilbao avec Ortzuri, dont la présentation scénique et le texte sont très appréciés. En revanche, livret et musique de la comédie lyrique Urlo connaissent un échec complet.*

Mots-clés: Azkue. Opéra basque. Zarzuela. Chant populaire. Ortzuri. Urlo. Charles Bordes. Manuel Losada.

*Zarzelak dira Azkueren lehenengo obra lirikoak, eta propaganda nazionalistaren ildotik idatzituen. C. Bordes-en adibideak eta, gero, Schola Cantorumeko irakas lanak kantu eta dantza herrikoien bilketara bideratzen dute, bai eta horiek bere konposizioetan erabiltzera ere. 1911n, Azkuek parte hartu zuen Bilboko Sociedad Coral elkartearen euskal opera denboraldian Ortzuri obarekin; horren aurkezpen eszenikoa eta testua oso ongi hartuak izan ziren. Aldiz, Urlo komedia lirikoaren libretoa eta musikak erabateko porrota bildu zuten.*

Giltza-hitzak: Azkue. Euskal opera. Zarzuela. Herri kanta. Ortzuri. Urlo. Charles Bordes. Manuel Losada.

*Las primeras obras líricas de Azkue son las zarzuelas, escritas en un espíritu de propaganda nacionalista. El ejemplo de C. Bordes, y la enseñanza de la Schola Cantorum le orientan después hacia la recogida y utilización, en sus composiciones, de canciones y bailes populares. En el año 1911 Azkue participa en la temporada de ópera vasca de la Sociedad Coral de Bilbao con Ortzuri, cuya presentación escénica y el texto son muy apreciados. En cambio, el libreto y la música de la comedia lírica Urlo sufre un completo fracaso.*

Palabras clave: Azkue. Ópera vasca. Zarzuela. Canción popular. Ortzuri. Urlo. Charles Bordes. Manuel Losada.

---

\* Univ. Michel de Montaigne-Bordeaux III. Domaine Universitaire. F-33607 Pessac Cedex

Voici comment Juan Carlos Gortazar, sous le pseudonyme d'Ignacio Zubialde, présente aux lecteurs de la *Revista Musical Hispano-Americana* Resurrección Mária de Azkue:

“sacerdote aquí popularísimo, hombre de gran talento, de laboriosidad asombrosa, de las más variadas disposiciones; filólogo, literato, compositor, autor de diccionarios, gramáticas, novelas, antologías populares, zarzuelas y óperas”<sup>1</sup>.

Aujourd'hui, le linguiste et le folkloriste ont pris le pas sur le compositeur dans l'image que nous avons de cet homme aux multiples facettes. Il est pourtant intéressant de se pencher sur les réalisations de celui qui fut l'auteur de plusieurs “œuvres lyriques basques”.

## 1. UNE DÉMARCHE MILITANTE: LES ZARZUELAS BASQUES

R.M. de Azkue est issu d'une famille mélomane et musicienne. Son frère aîné, puis l'organiste de Lekeitio furent ses premiers professeurs, et il profitera par la suite de son établissement à Bilbao pour travailler l'harmonie avec José Sainz Basabe. Ses premières œuvres sont des essais de musique religieuse (1884, *Acordemos nuestras liras*, pour 3 voix mixtes et orgue; 1888, *Miserere*, *Regina Cœli*; 1889, *Misa*). Mais bientôt il se tourne vers un tout autre genre, et il écrit livret et musique de plusieurs zarzuelas:

*Vizcaytik Bizkaira*, “zarzuela *euskaldun* en trois actes”, créée en 1895

*Eguzkia nora*, zarzuela bilingue en deux actes, créée en 1896

*Sasi-eskola*, zarzuela pour enfants en un acte, créée en 1897

*Colonia inglesa*, zarzuela créée en 1898

*Pasa de chimbos*, zarzuela bilingue en deux actes, créée en 1898.

Ces œuvres, en basque et en espagnol, sont généralement données par les élèves de la chaire de basque qu'occupe Azkue, ainsi que par des membres de l'Euskaldun Biltokia et de l'Orfeón Bilbaíno.

Azkue se distingue de ses prédécesseurs auteurs de zarzuelas, car il est le premier à avoir une réflexion sur le rôle du théâtre lyrique, et il se pose en pédagogue et en propagandiste de la cause basque. Il pense en effet que le théâtre parlé et chanté est le moyen le plus rapide et le plus facile d'encourager l'amour et la pratique de l'euskara, et de diffuser ses idées, proches alors de celles du PNB - dont la création remonte à la même époque. Les sujets de ses ouvrages lyriques sont donc particulièrement engagés, et abordent différents points concernant la situation du pays ou de la langue. *Sasi-eskola*, par exemple, est destiné à sensibiliser les enfants au maintien

---

1. ZUBIALDE, Ignacio. Bilbao. In *Revista Musical Hispano-Americana*, n° 2, 1914; p. 9.

de la pratique de l'euskara à l'école, contre la volonté du maître: si tout le monde jette à l'eau cet anneau infamant que l'instituteur donne à l'élève qui parle basque, celui-ci n'aura bientôt plus d'argent pour en racheter, et l'euskara sera sauvé. Le cas de *Vizcaytik Bizkaira* est encore plus explicite, et symbolique jusque dans le choix du titre, ainsi commenté par Sabino Arana Goiri:

“de la Vizcaya de ortografía castellana, à la Bizkaya de ortografía euskérica; de la Vizcaya esclava, a la Bizkaya libre; de la Vizcaya maketizada y maketa, a la Bizkaya *euskeldun* y *bizkaina*; de la Vizcaya del siglo XIX, a la Bizkaya del siglo XX”<sup>2</sup>.

L'œuvre comprend des chants populaires basques (au premier acte essentiellement) et espagnols, et se termine sur le *Gernikako arbola*, que les sept cents spectateurs présents lors de la création reprennent, debout, avec les solistes et les choristes. Il s'agit bien, par le livret et la musique, de défendre des positions idéologiques, et celles-ci placent le modèle à suivre dans l'âge d'or d'un Pays Basque rural et rousseauiste, primitif et libre, tel qu'il est censé avoir existé - et exister encore loin des centres urbains - grâce à ses formes d'organisation traditionnelles. Sabino Arana Goiri consacre un long article, dans *Bizkaitarra*, à l'analyse de la zarzuela d'Azkue, qu'il salue comme la première manifestation du théâtre national en Biscaye, et il voit dans cette évocation du passé une clé pour l'avenir:

“al oír los primeros acordes de la preciosa sinfonía, ya el público empezó a sentir..., y la imaginación volaba lejos, muy lejos de esta maketizada Bilbao, muchos años, muchísimos años atrás de la época presente, y veía en un *gela* de clásica casería y sentada en rústico *aulki*, a una *ama* *bizkaina*, meciendo en secular *siaska* a su tierno *ume*, y entonando con la fresca voz de su raza el protohistórico *lolo*, ese canto originalísimo, melodioso, dulce como el amor de madre, tranquilo como la vida del *bizkaino* de otros siglos en sus montañas libres, melancólico y triste como el eco de los combates, enérgico y fiero al fin como el grito de guerra por la independencia patria”<sup>3</sup>.

