

Menú con música

(A menu with music)

Oroz, Patxi

Universität Tuebingen. Wilhelmstr. 50. D-72070 Tuebingen

BIBLID [1137-4470 (2007), 15; 53-72]

Recep.: 18.12.06

Acep.: 18.06.07

El Encuentro Internacional de Vascólogos, inaugurado en Gernika en agosto de 1980, marca el inicio de mi fecunda relación filológico-musical con José Antonio Arana. En estas páginas hago alguna reflexión sobre melodías que acompañan a textos muy diferentes, como la del villancico Oi Betleem, documentada por lo menos desde 1736 con la fábula La Fourmi et la Sauterelle. Al final dedico al homenajeado una composición con el texto de un refrán de 1596.

Palabras Clave: Encuentro Internacional de Vascólogos. Nire aitaren etxea. Transmigración musical - (Contrafactum). Oi Betleem. La Fourmi et la Sauterelle. Betiko itoginak. Sic homo fit sapiens.

Gernikan, 1980eko abuztuan abiaturiko Euskalarien Nazioarteko Topaketa hark markatu zuen nire Jose Antonio Aranarekiko harreman filologiko-musikal emankorraren hasiera. Orriotan, testu gutiz desberdinei laguntzen dieten soinuei buruzko gogoetaren bat edo beste egiten dut, hala nola Oi Betleem gabon kantarena, 1736an jadanik dokumentatua, La Fourmi et la Sauterelle alegia dela eta. Amaieran, 1596ko erretrau baten testuaren inguruko konposizio bat eskaintzen diot omenduari.

Giltza-Hitzak: Euskalarien Nazioarteko Topaketa. Nire aitaren etxea. Transmigratio musikala - (Contrafactum). Oi Betleem. La Fourmi et la Sauterelle. Betiko itoginak. Sic homo fit sapiens.

La Rencontre Internationale de Bascologues, inaugurée à Gernika en août 1980, marque le début de ma féconde relation philologique-musicale avec José Antonio Arana. Dans ces pages je fais quelques réflexions sur des mélodies qui accompagnent des textes très différents, comme celle du chant de Noël Oi Betleem, documentée au moins depuis 1736 avec la fable La Fourmi et la Sauterelle. A la fin je dédie à José Antonio Arana une composition avec le texte d'un refrain de 1596.

Mots Clés: Rencontre Internationale de Bascologues. Nire aitaren etxea. Transmigration musicale - (Contrafactum). Oi Betleem. La Fourmi et la Sauterelle. Betiko itoginak. Sic homo fit sapiens.

1. Cuando andaba haciendo acopio de material para poder contribuir a la feliz idea de ofrecer un merecidísimo homenaje escrito a José Antonio Arana Martija, al revisar mis papeles de antaño, ha aparecido un menú en cuatro lenguas, por este orden: euskera, castellano, francés e inglés. Es del restaurante de tres tenedores *Jaizubia*. El menú es, sin incluir el cóctel Urdanibia ni el coñac ni el armañac ni los humos de la Habana que se van esfumando, el siguiente:

Jabugo-ko urdaiazpikoa
Krabarroka orebatzatua
Piper okituak
Bokarta frijituak
Labetutako legatza Jaizubi erara
Idiazabalgo gazta
Etxeko gantzopila¹

1.1. La fecha que figura en la carta del menú: viernes 29 de agosto de 1980. *¿Quel vainqueur, quelle conquête*, qué efeméride, qué fiesta religiosa o profana, merece ese banquete tan singular? ¿Y qué tiene que ver ese menú con José Antonio Arana y su actividad musical? Muchísimo: Fue un acontecimiento cultural muy especial: Era el último día del *Encuentro Internacional de Vascólogos*, inaugurado en Gernika, en la Casa de Juntas, el 25 de agosto, con asistencia del lehendakari Karlos Garaikoetxea y de numerosas autoridades políticas y culturales del País Vasco, y con actuación de “Andra Mari Korala” de Gernika, que saludó con el *Agur Jaunak* y que interpretó composiciones de J. Olaizola, R. M. de Azkue, del Padre Donostia y de Seber Altube. Un *Encuentro* que, aunque no estuviera documentado en las más de 500 páginas del primer tomo de *Iker*², no se habría borrado de mi memoria. Presenté en ese *Encuentro* el esbozo de una hipótesis, “La relación entre el vasco y el ibérico desde el punto de vista de la teoría del sustrato”³, tras haber enviado una copia de mi manuscrito a Koldo Mitxelena y Antonio Tovar y recibir su *placet*. Fue un acontecimiento importantísimo para mi *currículum*, pues me puso en contacto con vascólogos de todo el mundo, marcando la pauta para posteriores campos de investigación, y me ofreció la oportunidad de entablar estrecha relación con varios miembros de Euskaltzaindia, la Institución que tan eficazmente vela por la lengua vasca.

2. En ese *Encuentro* llegué a conocer personalmente a quien ya conocía por sus hijos espirituales, por sus publicaciones, a nuestro homenajeado. En los lejanos años de liceo leí, creo que en Cicerón, una frase cuyo alcance he podido comprobar plenamente en mi relación con José Antonio: “En los nuevos encuentros es de capital importancia la impresión del primer momento”. La nuestra fue una impresión armoniosa, sin disonancias, cordial,

1. Jamón de Jabugo - Pastel de Krabarroka - Pimiento relleno - Anchoas fritas - Merluza al horno Jaizubia - Queso de Idiazábal - Hojaldre de la casa.

2. Euskaltzaindia, *Euskalarien nazioarteko jardunaldiak, Iker - I*, Bilbo 1981.

3. Fue publicado en *Iker - 1*, páginas 241-255.

que giró en torno a nuestros intereses musicales comunes, los coros *Andra Mari* y *Romania Cantat*. Pronto pude mandarles los dos tomos dedicados al romanista que tanto se interesaba por el vasco, Gerhard Rohlf, *Romania Cantat. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen*, I-II, Tübingen 1980, con un disco del mismo título, en el que la *Camerata vocalis* de la Universidad de Tubinga, dirigida por Alexandru Sumski, interpreta 13 canciones en diversas lenguas románicas⁴.

