

OBRA LITERARIA

P. DONOSTIA

CONFERENCIAS I

OBRA LITERARIA

P. DONOSTIA

Preparación y prólogo
del
P. JORGE DE RIEZU

TOMO IV
CONFERENCIAS (de 1 a 13)

SOCIEDAD DE ESTUDIOS VASCOS
SAN SEBASTIAN 1985

Con el patrocinio de la
DIPUTACION FORAL DE GUIPUZCOA

Con permiso de los superiores

© EDITORIAL "EUSKO IKASKUNTZA", S. A. 1985
Calle Churruca, 7-2º - 20004 DONOSTIA

ISBN 84-248-0759-6 OBRA COMPLETA

ISBN 84-86240-22-0 TOMO IV

Dep. Legal BI-1649-1985

Fotocomposición Andrés - Bilbao

Imprenta Amado - Bilbao

PROLOGO

Por abril de 1916, en la *Filarmonica de Bilbao* se presentó por vez primera ante el público en calidad de *conferenciante*; y en la *Sociedad Bilbaina* pronunció su última conferencia en 1956, pocos meses antes de su fallecimiento. Entre ambas fechas se inscriben 163 conferencias, pronunciadas en el país vasco y fuera de él. Sin más, creo yo, queda justificado el título de *conferenciante* con que calificamos al P. DONOSTIA. Y no dudo en afirmar que la *popularidad* alcanzada por el ilustre donostiarra, más que a su música y sus trabajos de investigación, se debió al arte de exponer con sencilla elegancia, ante un público *heterogéneo*, las verdades adquiridas en el trato del pueblo, de los libros y de los eruditos. Arte difícil el suyo, de *mezclar lo útil con lo agradable*, que diría el poeta, el *savoir-faire*, que le atribuyó en 1933 ALCIBAR, director de *El Pueblo Vasco* de San Sebastián.

La lógica de los hechos pedía que tras el músico y el investigador viniera el conferenciante. Y así fue. Mas no por iniciativa suya, sino de los bilbainos, que pusieron a prueba unas facultades que la modestia y cierta innata timidez mantenían refrenadas. Las dos conferencias sobre la canción popular vasca, pronunciadas en el Salón de la Filarmonica los días 30 de abril y 2 de marzo de 1916, ilustradas con ejemplos musicales, fueron un acontecimiento cultural de primer orden, que comentó con aplauso unánime la prensa local.

Otras ciudades emularon el ejemplo de Bilbao, y el P. Donostia recogió laureles en Pamplona, Tolosa y Eibar; mas no sin algún signo de protesta. Vean el siguiente artículo, aparecido en un semanario satírico donostiarra, *El Pitorreo*, por mayo de 1917, luego de la conferencia y concierto público de Eibar: —“¿Han visto ustedes nada más pintoresco que ese *andariego fraile*, que llaman P. Donostia?

Porque nosotros no hemos visto cosa igual. Conste, primero, que nosotros no nos metemos con sus vascas composiciones, entre otras cosas porque más que esos *Preludios* nos agradan el *Cipriano* y el vals de la *Salomé* —con cuyas composiciones se suele pasar de los preludios— y declaramos nuestra supina ignorancia en cuanto a la música trascendental. Pero lo que nos choca, y choca a todo el mundo, es que un fraile ande por esos escenarios y se suba a los kioscos públicos a dirigir una banda casi revolucionaria, como la de Eibar, y luego le den banquetes públicos de a duro, con todo incluido. Antes, un fraile se metía en su celda y allí se hinchaba de dárle a la zambomba, pongamos por instrumento. Ahora,... ¡vamos, que da gusto meterse fraile!

No a todos lo chocaron las andanzas de aquel fraile, ni mucho menos, en particular a un eibarrés, D. Pedro Sarasqueta, cuya pluma parece inspirarse en la sensatez del pueblo de Eibar. Su artículo, aparecido el 17 de Marzo de 1917, en *La Voz de Guipúzcoa*, dice así: "El programa de la conferencia musical, que se anunciaba en el Teatro Cruiceta, era altamente tentador. Y robando un momento de trabajo, hice una pequeña huelga y fui a la velada a cargo del P. Donostia y acompañantes. Celebré a la salida haber hecho la escapatoria. Vi el teatro lleno de bote en bote y una expectación grande en el público. Vi levantarse el telón y aparecer, rodeado de músicos y cantantes, al P. Donostia, un capuchino ágil e inquieto, que me simpatizó. Escuché atentamente la lectura de su conferencia y, durante ella, entre infinidad de citas de autores que de la música vasca han hablado o escrito, tuve la satisfacción de oír que el capuchino donostiarrá citaba al amigo Gascue, y le consideraba su amigo. Bello ejemplo de tolerancia, que me cautivó. Y a esta tolerancia y a la democracia eibarresa se encomendó el P. Donostia al principio de su peroración; y en verdad que hizo bien en confiar en nosotros, porque desde el beato más retrógado, hasta los socialistas más caracterizados que en el teatro estaban, escucharon con gran interés el trabajo del P. Donostia y aplaudieron imparcialmente. Junto a mí había un viejo carlista, de los de la antigua usanza, haciendo curiosos comentarios: ¡Señores, cómo cambia el mundo!, decía el buen señor. ¡Un fraile en el teatro público, los curas cantando en el escenario, y todo esto en plena Cuaresma! Esto no puede traer nada bueno. Y al final vi algo que para mí y para nosotros los eibarreses, es algo

más curioso, pintoresco y simpático. Simpático, porque demuestra que los cultivadores del *divino arte* tienen más sentido práctico que otra clase de cultivadores. Vimos a la tantas veces laureada *Banda republicana* de Eibar, la llamada en alguna ocasión y en letras de molde, *Banda roja*, por no querer asistir a actos religiosos, ejecutar primorosamente música vasca bajo la batuta de este capuchino infatigable, batuta mágica que en sus manos semejava una espada vengadora del abandono que hasta el presente hemos tenido a nuestra música. Esta obra de resurrección no la hacemos nosotros, los de la izquierda. Ha tenido que venir el capuchino a imponérsela. Paciencia. Tratemos de vengarnos haciendo nosotros, los profanos, algo más. Bienvenido sea ese fraile revolucionario. Ya que resucita las cosas vascas, hágase el milagro, y hágalo un fraile. Vaya mi aplauso más sincero por su loable campaña. Seamos justos''.

Y nosotros agradezcamos al Sr. Sarasqueta el precioso documento que nos ha dejado con su artículo. Para completar su información, sirva este pequeño pero curioso incidente: De entre el público asistente alzó la voz una mujer, felicitando a la madre del conferenciante, con las mismas palabras —vertidas en euskera— con que otra mujer felicitó a la madre de Jesús, por serlo de tal hijo. (Ev. San Lucas, 11,28).

A nadie sorprende hoy lo que a pocos o a muchos pareció inconveniente o revolucionario en aquella época. Sin duda había el mundo olvidado el puesto relevante de los clérigos entre los corifeos de la ciencia, del arte y del teatro. Y como las opiniones no cambian de la noche a la mañana, hubo gentes que siguieron paso a paso las actuaciones del P. Donostia, y, de buena fe, sin duda, elevaron sus quejas a las autoridades eclesiásticas, para que pusieran remedio a lo que su juicio era reprobable.

Sucedió, pues, que habiéndose de celebrar en Vitoria por setiembre de 1921 la *Semana Agro-pecuaria*, para la que se contaba con una conferencia del P. Donostia sobre *Música popular vasca*, allí se trasladó éste el día 22 a fin de ensayar los ejemplos musicales con la *Coral Vitoriana*. Llega el día 25, y no parece por el teatro el conferenciante: habíasele denegado la licencia eclesiástica. La carta de su amigo D. Juan Zaragueta, tras las dos entrevistas habidas con el Señor Obispo en el palacio de Ondarreta, nos van a descorder el velo del misterio. Dice así el señor Zaragueta:

“Al Sr. Obispo no le sugiere reparo la conferencia en cuanto a lo fundamental; y en lo que atañe al conferenciante, reconoce gustoso la absoluta corrección en todo. Pero recela del espectáculo, visto como tal, y particularmente de las *ilustraciones musicales*, por prestarse a *colaboraciones llamativas*, que provoquen luego alguna queja, como sucedió en *Oñate* (durante el primer Congreso de Estudios Vascos, 1918), y en el Teatro Novedades de San Sebastián (1919). No sólo las quejas llegaron a sus manos, sino que dieron lugar a alguna intervención del Sr. Nuncio de su Santidad”.

En resumen, como se desprende de esta y de otras cartas que se cruzaron entre las autoridades de la Diócesis y de la Orden, la causa de la negativa fue el contraste entre el venerable sayal capuchino y las llamativas colaboradoras que intervenían en la interpretación de los ejemplos musicales.

Antes de pasar un año, el día 29 de agosto de 1922, la misma conferencia, vertida en francés, se pronunciaba en el *Select Cinema* de San Juan de Luz; y a los ocho días se repetía en el Teatro *La Feria* de Bayona, bajo la presidencia del Señor Obispo, quien rogó al P. Donostia tuviera a bien aceptar la hospitalidad del palacio episcopal.

A partir de esta fecha ya no hay cortapisas en la carrera de conferenciante. Las hubo, sí, para asistir en *Congresos Internacionales de Folklore*. Mas no encaja en nuestro plan el abordar aquí el tema, que, por otra parte, nos llevaría muy lejos.

* * *

Arriba queda dicho que las conferencias fueron numerosas. Unas cuantas se estamparon en vida del autor; otras tres, destinadas también a la imprenta, vieron la luz después del fallecimiento del conferenciante. Treinta, en total son las que presentamos en los dos tomos dedicados a las *Conferencias del P. Donostia*.

¿Por qué treinta, y no todas? La razón es sencilla y convincente. Veámoslo. El tema *Canción popular vasca*, sin duda el más gustado del público, se repite 29 veces, ante distintos auditorio, sin más alteraciones que la adaptación al lugar en que se pronuncian, y algún cambio de ejemplo musical o de interprete. La doctrina es idé-

tica en todas ellas. Otro tanto se diga del tema *Canción de cuna*, que se repite 24 veces. Las hay de 2, 3, hasta 9 veces repetidas; y es rarísimo el tema tratado una sola vez.

Hay todavía otra razón para excluir ciertas conferencias, el haberse tratado el tema en forma de artículo, publicado ya en el lugar correspondiente de nuestra edición.

Se ha distribuído el material en dos tomos. Comprende el primero las conferencias que de una u otra manera están relacionadas con la canción popular vasca. Abundando en la mayoría de ellas los *ejemplos musicales*, y repitiéndose no pocos de éstos en distintas conferencias, era natural reunirlos todos, numerados, en una apéndice, al cual se hiciera referencia en cada caso.

En el segundo tomo se incluyen conferencias —son 17— de temas variados, sin ejemplos musicales, en general; y cuando los hay, pertenecen a una sola conferencia, y no a varias.

Esperamos se lean con agrado estas conferencias, aunque les falte el encanto de todo aquello que consigo lleva la audición de las mismas en un teatro, pronunciadas por el autor, y con ejemplos ejecutados por músicos expertos, cuando no por él mismo.



A. CABANAS-OYEIZA

DE MUSICA POPV
LAR VASCA
CONFERENCIAS
LEIDAS EN LA SALA D
LA FILARMONICA D
BILBAO POR EL R.P.
JOSE ANTONIO D
DONOSTIA O.M CAP



A D. RAMON DE LA SOTA Y LLANO

AL LECTOR

Débole una explicación que justifique mi atrevimiento de enviar a la imprenta las humildísimas páginas que aquí le ofrezco. Son éstas las cuartillas, que, como reza la portada, leí en el Salón de la Filarmónica de Bilbao y que, dicho sea sinceramente, no acariciaban más ilusión que la de dormir en la paz del Señor, archivadas en el rincón de un estante. Era éste mi propósito porque recordaba aquel consejo del poeta, para todos escrito, pero más especialmente para los jóvenes, aquel *Nonumque prematur in annum*, que si alguna vez ha de ser fielmente atendido, es en ocasiones como la presente, cuando se trata de publicaciones que tienden a hacer un poco de luz en materia de folklore. Es éste tan vario y complejo y aguardan al investigador tales sorpresas en sus pesquisas, que bien puede uno poner al pie de sus trabajos (aun de los que más completos crea) y hacer suya aquella frase con que Apeles firmaba sus cuadros, no dándoles jamás por acabados: *Apelles pingebat*.

El deseo de ofrecer al público un estudio más acabado era el que me movía a guardar inéditas estas páginas. Me han hecho mudar de parecer, (*compulsus feci*, pudiera decir en cierto sentido), las solicitudes de buenos amigos y, muy particularmente, la generosa esplendidez del patricio vasco cuyo nombre va al frente de estas páginas. Han creído que lo que en ellas se dice podría contribuir a dar algún impulso, siquiera sea pequeño, a este género de trabajos que, desgraciadamente, entre nosotros están muy en mantillas. Si tal consiguiera, me daría por muy contento y quedarían absueltos los que me han arrastrado al trance de dar publicidad a estas cuartillas que,

como pobres de solemnidad, son acreedoras a una limosna de amor, que es quien las ha dictado.

Debo advertir que me reservo el derecho de modificar alguna o algunas de las ideas aquí vertidas. Son éstas meros tanteos, los primeros pasos de quien comienza a recorrer una senda en que infinidad de plantas y flores solicitan la atención del investigador. En cuestión de folklore nunca se acaba de estudiar. Así, lo que aquí digo está sujeto a revisión, la que imponen el estudio y los años y es condición obligada de progreso. El lector avisado sabrá tomar en un *sensu lato* algunas opiniones aquí expuestas, atendiendo más que a la letra al espíritu, que, según los Libros Sagrados, es el que vivifica.

De las canciones aquí reunidas casi todas o son inéditas o recogidas por mí (se hace mención del lugar); algunas pocas las he tomado de diversas colecciones, aunque armonizándolas a mi modo.

Nuevamente, para terminar, pido al lector una limosnita de benevolencia. Él no se empobrecerá otorgándomela, y yo se la agradeceré muy de veras.



1. DE MUSICA POPULAR VASCA

Aunque el subtítulo anuncia dos conferencias, fue sólo una repartida en dos sesiones, los días 30 de Abril y 2 de Mayo de 1916, celebradas en la Sala de la *Filarmónica* de Bilbao. Se estampó en los talleres de Jesús Alvarez, con ilustraciones en colores de A. Cabanas Oteiza. Bilbao, 1981. Costeó la edición R. de la Sota y Llano.

PRIMERA SESION

SEÑORAS, SEÑORES:

Cuando esta infatigable *Juventud Vasca* de Bilbao que consagra todos sus arrestos y energías a robustecer la raza en sus múltiples manifestaciones vino a suplicarme os hablara de la Canción vasca, de esa manifestación tan característica de nuestra raza, mis primeras palabras fueron las que el profeta Jeremías dijo al Señor cuando quiso enviarle a su pueblo: *Ecce nescio loqui, quia puer ego sum*. También yo, niño soy, dije, y no sabré hablar ante una tan numerosa y distinguida concurrencia, ante tantos que muy bien pudieran ser mis maestros. Jamás me he presentado ante el público, ni me creo en condiciones para ello. Mi vida se ha deslizado tranquila desde la niñez en un rinconcito de la montaña navarra, entregado a las tareas escolares y cultivando la música con el cariño y mimo con que guardamos flores raras y delicadas que un sutil cierzo pueda ajar fácilmente. ¿Cómo presentarme ante este tan distinguido público bilbaíno, cuya cultura e ilustración corren parejas, si no superan a sus riquezas e industrias?. No convencieron mis palabras a tan buenos amigos. Hube de acceder a reiteradas instancias y ponerme en este difícil trance de dirigiros la palabra. Ello probará que también esta “*Juventud Vasca*”, ha de pagar tributo a la humana naturaleza, que se equivoca. En la gran lista de sus éxitos y aciertos, los venideros verán un borrrón, que, como piedra miliaria, señalará mi paso en la historia de esta entidad.

Puesto ya ante vosotros, señores, quiero hacer público que no abrijo la pretensión de definir en materia musical vasca. No me creo autorizado para ello. Como el sabio aquel de quien nos habla en una obra reciente (*El sentido de la muerte*) uno de los mejores escritores católicos franceses, P. BOURGET, voy yo también con mi "saco al hombro y un gancho en la mano, recogiendo hechos", recogiendo los fragmentos *quæ superaverunt*, del folk-lore vasco, *ne pereant*. Tomando este texto sagrado como norma de mis aficiones, he procurado salvar de la muerte alguna de las canciones populares, aquellas que el obispo TORRAS Y BAGES llamó salsa de la vida; canciones con que nuestro pueblo ha endulzado la suya, cantándolas en sus penas y alegrías, en la iglesia y en la plaza, en el campo y en la calle. Algunas de ellas quiero yo mostraros como se muestran restos de edificios derruidos, mejor, como partes de monumentos que yacen sepultados por incuria de sus guardadores, y que, tal vez, permanecen en pie, si no enteros, por lo menos, gran parte de ellos. Mi labor se ha de reducir, sencillamente, a hilvanar algunas consideraciones que he leído en buenos autores y añadir alguna que me ha sugerido el estudio de nuestra canción. Como las sombras en un cuadro, estos pequeños comentarios, harán resaltar con mayor relieve los rasgos peculiares de nuestra canción popular, mostrando claramente la gran diferencia que existe entre la contemplación directa de una obra artística y la que produce vista a través de cristales de color, que éstos vienen a ser, al fin y al cabo, los pobres comentarios míos. No pretendo sino presentaros la canción en su sencillez primitiva, con los arcos armónicos que mejor me ha parecido cuadran a su talle. Quiero que, enamorados de ella fuertemente por el doble motivo de ser bella y nuestra, la inoculéis en vuestro espíritu, de donde primero brotó, y ocupe en vuestra vida espiritual y de sociedad aquel lugar que le corresponde y que una triste incuria le ha hecho perder. Os diré con el autor del precioso idilio *La Mare au Diable*: "Lo mejor que puede esperar un artista es inducir a que también miren y contemplen los que tienen ojos". Así yo, me daré por muy satisfecho, si consigo prender en vuestros corazones una chispa de amor a esta pobre canción popular que, como los viejos, "lentamente va muriendo, dice un autor, después de haber durante muchos siglos alegrado y consolado a los hombres, alimentado las artes y velado a la ciencia en su cuna".

Ciertamente, la canción popular va muriendo. Desaparece más rápidamente de lo que quizá creemos, arrollada por esa ola negra de vulgaridad e insulsez que con el nombre de género chico (género grande de muerte, le llamó MARAGALL) constantemente fluye de nuestras grandes capitales y va a llegar hasta los más recónditos caseríos de nuestras montañas. No es este lugar ni la ocasión propicia para indicar los remedios que combatan tal enfermedad. Sólo quiero hacer constar el hecho, síntoma de otros males, quizá más hondos y graves, a los que debe ponerse remedio.

Para evitar la desaparición de la Canción popular y para otros fines más altos, que no hay por qué consignar aquí, las naciones cultas han tenido sumo cuidado de encauzar gran parte de sus energías y dedicarlas a esta clase de labores, que, por desgracia, entre nosotros no son tan estimadas como debieran. El que conozca algo de la historia musical de Rusia sabrá cómo ya en 1790 existían colecciones de canciones populares, como la de Prath, a las que siguieron las de STANOWITCH (1834), KASCHIN (1834), KARPENKO (1852) y otras más modernas, por no citar sino las principales, demostrándonos todas ellas, dice Pierre D'AUBRY, que Rusia no sólo se adelantó a las demás naciones en este género de trabajos, sino que los folkloristas rusos han conservado siempre esta supremacía adquirida. Francia ostenta con orgullo los nombres de TIERSOT, BOURGAULT-DUCOUDRAY, D'AUBRY, BORDES, etc.... Bélgica, Alemania, Noruega, etc., pueden añadir a los citados otros no menos ilustres que consagraron su actividad y talento a trabajos de tanta monta. Nosotros, los vascos, aunque quizá no podemos mostrar una lista tan copiosa de trabajos que pueda ponerse en parangón con las de las demás naciones, tenemos, con todo, nuestro pequeño arsenal, en el que como en fuente deleitosa pueden saciar su sed los que de música vasca se ocupan. La primera colección que apareció en nuestra patria fué la de IZTUETA, transcrita por ALBENIZ en 1825. Añadamos a ésta la de SALLABERRI (1870) muy conocida en todo el País Vasco, aunque ya agotada; la de SANTESTEBAN, en la que van mezclados lo bueno y lo malo; la de BORDES, comisionado por el Gobierno francés para tal empeño y quien, como fruto de sus estudios, publicó un folleto muy interesante titulado *La Música Popular de los Vascos*, en el cual he espigado yo para estas charlas; la de ECHEVERRIA Y GUIMON, de muy poco color, y, finalmente, la del Sr. AZKUE en su conferencia sobre la Canción Vasca y el Cancionero que en breve se publicará.

Como ejemplos de música vasca os presentaré, además de los que nos han legado los autores que acabo de citar, canciones populares que en mis excursiones por el Baztán he podido recoger de labios de nuestro pueblo. Creía yo (y conmigo otros) que la riqueza folklórica del Baztán era muy escasa, por no decir nula. Una circunstancia imprevista me hizo mudar de parecer. Las labores propias del ministerio sagrado me hicieron conocer a una familia de la buena sociedad pamplonesa. Estos amigos, vascos de todo corazón y amantes de cuanto signifique restauración patria, me brindaron con los primeros frutos musicales de este árbol nuestro que es la raza; y, tras las primeras melodías copiadas vinieron otras y otras, llegando a demostrarme su incesante copia y aumento, que, a pesar de lo mucho que se ha recogido, queda todavía no poco por recoger.

Si alguno muestra extrañeza de que gaste mis entusiasmos en la tarea de coleccionar canciones populares, me permitirá le transcriba lo que dice TRUEBA en el prólogo de los *Nuevos Cuentos Populares* y que es del todo aplicable a aquéllas. "Los cuentos populares, dice el poeta de las Encartaciones, aún tales como corren de boca en boca del pueblo y, aún con todos estos inconvenientes, son dignísimos de que se los recoja, estudie y publique, porque encierran tesoros de ingenio, de gracia, de filosofía, de sentimiento y de revelación del espíritu y costumbres de las generaciones que precedieron a la nuestra: tesoros, que no porque están ocultos y envilecidos entre la escoria y el limo, en que han permanecido envueltos durante siglos, son menos dignos de ser explotados y estimados". Algunas veces la tarea de recoger canciones populares no es tan fácil como parece. Dice el mismo Trueba (y lo confirmé por experiencia) "...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 no hay un medio de hacerles comprender el verdadero fin con que se buscan". 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. Para todos los que me han ayudado en esta labor tengo un sentimiento de gratitud que me complace en hacerlo público en esta primera ocasión que se me brinda.

Entremos ya en materia. Dijo Alfredo de MUSSET: "Mi copa es

pequeña, pero bebo de ella''. Bebamos también en la nuestra que, afortunadamente, no es pequeña.

~ ~ *

Para comenzar, preguntemos: ¿qué es música popular?. Antes de definirla, procedamos a eliminar otra que usurpa con frecuencia su nombre y derechos. Me refiero a la popularizada.

El que se dedica a esta tarea de coleccionar la música popular tropieza frecuentemente en su camino con ciertas canciones que pueden considerarse compuestas hoy, según son su estructura académica, su forma perfecta, sus modulaciones modernísimas (las califico tales en comparación de las legítimamente populares) y, sobre todo, la trivialidad y ninguna aristocracia de sus ideas musicales.

Proceden de un fondo común, comparable al légamo que yace en el fondo de las aguas y que asoma a la superficie en cuanto se las agita. No tienen distinción ni carácter propios. Lo mismo las encontraréis en Alemania como en Francia, Italia, o Bélgica, &. Encuéntrense en la Iglesia y en el teatro, en la calle y en la escuela &. Importadas unas, y otras producto de algunos pobres ingenios, "no parece, como dice muy bien un autor, sino que fueron esparcidos tiempos atrás estos *specímenes* para dificultar el trabajo del colector".

En cambio, el arte o música legítimamente popular tiene fisonomía y caracteres propios. No la encontraréis esparcida en países de distintos caracteres étnicos, sino que, como la hiedra, aparece fuertemente asida al pueblo que la creó. Participa de los caracteres de la raza y la representa fielmente. "Quizá más que la misma lengua, ha dicho SAINT-SAËNS, la música es el alma de la raza". Peter BENOIT, el gran apóstol del nacionalismo musical flamenco dice: "las melodías populares, corresponden en cada país a las particularidades étnicas de la raza que lo ocupa. La música del Norte, afirma, la de los alemanes, ingleses, neerlandeses y escandinavos ha de ser diferente de la música francesa e italiana. Los cantos populares acusan claramente, que la índole de la lengua, no menos que la naturaleza y el temperamento étnico, imponen una u otra forma melódica, tal o cual ritmo".

Tal vez, alguno deseara que se especificaran muy por menudo las diferencias que separan unas de otras las melodías populares. Sin

negar que se puedan señalar concretamente algunos caracteres diferenciales, creo que es muy difícil, por no decir imposible, trazar una línea de separación que determine *matemáticamente* los diversos campos de florecimiento del arte popular. Este, como ha dicho muy bien un moderno escritor, es la válvula de las exaltaciones del espíritu. Por consiguiente, tiene su raíz o es un fruto natural del alma, que, como sabemos, es en todos los hombres de idéntica naturaleza. La música es, además, el lenguaje universal por excelencia, junto al cual resultan verdaderas caricaturas los diversos intentos de creación de una lengua universal, en la que nos entendamos todos los hombres. El intercambio intelectual y artístico, debido a un sinnúmero de causas que no hay por qué detallarlas, ha hecho que unos y otros países se hayan influenciado, estableciendo, como quien dice, un fondo común de donde han derivado sus aguas las diversas escuelas melódicas populares. Ocurre con las melodías populares lo que con los rostros humanos. Distinguiréis instintivamente los de razas vecinas nuestras y, sin embargo, no sabréis detallar esas pequeñas diferencias que comunican un matiz particular a cada uno de ellos. Si quisiéramos representar gráficamente unas y otras melodías populares y sus influencias, no podríamos hacerlo mejor que con líneas de entrantes y salientes, algo parecido a los gráficos de las trincheras de guerra que continuamente traen los periódicos ilustrados. Unas civilizaciones influyen en otras, unas veces con perjuicio de las influenciadas y otras en beneficio suyo.

Por eso, tratándose de música popular y de sus diferencias en los diversos países, conviene que no analicemos excesivamente, porque creo que esta materia del arte popular y del arte en general, no se presta al análisis detallado, minucioso; caeríamos en un excepticismo o materialismo musical, como el que pretendiera diseccionar las operaciones y sentimientos del alma. El espíritu no es capaz de disección como la materia. Y el arte de un pueblo, su música ¿qué es sino lo más selecto de su espíritu, lo que menos se presta a la acción del escalpelo diseccionador?. Por eso, si me pedís una pintura exacta, una lista de los caracteres de la música popular en los diferentes países, os respondería con APARISI Y GUIJARRO: "¿Qué es la belleza?. Yo no sé lo que es belleza, pero como llevo su imagen impresa en lo más hondo de mi alma, cuando la encuentro, la saludo".

La música popular es "algo que brota espontáneamente, como

quien dice, de una raza, de una región, como las encinas seculares que nadie plantó, algo que es el aroma de la naturaleza, de montañas, llanos, costas o mares, representados por el sublime arte de los sonidos concretados musicalmente". La música popular tiene la misma edad de las razas que la producen. No cambia de formas, a veces radicales, como ocurre con la música sabia. La canción popular, dice muy bien el P. URIARTE, "se ve libre de esas marejadas y cambios por los rasgos fisionómicos bien determinados, porque traduce los sentimientos de un solo pueblo, y el espíritu de un pueblo no varía. Es de carácter tranquilo o exaltado o indolente y soñador o vigoroso y como tal concibe y expresa". Muy bien la ha llamado alguno "la gran reintegradora de la conciencia de las razas". Aquel excelso romántico de Zwickau, SCHUMANN, distinguía con un amor particular a la canción popular. Hay un consejo de oro entre los que pone al frente de su *Album de la Juventud*. "Escuchad, dice, con atención los cantos populares, pues son mina inagotable donde se encuentran las melodías más bellas, las cuales os darán idea del carácter de las diferentes nacionalidades".

La canción popular es aquella

"música ingenua, balbuciente idioma
que al hombre niño le nació en el alma",

según expresión del poeta extremeño.

Esta ingenuidad de la canción popular hace que la música del pueblo no sea a propósito para provocar el análisis de un intelectual o para ejercitar el escarpelo de un *dilettante*. Es (como de la música de Schubert ha dicho un autor) un regalo hecho por Dios en un día de largueza espléndida, que se acepta sin discusión y reflexión.

La canción popular es como aquella semilla del Evangelio, *minimum omnibus seminibus*, que, al desarrollarse y crecer, da el ciento por uno, y el árbol a cuya sombra descansan todas las aves del cielo musical. Testigos las escuelas nacionalistas musicales rusas, tchecas, flamencas, escandinavas, &, &.

La música popular es un arsenal o almacén a donde van los mejores músicos en busca de materia prima para sus composiciones. Recordad a Schubert, Grieg, Saint-Saëns, Beethoven, &. Ya en el siglo XV ocurría lo propio y aún antes, cuando la armonía dejó oír sus

primeros balbuceos. Muchas de esas soberbias construcciones sonoras que levantaron los polifonistas del siglo XVI, no tienen otros fundamentos sobre que descansan, sino esas melodías populares sencillas "que están siempre con nosotros y nos acompañan a todas partes endulzando la vida con su influjo bienhechor, como ángeles tutelares que velan por nuestra felicidad. El arte, la canción popular nos deleita y conforta constantemente, sin fatigar nuestra atención, sin cansarnos jamás, con su sencillez y dulzura".

Sería cuento de nunca acabar citar los bienes y alabanzas que de la canción popular han dicho los grandes maestros. Verdaderamente, sería un florilegio de primer orden el que con sus dichos se formara. Creo que basta con lo poco que he apuntado.

* * *

Si la música popular representa a la raza, si la música popular no es sino la *emanación cantada de un pueblo*, según D'INDY, ¿qué cualidades podemos asignar a la nuestra?. Examinando las canciones recogidas pueden notarse en ellas algunas de carácter general. La primera que salta a la vista es la placidez y tranquilidad grande que ostentan. Y es, evidentemente, un trasunto fiel de nuestro modo de ser. Todos convendréis conmigo en que somos un pueblo pausado en sus movimientos, aunque no retrógrado ni mucho menos. Nuestras reuniones no son tumultuosas ni aún en aquellos espectáculos exóticos que más parece convidan a la borrachera de la alegría. No somos propensos a grandes explosiones de entusiasmo ni de dolor. Ni exteriorizamos en formas ruidosas nuestras ideas y manera de sentir. El extranjero que nos visite tal vez califique de apatía e inercia lo que no es sino un movimiento lento pero constante en nuestro progreso espiritual. Aún nuestros mismos bailes y regocijos legítimos populares llevan inconfundible un sello de morigeración y sobriedad, cuya poesía no acierten a gustar, quizá, los de fuera. Los que habéis tenido ocasión de presenciar en vuestras excursiones una fiesta popular, algún baile en el Baztán, o en un pueblecillo de Gipuzkoa lo podréis confirmar. En Sara, lindísimo pueblo laburdino, he recogido yo una canción popular que acostumbran cantar los mozos cuan-



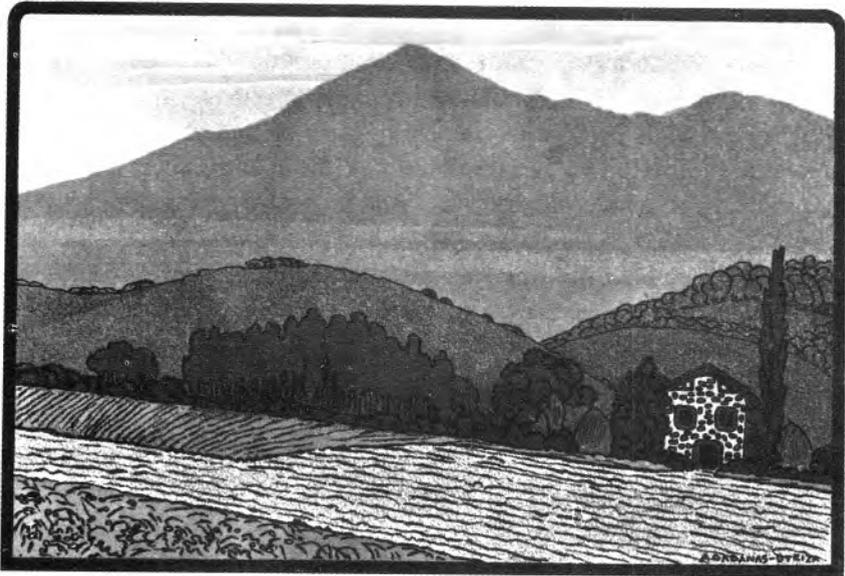
do muy de noche se retiran a sus caseríos. Parece el tema de un *Andante* que Beethoven hubiera escrito. Oídolo.

(Cantan los hombres *Ene majitia*, n.º 29)

Esta placidez, esta dulce melancolía que tan bien concuerda con el ambiente gris de nuestras montañas y valles, velados por estas nubes y nieblas, parte integrante de nuestro paisaje, es la que comunica a nuestra música un sabor que quizá no llegan a gustar los de fuera. El crítico de un periódico, reseñando la representación de *Mirentxu*, esa deliciosísima partitura, honra de nuestra tierra, escribía: "El inconveniente del regionalismo de la obra consiste en que sus temas populares constantemente en danza, nos son completamente desconocidos, no los sentimos y, por ello, aunque bellos, no pueden interesarnos".

Una observación digna de tenerse en cuenta es que casi todas nuestras melodías cantadas son del tipo *Andante*. En mis excursiones apenas he podido notar tal cual *Allegretto* y hasta me atrevería a decir que estas pocas melodías son *quizá* de origen instrumental o que acaso en su estado primero no afectaron la forma viva de hoy, o que son modernas o modernizadas. Y aún las de este repertorio tienen un esquema o esqueleto de carácter lento. Alrededor de él bordarán nuestros *txistularis* preciosos y agilísimos diseños melódicos o variantes, pero todos ellos no podrán desdibujar ni alterar el carácter fundamental de placidez que les caracteriza.

Y viene aquí naturalmente otra observación. Aún cantando asuntos alegres, nuestros cantores lo hacen frecuentísimamente en modo menor. En este punto presenta gran analogía con el gregoriano. Tomad un *Graduale* y notaréis cómo muchísimas veces las expresiones *Gaudeamus*, *Allelujas*, &, están compuestas en modo menor, no en el moderno, sino en el eólico alterado. El modo menor con que nuestro pueblo canta la alegría, muchas veces es el menor moderno; pero otras, y muy frecuentes, también es el antiguo griego que la Iglesia nos ha conservado en sus gamas. ¿Por qué nuestra raza, sobre todo en los individuos no contagiados del exotismo, prefiere casi siempre las canciones melancólicas a las alegres?. Indudablemente, entra otras causas, por la compenetración íntima que existe entre ella y el ambiente en que vive. Es sabido que las condiciones exteriores del sue-



lo, clima, &, influyen o determinan el carácter de las razas. Este cielo nublado, esa lluvia pertinaz, esas nieblas que constantemente velan los perfiles de nuestras montañas, esa ausencia de luz intensa meridional comunica a nuestro paisaje un matiz de melancolía, que necesariamente se ha de traducir en nuestra fisonomía moral. Y es tan connatural esta melancolía, que, como me decía un amigo mío, gran paisajista gipuzkoano (observación que confirmo por experiencia), un derroche grande de luz, un día espléndido en que el horizonte no aparece empañado por nubecilla alguna, más bien produce en nosotros un sentimiento de tristeza que de alegría. Cásanse por modo admirable la música y el paisaje vascos, relación íntima ésta que saben percibir las almas delicadas, capaces de emociones finas.

Examinaba en cierta ocasión con otro amigo mío el himno que un conocidísimo músico contemporáneo compuso con ocasión de un Congreso celebrado en Valladolid hace unos tres años. "Cuando lo leí, me extrañó, dijo. Reconociendo en él el singular acierto de su autor al componerlo y la asimilación del alma castellana, que se veía asomar a flor de sus notas, no llegaba a conmoverme. Pero cuando lo vi colocado en su verdadero marco, cuando lo oí en la antigua Corte de España, en aquellas llanuras castellanas, comprendí la feliz intuición del autor y su gran conocimiento del arte. Antes le faltaba el fondo sobre que había de destacarse".

Acabo de deciros que cantamos casi siempre en modo menor, como ocurre frecuentemente con el canto gregoriano. Es éste otro de los caracteres de nuestras melodías: la analogía de ambos en sus modos. No me atreveré a decir si las diversas escuelas musicales europeas y populares son meras deducciones del canto gregoriano, o si el elemento popular existente ya independientemente de él, influyó en la melodía gregoriana, estableciéndose entre ambos un intercambio o transfusión de sus elementos. No existen documentos que puedan guiarnos en este laberinto: por consiguiente, todo lo que se imagine no pasará de ser una hipótesis más o menos acertada, si se quiere, pero que no puede decir la última palabra en la materia. Yo sólo quiero hacer constar la identidad de procedimientos que caracterizan a la melodía gregoriana y a la popular, y que hacen de ambas verdaderas hermanas.

