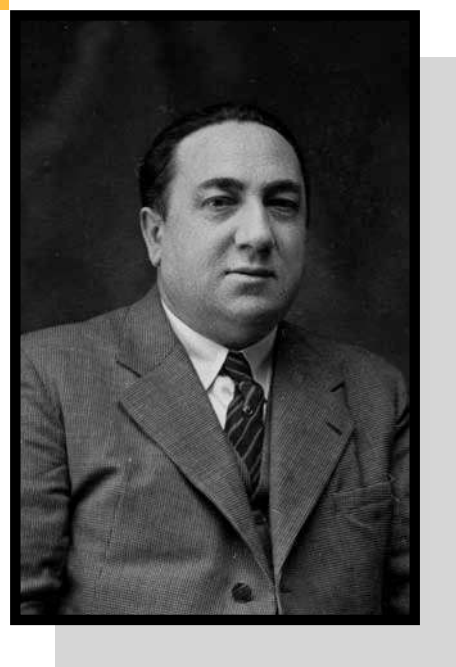
# Alfonso Ugarte (1879-1937)

## eta musika sakratuaren berrikuntza Hego Euskal Herrian

# Alfonso Ugarte (1879-1937)

## y la reforma de la música sacra en territorio vasco-navarro

Ainhoa
**Kaiero Claver**



**50**

colección
Lankidetzan
bilduma

Antzuolako Udala

Lizarrako Udala

ASMOZ TA JAKITEZ

EUSKO IKASKUNTZA

colección

Lankidetzan

bilduma

# Alfonso Ugarte (1879-1937)

eta musika sakratuaren berrikuntza Hego Euskal Herrian

# Alfonso Ugarte (1879-1937)

y la reforma de la música sacra en territorio vasco-navarro

Ainhoa **K**aiero **C**laver

Azalaren argazkia / Fotografía Portada: “ Alfonso Ugar te”. Ar txibo familiar ra / Archivo familiar .

---

Kaiero Claver, Ainhoa

Alfonso Ugarte (1879-1937) eta musika sakratuaren berrikuntza Hego Euskal Herrian = Alfonso Ugarte (1879-1937) y la reforma de la música sacra en territorio vasco-navarro / Ainhoa Kaiero Claver. - Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2009.

165 or. : ir. ; 24 cm. - (Lankidetzan ; 50)

ISBN: 978-84-8419-183-4

I. Kaiero Claver, Ainhoa II. Serie III. Tít.

---

Eusko Ikaskunt zak eta Ant zuolako eta Lizarrako Udalek eskert zen diete liburuki honetan parte hartu duten egileei eta, elkartearen tradizioaren arabera, haien irizpide eta uste guztiak errespetat zen dituzte, nahiz horrek ez duen esan nahi bereziki haietako ezein beren gain hart zen dutenik.

Eusko Ikaskunt za-Sociedad de Estudios Vascos y los Ayuntamientos de Ant zuola y Estella muestran su agradecimiento a la autora que ha colaborado en este volumen y de acuerdo con su tradición, respetan todos sus criterios y opiniones, sin que ello signifique que asuman en particular cualquiera de ellos.

ISBN: 978-84-8419-183-4
L.G.: SS-1154-2009

Michelena ar tes gráficas
Astigar raga (Gipuzk oa)

# *Alfonso Ugarte (1879-1937)*
## eta musika sakratuaren berrikuntza Hego Euskal Herrian

# *Alfonso Ugarte (1879-1937)*
## y la reforma de la música sacra en territorio vasco-navarro


Laburpena / Resumen / Résumé ..... 9

***Alfonso Ugarte (1879-1937)***
*eta musika sakratuaren berrikuntza Hego Euskal Herrian*

Aurkezpena: Itziar Larrinaga ..... 15
Agurra: Jokin Nabaskues ..... 17
Esker ona ..... 19
1. Sarrera ..... 21
1.1. Testuinguru historikoa: musikaren berpizkundea ..... 21
2. Lehenengo urteak ..... 25
2.1. Prestakuntza-garaia ..... 25
2.2. Oposizio eztabaidagarri haiek ..... 27
2.3. Lizarrara iritsi zenekoa ..... 29
3. Alfonso Ugarte, musika sakratuaren erreformaren sustatzaile ..... 32
3.1. Zezilianismoa eta erreformaren hastapenak Europan eta Espainian 32
3.2. Lehenengo urrats bakanduak ..... 36
3.3. Erreforma finkatu eta hedatzen hasi ..... 40
3.4. Mugimendua errotu eta Alfonso Ugarteren lana aitortu ..... 44
3.5. Erlijio-musikan oinarritutako konposizioak ..... 48
4. Alfonso Ugarte, Lizarrako musika-bizitzaren bultzatzailea ..... 55
4.1. Ugarte eta burgesiaren musika-bizitza ..... 55
4.2. Lizarrako udal-bandako zuzendaria ..... 57
4.3. Ugarte, euskal kulturaren eta “nazionalismo musikalaren” sustatzaile ..... 63
Bibliografia ..... 67
Alfonso Ugarteren obren Katalogoa ..... 71

**Argazki sorta / Álbum fotográfico** ..... 79

Presentación: Itziar Larrinaga ..... 99
Saludo: Jokin Nabaskues ..... 101
Agradecimientos ..... 103
1. Introducción ..... 105
1.1. Marco histórico. El renacimiento musical ..... 105
2. Los primeros años ..... 106
2.1. La etapa de formación ..... 106
2.2. Unas polémicas oposiciones ..... 112
2.3. La llegada a Estella ..... 114
3. Alfonso Ugarte como promotor de la reforma de la música sagrada .... 117
3.1. El cecilianismo y los primeros aires de reforma en Europa y España ..... 118
3.2. Primeros pasos aislados ..... 122
3.3. Afianzamiento y expansión gradual de la reforma ..... 126
3.4. Consolidación del movimiento y reco nocimientos a la la bor realizada por Alfonso Ugarte ..... 131
3.5. La composición de música religiosa ..... 134
4. Alfonso Ugarte como impulsor de la vida musical de Estella ..... 141
4.1. Ugarte en la vida musical burguesa ..... 142
4.2. Su labor al frente de la Banda Municipal de Estella ..... 144
4.3 Ugarte como promotor de la cultura vasca y el nacionalismo musical ..... 150
Bibliografía ..... 155
Catálogo de la obra de Alfonso Ugarte ..... 157

Bibliographic Section ..... 165

Alfonso Ugarteren lana musika berpizkundearen esparruan kokatu behar da. Hego Euskal Herrian, loraldi hori bereziki Guridiri, Aita Donostiari eta beste musikari entzutetsu batzuei zor diegu, baina baita tokiko musikari garrantzitsuei ere. Lan honetan, hain zuzen, Ugartek musika sakroaren erreforman, nazionalismo musikalean eta musika-banden mugimenduan izan zuen eragina jasotzen da.

Giltza-Hitzak: Musikaren berpizkundea. Zezilianismoa. *Motu Proprio.* Koru-mugimendua. Euskal abertzaletasuna. Hego Euskal Herria. Lizarra.

La labor de Alfonso Ugarte se enmarca dentro de una etapa de renacimiento musical. Los artífices de este florecimiento en territorio vasco-navarro fueron figuras de primera línea (Guridi, Aita Donostia, etc.), pero también importantes músicos locales. Este trabajo recoge el papel de Ugarte como promotor de la reforma de música sacra, el nacionalismo musical y el movimiento de bandas musicales.

Palabras clave: Renacimiento musical. Cecilianismo. *Motu Proprio.* Movimiento coral. Bandas musicales. Nacionalismo vasco. Territorio vasco-navarro. Estella.

Le travail d'Alfonso Ugarte s'inscrit dans le cadre d'une étape de renaissance musicale. Les artisans de ce fleurissement en territoire basco-navarrais sont des figures de premier rang (Guridi, Aita Donostia, etc.), mais aussi d'importants musiciens locaux. Ce travail porte sur le rôle d'Ugarte comme promoteur de la réforme musicale sacrée, le nationalisme musical et le mouvement des fanfares.

Mots Clé : Renaissance musicale. Cécilianisme. *Motu Proprio.* Mouvement choral. Fanfares. Nationalisme basque. Territoire basco-navarrais. Estella.

# Alfonso Ugarte (1879-1937)

## eta musika sakratuaren berrikuntza Hego Euskal Herrian

Ainhoa **K**aiero **C**laver

# *Alfonso Ugarte (1879-1937)*
## eta musika sakratuaren berrikuntza Hego Euskal Herrian


Aurkezpena: It ziar Lar rinaga ..... 15

Agurra: Jokin Nabaskues ..... 17

Esker ona ..... 19

1. Sar rera ..... 21

1.1. Testuinguru historikoa: musikaren berpizkundea ..... 21

2. Lehenengo urteak ..... 25

2.1. Prestakunt za-garaia ..... 25

2.2. Oposizio eztabaidagarri haiek ..... 27

2.3. Lizarrara iritsi zenekoa ..... 29

3. Alfonso Ugarte, musika sakratuaren erreformaren sustat zaile ..... 32

3.1. Zezilianismoa eta erreformaren hastapenak Europan eta Espainian 32

3.2. Lehenengo urrats bakanduak ..... 36

3.3. Erreforma finkatu eta hedat zen hasi ..... 40

3.4. Mugimendua errotu eta Alfonso Ugarteren lana aitortu ..... 44

3.5. Erlijio-musikan oinarritutako konposizioak ..... 48

4. Alfonso Ugarte, Lizarrako musika-bizit zaren bult zat zailea ..... 55

4.1. Ugarte eta burgesiaren musika-bizit za ..... 55

4.2. Lizarrako udal-bandako zuzendaria ..... 57

4.3. Ugarte, euskal kulturaren eta “nazionalismo musikalaren” sustat zaile ..... 63

Bibliografia ..... 67

Alfonso Ugarteren obren Katalogoa ..... 71

## AURKEZPENA

Pozgarria da niret zat Ainhoa Kaiero Claverrek Alfonso Ugarte musikariaren bizit zari eta lanari buruz eginiko liburu hau aurkeztea. Ainhoa Kaiero Mu sikaren Historia eta Z ientzietan lize ntziatu zen Sala mancako unibertsitatean, eta Bart zelonako Unibert sitate Autonomoan doktoratu. Horrez gain, aditua da musika moderno eta garaikidearen estetika-arazoetan. Hain zuzen ere, gai hori izan zuen doktore-tesian aztergai, eta gerora hainbat artikulu argitaratu ditu gai horri buruz. Sorbonako Unibert sitatean eta Parisko École Normale Superieur unibert sitatean egonaldiak egin ditu. Gaur egun, Laurie Andersoni buruzko doktoratu ondoko ikerketa bat egiten ari da Parisen, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales ikastegian. Eusko Ikaskunt zaren Musika Saileko kidea da eta, besteak beste, *Musiker* aldizkarian parte ha rtzen du. Etnomusikologiako Iberiar Elkartean *TRANS* aldizkariaren argitalpen bat zordeko kidea da.

Eusko Ikaskunt zaren Musika Sailak Ant zuolako (Gipuzkoa) eta Lizarrako (Nafarroa) udalekin eginiko hit zarmenei esker argitaratu da liburu hau. Antzuolako udalarekin 2006ko apirilaren 21ean sinatu zuen lankidet za hitzarmena. Ordutik, Eusko Ikaskunt zak eta udal horrek hainbat ekint za gauzatu dituzte elkarrekin. Margaret Bullenek eta Xabier Kerexetak Ant zuolako Mairuen Alardeari buruz eginiko ikerketa izan da garrant zitsuena. Ikerketa horrekin batera, "Euskal Herriko Alardeei" buruzko mintegi bat antolatu zen 2006ko maiat zaren 3an, 5ean eta 6an Ant zuolan. Era berean, Ant zuolako Udalak berak aginduta, Eusko Ikaskunt zak datu-base bat sortu du, herrian larrugintzan aritu diren enpresen dokumentu-funt sei buruzko informazio zehaztua jasoz. Izan ere, larrugint za oso jarduera garrant zitsua izan da Ant zuolan.

Bestalde, Eusko Ikaskunt zak eta Lizarrako Udalak 2005eko irailaren 23an sinatu zuten lankidetza hitzarmena. Bien arteko lehen p roiektuan, Eusko Ika skuntzak panel b atzuk ut zi zizkion udala ri, Ma nuel Irujo Ollo jaunari buruzko erakusketa egiteko. Eusko Ikaskunt zak Manuelen 20. urteurrena ospat zeko 2001ean diseinaturiko panelak izan ziren.

Antzuolako eta Lizarrako udalekin eginiko lanen ildotik sortu da Ainhoa Kaiero Claverrek Alfonso Ugarteri buruz eginiko ikerketa hau. Aipaturiko bi udalek 2006an hasi ziren elkar lanean, musikariaren irudia berreskurat zeko eta gorat zeko. Elkar lan honek fruituak eman ditu, besteak beste, musikagileari buruzko erakusketa bat antolatu da Ant zuolan nahiz Lizarran. Mint zagai dugun liburua ere lankidet za horren ondorio da, eta Eusko Ikaskunt zaren Musika Sailak ere esku hartu du.

Eskerrak eman nahi dizkiot Alfonso Ugarteren familiari, lana egiten laguntzeagatik, bereziki Jokin Nabaskues Ugarteri. Eta eskerrik asko halaber, Ainhoa Kaiero Claver ikert zaileari, bere jar rera bikainarengatik.

Itziar Larrinaga Cuadra
*Eusko Ikaskuntzako Musika Saileko lehendakaria*

## AGURRA

Bi urte luze igaro dira obra horren proiektua abian jarri zenetik, Eusko Ikaskuntzaren eta Antzuola eta Estella-Lizarrako Udalen artean sinaturiko hitzarmenen fruitu. Aurrez, 1979an eta 1980an, Alfonso de Ugarte gure aitonaren jaiotzaren 100. urtemugan, haren ibilbide musikala aitortzeko hainbat ekitaldi egin zituzten aipaturiko Udaletan, eta bertan egon ginen familia osoa, guztiz hunkituta.

Bi Udaletako Kultura Etxeetako eraku sketak amaitu ostean –objektu pertsonalak, partitura idatziak eta argitaratuak, etab. egon dira ikusgai–, buruturiko ikerketa-lana argitara eman da liburu interesgarri honetan. Ainhoa Kaierok egin du lan luze eta baliotsu hori, eta nik atsegin handiz lagundu diot.

Horretarako, gure osaba Julio Ugartek –musikaria bera ere, eta konpositorearen semea– ezarritako gidoia jarraitu dut, datuak, familiako eta gizarteko istorioak eta argazkiak bilduz eta haren musika-lan guztia sailkatuz.

Espero dugu horrek guztiak ondorengo belaunaldiek Alfonso Ugartek buruturiko lana balioratzeko balio izatea, baita garai hartako beste musikari batzuena ere. Ikerketak Euskal Herriko musikari buruzko ezagutza handitzeko balioko du.

Eskerrik asko denoi bihotz-bihotzez.

Jokin Nabaskues Ugarte
*Konpositorearen biloba*

**ESKER ONA**

Eskerrak eman nahi nizkioke konpositorearen biloba Jokin Nabaskuesi, lan hau egiten lagunt zeagatik. Orobat, Eusko Ikaskunt za eta Eresbil erakundeen lagunt za eskertu nahi nuke, baita Lizarrako Gaitarien Elkartearena (batez ere Salvador Martínezena), Lizarrako Gustavo de Maeztu Museoko arduraduna den eta hango Udal Art xiboa ondo ezagut zen duen Gregorio Díaz Ereñorena, eta azkenik, dokumentazioa lort zen lagundu didan Iñigo Muguetarena ere. Eta ez n ituzke aipatu gabe utzi nahi Lizarrako San Juan Artxiboan, Iruñeko Elizbarrutiko Art xiboan, Donostiako Elizbarrutiko Art xibo Historikoan eta Lizarrako Liburutegi Publikoan nire lana erraztu duten gainerako lagun guztiak.

## 1. SARRERA

1879ko abuztuaren 2an jaio zen, Ant zuolan (Gipuzkoa), Alfonso Ugarte konpositorea. Lizarran (Nafarroa) igaro zuen Ugartek bere musika-ibilbidearen zatirik handiena, han bizi izan baitzen heriotzak, zahartzeko astirik eman gabe, eraman zuen arte, 1937ko maiat zaren 3an. Alfonso Ugarteren bizit zak eta lanak, musikaren historiaren bilakaerari dagokionez, aro erabakigarria izan zuten testuinguru, bai Euskal Herrian bai iberiar penint sulako gainerako lekuetan. A ldaketa soziokultural sakonen garaia zen hura, eta Europan zebiltzan berrikunt za-giro haietara egokit zen saiatu zen musika. Loraldi, berpizkunde edo zilarrezko aroak XIX. mendearen amaieratik 1936ra arte iraun zuen, gerra zibilak, lehenbizi, eta Francoren diktadurak, ondoren, zapuztu egin zuten-eta haren sendot zea[1]. 'Nazionalismo musikala' deitura eman izan zaio aro hari ere, orduan egin bait zen ekarpen desberdin eta propioa, Europakoaren tankerakoa eskaint zeko ahalegina, eboluzioaren eta unibert saltasunaren adierazpide. Bika in e gokitu zit zaion Alfonso Ugarteren izaera belaunaldi hari, zeinari '98ko belaunaldia', e do maisuena deitu izan dion zenbaitek. Adiskidetasuna eta ekimena partekatu zituen Ugartek Euskal Herrian musika-berrikunt zaren protagonista nagusi izan zirenekin: Guridi, Usandizaga, Nemesio Otaño, Azkue, Aita Donostia... bat zuk aipat zearren. Ugarteren lana eta mugimendu hura bereizezinak direnez, garai hartako gertakari nagusi bat zuk hitzaurre honetan aipat zea egoki lit zatekeela iruditu zaigu.

### 1.1. Testuinguru historikoa: musikaren berpizkundea

Euskal Herrian eta iberiar penint sulako beste eskualde aurreratu bat zuetan jazotako musika-berpizkundearen ezaugarri nagusiak honako hauek ditugu: burgesiari lotutako musika-azpiegitura modernoen eraikunt za, euskal genero sinfonikoaren eta operaren sorrera, nazionalismo musikalaren sustapena, musika koralaren eta herri-banden hedapena, eta azkenik, musika sakratuaren berrikunt za[2]. Berandu irit si zen iberiar penint sulara modernizazio hura, XIX. mendeko ezegonkortasun politiko bereziarengatik, hein batean. Garaiko aldaketa ekonomiko, sozial eta kultural sakonekin bat eginik, Erregimen Zaharreko erakund eetatik a skatzen hasia zen musika ere, burgesia nagusi zuen gizarte moderno hartako azpiegitura eta jardueretan t xertatzeko. Jakina, pixkanaka gauzatu zen aldaketa hura XIX. mendean. Mende hartako bigarren erditik aurrera hasi ziren nabarit zen jarduera horren lehen urrat sak: lehenbiziko akademiak eta elkarte filarmonikoak sortu ziren; espainiar opera bat sort zeko eta musika sakratua aldat zeko planteamenduak abiarazi ziren; Katalunian, abesbat zen mugimendua sortu zen... Mendearen amaieran, indar handiagoa hartu zuten ekimen horiek, eta behin betiko sendotu. Berrezarkunt zaren garaian, industria-jarduera garat zen hasi zen Euskal Herrian, eta 1910-1920an burutu zen prozesua. Oparotasun ekonomikoarekin batera etorri zen 'kultura-berpizkundea', hirietako burgesia modernoak bult zatuta.

Euskal burgesiak elkarte filarmonikoak eta kont serbatorioak sort zeari ekin zion lau hiriburuetan, Bilbon, Donostian, Gasteizen eta Iruñean. Bilbon,

---

1. Ikus Casaresen ar tikulua (1987).

2. Ikus Nagore (2002).

1896an sortu zen Elkarte Filarmonikoa, zeinak europar errepertorio sinfonikoa bult zatu eta euskal konpositoreen sorkunt za s ustatu z ituen. 1 903an, berriz, Akademia sortu zen, aipatutako Elkartearen it zalpean. Gero, Bizkaiko Musika Kont serbatorioa bihurtu zen Akademia. Bai Bilbon bai Donostian bazuten elkarte filarmoniko eta akademien aurrekaririk, baina ez zuten aurrera egin. Haietako asko basiliken gerizpean sortuak ziren (Santiagokoa, Bilbon; Santa Mariakoa, Donostian...), gerora haiekiko lotura eten egin bazuten ere. Donostian, 1887an jarri zen mart xan, behin betikoz, Udal Musika Akademia, bandari lotua [3]. 1912an, Euskalerriaren Adiskideen Elkartearen babespean 1893an sortutako Arte Ederretako Akademiarekin bat egin zuen Musikakoak (1929an, kont serbatorio bihurtu zen akademia berri batua). Europako musika-antolamenduaren ereduei begira jarri ziren euskal hiriburuetako musika-erakunde berriak, eta at zerrian ikasitako jende ezagunarengana ere jo zuten: Guridigana, adibidez. Parisen, Belgikan eta Kolonian ikasten jardun ondoren, Kontserbatorioko irakasle eta Bilboko Koral Elkarteko zuzendari izan zen Guridi.

Mendearen amaieraz geroztik, izan ere, Madrileko menpekotasuna eten eta kont serbatorioaren estilo italiarzalea alde batera ut zi zuten euskal konpositoreek, Europako erakundeetan jarri zituzten begiak, eta zuzenean haietara jotzen hasi ziren trebakunt za bila. Ordura arte, bertako ikasketak egin eta gero, Madrilgo Kontserbatoriora jo ohi zuten euskal konpositore gehienek goi-ikasketak egitera. 1830ean sortu zuen erakunde hori Maria Kristina erreginak, Napolitik it zuli berritan, eta XIX. mendearen amaiera aldera arte iraun zuen musikaren italiart zearen arduradun nagusietakoa izan zen. Euskal musikarien belaunaldi berria (Guridi, Usandizaga, Azkue, Aita Donosti...), ordea, Parisen, Belgikan edo Alemanian ikasia zen, eta hona it zultzean sustatu zuten musika-jarduera korronte moderno berriei zabalik zegoen. Kontzertu-elkarteek errepertorio berri hura plazaratu zuten, eta konpositoreek bazterrera ut zi zuten estilo italiarzalea, zaharkitua jada, eta Europako joera berri haien eskutik, euskal musikagint za eraberrit zen saiatu ziren. Musika nazionala sort zeko proiektua abiatu zen (Pedrellen nazionalismo musikalaren bide beretik joz), zeina bertako musika-sustraietatik elikat zen bait zen (folklorea, historia...), tradizio erromantikoaren moduak eta generoak jorratuz, produktu bereizia eta aldi berean unibert sala erat zeko asmoz.

XIX. mendean hasi zen euskal folklorea bilt zeko lana, eta orduan argitaratu ziren lehenbiziko bildumak edo kantutegiak. At zerriko musikariek egin zuten argitalpen haietako zenbait, e uskal melodien berezitasunak liluraturik (Charles Bordesek, adibidez) [4]. XX. mendean, zabaldu eta areagotu egin z en j oera h ura, e uskal k ulturaren b erpizkundea a biatzearekin b atera –Euskal F estak, bertako musikaren azterketa sustatzeko lehiaketak eta sariketak, eredu h oriek oinarri zituzten obra berriak, euskal o ndarea ikertu eta zabalt zeko elkarte eta erakundeen sorrera (Eusko Ikaskunt za 1918an sortu zen; 1921ean, Euskal Musikaren Argitalet xearen sorrera babestu zuen

3. Donostiak o Udal Musika Akademiaren sor rerari bur uz gehiago jakitek o, ikus T ellechea, 1992.

4. Ikus “La música popular” epigrafea, Mar tija, 1987, 153-165 or.

erakunde horrek, bandek euskal obrak izan zit zaten; 1927an, Txistulari Elkartea sortu zen...)–. Konpositoreek ere izan zuten parterik mugimendu hartan, euskal musika bilt zen eta ikert zen jardun bait zuten, R. M. De Azkueren eta Aita Donostiaren kantutegiek (1921ean eta 1922 argitaratuak, hurrenez hurren) adierazten digutenez [5]. Era guztietako musika-genero eta –elkarteetara zabaldu zen errepertorio folkloriko hura (bandak, orfeoiak, t xistulari-taldeak...), baita adierazpen jant ziagoetara ere (pianoaren lagunt zarekin egiten ziren kantaldiak, genero sinfonikoa...). Azkena aipatu dugun generoari dagokionez, estilizatu egin zen euskal folklorea, Europako tradizio musikalaren lengoaia eta formatuetara egokit zearren. Mendearen lehen urteetan sustatu zen genero sinfonikoa, eta batez ere euskal operaren proiektua plazaratu zen, Guridi eta Usandizaga ordezkari nagusi zituela.

Baina tradizioz jant ziko europar musika-korronteekin batera, mugimendu herrikoiagoak sortu eta hedatu ziren. Banda eta abesbat zez ari gara, batik bat XIX. mendearen bigarren erdian hedatuz joan bait ziren Europako herrietan[6]. Iberiar penint sulan, mende hartako erditik aurrera hasi zen sart zen aipatutako mugimendua, batik bat Katalunian eta Kantauri it sasoaren ertzeko herrietan (Euskal Herrian eta Galizian, gehienbat), industrializazioaren indarrari eta langile-kont zentrazioari loturik betiere. Mende haren amaieran jo zuen gailurra mugimenduak, eta banda eta orfeoi ugari sortu ziren hirietan, honako edo halako elkarteek bult zatuta. Hirietan ez ezik, herrietan ere at zeman zen mugimendua, eta askok zituzten beren orfeoiak eta musika-bandak.

Gizarte-klaserik xumeenek ere musikan parte hart zea sustatu zuen mugimendu hark, kantu korala edo banda-sorrera bult zatuz. Ilustrazioko idealekin bat eginik, mugimendu hark burgesiaren goi-zirkuluetatik harago zabaldu nahi zuen musikaren ikaskunt za eta lanketa, herri xeheari alegia. Instrumentu eta musika-partituren fabrikazio industrialak ere lagundu zion musikaren 'demokratizazioari', asko merkat zen bait ziren kostuak, eta ondorioz, prezioak. Herri xeheari 'ohitura onak' irakastea, moral jakin bat banatzea zuten helburu musika-elkarte haiek, bide batez entretenimendu-bide jatorra eta zenbaiti lanbide duina ere emanez, tabernetatik urrunt zen (garai hartako moral 'zuzenaren' irit ziz, bizioaren hedaleku ziren tabernak) eta jokabide desegokietan ez jausten lagunduz. Ideologia horrek funtsezko tresna z uen musika: gizakiaren heziketa eta hobet ze morala sustat zen zituela zioen, eta nazio baten garapen espiritualaren eta aurrerapenaren erakusle zela musikaren hedapena. Ondorioz, jaialdi eta sariketa handiak antolat zen ziren (tokian tokikoak eta nazioartekoak). Hainbat herri eta herrialdetako banda eta abesbat zak lehiatzen ziren horietan, norberaren sorlekua gorago nork ut ziko.

---

5. Euskal musikaren aldek o ekimen horien ibilbideaz eta ideologiaz, ikus Sánchez Ekiza, 2005.

6. Espainiak o eta Euskal Her riko mugimendu k oralaren garapenari bur uz gehiago jakitek o, ikus Bagüés (1987), Ibarretxe (1996), Labajo (1987), Nagore (2001). Her ri-banden mugimenduari buruz, ikus Suso (2006).

Mugimendu hark asoziazionismotik ere (jarduera moderno eta demokratikoa) edan zuen. Gizarteko gero eta sektore gehiagotara ari zen hedat zen herritarren elkartze libre eta borondatezkoa, hainbat helburu eta ideologiaren arabera ( politikoak, kulturalak, erlijiosoak). Jadaezziren burgesak bakarrik elkartzen kontzertu-elkarteetan (sozietate filarmonikoak) edo aisialdikoetan (kasino eta lizeo pribatuak, non tertuliak , jokoak, dantzak eta ikuskizunak antolatzen zituzten). Behe-klaseak ere hasiak ziren jarduera musikalen inguruan elkartzen (bandak, abesbatzak...), eta aire librean kontzertu eta dantzaldi publikoak egiten. Orfeoi eta banda haietako asko enpresa jakin batzuei loturik sortu ziren (Nerbioiko ontzioletako musika-banda, adibidez) [7], edo zenbait helburu eta ideologiatako mugimendu eta elkartek sustatuta: Zirkulu Katolikoak, alderdi politikoak (PSOE, EAJ...). Espiritu kolektibo baten inguruan jendea elkartzeko eta baterat zeko tresna ahalt sua zen musika, eta kontzentrazio publiko jendetsuak egiten ziren, ereserkiak abesteko, besteak beste.

Musika sakratua kezin bada aparte geratu bere inguruko gizartean eta kulturan izaten ari ziren aldaketa haietatik. XIX. mendeko bigarren erdian hasi ziren nabaritzen aldaketaren lehen aztarnak, musika berritzeko beste mugimendu bat zuen antzera[8]. XX. mendearen hasieratik aurrera, ordea, era programatu eta osoan mamitu zen musika sakratuaren erreforma, Pio X aita santuaren agiri bat zela medio ( *Motu Proprio*). Erlijio-musika duintasunez hornitzea zuen helburu erreformak, haren funtsa erabat usteldu zuten beste genero profano eta teatral batzuen eraginpetik atereaz. Europako mugimendu zeziliatarrek bultzatutako aldaketa-korrontearekin bat eginik, lirika italiarra eta erabat andeatutzat jotzen ziren beste era herrikoi batzuk (arietak...) alde batera utzi nahi zituen musika sakratuak, zaharkitutzat baitzeuzkan. Alde horretatik, ez zegoen alde handirik lehentxeago aztertu ditugun musika eraberritzeko beste mugimendu batzuekiko. Berrikuntza hura, abertzaletasuna bezala, bere ahots edo muin propioaren bilaketaz baliatu zen. Horretarako, bere tradizio historikoaren jatorrizko iturriak berriro biltzeari ekin zion (kantu gregorianoa, Errenazimentuko polifonia...). Hala, bada, XIX. mendeko erditik aurrera hedatzen ari zen mugimendu historizistari estu loturik zetorren aldaketa.

Mugimenduaren egiturat ze eta propaganda moduek, berriz, bazuten loturarik beste asoziazionismo era moderno batzuekin. Izan ere, beste mugimendu ideologiko bat zuetako kideak bezala, biltzarretan elkartzen ziren eta eztabaidatzen zuten 'afiliatuek', eta baliabide modernoak zituzten (prentsa...) antolatzeko eta beren doktrina hedatzeko. Bestalde, herritar fededun engan eragina izatea zuen helburu aldaketak. Ondorioz, lehen aipatu dugun mugimendu koralarekin elkarlan estuan jarduten zuen. Horrenbestez, modernitatearen aurkako irizpideak aldarrikatzen zituen mugimendu atzerakoia baino gehiago (halakotzat azaldu izan du zenbaitek), egokiagoa litzateke jotzea musika sakratuaren erreforma alderdi guztietara zabaltzen ari zen garai har-

7. Suso, 2006, 22. or.

8. Erlijio-musikak Espainian XIX. mendean izan zuen bilakaerari buruz, ikus Virgili, 1995.

tako berpizkunde-giroaren emait zatzat. Horren froga dugu musika sakratuaren berrikuntzaren bultzatzaile nagusiak beste alor batzuetan ere (harekin lotuak) aitzindari zirela (abert zaletasuna, azpiegitura berrien sustapena, mugimendu korala...): Aita Donostia, Otaño, Guridi... Geroago aztertuko dugu sakonago zer jarrera hartu zuen aldaketa hark soinu-lengoaiaren modernot zearekiko. Harrigarria iruditu arren, Europako joera modernoak (baita abangoardiakoak ere) bereganat zearen aldekoak ziren zenbait. Bestalde, hispaniar organo tradizional eta zahar haren ordez organo erromantikoa erabilt zearen aldeko bultzatzaile nagusietakoa izan zen erreforma.

Deskribatu dugun testuinguruaren adibide garbia izan zen Alfonso Ugarte, aipatutako alderdi guztietara irit si bait zen haren ekarpena: musika sakratuaren erreformaren jarrait zaile sut sua izan zen, eta Lizarran musikazaletasuna bultzatzen aritu zen, buru-belarri. Batetik, kontzertuak antolat zen zituen antzoki eta areto pribatuetan; bestetik, maila herrikoiagoan, udal-bandako eta herriko orfeoiko zuzendari izan zen. Euskal kulturaren berpizkunde eta hedapenarekiko ere at xikimendu trinkoa zuen Ugartek. Alderdi horietatik guztietatik, musika sakratuaren berrit zailearena dugu aipagarriena. Horregatik erabaki dugu gure ikerketaren lehen aldea (luzeena) musikariak Elizaren zerbitzura egindako lanari eskaint zea. Ondoren, Lizarrako musikazaletasuna sustat zeko egindako lan t xalogarriaz jardungo gara. Azter dezagun lehenbizi Ugarteren lehen trebakunt za-garaia.

## 2. LEHENENGO URTEAK

### 2.1. Prestakunt za-garaia

Zumarraga eta Bergara artean dagoen Gipuzkoako barrualdeko herri txiki batean, Ant zuolan, jaio zen Alfonso Ugarte eta Leturia, 1879an. Lehen musika-prestakunt za Juan Lino Leturia osabaren eskutik jaso zuen, zeina Zumarragako Jasokundeko Ama Birjinaren parrokiako organista bait zen. Sasoi hartan, artean, elizarena zen herrietako musika-azpiegitura ahalt suena. Elizetako organisten babespean eman ohi ziren musika-trebakunt zako lehen urratsak. Maila hori gaindit zen zutenean, mutilik argienak eta gaituenak hirietako akademietara joan ohi ziren. Parrokietako organistek kapera-maisu gisara jarduten ziren, antolakuntza eskasagoko eta baliabide urriagoko elizetan bazen ere, eta organoa jot zeaz gain, parrokiako abesbat za trebatu eta zuzendu behar izaten zuten, kantu- eta solfeo-eskolak eman, eta instrumentua jotzen irakatsi e re, z entro h aien b abespean s ortutako a kademia txikietan. Horixe egiten zuen, bada, Juan Lino Leturiak, Gipuzkoako herri horretako organista izan bait zen hil arte (1895), baita herriko musika-akademia t xiki baten sort zaile ere [9]. Zumarragako lehen udal musika-bandako zuzendari ere izan zen Juan Lino Leturia. Ez da harrit zeko kontua, organistak

9. Donostiak o Elizbar rutiko Ar txiboa, Zumar ragako Jasokundek o Ama Birjinaren par rokiako Fabrika K ontuak: 1895ek o ot sailak 14. Ikus, halaber, "Leturia, Juan Lino", in DMEH (2002- VI. Lib.: 903).

(herrietako musikari nagusiak) izan ohi bait ziren kargu horren jabe (Lizarrako kasua aztertzean, berriro azalduko zaigu bikoiztasun hori). Bai Juan Leturia, bai haren anaia Pedro Leturia Mendia (jesuita, Munichen ikasia, Oñan eta Erromako Unibertsitate Pontifikalean irakasle izana) prestigio handiko musikaritzat dauzkate herrian, eta haien izena du plazetako batek: 'Leturia anaiak plaza'.

Zumarragan ekin zion, bada, musika-trebakuntzari Alfonso Ugartek, osaba organistaren eskutik. Mutikoa zela, sopranoa zen Zumarragako parrokiako abesbatzan, bere aita (Federico) bezala, herriko parrokiako abesbatzako tenor goretsi eta ezaguna izana. Segur aski, herriko akademia txikiharta n ikasiko zituen Alfonsok kantua eta solfeoa, eta han jasoko zuen organista izateko lehen trebakuntza. Akademia berean egin zituzten lehen ikasketak beste zenbait musikari ezagunek ere: besteak beste, Busca Sagastizabalek (organista bikaina eta musika sakratua berritzeko mugimenduko partaidea, Madrilgo *Euskal Etxeko Orfeoia*ren sortzailea) eta Secundino Esnaolak, gerora *Donostia*ko *Orfeoi* ezagunaren zuzendari izanak. Elkarrekin jardun zuten Secundino Esnaolak eta Alfonso Ugartek trebakuntza-garaian, biek ikasi bait zuten Zumarragan, Juan Leturiaren akademian. Biak joan ziren gero Donostiako akademiara eta Bergarakora, eta bertan, Pedro Fernández de Retana kapera-maisua izan zuten irakasle.

Ez daukagu datu askorik trebakuntza-aro haren kronologia zehazki berreraikitzeko. Pentsatzekoa da sorterrian lehen ikaskuntza-urteak egin eta gero, Bergarara, ondoko herrira, joango zela Alfonso Ugarte, San Pedro parrokiako organista eta kapera-maisu Pedro Fernández de Retanaren eskutik musika-jakintza areagotzera. Gasteiztarra zen Pedro Fernández de Retana, eta Zaragozan egin zituen bat xiler-ikasketak, non piano-jotzaile ospetsu bihurtu eta mugimendu koralaren sustatzaile izan zen (*Orfeón Zaragozano* sortu zuen). Geroago, 1895a aldera, Bergarara jo zuen, San Pedro parrokiako organista izendatu zuten eta. Mendearen amaiera aldera, *Aritz Maitea Orfeoia* sortu zuen, gero *Orfeón Vergarés* izango zena [10]. Kapera-maisu haren itzalpean osatu zuen musika-trebakuntza Alfonso Ugartek: harmonia eta konposizioa ikasi zituen, eta organo-ikasketekin jarraitu. Ziurrenik, San Pedro elizan Pedro Fernández de Retanarekin jardutearen poderioz, ohitu egin zen Stoltz Frères frantses etxeak 1888an parrokia hartan jarritako organo handi eta modernoa jotzera[11]. XIX. mendeko azken hamarkadetan hasi ziren hispaniar organo barroko zaharren ordez Cavaillé-Coll eta Stoltz frantses etxeetako organo erromantiko berriak jartzen. Arrakasta izan zuten organo erromantikoek, eta herri askotako parrokietan jarri zituzten. Euskal Herriko organo-egileek, berriz, 'birziklatu' eta organo berri haiek egiteari ekin behar izan zioten (Casa Roqués etxeak, eta, batez ere, Aquilino Amezuak egin zituzten euskal parrokietako organo berrietako asko, Parisko tailer batean trebakuntza-ikasta-

10. Ikus "Retana, Pedro", in DMEH (2002- IX. Lib.: 134). Ikus, halaber, "Fernández de Retana, Pedro", in DMEH (2002-V.lib.: 63). Bi izenak agertu arren, badirudi pertsona bera zela.

11. Donostiako Elizbarrutiko Artxiboa. Bergarako San Pedro Parrokiako Batzordearen erabakiak (1882-1929): 1888ko ekainaren 4ko batzorde-bilera.

roa egin eta gero) [12]. Bergaran, aukera izan zuen Alfonso Ugartek instrumentu berriaren teknika ikasteko eta Frantziako organo-eskola modernoko erreperto-rioa eta lengoaia bereganat zeko (Cesar Franck, Guilmant, Dupré...) [13].

Geroago, edo agian aldi berean, Donostiako Arte Ederretako Elkarteko Musika Akademiara jo zuen Alfonso Ugartek ikasketak amait zera. XIX. mendeko azken hamarkadetan, turistent zako hiri erakargarria bihurtua zen Donostia, errege-familiak eta goi-klaseetako j endeak udako hilabeteak ematen zituzten bainuet xe modukoa. Madrilgo musikari ezagunik ere bazen turista haien artean: besteak beste, Arbós maisua. Jakina, kultura-jarduera aberasgarria ekarri zion hiriari testuinguru hark, eta kont zertuak egiten ziren aire zabalean eta kasino pribatuetan. Gran Casino aretoa, 1887an i nauguratua, hiriko kulturagune nagusietakoa bihurtu zen. Garai h orretantxe sortu ziren Udal Akademia eta Arte Ederretako Elkartea ere, dirudun jendearen etorrerak ekarritako musika-eskaint za eta eskaeraren arrimuan. Piano eta harmonia-ikasketak egin zituen Alfonso Ugartek Akademian, German Cendoya maisu zuela. Pianista ospet sua eta zenbait euskal musikari handiren irakaslea zen Cendoya: Alfonso Ugarterenaz gain, Juan Telleria, Regino Sainz de la Maza, Jose María Usandizaga eta Pablo Sorozabalena.

## 2.2. Oposizio eztabaidagarri haiek

Trebakuntza-garaia amaiturik, oposizioak egiteari ekin zion gure musikariak, parrokiaren batean organista-postua eskurat zeko asmoz. Ikasle zela, artean 17 urte besterik ez zuela, aurkeztu zen lehenbizikoz oposizio batzuetara, Balmasedan. Nafarroako oposiziogile bati eman zioten postua, baina Ugarteren musikarako dohaina agerikoa zen, nonbait, epaimahaiko buruak, Resurrección María de Azkuek, Parisera joateko gomendatu baitzion ikasketak amait zera. Gero, 1900ean, Lizarrako San Pedro Ruako parrokiako organista-postua betet zeko oposizio-deialdia egin zen, eta aurkeztu egin zen Alfonso Ugarte, baita lehen postua eskuratu ere. Hala eta guztiz ere, beste musikari bati (herrikoa bertakoa) eman zioten postua.

Fabrikako Bat zordeko eta Tomás Larumbe parrokoaren arteko gatazka izan zuen jatorri istilu hark [14]. Ordura arte, herriko musikari batek, Juan Sierra izenekoak, hamahiru urte zeramat zan parrokiako behin-behineko organista-postuan. Organista xumea zen, musika-ikasketa apartekorik gabea, bere lana txukun eta garaiz egiten zuena. Tomás Larumbe parrokoak, baina, are elizkizun solemneagoak egin nahi zituen bere elizan. Horretarako, Lizarrako beste

---

12. Ikus I. Kapitulua, "Evolución del órgano romántico en el ter ritorio vascona varro", in Elizondo (2002: 45-109).

13. Alfonso Ugar teren musika-ar txiboko katalogoan (familiaren ar txiboan), "Música Orgánica" atalean, Guilmant, Cesar F ranck, Lemmens, Letocar t eta Lamber ten obrak daude, besteak beste.

14. Eztabaida haren k ontakizuna Tomás Lar umberen biografian dago, VII. kapituluan (Goñi Gaztambide) (1994).

musikari bat, ibilbide artistiko ent zutetsukoa, kontratatu nahi zuen. Feliciano Celayeta y Octavio zen aipatutako musikaria. Carmelo Gómez de Seguraren gidaritzapean i kasia z en l ehenbizi, e ta o ndoren, M oisés B aylósenean. B i irakasle horiek organista ospet suak ziren, eta beren ardurapean zituzten Lizarrako beste bi parrokia nagusietako organoak, San Migel eta San Joan parrokietakoak alegia. Bestalde, goi-ikasketak egina zen Feliciano Celayeta, Iruñeko Musika Akademian eta Madrilgo Kont serbatorioan, eta nota bikainak jasoa harmonian eta konposizioan. Oposizioa egin zenean, Lizarrako musika-bandaren zuzendaria zen, baita *Orfeón Estellés* sortu berriarena ere. Horrez gain, Lizeoko eta beste elkarte pribatu dotore eta burges batzuetako zuzendari artistikoa ere bazen.

Tomás Larumbek erabaki zuen, b ada, oposizio-deialdia e gitea San Pedro Ruako organista-posturako, bere gogoko hautagaiak puntuaziorik handiena aise eskuratuko zuelakoan. Alabaina, kanpoko oposiziogile batek, Alfonso Ugartek, puntuazio hobea jaso zuen, nahiz eta epaimahaian zeuden Celayetaren maisu izandako Carmelo Gómez de Segura eta Moisés Baylós. Bigarren postuarekin konformatu behar izan zuen Celayetak. Baina oposizioko epaimahaikideen erabakia ez zen loteslea, eta Fabrikako Bat zordeari zegokion postua esleit zea. Bat zordeko kide guztiek, Tomás Larumbek izan ezik, Juan Sierraren aldeko botoa eman zuten.

Haserre bizian jarri zuen erabakiak Tomás Larumbe. Sei oposiziogileetatik puntuaziorik txikiena jasot zea egot zi zion Juan Sierrari, eta gainera, organista-postuari zegozkion eginkizunak maiz saihestea. Gatazka-giro hura ikusirik, got zainak agindu zuen urtebeterako Juan Sierrari emateko postua, betiere arrazoi larri eta justifikaturen batengatik lehenago kent zen ez bazuten. Baina gatazkak jarraitu egin zuen. Organistaren betekizunak ageri diren aktek [15] garbi adierazten dute Tomás Larumberen ezinikusia Juan Sierrarekiko: elizkizun guzti-guztietara puntualtasun zorrot zez joateko agint zen zion, eta horrez gain, zenbait obligazio bidegabe ezarri zion (adibidez, festa handietako ospakizunek eragiten zituzten aparteko gastuak ordaint zekoa), eta baita mehat xu bat ere: arau-hausteren bat eginez gero, ñimiñoena izan arren, kargutik kendu egingo zuen parrokoak. Eskandalu publiko ere bihurtu zen etsaigo hura. Halako batean, herritarrek irainka eta garrasika hartu zuten organista elizako atean, apaizak, pulpitutik, eliztarrei haren aurka burua berotu eta gero. Got zainak berriro esku hartu behar izan zuen: kargutik kendu egin zuen Juan Sierra, eta oposizioetara au rkeztu ez zen beste organistaren bat jart zeko agindu zuen, edo bestela, oposizio hartako zeinahi lehiakide, Juan Sierra eta Feliciano Celayeta y Octavio (hautagai faboritoa) izan ezik. Azkenik, 1902an, Fabrikako Bat zordeak Alfonso Ugarte eta Leturiari eman zion organista-postua, 1900eko oposizioetan legez eta bidez irabazi zuen harexeri, alegia.

Urte eta erdiko (gut xi gorabehera) etenaldi hartan, organista-karguetarako beste zenbait oposiziotara aurkeztua zen Alfonso Ugarte. 1901ean, puntuazio bikainak jaso zituen Elorrio eta Hondarribiko parrokiek deitutako oposizioe-

---

15. Ir uñeko Elizbar rutiko Ar txiboa, 112. libur ua, San P edro Ruak o par rokiako aktak (1860-1954): "Nombramiento de organista", 1900ek o azaroak 6.

tan. Hala eta guztiz ere, 1902an, Lizarrako San Pedro parrokiako erretorearen deiari erant zun eta herri hartara jo zuen, organista-kargua hart zera. Hara iristean, sorterriko (Ant zuola) parrokoaren gutun bat erakut si zuen: Ugarte gizakume zint zo eta elizkoia zela zioen, eta zenbait urtez organista aritua zela parrokia hartan. Gutunak zioenez, gaitasun berezia zuen Ugartek kargu hartarako, eta oro har musika irakasteko trebezia eta zaletasun handia [16]. Alfonso Ugartek, beraz, Ant zuolako parrokiako behin-behineko organista-lanean aritua behar zuen izan XIX. mendearen amaieraz geroztik. Berretsi egiten digu hipotesi hori Alfonso Ugarteren seme Juliok (apaiza), zeinak dioen mende amaierako urte haietakoren batean Rossiniren *Stabat Mater* jo zuela, parrokiako abesbat za kantari zela, eta aitona Federicoren tenore bakarlari-pasarte bereziki t xalogarria izan zela. Julioren art xiboan dago oraindik partitura hura. Zalant zarik ez dago, beraz, Ugartetarrek nabarmen goratu zutela Gipuzkoako landa-herri t xiki horretako elizkizunetako musikaren maila.

## 2.3. Lizarrara irit si zenekoa

Lizarrara jo eta gero ere zenbait urtez luzatu zen kargurako izendatu aurreko gatazka-giroa, kaltetuak (Juan Sierra) miseriara bult zatu zuen parrokoaren aurkako erresumina airerat zen jarraitu bait zuen, baita Alfonso Ugarteren kontrakoa ere. Sierrak zioenez, berak hamahiru urtez inongo kexarik jaso gabe bete zuen postua kendu zion kanpotar musikari hark, Ugartek. Denbora batez, got zainari kexak helarazten jarraitu zuen Juan Sierrak, pairat zen ari zen miseria eta diruarazoen berri ematen. Tomás Larumbe parrokoak kargu hori ut zi zuenean, 1908an, San Pedroko organista-postua itzultzeko ere eskatu zion got zainari. Ez zion onartu eskaria, eskandalu hura, zorionez, ezkutatua zelako jada eta bazutelako organista azkarra, musikari handia, eta zenbait familia ospet surekin oso harreman onetan zegoena ("un organista inteligente, pues es un gran músico, muy bien relacionado con familias importantes") [17]. Baieztapen horrek adierazten digu zenbaterainoko estimazioa zuen bereganatua Alfonso Ugartek elizako agintari eta herriko dirudunen aldetik, denbora gut xi eraman arren han bizit zen. Etsaigo horrek, bestalde, argi erakusten digu nolako ezinikusiak sort zen ziren bat zuetan musikarien artean, lanpostuen ezegonkortasuna eta soldata eskasa zirela medio. Juan Sierrak, berriz, *Círculo Carlista* elkarteko pianista-postuarekin konformatu behar izan zuen. Geroago, udal-bandako zuzendari izendatu zuten.

1902an irit si zen, bada, Alfonso Ugarte Lizarrara (Nafarroa), eta han bizi izan zen, heriot zak gazterik eraman zuen arte. Han jarri zen behin betikoz bizit zen, eta handik gut xira ezkondu zen Carmen Vicuñarekin, herriko familia ezagun bateko alabarekin. Hiru seme-alaba izan zituzten: J ulio, apaiza eta aitaren jarrait zailea musikari-lanetan; María del Puy (herriko orduko posta-administrat zaile Joaquín Nabaskuesekin ezkondu zen) eta Federico, botikaria. Kale nagusiko 19.ean zeukan et xea familiak, herriaren erdian.

---

16. 1902k o uztailaren 12k o data du gomendio-gutunak (familiaren ar txiboan).

17. Goñi Gaztambide, 1994, 199.

Mende hasierako Lizarrak 5.700 bat biztanle zituen, merindadeko hiriburua zen, eta Nafarroako udalerrietatik hirugarren handiena, Iruñea eta Tutetaren atzetik[18]. Aldaketa- eta aurrerabide-korronte berriei ateak zabaldu zizkien hiriak (argindar elektrikoa, ur korrontea eta estolderia irit si ziren), iraganeko gerrate zibilen zauriak, pixkanaka, sendat zen zituen bitartean. Nabarmena zen artean, biztanlerian, azkeneko gerrate karlistak eragindako gizaseme-galera eta alargunen ugaritasuna. Horietako askok eskea beste bizibiderik ez zuten. Hiru sektore hauek zituzten bizibide nagusi lizarratarrek: nekazaritza, txikizkako merkataritza eta artisau-tailerrak. Denboraren poderioz, fabrikak irent si zituen eskulangileen tailerrak (zapatari, ehule, larru-ontzaile, ebanista, zurgin, zahatogile eta abarrenak). Lana gogorra eta urria zenez, industria-hirietara alde egin zuten zenbait gaztek. Hiriko goi-klaseak, berriz, merkatari aberat sek, abokatuek eta medikuek osat zen zituzten. Ideologia politikoari zegokionez, kontserbadorismoa eta karlismoa ziren nagusi. Horrekin batera, eragin handia zuen kleroak herritarren pent saeran. Hiru parrokia nagusi zituen Lizarrak (San Pedro Ruakoa, San Migel eta San Joan), eta bi kapilautza (Puiko Ama Birjinarena eta Ospitalekoa), baita erlijio-ordena ugari ere: kaput xinoak, errekoletoak, eskolapioak (ikastet xe berria eraikit zen ari ziren garai hartan), moja beneditarrak, klaratarrak eta Karitateko Ahizpak, iritsi berriak. Horiez gain, kofradia eta elkarte elizkoi ugari zeuden, eta horietako kide ziren herritar gehienak (Alfonso Ugarte, adibidez, Karmengo Ama Txit Sainduaren kofradiako partaide zen).