2.1. Se iniciaba un intenso intercambio de ideas, de impresiones, y de impresos sobre temas musicales y de cultura del País Vasco. A la primera edición de su documentadísima *Música vasca*, San Sebastián 1976, que ya tenía yo de antes, se juntó en mi estantería la segunda, más documentada todavía, Bilbao 1987, dedicada amablemente, tras la dedicatoria impresa, a mano, “eta Patxi Oroz adizkideari” en la fecha mágica del 8-8-88. Y se fueron arrojando otras publicaciones suyas sobre diversos temas musicales, sobre la *Opera vasca en Vizcaya*, sobre *Canciones de Navidad*, o sobre la iglesia *Gernikako Andra Mari*. Tratando de corresponder en cuanto me era posible, yo le mandaba mis humildes composiciones para coro mixto, y algún ensayo sobre la relación entre alguna melodía vasca con melodías de otros cancioneros, amén de algún artículo sobre temas de historia del euskera. En su librito “Los Plateros de Durango”, anida un claro precursor de *Ator mutil etxera*, el *Hartuik mutil pitxar bete ardo*, que armoniqué para cuatro voces y que él interpretó con *Andra Mari Korala*.

3. Animado por él, me aventuré a musicar una poesía de Gabriel Aresti que, con las iniciales de un partido prohibido, adornaba una pared de Gernika: *Nire aitaren etxea*. Fue el inicio de una venturosa aventura que todavía no ha concluido. Preparé una composición para coro y solistas, y se la mandé, soñando en que tal vez su coral *Andra Mari* podría interesarse por ella. Y ese sueño se convirtió pronto en realidad: El 25 de noviembre de 1983, en la parroquia *Andra Mari* de Gernika dieron por la tarde un *Concierto de Santa Cecilia* tres coros: *Seber Altube Korala*, dirigido por Gurutze Lejarza, con canciones a tres voces; *Hodeiertz Korala*, dirigido por Juli Foruria, con canciones a cuatro voces; y *Andra Mari Korala*, que dirigió José Antonio Arana, con canciones a cuatro y a ocho voces. En el programa de *Hodeiertz Korala* se refleja el repertorio de la antología *Romania Cantat*, en tres canciones: dos brasileñas, de H. Villa Lobos, *Olha a rosa amarela* y *Balaio, meu bem*, y una rumana, de Ioan D. Chirescu, *Foaie verde doi bujori*. Y *Andra Mari Korala* estrenaba, con entusiasmo y sensibilidad artística, el *Nire aitaren etxea*, que, a petición del público, repitió el coro. Mis obligaciones académicas no me permitieron asistir al estreno, pero pude vivirlo desde estas tierras germanas, gracias a una grabación en directo que me envió el director del coro.

4. El disco se agotó hace años y ha sido reeditado recientemente como CD en la editorial Gunter Narr de Tubinga.

¡Cuál no sería mi sorpresa cuando, durante unas vacaciones disfrutadas más tarde con mi familia en el País Vasco, en las que tomé clases de euskera para mejorar al menos mis conocimientos pasivos en esta lengua, al pasar junto a una iglesia (creo que fue en Busturia) escuché que estaban ensayando mi *Nire aitaren etxea*, que habían oído, según me dijeron, en el concierto de Gernika, donde José Antonio les dió la partitura, y que querían integrar en su repertorio!

3.1. Agosto de 1983 juega un papel importante en la singular historia de ese poema de Gabriel Aresti. Al regresar del País Vasco tras el descanso veraniego a Tubinga, me enteré de los destrozos causados por las inundaciones en la zona donde habíamos estado nosotros. Y me vino la idea de recaudar fondos para los damnificados. Con ese fin, sirviéndome de la ayuda desinteresada de varios colegas de la Universidad tubinguesa, preparamos rápidamente un cuaderno, con el original vasco de *Nire aitaren etxea* y la traducción a 16 lenguas, entre ellas una sinopsis jeroglífica realizada por la egiptóloga Ingrid Gamer-Wallert. Me puse en contacto con el responsable de la imprenta de la Neuphilologische Fakultät, Georg Schlauch, que tomó las previsiones necesarias para comenzar la impresión en cuanto estuviera preparado todo el material. Hablé con la pintora italiana Gina Roma para que diseñara una rama de encina con siete hojas, simbolizando el $3 + 4 = 7$, para la portada. Elaboré el esbozo de música con la poesía de Aresti y conseguí que un estudiante estadounidense de música, Martin Ulrich, pusiera enseguida manos a la obra y copiara la composición con el procedimiento de “letraset”, que él manejaba con la habilidad y paciencia de un amanuense medieval, y una máquina de escribir. Todavía no habían llegado los ordenadores con sus programas de música. A las tres semanas salía de la prensa un cuaderno de 30 páginas –doce de ellas de música– que “en días veinticuatro pasaron de las musas al teatro”, con el título *Gabriel Aresti-ri omenaldia ~ Für Gabriel Aresti, Tubingae anno MCMLXXXIII*.

3.2. El *Schwäbisches Tagblatt, Südwest Presse* de Tubinga, publicó el 9 de septiembre de 1983 una glosa de Helmut Hornbogen sobre esa poesía de Aresti con el título “Der Gewalt widerstehen” (Oponerse a la violencia), informando sobre esa iniciativa e invitando a participar, comprando el cuaderno por 10 DM. El *FAZ* y el *Südwestfunk* ampliaron el radio de información. Todas las librerías de Tubinga vendieron el cuaderno sin provecho propio.

3.2.1. Todas, menos una, de cuyo nombre no quiero acordarme, que se negó por principio a adherirse al proyecto. Un principio que me pareció y sigue pareciendo extraño en su radicalismo que no admite excepciones. Le expuse a la gerente de esa librería el fin humanitario del proyecto, y me sorprendió, tras leer el poema, con la pregunta que si era un hombre o una mujer quien lo había escrito. Le contesté que era un poeta de Bilbao, fallecido en 1975. Me dijo que en su tienda se vendían única y exclusivamente obras de mujeres. Le expliqué, forzando tal vez algo la interpretación de *bularrik gabe*, que quien hablaba en la poesía era una mujer que nos evoca el martirio de Santa Águeda. Consultó con una colega ese aspecto, deliberaron brevemente, pero siguieron en sus trece. Tragué esa gota de acíbar, pensando en la sentencia de Horacio, *Carmen* 2, 16, 17: *Nihil est ab omni parte beatum* ‘la felicidad completa no

existe'. Y salí desilusionado, aunque sin sacudir el polvo de mis zapatos, para no volver a pisar el umbral de esa librería, reflexionando y sacando mis conclusiones sobre las consecuencias del radicalismo a ultranza.