Encuéntranse entre nuestras melodías muchas pertenecientes al primero, séptimo y octavo modo. Son abundantísimos los ejemplos

que pudieran citarse. Junto a los modos mayor y menor modernos, estos tres son los que aparecen con mayor frecuencia. Quiero hacer aquí una pequeña observación. Mr. CLOSSON en un interesante prólogo que puso al frente de sus *Canciones belgas* nota que la alteración de la sexta en el primer modo se produce solamente cuando es atraída por la séptima. En nuestras melodías queda alterada la sexta, atraígala o no la séptima, algo de incisivo e inquieto y una gran intensidad de expresión. El pueblo ha conservado tan bien estas gamas antiguas, que la reforma religiosa musical no puede encontrar obstáculo serio en su camino. (Llamo pueblo al de nuestros caseríos y aldeas, que no se han civilizado con música universal del tipo del *ven y ven* y demás preciosidades tan en boga hoy). A nuestro pueblo le es muy natural no alterar la sensible, como ocurre en el gregoriano, procedimiento, dice Dom MOCQUEREAL, que, quitándole blandura y mollicie, le comunica una salud robusta y masculina hermosura. Es una tradición tan arraigada en él, que la conservan aún oídos no muy hechos para la música. Esta observación mía, es decir, la tradición todavía viva en la formación de los grados de la melodía y de sus formas antiguas, la hallo también en los escritos de Bordes. A esta influencia o sabor gregoriano atribuiría yo esa acidez gustosa que caracteriza a muchas de nuestras melodías. Tan bien sabe que, creo, precisa oírse las a los mismos *bordaris* para extraer todo el jugo que contienen. Por eso me ocurre que, cuando en el retiro de mi celda leo las melodías que he copiado corriendo por esos montes nuestros, echo de menos esas inflexiones, esos cuartos de tono que con tanta naturalidad hacen nuestros *bordalaris*. Al encajarlas en el pentagrama, quedan mustias como flores silvestres trasplantadas a terrenos impropios. Esta especie de imprecisión o vaguedad que comunican a los intervalos melódicos nuestros *bordaris*, hace que muchas veces sea dudoso poder adjudicar a una canción una modalidad mayor o menor. Y, ya que he citado a nuestros cantores populares, permitidme os diga que he encontrado en muchos de ellos un gusto natural que para sí quisieran aquellos cantantes, que no saben dar los buenos días ni pedir un vaso de agua si no es con trémolos exagerados, algo parecido a aquellos violinistas, de quienes dice un autor, no dejan de vibrar su mano ni aún afinando el violín. Cantan, o mejor, dicen cantando su letra, su poesía, con naturalidad grandísima: en algunos casos, llega a ser tan grande, que más que cantar recitan con cierta entonación los versos, forma primitiva o embrionaria de

canto, que algunas veces me hacía casi imposible notar la melodía. Ponen todo su empeño en que se entienda bien la letra, a la que dan el primer lugar.

Encuéntrense con mucha frecuencia en nuestras canciones saltos de cuarta y quinta, que les prestan un dejo de virilidad y austeridad muy notables. El cromatismo es nulo: las segundas aumentadas tan abundantes en otros folklores, v.g. el andaluz, no se encuentran en el nuestro. Nuestras melodías pertenecen al género diatónico, o bien escritas en los modos eclesiásticos antiguos, o en los modernos mayor o menor. No existen entre nuestras melodías las que abundan en melismas o neumas. Siempre nuestra canción es silábica. Dicen o cantan nuestros *bordaris* con gran sencillez o concisión. No les veréis extasiarse en producir grandes *routades* o vocalizaciones, como en el Misterio de la Virgen de Elche o los Allelujas gregorianos, o algunas canciones trovadorescas. Esos floreos con que algunas veces adornan las melodías nuestros cantores populares, son algo externo que no desdibuja el trazo fundamental de la melodía, que claramente aparece entre esos dibujos. Estos pueden muy bien desaparecer (y desaparecen de hecho, según la boca que entone la melodía), a diferencia de las vocalizaciones gregorianas, que tienen un valor musical y melódico del que no se puede prescindir, pues, como dice muy bien Bellaigue, estos melismas envuelven, en sus graciosos pliegues, un sentimiento sincero y un pensamiento profundo. En música vasca, siempre a cada nota corresponde su sílaba.

Otra característica muy notable es el corte de la letra de nuestras canciones, la cual, por consiguiente, informa a la música. Refiérome a la ausencia de coros y estrofas. Siempre cantamos los vascos solamente en estrofas. Recogiendo canciones, he tropezado con algunas, religiosas, que canta el pueblo alternando con algún solista o Schola. Pero se echa de ver al instante que tales composiciones, o son arreglos poco felices de melodías antiguas, o se han compuesto modernísimamente, según son su sabor exótico y ningún valer. Esta observación mía la he hallado confirmada por Carlos BORDES. Dice del estribillo (o *refrain*, como le llaman los franceses) que "es una forma absolutamente desconocida en la literatura popular vasca".

Todas las poesías vascas antiguas o debidas a modernos improvisadores son en estrofas sin estribillo o coro.

Una de las características más notables, por no decir la mayor,

de la música vasca es su ritmo. Un ritmo decidido, viril, y, con todo, suelto y plástico. Si del arte, en general, de un pueblo, se ha dicho que le representa fielmente, y, si como dice Bordes, no hay nada que nos haga conocer mejor al vasco, que su canción; es indudable que así ocurre, porque en ésta el vasco ha grabado su carácter tenaz y constante, que comunica un sello particular a todas sus empresas. "El ritmo, como quiere GEVAERT, es un elemento más persistente en los cantos de los diversos pueblos que las formas melódicas, y llegan sus raíces hasta lo más profundo del sentimiento nacional". El canto popular es enemigo del ritmo oratorio, porque toda música popular está implícitamente inspirada por la danza, que es el verdadero secreto del canto del pueblo, y de donde procede aquel. La canción popular va informada siempre por un texto en verso, en el cual los acentos se presentan con simetría persistente. Entre las melodías que tienen su origen en el canto gregoriano hay algunas de ritmo libre, y otras, de medida isócrona. Entre las primeras hay algunas hermosísimas, v.gr.: la llamada *Belatsa*, que silban los pastores suletinos, y la bellísima *Arranoak bortietan* que el Sr. Larrañaga nos va a hacer oír.

(Canta el Sr. Larrañaga *Arranoak bortietan*, nº 11)

Entre las segundas abundan las de compases cortos 2/4, 3/4, 6/8... Sin embargo, se encuentran otras medidas más curiosas, como un compás de compasillo seguido de un dos por cuatro: un 3/4 que alterna con uno de dos, compás de 8/8, 8/9 que alterna con 12/8 &... Consecuencia de la gran libertad con que cantan nuestros *bordaris* es la alteración de compás. Si queréis traducir fielmente las melodías populares, no tenéis más remedio que abandonar ese convencionalismo de contar en silencio partes de un compás que llena un instrumento de acompañamiento. El *bordari* no se acomoda a esa uniformidad, a ese centralismo: canta libremente, aunque siempre con cuenta y razón, y, *servatis servandis*. Ya que hablamos del ritmo de nuestra canción popular, me voy a permitir una pequeña observación. Jean BECK, insigne autor que ha estudiado a fondo la música de los trovadores, al hablar del ritmo y sus principios en las obras de éstos, hace notar que, muchas veces, cuando en un compás, el primer tiempo, que se ha dado en llamar, aunque impropriamente, fuerte, no coincide, con el acento tónico de la palabra, los trovadores doblan el valor de la nota débil con que éste último concuerda; evi-

tando así esa pequeña sensación desagradable. Y, citando un ejemplo de Teobaldo de Champaña, pone una nota, en la que dice que tal ritmo se encuentra bastantes frecuentemente en la música húngara y en canciones vascas. No puedo suscribir esta aseveración del Sr. Beck, porque no he encontrado este ritmo en nuestras canciones. ¿Existirá? Puede ser. Sin pretender contradecir al Sr. Beck, sólo quiero hacer constar la ausencia de este ritmo entre mis canciones.

Al que examina éstas con alguna atención le ocurrirá dividir las, según su forma exterior o arquitectónica, digámoslo así, en dos grandes grupos: uno que lo constituirán las canciones regulares, y otro, las irregulares. Llamo regulares a las que guardan la forma *tripartita*, de corte fijo, que abunda en nuestras canciones. Expónese la idea melódica (sea o no repetida); síguese un pequeño episodio distinto melódicamente, y viene luego un epílogo o repetición de la primera idea melódica, bien íntegramente, o bien de uno de sus miembros. En general, la parte melódica central, que muchas veces modula armónicamente, se eleva para descender en el que hemos dado en llamar epílogo. Recuerdo haber oído o leído alguna vez esta observación; que los pueblos verdaderamente músicos elevan su voz en el episodio, y los que no lo son, o bien bajan o se estacionan. No sé qué valor pueda obtener esta observación, pero sí os diré, que me causan un mayor placer estético aquellas canciones que cumplen esta condición, que no las que la olvidan. Quizá el instinto musical pide que rompamos la monotonía que nos puede producir la exposición de la idea en dos frases, y no sabemos cómo mejor hacerlo que elevando la voz, único género de interés que podemos conceder al episodio, ya que éste, melódicamente, no puede llegar a interesarnos tanto como la exposición. Quiero notar también que algunas veces el pueblo, cuando expone la idea melódica en dos partes, sabe dar a la segunda un pequeño interés, modificando algún intervalo, alguna nota, detalle que no echan en olvido los de fino oído o exquisita sensibilidad. Al grupo de las irregulares reduzco yo las que no tienen corte del que acabo de hablar. Quiero hacer observar que, leyendo algunas canciones populares catalanas, burgalesas, flamencas, &, he tropezado con muy pocas que tengan el corte ternario de que os he hablado hace poco. En cambio, abunda en las nuestras.

Fenómeno muy digno de observación y estudio es la deformación de la canción popular, deformación, que, algunas veces sólo afec-

ta a detalles, y, otras, al fondo mismo de la canción. Sería curiosísimo hacer una comparación de versiones de una misma canción recogidas en distintos puntos, y aún en uno mismo a distintas personas. Seguramente conoceréis la popularísima canción *Ezkonberriak*, que aparece en la colección de SANTESTEBAN. He recogido en Sara otras dos o tres variantes, sin duda, más antiguas, que demuestran cómo oídos no muy músicos la han deformado rítmicamente, quitándole su primitiva *ampleur*, y armónicamente, haciendo un modo menor moderno lo que era uno antiguo. De la lindísima canción *Xoriñoak kaiolan*, conozco publicadas tres versiones por lo menos: dos de ellas en menor y una en mayor. Pues bien: todavía he recogido otras dos o tres versiones que difieren, alguna notablemente.

Una de las principales causas de la deformación de las canciones populares es, sin duda ninguna, el mal oído o poco instinto musical que puedan tener los que nos las transmiten. Podéis hacer la experiencia. Entonad una canción y haced que os la repitan algunos de vuestros oyentes. Con toda seguridad, se repetirá la escena aquella que el P. COLOMA titula *La maledicencia*. Al transmitirse de boca en boca las melodías populares desaparecen muchas veces detalles muy característicos de ritmo, modulación, línea melódica: pero, en general, ésta conserva sus líneas generales, siendo fácil reconocerla a través de las diversas formas con que ha llegado hasta nosotros. Esta idea melódica, muchas veces rudimentaria, que se conserva a pesar de las alteraciones accidentales (si así las queremos llamar) tiene la virtud de ser el punto de partida de donde proceden muchas canciones muy parecidas, que se pueden yuxtaponer, coincidiendo no sólo en la idea general, sino aún muchas veces en las accesorias. Vienen a ser estas melodías como ideas *madres*. Sin duda deben su popularidad a que nuestro pueblo ha simpatizado con ellas porque se acomodan muy bien a su temperamento. Estas ideas madres son mucho más reducidas de lo que se cree. Son reflejo de los estados emotivos del alma, que en el pueblo son los elementales y en corto número, a diferencia de los de un espíritu cultivado, que pueden admitir una mayor clasificación. "El pueblo, dice LAMARTINE, desconoce las pasiones del espíritu: no tiene sino las del corazón". Este parecido o identidad de procedencia de varias melodías pudiera quizá, como quiere un autor, servir de punto de partida para clasificar nuestras melodías, agrupándolas por familias. Labor interesante, aunque no exenta de dificultades.

Permitidme una última observación. Habéis oído decir más de una vez que las melodías populares brotan en un país algo así como por generación espontánea, como dicen brotan los hongos en el campo. Nada más lejos de la verdad. El anonimato de la canción popular no quiere decir que no haya existido un artista que la haya producido. Será una circunstancia ilusoria, que contribuiría a rodearla de un nimbo de poesía, pero nada más. La idea de la canción popular "debida al trabajo colectivo de la imaginación popular" debe desecharse. Si se llegara a conseguir dar con el nombre del autor, no por eso dejaría de ser popular una canción. Está admitido, generalmente, que una verdadera canción popular es anónima y, además, que presenta ciertas deformaciones características "no consiguiendo, dice D'INDY, la patente de tal sino gracias a un trabajo impersonal, cuyo principal factor es el tiempo". "La hipótesis de una generación espontánea, dice PEDRELL, tomándolo del folklorista belga Van DUYSE, de una creación colectiva de la canción es cada día menos sostenible. La colectividad no crea: acomoda, conglojera, perfecciona, reforma o destruye: sólo el individuo crea y, para el caso, el artista. La canción popular sólo es una composición artística popularizada y desfigurada por su persistencia más o menos prolongada, puesta en contacto con la tradición; podría afirmarse que la expresión *canción popular*, si califica un género, expresa mejor un estado, el estado de un alma, y, por extensión, de una raza".

Tal vez alguno de vosotros quiera saber ahora el origen de nuestras canciones. Tema es éste difícilísimo de resolver, por la sencilla razón de no existir otros documentos que la tradición cantada. Estas canciones nuestras, que son hoy una cristalización musical del espíritu de nuestra raza ¿son oriundas de nuestra patria o importadas? Un distinguido escritor dado a esta clase de labores, el Sr. GASCUE, publicó hace dos o tres años un magnífico trabajo, en que estudia este tema, y sienta como conclusión última que, a su juicio, nuestras canciones son importadas. No trato yo de discutir esta opinión suya por la sencilla razón de creerla imposible de resolución. Pero sí quiero hacer notar una conclusión que se desprende de su trabajo. Y es, que de ser importadas, lo han sido quizá por nuestros pescadores y gente de mar, del país de Gales, de la Bretaña, isla de Man & & pero no de las regiones vecinas a la nuestra, como Castilla, León, &... Mucha mayor afinidad hay entre nuestras canciones y las breto-

nas, por ejemplo, que no entre ellas y las leonesas, burgalesas, &. Un estudio comparativo nos dice que con las de Bretaña tienen nuestras melodías un 58% de parecido: con las de la isla de Man 33%; 25% con las del País de Gales, &... En cambio, la proporción es de cero o casi nula con las leonesas, &... Afirmación parecida hacia no ha mucho un crítico de una revista madrileña, al decir que las regiones vascas de la vertiente cantábrica son musicalmente, en cuanto a sus canciones populares, tierras absoluta y normalmente europeas, y como Francia, Inglaterra o Alemania, incompatibles con Andalucía y Castilla. El P. OTAÑO en una interesante conferencia titulada *El canto Popular Montañés* (refiérese al santanderino) hace notar que en este folklore ha encontrado hasta ahora muy pocos elementos vascos dignos de nota, no obstante ser estas regiones colindante. Este aislamiento artístico de vecinos nuestros con cuyas tierras lindamos, puede dar pie a interesantes comentarios de índole artística.

De todos modos, acéptese o rechácese la conclusión del señor GASCUE, os diré lo que el maestro PEDRELL me escribía en una de sus cartas: "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 insondable. 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, bien suyas son". Dice el mismo maestro PEDRELL en su obra *Lírica Nacionalizada*. "La música no posee como el lenguaje una filología que pueda guiar al estudioso folklorista músico a través de ese intrincado problema de los orígenes, emigraciones y transformaciones de la canción popular. Pensándolo, ni que la poseyera esa filología sonora; ¿ganaría más encantos de los que posee, por sus vaguedades y por sus versatilidades mismas, esa suave emanación del alma popular?"

* * *

Con esto doy por terminadas las observaciones de carácter general que me ha sugerido la canción popular. No creo que he agotado el tema, ni mucho menos, por la sencilla razón de que no puedo vanagloriarme de conocer todo nuestro folklore musical. Estoy se-

guro de que en nuevas excursiones he de tropezar con tipos de canciones en que podrán notarse particularidades no citadas aquí. Sin embargo, creo que lo dicho servirá para que nos demos cuenta, siquiera en líneas generales, del carácter y espíritu de nuestras canciones. Y más que las observaciones o comentarios míos, han de hablar los ejemplos, que son la demostración viviente de cuanto acabo de exponeros. Vais a oír algunas canciones. Pero antes precisa que procedamos a un pequeños agrupamiento o división de ellas.

Es muy difícil, por no decir imposible, una clasificación lógica, racional de las canciones populares. Atendiendo al carácter de su música, podría agrupárselas en dos grandes secciones de alegres o tristes, ligeras o graves. Pero esta división, además de ser demasiado vaga, no tiene fundamento o base de sustentación suficiente para que sobre ella levantemos un edificio de esta índole. La clasificación cronológica quizá fuera mejor, pero os he dicho antes, es muy difícil. No contamos con más documentos que la tradición cantada, que no es suficiente garantía para el empeño que perseguimos. Un crítico mallorquín, tratando de este punto, dice muy bien: "Toda época lleva en sí trazas muy pronunciadas de las épocas que le precedieron. La determinación precisa de la fecha probable de una obra musical hecha según arte es tarea relativamente sencilla. La canción popular, por el contrario, antes de ser clasificada convenientemente, debe ser despojada de las influencias del arte popular también que precedió a su aparición, y de las fuertes adherencias causadas por los tiempos posteriores y la ignorancia del pueblo, algunas veces superior a su instinto, constituyendo todo un trabajo formal y de laboriosa realización". Para el fin de vulgarización perseguido en esta conferencia, nos es más cómodo clasificarlas según su letra o texto. La división en amorosa, religiosa, satírica... no deja de ser muy empírica y endeble, pues, como veréis, no hay diferencia entre la música religiosa y profana, ya que ambas presentan idénticos caracteres. Además, es de uso frecuentísimo aplicar distintos textos, (algunas veces de carácter opuesto) a una misma música. Tal ocurría, según Beck, en los cantos de los trovadores medievales. Nuestros poetas populares, junto a la poesía publicada, ponen siempre el *aire* a que debe aplicarse. Y ésta es la causa de que, algunas veces, cuando no es muy ducho el *koblari*, se noten ciertas impropiedades o contrasentidos en la simultaneidad de ambos textos, literario y musical. Agruparemos, pues,



A. C. ... OFEIZA

las canciones, en amorosas, religiosas, satíricas, de pasatiempo, &... No faltará también una sección destinada al *zortziko*.

* * *

Comencemos por las amorosas, de las que tenemos un repertorio abundantísimo. Me atrevería a decir que la mitad de las recogidas pertenecen a este grupo. Entre los sentimientos individuales, el amor es el que con más frecuencia toma la forma poética. Una gran parte de toda lírica es amorosa. La de nuestro pueblo no escapa a esta ley. La primera que vais a oír será la lindísima *Xoriñoak*. La Srta. Elola será quien nos haga gustar las bellezas de esta joya de nuestro cancionero.

(Canta la tiple *Xoriñoak kaiolan*, n.º 89)

Joya de nuestro cancionero la he llamado, y no rectifico. Música y texto se completan por modo maravilloso. Dice así la letra:

El pajarillo en la jaula
Tristemente canta.
· Aún teniendo qué comer y qué beber
· Ansía el campo.
¿Por qué, por qué?
¡Es tan hermosa la libertad!.

Notad qué melancolía tan honda respira. Fijaos qué bien traduce la música la palabra *tristemente* del segundo verso. Esa inquietud de que nos hablan el tercero y cuarto *aunque tiene qué comer, qué beber, ansía el campo*, está pintada de mano maestra en el *crescendo* de la parte media. Parece como que el pájaro forcejea por salir de su prisión: pero todos sus esfuerzos son inútiles: se rinde: así lo dicen esas notas descendentes del *kanpua desiratzen*. Cansado ya, inquiere la causa de su prisión. No sabe cómo mejor responderse si no es añorando la libertad en una sentidísima exclamación, mezcla de resignación y tristeza profunda, y que, musicalmente, es de una no-

vedad y buen gusto extraordinarios. Vamos a repetirla, para saborearla mejor.

(Se canta nuevamente *Xoriñoak kaiolan*, n.º 89).

Si tratamos de examinar esta melodía en sus elementos componentes, notaremos en ella tres partes: una primera, de exposición, que se repite; una segunda, que hace de episodio, y un epílogo, distinto musicalmente de las dos primeras partes. A pesar de esta semejanza en sus elementos componentes, hay en esta canción una gran unidad debida al empleo de un ritmo persistente: una corchea con puntillo, seguida de una semicorchea.

No os extrañe la admiración con que distingo esta melodía. Aquel gran artista francés, que se llamó Carlos Bordes, la oyó cantar por primera vez en el Círculo de Saint Simon de París, (primavera de 1885), en una audición de canciones populares organizada por Tiersot, uno de los mejores folkloristas franceses. Oyóla en aquella noche Bordes, y fué tal la impresión que le causó, que se sintió como dominado por una sugestión extraña de música desconocida, venida del otro mundo. Y él, que no había salido de Turena, sino para ir a París, resolvió venir a nuestra patria a beber en su misma fuente aquella agua que tan pura y cristalina debía de correr, según era la muestra presentada. Y el único cargo oficial que obtuvo fué el de venir comisionado por el gobierno francés a recoger nuestras canciones y estudiar nuestro folklore. A esta sencilla canción somos deudores los vascos de que uno de los músicos y espíritus franceses más privilegiados se entregara con alma, vida y corazón a la hermosa labor de formar nuestro Cancionero. Desgraciadamente, ha quedado interrumpido por la muerte prematura de su autor en el año 1909. Sea este pequeño recuerdo un humilde tributo a su memoria.

Os he dicho antes que conozco varias versiones de esta canción: la de SALLABERRY que acabáis de oír, la de Bordes que difiere algo, y la de Santesteban en modo mayor. Todavía he recogido yo en Laburdi otras dos o tres versiones diferentes. La tercera estrofa tiene música distinta de las dos primeras, aunque claramente se ve es hermana de ellas. Conozco una versión que trae AZKUE en *Conferencia sobre música vasca*. La que váis a oír es una que recogí en Azkain. Pertenece al tipo ternario de que antes os he hablado. La parte me-

dia es casi igual a la del *Xoriñoa*. Esta canción ha servido al maestro Guridi para escribir en el primer acto de *Mirentxu* una pequeña obra maestra, de gusto y finura extraordinarios.

(Se canta *Amets egin dut*, n.º 7)

Os he hablado antes de melodías nacidas del canto gregoriano, que son de ritmo libre. La que nos va a repetir el Sr. Larrañaga es la hermosísima *Arranoak bortietan*, aunque modernizada en algunos giros. Notad cómo expresa la música el concepto de la letra, cuando dice: *Arranoak bortietan gora dabilta egaletan*. “Las águilas en las montañas andan volando muy altas”. La música también sube. Sin duda, al ver que en el resto de la melodía no guardan la misma correspondencia los dos textos, literario y musical, ha hecho decir a Bordes, y parece probable, que solamente el primer verso es contemporáneo de la melodía.

(Canta el tenor *Arranoak bortietan*, n.º 11)

Habréis notado que el ámbito, es decir, la extensión melódica de esta canción es bastante espaciado o grande. Abarca más de una octava. En cambio, hay otras muchas canciones populares, quizá las más legítimas, que sólo emplean de cuatro a cinco notas, número suficiente para expresarse bellísimamente en música. La que nos va a cantar el Sr. Alkorta procede de Baztán.

(Canta el barítono *Neure maitena*, n.º 60)

Schumann, en sus *Consejos para el estudio del piano*, pone uno (que os he citado antes) diciendo: “Escuchad con atención los cantos populares, pues son mina inagotable en la que se encuentran las melodías más bellas”. Indudablemente, que, al estampar este consejo, parece recordaba aquel gran músico alguna melodía como la que nos van a cantar las niñas. El estado de alma de donde brotó esta lindísima canción podría ser calificado de *schumaniano*. La letra habla de un joven rico que, a pesar de su fortuna, consistente en rebaños con sus pastores, barcos con sus marineros, diez mulos cargados de plata, & &, es desatendido en sus pretensiones amorosas. La misma ingenuidad de los labios infantiles que ha de entonarla parece acrecentar la melancolía, la honda tristeza que respira. La frase melódica central, el episodio, os recordará, sin duda, otros giros iguales o

parecidos muy conocidos.

(Cantan las niñas *Nik baditut*, n.º 61)

Examinando las poesías populares que cantan nuestros *borduris*, nótase una gran diferencia entre las de Gipuzkoa v.g.: y las de Laburdi, Zuberoa. Nuestros hermanos de la baja Nabarra dicen siempre algo más interesante que nosotros. Es que, como nota muy bien el Sr. Azkue, nosotros cantamos por el solo placer de hacerlo: la letra no es más que un pretexto. Solamente en las poesías satíricas es donde ponemos más cuidado. En cambio, los labortanos y suletinos tienen un repertorio poético popular más exquisito que el nuestro. Los caracteres de la canción amorosa son nobleza de pensamiento y castidad en las palabras. Este es el sello que la caracteriza. Con mucha frecuencia da principio la poesía cantada por una invocación: pero ocurre con frecuencia que las demás estrofas no hacen relación a ella. Los pájaros, sobre todo el ruiseñor, son los acompañantes del galán que se dirige a casa de su amada: analogía que hacer recordar las poesías de los trovadores medievales. Otras veces, sustitúyenes las estrellas, la luna, a la que pide que con su blanca y tibia luz le ilumine los senderos de la montaña. La poesía jamás complica su trama: al que la lea traducida, le parecerá muchas de sus estrofas como pegadas unas a otras, sin orden ni concierto: pero, gustados en el texto original los versos de nuestros poetas, hállanse en ellos una dulzura y encanto que desaparecen al traducirlos a otro idioma. “El *koblari*, dice CAMPION, canta de preferencia el amor, la plácida existencia del rústico, la naturaleza, la independencia personal. Saca las imágenes de los objetos y seres que le rodean y son de suyo bellos: pájaros, flores, arroyuelos, bosques, montañas, astros, el hervoreo del mar, la nivea luz de la luna. Sus notas más profundas las exhala la sensibilidad. Su imaginación es sosegada, limpida, poco inventiva y constructora. Carece del don de la elocuencia: en cambio nunca declama ni exagera”. Ved un ejemplo de lo que acabo de deciros. La letra nos habla de amor, bajo la figura de un pajarillo que se lleva todos nuestros cariños. La música y la letra, ambas de dulcísimo carácter, se alían perfectamente. La terminación, las cadencias de esta melodía parecen evocar un sueño, una visión del objeto amado.

(Canta la tiple *Saratarra naizela*, n.º 73)

BORDES, en su conferencia *La música popular de los vascos*, trae una preciosa melodía (de la que pone dos versiones) con el título "La Codorniz canta escondida entre el trigo en julio y agosto". Con la misma letra de una de sus estrofas he recogido otra melodía distinta en un caserío de un pueblecillo de Baztán. Las hijas de la casa me la cantaron mientras preparaban los arreos de boda de una de ellas.

(Cantan los hombres *Oroitzen naiz, oroitzen*, n.º 70)

Como habréis notado, todas las melodías populares son cortas. Sin embargo, algunas encuéntranse que saltan las vallas de esa discreción en que se mantiene el alma del pueblo, y éste llega a crear pequeños poemas de proporciones mayores que las habituales. Como último modelo de canciones amorosas os haré oír una de intensidad de sentimiento muy grande. Tráela SALLABERRY en su colección. Aunque he recogido en Sara una versión que difiere bastante, opto por la de Sallaberry, para mi gusto más lírica y expresiva.

(Canta el tenor *Plañu niz biotzetik*, n.º 71)

Señores. Aquí doy por terminada mi primera conferencia, en la parte que corresponde al tema de las canciones amorosas; no porque cerca de él no pudiera decirse más, sino porque he abusado demasiado de vuestra benevolencia. Si me hacéis la merced de presentaros aquí nuevamente pasado mañana, pasaremos lista a las demás secciones de música vasca. Oiréis canciones de cuna, satíricas, festivas, &, &, que, creo, os interesarán. Para mi gusto son más originales que las que habéis oído esta noche. Como despedida, sean mis últimas palabras de agradecimiento por la honra que me habéis dispensado, escuchándome y escuchando a estos cantores, a quienes se debe el brillo de esta sesión. Yo me retiro pronunciando aquella frase tan cristiana, que usa nuestro pueblo: *Jainkoak dizutela gabon*.

SEGUNDA SESION

SEÑORAS, SEÑORES:

Aquel dulcísimo poeta catalán, de alma franciscana, que quiso ser amortajado con el pobre sayal del Poverello de Asís, aquel poeta de los *Elogis*, del *Cant Espiritual*, de *La Oda Infinita*, de la *Vaca ciega*, aquel espíritu tan delicado, aquella sensibilidad tan exquisita, a quien un susurro de ligero airecillo, el pétalo de una flor hacía vibrar con vibraciones que se traducían en páginas de encantadora poesía, aquel gran MARAGALL escribía en uno de sus magníficos *Elogis*, en el hermosísimo de *La Palabra*. “¿Sabéis vosotros la fuerza de un hombre que llega con la canción en los labios?. No hay nada tan fuerte como una canción; todo lo vence, y delante de ella toda cosa se dobla, transforma e ilumina. Sólo importa saberla arrancar de bien adentro y cantarla bien afuera”. Al veros aquí reunidos con esta solicitud delatora de vuestro gran amor al arte, me han venido a la mente y a los labios las palabras de Maragall, no para aplicarlas, (libreme Dios de ello) a estos pobrísimos comentarios míos, verdaderos cristales ahumados que deforman los perfiles de las cosas contempladas, sino para demostraros cómo, sin daros cuenta, habéis dado la razón al poeta cuyas profundas palabras os he leído. “Sólo importa, dice, saberla arrancar de bien adentro”. Y. ¿de dónde han brotado estas canciones que oísteis el día pasado y hoy habéis de oír, sino de lo más profundo de nuestra alma, de nuestro modo de ser, de ese *Sancta-Sanctorum*, donde sólo ejerce su sacerdocio el espíritu de la raza?. Esta es la fuerza de las canciones: el ser fruto de ella. La raza es la que aquí os congrega, no mis humildísimas divagaciones.

Señores: prestad atención. Hoy callaré yo. Hablarán por mí los labios de estos cantores, que, como limpios canales, dejarán correr pura y cristalina esta agua bienhechora cuyo manantial es la raza. Oíd estas canciones con amor filial o entusiasmo de enamorados. A quienes alcance la primera razón, por ser vuestras. Si no podéis ostentar este título, acogeos al segundo. El interés artístico os da pie para ello. Creédmelo.

* * *

Comencemos por las canciones de cuna.

Como seguramente habríais notado el domingo pasado, las canciones de amor están caracterizadas por un lirismo, por un sentimiento hondo, que algunas veces toca un límite muy alto. En cambio, las melodías que voy a incluir en esta sección de *miscelánea* no rayan a tanta altura en intensidad de expresión. Son mucho más apacibles, más tranquilas. Desde el punto de vista lírico o poético, se llevan la palma las amorosas. No me atrevería a concedérsela en el orden musical: es decir, en finura y novedad melódicas. Estas melodías cortas, a veces de unos pocos compases, son verdaderas joyas talladas con un primor y gracia primitivos muy grandes.

Las canciones de cuna son muy cortas: las que he recogido no tienen más que una frase melódica; son más bien un sonsonete, un blando rumor con que adormecer a los pequeñuelos. Un autor cree que el origen del ritmo musical debe buscarse en el movimiento de los brazos de la madre, que trata de cerrar los ojitos del niño sobre el pecho que lo alimenta.

Las canciones de cuna, que en todos los países son tan antiguas como la humanidad, son muy pocas en número en todas las literaturas musicales. Las que he recogido reduciría yo a unas cuantas, pues hay algunas, que no son sino distintas versiones de una misma fórmula. El ámbito en que se mueven es de una tercera o cuarta y, en alguna ocasión, por extensión, llega a la quinta. Hay una canción gipuzkoana muy bonita y conocidísima. Mil veces habréis oído el *Lo, lo bizkaino*, el *Txalopin txalo*, &, &. La señorita Kastresana nos va a cantar una que recogí en Baztán a uno de Oskoz. Es finísima y de una gran ternura.

Dice la letra:

Hijo mío, duerme un sueñecito.
Si lo haces, te daré un dulce,
tu padre uno, tu madre dos
el Señor del cielo muchos.—Lo! Lo!.

(Canta la tiple *Aurra, egizu lotxo bat*, n.º 14):

Os he dicho hace un momento que las canciones de cuna tienden a ser un sonsonete, un rumor con que adormecer a los pequeños. De la que vais a oír puede hacerse con toda propiedad tal afirmación. Hay, además, en ella un intento de imitación que la realza notablemente. El niño llora: no quiere dormirse. Para conseguirlo, mécele su madre con fuerza. El movimiento de la cuna, su ritmo aparece descrito en la canción con un realismo sorprendente. Y sube de punto la admiración, cuando, examinada la melodía, no se encuentran sino dos notas, *si, sol*, con las que el o la artista tejió su línea melódica. La copié en Baztán a uno de la villa de Maya, que la aprendió de su abuela. Oídla.

Dice la letra:

Din, dan, boieran, (aprisa)
Elizango gauzetan (en las cosas de la iglesia): (se refiere a las campanas).
Din, dan, boieran.
Gure aurra koleran, (nuestro niño está llorando).
Dingindin, dangandan } bis
dingindin dan }
Din, dan, boieran
Gure aurra koleran.

(Canta la tiple *Din, dan*, n.º 26)

Hermanas de estas canciones de cuna son, por su contextura musical, las de pasatiempo, que se cantan mientras las mujeres se dedican a los quehaceres propios de su sexo, reuniéndose unas cuantas en amigable compañía. Como es natural, la letra de estas canciones es festiva, pues la gente reunida es joven y de buen humor. Se reduce ordinariamente a buscar un novio a alguna de las del corro. Y entonces es cuando la que canta procura juntar nombres que exciten la hilaridad del corro: el de un viejo, retirado, enfermo y lleno de todas



las calamidades que hagan poco simpática su persona, con el de alguna joven allí presente, en la que brillen las cualidades contrarias. Musicalmente son interesantísimas estas melodías, a pesar de su brevedad y sencillez. Os haré oír varios tipos.

(Cantan las niñas *Subia dabil*, n.º 74)

Os he dicho hace un momento que estas canciones son festivas por la letra. La música, algunas veces participa también de este carácter alegre. Otras, en cambio, pálpase claramente el contraste entre la letra y la música. Esta es de carácter melancólico, soñador, subrayado, a veces, por giros melódicos desusados.

Oid a la Srta. Kastresana esta curiosa canción, que recogí en Arraiotz, pueblecillo de Baztán.

(Canta *Bentanatik bentanara*, n.º 20)

En cambio, oid esta otra, en que música y letra se casan perfectamente. También es recogida en Arraiotz.

(Cantan las niñas *Oraingo aldain*, n.º 68)

Para terminar esta sección os presentaré una conocidísima que suelen cantar los *bordaris* de Baztán durante la siega de los helechos. Es una fórmula melódica sencillísima y de muy festivo carácter.

(Cantan las niñas *Matxakaran beltza*, n.º 56)

* * *

Ya que tratamos de canciones festivas, creo que éste es el lugar de clasificación de otras, que, aunque no parecen destinadas, como las anteriores, a cantarse en veladas o reuniones de amigas, son, sin embargo, hermanas suyas por la índole del asunto. La que vais a gustar es una recogida por mí a un buen *bordari* de Arano, pueblecito navarro, situado muy pintorescamente en un montecillo, a corta distancia de Ernani. No puedo olvidar el gracejo de aquel buen *aitona*, aquellos sus ojillos, su sonrisa graciosa, y, sobre todo, la naturalidad con que me cantó esta canción. Os dije el día pasado que muchos de estos bardos populares, más que cantar, dicen la letra con

cierta entonación. Este es un caso, y en el que, ciertamente, la letra convida a ello.

(Canta el barítono *Goizian on, arratsian on*, n.º 38)

Quiero que os fijéis en la correspondencia grande que hay entre la música y la letra. Esto me induce a creer que nos encontramos aquí con un caso, en el que ambos elementos componentes, música y letra, son contemporáneos. Dice así la letra:

Bueno a la mañana,
 por la tarde bueno,
 el zumo de uva
 siempre es bueno para tí,
 siempre es bueno para tí.
 Te encaminas hacia casa
 y no puedes andar.
 Caes y allí quedas tumbado,
 y allí quedas tumbado.
 Vuelta a caminar
 y no puedes andar.
 Caes y allí quedas tumbado,
 y allí quedas tumbado.