XIX. mendearen amaieratik hedat zen ari zen asoziazionismoa, eta kasino eta elkarte ugari zituzten goi-klaseek, tertuliak, jokoak eta bestelako jarduerak (kont zertuak, ant zerki-emanaldiak, dant zaldiak...) antolat zeko. Elkarte horietako bat zuek ez zuten inongo kidetasun ideologikorik ( *Liceo Estellés* eta *Sociedad Nuevo Casino* elkarteek, adibidez); beste bat zuek, aldiz, kut su politiko nabarmena zuten ( *Círculo Carlista* eta *Casino Dinástico Estellés*, adibidez)[19]. Elkarte horiez gain, euskal abert zaletasunaren inguruko jendeak bultzatutako zirkulu berri bat eratu zen XX. mendeko lehen hamarkadetan. Geroago ikusiko dugunez, garrantzi berezia izan zuen zirkulu horretan Alfonso Ugartek. 1900ean, Langileen Zirkulu Katolikoa ( *Círculo Católico de Obreros*) sortu zen, zeinak kristautasunaren balio moralen it zalpean elkartu nahi zituen langileak, sozialismoaren edo anarkismoaren doktrina materialista eta antikristauetatik urrunt zearren. Zirkuluko [20] zenbait dokumentuk dioenez, Lizarran (industrializazio txikiko herria) ez zegoen ideologia horiek hedat zeko arrisku larririk, baina badaezpada ere, kontuz ibili beharra omen zegoen, langile-kontzentrazio handiko hirietara emigratzen zutenak 'kutsa' ez zitzaten. Hala, bada, langileen elkartasun-zirkulu gisara eratu zen elkarte hura, eta ongizate materiala eta morala ematen zien bazkideei Sorospen Kut xaren eta Aisialdi Zentroaren bitartez. Zentro horretan entretenigarri 'it xurosoak' izaten

---

18. Mende hasierako Lizarrari buruz gehiago jakitek o, ikus Itúrbide, 1982.

19. Geroago, 1917an, sortua da azken hori.

20. Ikus "Qué son los Círculos Católicos Obreros - ¿Qué es el de Estella? Historia, su necesidad, ramos que abraza, dirección y administración", dokumentua (Lizarrako Liburutegi Publikoa).

zituzten langileek, tabernetatik urrunarazten bait zituen, eta katolizismoko balioen ga ineko trebakunt za sendo a. Sa soi hartan hasi ziren agintari zibil eta elizakoak klaserik xumeenen egoeragatik kezka adierazten, eta kut su paternalista nabarmenarekin, gizartea hobet zeko eta eraldat zeko ekimenak bultzatzen, ongint za eta karitatezko erakundeak sortuz, doako irakaskunt za ezarriz, balio kristau eta gizabidezkoak irakat siz...

Testuinguru soziokultural hori zuen, bada, Lizarrako musika-jarduerak. Parrokietako elizkizunetan eta udalak herriko jaietan antolat zen zituen ekitaldi publikoetan izaten ziren musika-emanaldirik aipagarrienak. Egun seinalatu haietan, gaitarien eta bandaren musikak lagundurik egiten zituen prozesioak udalbatzak, eta ordu bat zuk geroago, dant zaldietako musika jot zen zuten gaitariek eta bandak, Foruen Plazan. Horrekin batera, auzoetan, gero eta zabalduagoa zeuden t xarangen emanaldiak, baita tarteka egiten ziren 'ezkutuko' dantzaldietan ere. Agintariek ez zituzten batere gustuko saio haiek. Lizarrako gazteek gero eta leku eta ekitaldi gehiago behar zituztenez entretenitu eta elkarrekin egoteko, udako igandeetan Los Llanos parkean dant zaldiak antolatzea erabaki zuen udalak, 1906an. Hiritik kanpo, larrainean, ezkutuko dantzaldirik ez egitea zen erabakiaren helburua, eskandalu eta t xutxu-mutxu ugariren sorburu ziren eta. Los Llanoseko dant zaldiak agintarien begirada zorrotzapean pean egiten ziren, it xura eta ordena publikoa zainduz (gaizkia saihestu ezin zutenez, hazten ez uzten saiat zen ziren). Azkenik, aipat zekoak dira zenbait elkarte eta kasino pribatutako musika-jarduerak, goi-klaseetako bazkideen gozagarriak. Zuzendari dramatiko eta liriko ba na ere ba zeukaten erakunde horietako bat zuek (Lizeoak, adibidez), zeinak ikuskizunak antolatu eta eszenarat zeaz ardurat zen ziren [21]. Ant zokia ere bazuen Lizarrak, eta kontzertuak, zarzuelak eta obra eszenikoak egiten ziren bertan.

Gehienetan, ongi trebatutako organisten esku izaten zen leku haietako musika (Feliciano Celayeta y Octaviok eta Juan Sierrak hala egiten zutela frogatuta dago). Jokabide horren zergatietako bat zen musikariek ez zutela askorik kobrat zen beren lanagatik. Ondorioz, enplegu-aniztasunari ekin behar izaten zioten, eta parrokietan jot zeaz gain, herriko bandaren zuzendari jardun edo areto pribatuetan jot zen zuten musika-taldeen buru. Halaxe egiten zuen Alfonso Ugartek. Musikari on famari esker, zenbait lanbide izan zituen: San Pedro Ruako parrokiako organista, eta San Joan parrokiakoa gero, Udal Musika Bandako zuzendaria (1920an, berregituratu egin zuen banda, eta bere unerik gorenera eraman), eta ant zoki eta lokal pribatuetako emanaldietakoa. Herriko musika-jardueraren sustat zaile nagusietakoa izan zen Ugarte. Lanbide horietatik, dena den, azpimarrat zekoa da organista eta musika sakratuaren konpositore gisara egin zuen lana. Bi eginkizun horietan eman zuen Ugartek bere bizitzako d enborarik g ehiena, e ta H ego E uskal H erriko lurretako musika sakratuaren erreformaren bult zatzaile nagusietakoa izan zen. Hasteko, gure musikariaren eginkizun horretaz arituko gara, eta gero, izan zituen beste lanbide batzuei buruz. Lanbide horiek, dena den, bigarren mailakoak izan ziren erreforma sustat zeko egindako lanaren aldean.

---

21. Ikus *Reglamento de la Sociedad de Recreo titulada Liceo Estellés* (1891) araudiaren 19. artikulua (Lizarrako Liburutegi Publikoa).

## 3. ALFONSO UGARTE, MUSIKA SAKRATUAREN ERREFORMAREN SUSTATZAILE

San Pedro parrokiako organista izendatzeak sortu zuen zalaparta itzali eta gero, karguaren jabe egin zen Alfonso Ugarte, 1902an, eta zegozkion lanei ekin zion. Tomás Larumbek Juan Sierraren aurka prestatutako araudibera jasan behar izan zuen organista berriak, baina pentsatzekoa da araudiaren aplikazioa ez zela hain zorrotza izango, ez baitzegoen inongo gatazkarik parrokoaren eta organista berriaren artean. Hona hemen organistaren eginkizunak, araudian jasoak: parrokiako ohiko elizkizunetan eman beharreko zerbitzuak (organoa jo, abesbatza zuzendu, eta kantatu ere bai); herriko festa nagusietan elizkizunak handikiro egitea (horretarako, kanpotik ekarri behar izaten zituen musikariak eta kantariak); Arrosario Santuko Ama Birjinaren kofradiatik eskatzen zizkioten ohiko lanak; kantu figuratua eta laua erakustea, egunero, parrokiako lau mutikori; organoa zaintzea eta garbitzea; eta erretoreak ezartzen zizkion gainerako aginduak betetzea. Organistaren soldata 2.500 erreal-kuartokoa zen, eta hiruhilekoaren amaieran ordaintzen zitzaion (parrokiak jasotzen zuen diruaren zenbatekoa urrituz gero, organistaren errenta ere jaitsi egiten zen) [22].

Ospakizun aipagarrienak San Frantzisko Xabierren (Nafarroako patroia) eta San Andresen (Lizarrako patroia) bederatziurrenak ziren. Zalantzarik gabe, aipatutako funtzioetatik bigarrena zen garrantzizkoena, eta herriko festa nagusiak (abuztua) baino lehentxeago egiten zen. Izan ere, San Pedro Ruako parrokian gordetzen ziren Lizarrako patroiaren erlikiak, eta egun seinalatu haietan, herri osoak jotzen zuen hara. Araudiak zioen, bestalde, parrokiako umeekin batera abestu behar zuela organistak, egunero, patroiaren omenez aste osoan ematen ziren mezetan (abuztuko lehen igandetik bigarrengora).

Herrira irit si eta egokitu zitzaizkion lehen festetan, hain zuzen ere, aho zabalik utzi zituen parrokiako eliztarrak Alfonso Ugartek, lehenbizikoz jo baitzuen Lorenzo Perosiren *Misa a tres voces de hombre* lana[23]. Emanaldi harekin, bada, Lizarrara eraman zuen Ugartek zezilianismoa, Europa osoan musika sakratuaren berehalako erreforma aldarrikatzen hamarkadak zeramatzan korrontea alegia.

### 3.1. Zezilianismoa eta erreformaren hastapenak Europan eta Espainian

Lehenengo Elkarte Zeziliatarra F.X. Witt apaizak sortu zuen Ratisbonan (Regensburg), 1868. urtean. Elkarte Zeziliatarrak ospe handia lortu zuen Europa osoan, Musika Sakratuaren Eskolaren sorreraz baliaturik eta bere doktrinak egunkarien, katalogoen eta bildumen bidez hedaturik. Eliz etako

---

22. Iruñeko Elizbarrutiko Artxiboa, 112. liburua, San Pedro Ruako parrokiako aktak (1860-1954): "Nombramiento de organista", 1900eko azaroak 6.

23. "Memoria del Organista Don Alfonso Ugarte", in *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada,* 1930, 161.

musika-errepertorioa berritzeko eta genero profanoak eta antzerki-generoak baztertzeko ahaleginak egin zituen, baita musika kristauaren jatorrizko sustraietara itzultzearen alde jardun ere. Ildo horretan, kantu gregorianoa eta Errenazimentuko erlijio-polifonia berriz ezartzeko eginahaletan aritu zen. Ratisbonako Elkarte Zeziliatarraren eta Musika Sakratuaren Eskolaren inguru-ra, konpositore multzo handia bildu zen (haien artean, Haller nabarmendu behar da bereziki), eta konpositore horiek liturgiarako errepertorio polifoniko berria eta latinaz bestelako hizkuntzetan idatzitako erlijio-kanta herrikoi ugari konposatu zituzten. Inspirazio-iturriak, hain zuzen ere, gorago aipatutako bi ereduak –kantu gregorianoa eta erlijio-polifonia– izan ziren. Elkartearen irizpi-deak nagusituz joan ziren pixkanaka arau-izaera nabarmenaz, katalogoen argi-talpen eta hedapenaren bidez. Katalogo horietan, elizan jotzeko egokiak ziren konposizioen aldeko iritzia ematen zen, eta bazterturik geratzen ziren kata-logoetako zerrendetan ez zeuden konposizio guztiak. Mugimendua, gerora, Europa Hegoalderantz zabaldu zen[24].

Frantzian ere, mendearen erdialdean, elizetan genero sinfonikoa, opera-musika eta areto-musika erabiltzearen aurkako joera sortu zen. Izan ere, ez zegoen ia bereizkuntzarik genero profanoaren eta erlijiosoaren artean, ezta organo-estiloaren eta piano-estiloaren arteko ezberdintasunik ere. Niedermayer-ek, 1853an, musika sakratu eta klasikoaren eskola sortu eta aldizkari bat kaleratzeari ekin zion, kantu lauan kantu gregorianora, polifonian Palestrinaren eredura eta organoan Bachen konposizioetara itzultzeko joera hedatzeko nahiak eraginda. Eskola horretan trebatu ziren, besteak beste, F. Fauré, E. Gigout eta A. Messager konpositoreak, eta horiek, C. Franck eta beste organista bat zuekin batera, Organoaren Eskola Erromantikoa sortu zuten Frantzian[25]. Geroago, Pariseko *Schola Cantorum*ekin lotura zuten kon-positoreak (Vicent D'Indy, Charles Bordes, eta abar) izan ziren erlijio-musika-ren erreformaren zabalkundea defendatu zutenak. Aipatu ditugun konpositore horiez gain, ezin dugu ahaztu Solesmeseko fraide beneditarrek egindako lana, kantu gregorianoa indarberritu bait zuten jatorrizko iturriei buruzko azter-lan zientifiko eta paleografiko batean oinarrituta (milaka urteko kantu horren pneumak edo hasierako notazioa ikertu zituzten eta). Kantu gregorianoak zabalkunde handia izan zuen Espainian eta Italian.

Italiako konpositoreek, hain zuzen ere, bat egin zuten Alemaniako mugi-menduarekin, eta 1880. urtean Elkarte Zeziliatar Orokorra sortu zuten. Erreforma sustatzen aritu zen elkarteak lehenengo urteetan zailtasun han-diak izan zituen, indarrean zegoen antzerki-estiloaren zaleak ziren elizgizon askoren erresistentzia handia pairatu behar izan zuelako, batez ere Erroman. Hala eta guztiz ere, Sarti kardinalak (gero Pio X.a izango zena) eta Vatikanoko Kapera Sixtinoko buru zen Perosik ("XX. mendeko Palestrina" izengoitia jarri zioten), nazioarteko ospea zuen konpositoreak, erreformari eman zioten bultzada handiari esker, finkatzen hasi zen azkenean. Oso ondorio eskasak

---

24. Zezilianismoak Alemanian eta Italian izandako informazio gehiago jasotzeko, ikus Weinmann, 1916.

25. Ikus Elizondo, 2002, 47.

izan zituzten dekretu bat zuen ondoren, Pio X.ak agiri bat plazaratu zuen 1903. urtean, *Motu Proprio* deiturikoa, doktrina horiek behin betiko ezart zen zituena eta mugimendua herrialde katoliko guztietan zabalt zeko bidea ematen zuena.

Espainiari dagokionez, jadanik adierazi dugu XIX. mendearen erdiaz geroztik urrats batzuk emanak zirela gainbehera-egoera gainditzeko eta elizetan jot zen zen musikari duintasuna emateko [26]. Erreformaren sustat zaileek ahotan hart zen zuten gerren eta desamortizazioen ondorioz sortu zela krisi-egoera orokorra. Desa mortizatzeko n eurriek bere kin ekarri zituzten katedral eta elizetako musika-kapera gehienen hondamendia eta eraispena, eta halaber, kapera horiek funt sezko euskarri ia bakarra zuen musika-irakaskunt zaren azpiegituren gainbehera eta hondamendia. Musika-trebakunt zan hut sunea egotea XIX. mendeko gaitz endemikoa izan zen, harik eta, burgesiaren babespean, akademien eta kont serbatorio en azpiegitu ra berria zabald u zen arte. Gauzak horrela, eliza-musikaren tradizioa baztertuz joan zen, eta tenpluak mota guztietako genero profanoek eta ant zerki-generoek "hartuak" izan ziren. Erlijio-musikaren esparruan, berez, XVIII. mendearen erdiaz geroz egiten hasi ziren erreforma profanoak Europa osoan, baina XIX. mendean, kritika horiei musikaren kalitate eskasa gehitu zit zaien. Izan ere, elizek musika-kaperarik ez zutenez, ezinbestez onartu behar izan zituzten kanpoko musikari eta abeslariak, eta gehienetan, piano-prestakuntza zuten musikariak aritzen ziren organisten ordez. Garai hartako hainbat testigant zaren arabera, elizetan nahiko sarri ent zuten omen ziren operako soloak eta duoak, bandek jotako doinuak, areto-erromant zak eta abar.

Alabaina, elizetan jotzen zen musikak ez zituen beti ezaugarri horiek. Mendearen erdia aldera tenpluetako musikari duintasun handiagoa eman nahi zioten ekimenak sort zen hasi ziren, eta xede horrekin musika mota horri lotutako tradizio ahant zietara jo zuten. Horixe egin zuen, hain zuzen ere, Hilarion Eslavak, oro har musikaren pedagogiaren alorreko arazoak eta erlijio-musikaren eta organo-musikaren irakaskunt zakoak konpondu nahian (Eslavak ahaleginak egin zituen Madrilgo Kont serbatorioan organo-katedra sort zeko). Joera horri jarraiki, Hilarion Eslavak *Lira Sacro-Hispana* lana argitaratu zuen, XVI. mendetik XIX. mendera arteko musika-lan erlijiosoen bilduma. Pedrell konpositoreak ere katedraletako art xiboetan gordet zen zen musika-ondarea berreskurat zeko eta aztertzeko interesa bereganatu eta garatu zuen, eta mendearen azken hamarkadan *Salterio Sacro-Hispano* eta *Hispanie Schola Musica Sacra* bilduma handiak argitaratu zituen, XVI. mendeko hispaniar erlijio-polifoniaren egile nagusiei buruzko monografiak (Cabezón, Morales, Victoria eta Guerrero) plazarat zeaz gain. Era berean, Solesmesen abiarazitako kantu gregorianoaren indarberritzen hasi zen, 1880. urtean fraide beneditarrak Silosera iristearekin batera, eta Aita Eustaquio Uriartek egindako hedapen-lanari esker, Uriartek musika mota hori ikasteko metodo bat idat zi bait zuen.

---

26. Espainiak o er lijio-musikaren egoeran eta er reformaren lehenengo ur ratsetan sak ontzeko, ikus V irgili (2003) eta Nagore (2003) egileen ar tikuluak, eta Elizondo (2002, 45-109), lehenengo atala.

Gainera, pianista askok prestakuntza eskasa eta generoak nahasteko eta inprobisatzeko joera zutenez, eginahalak egin behar izan zituzten organoaren tradizio historikoa berreskuratzeko. Hilarion Eslava aurrekari garrantzitsua izan zen ekimen horretan, organo erromantikoko berria eztzea sustatu zuelako eta *Museo orgánico español* monografia handia argitaratu zuelako. Lan horretan, artean ere italiar joerakoak ziren eta hispaniar organo barrokoan jotzeko ziren musika-lanak jaso zituen. Nolanahi ere, organisten eskola berri hori arian-arian sendotu zen, organo erromantiko berria eta Europa Erdialdeko estiloa (batez ere frantsesen eskolaren eragina zuena) ere pixkanaka ezarriz joan ziren neurrian. Estilo horretako adibide dugu Tolosan organista aritutako Gorriti, Eslavaren ikaslea. Berez, gero egiaztatu ahal izango dugun bezala, erreformaren bultzatzaileek parrokietako hispaniar organo barroko zaharren modernizazioa sustatu zuten irmotasunez, organo erromantikoaren soinu-ezaugarriak (soinu lodia eta aberatsa) eta adierazpen-aukera handiagoak parekatu bait zituzten (intent sitatea mailakatzeko, eta horrela, ñabardurak sortzeko pedal bat gehitu zioten) musika sakratuaren idealarekin [27].

Hainbat argitalpenetan lan polifonikoak eta organorako lanak berreskuratzearekin batera, estiloan joera berria nagusitu zen, konposatzeko orduan. Alderdi hori begien bistakoa da dagoeneko Hilarion Eslavak sortutako erlijio-musikan, bere lan horietan bilakaera bat hauteman baitaiteke: opera-estiloaren naturalkerieta tik urrundu eta antzinako polifonian oi narritutako estilo soilagoari lotu zitzaion. Joera "soil" eta berritzaile horren sendotzea argi eta garbi ikus daiteke zenbait konpositorerengan, hala nola Gorriti edo bere ikasle Bizente Goikoetxearengan. Izan ere, konpositore horiek musikan nagusi zen italiar joera arrunta betiko bazter utzi eta Europa Erdialdeko eta Erromantizismo osteko mintzaira berria bereganatu zuten. Gehienek, antzinako erlijio-polifonian oinarritutako izaera soilaren aldekoak izan arren, hainbat ahotsetarako piezak (estilo *concertante*a) idazten jarraitzen zuten, joera zeziliatarrek aldarrikatzen zuten "a capella" purismoarekin guztiz bat egiten ez zuen estiloaz. Alabaina, erreforma-mugimenduak funtsezko eragina izan zuen Euskal Herriko organisten prestakuntzan.

Gauzak horrela, 1896. urtean, "musika-hitzaldiak" antolatu ziren, eta erreformaren alde ari ziren Espainiako, Italiako eta Frantziako konpositore ospetsuak bildu ziren hitzaldietara [28]. Ekitaldia eskaini zen banden eta orfeoien nazioarteko lehiaketa batean, epaimahaian musikaren munduko pertsona ospetsu ugari zeudela baliaturik. Izen handiko pertsonen artean, Pedrell, D'Indy, Guilmant, Bordes eta abar zeuden. Hala, lehenengo "biltzar" horrek Pariseko *Schola Cantorum*eko ordezkariak (D'Indy, eta abar), Paduako *Capella Antoniana*koak (Tebaldini, erreformaren sustatzailerik handienetakoa Italian), eta Madrilen sortu berria zen eta, era berean, erlijio-musikaren erreforma sustatzen zuen Elkarte Isidorotarrekoak. Topaketa hartan Pedrell, Bordes eta Tebaldinik, besteak beste, zirriborratu zuten ideologiak musika

---

27. Erreformak organo erromantikoa bereganatzeari buruz, ikus *"1.6. El Motu Propio de Pío X y los Congresos de Música Religiosa"* epigrafea, Elizondoren I. Atalean, 2002, 80-92.

28. Musika-hit zaldi horiei buruzko gehiago jakitekoa, ikus Nagore, 2003.

sakratuaren erreforma babesten zuen: beren ikusmoldearen arabera, erreforma uztartuta zegoen Europa Hegoaldeko hiru herrialde horietako musika-kulturaren pizkundearekin. Musika sakratuaren erreformak lotura argiak ditu garai hartako beste mugimendu bat zuekin, alegia: historizismoarekin edo nazionalismo musikalarekin. Topaketan parte hartu zutenek argudiat zen zuten liturgia katolikoaren tradizioan sustrai partekatua zegoela, eta XVI. mendeko polifonia (Palestrinaren aldekoak ziren, iparraldeko Bach konpositorearen aurrean) eta kantu gregorianoa indarberrit zea defendat zen zuten, herrialde katolikoen ondarearen adierazgarri gisa. Hala, tradizio historikoa berreskurat zeak berekin ekarri zuen musika nazional eta erlijiosoa berrit zea, eta berrikunt za horren bidez aurre egin nahi izan zioten ant zerki-estilo efektista eta zaharkituko musika-giro hartan nagusi zen gainbeherari. Ekimen horiek guztiek ondorio eragingarriak izan zituzten Euskal Herriko elizgizon eta organisten belaunaldi gaztearengan, eta XX. mendearen hasieran, parrokietan jotzen zen erlijio-musikaren errepertorioa berrit zeari ekin zioten.

### 3.2. Lehenengo urrat s bakanduak

Ezbairik gabe, Alfonso Ugartek aspaldidanik ezagut zen zituen erreforma-giroak, Lizarran egin zuen lana benetan aurrendaria izan zelako. Mendearen hastapenetan, dagoeneko, Alemaniako eta Italiako zezilianismoan jatorria zuten joeren errepertorioa ezagut zen zuen, eta Lizarrako parrokietako musika-bizitzan errepertorio hori hedat zen saiatu zen. Ugartek Perosi, Ravanello eta Haller egileen lanak, batik bat, eman zituen ezagut zera. Bere art xiboan, beste musika-lan bat zuk ere badira, antologiak eta estudioak, Penint sulan hedatuz joan ziren erreforma-saioak (Pedrellen eta Eslavaren antologiak, eta abar) ezagutzen zituela egiaztat zen dutenak. Euskal Herriko organisten artean, finkaturik zeuden musika-ohiturak errotik aterat zeko eta arian-arian erreforma ezartzeko gurut zadari ekin ziotenetako bat izan zen Ugarte, *Motu Proprio* agertu baino lehenago ere. Ugartek eta beste organista batzuek hasitako eginkizuna ez zen inolaz ere samurra izan, parrokia gehienetan oso harrera ona zuen musika-errepertorio arina eta opera-estilokoa ent zuten ohituta zeuden elizgizonen eta eliztarren aurkako jarrerarekin egin bait zuen topo. Musika Sakratuaren IV. Bilt zar Nazionalaren gaineko t xostenean, Alfonso Ugartek honela deskribatu zuen Lizarrara heldu zenean aurkitu zuen musika-giroa: 1902ko mart xoan, oposizioak egin eta gero, San Pedro Ruako parrokia-elizako organo-arduradun karguaren jabe egin ginen, Lizarra hiri arras ant zinako eta ent zutetsuan. Eta nolako desilusio handia gurea, eliza guztietan jot zen zen musika-errepertorioan ia soilik Barrera, Hernández, Prado, García, Cosme de Benito, Mercadante eta beste hainbaten *arietta* eta duo groteskoak ent zuten zirela ikustean. Beraz, gozarazten zituzten kristau zint zoak ziren aldetik eliza-otoitzetara joaten ziren eliztarren belarriak. Eginkizun gait za eta ekint za ausarta, hasiberri batent zat. Hona hemen jatorrizko testuko pasarte hori:

> Era en marzo de 1902, cuando, tras de unas oposiciones, nos posesionábamos de la Organistía de la Iglesia Parroquial de San Pedro de la Rúa en la antiquísima y célebre ciudad de Estella; y ¡cuál no sería nuestro desencanto, al ver que el repertorio músico que se ejecutaba en todas las iglesias estaba poco menos

> que monopolizado por las arietas y dúos grotescos de Barrera, Hernández, Prado, García, Cosme de Benito, Mercadante y otros por el estilo, los cuales entretenían los oídos de los fieles, que asistían como buenos cristianos en masa a los cultos divinos! ¡Difícil tarea y empresa atrevida para un novato! [29]

Gorago adierazi dugun bezala, Ugartek erreformaren lehenengo urrat sei ekin zien San Pedro Ruako parrokian eta, hala, Lorenzo Perosi eta Haller konpositoreen lan bat zuk jo zituen. Errepertorio berriaren estiloaren norabide-aldaketak Liza rra herria astindu zuen. Hain batek ekimenari onirit zia eman bazioten ere, joera berriak aurkakotasun gogorrak jasan behar izan zituen [30]. Kontuan izan behar dugu erreforma, hasiera hartan, organista ait zindarien ekimenen inguruan sortu zela, eta organista haiek era isolatuan jardun behar izaten zutela, kontrako giroan. Askoz ere geroago hasi ziren zenbait herritako musikariak elkart zen, bilt zarrak antolat zen eta aldizkariak sort zen, erreforma mugimendu sendoago eta antolatuagoaren barruan zabalt zeko asmotan (Europako beste herrialde bat zuetan egin zuten bezala). Elkarte Zeziliatarra antolatu egin zen pixkanaka erreforma bult zatzeko, eta esperient zia ant zu ugari bizi izan zituzten bult zatzaileek, batik bat antolaketarik ezaren eta kontrako jarrera irmoaren ondorioz. Izan ere, ezarri nahi zuten erreformaren ohitura eta usadio berriek buruz buru zeuden ordura arte parrokietan nagusi izandako musika-, kultura- eta erlijio-ohiturekin.

Ingurune horretan, erreformak lau funt sezko aldaketa ekarri zituen bere-kin. Lehen-lehenik, musikaren izaerak musika profanoaren ikusgarritasun eta zalapartatik urrundu behar zuen, eta nor bere baitan biltzen eta jaieraz otoit z egiten lagunt zen zuen erlijio-espiritua sorrarazi behar zuen. Gainera, musikak bere eginkizuna bete behar zuen bereziki, hau da, ekintza liturgikoaren eta testu sakratuaren transmisioaren zerbit zura jarri behar zuen, jant zi xumez baina ez lander edota hut salez. Ikuslearen jarrera urruna alde batera ut zita, herriak protagonismoa berreskuratu behar zuen eta liturgian parte hartu (eti-mologiaren ikuspegitik, liturgiak zerbit zu publikoa esan nahi du, eta beraz, ezinbestekoa du herri osoaren partaidet za), kantuaz (koroaz) baliatuta, bilera liturgikoaren komunitate-izaeraren bereizgarri gisa. Hori guztia erdiet si ahal izateko, nahitaezkoa zen kristau komunitateak berezkoa zuen musika-tradi-zioa berreskuratzea eta babestea, eta kantu gregorianoaren s ustraietara, polifoniara eta erlijio-kantu herrikoira it zultzea. Erreformazaleek herri-espiri-tuaren benetako zabalt zailetzat hartu zuten kantu gregorianoa, bere soiltasun eta izaera tradizionala (duen ant zinatasunarekin lotuta) zirela eta. Horregatik, hain zuzen ere, hedatu zuten herriko jendearen artean metodo eta argitalpen errazen bidez. Beste horrenbeste gertatu zen erlijio-polifoniarekin, musika mota horri izaera herrikoia erant si nahi izan bait zioten parrokietako abes-batzek errazago kantat zeko moduko argitalpenak plazaratuta [31].

---

29. Ikus "Memoria del Organista Don Alfonso Ugarte", in *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada,* 1930, 161.

30. *Ibídem.*

31. Erreformaren eta musika herrikoiaren arteko loturetan sakontzeko, ikus Rebours, 2003.

Eta kantu gregorianoa eta polifonia herrikoia bihurtzeko ahaleginak egin arren, jardun horiek guztiz arrotzak ziren eta buruz buru egiten zuten finkatutako gustu eta ohiturekin. Eliztarren komunitatearentzat, beren parrokietako elizkizunetan egunero entzun ohi zituzten opera-aireek eta areto-doinuek osatuta zegoen tradizioa. Nola abertzaletasunak biziberritu zituen folklorearen inguruko jardunak[32], hala erreformak ere, ne urri batean, berekin ekarri zuen tradizio berrasmatua herrikojendearen artean ezartzeko beharra. Xedea ez zen zehazki tradizio bat berreskurat zea, tradizioa sortzea baizik, eta jardun berriak ezarian-ezarian txertatzea eta jendeak bereganatzea. Alabaina, tradizioa berrasmatzeko xede hori erlijio-komunitatea eta herriko jendea hezita soilik mamitu zitekeen. Beharrezkoa zen, hortaz, koru-elkarteak heztea (orfeoiak elkarlanean aritu ziren estuki, erlijio-polifonia hedatzeko orduan), baita musika-kaperak, parrokietako abesbatzak eta herriko jendearen gustuak ere, errepertorio berria bete-betean barneratu zezaten. Horrez gain, lehiaketak eta sariketak (euskal abertzaletasunaren hedapenean ere arurki daitekeen baliabidea) lagungarriak izan ziren erreformaren espiritua zabaltzeko eta ezagutzera emateko.

Alfonso Ugarte eginkizun pedagogiko horri lotu zitzaion Lizarran, 1902. urtetik aurrera [33]. Lehenengo urratsak ematean, lagun izan zuen Joan Ebanjelista Ibero aita kaputxinoa. 1903an, kaputxinoen ordenak Rocamadorreko Andre Mariaren babespeko Eskola Serafikoa ireki zuen, Ugarte organista aritzen zen parrokiatik gertu. Eskolak, hasiera batean, 50 ikasle izan zituen, baina ibilbide laburra burutu zuen, hiru urte geroago, 1906an, itxi egin baitzuten. Artean, bertara joaten ziren 33 ikasleak Altsasun ireki berria zen seminariora joan ziren. Eskolako zuzendaria, Aita Ibero, gizon kementsua zen, eta buru-belarri saiatu zen, dena emanez, abertzaletasuna sustatzen. Eskolako Zuzendaritzan kargua hartu baino urtebete lehenago, zeresan handia sortu zuen Iruñeko katedralean abertzaletasunaren aldeko sermoia egin zuenean. Polemika prentsara irit si zen, eta hainbat salaketa ere egin ziren auzitegietan. Lizarrara iritsi zenean, euskal abertzaletasunaren gune aktibo bilakatu zuen eskola, eta urte batzuk geroago, horrexegatik hain zuzen, Hijar aldera (Teruel) erbesteratu zuten. Bertan hil zen, oraindik gaztea zela, 1909an [34]. Abertzaletasunaren gune sustatzaile hura, Alfonso Ugarterekin eta beste apaiz kaputxino batekin, Aita Renteriarekin, sortu zuen Aita Iberok. Hiru gizonek, alegia, Ugartek, Aita Iberok eta Aita Renteriak taldea sortu zuten, euskal idealak eta musika sakratuaren erreforma sustatzeko asmoz.

Aita Renteria elkarlanean aritu zen urte batzuk geroago Ugarterekin, erlijio-kanta herrikoiak euskaraz sortzeko helburuz. Renteriak deboziozko poesia batzuk idatzi zituen, eta konpositoreak musika jarri zien. Lehenago adierazi dugun bezala, erlijio-kanta herrikoien errepertorioa herri-hizkuntzan sortzea,

---

32. Ikus Sánchez Ekiza, 2005, 211-213.

33. Ugartek Lizarran egindako irakaskuntza-lanaren xehetasunak ezagutzeko ikus "Memoria del Organista Don Alfonso Ugarte", in *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada,* 1930, 161-163.

34. Eskola Serafikoari eta Aita Iberori buruzko informazio gehiago lortzeko, ikus Grández, 2000, 39-41.

musika sakratuaren erreformak bultzatutako helburu garrantzitsuenetakoa izan zen. Eta organista sustatzaile askok euskal kulturaren loraldiarekin zerikusi zuzena zutenez, erreformak modu erabakigarrian bultzatu zuen euskararen erabilera liturgia-ekintzetan eta herri-debozioetan. Aita Donostiak, esaterako, latinez idatzita zeuden kantuei euskarazko letra jarri zien, eta bertako kulturako gabon-kantak ere bildu eta harmonizatu zituen. Era berean, erlijio-kanta herrikoien errepertorioa sortu zuten, euskal doinuetan oinarrituta.

Ugartek hasieratik eskaini zion Aita Iberori bere lankidetza, *Schola Puerorum* sort zeko. Eskola erreformaren ideal berriak zabaltzeko lehenengo saioa izan zen. Konpositoreak gazte haien ahots zuriak trebatu zituen, mezen, ereserkien, eukaristia-kantuen, Andre Mariari eskainitako kanten eta liturgiaz kanpoko polifonia herrikoen bidez. Musika sakratuaren errepertorioa banatuta zegoen: alde batetik, elizkizunetan baliatzen ziren konposizioak zeuden, eta bestetik, herri-izaerako debozio anitzetan erabiltzen ziren liturgiaz kanpoko konposizioak. Liturgiari lotutako errepertorioan, aipatzekoak dira meza, Andre Mariari eskainitako kantak eta eukaristiakoak, otoitz-orduak (parrokietan ia soilik bezperak eta arratseko otoitzak ziren) eta hilen ofizioa. Azken atal horren barruan, hain zuzen ere, erreforma kantu gregorianoa eta erlijio-polifonia, ant zinakoa zein iraganeko ereduetan zedarrituta zegoen berriagoa (joera zeziliatarrari atxikitako konpositoreek sortua), indarberritzen saiatu zen. Bestalde, liturgiaz kanpoko errepertorioaren osagarri ziren lehendabizi gaztelaniaz eta gero euskaraz sortutako era askotako kantak: herri-debozioetan erabiliak eta Ama Birjinari, San Joseri, Jesusen Bihotzari eta abarri eskainiak, eta halaber, herrietako zaindari eta ama birjina ugarien omenez sortuak (San Andresen bederatzi ziurrenak, eta abar). Errepertorio horretako kanta gehienek egitura errazagoak zituzten, eta doinuen inspirazio-iturriak, berriz, kantu gregorianoak eta herriko folklorea ziren.

Alfonso Ugartek bere lan aitzindariari ekin eta berehala, erreformari bultzada erabakigarria eman zion Pio X.a aita santuak 1903. urtean kaleratutako dokumentuaren bitartez, hau da, Musika Sakratuaren Kode Juridikoaren bitartez (edo *Motu Proprio*, izen horretaz ezagunagoa baita). Dokumentua kaleratu ondoren, erreformaren eginkizunari hasiera eman zioten organista guztiek aita santuaren erabateko babesa izan zuten, jaiera eta zorroztasun handiagoz jarraitzeko. Alfonso Ugarte kode juridiko berria San Pedro Ruako parrokian ezartzen hasi zen, eta katekesira joaten ziren neska-mutil talde bat kantu gregorianoan trebatu zuen. Garatu behar zuen egitaraua oso konplexua zen, Ugarteren taldeko gazteak herriko jende xumea zirelako, eskolatu gabeak. Gerora, gizonezko hutsez osatutako parrokia-abesbatza sortu zuen, eta errepertorioa handitu, meza gregorianoak eta pieza liturgikoak erantsiz (Mendekoste, Pizkunde, Gorpuzti garaietako *sequentia*), eta euskarazko kanta herrikoiere sarbidea emanez (bederatzi ziurrenak, gabon-kantak eta abar). Halaber, Italiako joera zeziliatarrari lotuta zegoen Ravanello konpositoreak sortutako meza korala entseatu zuen.

Errepertorio horri interpretatzean lizarratarren miresmena sortu zuten; izan ere, Ugartek eginahalak egin zituen korua trebatzeko, ezin hobeto kanta zezaten. Arrakasta horri esker, beste bultzada bat eman zioten erre-

formaren mu gimenduari, eta horrela, h iriko beste bi parrokietak o (San Joan Bataiat zailea eta San Migel) organisten, Moisés Baylósen eta Andrés Hermoso de Mendozaren, at xikimendua lortu zuen Ugartek. Bi lankide horiekin elkarlanean, urrat s berriak eman zituen Ugartek erreformaren ildoak Lizarrako parrokietan ezart zeko bidean. Hiru organistek hilen ofizioa kantuliburu gregorianoaren arabera egiteko eskatu zieten parrokietako kabildoei eta gainerako apaizei, ordura arte ofizioaren interpretazioa benetan eskasa izaten bait zen. Baiet za eman zuten guztiek, eta eskuliburuak erosi eta probasaioak egin ziren. Horrela, erreformak hiriak bultzatutako tradizio berria errotzen hasi zen.

### 3.3. Erreforma finkatu eta hedat zen hasi

Denboraren poderioz, Alfonso Ugartek sustatutako erreformak jasan zuen hasierako isolamenduak bidea eman zion hirian gero eta indar handiagoa eta jarraitzaile gehiago zituen mugimenduari. Adierazi behar dugu, orobat, urte horietan ere hainbat herritako organisten eta erretoreen ekimen partikularrak mugimendu zabalago batean elkart zen hasi zirela, estatu osoko mugimenduan, hain zuzen ere [35]. 1907an, Musika Sakratuaren Lehen Bilt zarra egin zuten Valladolide n, 1896an Madrilgo Elkarte Isid orotarraren sort zaileetako bat izandako Cos kardinalaren eta musikari garrant zitsu bat zuen babespean (hala nola, Goikoet xea eta bere ikaslea izan zen Aita Nemesio Otaño). Lehenengo topaketa horren ondorioz, musika sakratuari buruzko aldizkaria, mugimendua antolat zeko eta erreforma zabalt zeko tresna garrant zitsuenetakoa, sortu zuten: *Música Sacro-Hispana*. Aita Nemesio Otaño aritu zen zuzendari-lanetan, eta mugimenduaren buru ere izan zen. Horrela, ordura arte nor bere kasa aritutako jarrait zaileak Aita Otañoren inguruan bateratu ziren. Aldizkariak, hortaz, sustat zaileak harremanetan jart zeko, lanak ezagut zera emateko, musika hautatua es kaintzeko eta erreformari ekiteko moduak aurkitzeko balio izan zuen. Honela gogoratu zuen Alfonso Ugartek aldizkariaren bidez egindako lana. Horra zer zioen gure musikariak hizpide dugun aldizkariaz:

> Aldizkaria musika-bizit zaren ogia izan zen, gure espiritua urte luzez elikatu zuena. Gure gidaria, hezit zailea, informazio-gunea eta lagunik onena izan genuen aldizkaria. Musika hautatua eskaini zigun, elkarrekin harremanetan jarri gintuen, eta lagun it zaltsuekin adiskidetasunezko loturak finkatzeko aukera eman zigun. Eta zerbitzu ezin hobeak eskaini zizkion aberriari eta Elizari. Hitz batez: aldizkaririk gabe, musika eraberrit zeko asmoak mamit zea ia ezinezkoa izango zela uste dugu.

Hona hemen jatorrizko testua:

> Esta Revista fue para nosotros el pan de vida musical que alimentó nuestro espíritu durante largos años. Ella fue nuestra guía, nuestra educadora, nuestro centro de información y nuestra mejor compañera; ella fue la que nos proporcionó

35. Ikus W einmann, 1916, 213-221.

> música selecta, la que nos puso en contacto y nos unió en vínculos de amistad con distinguidos compañeros, la que cooperó grandemente en nuestra formación, y la que prestó inmejorables servicios a la Patria y a la Iglesia. En una palabra; sin ella creemos que hubiese sido casi imposible llevar a efecto la restauración musical[36].

Aita Otañoren babespean, hainbat ekimen jarri ziren abian, eta horietako bat Orfeo Tracio musika-argitaletxea izan zen, musika sakratuaren erreperto-rio berriaren hainbat lan argitara eraman zituena. Aita Otañoren bidez negozio horretan sartzea erabaki zuen mugimenduko partaideetako bat Alfonso Ugarte izan zen, eta argitaletxeko bazkide akzioduna izatera irit si zen. Geroago azal-duko dugunez, enpresak izandako hainbat gorabeheraren ondorioz, bazkide sortzaileek porrot egin zuten. Gehienak borondate oneko gizonak ziren, eta erreformaren jarraitzaileak; alabaina, ez zuten negozio hori biderat zeko behar-rezkoa den eskarmenturik, ezta ezagut zarik ere. *Música Sacro-Hispana* aldiz-karia sortu zen, hain zuzen ere, musika-argitaletxe berriaren babespean, eta 1923ra arte jardun zuten ekinean. Urte hartan porrot egin zuen, erakundeak nozitutako krisiaren ondorioz. Aldizkariaren bidez plazaratutako artikulue-tan musika sakratuaren inguruko arazo garrantzitsuak eztabaidatu zituzten (esaterako, musika sakratua eta modernismoa bateragarriak ziren). Halaber, konposizio u gari a rgitaratu z ituzten. A ldizkari h orrek e ta b este a rgitalpen osagarri bat zuek erreformari at xikitako egile ospetsuenak elkarrekin harre-manetan jartzea lortu zuten, halaber, guztien la nak eta irit ziak ezagut zera ematea. Egile horien artean daude, besteak beste, Aita Nemesio Otaño, Aita Donostia, Julio Valdés (Bizente Goikoetxea entzutetsuaren iloba eta Hallerren ikaslea, Ratisbonako eskolan), Iraizoz, Iruarrizaga, Mas i Serracant, Mocoroa, Almandoz, Beobide, Busca Sagastizabal eta Guridi. Alfonso Ugarte ere aldiz-kariko kolaborat zaile finkoa zen, eta bere erlijio-lan batzuk bertan argitaratu zituen. Aldizkariaren bidez eman zuen bere burua ezagutzera, eta aldi berean, beste zenbait konpositore kideren lana ezagut zeko egokiera izan zuen. Izan ere, Ugarte garai hartako mugimenduko kide eta konpositore nabarmena zen.

1907ko Valladolideko bilt zarraren ondoren, beste bi egin ziren, Sevillan (1908an) bata eta Bartzelonan (1912an) bestea. Azken bilt zar horretan eratu ziren Elkarte Zeziliatarra eta Bartzelonako gotzaindegiko zentsore-batzordea, *Motu Proprio* dokumentuko agindu berriekin bat etozen konposizioei onirit zia emateko, gero elizetan jo zit zaten. Alfonso Ugarte zentsore-batzordearen onespena izan zuen lehenengo konpositoreetako bat izan zen, eta hala, Iruñeko argitaletxe batek (Arilla Etxea) erlijio-lan bat zuk argitaratu zizkion, *Música Sacra* bildumaren barruan. Bitartean, aurrera jarraitu zuen Ugartek Lizarran erreformaren tradizioa hedatzeko eta finkatzeko lanarekin.

1916ko abenduaren 29an, Alfonso Ugarte San Joan parrokiako organista izendatu zuten, ordura arte ekinean aritutako organistak, Moisés Baylosek, dimisioa aurkeztu eta gero. Moisések bere kargua utzi zuen Kalagorriko udal

---

36. Ikus "Memoria del Organista Don Alfonso Ugarte", in *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada,* 1930, 163.

musika-bandaren zuzendaritzaz arduratzeko[37]. Ordurako, Alfonso Ugartek San Pedro Ruako elizan urte luzetan egindako lanari esker, erreformaren tradizioa guztiz errotuta zegoen parrokia hartan. 1915ean urtean, gure konpositoreak bultzatuta, San Pedro elizako organoa modernizatzeari ekin zioten, musika sakratuaren inguruko biltzarretan emandako jarraibideak betez. Izan ere, parrokia guztietan tresna hispaniar zaharren ordez egikera erromantikoko organo berriak ezartzea gomendatu zuten aipatutako biltzarretan. Parrokiako aktetan jasotzen denez[38], organo zaharraren egitura eta soinu-ezaugarri barrokoek ezgai bihurtzen zuten erreformaren musika sendo eta ozena jotzeko. Organoa aspaldian egina zenez, akatsak zituen mekanismo orokorrean, hauspoan eta tremoloan, eta erregistro zabalak eta zoliegiak zituen, zeharo zaharkituak ordurako. Beharrezkoa zen, beraz, organoa zaharberritzea eta beste erregistro batzuk gehitzea, adibidez zeru-ahotsa edo zango-biola, musika sakratua klabier bakarreko organoan jotzeko[39]. Hortaz, modernizazioari sarbidea emateko, nahitaezkoa zen hainbat erregistroren tinbrearen aldatzea, eta ondorioz, leundu egin zituzten, organo erromantikoen estetikaren arabera. Zaragozako Emeterio Inchaurbe organogileak ekin zion organoa zaharberritzeari, eta erretorearen onespena izan zuen, San Pedro, San Joan eta San Migel elizetako organistek probatu eta gero. Alfonso Ugarteren ahaleginei esker organoa modernizatzeaz gain, kantu gregorianoa eta errepertorio berria parrokiako ohiko jardunen artean finkatu ziren. 1917an, San Pedro elizako organista berriak, Silvestre Peñas Etxeberria jaunak, bete beharreko eginkizunen artean, esate baterako, lan berriak zituen: adibidez, egunero lau haurri kantu figuratu eta lauko eskolak ematea, eta batez ere musika gregorianoko eskolak, gizonezkoen korua eta neska gazteena kantu gregorianoetan trebatzeko. Era berean, beharrezko probasaioak egin beharko zituen, elizkizunetan egoki jarduteko, eta erretoreak hala agintzen zuenean, kristau-ikasbideko ikasleei elizkizunetako kantak irakatsiko zizkien[40].

Ugarte San Joan Bataiatzailea parrokiara lekualdatzea une gogoangarria izan zen bere ibilbidean, eta erreformaren balioak Lizarra hirian arian-arian finkatzea ekarri zuen berekin. Izan ere, San Joan parrokia hiriko garrantzitsuena zen, erdi-erdian, Foruen Plazan, zegoelako eta familia nagusietako kideak bertara joaten zirelako. Jendetza handia elkartzen zen elizkizunetan: hiriko biztanleen hiru laurdenak. Ugartek berak esaten zuen bezala[41], parrokia hartan ohiz kanpoko gurtza egiten zen eta, gainera, bertan kokatuta

---

37. Iruñeko Elizbarrutiko Artxiboa, 12. liburua. Lizarrako San Joan Parrokiako erabakiak (1879az geroztik): "Nombramiento del organista", 1916ko abenduaren 29an, 50-51.

38. Iruñeko Elizbarrutiko Artxiboa, 112. liburua. San Pedro Ruako parrokiako aktak (1860-1954): "Restauración del órgano", 1915eko urriaren 7an.

39. *Ibidem.* Organoharen historiari buruzko informazio gehiago lortzeko, ikus Sagaseta, 1985, 135-139.

40. Iruñeko Elizbarrutiko Artxiboa, 112. liburua. San Pedro Ruako parrokiako aktak (1860-1954): "Nombramiento del organista", 1917. urtea.

41. Ikus "Memorias del Organista Don Alfonso Ugarte", in *Crónicas del IV Congreso Nacional de Música Sagrada,* 1930, 163.

zeuden Andre Mariaren Gazteen elkarteak. San Pedro Ruakoko tresnaren egikera xumearekin alderatuta, San Joango organoa erromantikoa zen, bi klabierrekoa, eta "aleman-tankerako" pedal-klabierra zuena, Pedro Roqués Etxeak 1872an ezarria [42]. Musikariak hirian bereganatu zuen ospe handiaren ondorioz, Fabrikako Bat zordeak zuzenean izendatu zuen organo-arduradun, oposiziorik egin gabe. Aktetan jasot zen den ez, gizon zint zoa, musikari eta organista zint zoa, trebea eta jakint sua zelako aukeratu zuten Alfonso Ugarte Leturia jauna[43].

Alfonso U garte 1917ko urtarrilaren 7an lotu zi tzaion Sa n Joan Bataiat zailea parrokiako ibilbideari. Organista berriak bere gain hartu zituen 1894ko araudian jasotako betebeharrak, bere aurrekoak ordura arte betetako berberak. Haien artean, ohiko eginkizunak zeuden, hala nola, organoa jotzea parrokiako ohiko eta ezohiko elizkizun guztietan, minerbetan eta elizako jai handietako (Pazko Eguna, Domu Santu etab.) meza guztietan, San Frantzisko Xabierren eta San Joseren omenezko marianak haurrekin abestea, berak aukeratutako parrokiako lau haur kantu lauan eta kantu figuratuan trebat zea eta organoa zaint zea[44]. Idat ziz jasota dauden betebehar horiek ez dute adit zera ematen erreformako jardunak zabalduta zeudenik. Bada, ordea, salbuespen t xiki bat. Ohart xo batean honako jarraibide hauek zehazten dira: erlijio-musika jo behar dela eta doinu profanoak baztertu, eta elizkizunen denboran organistak ezingo duela jo pianoa edo beste tresnaren bat ez elkarteetan, ez dant zaldietan, ezta et xean ere. Ez dago kantu gregorianoa erabilt zen hasia ote zen argit zen duen aztarnarik. Dena den, kontuan izan behar dugu araudi hori oso goiz idat zi zela, 1894an, nahiz eta berariaz idat ziz jasota ez egon. Moisés Baylós, parrokiako aurreko organista, hasia izango zen ziur aski erreformaren ideologia pixka naka zabal tzen. 1928an Ga steizen eginda ko Bilt zarrari buruzko txostenean, Alfonso Ugartek adierazi zuen bere aurrekoak lan handia egin arren, asko gerat zen zela artean egiteko alor horretan.

Ugarte lanean eta probasaioak egiten hasi zen, eta gizonezkoz eta emakumezkoz osatutako abesbat zari soinu gregorianoak, herri-kantak eta liturgiako eta liturgiaz kanpoko konposizioak irakasten [45]. 1918an, parrokiako organoa zaharberritzea proposatu zuen gure musikariak. Aquilino Amezuak, erreformako ideologoen artean organo erromantikoaren ezarpena sustatu

---

42. San Joan par rokiako organoaren historiari bur uzko infor mazio gehiago lor tzeko, ikus Sagaseta, 1985, 122-132.

43. San Joan Parrokiako artxiboa, 12. liburua. Lizarrako San Joan Bataiat zailea parrokia-elizako erabakiak (1879az geroztik): "Nombramiento del organista", 1916k o abenduaren 29an, 50-51.

44. San Joan P arrokiako ar txiboa, 12. libur ua. San Joan Bataiat zailea par rokia-elizako erabakiak (1879az geroztik): "Derechos y deberes del organista de la par roquia de San Juan Bautista de la ciudad de Estella", 1890ek o maiat zaren 20an, 32v.

