

La fidelidad de nuestros folkloristas en la recolección de las melodías populares

(Our folklorists' fidelity in the compilation of popular melodies)

Ansorena, José Luis

Eusko Ikaskuntza. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48. 20007
Donostia-San Sebastián

BIBLID [1137-4470 (2007), 15; 179-193]

Recep.: 18.12.06

Acep.: 18.06.07

Se analizan los problemas que tuvieron nuestros folkloristas, al transmitir las melodías que fueron escuchando a informantes, que eran analfabetos musicales. Azkue fue el primero que inició modernamente los estudios de folklore vasco. ¿Hubo predecesores que marcaron pautas para estos estudios? Los textos iniciales en las melodías. Las notas de apoyo. El floreo. Los cuartos de tono. La incoherencia de conceptos. Criterios de selección de Azkue. Id. del P. Donostia.

Palabras Clave: Villéhelio. Izkuteta. Bordes. Azkue. P. Donostia.

Musikaren alorrean eskolagabe ziren informatzaileei entzundako doinuak transmitzerakoan gure folkloristek izan zituzten arazoak aztertzen dira hemen. Gaur egungo aroan Azkue izan zen euskal folklorea ikertzen hasi zena. Ikerketa horietarako jarraibideak markatuko zituen aurrekorik izan zen? Doinuen hasierako testuak. Laguntza notak. Nota apaingarria. Tono laurdenak. Kontzeptuen inkoherentzia. Aukeratzeko irizpideak: Azkue, Aita Donostia.

Giltza-Hitzak: Villéhelio. Iztueta. Bordes. Azkue. A. Donostia.

On analyse les problèmes que connurent nos folkloristes pour transmettre les mélodies qu'ils avaient entendues d'informateurs analphabètes musicaux. Azkue fut le premier qui commença méthodiquement les études du folklore basque. Y a-t-il eu des prédécesseurs qui marquèrent des limites pour ces études? Les textes initiaux dans les mélodies. Les notes d'appui. Le marivaudage. Les quarts de ton. L'incohérence de concepts. Des critères de sélection d'Azkue. Id. du P. Donostia.

Mots Clés: Villéhelio. Izkuteta. Bordes. Azkue. P. Donostia.

Las melodías populares tal como hoy las cantamos ¿son fiel reflejo de lo que cantaron los informantes a nuestros folkloristas?

No es mi intención examinar críticamente la tarea de nuestros folkloristas, principalmente Resurrección María de Azkue y el P. Donostia.

Pero sí deseo aportar una serie de consideraciones en torno a los problemas que ellos tuvieron, para transmitirnos con fidelidad las melodías que fueron escuchando y recogiendo de boca del pueblo. La mayor parte de sus informantes eran analfabetos musicales, cada uno con su personal estilo. ¿Cómo fijar en pentagrama lo que de ellos escuchaban, tantas veces difuso y vago en ritmo y melodía?

En opinión del P. Donostia fue Azkue el primero que inició modernamente los estudios sobre el folklore vasco, aunque en Iparralde le había precedido Charles Bordes (1).

¿Hemos tenido otros predecesores que hayan marcado pautas de estilo científico en el campo del folklore?

Ciertamente que en la antigüedad no existía ningún método, ni orientaciones de ninguna clase.

Sin embargo desde la Edad Media la música popular inspiró a la música culta, convirtiéndose así los compositores en folkloristas sin pretenderlo, porque habían dejado constancia en sus partituras de parte del folklore.

Josquin des Prés tomó como tema de una misa suya a cuatro voces la melodía popular *Une Mouse de Biscaye*, que contiene el texto eúskaro escrito más antiguo: *Soaz, soaz ordonarequin*.

Juan de Antxieta compuso una Misa tropada, en la que incluía temas religiosos, como *Spiritus et alme* dentro del *Gloria*. Pero más próximo a nuestra reflexión es el caso de su *Misa sine nomine*, en la que incrusta la melodía popular *L'homme armé*. También sabemos por el testimonio de Francisco Salinas que Juan de Antxieta compuso una misa sobre la canción popular española ¡*Ea, judíos, a enfardelar!* misa que hoy no se conoce.

Admirable es el caso del famoso catedrático de música de la Universidad de Salamanca, Francisco Salinas, que en 1577 publicó en su obra *De musica libri septem* casi medio centenar de canciones folklóricas españolas, entre las que se hallan dos, actualmente melodías populares vascas. Una sin texto y que se corresponde con *Agur, agur, otsoko*, que hacia 1912 sería recogida por Azkue con ligeras variantes en Bakaikoa. Otra con texto castellano, *Caminad, señora...* que se corresponde con *Kattalin ttirum ttarum*, recogida por Azkue en Lekarotz (2).