Como veis, no pueden ponerse estos versos como modelo de poesía, pues las ideas son comunísimas. Sin embargo, en vasco tienen un sello especial por el uso del infinitivo y por la misma sencillez con que dice sus pensamientos el poeta popular. Musicalmente, llama la atención esta melodía por la sencillez de sus elementos componentes. Su *ambitus* o extensión melódica no pasa de una quinta, y aún puede decirse que se reduce a tres notas: enumeración del acorde *do, mi, sol* y como variante episódica el *re*: es decir que el esquema armónico se reduce a dos acordes: el de tónica (*do, mi, sol*), y su dominante (*sol, si re*). El diseño melódico que se repite al fin de la primera frase y al fin de la canción préstale una unidad muy grande. Esta melodía es un ejemplo de cómo muchas veces el arte popular, sin ninguna complejidad de medios, antes bien con unos pocos muy rudimentarios, primitivos, puede llegar a realizar *en su esfera* lo que el arte grande con elementos sobrados, tal vez, no lo pueda conseguir. Fijáos en lo que dicen los versos. Trátase de un borracho que cae



y se levanta para dirigirse hacia su casa. Cuantas veces se levanta, otras tantas cae en el mismo lugar. La idea del levantarse, con la poca seguridad propia del que está tomado del vino, aparece fidelísimamente representada en el diseño de la parte media. El caer siempre en el mismo lugar, musicalmente está representado también con el mismo diseño y las mismas notas. Creo que en arte popular no es posible superar la pintura musical de este cuadro. Oídla de nuevo.

(Cántase otra vez *Goizian on, arratsian on*, n.º 38)

Hermanas de estas canciones festivas son las satíricas. Son abundantísimas y modernas, y joyas las más finas y mejor talladas. El vasco es burlón, irónico, aunque jamás grosero. Como dice muy bien CAMPIÓN, hablando de la poesía vasca: "Si vibra la sátira, corrige y no afrenta". "El carácter distintivo, son palabras del mismo ilustre escritor navarro, de la poesía euskara es la moralidad. Nunca dice nada que parezca la apología del vicio, o la excusa del crimen, ni la apoteosis de la culpa. Los cantos que se entonan en las tabernas los repetimos al piano en los salones sin pasarles la esponja. Lo bajo, lo obsceno, en cuanto fin de la obra artística popular, son desconocidos: si hay algo reprehensible, serán ciertos toques naturalistas". Abundo en la opinión del Sr. Campión. Entre las muchas canciones recogidas sólo he debido desechar literariamente dos satíricas, poniendo en solfa a una joven por algún pecadillo.

Pero fuera de estos casos, no temáis, la burla no pasará de un pequeño rasguño a flor de piel y, frecuentemente, la canción satírica no será sino un entretenimiento. Os he dicho antes que el vasco tiene en su espíritu una dosis mayor o menor de ironía o burla. Los que habéis asistido alguna vez a una sesión de *bertsolaris*, podéis confirmarlo: y si tal vez habéis vivido por algún tiempo en un pueblecillo, habréis notado cómo con la mayor facilidad se ponen versos y se caricaturizan unos a otros. Este instinto nuestro parece encarnar hoy en otra forma más plástica: la caricatura pintada. Sería curioso estudiar la analogía que puede haber entre la cantada y la pintada. ¡Quién sabe si pudiesen señalarse rasgos comunes!

Las poesías populares encierran muchas veces pensamientos comunísimos. Otras, sin embargo, son modelo de finura y pulcritud. Tal ocurre con las satíricas. Encontraréis ciertamente entre ellas muchas triviales: en cambio en otras, en cuatro líneas y con la mayor

viveza quedan descritas escenas que el poeta quiere ridiculizar. Leed el *Ikazketako mandoa*, el *Itxerraren Zamaria*, el *Meetegiko Txakurra*, o el conocidísimo *Zaldi baten bizitza*. De fijo, que no podréis menos de pensar en el lápiz de un PEPE ARRUE o un CABANAS. Oid ahora una que recogí en Baztán. Señalo una particularidad que he notado solamente en dos o tres canciones: la presencia de una interpolación *la, ra rai...* en el cuerpo de la canción. Es éste un caso bastante raro. No lo es tanto encontrar al fin de ella alguna frase musical, como epílogo o apéndice, aunque tampoco puede decirse que sea muy común su empleo.

(Cantan los hombres *Eun libera balio*, nº 35)

* * *

Hablemos de las leyendas cantadas. Son rarísimas. ¿Las hemos tenido y nuestro abandono las ha hecho olvidar?. Tal vez. Pero BORDES más se inclina a creer que, "reconcentrados en nosotros mismos, poco relacionados con nuestros vecinos y muy particularistas, no hemos tenido en nuestra historia temas para cantos épicos". Hoy día, todos sabemos a qué atenernos respecto de la pretendida antigüedad de algunas composiciones de este género. Las leyendas cantadas que conozco son escasísimas. BORDES en su precioso trabajo ya citado *La Música Popular de los Vascos* pone tres recogidas por él. Una, la *Errege Jan*, que no es sino la versión vasca de la célebre canción francesa de *Jean Renaud*; la llamada de Tardets (Atarratze, en vasco), y la curiosa e informe *Anderia gorarik*. Juan de JAURGAIN, el eminente historiador suletino, añade a éstas otras cinco leyendas poéticas que comenta espléndidamente, rectificando algunas veces pequeños detalles. Una muy conocida de vosotros, por el arreglo que para orfeón hizo el maestro Guridi, es la *Goizian goizik*, cuyo texto no es anterior al siglo XVII, y de cuya música puede hacerse idéntica afirmación. Añadamos a éstas las que trae Azkue en su conferencia, recogida en Elgoibar, titulada *Alostorrea*, que es la *Gau illa* de ARAKISTAIN, y sabremos todas las leyendas cantadas. A estas pocas puedo yo sumar otra baztanesa, de la cual no se conservan sino girones: unas cuantas estrofas que, tras de mucho hurgar, he conseguido reunir. Consultados diversos amigos de ambas vertientes del Pirineo, verdaderas autoridades en la materia, no han podido darme más luz so-

bre ella. Tal vez, algún archivo particular que permanece cerrado, podría esclarecer este punto de la historia baztanesa.

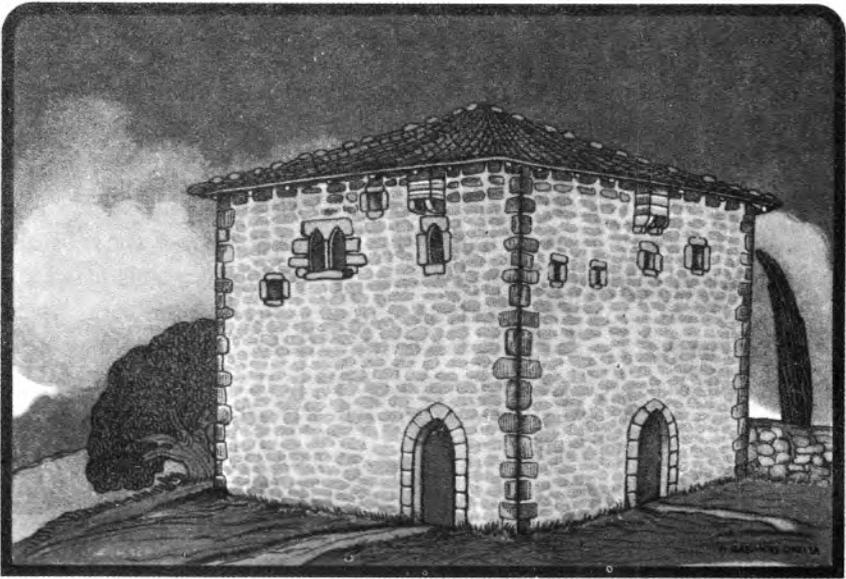
Trátase de la Casa Ursua, sita en el término de Aritzkun. Queda en pie todavía la casa, un antiguo castillo de una pieza, con sus ricas paredes de más de un metro, sus ajimeces, sus barbacanas, &. “Contada entre los palacios de Cabo de Armería, se ostentaba cual verdadera fortaleza con sus troneras, cubos, barbacanas, foro y puente levadizo”.

Fines utilitarios, tal vez, han adosado a sus muros nuevos cuerpos de edificio, que desdican de la fábrica antigua. Interiormente también échase de ver la mano del que quiere sacar el mayor provecho de un inmueble. Dícese que es la primera o segunda casa del Baztán que más años cuenta de existencia. Situada en el llano, a corta distancia de Erratzu y Aritzkun, parece un centinela avanzado para defender la entrada en el valle por aquel lugar. Hábitanla hoy como inquilinos unos buenos *bordaris*, que cultivan las heredades adjuntas al castillo. De ella (que cuenta ya más de 70 años y, según me dijo, no ha salido de su casa en dos kilómetros a la redonda) sé la historia que os voy a relatar. Quiero recordaros que el apellido Ursua es célebre en la historia de Nabarra y América. En sus páginas aparecen con muchísima frecuencia y loa los nombres de Juan de Ursua, maestre Ostal del Príncipe de Biana, Pedro de Ursua, fundador en Colombia de las ciudades de Tudela y Pamplona, Pedro de Elizalde y Ursua, Martín de Ursua, &.

Es muy difícil, por no decir imposible, poder señalar el nombre de los protagonistas de la leyenda de que trato. Las poquísimas estrofas conservadas nos han transmitido los nombres de un *D. Juan de Utsuko beltza* y los correspondientes de las dos casas de que es cuestión, la de *Ursua* y la de *Lantana*, aunque ésta aparece de diversos modos cambiada y es, sin género de duda, aquella de donde era oriunda la mujer que entra en escena.

Háblase, también, de las grandes rentas de Utsua. *Zazpi errota berri, zortzi jauregi zuri*, “siete molinos nuevos, ocho blancos palacios”. Menciónase también una ermita de Santa Ana, que subsiste todavía. Tal como se conservan en la memoria del pueblo estos giros de leyenda, váis a oírlos.

Un hijo de esta casa de Ursua tomó por esposa a una del otro



lado de los montes que cercan el valle de Baztán. Vino ella con mucho acompañamiento, pues cuenta el pueblo que era princesa. Celebróse la boda con el aparato que se deja adivinar. Conoció él la noche de las bodas que ella no había aportado al matrimonio aquella joya, que, por ser de orden espiritual, aventaja a las riquezas y hermosura. Disimuló su sorpresa. A la mañana siguiente, hízola vestir sus mejores galas para mostrarle las posesiones de la Casa: aquellos "siete molinos nuevos, ocho blancos palacios" de que nos hablan los versos: y allí, en el campo, sin más explicación, dió muerte a su esposa. Su cadáver fué hallado en la ermita de Santa Ana: así lo dicen los versos.

Utsuan difuntua
Santa Anan kausituba.

Nuevos detalles orales, (que no aparecen en los versos) dicen que el de Ursua ensilló su caballo y escapó en él. Otros, en cambio, nos dicen que, muy altanero, envió un emisario a los de Lantana, encargándoles vinieran a buscar el cuerpo de su hija.

La música con que se canta esta leyenda no parece ser más que una, lo cual da pie para sospechar serán contemporáneas música y letra. De la música dice un amigo mío, muy versado en estas materias, que, tal vez, podría asignársele como fecha de aparición el siglo XIII o XIV. Como detalle significativo debo decir que durante mucho tiempo estuvo prohibido cantar esta leyenda. Sin duda, los de Ursua no verían con buenos ojos que se perpetuase la memoria de un crimen cometido por uno de su familia. Indudablemente, esta prohibición habrá contribuido a la desaparición de muchos detalles de esta interesante historia o leyenda, que no se cómo calificarla. La música es de corte severo y con unas repeticiones de miembros que hacen el efecto de un eco.

(Cantan los hombres *Utsuan difuntua*, n.º 86)

* * *

Incluyamos en esta sección de miscelánea un tipo de canción correspondiente a las rondas, o costumbre de pedir en determinados días del año. Es muy popular entre vosotros la del día de Santa Agueda; en Gipuzkoa, ésta y la que llaman *Onenzaro* u *Olentzero*. Yo quie-

ro hablaros de una desaparecida del País Vasco, pero de la que aún quedan restos en Baztán. Hablo de la fiesta de las *Mayas*, fiesta de origen antiquísimo, pues sábase que estaba en honor entre los griegos, romanos, &; fiestas encaminadas a festejar el retorno de la primavera con sus flores y hojas. Prescindiendo de las diversas formas que haya podido adoptar, os hablaré de la que guarda en Baztán. Eligen en el pueblo una niña, a la que visten de reina, es decir, adornan con las mejores galas que tienen a mano, y que, como podéis suponer, no serán terciopelos ni rasos. La reina elegida debe ser lo más seria posible. La seriedad es condición *sine qua non* para disfrutar del premio o dinero recogido. Aparece sentada en una silla, a la que queda sujeta por sus codos con cintas y lazos. Tal vez alfombran el suelo con rosas, y a ella pónenle un sombrero adornado con flores. Las damas de esta reina de un día, como las flores del clásico, cantan unas sencillas estrofas pidiendo llenen su platillo los transeuntes; y éstos, sean unos sencillos peatones, o bien monten en lujosos automóviles, no se desdeñan de pagar un pequeño tributo a aquélla por cuya jurisdicción pasan. Y todos, casados o solteros, muchachas o viudas, oyen su correspondiente aleluya. Aún los que no saben nuestra lengua, oirán en la suya versos que les hagan ser dadivosos. Los que no quieren rendir homenaje contribuyendo al aumento del erario del reino, no escapan sin un arañazo, que, aunque en verso, siempre escuece; y algunas veces tanto, que el ofendido, persona principal, no ha cejado hasta hacer desaparecer esta fiesta. El producto recogido repártese entre la reina y su corte; celebran una fiestecilla, que tal vez se reduce a tomar un chocolate (gran lujo para ellos); y no olvidan hacer un regalito a la iglesia, resto, quizá, de las *Mayas* religiosas, que, parece, han desaparecido. Dos son las versiones musicales que he recogido. Quiero haceros oír la más vulgarizada.

(Cantan las niñas *Erregiña ta Saratsa*, nº 32)



El repertorio musical religioso del pueblo vasco es grandísimo. Los dos amores, el celestial y el terreno, han sido cantados por nuestro pueblo en estrofas dulces y tiernas con una asiduidad que demuestra bien a las claras ser los dos grandes polos sobre los que gira la vida humana. Si el vasco ha cantado el amor terreno en dulces endechas, saturadas de ternura y melancólica placidez, también para sus amores celestiales guarda acentos de suave unción, de dulce resignación, que no excluyen una virilidad austera, delatores de una piedad, de una fe robustas, sinceras, y quizá más morales que místicas.

Siempre ha sido la Iglesia objeto de la solicitud del vasco. Sus fiestas y regocijos dan principio rindiendo a Dios el tributo debido. Las funciones religiosas son notables por su esplendor. Ya el P. LARRAMENDI hacia notar con mucha gracia que "en las Catedrales tendrán la ventaja en el estrépito y bulla de tantos instrumentos, allí inútiles, que no dejan oír lo que se canta; pero no hacen ventaja alguna a las iglesias de Gipuzkoa en la majestad, seriedad y armonía pacífica con que se celebran en ellas visperas, misas y demás oficios de la Iglesia". Ciertamente. Esta majestad, seriedad y armonía de que nos habla el P. LARRAMENDI perduran aún en nuestras iglesias. Cito al azar los nombres de Zumaya, Azkoitia, & &. Pero, tal vez, esta majestad y seriedad aparecen con más relieve en las funciones religiosas de nuestros hermanos de allende el Bidasoa. Conservan éstos mucho mejor que nosotros la hermosa costumbre de cantar todo el pueblo, tomando parte activa en las solemnidades litúrgicas y no litúrgicas, asistiendo a ellas, no como meros espectadores, sino como verdaderos actores del drama que en el altar se representa. Con frase galana ha dicho BELLAIGUE, que, en el País Vasco, "las paredes de sus iglesias son vivientes, cantan".

Esta participación musical del pueblo ¿puede ponerse siempre como modelo de buen gusto artístico?. No me atrevería a afirmarlo, pues, leyendo las canciones que en algunas colecciones constan y las que he podido recoger, hállanse algunas, bastantes, que no tienen la bondad artística y religiosa que disposiciones pontificias, de todos conocidas, exigen en la música que al culto se destine. Pero, aún desechando mucho de este fárrago musical, producto de un gusto extraviado, que había olvidado el fin del arte religioso, quedamos en

el repertorio popular material abundante, que, juntamente con el canto gregoriano, pueda ser tomado como tipo de la *oración cantada*, que éste y no otro ha de ser el oficio de la música religiosa.

En dos secciones podemos dividir la música religiosa vasca: la destinada al culto y la que no persigue este fin, sino la instrucción del pueblo, v.gr.: narra vidas de los santos, enseña los mandamientos, misterios de la religión, &. Si más arriba os he dicho que entre la música religiosa y profana (excepción hecha de la de baile y algunas más) no hay diferencia esencial, mucho menos podremos señalarla entre los diversos géneros de música religiosa.

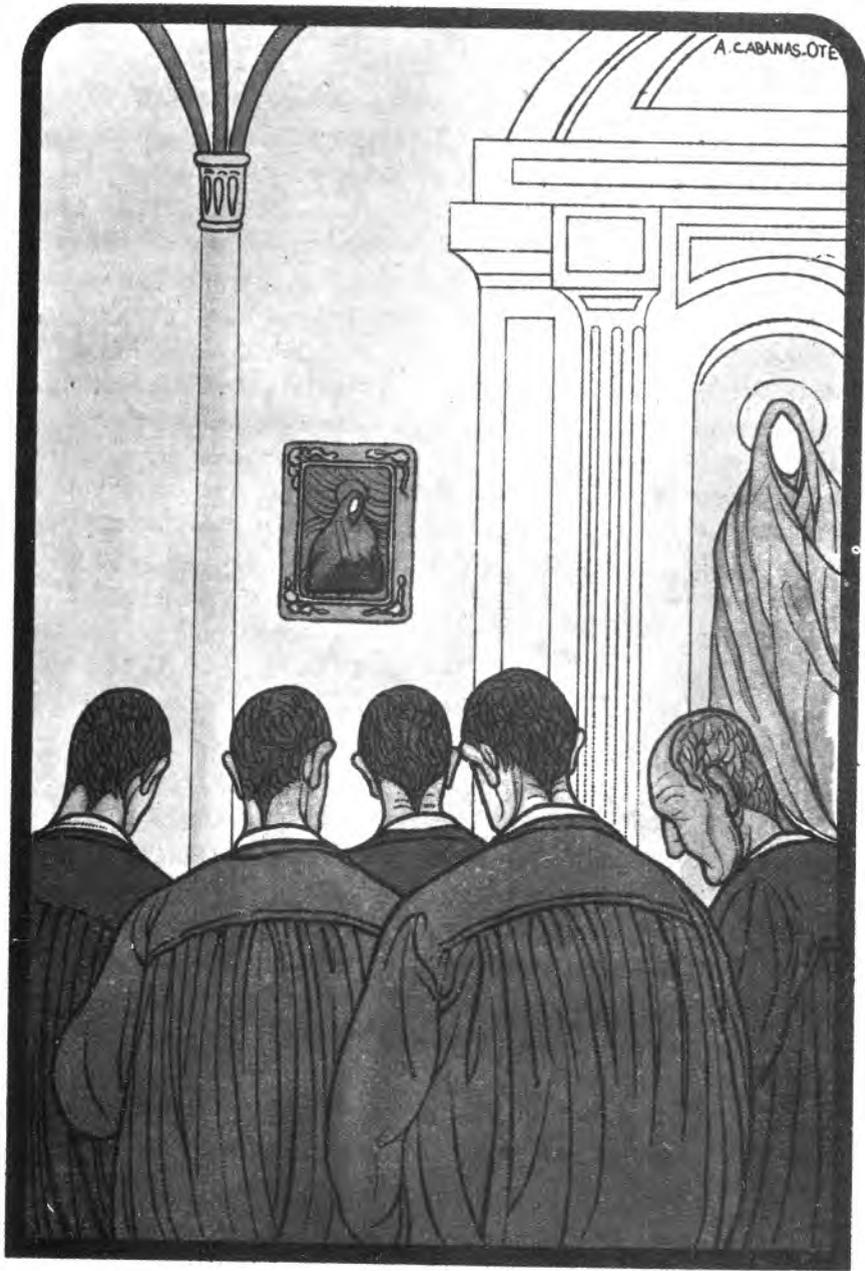
Como en los primeros tiempos de la Iglesia, la música ha sido también entre nosotros un gran medio de instrucción religiosa. Desgraciadamente, hoy no parece se le da la importancia debida. Entre mis apuntes encuentro canciones que nos relatan episodios evangélicos, v.gr.: la Asunción de Nuestra Señora, el encuentro de la Magdalena con Cristo resucitado, la Pasión, Resurrección del Señor, Vida de San Juan, de Santa Bárbara, &, &. He podido notar todavía viviente, aunque ligeramente modificada, la preciosa melodía del siglo XIII *O Filii*, o *Filioe*, que las jóvenes del pueblo de Lekarotz cantan el día de Pascua relatando la historia de la Resurrección. Algunas de estas melodías las ha cantado nuestro pueblo, no en la iglesia, sino por las calles del pueblo, convidando al vecindario a refrescar su memoria con la de los acontecimientos que ciertas festividades conmemoran.

Ved una muestra recogida a gente de Arbizu, pueblecillo de la Barranca de Navarra. Una antigua tradición hace que las muchachas del pueblo canten el día de Pascua, a las dos de la mañana (hoy lo hacen a las cuatro), esta severa melodía, que aumentará notablemente en grandeza y majestad cantada al amanecer en aquel imponente paisaje que tanto llamó la atención de la Sociedad de Arqueología Francesa.

(Cántase *Kristo zerura dua*, nº 52)

Ved también otro modelo de gran severidad y de puro sabor gregoriano. Habla de los mandamientos. La recogí en Azkoitia.

(Canta el Coro general *Amar dirade mandamenduak*, nº 6)



Examinemos la segunda sección, la destinada al culto. Comencemos por los villancicos.

Los dulces misterios del amor hecho hombre, que tan gran resonancia han tenido en otras literaturas, v.gr.: la de Bretaña, no han dejado en la nuestra huellas de interés particular. Son calcos de otros modelos. Sin embargo, aunque las ideas poéticas no tengan valor particular, aventajan en seriedad a tantas como, desgraciadamente, hemos oído en muchas iglesias, convirtiendo a éstas, por obra y gracia de letra y música chabacanísimas, en plazas públicas o cosa análoga. La música de los villancicos vascos es más interesante que su letra. Específicamente, no difiere de la demás música vasca. Para tormento nuestro, se nos ha dado hasta hace poco (hasta que el *Motu Proprio* de Pío X nos ha refrescado con saludables auras de renacimiento artístico religioso), digo que se nos ha dado como tipo del villancico aquel en que con monotonía desesperante aparece un ritmo determinado de negra y corchea. Los villancicos populares, en cambio, o, generalmente, toman por medida el 2/4, o si usan del 6/8 lo despojan de aquel martilleo pesado. Casi todos los villancicos que he recogido son del tipo 2/4. Ved una muestra. Llamo vuestra atención acerca del interés armónico de esta melodía que parece ser muy antigua. Procede de Baztán.

(Cántase ¡*Oi gau doatsua!*, n.º 66)

He aquí un ejemplo de ingenuidad y encanto celestiales. Creo que así cantaría la Virgen cuando teniendo en sus brazos al divino Niño le arrullaba para que dulcemente durmiese. Déjame la impresión de un amor maternal grandísimo que, en medio de las delicias de poseer al más hermoso de los hijos de los hombres, ve en lontananza las heridas con que manos crueles han de desfigurar aquel divino rostro.

(Canta la tiple *Belenen sortu zaigu*, n.º 19)

Va a cantarnos ahora el tenor una preciosa melodía que recogí en Sara. Es notable por su lirismo. Dice la letra:

Oh noche de Navidad
 Noche de alegría!
 Alegras al cristiano
 En su corazón, en lo íntimo de su ser.

Y así, dando rienda suelta al sentimiento, prosigue la canción. Me imagino que así debió de cantar alguno de aquellos sencillos *artzaias*, al volver de Belén con el corazón henchido de alegría, después de adorar al Dios hecho hombre. Llamó vuestra atención acerca de la parte central, en que el sentimiento del cantor no puede ser contenido y se lanza por lo alto, rompiendo, quizá, las vallas que le impone la tonalidad. ¿Recordáis cómo en mi anterior conferencia os hablé de la particularidad de muchas de nuestras canciones que para expresar la alegría se sirven del modo menor? Este es un ejemplo.

(Canta el tenor *O eguberri gaua*, n.º 63)

Terminemos esta sección con un villancico en 6/8, que es un verdadero modelo de construcción musical. Hay un pequeño diseño de cuatro notas, que redondea admirablemente las frases y presta una gran unidad a toda la composición. También en éste el sentimiento de alegría se desborda, pero, aun así, siempre conserva una mayor serenidad en su alegría.

(Canta el coro general *¡Oi Betleem!*, n.º 64)

En mi anterior conferencia os hice notar el parentesco o hermandad que existe entre el canto popular vasco y el gregoriano, parentesco que se echa de ver en la semejanza de sus modalidades, fórmulas melódicas, &. Quiero mostraros palpable esta semejanza en la siguiente canción, una glosa o traducción euskérica del *Veni, Sancte Spiritus*, melodía de gran nobleza y severidad, que aparece en la colección de l'abbé HIRIART.

(Canta el coro general *Zato, Izpiritua*, n.º 91)

Entre las canciones religiosas hay algunas hermosísimas con letra referente a la Pasión. Todas ellas son de origen indudablemente labortano o zuberoano. Conocéis ya una lindísima que trae Azkue en su Conferencia, *Ene arrerosteko*, a la que pueden añadirse otras de la colección de l'abbé HIRIART. Os haré oír una, digna hermana de las citadas, que la copié a un mozo de Azparren, residente en Baztán.

(Canta el tenor *Jesus jetxi da*, n.º 46)

Contrastando con la anterior, muéstroos ahora una cancioncita

ingenua, dulce y sencilla, de origen gipuzkoano, dedicada a la Virgen. Tal vez algún diseño de la parte media recuerde uno de la Salve popular que todos conocéis.

(Cantan las niñas *Agur Iziarko*, nº 1)

Pudieran multiplicarse los ejemplos referentes a esta sección religiosa, pero creo que los propuestos son suficientes para hacernos comprender cuán justa es la expresión de aquel cultivador del arte popular, que ha comparado con Marta y María al canto gregoriano y al popular religioso. Ciertamente que son dos hermanas que guardan en su corazón un amor castísimo que no salta las vallas de una discreción grandísima. No son estas canciones torrente arrollador, sino riachuelos de aguas puras, tranquilas, que dejan en el alma un sedimento de recogimiento y devoción. Sacerdotes, que algún ascendiente tenéis en vuestras iglesias, organistas que me escucháis, si mis palabras pudieran tener alguna autoridad (que reconozco me falta) os suplicaría que trabajárais con amor porque esos acentos, legado de la fe robusta y piedad sincera de nuestros abuelos, cristalización de sus ansias celestiales, volvieran a oirse en nuestras iglesias. No encontraréis manera más digna y propia de regenerar la música de nuestras iglesias, de hacer al pueblo tomar parte en las funciones religiosas, que poniendo en sus labios lo que suyo es, lo que de su corazón ha brotado. Creedme que el número de fieles que al templo asista engrosará cada día y aumentará con el número de devoción y piedad, y tal vez veréis asomar a sus ojos aquellas lágrimas de devoción interna, que de los ojos del Doctor de Hipona brotaban al oír las melodías sagradas, y con él dirán *Et bene mihi erat cum eis*, y me iba muy bien con ellas.

* * *

Señores. Una última sección nos resta por tratar, la del *zortziko*. Quizá alguno de vosotros, al ver anunciadas estas humildes conferencias mías, esperara que mis primeras y mejores palabras fueran para hablar del que hasta ahora ha personificado nuestra música popular. Ha corrido como moneda legítima la especie de equiparar nuestras melodías populares con esos *zortzikos* amanerados, sin color,



de un sabor de música exótica (y no ciertamente la mejor); zortzikos que, compuestos en una época decadente musical, son ajenos a nuestras psiquis o manera especial de ser; son, como muy bien ha dicho AZKUE, el poso de la música universal medido en 5/8. A toda esa música (contra la que afortunadamente se va reaccionando) se puede aplicar con mucha propiedad lo que P. GALDOS dijo de algunas piezas, como la *Stella Confidente*, cuando la calificó (muy justamente, por cierto) de *basura de salón*. No vengo yo, señores, a señalar con el dedo esta basura y proponeros su arrinconamiento. Creo que el procedimiento a seguir es de la fórmula balmesiana: "Ahogar el mal en la abundancia de bien". Divulguemos nuestra música netamente popular, y esos ídolos caerán necesariamente. Al fin y al cabo, sus pies son de barro.

Al tratar del zortziko, no quiero meter baza en las discusiones que, personas competentísimas en achaques de música, se traen acerca de su origen, creyendo unos proceda de un amaneramiento en el modo de llevar el compás, y negándolo otros. Acuéstese uno del lado de una u otra opinión, no hay más remedio que admitir el zortziko como un hecho: y como un caso que no es privativo nuestro, pues se da también en otros países, aunque en el nuestro haya tomado ya carta de naturaleza. Lo que he podido observar en mis correrías folklóricas es que el zortziko que presenta legítimos caracteres de ascendencia vasca es relativamente escaso. Sobre todo en la región laburdina o suletina es *rara avis*, tan rara, que aun los escasos ejemplos existentes proceden (creo podría asegurarlo) de Gipuzkoa o Bizkaya. Esta observación mía acerca de la escasez de zortzikos en Laburdi y Zuberoa la hallo también en Bordes. Idéntica afirmación, puede hacerse acerca del Baztán; lo cual no tiene nada de particular, pues musicalmente, debe considerársele hoy como laburdino o zuberano. Es tan raro el zortziko, que ni aún en la música de baile le encontraréis. El clásico de Baztán es de *Mutil-dantza*, reposado, noble, serio, hermano de los famosos saltos del Soule. El único número de zortziko que se baila y se conoce con el nombre de *Sokadantza* es de origen gipuzkoano. Es una melodía muy conocida en Tolosa y otros puntos, en los que se canta con letra de Navidad. Y aún me arriesgaría a decir que en la parte laburdina o zuberana es tan poco natural el zortziko, que los procedentes de Gipuzkoa llegan a reformarse en algunos detalles de ritmo. Creo que el verdadero campo del floreci-

miento del zortziko es la música de baile, y que de ésta se ha corrido a la música con letra: sobre todo, en los zortzikos gipuzkoanos.

Entre los zortzikos bailados y cantados hay una diferencia rítmica que quiero señalar. El ritmo ordinario, con dos puntillos, no aparece en los cantados: es propio de los de baile; y parece natural, por la necesidad de subrayarlo para que lo perciban claramente los bailarines y lleven bien el compás. En cambio, en los cantados, divídese el compás en una corchea seguida de dos negras, ritmo que comunica a la música una nobleza y dulzura, de las que están muy lejos esos zortzikos amanerados, con que hasta ahora nos han corrompido los oídos.

El zortziko cantado guarda también muchas veces la forma tripartita, de que os hablé en mi anterior conferencia: es decir, la de exposición de la idea melódica en una o dos frases iguales, muchas veces, un episodio y un epílogo o reexposición de la idea en el tono primitivo. Quiero haceros notar que los *bordaris* cantan los zortzikos legítimos con una naturalidad y libertad que, a veces, hacen difícil reconocer el ritmo: casi diría que hay que adivinarlo. Cuando en vez de tres notas pide cinco el ritmo, lo despojan de los puntillos y lo cantan o recitan todo seguido.

Como prueba de lo dicho, de la diferencia que existe entre el zortziko legítimo y el que no lo es, os pondré tres ejemplos. El primero que vais a oír lo copié en Azkaín, lindo pueblo laburdino. La letra habla del pueblo de Arano.

(Canta la tiple *Jendia lodi dator*, nº 45)

En mi anterior conferencia os hablé de la facilidad con que a una misma música se aplican letras de carácter distinto, notándose a veces música de sentimiento fino y delicado con letra chabacana y de ningún interés. Este zortziko que oiréis es una prueba de ello. La música es dulce, ingenua, sabe a montaña. En cambio, la letra con que la oí, aludía a la compra de un jumentillo en las ferias de Irurzun, compra, cuyos protagonistas viven todavía.

La letra que le he aplicado es de un poeta popular de Baigorri; las estrofas nos hablan de la felicidad del pastor, de la hermosura del amanecer.

(Canta el coro de tiples *Artizarra zeruan*, nº 10)

Los dos ejemplos propuestos habrán hecho resaltar con gran relieve la diferencia, que separa a los zortzikos de ascendencia vasca de los que no lo son. El siguiente ejemplo os hará palpar más visiblemente esta diferencia. Es de una melancolía, de una ingenuidad tan grande, que yo lo pondría como tipo del legítimo zortziko. La copié en Baztán, y parece indígena de aquel valle.

(Cantan los hombres *Urrundik ikusten dut*, nº 85)

Señores: Mi labor de exposición ha terminado; no ciertamente porque nuestra canción popular no dé pie para más variados comentarios, sino porque creo he abusado demasiado de vuestra benévola atención. Pero no he de abandonar este lugar sin excitaros vivamente al amor de esta hermosísima y castísima doncella como es nuestra canción, que tal vez es despreciada porque no se presenta con ademanes de mujer descocada, y, como éstas, no trae la obscenidad en los labios. Conceded, señores, en vuestra vida de sociedad, de familia, concededles, digo, el puesto, que de derecho les corresponde, a estas melodías nuestras, que tienen alma y alma propia, estas melodías de pastores que, al decir de Campión, son "lamento, ensueño, rumor de ola, claridad de lunar, verdor de montaña, espiral de incienso. Algo que es profundo, lento, monótono, religioso, vago, inconsolable, inconsolado: voz de lágrimas, flor de páramo, sonrisa de invierno". Desterrad de vuestras reuniones esa otra, tan gráficamente calificada por un autor, de "preludio de la navaja en acción".

Cuando oigo a alguno de nuestros *bordaris* guiar sus bueyes delante del arado o de la carreta, al son de un cuplé de estos de última moda, pienso con tristeza que el alma de nuestro pueblo va cambiando. Porque antes que la lengua, antes, quizá, que sus costumbres, la música, como flor la más exquisita del espíritu de un pueblo, es la primera que aparece mustia y caída, tocada por ese cierzo helado del exotismo. Hay regiones vascas que conservan aún la lengua, pero cuyos campos regados con el sudor de tantas generaciones no oyen ya las melodías de quienes primero los trabajaron. Creedme. No tardará mucho en volar a regiones más benignas esa ave que por tanto tiempo allí anidó.

Vosotros, amigos animosos de *Juventud Vasca*, que guardáis vuestros amores para cuanto signifique restauración patria, consagra parte de vuestras energías a la divulgación de nuestra música

popular. Tenedla siempre en los labios. Seréis irresistibles. La canción tiene una fuerza a que, quizá, no alcance la palabra. La canción es la concreción más pura del sentimiento. Os diré con el poeta MARRAGALL: "Si tenéis altos ideales que defender o hacer triunfar, orientadlos en esta corriente sentimental para que las vivifique. Si tenéis grandes intereses que salvar, incorporadlos también a ella, para que los lleve a flote. Si contáis con alguna fuerza viva, hacedla eficaz contribuyendo con ella a la fuerza y dirección de la corriente. Una cosa fuerte hay en el mundo, el sentimiento. El mundo puede ser educado por principios, pero sólo es movido por canciones".

Despidome, señores, de vosotros con la alabanza en los labios y la gratitud en el corazón. Con la alabanza en los labios, porque, con vuestra digna presencia, habéis realzado este pequeño homenaje que a nuestra canción popular hemos tributado. Con la gratitud en el corazón, por la atención con que habéis acogido estas humildes disquisiciones mías. Ahora sólo os pido un aplauso para este coro de ruseñores, que con tanto amor ha contribuído al brillo de esta fiesta: para los solistas Srta. Elola, Kastresana y los señores Larrañaga y Alkorta. Son conocidos de vosotros y para quienes vuestros aplausos son ya manjar cotidiano; y finalmente para los organizadores de esta fiesta, en especial para los Sres. Anúzita y Gallastegi, que han cargado con la penosa labor de dirigir los ensayos. Para todos un aplauso sincero, testimonio de vuestra complacencia.

Yo vuelvo a mi retiro baztanés, gozoso de haber podido contribuir, siquiera sea poco, a un mayor conocimiento de nuestra verdadera canción, sobre todas amable, por ser bellísima y nuestra. Recordaré con íntima fruición en el retiro de mi celda que aquí, en Bilbao, hay corazones enamorados que le dedican un altar y en su honor le queman incienso filial. Mientras pido a Dios aumente el número de éstos, me retiro musitando los tan conocidos versos del poeta

De mis soledades vengo,
A mis soledades voy.