En 1899, Azkue abandonne certaines de ses activités liées à la promotion de l'euskara (telles que la revue *Euskalzale* ou l'*ikasetxea*): il abandonne également la composition de zarzuelas basques<sup>4</sup>, et ne reviendra au théâtre lyrique que dans les années 1910, avec deux opéras dont les objectifs et les formes s'éloignent du militantisme didactique de ses premières années.

---

2. ARANA GOIRI, Sabino. Teatro euskérico. In: *Obras completas*, Bayonne/Buenos Aires: Sabindiar-batza, 1965 ; p. 468.

3. ARANA GOIRI, Sabino. Teatro nacional. In: *Op.cit.*; p. 492.

4. A une exception près: 1917, *Aitaren bildur*.

## 2. AZKUE ET LE CHANT POPULAIRE

Parallèlement à ce premier intérêt pour une forme lyrique, R.M. de Azkue se tourne vers un vaste domaine encore pratiquement inexploré: le chant populaire. Celui-ci est aujourd'hui une facette importante de l'identité basque, mais cet état de fait est relativement récent: c'est le résultat d'un long processus qui, parti de la publication du *Chant de Lelo* par Wilhelm von Humboldt en 1817 à Berlin, aboutit aux collectes à caractère ethnographique de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Entre les deux, une évolution qui déplace l'intérêt du texte d'un chant que l'on veut avant tout témoignage historique d'un passé mal connu, à l'ensemble "paroles et musique" (voire à la musique seule) d'une production populaire qui apparaît enracinée dans un terroir. Un cadre intellectuel s'est d'ailleurs mis en place (et ceci n'est pas propre au Pays Basque), qui appréhende le chant populaire comme le miroir du peuple dont il émane, l'expression directe de ses caractéristiques physiques et morales, et comme le reflet du milieu naturel (relief, climat) qui l'abrite.

C'est un compositeur tourangeau, Charles Bordes, qui a ouvert la voie à cette approche du chant basque, qu'il découvre en 1885. Douze ans plus tard, il fait une communication au congrès de la Tradition Basque de Saint-Jean-de-Luz, qui se tient sous l'égide de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire de Paris. Par là, il pose les bases d'une étude qui se veut systématique, à caractère scientifique (à la fois ethnographique et musicologique) d'une "musique populaire des Basques" (c'est le titre de son intervention, publiée en 1899), qui n'existait jusque-là que sous forme d'arrangements pour voix et piano, portant souvent le titre de "souvenir" ou d'"écho" du pays.

R.M. de Azkue réalise ses premières collectes quelques mois avant Charles Bordes. Les deux hommes se mettront en contact quelques années plus tard, et Bordes, à qui Azkue a adressé en 1897 ses recueils de chants populaires harmonisés (*Euskerazko eresiak* et *Eleizarako eresiak*), l'encourage à poursuivre dans cette voie. Azkue assiste cette année-là au congrès luzien, pendant lequel Bordes donne des extraits de ces premières harmonisations. Comme bientôt le Père Donostia, Azkue s'engage lui aussi dans la voie ouverte par Bordes: collectes, mais aussi études du matériau recueilli. Le 15 février 1901, il donne à Bilbao une première conférence, intitulée *La música popular vasca*, qui comprend quatorze mélodies populaires recueillies et harmonisées par lui. Ses objectifs sont ainsi définis: "he dicho que lo primero importa recopilar y difundir las melodías populares". Dans quel but?

"Hoy que la Cultura, hastiada sin duda de la inacción meridional, se vá refugiando en paises del Norte, está trazando en la vieja Europa un Mapa artístico en el cual también nosotros estamos llamados á formar nuestra nacionalidad musical. La tienen ya los rusos, la tienen los noruegos y los alemanes y los belgas y los franceses y también los tchecos, los baskos del imperio austro-húngaro. Y precisamente la música

popular a sido elegida por la cultura para ser la base de estas nacionalidades”<sup>5</sup>.

Construire une musique savante basque à partir de la musique populaire, tel sera donc l'un des objectifs d'Azkue. Une dizaine d'années seront néanmoins nécessaires pour que s'en précisent le cadre et les moyens. Ceux-ci seront fournis en grande partie par une institution d'enseignement musical alors prestigieuse, la Schola Cantorum de Paris.

### 3. DU CHANT POPULAIRE À L'OPÉRA

La Schola Cantorum a été fondée en 1896 par Charles Bordes, Vincent d'Indy (alors l'un des chefs de file de la jeune musique française) et l'organiste Alexandre Guilmant (dont le nom est attribué, dans *Pasa de chimbos*, au pianiste de l'Orfeón de la Ambulansia !). C'est un établissement qui reçoit, sans limite d'âge (Azkue a presque quarante ans lorsqu'il s'y inscrit, en janvier 1904), des élèves qui vont se perfectionner dans l'étude d'un instrument et/ou apprendre la composition à partir d'une vision historique du développement des formes musicales - démarche tout à fait neuve à l'époque. Ainsi R.M. de Azkue a-t-il pu suivre cet enseignement qui part du chant grégorien pour aboutir au drame musical, en passant par le chant populaire, lui-même considéré comme issu de la monodie grégorienne (ce qui n'est sans doute pas pour déplaire à un prêtre folkloriste !) et avec celle-ci l'une des deux matrices de la musique occidentale.

Un très solide métier de compositeur, plongeant dans la tradition d'écriture allemande beethovénienne et wagnérienne, est inculqué aux étudiants, à qui il est conseillé de se nourrir des traditions musicales de leur contrée d'origine pour créer un art national qui soit propre à celle-ci. V. d'Indy, qui a découvert - lui aussi en 1885 - le folklore du Vivarais, prêche d'ailleurs par l'exemple en construisant de grandes formes (symphonie ou drame lyrique) à partir de motifs populaires<sup>6</sup>, et Charles Bordes donne toute une série d'œuvres basées sur des chants et danses basques<sup>7</sup>. On ne peut que rapprocher ces conceptions de celles de Felipe Pedrell, reprenant lui-même une formule d'Eustoquio de Uriarte selon laquelle “el drama lírico nacional es el lied desarrollado en proporciones adecuadas al drama, es el canto popular transformado”<sup>8</sup>.

---

5. AZKUE, Resurrección M. de. La música popular vasca. In: *Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao: GEV, [1967]; p. 526.

6. *Symphonie sur un chant montagnard français*, pour piano et orchestre (1886), *Fantaisie*, pour hautbois principal et orchestre sur des thèmes populaires français (1888), *Karadec* (1890), *Fervaal* (1897), etc.

7. *Suite basque*, pour flûte et quatuor à cordes (1887), *Rapsodie basque*, pour piano et orchestre (1889), *Euskal Herria*, pour divers instruments (1891), *Les trois vagues*, drame lyrique (inachevé), etc.

8. PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*, Barcelona: Imprenta de Henrich y Cía, 1891; p. 41.

Après Paris, R.M. de Azkue part en 1906 pour Bruxelles, où il s'inscrit au Conservatoire en fugue et contrepoint, puis l'année suivante pour Cologne, pour travailler l'orchestration. A son retour à Bilbao, il est prêt à participer à la mise sur pied d'un théâtre lyrique autochtone, entreprise grâce à la collaboration de deux jeunes compositeurs - J.M. Usandizaga et J. Guridi - frais émoulus eux aussi de la Schola Cantorum.