Francisco Salinas recogió estas melodías de labios del pueblo, no para publicar un cancionero popular español, sino para ponerlas en su obra como

ejemplo de sus teorías sobre el ritmo. Por lo tanto se convirtió también él en un folklorista involuntario.

Recientemente Emilio Rey García ha editado la obra *Los libros de música tradicional en España*, en la que analiza el fenómeno de los *folkloristas involuntarios*. Pero además plantea el análisis de los considerados primeros folkloristas españoles. Según él:

Los cancioneros del siglo XIX tienen deficiencias que es preciso señalar. En general no existen en ellos datos o referencias a informantes, cantores y localidades, donde fueron recogidas las melodías... Algunos folkloristas se permitían incluso la libertad de retocar las melodías, según sus intereses personales y el estilo imperante en la época. Tampoco sabemos si estos primeros folkloristas hicieron directamente ellos mismos el trabajo de campo...Se recopila por amor a la patria, se defiende la armonización de las melodías e incluso su retoque si es para tal fin, y se habla, incluso, de la dificultad de transcripción musical (3).

1. NUESTROS PRIMEROS FOLKLORISTAS

Según estas afirmaciones ¿qué podemos pensar de nuestros primeros folkloristas, pongamos por caso el primero de todos, Juan Ignacio de Iztueta?

Creemos que por ahora quien más seriamente ha estudiado el contenido de *Gipuzkoako dantzak* de Juan Ignacio de Iztueta, ha sido José Ignacio Ansorena. Respecto al problema que estamos exponiendo, suya es la siguiente afirmación:

Todo lo antedicho no supone que Iztueta y Albéniz realizaran su trabajo de forma descuidada o incorrecta. Al contrario, después de muchos análisis y revisiones, puedo afirmar que la transcripción musical de estas melodías constituye un auténtico esfuerzo de exactitud (4).

Sin embargo nos apunta un problema clásico entre distintos transcritores:

Es un bonito ejercicio comparar las versiones de estas melodías viejas de Albéniz con las de Humboldt. Nos llevamos la sorpresa de que **Ehun Dukatekoa**, que Albéniz transcribió en dos por cuatro, aparece en Humboldt en compás de seis por ocho (5).

El minicancionero *Souvenir des Pyrénées* de Mme. de la Villéhélio fue reeditado y dado a conocer por el P. Donostia como un verdadero tesoro, pues tiene el mérito de ser el primero que se editó en Bayona, 1869. Pero en las notas finales del P. Donostia leemos:

Hemos de advertir...que las opiniones de Madame de la Villéhélio expuestas en las **Observaciones Preliminares** son personales suyas y que, por tanto, no nos hacemos solidarios de ellas en su conjunto (6).

Citemos como ejemplo una de sus discutibles afirmaciones: *No hay cantos positivamente vascos* (7).

Modernamente se ha extendido la teoría de que nuestras canciones populares son melodías de bertsolari. Creemos que en esta afirmación hay mucho de verdad, pero no toda la verdad. En la colección *Gipuzkoako dantzak* de Juan Ignacio de Iztueta las melodías no son de bertsolari, sino de txistulari. Por eso afirmamos que esta importantísima obra no es un cancionero, sino una colección de danzas. Pero entre sus melodías algunas han sido empleadas con posterioridad por nuestros bertsolaris.

Igunos bertsolaris han llegado a usar temas de cantautores modernos, como *Gu gazte ginela* de Txomin Alkorta.

Madame de la Villéhélio en su *Souvenir des Pyrénées* no habla de bertsolaris, sino de cantores que viven en la montaña.

2. NUESTROS MODERNOS FOLKLORISTAS

Aunque es muy frecuente entre los folkloristas modernos designar con el nombre de *informante* a las personas que les entonan las melodías populares, el P. Donostia es más explícito al hacer distinción entre el *bertsolari* y el *bordari* o cantor del pueblo.

Hay que reconocer que las melodías de bordari y bertsolari están muy emparentadas. La música popular vasca es silábica y esto facilita el bertsolarismo.

Una cuestión difícil es clarificar las melodías escritas por bertsolaris. Sabemos que sí las componían Jon Lopetegui, Jon Enbeita, Manolo Arozena, Xavier Amuriza...

Según Gorka Aulestia:

Xenpelar tenía una facilidad extraordinaria para improvisar y siempre repentizaba los versos cantándolos...aunque no todas las melodías que se han presentado, sean en realidad suyas, sino tal vez melodías en boga por aquel entonces (8).

Tampoco creaban melodías Bilintx, Etxahun, Txirrita, Salvador, Lasarte, Basarri, Uztapide y es creíble que una gran mayoría han empleado las ya existentes.