2. EUSKALDUNA, ABESLARI

Se dio en euskera, *Salón Novedades* de San Sebastián, el día 7 de Diciembre de 1919. Impresa primero en la revista *Euskal-Esnalea*, se volvió a imprimir, junto con otras conferencias, en *Itzaldiak*, de la misma revista, en 1923 (*Bigarren Salla*, p. 1-34).

Andreak, Jaunak:

Agur, agur t'erdi, bersolari zaarrak esan oi zuten bezela.

Ara ni emen, gaixoa, zuen aurrian zerbaitto euskal-eresi edo soñuaren gaiaz esatera natorkizuena. *Euskal-Esnalea*'ren Batzarrak deitu dit zuekin, jaun agurgarri oekin, euskal-eresi gaiaz emen elkarri mintzatzera, atsegin emango dizubetalako ustean. Baña, jaunak, nola mintzo niteke euskeraz ni, sortzez euskalduna izan arren, eta euskal txoko pollitan bizi izan arren, erdaldun biurtu nitzan eta...?. Nere euskal-mintzaiari eztitasuna zerioken zuen donostiar euskeldun zintzoen belarrietan, ezpanintze biurtu erdaldun uts-utsa ainbeste urteren buruan, ezpanu nik ere alde batera utzi mintzai gozo-gozo au. Orrengatikan, zerbait arrotz iduri banaiz ere, uste det adituko duzute nere itzegitea, menditarren idurira egiña. Ez uste gero zerbait arri-garri esango detala zuen aurrean: aotik irten zait barrendik biotzak ixuria, esakera zaarrak dioenez: *Txori ttattarrak abesti edo kanta ttattarra*. Ala ere egiatzko bildur eta larritasun oyek aldera utzi, ta

baietz erantzun nien *Euskal-Esnalea'koei*. Zergatik ote? Gure Aberriaren piztutzeagatik; orain agertzen zaigun zorioneko piztutze ori gero ta geiago indartu ta lagundu gogo degulako. Naiz andia, naiz txipia, buru argidunak ala kankalluak, denok su ortara sukaia eraman bear genuke. Argiak eta argidunak zurbil edo onbor bizkorrak; txipi motel kankallu geranok, abar eta kimak. Abartxoez ematen diote suari asiera. Ara bada emen, nere abartxoak.

* * *

Ferietan, merkatuetan edo zeietan, nola asten dire, irria ezpañetan duten bersolariak, noiz beinka mingañoak arduaz pittin bat bustiturik,

Konbeni diran berso berriak,
Paratzera nuaye kopla bat edo bi,
Berso berri paratzera orain naiz abian?

Ni ere ola asiko nintzake. Berso berriak dire nere ok, eta berriak ala ere ainbeste zaar izan arren? Zergatik ote? Gure kanta zaar-zaarrak aztu ditugulako bi burutik.

Lenbizikorik. Guek, euskaldunok zer darabilzkigu ezpañetan, jostaketan, eleketan, arinkerietan? Zuek, amak, nolaz egun eta arratsetan loakartzera daramazkitzue begi gozo-urdir-polit dizkizueten zuen umetxoak, argi denean ain eztiki begiratzen dizueten begi dir-dir ayek? Zuek, nekazariak, eskuak izerdiyaz egunero bustitzen dituzuenak, nola ote arintzen dituzute zuen lanarte ta nekeak? A! Erraie-taraño sartuak dauzkagu atzerrikoen gauzak, musika zirzil-zikin tzarra, mingaño ta gogua loiez estaltzan duana, jakingabeaz noizpeinka, gero naikeri txarrez ere. Nork ezagutuko genduzke euskal-umiak garela gure garbiak utzirik, besteen zatarrak darabilzkigunean? Orren-gatikan ba esan nuen asteko nintzela berso berrietan. Gure antziñeko kantak ainbeste urtedunak izan arren, berri-berriak, guri-guriak deritzaigute.

Bigarrena. Jakingabetasun au beste aldetik datorkigu ere.

Azkeneko eun urtealdi oketan izan dira Euskalerrian musikalaria, bersolari agitz ezagutuak berak aunitz euskal-kantak asmatu zituztenak. Euskal-kanta auek zabaldu ziren gogor-gogorki, emen, gure

aberrian, baita ere atzerrian. Ibiltzen bazerate or, kanpuan, eta gure eresi gaiak kanpotarrekin mintzo ari bazerate, berelaxe zuen belarriak beteko dira entzuteaz olako eta alako zortzikoak gure musika oso-oso direla. Gure benbenetako kantak ote dire euskel edo erdel-zortziko txotxolo oyek? Ez, jaunak. Erri batean zerbaiteren ezagutzako eguzkia illuntzen balinbada, illuntasun orrek gogo agerkunde oro itzaltzen du. Ala guek, euskaldunak, galdu gendun gure barren-gogoz egagutzia, ta ardiak lez, beste gogo-agerkunak bana-banaka jua ziren, arrats au etorrira gero. Ta jaunak, euskaldunak ezagutzeko errotik, kantatik baida bide laburrena, agiriena. Ez euskalduna bakarrik, baita ere gizona berbera nor den ortaz dugu ezagun. Maragall argitsu arek orrela esan zigun.

Eta baserrietarrak bere barrungo ta egiazko kantetan ari direlarik, ikusiko dezute zein ederki, zein eztiki jartzen duten agirian beren gogo zokoena. Baserrietarrak ez du axolik mendeko eginkizun aundiagaitik. Arentzat aundienak bere etxeok, bere auzokok. Zer gertatu zayon ferietan; nola ximelki ijitok sartu zion ziria auzokoari, asto kankal elkorren bat bizkorra ta azkarra balitz bezala emanek; berriz neskatxen batek ezetz esan ote dion gizonki gazteari; gero norbaiten utsaz burrunba zabaltzen balinbada; euri-jasak gizentzen balin baditu uoldeak; nork kontatu ditzazke gure biziaren gai ttipiak, egunerokuk, kimu samurrena dakartenak?, nork jakin ditzazke ainbeste biziaren motak, eztitasuna darienak? Baña bestela gogoratu bear ditugu beyen aintzindari doaztenak edo saskien bat burute gañean dakartenak kayetik gora, ayek ere baidute beste guzien antzera anima gogotsua eta adibidera emana. Ontara dator Madrilen agitu zitaitana; seaska-kantak agertu nituenian arritu baiziren gogorki. Gogoan ditut oraindik Juan Ramón Jiménez, olerkari aurreratua ta benbenetakuaren arrikeriak. Gure baserrietako bordariek baidituzte beren gogoetan ortzadarraren margo dirdiragarriak oro.

Euskalduna beti kantari ari da; etxean, elizan, karriketean, kanpuan; naiz illuna, naiz alai; berbera garoa ebakitzen edo lerro luze jorratzen ari, nola tolarean sagarrak mendetu egiten duenean; lenago, Araba'n, Olaeta'ko errian, gauerdian kantatzen zutenian olagizonak elkar ordaindurik, alaber orain ostatu aipatuenetan ardo-xorta bat edanik, asten diranian elkarri bersoka.

Guzia da kantagarri euskaldunentzako. Ez al zerate oartu zein errazki erri txikietan bersoka ari oi diren gizonak eta emakumeak ere?

¡A! gaixoa, etxeoandre ura, olentzerolariak etorri direlarik ezpadu esku zabala erakusten arrautzak eta lukainkak gogo onez emanik; arpegia gorrituko diote, baita ere apezari ta alkateari erriko gorabereetan esku estua agertzen badute.

Itzgai auek denak neurtu egiten ditu bersotara gure bordariak, batzuetan zaarrak oroitzuz, bestetan berriak asmatuz, lenagokoen antzeratuak. Eta eresi ori, gogo-argipen ori laburra baita beti, erria adibideetan neurri batera dabillalarik nonnai. Iya esango nuke umien antzekoa dala; jostallu txiki batez poztutzen da.

Euskal-eresiak baserriar euskalduna bizi den ingurua gogoratzen digu. Beste izaterik ez da. Gizonen gogua bere biziokiak edo ikuskizunak eratzten du-ta. Euskal-kantetan agertzen zaizkigu gure sagastiak belardi orlegiaz inguratuak; Laburdi'ko ikuskizuna bezela gozozoa, baketsua da. Bizkaikoa azkartxoagoa oi da; a! nola arritu zituen rrusitar dantzariak orain bi edo iru urte dirala ezpatadantza sendo arek! Goi-Naparroako ibarretan gertatzen dan bezelaxe, gaztañadi ta pagadiak marruskatu dituen erreka garbiaren okerruneak agertzen dira ere. Baña euskal-eresia mota askoetakoa izan arren, beti berbera da. Emen, Laburdi'n bezelakoa; naiz Bizkaya'n, naiz Zuberoa'n; Goi-Naparroa'n bezela, Be-naparroa'n ere; beti berbera da. Euskalgogua guztietan oro bat eta berdín; bere arnasa ere ala izan bear. Oraíndik aldi gutxietara Luzaide'tik (Valcarlos'tik), etorri nintzan, ta an ere, Iturrioz'ko baserrian bezelako eresiak arkitu ditut. Bordari baztandarrak eta zuberotarrak beren Mutildantza aipatuak dantzatzen asten direnean eresi berdiñak abestu oi dituzte. Baña oartu bear dizutet, jaunak: Laburdi'n eta Zuberoa'n euskeraz askoz geyago egiten da naiz abestietan, naiz eleketan; emen, berriz, jauna...zer gertatzen den baitakizute nik baña obeki.

Ezin esango dizutet zein egiazki nere biotza ikutu duten angoak nere ibilketan eresi billa. Zenbat aldiz nere begiak malkoak ixuri dituzte, urí aundi ta txikitatik urrun, pago ta gaztañ artean, baserrietan, kanta zaarrak aditzen nituenian, belien karrankak, errekatxoeri marmarak edo aiñararen furrustadak entzuteaz! Zein ederki baserri-sukalde illunetan, zein ederki elkartzen diran bei-joareen bulunbak eta amak bere umeari loakartzeko kantak!

Aberri abesti zaarren billa gabiltzanok, atsegin aundiak izan oi ditugu, baita ere noizian beñ gertaera parregarriak ikusi ditugu, Nere lagun bati agitua ez al dezute ikasi? Entzun:

Bazekien Bizkaya'n, erritik urrun, kanta zaarrak agitz politikak zekizkiena omen zela. Baserrietan beñepein ala esan zioten. Gu bezelako eiztariak nekeak eta bide luzeak ez gaituzte ikaratzen. Egun euritsua zan; eskupekotzat bi pesetakoen bat mutil koxkor bateri eskeñi eta baserrirontz jo zuen.

— Jinkoak dizutela egun on: ala-olako gizon abesti asko kantatzen dakizkiena emen bizi al da?

— Ez, Jauna; goitixeago.

Ibilliaz-ibilliaz baserriraño eldu zan. Iritxi orduko ekin zion bere lanari, ta arkatza (lapitza) zorrotzen asi zan, gizon ura aldame-nian zeukala kantari. Zer gero?. *Sevillanak eta granadinak eta cantos flamencos* asi zayon oyuka. Ene Jinkoa! ;Soldado edo gudu gizon izana omen zen! ;Gure kanta zaar biltzallearen arrigarria!.

Baña, jaunak: denbora luzatzen ari da ta ni txotxoleriak esaten.

Gure Aberriaren kantak entzuteko asmoz ibilketatxo bat egin dezagun.

Ara; uda eldu da. Muño txiki batean zugaitz artian, kerexiak eta gaztañak aurrian baserri bat arkitzen da. Ikus. Baserri atalarrian yarria edo balkoi luze puntan, piper eta oyal batzuek legortzen diran lekuan, euskaldun ama bere aurra lokartu naiez ari da. Belaunez eta gorputz guziez igitzen du bere umia, negarrez da-ta. Seaskatxoan lo gozo-gozoa artuta utzi bear du ama arek, senarra ta semeak laxter, belarrak igitaitu geroz, elduko dira-ta. Zer ari da kantatzen? Karrikako *kuple* zikin bat edo? Ez; aitu zazute:

*Nere aurra lotxo, lotxo,
nik emanen deizkizut bi kokotxo,
orain bat eta gero bestia,
arratsaldian txokolatia.*

Baño umia ezin geldiarazi, ernai dago-ta. Lo egiten badu saritxo aundixiagoa eskeintzen dio:

*Nere maitia nik zuretzat
opilla surtan daukat;
erdi-erdiya emango dizut,
beste erdia neretzat.*

Txori baten furrustadak aitzen dira. Madari-adar batean gelditu da lo egiteko asmuaz. Ama euskaldunak dio:

*Arbolaren adarraren aldaskaren
puntaren puntatik
txoriñua kantari;
nork eman dezake
aireño bat uni.*

Ama ixilduta dago. Begiak xuxen, mirua, ortzian nabarmen-tzen dena, begira dago. Bere ezpañak diote:

*Bonbolontena, nere laztana,
ez egin lorik basuan;
aizteritxuak eamango zaitu
erbiya zeralakuan. ¡Lo...!*

(Abesten da, n.º 24)

Gure aurra lokartzen ari da. Itxaso aldetik, miisen antzekoa, lañoa jasotzen ari da. Itxasoraño luzea den aranaren narotasuna ikusteaz, ara nola kantatzen duan gure euskaldun amak:

*Itsasoetan laño dago
Baionako barraiño.
Txoriak bere umiak baño,
nik zu zaitut maitiago.*

(Abesten da, n.º 42)

Arratsalde bare-barea; zugadi paketsuak; artizarra zeruan; barrendu da gure amaren gogua. Zer ote? Jokalari-moskor senarraren oroitz-miñ batek ezpañetan jarri dio koplak au:

*Altza eder ur airian,
iru arrosa Mayatzian,
amiorikan eztuenak
eztu miñikan biotzian.*

(Abesten da, n.5)

Barrungo odei illun ura jua da: baita euskaldun amak bere penak aztu. Ardien ille eta kerexiaren margoak dituen masalatxoan musu luze-luze bat eman da, arratsalde-murmur antzera, umiari itzño bat

esaten dio, zatika, puxkeka; ara nolakoa:

Ttun, kurrin kuttun...Lo...! Lo...!

(Abesten da, n^o 77)

Eguzkia goratzen ari da; umetxoa esnatua. Anaitxoak, jolas egiñaz, kantatzen diote:

1. *Atzo ttun, ttun
gaur ttun, ttun,
beti ttun, ttun
gaitun gu.*

2. *Gure diruak
aitun eta
nork naiko
gaitun gu.*

3. *Atzo ttun, ttun,
gaur ttun, ttun,
beti ttun, ttun
gaitun gu ...*

(Abesten da, n^o 12)

Edo beste au:

*Binbili, bonbolo, sendal lo
akerra Prantzian balego,
akerra kanta, idiak dantza,
auntzak danboliña jo.*

(Abesten da, n^o 22)

Euskaldun aurra aunditu da; ume koxkorra, nexkatoekin kantatzen ari da:

<i>Erioa or eldu da</i>	<i>urak sua,</i>
<i>gizonaren iltzera.</i>	<i>suak makila,</i>
<i>Eriook gizona,</i>	<i>makilak zakurra,</i>
<i>gozonak katua,</i>	<i>zakurrak otsua,</i>
<i>katuak sagua,</i>	<i>otsuak akerra,</i>
<i>saguak soka,</i>	<i>akerrak artua,</i>
<i>sokak idia,</i>	<i>akerra ken, ken, ken,</i>
<i>idiak ura,</i>	<i>akerra gure artuan zen, arren!</i>

(Abesten da, n^o 55)

Goguan al dezute ume koxkor ura, arboletan, kabi arrapatzen zana? Gizontto egiña ikus zazute; gizontto, erri-mutil-taldetakoa, danbolin-nausi erriko pestetan izan leikena. Lerakin mendira juateko iñoren bearrik eztu; ez ta etxeruntz garoaz beteta erakartzeko ere. Ernaten ari da, gutxitxo baño. Ala ere, mendietan beizain edo ga-roak ebakitzen, bere amestxoak egiten ditu; ortztartean darama kantatxo au:

*Larre gorrian eperrak aide,
pagodietan usoak,
mutiltxo gazte airosoa da
Juantxo Mendiberrikoa.*

(Abesten da, n^o 53)

Ara berriz negua eldua baita ere artaxuriketak “*aizeak marmari-az aditzeko garaia*”, oraingo olerkari ospatsuenetako batek esaten dun bezela. A, artaxuriketak! Adarra jotzeko beti prest diran mutil gazte-bilketak, alai-bilketak! Antxe bai itzerditxoak udazkeneko aizeak jota aidean ibili oi diran ostoak baño ugarigoak!

Agian, erriko gazteen batekin zuen bear-baño lenago asirik adixkidetasuna ezkutatu naiez neskaten bat ba al da? Txoko batetik oyu egiten du boz batek:

— *Maritxo, nora zuazi
orren ederki jantzirik?*
— *Iturri berrire noaie
kontentuz beterik.
Iturri berritik araxago
andik pixka bat beraxago
aritzxo baten ondoan
galai bat an dago.*

Txoko batean, illunpean zeozer alkarrekin izketan ari al dira bi gazte? Neskatz bekaizti batek edo, alako ziria sartzen die:

*Kondetik Kondela
baxakaran beltza...*

(Abesten da, n^o 50)

Gaberdi aldean xurruta artu ta dantza egiñaz geroz, artaxuriketa bukatu da. Gaztetaldea, irrintzika, oyuka, *Anton eta Madalen* edo

alako bat abesten erriko karrika ixillak aidian jarri ditu. Bide ezkutu barna neskatx gazte batek, bere biotza bizinai beroaz irakinda, baserrirat jotzen du. Gaua ixil-baketsua. Neguak igartutako belar me legun tartean, ostuak erori berriyak dituan bagoa ageri da. Eyen ikusteaz, maitasun sortu berria aunditzen da. Basoko oiartzunak deituaz, ara nola dion:

*Arboletan den ederrena da
oyan beltzian bagua,
itzak legunak dituzu baño
bestetarako gogua.
Jaun zerukuak emango al dizu
niganako amoriua.*

(Abesten da, n.º 8)

Eztarri ederraz kantari ari dan gazte aren maitetasuna ez al da bear dan bezela erantzuna, edo irribarreka artua? Ikus zein ongi biotzian sartua daraman bere maitearen iduria. Zein ongi bere edergayak banakatzen dituan, biotzeko zauriak urratuaz! Aren gain bere penak jartzen ditu esanez:

*Neure maitena, aran beltz,
ortza txuri, begi beltz.
Kontzientzia karga daukazu
nere pen'oken dolorez.*

(Abesten da, n.º 60)

Bai ote da zeozer minberakorrakorik, arrigarriakorik, onen txikia izan arren? Ederki esan du olerkari inditar, Rabindranath Tagore'k: Biotzaren ematera, edo malkoz edo kantaz.

Euskaldun maitatiarentzat gauza guztiak kantagayak dira: txoritxuak, loriak, errekatxuak...gauza oroei laguntza eskatzen die bere maitasun bizia azke agertzeko. Egunez eztauka maitia ikusterik, baserria urruti baidago eta golde atzetik ibilli bear du. Larunbat gabak beretzat atsedena dakar. Logalea alde batera utzirik bere biotza dagon bordarat eldu da. Arekin kontu-kontari gaba igarotzen du eta ortzargi izarrak ezkutatzean, elizarat lenbiziko meza entzutera elkar juango dira. *Amoros juan* esan oi diote oitura oneri Luzaide'n. Bortarat eltzen diranean bidean euskaldunen oyuak biotz-biotzetikan ateriak ala nolakoak diran:

*Argizagi ederra
argi egidazu,
bidaia luze huntan
zuk lagun nezazu.
Maitia nahi nuke
gaur gero mintzatu,
arrats-arteraño
argi egidazu.*

(Abesten da, nº 9)

Ikusten dezute or gure erri zarretako karrika ixil-illunetan, benetako jauregi zar bat, arri beltzez egiña, burnizko balkoiaz, eta ate gañian ikurdi edo armarri aundi bat duana? Leyo itzalen atzetik, barnian, neskatxa josten ari da. Bere ama, jauregi-etxeoandrea, estuxamar da. Alabaren biotzean finkatua ikusten du erriko mutil baten iduria; mutil ona, azkarra, denetarakoa; ala ere ezetza eman dio amak; bere gisakua, aundikitakoa ez da-ta. Neskatxa, giltzez gordetuak, bere pena aizeari ematen du, uxoa baten iduriz, ele zaar auen kantatzen:

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Egun batez ari nintzelarik
sala batean brodatzen
entzun nuben mariñel bat
itsasuan kantatzen,
itsasuan kantatzen eta
bersu ederren emaiten.</i></p> <p>2. <i>Broderia utzi eta
joaiten naiz amarengana
eian utziren ninduien
itsaso bazterrerat,
itsaso bazterrerat eta
bersu heien entzuterat.</i></p> <p>3. <i>Mariñela, mariñela,
zatoz beraz barnerat
zatoz beraz barnerat eta
gurekin afariterat;
gurekin afariterat eta
aita-amen mintzatzerat.</i></p> | <p>4. <i>Kapitaina, kapitaina,
etzaiziya bekatu
andere gerri lerden polit ori
behar duziya tronpatu?
andere gerri lerden polit ori
behar duziya tronpatu?.</i></p> <p>5. <i>Mariñela, mariñela,
emak untziari bela;
orai hemen atzeman dut
desiratzen nubena,
orai hemen atzeman dut
desiratzen nubena.</i></p> <p>6. <i>Itsasuan ura lodi,
zolarik ez du ageri,
ene maitia han dabila
arraina bezain igari,
ene maitia han dabila
arraina bezain igari.</i></p> |
|--|--|

(Abesten da, nº 27)

Baño, jaunak: Goguan banuke nik zuekin maitasunezko gaiaz luzeki mintzatzea, aisa juango zitzaiguke gaurko itzalditxoa, gai au mundu guzietan burukoena da-ta. Zer uste dezute ba? Bere ardi eta beiekin bizi diran bordari gaixo oek lotan daudela, barrungo gogo ori erne-erne ez dutela-edo? Irakurri itzazute, irakurri, euskel-olerti zarrak! Zein poliki egiñak! Arritzekoa da basoko gogo-emateren txukuntasuna. Euskaldunak kantetan, garbi-garbiki gai au ezpañetan erabili oi du; noizian bein, bai, gogoketa batzuen itxustasuna ikustiaz zeozer esan leike; ala ere, Kanpion jaunak esan zun bezela *euskaldunak, txarbiden aldera inoiz eztu deus esaten, egiten*.

Gizonaren bizitzak, ibiltzeko, ardatz bi ditu: lurreko eta zeruko maitasuna. Mundu onetan bizitzen dakien euskaldun orrek, etortze-koaz zer dio? Jaunak; bi oetatik zein den ederkiago argitaltzen duena, nik eztaikit zer esan. Eskuetan artu itzazute elizako kanta eresorta zarrak. Zein ederki euskaldunaren biotzean erlijjiyuak jotzen duen! Antziñako elerti oyek arduratsuak dire. Ilabete bat dela, Arnegi'n nintzelarik, bezperak mundu guziak abestuaz aditu nituen. Eliza txikito-xamarra, baño erri guzia an ageri zan. Bezperak bururatuz geroz, orok asi ziren kantatzen:

*Ote da deus nezesario denik
 mundu huntan baizen salbatzea...
 ez ahal da halako zorionik
 nola zeruetara heltzea.
 Mintza zaitte, Jaun ona, hemen nago
 ekarria zure entzutera,
 zure nahiak tut konplitu gogo
 otoi, zato ene azkartzera!*

Nere biotzeko pilpiltasunak Jaunari ola oyuka esaten ziotenean! Eresi edo Salmoetatik ateriak diruditen itz oiek irakurri itzazute, eta esan gero: Bidaso'tik onuntzako aldean, gure elizetan, antziñako kanta zar auek aldera utzi ta zenbat aldiz abesti txatxar asko, *kafe kantante edo musik-hall*'erakoak diruditenak artu ditugu! Bi edo iru elizabesti zarrak aituko dituzute. Ara lenbizikoa:

*Gizona non duk zuhurtzia?
 Zer, ez dakik
 ez dela deus ere bizia
 khe bat baizik?*

*Higuintzak bihotzez mundua
 oraidanik,
 herioa duk hurbildua
 hireganik.*

(Abesten da, n^o 37)

Edo beste au, Arnegi'ko elizgelan edo sakristian Maria'ren alabei artua:

*Kreatura damnatua:
zerk hau entomentatzen?
zer den hire infernua?
hire penak zer diren?
Erraguk, erraguk,
argitu nahi gaituk.*

(Abesten da, n.º 51)

Ara orain eguberriko abesti bat nik Soraluze'n artua:

*Bi eta iru bider
Joxepe'k jotzen du.
Gizonak bentanara
nekez irtetzen du.*

(Abesten da, n.º 21)

Jaunak: oraingo kantuak aituz geroz, batzuek bestien aurrean jarri itzazute: oraingoak eta elizetan aitu oi ditugunak. Kantu zar oiek erabilli ezkeru, zenbat ederragoak izango lirake gure elizkizunak eta zenbat ozte geiago bilduko litzake gure elizetan!

Euskalduna buru onekoa izan oi da bere bizitzako egi-gaietan, bai; baita ere alaietan baitakizute nolakoa den. Zer zirikadak saritzen dizkioten elkar bersolariak, bata bestiaren aurrian jarriak! Zer bersoberriak alkatiari, etxeoandre agintzalleari, gazteak dantzan eta solasketan ibiltzen diralako arpegi-illundun serorari!

Naparra'n, Ituri'n erri txiki batean joaliak egiteko burnia bear zualako, arotz batek aldareko San Kristobal urtu zuen. Gaizopil ura! Joale aiek zenbat aldiz dilin egingo dute oraindik amaika urtetan! Bersoen bila, Napar-aldian ibiltzen bazerate, Joxe Joakin ura beti topo eginen dezute:

*Iturin'go arotza
Erramun Joakin,
asarre omen zaude,
zeren degun jakin*

*santurik ez laiteke
fiatu zurekin:
San Kristobal urtuta
joaliak egin!*

Zer ote? Ijitoak edo kazkarotek errira etorriberriak eta ollo ta txerrien lapurtzen? Laxter jakinen da baserrietan, laxter aterako dira bersoberriak:

1. *Kazkarotek badakite
trikun trakun egiten,
ollonua ebatsi ta
sasi zoko gordetzen
pairun pairun piarretun
pairun pairun piarretun
piarretun, piarretun.*
2. *Kazkarotek erosi du
lau sosetan ogiya
lagunari saldu dio
bortz sosetan erdiya.
Pairun pairun...*
3. *Kazkarotek badakite
txerriñoen kuidatzen
orratzñoak sartu eta
ongi disimulatzen.
Pairun pairun...*

(Abesten da, n^o 48)

Noizpait eldu zerate eguntto batzuek igarotzera, noizpait eldu mendiko erri txiki batera; jendiak geldiro dabilta, bai ta ere mendiak eta etxeak geldixeagoak dirudizkigute. Menditik etorriak, xirimiri batez erdi bustita, sukaldian jarri zerate afarien zai. Ondoko gelan neskamea maia paratzen ari da, ontziak eta oialak garbitzen. Zeozer kanta ari zen. Abesti zar ura noizkua ote da? Eztakizute, ta neskame arek ere ez: Ikaragarri baten kontua da, oraingo amonak txikitan beren amen aotik ikasia; aiek ere ala... eta lenagokuak... eta denak. Ikaragarria dela baitakigu, besterik ez. Ikus.

ALHARGÜNTSA

1. — *Ene ama, othoi, errazü,
Mithil horiek zer düten?
— Ene alhaba, deüserik ez.
Zamari beltza galdüriken.*

2. — *Ene ama, othoi, errazü,
Neskato horiek zer düten?
— Ene alhaba, deüserik ez,
Zilhar-untzi bat hautse düten.*
3. — *Ene ama, ez, othoi,
Ez, othoi, egin nigarrrik;
Errege jauna(k) ekharriko dü
Ürhe eta zilhar armaretik.*
4. — *Ene ama, othoi, errazü,
Khantü horiek zer diren hain gora?
— Ene alhaba, deüserik ez,
Prozesionia da juaiten.*
5. — *Ene Ama, othoi, errazü,
Zer zaia ezar behar düdan?
Zaia xuri edo gorria?
— Ederziago da beltza.*
6. — *Ene ama, othoi, errazü,
Thonba hori zer da haiñ gora?
— En'errena, ezin deit gorda:
Errege jauna ehortzia.*
7. — *Ene ama, ori ürhe,
Ürhe eta zilharen giltza.
Ene xemea unsa haz zazie,
Eztitarzünekila.*
8. *Lür santia, erdira bedi,
Ni ere barnen sar nadin.
Lür santia zen erdiratü,
Ni ere barnen sartü,
Espüs jauna bexarkatü.
Jinko Jauna dela laudatü.*

(Abesten da, n.º 28)

Ara orain emen politenen politena, Zuberotar batek bialdua. An-go artzainak txistuka ezpañetan deramate. *Belatsarena* diote.

(Abesten da, n.º 17)

Bukatzeko garaia. Dantzako kantak. Lenbizikuak kantazkuak

izatea, ta gero txistua etortzea izan leike. Uste al dezute guk euskaldunok, gure dantzaketan darabilzkigun soñu guztiak euskaldun utsak direla? Ez batere. Iztueta baitan *Gipuzkoako dantzak* irakurtzen badezute, jakinen duzue nola emezortzigarren eunkaroan txistulariyak soñu zaar asko galdu-erazi zizkiguten, kanpotik beste berriak ekarriaz. Ara orain Baztan'go mutildantza bat, zar-zarrenetakoa noski.

*Zikiro beltza ona duk bainan
obia buztan zuria;
dantzan ikasi nai duenak
nere oñari begira.
Estal adi, estal adi,
su illun orrek argitzen badik
ageriko aiz guzia.*

(Abesten da, n.º 94)

Jaunak; onezkero aspertu zerate, baita ere neri eldu bukatzeko garaia. Euskal-abesti batzuek ezagutu dituzute. Or, erri txiki eta aundietan, oraindikan bizi badira, alegiñak egin ditzazute il ez ditezen; gure ele zar au aztua bada, berpiztu dedilla. Guk, euskaldunok, ilgogorik eztugu. Eta gizon kantolari, gizon ernari. Agur, andreak eta jaunak; agur t'erdi.

3. CÓMO CANTA EL VASCO

Diose en Vitoria, Teatro Nuevo, el día 25 de Setiembre de 1921. Hizo de ella una edición la *Sociedad de Estudios Vascos*, 1923. No la leyó el autor, sino Angel de Apraiz. Es versión casi exacta de la anterior.

SEÑORAS, SEÑORES:

Aquel célebre capuchino vasco, nacido al pie del monte Larrun, aquel P. CLEMENTE DE AZKAIN, que llenó el siglo XVIII con la fama de su nombre, instado vivamente por el Presidente de Burdeos a servirse de su carruaje para una comisión o negocio que debía despachar fuera de la ciudad, “Señor”, dijo, “tres razones poderosas me estrechan a rehusarlo: soy joven, soy vasco, soy capuchino”. Estas tres mismas razones son las que me han decidido a aceptar la invitación del señor Presidente de la Sociedad de Estudios Vascos, para venir a este lugar y hablaros de la canción popular vasca. Soy joven, Señores, y tanto vale juventud, como entusiasmo, abundancia, enamoramiento, parcialidad, en el buen sentido de la palabra. Soy vasco, y esta sola palabra encierra en sí cuanto a un corazón joven puede añadir de calor el sentimiento de su ascendencia. Con un corazón joven y vasco que comprende el lenguaje de las arboledas y regatos que rodean su caserío, no puede rezar aquello de que la “imparcialidad, en Arte como en Amor, es de corazones fríos o débilmente enamorados”. Añadid a esto, mi condición de hijo de aquel *Poverello*,

de aquel *rey de los jóvenes* que llamaba hermanos a los lobos y las alondras, para quien la música fué su constante compañera, de aquel que enviaba a sus frailes a la predicación de los burgos pendencieros, reuniendo sus habitantes en las plazas con la canción en los labios, de aquel *juglar divino* que, al decir de Celano, en sus deliquios cantaba al Amor Supremo acompañándose con una viola o dos pedazos de madera que apoyaba sobre su hombro como si fuera un violín; añadid, digo, esta mi condición de fraile menor, descendiente de aquellos inspiradores del Arte de la Edad media, y comprenderéis mi presencia en este lugar..., presencia que mi calidad de sacerdote quiere subrayar, porque recuerda que en el Evangelio se nos ha dicho: "No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios". Palabra de Dios (que, según Lacordaire, dió a Moisés no sólo las tablas de la Ley, sino también la forma de ellas) son las tablas de Fr. Angélico, Cimabue y Giotto; palabra de Dios, las catacumbas, las catedrales, y las ermitas más sencillas; palabra de Dios, las maravillas salidas de manos de un della Robbia y un Miguel Angel; palabra de Dios, la poesía popular más sencilla y los poemas del Dante; palabra de Dios, particularmente, la música popular, que en esta peña del cuerpo humano ha hecho saltar para apagar nuestra sed de ideal, haciéndola tan cantarina y abundante como la lluvia que cae del cielo y los riachuelos que murmuran en nuestras praderas. Porque no sólo de pan vive el hombre, ha querido la Sociedad de Estudios Vascos que, tras una semana consagrada a los problemas agrícolas y sus anejos, haya una voz que os diga cómo podéis hacer más ligeros vuestros trabajos y cuál debe ser el vientecillo que oree la frente de aldeano que guía sus bueyes o corta el pan que ha de llevar a su boca. Oíd cómo han cantado vuestros abuelos, cómo cantan todavía vuestros hermanos.

* * *

¿No os ha ocurrido caer algún día de feria por Tolosa, Alsasua, Elizondo, Azparren? ¿no os habéis fijado cómo los bersolaris, puestos en el balcón de la posada o del Ayuntamiento comienzan a desgranar sus estrofas alegres, algo teñidas en tinto, ante un público que sonríe infantil? ¿no recordáis cómo dice:

Conbeni dira berso-berriak...(Es conveniente que cantemos versos nuevos); *Paratzera nuaye kopla bat edo bi...*(Voy a cantar un par de coplas) o *Berso-berri paratzen orain naiz abian...*(Estoy a punto de componer unos berso-berris)?.

Pues, Señores, así comienzo yo también. ¿Cómo?, dirá alguno, ¿versos nuevos, y son tan viejos?. Sí, versos nuevos. Decidme los que me escucháis: en vuestros juegos, en vuestras alegrías, ¿qué cantáis?. Vosotras, madres vascas, ¿con qué canciones cerráis los ojillos de vuestros chiquitines, aquellos que os miran con la inocencia de las palomas?. Labradores, ¿cómo os defendéis del calor abrasador que refleja esa tierra que conocéis palmo a palmo? ¡Ah, Señores!. Hasta la médula de los huesos tenemos adentrada la canción sucia, la equívoca, la que mancha los labios y el alma. Lenguaje desconocido, letra muerta nos parece esta melodía nuestra que, pobrecilla, se retira a los caseríos altos, sin duda en busca de aire más puro que el que corre por nuestros llanos y ciudades. Por eso digo que vengo a cantaros versos nuevos.

Además. Preguntaos los que creéis conocer la tierra donde vivís y los caminos por donde paseáis, ¿cuál es la canción ancestral vasca?. Seguramente que, como los de fuera, me responderéis con tal cual *zortziko*, tal cual melodía importada, sin valor musical alguno, y que, compuestos a mediados o fines del siglo pasado, se han popularizado en forma de todos conocida. ¿Nuestra música representativa, esa dulzarrona de sabor italiano, decadente y vulgar en casi todos sus giros?. No, Señores. Cuando en un país padece eclipse el sol de su conciencia, esta oscuridad hace presa en todas sus manifestaciones espirituales: como las ovejas que se encaminan al redil, así desaparecen todas esas floraciones del espíritu. Y, Señores, para conocer al vasco y conocerlo bien, hay que examinar su canción. El hombre, en general, se muestra como en libro abierto en la canción que trae en los labios. Oid a Maragall: "A primera vista, dice, puede parecer que nada hay más indiferente a la voluntad humana que la música; y cuando se piensa en la perenne educación propia (si se piensa en ella) o en la de aquellos que uno tiene el deber de educar, a lo último que se atiende, o, mejor dicho, a lo que no se atiende ni poco ni mucho, es a la música que hay que sentir o hacer sentir. La lección de música para los niños se considera como de adorno; la audición

de música en el teatro para los grandes, se considera un solaz, igualmente honesto, tratándose de una sinfonía de Beethoven, que de cualquier trivialidad zarzuelera. Y, sin embargo, compárase un joven pianista cuyo repertorio abunda en las sensualidades de Valses lentos más o menos de moda, con el de otro formado en la pureza de Bach, por ejemplo: compárase al hombre que en sus expansiones gusta tararear género chico, con el que se entretiene en recordar en el piano con un dedo, si de otro modo no sabe, las cuatro notas que contienen un tema musical del género grande; y en el fondo del espíritu de unos y otros se encontrará algo muy diferente, que trascenderá a la elevación de su conducta, sea cual fuere la esfera social en que cada uno respectivamente viva. De modo que cabría torcer el conocido adagio, en esta forma: Dime qué música te gusta, y te diré quién eres”.