45. Ikus "Memorias del Organista Don Alfonso Ugar te", in *Crónicas del IV Congreso Nacional de Música Sagrada,* 1930, 163.

zuen organogile ospetsuak, egin zizkion aldaketak parrokiako organoari [46]. Parrokiako koruarekin probasaioak egiteaz gain, musika-kapera eratu eta trebatu zuen Ugartek, elizkizun handietarako. Musika-kaperaren errepertorioa zailagoa eta hautatuagoa zen. San Pedro parrokian, baliabide gutxiago zituenez, kanpoko musikariengana jo behar izango zuen ustez elizkizun handietarako. Alfonso Ugartek joera berriaren espirituarekin bat ez zetozen konposizioak errepertoriotik kendu eta bertako eta kanpoko egile modernoen lanei eman zien sarbidea.

Bere art xiboan, zerrenda batean, erreformaren idealekin alderatuta antzinako generoa eta estilo zaharkitua zituzten lan guztiak daude jasota. Horien egileen artean izen ospetsuak ere badira: adibidez, Ledesma, Eslava, Gorriti, eta batez ere Calahorra, Prado, García, Barrera eta Hernández. Eta hona hemen bit xikeria bat: Ugarteren eta bere osaba Juan Leturiaren lanak ere azaltzen dira: osabaren bi letania lau ahotsetan, eta Ugarteren konposizio goiztiar bat (*Gozos a Santa Ana a tres voces*). Haurrek Musika Kaperan kantatzen zuten errepertorioari dagokionez, pieza gregorianoak eta, batik bat, Euskal Herriko eta atzerriko egile modernoen lanak ziren nagusi: Nemesio Otaño (obra gehienak bereak ziren), Haller, Ravanello, Perosi, Casimiri, Iraizoz, Alfonso Ugarte, Goikoetxea eta Aita Donostia egileenak funtsean. Konposizioen zerrendan, Palestrinaren lan bakar bat dago jasota. Alfonso Ugartek ez zuen, ziur aski, ant zinako polifonia bereziki landu, bere artxiboan Palestrinaren eta Tomás Luis de Victoriaren lan bakan bat zuk baino ez baitaude jasota.

Gure konpositoreak San Joan Bataiatzailearen parrokian jardun zuen hil arte, baina beste hamaika zeregin gauzatu zuen Lizarran. Ondo merezitako ospeari esker, beste eliza batzuetako abesbatzak zuzent zeko eskatu zioten, eta halaxe egin zuen Ospitale Santuko, Eskolapioen (Eskolapioen sortzaileari eskainitako ereserki bat konposatu zuen) eta Puiko Amaren elizetan. Horietan guztietan, erreformak hedatutako errepertorio berria irakatsi zien kantariei. Bere irakaspenen eragina Lizarratik kanpo ere hedatu zen, lankideekin eta beste parrokia bat zuetako apaizekin zituen harremanen bidez, erreforma eskualdeko beste herri batzuetan zabaltzeari ekin baitzion gure musikariak. Horretan jardun zuten Ugarteren ikasle ohi batzuk ere, maisuak irakatsitako edo gomendatutako lanez baliaturik, eta musika sakratuaren aldeko ahaleginetan haren laguntza osoa izanik. Ildo horretan, ezin dugu aipatu gabe utzi Alfonso Ugartek ikasle asko izan zituela: solfeoa, pianoa, organoa, harmonia eta konposizioa irakatsi zien, batzuei postaz, Iruñean eta Oviedon bizi baitziren.

### 3.4. Mugimendua errotu eta Alfonso Ugarteren lana aitortu

Ugarteren lanek osoentzute handia hartu zuten, baita Lizarrako eskualdetik kanpo ere. Besteak beste, erlijio-konposizioen lehiaketa ugari irabazi zituen Ugartek. 1919an bigarren saria irabazi zuen, José María Beobiderekin

---

46. Aquilino Amezuak Musika Sakratuaren Biltzarretan izandako eginkizuna sakonago aztertzeko, ikus Elizondo, 2002, 83-88.

batera, Lezoko Kristo Santuaren gorazarrea konposat zeko lehia ketan. Aita Nemesio Otaño izan zen irabazlea. Eskolapioen ordenak antolatutako lehiaketa ere irabazi zuen gure konpositoreak, San José de Calasanzi, ordenaren sort zaileari, eskainitako gorazarrearen bidez. Lehenago aipatu dugunez, lehiaketak eta txapelketak suspergarri garrantzitsuak izan ziren erreformaren ideialei lotutako erlijio-lan berriak, herrikoiak gehienak, sort zeko eta hedat zeko asmoetan. Ugartek, musikari eta organista moduan lortutako ospeari esker, sari asko irabazteaz gain, lehiaketa ugaritako epaimahaietan hartu zuen parte. 1924an, adibidez, Lizarra hiriak Fray Diego de San Cristóbalen jaiot zaren laugarren mendeurrena ospat zeko antolatu zuen literatura-, musika- eta arte-lehiaketaren epaimahaiko burua izan zen. Gainera, laugarren mendeurreneko gorazarre herrikoia konposatu eta hiriko seme kuttun zenduaren omenezko ospakizunetan jo zuen.

Ugarteren izena gogotik hedatu zen, eta Iruñean, Nafarroako hiriburuan, ere hainbat lan eta kargu eman zizkioten. Iruñeko San Nicolás parrokiako organista-posturako oposaketetan parte hartu zuen, baina konposizio-ariketetan lehenengoa geratu arren, azkenean ez zen gailendu [47]. Aldi batez, *Orfeón Pamplonés* ospet suko organista izan zen gure musikaria, eta talde horrek erlijio-artearen norabide berria hedat zen eta finkat zen lagundu zuela ekarri behar dugu gogora. Ugarte hain musikari trebea zenez, Iruñeko Got zaindegiak epaimahaikide izendatu zuen, katedraleko musikari-postuetako izangaiei azterketak egiteko. Denboraren poderioz, epaimahaiburu izendatu zuten, eta kapera-maisua aukeratzeko oposaketak gainbegiratu zituen. 1925ean, Mateo Múgica got zainak, erreformaren sustat zaile handiak, elizbarrutiko batzordea sortu zuen musika sakratua sustat zeko, eta bat zordekide izateko eskatu zion Alfonso Ugarteri. Zeregin horretan erreformaren beste sustat zaile ezagun bat zuekin aritu zen elkarlanean. Bat zordekide guztietan famatuena Bonifacio Iráizoz zen, San Saturnino parrokiako organista eta it zal handiko gizona Iruñeko erlijio-musikaren arloan. Bonifacio Iráizoz eta Alfonso Ugarte aitzindaritzat jo dit zakegu, bete-betean nabarmendu bait ziren erlijio-erreperto-rio berria Nafarroako txoko guztietan hedat zeko ahaleginetan. Bi musikariak lehenengoetakoak izan ziren erlijio-lan berriak konposat zen eta kalerat zen (Iruñeko Arilla eta Luna etxeetan), eta halaber, zent sore-batzordeen epaiak gainditzen.

20ko hamarkadak aurrera egin ahala, musika sakratuaren erreformak errotzea lortu zuen, arian-arian belaunaldi berria ekinean hasi zelako, besteak beste. Apaiz gazteek uxatu egin zituzten adinekoen errezeloak, eta erreformatinko finkatu zen ia parrokia guztietan. Erreformari beraien kasa, kontrako giroa nagusi zela, ekin zioten apaiz eta organistek postu eta erant zukizun handiak zituzten ordurako, eta mugimendu berria gogotik bultzatzen eta hedatzen saiatu ziren. 1928an, Musika Sakratuaren Biltzar Nazionala egin zuten Gasteizen, eta Alfonso Ugarte Lizarrako ordezkaria izan zen. Lizarran

47. Organorako *postludioa*, Iruñeko San Nicolás elizako oposaketetarako konposatutako lana (data ez da azaltzen, baina 1910ean idatzitako pieza multzoan dago sailkatuta), dago katalogoan.

eta inguruetan ordura arte egindako lan guztiak jasot zen zituen t xostena aurkeztu zuen bertan [48]. Erreformaren ideiak hedat zen ari ziren arren, alderdi asko kolokan zeuden artean, eta Bilt zarrean horiek biderat zen saiatu ziren: adibidez, *Asociación Ceciliana Española* taldearekiko harreman trakestuak onbideratzeko e ta m usika s akratuari b uruzko a ldizkari b erria k aleratzeko beharraz mint zatu ziren. Bigarren gaiari dagokionez, Aita Nemesio Otañok garai batean sortutako eta zuzendutako aldizkariaren ordez (desagertuta zegoen) argitaratu nahi zuten. Izan ere, Alfonso Ugartek aipatutako aldizkaria berriz kaleratzen hasteko eskatu zuen bere t xostenaren amaieran.

1923an ut zi zit zaion Aita Otañoren aldizkaria kalerat zeari, hainbat gorabeheraren ondorioz Orfeo Tracio elkarteak[49] porrot egin ondoren. Elkarte horretako partaideetako bat Alfonso Ugarte zen, eta diru-ekarpenak ere egin zituen. Ikusten denez, erreformaren sustat zaileek orduko gizarte modernoaren mentalitate eta estrategia bereizgarriak zituzten, eta aukerako baliabideak, hala nola prent sa eta enpresa-elkarteak, erabilt zen zituzten beraien asmoak aurrera eramateko. Baina negozioen arloan behar besteko eskarmenturik ez zutenez, ezusteko tamalgarri bat baino gehiago egokitu zit zaien. Aita Otañok, elkartea sortu bezain laster, Ignacio Torres jauna izendatu zuen buru, baina haren gestioa ez zen izan zuzena, eta 1921ean dirut za handiak galdu eta erakundearen iraupena kolokan ut zi zuen. It xuraz, Ignacio Torresen eta Aita Otañoren asmo ona eta erreformazaletasun sut sua ez zetozen bat editorialaren negozioan kaudimena lort zeko behar ziren baldint zekin. Bazkide akziodun bat zuk kexatu egin ziren, zuzendaritzako kideek e z omen zituztelako negozioaren alderdi guztiak kontuan hart zen. Salmentak oso t xikiak ziren zinez, eta elkartea porrot egiteko zorian zegoen. Lehen krisialdiaren ondorioz, Ignacio Torresek dimititu egin zuen. Aita Otañok ere elkartea ut zi zuen, eta beste horrenbeste egin zuen aldizkariko zuzendarit za-ardurekin. Aita Otañok, biziki minduta, eskutit za idat zi zion Alfonso Ugarteri, halako gorabehera lat zak jasan ondoren aldizkarien eta editorialen munduan sart zeko asmorik ez zuela jakinarazteko [50].

Arazoak arazo, elkarteak aurrera jarraitu zuen, akziodun-bat zordeak izendatutako kudeat zaile berriak buru zituela. Aurrekoek baino trebakunt za handiagoa zuten, eta enpresa-mentalitatea ezinbestekoa negozioari eusteko. Gauzak ez ziren konpondu, ordea, eta 1931n Orfeo Tracio elkartea desegitea erabaki z uten. Bi kudeat zaile ber rien arduragabek eria eta eskrupulu rik ez a izan ziren porrotaren iturburuak, elkartearen kontura aberasten saiatu bait ziren. Lan-falta eta irregulartasunak (neurriz kanpoko soldatak etab.) zirela eta, editorial-negozioak behea jo zuen, eta salt zea erabaki zuten, baina bat-batean hartutako erabakia zenez, merkeegi saldu zuten. Elkartearen likidazioaren inguruan ere hamaika ika-mika sortu zen, inbert siogile t xikiek, besteak beste Alfonso Ugartek, eginahalak egin behar izan bait zituzten informazioa lort zeko

48. "Memoria del Organista Don Alfonso Ugar te" da, orain ar te aipatu dugun dokumentua.

49. Orfeo T racio elkar tearen ibilbidea eta gorabeherak Ugar tek jasotak o gutun ugarietan aipatzen dira. Familiaren ar txiboan daude guztiak.

50. Nemesio Otañok Alfonso Ugar teri 1924k o azaroaren 11n Donostian idat zitako gutuna.

eta beraien eskubideak betearazteko. Ugartek eta egoera berean, ezer ere jakin gabe, zeuden beste akziodun bat zuek elkarri idat zitako gutun ugariak musikariaren familiaren art xiboan daude.

*Música Sacro-Hispana* aldizkaria, mugimendu erreformistaren funt sezko ardatza, azkar asko desagertu zen: 1923an. Aldizkari horrek ordura arte egindako lan it zelaren lekukoa *Tesoro Musical* argitalpenak hartu zuen. Gerora, *Tesoro Sacro-Musical* izena ezarri zioten. Proiektuaren burua erreformaren beste sustat zaile garrant zitsu bat izan zen: Aita Iruarrizaga. Alfonso Ugartek kolaborazio-lan ugari egin zituen hizpide dugun aldizkarian, eta bere lanak ezagutzera emateko erabili zuen.

Izan ere, Ugarteren erlijio-konposizioak bi aldizkariekin izanda ko lan kidetza estuari esker hedatu ziren, neurri handi batean. Era berean, musika sakratuari buruzko hainbat antologiatan eta bildumatan argitaratu zituen lanak. Garai hartan kaleratutako erlijio-musikari (organorako eta abesbatzentzako lanei) buruzko antologia garrant zitsu guztietan azalt zen da Ugarteren izena. Aipatutako argitalpenen artean, Aita Otañoren *Antología Orgánica* nabarmendu behar dugu, belaunaldi berriko egile nagusien (Otaño, Guridi, Ugarte, Valdés, Beobide, Mocoroa, Donostia, Busca Sagastizabal etab.) lanak eman bait zituen ezagut zera. Eta at zerrian ere berebiziko mirespena sorrarazi zuen musikaren alo rrean zebilt zanen artean. B estalde, Ugarteren zenbait lan *Cantos Castellanos al Sagrado Corazón* bilduman daude jasota, eta beste asko argitalet xeek hedatu zituzten: adibidez, Donostiako Erviti eta Iruñeko Arilla et xeek. Lehen konposizioak, mende hasierakoak, Erviti et xean argitaratu zituen ( *Tantum Ergo, Genitori, Responso, los Gozos de San Andrés*), eta geroagoko lan gehienak Iruñeko Arillan. Azken horien artean, 1912an *Musika Sakratua* izeneko bilduman kaleratutako konposizioak azpimarratu behar ditugu. Aurrerago azaldu bezala, 1912an argitaratutako lanetako bat zuk zent sore-bat zordeen galbahea gaindit zea lortu zuten lehenengoetakoak izan ziren, eta egileari ospe handia eman zioten gainera. Beste zenbait argitalet xetan ere kaleratu zizkioten lanak tarteka-marteka. Ekar dit zagun, bada, gogora bat zuen izenak: Mar&Company (Bilbo), A. Díaz y Cia (Donostia), Ildefonso Alier (Madril) eta Orfeo Tracio.

Bistakoa da Alfonso Ugartek izugarrizko lana egin zuela. Musika-irakaslea eta erreformaren sustat zailea izateaz gain, mugimenduari lotutako konpositore handia izan zen, erlijio-lan asko eta asko sortu zituela. Erlijio-musikaren norabide berria errot zen saiatu ziren organistak lehengo konposizioez (gregorianoak, ant zinako polifoniak, eta batik bat at zerriko korronte zeziliatarren kantak) baliatu ziren, baina berriak ere sortu behar izan zituzten, ordura arteko errepertorioa ordezkatzeko. Ahalegin saiatu horri esker, lan berrien kopurua, batik bat erlijio-kanta herrikoiena, ikaragarria izan zen, barra-barra kaleratu bait zituzten. Ugartek ere erlijio-lan asko konposatu zituen. Bat zuk, bikainak benetan, argitaratu eta hedatu egin ziren, eta beste batzuk, eskuizkribuak, parrokietan geratu ziren barne-erabilerarako. Hainbat konposizio herriz herri hedatu ziren organisten artean. Eskuz idat zitako kopiak ziren, artean ez bait zegoen lanak argitaratzeko a zpiegitura h andirik. H ori g uztia a ipatu o ndoren, j arraian U garteren konposizioen nondik norakoak zehat zago jorratu eta musikariaren estiloaren eta errepertorioaren ezaugarri bat zuk aztertuko ditugu.

### 3.5. Erlijio-musikan oinarritutako konposizioak

Alfonso Ugartek erlijio-lan asko eta asko konposatu zituen, bai liturgiazko bai liturgiaz bestelako hainbat errepertorio mota landuz. Liturgiari eskainitako lanen artean, honako hauek dira nabarmentzekoak: bi meza (bata 1905ean eta bestea, ospe handia eman ziona, geroago), deiak, *Ne recordaris* errespont sua (hildakoen ofizioa), Aste Santuko Hiruren Santuari eskainitako kanta sakratuak (*Benedictus, Christus est, Miserere*), *Vesperae de Communi unius Martiri* bezpera, eta zenbait ekitalditarako sortutako gorazarreak eta piezak (besteak beste, *Iste Confesor* gorazarrea eta *In festo Nativitatis Sanctae Joannis Baptistae* graduala). Polifonia-lan horietako gehienak kantu gregorianoetan oinarritzen ziren. Jainkoari eskainitako motetak ere sortu zituen, ia denak latinez, eukaristian kantatzeko (*Tantum ergo, Adoremus in aeternum, O Jesu Mi, Jesus dulcis memoria* eta *Hostia divina*, azken hori gaztelaniaz). Azkenik, Ama Birjinari eskainitako latinezko kantak ekarri behar ditugu gogora (adibidez, *Ave María, Tota Pulchra, Ave Maris Stella*, letania bat eta *Salve Regina* famatua, Lizarrak oraindik ere kantatzen dutena).

Esanak esan, erlijio-kanta herrikoiak sortzen egin zuen lanik joriena, ezbairik gabe, horiexek baitira konposiziorik ugarienak. Liturgiaz bestelako hainbat deboziotarako sortu zituen. Horrelako lan gehienetarako gaztelaniazko erlijio-poesiak erabilizituen, Joaquín Bermejok, Aita Teodoro de Iriartek (Lizarrako *Escuelas Pías* ikastetxeko apaiza zen, eta Ugartek musika-eskolak eman zituen bertan) eta Antonio J. Onievak idatziak, besteak beste. Halaber, euskarazko lan sortaxiki bat (*Aguirretar Martin Santuari* gorazarrea, adibidez) konposatu zuen, eta gaztelaniazko eta euskarazko beste zenbait lan ere bai: esate baterako, *Colección de Cantos al Sagrado Corazón de Jesús* eta *Solo Dios Llora = Josu Negarrez* gabon-kanta. Azken kantaren gaztelaniazko letra Joaquín Bermejok idatzi zuen, eta euskarazkoa Aita Renteria kaputxinoak. Lehenago aipatu dugunez, Aita Renteria eta Ugarte elkarlanean aritu ziren euskal kulturaren alde, eta jarrera hori musika sakratuari lotutako mugimendu erreformistan ere islatu zuten.

Gaztelaniazko eta euskarazko herri-kantak hainbat deboziotarako idatzi zituen: batzuk orokorrak ziren, eta beste batzuk tokian tokikoak. Batetik, kanta orokorren artean, Ama Birjinari (*Cántico a la Santísima Virgen, Cántico a María Inmaculada* etab.), San Joseri eta San Joan Bataiatzaileari eskainitako kantak azpimarratu behar dira, eta Jesusen Bihotzari idatzitakoak, garai hartan erruz hedatzen hasitako debozioa baitzen. Bestetik, tokian tokiko santuen eta ama birjinen omeneko kantak sortu zituen. Lizarrako erlijio-ospakizun eta –elkarteei dagokienez, honako lan hauek dira nabarmentzekoak: San Frantzisko Xabierri, Nafarroako zaindariari, eskainitako gorazarrea (Iruñeko orfeoiarentzat), *Gozos a San Andrés* (Lizarrako zaindaria), *Himno Popular a Fray Diego de Estella* gorazarrea eta Puiko Amaren (Lizarrako Ama Birjina) omenezko kantak. Beste udal batzuetako debozioei eskainitako kantak ere sortu zituen: adibidez, *Himno al Santo Cristo de Lezo* ereserkia. Azkenik, Ama Birjinen (Iratikoa, Arantzazukoa etab.) eta hainbat ofiziotako eta erlijio-ordenatako zaindarien (*Cántico en honor a San Francisco de Asís*

eta Eskolapioen ordenaren fundat zailearen, José de Calasanzen, ereserkia) omenezko konposizioak ekarri behar ditugu gogora.

Konposizioen estiloari dagokionez, garai hartako errepertorio erromantiko berankorra eta Wagnerren lengoaia harmonikoa islatu zituen lehen lanetan. Zezilianismoaren eragina, ordea, ia hasieratik nabaritu zit zaion, ziurrenik erreformaren ideiak ordurako hedatutako zeudelako Hego Euskal Herriko zirkulu jakin bat zuetan. Errepertorio hura ezagutu ondoren, Alfonso Ugartek nabarmen aldatu zuen konposat zeko estiloa. Lehen erlijio-lanek, XIX. Mendearen bukaerako eta XX. mendearen hasierako urteetakoek, argi erakusten dute musikaria jadanik at xiki zit zaiola estilo handizaleari, gerora erreformaren kontrako erasoen helburu izandako ezaugarrietako bati, alegia. Hasierako estiloaren adierazle bat zuk *Tantum Ergo, Genitori*, *Ne recordaris* errespont sua eta *Gozos de San Andrés* ditugu. Azkenak Lizarrako egonaldiaren hasieran konposatu zituen ustez. Aipatutako errepertorioan bakar-saio birtuosoak eta melodia kromatiko biziak dira nagusi. Gainera, polifonia-ahot sen artean isilune adierazgarriak t xertat zen dira, eta erritmo-eta melodia-oinarriek zerikusi handia dute instrumentuen lengoaiarekin (ahotsek orkestrak d irudite ia). Organo lagunt zailearen lengoaiak beste genero profano bat zuetan garatutako piano-estiloa dakarkigu gogora, pasarte mailakatuak, gai xaloak eta erritmo dantzagarriak eskaint zen baitizkigu.

Dena den, errepertorio zeziliatarraren eragina erabakigarria izan zen Ugarterentzat, e stiloa e rrotik a ldatzea erabaki baitzuen. Geroago, ordea, baliabide barroko handizale guztiak erabat baztertu, kromatismoa leundu eta polifonia errenazentistaren kontrapuntu-teknikei eman zien sarbidea erlijio-lanetan. Ildo horretan, aipat zekoa da teknika horiek korronte zeziliatarrek berreskuratu zituztela. Liturgia-kanta bat zuetan (adibidez hildakoen ofizioan eta Aste Santuko Hirurren Santuari eskainitako kanta sakratuetan), polifonia-baliabide zahar bat, fabordoia, erabili zuen kanta doinu gregorianoak harmonizat zeko. Baditu lan artistikoagoak eta zainduagoak ere (mezak, gorazarreak eta eukaristiako motetak), eta horietan argi ikusten da kontrapuntu-teknika sintaktikoak, Errenazimenduan puri-purian egondakoak, barneratuta zituela. Izan ere, doinuak uztart zerakoan, latinezko testuko esaldi eta hit z nagusiak nabarmendu zituen, ahozko testuaren esaldi bakoit zarentzat esaldi melodiko eta polifonia jakin bat sortuz. Gainera, hainbat eratako pasarteak tartekatu zituen: kontrapuntuak, homofonoak, koralak eta ahot s solistak. Esaldien hasierak mailakatuak dira, ahot sek elkar imitat zen dutela, baina gero egonkortu egiten dira arian-arian, erritmo bakarreko kontrapuntu bertikal libreagoari bide emanez. Hitz nagusiak nabarmentzeko ere erritmo bakarrera eta deklamaziora jot zen du. Testuaren eta musikaren arteko loturari dagokionez, nota bat edo bi darabilt za silaba bakoit zeko, eta esaldien bukaeran melisma laburrak sart zen ditu noizean behin. Musikaren artikulazioa, beraz, testuaren ulergarritasunaren mende dago, argi eta garbi. Konposizio bat zuk doinu gregorianoetan oinarritzen dira, eta beste batzuk egileak berak sortutakoak dira, baina eredu gregorianoak eta Errenazimenduko erlijio-polifonia nabarmen islat zen dira guztietan ere. Aurrerago adierazi dugunez, hasierako lanetako melodietan esaldi zatikatuak t xertat zen zituen gai orokor laburrak oinarri hartuta. Gainera, tonalak (triadak...) ziren funt sean, erritmo lirain

anitzez hornituak. Etapa berrian, aldiz, musika-esaldi jarraituak darabiltza, balio luze uniformeetan inolako etenaldirik egin gabe, eta halaber, arku tankerako melodia-ingeradak, eta tarte laburretan mamitzen diren gradu konjuntuetan oinarritutako mugimenduak. Nola melodiek hala armoniek ukitu modala dute ezaugarri, betiere tonaltasun-sistemaren baitan.

Polifonia-kanta herrikoei eskainitako errepertorioak antzeko ezaugarriak ditu, baina bakunagoa eta freskoagoa da, aurreko lanen zurruntasun eskolastikotik urruntzen baitira. Ugartek egitura berbera erabili zuen ia kanta edo gorazarre guztietan (konpositoreak bi terminoak darabiltza): koruak edo herriak abestutako errepika (gehienetan unisonala, baina batzuetan polifonikoa) eta ahots bakarrak edo bizpahiru ahotsek abestutako ahapaldi bat edo hainbat. Melodia batzuen inspirazio-iturriak liturgiako kantak dira, eta beste batzuenak, berriz, inguru eta erritmo herrikoiak (batik bat euskal folklorea). Erreformaren jarraibideekin bat, erlijio-musika estilo kontzertantetik urrundu eta ahots bakarlarien zorroztasunean murgildu zen. Ahots bakarlariek organoa zuten lagunt zaile bakarra[51]. Geroago, ordea, organoaren tratamenduan pianoaren lengoaia baztertu eta ahotsen polifoniari eman zion sarbidea, organoa ahotsen oinarri eta betegarri harmoniko bihurtuz. Organoak bakarrik diharduen hasierako eta tarteko pasarte laburretan eta instrumentu horri eskainitako lanetan, askatasun handiagoz jokatu zuen gure musikariak.

Bada nabarmendu behar reko beste alderdi garrantzitsu bat: heldutasuneko lengoaia harmoniko ezaugarri berezia. Lehenago zehaztu bezala, denboraren poderioz leundu egin zuen lengoaia erromantiko berantiarrari jarraiki sortutako hasierako lanen kromatismo bizia. Izan ere, musika-lengoaia modern oak ezaugarri zuen kromatismo bizia errezeloz hartu zuten erreformaren jarraitzaileek[52]. *Música Sacro-Hispana* aldizkariaren hasierako aleetako zenbait artikulu, adibidez, baliabide modernisten arriskuez mintzatu ziren. Horra zer zioten: tradizioa zanpatzeaz gain, oso musika xelebrea sortzen zutela, zeharo arraroa, fededunen arreta desbideratzeko eta nahasmendua eragiteko. Aipatutako errezeloaren ondorioz, hainbat konpositore doinu zeziliatarren imitazio arruntak egitera mugatu ziren, eta inolako bizitasunik gabeko erlijio-lanak sortu zituzten. Egile zeziliatarren konposizio askok ezaugarri bereizgarri berbera dute: antzinako polifonien imitazio estandarrak dira, ukitu modaleko lan tonalak. 1912ko Biltzarrean, Aita Otañok lan horietako askoren ezaugarriak salatu zituen: zeharo monotonoak zirela, eta bizitasun izpirik ere ez zutela. Horrela, debozioa pizteko moduko lan originalak, zintzoak eta biziak sortzeko beharra aldarrikatu zuen. Handik aurrera, erreformaren sustatzaileek baliabide berritzaileetan oinarritutako musika garaikide peto-petoaren alde egin zuten. Bi inspirazio-iturri (baina imitaziorik ez) onartzen zituzten: gregorianoa eta antzinako polifoniak. Kromatismoa

---

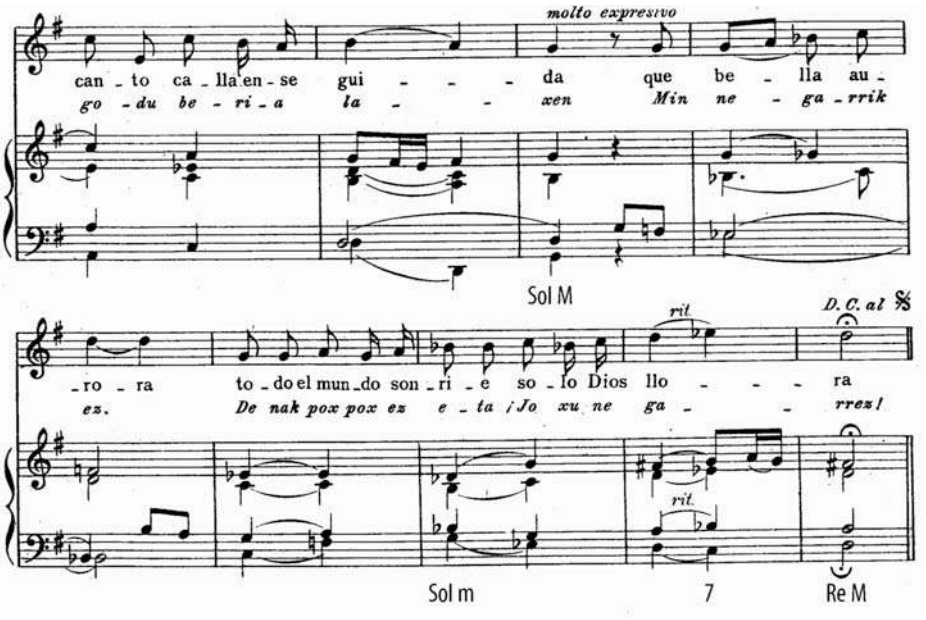
51. Denaden, familiaren artxiboan, erlijio-lanen eskuizkribuen artean tresna multzo txikientzako konposizioak ere badira (Puiko Amaren omenezko ereserki herrikoia, adibidez).

52. Modernismoaren eta musika sakratuaren erreformaren artekoloturetan sakontzeko, ikus Legasa, 2006.

baliabide adierazkorra izan zitekeen erlijio-konposizio biziak sortzeko, baina betiere neurrigabekerietan erori gabe.

Lengoaia modernoaren aldeko jarrera errotik hedatu zen, batik bat 20ko hamarkadatik aurrera. Horren adibide ditugu *Tesoro Sacro Musical* aldizkarian argitaratutako artikulu ugariak: inspiraziorik gabeko lanak bete-betean arbuiatzeaz gain (nahiz eta egikera zuzenekoak izan), konposizio-teknika modernoen alde egiten zuten. Konpositore bat zuek lengoaia-aukera modernoagoetan murgiltzea erabaki eta teknika inpresionisten bidea urratu zuten, eta zenbaitek atonalismoari ere eman zioten sarbidea. Ugartek, ordea, bere estilo bereizgarriari bizitza osoan eutsi zion, modernismoaren eta Aita Otañok aldarrikatutako tradizioaren artean kokatuta. Erromantizismoaren osteko lengoaiatik abiatuta, diatonismo modernoan oinarritutako estiloa, kromatismo handirik gabekoa, aukeratu zuen gure musikariak ia hasieratik. Lan bat zuek harmonia tonala zuten ezaugarri, tarteka inflexio modalak eta zenbait esaldiren azken kadent zia baino lehent xeago pasarte kromatikoak sartu arren. Baina lanik adierazgarrienetan, musikariaren estilo paregabea islatzen duten horietan, harmoniaren erabilera berrizaleagoa argi eta garbi nabarmentzen da.

Aipatutako konposizioetan, modalitatea ez da mugatzen harmonia tonalean inflexio bat edo beste sartzera; ait zitik, elementu sunt sitzailea dugu, tonalitatearen funtzio harmonikoak erabat desegiturat zen baititu. Ez dago, inondik inora, ardatz tonal zehatz batera eramango gaituen norabiderik, logikarik edo tent siorik. Anbiguotasun harmonikoa areagotu egiten da, lotura tonalik ahulenak (modalitatean nagusi direnak) gailentzen direlako. Horren guztiaren ondorioz, harmonia noraezean dabilkigu, ustekabeko jira-birak eta etenuneak eginez behin eta berriz, modu batetik bestera abiatzeko. Hurrengo adibidea (1. irudia) 1912ko lan bat da: *Sólo Dios Llora = Josu Negarrez* gabon-kanta. Aukeratu dugun kanta-atalean argi ikusten da aipatutako guztia. Lehenbizi, esaldi bati bukaera ematen dio sol maior akordean, konposizioaren ustezko ardatz tonalean, baina bat-batean inflexio modala egin eta sol minor eskalara jotzen du. Sonoritate harmonikoa berehala aldatzen da, diese baten ordez bi bemol azaltzen direla. Bi eskala modalen arteko lotura bakarra fa diesea da, solen sentsiblea. Dena den, fa zenbaitetan moteldu egiten denez, anbiguotasuna sortzen da berriz sol minorren eta bere erlatiboaren, si maiorren, artean. Pasartearen bukaeran dorekiko zazpiduna dator lehenbizi, eta re maiorreko akordea gero. Ikuspegi tonalaren arabera, mailaz mailako bilakaerari jarraiki, azken akordeak sol minorrekoa izan behar luke (progresioa: IV. Graduko do - V. Graduko re - sol tonika). Baina ez da halakorik gertatzen. Kadent zia plagal (IV. Gradutik V. Gradura) modala eginez, azken akordea, anbiguoa zeharo, re maiorra da.

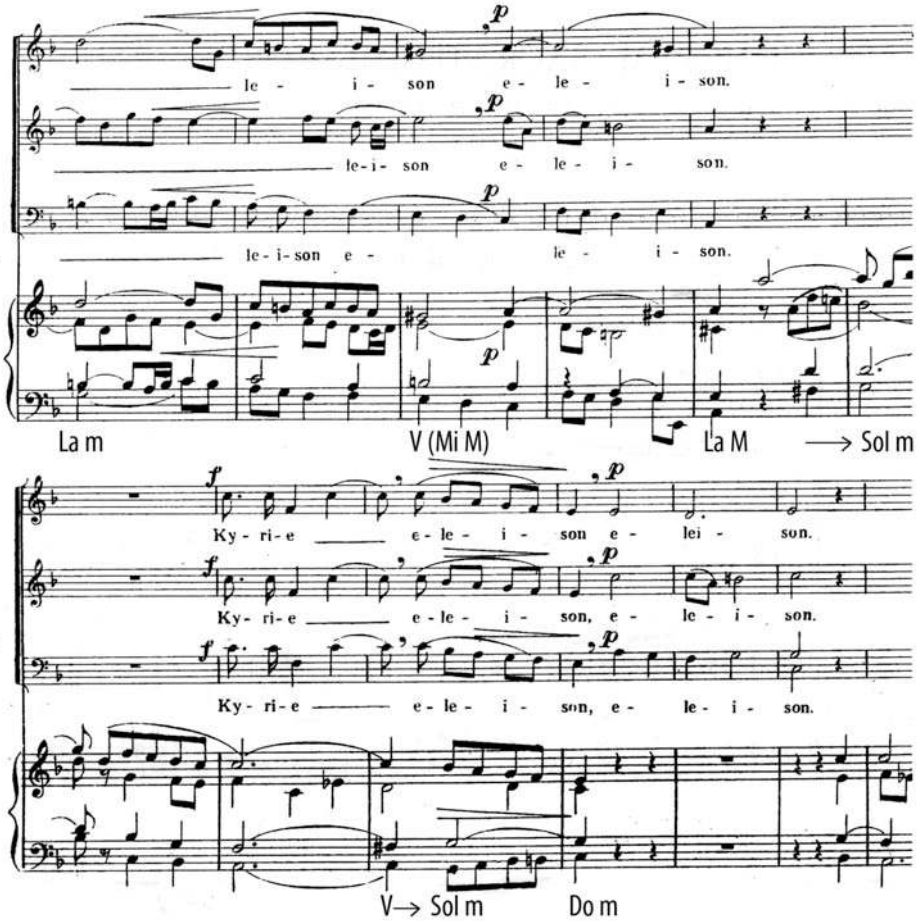



1. Irudia. UGARTE, Alfonso: *¡Solo Dios llora! Josu Negarrez!*, I a ahapaldia, soloa, 28-36 konpasak.

Lotura tonalei garrant zia kent zen dien eta eskala modalen artean ustekabeko jira-birak egiten dituen lengoaia tonala izan zen, hain zuzen, Ugarteren estiloaren ezaugarri bereizgarria, eta bere horretan eut si zion beti. *In Honorem Sacratissimi Cordis Jesu* mezaren (20ko hamarkadaren bukaeran konposatu zuen nonbait) Kyrie-atalean ant zeko pasarte bat dago (2. irudia): hasieran re minorra hart zen du tonalitate nagusit zat, baina gero la minorra darabil. Tonalitate hori, ordea, desit xuratu egiten da, lehen etenaldian I. Eta V. Graduen a rteko (la - mi) kadent zia plagala egin eta mi maior akordeari ematen baitio sarbidea, eta bigarren etenaldian, azkenik, la maiorreko akorde erlatiboa hautat zen du. Gero, pasartea sol minorrerant z daramala dirudi, modu ezegonkorrean bideratuz, baina bat-batean do minor akordea finkat zen du. Pasarte horietako harmonian, tonalitatearen logika funtzional eta direkzional oro sunt situ eta desegituratu egin du egileak. Inflexio modalak dira nagusi, eta ondorioz, t onuz t onu g aramatza u stekabeko a ldaketaz e ta b atbateko jira-biraz jositako ibilbidean murgilaraziz.

Ugarteren lengoaia harmonikoaren ezaugarri bereizgarria diatonismo modernoa da, eta tonalitatearen erabilera, beraz, zeharo berrit zailea. Aipatutako ezaugarriek harrera bikaina izan zuten musikariaren garaikideen artean, eta lengoaia harmoniko berria oso gogo onez hartu zuten, lan harrigarriak eta berrit zaileak egiten zituelako, neurrigabekeria kromatiko handizaleetan erori gabe. Pedro J. Iguain organistak *Cantos al Sagrado Corazón de Jesús* kantetan erabilitako prozedurak biziki goraipatu zituen Alfonso Ugarteri idatzitako eskutit z batean. Kanta guztiak zoragarriak direla eta kantat zen errezatzeko aukera ematen dutela dio, besteak beste. Hona hemen jatorrizko eskutit zaren atal t xiki bat:

Todos los cantos son preciosos, con los que verdaderamente se puede orar cantando; armonización correcta no exenta de gratas novedades, sin incurrir en tortuosos modernismos que con aires de petulancia nos están indigestando en Arte. (...) Música como la suya merece ser divulgada y yo por mi parte no dejaré de encomiarla en los corrillos de amigos profesionales [53].




2. Irudia. UGARTE, Alfonso: *In Honorem Sacratissimi Cordis Jesu* (Meza, hiru ahotsmistorentzat eta organoarentzat), Kyrie, 12-24 konpasak.

Antzeko irit ziak sorrarazi zituen bere lanik garrantzitsuenak eta hedatuenak: *In Honorem Sacratissimi Cordis Jesu* mezak. 1935ean kaleratu zuen Donostiako Erviti etxeak. Oso lan preziatua izan zen, eta luzaroan jo zuten Hego Euskal Herriko katedral, parrokia eta erlijio-elkarte askotan: Antzuolako eta Arrasateko parrokietan, Algortako Trinitarioetan, Begoñako

53. Pedro J. Iguainek Alfonso Ugarteri idatzitako gutuna, 1935eko martxoaren 18koa.

basilikan (Bilbo) eta Iruñeko eta Gasteizko katedraletan, esate baterako. Konpositorearen a rtxibo pert sonalean parrokietako organistek idat zitako eskutitz a sko d aude: p ieza h ori b idaltzeko eskatzen zioten, e rrepertorioan sartzeko. Partiturak salt zen zituzten et xeek (Adibidez, Anacleto Toñarena Bilbon) etengabe eskat zen zizkioten aleak, salgai jart zeko. Manilako (Filipinak) kaput xinoek ere eskatu zizkioten. Aipatutako mezak sekulako arrakasta izan zuen, beraz, eta egileari idat zitako eskutit zetako i ruzkin e ta laudorio ugarietan argi ikusten da zergatik gertatu zen hori. Adibidez, Iruñeko katedraleko organistak, Felix Perez de Zabalzak [54], idat zitako gomendiozko gutunean, Ugarteren mezaren estilo malgua, joria eta berrit zailea goraipatzeaz gain, katedral, parrokia eta erlijio-elkarte guztietako errepertorioetan sartu beharko lit zatekeela azpimarrat zen da. Hona hemen pasarte hori:

> Buena misa para voces mixtas, escrita con mano segura en *estilo severo, flexible y variado*. Los temas siempre litúrgicos están tratados con toda variedad y novedad deseables. Puede y debe figurar en todos los repertorios de Catedrales, Parroquias y Comunidades religiosas.

Izan ere, denak bat zetozen mezaren ezaugarri laudagarriak goraipat zerakoan: egitura erraza eta argia zuela, eta testu ulergarria, melodia gailendu egiten zela (beste egile modernoen lanetan ez bezala), erraz jot zen eta kantatzen zela, eta erlijio-sentimendu sakon-sakona zeriola. Ondorioz, musika sakratuaren eredut zat jo zuten erreformaren jarrait zaileek. Harmoniaren alderdi berrit zaileek ere harrera ezin h obea izan zu ten, ia inork erabili gabeko akorde bit xien bidez soinu-efektu paregabeak lort zen zituelako. Egile garrantzitsu askok goretsi zuten: Luis Urteagak eta Julio Valdések, adibidez. Lehenengoak Donostiako elizetan eta basiliketan hedatu zuen, eta bigarrenak eskutit za idat zi zion Ugarteri, meza izugarri gustatu zit zaiola, oso ulerterraza zela, efektu zoragarriak sort zen zituela eta eredugarria irudit zen zit zaiola jakinarazteko. Hona hemen jatorrizko eskutit zaren pasarte labur hori:

> Le diré sinceramente que me ha gustado muchísimo, es clara de comprensión y de muy bellos efectos que harán de ella una obra de cartel [55].

Hori guztia 1935ean, gure konpositorea hil aurreko urtean, gertatu zen. Merezitako aitorpena izan zuen, beraz, musika sakratuari lotutako mugimendu erreformista sustat zen eta lanak konposat zen jorratutako ibilbide luzeak. Hurrengo atalean Alfonso Ugarteren beste alderdi bat, “mundutarragoa”, izango dugu hizpide, Lizarra hiriko gizarte-bizit zako eta jai-giroko kontuak aipatuko baititugu.

---

54. Ez dira azalt zen ez har tzailearen izena, ezta tokia eta data ere.

55. Julio V aldések Alfonso Ugar teri Bilbon idat zitako gutuna, 1928ko maiat zaren 15ekoa.

## 4. ALFONSO UGARTE, LIZARRAKO MUSIKA-BIZITZAREN BULTZATZAILEA

Orain arte maiz adierazi bezala, Alfonso Ugarte buru-belarri saiatu zen Lizarrako musika-bizitzaren sustatzen, nola goi-mailako eta burgesiako biztanleen artean, hala herritarren artean. Hirira heldu eta berehala izen handia hartu zuen bertako familiarik dirudunenen artean. Ildo horretan, pasadizo bat ekarriko dugu gogora. Juan Sierrak San Pedro Ruako elizako organista-postua berreskuratzeko eskaria egin zuen, eta ezetz erantzun zioten, nahiago zutela Ugarteri ematea, musikari handia zelako eta oso harreman onak zituelako bertako familia garrantzitsuekin. Gure musikariak, hasiera-hasieratik, solfeoko, pianoko eta organoko eskolak eman zituen etxean. Ikasle bat zuk familia onetako alaba gazteak zirenez, areto-piezak idatzi zizkien Ugartek Erromantizismo berankorreko lengoaiaz baliatuta: *Cruz de Flores* (pianoarekin jotzeko balsak), *Vals Capricho*, *Humoreske*, *Carmen* (areto-mazurka) etab. Bestalde, ikasle trebe batzuei prestakuntza berezia emanzien, kanpoko kontserbatorioetara (Iruña, Zaragoza, etab.) joan zitezen piano-karrera ikasten jarraitzera.

### 4.1. Ugarte eta burgesiaren musika-bizitza

Burgesiaren musika-bizitzaren sustatzaile zen aldetik, emanaldi ugari eskaini zizkien: kamera-kontzertuak, sinfonikoak, operak eta zarzuelak. Gure berrien arabera, 1907an hainbat kontzertu eman zituen hiriko lizeo eta kasinoetan, bandako kide batzuek sortutako musika-taldearekin batera [56]. Geroago udal-sestetoa sortu eta hiriko lokal ugaritan eta antzerkian jo zuen. Kontzertu horietan, gainera, sestetoko kideek (José Garagarza, Lizarrako biolinista paregabea, zen kideetako bat) ez ezik, kanpoko musikari garrantzitsuek ere hartu zuten parte. Horrela, Madrileko kontserbatorioko biolin-, kanta- eta piano-sarien irabazleak eraman zituen Alfonso Ugartek. Ganbera-musikako lanak ere sortu zituen emanaldietarako, eta horien artean *Melodía para violín y piano* eta, bereziki, *La corte de Carlos IV* minueta (klasikoa, edo agian "neoklasikoa") dira nabarmentzekoak. Minueta Madrileko *Arte Musical* musika-aldizkari prestigiot suan argitaratu zuten (harpideduna zen Ugarte).

Madrileko eta Iruñeko musikariekin zituen harremanei esker, ospe handiko musikariak eta taldeak eraman zituen Lizarrara. 1924an Madrileko Orkestra Sinfonikoa, Arbós buru zuela, Iruñera joan zen zenbait emanaldi eskaintzera. Garai hartan, orkestra horrek eta Iruñeko orfeoiak lotura handia zuten, errepertorio sinfoniko-koraleko lanak elkarrekin jo ohi zituztelako sarritan. Ugartek, gainera, oso harreman estuak zituen orfeoiarekin, zuzendariaren, Remigio Múgicaren, laguna zelako, eta abesbatza garrantzitsu horrekin hainbat kontzertu eman zituelako organista moduan [57]. Harreman horien

---

56. Ugartek eta bandako kide batzuek Lizarrako kasinoetako gauekoo musika-emanaldietan izandako partaidetza udal-akta batean dago jasota. Ikus Lizarrako Udal Artxiboa (LUA), 251 zk.ko akta-liburua: 1908ko maiatzaren 18ko ohiko bilkura, 134. or.

57. Ugartek San Frantzisko Xabierren omenezko kanta edo ereserkia konposatu zuen orfeoiarentzat. Iruñeko orfeoiaren ibilbideari buruzko argibide gehiago ezagutzeko, ikus Barón, 1991.

guztien ondorioz, Madrile ko Orkestra Sinfon ikoak Lizarran j otzea lortu zuen Ugartek. Teatral Estellesa-n, hiriko ant zoki nagusian, eman zuten kont zertua. Alfonso Ugarteren seme apaiza, Julio, ongi asko oroit zen da Wagnerren *Tanhäuser* laneko *"Erromesen korua"* pasartearen interpretazio zoragarriaz. Baina nahiko jende gut xi joan zenez; antolat zaileek, Alfonso Ugartek eta Emiliano Zorrilla zinegot ziak besteak beste, 500 pezetako zorra ordaindu behar izan zuten denen artean.

Gure musikariak oso harreman estua izan zuen Nafarroako hiriburuko beste musika-elkarte bat zuekin, hala nola *Asociación Santa Cecilia* elkartearekin (Iruñeko orfeoiarekin zuen lotura). 1933tik aurrera, elkarte horren orkestrak ibilbide artistikoak egin zituen Nafarroan zehar, udalez udal. Emanaldi hezitzaileak eskaint zen zituzten oso merke, biztanle gehienek ordaint zeko moduko prezioetan, tokian tokiko udalak emandako dirulagunt zei esker. *Sindicato de Iniciativas y Turismo* (Ekimen eta Turismo Sindikatuak) zelakoak, Eusko Alderdi Jelt zalearen eta Lizarrako udalaren (alkatea EAJkoa zen orduan) babesaz, udaleko zaindariaren jaien astean kont zertura ematera gonbidatu zuen Santa Cecilia elkartea [58]. Alfonso Ugarteren bitartekarit za (harreman onak zituen EAJrekin), ezbairik gabe, erabakigarria izan zen horretan, kont zertua berak antolatu eta eman bait zuen ezagut zera.

Ganbera-musikako emanaldiez eta kont zertu sinfonikoez gain, hainbat zarzuela-lan, bat zuek berak idat ziak, eskaini zituen Lizarran: Tomás Bretónenak, Ruperto Chapírenak... Ziur aski, emanaldiak *Teatral Estellesa* ant zokian egingo zituzten, Ugarteren zuzendarit zapean. Ugarteren art xibo pert sonaleko egitarau baten arabera, 1935ean Ruperto Chapíren *María de los Ángeles* zarzuela komikoaren emanaldia antolatu zuen *Estellesa* ant zokian. Orkestrak 25 musikari zituen (bat zuk udal-bandako kideak nonbait, garai hartan Ugarte baitzen zuzendaria), eta abesbat zak 33 ahot s misto (Lizarrako orfeoiko kideek ere hartuko zuten parte). Ugarteren alaba Mª Puy, udal-orfeoiko abeslaria, izan zen protagonista. Aipatzekoa da, halaber, gure musikariak bi zarzuela labur idat zi zituela Lizarreko musikarient zat: *El roscón de San Francisco* eta *Juguete infantil.* Bistakoa denez, Lizarrako musikaririk ospet suena eta hiriko ta lde askoren (parrokiako ko ruak, orfeo ia eta udal- banda) zu zendaria izanik, musika-eskaint za paregabea antolatu zuen bertako eta kanpoko musikarien bidez.

Esanak esan, Ugarteren ahaleginen esparru bakarra ez zen izan kont zertuetan oinarritutako musika-kultura burgesa, berebiziko ekarpena egin batzuen ospakizun eta festa herrikoietako giroa suspert zeko (Lizarrako udal-bandako zuzendari-postuaren bidez nagusiki) eta euskal kultura eta musika udalean hedat zeko.

---

58. LUA: 486 zk.k o kaxa. Udalak, *Sindicato de Iniciativas y Turismo* sindikatuak eta Santa Cecilia elkar teak elkar ri idat zitako gutunak daude.

### 4.2. Lizarrako udal-bandako zuzendaria

Agirien arabera, XIX. mendearen erditik aurrera udal-banda izan zuten Lizarran[59]. XIX. mendearen hasieratik, parrokietako organistak eta gizarte- eta erlijio-prozesioetan kalez kale jot zen ibilt zen ziren gaitariak ziren hiriko musika-jardueren ardat z nagusiak. Mendearen erdi aldera banda t xiki bat hasi zen aterat zen gaitariekin batera, udalbat zak antolatutako ekitaldi zibilek gero eta garrant zi handiagoa zutelako. Gizarte- edo erlijio-ekitaldiak girot zea zen gaitarien eta bandako kideen zeregin nagusia, eta egun berezietan (Aste Santuan, Gorpuzti Egunean, San Andres egunean eta hiriko jaietan) kalejirak egiten zituzten. Lehen bandetako kideak musikari zaletuak ziren, e ta dirusaria ematen zieten e manaldien truke, baina 1870 aldera, z uzendariaren, Angel Domínguezen, ahaleginei esker, musika-banda ofiziala izateko bidea hartu zuten. Lizarrako udalak, estrainekoz, udal-zerbit zutzat hartu eta arautu egin zuen, erregelamendua onartuz. Kideen soldatak finkatu, musikariak prestatzeko akademia sortu eta musika-tresnak eta uniformeak erosi zituzten. Udal-aurrekontuen b idez e gin z ieten a urre g astu h oriei g uztiei. D enboraren poderioz, udal-bandak hainbat gorabehera izan zituen, eta bertan behera ere geratu zen hainbat aldiz, bat zuetan gerraren ondorioz (bigarren karlistaldia), eta beste bat zuetan kideak ez zirelako azalt zen eta zuzen ibilt zen. Dena den, kontuan hartu behar da soldatak t xikiak zirela, eta bandako kideek beste ogibide batzuetan aritu behar izaten zutela ezinbestean. Eta hori, noski, kaltegarria zen taldearen profesionaltasunarent zat eta zorroztasunarent zat.