3.3. La iniciativa tuvo por lo demás gran éxito y, no obstante su carácter improvisado, se vendieron cientos de ejemplares del librito. Quise interpretar esa reacción tan positiva y los comentarios que recibí como señal de que ese mensaje de Aresti interesaba al público lector, que es quien determina(ba) el destino de los libros. Y tomé la decisión de ir extendiendo el círculo de lenguas a las que se podría traducir *La casa de mi padre*, intentando abrazar primero las europeas, y pasando luego a las de los otros Continentes.

3.3.1. Aquella poesía pintada en un muro de Gernika, cuya foto aún conservo, aquella incontrolable inundación, aquella primera edición improvisada, de sabor casero, de agosto de 1983, aquel estreno de *Nire aitaren etxea*, bajo la batuta de José Antonio Arana, me evoca el grano diminuto de mostaza del Evangelio de San Mateo: A partir de entonces, ese texto ha ido creciendo y se ha desarrollado vigorosamente en las lenguas más dispares, en una época en la que todavía no existían los medios de comunicación electrónica actuales y yo tenía que arreglármelas con una máquina de escribir mecánica para expedir cientos y cientos de cartas; en una época de la guerra fría, en la que había fronteras de diversa índole que era casi imposible superar. Fronteras de sistemas gubernativos inconciliables. De posturas intransigentes que no toleraban más que el uso de las lenguas oficiales, importadas, desdeñando las vernáculos. De escrúpulos religiosos de algún misionero por el contenido de un verso, “se perderá mi alma”, objetando que el alma es inmortal, que me obligaron a recurrir al subterfugio de reducir *alma* a su primera potencia, la *memoria*, el *recuerdo*, etc.

4. No obstante esas dificultades, en 1987 se publicó en la editorial *Attempto* de la Universidad de Tubinga, con la colaboración del Gobierno Vasco y de la Universidad del País Vasco, el primer tomo, con la traducción de *Nire aitaren etxea* a las lenguas de Europa (140 traducciones), y con el título más general que hacía referencia al *corpus* recogido, “Carmen vasconicum plus quingentis linguis”. Eduardo Chillida se encargó gustoso de diseñar la portada, adelantando el tema que, según me dijo, plasmaría en el *Gure aitaren etxea* de Gernika. Me quedé corto en mis cálculos del número de lenguas, pues entre tanto están esperando impacientes a salir de mi despacho “mundu guzira” –como escribió Etxepare– otras 450 traducciones más.

5. Volviendo la mirada hacia atrás, sin haber llegado al puerto, constato precisamente en el desarrollo de este proyecto políglota lo importante que ha sido para mí, desde el punto de vista intelectual, aquel *Encuentro* que se clausuró tras el banquete del 29 de agosto de 1980. Y también desde el punto de vista humano. Aquel primer encuentro con José Antonio, al que han seguido muchos más, con convivios inolvidables en los más distinguidos restaurantes de la villa o de los alrededores, o en su morada de Gernika, sabiamente gobernada por la mano de Maiteder, al pie del Árbol, desde donde he podido percibir el carillón, con las notas de “Itxasoan laino dago”, que me inspiraron

para alguna composición publicada en *Gernika*⁵, antología para la que José Antonio armonizó *Gernikako Arbola* y *Agur jaunak*; o en Beriáin, en Etxegorria; o en Tübinga, donde pasamos varios días juntos en familia, padres e hijos, padrinos y ahijados, acompañados de Gisela y Klaus Niebel y mis hermanos Manolo y Gregorio. Han sido encuentros verdaderamente enriquecedores que han cumplido con creces lo que prometía el primer momento.

6. Tenía previsto para el presente homenaje hacer alguna reflexión sobre la música popular vasca, sobre la génesis de alguna melodía, añadiendo algún detalle a las cultas disquisiciones de José Antonio mismo, o de José Luis Ansorena, del Padre Donostia, de Francisco Gascue, de Gabriel Lertxundi, etc. a este respecto. Como punto de partida para mi elucubración quería tomar, en vez del término académico de la *transmigración musical* del Padre Donostia, la frase expresiva, para algunos tal vez escandalosa, del autor de “Das Prinzip Hoffnung”, que pasó los últimos años en Tübinga, donde descansa desde 1977, Ernst Bloch: “So ist also die Musik wie ‘ne Hure; die geht mit jedem Text”: ‘Así pues, la música es como una p...; va con cualquier texto’.

6.1. En el *Encuentro* de 1980 tuvimos oportunidad de asistir a un caso, corriente en el País Vasco, de transmigración de la melodía, en la velada que nos ofrecieron los conocidos versolaris Amuriza, Enbeitia, Azpillaga, Agirre y Xanpun aquel 25 de agosto en la Plaza de Gernika: Con la misma melodía improvisaban versos que hacían referencia a conceptos o palabras que los asistentes tuvimos oportunidad de proponer. Es una expresión popular del arte de los contrafacta, sin la cual habrían quedado muy reducidas obras tan importantes como las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio⁶. Para la música no es aplicable por analogía la advertencia evangélica, que no compartirán todos los sibaritas, de que no hay que verter vino nuevo en odres viejos, ni a la inversa. Melodía nueva para texto antiguo, o texto nuevo con melodía antigua, son dos procedimientos recíprocos enriquecedores del repertorio musical.

6.2. Ernst Bloch mismo diserta, glosando y desactivando en parte su frase, sobre el papel privilegiado que tiene la música, sobre su disponibilidad, en cuanto habla un lenguaje que todos entienden y tiene potencialidades que se desarrollan con textos distintos. Para documentar lo dicho recurre al

5. *Gernika: Canciones - Lieder - Songs*, Estella-Lizarra 1987.