Un matiz característico en el momento de la recolección de melodías u otras cosas queda reflejado en las palabras de Antonio de Trueba, el poeta de las Encartaciones:

(...) es necesario tener mucha confianza y familiaridad con estas gentes, para que se avengan a contar los cuentos que saben, a las personas

que no son de su condición, porque creen que estas personas se los demandan para burlarse de ellas.

Y el P. Donostia añade: *Sin embargo he de confesar llanamente que en mis excursiones folklóricas, casi siempre se me han dado toda clase de facilidades y llenado de atenciones* (9).

Pero luego confesaba que encontraba más facilidades con las mujeres que con los hombres y que con éstos empleaba la estratagema de darles dos vasos de vino y que, a partir de aquí, no había modo de hacerles callar (10).

De nuestros modernos folkloristas es Resurrección M^a de Azkue el primero que con más seguridad se movió en el trabajo de campo. Además de recoger y editar desde 1897 importantes melodías vascas, corrigió con autoridad a Sallaberry por su transcripción de la melodía *Argia dela diozu*, que Azkue también había recogido en Zuberoa. Esta es su opinión:

Por cierto que el técnico de que se sirvió este simpático coleccionista no debió de entender bien el ritmo de esta canción; lo cual se advierte también en alguna otra de las canciones por él transcritas (11).

A pesar de la autoridad con que se expresaba Azkue en esta materia, tendremos ocasión de comprobar cómo él también tuvo sus incertidumbres y hasta errores.

3. UNA CUESTIÓN PREVIA

Las melodías recogidas por nuestros folkloristas ¿contienen el texto inicial con el que fueron compuestas?

El P. Donostia nos da el primer aviso:

Es muy conocido que en los siglos XVII y XVIII los misioneros aplicaban un texto piadoso a las romanzas de ópera, etc. más en boga en su tiempo... Por lo que hace al País Vasco tenemos una prueba de estas adaptaciones en las diversas ediciones antiguas de los **Cantica izpiritualac**... en los que se señala la melodía francesa que se ha de adaptar a la letra euskérica (12).

También Azkue opina de esta cuestión:

Tratándose de canciones populares, es absolutamente cierto que el alma de muchas de ellas, la melodía, tan pronto da vida a un poemita como a otro (13).

Rodney Gallop tiene por muy poco probable que las melodías vascas se hayan conservado con las *koplak* (versos) originales (14).

Si tenemos presente la costumbre de los *bertsolaris*, que adaptan sus *koplak* con frecuencia a una misma melodía, incluso anunciándolo expresamente

Ahaire zahar huntan bi bertset berririk (En esta tonada antigua un par de versos nuevos), nada debe sorprendernos la costumbre de otros muchos vascos, que han empleado el mismo sistema, para habilitar canciones populares con otros textos modernos. Así las conocidas canciones de Telesforo Monzón; algunas introducidas en la música de la liturgia cristiana; otras muy popularizadas con el texto cambiado por iniciativas individualizadas, etc.

Nosotros no entramos a dilucidar esta cuestión, sino simplemente a corroborarla.

En líneas siguientes trabajaremos sobre las melodías con el texto recogido por nuestros folkloristas.

4. LOS PROBLEMAS EN EL P. DONOSTIA

El P. Donostia analiza sus comienzos de folklorista con estas palabras:

La idea germen de mi predilección por la música popular vasca se la debo a Resurrección M^a de Azkue; su conferencia en el Centro Vasco de Bilbao fue el primer punto de luz que orientó mi mirada en este sentido... En 1911 conocí a la familia de Don Daniel Ciga, que veraneaba en Arrayoz, de donde es originaria. En mis relaciones con esa familia aprendí diez o doce canciones que yo no conocía; hicimos algunas excursiones a algunas bordas; y cuando reuní veinte canciones, creí tener un arsenal... (15).

En su trato directo con los bordaris pronto le surgieron ciertas dificultades. Para empezar recordemos que su conocimiento del euskera fue mejorando paulatinamente, hasta poderse valer solo, para transcribir música y letra.

Pero en sus primeras salidas en 1911 le acompañaba el P. Celestino de Caparroso (P. Arrigarai), quien trasladaba al papel con sumo cuidado la letra de las canciones, cuya música recogía el P. Donostia.