En 1908, en effet, la Sociedad Coral de Bilbao a initié un ambitieux projet destiné à "instaurer le culte de la musique populaire basque" et à "créer le théâtre lyrique basque"<sup>9</sup>, dont les premiers essais ont vu le jour à Saint-Sébastien (*Pudente, Iparraguirre, Chanton Piperrí*) et à Buenos Aires (*Artzai mutilla*). Une première réalisation a lieu en 1909 avec la "pastorale lyrique basque en deux actes" *Maitena* (de C. Colin), puis en 1910 une "campagne d'opéra basque" permet la création de trois ouvrages: *Mendi-Mendiyan* (J.M. Usandizaga), *Mirentxu* (J. Guridi) et *Lide ta Ixidor* (S. Inchausti). Leur succès consolide la constitution du genre, et tous les compositeurs se sentent alors obligés de sacrifier à l'écriture d'une œuvre lyrique basque. La saison d'opéras basques de 1911 se clôt avec une nouvelle création, la première qui soit entièrement en euskara. Il s'agit d'*Ortzuri*, opéra en trois actes dédié aux frères Urquijo, achevé l'année précédente, et pour lequel Azkue est son propre librettiste.

#### 4. "LA ÓPERA DE UN SACERDOTE": *ORTZURI*

Le livret est d'ailleurs publié dans la *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, accompagné d'un lexique de termes basques peu courants qu'Azkue n'a pas inclus dans son dictionnaire, de néologismes, de formes verbales peu usitées et d'une liste de mots provenant d'autres dialectes que le biscayen employé. J.R. Belausteguibeitia, dans la revue *Euskal-Erria*, estime que le texte a été bien accueilli:

"La excelencia del libro ha sido unánimemente reconocida. No ha habido en este punto la menor divergencia. Todos están contestes en ponderar sus múltiples bellezas.

(...) De escenas de pescadores, estudiadas con escrupulosa y analítica mirada en alguno de los puertos de nuestra azotada costa Cantábrica, ha sabido componer un hermoso libro de gran intensidad dramática"<sup>10</sup>.

Il conte l'histoire d'une jeune fille, Brasili dite Ortzuri, éprise de Teles, dit Illeder, un jeune pêcheur du village côtier de Mendiri. Le rideau se lève sur les marins décidés à sortir en mer, malgré la galerne qui menace et contre l'avis

---

9. *La Sociedad Coral de Bilbao en Barcelona*. [Bilbao: Sociedad Coral de Bilbao], 1913; p. 11.

10. BELAUSTEGUIBEITIA, J.R. *Itxasora*, primer cuadro de la ópera vasca *Ortzuri*. In: *Euskal-Erria*, 1911; p. 567.

de la vigie. Ortzuri tente en vain de retenir son amoureux, et refuse d'obéir à la vieille Kontze, dite Minzorrotz<sup>11</sup>, qui veut qu'elle rompe avec lui et lance alors une terrible malédiction en demandant au Ciel que la première vague emporte Teles. Le premier acte se clôt sur le départ des pêcheurs: c'est en réalité le seul qui sera créé, sous le titre d'*Itxasora*, en raison de contraintes horaires semble-t-il. Les deux actes suivants narrent de tragiques épisodes: la tempête éclate, Laitiz le pilote, qui aime lui aussi Ortzuri et cherche l'aide de Minzorrotz pour obtenir la jeune fille, ramène Illeder mort. Six mois plus tard, on célèbre ses noces avec Ortzuri, mais celle-ci est devenue folle: c'est la vengeance de Minzorrotz, envers qui Laitiz n'a pas tenu parole. Celui-ci se précipite sur elle et la noie.

Le côté ethnographique du livret est particulièrement apprécié: Azkue y aurait reproduit le mode de vie et les habitudes des pêcheurs. Ainsi, par exemple, le premier acte comporte l'appel des barques et la prière des marins avant le départ, ainsi qu'un vote de tous les patrons de barques pour décider de la sortie en mer. Voici comment Azkue décrit ce que J.R. Belausteguibeitia nomme "una de las escenas más interesantes de la azarosa vida de nuestra brava gente pescadora":

"todas las lanchas de altura tienen en Mendiri una llamadora cada una. En cuanto los patronos acuerdan en junta hacerse al mar, empiezan ellas á dar voces. «Fulano: arriba en nombre de Dios»"<sup>12</sup>.

Le chroniqueur relève également une "pathétique coutume", exemple parmi tant d'autres des "piadosas prácticas de nuestros honrados *arrantzales*", qu'Azkue commente en ces termes dans son livret: "en las lanchas que van á la altura se hace siempre oración, antes de salir de la bahía. En muchas lanchas el patrón dice á qué santos; en algunas los tripulantes alternan por semanas". De même, dans les deuxième et troisième actes, Azkue décrit avec précision les litanies chantées par les enfants, en procession allant vers l'église, leurs jeux, la façon dont les cloches sonnent pour annoncer la mort d'un homme ou d'une femme, les noces animées par tambour et *dulzaineros*, etc. Ainsi donc, ce livret se veut à la fois un témoignage des mœurs maritimes, et une preuve supplémentaire qu'il peut exister un théâtre savant en langue basque.

La Sociedad Coral de Bilbao n'a pas lésiné pour la création d'*Itxasora*. Comme pour les opéras précédents, les premiers rôles sont issus de ses rangs<sup>13</sup>, et solistes, chœur et orchestre sont placés sous la direction de

---

11. J.A. ARANA MARTIJA signale que l'opéra devait, à l'origine, porter le nom de la contralto Minzorrotz, avant qu'Azkue ne se décide à l'appeler suivant celui de la soprano Ortzuri (*Resurrección María de Azkue*, Bilbao; Caja de Ahorros Vizcaína, 1983; p. 85).

12. AZKUE, Resurrección M. de. *Ortzuri*. In: *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 1911; p.109.

13. La distribution est la suivante: Ortzuri: Salome Bas, Minzorrotz: Celia Badenes, Mari Andres: Serafina Martínez, Teles: Fernando Alonso, Tsili: Guillermo Ibañez, Artzabal: Angel Larrañaga, Zatika: Ramón Laborde, Kizkirri: José Castresana.

Jesús Guridi. Les décors et la mise en scène sont dus au peintre *bilbaíno* Manuel Losada, également membre de la Commission Directive de la chorale. Les comptes rendus de la soirée du 13 juin 1911 au Théâtre Arriaga font état d'une salle remplie d'un public avide de découvrir une nouvelle pièce de ce Théâtre Lyrique basque qui se construit peu à peu - et aussi, pour certains, curieux d'assister à un opéra qui soit l'œuvre d'un prêtre. "La ópera de un sacerdote. Triunfo de *Itxasora*", titre par exemple *La Gaceta del Norte*, à la une de son édition du 14 juin. La revue *Euskal-Erria*, qui consacre un long article à la création, décrit ainsi la première impression au lever du rideau:

"sorprende nuestra vista un maravilloso cuadro, asombroso alarde de composición escenográfica.

La Sociedad Coral, haciendo un nuevo alarde de su exquisito gusto y proverbial esplendidez, ha presentado la obre con fastuosa magnificiencia. Parecía que, realizando el sueño ideal de Ricardo Wagner, trataba de hermanar la poesía, la música y la pintura, para con su artístico conjunto, producir el espectáculo asombroso al que ningún otro puede comparársele.