Baina XIX. mendearen azken hamarkadan, Julio Romano zuzendari zela, gogotik suspertu eta indartu zen banda. Julio Romano gaitari ospet sua herriz herri ibilia zen Nafarroa osoan, bere trebetasun paregabearen bidez Lizarrako gaitarien izena bazter guztietara hedat zen. Zuzendariaren lanari esker, bandaren zereginak ugaritu egin ziren, eta askoz ere kont zertu gehiago hasi ziren ematen areto publikoetan (Los Llanos parkeko uda-emanaldiei orduan ekin zieten) eta lokal pribatuetan (kasinoak etab.). Julio Romano 1900ean hil zen, eta Feliciano Celayeta y Octavio, San Pedro Ruako elizako organista-posturako oposaketetan Alfonso Ugarteren lehiakide izandakoa, izendatu zuten zuzendari. Asistent zia-faltak eta antolamen du-gabeziak zirela eta, 1903an musika-banda desegitea erabaki zuen udalak, zinegot zien ustez kideek ez zituztelako zegozkion zereginak betet zen[60]. Aurrerant zean, urte luzez, banda militarrek eta udaleko zenbait taldek jo zuten ekitaldi eta jai berezietan, besteak beste Penilla jaunaren edo Juan Sierraren zuzendarit zapean, sarien truke edo unean uneko kontratuen bidez [61]. Sistema hori arazo-iturri larria zen, ordea, ez bait zegoen hiriko musika-premia guztiei erant zuterik, batik bat jaietako prozesio ugarietan eta 1906tik aurrera Los Llanos parkean egin ohi

---

59. Lizar rako banda-musikak eta gaitariek XIX. mendearen bukaerara ar te izandak o ibilbidea ezagut zeko, ikus V illafranca, 1999.

60. Datu hori LUAn dago jasota. 247 zk.k o akta-libur ua: 1903k o apirilaren 15ek o ohik o bilkura, 171-171v. or.

61. Hor relako bandei bur uzko aipamen ugari daude udalek o bilkura ar runten aktetan. Ikus 248 eta 251 zk.k o akta-libur uak.

ziren erromerietan. Udalaren bilkuretan hamaika aldiz mint zatu ziren udal-banda ofiziala sort zeko beharraz, baina ez zituzten asmoak benetan mamitu.

1907an, Alfonso Ugarte zen aipatutako udal-zerbit zua eskaint zen zuen bandako zuzendaria[62]. Hurrengo urtean, 1908aren hasieran, musika-banda berriz instituzionalizat zea eta erregelamendu berria finkat zea erabaki zuen udalak. Orduan, Alfonso Ugartek eta José Penillak banda berrantolatuaren buru izateko eskaria aurkeztu zuten, eta lehenengoari eman zioten postua [63]. Baina bandaren emait zak uste bezain onak ez zirenez, inor ez zegoen pozik: ez herritarrak, ez zinegot ziak. Ugartek eginahalak egin zituen bandaren maila handitzeko, baina ez zuen betiko arazoa, asistent ziarik eta profesionaltasunik eza, konpont zerik lortu. Horretan guztian, gainera, bada aipatu beharreko beste alderdi bat. Udal-bilkuretako aktek agerian uzten dutenez, Ugarte jauna ez zen zinegot zi bat zuen, batik bat Larrainzar jaunaren, gogokoa, musikarekin zerikusirik ez zuten arrazoiengatik. Ugartek Lizarrako Alderdi Jelt zalearekin zuen lotura zen kont zejal horien kontrako jarreraren benetako arrazoia. Bandaren gait z guztiak zuzendariari leporat zeaz gain, honako salaketak egin zizkioten: ez zuela behar adinako gaitasunik eta kasinoetan jot zen ibilt zen zela. Bigarren jarduerarekin udalbat zaren izen ona kolokan jart zen zuela zioten. Salaketak gorabehera, kont zejal gehienek Alfonso Ugarteren alde egin zuten, gizon at segina eta adeit sua irudit zen bait zitzaien, eta zuzendari ona ere bai[64]. Azkenean, betiko arazoa jo zuten bandaren gaitasunik ezaren arrazoi nagusit zat: profesionaltasun-falta. Beraz, berriro porrot egin ondoren, udal-banda desegitea erabaki zuten urtearen bukaeran [65]. Handik aurrera, hainbat musika-talde aritu ziren udalaren zerbit zura, diru-truke beti. José Penilla eta Juan Sierra izan ziren horietako bat zuen zuzendariak, baina nolabaiteko egonkortasuna lortu zuen bakarra Juan Sierraren zuzendarit zapeko taldea izan zen. 1913an udal-banda bihurtu zen, erregelamendu berriaren bidez [66].

Esanak esan, erabateko profesionalizazioa 1920an heldu zit zaien. Urte hartan, banda zeharo berrantolat zea erabaki zuen Lizarrako udalak, beste toki batzuetako banden profesionaltasunari eta trebetasunari erreparatu ondoren. Izan ere, kalitatezko udal-banda sort zea funt sezkoa irudit zen zit zaien hiriaren prestigioarent zat. Udalbat zak inguruko udalei gomendioak eskatu zizkien gaia bideratzeko, eta horrela, adibidez, Tafallako, Zangot zako eta Cintruenigoko udalek tokiko bandei buruzko erregelamenduak eta antolamenduaren xehe-

---

62. Datu hori LUAn dago jasota. 251 zk.k o akta-libur ua: 1907k o azaroaren 18k o ohik o bilkura, 85. or.

63. Datu hori LUAn dago jasota. 251 zk.k o akta-libur ua: 1908k o ot sailaren 8k o ohik o bilkura, 106v. or.

64. Auzi hor ren nondik norak oak LUAn daude jasota. 251 zk.k o akta-libur ua: 1908k o maiatzaren 18ko ohiko bilkura, 134. or.

65. Datu hori LUAn dago jasota. 269 zk.k o akta-libur ua: 1908k o azaroaren 23k o ohik o bilkura, 6. or.

66. Datu hori LUAn dago jasota. 279 zk.k o akta-libur ua: 1913k o urtarrilaren 8ko ohiko bilkura, 148. or.

tasunak helarazi zizkieten. Juan Sierraren taldea desegin, banda berria eratu eta Alfonso Ugarte izendatu zuten zuzendari. Ugartek berrantolat zeko moduari buruzko iradokizunak ere egin zituen. Beste udal bat zuetan oposaketak egiten zituzten zuzendari-lanposturako, baina Lizarrako udalak Ugarte zuzenean izendatzea erabaki zuen, ordura arte eskainitako zerbit zuak eta lortutako merezimenduak zirela eta [67]. Jakinekoa denez, musika-talde ugaritako zuzendaria iza na zen urte luz etan, eta Lizarra ko udal-band aren burua a ldi batez. Horri guztiari merezimendu aipagarri bat gehit zen zit zaion: 1918an, Iruñeko Banda Lehiaketako epaimahaikide izendatu izana, beste musikari handi batzuekin (Guridi, Mokoroa, Julio Gómez eta Lazpiur) batera.

Taldea berrantolatu eta musika-banda profesionala eratu zuten. Arauak finkatu, musikariak aukeratu eta arropa eta tresna berriak erosi zituzten. Talderen profesionaltasuna bermat zeko, Solfeo Akademiatik zetozen kideek musika-ikasketak egiaztatu eta gainerakoek oposaketak gainditu behar izan zituzten. Ugartek antolatu eta balioet si zituen oposaketak. Horrela, banda berriaren ibilbideak 1936ra arte iraun zuen, urte hartan bertan behera geratu bait zen gerra zibilaren ondorioz. 1920tik 1936ra arteko garaia ezin oparoagoa izan zen udal-band arentzat, hiriko jai eta erlijio- eta gizarte-e kitaldi guzti-guztiak girotu baitzituen. Oso talde trebea zenez, ospea hartu eta inguruko herrietatik deit zen hasi zit zaizkion, ospakizun garrant zitsuetan eta ekitaldi berezietan jot zeko. Gauzak errotik aldatu ziren, beraz. Lehen kanpoko musikariak eta bandak (batik bat militarrak) eraman behar izaten zituzten Lizarrara, eta Ugarteren musikariak ekinean hasi eta gero, aldiz, bertako bandak hamaika aldiz joan behar izan zuen kanpora, herriz herri. Lizarrako udal-taldearen ospea alde guztietan hedatu zen, eta 1931n Iruñeko udalak San Fermin jaietan jot zeko eskatu zien. Era guztietako ekitaldiak girotu zituzten: kalejirak, bezperak, dianak, Gazteluko Enparant zako erromeriak, Takonerako basotxoko kontzertuak... Lizarrako udalari egindako eskarian, Lizarrako banda Nafarroako onenetako a zela adiera zi zuten, eta zuz endariaren me ritua zela hori[68]. Ugarteren zuzendari-lanaren ospea gero eta handiagoa zenez, 30eko hamarkadan Hego Euskal Herriko Musika Banden Zuzendarien Elkarteak (*Asociación Vasco-Navarra de Directores de Bandas de Música*) Nafarroako zuzendaritzako buru izendatu zuen Ugarte.

Errepublika gailendu ondoren, 1933an Musika Banden Zuzendarien Elkarte Nazionala eratu z uten. Alfo nso Ugarte kide hut sa zen hasieran, baina geroago Nafarroako zuzendarit zako buru izendatu zuten. Banda-zuzendariek erregelamendu orokorra aldarrikat zen zuten, beraien egoera onbideratzeko eta udal-bandetako kideek ordura arte jasandako diru-eskasiari bukaera emateko. Errep ublikako aginta rientzat estatu-gaia zen musika, eta 1934an, probint zia eta udaletako musika-banden zuzendarient zako errege-

67. Datu hori LUAn dago jasota. 295 zk.k o akta-libur ua: 1920k o ot sailaren 18k o ohik o bilkura, 38. or . Bestalde, udal-bandaren ber rantolaketari bur uzko dokumentazioa (beste udal batzuetako banden arauak, Ugartek ber rantolaketari bur uz idat zitako ohar ra, etab.) LUAn dago, 1729 zk.k o kaxan.

68. Eskaria LUAn dago jasota, 0486 zk.k o kaxan.

lamendua onartu zuten, dekretu bidez (*Reglamento Orgánico del Cuerpo de Directores de Bandas de Música Provinciales y Municipales*). Hego Euskal Herriko Elkarteko zuzendarit zak erregelamendua lehenbailehen moldat zeko eskatu zion Nafarroako Foru eta Probint zia Diputazioari, betiere aipatutako Diputazioaren araudia kontuan hartuta. Nafarroako Diputazioak, ordea, bere autonomia eta erregimen pribatiboa aldarrikatu zituzten, estatuko arauak ezartzeari zegokionez [69]. Gauzak horrela, Lizarrako udalak erregelamendu berrian oinarritutako araudia onartu zuen 1935ean, bandaren antolamendua eta kideen egoera araut zeko. Horrelaxe eman zit zaion amaiera XIX. mendearen bukaeran ernalt zen hasitako instituzionalizazio-prozesuari.

Lizarrako musika-bandaren 1935eko erregelamendua (*Reglamento de la Banda Municipal de Música de Estella*) da gaur egunera arte iraun duen bakarra. T estu h orretan, b andaren a ntolamendua, z ereginak e ta b etebeharrak zehat z-mehatz arautzen dira [70], eta gainera, zertarako sortu zuten ere ekartzen da gogora: jaietan eta ekitaldi publikoetan jot zeko, aisiako ekimenak girot zeko eta herri-kultura suspert zeko[71]. Ohiko betebeharren egutegia finkatu zuten, urtero zein egunetan joko zuten zehazteko: igande guztietan, Lizarrako jaietan eta erlijio-ospakizun nagusietan, hala nola, urteberri-egunean, San Jose, Santiago, San Joan, San Migel eta San Pedro egunetan (hiriko hiru parrokia nagusiak zeuden auzoetan ospat zen zituzten azken hiruren omenezko jaiak), Puiko Amaren agerraldi-egunean eta San Andres egunean (hiriko jaiak egiten zituzten b ietan), Gorpuztian, igokunde-jaian, Ama Birjinaren zerurat ze- egunean eta Gabon-egunean. Lizarrako jaietan, honako ekitaldi hauetan jo beharko zuten: dianetan, udalaren prozesioetan (Puiko Amaren eta San Pedro elizetara) eta F oruen Plazako kont zertu eta erromerietan. Arauen arabera, aparteko beste ekitaldi bat zuetan jot zeko aukera ere izango zuen taldeak, eta horrelakoetan ordainsari berezia kobratuko zuten. Aparteko ekimen horien antolat zailea udala edo partikular bat izan zitekeen, eta bigarren kasuan udalak baimena eman beharko zuen beti. Halaber, hiritik kanpo jot zeko aukera aurreikusten zen testuan, baina horrelako kontratuetan udalak % 15 kobrat zeko eskubidea izango zuela xedat zen zuen. Aparteko ekitaldi horietan jot zeko tarifak ere finkatu zituzten.

Plantilla 28 kidek osat zen zuten guztira: musikariek, zuzendariak eta zuzendariordeak. Azken horrek zuzendaria ordezkat zen zuen hura ez zegoenean, eta zeregin osagarri jakin bat zuk egiten zituen, hala nola paperak garraiatu, gehigarri t xiki baten truke. Bandako musikaria izateko nahitaezkoa zen Solfeo Akademiako ikasketak burut zea (akademiari buruzko erregelamendu laburra ere onartu zituzten), edo bestela, oposaketak gaindit zea.

---

69. Lehendakariak, Alfonso Ugar tek, eta Nafar roako Zuzendarit zako kideek Nafar roako Foru eta Probintzia Diputazioari 1935eko urriaren 30ean Iruñean idatzitako gutuna. K onpositorearen familiaren ar txiboan dago gutun hori.

70. Bai er regelamendu hori bai Solfeo Akademiak oa, dokumentu honi at xikitakoa, Lizar rako Herri Liburutegian daude.

71. Ikus 1935e ko *Reglamento* dokumen tuko I. Ka pituluko ("Dispo siciones gener ales") 1. artikulua.

Denek ez zuten kopuru bera kobrat zen. Musikaririk garrant zitsuenek (lehen klarinetea eta lehen bonbardinoa) 490 pezetako soldata zuten, azken tokietan jot zen zutenek (adibidez, bigarren tronpeta edo t xindata ohartarazleek) 230 pezetakoa, eta zuzendariari 2.400 pezetako soldata zegokion. Astean gutxienez bi aldiz ent seatzen zuten. Musikariek beste lanbide bat zuk zituzten, bandan jot zea bigarren ofizioa bait zen, sarrera osagarriak lort zeko jardunbidea.

Hizpide dugun erregelamenduan, Alfonso Ugartek bandako eta Solfeo Akademiako zuzendari-postuetan bete beharreko zereginak finkatu zituzten [72]: besteak beste, akademian solfeo-eskolak egunero ematea (ostegunetan eta jai-egunetan izan ezik), ekitaldi eta entsegu guztietan parte hartzea, musika-tresnak zainaraztea, art xiboko lanen inbentarioa egitea, plantillari lotutako beharrezko aldaketak proposat zea, eta hut suneak betet zeko edo lan eta tresna berriak erosteko premien berri ematea. Bestelako betebeharrak ere finkatu zizkioten, paternalistak oso, zuzendariak ordena zaindu eta kideen kultura-maila eta maila artistikoa hobetu behar omen zituela eta. Sarreran azaldu dugunez, orduko musika-bandek zeregin berezi bat zuten: herri xehea moralizatzea eta heztea. Alfonso Ugartek puntualtasun-, asistent zia- eta dizi-plina-falten berri ema ten zi on udalak izendatutak o bat zordeari. Musikariek isun t xiki bat ordaint zen zuten falta bakoit zarengatik. Isunen bidez bildutako diruarekin, musika-tresnak eta art xiboko materialak konpont zen (% 10) zituzten, batetik, eta faltak idat ziz jasot zen zituzten apuntat zaileei (% 20) ordaintzen zieten, bestetik. Gainerako zenbatekoa bandako kideen artean banatzen zuten. Arau berriak indarrean sartu ondoren, Alfonso Ugartek oso zintzo eta zorrot z bete zituen zegozkion betebeharrak. Era berean, falta eta hutsune guztien berri eman eta Udal Art xiboko lanen inbentario zehat za egin zuen[73].

Inbentarioari esker, Alfonso Ugartek bandarekin jot zen zuen errepertorioaren berri izan dugu. Kont zertu-lanak (bilera bat zuen aktetan jasot zen denez, "musika zientifikoa" edo artistikoa deit zen zioten zinegot ziek), dant zatzeko musika eta ospakizun publikoetako piezak, adibidez dianak eta prozesioetakoak, jot zen zituzten. Eskaint za horren artean hiru lan dira nabarment zekoak: *La corte de Carlos IV* minuetaren b ertsioa, Puiko A maren omenezko martxa edo *Homenaje a la Estrella del Puy* (seguruenik Lizarrako Amaren omenezko prozesioetan eta ospakizunetan joko zuten) eta *Himno popular a Fray Diego de Estella* ereserki herrikoiaren bert sioa. Ikusten denez, bandaren errepertorioan moldaketak ziren nagusi, baita kont zertuetako emanaldieta n ere, lan sinfoniko, zarzuela eta operen moldaketak eskaint zen bait zituzten. Horrelako adibide asko daude udal-art xiboan, bai lan sinfonikoenak (Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, etab.), bai opera-atalenak (Puccini, Gounod, eta batik bat Wagner). Era berean, *potpourriak* edo orotariko doinuak eta

72. Ikus 1935ek o *Reglamento* dokumentuko IV. kapitulua.

73. Ugar tek zuzendari-postuan egindak oei bur uzko dokumentu guztiak LUAan daude, 1729 zk.ko kaxan. K onpositorearen familiaren artxiboan, bestalde, Ugar teren artxibo per tsonalean eta udal-artxiboan jasotak o banda-kanten inbentarioa dago.

Chapíren, Bretónen ( *La verbena de la Paloma*), Vivesen ( *Doña Francisquita*), Guerreroren ( *Los Gavilanes*) eta beste hainbaten zarzuela herrikoetatik abiatutako konposatutako fantasiak jot zen zituzten, eta halaber, eskualdeetako folkloreetan oinarritutako banda-kantak: *sardana*, *cantos asturianos*, *cielo andaluz*, *pinceladas de Castilla*, *capricho valenciano*, *alborada gallega*... Ugartek, gainera, euskal konpositoreen lan ugari sartu zituen bandaren errepertorioan: euskal doinuetan oinarritutako *potpourriak, Gernikako Arbola, eta* Mokoroaren *Sinfonía Vasca* lan sinfonikoaren eta Guridiren *Mirentxu* eta Usandizagaren *Mendi-Mendiyan* operen moldaketak, besteak beste. Alfonso Ugartek *Ordoiztik Etxartera* bandent zako biribilketa argitaratu zuen (t xisturako bertsioa ere bada) Eusko Ikaskunt zak 1921ean sortutako Euskal Musikaren Argitaletxean. I ldo h orretan, a ipatzekoa da udal-banden a rtean euskal errepertorioa hedat zeko sortu zutela aipatutako argitalet xea.

Euskal musika eta tradizioak berreskurat zearen aldeko mugimenduarekiko at xikimendua eta erromerietan herritarrek dant zatu nahi izaten zituzten piezak aurrez aurre zeuden nolabait. Banda herrikoi guztiek orduan modan zeuden dant zak jo behar izaten zituzten: pasodobleak, balsak, mazurkak, polkak, habanerak, tangoak, jotak, t xotisak, gabotak, eta frox-trota eta garai hartako bestelako dant zak. Ugartek genero horretako bat zuetako piezak konposatu zituen: adibidez, *Consuelo* t xotisa eta *Frox-trot de las campanas* doinua[74]. Beste kontraesan bat aipatu behar dugu: oso gizon fededuna eta elizkoia zen Ugarte, eta elizak nahiko errezelo handiz hart zen zituen at zerriko musikak eta dantzak, jokaera lizunak sustatzen zituztelakoan (adibidez, dantza lotuak). Musika Sakratuaren IV. Bilt zar Nazionala Gasteizen egin zuten, eta oinarrizko eztabaidagaietako bat hauxe izan zen: organista-postua eta aipatutako errepertorioak jot zen zituzten bandetako zuzendari-kargua bateragarriak ziren ala ez. Zenbait parte-hart zailek, besteak beste Ugartek, bi zereginetan arit zea, egokiena ez izanagatik, askotan ezinbestekoa zela adierazi zuten, organista gehienek ofizio bakarrarekin oso soldata t xikia irabazten zutenez, bietan aritu behar izaten zutelako. Arrazoiak aztertu eta gero, organistei aurrerant zean soldata handiagoak ordaint zea erabaki zuten Bilt zarrean, bandako zuzendari-postuan ezinbestez ez aritu behar izateko [75]. Sinesmen handiko gizona zen arren, gure musikariak, orduko organista gehienek bezalaxe, jarrera pragmatikoa eta irekia hartuko zuen ziur aski garai hartako ohitura herrikoekiko.

Lehenago aipatu dugunez, dant za "exotiko" horiek kontrako jarrera sorrarazi zuten euskal abertzaletasunari atxikitako hainbat talderen artean. Habanerak, tangoak, pasodobleak... jot zea at zerriko musikaren (espainola eta beste herrialde bat zuetako) mende erort zea zela uste zuten, eta musika horrek Euskal Herriko ohitura kristauak z apuztuko zituela. Euskal ohiturak, bertako doinu zaharrak eta dant za solteak garbitasunaren eta moraltasunaren eredutzat j o z ituzten. B aserrialdeetako x alotasuna e ta g izarte h iritar m oder-

74. Bi lanak inbentarioan aipat zen dira, baina galduta daude.

75. Ikus "T ema Séptimo: Condiciones de los organistas de las P arroquias", in *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada*, 1930, 128 or.

noen arriskuak aurrez aurre kokatzen zituzten beti, bateraezinak iruditzen zitzaizkien eta. Ondorioz, biziki salat zen zuten euskal ohiturak, batik bat Nafarroan, baztert zen ari zirela, at zerriko mod ak arian-arian hedatu ahala. Euskal kultura suspert zea nahi zuten hainbat elkartek eginahalak egin zituzten bertako ohiturak indarberrit zeko: herri-folkloreari buruzko bildumak kaleratu, txistulari-taldeak bult zatu eta euskal dant zak berreskuratu zituzten, eta euskal musikan oinarritutako errepertorioa hedatu zuten herrietako banden artean [76].

### 4.3. Ugarte, euskal kulturaren eta "nazionalismo musikalaren" sustat zaile

Alfonso Ugartek mugimendu horretan hartu zuen parte, eta euskal kulturaren eta a bertzaletasunaren sustatzaile nagusietakoa izan zen Lizarran[77]. Dagoeneko aipatu dugunez, hirira heldu bezain laster abert zale talde aktiboa sortu zuen Ibero eta Renteria Aita kaput xinoekin batera, eta sut su jardun zuten Euskal Herriaren alde. Ez ziren izan, ordea, mugimendu abert zaleari atxiki zit zaizkion Lizarrako lehen biztanleak, XIX. Mendeko azken hamarkadetan ait zindari bat zuk izan zituzten eta. Adibidez, Estanislao Arant zadi, euskal abertzaletasunaren lehen sustatzaile lizarratarra eta *Asociación Euskara de Navarra* elkartearen bult zatzailea. Zeregin horretan bere emazte Juana Irujoren eta haren anaia, Daniel Irujoren, lagunt za izan zuen. Daniel Irujo Sabino Aranaren abokatu defendat zailea izan zen Espainiako justiziak artikulu aldakarrikat zaileak idazteagatik egin zizkion epaiketetan. Horrela, XX. Mendearen hasieran, bi apaiz kaput xinoek eta musikari heldu berriak Daniel Irujorekin bat egin eta lehen euskalt zale-belaunaldia sortu zuten, Lizarrako lehen gune aktiboa osatuz. Hasieran, abertzale talde txikiak euskal ereserkia ere sortu zuen Ugarteren musikarekin, baina galdu egin zen zoritxarrez. Dena den, ereserkia inoiz ez zen ofiziala izan. 1903an, Sabino Arana eta Cleto Zabala pianista Lizarrara joan ziren, eta Alfonso Ugarterekin eta Aita Iberorekin batera, Gora ta Gora Euskadi ereserki ofizialt zat aukerat zea erabaki zuten: Cleto Zabalak Ezpata-dant zako ikurrinaren agurrari egindako moldaketaren doinua hartu zuten eta Sabino Aranaren letra erant si zioten.

1910etik aurrera, euskal abert zaletasuna indartu egin zen Nafarroan, hainbat aldizkari kalerat zen eta lehen bat zokiak irekit zen hasi ondoren. Iruñeko Bat zokia garai hartan ireki zen, eta Manuel Aranzadi lizarratarra, Nafarroako Eusko Alderdi Jelt zalearen antolat zaile nagusietakoa, aukeratu zuten lehendakari. Izan ere, Manuel Aranzadi eta Manuel Irujo, Danielen seme nagusia, izan ziren euskal abert zaletasunaren bigarren belaunaldiko bururik garrantzitsuenak.

1917an, M anuel I rujok e ta L izarrako b este a bertzale b atzuek *Centro Navarro* izeneko elkartea sortu zuten, euskal familiako kide guztien, batik bat nafarren, topagune izateko eta ezagut za eta dibert sioa uztart zeko. 1918an

76. Euskal kultura sustat zen saiatu ziren elkar te horien ideología sak onago ezagut zeko, ikus Sánchez Ekiza, 2005.

77. Euskal aber tzaletasunak Lizar ran izandako ibilbidea ezagut zeko, ikus Chueca, 1990.

ireki zuten elkartearen egoitza: Eusko Etxea, Lizarrako lehen Batzokia, hiriaren erdian, San Joan enparantzan, kokatua. Handik urte batzuetara, Alfonso Ugarte izendatu zuten batzokiko lehendakari. Topagune berrian hamaika politika- eta kultura-jarduera antolatu zuten, abertzaletasuna Lizarran eta Nafarroako beste udal batzuetan sustatzeko nahiak eraginda. 1920an *Hermes* aldizkari bilbotarrak "A todos los vascos y a todos los nacionalistas del mundo" izeneko manifestua argitaratu zuen. Ordurako formalki eratuta zegoen Lizarrako abertzale taldeak idatzi zuen manifestua, zer lortu nahi zuten ezagutzera emateko [78]. Lizarrako ekimen politikoen burua Manuel Irujo zen, artean Nafarroako Foru Aldundiko diputatua. Manuelen eta Alfonso Ugarteren arteko harremana bikaina zen benetan, biak mugimendu politiko bereko kide izateaz gain, Irujo parrokiako abesbatzako tenorerik garrantzitsuenetakoa baitzen, eta badakigu, noski, Ugarte zela zuzendaria.

Ekimen horien guztien emaitzak Bigarren Errepublikaren hasieran azaleratu ziren. 1931n, Eusko Alderdi Jeltzaleak hiru zinegotzi lortu zituen Lizarrako Udalean, eta 1933an, Fortunato Aguirre jeltzalea aukeratu zuten alkate. Urte luzetako asmoak mamitzea eta abian jartzea lortu zuten azkenean, euskal kultura sustatzea helburu zuten proiektuen bidez. Ekimenik garrantzitsuena Euskal Eskolaren sorkuntza izan zen, euskaraz ikasteko aukera eman baitzuen. 1931n, euskararen aldeko patronatu-batzordea eratu zuten, Foru Aldundiak, Lizarrako udalak, *Sindicato de Iniciativas y Turismo* sindikatuak eta Euskararen Adiskideak elkarteak babestuta eta finantzatuta. Patronatuko zuzendaritzako kideak honako hauek ziren: Fortunato Aguirre lehendakaria zen, eta Lizarrako udalaren ordezkaria; Jose María Lakarra Eusko Ikaskuntzaren ordezkaria zen, eta Delfín Irujo Euskararen Adiskideak elkartearena. Azkenik, Alfonso Ugarte eta José Joaquin de Navascues (musikariaren suina) diruzaina eta idazkaria ziren, hurrenez hurren. Lortutako finantzaketari esker, 1932an hasi ziren eskolak ematen udalak prestatutako gela txiki batean. Hurrengo urtean, 1933an, inauguratu zuten Euskal Eskola, San Joan plazako etxebizitza txiki batean.

Lizarrako abertzaleak, euskara sustatzeaz gain, musikari eta dantzari lotutako folklorea berreskuratzen eta bultzatzen ere saiatu ziren, eta ahalegin horietan Alfonso Ugarteren eta, batik bat, Aita Hilario Olazarán lizarratarraren laguntza ordainezina izan zuten. Hilario Olazarán apaiz kaputxinoa, hain zuzen, buru-belarri saiatu zen txistua jotzeko ohitura berpizten, eta ikasteko metodo arrakastatsu bat ere idatzi zuen. Aita Olazarán euskal musikaren beste sustatzaile handi batekin, Aita Donostiarekin, aritu zen elkarlanean Lecároz ikastetxean. 1927an Txistulari Elkartea sortu eta Aita Donostia ohorezko lehendakari izendatu zuten. Elkartearen helburua txistuaren erabilera sustatzea zen, azken urteetan gainbeheran baitzegoen [79]. Txistularien egoera instituzionalizatzeko eta arautzeko ekimen ugari bideratu zituzten, banden inguruan egindako ahaleginen ildoari jarraiki. Errepertorioa eta jotzeko

78. Aldizkariko 55. alean, 1920ko urtarrilekoan, argitaratu zuten manifestua.

79. Txistulari Elkartearen idearioari, helburuei eta jarduerei buruzko argibide gehiago ezagutzeko, ikus Sánchez Ekiza, 2005, 217-245 or.

moduak baterat zen eta talde eredu jakin bat finkat zen saiatu ziren: hiru ahotsekoa, bi t xistuz eta silbote batez osatua. *Txistulari* aldizkariaren bidez kaleratutako errepertorioan ez zegoen balsik, polkarik, habanerarik... Azken hamarkadetan horrenbeste hedatutako musika dant zagarri "at zerritarrak" baztertu eta bertako doinuak hautatu zituzten: fandagoak, biribilketak edo kontradantzak, zortzikoak, arin-arinak eta bestelako euskal dant zak. Gainera, orduko euskal konpositorerik onenek sortutako kont zertu-lanak kaleratu zituzten. G uridik, A ita D onostiak, L uis U rteagak, A ita O larazanek e ta b este musikari handi bat zuek t xistuarekin jot zeko lanak argitaratu zituzten aipatutako aldizkarian.

Alfonso Ugartek ere egin zuen ekarpen t xiki bat, ziur aski bere lagun Hilario Olazaranek eskatuta, *Ordoiztik Etxartera* biribilketa eta bi t xisturekin eta silbotearekin jot zeko zortzikoa argita ratuz. Lehen k onposizioa Li zarrako *Centro Navarro* elkartean sortu berri zuten a t xistulari-taldeari eskaini zion . Gainera, Nafarroako e reserki abert zalea konposatu z uen, eta *Indar bizi-bizi-yaz* izeneko euskal ereserkia ere bai, seguruenik Lizarrako abertzaleek joko zutena[80]. Txistua hedat zen saiat zeaz gain, hiriko abert zaleek dantzari taldeak sortzeko eginahalak ere egin zituzten. Hasieran, gainerako lurraldeetako dantzak ikasi zituzten (adibidez, *Ezpata-dantza*, jatorriz bizkaitarra), baina gero Lizarrako merindadeko doinuak eta dant zak aztert zeari eta berreskurat zeari ekin zioten. Larrain-dant za izan zen horietako bat.

Ekimen joritasun hori errotik zapuztu zen altxamendu militarra eta lehen Gerra Zibila hasi bezain laster. Aurreko urteetan jadanik sortuak ziren hainbat ika-mika eta tirabira Lizarrako abert zaleen eta karlisten artean. Merindadeko hiriburua, Nafarroako gainerako udalak bezala, azkar asko geratu zen militar alt xatuen kontrolpean. Eusko Alderdi Jelt zaleak errepublikari emandako babesa zela eta, mugimendua zapaldu eta kide asko fusilatu egin zituzten. Fortunato Aguirre izan zen horietako bat. Alt xamenduaren lehen egunetan, 1936ko irailaren 29an, fusilatu zuten. Gerra hasi eta bi hilabetera, Ricardo Sanz Iturriak, Lizarrako komandante militarrak, bando famatu bat kaleratu zuen Nafarroako EAJren jokabidea herritarren aurrean salat zeko. Altxamenduarekiko jarrera epela izatea leporatzen zion, batetik, eta Lizarran separatismoa sustat zea, bestetik. Bandoan, gainera, 48 orduko epea eman zien sinbolo abert zale guztiak komandant ziara eramateko: jant ziak, liburuak, aldizkariak, Sabino Aranaren irudiak..., eta it xi berri zuten Euskal Eskolako liburuak. Azkenik, euskal abert zaleek bideratutako ekimen guztien kontrako aldarrikapen sut sua egiten zuen. Lizarran *gora Euskadi* hit zak ez zirela gehiago ent zungo zioen, *viva España* garaia heldu zela eta. Hona hemen jatorrizko testuko pasarte hori:

> En ciertas regiones de provincias vascongadas y en nuestra querida Navarra se usan el t xistu y los correspondientes instrumentos para baile. En las vascongadas muy bien que sigan con sus patriarcales costumbres; en Estella eso es planta exótica desconocida e importada por los que sabemos. Se acabó el "gora

---

80. U gartek h ainbat e reserki k onposatu z ituen k oruek a besteko: e uskal e reserkia, N afarroakoa, langileena eta nekazariena. Azk en hori langile katolik oen elkar teentzat idatzi zuen.

> Euzkadi", estamos en tiempos de VIVA ESPAÑA, por consiguiente, quien los posea entregará todos esos instrumentos en el plazo de 48 horas [81].

San Joan plazan sua piztu zuten euskal abert zaleen dokumentuak, liburuak eta sinboloak erret zeko[82]. Alt xamendu militarrak Lizarran garaipena lortu ondoren udaleko musika-banda bertan behera geratu zen. Alfonso Ugartek zuzendariaren eta musikarien material eta tresna guztiei buruzko inbentarioa egin behar izan zuen, eta 1936ko abenduaren bukaeran udalari itzuli zizkioten [83]. Lehengo udal-bandako musikari gehienak hiriko erreketeen bandan hasi ziren jot zen, gerra-bat zorde karlistaren zerbit zupean. U dalaren esku geratutako musika-tresnak eskatu zituzten, eta eskari bera egin zuten falange espainiarreko bandako kideek ere. Horrela, bi taldeen artean banatu zituzten.

Alfonso Ugartek gorriak ikusiko zituen urte lat z haietan. Kargua galdu eta horrenbeste urtetako lanaren emait zak zapuztuta geratu ondoren, handik hilabete gut xira hil zen, 1937ko maiat zaren 31n, bihot zekoak jota. F amiliako batzuek diotenez, Julio semea, Araba eta Amaiur euskal batailoietan kapilau zegoena, hil zelak o ber ri faltsuak eragin zuen neur ri batean musikagilearen heriotza. Aur rekoari erantsi behar zaio seme gazteena, F ederiko, nazionalek mobilizatua z egoela, haren adin militarragatik eta gerrak alde frankistan harrapatu zuelak o. Ez da zaila asmat zen aita batek nolak o tentsio emoziona-lak bizi zituzk een halak o egoera saminean.

Alfonso Ugarteren heriot za goiztiarrarekin (57 urte zituela) eta horrenbeste lankideren erbesterat ze eta heriot zarekin behin betiko eman zit zaion amaiera musikagint zak inoiz izandako garairik oparoenetakoari. Urte bikainak izan ziren benetan, aberat sak oso, musika-erakundeak modernizatu, nazionalismo musikala sustatu, herri-abesbat zak eta musika-bandak barra-barra sortu eta musika sakratua errotik eraldatu bait zuten. Gure herrian, musikaren berrikuntza t xoko guztietara heldu zen, musikari handi ezagunen (Guridi, Aita Donostia etab) ahaleginaren ondorioz, eta halaber, tokian tokiko udalen ere-muan aritu ziren beste musikari paregabe eta trebe askoren ekimenei esker. Azken horietako askoren izenak nahiko ahaztuta daude, bidegabeki, eta guz-tien artean Alfonso Ugarte nabarment zen zaigu, ezbairik gabe.

---

81. Ikus Sánchez Ekiza, 2005, 245.

82. Chuecaren irit ziz (1990), hor regatik dago euskal aber tzaletasunari bur uzko hain doku-mentazio gut xi Lizar ran.

83. 1936an Lizar rako udal-banda desegin izanari bur uzko dokumentazio guztia LUAn dago, 1729 zk.k o kaxan.

## BIBLIOGRAFIA


ALONSO FERNÁNDEZ, Mª Angeles. "El órgano en la prensa mus ical del siglo XIX". In: *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio eta Celsa Alonso González argit., Oviedoko Unibert sitateko Argitalpen Zerbit zua, Oviedo, 1995, 411-423.

ARANA MARTIJA, José Antonio. *Música Vasca,* 2. argitalpena, Bizkaiko Aurrezki Kut xa, Bilbo, 1987.

"A todos los vascos y a todos los nacionalistas del mundo". In: *Hermes*, 55 (1920ko urtarrila), 38.

BAGÜÉS, Jon. "El coralismo en España en el siglo XIX", 1987. In: *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, 2. liburukia, Kultura Ministerioa, Madril, 1987, 175-198.

BARÓN RADA, Baldomero. "El orfeón pamplonés" . In: *Navarra: Temas de cultura popular* bilduma, 23 zk., Nafarroako Gobernua, Iruña, 1991.

BONETA, J. Mª. *Recuerdos estelleses,* Iruña, 1981.

CASARES RODICIO, Emilio. "La música española hasta 1939 o la restauración musical". In: *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, 2. liburukia, Kultura Ministerioa, Madril, 1987, 261-323.

CHUECA INTX USTA, Jesús Pab lo. "Lizarraldeko Euska Itzaletasunari b uruzko z enbait berri (1876-1936)". In: *Príncipe de Viana*, 51. urtea, 190 zk., 1990eko maiat za abuztua, 431-440.

*Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (Gasteizen egina 1928ko azaroaren 19tik 22ra bitartean), Imprenta del Montepío Diocesano, Gasteiz, 1930.

*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH), V., VI., I X. eta X. liburuak, S.G.A.E., Madril, 2002.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940).* Euskal Herriko Unibert sitatea, Bilbo, 2002.

*Enciclopedia general ilustrada del País Vasco-Diccionario Enciclopédico Vasco,* 48. liburukia, Auñamendi argitalet xea, Donostia, 1998.

ESTEVE, Pedro Francisco. *Lo que debe ser el músico sagrado,* Editorial Pontificia, Bartzelona, 1912.

GOMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española en el siglo XIX*, Alianza Música, Madril, 1988.

GOÑI GAZTAMBIDE, José. *Historia eclesiástica de Estella. Parroquias, Iglesias y Capillas Reales,* I. liburukia, Hezkunt za eta Kultura Saila, Iruña, 1994.

GOÑI, Joseba. "Música Litúrgica". In: *Errenteria Musícala/Rentería Musical*, Jon Bagüések koordinatua, Errenteriako Andra Mari Abesbat za, Errenteria, 1991, 109-181.

GOYA IRAOLA, J. "Órganos, organeros y organistas". In: *Navarra: Temas de cultura popular* bilduma, 61 zk., Nafarroako Foru Aldundia, Iruña, 1983.

GRÁNDEZ, Rufino María. *Los Capuchinos de Estella. Memorial del Centenario 1900-2000,* Curia Provincial de Capuchinos de Navarra-Cantabria-Aragón, Iruña, 2000.

IBARRETXE TXAKARTEGI, Got zon. *El canto coral como entramado del nacionalismo musical vasco,* EHUko Balioen Filosofia eta Gizarte Antropologia Sailean egindako doktorego-tesia, 1996.

ITÚRBIDE, Javier. "Estella: Bibliografía Local". In: *Bibliografías* bilduma, Príncipe de Viana erakundea, Iruña, 1990.

ITÚRBIDE, Javier. "Estella a principios de siglo". In: *Navarra. Temas de cultura popular* bilduma, 395 zk., Nafarroako Foru Aldundia, Iruña, 1982.

LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)*, Valladolideko Probint zia Diputazioa, Valladolid, 1987.

LEGASA, Francisco Javier. "Bonifacio Iráizoz (1883-1951) eta el modernismo musical en el contexto del *Motu Proprio*". In: *Príncipe de Viana*, 67. urtea, 238 zk., 2006ko maiat za-abuztua, 675-693.

LÓPEZ-CALO, José. *Índices de la revista Tesoro Sacro Musical (1917-1978)*, Espainiako Musikologia Elkartearen argitalpenak, Madril, 1983.

LÓPEZ-CALO, José. "Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España". In: *Príncipe de Viana*, 67. urtea, 238 zk., 2006ko maiat za-abuztua, 577-608.

NAGORE FERRER, María. *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936),* ICCMUren argitalpenak, Madril, 2001.

NAGORE FERRER, María. "La música coral en España en el siglo XIX". In: *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares eta Celsa Alonso Go nzález argit., Oviedoko Unibert sitateko argitalpen-zerbit zua, Oviedo, 1995, 427-462.

NAGORE FERRER, María. "La realidad vasca en el periodo de entreguerras". In: *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, Javier Suárez-Pajares argit., Manuel de Falla art xiboko argitalpenak, Granada, 2002, 133-163.

NAGORE FERRER, María. "España, Francia, Italia: un proyecto común". In: *La musique entre France et Espagne*, textos reunidos por Luis Jambou, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2003, 183-197.

ORFEO. "Necrología. Don Alfonso Ugarte". In: *Tesoro Sacro-Musical*, 21 (1938), 10-11.

REBOURS, Anne. "La musique d'église en France (1903-1939) et la notion de "populaire". In: *La musique entre France et Espagne*, Luis Jambouk bilduako testuak, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2003, 165-181.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la Villa del Nervión,* Bilboko Udaleko Kultura eta Euskara Saila, Bilbo, 2006.

SAGASETA, Aurelio. *Órganos de Navarra*. Pamplona, Nafarroako Gobernua, 1985.

SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. *Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis,* Altaffaylla, Tafalla, 2005.

TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio. *Orígenes de la Academia Municipal de Música de San Sebastián,* Edizio eta Argitalpenen Gipuzkoako Elkartea, Donostia, 1992.

VILLAFRANCA BELZUNEGI, Rosa. *Estella y la Música. Siglo XIX. Julián Romano Ugarte,* Lizarrako Udala eta Nafarroako Gobernua, Lizarra, 1999.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "La música religiosa en el siglo XIX español". In: *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares eta Celsa Alonso González argit., Oviedoko Unibert sitateko argitalpen-zerbit zua, Oviedo, 1995, 375-405.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "La reforma de la musika sakratua en España". In: *La musique entre France et Espagne*, Luis Jambouk bildutako testuak, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2003, 153-163.

WEINMANN, Carlos. *Historia de la música sagrada,* Francisco Pérez de Viñaspre pres-biteroak gaztelaniara it zulia, Espainiako Elkarte Zeziliatarraren buletina, Valent zia, 1916.

# Alfonso Ugarteren obren Katalogoa

▼▼▼▼▼▼

Hiru genero nagusiren arabera sailkatu da Alfonso Ugarteren musika-produkzioaren honako katalogo hau: ahots-obra, obra instrumentala eta obra eszenikoa.

Ahots-obraren korpusa bi ataletan zatitu dugu: bat, ahots-obra erlijiosoari zuzendua, bere produkzioko ugariena izateagatik, hainbat azpiataletan banatua (Mezak; beste erlijio-obra bat zuk latinez: salmoak, moteteak, himnoak, etab.; erlijio-obrak gazteleraz; eta azkenik, gazteleraz eta/edo euskaraz idatzitako erlijio-izaeradun abesti herrikoiak); eta bestea, musika profanorako koru-obrei zuzendua (ereserki aberkoiak, etab.).

Alfonso Ugartek landutako instrumentu solista eta multzo instrumental nagusien arabera sailkaturik dago obra instrumentala: organoa, pianoa, ganbera-obrak (instrumentu kopuruaren arabera, ordena beherakorrean sailkatuta), txistua eta banda.

Azkenik, gaurdaino gordetako konpositorearen produkzio eszeniko murritza bilt zen da azken atalean. Generoen eta azpiatalen barruko obrak alfabetikoki ordenatuta daude (izan ere, kasu askotan ez dugu konposizioaren, argitarat zearen eta estreinaldiaren data ezagut zen).

Obren aurkezpenari dagokienez, honako eskema hau erabili dugu datuak sailkatzeko orduan:

*Titulua (Azpititulua)*, generoa (Espainiako eta Hispanoamerikako Musika Hiztegian edo DMEHn jasotako laburdura orokorren arabera), ahots-eta instrumentuen taldea (DMEHko laburdura orokorren arabera), konposizio-urtea, *iturri nagusia* (artxiboa/liburutegia idatziz: herria (Probintzia/Herrialdea), eskuizkribu originala non dagoen gordeta), bigarren mailako iturria (argitalpena/aldizkaria eta argitaratze-data).