Solucionada la cuestión del texto, le asaltaban dudas sobre la transcripción de la música, por la forma de cantarla el bordari. He aquí algunos problemas:

- Las notas iniciales de apoyo. Ya Madame de la Villéhélio afirmaba: *La nota inicial se desprende casi siempre de una especie de grupetto que no se puede transcribir, el cual sería con respecto a la frase musical, lo que un adorno precursor de una mayúscula* (16). También el P. Donostia aludía a *ciertas notas de apoyo con que se comienza el canto, que no son esenciales ni constituyen el cuerpo de la melodía...* (17). Oyendo por segunda vez la misma canción, puede haber variantes.
- Los floreos. Los floreos son algo externo, que no desdibuja el trozo fundamental de la melodía, que claramente aparece entre esos dibujos (18).

Una misma melodía cantada por un bordari podía tener floreos, que no aparecían, cuando era interpretada por otro. Azkue quería melodías

limpias, *sin vacilaciones ni floreos triviales* (19). Por el contrario el P. Donostia afirmaba: *Deberíamos también conservar otros detalles, menudos si se quiere... pero que interesa recoger o al menos anotarlos con algún signo diminuto* (20).

- Los cuartos de tono. Palabras de Madame de Villéhélio:

Su canto no está sometido a la tonalidad moderna y usual, tienen algunos $\frac{1}{4}$ de tono y probablemente, fracciones menores, difíciles de precisar; son tan regulares como los sostenidos y los bemoles y no se emplean sino en los tonos menores (21).

El P. Donostia comentaba estas afirmaciones:

Las advertencias que hacen relación al cuarto de tono, etc. son demasiado vagas, para que podamos tomarlas como un hecho fijo privativo de la canción vasca. Estos cuartos de tono tal vez serían una falta de conformación, de adaptación de la garganta, que falsea la entonación temperada de instrumentos o voces ejercitadas por el estudio (22).

En otro lugar decía:

Merece también tenerse en cuenta la indecisión de los cantores ante la tercera. Oyéndoles nos preguntamos a veces si cantan en mayor o menor. Recuerdo un caso, acaecido en Tolosa. Iba yo copiando canciones con varios amigos míos...ellos oían la canción en mayor, y yo la oía en menor...Más bien me inclinaría a atribuirlo a emisión defectuosa, o bien a conformación natural de la boca o de la garganta, que provendría (¿quién sabe?) de no oír instrumentos bien afinados... (23).

A pesar de estas afirmaciones el P. Donostia reconocía:

En el retiro de mi celda... echo de menos esas inflexiones, cuartos de tono que con tanta naturalidad hacen nuestros bordalaris. Al encajarlas en el pentagrama, quedan mustias como flores silvestres trasplantadas a terrenos impropios (24).

- El ritmo. Es lógico que el bertsolari cante con libertad rítmica, para dar tiempo a la creación del verso. Pero, según el P. Donostia, también el *bordari* altera el compás. *No se acomoda a esa uniformidad, a ese centralismo: canta libremente, aunque siempre con cuenta y razón...* (25).

En sus canciones se encuentran medidas, como un compás de compasillo seguido de un dos por cuatro; un $\frac{3}{4}$ que alterna con uno de dos, etc...

- La incoherencia de conceptos. De nuevo el P. Donostia opina:

He comprobado que la incoherencia de conceptos de una canción popular muchas veces, ciertamente, responde al modo de expresarse el alma popular; pero otras, y no escasas, creo que hay que achacarlo a la mala memoria del cantor, que confunde distintas canciones entremezclando estrofas de una con las de otra (26).

- El origen de las melodías populares. En este tema genérico tan complejo también nos da su opinión el P. Donostia:

El anonimato de la canción popular no quiere decir que no haya existido un artista que la haya producido... Si se llegara a conseguir dar con el nombre del autor, no por eso dejaría de ser popular una canción.

Pero quiere remachar sus ideas con palabras de Felipe Pedrell: *La colectividad no crea: acomoda, conglomerada, perfecciona, reforma o destruye: solo el individuo crea y, para el caso, el artista* (27).

Más complicado es el tema del origen de las canciones vascas, que según algunos especialistas, particularmente Francisco Gaskue, proceden de otras culturas musicales. De nuevo el P. Donostia cita la opinión de Pedrell.

Yo digo que Dios ha entregado a las disputas de los hombres las cuestiones del folklore musical y que El se reserva el secreto de este misterio de los orígenes o proveniencias, para mí insondables. ¿Que las canciones vascas son importadas? No me convence la afirmación. El caso es que a ellas se ha aferrado el vasco y, por esto mismo, si se las ha asimilado, suyas son (28).

5. CONFIRMACIÓN DE SU TÉCNICA

La argumentación que a continuación expone el P. Donostia deja entrever que en su interior aún tenía alguna duda sobre la legitimidad de su técnica de folklorista:

El caso de Gallop y el de otros aficionados que han buceado en nuestra canción popular es, para quienes les hemos precedido en estas rebuscas, una confirmación grata de nuestra manera de observar el fenómeno musical de nuestro pueblo. Nuestro modo de oír se ve refrendado por el de otros ajenos al país (29).