6. Una desagradable vivencia tuvimos en mis primeras Navidades alemanas, de 1957, en el Seminario de Sankt Augustin, a causa de un *contrafactum*. Al coro de hispanohablantes, que dirigía un compañero de Imarcoain, le pidieron que cantase, para el concierto de Navidad, un villancico típicamente español. Y eligió y ensayamos *Nunca suenan las campanas Con tan dulce suavidad*, que cantamos a voces. Pocos minutos más tarde escuchamos, medio admirados, medios disgustados, de otro coro una canción navideña típicamente alemana, con la misma melodía, y con el mismo texto, en alemán: *Süßer die Glocken nie klingen Als zu der Weihnachtszeit*. No sabíamos que el texto castellano es simplemente la traducción del texto alemán, cuyo autor es Friedrichs W. Kritzinger. En *Eguberri abestiak* de Yon Oñatibia, Vitoria 1979, p. 113, se publica la melodía (indicando como lugar de origen: *Austria'koa*) y una estrofa del villancico: *Belengo erri polita Zorionez betia*. En ese mismo librito se publican once villancicos más “Atzerrikoak”, con texto en euskera. *Oi Betleem*, cuya historia esbozamos más adelante, es el número 2 de los “Errikoyak”.

ejemplo del popularísimo coral *O Haupt voll Blut und Wunden*, que figura tanto en el cancionero católico alemán, en *Gotteslob*, como en el protestante, en el *Evangelisches Gesangbuch*. Las vicisitudes de ese coral sirven para ilustrar varias facetas de ese fenómeno, de una melodía que se asocia a textos muy diferentes. La historia de *O Haupt voll Blut und Wunden* comienza en el siglo XIII, pues ese texto es la traducción, realizada por el reputado poeta Paul Gerhardt, (1607-1676), del himno *Salve caput cruentatum*, que escribió Arnulf von Löwen (~1200-1250). El conocido músico Johann Crüger (1598-1662) utilizó para ese texto alemán de su amigo Gerhardt una melodía, con ritmo algo diferente⁷ que se encuentra en Hans Leo Hassler (1564-1612) con la canción de amor *Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart*⁸. En 1599 escribe Christoph Knoll (1563-1630) una poesía religiosa que lleva la misma melodía: *Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End*, y que aparece como canción religiosa en el "Görlitzer Schulgesangbuch" en 1613. J. S. Bach (1685-1750) elabora en la Cantata 161 "Komm, du süße Todesstunde", dos estrofas de esa poesía de Knoll, incorporando la misma música. En la *Matthäus-Passion* de Bach, de 1727, está integrada la melodía del coral *O Haupt voll Blut und Wunden* –que suele cantarse en Alemania en los funerales de ambas confesiones, con ligeras diferencias en el ritmo– con diversas estrofas nada menos que cinco veces⁹. Es como un pernio, como un pilar imprescindible de esa magnífica obra.

6.2.1. Ante tal hecho, llama la atención, y parece extraño, y ha dado lugar a diversos intentos de explicación, el que Bach no haya reservado esa melodía para textos relacionados con el sufrimiento o la muerte, como en sus Pasiones, o en la Cantata 161. El caso es que, en el *Oratorio de Navidad*, de 1734, intercala en la primera cantata el coral de adviento *Wie soll ich dich empfangen*, con la melodía de *O Haupt voll Blut und Wunden*, y no con la que le había asignado Crüger en 1653, que es la que registra el *Evangelisches Gesangbuch*¹⁰. Más aún, la sexta y última cantata concluye con el coral *Nun seid ihr wohl gerochen*: La melodía es la misma, acompañada por instrumentos, con preludio, interludios y posludio que oscilan magistralmente entre el modo mayor y el menor y que acaban con el acorde inicial del *Oratorio*, en mayor.

No cabe duda de que tienen razón los críticos que ven en esta incongruencia entre texto y música, en esta aparente contradicción¹¹, no un

7. Puede verse su composición, a cuatro voces, en *Ars musica*, Tomo IV, *Chorbuch für gemischte Stimmen*, ed. Gottfried Wolters, Wolfenbüttel – Zürich, 1965, p. 132.

8. Editado en *Ars musica*, en el lugar recién citado.

9. Son los números 21 (con la 5ª estrofa de *O Haupt*); 23 (con la 6ª estrofa de *O Haupt*), 53 con la 1ª estrofa de *Befiehl du deine Wege*), 63 (con la 1ª estrofa de *O Haupt*) y 72 (con la 9ª estrofa del mismo coral).

10. Stuttgart 1996, número 11.

11. El 26-XII-2006 me sorprendió escuchar en la serie *Kein schöner Land – Florencia* –de la Primera Cadena de la Televisión Alemana (**ARD**) la melodía de *Va, pensiero, sull'ali dorate* – del coro de los esclavos de *Nabucco* de Giuseppe Verdi (1813-1901) que expresan la nostalgia por la patria perdida – cantada por Günter Wewel con el texto *Überall auf der Welt*. Y me vino a la mente el dicho: *De gustibus non est disputandum*, con su versión menos diplomática: *Hay gustos que merecen palos*.

descuido del compositor sino una profunda reflexión sobre la íntima relación existente entre el nacimiento y la muerte. Usando la misma melodía en la celebración de ambas efemérides, en Navidad y en Viernes Santo, Bach tiende un puente entre ellas.

6.2.1.1. Ese modo de proceder podría interpretarse como un reflejo de la antigua costumbre de conmemorar el día de la muerte de los santos o mártires como *dies natalis*, como el día de su nacimiento en el cielo o para el cielo. O tal vez haya querido el compositor, sin necesidad de recurrir a la palabra, adherirse a la no rara asociación que encontramos en villancicos navideños que aluden a la muerte en la Cruz, como en el tradicional villancico *Entre le boeuf et l'âne gris*, que termina con la evocación de la muerte “Entre les larrons sur la croix”; o *Grand Dieu ribon ribaine* de Gui Barôzai (s. XVII/XVIII), donde leemos el texto “Tu ne viens pas chercher le plaisir, la bombance; tu viens verser ton sang pour laver nos défauts”; o como *Campana sobre campana*: “En una Cruz a esta hora el Niño va a padecer”; o la tercera estrofa de *Aritz adarrean kulendrina dantzán*¹², que responde, a quien pregunta que para qué se encarnó el Dios inmortal, con la invitación: “*Begira bi besoak gurutzean*”.