Katalogo honetako DMEHk jasotako laburdura orokorrak honako hauek dira:

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | altua, kontraltoa (ahotsa) | fl/fls | flauta/k |
| ac | akonpainamendua | Go | Gozoa |
| Ar | artxiboa | Grad | graduala |
| B | baxua (ahotsa) | H | himnoa |
| Bar | baritonoa (ahotsa) | Lam | erosta |
| Bnd | banda | Let | letania |
| Bs | bedeinkatua | Maz | mazurka |
| C | kontraltoa | Mot | motetea |
| cb | kontrabaxua | Ober | obertura |
| cl | klarinetea | org | organoa |
| Co | korua | p | pianoa |
| Com | komunioa | Pasa | kalejira |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Ps | Salmoa | va | biola |
| Re | errespontsua | Val | valsa |
| S | sopranoa (ahotsa) | vc | biolontxeloa |
| T | tenorea (ahotsa) | Vill | gabon-kanta |
| taml | danbolina | vn/vns | biolina/biolinak |
| Ti | tiplea | Zarz | zarzuela |
| tx | txistua | Zort | zortzikoa |
| V | ahotsa | | |

Beste laburdura bat zuk:

| | | | |
|---|---|---|---|
| at | atabala | sil | txistua |
| Gav | gabota | sb | silbotea |
| Mar | martxa | ttun | tumhn-tumhna |
| Min | minuettoa | | |

## AHOTS OBRA ERLIJIOSOAK

### Mezak

*In honorem Sacratissimi Cordis Jesu*, Misas, Ti/T/B eta org , (Donostia: Erviti, 1935)

*Misa a 3 voces* (1905), Misas Ti/T/B eta org , (*Ar Familiar*)

### Beste erlijio-obra bat zuk latinez

*A San Francisco de Asís* (1900), Ti/T/Br, ( *Ar Familiar)*

*Adoremus in Aeternum III y Salmo Laudate Dominum*, Mot, Co1º/Co2º eta org (*Música Sacro-Hispana,* 1911)

*Ave Maria*, Mot, Tsolo eta org , (*Ar Familiar)*

*Ave Maria*, Mot, Tsolo o Asolo eta org , (*Ar Familiar)*

*Ave maris stella*, Mot, S/T/B eta org , (Pamplona: Arilla y Cª 1912)

*Bone Pastor*, Mot, Brsolo eta vn/va/vc/cb, ( *Ar Familiar)*

*Cantos Sagrados*, Ti/A/T/B ( *Tesoro Sacro Musical,* 1926)

*Himno a San Miguel Arcángel*, H, S/T/B eta org (*Tesoro Musical de Ilustración del Clero,* 1923)

*In festo Nativitatis Sanctae Joannis Baptistae* (1918), Grad, Ti/Co eta org , ( *Ar Familiar)*

*Invitatorio de Difuntos*, Ti/T/B eta org (Pamplona: Arilla y Cª)

*Iste Confessor*, Mot, Ti/A/T/B eta org ( *Tesoro Sacro Musical,* 1929)

*Jesu dulcis memoria*, Mot, S/T/B eta org (Arilla y Cª, 1912)

*Letanía a tres voces*, Let, Ti/T/B eta org , 1913 (?), ( *Ar Familiar)*

*Letanía de San José*, Let, Ssolo/Asolo/Co eta org , (*Ar Familiar)*

*O Jesu Mi*, Mot, S/T/B eta org (Arilla eta Cª, 1912)

*Oficio de Difuntos*, Ti/T/B ( *España Sacro Musical,* 1932)

*Responso "Ne recordaris"*, Re, Ti/T/B eta org (Donostia: Erviti)

*Salve Regina*, Mot, T/Br/B o S/T/B eta org (Arilla eta Cª, 1912)

*Stabat Mater*, Mot, T/Ti/B eta org , (*Ar Familiar)*

*Tantum Ergo y Genitori*, Mot, Ti/C//T/B eta org (Donostia: Erviti)

*Tibi Christe splendor Patris*, H, S/T/B eta org , 1917, ( *Ar Familiar*)

*Tota Pulcra*, Solo/Co eta org ( *Música Sacro-Hispana,* 1915)

*Tu es Petrus* (1907), Mot, T/T/Br/B eta org , (*E:RE)*

*Vesperae* (*De communi unius Martitis*), Ti/A/T/B eta org , (*Ar Familiar)*

*Vexilla Regis*, Ti/C/T/B, (Donostia: Erviti)

## Erlijio-obrak gazteleraz

*Hostia Divina*, Mot, S/T/B eta org , (Pamplona: Arilla eta Cª, 1912)

*Santo Dios*, Mot, S/T/B eta org , (Pamplona: Arilla eta Cª, 1912)

## Gazteleraz/euskarazko erlijio-abesti herrikoiak

*A las ánimas benditas*, V eta org , (*Música Sacro-Hispana,* 1915)

*Cántico a Maria Inmaculada*, H, Co/S/T/Br/B eta org , (*E:RE)*

*Cántico a la Presentación de Ntra. Señora*, H, 2V/Co eta org , (*Ar Familiar)*

*Cántico a la Santísima Virgen* (*Coro popular por el P. Nemesio Otaño y estrofas a cuatro voces por Alfonso Ugarte*), H, Ti/T/Br/B y ac, ( *Ar Familiar)*

*Cántico a la Virgen de Arantzazu* (1912), H, Ti/T/Br eta org , (*Ar Familiar)*

*Cántico a San Antonio de Padua*, H, Co/2V eta org (Madrid: Ildefonso Alier)

*Cántico a San Juan Bautista* (1914), H, Co/Ti/T/Br/B eta org , (*Ar Familiar)*

*Cántico al Patriarca San José*, H, S o T/A/B eta org , (Arilla y Cª, 1912)

*Cántico al Sagrado Corazón de Jesús*, H, Ti/T/Br/B eta org (*España Sacro-Musical,* 1931)

*Cántico en Honor de San Francisco de Asís*, H, Solo/Co eta org (Col. "Homenaje a los artistas músicos navarros", 1926)

*Cántico o gozos a San Antonio de Padua* (1916), H, 2V eta org , ( *Música Sacro-Hispana,* 1917)

*Cántico o Himno a San Francisco Xabier*, H, Co/Ti/T/Br/B eta org , 1922, ( *E:RE)*

*Colección de Cantos al Sagrado Corazón de Jesús*, H, 2V/Co eta org (Arilla eta Cª, 1912)

*Dulces Himnos de Gloria* (*Letrillas a la Ssma. Virgen*), H, Co eta org (Arilla eta Cª, 1912)

*Gozos a Ntra. Señora del Puy*, H, Co/Ti/T/B eta org , (*Ar Familiar)*

*Gozos a San Andrés*, H, Co/T/B eta org , (Donostia: Erviti)

*Gozos a San José*, H, Solo/Co eta org , (*Ar Familiar)*

*Gozos a San Pascual Baylón* (1916), H, 2V eta org , (*Ar Familiar)*

*Himno Aguirretar Martín Santuari*, H, Co eta p, ( *Ar Familiar)*

*Himno a la Buenaventurada M. Beatriz de Silva*, H, Solo/Co eta org , (*Ar Familiar)*

*Himno a San José de Calasanz* (1917), H, Co eta org , (*Ar Familiar)* (Col. "Diversos en Castellano)

*Himno a San Francisco Javier*, H, Co/Ti/T/Br/B eta org , (*Ar Familiar)* (Orfeo Tracio)

*Himno a San Luis Gonzaga*, H, Co eta org , (*Tesoro Musical de Ilustración del Clero,* 1918)

*Himno a Santa Barbara*, H, Co/S o A/T/Br/B eta org , (*Ar Familiar)*

*Himno a Santa Cecilia*, H, Co/S/Ti/T/Br/B eta org , (*Ar Familiar)*

*Himno a Santo Tomás de Aquino* (*A tres voces y coro*), H, Co/Ti/T/B eta org , ( *Ar Familiar)*

*Himno al Beato Valentín Berriochoa* (1902), H, Co/2V eta org edo p, ( *Ar Familiar)*

*Himno al Sagrado Corazón de Jesús* (1912), H, Ti/T/B eta org , (*Tesoro Musical de Ilustración del Clero,* 1924)

*Himno popular a la Virgen de Yrati*, H, Co eta org , (*Ar Familiar)*

*Himno popular a Fray Diego de Estella* (1924), H, Co/Ti o T/T/B eta org , ( *Ar Familiar)*

*Himno popular a Santa Teresa de Jesús*, H, Co/Ti/T1º/T2º/Br/B eta org , ( *Ar Familiar)*

*Invocación al Espíritu Santo* (1916), Solo/Co eta org , ( *Tesoro Musical de Ilustración del Clero,* 1924)

*La Soledad* (*Cántico a la Virgen de los Dolores*), H, Co eta org (Barcelona: A. Boileau eta Bernasconi)

*Lamentos de las Ánimas del Purgatorio*, Lam, T/S o B eta org , (Pamplona: Arilla eta Cª 1912)

*Lezoko Gurutze Doitsuari=Himno popular al Santo Cristo de Lezo* (1919), H, 3V/Co eta org, (*Ar Familiar)*

*Niño Divino* (*Villancico al niño Jesús*), H, Co/2V eta org (Pamplona: Arilla eta Cª, 1912)

*Solo Dios llora*, Vill, Solo/Co (Museo Catequístico, 1959)

*Solo Dios llora=Josu Negarrez*, Vill, Co/2V eta org (Pamplona: Arilla eta Cª, 1912)

*Toda hermosa eres, Maria*, H, Co/Ti/T/B eta org (Pamplona: Arilla eta Cª)

*Villancicos* (*A tres voces*), Vill, T1º/T2º/B eta org (Donostia: Erviti)

## KORU-OBRA PROFANOAK

*Himno a Navarra,* H, Co eta p, ( *Ar Familiar)*

*Indar bizi biziyaz*, H, Co, ( *Ar Familiar)*

*Himno agrario*, H, Co eta p, ( *Ar Familiar)*

*Himno de los obreros*, H, Co eta ac, (Bilbao: Mar & Comp., 1912)

## OBRA ESZENIKOAK

*El Roscón de San Francisco*, Zarz, Solo/Co eta p, ( *Ar Familiar)*

*Juguete infantil en un acto* (1906), Zarz, Solo/dúo eta p, ( *Ar Familiar)*

## OBRA INSTRUMENTALAK

### Organoa

*Andante Religioso* (*Repentización*), org, ( *Ar Familiar)*

*IV Comuniones (nº 2, Adagio*), Com, org (Donostia: Erviti, 1915)

*Elevación para órgano* (1910), org , (*Ar Familiar*)

*Entretenimiento para órgano*, org , (*E:RE)*

*Final para Órgano* (1910), org , (*Ar Familiar)*

*Marcha religiosa "en fa"* (1901), Mar, org , (*E:RE)*

*Ocho interludios para órgano* (1910), org , (*Ar Familiar)*

*Postludio para Órgano* (1910), org , (*Ar Familiar)*

### Pianoa

*Carmen*, Maz, p (Donostia: Erviti)

*Consuelo* (1902), Gav, p, ( *Ar Familiar)*

*Cruz de flores* (1903), Val, p, ( *Ar Familiar)*

*Humoreske*, p (Vida Musical/Orfeo Tracio)

*La Corte de Carlos IV*, Min, p (reducción a) ( *Arte Musical,* 1916)

*La perla del océano* (1911), Val, p, ( *Ar Familiar)*

*Los Confettis*, Val, p (Donostia: A. Diaz & Cia)

*Vals Boston* (1906), Val, p, ( *Ar Familiar)*

*Vals Capricho*, Val, p, (Donostia: Erviti)

*Zortziko* (1907), Zort, p, ( *Ar Familiar)*

## Ganbera

*Overtura*, vn1º/vn2º/cb/cl/cl/fl, ( *Ar Familiar)*

*Cruz de Flores* (1903), Val, fl/vn/vn/cl/cb, 1903, ( *Ar Familiar)*

*Las blusas blancas* (*Two step*), vn/vn/vc/cb/p, ( *Ar Familiar)*

*Melodía* (1921), vn eta p, ( *Ar Familiar)*

## Txistua

*Ordoiztik etxartera* (*Biribilketa*) (1932), t x1/t x2/sb, ( *Txistulari*)

*Zortziko*, Zort, sil/sil/sb/at/ttun, ( *E:RE)*

*Zortzikoa*, Zort, t x/t x/sb ( *Txistulari*)

## Bandarako obrak

*Gora Aguirretar Martín Santuari*, H, Bnd, ( *Ar Familiar)*

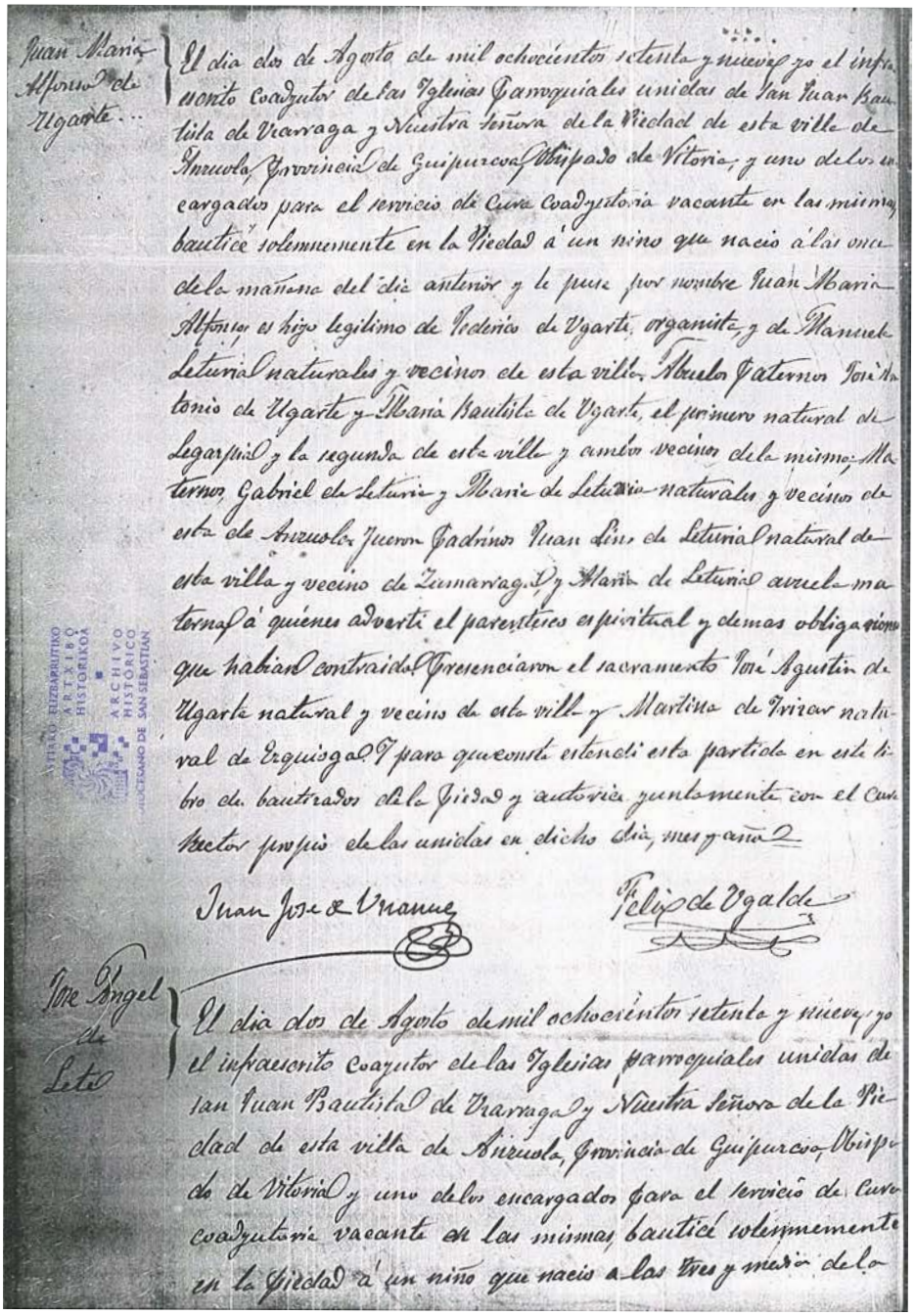
*Homenaje a la estrella del Puy* (1906), Mar, Bnd/p, (A *r Familiar)*

*Ordoiztik etxartera=De Ordoiz a la Calle*), Pasa, Bnd/Co (Tolosa: Editorial de Música Vasca)

# Argazki-sorta
# Álbum fotográfico

▼▼▼▼▼▼

Argazkiak / Fotografías: Art  xibo familiarra / Archivo familiar.



Juan María Alfonso de Ugarte...

El dia dos de Agosto de mil ochocientos setenta y nueve, yo el infra-
scrito Coadjutor de las Iglesias Parroquiales unidas de San Juan Bau-
tista de Urarraga y Nuestra Señora de la Piedad de esta villa de
Anzuola, Provincia de Guipuzcoa, Obispado de Vitoria, y uno de los en-
cargados para el servicio de Cura Coadjutoria vacante en las mismas,
bautice solemnemente en la Piedad á un niño que nació á las once
de la mañana del dia anterior y le puse por nombre Juan María
Alfonso, es hijo legítimo de Pedro de Ugarte, organista, y de Manuela
Leturia, naturales y vecinos de esta villa; Abuelos Paternos José An-
tonio de Ugarte y María Bautista de Ugarte, el primero natural de
Legazpia y la segunda de esta villa y ambos vecinos de la misma; Ma-
ternos, Gabriel de Leturia y María de Leturia, naturales y vecinos de
esta de Anzuola; Padrinos Juan Luis de Leturia, natural de
esta villa y vecino de Zumarraga, y María de Leturia, abuela ma-
terna, á quienes advertí el parentesco espiritual y demas obligaciones
que habian contraido. Presenciaron el sacramento José Agustin de
Ugarte, natural y vecino de esta villa y Martina de Irizar, natu-
ral de Erquiaga. Y para que conste estendí esta partida en este li-
bro de bautizados de la Piedad y autorice juntamente con el Cura
Rector propio de las unidas en dicho dia, mes y año.

Juan José de Urrunue

Felix de Ugalde

José Angel de Letel

El dia dos de Agosto de mil ochocientos setenta y nueve, yo
el infrascrito Coajutor de las Iglesias parroquiales unidas de
San Juan Bautista de Urarraga y Nuestra Señora de la Pie-
dad de esta villa de Anzuola, Provincia de Guipuzcoa, Obispa-
do de Vitoria, y uno de los encargados para el servicio de Cura
coadjutoria vacante en las mismas, bautice solemnemente
en la Piedad á un niño que nació á las tres y media de la

ARCHIVO HISTORICO SAN SEBASTIAN

Alfonso Ugarteren jaiot za-agiria / Partida de nacimiento de Alfonso Ugarte.

Alfonso Ugarte gurasoekin eta arrebarekin / Alfonso Ugarte junto a sus padres y hermana.

Antzuolaren egungo ikuspegia / Vista actual de Ant zuola.

Antzuolako udaletxeko fatxada nagusia / Fachada principal del Ayuntamiento de Antzuola.

Alfonso Ugarte.

Konpositorearen gauza pertsonalak / Objetos personales del compositor.

Alfonso Ugarte lanean, Lizarrako bulegoan / Alfonso Ugarte trabajando en su despacho de Estella.

Antzuolako parrokia-elizako organoa / Órgano de la Iglesia Parroquial de Antzuola.

Lizarrako San Juan Bataiatzailearen elizako organoa / Órgano de la Iglesia San Juan Bautista de Estella.

Ruako San Pedro elizaren barrualdea. Alfonso Ugarte eliza horretako organista izan zen 1902tik aurrera / Interior de la Iglesia de San Pedro de la Rua. En esta iglesia ocupó Alfonso Ugarte el puesto de organista a partir de 1902.

Alfonso Ugarte Lizarrako kasinoan / Alfonso Ugarte en el casino de Estella.

ASOCIACIÓN NACIONAL
DE DIRECTORES DE BANDAS DE MUSICA
P. M. DE M. Y C. I.

Asociado n.º 376

D. Alfonso Ugarte Leturia

Director de la Banda Municipal de Estella (Navarra)

Madrid 30 de Junio de 1933

El Secretario,

El Presidente,

R. Villa

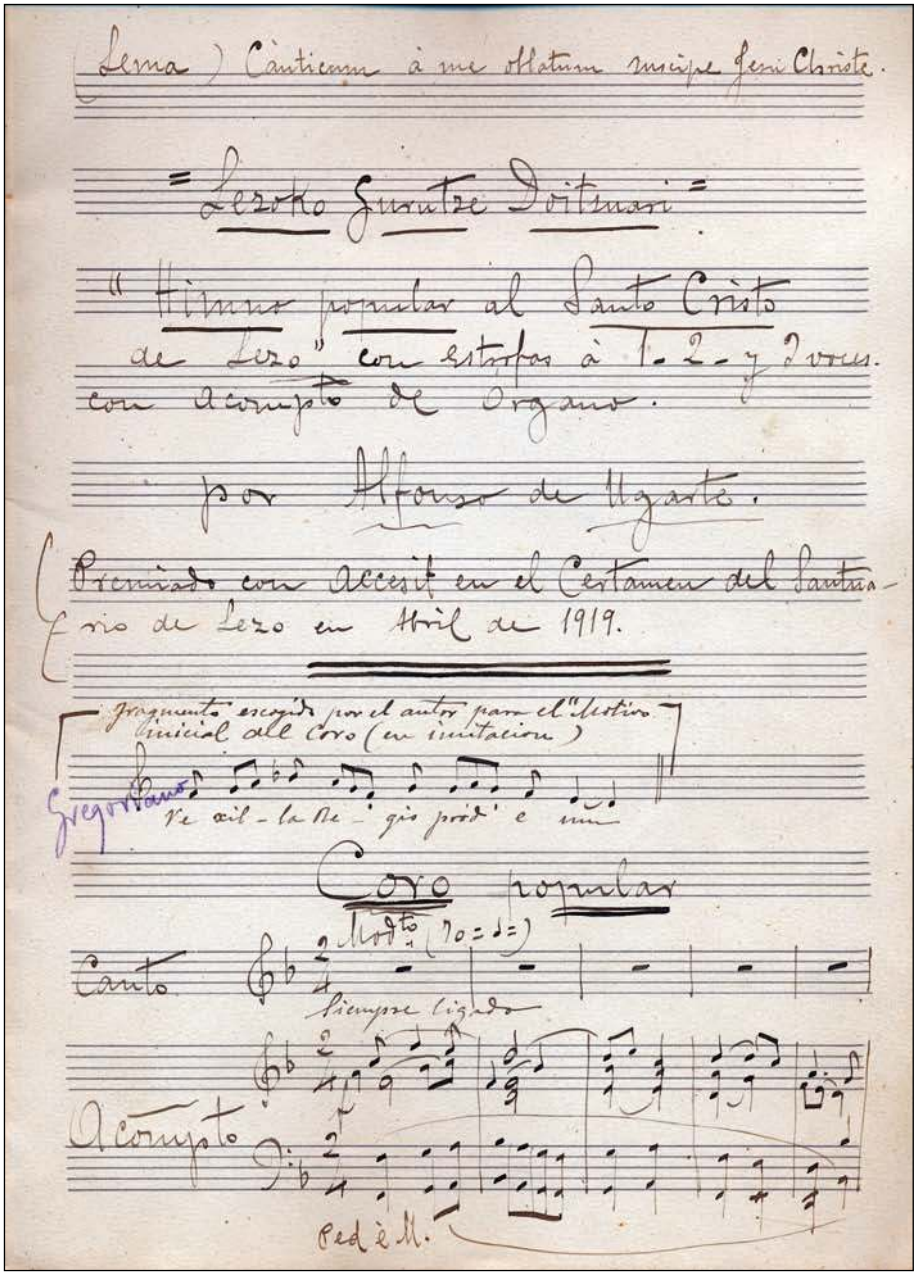
Firma del interesado

Alfonso Ugarte

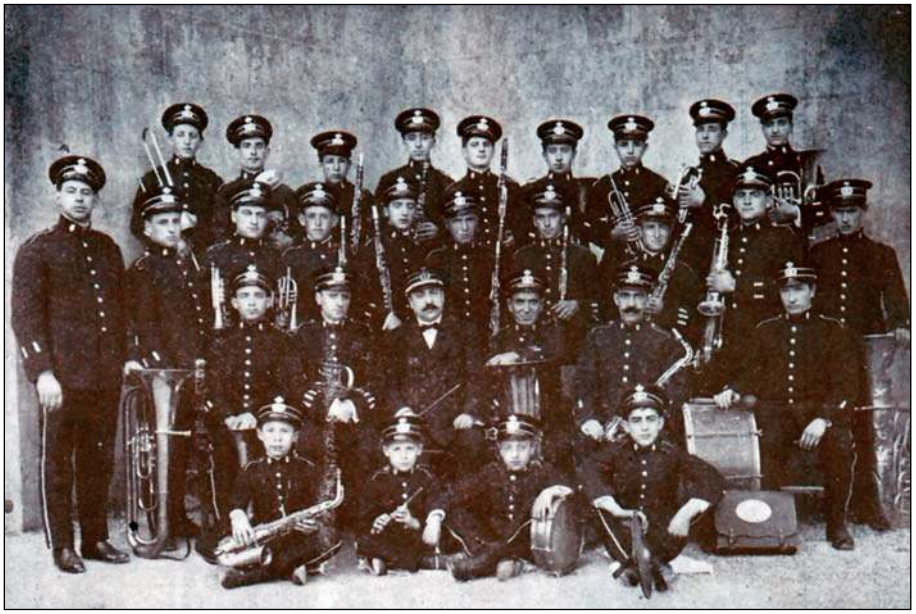
Este carnet es personal e intransferible. Debe renovarse a los cinco años de su fecha y en cada cambio de destino o situación.

Alfonso Ugarteren banda-zuzendari t xartela / Carnet de director de banda de Alfonso Ugarte.

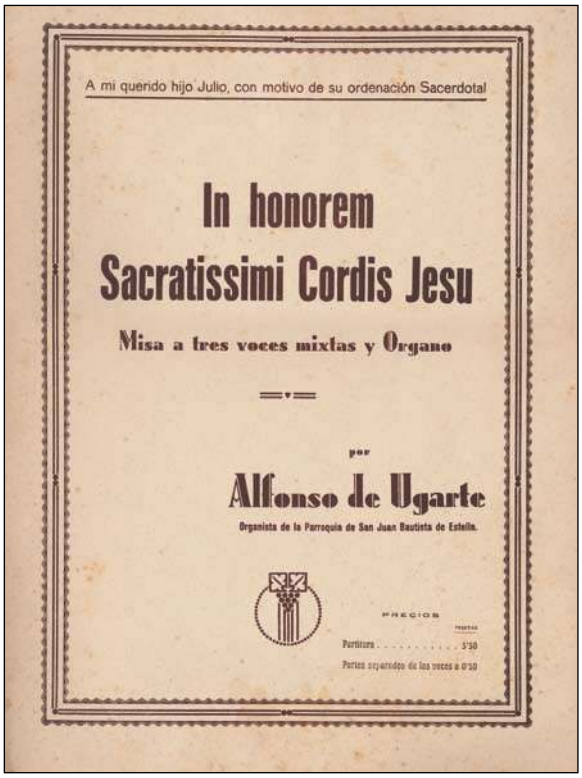
Banda-zuzendariak Gasteizen / Directores de banda en Vitoria.




Lezoko Kristo Santuaren omenezko gorazarre herrikoia, 1919koa / Himno popular al Santo Cristo de Lezo, 1919.



Lizarrako banda / Banda de Estella.



A mi querido hijo Julio, con motivo de su ordenación Sacerdotal

In honorem
Sacratissimi Cordis Jesu

Misa a tres voces mixtas y Organo

por

Alfonso de Ugarte

Organista de la Parroquia de San Juan Bautista de Estella.

PRECIOS

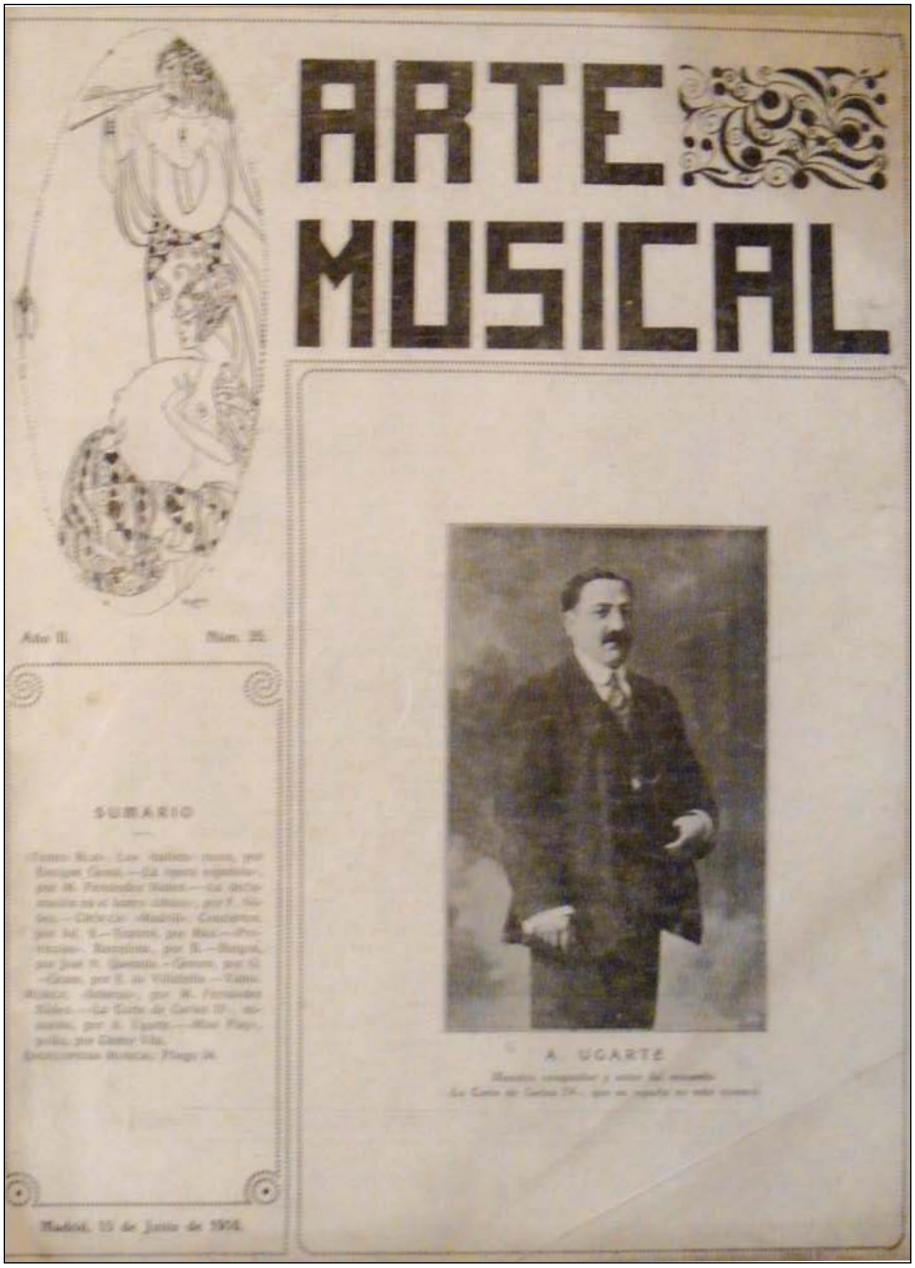
Partitura . . . . . 3'50

Partes separados de las voces a 0'50

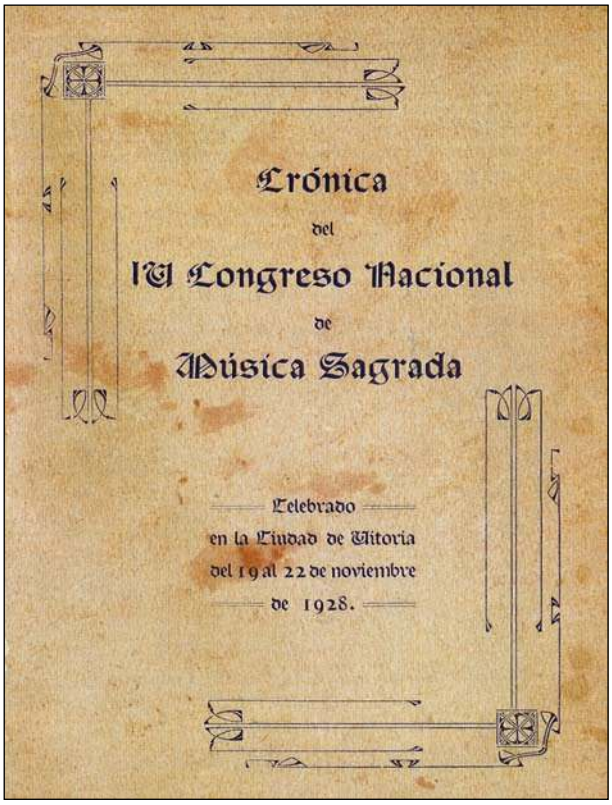
Semeari eskainitako partitura, a paiz i zendatu z utela e ta / Partitura dedicada a su hijo con motivo de su ordenación sacerdotal.

Lizarrako banda / Banda de Estella.

Ugarte konposatzen / Ugarte componiendo.




*Arte Musical*, Madrileko musika-aldizkari prestigiotsua / *Arte Musical*, prestigiosa revista musical madrileña.


Crónica
del
IV Congreso Nacional
de
Música Sagrada
Celebrado
en la Ciudad de Vitoria
del 19 al 22 de noviembre
de 1928.

"Musika Sakratuari buruzko IV. Biltzarraren kronika". Gasteizen e gin z uten 19 28an, eta Alfonso Ugarte t xostengileetako bat izan zen / "Crónica del IV Congreso de Música Sagrada" cel ebrado en Vitoria en 1928. Alfonso Ugarte participó en el Congreso como ponente.

Musika Banda Zibilen Eskualde Lehiaketa. Iruñean egin zuten, 1918ko uztailaren 14an. Ezkerraldean, epaimahaiko kideak eta, eskuinaldean, Alfonso Ugartek lortutako domina / Concurso Regional de Bandas de Música Civiles celebrado en Pamplona el 14 de julio de 1918. A la izquierda el jurado y a la derecha la medalla obtenida por Alfonso Ugarte.

Antzuolako herriak Alfonso Ugarteri bere jaiotzaren mendeurrenean, 1979ko abenduaren 29an, egindako omenaldia / Homenaje del pueblo de Antzuola a Alfonso Ugarte en el centenario de su nacimiento, 29 de diciembre de 1979.

Irudiaren erdian Julio Ugarte apaiza, musikagilearen semea, Lizarrako San Joan Bataiatzailea Parrokian meza ematen / En el centro de la imagen el sacerdote Julio Ugarte, hijo del compositor, oficiando en la Parroquia San Juan Bautista, de Estella.

Lizarrako udalak plaka oroigarria ezarri eta tarta bat egin zuen 1979an, Ugarteren jaiotzaren mendeurrena ospatzeko / Placa honorífica y tarta elaborada con motivo de la celebración del centenario realizado por el Ayuntamiento de Estella, 1979.

# Alfonso Ugarte (1879-1937)

## y la reforma de la música sacra en territorio vasco-navarro

Ainhoa **K**aiero **C**laver

# *Alfonso Ugarte (1879-1937)*
## y la reforma de la música sacra en territorio vasco-navarro


Presentación: Itziar Larrinaga ..... 99

Saludo: Jokin Nabaskues ..... 101

Agradecimientos ..... 103

1. Introducción ..... 105
   1.1. Marco histórico. El renacimiento musical ..... 105
2. Los primeros años ..... 106
   2.1. La etapa de formación ..... 106
   2.2. Unas polémicas oposiciones ..... 112
   2.3. La llegada a Estella ..... 114
3. Alfonso Ugarte como promotor de la reforma de la música sagrada .... 117
   3.1. El cecilianismo y los primeros aires de reforma en Europa y España ..... 118
   3.2. Primeros pasos aislados ..... 122
   3.3. Afianzamiento y expansión gradual de la reforma ..... 126
   3.4. Consolidación del movimiento y recon ocimientos a la labor realizada por Alfonso Ugarte ..... 131
   3.5. La composición de música religiosa ..... 134
4. Alfonso Ugarte como impulsor de la vida musical de Estella ..... 141
   4.1. Ugarte en la vida musical burguesa ..... 142
   4.2. Su labor al frente de la Banda Municipal de Estella ..... 144
   4.3. Ugarte como promotor de la cultura vasca y el nacionalismo musical ..... 1 50

Bibliografía ..... 155

Catálogo de la obra de Alfonso Ugarte ..... 157

## PRESENTACIÓN

Es motivo de gran satisfacción para mí la presentación de este libro de Ainhoa Kaiero Claver en torno a la vida y la obra del músico Alfonso Ugarte. Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca y doctora por la Universidad Autónoma de Barcelona, Ainhoa Kaiero es especialista en las problemáticas estéticas de la música moderna y contemporánea, campo de estudio sobre el que versó su tesis doctoral y sobre el que ha publicado diversos artículos. Ha disfrutado de diferentes estancias en la Universidad de la Sorbona y la École Normale Superieur de Paris. Actualmente se encuentra realizando una investigación postdoctoral sobre Laurie Anderson en la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de la capital francesa. Es miembro de la Sección de Música de Eusko Ikaskuntza, con la que colabora activamente en la revista *Musiker,* así como de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, en la que participa como miembro del comité editorial de la revista *TRANS*.

La Sección de Música de Eusko Ikaskuntza ha hecho posible este libro gracias a los convenios suscritos con los Ayuntamientos de Antzuola (Gipuzkoa) y Estella (Navarra). El convenio de colaboración con el Ayuntamiento de Antzuola se firmó el 21 de abril de 2006. Desde entonces, Eusko Ikaskuntza y el citado Ayuntamiento han proyectado diferentes actividades conjuntas. La principal ha consistido en la realización por parte de Margaret Bullen y Xabier Kerexeta de un estudio sobre el Alarde del Moro de Antzuola, que tuvo como complemento un seminario sobre "Alardes de Euskal Herria", celebrado los días 3, 5 y 6 de mayo de 2006 en Antzuola. Asimismo, y por encargo de este Ayuntamiento, Eusko Ikaskuntza ha creado una base de datos que recoge información detallada sobre los fondos documentales de empresas de curtidores de la localidad, una actividad económica de gran importancia en Antzuola.

Por su parte, el convenio de colaboración de Eusko Ikaskuntza con el Ayuntamiento de Estella se firmó el 23 de septiembre de 2005. La primera colaboración entre ambas entidades consistió en la cesión de unos paneles para una exposición que organizó el consistorio sobre Don Manuel Irujo Ollo. Los paneles que Eusko Ikaskuntza cedió para la exposición fueron los que Eusko Ikaskuntza diseñó para la celebración del 20 aniversario de Don Manuel en el año 2001.

A estas actividades realizadas en colaboración con los Ayuntamientos de Antzuola y Estella hemos de sumar la elaboración de esta investigación por parte de Ainhoa Kaiero Claver sobre Alfonso Ugarte. Los citados Ayuntamientos establecieron una línea de trabajo conjunta en 2006 con el

objeto de recuperar y realzar la figura de este músico. Dicha línea de trabajo ha dado fruto, entre otros, a una exposición sobre el compositor, que tuvo lugar tanto en Ant zuola como en Estella, y al presente trabajo, en el que ha intervenido la Sección de Música de Eusko Ikaskunt za.

Quiero agradecer la ayuda de la familia de Alfonso Ugarte en la realización de este trabajo, especialmente la de Jokin Nabaskues Ugarte, y también la excelente disposición de la investigadora Ainhora Kaiero Claver.

Itziar Larrinaga Cuadra
*Presidenta de la Sección de Música de Eusko Ikaskuntza*

## SALUDO

Han transcurrido dos largos años desde que se comenzó la andadura del proyecto de esta obra, fruto de los convenios suscritos entre Eusko Ikaskuntza y los Ayuntamientos de Antzuola y Estella-Lizarra.

Con anterioridad, en 1979 y 1980, con motivo del 100 aniversario del nacimiento de nuestro aitona Alfonso de Ugarte, se efectuaron en los citados Ayuntamientos diversos actos de reconocimiento a su trayectoria musical, a los cuales acudimos muy emocionados toda la familia.

Una vez finalizadas las exposiciones instaladas en las respectivas Casas de Cultura con objetos personales, partituras manuscritas o editadas, etc., sale a la luz el trabajo de investigación en este interesante libro. Labor efectuada, de manera extensa y valiosa, por Ainhoa Kaiero, con la que he colaborado gustosamente.

Para ello he seguido el guión marcado en su día por nuestro osaba Julio Ugarte, hijo del compositor e igualmente músico, recopilando datos, anécdotas familiares, socioculturales, fotografías y clasificando toda la obra musical.

Esperemos que todo ello sirva para que generaciones venideras valoren la obra de Alfonso de Ugarte, así como el de otros músicos de su época, y para que como estudio engrandezca el tono musical en Euskal Herria.

Eskerrik asko denei bihotz bihotzez.

Jokin Nabaskues Ugarte
*Nieto del compositor*

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer la colaboración de Jokin Nabaskues, nieto del compositor, en la realización de este trabajo. Así mismo también quisiera agradecer la ayuda de diversas instituciones como Eusko Ikaskuntza y Eresbil, de la agrupación de Gaiteros de Estella (en especial de Salvador Martínez), de Gregorio Díaz Ereño como responsable del Museo Gustavo de Maeztu en Estella y conocedor del Archivo Municipal de esta localidad, y por último de Iñigo Mugueta al facilitarme documentación. También a todas aquellas personas que han facilitado mi trabajo en los Archivos de San Juan de Estella, Archivo Diocesano de Pamplona, Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián y la Biblioteca Pública de Estella.

## 1. INTRODUCCIÓN

El 2 de agosto de 1879 nace en Ant zuola (Guipúzcoa) Alfonso Ugarte, compositor cuya trayectoria musical se desarrollará principalmente en la localidad navarra de Estella, donde residió hasta la fecha de su temprana muerte el 3 de mayo de 1937. La vida y obra de Alfonso Ugarte se sitúan en un periodo crucial para la evolución de la historia de la música tanto en el País Vasco, como en el resto de la península. Un periodo de profundos cambios socio-culturales en los que la música trata de integrarse y subir al tren de las dinámicas transformadoras que habían estado produciéndose en Europa. Este florecimiento, renacimiento o edad de plata, comprende una etapa que se extiende desde finales del siglo XIX hasta 1936, fecha en la que este impulso renovador es truncado por la llegada de la guerra civil y la posterior implantación de la dictadura franquista [1]. Esta etapa ha sido igualmente englobada bajo el lema del nacionalismo musical, dado que es en este momento cuando se trata de ofrecer una aportación diferencial y propia, que se asimila a las formas europeas como muestra de su evolución y universalidad. La figura de Alfonso Ugarte se encuadra perfectamente en esta generación que algunos han optado por calificar como la "Generación del 98" o de los maestros, compartiendo amistad y activismo con los principales artífices que desarrollaron esta renovación musical en el territorio vasco: Guridi, Usandizaga, Nemesio Otaño, Azkue, Aita Donostia, por nombrar sólo a algunos. Dado que la labor de Ugarte es indisociable de este movimiento, hemos creído conveniente exponer en esta pequeña introducción algunos de los hitos fundamentales que marcaron el transcurso de este periodo.

### 1.1. Marco histórico. El renacimiento musical

Los aspectos más reseñables de esta renovación musical acontecida en el País Vasco (a la par que en otras regiones punteras de la península) son el establecimiento de infraestructuras musicales modernas ligadas a la burguesía, la creación de un género sinfónico y de una ópera vasca, el impulso del nacionalismo musical, la propagación del movimiento coral y de bandas populares y, finalmente, la reforma de la música sacra [2]. Se trata de una modernización que llega a la península con retraso, debido, en parte, a la peculiar inestabilidad política que había caracterizado la evolución del siglo XIX. A la par de las profundas transformaciones de índole económica, social y cultural, la música comienza a emanciparse de las instituciones del Antiguo Régimen para insertarse en las infraestructuras y dinámicas de una sociedad moderna dominada por la burguesía. Claro que esta transición se produce a lo largo del siglo XIX de manera paulatina. Es a partir de la segunda mitad de este siglo cuando comienzan a registrarse los primeros pasos de esta actividad: aparición de las primeras academias y sociedades filarmónicas, se inician los planteamientos para crear una ópera española, para reformar

1. Véase a este respecto el ar tículo de Casares (1987).

2. Véase Nagore (2002).

la música sacra, surge el movimiento coral en Catalunya, etc. Sin embargo, a final de siglo estos impulsos cobran mayor fuerza y se consolidan de manera definitiva. El auge de la actividad industrial del País Vasco comienza a desarrollarse en la Restauración y culmina en los años 1910-1920, y esta prosperidad económica se ve acompañada por un "renacimiento cultural", fomentado por la burguesía moderna que se asienta en los núcleos urbanos.

La burguesía vasca impulsa así la creación de sociedades filarmónicas y conservatorios en las cuatro capitales, Bilbao, San Sebastián, Vitoria y Pamplona. En Bilbao se crea en 1896 una Sociedad Filarmónica que contribuirá a la implantación de un repertorio sinfónico europeo y al fomento de la creación musical de compositores vascos, y en 1903 surge al amparo de esta misma institución una Academia que más tarde se convertirá en el Conservatorio Vizcaíno de Música. Tanto en Bilbao, como en San Sebastián existían precedentes anteriores de sociedades filarmónicas y academias que no llegaron a consolidarse, muchas de las cuales surgieron inicialmente a la sombra de las basílicas matrices (Santiago en Bilbao o Santa María en San Sebastián) llegando posteriormente a desvincularse de ellas. En el caso de San Sebastián, es en 1887 cuando se implanta definitivamente una Academia Municipal de Música ligada a la banda [3]. En 1912 esta institución se fusiona con la otra Academia de Bellas Artes que había surgido en 1893 al amparo de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (esta nueva academia fusionada pasará a convertirse en conservatorio en 1929). Las nuevas instituciones musicales de las capitales urbanas buscan orientación en modelos de organización de la música europeos e incluso se nutren de personalidades que habían realizado su formación en el extranjero (caso de Guridi, por ejemplo, quien después de estudiar en París, Bélgica y Colonia, fue profesor del Conservatorio y director de la Sociedad Coral de Bilbao).

Y es que desde finales de siglo, los compositores vascos rompen la dependencia respecto a Madrid y el estilo italianizante que emanaba de su conservatorio, fijando su mirada en centros europeos a los que acuden a formarse directamente. Hasta esa fecha, una vez superado el nivel de enseñanza local, la mayor parte de los compositores vascos solían acudir al Conservatorio de Madrid para realizar sus estudios superiores. Dicha institución fue creada en 1830 por la Reina Maria Cristina, que acababa de llegar de Nápoles, y fue uno de los principales centros responsables en la italianización de la música que perduró hasta bien caduco el siglo XIX. La nueva generación de músico s v ascos (Guridi, Us andizaga, Az kue, Aita Don osti, etc.), sin embargo, se forma en centros como París, Bélgica o Alemania y a su vuelta fomentan una actividad musical que se abre a las nuevas corrientes modernas. Las sociedades de concierto dan a conocer este repertorio y los compositores se desembarazan de un ya caduco estilo italianizante, tratando de renovar la música vasca a través de su inserción en estas tendencias europeas. Surge el proyecto de crear una música nacional (en la misma

3. P ara más infor mación sobre los orígenes de la Academia Municipal de Música de San Sebastián, véase Tellechea (1992).

línea del nacionalismo musical de Pedrell), que se nutre de las propias raíces musicales (el folklore, la historia) cultivándolas al nivel de formas y géneros de la tradición romántica, en un intento de crear un producto particular y universal al mismo tiempo.

La recopilación del folklore vasco es una actividad que se inicia en el siglo XIX cuando se publican las primeras recopilaciones o cancioneros, algunos de ellos a manos de músicos extranjeros fascinados con la singularidad de las melodías vascas (caso de Charles Bordes, por ejemplo) [4]. A partir del siglo XX este impulso se expande e intensifica con el surgimiento de un renacimiento de la cultura vasca que cristaliza en festivales como las *Fiestas Euskaras*, en diversos certámenes y concursos que fomentan tanto un estudio de la música autóctona, como nuevas creaciones inspiradas en estos modelos, o la creación de asociaciones e instituciones dedicadas al estudio, creación y difusión del patrimonio vasco (la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza surge en 1918, en 1921 esta misma institución patrocina la creación de una Editorial de Música Vasca que proporciona a las bandas obras de carácter vasco, en 1927 aparece la Asociación de Chistularis, etc.). Los compositores participan igualmente de este movimiento contribuyendo a la recolección y estudio de la música vasca, como demuestran los cancioneros de R. M. De Azkue y Aita Donostia, publicados en 1921 y 1922 respectivamente[5]. Este repertorio folklórico se difunde en todo tipo de géneros y formaciones musicales, ya sean bandas, orfeones o conjuntos de txistu, así como en expresiones más cultivadas como la canción con acompañamiento de piano o el género sinfónico. En este último caso, el folklore vasco se estiliza para poder ser asimilado al lenguaje y los formatos de la tradición musical europea: es en estos primeros años de siglo cuando se impulsa el género sinfónico y sobre todo se crea el proyecto de una ópera vasca (teniendo en Guridi y Usandizaga a sus máximos exponentes).

Pero junto a esta penetración de las corrientes musicales europeas pertenecientes a una tradición cultivada, se produce la entrada y expansión de otros movimientos musicales de alcance más popular: nos referimos al movimiento de creación de bandas y conjuntos corales que se había ido expandiendo en los países europeos sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX [6]. La entrada de este movimiento en la península se inicia desde mediados de siglo en territorios como Cataluña y la cornisa cantábrica (País Vasco y Galicia principalmente), ligado a la pujanza de la industrialización y la concentración de masas obreras. El movimiento alcanza su esplendor a finales de este siglo e inicios de la centuria siguiente, con la aparición en las ciudades de una gran cantidad de bandas y orfeones vinculados a dife-

---

4. Véase a este respecto el epígrafe "La música popular" en Martija (1987: 153-165).

5. La trayectoria e ideología de estas iniciativas en pro de la música vasca se encuentran recogidas en Sánchez Ekiza (2005).

6. Para más información sobre el desarrollo del movimiento coral en España y el País Vasco, véanse: Bagüés (1987), Ibarretxe (1996), Labajo (1987), Nagore (2001). En relación al movimiento de bandas populares, véase Suso (2006).

rentes asociaciones. Pero esta pujanza no solo atañe a los grandes núcleos urbanos, sino que su presencia puede igualmente rastrearse en los pueblos, donde se comienza a disponer de un orfeón local y de una banda de música.

Este movimiento fomenta una participación de las clases más populares en la música mediante el cultivo del canto coral o la creación de bandas. Se trata de un movimiento que, conforme a los ideales ilustrados, quiere extender el aprendizaje y cultivo de la música más allá de los confines de los círculos selectos de la burguesía, hacia la masa popular. Esta "democratización" de la práctica musical es también posible gracias a la fabricación industrial de instrumentos y partituras que abarata sustancialmente los costes y facilita por consiguiente el acceso a los mismos. Mediante estas instituciones musicales se pretende educar, moralizar y socializar al pueblo en las buenas costumbres, proporcionando un entretenimiento honroso y en ocasiones una profesión digna que les aparta de frecuentar las tabernas (lugares en los que según la moral bienpensante de la época se propagaba el vicio) y de caer en ocupaciones indecorosas. Dentro de esta ideología la música es considerada como un instrumento sustancial para la educación y elevación moral del ser humano y su cultivo más o menos extendido entre la población da fe del desarrollo espiritual y el progreso de una nación. De ahí la celebración de grandes festivales y concursos locales e internacionales en los que las bandas y coros de diferentes localidades y países, competían por el prestigio de sus lugares de procedencia.

Este movimiento hunde igualmente sus raíces en la práctica moderna y democrática del asociacionismo. La asociación libre y voluntaria de individuos en agrupaciones e instituciones que obedecen a diferentes finalidades e ideologías (políticas, culturales y religiosas), es una actividad que se extiende a cada vez más capas de la población. Ya no son solamente los burgueses quienes se asocian en torno a sociedades de concierto (con la creación de sociedades filarmónicas) o de recreo, como aquellos casinos y liceos privados en los que se reunían para realizar tertulias, juegos, bailes y espectáculos. Las clases populares también se asocian en torno a actividades musicales como las bandas o los conjuntos corales y se socializan en conciertos y bailes públicos que se celebran al aire libre. Muchos de estos orfeones y bandas populares surgen además vinculados a empresas (como la banda de música de los astilleros del Nervión [7]) y también a movimientos o agrupaciones de diversas finalidades e ideologías: Círculos Católicos, partidos políticos como el socialista o el PNV, etc. La música sirve como un poderoso instrumento de asociación y de cohesión en torno a un espíritu colectivo que se manifiesta en grandes concentraciones públicas donde se entonan himnos, etc.

La música sacra no podía quedar al margen de todas estas transformaciones que se estaban operando en diversos ámbitos de la realidad social y cultural de su entorno. Su respuesta llega de manos de una reforma

7. Suso (2006: 22).

cuyos primeros tanteos empiezan a manifestarse, al igual que sucede en otros movimientos de renovación musical anteriormente descritos, desde la segunda mitad del siglo XIX [8]. Pero es a partir de inicios del siglo XX y a raíz de un documento papal de Pío X (el *Motu Proprio*) cuando la aplicación de esta reforma de la música sacra se realiza de manera programada y exhaustiva. La reforma intenta dignificar la música religiosa, sustrayéndola de la influencia de otros géneros profanos y teatrales que habían corrompido completamente su esencia. Siguiendo la corriente de reforma propugnada por los movimientos cecilianistas europeos, la música sacra quiere desembarazarse de un lenguaje anticuado que se asocia con la lírica italiana y formas derivadas de corte más popular a las que se consideraba totalmente degradadas (arietas, etc.). En esto no se distingue sustancialmente de otros movimientos de regeneración musical anteriormente analizados. Al igual que en el nacionalismo, esta renovación se acomete mediante una búsqueda de su propia voz o esencia, recurriendo para ello a una reapropiación de las fuentes originales de su tradición histórica (el canto gregoriano y la polifonía renacentista). Aspecto que, por otro lado, la vincula estrechamente con el movimiento historicista que se desarrolla desde mediados del siglo XIX.

Sus modos de articulación y propaganda guardan así mismo relación con formas modernas de asociacionismo, ya que de manera semejante a otros movimientos ideológicos, sus "afiliados" se reúnen y debaten en congresos y cuentan con medios modernos como la prensa para organizarse y difundir su doctrina. Es además una reforma que intenta penetrar e influir en una masa popular de fieles, de ahí su estrecha colaboración con el movimiento coral del cual hablábamos anteriormente. La reforma de la música sacra, por tanto, más que contemplarse como un movimiento retrógrado que propugna postulados antimodernos (interpretación que en ocasiones se le ha dado), debiera concebirse como una corriente producto de esta época caracterizada por un regeneracionismo que se extiende a todos los ámbitos. Prueba de ello es que las cabezas intelectuales y los artífices más destacados de esta reforma sacra son precisamente las personas que se encuentran al frente de la renovación musical en otras muchas áreas interrelacionadas (nacionalismo, impulsores de las nuevas infraestructuras, del movimiento coral...): Aita Donostia, Otaño, Guridi, etc. Más tarde tendremos ocasión de debatir en mayor profundidad, cuál es la posición que adopta esta reforma en relación al avance moderno del lenguaje sonoro. Nos sorprenderá comprobar que existían posiciones favorables a la asimilación de tendencias europeas modernas e incluso de vanguardia y que la reforma fue una de las principales impulsoras en la implantación del órgano romántico en detrimento del viejo órgano tradicional hispano.

La figu ra de Alfonso U garte encu adra a la pe rfección d entro de este marco histórico que acabamos de esbozar. Su aportación musical se sitúa precisamente en todos los frentes señalados hasta el momento: ferviente

8. En relación a la evolución de la música religiosa española a lo largo del siglo XIX, véase Virgili (1995).

impulsor de la reforma de la música sacra; promotor de la vida musical de Estella, en la doble faceta de organizador de conciertos en teatros y locales privados, así como a un nivel más popular, en su condición de director de la banda municipal y del orfeón de la localidad. Así mismo fue un hombre profundamente implicado en el renacimiento y difusión de la cultura vasca. De todas estas facetas, su papel como impulsor de la reforma de la música sacra es el más destacado. De ahí que hayamos decidido consagrar la parte primera y más extensa de nuestro estudio a su labor como músico al servicio de la Iglesia. Posteriormente ahondaremos en las otras facetas referentes a su encomiable trabajo como dinamizador de la vida musical estellesa. Pero pasemos a examinar ahora, primeramente, su etapa inicial de formación.

## 2. LOS PRIMEROS AÑOS

### 2.1. La etapa de formación

Alfonso Ugarte y Leturia nace en 1879 en Antzuola, una pequeña localidad interior de Guipúzcoa, situada entre Zumárraga y Bergara. Su primera formación musical corre a cargo de su tío Juan Lino Leturia, organista de la parroquia de Santa María de la Asunción de Zumárraga. Por aquel entonces, la infraestructura musical que más poder tenía a nivel local continuaba siendo la de la Iglesia. Los primeros pasos de formación musical solían encaminarse al amparo de los organistas de las parroquias y, una vez superado este nivel local, los muchachos más sobresalientes y capacitados podían dirigirse a las academias de las ciudades para completar sus estudios. Los organistas de las parroquias realizaban en realidad la misma labor de un maestro de capilla, solamente que en un templo de más modesta organización y recursos, estando obligados no solamente a tocar el órgano, sino también a formar y dirigir el coro parroquial, así como a impartir la enseñanza musical de canto y solfeo, e incluso de su instrumento, en pequeñas academias creadas al amparo de estos centros. Este es el caso de Juan Lino Leturia, quien figura como organista de la parroquia de esta localidad guipuzcoana hasta la fecha de su muerte en 1895 y como creador de una pequeña academia local de música [9]. Juan Leturia fue igualmente director de la primera banda municipal de Zumárraga, aspecto que no debe sorprendernos porque esta función era habitualmente desempeñada por los organistas, principales músicos locales (aspecto que volveremos a contemplar en el caso de Estella). Tanto Juan Leturia, como su hermano Pedro Leturia Mendia, jesuita que realizó sus estudios en Munich e impartió docencia en Oña y la Universidad Pontificia de Roma, son hoy contemplados como figuras de reconocido prestigio local, habiendo asignado su nombre ("Hermanos Leturia") a una de las plazas del municipio.