(...) Familiarizado con los novísimos procedimientos, [M. Losada] ha procurado aclimatar en nuestro ambiente ciertas formas superiores de arte decorativa, y ha llevado á cabo la composición con plástica, con luz, con armonías de cuadro"<sup>14</sup>.

Parmi les tous nouveaux procédés auxquels il est fait allusion, il faut signaler l'utilisation du cinéma, inventé une quinzaine d'années auparavant. Le mouvement des vagues (ainsi que, à la fin du premier acte, l'éloignement des bateaux) est en effet rendu par la projection d'une pellicule qui, nous disent les critiques avec émerveillement, a été expressément impressionnée pour cette œuvre par l'entreprise cinématographique Olimpia<sup>15</sup>. On reconnaît là la volonté de la Sociedad Coral de mettre les derniers perfectionnements techniques au service des productions qu'elle monte. D'autre part, on retrouve également l'intérêt manifesté par Losada pour un procédé qu'il a été le premier à introduire à Bilbao.

Si le livret situe l'opéra dans un port imaginaire, il semble que le décorateur se soit grandement inspiré du village natal d'Azkue, Lekeitio. Ricardo Gutiérrez Abascal, sous le pseudonyme de Juan de la Encina dans *El Nervión*, donne une description détaillée qui, en l'absence d'archives visuelles de ces décors brillants mais éphémères, nous paraît d'un intérêt capital:

"se alza el telón y aparece la escena casi completamente á oscuras. En el fondo brilla y se extremece el mar, bajo los primeros vislumbres de la claridad del alba. A un lado, unas manchas grandes y sombrías, como enor-

---

14. BELAUSTEGUIBEITIA, J.R. *Op. cit.*; p. 570.

15. Qui a également fourni matériel et personnel de projection. On sait aussi que c'est la maison Azpiazu et Cie, de Deusto, qui a fourni les vêtements des pêcheurs.



mes alas de pájaros fantásticos. Son las velas de las traineras aparejadas para hacerse á la mar. Al otro lado, siguiendo una dirección oblicua al mar y al espectador, una hilera de casas de desigual construcción - esas derren-gadas casas marineras de Vasconia, altas y estrechas, con sus ventanas y balcones misteriosos, que parecen quieta y acerada pupila de pescador avizorando eternamente el horizonte... Domina la escena una luz penumbrosa; se presiente en ella el vuelo leve y magnífico de la Aurora. Llegan uno á uno, ó en pequeños grupos, los pescadores, con faroles encendidos en las manos. Y tenemos con esto el primer cuadro... Sí, cuadro - cuadro en la primera acepción pictórica de la palabra -. Tengo para mí, que en este momento los pintores que entre el público había, echaron de menos su paleta. Delicada y vigorosa nota de color ! Sacaba á flor de memoria el recuerdo de algunas acuarelas, de algunos de aquellos mágicos « nocturnos » del gran pintor norteamericano Whistler. Acaso haya pensado en él Losada al componer tan bello cuadro escenográfico. Imaginaros una luz azul de Prusia, transparente, cristalina, con leves reflejos verdosos; poned en ella largas manchas de un violeta suave, de un verde esmeralda, de un grana mortecino; y en este fondo y ambiente haced que se agiten y revuelvan los pescadores con toda la vigorosa bizarría cromática de sus vestidos. Confieso que, como no sea en los cuadros de los grandes pintores, nunca he visto cantar de un modo tan armonioso y suave los colores complementarios, como anoche.

Y así en todos los cuadros que sucesivamente se van formando: en aquellos en que la muchedumbre marinera lo llena todo, en esotros en que la escena queda casi vacía: el grupo de la tiple y el tenor en primer término; por el fondo van pasando lentamente, poniendo, con rica entonación, manchas de oro, de grana, de azul sombrío, de rojo de Venecia, pescadores cargados con remos y aparejos.

Losada ha dispuesto toda la *mise en scène* con una prolijidad de detalle indicible. En cualquier momento, en cualquier situación, la armonía es completa, el contraste de color vigoroso; el elemento pictórico y plástico responde al elemento musical con entera flexibilidad, y sostiene, refuerza é intensifica la emoción dramática de la música y la acción. Recuérdense á este respecto los dos coros de pescadoras y pescadores, cuando cantan juntos, momentos antes de hacerse éstos á la mar, y las escenas sigientes hasta el amanecer y la salida del sol<sup>16</sup>.

Terminons cette revue de presse, flatteuse mais d'une telle unanimité que ces propos louangeurs ont un accent de vérité qui perce au-delà des dithyrambes habituelles, avec les propos de Juan Carlos Gortazar. Le chroniqueur de la *Revista Musical* voit dans cette production "un pur enchantement", et établit un parallèle avec les productions russes contemporaines: Losada

"se ha inspirado en la nueva estética teatral de los rusos, creando un cuadro en el que se armonizan la luz, la decoración y el vestuario para presentarnos la realidad poetizada en un espectáculo de ensueño.

---

16. ENCINA, Juan de la. El estreno de *Itsasora*. In: *El Nervión*, nº 7167, 14 juin 1911.

Aquel muelle de puerto, en que sucede el primer acto de *Ortzuri*, durante los momentos que preceden al amanecer; la luz violeta reflejada en las blusas corinto de los pescadores; la artística agrupación de las masas; la minuciosa propiedad en los accesorios, y, en el fondo, aquel mar que el cinematógrafo nos presentaba *vivo*, rompiendo incesante en las rocas, todo esto fué una visión inolvidable y un vislumbre de aquella fusión íntima de todas las bellas artes en el drama lírico que Wagner debió contentarse con soñar<sup>17</sup>.

L'enthousiasme est moins grand pour la musique. Pourtant, selon les termes de J.R. Belausteguibeitia, Azkue est un homme qui, "de la copla de un *bersolari* hace un poema, y del canto de un *baserritar* una ópera"<sup>18</sup>, et, conformément aux procédés utilisés par ses prédécesseurs, il a bâti son œuvre autour de quelques thèmes populaires. Ainsi *Itxasora* fait intervenir un chant labourdin, la berceuse *Lo, lo* et une mélodie biscayenne alors bien connue, *Orra or goiko*. Celle-ci était présentée au n° 13 de la conférence de 1901, dans la version recueillie autour de Markina, et Azkue en faisait le commentaire suivant, après avoir remarqué qu'une autre version se trouve dans l'opéra *Pudente* de J.A. Santesteban:

"Llámase *mai-ganeko* esta melodía porque se baila individualmente sobre una mesa y pertenece á la especie fecundísima de música de baile, vulgarmente conocida con el nombre de *arin-arin*, que quiere decir ligerísimo. Es ritmo que resuena mucho aún en casi todas las músicas populares. La melodía es hasta elegante, siendo muy de notar la delicadeza y verdad de la expresión musical de *Orra or goiko*. Quizá su segunda parte contenga algún remiendo, apesar de su conclusión, que es una especie de epifonema musical ó estribillo con que terminan gran parte de nuestros aires de baile"<sup>19</sup>.

Après le premier acte, Azkue utilise également le *Zortziko de San Pedro* (qui sera présent dans son chansonnier au numéro 286 avec la mention suivante: "de tiempo inmemorial se toca en Lekeitio"), et un *arin-arin*.