Examinad la música que tararea el aldeano vasco no contaminado con la malicia de la calle, y veréis quién es. Veréis qué primorosamente se abren las flores de su alma. Al aldeano no le interesan los grandes acontecimientos que conmueven la humanidad en sus cimientos. Para él, lo grande, lo importante es lo que le rodea: su casa, su pueblo, su barrio. Lo que le ha ocurrido en la feria: cómo algún émulo suyo, que se las echa de listo, ha sido engañado por un gitano, que le ha endilgado un caballo cojo; el desdén que un mozo del pueblo ha recibido de una muchacha que le ha dado una negativa; algunas faltillas que lenguas demasiado femeninas han divulgado por el pueblo; las consabidas rondas que piden aguinaldos, ¿quién podrá contar los innumerables temas pequeños, ordinarios de la vida en los que está escondida la más delicada poesía? ¿quién podrá decir los innumerables matices de ella, de los que, como de la quijada del león, sabe extraer una miel tan pura el cantor vasco?. Porque, Señores, es preciso que cambiemos de parecer, si nos imaginamos que el cantor popular, ese que veis cruzar nuestras calles guiando sus bueyes o llevando su cesta al mercado, no sabe vibrar con una fuerza de sentimiento y delicadeza tal vez insospechadas. A este propósito, recuerdo la admiración que en Madrid, París, Estados Unidos han causado entre la gente culta no sólo la música, sino las letras de unas cuantas canciones de cuna que por mí o por otros he dado a conocer a los aficionados de la música. Es que en todo aldeano, y, para el caso, especialmente en el vasco, junto a ciertas tosquedades y rugo-

sidades de corteza espiritual, os encontraréis, a poco que sepáis observar, con verdaderas irisaciones multicolores de sentimiento. Porque el vasco canta, y canta siempre. Canta en casa, en la iglesia, en la calle, en el campo; canta cuando está alegre y cuando está triste: lo mismo cuando, curvado, corta el helecho, dejándolo peinado en largas hileras, como cuando en el lagar pisa las manzanas para hacer sidra: cuando, como en Olaeta, cantaba a media noche para relevarse en las antiguas ferrerías, como cuando en la taberna, en aquel ambiente de alegría, se dirige al patriarca Noé, diciendo:

*Noe, lege zaharreko
Gizon famatuia,
zuk landatu zinuien
leenik maastia.
Aien balius ura,
nork eman zauzu burura
lurrian finkatzia?
Gizona bere tristezian
kausitzen den orenian,
ark dauka konsolatuia.*

Noé, de la ley vieja hombre afamado, tú plantaste el primero la viña. Cepa de tanto valor ¿quién te inspiró plantar en la tierra? Cuando el hombre se encuentra en horas de tristeza, esa tiene por consoladora.

Todo es objeto de canción para el vasco. ¿No habéis observado con cuánta facilidad (y gracia algunas veces) *se pone en solfa* en los pueblos todo aquello de la vida que es *musicable*? ¡Pobre ama de casa la que, cuando hace su visita anual la cuadrilla de *olentzerolaris*, no es de mano generosa! ¡Pobre muchacha la que alguna vez se haya descuidado! ¡Pobre cura, pobre alcalde, si han sido duros en el ejercicio de su cargo!.

Todas estas materias las pone en verso y las canta el vasco, sirviéndose de aires conocidos, algunos antiguos, otros no tanto; pero que todos ellos suenan en su alma como algo conocido.

Y esa música, esa efusión de su yo en versos cantados, es corta, porque el pueblo es concentrado en sus sentimientos. Casi diría que, como los niños, con un juguetillo de nada se divierte.

La música vasca toma algo del paisaje en que el aldeano vasco

vive. Y tiene que ser así. Porque el paisaje moldea siempre el alma del hombre. En la canción vasca encontraréis tipos que tienen todo el contorno de nuestras colinas verdes pobladas de manzanos. Es de curvas suaves, como el paisaje laburdino, y algo más ruda en Bizkaya, como las peñas de Amboto. ¡Oh, aquel su *ezpatadantza*, que tanto llamó la atención de los bailarines rusos!. Como los valles de la alta Navarra, tiene sinuosidades donde ha dejado su huella el rumor de las regatas cristalinas que lamen los hayedos y castaños.

Pero la música vasca, teniendo diferentes notas de color, es una: lo mismo aquí que en Laburdi, en Bizkaya que en Zuberoa, en la Navarra alta que en la baja, siempre el alma es una, y siempre respira igualmente. Las mismas canciones he encontrado en Valcarlos que en el caserío Iturriotz de Guipuzkoa. Para bailar los famosos *Salto.s vascos* o los *Mutildantzak*, el labrador baztanés y el zuberotar entonan la misma canción. Sólo hay una diferencia: en Laburdi y Zuberoa son muchos más los que cantan y hablan en vasco; aquí, Señores...

Así como los vascos formamos una raza y tenemos un mismo tipo de canción, así nos diferenciamos de los demás en nuestra música. No quiero decir que sea más hermosa la nuestra que otras músicas populares que conocemos (aunque la verdad me obliga a no callar que un muy distinguido crítico musical francés es de parecer que junto a la canción popular rusa o después de ella, la vasca es la que le parece la más hermosa). No, no quiero parecer cegado por una pasión, aunque noble y santa. Pero sí debo decir que otras músicas populares son algo esencialmente distintas de la nuestra, como esencialmente distinto es su espíritu del nuestro. Toda música legítimamente popular tiene un perfume que la hace aspirar con avidez; pero, en la comparación, siempre se lleva la palma la propia; porque, como muy bien se ha dicho: «No puede juzgarse bien de las cosas, si no se las mira con cariño».

Afortunadamente, aun vista nuestra música con la sangre fría del analizador escrupuloso, ha de robar nuestro afecto el encanto que en ella se descubre. No os puedo decir serenamente qué impresiones tan hondas, tan intensas me han causado mis correrías folklóricas. ¡Cuántas, cuantísimas veces han asomado a mis ojos las lágrimas, cuando lejos, muy lejos del ruido de las grandes y pequeñas poblaciones, he oído cantar en los caseríos, entre hayas y castaños, haciendo

coro el graznar de los cuervos o el rasgar del aire el aleteo aterciopelado de algún gorrioncillo! ¡Qué bien suenan en la oscura cocina del caserío, acompañadas por las esquilas de las vacas, las canciones que una madre vasca dice a su chiquillo para dormirle! ¿Que todo este ambiente poético es el que envuelve las canciones en un nimbo de poesía, y que su recuerdo es el que hace vibrar en nosotros esa cuerda del sentimiento vasco? ¿Quién lo duda? Pero decidme: ¿creéis que las cosas valen algo en este mundo, si no les aplicamos un sentido determinado?.

¿Qué sentido determinado es el de nuestro espíritu?. Veámoslo. Hagamos una pequeña excursión por nuestras montañas.

* * *

Una buena tarde de verano os habéis subido por una colinita suave. En lo alto, medio escondido entre árboles, hay un caserío: le rodean cerezos y castaños: hay un prado, un maizal. Fijaos en la entrada del caserío, sentada en el petril de la puerta, o bien, en uno de los extremos de un balcón corrido, del que cuelgan unas ropas que se blanquean y unos pimientos rojos que se maduran al sol, una madre adormece a su hijo. Ritmándolo con sus rodillas y su cuerpo, procura adormecerlo. Ha de dejarlo en su cunita, porque todavía tiene que preparar la cena para su marido y sus hijos, que han estado cortando la hierba durante un día abrasador. ¿Qué le canta? ¿Algún *cuplé* de los de la calle, de los que destilan veneno?. No: oídle:

Nere aurra lotxo, lotxo.
Nik emanen dizkitzut
bi kokotxo
arratsaldian txokolatia.

Hijo mio, duerme, duerme. Te daré dos dulcecitos, a la tarde chocolate.

Pero la criatura está despierta: no quiere dormirse. Para reconcentrar su atención, ofrece a su imaginación un premio mayor:

Nere maitia, nik zuretzat
opilla surtan daukat;
erdi-erdiya emango dizut,
beste erdiya neretzat.

Queridito mío, para ti tengo un pastelillo; te daré la mitad, la otra mitad será para mí.

Ve cruzar el aire un pajarillo, que en un cerezo se esconde a dormir, y canta:

*Arbolaren adarraren aldaskaren
puntaren puntatik
txoriñua kantari:
¡nork eman dezake aireño uni!*

En la punta puntita del renuevo de la rama del árbol un pajarito está cantando: ¡quién cantaría una cancioncilla a este niño!

Al poco rato, majestuoso ve pasar a lo lejos un buitre, que se recorta claramente en el azul del cielo, y a sus labios viene esta copla:

*Bonbolontena, nere laztana,
ez egin lorik basuan,
aizteritxuak eamango zaitu
erbiya zeralakuan. Bo!*

Bonbolontena, querido mío, no duermas en el bosque, que el buitrecillo te llevará como si fueras una liebre. Bo!

El niño va cerrando los ojillos. Por la tarde, del mar comienza a levantarse una neblina que es una gasa impalpable. Esta vista del valle, tranquilo y quieto, que llega hasta el mar, hace brotar de sus labios esta estrofa:

*Itsasoetan taño dago
Baionako barraiño
Txoriak bere umiak baño
nik zu zaitut maitiago.*

En el mar hay niebla hasta la barra de Bayona. Yo te quiero más que los pájaros a sus crías.

(Se canta *Itsasoetan*, n.º 42)

La madre calla: el atardecer tranquilo, las arboledas quietas, el lucero de la tarde que asoma en el cielo, hacen reconcentrarse el alma de la madre vasca. Una lágrima silenciosa asoma a sus ojos. ¿Es

que algún recuerdo triste, el de un marido jugador, tal vez, ha puesto en sus labios esta tan sentida estrofa?

*Altza eder ur airian,
Iru arrosa Mayatzian.
Amoriorikan eztuenak,
eztu minikan biotzian.*

El aliso hermoso junto al agua, tres rosas en Mayo. El que no tiene amor, no tiene dolor en su corazón.

Pero la madre olvida sus penas, y concentra su amor en aquel niño que, como su padre, su novio, su marido, llevará las ovejas y las vacas al campo, hablará la misma lengua que ellos, y bailará como los mozos que ve los domingos en la plaza del pueblo. Estampa un largo y calladísimo beso en aquellas mejillas que tienen el color de la lana blanca de las ovejas y de las cerezas, que llegan hasta el balcón de su caserío, y, como un rumor vespertino, murmura a su oído una sola palabra, y ella, a pedacitos, como la papilla que le dará unos meses más tarde:

*Ttun, kurrun, kuttun, kuttun, kuttun,
kurrun, kuttuna.
Lo! lo!...*

Rico, rico, riquito, rico, rico, rico, riquito. Duerme, duerme...

(Se canta *Ttun, kurrun, kuttun*, n.º 77)

El sol comienza a subir en el horizonte: el niño se ha despertado. Sus hermanos, que le adoran, le rodean, y haciéndole fiestas, le cantan:

*Binbili-bonbolo
sendal lo.
Akerra Prantzian
balego,
akerrak kanta,
idiak dantza,
auntzak
danboliña jo.*

Binbili-bonbolo duerme bien. Si el chivo en Francia estuviera, el chivo cantaría, el buey bailararía, la cabra tocaría el tamboril.

(Se canta *Binbili, bonbolo*, n.º 22)

El chiquillo ha crecido: tiene sus ocho años. Hace corro con las niñas de su edad, y canta esta canción enumerativa, existente en otras literaturas populares, y que últimamente he leído en *El Rabino de Bacharach*, del poeta HEINE:

*Erioa or eldu da
gizonaren iltzera:
erioak gizona,
gizonak katua,
katuak sagua,
saguak soka,
sokak idia,
idiak ura,
urak sua,
suak makilla,
makillak, zakurra,
zakurrak otsua,
otsuak akerra,
akerrak ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.*

La muerte ha llegado a matar al hombre: la muerte al hombre, el hombre al gato, el gato al ratón, el ratón a la cuerda, la cuerda al buey, el buey al agua, el agua al fuego, el fuego al palo, el palo al perro, el perro al lobo, el lobo al chivo, el chivo ken, ken, ken, el chivo estaba en nuestro maizal.

(Se canta *Makilla or eldu da*, n.º 55)

* * *

¿Os acordáis de aquel chiquillo que se entretenía en subir a los árboles y coger nidos?. Ha crecido. Es un mozalbete que ha entrado en la sociedad de mozos, con derecho a ser elegido mayordomo cuando lleguen las fiestas del pueblo. No necesita de ayuda para subir al monte con su *lera* y volverla al caserío cargada de helechos. Para él, todavía no tienen las cosas ese sentido trascendental, que determina el rumbo de una vida. Aún así, comienza a soñar, y cuando guarda sus vacas en el prado, o corta los helechos en el monte, comienza a can-

tar en estrofas como ésta, aprendida tal vez de la boca de alguna anciana que arrullaba el sueño de un pequeñuelo:

*Larre gorrian eperrak aide,
bagodietan usoak.
Mutiltxo gazte airosoa da
Juantxo Mende-berrikoa.*

En el campo solitario, desnudo, andan las perdices; en los hayedos, las palomas. Muchacho joven y apuesto es Juan el de Mendiberri.

¿Es ésta una alusión a alguna boda en ciernes, o, sencillamente, un cantar como otro cualquiera, el que hoy ha dejado caer de sus labios?.

(Se canta *Larre gorrian*, n.º 53)

* * *

Ha llegado el invierno, y con él la época de desgranar el maíz, época en que «el viento gime, da vueltas como un tornillo», según frase de un delicado poeta moderno. Ha llegado la época de reunirse en los *sabayes* de los caseríos a deshojar el maíz. ¡Oh *artoxuitzes*, alegría de jóvenes y pesadilla de la gente madura!. Reunión de jóvenes, reunión alegre en que las agudezas y pullas vuelan por el aire, como las hojas en otoño, zarandeadas por un fuerte viento. ¿Que alguna muchacha del pueblo tiene interés en ocultar unas relaciones prematuras con algún muchacho?. Desde el rincón de la *ganbara* sale una voz que canta:

*Maritxo, nora zuazi
onen ederki jantzirik?
—Bide berriraño nuaye
kontentuz beterik.
Bide berritik ere
pixka bat goraxago,
aritz baten ondoan,
galai bat an dago.*

Maricho, ¿a dónde vas tan lindamente vestida? —Hasta el camino nuevo voy llena de contento. Y aún del camino nuevo un poquitín más arriba: junto a un roble un galán está.

En un rincón, ¿hay quienes se dicen sus cuitas?. No faltará lengua que lance al aire copla como ésta, que corea toda la reunión:

*Kondetik kondela,
batxakaran beltza ondoaren
min dela arana.
Prantxisca orren
miste soberana
mirua puntean deraman
Pedro-Pedronekua
jau, jau!
uraxe bera deraman.*

Kondetik, kondela; junto al endrino negro, la ciruela es amarga. Francisca, esa señora tan soberana, encima llevas un milano, a Pedro el de Pedronea; ¡jau, jau! al mismísimo le llevas.

(Se canta *Kondetik kondela*, n.º 50)

El *artoxuitxe* termina tarde, después de una refección y un baile. Los jóvenes atraviesan en pelotón las silenciosas calles del barrio, entonando algunas de aquellas canciones, como *Anton eta Madalen*, *Ene maitia*, *Xarmegarria*, etc., etc... Por un camino solitario, una joven bordari que trae el corazón lleno de ansias de vida, se dirige hacia su caserío. La noche es tibia, tranquila. Una luz azulada, fría, ilumina suavemente los campos que maduró el sol de agosto. Sobre una hierba fina, mustia ahora por el invierno, se alzan unas hayas, cuya última hoja dorada cayó hace poco. Al verlas, el sentimiento íntimo de un amor que nace, toma cuerpo, y rompe el silencio de la noche cantando:

*Arboletan den ederrena
oyan beltzian bagua.
Itzak leunak dituzu baño
bestetarako gogua.
Jaun zerukuak emango al dizu
niganako amoriua.*

Entre los árboles, el más hermoso en la selva oscura, es el haya. Palabras dulces tienes, pero para otros el corazón. Que el Señor del cielo te dé para mí el amor.

(Se canta *Arboletan den ederrena*, n.º 8)

¿El amor de aquel joven, que tiene una hermosa voz de barítono, es correspondido con frialdad? ¿Es tal vez despreciado?. Fijaos qué grabada lleva en su corazón la imagen de su amada: qué bien la describe con todos sus encantos, para así hacer ver que es mayor su pena al no ser correspondido. A ella culpa de sus penas.

*Neure maitena, aran beltz,
ortza xuri, begi beltz.
Nik zu maite, zuk ni ez
neure maitena zarenez:
kontzientzia karga daukazu
nere penen oken dolorez.*

Amada mía, de cejas negras, dientes blancos, ojos negros. Yo te amo, tú no a mí, a pesar de ser la que yo prefiero: sobre tu conciencia pesará el dolor de estas mis penas.

(Se canta *Neure maitena, aran beltz*, nº 60)

¿Habéis oído nada más sentido, ni más grande dentro de su pequeñez?. Ha dicho muy bien un poeta indio moderno: «El corazón se da en lágrimas o en canción.».

Al vasco que ama, todo le sirve de motivo para cantar: los pájaros, las flores, los arroyuelos, todo hace venir en su auxilio, para dar rienda suelta a su sentimiento. Del día no puede disponer para ver a su amada, porque el caserío está lejos, y tiene que arar su pieza. Llega la noche, y con ella, un descanso de su trabajo. Robando un poco de tiempo al sueño, se encamina a la casa donde tiene puesto su corazón. Charlando con ella pasará la noche, y al amanecer, juntos bajarán a oír la primera misa del pueblo. Costumbre que el Valcarlos llaman ir *amorós*. Para estos momentos, en que siente más ligeros sus pies, guarda exclamaciones magníficas el aldeano vasco:

*Argizagi ederra,
argi egidazu:
bidaia luze untan
zuk lagun ezazu.
Maitia nai nuke
gaurgero mintzatu;
arat sar arteraino
argi egidazu.*

Luna hermosa, ilumíname; en este largo camino hazme compañía. Quisiera en seguida hablar a mi amada; hasta que llegue a su casa ilumíname.

(Se canta *Argizagi ederra*, n.º 9)

En una calle tranquila de uno de esos pueblos nuestros señoriales, hay un palacio antiguo, de piedra oscura, balcones de hierro, y un blasón grande encima del portal. Tras de una de las ventanas, la hija de la casa cose silenciosa. Su madre, la *etxeoandrea* del palacio, mujer un tanto celosa de guardar la dignidad de su rango, se opone al matrimonio de la chica, que ama a un mozo del pueblo, sano, robusto y simpático; pero no es de su rango. La heredera, vigilada, no puede menos de comparar su situación con la de aquella que compuso las siguientes estrofas:

*Egun batez ari nintzelarik
sala batean brodatzen,
itsasotik aditu nuen
mariñel bat kantatzen,
mariñel bat kantatzen eta
pertsu auen ematen.*

Un día que estaba en una sala bordando, en el mar oí a un marinero que cantaba, un marinero que cantaba y decía estos versos.

(Se canta *Egun batez ari nintzelarik*, n.º 27)

Señores: Si me propusiera hablaros con algún detenimiento, de las canciones de amor, toda esta sesión podía haber sido dedicada a tratar de un asunto que es capital en todas las literaturas del mundo. ¿Os habéis imaginado que esos buenos aldeanos, que sólo tratan con sus ovejas y bueyes, no tienen bien fino y despierto el sentido de expresión del amor?. Si leyerais las poesías populares vascas que tratan de este tema, quedaríais admirados de la delicadeza de pensamientos que hombres del campo, sin cultura, han sabido exponer a nuestra admiración. No debe chocaros que lo haya tratado en esta conferencia; afortunadamente, (siendo el amor algo que Dios ha pues-

to en el corazón del hombre), el vasco ha sabido tratarlo muy limpiamente; de vez en cuando habrá una mancha de color algo cruda; pero, como dice muy bien Campión, «el vasco no dice nada que sea la apología del vicio».

El amor divino y el humano son los dos ejes sobre que gira la vida del hombre. ¿Ese aldeano que sabe gozar de la vida presente, sabrá sentir la atracción de la futura? ¿Qué eco, qué cuerda vibra en su alma, cuando la hace sonar la voz de la otra vida?. Recorred algunas colecciones de letras antiguas, y veréis qué sentimientos tan hermosos se levantan en su alma al calor de la religión. Las letras antiguas son de un carácter moral, que llaman extraordinariamente la atención por su acento viril y seriedad. No hace mucho, asistí a vísperas, en el simpático pueblecillo de Arnegi. Después de haberlas cantado en latín, todos, hombres y mujeres, entonaron esta canción:

*Ote da deus necesario
 mundu untan baizen salbatzen?
 Ez ahal da alako zorionik
 nola zeruetara altzea.*

¿Hay algo tan necesario en este mundo, como el salvarse?. No hay dicha comparable como la de llegar al cielo.

¡Qué emoción la mía, cuando en aquella iglesilla el pueblo clamaba al Señor y le decía:

*Mintza zaite, Jaun ona, emen nago
 ekarria zure entzutera:
 zure nahiak tut konplitu gogo,
 otoi, zato ene azkartzera.*

Habla, Señor bueno; aquí me tienes traído para oírte: quiero cumplir tu voluntad, te ruego, ven a fortalecerme.

Comparad esas letras, que parecen inspiradas directamente en los Salmos, y decidme si hemos salido ganando en el cambio al substituir aquellos paños antiguos, borados a mano, por estos «percales» musicales de colores chillones, que son un eco del café cantante.

No puedo resistir al deseo de haceros oír dos o tres canciones religiosas, que son un verdadero modelo en el género. Oíd esta:

*Gizona, non duk zuurtzia?
 zer? ez dakik
 ez dela deusere bizia
 ke bat baizik?
 Iguintzak biotzez mundua
 orai danik.
 Erioa duk urbildua
 ire ganik*

Hombre, ¿dónde tienes el juicio? ¿qué? ¿no sabes que la vida no es sino un poco de humo?. Aborrece de corazón el mundo desde ahora. La muerte ronda a tu alrededor

(Se canta *Gizona, non duk zuhurtzia?*, n.º 37)

O esta otra, que copié en la sacristía de Arnegi, a las Hijas de María, y es un diálogo entre un cristiano y un condenado del infierno:

*Kreatura damnatua,
 ¿zerk auen tormentatzen?
 zer den ire ifernua,
 ire penak zer diren?
 Erraguk, erraguk:
 argitu nai gaituk.*

Criatura condenada, ¿qué es lo que te atormenta? ¿cuál es tu infierno, tus penas cuáles son?. Dínoslo, dínoslo: queremos ser instruidos.

Y el condenado responde:

*Ezin erran dirot itez
 zenbat dudan sofritzen:
 ene dolore bortitzez
 asten banitz mintzatzen,
 flakoak, flakoak
 litezke itz guziak.*

No puedo decir con palabras cuánto sufro: de mis dolores con palabras si comenzara a hablar, débiles, débiles serían todas mis expresiones.

(Se canta *Kreatura damnatua*, n.º 51)

O bien este delicioso villancico que copié en Placencia:

Bi eta iru bider
Joxepék jotzen du (bis).
Gizona bentanara
nekez irtetzen du (bis).

Dos y tres y veces José llama a la puerta (bis). Un hombre en la ventana remolón aparece (bis).

(Se canta *Bi eta iru bider*, n.º 21)

* * *

Señores: Traía el propósito de hablaros, con un poco de detenimiento, de los diversos géneros de música vasca; pero el tiempo corre veloz, y no puedo alargarme.

El vasco es poeta, digámoslo así, en los asuntos serios de la vida; pero en los alegres, bien sabéis cómo las gasta. ¡Qué intención ponen los bersolaris en sus estrofas, cuando se ven frente a frente uno de otro! ¡Qué *bersoberris* al alcalde, a la señora de casa mandona, a la señora que se enfada porque los jóvenes bailan y se divierten. ¿No conocéis las famosas canciones *Zaldi baten bizitza*, *Ixkeraren zamaria* y otras del género?.

En Ituren hubo un herrero que fundió un San Cristóbal para hacer esquilas de ovejas. ¡Pobre!. A la posteridad pasará su nombre. Aquellos cencerros, ¡cuánto tiempo han de sonar!.

Ituringo arotza
Erramun Joakin,
asarre omen zaude
zeren degun jakin:
Santurik ez laiteke
zurekin fiatu.
San Kristobal urtu ta
joaliak egin.

Herrero de Ituren Ramón Joaquín, dicen que estás enfadado porque hemos sabido que los Santos no pueden fiarse de ti. Has fundido el San Cristóbal y has hecho esquilas con él.

(Se canta *Ituringo arotza*, n.º 44)

¿Los gitanos o *kazkarotes* han llegado al pueblo, y roban los cerdos y gallinas, matándolos con artimañas nada recomendables?. Bien pronto lo sabrá todo el mundo. Los versos se encargarán de contarlos:

1. *Kazkarotek badakite
trikun, trakun egiten;
ollonua ebatsi ta
sasi zoko gordetzen.
Pairun, pairun, piarretum.
Pairun, pairun, piarretum.
Pairun, pairun, piarretum.*
2. *Kazkarrotek erosi du
lau sosetan ogiya;
lagunari saldu dio
bortz sosetan erdiya.
Pairun, pairun, piarretum.
Pairun, pairun, piarretum.
Pairun, pairun, piarretum.*
3. *Kazkarotek badakite
txerriñoen kuidatzen;
orratzñoak sartu eta
ongi disimulatzen,
Pairun, pairun, piarretum.
Pairun, pairun, piarretum.
Pairun, pairun, piarretum.*

1. Los gitanos saben trikun, trakun hacer; robar la gallina y esconderla entre las matas. Pairun, pairun, piarretum. Pairun, pairun, piarretum. Pairun, pairun, piarretum.
2. El gitano ha comprado pan en cuatro soses. Al camarada lo ha vendido en cinco la mitad. Pairun, pairun, piarretum...
3. Los gitanos saben cuidar de los cerditos, meterles agujillas y disimularlo bien. Pairun, pairun, piarretum...

(Se canta *Kazkarotek badakite*, nº 48)

Si habéis pasado unos días en algún pueblecillo de la montaña, en uno de esos pueblecillos tranquilos en los que el silencio hizo su nido, en los que el menor ruido tiene su eco, tal vez, cuando en la cocina os secabais de una llovizna que os ha sorprendido en vuestra excursión de caza, habéis oído a la *neskame* de la casa, mientras preparaba la mesa para vuestra cena, tararear una canción, cuyo significado no podéis adivinar. En ella se trata de alguna tragedia, a la que el transcurso del tiempo ha hecho perder su actualidad, pero que se conserva intacta en la memoria de alguna anciana, como se guardan las ropas antiguas, entre manzanas, en un arcón viejo. De entre las varias que podría leeros, escogeré una que publicó Madame de VILLÉHÉLIO en una pequeña colección de canciones vascas, que se agotó hace tiempo, y es de mediados del siglo pasado. Titúlase *La Viuda*, y, como da a entender la letra, trátase en ella de personas reales.

1. —*Ene ama, othoi, errazü*
Mithil horiek zer düten?
—*Ene alhaba deüserik ez,*
Zamari belza galdüriken.

—Madre, por favor dime: ¿qué tienen esos muchachos? —Hija, nada, que la yegua negra se ha perdido.

2. —*Ene ama, othoi, errazü*
Neskato horiek zer düten?
—*Ene alhaba deüserik ez,*
Zilhar untzi bat hautse düten.

—Madre, por favor, dime: ¿qué tienen esas muchachas? —Hija, nada, que un tiesto de plata se ha roto.

3. —*Ene ama, ez, othoi*
ez, othoi, egin nigarrik.
Errege jaunak ekharriko dü
ürhe eta zilhar armaretik.

—Madre, por favor, no llores, que el señor rey traerá oro y plata con su ejército.

4. —*Ene ama, ethoi, errazü
Khantü horiek zer diren haiñ gora?
—Ene alhaba deüserik ez
Prosesionia da juaiten.*

—Madre, por favor, dime: ¿esos cantares tan altos ¿qué son? —Nada, hija, nada. Es la procesión que pasa.

5. —*Ene ama, othoi, errazü
Zer zaya ezar behar düten?
Zaya xüri edo gorria?
—Ederziago beltza.*

—Madre, por favor, dime: ¿qué saya me pondré? ¿la blanca o la encarnada? —Mejor será la negra.

6. —*Ene ama, othoi, errazü
Thonba hori zer da haiñ gora?
—En'errena, ezin deit gorda:
Errege jauna ehortzia.*

—Madre, por favor, dime: Ese túmulo tan alto ¿qué es? —Nuera mía, no puedo ocultártelo. La muerte del rey.

7. —*Ene ama, ori ürhe,
Ürhe eta zilharen giltza.
Ene xemea unsa haz zazie,
Eztitarzünekila.*

—Madre, he aquí la llave del oro y la plata. Que mi hijo sea criado con toda la dignidad posible.

8. *Lür santia, erdira bedi,
Ni ere barnen sar nadin.
Lür saintia zen erdiratü,
Ni ere barnen sartü,
Espüs jauna bexarkatü.
Jinko Jauna dela laudatü.*

—Que la tierra santa se abra para que yo entre en ella. La tierra bendecida se abrió y yó en ella entré. A mi esposo abracé. Que el Señor Dios sea alabado.

(Se canta *Ene ama, othoi, errazü*, n.º 28)

No puedo resistir al deseo de haceros oír una preciosísima canción que me enviaron de Zuberoa. Es una que silban los pastores del país suletino, y la llaman *Belatsarena*, la canción del milano. Como éste, se remonta en el espacio, y describe curvas de una elegancia extrema, hasta que dulcemente vuelve a posarse en los labios del pastor.

(Se canta *Belatsarena*, n.º 17)

Para terminar. Algo de las canciones de baile. Tal vez, las primitivas fueron cantadas, y el instrumento vino más tarde. No son muy abundantes las indicaciones que se encuentran en ellas acerca de la forma de bailar. Muchas veces tienen letras festivas, como las que oiréis en seguida. Todos los aires de baile que se tocan en nuestras reuniones populares, ¿son vascos?. No, seguramente. Si tenéis tiempo, repasad el libro de Iztueta acerca de nuestras danzas y veréis cómo los chistularis del siglo XVIII hicieron desaparecer muchos de los antiguos aires, substituyéndolos por franceses y alemanes, sustitución que no se hizo sin las consiguientes protestas, y hasta castigos, por parte de los alcaldes y regidores de villas. He aquí un ejemplo:

Baratzeko pikuak
iru ostu ditu:
dantzán dabilen orrek
oñak arin ditu.
Oñak ariñak eta
buru ariñago:
dantzán obeki daki
arto jorran baño.

La higuera del huerto tiene tres hojas: el que está bailando tiene los pies

ligeros. Los pies ligeros y más aún la cabeza: mejor sabe bailar que escardar los maíces.

(Se canta *Baratxeko pikuak*, nº 16)

Señores: He terminado. Habéis oído música popular nuestra, y hermosísima. Los que tengáis alguna influencia en los pueblos, haced que, si aún vive, no muera; y si se olvidó este lenguaje de nuestros abuelos, que vuestros hijos vuelvan a aprenderlos. Todavía nosotros, los vascos, no queremos morir. Y pueblo que canta, vive.

4. COMMENT CHANTE LE BASQUE

Versión exacta de la castellana. Se pronunció en el *Select Cinema* de San Juan de Luz el día 29 de Agosto de 1922, repitiéndose una semana después en bayona, "La Feria", con asistencia del Sr. Obispo, Monseñor Gieure, quien hospedó al conferenciante en el Palacio Episcopal.

MESDAMES, MESSIEURS:

Un de mes confrères qui est né dans un village assis au pied de la Rhune, et qui a rempli le 18^e siècle du retentissement de son nom, le P. CÉMENT D'ASCAIN, allait un jour à un rendez-vous d'affaires très urgent, quand il fut invité instamment par le président de Bordeaux à monter dans sa voiture.

Monsieur, dit-il, j'ai trois puissantes raisons, qui, à mon grand regret, m'empêchent d'accepter votre aimable invitation: «*Je suis jeune, je suis Basque, je suis capucin*».

Voilà les trois puissantes raisons qui m'ont décidé à prendre la parole devant vous, dans une langue qui n'est pas la mienne.

Je suis *jeune*, et tant vaut jeunesse qu'enthousiasme, abondance, partialité dans le bons sens du mot.

Je suis *basque*, et ce mot vous dira tout ce que l'ascendance peut éveiller et embraser de sentiment dans un cœur jeune et vibrant. Pour un cœur jeune et basque qui comprend le langage des forêts et des

bocages et celui des petits ruisseaux qui murmurent tout bas en caressant les murs de la maison, pour un cœur nimbé du brouillard des montagnes n'a pas été écrit ce mot d'un auteur très connu: "L'Impartialité dans les Arts est comme la Raison en Amour, le partage des cœurs froids ou faiblement épris".

Ajoutez à cela ma condition de *Fils du Poverello*, de celui qu'on appelle le *Roi des Jeunes*, de celui pour qui les loups et les alouettes étaient des frères et des sœurs, de celui pour qui la musique fut la compagne fidèle, de celui qui envoyait ses frères prêcher la chanson sur les lèvres, groupant ainsi autour d'eux les bourgades querelleuses, de ce *Jongleur divin* qui au dire de Celano, dans ses extases chantait en français l'Amour suprême en s'accompagnant d'une viole, ou de deux morceaux de bois qu'il tenait sur ses épaules comme un violon; ajoutez-y ma qualité de frère mineur descendant de ceux qui furent les inspirateurs de l'Art au Moyen-Age et vous comprendrez la raison de ma présence parmi vous...

Présence qu'en ma qualité de prêtre je tiens à souligner, car je me souviens du mot de l'Évangile: "L'homme ne vit pas seulement de pain, mais aussi de toute parole sortie de la bouche de Dieu", Parole de Dieu (qui, selon Lacordaire, donna à Moïse non seulement les tables de la Loi mais aussi leur forme) sont les fresques de Fra Angelico, Cimabue et Giotto; parole de Dieu, les Catacombes, les cathédrales et les petites chapelles perdues, dans les forêts; parole de Dieu, les merveilles sorties des mains de Luca della Robbia et Michel-Ange; parole de Dieu, la poésie populaire la plus simple et les poèmes de Dante; parole de Dieu, surtout, la musique populaire qu'il a fait jaillir de ce rocher du corps humain pour éteindre notre soif d'idéal, la faisant couler aussi abondante que la pluie qui tombe sur nos champs et que les ruisseaux qui arrosent nos prairies. C'est précisément parce que l'homme ne vit pas seulement de pain, que j'ai été invité à vous parler quelques instants de la *Chanson Basque*. Cette invitation, je l'ai acceptée et je tâcherai du mieux qu'il m'est donné, de vous faire voir comment nos ancêtres ont chanté et comment leurs descendantes chantent encore.

Vous est-il arrivé de vous trouver, par un jour de foire dans un village comme Hasparren, Elizondo, Saint-Pée, Alsasua? Avez-vous

remarqué comment les «Pertsularis», placés sur le balcon de l'auberge ou de la Mairie égrènent leurs strophes monotones et quelque peu malignes devant un public qui sourit naïvement, vous rappelez-vous ce début presque toujours le même :

“Il convient de chanter quelques vers nouveaux”.

“Je suis sur le point de commencer quelques strophes”.

“Voici des *berso-berri* que j'ai composés”.

Eh bien, Messieurs, comme ces vieux bardes populaires, moi aussi je vais commencer cette causerie en vous annonçant que je vais vous chanter des vers nouveaux. Comment, me dira l'un d'entre-vous, des vers nouveaux! mais ils sont si vieux!.... Oui, des vers nouveaux. Vous tous qui m'honorez de votre présence, qu'auriez vous à chanter pour exprimer votre joie, vous distraire ou vous amuser? Et vous, mamans basques, au murmure de quelles chansons faites-vous fermer les yeux à vos tout-petits, à ceux qui vous regardent avec l'innocence de la colombe? Laboureurs, comment vous défendez-vous de la chaleur brûlante que reflète la terre que vous parcourez pas à pas?. Ah, Messieurs, la chanson équivoque, celle qui salit les lèvres et l'âme s'est infiltrée jusqu'à nous et jusqu'à la moelle de nos os! La mélodie populaire est devenue pour nous un langage inconnu et lettre morte, elle qui a été l'aliment de tant de générations. La pauvrete se retire, s'éloigne, elle s'en va vers les hautes montagnes. Sans doute, elle a besoin d'un air plus pur que celui qu'on respire dans nos plaines et dans nos villes. Voilà l'explication de ce que je viens de vous annoncer en vous disant: je vais chanter des vers nouveaux.

Et vous, étrangers qui croyez connaître le pays et les chemins que vous parcourez, savez-vous exactement quelle est la vraie chanson ancestrale basque? De même que vous vous croyez renseignés sur les mœurs basques en regardant quelques cartes postales qui vous montrent l'aspect le moins indigène de la vie paysanne, de même il vous semble surprendre l'âme musicale basque dans quelques *zortzikos* très récents, dans quelques *fandangos* qui n'ont aucun caractère de race et qui accusent une influence malfaisante de certaine école décadente du siècle dernier. Est-ce que vous prendrez comme représentation de notre âme musicale, ces romances vulgaires, édulcorées, qui nous transportent en esprit dans une avant-scène, et nous font voir un té-

nor, tout pâmé, les yeux blancs, filant la note au long d'un quart d'heure?.