Tenemos el caso de la melodía *Aldapeko sagarraren*, del *Almute dantza*, recogida por el P. Donostia en Nabarte en 1925 y por Gallop en el mismo pueblo y año. Ambas coinciden casi totalmente. Otro tanto debemos decir de la melodía *Lua, lua, kanta lua*, también recogida por ambos en el mismo lugar y año con resultado folklórico idéntico.

Un planteamiento diverso y hasta contrario me sugiere el caso, que a continuación expongo. Se trata de la melodía *Maria Magdalena*, nº 768 del Cancionero Vasco del P. Donostia, recogida en Errenteria en julio de 1936. Informante de la música el sacerdote Juan Bautista Olaizola. Del texto Paquita Iragui. Leídos estos datos, quedé con una fuerte duda de que la informante del texto fuese Paquita Iragui, puesto que yo conocía a una Paquita Iradi, actualmente muy anciana, que, tras ser consultada, corroboró que fue ella quien intervino en la transmisión de esa melodía. Pero la forma dista mucho de lo escrito en la ficha del *Cancionero*. Se puso en contacto con ella Enrique Jordá y Gallastegí, colaborador del P. Donostia, y que pidió a Paquita Iradi su ayuda para recoger canciones en Errenteria.

Ella les puso en contacto con Joxepa Antoni Aramberri Petriarena, sobrina de Xenpelar. Ésta fue quien transmitió al P. Donostia las ocho estrofas del texto en cuestión. Creo que hay una diferencia notable de la realidad con la información de la ficha. ¿Será el único caso en su *Cancionero Vasco*?

6. RESURRECCIÓN M^a DE AZKUE

Hasta aquí hemos expuesto los problemas vividos por el P. Donostia y sus conclusiones definitivas tras las experiencias vividas.

Azkue, no solo precedió al P. Donostia, sino que fue su inspirador. Pero él personalmente no tuvo maestro, en quien fijarse, tal vez porque no lo consideró necesario. Su talento monstruoso le dictaba sus propias leyes y así se lanzó a su tarea de recoger melodías populares vascas.

Tuvo una primera y tranquila etapa iniciada en 1890, que fue adquiriendo mayor intensidad en la recolección de melodías populares. Con la fundación por su padre de la revista *Euskalzaile* en 1897 llega a editar en ella 18 melodías recién recogidas. Continuó su tarea de recolección y en 1901 pronunció en Bilbao su célebre conferencia *La Música popular Baskongada*, que fue ilustrada con la interpretación de 14 melodías, seleccionadas por él mismo de su fondo adquirido.

A partir de aquí, dada la fama alcanzada, fue recibiendo colaboraciones en forma de entrega de melodías, al mismo tiempo que él continuó en su tarea inicial de visitas a caseríos, asilos de ancianos, etc. hasta 1904.

Vino a continuación una etapa de relax, ocupada por las tareas de su cátedra de euskera y sus estudios en París, Bruselas y Colonia. Pero cuando en 1912 se rumoreó que las Diputaciones vascas proyectaban un concurso de colecciones de melodías populares vascas, inició su segunda etapa de folklorista con gran intensidad.

En abril de 1913 obtuvo licencia para adelantar el final de su curso de euskera, y así poder entregarse a sus correrías folklóricas. Fue recorriendo los valles de Erro, Aezkoa, Salazar y Ronkal por un lado y por otro los de la Barranka, Imoz, Larraun, Baztan, Lapurdi, Benabarra, Zuberoa...

Su técnica se apoyaba en la colaboración de amigos sacerdotes o seglares, que le reunían personas de los valles en una población determinada, para que le informaran de canciones populares, música y texto.

En Ronkal se avergonzaban de cantar canción que no fuese jota (30). El resultado fue ampuloso. En el total de sus diversas campañas Azkue llegó a reunir más de 2.400 temas populares vascos.

Azkue nunca tuvo la intención de editar o dar a conocer todo lo que había recogido. En su *Cancionero Popular Vasco* afirma:

Además de las que aquí sean publicadas quedarán muchas otras, por su poco valor, inéditas. Quien, sin embargo, quisiera consultarlas las tendrá en la Biblioteca de la Academia de lengua vasca (31).

Sin embargo con el tiempo quiso editar un nuevo bloque de sus melodías y dejó en manos de José Uruñuela la encomienda de hacer la selección. Éste le escribió:

(...) comprendiendo el valor inestimable del volumen... lo llevaré yo en propias manos. Le entregaré una notita, indicando las canciones que en mi concepto merecen el honor de ser publicadas (32).