Une liste des thèmes de l'opéra est jointe à la publication du livret, et aide le lecteur consciencieux à s'y retrouver parmi les nombreux motifs pris dans une écriture contrapuntique, et à apprécier leur pertinence par rapport au texte puisqu'un numéro les signale dans le livret. Cette liste comporte trois subdivisions: neuf thèmes sont associés aux personnages, trente-trois sont dits "thèmes réels et symboliques" et huit "populaires", comportant notamment des formules traditionnelles d'appel des pêcheurs et de plain chant. Signalons l'emploi (n° 11 de l'index thématique) d'un motif de *Vizcay-*

---

17. ZUBIALDE, Ignacio. Bilbao. In: *Revista Musical*, n° 6, 1911; p. 141.

18. BELAUSTEGUIBEITIA, J.R. *Op. cit.*; p. 567.

19. AZKUE, Resurrección M. de. La música popular vasca. In: *Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao: GEV, [1967]; p. 524.

*tik Bizkaira*; il s'agit d'une adaptation du zortziko chanté du troisième acte, qui est alors - sous le titre d'*Arrantzaliak* - au répertoire de tous les orphéons du pays. Les chœurs sont d'ailleurs parmi les morceaux les plus goûtés lors de la création d'*Itxasora*, en particulier ceux qui ouvrent et ferment l'acte, ainsi que la prière. La critique apprécie également le duo entre Ortzuri et Illeder: "es un dúo amoroso, tierno y apasionado, en que van alternando voces é instrumentos, y que destaca en la partitura por su belleza incomparable", estime J.R. Belausteguibeitia<sup>20</sup>.

Le public semble cependant déstabilisé par la manière compositionnelle et les choix d'Azkue. Ainsi, le chroniqueur d'*Euskalerrriaren Alde* note:

"el señor Azkue ha hecho una partitura interesante, que sorprendió al público por su novedad. Las melodías son, casi todas, lentas, melancólicas, y el señor Azkue las ha tratado en la partitura en forma severa, sin desvirtuar su aroma envolviéndolas entre florituras y música de cabriolas"<sup>21</sup>.

Se pose aussi le problème du caractère basque de l'œuvre ce qui, dans ce contexte de création d'un Théâtre Lyrique national qui tire sa substance du fonds populaire et qui se veut une expression artistique savante d'une culture traditionnelle, est un point crucial. Plusieurs chroniqueurs y font allusion. J.R. Belausteguibeitia, par exemple, termine son article par ces mots:

"Á la música de *Itxasora* se le han hecho algunos reparos. Se la ha atribuido falta de carácter vasco, disconformidad con las situaciones del libro y hasta imperfecciones de técnica.

Motivos vascos abundan en la obra (...). Claro está que no todos lo son, y que, confundidos con los primeros, hay algunos evidentemente exóticos<sup>22</sup>. ¿ Será que domina cierto carácter alemán y no tiene el vasco la debida supremacia y preponderancia?"<sup>23</sup>

On voit bien, à travers le choix des termes employés qui posent le problème en termes de domination d'une couleur nationale, que cette "accusation de non basquitude" est grave, et constitue un critère majeur dans l'appréciation de l'œuvre. C'est pourquoi Ignacio de Zubialde tente de défendre R.M. de Azkue, en suggérant une conception élargie d'un caractère basque qui ne soit pas réduit à la simple citation de thèmes traditionnels, et en déplaçant le problème sur le plan du langage musical employé: Azkue, selon lui, n'emploie pas beaucoup de motifs populaires,

---

20. BELAUSTEGUIBEITIA, J.R. *Op. cit.*; p. 573.

21. ZORTZIKO. De ópera vasca. In: *Euskalerrriaren Alde*, 1911; p. 381.

22. Notamment un motif que le chroniqueur considère présentant une "étroite analogie" avec l'un des thèmes de *Tristan et Isolde*...

23. BELAUSTEGUIBEITIA, J.R. *Op. cit.*; p. 576.

“pero ha absorbido de tal modo la savia de nuestro pueblo, que ésta refluye inconscientemente en cuanto produce. Recuerden cuantos han oído la ópera, aquella deliciosa escena primera, llena de humorismo salpicado de notas trágicas, y digan si toda la parte de Artzabal no parece inspirada en alegres canciones de sidrería. E igual adaptación al medio se ve en las melancólicas estrofas del tenor en la plegaria supradicha, en las lamentaciones de Ortzuri que le siguen, en el dúo y en varios coros.

Son, pues, las ideas, que alcanzan á veces una concisión y un vigor expresivo que hace pensar en Wagner, las que avaloran la producción del señor Azkue, y éstas brillarían incomparablemente si no estuvieran enturbiadas muy á menudo por el incesante movimiento contrapuntística. Este contrapunto, justificado cuando se trata de enlace de temas ó pasajes de carácter religioso (veáanse los interludios de la plegaria) embaraza la necesaria flexibilidad del drama y produce curiosas antinomias entre la forma y la idea, unas veces porque parece refrenar el ardor dramático, que necesitaría libre expansión, otras porque sobrecarga de color litúrgico á motivos de esencia popular, brotando un contraste parecido al que resultaría de vestir á un aldeano con sobrepelliz”<sup>24</sup>.

I. de Zubialde termine en critiquant l'instrumentation et l'orchestration, “établie à la légère” et qui étouffe à la fois les interventions vocales et les dessins mélodiques instrumentaux essentiels. Il s'accorde avec J.R. Belausteguibeitia qui estime: “no es obra que produce esos entusiasmos ruidosos, no impresiona locamente. Es trabajo serio, intenso, profundo. Es obra de estudio”<sup>25</sup>. Pour le chroniqueur de la *Revista Musical*,

“Azkue se entregó con tal ardor al escolasticismo, que el escolasticismo amenaza ahogar sus admirables cualidades nativas. Estas son, á mi parecer, las que dan á *Ortzuri* lo mejor que tiene. Su autor pertenece á la raza, hoy diezmada, de los músicos de ideas. Y las de Azkue pululan en la partitura, abundantes, con una abundancia dilapidatoria. Son ideas cortas, fugaces, que por su número y la rapidez con que se suceden desorientan al oyente inexperienced; revistiendo todos los matices, cómicas, sentimentales, sombrías, siempre ajustadas al momento escénico y en plena armonía con el ambiente del lugar en que la acción se desarrolla”<sup>26</sup>.

Malgré la difficulté d'approche, le caractère sérieux de l'œuvre, l'accueil est cependant globalement chaleureux pour cette création, surtout lors de la seconde (et ultime) représentation du 14 juin. Azkue n'y assiste pas, car il est en pèlerinage en Terre Sainte. Toutefois, *Ortzuri* ne sera jamais donné en intégralité, et le succès ne sera pas du tout au rendez-vous pour le second essai lyrique du compositeur.