Las consideraciones que preceden bastarían para justificar el modo de obrar de Bach. Pero nos quitan la ocasión de acercarnos a un Bach menos idealizado, más humano, partícipe de las alegrías y dolores que acompañan con frecuencia a la paternidad. Si tomamos en consideración su biografía, constatamos que la vida le brindó repetidamente la triste oportunidad de experimentar cuán cerca están el nacimiento y la muerte: De 1723 a 1733 perdió nada menos que siete de sus hijos, de un día, de dos días, de un año, de dos años, de tres y cuatro años de edad, el último Johann August Abraham, nacido el 5 de noviembre de 1733 y muerto al día siguiente. El *Oratorio de Navidad* se fecha en 1734. No podemos ni debemos excluir la posibilidad de que Bach aprovechara la oportunidad de desahogarse, documentando y expresando su estado de ánimo, con una aparente contradicción entre el texto y la música, vinculando la alegría y el dolor, la cuna y el féretro.

6.2.2. La melodía de *O Haupt voll Blut und Wunden* continúa aplicándose a otros textos, pero parece que la tradición, la costumbre, va reservando su uso a reflexiones relacionadas con la muerte o la caducidad de la vida terrenal¹³ y no con acontecimientos religiosos de júbilo, como Navidad¹⁴. Si partimos desde el nacimiento de la melodía misma, de Hassler, constatamos que se ha producido una profunda transposición, pues el carácter profano originario, jovial, lúdico, ha sido substituído o suplantado por el religioso, con su matiz

12. Tomo el texto de M. Lekuona Etxabeguren que figura en Aita Onaindia, *Mila euskal-olerki eder*, II, Bilbao 1976, núm. 793. En el *Cancionero popular vasco* de R.M. de Azkue, p. 65-66 encontramos la primera estrofa de *Aritz adarrean*, con importantes variantes, entre las canciones de amor.

13. Véase el *Evangelisches Gesangbuch*, números 85, 529, 535.

14. Utilizo esa melodía en *Guerrina – Oratorium gegen den Krieg*, véase el artículo de Hornbogen en *Schwäbisches Tagblatt*, Tübingen, 18-I-1992.

de tristeza, de aflicción, aunque todavía en nuestro tiempo un gran músico, Carl Orff, bebiendo en la fuente primera, elabora esa melodía con el ritmo y texto de origen¹⁵.

6.3. Un elocuente ejemplo, de envergadura internacional, de transmigración musical, de una melodía que va con cualquier texto, nos ofrece la Cantiga 139 de Alfonso X el Sabio, *Maravillosos et piadosos*¹⁶, “una de las melodías más deliciosas del repertorio alfonsino; [que] igual que su texto, rezuma un lirismo popular incomparable”¹⁷. Es claramente un *contrafactum* que tiene la misma melodía que la canción provenzal profana *Novell'amor que tant m'agreia*, que parece una traducción defectuosa de *Nouvele Amor qui si m'agree*, que varios manuscritos atribuyen a Rogeret de Cambrai. No termina ahí la conexión. El Rey Sabio nos indica que quiere contarnos un milagro que acaeció en Flandes: *E d'est un miragre vos contar quero, / que en Frandes aquesta Virgen fez* (versos 9-10). Consultando una antología de canciones flamencas, descubrimos una melodía inconfundiblemente semejante a la de la cantiga alfonsina, aunque con un texto de contenido completamente diverso, de piratas: *Al die willen te kapren varen, Moeten mannen met baerden zyn*¹⁸. Es probable que se trate originariamente de la melodía de una canción profana, de amor, que sin escrúpulos se junta lo mismo a un texto sobre la Virgen que a otro sobre corsarios, saltando también las fronteras geográficas¹⁹ y resultando una melodía europea²⁰.

7. Del cancionero vasco se han señalado con buena documentación muchos *contrafacta*, canciones que han tomado la savia de otras composiciones, pero no conozco ningún caso tan complejo, o tan bien documentado, como el de *O Haupt voll Blut und Wunden*. Un *contrafactum* que ofrece con sus vicisitudes elementos de comparación semejantes es *Oi Betleem*, que circula

15. Cf. *Ars musica*, tomo citado, p. 133.

16. He tratado este ejemplo en “Melodie provenzali nelle *Cantigas de Santa Maria*”, en: *Text-Étymologie, Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag*, ed. Arnold Arens, Stuttgart 1987, p. 134-147.

17. H: Anglès; *La música de las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio*, 3. Vol., Barcelona 1943-1958, III, 139. No tengo a mano otra edición de la música.

18. Joseph Canteloube, *Anthologie des chants populaires français*, IV, 1951, p. 31.

19. En la antología *350 chansons anciennes*, Jeunesse qui chante, Les éditions ouvrières, París 1977, se encuentra con el núm. 252 bis una adaptación francesa *Chant des Corsaires*, con la indicación de que es una canción de Flandes del siglo XVII. La melodía, como hemos visto, remonta hasta el siglo XIII por lo menos.

20. En Higini Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1935, encontramos numerosas referencias a las formas poéticas de los trovadores que, según tratados de la época, exigían “son novelh”, frente a otras que podían escribirse siguiendo melodías conocidas, como *contrafacta* (véanse especialmente las páginas 296, 330, 333-334). Eran corrientes instrucciones como “E canten-se als sons dels Imnes” (p.374). Y más exactamente: “E canta.s en lo so de Berarth” (p. 374) o “Chanson ai comensada, Que serà loing cantada, En est son vieil antic Que fetz N'Ot de Moncada” (p. 365), que recuerdan el tópico que aparece también en algunas canciones vascas: “Ahaire zahar huntan bi berset berririk”.

por cancioneros y discos como villancico vasco²¹. José Luis Ansorena²² traza a grandes rasgos su historia, presentando varios testimonios de esa melodía. El más antiguo, datado en 1762, del *Recueil de M. le Chanoine Pirio*, lleva texto religioso: *Dieu de mon coeur*. Otro testimonio “presenta la misma melodía con un texto profano euskérico, fechado en 1766”. En los dos testimonios siguientes, de 1868 y 1896, aparece como canción navideña, y como tal ha conseguido asegurarse un puesto de honor en el cancionero vasco. Convendría y valdría la pena seguir buscando nuevas vinculaciones, y analizar concienzuda y meticulosamente las conocidas, lo que tal vez permitiría reconstruir la versión original.