En definitiva en 1935 inició la edición de su gran obra *Euskalerraren Yakintza*, en cuyo I Tomo incluyó 10 melodías y 109 en el IV Tomo. En total 1.152 melodías editadas, lo que suponía la existencia de más de la mitad de los temas vascos recogidos por él, más de 1.200, que aún permanecen inéditos y de difícil acceso a ellos.

7. LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE AZKUE

En principio era muy riguroso con las melodías musicalmente banales para su gusto. En este aspecto podemos poner en duda que su acierto fuese siempre atinado. Un ejemplo: el *Gure aita*, que se interpreta actualmente en la liturgia cristiana vasca, es considerado de gran belleza. Fue presentado por Aurelio Sagaseta, que lo recogió en Ituren, Nafarroa. Azkue lo tenía recogido en 1912 en Zubieta, localidad próxima a Ituren. Y lo conservó inédito. Y como este caso, otras muchas melodías que han llegado a popularizarse por otras vías, que estaban previamente recogidas por Azkue y continúan inéditas: *Abarketak*, *Ahaire zahar huntan*, *Aingeruak esan du*, *Aizak*, *Manuel*, *Alageraz*, *Altza*, *Pilipe*, *trulalai*, *Arbola bat geneukan*, *Artzain ona*, *Argizagiak zelutik*, *Aurten gatzaina urte*, *Bakarrik bizitzeaz*, *Baratzeko pikuak*, *Bordeleko landetarik (Jaiki, jaiki)*, *Bost Ilaga sagraduen*, *Egin badiñat ere*, *Enaiz sartuko monja*, *Jaungoikoak salba...* Algunas de ellas, recogidas anteriormente por Sallaberry, por esta razón pudieron quedar arrinconadas.

Su decisión de incluir en el Cancionero solamente *mil y una canciones* pudo influir en que no pocas melodías de verdadero interés musical quedasen inéditas. Así es como él mismo dice de la melodía *Emon*, *emon*, después editada en *Euskalerraren Yakintza*: *No sé cómo no la publiqué en el Cancionero* (33).

De todos los folkloristas más destacados Azkue fue el que mayor dominio tenía del euskera en todas sus variedades. Esto produjo en él una obsesión por depurar los textos populares, cargados de erratas y sobre todo castellanismos.

A veces cambia poemas enteros, porque el original le parece banal, comparado con la delicadeza de la melodía. Uno de estos cambios se produce con la melodía nº 732 *Arantzazu aldean*, recogida por Azkue en Olazagutia, cuyo texto original era *Maria Santísima bekadoriain devota*.

También en ocasiones tomó melodías de txistu o dulzaina y les aplicó algún texto suyo y así han pasado a ser populares, melodías como *Basa txoritxu* (34), *Markina Etxebarriko* (35), etc... Lo mismo habría que decir de la que Azkue calificó de *trivial*, aunque muy popular, *Artolak dauko-Uno de enero, etc.*, que equivale a la francesa.

La Farandole Joyeuse y que fue introducida en el País Vasco por los txistularis con un ritmo más movido. Una vez popularizada se le aplicó el texto *Artolak dauko*, tomado del Escudo de Armas del apellido Artola. Después ha recibido otros textos muy diversos: Uno de enero... Olentzero, buru handia... Martina bat, Martina bi... Azkañeko atsua.../ Matsalen kardu... Osin baltzean...

Generalmente Azkue en su *Cancionero* indica los cambios de texto y reproduce el original. Pero no siempre. Palabras suyas:

El folklorista, en casos de sustitución de poema, suele recurrir, con preferencia, a otro popular; y sólo cuando no se le ofrece ninguno de este género, que encaje en el ritmo y se ajuste al carácter de la otra melodía, acepta lo que quiere darle su musa (36).

También era especialmente riguroso con los textos de *sal gorda*, cuyas melodías con frecuencia las arrinconaba o cambiaba de texto.

Con el nº 247 editó la melodía *Txiriririri*, de la que dice: *Contra mi gusto y opinión público esta cancioncita, oída en Olaeta (Aramayona) de labios de Engracia Lazkano* (37).

Tiene en sus cuadernos de campo problemas diversos respecto a muchas melodías: canciones incompletas por falta de música o texto; otras llenas de tachaduras; otras con la transcripción muy oscilante en ritmo, procedencia, etc... En ocasiones no recuerda el informante, como ocurre con *Bi berseten huntzera* (38).

Con la canción *Zipitin zipitin* tomó una decisión salomónica:

Lo aprendí de Salvadora Zapirain y Francisca Lecuona. Aquélla se trabucaba en la segunda parte y ésta en la primera. Por lo mismo elegí de una y otra lo que me parecía más auténtico (39).