9. Arch. Diocesano de San Sebastián. Cuentas de Fábrica 1886-1922 de Santa María de la Asunción de Zumárraga: 14 de febrero de 1895. Véase igualmente "Leturia, Juan Lino", en DMEH (2002-Vol. VI: 903).

Alfonso Ugarte inicia, por tanto, su formación musical en esta pequeña localidad de Zumárraga bajo el magisterio de su tío organista. De niño canta como tiple en el coro de la parroquia de Zumárraga, siguiendo la tradición de su padre Federico que fue un destacado y reconocido tenor del coro parroquial de su pueblo. Seguramente sería en esta pequeña academia local donde Alfonso aprendió canto, solfeo y tuvo su primera formación como organista. En esta misma academia también realizaron sus primeros estudios músicos de la talla de Busca Sagastizabal, destacado organista que también participó en el movimiento de renovación de la música sacra y fue creador en Madrid del *Orfeón del Hogar Vasco*, y Secundino Esnaola quien llegaría a dirigir el prestigioso *Orfeón Donostiarra*. De hecho, Secundino Esnaola y Alfonso Ugarte coinciden en el desarrollo de su etapa de formación, dado que ambos estudiaron inicialmente en Zumarraga con Juan Leturia y posteriormente acudieron a la Academia de San Sebastián y también a Bergara donde se formaron con el maestro de capilla Pedro Fernández de Retana.

No disponemos de muchos datos que nos permitan reconstruir la cronología exacta de esta formación. Suponemos que, una vez superados los primeros años de enseñanza local, Alfonso Ugarte acudiría a la localidad vecina de Bergara para ampliar sus conocimientos musicales junto a Pedro Fernández de Retana, organista y maestro de capilla de la parroquia de San Pedro. De origen vitoriano, Pedro Fernández de Retana realizó estudios de bachiller en Zaragoza, donde alcanzó fama como pianista y como impulsor del movimiento coral (fundó el *Orfeón Zaragozano*). Años más tarde, hacia 1895, vino a Bergara para hacerse cargo de la organistía de la iglesia de San Pedro. En esta localidad formó a finales de siglo el *Orfeón Aritz Maitea* que con el tiempo pasaría a denominarse *Orfeón Vergarés*[10]. Alfonso Ugarte completó su formación musical junto a este maestro de capilla, aprendiendo armonía y composición, además de proseguir con sus estudios de órgano. Seguramente su estancia en la iglesia de San Pedro junto a Pedro Fernández de Retana, le brindó la oportunidad de familiarizarse con el gran órgano moderno que la casa francesa *Stoltz Frères* había instalado en dicha parroquia en 1888 [11]. En las últimas décadas del siglo XIX es cuando los viejos órganos barrocos hispanos comienzan a ser sustituidos por los nuevos órganos románticos procedentes de casas francesas como *Cavaillé-Coll* o *Stoltz*. Los nuevos órganos románticos triunfan y se instauran por doquier en las parroquias de diferentes localidades. Incluso los organeros locales se ven impelidos a reciclarse en su oficio, emprendiendo la construcción de estos nuevos órganos (Casa Roqués y sobre todo Aquilino Amezua quien modernizó muchos de los órganos de las parroquias vascas tras haberse formado en un taller de París) [12]. En Bergara, Alfonso Ugarte tendría oportunidad de asimilar

---

10. Véase "Retana, Pedro" en DMEH (2002-Vol. IX: 134); véase igualmente "Fernández de Retana, Pedro" en DMEH (2002-Vol. V: 63). Pese a figurar con dos nombres diferentes, parece tratarse de la misma persona.

11. Arch. Diocesano de San Sebastián. Acuerdos de la Junta Parroquial de San Pedro de Vergara (1882-1929): Junta del Día 4 de Junio de 1888.

12. Véase el Capítulo I "Evolución del órgano romántico en el territorio vascona varro", en Elizondo (2002: 45-109).

la técnica de este nuevo instrumento, familiarizándose con el repertorio y lenguaje de la moderna escuela de órgano francesa (Cesar Franck, Guilmant, Dupré, etc.) [13].

Más tarde o tal vez de forma paralela, Alfonso Ugarte acudió a la Academia de Música de la Sociedad de Bellas Artes de San Sebastián para completar sus estudios. En las últimas décadas del siglo XIX, la capital Donostiarra se había convertido en ciudad de atractivo turístico, un balneario estival en el que la familia real y miembros distinguidos de la alta sociedad pasaban los meses de verano. Entre ellos se encontraban también figuras destacadas del panorama musical madrileño, como es el caso del Maestro Arbós. Sin duda, esta coyuntura favoreció una rica vida cultural, con la celebración de conciertos al aire libre y en casinos privados (el Gran Casino inaugurado en 1887 se erigió como uno de los principales centros culturales de la ciudad). La Academia Municipal y la de la Sociedad de Bellas Artes surgieron por estas mismas fechas al amparo de la oferta y demanda musical favorecida con la llegada de estas clases acomodadas. Alfonso Ugarte realizó en este centro estudios de piano y armonía, siendo su maestro Germán Cendoya, pianista de reconocido prestigio y profesor de importantes músicos vascos: entre sus discípulos se encuentran, además de Alfonso Ugarte, Juan Telleria, Regino Sáinz de la Maza, José María Usandizaga y Pablo Sorozabal.

## 2.2. Unas polémicas oposiciones

Una vez concluida su etapa de formación, el músico se lanza a opositar con objeto de obtener plaza de organista en una parroquia. Mientras aún realizaba sus estudios y con tan sólo diecisiete años de edad, ya se había presentado a su primera oposición en Balmaseda. La plaza fue adjudicada a un opositor navarro, pero sus dotes musicales no debieron de pasar inadvertidas, dado que el presidente del tribunal, Resurrección María de Azkue, le recomendó que se fuera a París para completar allí sus estudios. Posteriormente, en 1900, se convocaron oposiciones para cubrir la plaza de organista en la parroquia de San Pedro de la Rúa en Estella y Alfonso Ugarte se presentó a ellas, obteniendo el primer puesto. No obstante, la plaza fue adjudicada a otro músico local.

Todo ello se debió a un conflicto surgido entre los miembros de la Junta de Fábrica y el párroco Tomás Larumbe [14]. Hasta la fecha, quien llevaba desempeñando a lo largo de trece años el cargo de organista de la parroquia en régimen de interinidad, era un músico local llamado Juan Sierra. Se trataba de un organista modesto, sin grandes estudios musicales, que desem-

13. En el Catálogo del Archivo Musical de Alfonso Ugarte (conservado en el Archivo familiar), dentro del apartado de "Música Orgánica", figuran, entre otras, obras de Guilmant, Cesar Franck, Lemmens, Letocart y Lambert.

14. El relato de esta polémica se encuentra recogido en la biografía consagrada a Tomás Larumbe en el Capítulo VII de Goñi Gaztambide (1994).

peñaba su función con puntualidad y corrección. El párroco Tomás Larumbe, no obstante, quería otorgar a las ceremonias del templo mayor solemnidad contratando a otro músico estellés dotado de una carrera artística de reconocido prestigio. Este músico reputado era Feliciano Celayeta y Octavio, quien había realizado su formación musical inicial bajo la dirección, primero, de Carmelo Gómez de Segura, y posteriormente de Moisés Baylós, ilustres organistas que estaban al cargo de la organistía de las otras dos parroquias más importantes de Estella, la de San Miguel y la de San Juan respectivamente. Feliciano Celayeta contaba además con estudios superiores realizados en la Academia de Música de Pamplona y el Conservatorio de Madrid, en los que había obtenido brillantes calificaciones en armonía y composición. En el momento de celebrarse la oposición, era director de la banda musical de Estella y también del recién nacido *Orfeón Estellés*, así como director artístico del Liceo y otras sociedades privadas de gusto refinado y burgués.

Tomás Larumbe decidió, por tanto, convocar oposiciones para ocupar la plaza de organista en San Pedro de la Rúa, esperando que su candidato favorito obtuviera la máxima puntuación. Sin embargo y pese a que entre los miembros del tribunal se encontraban sus maestros Carmelo Gómez de Segura y Moisés Baylós, el candidato de tan brillante carrera fue superado por el opositor foráneo Alfonso Ugarte y debió conformarse con el segundo lugar. La censura de los jueces opositores no era vinculante, de ahí que la adjudicación de la plaza corriera finalmente a cargo de la Junta de Fábrica. La mayoría de sus miembros, a excepción de Tomás Larumbe, votaron a favor de Juan Sierra.

La decisión provocó la ira de Tomás Larumbe quien acusó a Juan Sierra de haber obtenido la puntuación más baja de los seis opositores y además de quebrantar habitualmente las obligaciones de la organistía. Dado el clima de disensión, el obispo ordenó que Juan Sierra ocupara la plaza por tiempo de un año, siempre que no fuera separado previamente por causas justas y graves. La guerra, no obstante, continuó. En las actas que recogen las obligaciones del organista [15] se refleja claramente la antipatía de Tomás Larumbe hacia Juan Sierra, porque en éstas se recalca impertinentemente el deber de asistir con absoluta puntualidad a todos los actos y además se le imponen obligaciones un tanto arbitrarias (como el deber de asumir los costos adicionales ocasionados con motivo de la celebración de grandes festividades), con la advertencia final de que la más leve falta de esta normativa puede motivar su despido por parte del párroco. Esta enemistad llegó a alcanzar cotas de auténtico escándalo público, siendo el organista recibido en la puerta de la iglesia con gritos e insultos, después de que el párroco predispusiera a los feligreses en contra del organista con discursos deslegitimadores vertidos desde el mismo púlpito. El obispo se vio obligado a tomar nuevamente cartas en el asunto, suspendió de su cargo a Juan Sierra y resolvió que en su lugar se nombrara a un nuevo organista que no

15. Arch. Diocesano de Pamplona. Libro 112. Actas de la parroquia de San Pedro de la Rúa (1860-1954): "Nombramiento de organista", 6 de noviembre de 1900.

hubiera concurrido a las oposiciones o, en su defecto, cualquier opositor que no fuera ni Juan Sierra, ni el flamante candidato Feliciano Celayeta y Octavio. Finalmente la Junta de Fábrica llamó en 1902 a Alfonso Ugarte y Leturia para ocupar la plaza de organista que justamente había ganado en las oposiciones de 1900.

Durante este *lapsus* de aproximadamente año y medio, Alfonso Ugarte se había presentado a otras oposiciones de organista. En 1901, obtuvo excelentes calificaciones en las oposiciones convocadas en las parroquias de Elorrio y Fuenterrabía. No obstante, en 1902 respondió a la llamada del párroco de San Pedro de Estella y acudió a dicha localidad para ocupar su puesto de organista. A su llegada, presentó una carta del párroco de su localidad natal, Ant zuola, en la que se daba cuenta de su conducta intachable y devota, así como de los servicios que como organista había prestado durante varios años en esa parroquia. En ella se aludía a su aptitud especial para dicho cargo, así como a su afición y destreza en la enseñanza general de la música [16]. Alfonso Ugarte, por tanto, debió de estar desempeñando esta función de organista interino de la parroquia de Ant zuola desde finales del siglo XIX. Esta hipótesis se ve corroborada por el testimonio de Julio, hijo sacerdote de Alfonso Ugarte, quien asegura que en estas fechas finales de la centuria su padre ejecutó con el coro parroquial el *Stabat Mater* de Rossini (esta partitura se sigue conservando en su archivo personal), destacando en dicha interpretación la brillante intervención solista de su abuelo tenor Federico. Sin duda, ello da igualmente muestra del alto nivel musical que los Ugarte imprimieron en las celebraciones litúrgicas de esta pequeña localidad rural de Guipúzcoa.

## 2.3. La llegada a Estella

Una vez en Estella, el clima de disensión que había precedido a su nombramiento aún perdurará algunos años, ya que el perjudicado Juan Sierra siguió mostrando su resentimiento contra el párroco que le había llevado a la miseria y contra Alfonso Ugarte, el músico foráneo que, en su opinión, le había usurpado el puesto por él desempeñado sin queja alguna a lo largo de trece años. Juan Sierra continuó elevando sus quejas al obispo durante algún tiempo, dando cuenta de las dificultades económicas y miseria que estaba atravesando, e incluso en 1908, tras la marcha del párroco Tomás Larumbe, pidió que le restituyera al puesto de organista de San Pedro. Su petición fue, sin embargo, denegada, argumentando que todo aquel escándalo afortunadamente ya había pasado y en aquellos momentos se encontraban con "un organista inteligente, pues es un gran músico, muy bien relacionado con familias importantes" [17]. Afirmación que da cuenta del prestigio que Alfonso Ugarte se había ganado entre las autoridades eclesiásticas y las clases

16. La car ta de recomendación conser vada en el Archivo familiar , lle va fecha de 12 de julio de 1902.

17. Goñi Gaztambide (1994: 199).

acomodadas en el corto periodo que llevaba de estancia en la ciudad. Esta enemistad también muestra las rivalidades y competencias que podían surgir entre músicos, debido a su posición precaria y escasa remuneración. Juan Sierra hubo de conformarse posteriormente con el puesto de pianista en el Círculo Carlista y más tarde pasó a desempeñar el de director de la Banda Municipal.

Alfonso Ugarte llega, por tanto, a la localidad navarra de Estella en 1902 y reside allí hasta la fecha de su temprana muerte en 1937. Allí se establece definitivamente, contrayendo al poco tiempo matrimonio con Carmen Vicuña, de conocida familia local, con la que tiene tres hijos, Julio, sacerdote y continuador de su padre en la profesión musical, María del Puy, posteriormente casada con el entonces Administrador de Correos de la ciudad, Joaquín Nabaskues y Federico, luego farmacéutico. La residencia familiar se establece en el número 19 de la céntrica Calle Mayor.

La Estella de inicios de siglo es una ciudad que ronda los 5.700 habitantes, siendo capital de la merindad y tercera población, después de Pamplona y Tudela, en el censo de municipios navarros [18]. La ciudad se abre a las nuevas corrientes de reforma y progreso (llegada de la iluminación eléctrica, agua corriente y alcantarillado, etc.), en una lenta recuperación que aún arrastra las secuelas de las pasadas guerras civiles. En su población aún es patente el vacío de los hombres que murieron en la última contienda carlista y la presencia de viudas a quienes en muchos casos no ha quedado otro recurso que la mendicidad. Los habitantes se ganan la vida en los tres sectores de la agricultura, el pequeño comercio local y los talleres artesanales que con el paso del tiempo acabarán siendo abatidos por la fábrica (zapateros, tejedores, curtidores, ebanistas, carpinteros, boteros, etc.). Dado que el trabajo es duro y escasea, algunos jóvenes comienzan ya a emigrar a los núcleos urbanos industriales. Las capas más elevadas de la ciudad están representadas por comerciantes acaudalados, abogados y médicos, y podría afirmarse que el ambiente ideológico es mayoritariamente conservador, con una presencia predominante del conservadurismo político y del carlismo. Junto a ellos se sitúa la fuerte influencia que el clero ejerce sobre la mentalidad de los habitantes. Estella cuenta con tres parroquias importantes (San Pedro de la Rúa, San Miguel y San Juan), con las capellanías de la Virgen del Puy y del Hospital, además de existir una abundante presencia de órdenes religiosas: capuchinos, recoletas, escolapios que por estas fechas levantan un nuevo colegio, benedictinas, clarisas y las recién establecidas Hermanas de la Caridad. Todo ello se prolonga en las numerosas cofradías y asociaciones piadosas en las que se encuentran alistados la mayor parte de los vecinos de la localidad (Alfonso Ugarte, por ejemplo, era miembro de la cofradía de María Santísima del Carmen).

El asociacionismo cobra su pujanza desde finales del siglo XIX, con la emergencia de numerosos casinos y sociedades donde las clases acomo-

18. Para más información sobre la Estella de inicios de siglo, véase Itúrbide (1982).

dadas se reúnen en torno a tertulias, juegos y otras actividades que proporcionan un decoroso entretenimiento (conciertos, funciones teatrales, bailes, etc.). Algunas de estas sociedades se alejan de toda filiación de carácter ideológico (como el Liceo Estellés o la Sociedad Nuevo Casino), y otras, por el contrario, se constituyen con una clara vocación política (como el Círculo Carlista o el Casino Dinástico Estellés) [19]. Durante las primeras décadas del siglo XX, se irá gestando junto a estas sociedades un nuevo círculo constituido por los miembros de la ideología del nacionalismo vasco, dentro del cual, como más tarde veremos, Alfonso Ugarte cobra especial protagonismo. En 1900 surge así mismo un Círculo Católico de Obreros que pretende aglutinar a los trabajadores bajo los valores morales del cristianismo, alejándolos así del peligro de caer en las doctrinas materialistas y anti-cristianas del socialismo o los círculos anarquistas. Tal como se refiere en documentos pertenecientes a este Círculo [20], no es que en una ciudad poco industrializada como Estella existiera el peligro inminente de estas ideologías, pero había que prevenir que los trabajadores que emigraran a las ciudades con grandes concentraciones obreras sucumbieran a ellas. De esta manera, esta sociedad se constituye como círculo de solidaridad obrera, proporcionando un bienestar social y moral a sus socios mediante el establecimiento de una Caja de Socorros y un Centro Recreativo en el que se les facilita honesto entretenimiento (alejándoles así de las tabernas), así como una sólida formación en los valores del catolicismo. Debemos reseñar que es en este momento cuando las autoridades civiles y eclesiásticas comienzan a manifestar una creciente preocupación por la situación de las clases más desfavorecidas, acometiendo, dentro de una clara orientación paternalista, reformas y obras de mejora social a través de la proliferación de instituciones benéficas y de caridad, el establecimiento de una instrucción gratuita, la educación en valores cristianos y cívicos, etc.

La vida musical de Estella se mueve dentro de estas coordenadas socioculturales reseñadas. La actividad musical más importante se concentra en los servicios religiosos de las parroquias y en los actos públicos celebrados por el Ayuntamiento con ocasión de las fiestas patronales. En estas fechas señaladas, las procesiones cívicas de los miembros de la Corporación se ven acompañadas por la música de los gaiteros y de la banda, que posteriormente también amenizan a los estelleses con noches de baile en la Plaza de los Fueros. A ello se añade una cada vez mayor proliferación de charangas que actúan en las fiestas de los barrios, así como en bailes que en ocasiones se celebran de manera "clandestina" con gran disgusto por parte de las autoridades. Dada esta creciente necesidad de los jóvenes estelleses de espacios y acontecimientos para el esparcimiento y la reunión social, el Ayuntamiento decide implantar hacia 1906 unas sesiones de baile que se celebran los domingos durante los meses estivales en el parque de Los

19. Este último fue fundado en fecha más tardía, en el año 1917.

20. Véase el documento "Qué son los Círculos Católicos Obreros - ¿Qué es el de Estella? Historia, su necesidad, ramos que abraza, dirección y administración", conservado en la Biblioteca Pública de Estella.

Llanos. Con ello pretendían evitar la celebración de bailes clandestinos organizados fuera de la ciudad, en las eras, que se habían convertido en motivo de escándalo público y habladurías. Los bailes de Los Llanos sirven así para satisfacer esta demanda bajo la atenta mirada de la autoridad, garantizando su celebración dentro de los límites del decoro y la preservación del orden público (dado que no podían evitar el mal, decidieron al menos controlar su desarrollo). Y por último, es necesario dar cuenta de la actividad musical que se desarrollaba en las numerosas sociedades y casinos privados para deleite de socios pertenecientes a las clases más acomodadas. Algunas de estas instituciones, como es el caso del Liceo, contaban incluso con un director dramático y otro lírico encargados de la organización y puesta en escena de los espectáculos [21]. Estella contará además con un teatro en el que también se representan conciertos, zarzuelas y obras escénicas.

En la mayor parte de las ocasiones, son los organistas dotados de una sólida formación los que animan la vida musical de estos diferentes escenarios (aspecto que ya hemos podido comprobar en el caso de Feliciano Celayeta y Octavio y Juan Sierra). Ello es en parte debido a que la escasa remuneración que se recibía en cada uno de estos cometidos obligaba a los músicos locales a pluriemplearse y ofrecer sus servicios tanto en las parroquias, como al frente de la banda o de formaciones musicales que actuaban en locales privados. Este es igualmente el caso de Alfonso Ugarte, cuya fama y reputación como buen músico le ofrecerá la oportunidad de desempeñar diferentes cargos: el de organista de San Pedro de la Rúa y posteriormente de la parroquia de San Juan, el de director de la Banda Municipal de Música que reestructura a partir de 1920 llevándola a su máximo esplendor y otras actividades desarrolladas en teatros y locales privados que le convierten en uno de los máximos impulsores de la vida musical de la localidad. De entre todas estas vertientes profesionales destaca, sin duda, la de organista y compositor de música religiosa, facetas a las que Alfonso Ugarte consagra la mayor parte de su vida, siendo un artífice destacado de la implantación de la reforma de la música sacra en el territorio vasco-navarro. A esta labor emprendida por el músico pasaremos revista inicialmente, para dar cuenta posteriormente de otras ocupaciones profesionales que, frente a esta dedicación central de su vida al servicio de la reforma, adquieren un valor secundario.

## 3. ALFONSO UGARTE COMO PROMOTOR DE LA REFORMA DE LA MÚSICA SAGRADA

Una vez superada la tormenta que había suscitado el nuevo nombramiento de organista en la parroquia de San Pedro, Alfonso Ugarte toma posesión de su cargo en marzo de 1902 y comienza a desempeñar todos los cometidos asignados. Al recién llegado organista le toca asumir el mismo reglamento que Tomás Larumbe había diseñado en su cruzada contra Juan

21. Véase el Ar tículo 19 del *Reglamento de la Sociedad de Recreo titulada Liceo Estellés* (1891), conser vado en la Biblioteca Publica de Estella.

Sierra (suponemos que su aplicación sería bastante más indulgente, debido a la inexistencia de una verdadera confrontación entre el párroco y el nuevo organista). Como obligaciones del organista se señalaban: los servicios que había de prestar en todas las funciones ordinarias de la parroquia tocando el órgano, dirigiendo el coro e incluso cantando; así mismo estaba obligado a solemnizar con el máximo esplendor las funciones celebradas con ocasión de importantes festividades locales, reforzando para ello la plantilla con nuevos músicos y cantores venidos de fuera; debía atender a las necesidades rituales de la Cofradía de Nuestra Señora del Santo Rosario cuando fuera requerido; enseñar diariamente música de canto figurado y llano a cuatro infantes de la parroquia; velar por el cuidado y limpieza del órgano, así como estar sujeto a las determinaciones y obligaciones adicionales que le impusiera el párroco. El sueldo asignado para el organista era de 2.500 reales de vellón pagados por trimestres vencidos (renta que siempre estaba sujeta a las posibles eventualidades y rebajas que pudiera sufrir la asignación percibida por la parroquia) [22].

Entre las festividades de mayor importancia figuraban la Novena de San Francisco Javier (santo patrón de Navarra) y la Novena de San Andrés (santo patrón de la ciudad de Estella). Sin duda, era esta última función, celebrada un poco antes de las fiestas patronales de agosto, la que revestía mayor importancia e interés. Y es que la parroquia de San Pedro de la Rúa era el lugar donde se custodiaban las reliquias del santo patrón de Estella y en estas fechas señaladas acudía a ella toda la ciudad. En el reglamento se especifica además que el organista debía cantar con los infantes de la parroquia en las misas que se oficiaran diariamente a lo largo de la semana consagrada a esta festividad patronal (semana que se desarrollaba del primer al segundo domingo de agosto).

Fue precisamente en el transcurso de las primeras fiestas patronales celebradas desde su llegada a la ciudad, cuando Alfonso Ugarte dejó boquiabiertos a los feligreses de su parroquia al interpretar por primera vez la *Misa a tres voces de hombre* del compositor Lorenzo Perosi [23]. Con esta actuación Ugarte marcaba la entrada en Estella del cecilianismo, una corriente que llevaba d écadas p ropugnando e n t oda E uropa u na r eforma u rgente d e l a música sacra.

### 3.1. El cecilianismo y los primeros aires de reforma en Europa y España

La primera asociación ceciliana había surgido en 1868 en Ratisbona de manos del sacerdote F.X. Witt. Valiéndose de la creación de una escuela de música sagrada que alcanzó prestigio en toda Europa y de la difusión de sus

---

22. Arch. Diocesano de P amplona. Libro 112. Actas de la par roquia de San P edro de la Rúa (1860-1954): "Nombramiento de organista", 6 de no viembre de 1900.

23. Referencia recogida en la "Memoria del Organista Don Alfonso Ugar te", de *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (1930: 161).

doctrinas mediante periódicos, edición de catálogos y colecciones, esta asociación trató de renovar el repertorio de los templos, desterrando la influencia de los géneros profanos y teatrales, a la par que propugnaba la vuelta a las raíces originales de la música cristiana. De ahí su empeño en restaurar el canto gregoriano y la polifonía religiosa del Renacimiento. En torno a esta Asociación Ceciliana y a la Escuela de Música Sacra localizada en Ratisbona, emergió una pléyade de compositores (de entre ellos destaca especialmente Haller) que produjeron tanto un nuevo repertorio polifónico para la liturgia, como un sin fin de cantos populares religiosos en lengua vulgar, tomando precisamente como fuente de inspiración estos dos modelos anteriormente citados. Los criterios de la asociación fueron gradualmente imponiéndose con un carácter marcadamente normativo, a través de la edición y difusión de sus catálogos que venían a dictaminar aquellas composiciones que eran aptas para el templo, desterrando todas aquellas que se veían excluidas de sus listas. El movimiento se extendió posteriormente hacia el sur de Europa [24].

En Francia surgió igualmente a mediados de siglo una reacción contra la incursión en los templos de los géneros sinfónico, operístico y de la música de salón. Dentro de esta coyuntura, la diferencia entre los géneros profanos y religioso y la separación entre el estilo orgánico y pianístico se habían vuelto prácticamente indiscernibles. Niedermayer creó en 1853 una escuela de música religiosa y clásica con el objeto de dignificar y revestir de un carácter propio a la música sacra, y publicó una revista que propagaba el lema de la vuelta al gregoriano en el canto llano, a Palestrina en la polifonía y a Bach en el órgano. En esta escuela se formaron músicos como F. Fauré, E. Gigout y A. Messager, que junto a C. Franck y otros organistas desarrollaron en este país la escuela de órgano romántica [25]. Posteriormente fueron los músicos vinculados a la *Schola Cantorum* de París (Vicent D'Indy, Charles Bordes, etc.), quienes defendieron la propagación de esta reforma de la música religiosa. Junto a ellos, no debemos olvidar la labor desarrollada por los monjes benedictinos de Solesmes, quienes realizaron una restauración del canto gregoriano a partir de un estudio científico y paleográfico de las fuentes originales (estudiando los neumas o notación primera de este canto milenario) que fue ampliamente difundida tanto en España, como en Italia.

Los compositores de este último país, se unieron al movimiento alemán creando en 1880 una Asociación General Ceciliana. Los primeros años de su actividad reformista no estuvieron exentos de grandes dificultades, debido a la fuerte resistencia de numerosos clérigos (principalmente en Roma) amantes del estilo teatral vigente. Sin embargo, gracias al importante impulso que recibió de manos del Cardenal Sarti (futuro Pío X) y de un compositor de renombre internacional como Perosi (apodado "el Palestrina del siglo XX") al frente de la Capilla Sixtina del Vaticano, la reforma fue consolidándose. Tras una sucesión de decretos que habían tenido una repercusión prácticamente

24. Para más información sobre la trayectoria del cecilianismo en Alemania e Italia, véase Weinmann (1916).

25. Véase Elizondo (2002: 47).

nula, en 1903 Pío X sacó a la luz un documento, el *Motu Proprio*, que instauraba definitivamente estas doctrinas y favorecía su implantación en todos los países católicos.

En lo que respecta a España, ya señalamos cómo desde mediados del siglo XIX se habían ido produciendo los primeros pasos para superar la situación de decadencia y dignificar la música interpretada en las iglesias [26]. Los promotores de la reforma aludían a una situación generalizada de crisis que había sido suscitada por las guerras y las desamortizaciones. Las medidas desamortizadoras supusieron la ruina y desmantelamiento de la mayor parte de las capillas musicales de catedrales e iglesias, y con ellas, de la infraestructura de la enseñanza musical que prácticamente se sustentaba en éstas. El vacío de una formación musical será el mal endémico que el siglo XIX arrastra hasta la consolidación de la nueva infraestructura de academias y conservatorios impulsada por la burguesía. Debido a esta coyuntura, la tradición musical eclesiástica fue cayendo en el olvido y los templos fueron "invadidos" por toda suerte de géneros profanos y teatrales. En realidad la penetración de formas profanas en la música religiosa ya se había acusado en toda Europa desde mediados del siglo XVIII, pero en el siglo XIX a estas críticas se añadió la de una mala calidad de la música. Y es que en ausencia de una capilla musical, los templos se vieron obligados a acoger a músicos y cantores de fuera, y en la mayor parte de las ocasiones el organista era suplido por músicos de formación pianística. Tal como recogen distintos testimonios de la época, no era extraño escuchar solos y dúos operísticos, así como aires interpretados por las bandas, romanzas de salón, etc.

No toda la música interpretada en las iglesias, sin embargo, obedecía a estas características. Desde mediados de siglo surgen además iniciativas encaminadas a revestir de mayor dignidad a la música del templo, recurriendo a sus propias tradiciones olvidadas. Este es el caso de Hilarión Eslava, preocupado por cuestiones de pedagogía musical general y, en concreto, por aquellas referidas a la enseñanza de la música religiosa y del órgano (trató de implantar una cátedra de órgano en el Conservatorio de Madrid). Siguiendo este impulso, Eslava publicó la *Lira Sacro-Hispana* con una recopilación de obras religiosas que iban del siglo XVI al siglo XIX. Este interés por la recuperación y estudio del patrimonio musical almacenado en los archivos de las catedrales, fue posteriormente continuado por Pedrell, quien hacia la última década del siglo publicó dos monumentales colecciones, *Salterio Sacro-Hispano* y la *Hispaniae Schola Musica Sacra*, así como monografías de los principales autores de la polifonía religiosa hispana en el siglo XVI: Cabezón, Morales, Victoria y Guerrero. Paralelamente, la restauración del canto gregoriano emprendida en Solesmes también se difundió gracias a la llegada en 1880 de los monjes benedictinos a Silos y a la labor de difusión realizada por el p adre Eu staquio de Uriarte, quien escribió un método para su aprendizaje.

---

26. P ara profundizar en la situación de la música religiosa en España y los primeros pasos de la refor ma, véanse los ar tículos de V irgili (2003) y Nagore (2003), así como el primer capítulo de Elizondo (2002: 45-109).

A todo ello, debemos unir los intentos por recuperar la tradición histórica del órgano ante la enorme abundancia de pianistas con escasa preparación que confundían los géneros e improvisaban en todo momento. Hilarión Eslava fue un importante precursor en este sentido, favoreciendo la implantación del nuevo órgano romántico y publicando la monumental antología *Museo orgánico español* en la que, sin embargo, se recogían obras que aún hacían gala de un estilo italianizante y estaban dirigidas al órgano barroco hispano. La consolidación de una nueva escuela de organistas fue, no obstante, vertebrándose en torno al establecimiento paulatino del nuevo órgano romántico y un estilo más centroeuropeo (principalmente influido por la escuela francesa) como el del ilustre discípulo de Eslava y organista de Tolosa, Gorriti. De hecho, como más tarde tendremos ocasión de comprobar, los artífices de la reforma fueron firmes impulsores de la modernización de los viejos órganos barrocos hispanos de las parroquias, ya que asimilaron la sonoridad grave y rica y las mayores posibilidades de expresión del órgano romántico (gracias a la incorporación de un pedal que podía graduar la intensidad y crear matices) al ideal de la música sacra [27].

Junto a esta recuperación en diversas publicaciones de los grandes monumentos polifónicos y orgánicos de la tradición musical religiosa, se produjo un cambio de orientación estilística en la composición de nuevas obras. Este aspecto es ya evidente en la producción religiosa de Hilarión Eslava, donde cabe apreciarse una evolución que se aleja de los amaneramientos del estilo operístico para abrazar un estilo más severo inspirado en la polifonía antigua. La consolidación de esta nueva tendencia "severa" y reformista es patente en nuevos compositores como Gorriti o su discípulo Vicente Goicoechea, quienes abandonaron definitivamente el italianismo rampl ón que había dominado la música, asimilando un nuevo lenguaje centroeuropeo y postromántico. Pese al carácter severo inspirado en la antigua polifonía religiosa, la mayor parte de estos compositores escribían aún en un estilo concertante que no se alineaba del todo con el purismo "a capella" propugnado por las corrientes cecilianistas. Todo este impulso de reforma, no obstante, influyó decisivamente en la formación de numerosos organistas vascos.

Con este caldo de cultivo, en 1896 se celebraron en Bilbao las "conferencias musicales" en las que se reunieron importantes impulsores de la reforma procedentes de España, Italia y Francia [28]. El evento se realizó aprovechando la presencia de numerosas personalidades musicales que habían acudido a participar como jurado en un concurso internacional de bandas y orfeones: Pedrell, D'Indy, Guilmant, Bordes... Este primer "congreso" aglutinó así a representantes de la *Schola Cantorum* de París (D'Indy, etc.), de la *Capella Antoniana* de Padua (Tebaldini, uno de los más influyentes promotores de la reforma en Italia) y de la *Asociación Isidoriana* recientemente creada en Madrid e igualmente impulsora de una reforma de la música religiosa. El

27. En relación a la asimilación del órgano romántico por parte de la reforma, véase el epígrafe "1.6. El Motu Proprio de Pío X y los Congresos de Música Religiosa", en el Capítulo I de Elizondo (2002: 80-92).

28. Para más información sobre estas "conferencias musicales", véase Nagore (2003).

ideario trazado en este encuentro por personalidades como Pedrell, Bordes y Tebaldini, apoyaba una reforma de la música sacra a la que concibieron estrechamente ligada a un renacimiento de la cultura musical de estos tres países del sur europeo. La vinculación de esta reforma de la música sacra con otros movimientos como el historicismo o el nacionalismo musical, resulta evidente. Los asistentes al encuentro alegaban la existencia de una raíz común en la tradición litúrgica católica, defendiendo una reinstauración de la polifonía del siglo XVI (con la vuelta a Palestrina frente a la figura nórdica de Bach) y del gregoriano, como sellos distintivos de su patrimonio. La recuperación de la tradición histórica sirvió así a una renovación de la música nacional y religiosa que pretendía hacer frente a la decadencia del ambiente reinante, caracterizado por un estilo teatral y efectista trasnochado. Todas estas iniciativas influyeron de manera decisiva en una joven generación de clérigos y organistas vasco-navarros que a inicios del siglo XX comenzaron a reformar el repertorio de música religiosa interpretado en las parroquias.

### 3.2. Primeros pasos aislados

Sin duda, Alfonso Ugarte debía de estar familiarizado desde fecha temprana con estos círculos, ya que su labor en Estella fue auténticamente pionera. Desde inicios de siglo, el músico mostraba ya un conocimiento del repertorio procedente de las corrientes del cecilianismo alemán e italiano, que trató de ir introduciendo en la vida musical de las parroquias estellesas: principalmente Perosi, Ravanello y Haller. En su archivo también se encuentran otras obras musicales, antologías y estudios que testimonian su conocimiento de las iniciativas reformistas que se habían ido produciendo en la península (antologías de Pedrell y Eslava, etc.). Alfonso Ugarte forma parte del grupo de organistas vasco-navarros que, incluso con anterioridad a la aparición del *Motu Proprio*, iniciaron ya una cruzada para erradicar las costumbres musicales asentadas e implantar gradualmente la reforma. La tarea emprendida por Ugarte y otros organistas no resultó nada fácil, dado que toparon con la resistencia de clérigos y feligreses habituados a escuchar un repertorio musical ligero y de corte operístico, ampliamente popularizado en la mayoría de las parroquias. En las memorias del *IV Congreso Nacional de Música Sagrada*, Alfonso Ugarte describía de la siguiente manera el ambiente musical que se topó a su llegada a Estella:

> Era en marzo de 1902, cuando, tras de unas oposiciones, nos posesionábamos de la Organistía de la Iglesia Parroquial de San Pedro de la Rúa en la antiquísima y célebre ciudad de Estella; y ¡cuál no sería nuestro desencanto, al ver que el repertorio músico que se ejecutaba en todas las iglesias estaba poco menos que monopolizado por las *arietas* y dúos grotescos de Barrera, Hernández, Prado, García, Cosme de Benito, Mercadante y otros por el estilo, los cuales entretenían los oídos de los fieles, que asistían como buenos cristianos en masa a los cultos divinos! ¡Difícil tarea y empresa atrevida para un novato![29]

29. Cita recogida en "Memoria del Organista Don Alfonso Ugarte", de *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (1930: 161).

Como apuntamos anteriormente, Ugarte inició los primeros pasos de reforma haciendo interpretar en la parroquia de San Pedro de la Rúa algunas obras de Lorenzo Perosi y de Haller. El cambio de rumbo estilístico que implicaba la introducción de este nuevo repertorio conmocionó a la localidad de Estella. Aunque algunos aplaudieran la iniciativa, la nueva orientación no estuvo exenta de fuertes resistencias [30]. Debemos tener en cuenta que en estos primeros momentos, la reforma se forjó en torno a iniciativas de organistas pioneros que actuaban en un entorno hostil de manera bastante aislada. No será hasta más tarde cuando los músicos de diferentes localidades se asocien en torno a congresos y revistas con objeto de propagar la reforma dentro de un movimiento más poderoso y organizado (como había sucedido en otros países europeos). La articulación de una Asociación Ceciliana que difundiera la reforma se perpetró de manera paulatina y no exenta de numerosas experiencias infructuosas, debido principalmente a problemas de desorganización y una fuerte resistencia de base. Y es que la reforma pretendía implantar unos nuevos usos y costumbres que chocaban frontalmente con los hábitos musicales, culturales y religiosos predominantes hasta ese momento en las parroquias.

La reforma introdujo dentro de este contexto cuatro cambios cardinales: primeramente el carácter de la música debía alejarse de la espectacularidad y algarabía de la música profana e imbuirse de un espíritu religioso que incitara al recogimiento y la devoción; la música debía además volver a supeditarse a su función, es decir, ponerse al servicio de la acción litúrgica y la transmisión del texto sagrado, revistiéndolos de un ropaje sencillo, aunque no pobre, ni banal; lejos de la actitud distante del espectador, el pueblo debía recuperar su protagonismo y tomar parte activa en la liturgia (etimológicamente liturgia significa servicio público y, por tanto, implica la acción de todo el pueblo), sirviéndose para ello del canto (coro) como signo de la naturaleza comunitaria de la asamblea; para ello era necesario recuperar y salvaguardar la tradición musical propia de esta comunidad cristiana, volviendo a las raíces del canto gregoriano, la polifonía y el canto popular religioso. Debido a su sencillez y carácter tradicional (asociado a su antigüedad), el gregoriano era entendido por los reformadores como auténtico vehículo del espíritu popular. De ahí su vulgarización en métodos y ediciones sencillas. Lo mismo sucedió con la polifonía religiosa a la que trataron de revestir de un carácter popular, a través de ediciones que facilitaban su interpretación por parte de los coros parroquiales [31].

Y sin embargo, pese a esta pretensión de popularidad del canto gregoriano y la polifonía, estas prácticas resultaban completamente extrañas y chocaban diametralmente con los gustos y costumbres establecidos. Para la comunidad de fieles, su tradición se hallaba comprendida por aquellos aires operísticos y de salón que acostumbraban a escuchar cotidianamente en las celebraciones religiosas de sus parroquias. De manera semejante a la

30. *Ibídem.*

31. Para esta relación entre la reforma y lo popular, véase Rebours (2003).

revitalización de prácticas folklóricas por parte del nacionalismo [32], la reforma implicaba en cierta forma la necesidad de implantar a nivel popular una tradición reinventada. No se trataba tanto de recuperar una tradición, como de crearla a través de la inserción y asimilación paulatina de estas prácticas. Y esta reinvención de la tradición sólo podía llevarse a cabo a través de una reeducación completa de la comunidad religiosa y del pueblo. Era necesario instruir a las asociaciones corales (los orfeones colaboraron estrechamente en la difusión de la polifonía religiosa), las capillas musicales, los coros parroquiales y los gustos populares para que llegaran a interiorizar este nuevo repertorio como algo propio. También la celebración de concursos y certámenes (recurso que también encontramos en la propagación del nacionalismo vasco) ayudó a extender y popularizar el espíritu de la reforma.

Alfonso Ugarte emprendió a partir de 1902 esta misma labor pedagógica en la ciudad de Estella [33]. Los primeros pasos los realizó con ayuda del Padre capuchino Juan Evangelista de Ibero. En 1903 la Orden Capuchina había abierto una Escuela Seráfica bajo la protección de la Virgen de Rocamador, situada en las inmediaciones de la parroquia en la que Ugarte desempeñaba su cargo de organista. La escuela contaba inicialmente con alrededor de 50 alumnos, pero su trayectoria fue corta porque al cabo de tres años, en 1906, se cerró y los 33 alumnos que aún quedaban fueron trasladados al nuevo seminario que se había abierto en Alsasua. Su director, el Padre Ibero era un hombre de carácter enérgico que dedicó parte de su vida a impulsar el nacionalismo vasco. Un año antes de ponerse al frente de la escuela, suscitó una gran polémica al pronunciar un sermón a favor del nacionalismo en la catedral de Pamplona. La polémica salpicó a la prensa y llegó a elevar denuncias ante los tribunales. A su llegada a Estella convirtió la escuela en un activo foco del nacionalismo vasco, aspecto que años más tarde le valdría el destierro a Hijar (Teruel), donde falleció joven en 1909 [34]. Este foco impulsor del nacionalismo lo fraguó precisamente con Alfonso Ugarte y el Padre Renteria, también perteneciente a la Orden Capuchina. Los tres hombres, Ugarte, el Padre Ibero y el Padre Renteria, formaron así inicialmente un grupo activo que trató de impulsar tanto la causa vasca, como la reforma de la música sacra.

El Padre Renteria colaboraría años más tarde con Ugarte en la creación de cantos religiosos populares en euskera, escribiendo la letra de algunas poesías devotas a las que el compositor puso música. Como señalamos anteriormente, la creación de un repertorio de cantos populares religiosos en lengua vernácula fue también uno de los importantes cometidos de la reforma de la música sacra. Dado que muchos de los organistas promotores estaban igualmente implicados en el florecimiento de la cultura vasca, la

---

32. Véase Sánchez Ekiza (2005: 211-213).

33. La labor pedagógica desarrollada por Ugarte en Estella se encuentra relatada en la "Memoria del Organista Don Alfonso Ugarte", de *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (1930: 161-163).

34. Para más información sobre la Escuela Seráfica y el Padre Ibero, véase Grández (2000: 39-41).

reforma dio un impulso decisivo al empleo del euskera en los oficios litúrgicos y las devociones de carácter popular. El Padre Donostia, por ejemplo, puso letra en euskera a cantos latinos y se dedicó también a recoger y armonizar villancicos propios de la cultura autóctona. Se creó igualmente un repertorio de cantos religiosos populares que se inspiraban en las melodías vascas.

Ugarte ofreció al Padre Ibero desde un inicio su colaboración en la formación de esta *Schola Puerorum*, que sirvió como primer ensayo para la introducción de los nuevos ideales de la reforma. El músico instruyó las voces blancas de estos jóvenes, cultivando un repertorio de Misas, himnos y cánticos eucarísticos, cantos marianos y diversas composiciones del género popular polifónico que revestían un carácter extra-litúrgico. El repertorio de la música sacra estaba dividido en aquellas composiciones destinadas a los oficios litúrgicos y aquellas otras extra-litúrgicas empleadas en las numerosas devociones de carácter popular. Dentro del repertorio litúrgico, destacan la Misa, los cantos marianos y los eucarísticos, el Oficio de las Horas (que en las parroquias se reducía prácticamente a Vísperas y Completas), así como el Oficio de Difuntos. Es en este apartado donde la reforma trató de restaurar el canto gregoriano y la polifonía religiosa, tanto antigua, como aquella más reciente que se inspiraba en modelos del pasado (creada por compositores pertenecientes a la corriente del cecilianismo). El repertorio extra-litúrgico, por su parte, se hallaba principalmente constituido por diversos cánticos creados en lengua vulgar castellana y, posteriormente, en euskera, dedicados a devociones de carácter popular destinadas a la Virgen María, San José, Sagrado Corazón de Jesús, etc., además de a numerosos santos y vírgenes ligadas a festividades de carácter local (Novenas a San Andrés, etc.). La mayor parte de este repertorio presentaba una factura más sencilla con melodías que se inspiraban tanto en el gregoriano, como en el folklore popular.

Al poco tiempo de iniciar Alfonso Ugarte su labor pionera, la reforma recibió un impulso decisivo de manos del documento papal extendido por Pío X en 1903: el *Código Jurídico de la Música Sagrada*, más comúnmente conocido como el *Motu Proprio*. Este documento otorgó a todos los organistas que habían iniciado la labor reformista, una legitimidad para continuar su cometido con mayor fervor y exhaustividad. Alfonso Ugarte empezó a aplicar el nuevo código jurídico en su parroquia de San Pedro de la Rúa, instruyendo en el gregoriano a un grupo de jóvenes y niñas que asistían a la catequesis. El programa a desarrollar resultaba complejo, dado que los elementos con que contaba Ugarte eran gente humilde y sin ninguna instrucción. Más tarde formó un coro parroquial constituido por voces masculinas y amplió repertorio enseñando diversas misas gregorianas y piezas litúrgicas (*sequentias* de Pentecostés, de Resurrección y del Corpus Christi), así como cantos populares en lengua vulgar (Novenas, Villancicos, etc.). Ensayó así mismo la ejecución de una Misa coral perteneciente a un importante compositor de la escuela ceciliana italiana, Ravanello.

La interpretación de este repertorio causó admiración entre los estelleses, dado que Ugarte se esmeró en instruir un coro capaz de ejecutar la

música con afinación, gusto y calidad. El prestigio alcanzado, dio un nuevo impulso al movimiento de reforma que pasó a ser secundado por Moisés Baylós y Andrés Hermoso de Mendoza, organistas de San Juan Bautista y San Miguel respectivamente, las otras dos parroquias de la ciudad. Contando con la colaboración de estos dos compañeros de oficio, Ugarte se dispuso a dar nuevos pasos para implantar las directrices de la reforma en las parroquias estellesas. Los tres organistas hicieron un llamamiento a los Cabildos Parroquiales y demás sacerdotes de la ciudad para que el Oficio de Difuntos, cuya interpretación hasta el momento dejaba bastante que desear, se realizara conforme al cantoral gregoriano. Todos accedieron y tras adquirir los libros manuales y finalizar los ensayos, se contribuyó a un afianzamiento en la ciudad de la nueva tradición consignada por la reforma.

### 3.3. Afianzamiento y expansión gradual de la reforma

Con el transcurso de los años, por tanto, el aislamiento inicial en el que se había movido la reforma iniciada por Alfonso Ugarte, dio paso a un movimiento que iba cobrando en la ciudad cada vez más fuerza y más adeptos. Es necesario señalar, así mismo, que en estos mismos años las iniciativas particulares de organistas y párrocos vinculados a diferentes localidades comenzaron a aglutinarse en torno a un movimiento de escala estatal más amplio[35]. En 1907 se celebra el primer Congreso de Música Sagrada en Valladolid, bajo el patrocinio del Cardenal Cos (impulsor en 1896 de la Asociación Isidoriana en Madrid) e importantes músicos reformistas de renombre como Goicoechea y su discípulo el Padre Nemesio Otaño. A raíz de este primer encuentro se crea una revista de música sacra que será una de las piezas clave para organizar el movimiento y difundir la reforma. Se trata de la *Revista Música Sacro-Hispana*, dirigida por el Padre Nemesio Otaño. En torno a esta figura, visible cabeza del movimiento, se aglutinaron las diversas iniciativas que hasta el momento se habían acometido de forma dispersa. La revista sirvió así para poner en contacto a los diversos artífices, para dar a conocer sus obras, proporcionar música selecta y dar una orientación sobre la manera de acometer la reforma. Alfonso Ugarte recordaba de esta manera la importante labor que había realizado esta revista:

> Esta Revista fue para nosotros el pan de vida musical que alimentó nuestro espíritu durante largos años. Ella fue nuestra guía, nuestra educadora, nuestro centro de información y nuestra mejor compañera; ella fue la que nos proporcionó música selecta, la que nos puso en contacto y nos unió en vínculos de amistad con distinguidos compañeros, la que cooperó grandemente en nuestra formación, y la que prestó inmejorables servicios a la Patria y a la Iglesia. En una palabra, sin ella creemos que hubiese sido casi imposible llevar a efecto la restauración musical[36].

35. Véase Weinmann (1916: 213-221).

36. Cita recogida en la "Memoria del Organista Don Alfonso Ugarte", de *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (1930: 163).

Bajo la iniciativa del Padre Otaño se pusieron en marcha diversas iniciativas, como la creación de una editorial de música, denominada Orfeo Tracio, que sirvió para publicar diversas obras del nuevo repertorio de música sacra. Otaño involucró en este negocio musical a los partícipes del movimiento, entre ellos a Alfonso Ugarte que llegó a ser socio accionista de la editorial. Más adelante relataremos las vicisitudes que atravesó esta empresa y la quiebra a la que condujo a sus socios fundadores, en su mayoría hombres de buena voluntad y entusiastas de la reforma que carecían, sin embargo, de la experiencia y los conocimientos necesarios a la hora de conducir un negocio de estas características. La revista *Música Sacro-Hispana* surgió precisamente al amparo de esta editorial de música y estuvo vigente hasta 1923, fecha en la que quebró debido a una crisis que atravesaba la entidad. En ella se recogían artículos donde se discutían importantes asuntos relacionados con la música sacra (como, por ejemplo, si la música sacra y el modernismo eran compatibles), así como numerosas composiciones. Tanto esta revista, como otras publicaciones complementarias, pusieron en contacto y dieron a conocer las opiniones y obra de los autores más relevantes implicados en la reforma: Padre Nemesio Otaño, Aita Donostia, Julio Valdés (sobrino del ilustre Vicente Goicoechea y discípulo de Haller en la escuela de Ratisbona), Iráizoz, Iruarrizaga, Mas i Serracant, Mocoroa, Almandoz, Beobide, Busca Sagastizabal, Guridi, etc. Alfonso Ugarte fue igualmente un asiduo colaborador de esta revista en la que publicó varias de sus composiciones religiosas. A través de ella se dio a conocer, a la vez que conocía la labor de otros músicos compa ñeros, figurando e n aquella ép oca como miembro y comp ositor destacado del movimiento.

Tras el Congreso de 1907 de Valladolid, se celebraron otros dos congresos en Sevilla (1908) y en Barcelona (1912). En este último se constituyó una Asociación Ceciliana y se impulsó una Junta Censora del Obispado de Barcelona donde se aprobaban aquellas composiciones aptas para el templo por estar en conformidad con los nuevos preceptos emanados del *Motu Proprio*. Alfonso Ugarte fue uno de los primeros compositores que recibió la aprobación de esta Junta Censora para publicar en una editorial de Pamplona (Casa Arilla, dentro de la Colección "Música Sacra") varias de sus obras religiosas. Mientras tanto su labor de propagación y asentamiento de la tradición reformista en Estella continuaba.