Un importante detalle respecto al texto, que interesará más a los lingüistas, desde el punto de vista de la sociolingüística, que a los musicólogos, es la distinción que se hace en el diálogo de la canción navideña gascona *Dechem droumi* entre el ángel y el pastor: Aquél se presenta de noche al pastor que descansa junto a su redil, hablándole o cantando en un francés elegante y con su melodía; éste le responde malhumorado en su dialecto gascón, precisamente con la melodía que ahora nos ocupa²³.

7.1. También para los musicólogos queda terreno que labrar. La escasa e imprecisa documentación que tengo a disposición no me permite decidir si esa melodía tenía originariamente texto religioso o profano. La intuición, insegura pero a veces importante compañera de la ciencia, me inclina a pensar que en el punto de partida estará una canción profana, a no ser que se prefiera partir de una pieza musical sin texto. *Dieu de mon cœur* ha de ser un producto de segunda mano que documentaría el fenómeno tan corriente de aprovechar melodías populares para canciones religiosas²⁴. Creo que ha sido en líneas generales más corriente utilizar una melodía profana para un texto religioso, “a lo divino”, que a la inversa, a no ser que se trate de parodias²⁵. Es una creencia imprecisa, vaga, que he querido confirmar, para nuestro caso concreto, con argumentos, intentando documentar con anterioridad al 1762 el uso de la melodía de *Oi Betleem* con texto profano. Y no ha sido empeño totalmente infructuoso. En la antología de J. Villatte, *Recueil a trois voix*²⁶, descubrimos una fábula que lleva esa melodía y que

21. Me limito a mencionar *O kommt und singt!*, p. 55 de Kurt Pahlen, *Die schönsten Weihnachtslieder aus aller Welt*, Munich 1981: “Aus Spanisch-Baskenland”.

22. “Procedencia de algunas melodías vascas”, <http://www.txistulari.com/teknika/procedencia.htm>

23. Este sabroso diálogo en dos niveles se encuentra en el cancionero de Gaston Guillaumie, *Chansons populaires de la Gascogne*, Bordeaux 1941, pág. 51-52. La melodía, copiada en compás de 6 x 8, es sustancialmente la de *Oi Betleem*, con alguna ligerísima diferencia.

24. Puede compararse, para las canciones religiosas vascas, *Kantikak. Cantiques basques (Anciens et Modernes)*, de Dom Gabriel Lerchundi, O. S. B., Bayona 1948.

25. Por ejemplo en Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XIIe – XIIIe siècles)*, Vol. 2 : *Textes*, Paris 1978, refiriéndose a los *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci, leemos que esas canciones piadosas están «très souvent démarquées de la lyrique profane» (p. 72).

26. París-Bruselas 1950, núm. 120.

corresponde a una “Edition originale Paris 1734”. Es la fábula de Esopo que conocemos como *La cigarra y la hormiga*, en francés, aunque no con el texto *La cigale et la fourmi* de las *Fables de La Fontaine*²⁷, publicadas entre 1668 y 1694, sino en una versión que tiene como primer protagonista a *la sauterelle*²⁸, al saltamontes, en vez de a *la cigale*, y que hace necesaria una readaptación o modificación, por no ser el canto precisamente una característica del saltamontes.

7.1.1. Huelga decir que, por más que “*El canto de la cigarra*” sea modernamente un título que aparece en contextos muy diversos, no tendrá para todos mucho de canto el estridente chirrido de las chicharras. La tradición poética ha ignorado o arrinconado a la biología, consagrando *canere, cantar, chanter, singen* para ese sonido que producen los machos de las chicharras con sus tímбалos abdominales. Ya en *Aesopi Fabulae* explica la cigarra: *Non eram otiosa, sed canebam musicè*, a lo que las hormigas respondieron riéndose: *Si aetate modulabaris, hyeme salta*²⁹. Verdizotti se acerca a la realidad parafrasando en verso:

... e rispondendo quella,
 Che col batter de l’ali, e’l muover tuono
 Dentro à le cartilagini sonanti
 De l’aureo ventre un’harmonia soave
 Formar solea per comune ristoro
 De gli affannati, e stanchi pellegrini,
 Che sotto il fiero ardor del Sole estivo
 Facean passaggio per gli aperti campi³⁰.

7.1.2. Ya en la antigüedad divergían las opiniones sobre las características del chirrido de la *cigarra*, estridor o armonía suave: ‘This noise is freq. used as a simile for sweet sounds’, leemos en Henry Georg Liddel, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, (1996), bajo τέττιξ insecto que algunos consideraban como profeta o mensajero de las Musas.

7.1.2.1. Una extraña asociación me trae a la memoria una página de *Música vasca* de José Antonio Arana, en la que describe diversas vivencias, de disgusto y desazón o de embeleso y placer, ante el “chirrido de los

27. En alemán es más corriente la traducción *Die Grille* (‘grillo’) und *die Ameise* que *Die Zikade* und *die Ameise*.

28. Convendría estudiar el motivo de los dos títulos o animales diferentes, partiendo por lo menos de la fuente latina, cuando no de la griega. Las fábulas de Esopo han gozado de gran popularidad, como lo demuestran los numerosos incunables en los que están impresas. Las consideraciones presentes sobre la versión francesa *Pendant l’été* toman por base la edición de Villatte, que no pretendía ofrecer una edición crítica, sino práctica. Pueda ser que recurriendo a la versión de París haya que modificar algún detalle.

29. Versión de *Mythologia Aesopica Isaaci Nicolai Neveleti*, Francoforti, 1610, p. 197-198.

30. Giovanni Mario Verdizotti, *Cento Favole Bellissime Dei più illustri Antichi, e Moderni Autori Greci, e Latini*...Venetia 1661, p. 117.

carros de bueyes” en el País Vasco. Cito la de Víctor Hugo: “Jamás un coro de Weber, jamás una sinfonía de Beethoven, jamás una melodía de Mozart lograron hacer sentir a un alma todo cuanto despertaba en mí de angelical e inefable el discordante chirrido de aquellas dos ruedas, mal engrasadas, por un sendero mal pavimentado”³¹: *Quisquis amat ranam, ranam putat esse Dianam*³².