Le soleil de la conscience une fois voilé, toutes les manifestations de la vie spirituelle sont enveloppées de la même obscurité: comme les brebis, les unes après les autres s'acheminent vers la bergerie, ainsi les unes après les autres disparaissent toutes les floraisons de l'âme.

Or, pour connaître le basque et bien le connaître, il faut examiner ses chansons. L'âme basque, celle de l'homme en général, se reflète dans la chanson qui effleure ses lèvres, comme dans un miroir.

Un grand écrivain, MARAGALL, a dit: "Au premier abord, on peut croire qu'il n'y a rien de plus indifférent à la volonté humaine que la musique, et quand on pense à sa propre éducation quotidienne, si on y pense, ou bien à l'éducation de ceux qu'on a le devoir d'élever, la dernière chose dont on ne se préoccupe ni peu ni prou, c'est la musique, qu'il faut sentir soi-même et faire sentir. On considère la leçon de musique des enfants comme un agrément. Entendre au théâtre une symphonie de Beethoven ou un air vulgaire quelconque dans la rue, est pour les grands une jouissance également honnête.... Et cependant comparez ces deux jeunes pianistes: celui dont le répertoire est plein des sensualités des valse lentes plus ou moins à la mode, et cet autre formé à la pureté d'un Bach: remarquez l'homme qui, dans ses mouvements d'expansion arrive à fredonner de la musiquette et cet autre qui s'amuse à jouer au piano, même avec un seul doigt, si son talent ne va pas plus loin, les quatre notes qui forment un thème musical de genre noble; et vous conviendrez qu'au fond de l'esprit de l'un et de l'autre, vous découvrirez quelque chose de bien différent et qui vous donne le niveau de l'élévation de leur conduite, quel que soit le milieu social dans lequel chacun d'eux vivra. Si bien que l'on pourrait faire l'adaptation suivante du proverbe connu: Dis-moi quel est le genre de musique que tu aimes, et je te dirai qui tu es.

Examinez donc la musique de ce paysan basque qui vit isolé dans sa maison rustique. Regardez comme elles sont délicates les fleurs de son âme. Les grands événements qui ébranlent l'humanité n'ont pas d'intérêt pour lui et ne l'atteignent pas. Ce qui l'entoure, sa maison, son village son petit coin de terre, voilà ce qui le touche. Les incidents du marché, la joie un peu envieuse de voir un de ses émules

trompé par un bohémien qui lui a joué un tour, le refus qu'une jeune fille a infligé à un jeune homme qui s'était épris d'elle, quelques peccadilles que les langues acerbes des femmes ont ébruitées dans le village, les rondes qui quêtent certains jours de l'année....et tant d'autres innombrables petits incidents, thèmes courants de la vie ordinaire, qui recèlent, cachée, la poésie la plus délicate. Pourra-t-on y saisir tant de nuance d'où, comme de la machoire du lion, le paysan basque saura extraire un miel de poésie si pure?

Ne croyez-vous pas que ce chanteur populaire que vous voyez traverser nos rues, marchant devant son attelage de bœufs ou portant au bras un panier, ne sache pas vibrer avec une force de sentiment et de délicatesse tout à fait insoupçonnée. Dans l'âme du paysan, et c'est le cas pour le basque, on trouve très souvent sous l'enveloppe d'une rude écorce spirituelle, une délicatesse et une sensibilité pleines de couleurs et de lumière.

Le basque chante, et il chante toujours et partout: à la maison, à l'église, dans la rue, à la campagne. Joyeux ou triste, il chante quand même aussi bien lorsque courbé, il fauche les fougères qui tombent régulièrement peignées, que lorsque dans la pressoir il fait jaillir le cidre des pommes foulées. Ainsi chantait-il aussi autrefois dans les anciennes ferronneries, à minuit à l'heure de la relève; ou bien dans l'atmosphère égayée de l'auberge s'adressant au vieux patriarche Noé pour célébrer ses louanges en ces termes:

“Oh Noé, homme illustre de l'ancienne Loi,
 Tu as été le premier à louer la vigne.
 Qui te suggéra de planter una souche si précieuse?
 Dans les moments de peine, c'est elle
 Que l'homme a comme consolatrice”.

Partout le basque trouve l'occasion de chanter. Voyez comment dans les petits villages, il met en musique tout ce qui dans la vie lui offre matière à chanson. Gare à la maîtresse de maison qui n'a pas le geste assez large quand la troupe des danseurs ou des “Olentzerolaris” frappe à sa porte! Malheur à la jeune fille dont on parle dans le village. Qu'ils sont à plaindre le pauvre curé ou le pauvre maire s'ils ont été durs dans l'exercice de leurs fonctions.

Pour mettre en musique tous ces sujets et les chanter, le basque se sert des airs connus: quelques-uns, précieuses reliques sont, sans doute, de date bien ancienne; d'autres ne le sont pas autant, mais tous sonnent dans son cœur comme quelque chose de très connu....

Cette musique, cette effusion du moi en des vers chantés est courte, car le peuple condense, concentre ses sentiments. On pourrait dire de lui ce que l'on dit des petits enfants: «un rien suffit à les amuser!».

La musique basque s'imprègne de l'âme du paysage qui sert de cadre au paysan qui l'habite. Il faut qu'il en soit ainsi, car l'âme humaine est bien en quelque sorte façonnée et modelée par le paysage qui l'entoure. En parcourant les recueils des chansons basques, vous y trouverez des mélodies dont le contour est tout à fait doux comme celui de nos collines vertes peuplées de pommiers. Douce comme le paysage labourdin, elle est un peu plus rude en Biscaye, comme les rochers de l'Anboto. Oh! cette danse des épées qui a tant frappé les danseurs des ballets russes!

Ainsi que les silencieuses vallées de la Haute-Navarre, les mélodies basques ont des sinuosités où la rumeur des petits ruisseaux limpides a laissé son écho, ces ruisseaux limpides où se reflète le ciel bleu qui apparaît à travers les feuilles des chênes et des ormes.

La musique basque, tout en ayant différentes notes de couleur, est cependant *une*: Aussi bien en Guipuzcoa qu'ici au Labourd, aussi bien en Biscaye qu'en Soule, dans la Haute que dans la Basse-Navarre, l'âme est toujours la même, et elle vibre de la même façon. On retrouve à Valcarlos des chansons identiques à celles du caserío d'Iturrioz, dans la vallée du Baztan les mêmes qu'à Tardets. Pour danser les fameux sauts basques, le laboureur baztanais et le laboureur souletain sifflent la même mélodie.

De même que chez les Basques la race et la musique sont *unes*, de même la différence musicale apparaît évidente si on la compare avec celle des autres races. Certes on pourrait parfois lui trouver quelque ressemblance avec celle du Nord de l'Europe (pas du Sud). Mais malgré cette constatation, il y a dans la musique basque certaines nuances d'âme, difficiles à préciser, qui relèvent un esprit, des qualités propres à la race dont elle est l'expression. L'âme collective étant *une*, la musique populaire qui en est l'écho est aussi partout la même.

Mais les particularités de chaque race, ces particularités d'âme qui se cristallisent dans un état d'esprit spécial, trouvent leur expression la plus pure dans la musique qui leur est propre. Cet état particulier d'âme fait que chacun trouve la musique populaire de sa nation plus belle que toutes les autres, parce qu'elle est l'aliment dont son esprit s'accommode le mieux.

Quelqu'un a écrit: «Pour moi, le plus grand poète est celui qui me touche le plus». Toute musique populaire exhale un parfum qui la fait savourer avec délices; mais dès que l'on établit des comparaisons, la musique *propre* ou particulière l'emporte toujours, car on ne juge pas bien des choses si on ne les regarde pas tendrement, *avec amour*.

Heureusement, alors même que nous examinons notre musique populaire en analyste méticuleux, il s'en dégage un parfum qui charme notre âme et nos oreilles. Il ne m'est pas possible de vous dire sans émotion, les impressions profondes que j'ai éprouvées au cours de mes promenades folkloriques. Combien de fois j'ai été touché, troublé jusqu'aux larmes, quand loin des villes, parmi les hêtres et les chênes, la chanson basque est venue frapper mes oreilles, mêlée aux croassements des corbeaux ou à l'envolée d'un petit oiseau. Comme elle se marie bien au son des clochettes des vaches qui logent en bas dans l'étable, à cette mélodie que la maman fredonne pour endormir son enfant, dans l'obscur cuisine de la vieille maison! Cette ambiance est bien celle qui enveloppe nos chansons d'un nimbe de poésie, ce souvenir est bien celui qui fait vibrer au tréfond de nous même la corde du sentiment basque!

Et maintenant étant donné que les choses en ce monde n'ont de valeur que si on leur donne un sens déterminé, nous pouvons bien nous demander quel est le sens déterminé de l'âme basque, de notre vie à nous. Pour trouver la réponse à cette question allons faire une promenade à travers nos montagnes.

* * *

C'est par une paisible après-midi d'été. Nous montons au sommet d'un petit coteau. Tout en haut à demi cachée dans les arbres on aperçoit la vieille maison: elle est entourée de cerisiers de haies, d'un petit bois. A côte, il y a une prairie et un champ semé de maïs.

Assise sur le seuil de la porte de la maison, ou au coin d'un long balcon sur lequel sèche le linge de la famille, et mûrissent les piments rouges, au soleil, une mère endort son fils. Elle bat le rythme avec ses genoux et avec tout son corps; elle tâche de faire dormir le poupon pour le déposer ensuite dans le berceau qui l'attend, car elle doit préparer le repas du soir. Son mari et ses fils vont rentrer bientôt après une rude journée de travail. Ecoutez ce qu'elle chante:

*Nere aurra lotxo, lotxo.
Nik emanen dizkitzut
bi kokotxo
arratsaldian txokolatia.*

Do, do, mon enfant je te donnerai deux gâteaux, et cet après-midi, du chocolat.

Mais la petit enfant ne veut pas s'endormir. Pour attirer son attention elle lui propose une meilleure récompense.

*Nere maitia, nik zuretzat
opilla surtan daukat;
erdi-erdiya emango dizut,
beste erdiya neretzat.*

J'ai pour toi, mon bien aimé pain de sucre, tarte de maïs la moitié de chacun sera pour toi, pour moi l'autre moitié.

Un petit oiseau s'envole, il s'est caché dans un laurier. Elle chante alors:

*Arbolaren adarraren aldaskaren
puntaren puntatik
txoriñua kantari:
Nork eman dezake aireño uni!*

Sur la pointe, tout à la pointe du pout, bout au bout de la branche, un oiseau chante: Qui me donnera une chanson pour mon petit.

Voici un vautour qui, majestueux se dessine et se détache au loin sur l'horizon bleu et pur du ciel. En le voyant, une strophe jadis apprise monte à ses lèvres:

*Bonbolontena, nere laztana,
ez egin lorik basuan,
aizteritxuak eamango zaitu
erbiya zeralakuan. Bo!*

Bonbolontena! Mon chéri ne dors pas dans la forêt. Le méchant vautour t'emporterait comme si tu n'étais qu'un petit lièvre. Bo!

Enfin l'enfant se décide à fermer les yeux. Un brouillard qui semble une gaze subtile, commence à se lever du côté de la mer. La vue de la vallée tranquille qui s'étale jusqu'aux rives de l'Océan, fait éclore sur ses lèvres cette mélancolique chanson.

*Itsasoetan laño dago
Baionako barraraiño.
Txoriak bere umiak baño
nik zu zaitut maitiago.
Lo, lo, lo.*

Sur la vaste mer le brouillard s'étend jusqu'à la barre de Bayonne. Moi je t'aime plus encore que les oiseaux n'aiment leurs petits. Lo, lo, lo.

(On chante *Itsasoetan*, n° 42)

La mère se tait: le soir tranquille, les bois muystérieux, l'étoile du soir qui se montre au firmament, font que l'âme se replie sur elle-même, cette âme de la mère basque résignée. Les larmes montent à ses yeux et perlent sur ses paupières. Est-ce un souvenir triste qui a traversé esprit? Peut-être celui d'un mari joueur ou buveur, et elle chante:

*Altza eder ur airian,
Iru arrosa Mayatzian.
Amoriorikan eztuenak,
eztu minikan biotzian.*

Le bel aulne près de la fontaine trois roses de mai... Celui qui est sans amour, n'a pas de douleur au cœur!

La mère oublie ses peines. Elle concentre toute sa tendresse sur cet enfant. Comme son fiancé, son mari, son père, il conduira les

brebis et les vaches dans les champs, il parlera la même langue qu'eux, et comme les garçons du village il ira aussi danser les dimanches sur la petite place formée par les quelques maisons du quartier. Longuement, amoureusement, elle baise ces joues aussi blanches que la laine des brebis et aussi rouges que les cerises mûres qui passent au travers des barreaux de bois du balcon. Elle lui dit un mot une parole, quelque chose de doux qui semble une rumeur vespérale. Elle le chante, le lui donne tout émietté, comme la bouillie qu'il prendra quelques mois plus tard lorsqu'il aura grandi.

Ttun, kurun, kuttun, kuttuna, lo!
 Ché...ché...ché...chéri, dors.
 (On chante *Ttun kurrun...*, n° 77)

Le soleil descend à l'horizon: l'enfant s'est éveillé: les petits frères l'entourent et le caressent en chantant:

Binbili, bonbolo
sendal lo.
Akerra Prantzian
balego,
akerrak kanta,
idiak dantza,
auntzak
danboliña jo.

Binbili, bonbolo, si nous étions en France le bouc chanterait le bœuf danserait la chèvre jouerait du tambourin.

(On chante *Binbili bonbolo*, n° 22)

L'enfant a grandi. Il a ses huit ans et danse en rond avec les petites filles de son âge, cette chanson énumérative que l'on trouve aussi dans d'autres littératures et que j'ai lue dans *Le Rabbín de Bacharach*, de HEINE:

*Erioa or eldu da
gizonaren iltzera:
erioak gizona,
gizonak katua,
katuak sagua,
saguak soka,
sokak idia,
idiak ura,
urak sua,
suak makilla,
makillak zakurra,
zakurrak otsua,
otsuak akerra,
akerrak ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.*

La mort s'en vient pour tuer l'homme. L'homme est frappé par la mort, le chat par l'homme, la souris par le chat, la corde par la souris, le boeuf par la corde, l'eau par le boeuf, le feu par l'eau, le bâton par le feu, le chien par le bâton, le loup par le chien, le bouc par le loup. Sortez, sortez, sortez; le bouc était dans nôtre maïs.

(On chante *Makilla or eldu da*, n° 55)

* * *

Vous souvenez-vous de cet enfant qui s'amusait à grimper sur les arbres et à dénicher des oiseaux? Il a grandi, il est devenu adolescent, puis jeune homme. Il a droit maintenant à être élu majord'homme, quand les fêtes patronales sont arrivées. Il est assez robuste et n'a plus besoin d'aide maintenant pour gravir la montagne, conduire son traîneau rustique et le ramener à la grange tout plein de fougère... Les choses n'ont pas encore pour lui ce sens transcendant qui détermine l'orientation d'une vie. Et cependant déjà il rêve, et tout en gardant ses vaches ou en fauchant des fougères dans la montagne, il se met à chanter des strophes tombées peut-être des lèvres d'une vieille femme du village qui berçait un petit enfant:

*Larre gorrian eperrak aide,
bagodietan usoak,
Mutiltxo gazte airosoa da
Juantxo Mende-berrikoa.*

Dans la champ rouge sont les perdrix, parmi les hêtres les palombes. Homme jeune et galant est petit Jean de Mendiberria.

Ces vers renferment peut-être une allusion à un mariage en projet, ou peut-être aussi c'est une chanson quelconque, qu'il a fredonnée au hasard.

(On chante *Larre gorrian*, n^o 53)

* * *

L'hiver est venu et avec lui l'époque où l'on égrène le maïs: ce temps où, comme le dit le délicat poète moderne Francis Jammes: "*le vent qui gémit tourne comme une vis*". C'est le temps où l'on se réunit pour effeuiller le maïs *artoxuritzi*a dans le grenier de la ferme, et c'est alors la joie des jeunes et le cauchemar de ceux qui ne le sont plus. Réunions de jeunes gens, assemblées joyeuses où les plaisanteries, les pointes plus ou moins acerbes voltigent dans l'air comme à l'automne les feuilles poussées par le vent.... Il y a paraît-il dans le village une jeune fille qui veut cacher ses premières amours. D'un coin du grenier une voix part qui chante ainsi:

*Maritxo, nora zuazi
onen ederki jantzirik?
Bide berriraño nuaye
kontentuz beterik.
Bide berritik ere
pixka bat goraxago,
aritz baten ondoan,
galai bat an dago.*

Maritchu, où vas-tu si bellement habillée?. Je vais vers le chemin nouveau toute pleine de joie. Et encore du chemin nouveau un peu plus haut près d'un chêne un galant attend là-bas.

Si dans cet autre coin, il y en a qui se confient tout bas leurs chagrins, il ne manquera pas un rival pour lancer dans l'air une chan-

son qui sera reprise ensuite en chœur par toute l'assistance.

*Kondetik kondela,
batxakaran beltza ondoaren
min dela arana.
Prantxisca orren
miste soberana
mirua puntean deraman
Pedro-Pedrunekua
jau!, jau!
uraxe bera deraman.*

Kondetik, kondela. Comparée au prunellier la prune semble amère. Française, tant dame souveraine tu as au-dessus de toi un épervier. Pierre de Pedronea, jau! jau!. C'est lui-même que tu as.

(On chante, *Kondetik kandela*, n° 50)

* * *

Le travail du dépouillement du maïs se prolonge fort tard dans la nuit et se termine par un repas suivi d'une sauterie. Les jeunes gens passent en groupe dans les rues silencieuses du quartier en égrenant des chansons comme *Anton ete Madalen, Ene maitia xarmegaria*, etc., etc. Par un chemin solitaire une jeune paysanne dont le cœur est plein du désir de vivre, s'en retourne vers la ferme qu'elle habite. La nuit est tiède, calme. Une lumière bleuâtre et froide éclaire doucement les champs dont les moissons avaient mûri au brûlant soleil d'août. Sur l'herbe fine brûlée maintenant par l'hiver, se dressent des hêtres dont les dernières feuilles sont récemment tombées. Leur majestueuse ramure fait naître un sentiment intime d'amour, qui se précise, prend corps et s'exprime dans les vers suivants qui rompent le silence de la nuit.

*Arboletan den ederrena da
oyan beltzian bagua.
Itzak leunak dituzu baño
bestetarako gogua.
Jaun zerukuak emango al dizu
niganako amoriua.*

Parmi les arbres le plus beau dans le bois sombre, c'est le hêtre. Paroles douces tu as, mais pour les autres le cœur. Que le Seigneur du ciel tourne ton amour vers moi.

(On chante *Arboletan den ederrena*, n° 8)

* * *

Sans doute ce cri de tendresse que ce jeune homme a poussé avec sa belle voix de baryton est resté sans écho. Il a été écouté avec froideur, peut-être avec dédain ou mépris. Et cependant l'image de sa bien-aimée est profondément gravée dans son cœur et il la décrit avec tous ses charmes pour bien montrer que si sa peine est grande, c'est parce qu'il n'est pas payé de retour. Elle seule est la cause de toute cette peine.

*Neure maitena, aran beltz,
ortza xuri, begi beltz.
Nik zu maite, zuk ni ez
neure maitena zarenez:
kontzientzia karga daukazu
nere penen oken dolorez.*

Ma bien-aimée, aux sourcils noirs aux dents blanches, aux yeux noirs. Je t'aime, toi tu ne m'aimes pas, et pourtant tu es celle que je préfère: Sur ta conscience, pèsera le poids de ma peine et de ma douleur.

(On chante *Neure maitena*, n° 60)

* * *

Avez-vous entendu rien de plus touchant, rien de plus grand dans sa simplicité?. Un poète indien moderne, RABINDRANATH TAGORE, l'a fort bien dit: «Le cœur se donne en pleurant ou en chantant».

Tout devient motif à chanson pour le basque qui aime. Les oiseaux, les fleurs, les ruisseaux; il fait appel à tout pour donner libre cours à son sentiment. Il ne peut pas disposer de la journée pour aller voir sa fiancée, la ferme qu'elle habite est trop loin et il doit labourer son champ. La nuit vient, c'est l'heure du repos qui met fin à son labeur. Mais dérochant quelque temps à son sommeil, il s'achemine vers la maison où son cœur l'attire. La nuit s'achève dans une

douce causerie et à l'aube tous deux descendent au village pour entendre la première messe. C'est ce qu'on appelle à Valcarlos *aller amoros*. Sentant ses pieds plus légers, le paysan basque trouve à ces moments des accents magnifiques:

*Argizagi ederra,
argi egidazu:
bidaia luze untan
zuk lagun ezazu.
Maitia nai nuke
gaurgero mintzatu;
arat sar arteraino
argi egidazu.*

Belle lune éclaire-moi: pendant ce long chemin tiens-moi compagnie. Je voudrais de suite parler à ma bien-aimée. Jusqu'à ce que j'arrive chez elle éclaire-moi.

(On chante *Argizagi ederra*, n° 9)

Voici maintenant une rue paisible d'un de nos villages seigneuriaux: un palais ancien, aux pierres sombres, aux balcons forgés, avec un grand écusson la porte. La fille de la maison, silencieuse, coud. Sa mère, en maîtresse de maison jalouse de ne pas compromettre la dignité de son rang s'oppose au mariage de la jeune fille, parce qu'elle aime un gars du village, un gars sain, robuste et sympathique mais d'une autre condition sociale. L'héritière, surveillée, ne peut s'empêcher de se comparer dans sa détresse avec l'héroïne de ces strophes.

*Egun batez ari nintzelarik
sala batean brodatzen,
itsasotik aditu nuen
mariñel bat kantatzen,
mariñel bat kantatzen eta
pertsu auen ematen.*

1. Un jour tandis que je brodais
Dans ma chambre
J'ai entendu un marin
qui chantait la mer
Il chantait en mer
et c'étaient des vers.

2. Je laisse mon travail
Et me dirige vers ma mère.
Me laisserait-elle aller
Jusqu'au bord de la mer
jusqu'au bord de la mer,
entendre ces vers du marin.
 3. O toi marin, marin,
Vins donc à terre,
Viens à terre
pur souper chez nous,
pour souper chez nous,
et parler avec mes parents.
 4. Capitaine, capitaine
N'as-tu pas honte
de tromper ainsi!
la jeune fille
à la taille fine et délicate.
 5. Marin, marin,
mets les voiles au vent:
Ce que je désirais tant
j'ai réussi à l'avoir.
 6. Dans la mer l'eau est profonde:
On n'en voit pas le fond.
Ma bien aimée, la pauvre
Y nage comme un poisson.
- (On chante, *Egun batez*, n° 27)

* * *

Si je m'étais proposé de vous parler un peu longuement des chansons d'amour, cette séance toute entière aurait dû être exclusivement consacrée à ce sujet qui est capital dans toutes les littératures du monde. Croyez-vous que ces bons paysans dont la seule occupation est de labourer les champs ou de garder les troupeaux n'ont pas le sens de l'expression de l'amour, un sens très fin et très averti?. Lisez plutôt les poésies populaires basques qui développent ce thème. Vous serez émerveillé de voir la délicatesse des pensées que des paysans sans

culture offrent à votre admiration. Ne soyez pas surpris de ce que j'aie abordé ce sujet dans cette conférence. Je l'ai fait parce que l'amour a été mis par Dieu dans la cœur de l'homme. Heureusement le basque a su en parler toujours avec respect et enchantement. C'est à peine si on trouvera quelquefois faisant tache dans cette blancheur, un mot, une expression un peu crue, mais rien de plus. CAMPION, l'a fort bien exprimé en ces termes: "Les basque ne dit jamais rien qui puisse être l'apologie du vice".

* * *

L'amour divin et l'amour humain sont les deux axes de la vie de l'homme. Le paysan qui sait jouir de la vie présente saura-t-il éprouver quelque attrait pour la vie future?. La voix de l'au-delà trouvera-t-elle un écho en lui, fera-t-elle vibrer quelque fibre dans son âme?. Je n'ose me prononcer et je ne sais si c'est l'expression du sentiment divin ou celle du sentiment humain qui a atteint le plus haut degré dans la beauté. Parcourez quelques vieux recueils de poésies religieuses, les textes des admirables sentiments s'élèvent de l'âme, à la chaleur de la religion. On y trouve un accent sérieux, viril, et un caractère moral tellement saisissants qu'ils fixent l'attention.

Il y a quelque temps j'assistais aux vêpres dans le petit village d'Arnéguy près de Saint-Jean-Pied-de-Port. Hommes et femmes les chantèrent en latin, puis à la fin de la cérémonie tous entonnèrent ce vieux cantique:

*¿Ote da deus necesario
mundu untan baizen salbatzen?
Ez ahal da alako zorionik
nola zeruetara eltzea.*

Y-a-t-il rien de plus nécessaire en ce monde que de se sauver?. Il n'y a pas de bonheur comparable à celui d'arriver au ciel.

Comment dirai-je mon émotion quand j'ai entendu dans cette petite église, le peuple s'adresser à Dieu en chantant:

*Mintza zaite, Jaun ona, emen nago
ekarria zure entzutera:
zure nahiak tut konplitu gogo,
otoi, zato ene azkartzera.*

Parlez, Dieu bon, me voici venu pour vous écouter. Je veux accomplir vos volontés, venez je vous prie me rendre fort.

Comparez ces paroles anciennes, qui paraissent inspirées directement des psaumes, avec quelques cantiques modernes, de la seconde partie du XIX^e siècle et dites-moi si l'on a gagné au change en remplaçant la futaine et la moire de nos aïeules par ces lustrines et ces paroles musicales aux couleurs criardes qui ne sont que des échos des cafés-concert.

Je ne puis me soustraire au désir de vous faire entendre deux ou trois cantiques religieux qui sont un vrai modèle du genre. Ecoutez:

*Gizona, non duk zuurtzia?
zer? ez dakik
ez dela deus ere bizia
ke bat baizik?
Iguintzak biotzez mundua
orai danik.
Erioa duk urbildua
ire ganik.*

O homme, où as-tu le bon sens?. Quoi? tu ne sais pas que la vie n'est qu'une fumée?. Reconce au monde de cœur tout de suite. La mort est là proche de toi.

(On chante *Gizona, nun duk zuhurtzia*, n.º 37)

* * *

Cet autre que j'ai copié à Arnéguy sous la dictée des enfants de Marie est un dialogue entre un chrétien et un damné de l'enfer.

*Kreatura damnatua,
zerk auen tormentatzen?
zer den ire ifernua,
ire penak zer diren?
Erraguk, erraguk:
argitu nai gaituk.*

On créature damnée ce qu'est ton tourment, ce qu'est ton enfer, ce que sont tes peines dis le nous, dis le nous, veuillez bien nous instruire.

Et le condamné répond:

*Ezin erran dirot itzez
zenbat dudan sofritzen:
ene dolore bortitzez
asten banitz mintzatzen,
flakoak, flakoak
litezke itz guziak.*

Je ne puis exprimer par des paroles combien je souffre: De mes très grandes peines si je commençais à parler, impuissantes, impuissantes seraient toutes mes paroles.

Et ainsi se poursuit le dialogue qui met en scène les diverses professions de l'homme dans la vie.

(On chante, *Kreatura damnatua*, n° 51)

* * *

Et ce délicieux Noël que j'ai copié en Guipuzcoa. Il y est question du refus qu'essuyèrent Joseph et Marie à leur arrivée à Betlehem à quête d'un abri pour l'enfant qui allait naître. Voici les paroles incomplètes qui figurent bien une représentation primitive.

Là-haut dans la maison allons frapper à la porte (bis). Peut-être répondront des gens aimables (bis).

*Bi eta iru bider
Joxepek jotzen du (bis).
Gizonak bentanara
nekez irtetzen da (bis).*

1. Deux fois, trois fois, Joseph frappe (bis). Un homme à la fenêtre se traîne péniblement (bis).
2. L'homme de la fenêtre leur répond ainsi (bis). A ces heures de la nuit qu'est ce que vous voulez? (bis).
3. Je conduis une jeune fille avec moi, à mes côtés (bis). Comme fils, elle porte, Jésus, dans son sein (bis).
4. Vierge, avec un fils! Comment est-ce possible? (bis). Vous êtes des farceurs allez-vous en au loin (bis).

5. Prends courage, courage Joseph (bis). Aujourd'hui ce Jésus, va naître (bis).
6. En ce moment minuit a sonné (bis). Quand est nê ce bel enfant (bis).

(On chante *Bieta iru bider*, n^o 21)

* * *

J'aurais voulu parler en détail des divers genres de musique basque. Le temps vole, rapide, et je ne puis prolonger davantage cette conférence.

Le basque est poète quand il traite même des choses sérieuses de la vie; mais quand il touche aux choses gaies, il y met un entrain endiablé: la malice pétille dans les strophes que les «pertsularis» se renvoient quand ils sont en face l'un de l'autre, dans les *bertsoberris* qu'ils adressent au maire, ou à la maîtresse de maison, qui se gendarme, ou à la sacristine qui gromelle contre les jeunes gens et les jeunes filles qui dansent et qui se divertissent.

Avez-vous entendu parler des fameuses chansons: *Zaldi baten bizitza*, *Ixkerraren Zamaria*, et de tant d'autres, pleines de traits malicieux et piquants qui sont des merveilles de caricature et constituent des chefs-d'œuvre du genre?

Un jour, un forgeron d'Ituren vola une statue de St. Christophe pour la faire fondre et fabriquer des sonailles pour les brebis. Le malheureux! son nom passera à la postérité. Les sonnailes auront fini de sonner, qu'on parlera encore longtemps de lui.

*Ituringo arotza
Erramun Joakin,
asarre omen zaude
zere degun jakin:
Santurik ez laiteke
zurekin fiatu.
San Kristobal urtu ta
joaliak egin.*

Forgeron d'Ituren, Joachin Raymond, on dit que tu es fâché, parce que nous avons su qu'aucun saint ne peut se fier à toi. Tu as fondu Saint-Christophe et tu en as fait des sonnailes.

(On chante *Ituringo arotza*, n^o 44)

Les bohémiens sont arrivés au village, ils ont fait mainbasse sur des poules et des petits cochons, ils les ont tués, employant des procédés dont ils ont le secret et qui ne sont pas très recommandables. Tout le monde le saura sans tarder. Les vers chantés vont bien vite répandre partout la nouvelle...

1. *Kazkarotek badakite
trikun, trakun egiten;
ollonua ebatsi ta
sasi zoko gordetzen.
Pairun, pairun, piarretum.*

Les cascarots savent très bien faire trikun, trakun; après avoir volé une poularde la cacher dans un coin de la haie. Pairun, pairun, piarretum.

2. *Kazkarrotek erosi du
lau sosetan ogiya;
lagunari saldu dio
bortz sosetan erdiya.
Pairun, pairun, piarretum.*

Un cascarot a acheté un pain pour quatre sous, a son camarade il en a vendu la moitié pour cinq sous. Pairun, pairun, piarretum.

3. *Kazkarotek badakite
txerriñoen kuidatzen;
orratzñoak sartu eta
ongi disimulatzen,
pairun, pairun, piarretum.*

Les cascarots savent très bien soigner les petits cochons. Ils introduisent des aiguilles (1) et les dissimulent très bien. Pairun, pairun, piarretum.

(On chante *Kazkarotek badakite*, n^o 48)

* * *

Si vous avez passé quelques jours dans un village de la haute montagne, un de ces villages tranquilles, où les maisons semblent plus immobiles, où tout le monde a l'air de se mouvoir plus lentement, vous êtes peut-être revenu de la chasse tout mouillé par cette pluie fine qu'on appelle dans le pays *sirimiri*, et vous êtes entré dans une cuisine, pour aller vous asseoir tout près du foyer et vous sécher.

(1) Dans la nourriture.

Vous avez entendu la bonne de la maison chanter, tout en faisant les préparatifs pour le repas du soir, une de ces légendes dont nous n'avez pas pu bien deviner le sens.

* * *

Elle racontait une ancienne tragédie du pays, vieillie par le temps qui ronge tout, mais conservée encore assez intacte dans la mémoire de quelque bonne aïeule, comme se conservent les vêtements usés parmi les pommes, au fond des armoires antiques. Je vais vous choisir une de ces anciennes légendes. Je l'ai trouvée dans la petite collection que Mme de VILLÉHÉLIO recueillit au milieu du siècle dernier.

Elle s'appelle *La Veuve* et l'on devine qu'il s'agit d'une personne de sang royal.

Voici la légende:

1. —*Ene ama, othoi, errazü*
Mithil horiek zer düten?
—*Ene alhaba deüserik ez,*
Zamari belza galdüriken.

Mère, dis-moi, je t'en prie qu'on-ils, ces garçons?. —Ma fille, ce n'est rien, la jument noire s'est égarée.

2. —*Ene ama, othoi, errazü*
Neskato horiek zer düten?
—*Ene alhaba deüserik ez,*
Zilhar untzi bat hautse düten.

Mère, je t'en prie, dis-moi, qu'ont-elles ces jeunes filles?. —Ma fille, ce n'est rien, un vase d'argent s'est brisé.

3. —*Ene ama, ez, othoi*
ez, othoi, egin nigarrik.
Errege jaunak ekharriko dü
Ûrhe eta zilhar armadetik.

—Mère, je t'en prie ne pleures pas. Messire roi rapportera de l'or et de l'argent avec son armée.

4. —*Ene ama, ethoi, errazü*
Khantü horiek zer diren haiñ gora?
 —*Ene alhaba deüserik ez*
Prosesionia da juaiten.

Mère, dis-moi, je t'en prie. Ces chants pourquoi sont-ils si hauts?. —Ma fille ce n'est rien, c'est la procession qui passe.

5. —*Ene ama, othoi, errazü*
Zer zaya ezar behar düten?
Zaya xuri edo gorria?
 —*Ederziago da beltza.*

Mère, dis-moi, je t'en prie, quelle robe faut-il que je mettre?. La blanche ou la rouge?. —Il vaut mieux mettre la noire.

6. —*Ene ama, othoi, errazü*
Thonba hori zer da haiñ gora?
 —*En'errena, ezin deit gorda:*
Errege jauna ehortzia.

Mère, dis-moi, je t'en prie, ce tombeau si élevé qu'est-ce?. —Ma belle fille, je ne puis te le cacher: messire roi est enterré.

7. —*Ene ama, ori ürhe,*
Ürhe eta zilharen giltza.
Ene xemea unsa haz zazie,
Eztitarzünekila.

—Mère, voici la clé de l'or et de l'argent. Elevez mon fils avec beaucoup de douceur.

8. *Lür santia, erdira bedi,*
Ni ere barnen sar nadin.
Lür saintia zen erdiratü,
Ni ere barnen sartü,
Espüs jauna bexarkatü.
Jinko Jauna dela laudatü.

Que la terre sainte s'entrouvre pour que j'y descende. La terre bénite s'est entrouverte et j'y ai pénétré dedans. J'ai embrassé mon époux. Que le Seigneur Dieu soit loué.

(On chante *Ene ama, othoi, errazü*, n° 28)

Je ne puis résister au désir de vous faire entendre une très jolie mélodie qui m'a été envoyée de Soule. C'est une mélodie que les pâtres sifflent dans leurs montagnes de Soule et qu'ils appellent *Belatsarena*, l'air de l'épervier. Comme celui-ci, elle monte dans l'espace en décrivant des courbes d'une élégance extrême; elle plane là-haut comme l'oiseau qui guette au-dessus de lui, et tout doucement elle retourne, puis revient se poser sur les lèvres du berger.

Ces airs sont non seulement sifflés ou chantés, mais encore mimés. Les bergers imitent avec leurs bras toutes les ondulations de l'envolée de l'oiseau, et ces gestes deviennent une représentation graphique de la courbe mélodique, ainsi que je l'ai encore constaté, il y a quelques jours, tandis que je copiais une mélodie de ce genre dont tous les mouvements sont nettement précisés par les bras.

(On chante *Belatsarena*, n° 17)

Je termine par un air de danse. Peut-être dans les temps les plus reculés se contentait-on de chanter, et l'instrument ne serait venu que plus tard. On n'y trouve que fort peu d'indication sur la manière de les danser, mais souvent on les habille de strophes gaies ou satyriques comme celles que vous allez entendre.

Tous les airs de danse que l'on joue dans nos réunions populaires sont-ils basques?. Assurément non. On trouve par exemple dans les répertoires de Guipuzcoa, le «*Il pleut, il pleut bergère....*» on le joue cependant un peu plus vite qu'en France.

Si vous avez le temps je vous conseille de parcourir le livre d'Izueta sur nos danses, et vous y verrez comment les txistularis ou joueurs de flûte populaire ont fait disparaître au 18^e siècle un grand nombre d'airs basques anciens, pour les remplacer par des airs français et allemands, ce qui d'ailleurs provoqua des protestations, et même des représailles de la part des maires et des régisseurs des villes. Voici à titre d'exemple les paroles d'un air de danse.