---

24. ZUBIALDE, Ignacio. Bilbao. In: *Revista Musical*, n° 6, 1911; p. 141.

25. BELAUSTEGUIBEITIA, J.R. *Op. cit.*; p. 576.

26. ZUBIALDE, Ignacio. *Op. cit.*; p. 140.

## 5. L'ÉCHEC D'URLO

Comme *Ortzuri*, *Urlo* a été entièrement écrit - texte et musique - par Azkue. L'ouvrage se veut une comédie lyrique en trois actes, basée sur une pièce de théâtre qui fut primée aux Fiestas Euskaras de Zarauz en 1912, intitulée *Gainzabalko eizteriak*. Elle met en scène Tsomeka et sa mère, l'ambitieuse et avide veuve Luzi, qui vivent dans une ferme à Untzaga, un quartier de Gainzabal (Gipuzkoa). Un jour arrive une troupe d'élégants chasseurs dirigés par Urlo, un vieux - mais riche - célibataire qui s'éprend de Tsomeka. Mais celle-ci aime Anton, et feint alors de s'intéresser à Urlo pour éviter l'éloignement de son amoureux. Les chasseurs découvrent les activités illicites d'Anton (qui braconne malgré sa qualité de garde-chasse) et le conduisent en prison. Tsomeka use alors de son influence sur Urlo pour qu'il retire sa plainte. Oka, l'un des chasseurs, surprend la scène et dénonce la trahison du président de la société de chasse, qui est dissoute. Urlo comprend qu'il ne doit pas s'interposer entre les deux amoureux et, renonçant à Tsomeka, devient le protecteur du jeune couple dont il parraine le mariage.

Le livret est généralement jugé inférieur à celui d'*Ortzuri*, sauf en ce qui concerne ses qualités linguistiques et lexicologiques. Le chroniqueur d'*Euskalerraren Alde*, par exemple, s'exprime ainsi:

"Azkue conoce perfectamente á la clase de gente que interviene en la acción de *Urlo*; este conocimiento y su pericia literaria le han llevado á trazar escenas de gran verdad. Pero no basta la verdad de la reproducción en las obras teatrales: éstas exigen condiciones especiales, distintas de los demás géneros de literatura, y sobre todo interés, pasión, sentimientos. Y el libreto de Azkue es un poco débil bajo este aspecto. Hay en él trozos admirables de nuestra vida, pero de la vida sin interés, que no tiene fuerza para atraer constantemente la atención del espectador. Ni en los amores de Chomeka, ni en las aspiraciones de Luzi, ni en las pretensiones de Urlo hay nada que no puede ser real, pero en todo ello falta vigor é interés. Las escenas de los cazadores, de los niños son de admirable verdad, pero pecan de pueriles en obra de tan grandes alientos como una ópera de tres actos"<sup>27</sup>.

En fait, le public et les critiques semblent gênés par le parti-pris de fantaisie et l'abondance de péripéties secondaires que l'on rencontre dans la comédie d'Azkue. Dans cette période de création d'un art national, le réalisme ethnographique, la peinture de mœurs et une certaine simplicité des ressorts dramatiques sont généralement mis en œuvre, et tout écart à ces normes non écrites est mal compris. Ces chasseurs basques à chapeaux tyroliens, réunis dans cette improbable société cynégétique, ne réussissent pas à retenir l'attention des spectateurs, et l'on juge que le livret présente des longueurs et manque de vigueur, d'intérêt et d'intensité dramatique.

---

27. BERRIZALE. 1914. El mes de junio. In *Euskalerraren Alde*, 1914; p. 386.

Dans un article paru en 1984, Pablo Sorozabal Serrano, remplaçant *Urlo* dans la perspective des productions lyriques européennes du début du XX<sup>e</sup> siècle, apprécie quant à lui les choix du librettiste:

“lejos del romántico melodramatismo frecuente en la ópera italiana y francesa de su misma época, *Urlo* es una risueña parábola de amor profano - llena de un ingenuo y muy bello frescor - construida en clave de comedia popular pero no populista. Subrayo este rasgo, el cual confiere a la obra un tono y una altura que la libran del deplorable espíritu pequeño burgués cuyo tufo impregnaba en aquellos tiempos muchos de los dramas líricos (en Italia y sobre todo en el Madrid de la « zarzuela grande ») que pretendían representar a « los de abajo », convirtiendo dichos dramas en intragables por su plomiza e irremisible falsedad, pese a sus aislados aciertos musicales”<sup>28</sup>.

R.M. de Azkue commence la mise en musique en 1911, et, cette fois, la création sera intégrale. *Urlo*, dédié au comte de Zubiria, sera même publié quelques jours plus tôt, sous forme d'un livret d'une part, et d'une réduction pour chant et piano d'autre part (avec texte trilingue: basque, espagnol, allemand, la traduction espagnole étant due à José María Arroita Jauregi et l'allemande à Melania Fischer et Elsa Bruchausen). C'est Azkue lui-même qui prend en charge la création de l'œuvre; il déploie son énergie pour louer le théâtre, engager des interprètes (il se met à leur recherche dès décembre 1913), faire exécuter les décors et superviser la préparation de l'œuvre, qui s'inscrit dans une petite série de spectacles donnés par les mêmes interprètes, comprenant en principe trois représentations de *Urlo* et deux concerts avec chœurs et orchestre, dont le programme (Beethoven, Wagner, Franck, Strauss, Dukas) témoigne des goûts musicaux d'Azkue et de son intérêt pour l'établissement d'une culture savante basque: sont donnés la “Consécration du Graal” de *Parsifal* et l’”Hymne à la joie” de la *Neuvième symphonie* dans une traduction en euskara, montrant par là que celui-ci est aussi capable qu'une autre langue de faire accéder les Basques à la culture universelle.

Eloy Garay, le principal décorateur des campagnes d'opéras basques de la Sociedad Coral de Bilbao, a réalisé deux décors représentant la ferme d'Untzaga (premier et troisième actes) et l'intérieur de celle-ci (deuxième acte), avec une pièce pourvue de trois tables disposées en fer à cheval, de quelques chaises contre le mur, et décorée de trophées de chasse au milieu desquels trône le portrait d'Urlo. Le décor d'extérieur correspond à la minutieuse description des lieux donnée par les didascalies, présentant les éléments habituels du cadre “basque” rustique (fermes, arbres, champs et montagnes):

“se ve Untzaga a la izquierda del espectador, como de filo; en su amplio portal un carro y algunos cestos, arado, layas, rastrillo y unas aza-

---

28. SOROZABAL SERRANO, Pablo. “*Urlo*”, un “*Der Freischütz*” vasco. In: *Egin*, 4 décembre 1984.

das. En el caballete de la casa un gallo de hierro. En el patio o planicie frente a la casa, a la sombra de un corpulento nogal, una mesita baja con dos sillas en derredor. A la derecha del portal está la cocina, con una gran ventana de barrotes de hierro al patio; a la izquierda un aposento provisto de igual ventana.

También se divisan los tejados de otras dos casas del barrio. Frente por frente de los espectadores se extiende el sendero que conduce á Gainzabal. Hay un manzanal a la izquierda, con un muro a lo largo del sendero. A la derecha, maizal en flor. La acción pasa a principios de septiembre”<sup>29</sup>.

Le travail de Garay est encore une fois très apprécié, mais la présentation scénique de l'œuvre ne fera pas l'objet de commentaires aussi élogieux et de longues descriptions comme pour *Ortzuri*. La photo du premier décor est reproduite dans plusieurs périodiques, et montre une réalisation dans la lignée de ce que Garay a fait pour les opéras basques antérieurs montés par la Sociedad Coral.