Azkue recogió melodías en algunos pueblos, de los que no editó nada: Yabar, Busturia, Ergobia, Antzuola. También ha dejado muchas melodías inéditas de pueblos como Olaeta, Zeanuri, Otxandiano, Lekeitio, Murelaga, Amorebieta, Segura, Oiartzun, Gatzaga, Otxagabia, Mezkiriz, Olazagutia, Ezkaroz, Lakuntza, Baraibar, Arizkun, Hasparren...

Algunas de sus melodías recibieron pequeñas modificaciones, al ser editadas: cambio de tonalidad, de compás, supresión de algunos puntillos, solución personal a pasajes melódicos dudosos... Esto se comprueba en un análisis de los manuscritos de campo y la edición definitiva.

8. UNA COMPARACIÓN INTERESANTE

Me refiero a los casos, en que Azkue y el P. Donostia presentan una misma melodía, recogida en distinta o la misma población e incluso del mismo informante. Las ligeras diferencias que se encuentran en las versiones de los dos folkloristas, dan a entender la distinta sensibilidad musical de cada uno.

Un ejemplo de esta cuestión puede verse en la melodía *Utsuak eder leyo*, que ambos folkloristas recogieron de labios de Paz Salaburu en 1912. El P. Donostia (nº 1031) en Elizondo y Azkue (melodía inédita) en Errazu, localidad próxima a Elizondo. El P. Donostia recoge una sola estrofa. Azkue dos y su texto tiene una ligera variante: *Urtsuak eder leyo*. La música es idéntica, pero con ciertas diferencias rítmicas. El P. Donostia transcribe la canción en compás de 2/4 y Azkue en compás de 3/8. Esta variación imprime un carácter diferente a la hora de interpretar la canción. ¿Pudo Paz Salaburu interpretar su canción de distinta manera a cada uno?

Parecida cuestión tenemos con la melodía *Bazterretik bazterrera*, recogida por Charles Bordes en Iparralde. El P. Donostia decía:

También yo la he recogido, pero con una pequeña variante rítmica... Bordes es regular en cuanto al ritmo... lo percibí isócrono (3/8), yo lo oí irregular, con la particularidad de no ser pasajera la irregularidad (2/8 y 3/8), sino constante (40).

Estos contrastes se dan con frecuencia en melodías iguales que proceden de distintas localidades. Es el P. Donostia quien nos pone sobre aviso:

A ser posible, debe el folklorista controlar por sí mismo los hechos. Ha de pensar que cada región tiene, por decirlo así, su versión propia. De ahí el creer el cantor de una región que el de la vecina canta mal (41).

9. UNA CONCLUSIÓN FINAL

Tras la lectura de estas líneas el lector debe sacar sus propias conclusiones. Pero tal vez pudiéramos formular una visión general de nuestros dos principales folkloristas, Resurrección M^a de Azkue y P. Donostia.

- Azkue se condujo con criterio personal y paso firme toda su trayectoria de folklorista.
- El P. Donostia muestra una clara evolución desde sus comienzos hasta sus años de madurez.
- El capuchino donostiarra pronunció en San Sebastián en julio de 1936 la conferencia *Algunas observaciones acerca de la manera de recoger las canciones populares*. Es la teoría más firme sobre la materia. La expone como fruto de su propia experiencia, ajena de todo estudio libresco, porque *en definitiva, no sabe uno bien, sino aquello que descubre por sí mismo* (42).

- Este trabajo resultó algo tardío para el mismo P. Donostia, si se piensa que él había empezado en 1911 a recoger melodías y a editar algunas.
- En esta primera etapa él dejó sin cumplimiento algunas de sus recomendaciones posteriores, como él mismo lo confesaba:
- *Recordemos aquellos cuadernitos de Juventud Vasca (1915-1917)...Juventud había alterado un tanto las letras adaptándolas a sus ideales políticos; yo también los alteré al hacer la edición definitiva en Pamplona, pero en otro sentido, puesto que mi deseo era ponerlas en los labios de los niños* (43).
- Muchos detalles de la conferencia citada han sido expuestos en las líneas de este trabajo. Pero, como conclusión final, hacemos una breve selección de sus ideas más importantes:

La canción popular es una verdad móvil. Nació con una forma determinada... pero en la boca del pueblo se altera, a veces en sentido peyorativo o bien se enriquece con pequeños detalles de otras canciones... (44).

(...) no debe un folklorista músico desdeñarse de oír una y otra vez las canciones conocidas, y aún las muy conocidas. ¡Quién sabe las sorpresas que le esperan! (45).