1. *Baratzeko pikuak*
iru ostu ditu:
dantzan dabillen orrek
oñak arin ditu.

Le figuier du jardin a trois feuilles, celui qui danse a le pied léger.

2. *Oñak ariñak eta
buru ariñago:
dantzari obeki daki
arto jorran baño.*

Les pieds légers la tête plus légère, il sait mieux danser que sarcler le maïs.

(On chante *Baratzeko pikuak*, n° 16)

* * *

J'ai fini. Je vous ai initié à notre musique populaire qui est certainement très belle.

Et maintenant vous qui, dans les milieux où vous vivez, avez quelque influence, efforcez-vous de faire revivre cette musique, si elle n'est pas encore morte, et si par malheur la langue de nos ancêtres était tombée dans l'oubli, que ce soit pour vous un devoir sacré de la faire apprendre à vos enfants.

Car Nous basques nous ne voulons pas mourir

et

Un peuple qui vit est un peuple qui chante.

5. QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DE LA CHANSON BASQUE

Se prononció en Bayona "*La Feria*", el día 6 de Octubre de 1923. Vio la luz en la revista *Gure Herria*, 1923-1924.

MESDAMES, MESSIEURS:

Le Musée de Bayonne va être inauguré. On y a réuni quantité de souvenirs que les Basques, nos ancêtres, ont eus en leurs mains et dont ils se sont servis dans leur vie quotidienne. Vous les voyez là déjà un peu vieilliss, gardés comme des reliques. Devant eux, nous, hommes du vingtième siècle, nous nous arrêtons un peu bouche-bée. La raison d'être de ces ustensiles, quelquefois grossiers et d'autres fois pittoresques, nous échappe. La vapeur, l'électricité ont transformé ou détruit beaucoup de ces industries et substitué par les objets «*en série*» ces travaux à la main, où quelque chose de l'âme populaire basque est restée accrochée. COPPÉE l'a dit très bien dans la *Bonne Souffrance*: «Quelque chose de nous, plus et mieux qu'un souvenir, reste dans les lieux où nous avons fait une douce halte et que nous avons aimés».

Or, en parcourant ces salles du Musée Basque, deux réflexions me viennent à l'esprit: Cette charrue qui a percé le flanc de la terre sous un soleil d'août, cette quenouille que la *etxeko-andre* basque a eue dans ses mains, telle la femme forte de l'Évangile, cette *Tranga* avec laquelle les paysans basques ont gonflé la laine au son rythmé

de la corde de violoncelle, ont été conduites au rythme de la chanson basque, cette chanson basque qui était, pour ainsi dire, construite à la main et que chassent maintenant sur les hauteurs de nos montagnes les chansons modernes des café-concerts et music-halls construites *en série*.

Et deuxièmement... La catalogation de ces ustensiles basques me rappelle que dans l'ordre de l'esprit nous avons déjà inauguré le Musée de la Chanson Basque, car des efforts ont été faits pour recueillir ces vestiges d'un passé lointain, et les recueils commencent à paraître où l'on peut les trouver catalogués. Or, Messieurs, ouvrir un Musée, c'est quelque chose de pénible, car on ne garde avec cet amour filial qui préside à l'Institution d'un Musée, que les choses qui sont mortes. Celles qui vivent on ne les garde pas en vitrines, on les laisse circuler,....

En fait de catalogation de la chanson basque, que possédons-nous du passé? Malheureusement bien peu de choses. La plus ancienne collection date de 1826: elle est due à Iztueta et on y trouve des spécimens de danses très intéressantes. Mais depuis 1826 jusqu'à 1870 on n'a vu paraître chez nous aucun recueil de chansons. C'est seulement en 1870 que SALLABERRY est venu nous offrir un recueil, pas très abondant, mais très intéressant, où l'on trouve des chansons qui ne sont pas toutes certes basques, mais où l'on rencontre des fruits indigènes aussi savoureux que ces *merchikas* ou pêches du pays, que je me rappelle avoir goûté à Ustaritz il n'y a pas longtemps. Vingt six ans avaient passé que Charles BORDES nous donnait sa conférence sur la chanson basque dans laquelle il s'attardait à faire ressortir les caractères de la langue basque avec cet amour plein de tendresse que vous lui connaissez tous. Voici, peut-on dire, les seuls essais dignes de mention qui aient été faits au cours du XIX^e siècle. Car je ne veux pas honorer du nom de recueil musical vraiment folklorique et scientifique quelques publications parues chez nous à la fin du XIX^e siècle. Ou bien la musique y tenait très peu de place, comme dans le *Cancionero* de MANTEROLA, de VINSON, ou bien dans d'autres, l'œil perçant d'un folkloriste averti ne peut trouver que quelques brindilles à placer dans un bouquet composé de fleurs musicales basques.

Le XX^e siècle, qui est le siècle du réveil de notre conscience nationale, a vu surgir chez nous un mouvement d'ascension dans tous les ordres de la discipline spirituelle basque. Et la musique, qui est

pour le basque quelque chose comme une autre âme, n'a pas été la moins favorisée. En 1906, l'Abbé HIRIART livrait au public un recueil avec 200 cantiques d'église, recueil fort estimable par le nombre des mélodies et l'effort qui avait du présider à la confection, mais que l'on ne peut pas prendre comme un recueil type, qui fixe les caractères de la chanson basque dans sa physionomie religieuse. Il faut reconnaître que l'effort le plus considérable en faveur de la mélodie basque a été fait dans la région que l'on appelle basque-espagnole. Les quatre Diputaciones ou Conseils Généraux des quatre Provinces Basques annoncèrent un concours avec deux prix pour les deux meilleures collections de chansons basques. Et aujourd'hui on doit à cet appel l'apparition de deux chansonniers, l'un publié déjà, l'autre en cours de publication. Monsieur l'Abbe AZKUE, travailleur infatigable, auteur du grand *Dictionnaire Basque*, a publié 6 cahiers de mélodies avec accompagnement, et deux fascicules du vrai chansonnier sans accompagnement ont paru ces derniers mois. Il publia aussi en 1901 une jolie conférence avec des exemples, qui devient déjà un peu rare pour les bibliophiles. Celui qui a l'honneur de vous adresser la parole a recueilli presque mille mélodies, et une collection de 400 airs a été publiée par lui, sous les hospices des quatre Diputaciones Basques, qui ont eu un beau geste en lui donnant l'aide matérielle nécessaire pour ces deux publications. Enfin M. l'abbé J. BARBIER, en collaboration avec le tant regretté M. Christophe DUFAU, a glané dans la Labourd, la Basse-Navarre et la Soule, plusieurs centaines de mélodies qui paraissent dans le supplément musical de la revue basque *Gure Herria*. Le pays basque leur en sera toujours reconnaissant.

Prenons ces collections en main et tâchons d'en dégager quelques remarques. De même que celui qui regarde la carte géographique du pays basque, le définit d'instinct "un peuple qui est assis sur les Pyrénées" et non sur les deux versants divisés par eux, comme on a tort de le dire quelquefois (Voltaire l'avait déjà écrit), de même on peut affirmer que la chanson basque n'est pas divisée: elle est une, la même pour les deux parties du pays, qu'une géographie politique a mis sous deux régimes différents.

Allez en Biskaye, en Soule, au cœur de Guipuzkoa ou dans ces délicieuses enfractuosités des gorges euskariennes pleines de châtaigniers et de fougères. Regardez danser le paysan baztanais et celui de Tardets. Ecoutez avec attention. Vous verrez jaillir de leurs lè-

vres, de leurs pas, toujours la même âme. Car l'âme est la même dans ces paysans qui regardent vers la mer nacrée, assis à l'ombre d'un rocher du Gorbea ou du pic d'Orhy, ou quand, l'été venu, conduisent à la maison le char débordant de foin, sur les pentes de l'Hernio ou sur les gracieuses collines d'Ustaritz. L'âme est la même. La même malgré quelques petites différences de dialectes, qui ne subsistent incomprises que très peu de temps pour ceux qui, connaisseurs de la langue, en ont l'amour. Ces variations de dialectes, beaucoup moins accusées, disparaissent presque dans la musique, et le *Bertsulari* de Banca n'aura pas de peine à saisir toute la portée d'une allusion malicieuse que son émule biscaien vient de lui envoyer, soulignée d'un sourire moqueur. Il lui répondra sans hésiter, cueillant sur ses lèvres cette allusion, tel un joueur souple relève sans effort une pelote difficile. Le parfum qui sé dégage des recueils publiés est toujours le même. Plus ou moins adoucie, comme les montagnes qui descendent doucement jusqu'à la mer, ainsi la musique, avec plus ou moins d'infiltrations exotiques, est la même dans tout le pays basque.

Et là nous constatons que notre musique a des affinités avec celle des peuples septentrionaux, tandis qu'elle semble demeurer totalement étrangère à celle des peuples méridionaux. Il est curieux d'observer que les basques ayant pris part à l'expulsion des Maures de l'Espagne, ou bien s'étant distingués au service des rois d'Espagne, la chanson castillane, en général, n'ait pris chez nous aucune place. Non seulement la chanson basque n'est pas foncièrement castillane, mais on n'y rencontre non plus d'influence fondamentale ni même accidentelle qui mérite d'être signalée. Ayant eu l'occasion de faire une esquisse d'étude entre la chanson espagnole (dans ses différentes variantes) et la chanson basque, j'ai du mettre un zéro de pourcentage pour signaler cette différence des types de chansons. La chanson espagnole pourrait être comparée à un arbre dont la racine serait l'Andalousie et le tronc la partie centrale, Castille, et qui étendrait ses branches par Burgos, s'ouvrant en éventail par Santander, Asturias etc. Quand on en parcourt les recueils on voit que se caractère andalous, si fort en Andalousie, se conserve encore dans la chanson salmantine, mais moins accusé: peut être moins encore à Burgos, et ce parfum, sans s'évanouir (dans la chanson de Santander, Asturias, ou Galicia), est mêlée de la saveur acide que donne la mer: la mer qui apporte toujours des effluves d'autres civilisations lointaines.

Ce sont ces effluves de civilisations européennes, qui ont eu de l'influence sur la chanson basque. En lisant les collections bretonnes du Viconte de la VILLEMARQUÉ, QUELLIEN, BOURGAULT-DUCOUDRAY ou MAURICE DUHAMEL, les chansons du Vivarais de d'INDY, des chansons irlandaises ou de l'île de Man ou d'autres des Alpes, publiées par J. TIERSOT etc., on est surpris de trouver quelquefois les mêmes expressions musicales que dans le Pays Basque.

Et il est curieux de relever cette différence d'influence exercée dans notre Pays Basque par les deux nations limitrophes, toutes les deux de langue différente. Serait-ce que dans le Moyen-Age la civilisation nous soit venue de la Provence par THIBAUT DE CHAMPAGNE, et ayant pour centre la cour des rois navarrais, ait rayonné dans le pays avec les troubadours et trouvères, parmi lesquels j'ai pu trouver quelques noms à consonnances basques?. Les centres politiques auraient-ils créé les centres musicaux, comme le prétend COMBARIEU dans son *Histoire de la musique?*.

D'ailleurs c'est un fait, qu'à part ces contacts, qui sont réels et qu'on ne peut nier, à moins d'être aveugle, ou plutôt sourd, la chanson a un caractère différent de celle des pays que je viens de citer il y a un moment. L'âme basque respire d'une manière différente; et cette respiration se concrétise surtout dans la langue. Or, Messieurs, vous le savez bien, malgré toutes les recherches qui ont été faites par des esprits curieux et subtils, on ne peut lui trouver de racines communes à d'autres langues. Les sons de la langue basque sont les mêmes que ceux des autres langues: le vocabulaire phonétique est aussi le même. Et cependant malgré la similitude des groupements, ces sons ont chez nous une signification absolument dissemblable. Je n'ose pas poser en principe que le tronc musical français incline ses branches jusqu'au point de toucher le sol basque, de façon à laisser entendre que les types des chansons basques soient importés de la Bretagne, comme le prétendait un des mes amis, fort subtil amateur. Non: les deux types, breton et basque, seraient mieux, comme me l'écrivait M. DUHAMEL, le chercheur de la chanson bretonne, «deux rameaux poussés sur le même tronc (à savoir les échelles défectives), d'où une certaine ressemblance. Je ne crois, me dit-il, ni à une importation ni même à une influence».

Ces contacts, même ces infiltrations du dehors, contrôlées dans les documents écrits, prennent un sens différent. Et cette pensée de

VICTOR HUGO me vient à l'esprit: "Chaque grand artiste reffrappe l'art à son image". J'ai trouvé d'autres recueils de chansons populaires qui sont très répandues chez nous. Voyez, par exemple, la *Farandole de Joyeuse*, ou bien la chanson si connue *Il pleut, il pleut, bergère*. Toutes deux ont changé d'allure. *La Farandole*, qui se joue dans un mouvement lent, s'exécute chez nous dans un *allegretto* ou *allegro* et elle n'est pas destinée à la danse, comme dans le Vivarais. De même *Il pleut, il pleut, bergère* a perdu son rythme lent et elle est devenue un air de danse vive, que l'on retrouve dans *l'Ezpata-Dantza guipuzcoanne*. Il n'y a pas de doute que quelques infiltrations exotiques du répertoire basque de danse sont imputables aux chistularis du 18^e siècle, et dans celui des églises aux prêtres basques qui ont adapté à des airs français des paroles basques. J'en ai la preuve dans quelques textes, dont on indique l'air français auquel ils doivent s'adapter. Ils datent de 1824 ou fin du XVIII^e siècle. Ces emprunts exotiques dans les airs de danse n'ont pas été faits sans une grande opposition. On le lit dans IZTUETA. On y voit que non seulement les chistularis du 18^e siècle (fin) ont substitué les airs anciens par d'autres étrangers ou bien inventés par eux, mais aussi qu'à cause d'eux les meilleurs danseurs se sont retirés de la place publique avec la ferme décision de n'y pas revenir, consigne à laquelle ils sont demeurés toujours fidèles. En lisant les plaintes amères et si justifiées d'Iztueta, nous les soulignons nous aussi d'un geste de regret, et notre dédain retombe sur ces chistularis ignorants, qui répondaient lorsqu'on leur demandait de jouer des vieux airs: "Nous ne sommes pas des chistularis de pacotille pour jouer des airs de berger: nous aimerions mieux être roués de coups de bâton plutôt que de vous donner l'air de *l'Ezpata-Dantza*".

Cette ignorance a été profonde dans le peuple et elle l'est encore aujourd'hui. Même de nos jours qu'un rayon de lumière vive est venu éclairer l'âme nationale, on aurait tort de demander au peuple qui ne lit pas le sens averti des choses qu'il a dans ses mains. Allez dans la montagne. Franchissez les cols, ces hauteurs où la blanche maison du paysan est bâtie de face au soleil avec des contreforts pour se défendre du vent nord-ouest; frappez à la porte de ce *baserri* où les journaux de la ville n'arrivent pas et dont les murs ne sont pas heureusement abimés par l'affiche criarde du dernier film, entrez; demandez au brave homme, au jeune garçon de vous chanter ses plus belles chan-

sons. Croyez-vous qu'il va vous débiter une berceuse pour endormir les enfants ou quelque mélodie de douze, treize mesure, d'une seule formule mélodique, qui a tant de charme pour l'oreille d'un musicien raffiné, comme pour un peintre les goutelettes irisées, recueillies dans une feuille de campanule? *Oik, oik bertso ederrak* (Voici, voici ces beaux vers), vous dira le paysan en vous débitant de longues tirades de vers guipuzcoans ou labourdins, où il est question d'amour ou de quelque histoire du village. Vous aurez de la peine à leur faire vider le fond de leur répertoire, où gisent dormant dans l'oubli les plus jolies chansons: les berceuses, les jeux d'enfants, les anciens usages de la localité, etc. Pour les avoir vous devrez vous adresser à la vieille grand'mamen, à la face ridée mais dont les lèvres se remplissent de tendresses quand elle a dans ses mains le petit-fils qui va continuer la nom de la maison. C'est elle qui vous donnera les plus jolies échantillons de chansons basques.

Oik, oik, pertsu ederrak. Cette exclamation est non seulement l'indice du degré de sens artistique qui couve dans l'esprit du paysan, mais aussi elle vous indiquera que pour le chanteur populaire les paroles son *le tout*. Il n'y a pas la culture dont peut-être on a besoin pour savoir apprécier la beauté originale d'une mélodie rustique. Mais les paroles il les comprend toutes. Il les chantera, mieux encore il les déclamera avec un sens de la déclamation, de la diction, de la prosodie, de la séparation des phrases qu'on ne voit pas dans beaucoup de chanteurs de la ville. Il chante sans emphase, naturellement, et c'est peut-être le plus grand charme d'entendre chanter enfin simplement, après tant d'excès déclamatoires ridicules que l'on remarque chez maints artistes, quelquefois renommés, qui ne sauraient vous dire un simple bonjour sans se pâmer. Le paysan chante pour dire quelque chose et non pour la musique seule. De là cette aisance de diction de celui qui fait de la musique une subordonnée et non une maîtresse dominatrice. Cette sorte de déclamation arrive quelquefois à un tel point que la musique disparaît presque. Elle se réduit à une sorte d'inflexions rudimentaires qui ont dû être sans doute les commencements de la musique naturelle. Elle est si simple que la notation de ces légères courbes mélodiques devient presque impossible. Comme pour la musique grégorienne, il conviendrait de dire que la musique dans l'art populaire a pour devise le mot de Kundry: *Dienen: Servir.*

Je viens de nommer la musique grégorienne, cet art si simple dans sa grandeur et si grand dans sa simplicité.

Entre l'art grégorien et le chant populaire basque on peut signaler beaucoup de rapprochements. Ces rapprochements sont un signe de l'influence grégorienne sur la musique populaire basque. Ce que je me rappelle avoir lu ou entendu quelque part serait-il vrai, à savoir, que le répertoire populaire est celui de l'église, que les mélodies populaires sont purement et simplement les mélodies des cérémonies dénaturées par le peuple? Je crois cette assertion téméraire. Autant vaudrait déclarer que le peuple est incapable d'avoir besoin de s'exprimer en musique et de posséder des aptitudes pour le faire. Sans doute l'église a eu son influence artistique sur le peuple, heureuse parfois et parfois regrettable, mais lui aussi aurait fait irruption dans le temple avec ses mélodies créées par lui sans le secours de l'église. Prétendre que de deux êtres mis en contact il n'y aurait que l'un d'eux qui exercerait de l'influence sur l'autre et que cette influence ne serait pas réciproque, cela serait nier la réalité. Et la réalité nous dit que de même que quand on parle des individus, on peut appliquer aux collectivités ce mot de H. GIDE: "Personne ne sort d'une conversation tout à fait le même qu'il y est entré".

Comme la grégorienne, la musique populaire basque a pour caractéristique la simplicité. Cette simplicité qui est le propre des choses divines et de la perfection en art. Pour charmer nos esprits elle n'a pas besoin de grands efforts, de grands moyens polyphoniques ou instrumentaux. Une mélodie nue, homophone, dépouillée, sans accompagnement; une seule flûte ou *chistu* portent dans leurs ailes toute la clarté joyeuse d'une matinée de printemps, ou la douce mélancolie des après-midi d'automne, si paisibles dans notre patrie. Pour percevoir toute la gracieuse ondulation d'une courbe mélodique basque il faut avoir une certaine culture; il faut avoir le goût des choses simples. Ainsi qu'à la poésie grecque, peut s'appliquer à la musique basque cette phrase de TAINE: "Pas un accent fort, pas un trait piquant, véhément: on sourit à peine et cependant on est charmé comme devant une fleur des champs ou un ruisseau clair. Avec notre goût émoussé, violenté, accoutumé aux liqueurs fortes, nous sommes d'abord tenté de déclarer ce breuvage insipide; mais quand, pendant quelques mois nous y avons trempé nos lèvres, nous ne voulons plus boire que cette eau si pure et si fraîche et nous trouvons que les autres

littératures ou musiques sont des piments, des ragoûts ou des poisons”.

Cette simplicité fondamentale de la mélodie populaire veut qu'on la présente sans les atours d'un accompagnement. En général, la mélodie populaire a été conçue sans accompagnement et c'est aussi sans lui qu'on devrait la présenter. Mais les habitudes bonnes ou mauvaises étant prises d'adjoindre toujours quelque voix à une mélodie, nous obligent à la parer de quelque vêtement. Si au moins cet accompagnement était discret et ne faisait que souligner doucement la courbe mélodique...! La mélodie populaire est une surface d'eau tranquille. Un accompagnement qui ne saurait garder la pudeur, la discrétion convenables, produirait l'effet d'une pierre jetée sur cette eau pure, la remplissant de rides et brisant la tranquille harmonie de son miroir. Le visage virginal de l'âme populaire ne pourrait plus s'y refléter.

A l'instar de la mélodie grégorienne, la mélodie basque a aussi une allure douce, tranquille. On n'y trouve pas d'*allegros*, des mélodies à mouvement ou à rythme vif, écervelé. Non. La chanson basque est presque toujours du type *andante*. Regardez chanter ce vieux paysan. Il vous débite sa chanson tranquillement, sans effort; et si vous êtes un peu adroit vous pourrez arriver quelquefois à la noter sans la lui faire répéter.

La mélodie basque est essentiellement syllabique. Je veux dire qu'à chaque note correspond une syllabe. Il n'y a pas chez nous (ou bien s'il y en a le cas est bien rare) de longues roulades comme dans quelques morceaux grégoriens ou dans la musique orientale. Non. Certes, il y a quelques grupettos très courts qui rappellent la façon des clavecinistes et qui s'accrochent aux notes comme une sorte de nœud, mais ils ne constituent pas le fond de la mélodie. Une mélodie existe sans ces grupettos et ceux-ci changent d'allure sur chaque lettre. Les *neumes* grégoriens ont une valeur musicale essentielle et on ne peut pas les supprimer sous peine de rompre le sens de la mélodie. Les grupettos (*Itzulikas*) des chanteurs basques peuvent au contraire disparaître sans que la mélodie ait été atteinte dans sa substance musicale.

L'élément constitutif de la mélodie en général est le mode dans lequel elle est coulée. Or, à part les deux modes majeur et mineur, modernes, on trouve aussi dans la mélodie basque d'autres modes

anciens. Il est fréquent de voir apparaître le 1^{er}, le 7^e, le 8^e et d'autres mélangés que l'on ne peut pas classer. Singulièrement, le 1^{er} est appliqué, de même que le mode mineur moderne, aux chansons gaies. On croit (je n'en connais pas la raison) que le mode majeur est le symbole de la joie. Le chanteur basque contredit cette affirmation. Lisez, par exemple, cette jolie chanson amoureuse que BORDES a publié: *Chorietan bürüzagi erresifñula kantari*. Elle est en mineur. Voici la dernière strophe.

*Gazte niz et'alagera
Baï et'erria goihera
Kuntent, irus, alagera:
Deüsek ez egiten phena,
Ororekil'adixkide:
Estekamentürik gabe.*

Je suis jeune et joyeux et j'ai le rire éclatant: Content, heureux, gai sans la moindre peine, ami avec tous sans aucun engagement.

En lisant ces vers je me rappelle ceux que le pauvre LÉLIAN nous laissa dans *Fêtes galantes*. Il n'aurait pas compris sans doute la joie du paysan euskarien qui chante en mineur. Vous rappelez-vous de

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur,
Et leur chanson se mêle au clair de lune.

Notre paysan chante en mineur croyant à son bonheur et ce mode mineur est une des manifestations de son âme. Pour Ch. BORDES ce l'était tellement qu'il nous a laissé cette parole, peut-être un peu audacieuse: "Je défie un basque de chanter en majeur". Oui, Messieurs: je ne sais quelle relation étroite paraît exister entre le basque, le paysage toujours un peu violé par la brume et l'ancien mode dorien ou le mineur moderne, qu'il nous est impossible de concevoir un paysan basque chantant en majeur. Et pourtant ... lisez la musique de danse des basques. Elle est toute écrite en majeur ou dans les modes anciens qui en ont l'allure. Les Sauts-Basques, l'Ezpata-Dantza Biscarienne celle de Guipuzcoa, tous sont en majeur, sauf quelque exception qui a l'air moderne et savant. Et cette constatation de faits vient confirmer la parole de J. TIERSOT: "Il ne faut jamais poser des règles absolues ni des principes immuables lorsqu'on étudie les pro-

ductions du génie populaire; ce génie est capable de suivre à tour de rôle les directions les plus opposées, les directions les plus diverses: et lorsqu'on a été amené à faire une observation d'un certain genre, il faut bien se garder de déclarer qu'il en est toujours ainsi, ou qu'une observation toute opposée peut être produite au même moment: et cela prouve simplement ceci: c'est qu'en ces matières "*tous les cas sont possibles*".

Mais, Messieurs, puisque tous les cas sont *possibles*, il y aurait beaucoup à dire au sujet de la chanson populaire. Je voudrais vous parler d'autres de ses caractéristiques, telles la coupe des chansons, le rythme, faire quelques remarques sur les poésies populaires, etc., mais le temps fuit rapide et je préfère vous faire entendre quelques échantillons de la cantilène basque. Ce sera la meilleure preuve de ce que je viens de vous dire. Heureusement il y a où puiser et on n'a que l'embarras du choix.

La chanson basque prend les formes les plus diverses dans sa structure. Vous y trouverez depuis la petite mélodie aux courbes très peu accusées jusqu'au poème un peu développé et d'une allure lyrique bien manifeste, des petites mélodies dont les paysans n'arrivent peut-être pas à comprendre toute la simplicité virginale. Voici une berceuse recueillie à Hasparren. Remarquez-y toute l'exposition de l'idée. Elle ne dépasse pas deux notes. Il y a là une persistance soulignée par les paroles, qui est d'une tendresse maternelle extraordinaire. Ecoutez:

Buba, ñiñaño....

Je vais vous en dire les paroles et la traduction.

1. *Buba, ñiñaño*
haurra dugu ñimiño:
ñimiño eta gaixtoño
eta bubaño
eta ñiñaño
haurra dugu ñimiño.
Ñimiño eta gaixtoño.

Dors, bébé: notre enfant est tout petit. Tout petit et tout méchant (rebelle pour dormir). Petit dodo et tout petit notre enfant est tout petit tout petit et tout méchant.

2. *Zato bihar zato gaur
zato bihar zato gaur
gure etxian da «lu marmau»
eta bubaño
eta ñiñaño
haurra dugu ñimiño,
ñimiño eta gaixtoño.*

Viens demain, viens aujourd'hui. Viens demain, viens aujourd'hui, dans notre maison est «le fantôme (croquemitaine)» petit dodo, et tout petit notre enfant est tout petis tout petit et tout méchant.

3. *Asto zaharra mukuzu
gaixtorik aski dakizu.
Berriz eliza hortan
sartzen bazirazu
mezarik entzunen ez duzu.
Eta bubaño
eta ñiñaño
haurra dugu ñimiño
ñimiño eta gaixtoño.*

Oh, l'âne morveux, tu as beaucoup de malice. Une autre fois dans cette église si tu entres tu n'entendras pas de messe, et petit dodo, et tout petit notre enfant est tout petit tout petit et tout méchant.

3. —*Ardiak nun tuk, Betiri?*
—*Ardiak itzalian lo.*
Ardiak eman ostiko
Ai! ni ez ote naiz biziko.
Eta bubaño
eta ñinaño
haurra dugu ñimiño
ñimiño eta gaixtoño.

—Petit Pierre, où as-tu les brebis?. —Elles dorment à l'ombre. Les brebis m'ont donné un coup de pied. Ah! je ne pourrais pas vivre!. Et petit dodo et tout petit notre enfant est tout petit tout petit et tout méchant.

(On chante *Buba, ñiñaño*, n.º 25)

On est frappé de la simplicité musicale de cette chanson. Cette insistance rythmique est bien propre à ce genre, et on peut dire qu'elle imite le balancement du berceau où l'enfant repose, ou surtout le rythme des mains, des pieds, du corps de la maman qui le berce. "Dans tous les pays, dit COMBARIEU, ce genre (le berceuse) est aussi ancien que l'humanité. On s'étonne même qu'aucun théoricien n'ait cherché l'origine du rythme musical dans la mouvement des bras maternels cherchant à endormir le nouveau-né sur le sein qui le nourrit".

Quant aux paroles, il faut remarquer, l'adaptation exacte des deux premières strophes. Elles sont sorties du jet du cœur féminin qui les a dictées. Pour la troisième et quatrième strophe, je croirais qu'elles sont une interpolation dans la chanson, surtout la troisième. Elle fait partie d'une fable, dont les personnages sont un loup et un âne. Le loup veut manger l'âne. Celui-ci se sauve et entre dans une église, sous prétexte d'y entendre la messe; il y reste archouté contre la porte qu'il arrête de tout son corps. Je l'ai recueillie sous cette forme.

Il y a des greffes entre les chansons des différents pays du monde; il y en a même entre celles d'un même pays. Dans les chansons populaires, surtout dans les berceuses, il y a souvent des mots ou des phrases que nous n'arrivons pas à comprendre. Pour quelques auteurs cette difficulté de compréhension pourrait être l'indice d'une grande ancienneté d'origine.

Je veux vous la faire entendre une autre fois. (Ou répète *Buba, ñiñaño...*).

Nous venons d'entendre une mélodie où l'*ambitus* est très restreint. Je veux vous donner un autre exemple frappant de cette simplicité de moyens, dont se sert quelquefois la mélodie populaire. Cette simplicité n'empêche pas l'artiste populaire d'arriver à une description, à un réalisme dans l'exécution que l'on chercherait en vain par des moyens plus compliqués. Voici une chanson qu'un amateur de vins, comme il y en a chez nous... et partout. Ce bon paysan a dépassé la cinquantaine. Il a travaillé toute la semaine. Le jour de marché il est descendu de la ferme lointaine et parmi des camarades joyeux il a bu plus que de coutume. Peut-être l'a-t-il fait à l'auberge en chantant des vers sur le Jugement dernier, sur la vanité des choses du monde, etc., etc. (comme je l'ai constaté quelquefois). Il a même tellement bu qu'il en est arrivé au point de perdre la notion de l'équilibre. Il titube, puis il se met en marche. Il tombe, il se relève, fait

quelques pas de côté et d'autre, et enfin retombe au même endroit où nous le trouvons. Remarquez les paroles:

Le matin bon,
 Le soir bon,
 le jus du raisin
 toujours tu l'as bon,
 toujours tu l'as bon.
 Tu marches vers ta maison:
 impossible de marcher.
 Tu tombes par là tu restes (couché par terre),
 et là tu restes couché par terre.
 Tu te relèves de nouveau:
 impossible de marcher.
 Tu tombes et là tu restes couché par terre.

Ecoutez ce joli échantillon. Je crois que c'est un cas où la musique a été créée les paroles.

(On chante *Goizian on*, n° 38)

* * *

Cette chanson satyrique que vous venez d'entendre a un *ambitus* restreint: une tierce et pour extension une quinte. En voici un autre cas: une autre chanson d'amour. Remarquez la différence d'envergure, de sens lyrique de celle-ci. Et pourtant elle se déroule dans une tierce aussi, *la-do* et par extension arrive à la quarte, au *re*. Voici les paroles: c'est un dialogue.

1. Bonjour étoile bien aimée, soleil aux beaux yeux,
 Pour toi j'ai laissé le village où je vis
 Et je suis venu tout près de toi, o étoile enchanteresse...
2. Tu parles très bien, très poliment et honorablement.
 De toi je voudrais savoir principalement
 Quand est-ce que je serai pour toi étoile ou soleil?
3. Il y a déjà sept ans, sept étés se sont accomplis,
 Que d'un parfait amour je t'ai aimé.
 Mais maintenant je crains que tu sois changé pour moi.

4. Tu me vois malade du cœur, je te le dis en deux mots.
La fièvre m'a pris, de peur que tu ne sois pas (ma bien-aimée)
Je t'en prie, je t'en prie, guéris-moi, afin que je ne meure pas
[de peine.
5. Contre toutes les maladies il y a aussi des remèdes:
Si tu as la fièvre, demande le médecin
Et ne viens pas chez moi me demander comme médecin.
6. J'ai un anneau d'or, que j'ai à cause de sa beauté;
Tant que je ne le verrai pas autour de ton doigt,
Mon cœur n'aura pas de tranquillité même pendant une heure.
7. Si tu as un anneau d'or, donne-la à un autre:
Tu ne le verras pas sûrement sur mon doigt:
Il vaut mieux que tu l'essaies avec une autre.
8. O la perdrix aux pattes rouges, elle qui va si bien dans l'air!
N'as-tu pas de peine à me voir ainsi?
Je t'en prie, je t'en prie, prends-moi en abandonnant les
[autres!.
9. Partout où j'irai, mon cœur ira avec toi:
Je n'ai pas de plaisir à être avec mes jeunes camarades;
Si je ne te vois pas, toi aux beaux yeux.
10. La rose a le bourgeon joli: la fleur en est plus belle:
Tu t'es entretenu auparavant avec d'autres, et maintenant c'est
[à moi que tu fais la cour:
Va-t-en de ma présence, toi, plein de mensonges.
(de *paraboles*, dit le texte basque).

(On chante *Agur, oi izar maitia*, n° 2)

Puisque nous parlons de l'ambitus de la mélodie basque, en voici une qui se meut dans l'espace de quinte. Les paroles se rapportent aux doigts de la main. Elle est sans doute destinée à attirer l'attention des enfants sur les doigts de la main.

1. *Lendabiziko ori,*
txoporren ori,
beste guziek baño,
txoporragoa dek ori.

Ce premier (doigt), celui le gros, plus que les autres, il est plus gros.

Txingilingi-txongi
Txingilingi-txon
Txingilingi-txongi
Txingilingi-txon.

2. *Bigarren ori,*
Subien ori,
Beste batzuek baño
Subiago dek ori.

Ce deuxième, ce serpent, plus que les autres il est serpent.

Txingilingi-txongi
Txingilingi-txon
Txingilingi-txongi
Txingilingi-txon.

3. *Irugarren ori,*
luxien ori,
beste guziak baño
luxiago dek ori.

Ce troisième le plus long, plus que les autres il est plus long.

Txingilingi-txongi...

4. *Laugarren ori,*
mantxoen ori,
beste guziak baño
mantxoago dek ori.

Ce quatrième si tardif (difficile à mouvoir) plus que les autres il est difficile à mouvoir.

Txingilingi-txongi...

5. *Bostgarren ori*
Txikien ori
beste guziak baño
txikiago dek ori.

Ce cinquième le plus petit, plus que les autres il est plus petit.

Txingilingi-txongi...

(On chante *Lendabiziko ori*, n° 54)

Voici un exemple de mélodie qui commence à prendre un plus grand essor. Elle est belle d'une beauté sereine, comme celle des cimes ondulées des montagnes qui s'échelonnent doucement vers l'horizon. Les paroles nous content un amour que les parants de la jeune fille n'autorisent pas. Ils ont enfermé leur enfant dans un couvent. Mais, comme dans les cas analogues, ce jeune homme parle d'aller l'y voir sous la forme d'une hirondelle.

1. J'ai sept moulins dans une rivière,
Le huitième cependant, tout à côté de la maison:
Trois colombes vont dans un carrosse
Celle du milieu dans mon cœur.
2. On dit que tu as ta maison bien couverte de tuiles,
Que tu as peint aussi une chambre nouvelle:
N'aie pas peur de la colombe qui est au milieu.
Tu peux en trouver l'emploi dans le village.
3. —Mon père et ma mère, quand ils surent
que nous nous aimions,
m'ont fait venir sur la place en me tendant un piège,
Et avec une compagne puis ils m'ont mis dans un couvent.
4. —Que ton père ait été si cruel,
Qu'il t'ait mise dans un couvent, comme si tu étais une
[criminelle!
Il veut refroidir notre amour!
Mais il ne réussira pas, il se trompe!.
5. Si je pouvais aller par les airs, comme l'hirondelle,
Volontiers j'irai me poser sur les fenêtres du couvent:
Et avec ma bien-aimée passer le temps
En nous consolant de notre peine.
6. Les murs du couvent ont de bons murs:
De bons ouvriers les ont construits.
Aux fenêtres il y a de doubles fers:
Je ne puis entrer là pour voir ma bien-aimée!.

(On chante *Zazpi eihera baditut*, n^o 92)

Ecoutez maintenant une mélodie développée, arrivée à son plein essor. Cette mélodie sans paroles, d'une ampleur de lignes vraiment admirable, que chantent les bergers de la Haute-Soule et où ils prétendent reconnaître le vol de l'épervier, s'appelle *Belatsa*. Elle semble issue du chant grégorien, telle est la parenté que l'on aperçoit entre le deux, non pas seulement au point de vue mélodique (remarquez l'intonation du *Salve Regina*), mais aussi au point de vue rythmique. Pour Charles Bordes elle était la confirmation inattendue et originale des préceptes logiques et naturels de l'exécution du chant grégorien et la condamnation radicale de toutes les utopies mensuralistes.