7.2. La composición *Pendant l'été*, –ya por el mero hecho de estar copiada varios decenios después de que La Fontaine hubiera publicado sus populares fábulas–, merecería un análisis más detallado que el que estoy en condiciones de ofrecer ahora: La fábula está narrada de forma concisa, bien estructurada. Se compone de dos estrofas con siete versos, de cuatro y de ocho sílabas cada uno: la primera, dedicada a la actividad de ambos protagonistas en verano; la otra, en invierno. El esquema métrico es: a4 b8 a4 a8 b8 b8 a4. La combinación de versos de cuatro y de ocho sílabas no es rara³³, pero no he encontrado ningún ejemplo anterior a *Pendant l'été* que ofrezca exactamente ese mismo esquema métrico. Obsérvese que el verso inicial de estrofa de esa fábula (*Pendant l'été* o, respectivamente, *Pendant l'hiver*), forma también el verso tercero y el séptimo, particularidad ésta que intentan tener en cuenta, con mayor o menor fortuna, elaboraciones o imitaciones documentadas con posterioridad³⁴. La melodía y el texto de *Pendant l'été* están en buena armonía, resultando una composición congruente, agradable, que ha debido de gozar del favor del público y que habrá inspirado otras imitaciones que acaso sigan dormidas en algún cancionero o en alguna biblioteca, esperando a que una mano culta las despierte. Y no me extrañaría que, avivando debidamente el seso y armándose de la paciencia necesaria, se consiga sacar de su letargo alguna versión anterior a 1734 y hasta precursora de la versión de La Fontaine.

31. *Música vasca*, de José Antonio Arana, Bilbao 1987, p. 346.

32. Dr. Wilhelm Binder, *Novus Thesaurus Adagiorum Latinorum. Lateinischer Sprichwörter-schatz*, Stuttgart 1861, núm. 2851.

33. Menciono dos de Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XIIe – XIIIe siècles)*, Vol. 2 : *Textes*, Paris 1978, n° 89 (*Or hi parra*) y n° 95 (*Noël*).

34. En Internet encuentro, bajo *Berri handi*, una poesía de 11 estrofas (*Alegiako Apezpikua*, Otsamendi Arrosarakoa, 1766), a la que debe de aludir Ansorena (véase la nota 37), en la que el poeta no consigue mantener con regularidad esa particularidad. También el ritmo cojea. No obstante esas deficiencias, a *Berri handi* creo que le corresponde un lugar importante para determinar la historia de esa melodía en el País Vasco.

La Fourmi et la Sauterelle³⁵

Pen- dant l'é- té Chante et bon- dit la Sau- te- rel- le, Pen- dant l'é- té,
 Pen- dant l'hi- ver, La Sau- te- relle est sans pi- tan- ce, Pen- dant l'hi- ver,

On la voit dans l'oi- si- ve- té. Mais au tra- vail, prompte et fi-
 Elle est ré- duite à si- vi- vre d'air; Et la Four- mi, dans l'a - bon-

dè - le, La Four- mi ne fait pas comme el- le, Pen- dant l'é- té.
 dan - ce, Lui dit: - Bel- le chan- teu- se, el- dan- se Pen- dant l'hi- ver.

7.2.1. No parece arriesgado admitir que en el País Vasco se habrá cantado esa melodía con texto profano, anterior a *Berri handi* de 1766, cuyo inicio reproduce en el original, no fácilmente legible en la copia, José Luis Ansorena³⁶. El ritmo originario de las cuatro primeras notas debe de ser el que nos ofrece *Pendant l'été*, que forma también el final del canto, sin la superflua coletilla que se usa en algunas armonizaciones de *Oi Betleem*³⁷. No es improbable que la historia de la melodía de este villancico nos lleve a buscar y encontrar su origen lejos del País Vasco. Pero aún así y todo podemos considerarla como una melodía vasca, arraigada en nuestra tierra por lo menos desde hace casi dos siglos y medio. Me atrevo a afirmar que se ha conservado y popularizado en el siglo XX sobre todo gracias a su “identidad vasca” como canción navideña, lo que justifica sobradamente la etiqueta “Basque traditional, baskisches Lied, Canción vascongada...”. Con la venia de Sancho: “No donde naces, sino donde paces”. Y esa composición, ese villancico, provenga de donde provenga, sea quien sea su autor, ha pacido y crecido y adquirido bríos en el País Vasco.

7.3. Me he dejado llevar, arrastrar por la corriente, metiéndome en remolinos de la tradición musical que deseaba evitar, pues, sin tener a mano una biblioteca adecuada, no quería exponerme a no hacer más que llevar lechuzas a Atenas, o hierro a Bilbao, mencionando lo que nuestro homenajeado y otros especialistas saben. Espero no obstante que en lo expuesto haya algún detalle menos conocido que sirva de acicate a la curiosidad investigadora o al interés del lector.

35. Me guío aproximadamente por la versión de la antología de J. Villatte citada.

36. Artículo de Ansorena citado, p. 2.

37. Sin coletilla figura p. e. en Charles Bordes, *Douze Noël's populaires basques en dialecte souletin*, En *Archives de la Tradition Basque*, París (1885?), p. 35-36, o en *Uskal Noelen lilia*, 1897, núm. 6.

8. Tras esta digresión regreso al fin principal de esta elucubración: recordar el origen y los frutos de mi fecunda amistad con José Antonio Arana, nacida de intereses filológicos y musicales comunes, que comenzó hace más de cinco lustros en Gernika. Quisiera ahora dedicar al homenajeado un texto musicado que expresa dos de las virtudes, de las cualidades, que más admiro y envidio en él: la constancia, la perseverancia, el tesón, por un lado; y la enorme erudición, propia de un digno bibliotecario de Euskaltzaindia, por otro.