El 29 de diciembre de 1916, Alfonso Ugarte fue nombrado nuevo organista de la parroquia de San Juan, tras la dimisión presentada por su antecesor Moisés Baylós. Este último había abandonado su cargo para asumir la dirección de la Banda Municipal de Música de Calahorra [37]. Para aquel entonces, el trabajo desempeñado durante años por Alfonso Ugarte en San Pedro de la Rúa había contribuido a asentar plenamente la tradición reformista en dicha parroquia. En 1915, bajo el impulso del músico, se había acometido una modernización del órgano de San Pedro, siguiendo así las directrices

37. Arch. Diocesano de Pamplona. Libro 12. Acuerdos de la Iglesia parroquial de San Juan de Estella (desde 1879): "Nombramiento del organista", 29 de diciembre de 1916 (50-51).

marcadas por los congresos de música sacra, en los que se instaba a sustituir en todas las parroquias los viejos instrumentos hispanos por los nuevos de factura romántica. Tal como se señala en las Actas de la parroquia [38], el viejo órgano poseía una estructura y sonoridad barrocas que lo inhabilitaban para ejecutar la música grave y sonora requerida por la reforma. Dada su construcción antigua, el órgano presentaba desperfectos en el mecanismo general, el fuelle y el trémolo, y además constaba de registros vastos y chillones que habían quedado completamente obsoletos. Era necesario restaurarlo y poner nuevos registros como la Voz Celeste o la Viola de Gamba, con el fin de que se pudiera ejecutar la música sagrada "según exigen las actuales circunstancias dentro de lo que se puede hacer en un órgano de un teclado" [39]. La modernización, por tanto, comprendía el cambio tímbrico de algunos registros, dulcificándolos a tenor de la estética del llamado órgano romántico. La restauración fue acometida por el organero zaragozano Don Emeterio Inchaurbe, quien recibió la aprobación del párroco tras la prueba realizada por los tres organistas de San Pedro, San Juan y San Miguel. Además de la modernización del órgano, Alfonso Ugarte había contribuido a la instauración del gregoriano y el nuevo repertorio como práctica habitual de la parroquia. En las obligaciones señaladas en 1917 para el nuevo organista de San Pedro (Don Silvestre Peñas y Echeverria), por ejemplo, figuran nuevos cometidos como dar lección diaria a cuatro infantes de canto figurado y llano y *sobre todo de música gregoriana*,

> instruir en canto gregoriano a los dos coros de hombres y de las jóvenes realizando los ensayos necesarios para prepararlos suficientemente a los efectos de las funciones religiosas, [e] instruir a los niños del catecismo en cantos alusivos y propios del acto, cuando el párroco lo dispusiese [40].

El traslado de Ugarte a la parroquia de San Juan Bautista supuso un importante hito en su carrera, así como en el afianzamiento gradual de los valores de la reforma en la ciudad de Estella. Y es que la parroquia de San Juan era la más importante de la localidad, dada su situación privilegiada en la céntrica Plaza de Los Fueros y la numerosa y distinguida feligresía que a ella acudía y que abarcaba las tres cuartas partes de la población. Tal como apuntaba el mismo Ugarte [41], en ella se daba un culto extraordinario y además contaba con el establecimiento de las Asociaciones de las Juventudes Marianas. Frente a la factura modesta del instrumento de San Pedro de la Rúa, disponía de un órgano romántico de dos teclados y teclado pedal "a la

---

38. Arch. Diocesano de Pamplona. Libro 112. Actas de la parroquia de San Pedro de la Rúa (1860-1954): "Restauración del órgano", 7 de octubre de 1915.

39. *Ibídem.* Para más información sobre el historial de este órgano, véase Sagaseta (1985: 135-139).

40. Arch. Diocesano de Pamplona. Libro 112. Actas de la parroquia de San Pedro de la Rúa (1860-1954): "Nombramiento del organista", año de 1917.

41. En: "Memorias del Organista Don Alfonso Ugarte", de *Crónicas del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (1930: 163).

alemana", que había sido instalado en 1872 por la Casa Pedro Roqués [42]. Dado el prestigio local que se había ganado el músico, Alfonso Ugarte fue nombrado directamente por la Junta de Fábrica, sin necesidad alguna de realizar una oposición. En las Actas se consigna que en dicha elección se tuvieron en cuenta "las cualidades de probidad y ciencia de músico y organista que concurren en Don Alfonso Ugarte y Leturia" [43].

Alfonso Ugarte comenzó su andadura en la parroquia de San Juan Bautista el 7 de enero de 1917. El nuevo organista asumió las obligaciones contenidas en el reglamento de 1894 y que habían sido desempeñadas hasta el momento por su predecesor. En ellas figuraban obligaciones habituales como tocar el órgano en todas las funciones parroquiales ordinarias y extraordinarias, solemnizar las Minervas y misas de festividades que la Iglesia llama "solemnes" como Pascua de Resurrección, Todos los Santos, etc., cantar con los niños los gozos de las marianas de San Francisco Javier y San José, instruir en canto llano y figurado a cuatro niños de la parroquia por él seleccionados, velar por el cuidado del órgano, etc. [44]. Estas obligaciones recogidas por escrito no presentan ningún indicio de la penetración de las prácticas reformistas, a excepción de un leve apunte en el que se menciona la necesidad de tocar música de carácter religioso, evitando la que lo tenga profano, y la prohibición expresa para el organista de tocar el piano u otros instrumento en *Sociedad* alguna durante las funciones religiosas de la parroquia, ni en bailes, ni tener esta clase de actividades en su casa. Ningún indicio de la penetración del canto gregoriano. Hemos de tener en cuenta, no obstante, que este reglamento fue redactado en la fecha temprana de 1894 y que, pese a que no se recogiera expresamente por escrito, Moisés Baylós, anterior organista de la parroquia, habría iniciado seguramente una paulatina introducción del ideario de la reforma. En la memoria realizada para el Congreso de Vitoria de 1928, Alfonso Ugarte señalaba que, pese a lo mucho que ya había realizado su antecesor, aún quedaba un trabajo importante que desempeñar a este respecto.

Ugarte puso manos a la obra y comenzó los ensayos enseñando a un nutrido coro de ambos sexos,

> melodías gregorianas, cánticos populares y de estilo popular, así como otras composiciones musicales de distinto carácter, correspondientes tanto al género litúrgico como al extralitúrgico [45].

---

42. Para más información sobre el historial de este órgano de San Juan, véase Sagaseta (1985: 122-132).

43. Arch. San Juan. Libro 12. Acuerdos de la Iglesia parroquial de San Juan de Estella (desde 1879): "Nombramiento del organista", 29 de diciembre de 1916 (50-51).

44. Arch. San Juan. Libro 12. Acuerdos de la Iglesia parroquial de San Juan de Estella (desde 1879): "Derechos y deberes del organista de la parroquia de San Juan Bautista de la ciudad de Estella", 20 de mayo de 1890 (32v.).

45. Cita recogida en "Memorias del Organista Don Alfonso Ugarte", de *Crónicas del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (1930: 163).

En 1918 el músico propuso la restauración del órgano de la parroquia, el cual fue retocado por Aquilino Amezua, ilustre organero que había promovido el nuevo órgano romántico entre los ideólogos de la reforma [46]. Al margen de los ensayos con el coro parroquial, Ugarte también se dedicó a formar e instruir una Capilla de música que actuaba con ocasión de ciertas celebraciones solemnes, interpretando un repertorio más difícil y selecto. Como vimos, siendo organista de una parroquia más modesta como la de San Pedro, se habría visto obligado a recurrir a otros músicos foráneos a la hora de solemnizar las celebraciones más importantes. Alfonso Ugarte desterró de su repertorio todas aquellas composiciones que no encajaban en el espíritu de la nueva orientación, e introdujo nuevas obras de autores modernos autorizados, tanto de casa, como de fuera.

En su archivo personal consta una lista con aquellas obras que fueron desterradas por su género anticuado y estilo desfasado respecto a los ideales de la reforma. Entre ellas destacan algunas composiciones de autores como Ledesma, Eslava, Gorriti, y sobre todo las obras de Calahorra, Prado, García, Barrera y Hernández. También se nombran, curiosamente, dos letanías a cuatro voces de su tío Juan Leturia y una composición temprana del propio Ugarte (*Gozos a Santa Ana a tres voces*). Por lo que respecta al repertorio cultivado por los infantes e interpretado con la Capilla de Música, figuran piezas gregorianas y sobre todo obras pertenecientes a autores modernos de casa y extranjeros: Nemesio Otaño (el autor que figura con mayor número de obras), Haller, Ravanello, Perosi, Casimiri, Iraizoz, Alfonso Ugarte, Goicoechea y Aita Donostia, principalmente. En esta lista de obras solamente aparece una composición de Palestrina. Alfonso Ugarte no debió de cultivar especialmente la polifonía antigua, porque en su archivo personal solamente constan algunas obras aisladas de Palestrina y de Tomás Luis de Victoria.

La labor del músico en Estella no se agota con el trabajo que desempeñó en esta parroquia de San Juan Bautista, donde permaneció hasta la fecha de su muerte. Su merecido prestigio le brindó la ocasión de tener a su cargo la dirección del coro de otras Iglesias como el Santo Hospital, PP. Escolapios (a cuyo fundador compuso un himno) y Nuestra Señora del Puy. En todas ellas, el maestro Ugarte se encargó de adiestrar a los cantores en el nuevo repertorio difundido por la reforma. La influencia de su magisterio se propagó incluso fuera de la ciudad de Estella. Valiéndose de su amistad con compañeros de profesión y sacerdotes encargados de otras parroquias, Alfonso Ugarte extendió el impulso de la reforma a otros pueblos de la comarca. Esta labor también fue realizada a través de discípulos a quienes inculcó y recomendó obras, y apoyó en todo aquello que pudiera redundar en beneficio de la música sagrada. Y es que Alfonso Ugarte fue maestro de numerosos alumnos a quienes enseñó solfeo, piano, órgano, armonía y composición, algunos de ellos por correo desde Pamplona y Oviedo.

---

46. Para más información sobre el papel de Aquilino Amezua en los Congresos de Música Sagrada, véase Elizondo (2002: 83-88).

### 3.4. Consolidación del movimiento y reconocimientos a la labor realizada por Alfonso Ugarte

El prestigio de su trabajo fue notorio incluso fuera de la comarca de Estella. Ugarte ganó diversos concursos dedicados a la composición religiosa. En 1919 compartió con Jose María Beobide el segundo premio en un concurso de composición de un himno al Santo Cristo de Lezo, siendo el primer premio para el Padre Nemesio Otaño. También ganó un concurso convocado por la orden de los Escolapios para la composición de un himno dedicado a San José de Calasanz, siendo suyo, por tanto, el himno dedicado al fundador de la Orden. Tal como señalamos anteriormente, los concursos y certámenes fueron un importante recurso a la hora de incentivar la composición de un nuevo repertorio religioso (sobre todo de carácter popular) vinculado con los ideales de la reforma. El prestigio como músico y organista de Ugarte le valió no sólo la obtención de varios premios, sino su participación como miembro del jurado en diversos certámenes. En 1924, por ejemplo, fue presidente del jurado en el Certamen literario, musical y artístico que la ciudad de Estella dedicó a Fray Diego de San Cristóbal, en el Cuarto Centenario de su nacimiento. Con motivo de la celebración dedicada a este hijo ilustre de la ciudad, Ugarte compuso e interpretó un Himno Popular del Centenario.

Su fama tampoco pasó desapercibida en Pamplona, capital navarra en la que Ugarte desempeñó varios cometidos y cargos. En una ocasión, se presentó a las oposiciones a la organistía de la parroquia pamplonesa de San Nicolás, puesto que finalmente no llegó a desempeñar pese a obtener el primer puesto en los ejercicios de composición [47]. El músico fue durante algún tiempo organista del célebre *Orfeón Pamplonés*, agrupación que también colaboró en la difusión e implantación de la nueva orientación del arte religioso. Sus habilidades musicales llegaron igualmente a oídos del Obispado de Pamplona, quien lo seleccionó como miembro de los jurados encargados de examinar las plazas de músicos convocadas para la catedral. Con el paso del tiempo, Ugarte llegaría a ser presidente de este tribunal, supervisando las oposiciones para maestro de capilla. En 1925 el Obispo Mateo Múgica, gran impulsor de la reforma, constituyó un Comité Diocesano de Música Sagrada de la capital navarra y solicitó la participación de Alfonso Ugarte como vocal. En este cometido compartiría protagonismo con otros ilustres compañeros promotores de la reforma, destacando entre ellos Bonifacio Iraizoz, organista de la Parroquia de San Saturnino y personaje influyente en los círculos musicales religiosos de Pamplona. De hecho, podría considerarse a Bonifacio Iraizoz y Alfonso Ugarte como los pioneros más destacados en la implantación de un nuevo repertorio sacro en la provincia de Navarra, siendo de los primeros en componer y publicar (en las casas Arilla y Luna de Pamplona) obras religiosas que merecieron la aprobación de diferentes juntas censoras.

---

47. El catálogo recoge un *Postludio* para órgano compuesto para las oposiciones de San Nicolás de Pamplona (la fecha no figura, pero se encuentra recopilada junto a otras piezas escritas en 1910).

Entrados en los años 20, la reforma de la música sacra comenzaba a dar signos de consolidarse. Ello se debió en parte a que gradualmente se había producido un relevo generacional. Con la implantación de un clero joven se vencieron las resistencias de los más veteranos y la reforma pasó a afianzarse en casi todas las parroquias. Aquellos mismos clérigos y organistas que iniciaron su labor de manera marginal, enfrentándose a un ambiente hostil, eran los que en estos momentos copaban importantes puestos de responsabilidad desde los que podían relanzar y expandir el movimiento. En 1928 se celebró un nuevo Congreso Nacional de Música Sacra en Vitoria y Alfonso Ugarte acudió a él como Subdelegado de Estella, presentando una memoria en la que recogía todo el trabajo que hasta el momento había realizado en esta localidad e inmediaciones [48]. Pese a este afianzamiento gradual del ideario de la reforma, aún quedaban múltiples aspectos que el Congreso debía solventar, como eran la reanimación de la pertrecha Asociación Ceciliana española o la necesidad de relanzar una nueva revista de música sacra que viniera a sustituir la desaparecida publicación que había fundado y dirigido el Padre Nemesio Otaño. Alfonso Ugarte elevaba al final de su memoria una petición para que se hiciera lo posible por volver a resucitar esta publicación.

La revista encabezada por el Padre Otaño desapareció en 1923 debido a una serie de vicisitudes que habían conducido a la quiebra de la Sociedad Orfeo Tracio [49]. Tal como apuntamos anteriormente, la creación de dicha Sociedad fue impulsada por Otaño con el ánimo de emprender un negocio editorial que sirviera a la difusión del nuevo repertorio de la música sacra. En ella participó entre otros Alfonso Ugarte, invirtiendo parte de su capital. Como cabe apreciar, los miembros impulsores de la reforma actuaban con una mentalidad y estrategias propias de la sociedad moderna, valiéndose de medios como la prensa y la asociación empresarial para llevar a cabo su cometido. No obstante, la falta de pericia en los negocios les brindó algún que otro disgusto. Desde su fundación, el Padre Otaño puso al frente de la misma a Don Ignacio Torres, cuya mala gestión desembocó en 1921 en fuertes pérdidas que amenazaron la subsistencia de la entidad. Por lo visto las buenas intenciones y el entusiasmo reformista de Ignacio Torres y el Padre Otaño chocaron con las necesidades requeridas para llevar adelante de manera solvente un negocio editorial. Algunos socios accionistas se quejaban de que la dirección instaurada por estos hombres descuidaba la parte de negocio, ya que apenas se vendía, y que ello estaba conduciendo a los límites de la quiebra a la entidad. Como resultado de esta primera crisis, Ignacio Torres dimitió y el Padre Otaño se despidió de la Sociedad, abandonando la publicación de la revista que tenía a su cargo. Visiblemente afectado por lo ocurrido, el Padre Otaño manifestaba en una carta dirigida a Alfonso Ugarte

---

48. Se trata de la "Memoria del Organista Don Alfonso Ugarte", a la que hemos venido aludiendo.

49. La trayectoria y vicisitudes atravesadas por Orfeo Tracio se encuentran recogidas en la abundante correspondencia dirigida a Ugarte, que aún se conserva en el Archivo familiar.

que en adelante se mantendría alejado del mundillo de las revistas y editoriales, que tantas irregularidades le habían ocasionado [50].

La Sociedad siguió adelante con nuevos gerentes designados por la Junta de accionistas, que estaban mejor capacitados para emprender con mentalidad empresarial un negocio musical de estas características. Y sin embargo, los problemas continuaron hasta que en 1931 la Sociedad Orfeo Tracio fue disuelta. Esta vez la quiebra fue debida a la irresponsabilidad y falta de escrúpulos de los dos nuevos gerentes, quienes trataron de enriquecerse a costa de la Sociedad. La falta de trabajo y las diversas irregularidades (sobresueldos, etc.) dieron al traste con el negocio editorial y el Consejo decidió finalmente malvenderlo de manera un tanto apresurada. La liquidación de la Sociedad ocasionó igualmente muchos problemas, dado que los pequeños inversores como Alfonso Ugarte tuvieron que moverse para obtener información y hacer valer sus derechos. En el archivo familiar del músico se conserva aún la abundante correspondencia mantenida con otros accionistas que se hallaban en una situación de desinformación similar.

La revista *Música Sacro-Hispana*, pieza angular del movimiento reformista, desapareció por tanto en la temprana fecha de 1923. La importante labor desarrollada por esta revista vino en parte a ser sustituida por la fundación de otra revista, *El Tesoro Musical*, que con el tiempo pasaría a denominarse *Tesoro Sacro-Musical*. El artífice de este proyecto fue otro importante impulsor de la reforma, el Padre Iruarrizaga. Alfonso Ugarte colaboró también asiduamente con esta revista, dando a conocer sus obras a través de la misma.

La producción musical religiosa de Ugarte fue difundida gracias a su estrecha colaboración con estas dos revistas, así como a través de su publicación en diversas antologías y colecciones dedicadas a la música sacra. Su nombre figura en las antologías de música religiosa, tanto orgánica, como coral, más destacadas de la época. Entre ellas sobresale la *Antología Orgánica* del Padre Otaño, en la que se dieron a conocer los valores de la nueva generación (Otaño, Guridi, Ugarte, Valdés, Beobide, Mocoroa, Donostia, Busca Sagastizabal, etc.), causando gran admiración en los medios musicales extranjeros. Algunas de sus obras también aparecieron en la colección *Cantos Castellanos al Sagrado Corazón.* Otra parte de su música fue difundida a través de diversas casas editoriales como la Casa Erviti, con sede en San Sebastián, en la que Ugarte publicó las composiciones más tempranas realizadas a inicios de siglo (*Tantum Ergo, Genitori, Responso, los Gozos de San Andrés*), o la Casa Arilla de Pamplona, principal responsable de la publicación de su obra posterior. Dentro de esta última destacan las diversas publicaciones realizadas en 1912 bajo la colección denominada "Música Sacra". Tal como señalamos anteriormente, algunas de estas obras que vieron la luz en 1912 fueron de las primeras en recibir la aprobación de distintas Juntas Censoras y valieron a su autor un reconocido prestigio. Otras editoriales en las que Ugarte publicó alguna composición de forma aislada,

---

50. Car ta de Nemesio Otaño dirigida a Alfonso Ugar te, fechada en San Sebastián el día 11 de noviembre de 1924.

son: Mar&Company de Bilbao, A. Díaz y Cia de San Sebastián, Ildefonso Alier de Madrid y la Editorial Orfeo Tracio.

Y es que Alfonso Ugarte, además de maestro y promotor de la música de la reforma, fue un destacado compositor del movimiento, teniendo en su haber un *corpus* extenso de obra religiosa. Los organistas encargados de implantar esta nueva orientación de la música religiosa, se valieron de obras preexistentes (como vimos, gregoriano, polifonía antigua y, sobre todo, aquella perteneciente a las corrientes del cecilianismo extranjeras), pero también tuvieron que a fanarse e n c omponer n uevas c omposiciones q ue s irvieran a sustituir el repertorio vigente. Esta labor de composición dio como fruto una ingente cantidad de obras, sobre todo en lo que concierne a cantos religiosos populares. Ugarte compuso una abundante obra religiosa, parte de ella publicada y difundida debido a su calidad, parte conservada en forma manuscrita para uso interno de las parroquias. Algunas de estas composiciones circulaban de organista en organista a través de copias manuscritas, dada la precariedad de infraestructuras editoriales. Pero pasemos a examinar más de cerca la producción de Ugarte en su faceta de compositor, analizando algunas de las características de su estilo y su repertorio.

### 3.5. La composición de música religiosa

Dentro de su abundante producción de obras religiosas, Alfonso Ugarte cultivó diversas modalidades del repertorio litúrgico y extra-litúrgico. Dentro del repertorio consagrado a la liturgia, destacan las dos misas que compuso (una en la temprana fecha de 1905; la otra, posterior, le brindaría un reconocido prestigio), los Invitatorios y el Responso *Ne recordaris* del Oficio de Difuntos, los Cantos Sagrados para el Triduo de Semana Santa (*Benedictus, Christus est, Miserere*), las *Vesperae de Communi unius Martiri*, además de himnos y otras piezas compuestas para diversos actos (el himno *Iste Confesor*, el gradual *In festo Nativitatis Sanctae Joannis Baptistae*, entre otros). La mayor parte de estas composiciones polifónicas toman como punto de partida melodías gregorianas. Ugarte creó igualmente varios motetes al Señor, principalmente en lengua latina y concebidos como cantos eucarísticos ( *Tantum ergo, Adoremus in aeternum, O Jesu Mi, Jesus dulcis memoria* o el motete castellano *Hostia divina*, entre otros), así como diversos cantos latinos dedicados a la Virgen ( *Ave María, Tota Pulchra, Ave Maris Stella*, una Letanía y la famosa *Salve Regina* que aún se sigue interpretando en Estella, entre ellos).

Pero su producción más prolífica se encuentra, sin duda, en los cantos religiosos populares en lengua vernácula que creó para diversas devociones de carácter extra-litúrgico. La mayor parte de estas composiciones llevan poesías religiosas en castellano realizadas por autores como Joaquín Bermejo, el Padre Teodoro de Iriarte (de las Escuelas Pías de Estella en las que Ugarte estuvo impartiendo lecciones de música) y Antonio J. Onieva. También existe un *corpus* reducido de cantos en euskera (como el himno *Aguirretar Martin Santuari*) y diversas obras que presentan letra tanto en castellano, como en

euskera. Es este el caso de la *Colección de Cantos al Sagrado Corazón de Jesús* o del villancico *Solo Dios Llora = Josu Negarrez*, cuya letra corrió a cargo de Joaquín Bermejo en la vertiente castellana y del Padre Capuchino Renteria en la vertiente de lengua vasca. Ya señalamos anteriormente, cómo el Padre Renteria fue un estrecho colaborador de Ugarte en esta defensa de la cultura vasca, que también tuvo su eco en la corriente reformista de la música sacra.

Estos cánticos populares en lengua vernácula estaban destinados a diferentes devociones de carácter tanto común, como local. Dentro del denominador común encontramos los diversos cánticos en honor a la Virgen (*Cántico a la Santísima Virgen, Cántico a María Inmaculada*, etc.), al patriarca San José o a San Juan Bautista. Destacan así mismo los cantos destinados al Sagrado Corazón de Jesús, una devoción muy extendida que había florecido en fecha reciente. En segundo lugar encontramos los cantos dirigidos a diversos santos, santas y vírgenes de carácter local. Ligados a las festividades y comunidades religiosas de Estella, encontramos los cánticos en honor a San Francisco Javier, patrono de Navarra, a quien Ugarte dedicó un himno para ser interpretado por el *Orfeón Pamplonés*, los *Gozos a San Andrés* (santo patrón de Estella), el *Himno Popular a Fray Diego de Estella* o los cantos dirigidos a la Virgen local, Nuestra Señora del Puy. También creó repertorio destinado a devociones de otras localidades, como el *Himno al Santo Cristo de Lezo* o los cantos en honor a Vírgenes (de Ytati, de Aranzazu, etc.), y a santos patronos de diferentes oficios y órdenes religiosas (como el *Cántico en honor a San Francisco de Asís* o el himno al fundador de la Orden Escolapia, José de Calasanz).

En lo que concierne a su estilo compositivo, las primeras composiciones manifiestan la influencia del repertorio tardo-romántico de la época y del lenguaje armónico de Wagner. La influencia del cecilianismo se dejó sentir desde fecha temprana, seguramente gracias a la penetración que las ideas reformistas habían sufrido en determinados círculos del territorio vasco-navarro. El conocimiento de este repertorio provocó en Alfonso Ugarte un cambio considerable de su estilo compositivo. Las primeras obras religiosas, compuestas en un periodo comprendido entre finales del siglo XIX y los años iniciales del siglo XX, muestran su alineamiento con el estilo teatral que posteriormente constituiría un blanco de ataque para la reforma. Como ejemplo de este estilo inicial caben ser mencionados, el *Tantum Ergo, Genitori*, el Responso *Ne recordaris* y los *Gozos de San Andrés*, estos últimos compuestos seguramente en las fechas iniciales de su estancia en Estella. En este repertorio abundan los solos de carácter virtuosístico con melodías expresivas y cromáticas, las voces polifónicas se encuentran cortadas por silencios produciendo interjecciones de carácter efectista y además presentan motivos rítmicos y melódicos cercanos al lenguaje instrumental (las voces reciben un tratamiento casi orquestal). A ello se añade el hecho de que el lenguaje del órgano acompañante en nada se diferencia del estilo pianístico desarrollado en otros géneros profanos, con pasajes escalares, motivos de estilo galante y ritmos de carácter bailable.

La influencia del repertorio del cecilianismo ejercerá, sin embargo, un cambio de orientación en su estilo. Las composiciones religiosas posterio-

res prescinden de toda esta gama de efectos barrocos y teatrales, atenúan su cromatismo y en ellas se deja sentir la influencia de las técnicas contrapuntísticas de la polifonía renacentista, recicladas por las corrientes del cecilianismo. En algunas piezas litúrgicas como las destinadas al Oficio de Difuntos o los Cantos Sagrados para el Triduo de Semana Santa, Ugarte emplea incluso el antiguo recurso polifónico del fabordón para armonizar las melodías gregorianas. En otras obras de factura más artística y cuidada (misas, himnos y motetes de carácter eucarístico), se aprecia la asimilación de las técnicas de contrapunto sintáctico en boga en el Renacimiento. Estas obras presentan así una clara articulación musical que resalta las frases y las palabras destacadas del texto latino, haciendo corresponder a cada frase del texto verbal una frase melódica y un tratamiento polifónico distinto, con la alternancia de pasajes en contrapunto y en homofonía, así como de pasajes con una masa coral y otros con voces solistas. Los inicios de frase suelen presentar entradas escaladas con imitación entre las voces, para luego estabilizarse en un contrapunto libre de carácter más vertical y homorrítmico. Las palabras más destacadas suelen resaltarse igualmente a través de un tratamiento homorrítmico y declamatorio. La relación entre texto y música corresponde a una o dos notas por cada sílaba, con la aparición infrecuente de breves melismas situados en los pasajes finales de la frase. La articulación musical, por tanto, está al servicio de una clara comprensión del texto. Algunas de estas composiciones se basan en melodías gregorianas, otras son de nueva invención pero se inspiran claramente en los modelos del gregoriano y de la polifonía religiosa del Renacimiento. Si las melodías de sus obras iniciales presentaban un fraseo fragmentado con breves motivos de ámbito extenso, carácter tonal (tríadas...) y diseños rítmicos gráciles y variados, esta nueva etapa se caracteriza por frases musicales ininterrumpidas en valores largos y uniformes, contornos melódicos en forma de arco y movimientos por grados conjuntos que se realizan dentro de un ámbito reducido. Tanto la melodía, como la armonía de estas composiciones, presentan un fuerte sabor modal, pese a mantenerse dentro del sistema de la tonalidad.

El repertorio consagrado a los cantos polifónicos populares posee unas características similares, aunque hace gala de una mayor sencillez y frescura, que lo aleja de la rigidez escolástica de las composiciones anteriores. Ugarte emplea en casi todos estos cánticos o himnos (el compositor utiliza estos dos términos indistintamente) una misma estructura compuesta por un estribillo cantado por el coro o pueblo (usualmente en canto unisonal, aunque a veces puede tener una elaboración polifónica) que alterna con una o varias estrofas a una, dos o tres voces. Su invención melódica se inspira en ocasiones en el canto litúrgico y, otras veces, presenta contornos y ritmos de sabor popular (especialmente del folklore vasco). Siguiendo las directrices de la reforma, la música religiosa de Ugarte se aleja del estilo concertante y se halla enmarcada en la austeridad de unas voces solas a las que tan sólo acompaña el instrumento del órgano [51]. En las obras posteriores, el tra-

51. En el Archivo familiar, sin embargo, se han encontrado excepcionalmente manuscritos de Ugarte con arreglos de composiciones religiosas (como el Himno popular a la Virgen del Puy) realizadas para un pequeño conjunto de instrumentos.

tamiento de este último instrumento se aleja del lenguaje pianístico y pasa a reproducir el entramado polifónico de las voces, a las que sirve de sostén y relleno armónico. La invención más libre se restringe a los breves pasajes iniciales e intermedios donde actúa como solista, así como a las obras dedicadas enteramente a este instrumento.

Otro importante aspecto a señalar es el peculiar lenguaje armónico que caracteriza su estilo maduro. Como apuntamos anteriormente, sus obras posteriores fueron atenuando el cromatismo presente en las primeras composiciones de lenguaje tardo-romántico. La reforma había mostrado su recelo ante el cromatismo característico del lenguaje musical moderno [52]. En diversos artículos iniciales de la Revista *Música Sacro-Hispana*, por ejemplo, se alertaba contra los peligros de recursos modernistas, que invalidaban la tradición y creaban una música rara y llamativa que contribuía a desviar la atención y desorientar a los fieles. Este recelo contribuyó a que diversos compositores se contentaran con una imitación ramplona del cecilianismo, produciendo una obra religiosa de carácter insípido. Muchas de las composiciones de autores cecilianistas se caracterizaban precisamente por una imitación estandarizada de la antigua polifonía en obras tonales que presentaban una evocación modal. En el Congreso de 1912, el Padre Otaño puso en evidencia la monotonía y falta de vida en la que incurrían muchas de estas composiciones y la necesidad de retornar a una música original, sincera y expresiva que incitase a la devoción. Los artífices de la reforma, por consiguiente, empezaron a defender una música netamente contemporánea y dotada de recursos novedosos que tomase el gregoriano y la antigua polifonía como modelos de inspiración (y no de imitación). El cromatismo podía emplearse como un recurso expresivo que dotara de alma a las composiciones religiosas, sin llegar a abusos que incurrieran en un amaneramiento peligroso.

Las posiciones partidarias de un lenguaje moderno se incrementaron, sobre todo a partir de los años 20. Reflejo de ello son numerosos artículos publicados en la revista *Tesoro Sacro Musical,* en los que se rechazaban las obras de correcta factura, pero sin inspiración, y se defendía la adopción de técnicas compositivas modernas. Algunos compositores optaron por adentrarse en vías de lenguaje más modernas, utilizando técnicas impresionistas e incluso cierto atonalismo. Ugarte, sin embargo, mantuvo hasta el final de su vida un estilo propio, más partidario del justo medio entre el modernismo y la tradición defendido por el Padre Otaño. Partiendo de un lenguaje post-romántico, el compositor había madurado tempranamente un estilo caracterizado por un diatonismo moderno, con un cromatismo poco acusado. Algunas de sus composiciones presentaban una armonía tonal coloreada por inflexiones modales y algún pasaje cromático situado poco antes de la cadencia final de la frase. No obstante, la mayor parte de sus obras más representati-

52. Para profundizar en esta relación entre el modernismo y la reforma de la música sacra, véase Legasa (2006).

vas, aquellas que definen su inconfundible estilo, ponen en evidencia un uso de la armonía mucho más novedoso.

En estas composiciones la modalidad no se limita a colorear una armonía tonal mediante ciertas inflexiones, sino que es un elemento que llega a desestructurar completamente las funciones armónicas de la tonalidad. En ellas se aprecia la falta de una clara orientación, de una lógica y tensión direccional que conduzcan a la reafirmación de un centro tonal. Esta ambigüedad armónica se ve incrementada por el hecho de que las relaciones tonales que se resaltan son las más débiles, precisamente aquellas que predominan en la modalidad. Como consecuencia de ello, el deambular de la armonía es bastante errático, plagado de giros e inflexiones completamente inesperadas que basculan ambiguamente de un modo a otro. El siguiente ejemplo (Fig. 1), perteneciente a una de sus obras publicadas en 1912, el villancico *Sólo Dios Llora = Josu Negarrez*, puede mostrarnos mejor este concepto. El fragmento seleccionado se inicia con la clausura de una frase en el acorde de Sol Mayor, centro tonal hipotético de la composición. Pero seguidamente se produce una inflexión modal repentina que bascula hacia la escala de sol menor (con un cambio brusco de la sonoridad armónica que pasa de un sostenido a dos bemoles). El único punto de enlace entre estas dos escalas modales es el Fa sostenido como sensible de Sol. Sin embargo, el Fa aparece en ocasiones rebajado, creando una nueva ambigüedad entre Sol menor y su relativo, Si Mayor. Al final del pasaje aparece una séptima sobre Do, que desemboca en un acorde de Re Mayor. Desde un punto de

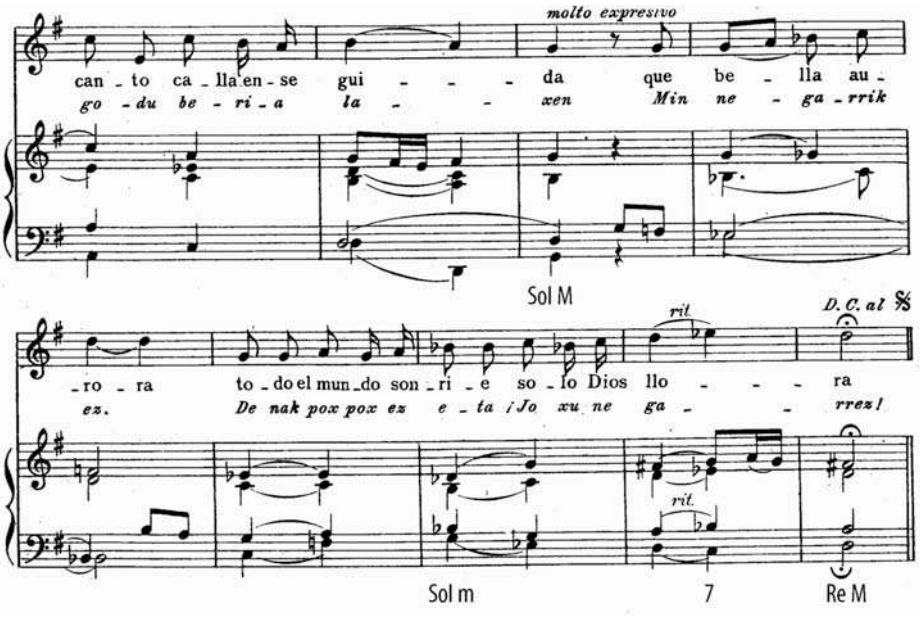



Figura 1. Ugarte, Alfonso: *¡Solo Dios llora! Josu Negarrez!*, Estrofa l a solo, compases 28-36.

vista tonal, la progresión debería culminar en un acorde final de Sol menor (en una progresión de Do IV grado - Re V grado - Sol tónica). Sin embargo, la composición queda suspendida en una cadencia plagal (del IV al V grado) de sabor modal, estableciendo ambiguamente un Re mayor como acorde final.

Este lenguaje armónico que desenfatiza las relaciones tonales, generando una trayectoria de giros inesperados a través de un balance ambiguo entre diferentes escalas modales, es propio del estilo que mantuvo hasta sus composiciones finales. En el *Kyrie* de la Misa *In Honorem Sacratissimi Cordis Jesu* (la cual debió de ser compuesta a finales de los años 20) observamos un pasaje de similares características (Fig. 2): tras un pasaje inicial que establece ambiguamente el Re menor como tonalidad principal, el fragmento seleccionado parece moverse dentro de La menor. Esta tonalidad, no obstante, queda desdibujada, debido a que el primer punto de reposo es una cadencia plagal que va del I grado al V (La - Mi), descansando en el acorde de Mi Mayor, y el segundo resuelve finalmente en el acorde relativo de La Mayor. Seguidamente el pasaje parece encaminarse de manera inestable hacia Sol menor y acaba desembocando repentinamente en un acorde de Do menor. La armonía de estos pasajes muestra el desmantelamiento de la lógica funcional y direccional de la tonalidad, debido al predominio de inflexiones modales que nos conducen sucesivamente por diferentes tonos en una trayectoria llena de sorpresas y de giros inusuales, que niegan el asentamiento de un centro tonal.

Podría afirmarse que el lenguaje armónico de Ugarte se caracteriza por un diatonismo moderno, con un uso completamente original y novedoso de la tonalidad. Estas características le brindaron una acogida favorable entre sus coetáneos, quienes valoraron la frescura y originalidad de un lenguaje armónico que no necesitaba caer en tortuosos amaneramientos cromáticos para generar sorpresa y novedad. En una carta dirigida a Alfonso Ugarte, el organista Pedro J. Iguain alababa de esta manera los procedimientos compositivos desarrollados en sus *Cantos al Sagrado Corazón de Jesús*:

> Todos los cantos son preciosos, con los que verdaderamente se puede orar cantando; armonización correcta no exenta de gratas novedades, sin incurrir en tortuosos modernismos que con aires de petulancia nos están indigestando en Arte. (...) Música como la suya merece ser divulgada y yo por mi parte no dejaré de encomiarla en los corrillos de amigos profesionales [53].

Similares afirmaciones son recogidas en relación a su obra más importante y divulgada, la Misa *In Honorem Sacratissimi Cordis Jesu*, editada en 1935 por la casa donostiarra Erviti. Esta obra fue muy apreciada y largamente interpretada en muchas catedrales, parroquias y comunidades religiosas del territorio vasco-navarro: parroquias de Antezuola y Mondragón, Trinitarios de Algorta, la Basílica de Begoña de Bilbao, la catedral de Pamplona, la catedral de Vitoria, entre otras. En el archivo personal del com-

53. Carta de Pedro J. Iguain dirigida a Alfonso Ugarte, fechada el 18 de marzo de 1935.

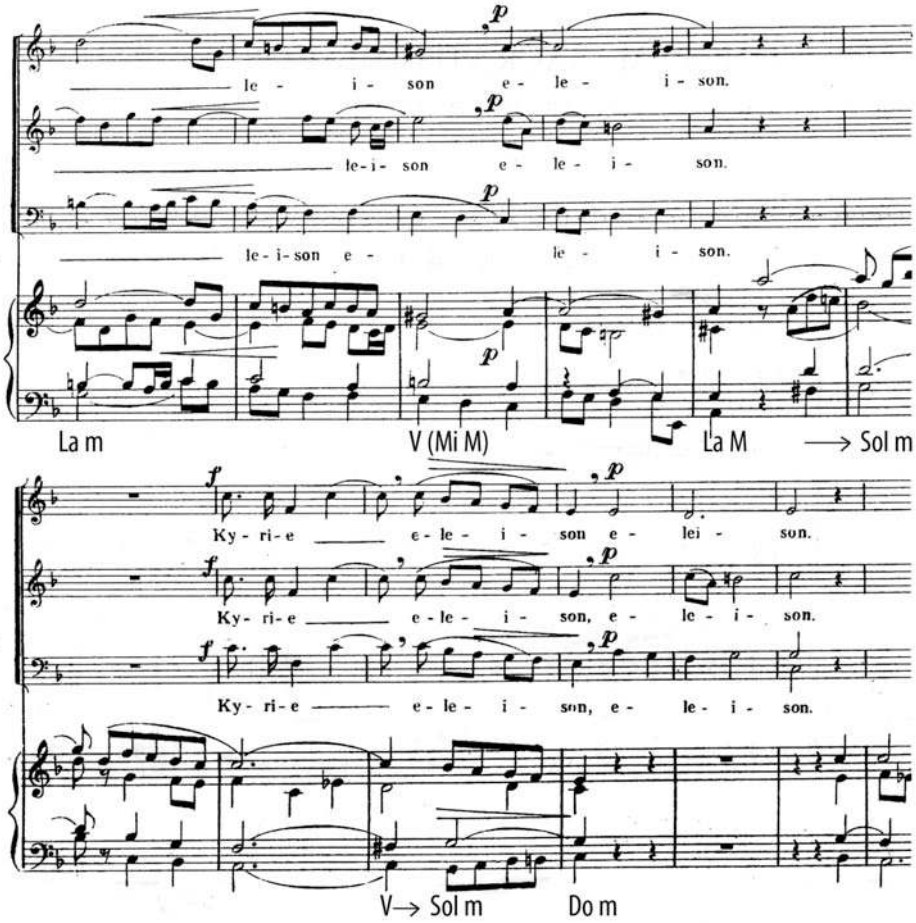



Figura 2. Ugarte, Alfonso: *In Honorem Sacratissimi Cordis Jesu* (Misa a tres voces mixtas y órgano), Kyrie, compases 12-24.

positor consta abundante correspondencia en la que organistas de diferentes parroquias solicitaban a Ugarte el envío de esta pieza para que pudiera ser incluida en su repertorio. Las casas de partituras (como la de Anacleto Toña en Bilbao) pedían constantemente nuevos ejemplares de la Misa para ponerlos a la venta. La composición fue incluso reclamada por los Capuchinos asentados en Manila (Filipinas). Las razones del éxito de esta Misa se desprenden de algunos comentarios y elogios recogidos en la correspondencia dirigida al autor. Así, por ejemplo, en una carta de recomendación escrita por el organista de la Catedral de Pamplona, Félix Pérez de Zabalza [54], éste afirmaba:

54. No figura destinatario, ni lugar, ni fecha.

> Buena misa para voces mixtas, escrita con mano segura en *estilo severo flexible y variado*. Los temas siempre litúrgicos están tratados con toda variedad y novedad deseables. Puede y debe figurar en todos los reper torios de Catedrales, Parroquias y Comunidades religiosas.

Las cualidades que unos y otros resaltaban eran ante todo la sencillez y claridad de su estructura, la comprensibilidad del texto, el hecho de que en ella destacase la melodía (aspecto que, según se re señaba, no podía encontrarse en otros autores modernos), la facilidad para su ejecución y el profundo sentimiento religioso que emanaba. Todas estas cualidades hacían de ella un modelo ejemplar de la música sacra defendida por la reforma. También se hacía hincapié en los novedosos aspectos de su armonía, con continuas alusiones a la aparición de acordes "extraños" y poco usados que adornaban la pieza con "efectos sonoros muy brillantes". La composición recibió los elogios de ilustres compañeros como Luis Urteaga, quien la difundió por las iglesias y basílicas de Donostia, o Julio Valdés. Este último afirmaba en una carta dirigida a Ugarte: "Le diré sinceramente que me ha gustado muchísimo, es clara de comprensión y de muy bellos efectos que harán de ella una obra de cartel" [55].

Esta recepción entusiasta de la Misa de Ugarte se producía en 1935, un año antes de la muerte del compositor. Un merecido reconocimiento, que venía a consolidar el prestigio que se había ido labrando a lo largo de toda su carrera como impulsor y compositor destacado del movimiento reformista de la música sacra. En el siguiente apartado, pasaremos a dar cuenta de esa otra vertiente "más mundana" de Alfonso Ugarte, aquella que lo vincula con la vida social y festiva de la ciudad de Estella.

## 4. ALFONSO UGARTE COMO IMPULSOR DE LA VIDA MUSICAL DE ESTELLA

Tal como venimos señalando, Alfonso Ugarte fue también un importante promotor de la vida musical estellesa, tanto en círculos selectos y burgueses, como en el ámbito popular. Desde su llegada a la ciudad, el compositor adquirió prestigio entre las familias más acomodadas. Recordemos a este respecto, cómo, al desestimar la petición de Juan Sierra para ser restituido en el cargo de organista de San Pedro de la Rúa, se argumentaba que Ugarte era "gran músico, muy bien relacionado con familias importantes". Alfonso Ugarte impartió desde sus inicios clases particulares de solfeo, piano y órgano en su domicilio. Algunas de sus alumnas eran señoritas de estas clases acomodadas, a las que Ugarte dedicó varias piezas de salón para piano escritas dentro de un lenguaje tardo-romántico: *Cruz de Flores* (valses para piano), *Vals Capricho*, *Humoreske*, *Carmen* (mazurca de salón), etc. También tuvo algunos alumnos y alumnas destacados, a los que preparó para que prosiguieran la carrera pianística en conservatorios como el de Pamplona o Zaragoza.

---

55. Car ta de Julio V aldés dirigida a Alfonso Ugar te, fechada en Bilbao el día 15 de ma yo de 1928.

### 4.1. Ugarte en la vida musical burguesa

Como promotor de la vida musical burguesa, Ugarte ofreció numerosos conciertos de cámara y sinfónicos, así como de obras operísticas y zarzuelas. Ya en la temprana fecha de 1907, tenemos noticia de diversas actuaciones ofrecidas en los liceos y casinos de la ciudad junto a una agrupación musical formada por miembros de la banda [56]. Más tarde creó un sexteto local con el que interpretaba obras de cámara en diversos locales y el teatro de la ciudad. Para la realización de estos conciertos, el músico se valió no sólo de este sexteto (en el que destacaba como violinista un talento local, José Garagarza), sino de importantes figuras musicales foráneas. Varios premios de violín, canto y piano del Conservatorio de Madrid desfilaron por la ciudad de Estella, llamados por Alfonso Ugarte. El compositor también creó varias obras de cámara para ser interpretadas en estas veladas musicales. De entre ellas destacan una *Melodía para violín y piano* y, sobre todo, un minueto titulado *La corte de Carlos IV* de impronta clásica (o tal vez debiéramos decir "neoclásica") que fue publicado en una prestigiosa revista musical madrileña a la que el compositor se hallaba suscrito: *Arte Musical*.

La relación que el músico poseía con los círculos musicales de Madrid y Pamplona le permitieron traer a la localidad de Estella a intérpretes y formaciones de reconocido prestigio. En 1924 la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Arbós se trasladó a Pamplona para dar una serie de conciertos. Por aquel entonces esta formación musical mantenía un estrecho contacto con el Orfeón Pamplonés, junto al cual había actuado en reiteradas ocasiones para interpretar un repertorio sinfónico-coral. Ugarte se encontraba así mismo fuertemente vinculado con este Orfeón, dada su amistad con su director Remigio Múgica y al hecho de que en diversas ocasiones actuó como organista de esta prestigiosa formación coral [57]. Estos contactos posibilitaron que el compositor trasladara la Orquesta Sinfónica de Madrid a Estella, para ofrecer un concierto en la Teatral Estellesa (principal teatro de la ciudad). El hijo sacerdote de Alfonso Ugarte, Julio, recordaba la memorable interpretación del "Coro de los peregrinos" del *Tanhäuser* de Wagner que ofrecieron en aquella ocasión. No obstante, la asistencia no fue muy numerosa y el fracaso de taquilla costó a los organizadores, Alfonso Ugarte y el concejal Emiliano Zorrilla entre otros, 500 pesetas que debieron embolsar de su propia cuenta.

El músico también mantuvo un estrecho contacto con otras sociedades musicales de la capital navarra, como la Asociación Santa Cecilia vinculada al Orfeón Pamplonés. La orquesta de esta institución inició en 1933 unas

---

56. Esta referencia a la participación de Ugarte y miembros de la banda en las veladas musicales de los casinos de Estella, se encuentra recogida en una sesión de las Actas del Ayuntamiento. Véase, Archivo Municipal de Estella (A.M.E.). Libro de Actas nº 251: Sesión ordinaria del 18 de mayo de 1908 (p. 134).

57. Ugarte compuso también un Cántico o himno a San Francisco Xavier para este orfeón. Para más información sobre la trayectoria del Orfeón Pamplonés, véase Barón (1991).

excursiones artísticas por diferentes localidades navarras, con objeto de ofrecer, por un precio asequible a la mayoría, una serie de conciertos educativos que contaban con la subvención de los municipios. El Sindicato de Iniciativas y Turismo impulsado por el Partido Nacionalista Vasco y el Ayuntamiento estellés (que en aquel momento contaba con un alcalde nacionalista) apoyaron la propuesta, invitando a la Asociación Santa Cecilia para que ofreciera un concierto durante la semana consagrada a las fiestas patronales [58]. Sin duda, la intercesión de Alfonso Ugarte, bien relacionado con las fuerzas nacionalistas, debió de ser decisiva a este respecto. De hecho fue el músico quien se encargó de organizar y promocionar dicho concierto.

Además de los conciertos de cámara y sinfónicos, Alfonso Ugarte también montó varias zarzuelas, algunas salidas de su puño y letra. En su archivo musical figuran varias zarzuelas de Tomás Bretón, Ruperto Chapí, etc., que sin duda debieron de ser interpretadas bajo su dirección en la Teatral Estellesa. Tal como se recoge en un programa conservado en su archivo personal, en 1935 montó en este teatro una zarzuela cómica de Ruperto Chapí, *María de los Ángeles*, contando con la interpretación de una orquesta de 25 ejecutantes (entre ellos estarían seguramente miembros de la Banda Municipal, de la cual en aquel momento era director) y un coro mixto de 33 voces, que probablemente contaba con la participación de miembros del Orfeón Estellés. Dentro del reparto figuraba como protagonista su hija Mª Puy Ugarte, quien también era cantante del Orfeón de la localidad. Es de destacar, así mismo, que el músico compuso dos pequeñas zarzuelas para que fueran interpretadas por estos músicos locales: *El roscón de San Francisco* y *Juguete infantil.* Como cabe apreciarse, el hecho de ser el músico local más destacado, a cuyo cargo se encontraban diversas agrupaciones (coros parroquiales, el Orfeón, la Banda Municipal), le brindó la oportunidad de movilizar estas formaciones para ofrecer, junto a otros músicos de fuera, una actividad musical de alta calidad.

La actividad de Ugarte, sin embargo, no se circunscribe sólo a la cultura musical burguesa de concierto; también destaca su importante contribución en la animación musical de las reuniones y festividades de carácter popular. Nos referimos principalmente a la labor que desempeñó como director de la Banda Municipal de Estella y también al impulso que dio a la cultura y música vascas en la localidad.

58. A.M.E.: Caja 486. Se recoge la correspondencia mantenida entre el Ayuntamiento, el Sindicato de Iniciativas y Turismo y la Asociación Santa Cecilia.

### 4.2. Su labor al frente de la Banda Municipal de Estella

La existencia de una banda musical estellesa puede rastrearse desde mediados del siglo XIX [59]. Desde inicios de este siglo, fueron los organistas de las parroquias y los gaiteros callejeros que acompañaban procesiones de carácter cívico y/o religioso, los que desarrollaron la mayor parte de la actividad musical en esta ciudad. A los gaiteros se une, hacia mediados de siglo, una pequeña banda u orquestina, ligada a la importancia creciente que iban tomando los actos civiles organizados por la Corporación. La función primordial de estos músicos callejeros (gaiteros y banda) era la de animar musicalmente las procesiones celebradas con ocasión de actos civiles o religiosos, en fechas tan señaladas como la Semana Santa, el Corpus Christi, el Día de San Andrés o las fiestas de la ciudad. Las primeras bandas estaban constituidas por músicos aficionados, que recibían por sus servicios una gratificación. Sin embargo, hacia 1870, gracias a la labor desempeñada por el director Angel Domínguez, se inicia la institucionalización de esta agrupación. El Ayuntamiento asume por primera vez la música de la banda como un servicio municipal sometido a un reglamento, los miembros de la misma pasan a cobrar un sueldo, se crea una academia para la formación de los músicos, y se la dota de instrumentos y uniformes, cuyo coste corre a cargo de los presupuestos municipales. Esta banda municipal sufrió posteriormente diversos avatares y fue varias veces disuelta, debido a la existencia de una contienda bélica (la segunda guerra carlista) y a problemas de falta de asistencia y formalidad. Y es que, con la escasa remuneración que recibían, los miembros de la banda estaban empeñados en otras ocupaciones como medio para ganarse la vida, aspecto que repercutía negativamente en el nivel de profesionalización y formalidad de esta agrupación.