Corolario forzoso de la exactitud en la transcripción personal ha de ser la fidelidad en la publicación. No se puede, so pretexto de purificar el lenguaje, publicar alterado, por poco que sea, un documento. Y menos aún alterar notas de la melodía, modernizando, supongamos, gamas antiguas, y recíprocamente... (46).

10. BIBLIOGRAFÍA

1. DONOSTIA, P. "In Memoriam (de Azkue)". En: *Obras Completas*, tomo III, pág. 94.
2. GARCÍA MATOS, Manuel. "Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado De musika libri septem". En: *Anuario Musical* 1963, pág. 67.
3. REY GARCÍA, Emilio. *Los libros de música tradicional en España*. Pág. 52.
4. ANSORENA MINER, José Ignacio. "Iztueta eta Albéniz-en musika bilduma". En: *Txistulari*, nº 163, pág. 33.
5. *Ibidem*, pág. 35.
6. DONOSTIA P. "Souvenir des Pyrénées (Mme. de la Villéhélio)". En: *Obras Completas*, tomo II, pág. 381.
7. *Ibidem*, pág. 364.
8. AULESTIA TXAKARTEGI, Gorka. *Bertsolarismo*, pág. 100.
9. DONOSTIA P. "Algunas observaciones acerca de la manera de recoger las canciones populares". En: *Obras Completas*, tomo IV, pág. 26.
10. DONOSTIA P. *Obras Completas*, tomo I, pág. XI.

11. AZKUE, Resurrección M^a de. *Manuscritos inéditos*, cuaderno 1^o, nº 222.
12. DONOSTIA P. “La canción religiosa O Yesus gurutzera”. En: *Obras Completas*, tomo I, nota 14, pág. 353.
13. AZKUE, Resurrección M^a de. *Cancionero Popular Vasco*, pág. 35.
14. RIEZU P. Jorge de. *Nafarroako Euskal-Kantu Zaharrak*, pág XXI.
15. DONOSTIA P. *Obras Completas*, tomo I, pág. X.
16. DONOSTIA P. “Souvenir des Pyrénées (Mme. de la Villéhélio)”. En: *Obras Completas*, tomo II, pág. 364.
17. DONOSTIA P. “Algunas observaciones ...”. En: *Obras Completas*, tomo IV, pág. 372.
18. Ibídem, pág. 36.
19. AZKUE, Resurrección M^a de *La Música Popular Bascongada*, pág. 6.
20. DONOSTIA P. “Algunas observaciones...”. En: *Obras Completas*, tomo IV, pág. 372.
21. DONOSTIA P. “Souvenir des Pyrénées (Mme. de la Villéhélio)”. En: *Obras Completas*, tomo II, pág. 364.
22. Ibídem, pág. 365.
23. DONOSTIA P. “Algunas observaciones...”. En: *Obras Completas*, tomo IV, pág. 366.
24. Ibídem, pág. 35.
25. Ibídem, pág. 37.
26. DONOSTIA P. “Canciones de cuestación. Olentzero”. En: *Obras Completas*, tomo I, pág. 39.
27. DONOSTIA P. “Algunas observaciones...”. En: *Obras Completas*, tomo IV, pág. 40.
28. Ibídem, pág. 41.
29. DONOSTIA P. 25 “Chansons Populaires d’Euskal-Herria (Rodney Gallop)”. En: *Obras Completas*, tomo III (Reseñas), pág. 23.
30. AZKUE, Resurrección M^a de. *Cancionero Popular Vasco*, pág. 217.
31. Ibídem, pág. 54.
32. URUÑUELA, José. “Cartas a Resurrección M^a de Azkue” (inéditas, 13 oct. 1934). En: *Euskaltzaindia*.
33. AZKUE, Resurrección M^a de. *Euskalerraren Yakintza*, tomo IV, pág. 310.
34. AZKUE, Resurrección M^a de. *La Música Popular Bascongada*, pág. 10.
35. AZKUE, Resurrección M^a de *Cancionero Popular Vasco*, pág. 330.
36. Ibídem, pág. 71.
37. Ibídem, nº 247.
38. Ibídem, nº 395.
39. AZKUE, Resurrección M^a de. *Euskalerraren Yakintza*, tomo IV, nº 132.

40. DONOSTIA P. "Algunas observaciones...". En: *Obras Completas*, tomo IV, 369.
41. Ibídem, pág. 373.
42. Ibídem, pág. 363.
43. DONOSTIA P. "Ensayo de Bibliografía Musical Vasca". En: *Obras Completas*, tomo IV, pág. 329.
44. DONOSTIA P. "Algunas observaciones...". En: *Obras Completas*, tomo IV, pág. 364.
45. Ibídem, pág. 373.
46. Ibídem, pág. 374.