8.1. *Los refranes y sentencias de 1596*, me prestan las palabras precisas para la primera cualidad: *Betiko ytoġinak arria çulatu*³⁸, que completo recurriendo al original o a la fuente latina, *Gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadens*³⁹, y que amplió, para la segunda cualidad, con la re-creación, *Sic homo fit sapiens bis non sed saepe legendo*, que nos lega en el siglo XVI Giordano Bruno⁴⁰, cuya estatua he visitado recientemente en Roma, en el Campo dei Fiori, donde acabó sus días en la hoguera por hereje en 1600.

38. Modernizo según la edición de Julio de Urquijo e Ibarra, *El refranero vasco – Los refranes y sentencias de 1596*, San Sebastián 1964.

39. Esa frase remonta a un texto griego del siglo V antes de Jesucristo, cf. *Büchmann, Geflügelte Worte*, Weinheim, s.a., p. 199.

40. Según Büchmann, *ibíd.*, Giordano Bruno, *Il candelaio*, III, 6, publicado en 1582, trae la versión *Gutta cavat lapidem, non bis, sed saepe cadendo: / Sic homo fit sapiens, bis non sed saepe legendo*. Confieso que no he leído todavía esa *commedia erudita* con elementos de la *commedia popolare*, con título de significado ambiguo, *Il Candelaio, 'El Candelero'* (propiamente 'persona que se dedica a hacer candelas', y dialectalmente, de acuerdo con algún sabio o sabihondo, *in malam partem*, 'pederasta', 'sodomita'), obra que tuvo influencia en la evolución de la comedia y gozó e. g. de la estima de Molière y de Goldoni.

Betiko itoginak arria zulatu
José Antonio Arana adizkideari

BETIKO ITOGINAK

JOSÉ ANTONIO ARANA ADIZKIDEARI

2 Patxi Oroz

Astiro

Be-ti-ko i-to-gi-nak ar-ri-a zu-la-tu,

Be-ti-ko i-to-gi-nak ar-ri-a zu-la-

Be-ti-ko i-to-gi-nak ar-ri-

Malimba-fono

7

be-ti-ko i-to-gi-nak, be-ti-ko
gut-ta ca-vat la-pi-dem, gut-ta ca-

tu, dens, be-gut-ti-ko i-to-gi-nak,
dens, gut-ta ca-vat la-pi-dem,

a zu-la-tu, be-ti-ko i-to-gi-
sae-pe-ca-dens, gut-ta ca-vat la-pi-

12

i-to-gi-nak ar-ri-a zu-la-
vat la-pi-dem, non vi sed sae-pe ca-

be-ti-ko i-to-gi-nak ar-ri-
gut-ta ca-vat la-pi-dem, non vi sed

nak, be-ti-ko i-to-gi-nak
dem, gut-ta ca-vat la-pi-dem,

17

tu, be- ti ko i to- gi - nak
dens, gut- ta ca- vat la- pi - dem

a zu- la- tu, be- ti ko i to- gi -
sae- pe ca- dens, gut- ta ca- vat la- pi -

ar- ri - a zu- la- tu, be- ti ko
non vi sed sae- pe ca- dens, gut- ta ca-

22

ar- ri - a zu- la- tu, be- ti ko
non vi sed sae- pe ca- dens, gut- ta ca-

nak ar- ri - a zu- la- tu,
dem non vi sed sae- pe ca- dens,

i- to- gi - nak ar- ri - a zu- la-
vat la- pi - dem non vi sed sae- pe ca-

be- ti ko i to- gi- nak ar- ri - a
gut- ta ca- vat la- pi- dem non vi sed

tu, be- ti ko i to- gi- nak
dens, gut- ta ca- vat la- pi- dem

27

tu, dens, be-ti ko i-to-gi-nak
 gut-ta ca-vat la-pi-dem

zu-la-tu, be-ti ko i-to-gi-
 sae-pe ca-dens, gut-ta ca-vat la-pi-

ar-ri a zu-la-tu, be-ti ko
 non vi sed sae-pe ca-dens, gut-ta ca-

32

ar-ri sed - a zu-la-tu,
 non vi sed - sae-pe ca - dens,

nak dens ar-ri sed - a zu-la-
 dem non vi sed sae-pe ca -

i- vat to-gi-nak ar-ri sed -
 la-la-pi - dem non vi sed -

be-ti ko i-to-gi-nak
 gut-ta ca - vat la-pi - dem,

tu, dens, be-ti ko i-to-gi-
 dens, gut-ta ca - vat la-pi -

a zu-la-tu, be-ti ko
 sae-pe ca - dens, gut-ta ca -

37

ar-ri-a zu-la-tu, non vi sed sae-pe ca-dens, nak dem, ar-ri-a zu-la-tu, non vi sed sae-pe ca-dens, i-vat to-gi-nak la-pi-dem, ar-ri-a zu-la-tu, non vi sed sae-pe ca-dens

tu, zu-la-tu, dem, la-pi-dem ar-ri-a zu-la-tu, non vi sed sae-pe ca-dens, ar-ri-a zu-la-tu, zu-la-tu, gut-ta ca-vat la-pi-dem, la-pi-dem non vi sed sae-pe ca-dens, ar-ri-a zu-la-tu, zu-la-tu, gut-ta ca-vat la-pi-dem, la-pi-dem ar-ri-a non vi sed

ar-ri-a zu-la-tu, non vi sed sae-pe ca-dens: Sic ho-mo fit sa-pi-tu, dens, ar-ri-a zu-la-tu, non vi sed sae-pe ca-dens: Sic ho-mo a zu-la-tu, sae-pe ca-dens ar-ri-a zu-la-tu, non vi sed sae-pe ca-dens:

52

ens bis non sed sae-pe le-gen-do,
fit sa-pi-ens bis non sed sae-pe le-
Sic ho-mo fit sa-pi-ens bis non sed

57

Sic ho-mo fit sa-pi-ens — bis non sed
gen-do, Sic ho-mo fit sa-pi-ens —
sae-pe le-gen-do, Sic ho-mo fit sa-pi-

62 *rit.*

sae-pe le-gen-do, bis non sed sae-pe le-
bis non sed sae-pe le-gen-do, bis non sed
ens — bis non sed sae-pe le-gen-do,

gen- do, sae- pe le- gen - do.

sae- pe le- gen- do, sae- pe le- gen- do.

bis non sed sae- pe le- gen- do, le- gen- do.