No será hasta la última década del siglo XIX cuando la banda resurja con nueva pujanza, gracias a la dirección de Julio Romano, el ilustre gaitero que había extendido por toda Navarra la fama de la gaita estellesa, gracias a su extraordinaria destreza musical. En esta época, la importancia de la banda creció con un incremento de sus cometidos y su participación en conciertos tanto públicos (se inician las sesiones estivales de música en Los Llanos), como en locales privados (casinos, etc.). Tras su fallecimiento en 1900, Feliciano Celayeta y Octavio, rival de Alfonso Ugarte en las oposiciones a la organistía de San Pedro de la Rúa, fue nombrado nuevo director. Nuevas faltas de asistencia y organización motivaron la decisión de diluirla en 1903, dado que los concejales estimaban que no obedecía a sus cometidos [60]. Durante años, el Ayuntamiento se vio obligado a recurrir tanto a bandas militares, como a ciertas agrupaciones locales a las que se revistió de un carácter semi-municipal. Directores como el Señor Penilla o el malogrado Juan Sierra desfilaron al frente de varias agrupaciones semi-municipales

59. La trayectoria de la banda musical y los gaiteros estelleses hasta finales del siglo XIX, se encuentra recogida en Villafranca (1999).

60. Dato recogido en A.M.E. Libro de Actas nº 247: Sesión ordinaria del 15 de abril de 1903 (pp. 171-171v.).

que actuaban en función de gratificaciones y contratos circunstanciales [61]. Sin embargo, este sistema planteaba serios problemas a la hora de cubrir todas las necesidades musicales requeridas por la ciudad, principalmente las múltiples procesiones festivas y los bailes que comenzaron a organizarse a partir de 1906 en el parque de Los Llanos. La posibilidad de volver a institucionalizar la banda de música se tornó un tema recurrente en las sesiones municipales, sin que el proyecto llegara a fraguar por el momento.

En 1907 aparece el nombre de Alfonso Ugarte al frente de la banda que cubría este servicio municipal [62]. Posteriormente, a inicios de 1908, se decide finalmente institucionalizar esta agrupación, bajo un nuevo reglamento. Se reciben dos instancias de Alfonso Ugarte y José Penilla solicitando la plaza de director de la banda reorganizada, la cual es finalmente concedida al primero de ellos [63]. Los resultados de la agrupación dejaron, sin embargo, descontentos a ciudadanos y concejales. Pese a los intentos de Ugarte por mejorar su nivel, la banda seguía arrastrando los problemas habituales de falta de asistencia y profesionalidad. En las actas de las sesiones municipales se aprecia además la aversión de ciertos concejales (principalmente del Señor Larrainzar) hacia Ugarte, motivada por causas que nada tenían que ver con su oficio musical. La enemistad había surgido a raíz de la vinculación de Ugarte con el grupo nacionalista vasco de la localidad. Estos concejales trataron de responsabilizar a su director de todos los males que atravesaba la banda, acusándole de falta de competencia y de exhibir el oficio en los casinos, aspecto que dañaba el prestigio de la Corporación. La mayor parte de los concejales, no obstante, intercedieron en esta contienda a favor de Alfonso Ugarte, a quien consideraban persona afable y de buen carácter, así como un buen director [64]. La incompetencia de la banda fue más bien achacada a los problemas de profesionalización que arrastraba desde hacía tiempo. La experiencia volvió, por tanto, a resultar fallida, siendo la recién estrenada Banda Municipal disuelta a finales de ese mismo año [65]. A partir de ahí se sucedieron nuevamente diferentes formaciones musicales a cargo de directores como José Penilla o Juan Sierra, que prestaban un servicio municipal a cambio de gratificaciones. La última formación de Juan Sierra llegó a alcanzar cierta estabilidad a partir de 1913, obteniendo bajo un nuevo reglamento el rango de Municipal [66].

---

61. La alusión a estas bandas de carácter semi-municipal se encuentra en diversas sesiones ordinarias del Ayuntamiento. Véanse los Libros de Actas nº 248 y nº 251.

62. Dato recogido en A.M.E. Libro de Actas nº 251: Sesión ordinaria del 18 de noviembre de 1907 (p. 85).

63. Dato recogido en A.M.E. Libro de Actas nº 251: Sesión ordinaria del 8 de febrero de 1908 (p. 106v .).

64. Esta polémica se encuentra recogida en A.M.E. Libro de Actas nº 251: Sesión ordinaria del 18 de mayo de 1908 (p. 134).

65. Dato recogido en A.M.E. Libro de Actas nº 269: Sesión ordinaria del 23 de noviembre de 1908 (p. 6).

66. Dato recogido en A.M.E.. Libro de Actas nº 279: Sesión ordinaria del 8 de enero de 1913 (p. 148).

Su profesionalización definitiva, no obstante, no se produjo hasta 1920. En esta fecha el Ayuntamiento de Estella decidió reorganizar completamente la banda, tratando de emular la profesionalidad y competencia que estas formaciones habían alcanzado en otros municipios. La existencia de una banda municipal de calidad se había convertido en una preocupación de capital importancia para el prestigio de la ciudad. La Corporación pidió orientación en este cometido a otros Ayuntamientos de localidades vecinas como Tafalla, Sangüesa o Cintruénigo, quienes pusieron a su disposición los Reglamentos y diversos detalles sobre la organización de sus respectivas bandas municipales. La antigua formación dirigida por Juan Sierra quedó disuelta y la dirección de la nueva banda fue encomendada a Alfonso Ugarte, quien también aportó ciertas ideas prácticas sobre cómo reorganizarla. Pese a que en otros municipios la plaza de director fuera adjudicada mediante oposiciones, el Ayuntamiento de Estella decidió nombrar directamente a Ugarte, teniendo en cuenta todos los servicios prestados y méritos que el solicitante acreditaba[67]. Y es que, como vimos, el músico poseía ya una larga experiencia como director de diversas agrupaciones musicales e incluso había estado al frente de la Banda Municipal de Estella en una ocasión. A esto debemos añadir, el reconocimiento que le había otorgado el ser seleccionado como miembro del Jurado de un Concurso de Bandas celebrado en Pamplona en 1918, junto a colegas profesionales de la talla de Guridi, Mokoroa, Julio Gómez y Lazpiur.

La agrupación municipal se reorganizó con un carácter netamente profesional. Se estableció un nuevo reglamento y se renovaron la plantilla, el vestuario y el instrumental. La profesionalidad de la nueva agrupación quedó garantizada gracias a la formación musical exigida a los nuevos ejecutantes, que procedían de la Academia de Solfeo o eran seleccionados mediante una oposición. Ugarte fue el encargado de organizar y evaluar estas oposiciones. La banda inició así bajo la dirección de Ugarte, una nueva andadura que duró hasta 1936, fecha en la que volvió a ser diluida, debido al alzamiento militar. Esta etapa de 1920 a 1936 comprende el periodo de máximo esplendor de la banda, la cual se convirtió en una pieza clave de la animación festiva y de los diversos actos civiles y religiosos celebrados en la ciudad. El prestigio alcanzado por el buen hacer de la banda rebasó los límites de Estella y otras localidades vecinas comenzaron a solicitar sus servicios para que animaran en fechas señaladas actos festivos. La ciudad pasó así de la necesidad de importar músicos y bandas (principalmente militares), a exportar a otras localidades su propia banda estable y municipal. La fama de esta formación llegó incluso a oídos del Ayuntamiento de Pamplona, que en 1931 solicitó sus servicios para que actuara en las fiestas de San Fermín. La banda de Ugarte fue contratada para tocar en pasacalles, Vísperas, dianas y también bailables en las noches de la Plaza del Castillo, además de ofrecer algún concierto en el Bosquecillo de la Taconera. La solicitud dirigida al Ayuntamiento de Estella

67. Dato recogido en A.M.E. Libro de Actas nº 295: Sesión ordinaria del 18 de febrero de 1920 (p. 38). La documentación referida a la reartículación de la Banda Municipal (reglamentos de las bandas de otros municipios, los apuntes de Ugarte sobre cómo reorganizarla, etc.), se encuentra en A.M.E.: Caja 1729.

ponía de manifiesto su interés en contratar una banda que estaba reconocida como una de las mejores de navarra debido a "su acertada dirección" [68]. El prestigio de Ugarte como director de bandas había ido por tanto en aumento. En los años 30 el músico alcanzó la presidencia de la Directiva en Navarra de la Asociación Vasco-Navarra de Directores de Bandas de Música.

Con la llegada de la República, se había creado en 1933 una Asociación Nacional de Directores de Banda de Música, a la cual Alfonso Ugarte se afilió, llegando a ser presidente de la Directiva en Navarra. Los directores de banda reivindicaban una reglamentación general que normalizase su situación, para no tener que estar sujetos a la precariedad que hasta el momento habían sufrido las bandas de música municipales. La República, que había elevado la música a una preocupación de Estado, aprobó en 1934 mediante un decreto del Ministerio de la Gobernación, un *Reglamento Orgánico del Cuerpo de Directores de Bandas de Música Provinciales y Municipales*. La Directiva de la Asociación Vasco-Navarra pidió a la Diputación Foral y Provincial de Navarra que adaptara cuanto antes esta normativa al territorio de Navarra, teniendo en cuenta las reglas que dicha Diputación dictara (la Diputación Navarra reivindicó su autonomía y régimen privativo a la hora de aplicar estas normas estatales) [69]. Como resultado de todo ello, el Ayuntamiento de Estella publicó en 1935 un reglamento conforme a la nueva normativa, en el que la organización de la banda y la situación de sus miembros quedaba completamente regularizada. Este reglamento supuso la culminación del lento proceso de institucionalización que había comenzado a gestarse a finales del siglo XIX.

El *Reglamento de la Banda Municipal de Música de Estella* de 1935 es el único que se conserva y en él se recogen de manera regulada tanto la organización, como los cometidos y obligaciones que la banda había estado desempeñando tradicionalmente [70]. En él se señala que la banda fue creada "para contribuir al realce de las fiestas y actos públicos y proporcionar a la Ciudad tan importante elemento de solaz y cultura popular" [71]. Un calendario de obligaciones ordinarias recoge los cometidos que la banda desempeñaba en la vida musical de la ciudad: tocar todos los domingos, en las fiestas de Estella y en festividades religiosas señaladas como Año Nuevo, Reyes, los Días de San José, de Santiago, de San Juan, San Miguel y San Pedro (estos tres últimos celebrados en los tres barrios ligados a las tres parroquias principales de la ciudad), el Día de la Aparición de la Virgen del Puy y el Día de San Andrés (como festividades locales), y los días del Corpus Christi, de la Ascensión, de la Asunción y de Navidad. En las fiestas de Estella, los

68. Solicitud recogida en A.M.E.: Caja 0486.

69. Carta del presidente (Alfonso Ugarte) y vocales de la Directiva Navarra dirigida a la Exma. Diputación Foral y Provincial de Navarra, fechada en Pamplona, el día 30 de octubre de 1935. Dicha carta se conserva en el Archivo familiar del compositor.

70. Tanto este Reglamento, como el de la Academia de Solfeo anexo a este documento, se conservan en la Biblioteca Pública de Estella.

71. Véase el artículo 1º del Capítulo I "Disposiciones generales", del *Reglamento* de 1935.

cometidos asignados para la banda eran: tocar las dianas, acompañar al Ayuntamiento en sus procesiones (al Puy y a San Pedro) y tocar conciertos y bailables en la Plaza de los Fueros. El Reglamento también especifica la posibilidad de que sus servicios fueran requeridos para otros actos de carácter extraordinario, por los cuales percibirían una gratificación. Estos actos eventuales podían realizarse a petición del Ayuntamiento o de un particular, siempre que el primero diese su consentimiento. Así mismo se contemplaba la posibilidad de que, habiendo recibido el permiso de la corporación, la banda actuase fuera de la localidad. En todas estas contratas el Ayuntamiento se reservaba el derecho a percibir el 15%. Se señalan además las tarifas a cobrar por estos actos extraordinarios.

La plantilla estaba constituida por 28 integrantes, incluidos los músicos, el Director y el Sub-director (éste último era un músico de la plantilla que sustituía al director en caso de ausencia y desempeñaba algunos cometidos adicionales como transportar papeles, percibiendo por todo ello una pequeña gratificación sobre su salario). Los músicos ingresaban en la banda después de haber recibido formación en la Academia de Solfeo (para la cual también se creó un pequeño Reglamento), y en caso de presentarse por libre habían de superar una oposición. Los salarios oscilaban entre las 490 pesetas percibidas por los intérpretes principales (el clarinete principal y el bombardino primero) y las 230 por los situados en último lugar (como la trompeta segunda o el platillero avisador). El salario del director era de 2.400 pesetas. Los ensayos debían realizarse al menos dos veces por semana, haciéndolos compatibles con las ocupaciones del personal (los músicos, por tanto, eran trabajadores que tenían la banda como un segundo oficio, del cual podían obtener cierta remuneración).

El Reglamento recoge igualmente las obligaciones que Alfonso Ugarte había de desempeñar como Director de la Banda y de la Academia de Solfeo[72]. Entre ellas destacan los cometidos de enseñar diariamente (excepto jueves y festivos) la clase de solfeo en la Academia, de asistir a todos los actos y ensayos, de velar por el cuidado de los instrumentos, de llevar un inventario de las obras existentes en el archivo, de proponer los cambios necesarios en la plantilla, informando sobre la necesidad de cubrir vacantes o de adquirir nuevas obras e instrumentos. Se señalan así mismo toda una serie de obligaciones de clara orientación paternalista, dado que el director de la banda era el encargado de velar por el orden y de elevar el nivel cultural y artístico de la misma. Como señalamos en la introducción, las bandas musicales también desempeñaron el importante cometido de moralizar y educar a las clases más populares. Alfonso Ugarte debía remitir a la Comisión designada por el Ayuntamiento una relación de faltas de puntualidad, asistencia y disciplina. Los músicos pagaban por cada falta una pequeña cantidad de multa y el importe acumulado servía para arreglos del instrumental y el material del archivo (un 10%) y para pagar a los apuntadores encargados de anotar las faltas (20%), siendo el resto repartido entre los miembros de la banda.

---

72. Véase el Capítulo IV "Del Director de la Banda", en el *Reglamento* de 1935.

Desde la puesta en vigencia de este nuevo reglamento, Alfonso Ugarte cumplió todos estos cometidos con modélica formalidad, dando cuenta de las faltas, de las vacantes aparecidas y realizando un inventario exhaustivo de todas las obras contenidas en el Archivo Municipal [73].

Este inventario de obras nos da una idea del repertorio que Alfonso Ugarte solía interpretar con la banda. El repertorio se encontraba dividido en obras de concierto (la "música científica" o artística a la que se referían los concejales en algunas sesiones recogidas en las Actas), bailables y piezas destinadas a actos públicos como las dianas o las procesiones. Ugarte escribió varias obras para banda. Entre ellas destacan una versión del Minueto *La corte de Carlos IV*, la marcha *Homenaje a la Estrella del Puy*, que seguramente sería interpretada con ocasión de las procesiones y actos populares celebrados en honor a la Virgen de Estella, y una versión del *Himno popular a Fray Diego de Estella*. Tal como podemos comprobar, la mayor parte de sus obras para banda eran adaptaciones de composiciones realizadas previamente, aspecto que también podemos observar en los numerosos arreglos de obras sinfónicas, zarzuelas y óperas que formaban el repertorio programado para los conciertos. En el Archivo Municipal figuran diversas adaptaciones de obras sinfónicas de Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, etc. y de fragmentos orquestales de óperas de Puccini, Gounod y sobre todo Wagner. También se interpretaban *potpourris* y fantasías creadas a partir de zarzuelas populares de Chapí, Bretón (*La verbena de la Paloma*), Vives (*Doña Francisquita*) o de Guerrero (*Los Gavilanes*). A ellas se añade un repertorio de obras para banda, inspiradas en distintos folklores regionales, que llevaban los sugerentes títulos de "sardana", "cantos asturianos", "cielo andaluz", "pinceladas de Castilla", "capricho valenciano", "alborada gallega", etc. Ugarte también dotó a la banda de Estella de un extenso *corpus* de obras de compositores vascos: algunos *potpourris* basado s en melodías va scas, el *Gernikako Arbola* y adaptaciones de obras sinfónicas y operísticas como la *Sinfonía Vasca* de Mocoroa, *Mirentxu* de Guridi o *Mendi-Mendiyan* d e Usandizaga. A lfonso Ugarte publicó así mismo una biribilketa para banda titulada *Ordoiztik Etxartera* (también se encuentra en una versión para conjunto de t xistu) en la Editorial de Música Vasca que la Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskunt za, había creado en 1921 con el propósito de difundir la música vasca como repertorio de las bandas municipales.

La adhesión de Ugarte a los movimientos que promulgaban un rescate de la música y las tradiciones vascas choca, en cierta manera, con el repertorio de bailables que se veía obligado a interpretar para deleite popular de los ciudadanos. Dentro de este repertorio encontramos los bailes de moda que solían ejecutar usualmente todas las bandas populares: paso-dobles, valses, mazurcas, polcas, habaneras y tangos, jotas, schotish y gavotas y un *corpus*

73. Toda esta documentación, referida al cumplimiento de Ugar te de sus obligaciones como Director, se encuentra recogida en A.M.E.: Caja 1729. En el Archivo familiar del compositor se conser va un in ventario de las obras para banda contenidas en el Archivo per sonal de Ugar te y en el Municipal.

formado por frox-trots y otras danzas modernas. Ugarte compuso piezas para algunos de estos géneros, como el schotish *Consuelo* o el *Frox-trot de las campanas*[74]. Este aspecto choca igualmente con su perfil de hombre religioso, dado que la Iglesia veía con cierto recelo estas músicas y bailes extranjeros que, en su opinión, fomentaban conductas un tanto impúdicas (como el baile agarrado). En el IV Congreso Nacional de Música Sacra celebrado en Vitoria, uno de los temas de debate se centró precisamente en la cuestión de si era compatible simultanear el cargo de organista con el de director de unas bandas de música en las que se interpretaba esta clase de repertorio. Los participantes, entre los que se encontraba Ugarte, alegaron que la situación no era del todo deseable, pero que muchos organistas se veían impelidos a simultanear los cargos, debido a la escasa remuneración que percibían con un solo empleo. El Congreso expresó su deseo de que en adelante la remuneración de los organistas fuera la suficiente como para no necesitar simultanear su ocupación con el cargo de director de banda [75]. Seguramente, pese a la religiosidad del músico, en Ugarte, al igual que en la mayoría de organistas que desempeñaban este mismo cometido, debió de primar un espíritu pragmático y tolerante frente a las costumbres populares de la época.

Como apuntamos, estos bailes "exóticos" también fueron un blanco de ataque para ciertos sectores del nacionalismo vasco. El repertorio de habaneras, tangos, pasodobles, etc., representaba para este movimiento una invasión de música foránea (española y de otros países) que había venido a corromper las costumbres cristianas del pueblo vasco. Las tradiciones vascas, con sus melodías ancestrales y bailes "a lo suelto", fueron revestidas de un carácter de pureza y moralidad. Esta ideología contraponía constantemente la inocencia del ámbito rural vasco a los peligros que encerraba la sociedad urbana desarrollada en la modernidad. Denunciaba así un desplazamiento de estas tradiciones vascas, sobre todo en territorio navarro, debido a la implantación gradual de otras modas extranjerizantes. Las diversas asociaciones implicadas en el renacimiento de la cultura vasca, trataron de reavivar todas estas tradiciones a través de la recolección del folklore popular, del fomento de las agrupaciones de txistularis, la recuperación de bailes autóctonos e incluso la difusión de un repertorio de música vasca entre las bandas populares [76].

### 4.3. Ugarte como promotor de la cultura vasca y el nacionalismo musical

Alfonso Ugarte tomó parte en este movimiento, siendo uno de los principales impulsores de la cultura y el nacionalismo vascos en la localidad de

---

74. Ambas obras figuran en su inventario, pero no se han conservado.

75. Véase el "Tema Séptimo: Condiciones de los organistas de las Parroquias", en *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (1930: 128).

76. Para profundizar en la ideología de estas asociaciones implicadas en el renacimiento de la cultura vasca, véase Sánchez Ekiza (2005).

Estella [77]. Ya relatamos cómo, a su llegada a la ciudad, formó, junto a los padres capuchinos Ibero y Renteria, un grupo activo de *abertzales* que defendían la causa vasca con auténtico fervor. No fueron los primeros estelleses comprometidos con esta causa, ya que en las últimas décadas del siglo XIX se habían dado ya algunos precedentes. Es el caso de Estanislao Arantzadi, primer defensor estellés del nacionalismo vasco e impulsor de la Asociación Euskara de Navarra. En este cometido fue respaldado por su mujer, Juana Irujo, y el hermano de ésta, Daniel Irujo. Este último, fue el encargado de defender a Sabino Arana en varios juicios que la justicia española organizó en su contra por haber publicado unos artículos reivindicativos. A Daniel Irujo se unieron a inicios de siglo los dos padres capuchinos y el recién llegado Ugarte, constituyendo la primera generación de *euskaltzales*, el primer núcleo activo que se gestó en la localidad. En estos años iniciales, este grupo reducido de *abertzales* creó un himno vasco con música de Ugarte, el cual lamentablemente se ha perdido. Este himno, sin embargo, no llegó a ser oficial. En una visita en 1903 de Sabino Arana y el pianista Cleto Zabala a la localidad de Estella, decidieron junto a Alfonso Ugarte y el Padre Ibero oficializar como himno vasco el *Gora ta Gora Euzkadi*, tomando como melodía un arreglo de Cleto Zabala del saludo a la Bandera de la *Ezpatadantza* con letra de Sabino Arana.

A partir de 1910 el nacionalismo vasco fue fortaleciéndose en Navarra, gracias a la publicación de varias revistas y la apertura de los primeros *batzokis*. El *Batzoki* de Pamplona fue abierto por estas mismas fechas, siendo su presidente el estellés Manuel Aranzadi, uno de los principales responsables en la construcción del Partido Nacionalista Vasco en Navarra. Manuel Aranzadi, junto a Manuel Irujo, hijo mayor de Daniel, constituyen las personalidades más destacadas de esta segunda generación del nacionalismo vasco.

En 1917, Manuel Irujo y otros nacionalistas de Estella registraron una nueva sociedad llamada Centro Navarro, constituida como lugar de encuentro para todos los miembros de la familia vasca, especialmente navarros, a los que se proporcionaba conocimiento y diversión. En 1918 se inaugura la sede de dicha entidad, la *Euzko Etxea* o primer *batzoki* estellés ubicado en la céntrica Plaza de San Juan, de la cual Alfonso Ugarte llegaría a ser presidente. Desde este núcleo irradiaron toda una serie de actividades políticas y culturales que impulsaron el nacionalismo vasco tanto en Estella, como en otras localidades navarras. En 1920 la revista bilbaína *Hermes* publicaba un manifiesto titulado "A todos los vascos y a todos los nacionalistas del mundo", donde se recogían los principios defendidos por los nacionalistas de Estella como grupo formalmente constituido [78]. Quien llevaba la batuta de las actividades políticas de Estella era Manuel Irujo, por aquel entonces también Diputado de Navarra. Éste mantenía excelentes relaciones con Alfonso

---

77. La trayectoria del nacionalismo vasco en Estella se encuentra recogida en Chueca (1990).

78. El manifiesto se encuentra publicado en el nº 55, de enero de 1920, de la revista.

Ugarte, ya que además de compartir la filiación de carácter político, Irujo era destacado tenor del coro parroquial dirigido por el músico.

Los frutos políticos de estas actividades no se recogieron hasta la llegada de la Segunda República. En 1931 el Partido Nacionalista Vasco obtuvo tres concejales en el Ayuntamiento de Estella y en 1933 el alcalde pasó a ser el nacionalista Fortunato Aguirre. En esta época se pusieron en marcha una serie de proyectos para el fomento de la cultura vasca, que habían estado fraguándose a lo largo de los años. La iniciativa más importante fue la creación de una *Euskal Eskola* en la que la enseñanza pudiera impartirse en lengua vasca. En 1931 se gestó una Junta de Patronato de la Lengua Vasca, con el respaldo y la financiación de la Diputación, el Ayuntamiento, el Sindicato de Iniciativas y Turismo y una asociación llamada *Euskeraren Adiskideak*. La Directiva de este patronato estaba constituida por Fortunato Aguirre en representación del Ayuntamiento, como presidente, Jose María Lakarra en representación de Euskoikaskuntza, Delfín Irujo en representación de *Euskararen Adiskideak* y Alfonso Ugarte y José Joaquin de Navascues (el yerno del músico) en los cargos de tesorero y secretario respectivamente. Gracias al financiamiento obtenido, las primeras clases comenzaron a impartirse en 1932 dentro de una pequeña sala habilitada por el Ayuntamiento. Posteriormente, en 1933, la *Euskal Eskola* fue inaugurada, abriendo sus puertas en una pequeña vivienda situada en la Plaza de San Juan.

Además de dar impulso a la lengua vasca, los nacionalistas de Estella también se preocuparon por el rescate y fomento del folklore en su doble manifestación de la música y la danza. En esta labor contaron con la inestimable ayuda de Alfonso Ugarte y, sobre todo, del padre Hilario Olazarán de Estella. Este padre capuchino fue precisamente una de las personalidades más implicadas en el resurgir del txistu, instrumento para el cual escribió un método de enseñanza muy difundido. El padre Olazarán era colaborador en el Colegio de Lecároz de otro gran impulsor de la música vasca, Aita Donostia, y presidente honorario de la Asociación de Chistularis surgida en 1927. El objetivo de esta institución no era otro sino fomentar el uso de este instrumento cuya práctica había ido decayendo en los últimos años [79]. Desde la asociación surgieron iniciativas para institucionalizar y normalizar, al igual que había sucedido con las bandas, la situación de los txistularis. También se tendió a uniformizar el repertorio y las formas de ejecución, consolidando un tipo de formación "estandar" a tres voces, constituida por dos txitus y un silbote. El repertorio difundido por la revista *Txistulari*, desterraba los valses, polcas, habaneras, etc., es decir, los bailables de origen "extranjero" que habían sido interpretados usualmente en décadas precedentes, para concentrarse en un repertorio de fandangos, biribilketas o contradanzas, zortzikos, arin-arins y otras danzas vascas, además de publicar un corpus de obras de concierto creadas por los mejores compositores vascos del momento. Importantes

79. Para más información sobre el ideario, objetivos y actividades de la Asociación de Chistularis, véase Sánchez Ekiza (2005: 217-245).

músicos de la talla de Guridi, Aita Donostia, Luis Urteaga y el Padre Olazarán, entre otros, publicaron obras para txistu desde estas páginas.

Alfonso Ugarte también aportó su granito de arena, seguramente por mediación de su amigo Hilario Olazarán, publicando una biribilketa titulada *Ordoiztik Etxartera* y un zortziko para una formación "estandar" de dos txistus y un silbote. La primera de estas composiciones está dedicada a la agrupación de txistularis que acababa de gestarse en el Centro Navarro de la localidad. Además de estas composiciones, Ugarte compuso un himno patriótico a Navarra y otro himno vasco titulado *Indar bizi-biziyaz*, que seguramente sería interpretado por los nacionalistas de Estella [80]. Junto a la práctica del txistu, los *abertzales* de la ciudad también fomentaron la creación de grupos de *dantzaris*. Si en un inicio se concentraron en el aprendizaje de danzas pertenecientes a otros territorios (como la *Ezpatadantza*, originariamente de Bizkaia), posteriormente se dedicaron también al estudio y recuperación de otros aires y danzas de la merindad de Estella, como la danza de Larrain.

La floración de todas estas iniciativas se vio truncada por el alzamiento militar y el inicio de la Guerra Civil. En los años inmediatamente precedentes, se habían ido ya madurando ciertas tensiones entre los nacionalistas vascos y los carlistas de Estella. La capital de la merindad, al igual que el resto de Navarra, cayó prontamente bajo el control de los militares golpistas. El apoyo del Partido Nacionalista Vasco a la República, ocasionó la represión del movimiento y el fusilamiento de muchos de sus miembros. Este es el caso del alcalde nacionalista de Estella, Fortunato Aguirre, quien fue fusilado en los primeros días del alzamiento, en concreto, el 29 de septiembre de 1936. A los dos meses de iniciarse la guerra, el comandante militar de Estella, Ricardo Sanz Iturria, promulgó un afamado bando entre los ciudadanos, en el que condenaba la actitud indiferente del PNV navarro hacia el alzamiento, así como el separatismo que habían impulsado en Estella. Por ello, instaba a todos los nacionalistas a que en un plazo de 48 horas presentasen en la comandancia todos los símbolos separatistas que obrasen en su poder: trajes, libros, revistas, imágenes de Sabino Arana, ... así como los libros pertenecientes a la recién clausurada *Euskal Eskola*. Seguidamente, arremetía en contra de todas las iniciativas culturales impulsadas por los nacionalistas vascos:

> En ciertas regiones de provincias vascongadas y en nuestra querida Navarra se usan el txistu y los correspondientes instrumentos para baile. En las vascongadas muy bien que sigan con sus patriarcales costumbres; en Estella eso es planta exótica desconocida e importada por los que sabemos. Se acabó el "gora Euzkadi", estamos en tiempos de VIVA ESPAÑA, por consiguiente, quien los posea entregará todos esos instrumentos en el plazo de 48 horas [81].

---

80. Ugarte compuso varios himnos corales: un himno vasco, un himno a Navarra, y un himno obrero y otro agrario destinados a las asociaciones de trabajadores católicos.

81. Cita recogida en Sánchez Ekiza (2005: 245).

Los documentos, libros y símbolos de los nacionalistas vasc os fueron quemados en una hoguera prendida en la Plaza de San Juan [82]. Tras el triunfo en Estella del alzamiento militar, la Banda Municipal de Música fue igualmente disuelta. Alfonso Ugarte hubo de hacer un inventario de todos los materiales e instrumentos que obraban en poder del director y los músicos, para que fueran devueltos al Ayuntamiento. Esta devolución de todos los enseres de la banda se produjo a finales de diciembre de 1936 [83]. La mayoría de los miembros de la recién disuelta Banda Municipal pasaron a formar parte de la Banda del Requeté local. Los instrumentos que obraban en poder del Ayuntamiento f ueron solicitados tanto por esta banda que actuaba a l servicio de la Junta de Guerra Carlista, como por la Banda de la Falange Española y de las Jons.

No es difícil imaginar las tensiones y disgustos que Alfonso Ugarte debió de atravesar en aquellos momentos. Desposeído de su cargo y viendo como los frutos de su trabajo a lo largo de tantos años quedaban completamente mancillados, Ugarte falleció al cabo de unos meses, el 31 de mayo de 1937, de un infarto al corazón. Algunos familiares relatan que este fatal desenlace fue en parte motivado por la falsa noticia de la muerte de su hijo Julio, quien se encontraba como capellán en los batallones vascos, Araba y Amaiur. A ello se añadía el hecho de que el hijo menor, Federico, estaba movilizado por los nacionales por su edad militar y la circunstancia de que la guerra le sorprendió en zona franquista. No es difícil imaginar las tensiones emocionales de un padre en semejante dolorosa situación.

Con la temprana muerte de Alfonso Ugarte a los 57 años de edad, así como con la muerte y exilio de tantos otros compañeros de oficio, concluía una de las etapas más florecientes para el arte musical. Un periodo que había estado marcado por la modernización de las instituciones musicales, por la floración del nacionalismo musical, la eclosión del movimiento popular de coros y bandas musicales, así como una reforma sustancial de la música sacra. Esta renovación musical del país fue realizada gracias a la labor de figuras de primera línea (Guridi, Aita Donostia, etc.), pero también de músicos de extraordinaria valía que se proyectaron modestamente en un medio más local y han caído injustamente en cierto olvido. Alfonso Ugarte destaca singularmente entre ellos.

---

82. Chueca (1990) afir ma que, por este motivo, la documentación sobre el nacionalismo vasco conser vada en Estella es muy escasa.

83. T oda la documentación referida a la disolución de la Banda Municipal de Estella en 1936, se encuentra recogida en A.M.E.: Caja 1729.

## BIBLIOGRAFÍA


ALONSO FERNÁNDEZ, Mª Angeles. "El órgano en la prensa musical del siglo XIX". In: *La música española en el siglo XIX*, eds. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995; 411-423.

ARANA MARTIJA, José Antonio. *Música Vasca.* Segunda edición. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1987.

"A todos los vascos y a todos los nacionalistas del mundo". In: *Hermes*, nº 55, enero 1920; 38.

BAGÜÉS, Jon. "El coralismo en España en el siglo XIX". In: *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987; 175-198.

BARÓN RADA, Baldomero. *El orfeón pamplonés.* Colección "Navarra: Temas de cultura popular", nº 23. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1991.

BONETA, J. Mª. *Recuerdos estelleses.* Pamplona, 1981.

CASARES RODICIO, Emilio. "La música española hasta 1939 o la restauración musical". In: *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987; 261-323.

CHUECA INTXUSTA, Jesús Pablo. "Lizarraldeko Euskaltzaletasunari buruzko zenbait berri (1876-1936)". In: *Príncipe de Viana*, año 51, nº 190, Mayo-Agosto 1990; 431-440.

*Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (celebrado en la ciudad de Vitoria del 19 al 22 de noviembre de 1928). Vitoria: Imprenta del Montepio Diocesano, 1930.

*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMEH). Tomos V, VI, IX y X. Madrid: S.G.A.E., 2002.

ELIZONDO IRIARTE, Esteban. *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940).* Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002.

*Enciclopedia general ilustrada del País Vasco-Diccionario Enciclopédico Vasco*. Vol. 48. San Sebastián: Editorial Auñamendi, 1998.

ESTEVE, Pedro Francisco. *Lo que debe ser el músico sagrado.* Barcelona: Editorial Pontificia, 1912.

GOMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española en el siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1988.

GOÑI GAZTAMBIDE, José. *Historia eclesiástica de Estella. Parroquias, Iglesias y Capillas Reales.* Tomo I. Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 1994.

GOÑI, Joseba."Música Litúrgica". In: *Errenteria Musikala/Rentería Musical*, coordinado por Jon Bagüés. Rentería: Errenteria Andra Mari Abesbatza, 1991; 109-181.

GOYA IRAOLA, J. *Órganos, organeros y organistas.* Colección "Navarra: Temas de cultura popular", nº 61. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1983.

GRÁNDEZ, Rufino María. *Los Capuchinos de Estella. Memorial del Centenario 1900-2000*. Pamplona: Curia Provincial de Capuchinos de Navarra-Cantabria-Aragón, 2000.

IBARRETXE TXAKARTEGI, Gotzon. *El canto coral como entramado del nacionalismo musical vasco*. Tesis doctoral realizada en el Departamento de Valores y Antropología Social de la UPV/EHU, 1996.

ITÚRBIDE, Javier. *Estella: Bibliografía Local*. Colección "Bibliografías". Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1990.

ITÚRBIDE, Javier. *Estella a principios de siglo*. Colección "Navarra. Temas de cultura popular", nº 395. Pamplona: Diputación Foral Navarra, 1982.

LABAJO VALDÉS, Joaquina. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1987.

LEGASA, Francisco Javier. "Bonifacio Iraizoz (1883-1951) y el modernismo musical en el contexto del *Motu Proprio*". In: *Príncipe de Viana*, Año 67, nº 238, Mayo-Agosto 2006; 675-693.

LÓPEZ-CALO, José. *Índices de la revista Tesoro Sacro Musical (1917-1978)*. Madrid: Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología, 1983.

LÓPEZ-CALO, José. "Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España". *Príncipe de Viana*, Año 67, nº 238, Mayo-Agosto 2006; 577-608.

NAGORE FERRER, María. *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001.

NAGORE FERRER, María. "La música coral en España en el siglo XIX". In: *La música española en el siglo XIX*, eds. Emilio Casares y Celsa Alonso González. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995; 427-462.

NAGORE FERRER, María. "La realidad vasca en el periodo de entreguerras". In: *Música Española entre dos guerras, 1914-1945*, ed. Javier Suárez-Pajares. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002; 133-163.

NAGORE FERRER, María. "España, Francia, Italia: un proyecto común". In: *La musique entre France et Espagne*, textos reunidos por Luis Jambou. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003; 183-197.

ORFEO. "Necrología: Don Alfonso Ugarte". In: *Tesoro Sacro-Musical*, nº 21, 1938; 10-11.

REBOURS, Anne. "La musique d'église en France (1903-1939) et la notion de "populaire"". In: *La musique entre France et Espagne*, textos reunidos por Luis Jambou. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003; 165-181.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Banda Municipal de Bilbao al servicio de la Villa del Nervión*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao. Área de Cultura y Euskera, 2006.

SAGASETA, Aurelio. *Órganos de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985.

SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. *Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*. Tafalla: Altaffaylla, 2005.

TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio. *Orígenes de la Academia Municipal de Música de San Sebastián*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1992.

VILLAFRANCA BELZUNEGI, Rosa. *Estella y la Música. Siglo XIX. Julián Romano Ugarte*. Estella: Ayuntamiento de Estella/Gobierno de Navarra, 1999.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "La música religiosa en el siglo XIX español". In: *La música española en el siglo XIX*, eds. Emilio Casares y Celsa Alonso González. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995; 375-405.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "La reforma de la música sacra en España". In: *La musique entre France et Espagne*, textos reunidos por Luis Jambou. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003; 153-163.

WEINMANN, Carlos. *Historia de la música sagrada*. Traducción castellana de Francisco Pérez de Viñaspre, Pbro. Valencia: Boletín de la Asociación Ceciliana Española, 1916.

# Catálogo de la obra de Alfonso Ugarte

▼▼▼▼▼▼

El presente catálogo de la producción musical de Alfonso Ugarte ha sido clasificado en función de tres géneros principales: obra vocal, obra instrumental y obra escénica.

El corpus de obra vocal ha sido dividido en un apartado dedicado a la obra vocal religiosa, la cual, por ser la más numerosa de su producción, cuenta con diversos sub-apartados (Misas; otras obras religiosas en latín: salmos, motetes, himnos, etc.; obras religiosas en castellano; y por último los cánticos populares de carácter religioso escritos en castellano y/o euskera), y otro apartado en el que se recoge la obra coral de carácter profano (himnos patrióticos, etc.).

La obra instrumental se encuentra compartimentada en función de los principales instrumentos solistas y conjuntos instrumentales cultivados por Alfonso Ugarte: órgano, piano, obras de cámara (consignadas en orden descendente de número de instrumentos), txistu y banda.

Finalmente, el último apartado recoge la escasa producción escénica conservada del compositor. Las obras, al interior de los diferentes géneros y sub-apartados, se encuentran consignadas por orden alfabético (dado que en numerosas ocasiones no disponemos de la fecha de composición, publicación o estreno).

Por lo que se refiere a la presentación de las obras, hemos empleado el siguiente esquema a la hora de consignar los datos:

*Título (Subtítulo)*, género (según abreviaturas generales recogidas en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana o DMEH), plantilla de voz e instrumentos (según abreviaturas generales del DMEH), año de composición, *fuente primaria* (consignando el archivo/biblioteca: localidad (Provincia/País), donde se conserva el manuscrito original), *fuente secundaria* (editorial/revista y fecha de publicación).

Las abreviaturas generales del DMEH recogidas en este catálogo son las siguientes:

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | alto, contralto (voz) | Com | comunión |
| ac | acompañamiento | fl/fls | flauta/s |
| Ar | archivo | Go | gozo |
| B | bajo (voz) | Grad | gradual |
| Bar | barítono (voz) | H | himno |
| Bnd | banda | Lam | lamentación |
| Bs | benedictus | Let | letanía |
| C | contralto | Maz | mazurca |
| cb | contrabajo | Mot | motete |
| cl | clarinete | Ober | obertura |
| Co | coro | órg | órgano |

| | | | |
|---|---|---|---|
| p | piano | va | viola |
| Pasa | pasacalle | Val | vals |
| Ps | salmo | vc | violoncello |
| Re | responso | Vill | villancico |
| S | soprano (voz) | vn/vns | violín/violines |
| T | tenor (voz) | Zarz | zarzuela |
| taml | tamboril | Zort | zortziko |
| Ti | tiple | | |
| tx | txistu | | |
| V | voz | | |

Otras abreviaturas consignadas:

| | | | |
|---|---|---|---|
| at | atabal | sil silbo | |
| Gav | gavota | sb | silbote |
| Mar | marcha | ttun | tumhn-tumhn |
| Min | minuetto | | |

## OBRAS VOCALES RELIGIOSAS

### Misas

*In honorem Sacratissimi Cordis Jesu*, Misas, Ti/T/B y órg, (Donostia: Erviti, 1935)

*Misa a 3 voces* (1905), Misas Ti/T/B y órg, ( *Ar Familiar*)

### Otras obras religiosas en latín

*A San Francisco de Asís* (1900), Ti/T/Br, ( *Ar Familiar)*

*Adoremus in Aeternum III y Salmo Laudate Dominum*, Mot, Co1º/Co2º y órg (*Música Sacro-Hispana,* 1911)

*Ave Maria*, Mot, Tsolo y órg, ( *Ar Familiar)*

*Ave Maria*, Mot, Tsolo o Asolo y órg, ( *Ar Familiar)*

*Ave maris stella*, Mot, S/T/B y órg, (Pamplona: Arilla y Cª 1912)

*Bone Pastor*, Mot, Brsolo y vn/va/vc/cb, ( *Ar Familiar)*

*Cantos Sagrados*, Ti/A/T/B ( *Tesoro Sacro Musical,* 1926)

*Himno a San Miguel Arcángel*, H, S/T/B y órg (*Tesoro Musical de Ilustración del Clero,* 1923)

*In festo Nativitatis Sanctae Joannis Baptistae* (1918), Grad, Ti/Co y órg, ( *Ar Familiar)*

*Invitatorio de Difuntos*, Ti/T/B y órg (Pamplona: Arilla y Cª)

*Iste Confessor*, Mot, Ti/A/T/B y órg ( *Tesoro Sacro Musical,* 1929)

*Jesu dulcis memoria*, Mot, S/T/B y órg (Arilla y Cª, 1912)

*Letanía a tres voces*, Let, Ti/T/B y órg, 1913 (?), ( *Ar Familiar)*

*Letanía de San José*, Let, Ssolo/Asolo/Co y órg, ( *Ar Familiar)*

*O Jesu Mi*, Mot, S/T/B y órg (Arilla y Cª, 1912)

*Oficio de Difuntos*, Ti/T/B ( *España Sacro Musical,* 1932)

*Responso "Ne recordaris"*, Re, Ti/T/B y órg (Donostia: Erviti)

*Salve Regina*, Mot, T/Br/B o S/T/B y órg (Arilla y Cª, 1912)

*Stabat Mater*, Mot, T/Ti/B y órg, ( *Ar Familiar)*

*Tantum Ergo y Genitori*, Mot, Ti/C//T/B y órg (Donostia: Erviti)

*Tibi Christe splendor Patris*, H, S/T/B y órg, 1917, ( *Ar Familiar*)

*Tota Pulcra*, Solo/Co y órg ( *Música Sacro-Hispana,* 1915)

*Tu es Petrus* (1907), Mot, T/T/Br/B y órg, ( *E:RE)*

*Vesperae* (*De communi unius Martitis*), Ti/A/T/B y órg, ( *Ar Familiar)*

*Vexilla Regis*, Ti/C/T/B, (Donostia: Erviti)

## Obras religiosas en castellano

*Hostia Divina*, Mot, S/T/B y órg, (Pamplona: Arilla y Cª, 1912)

*Santo Dios*, Mot, S/T/B y órg, (Pamplona: Arilla y Cª, 1912)

## Cantos religiosos populares en castellano/euskera

*A las ánimas benditas*, V y órg, ( *Música Sacro-Hispana,* 1915)

*Cántico a Maria Inmaculada*, H, Co/S/T/Br/B y órg, ( *E:RE)*

*Cántico a la Presentación de Ntra. Señora*, H, 2V/Co y órg, ( *Ar Familiar)*

*Cántico a la Santísima Virgen* (*Coro popular por el P. Nemesio Otaño y estrofas a cuatro voces por Alfonso Ugarte*), H, Ti/T/Br/B y ac, ( *Ar Familiar)*

*Cántico a la Virgen de Arantzazu* (1912), H, Ti/T/Br y órg, ( *Ar Familiar)*

*Cántico a San Antonio de Padua*, H, Co/2V y órg (Madrid: Ildefonso Alier)

*Cántico a San Juan Bautista* (1914), H, Co/Ti/T/Br/B y órg, ( *Ar Familiar)*

*Cántico al Patriarca San José*, H, S o T/A/B y órg, (Arilla y Cª, 1912)

*Cántico al Sagrado Corazón de Jesús*, H, Ti/T/Br/B y órg ( *España Sacro-Musical,* 1931)

*Cántico en Honor de San Francisco de Asís*, H, Solo/Co y órg (Col. "Homenaje a los artistas músicos navarros", 1926)

*Cántico o gozos a San Antonio de Padua* (1916), H, 2V y órg, ( *Música Sacro-Hispana,* 1917)

*Cántico o Himno a San Francisco Xabier*, H, Co/Ti/T/Br/B y órg, 1922, ( *E:RE)*

*Colección de Cantos al Sagrado Corazón de Jesús*, H, 2V/Co y órg (Arilla y Cª, 1912)

*Dulces Himnos de Gloria* ( *Letrillas a la Ssma. Virgen*), H, Co y órg (Arilla y Cª, 1912)

*Gozos a Ntra. Señora del Puy*, H, Co/Ti/T/B y órg, ( *Ar Familiar)*

*Gozos a San Andrés*, H, Co/T/B y órg, (Donostia: Erviti)

*Gozos a San José*, H, Solo/Co y órg, ( *Ar Familiar)*

*Gozos a San Pascual Baylón* (1916), H, 2V y órg, ( *Ar Familiar)*

*Himno Aguirretar Martín Santuari*, H, Co y p, ( *Ar Familiar)*

*Himno a la Buenaventurada M. Beatriz de Silva*, H, Solo/Co y órg, ( *Ar Familiar)*

*Himno a San José de Calasanz* (1917), H, Co y órg, ( *Ar Familiar)*(Col. "Diversos en Castellano)

*Himno a San Francisco Javier*, H, Co/Ti/T/Br/B y órg, ( *Ar Familiar)* (Orfeo Tracio)

*Himno a San Luis Gonzaga*, H, Co y órg, ( *Tesoro Musical de Ilustración del Clero,* 1918)

*Himno a Santa Barbara*, H, Co/S o A/T/Br/B y órg, ( *Ar Familiar)*

*Himno a Santa Cecilia*, H, Co/S/Ti/T/Br/B y órg, ( *Ar Familiar)*

*Himno a Santo Tomás de Aquino* (*A tres voces y coro*), H, Co/Ti/T/B y órg, ( *Ar Familiar)*

*Himno al Beato Valentín Berriochoa* (1902), H, Co/2V y órg o p, ( *Ar Familiar)*

*Himno al Sagrado Corazón de Jesús* (1912), H, Ti/T/B y órg, ( *Tesoro Musical de Ilustración del Clero,* 1924)

*Himno popular a la Virgen de Yrati*, H, Co y órg, ( *Ar Familiar)*

*Himno popular a Fray Diego de Estella* (1924), H, Co/Ti o T/T/B y órg, ( *Ar Familiar)*

*Himno popular a Santa Teresa de Jesús*, H, Co/Ti/T1º/T2º/Br/B y órg, ( *Ar Familiar)*

*Invocación al Espíritu Santo* (1916), Solo/Co y órg, ( *Tesoro Musical de Ilustración del Clero,* 1924)

*La Soledad* (*Cántico a la Virgen de los Dolores*), H, Co y órg (Barcelona: A. Boileau y Bernasconi)

*Lamentos de las Ánimas del Purgatorio*, Lam, T/S o B y órg, (Pamplona: Arilla y Cª 1912)

*Lezoko Gurutze Doitsuari=Himno popular al Santo Cristo de Lezo* (1919), H, 3V/Co y órg, ( *Ar Familiar)*

*Niño Divino* (*Villancico al niño Jesús*), H, Co/2V y órg (Pamplona: Arilla y Cª, 1912)

*Solo Dios llora*, Vill, Solo/Co (Museo Catequístico, 1959)

*Solo Dios llora=Josu Negarrez*, Vill, Co/2V y órg (Pamplona: Arilla y Cª, 1912)

*Toda hermosa eres, Maria*, H, Co/Ti/T/B y órg (Pamplona: Arilla y Cª)

*Villancicos* (*A tres voces*), Vill, T1º/T2º/B y órg (Donostia: Erviti)

## OBRAS CORALES PROFANAS

*Himno a Navarra,* H, Co y p, ( *Ar Familiar)*

*Indar bizi biziyaz*, H, Co, ( *Ar Familiar)*

*Himno agrario*, H, Co y p, ( *Ar Familiar)*

*Himno de los obreros*, H, Co y ac, (Bilbao: Mar & Comp., 1912)

## OBRAS ESCÉNICAS

*El Roscón de San Francisco*, Zarz, Solo/Co y p, ( *Ar Familiar)*

*Juguete infantil en un acto* (1906), Zarz, Solo/dúo y p, ( *Ar Familiar)*

## OBRAS INSTRUMENTALES

### Órgano

*Andante Religioso* (*Repentización*), órg, ( *Ar Familiar)*

*IV Comuniones (nº 2, Adagio*), Com, órg (Donostia: Erviti, 1915)

*Elevación para órgano* (1910), órg, ( *Ar Familiar*)

*Entretenimiento para órgano*, órg, ( *E:RE)*

*Final para Órgano* (1910), órg, ( *Ar Familiar)*

*Marcha religiosa "en fa"* (1901), Mar, órg, ( *E:RE)*

*Ocho interludios para órgano* (1910), órg, ( *Ar Familiar)*

*Postludio para Órgano* (1910), órg, ( *Ar Familiar)*

### Piano

*Carmen*, Maz, p (Donostia: Erviti)

*Consuelo* (1902), Gav, p, ( *Ar Familiar)*

*Cruz de flores* (1903), Val, p, ( *Ar Familiar)*

*Humoreske*, p (Vida Musical/Orfeo Tracio)

*La Corte de Carlos IV*, Min, p (reducción a) ( *Arte Musical,* 1916)

*La perla del océano* (1911), Val, p, ( *Ar Familiar)*

*Los Confettis*, Val, p (Donostia: A. Diaz & Cia)

*Vals Boston* (1906), Val, p, ( *Ar Familiar)*

*Vals Capricho*, Val, p, (Donostia: Erviti)

*Zortziko* (1907), Zort, p, ( *Ar Familiar)*

## Cámara

*Overtura*, vn1º/vn2º/cb/cl/cl/fl, ( *Ar Familiar)*

*Cruz de Flores* (1903), Val, fl/vn/vn/cl/cb, 1903, ( *Ar Familiar)*

*Las blusas blancas* (*Two step*), vn/vn/vc/cb/p, ( *Ar Familiar)*

*Melodía* (1921), vn y p, ( *Ar Familiar)*

## Txistu

*Ordoiztik etxartera* (*Biribilketa*) (1932), t x1/t x2/sb, ( *Txistulari*)

*Zortziko*, Zort, sil/sil/sb/at/ttun, ( *E:RE)*

*Zortzikoa*, Zort, t x/t x/sb ( *Txistulari*)

## Obras para Banda

*Gora Aguirretar Martín Santuari*, H, Bnd, ( *Ar Familiar)*

*Homenaje a la estrella del Puy* (1906), Mar, Bnd/p, (A *r Familiar)*

*Ordoiztik etxartera=De Ordoiz a la Calle*), Pasa, Bnd/Co (Tolosa: Editorial de Música Vasca)