La création - avec un troisième acte raccourci pour ne pas que l'œuvre soit trop longue - a lieu le 29 mai 1914 au Teatro de los Campos Eliseos de Bilbao<sup>30</sup>. Tsomeka et Oka sont interprétés par des professionnels (originaires de Catalogne et de Valence), les autres rôles étant tenus par des amateurs de Bilbao, de Saint-Sébastien et d'Elorrio. Juan Lamote de Grignon, qui revient de Berlin, dirige l'Orchestre Symphonique de Barcelone récemment créé et l'Orfeón Euskaria<sup>31</sup>, deux formations qui recueilleront les suffrages du public.

La première d'*Urlo* connaît quelques problèmes: Remigio Peña, indisposé, a dû être remplacé par l'avocat biscayen Arturo Mandaluniz dans le rôle-titre, et celui-ci ne recueillera pas la faveur des critiques; puis c'est Gervasio Ercilla qui tombe malade, ce qui conduit Azkue à supprimer les deux autres soirées prévues et à les remplacer par des concerts. Le spectacle du 29 mai reste alors la seule représentation de l'œuvre<sup>32</sup>. Le public est peu nombreux, les abonnés presque tous absents: il semble que des considérations d'ordre politique soient intervenues. La revue *Euzkadi* regrette en effet “une certaine prévention” qu'on a pu observer envers les spectacles organisés par R.M. de Azkue et déplore que des querelles de clocher étrangères à toute préoccupa-

---

29. AZKUE, Resurrección M. de. *Urlo*, Bilbao/Madrid: Casa Dotesio, 1914; p. 14.

30. La distribution est la suivante: Tsomeka: María Viaplana, Luzi: Patrocinio Abajo, Urlo: Arturo G. Mandaluniz, Anton: Gervasio Ercilla, Oka: Antonio Marqués Marchi, Arizti: (?) Maguregui.

31. Chefs des chœurs: José Luis Anson pour les hommes, et Felipe de Arando pour les femmes et les enfants.

32. Azkue essaiera de redonner *Ortzuri* et *Urlo* à Barcelone après la guerre civile, mais une lettre de Juan Mestres, directeur du Liceo, l'informe en 1941 qu'il ne dispose pas des éléments nécessaires pour monter les deux ouvrages dans de bonnes conditions.

tion artistique empêche le public, d'ordinaire si friand d'œuvres autochtones, de soutenir les efforts des créateurs de l'art basque<sup>33</sup>.

D'autre part, la revue, voulant épauler les efforts faits pour le développement de la culture basque, avait décidé de confier à l'un de ses rédacteurs le soin de mener dans la presse quotidienne (le journal *La Tarde*) une campagne en faveur d'*Urlo*. Mais cette initiative ne semble pas avoir pu aboutir: après quelques lignes, non signées, annonçant l'opéra, on ne trouve au lendemain de la création qu'un court article dans lequel le chroniqueur de *La Tarde* se déclare "sencillamente incapaz de penetrar por ahora en las complicaciones que, oida en conjunto, se oírecen en su desarrollo orquestal y escénico"<sup>34</sup>. Il préfère attendre la seconde représentation de l'œuvre pour donner un jugement "serein et impartial", mais celle-ci n'ayant pas lieu, il ne reviendra jamais sur la création.

Les autres critiques ne sont guère plus prolixes ou élogieuses. Max, dans *El Nervión*, parle de "conglomerado de notas que como impetuoso torrente van saliendo de las páginas". Il déplore le choix du sujet et sa mise en musique:

"sin intensidad dramática, sin asunto escénico, porque el ambiente en que se desarrolla la acción de la obra es muy pobre, difícil tarea es hacer llegar al público una ópera de las dimensiones que el señor Azkue a dado á su partitura.

Basado su libro en un asunto sencillo, sin transportes dramáticos ni escenas movidas, era necesario que la partitura conmoviese, arrancando al público el aplauso espontáneo, pero, salvo algunos momentos felices, toda la obra se desliza lánguida y pesada"<sup>35</sup>.

Il ne sauve des deux premiers actes que le chœur final du premier, une aria de contralto basée sur un chant populaire et un chœur d'enfants. Le troisième acte lui paraît plus réussi, sans doute parce qu'il lui trouve davantage de "saveur basque". Néanmoins, son jugement reste mitigé: la première scène, avec les chasseurs endormis et la berceuse de Luzi, lui plaît par la qualité de l'orchestration et la délicatesse de la mélodie, mais les chants de *bertsolari* qui suivent manquent de brillant; Azkue, enfin, ne lui paraît pas avoir su tirer tout le parti possible de la dernière scène et du chœur final.

Dans *Euskalerrriaren Alde*, Berrizale se dit dérouté par ces mélodies enfouies dans une écriture complexe (sinon confuse) qui l'empêche d'en suivre le dessin:

---

33. [s.n]. Crónica. In: *Euzkadi*, n° 2, 1914; pp. 290-292.

34. K. Estreno de la ópera *Urlo*. In: *La Tarde*, n° 129, 30 mai 1914.

35. MAX. La campaña artística del Euskeria. In: *El Nervión*, n° 8022, 30 mai 1914.



“las viejas melodías están diluidas en audacias orquestales que acusan una técnica original, en valientes fugados, en contrapuntos que sorprenden. Es preciso forzar la atención para desglosar el hilo de las canciones en el tumulto orquestal. De cuando en cuando, parece que la atención podrá dejar su tensión continua: las melodías claras que inician Chomeka, Luzi ó los niños invitan á relativos descanso, pero pronto los acordes briosos de la orquesta ahogan la claridad y la dulzura de las canciones envolviéndolas en raudales de brillantez complicada”<sup>36</sup>.

Ignacio de Zubialde note cependant un progrès par rapport aux œuvres antérieures, notamment dans l’orchestration mieux maîtrisée, plus fournie aussi, mais il déplore qu’Azkue ne sache pas développer ses thèmes et y remédie par une abondance excessive d’idées musicales qui restent inexploitées. Quant aux motifs principaux, leur réapparition lui paraît si fugace et si peu appuyée par l’écriture orchestrale que le public ne la remarque pas<sup>37</sup>. La revue *Euskal-Erria*, quant à elle, ne fait pratiquement pas allusion au nouvel opéra.

Le critique musical de *El Pueblo Vasco* condamne pour sa part le compositeur pour s’être écarté du “génie latin”: “desconfiamos de la civilización boreal. (...) El señor Azkue es todo menos un latino. Es un vasco germanizado”<sup>38</sup>. On pense à J.R. Belausteguibeitia, qui écrivait du compositeur, en 1911: “hay quien le llama el Wagner vizcaíno”<sup>39</sup>, et aux reproches de “non basquitude” encourus lors de la création d’*Ortzuri*. Il est vrai qu’Azkue est un grand admirateur de Wagner, dont on perçoit l’influence dans la conduite des récitatifs ou l’usage de motifs récurrents - davantage motifs de rappel, cependant, que véritables *leitmotive* -. La référence est ici tout à fait consciente et assumée, ainsi que le prouve (s’il était nécessaire) l’examen du thème représentant l’amour, claire allusion, avec son saut de septième initial, son chromatisme descendant et ses mélismes, à *Tristan!*

Le reste du matériel thématique, en revanche, n’a rien de wagnérien. Azkue publie, dans sa réduction pour chant et piano, une table comportant vingt motifs, correspondant aux protagonistes, aux sentiments et aux événements principaux, que la majorité des critiques considèrent comme étant “de saveur basque”: ils sont en fait basés sur des intervalles et des rythmes simples, le motif de Tsomeka (n° 2) se déroulant en 5/4 - mesure impaire tenue pour “basque” -. D’autre part, plusieurs emprunts au folklore euskarien sont directement intégrés à l’action. Ainsi, au premier acte, Oka entonne un fragment d’une version biscayenne de *Txakolin*, *txakolin* (que l’on peut trouver au

---

36. BERRIZALE. *Op. cit.*; p. 387.

37. ZUBIALDE, Ignacio. Bilbao. In *Revista Musical Hispano-Americana*, n° 2, 1914; p. 9.

38. Rapporté par BACIGALUPE, Carlos. Hace ahora 80 años. In: *Anuario 1993-1994*. Bilbao: ABAO, [1994]; p. 58.

39. BELAUSTEGUIBEITIA, J.R. *Op. cit.*; p. 576.

n° 46 du chansonnier d'Azkue) en mélangeant sifflotement et chant avec paroles ou sur *la, la, ra*. Au deuxième acte, Tsomeka explique la chorégraphie d'une *kadira-dantz*, exemple à l'appui, en évoluant entre les chaises. Cette danse navarraise (n° 224 du chansonnier) a été notée par le compositeur à Alkotz (vallée de l'Ulzama) auprès de Justo Albizu. De même Luzi, voyant les chasseurs endormis au début du troisième acte, chante les deux strophes de la berceuse *Loa, loa, txuntxurrun berde* (n° 170 du chansonnier). Azkue emploie ces deux dernières mélodies dans la tonalité dans laquelle il les a recueillies: suprême souci de coller à la "réalité paysanne"? Il est curieux de voir que, pour la version espagnole de la berceuse incluse dans son *Cancionero*, Azkue s'écarte du texte basque et donne les paroles castillanes écrites pour *Urlo*.

Parmi les critiques contemporaines, la seule appréciation positive de l'œuvre se trouve dans *La Gaceta del Norte*:

"en los detalles aparece la riqueza y colorido de la inspiración: alegres ritmos cuya prolongación se hace amena por la diversidad de instrumentación; notas chistosas, como la amonestación del principio, de Urlo á su perro, tan faldero como su amo, que corre tras de las gansas en vez de becasas (...) y, para los coros, verdadero elemento donde se desarrolla el género vasco, una variedad de melodía, ritmo y aire, una fresca juvenil, el sepló del vigor atávico de la raza, la nobleza de los acentos armonizada con la del alma"<sup>40</sup>.

On ne peut que rapprocher ces propos de ceux tenus plus récemment par Pablo Sorozabal Serrano, qui se dit sensible au ton si particulier de l'opéra, "tono sentimental y scherzante, sereno y risueño", et qui défend les qualités musicales du compositeur:

"la delicadeza, la inventiva y hasta la voluptuosidad de su sentido armónico y moludatorio, su dulce vena lírica, llena de sentimiento pero nunca de sentimentalismo, de sensibilidad pero no de sensiblería, hacen de esta música una suerte de remanso cuyo espíritu no es ajeno al de la hermosura abierta y al mismo tiempo misteriosa, belleza de misterio abierto como es la de los montes y valles de esta región de Euskadi tan querida y vivida por mi como lo fue el triángulo Deba-Itziar-Motriko"<sup>41</sup>.

De plus, pour P. Sorozabal, *Urlo* est un *Der Freischütz* basque, non pas en raison de la parenté des livrets - les deux histoires se déroulant parmi paysans et chasseurs - , mais en tant qu'œuvres phares dans la constitution d'un opéra national.

Mais ce n'est pas ainsi que la création d'*Urlo* fut accueillie en 1914, et l'insuccès rencontré lors de la première se double alors d'un désastre finan-

---

40. [s.n]. *Urlo*. In: *La Gaceta del Norte*, n° 4920, 30 mai 1914.

41. SOROZABAL SERRANO, Pablo. *Id.*

cier: Azkue y perd 25.000 *pesetas*, et se sent si affecté par cet échec qu'il prend le premier train pour Zumaya afin de faire ses adieux à Domingo de Aguirre, et lui annoncer sa décision d'entrer le jour même au noviciat de Loyola pour être missionnaire... Son ami réussit à le convaincre que cette fuite n'est pas la meilleure solution, mais l'unique représentation d'*Urlo* met un point final aux tentatives opératiques du compositeur.

## 6. UNE ŒUVRE MUSICALE DIVERSIFIÉE<sup>42</sup>

Il a surtout été question, ici, de la production lyrique de R.M. de Azkue: zarzuelas, opéra, comédie lyrique, auxquels on peut ajouter un oratorio sur un texte allemand, *Daniel*, écrit lors de son séjour à Cologne (1907). Le compositeur religieux a été évoqué à travers ses premières œuvres: il faut aussi citer de lui, en ce domaine, une messe de *Requiem* (1901), l'antienne *Sub tuum praesidium* (1907), plusieurs litanies (dont *Letanías al Sagrado Corazón de Jesús*, 1899, remarquées par Pedrell, *Rosario*, 1900), une demi-douzaine de cantiques sur texte latin (notamment *Crux fidelis*, 1897; *Via crucis*, 1897; *Domine Christe*, 1901; *Vivat Jesus*, 1909) et autant d'hymnes (dont *Jausen biotzari*, 1897; *Tantum ergo*, 1898; *O gloriosa virginum*, 1900; *Himno Euskalerritik Palestinara*, 1902; *Himno a Nuestra Señora del Rosario*, 1916; *O salutaris*), de nombreux cantiques en espagnol ou en basque (en particulier plusieurs pièces mariales telles que *Ochos cantos a la Virgen de Begoña*, 1900) et un *Te Deum* (1938), auxquels on peut joindre une *Meditación sin preludeos para órgano* (1908).

La musique instrumentale est un genre peu cultivé (*Nostalgia*, zortziko pour piano, 1905; *Der Ritter*, pour clarinette, 1908; *Andante religioso*, duo de violon et orgue, 1908), mais deux poèmes lyriques sur des textes de Carmelo de Etchegaray font intervenir solistes et orchestre (*Lamindano*, 1901), auxquels s'ajoutent un chœur (*Andra Urraka*, 1907).

D'autres chœurs avec accompagnement orchestral (*Elorriori*, 1902; *Aitagabeak*, 1917), ou *a cappella* (*Basatzoritxu*, *Bozkario*, *Canción del pescador*, 1916), et des pièces pour voix accompagnée (*Ai ori begi ederra*, 1898; *Ahusky*, 1902; *Der Ritter*, 1908; *Fruta de bordo*, 1911; *Patsiku*, 1912; *Katalintxo*, *La cuna vacía*) complètent cette rapide revue de la production musicale de R.M. de Azkue.

Natalie Morel Borotra, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III.

---

42. Nomenclature établie à partir de la notice réalisée par Angel BERGUICES JAUSORO, dans le *Diccionario de la música española e hispano-americana*. Madrid: SGAE, 1999.