(On chante *Belatsarena*, n° 18)

* * *

Je vous ai dit au cours de cette causerie que les chanteurs populaires ont en très grande estime les longues tirades de vers guipuzcoans ou labourdins qui parlent d'amour, tirades qui, malgré leur longueur, restent fixées dans la mémoire vierge des paysans. Ce répertoire d'amour, qui est très abondant dans la littérature basque, a fait oublier sans doute, d'autres chapitres de notre folklore, plus intéressant du point de vue mœurs, etc. La chanson a toujours accompagné le travail de l'homme. Tantôt comme délassement, tantôt comme un aide rythmique, la mélodie a été la compagne du laboureur, de la fileuse, du forgeron etc. dans son travail. La chanson de métier a existé dans notre pays, et cependant, nous qui le parcourons, en quête de mélodies populaires, nous n'arrivons pas à recueillir une gerbe de ces fleurs, qui, sans doute, ont dû être d'une couleur locale remarquable. Serait-ce que les chansons d'amour aient fait oublier celles de métiers, ou bien ces métiers ayant disparu, la mélodie qui les accompagnait a-t-elle disparu aussi?.

Je vais vous montrer deux types de ces mélodies de métiers. La première (que j'ai recueillie le mois dernier à Banka) est destinée à accompagner la fabrication d'une chirula ou petite flûte pour les enfants. Au printemps, quand la sève monte, on prend les branches de peupliers ou de châtaigniers. On tape sur l'écorce pour la décoller en entier. Une fois l'écorce décollée, on l'arrache et dans le tuyau on taille un bec et des trous. Voici les paroles:

1. *Tinter, lanter*
ail! ekarrak adarra
Einen daiat txirola
—Zertaz?
—Gaztena laida politaz.

Le père dit: Tinter, lanter va, apporte-moi une branche pour que je fasse *txirola*. L'enfant: De quoi?. Le père: Du rejeton de chataignier le plus joli.

2. *Txirula, mirula kantari,*
Balin-ba-haiz izerdi,
kris, kras atera adi...

Txirula, mirula qui chante, si tu as de la sève, kris, kras, sors de là,

Et en disant les mots kris, kras on arrache l'écorce.

(On chante *Tinter, lanter*, n° 76)

* * *

Les fileuses ont été nombreuses dans notre pays, mais elles ont presque disparu aujourd'hui. Elles ont laissé peu de trace dans la chanson basque. Je n'en connais que cell-eci, très répandue d'ailleurs, *Iru-ten ari nuzu* dont on pourrait discuter peut-être le caractère basque. A Banka, le mois dernier, j'ai eu le bonne chance de recueillir, une petite mélodie, qui fait allusion aux fileuses. Celui qui me l'a apprise la tenait d'une femme née en 1794. En voici les paroles:

Irule on guti
izaiten omen da
goiz etzaten den andretan.
Eta don pirurun,
 » »
Irule gaixtoa
edale on...

On dit qu'il y a très peu de bonnes fileuses parmi celles qui se couchent de bonne heure. Eta don pirurun, (bis) la mauvaise fileuse est une bonne buveuse.

(On chante *Irule on guti*, n° 41)

Je viens de vous indiquer l'absence ou l'extrême rareté des chansons de métiers de notre folklore. Mais encore on est plus étonné quand on pense que le peuple basque, peuple de marins, qui a donné au monde un Elkano ou un Pellot, n'a pas de chansons qui aient pour sujet la mer ou la vie marine. Serait-ce que les marins n'aiment pas à chanter quand ils se voient loin de leur famille, exposés aux périls des tempêtes? Un de ces périls, pire que les tempêtes, est cité dans une des mélodies que j'ai recueillies l'année dernière à Hasparren. Un bateau, labourdin peut-être, qui se dirigeait vers l'Angleterre (ou vers le Spitzberg pour chasser la baleine?), se trouve en panne en pleine mer sans pouvoir avancer. Les marins ont épuisé toutes les provisions. Le moment arrive où le sort décidera qui va être sacrifié pour que les autres continuent à vivre. Le sort désigne le mousse, le plus jeune garçon de l'équipage. Avant d'être sacrifié le capitaine lui dit:

1. *Ene mutillik ttipiena
ene mutillik maitena.
Habil harat, habil hunat,
mastañoaren puntalat.
Mastañoaren puntalat eta
ageri denez leihorra.*

Mon gars, toi le plus petit, mon gars, toi le plus aimé. Vas ici, vas-là. Monte jusqu'à la pointe du mât jusqu'à la pointe du mât et regarde si l'on voit la terre.

2. *Ene nagusi maitea:
Heldu naiz ongi tristerik,
Ez dut ikusi leihorrik,
ez eta ere belarik.
Norbeit jan behar baduzie
hil nezazie lehenik.*

Mon cher maître: Je reviens tout triste. Je ne vois ni terre, ni voiles de bateau non plus. Si vous devez sacrifier quelqu'un tuez moi le premier.

La troisième strophe comme la première

4. *Ene nagusi maitea:*
Heldu naiz alegerarik.
Ikusi dizut leihorra,
Angeletareko hiriak.
Zure arreba Mariena
galerian yosten ari da.

Mon cher maître: Je reviens tout content. J'ai vu la terre, les villes de l'Angleterre. Votre sœur Marianne coud dans la galerie.

(On chante *Ene muthilik ittipiena*, n° 30)

* * *

le rivage qu'il avait aperçu, que le doute était impossible. Et ce stratagème lui valut le vie.

Celui qui parcourt le pays en quête de mélodie populaires, constate avec regret que l'un des « progrès » qu'une certaine civilisation a apportés parmi les paysans a été celui de supprimer ou de frapper de mort quelques vieilles habitudes d'une grande portée sociale, religieuse ou artistique. Heureusement elles subsistent encore vivantes dans quelque petit coin de montagne, où j'ai pu les constater et en prendre note. Je vais vous en montrer deux spécimens très curieux: la *Tobera* et las *Mayas*.

La *Tobera* est une sérénade que l'on donne à la fiancée le jour des bans. Le matin de ce jour (qui est un dimanche ou une fête) les deux voisins les plus proches de la fiancée fixent une palanque (1) devant la maison de celle-ci. Deux jeunes filles, qui ne sont pas mariées, ornent la palanque avec des fleurs et des rubans, en y mettant tout leur goût, car la palanque sera l'objet de la critique de tous les habitants du village. Elle reste fixée jusqu'à ce que les *toberas* aient été chantées. L'opération, qui consiste à fixer et à orner la palanque, a lieu pendant le moment de la consécration à la grand'messe, car à ce moment le curé a déjà lu en chaire officiellement le dernier ban. La cérémonie religieuse terminée, les amies de la fiancée vont la complimenter, en lui faisant tous leurs vœux de bonheur.

(1) Grande pique.

Je vous laisse à penser avec quelle curiosité les jeunes filles, sortant de l'église, examinent la palanque pour voir si elle est bien ornée. La palanque reste fixée jusqu'à l'heure de l'angélus. Lorsque l'angélus est terminé a lieu la sérénade aux fiancés. On y chante soit sur invitation, soit spontanément. D'habitude le nombre des chanteurs est de cinq: deux soutiennent la palanque, qui est attachée maintenant à une corde; deux autres frappent sur la palanque avec des barres de fer et le cinquième est le *pertsulari* chargé de chanter les vers aux fiancés. Le programme du concert est celui-ci: Solo instrumental sur la palanque; on chante la première strophe. Intermède instrumental et nouvelle strophe. Et dans cet ordre le chanteur débite ses strophes, dont la première seulement est toujours la même; on improvise les autres. Ce carillon rythmique commence piano, doucement et modérato: l'allure augmente jusqu'à la fin. Elle est annoncée par deux coups de baguette. Le processus ou marche de cette mélodie exclusivement rythmique me semble être une reminiscence du balancement des cloches des petites paroisses rurales, balancement qui dans quelques endroits est désigné du nom de *xalaparta!*. Dans quelques endroits il y a trois palanques accordées sur trois notes différentes: *sol, fa, mi*, par exemple.

Le silence rétabli, le soliste ou le chœur chante cette première strophe:

Saint Martin de la Nonne,
Nonne de la Saint Martin,
Chantons la Tobera
de bonne heure.
De bonne heure
et avec la grâce de la Sainte Vierge.

Et on continue à chanter les autres strophes, dans lesquelles on fait allusion aux fiancés, à leurs qualités, etc.

Le concert terminé, les fiancés descendent portant du pain et du vin: il distribue le vin, elle le pain. On invite les musiciens au dîner que l'on appelle *preguafaria* c'est-à-dire, *le dîner du ban*, et il est servi dans la maison de la fiancée. C'est elle qui doit servir ce dîner, selon l'habitude rituelle en cette circonstance. Si l'on n'invite pas les musiciens, on leur paie 5, 10, 15 et même 25 fr. dans les mariages pompeux.

Je ne vous cite pas le texte des strophes; elles n'ont rien de particulier. La mélodie sur laquelle on les chante est, au contraire, très intéressante, d'une saveur ancienne d'église. Elle est conçue dans le huitième mode grégorien et respire noblesse et gravité.

(On chante *Nere lagunak*, n° 59)

* * *

Une autre ancienne coutume qui a presque disparu, est celle que l'on appelle en basque *Erregiñetan*, on dirait en français la *Reine de Mai* car c'est en ce mois qu'on le célèbre. Cette cérémonie, dont l'origine remonte à la plus haute antiquité, a été très répandue en France. Naguère, dit d'Indy, et jusqu'à la première moitié du 19^e siècle, le retour du printemps était fêté dans nos régions par une triple cérémonie: la quête de la veillée, la promenade de la reine de Mai, et la plantation du mai...

Toutes ces cérémonies subsistent encore dans quelque coin perdu de la montagne de Navarre. On appelle *Mayo* un grand arbre que l'on plante sur la place du village pour les fêtes patronales. On met à la pointe de l'arbre des rubans, des gâteaux et les classiques *piperopillas!*. Les enfants et les garçons s'amuse à grimper sur ce tronc glissant, en faisant de grands efforts pour arriver à la pointe et y décrocher les gâteaux. L'ancienne habitude d'orner de plantes et de fleurs les portes des maisons, subsiste encore la veille de S. Jean et dans quelques villages le 30 avril. On plante *réellement* devant les maisons les arbres que *les jeunes gens* ont coupés dans un endroit du village voisin. On les replante la nuit devant les maisons sans faire de bruit. Ce sont des *Mayatz-arbola* (des peupliers), que les jeunes filles, les plus belles du village, admireront le lendemain matin, en ouvrant les fenêtres de leurs chambres. Celles, au contraire, avec lesquelles la Nature ne s'est pas montrée généreuse en leur distribuant ses grâces, ne trouveront qu'un *Intsus-lorea*, un sureau.

Je ne veux pas vous fatiguer, en vous donnant tous les détails de cette fête. Je vous en dirai seulement l'essentiel.

On choisit une jeune fille et on l'habille en reine. Il faut qu'elle sache se tenir sérieuse, sans rire. C'est une condition *sine qua non* pour prétendre à cette dignité et pour avoir droit au prix que l'on

recueille. On l'installe assise sur une chaise et les bras y sont liés par des rubans. Quelquefois on met des roses tout autour de la reine, et on orne de fleurs son chapeau. Les femmes chantent au rythme d'un tambour de basque. Tous ceux qui passent doivent laisser tomber une petite aumône dans le plateau de la cour royale. On chante à chacun en récompense une chanson, dont les paroles changent selon l'état et la catégorie des donateurs. Même ceux qui ne donnent rien, ne partent pas sans avoir entendu quelque compliment désagréable, qui porte *toujours* et blesse, même en vers ou en musique.

On donne à l'église une partie de ce qu'on recueille, ou bien on fait un petit cadeau, deux cierges de cire par exemple, et avec le reste on célèbre une petite fête chez la reine.

La reine, sa cour et les mamans y sont conviées. Les vers que l'on chante à chacun des passants sont différents.

Comme il arrive fréquemment dans la poésie populaire basque, on emploie le mètre de huit pieds: les comparaisons sont prises dans la nature, les fleurs etc. On divise souvent chaque quatrain en deux parties: les deux premiers vers expriment des comparaisons et les deux autres sont adressés à la personne. Par exemple:

1. Le haricot est en fleur.
Il n'est pas encore arrivé à grenner.
Tu es encore à marier.
Nous voulons te chanter una chanson.

2. Dans l'eau il y a une lamproie
sur elle la frégate (grosse mouette
qui plonge d'une grande hauteur).
Ce garçon qui est venu ici
dans l'armoire a son argent.

Cette façon de versifier est très fréquente dans la poésie populaire. On énonce une ou deux comparaisons prises de la nature, et puis on s'adresse à celui à qui les vers sont chantés. La musique que vous allez entendre procède de la vallée de Baztan, où je demeure. Elle est très intéressante du point de vue rythmique et modale.

(On chante *Xulufriña ta arrosa*, n° 90)

Je vais finir, Messieurs. Vous avez remarqué que le dernier numéro d'un concert ou d'une symphonie est un *allégro*. Et bien, cet *allégro* sera dans ma causerie une chanson de danse. Remarquons d'abord que dans tout le répertoire de danses on ne peut pas trouver des paroles qui nous apprennent la façon de danser. Ces paroles sont toujours satyriques ou ont un rapport à n'importe quel sujet. Dans le livre d'IZTUETA, le meilleur et le plus abondant recueil de danses, on ne trouve pas d'indication pour danser. Les textes nous parlent du vin, de l'amour, etc.; une seule fois il est religieux. S'il y est question de danses c'est seulement pour nommer quelques danseurs remarquables. Heureusement cette lacune a été comblée par le même Iztueta dans la publication de son livre *Guipuzcoaco dantzak*, tout écrit en basque et où l'on trouve toutes les indications nécessaires pour exécuter ces danses et d'intéressants détails sur d'autres points des mœurs basques.

On peut dire que les danses du pays basque sont divisées en trois catégories: la *Ezpata-Dantza* biscainne, la guipouzcoanne et celle de la vallée de Baztan; et les *Sauts Basques Souletins*. Ces derniers, sauf quelques détails, sont les mêmes que *Mutil-Dantza* de Baztan, dont un numéro s'appelle aussi *Sept Sauts*. Les deux *Ezpata-Dantza* biscainne et guipouzcoanne sont d'allure différente de celle des *Sauts Basques Souletins* et Baztanais. En Bizkaye et Guipuzcoa la danse a pris un caractère guerrier très accusé dans certains numéros. Et c'est merveilleux de voir ces danseurs évoluer avec une agilité, une souplesse telles qu'il ont fait l'admiration des célèbres danseurs des Ballets Russes. En Bizkaye et Guipuzcoa la danse, au moins dans son état actuel, est destinée seulement à un certain nombre de danseurs qui soient très exercés. On forme des quadrilles qui se rendent dans les villages pour montrer leur habileté. Dans la vallée du Baztan, au contraire, tout le monde (j'entends les hommes) prend part à la danse. Les vêpres finies, tout le monde se rend sur la place et à une certaine heure, le chistulari commence à jouer le *Muchiko*, le *Ainhara*, etc., etc., et le groupe de dantzaris va s'augmentant, quelquefois jusqu'à un nombre assez grand. Quand les membres de différentes familles se réunissent à l'occasion des fêtes patronales, on voit danser même plus de 100 hommes. Car (note commune aux danses du Pays Basque) les hommes seuls dansent les vraies danses typiques. La femme ne danse pas, l'homme danse devant elle dans l'*Arresku*, et même

dans d'autres numéros, comme le *Inguruko* ou *Soka-Dantz*a. Elle entre quelquefois dans l'action, mais on peut dire qu'elle ne sait alors que marcher lentement. La femme danse dans le *Fandango*, mais je crois que vous n'aurez pas de difficulté à ne pas considérer le *Fandango* comme une danse typique.

Je dois consigner comme détail curieux qu'en des temps pas très lointains, les prêtres ont pris part quelquefois à la danse. Au dix-huitième siècle, un prêtre était maître de danses baztanaises. En 1730, à Larressore, M. Daguerre, supérieur de la maison, autorisait volontiers certaines danses nationales, usitées principalement aux fêtes locales et au carnaval, telles que les divers *Sauts Basques*, la *Danse longue* et la *Danse mauresque*, qui n'ont rien de licencieux. Cette dernière danse élégante et majestueuse qui demandait des costumes riches et éclatants, offrait beaucoup d'attrait à la jeunesse; c'était une occasion, non seulement de se livrer à un amusement favori, mais encore de faire briller la grâce, l'agilité, la noblesse des mouvements, avec tous les avantages du corps. M. Daguerre était loin de vouloir la défendre; et pendant le carnaval, tandis que lui-même jeûnait et priait, il approuvait à Larressore que les jeunes gens, après s'être revêtus de leurs magnifiques costumes, allasent enveloppés de grands manteaux assister aux oraisons des quarante heures avec tout le reste du peuple, et qu'au sortir de l'Eglise, ils se missent immédiatement à danser la danse mauresque au son du tambour et du tambourin.

Au dix-neuvième siècle, à Santesteban, près d'Elizondo, le curé ouvrait la danse et il se retirait tout de suite. Et l'on doit louer ces prêtres intelligents, qui comprenant toute la portée morale de telles danses, les ont autorisées de leur présence ou de leur concours.

A part ces danses les plus en vue, il y en a encore des secondaires, avec lesquelles on s'amuse à l'auberge. Quelques-unes sont même très curieuses, v.gr. celle des pommes, celles des mains, celle de la lampe, etc. Je regrette vivement ne pas pouvoir vous les montrer maintenant. Vous allez entendre la *Danse des Chaises*. On met trois chaises quelque peu séparées l'une de l'autre. Les danseurs évoluent de façon à ne se rencontrer jamais en sens différent et chaque fois la mélodie prend un mouvement plus vif. Voici les paroles de cette danse:

L'agneau noir est bon, mais
le blanc est meilleur.
Celui qui veut apprendre à danser
qu'il regarde mes pieds... Rai, rai, rai.

(On chante *Axuri beltza*, n.º 15)

* * *

Puissiez-vous, Mesdames et Messieurs, conserver au plus profond de votre cœur ces rythmes ineffables, d'un art populaire, que vous venez d'entendre. Rythme chanté, rythme dansé, dès lors qu'il participe de la vraie beauté, c'est-à-dire du divin, il se fait prière, il devient la liturgie, il devient le rite qui faisait danser David devant l'arche. Nous nous élevons, Messieurs, non pas seulement par notre voix et notre agilité au-dessus de la terre, mais nous nous élevons vers les cieux. A chaque peuple, et au plus traditionnel, le peuple basque de conserver jalousement la semence que Dieu y a déposée pour qu'elle y fructifie éternellement et confirme cette parole de St. Augustin, ce me semble, «*que les cieux ne sont qu'une vaste et parfaite harmonie*»...

6. LES BERCEUSES BASQUES

Pronunciada en el Seminario Mayor de Bayona el día 11 de Enero de 1926, a ruego del Sr. Obispo, Monseñor Gieure. Imprimióse en *Gure Herria*, 1926.

MONSEIGNEUR:

Votre Grandeur a bien voulu m'honorer encore en m'invitant une seconde fois à monter sur cette estrade pour adresser la parole aux chers séminaristes de Bayonne. De cette invitation et de cet honneur, je la remercie du fond de cœur.

MESSIEURS:

En répondant à l'appel de Votre Evêque, je me suis demandé quel pourrait être le sujet de ma conférence. Déjà je vous avais donné une idée d'ensemble sur la chanson populaire basque et par conséquent ce thème devait être écarté. En examinant les divers chapitres d'un livre à composer: "La chanson basque sous tous ses aspects", j'en ai noté un auquel vont toutes mes sympathies. C'est le chapitre qui serait intitulé les *Berceuses*. Vous me direz peut-être: comment? les berceuses, ces petites chansons, ces brindilles de chant auxquels personne ne fait attention?. Parfaitement, ces petites chansons fredonnées par les lèvres, inspirées para le cœur d'une tendre mère sont, à mon avis, dans le chansonnier basque, un des chapitres, pourquoi





ne pas le dire, le chapitre où les palpitations de l'âme basque, (cette âme à l'écorce si fruste peut être en apparence, mais au noyau si savoureux) ont été le mieux enregistrées.

Petites chansons écloses dans notre monde intérieur avant même la lumière du jour qui nous a fait distinguer les traits de notre mère, les visages des familiers, le monde extérieur. Chansonnettes dont le contour musical si ténu, si léger, qu'on ne peut quelquefois arriver à en déterminer les limites précises, ni où l'art commence ni où l'art finit. Chansonnettes dont seul un poète pourrait parler dignement, un poète doué des plus grands dons, et mieux qu'un poète encore, une mère dont le cœur réunirait tous les trésors de la tendresse en même temps que les moyens de les exprimer. Chansonnettes si frêles, si délicates auxquelles on pourrait appliquer les vers du poète mieux qu'à l'oiseau, à la rose qui chantent et brillent dans la vallée, en plein soleil, sous le ciel bleu.

Ecoutez donc l'oiseau, respirez donc la rose,
 Sans les prendre au vallon, au soleil, au ciel bleu,
 Car toujours notre main à ce que créa Dieu
 Même en le caressant enlève quelque chose.

Caressons, cependant, ces petites chansons qui fleurissent mieux que la rose et sonnent mieux que la voix des oiseaux. Même si nous devons leur enlever quelque peu de leur grâce native, parlons d'elles, de ce qu'elles suggèrent, et étudions de près ces joyaux taillés d'une main si délicate qu'ils pourraient être signés par les plus grands artistes. L'auteur de la *Mare au Diable* a écrit que: "tout ce que l'artiste peut espérer de meilleur, c'est d'engager ceux qui ont des yeux à regarder aussi".

Quel tableau émouvant que celui d'une mère qui allaite son enfant, puis l'endort. Après lui avoir communiqué de nouvelles forces, elle le prend dans ses bras, l'approche de son sein, puis murmure à son oreille des chansons, ces chansons du berceau que l'on ne peut chanter que dans le langage maternel, le langage qui affleure sur les lèvres aux moments les plus doux de la vie: ceux de la prière et de l'amour.

Les besoins urgents du ménage basque on réclamé la présence de la maman qui a laissé là son bébé endormi. Celui-ci s'éveille et se sentant seul commence à pleurer. La maman accourt. Pour l'apai-

ser, le rassurer, croyez-vous qu'elle va lui tenir des discours et le raisonner longuement en lui parlant de la nécessité et des avantages du repos et du sommeil?. Certes non. Bien au contraire, elle le prend dans ses bras, le serre contre son cœur et fredonne une de ces vieilles chansons qu'elle a apprise de sa grand'mère, quand elle était elle-même enfant... Elle ne raisonne pas. Elle chante: "L'amour, a dit DE MAISTRE, chante; la raison parle".

La mère va donc chanter. Mais va-t-elle le faire très fort, à grands cris, en rythmes vifs et scandés?. Encore non: elle murmure une mélodie douce, quelque chose d'estompé, aux profils voilés. Quelquefois cette musique passe pour ainsi dire du concret à l'abstrait: elle abandonne la manteau des paroles et plane dans les régions de l'in défini sur les ailes d'un murmure doux, infiniment doux, dans un pianissimo qui pourrait marquer la limite de deux mondes distincts: le monde matériel, et le monde immatériel.

De là provient le double aspect de la berceuse: l'un que l'on pourrait appeler objectif et l'autre subjectif. Le premier nous montrerait l'amour maternel, le second l'objet, le but poursuivi.

Le côté subjectif nous représente une mère faisant déborder le trop plein de son cœur dans de magnifiques strophes pleines de lyrisme; le côté objectif, par contre, constitué par l'enfant qu'elle a dans les bras, par cette intelligence qui évolue encore dans d'autres mondes oblige la mère à tempérer ses explosions de tendresse, d'admiration et à se maintenir dans les limites d'un art plus serré, plus concentré.

La berceuse va-t-elle y perdre ou y gagner?. J'avoue franchement qu'elle y gagne, et je suis persuadé qu'en général, et tout particulièrement en ce qui concerne le chansonnier basque, ce double aspect objectif et subjectif contribue à faire de la berceuse un des principaux chapitres des chansonniers populaires.

Ces deux aspect et leur mélange, ce débordement extérieur contenu pour le besoin d'endormir l'enfant, ont suggéré une multitude de chefs-d'œuvre et élevé la mère basque au rang d'une véritable artiste; car seule une mère peut imaginer quelques-unes des chansons que nous trouvons répandues dans le peuple.

Ce que nous venous de dire fixe les conditions d'une berceuse. La première, c'est une certaine monotonie de rythme, de dessin mé-

lodique, qui en se répétant toujours agit sur les sens, calme les nerfs et provoque le repos. La mélodie devant être chantée à mi-voix, mystérieusement, ne dépasse pas un certain *ambitus*, que la voix peut parcourir sans changer de timbre ni d'intensité.

TIERSOT l'a très bien dit: "C'est le triomphe de la formule mélodique de trois ou quatre notes, qui marchent par des degrés conjoints et qui tournent sur elles-mêmes". Cette simplicité de moyens n'est pas un obstacle à la diversité des types mélodiques et n'empêche pas qu'ils aient dans chaque pays un caractère propre, spécifique. Dans presque toutes les chansons que j'ai recueillies, j'ai constaté que cette formule a été observée et que l'*ambitus* est d'une tierce, quarte ou quinte. Quelques-unes sont de vrais modèles; vous les entendrez et vous y remarquerez toutes ces qualités monotonie, *ambitus* restreint, sérénité, douceur qui doivent se trouver dans ce genre. Remarquons encore avec Tiersot que la caractéristique de monotonie, de succession d'intervalles conjoints sont également propres aux berceuses des grands compositeurs de musique; et je pense maintenant à une berceuse de BALAKIREW, qui est un véritable poème.

Quand on étudie la chanson basque en général, on y trouve toutes sortes de types d'architecture musicale: depuis la formule rudimentaire, que l'on pourrait considérer comme un fragment oublié puis détaché de la mauvaise mémoire du chanteur, jusqu'à la formule complète et même savante. Celle-ci expose l'idée musicale en deux phrases, dont la seconde est la répétition de la première, puis vient un membre de phrase différent, c'est un épisode, et la première phrase revient encore pour terminer. Cette manière peut se condenser dans le schéma suivant:

A. — A'. — B. — A².

Ces trois corps de bâtiment —appelons-les ainsi—, donnent le nom à la chanson *tripartite*. Une chose curieuse à constater, c'est que presque toutes les berceuses basques que je connais ne peuvent pas être classées sous cette rubrique. Celles qui ont été construites d'après ce moule d'ailleurs un peu moderne sont très rares. Les berceuses basques ne semblent pas, en effet, d'origine moderne. Elles sont généralement d'une formule mélodique, dans laquelle on remarque des membres de phrase et des périodes très courts et unis entre eux. Ces périodes ne sont pas de grand haleine, elles ne planent pas dans les

hauteurs musicales; elles rampent presque à terre: mais avec quelle grâce, quelle légèreté, quelle finesse elles voltigent si bas et à fleur de terre. On dirait des papillons musicaux.

Fréquemment, dans les chansonniers populaires une même mélodie peut avoir des destinations différentes: elle accompagne un texte tantôt amoureux, tantôt religieux, ou même quelque peu libre. Les berceuses ne changent pas de destination. Elles sont toutes nées pour endormir un enfant, elles continuent toujours à être les messagers des anges aux ailes d'or et d'azur. Cette fixité me laisse croire que paroles et musique naquirent ensemble et que ces deux sœurs jumelles ne se sont jamais séparées. Mais je ne saurais étendre cette affirmation aux autres mélodies du recueil populaire basque.

Un illustre écrivain WECKERLIN, prétend que les chansons populaires empruntent quelque chose de la musique et des paroles à celles qui existent déjà. Il y a des traits qui paraissent et réapparaissent à chaque instant: ces traits sont connus du peuple et préférés par lui. Je n'ose pas avancer que cette assertion soit vraie en ce qui concerne les berceuses basques. Celles-ci forment un type tout à fait à part. Quand on parcourt les montagnes et que l'on recueille de la bouche des mères euskariennes ces formules musicales si ingénues, on voit que celles-ci forment une sorte d'héritage exclusivement réservé aux mères et à leurs enfants, héritage que personne n'a le droit de déflorer pour l'adapter à des idées moins élevées, moins pures. Serait-ce que la berceuse a été moins vulgarisée parce que les mères et les grand'mères sont seules à les chanter et qu'elles vivent isolées, là-haut sur la montagne, loin même des petits villages, et qu'elles ne fréquentent pas les marchés et les foires?. Voilà peut-être la particularité type de la berceuse basque, type qui conserve une virginité et un parfum que l'on ne rencontre pas avec le même degré de pureté dans les autres chansons populaires.

* * *

Quel est le rythme dans lequel s'est cristallisée la berceuse basque?. D'ordinaire c'est un rythme très court, une mesure brève, celle que les mères ont adoptée pour leurs effusions maternelles. La mesure de 2/4 est la plus fréquente. Mais en dehors de ces détails d'architecture, les berceuses n'ont rien de particulier qui les distingue des

autres chansons basques. Et cependant, pénétrez jusqu'à l'âme de nos mélodies, vous y trouverez une très forte mélancolie qui leur imprime une physionomie toute spéciale. Je croirais volontiers que dans le chansonnier basque ces petites cantilènes de berceau sont comme le fond même du répertoire populaire, fond qui est la base et la racine où sont réunies les qualités les plus attrayantes de la mélodie populaire. COMBARIEU, dans son *Histoire de la Musique* raconte que "quelques auteurs prétendent que l'origine du rythme musical serait à chercher dans le mouvement des bras de la mère qui essaie de faire fermer les yeux de son enfant sur le sein qui le nourrit".

Cette mélodie populaire qui, dans ses expressions et ses floraisons musicales nous donne parfois des spécimens vraiment admirables, splendides d'élégance, de vigueur, d'expression spirituelle, cette mélodie virginale, n'a jamais de plus saisissante emprise sur notre monde intérieur que lorsqu'elle sonne doucement à nos oreilles avec l'accent d'une de ces vieilles cantilènes si courtes, si sobres, si primitives. De même, Messieurs, que, selon la parole sacrée, la vraie prière n'aime pas la multiplicité des paroles, les bavardages creux, de même le don d'émouvoir n'a pas été donné au charlatanisme musical.

Victor COUSIN l'a fort bien dit: "Moins la musique fait de bruit, plus elle touche".

Ce don de toucher l'âme humaine appartient-il exclusivement à la musique de la chanson populaire?. Je n'oserai pas le soutenir. Cependant toute poésie populaire naît avec sa musique; c'est là un principe de folklore qui est admis comme un axiome. Une poésie sans musique n'aurait pas la force, l'élan suffisants pour s'envoler à travers les pays, les régions, les nations et même les continents divers, sans les ailes que lui prête la musique. Mais tout en admettant ce principe vital qui a une si grande puissance, il faut reconnaître aussi que la musique dans l'art garde toujours un rôle de servante, servante indispensable sans doute, mais servante toujours. Sa mission est de revêtir la poésie d'un manteau adéquat, en se mêlant à elle, en formant avec elle un tout indispensable. Que cette union soit indissoluble, je crois vous l'avoir démontré il y a quelques instants. Aussi je me permets de le répéter encore: les berceuses basques ne changent pas de manteau, elles n'empruntent jamais de paroles à un autre genre de chansons.

Et maintenant parlons du texte littéraire.

On peut affirmer que le texte en général a trait au sommeil ou à l'amour maternel. Parfois néanmoins, il est indifférent comme dans la strophe suivante.

*Sortu nintzen bakoitxean
eta bietan batixatu,
enamoratu iruretan
eta lauretan bordaltu.*

Je suis né à une heure, à deux heures j'étais baptisé, à trois heures je suis devenu amoureux, et à quatre je me suis marié.

ou bien satyrique comme celle ci.

*Frantzia famatutik
erkiten dra ofizio nobleak:
aixtorko-xorrotzale
eta txerri-osazaleak.*

De la fameuse France viennent les professions célèbres: Les aiguiseurs de ciseaux et les chirurgiens de porces.

Parfois le texte est historique.

*Einta berrogeitamar autx
Erronkarietra xin zren
eta Yenyariko puntan
guziuk degollatu zren.*

Cent cinquante Français sont venus à Roncal et sur le sommet du Jenyari tous furent décapités massacrés.

Pour endormir leurs enfants les basquaises tirent parti de tout ce qu'elles ont sous la main; parfois aussi elles improvisent. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si leurs berceuses ne sont pas composées sur le thème du sommeil. Mais on peut en général, établir que dans ce genre, l'idée génératrice est une invitation au repos, avec en plus la promesse de donner des gâteaux, des bombons, des tartines de pain avec du miel, et souvent du chocolat. Vous souriez peut-être en entendant dire que le chocolat est la récompense que la mère promet à l'enfant. Ce produit colonial a toujours été apprécié par nos poupons de la montagne comme un cadeau exceptionnel. Celui qui a vu

de près l'existence âpre, austère de nos braves montagnards ne s'étonnera pas de voir qu'un produit de ce genre ait pu constituer un luxe chez eux surtout dans les époques lointaines. De plus il faut se rappeler que les paroles de ces chansons remontent au moins au XVIII^e siècle. Quelques vieilles chroniques des ordres religieux, du XVII^e et XVIII^e siècle attribuent une certaine quantité de chocolat aux prédicateurs qui rentrent au couvent après des courses apostoliques. En ce moment je me souviens que dans un petit village de la Navarre espagnole, Mendaza, il y a des constitutions de confrérie que l'on observe encore, et qui assignent au prédicateur du carême comme rétribution de son travail: une certaine quantité de pain, une petite bourse d'amandes confites et... du chocolat. Parmi les poésies populaires que je viens de recueillir récemment, j'en ai classé une qui est intitulée: *Nere Andria Plazan Dantzari*: Ma femme, qui danse sur la Place... satire, même cruelle, d'une femme qui mène la bonne vie sans travailler. Voici le troisième couplet.

*Nere andria jaiki orduko zazpiak edo zortziak,
Handikan goiti etzaizko sobra berai dohazkon guziak,
Neretzat chardin erdi bat, eta beretzat chokolatia,..*

Il est sept ou huit heures quand ma femme se lève,
depuis cette heure, rien de ce qu'elle aime ne lui semble de trop.
Pour moi il n'y a qu'une moitié de sardine: pour elle du chocolat.

Cependant la mère basque ne parle pas toujours à son poupon de choses matérielles. Souvent la contemplation de cette petite tête auréolée d'innocence, de ces joues roses comme les cerises qui pendent en face de la maison, évoque un souvenir d'amour ou de tristesse.

Tandis que son mari et ses fils sont au loin et travaillent à la moisson, elle est seule à la maison, et elle sent monter à ses lèvres une strophe qui contient un souvenir triste de sa vie, souvenir qu'elle ne peut extérioriser qu'en l'enveloppant de musique, elle le condense dans un quatrain avec la force et la concision qui sont la caractéristique incontestée du génie populaire.

Le bel aulne grandit près du ruisseau,
Trois roses le mois de Mai.
Celui qui n'a pas connu l'amour,
ne sait pas ce qu'est la douleur.

Ou bien:

Le petit enfant pleure...
 Toi sa mère, allaite-le.
 Son père est à l'auberge,
 Coquin, joueur, malheureux.

Son cœur lui fait chanter:

Dans la mer, la grande mer, il y a du brouillard
 Jusqu'à la barre de Bayonne.
 Je t'aime, moi, plus que
 les oiseaux leurs petits.

Cet amour maternel arrive quelquefois à une expression si raffinée que le mot long, la phrase ample sont pour lui une entrave qui l'empêche de prendre son vol. Alors il bégaye et ne sait dire à son enfant qu'un seul mot *cheri*... mot chanté, servi en miettes comme la pâtée qui va l'aider à grandir. L'amour a été toujours le grand inspirateur des poètes, comme il a été pour Dieu la cause qui a provoqué la création du monde. L'amour de la mère qui vit dans la solitude a inspiré aussi les strophes délicates que voici:

1. Dors mon fils, dors.
 Je reste avec toi.
 Dors mon enfant sans pareil...
 Ne pleure pas, c'est trop tôt pour toi,
 Si tu restes sur la terre
 Tu auras certes le temps
 De te rassasier de pleurer.
2. Dors mon ange...
 Quoi tu rêves?
 Le sourire sur les lèvres?
 Qui donc t'accompagne?
 Quelles régions traverses-tu?
 Sans ta mère,
 Ne vas pas au loin.

3. Dors, dors, c'est la nuit encore
 Le jour ne luit pas
 Point de lumière nulle part
 Si ce n'est celle des étoiles.
 En les voyant
 Je pense à toi.
 Elles n'ont pas d'éclat à côté de toi.
4. Mais tu te réveilles,
 Telle une colombe.
 Regarde les fleurs
 Que je t'apporte
 De ton père et de ta mère
 T'es-tu souvenu lorsque tu rêvais?
 Avec un doux sourire, dis-moi que oui.

Ce sont sûrement des lèvres féminines qui les premières ont freonné ces mélodies; et remarquez comment la poétesse populaire utilise pour ses images tout ce qu'elle voit autour d'elle: la nature, les arbres, les oiseaux, la mer... sources inépuisables de poésies. "Le chanteur basque, écrit CAMPION, chante de préférence l'amour, la vie tranquille du paysan, la nature, l'indépendance. Il tire ses effets des objets, des êtres qui l'entourent et qui sont beaux par eux-mêmes: oiseaux, fleurs, ruisseaux, forêts, montagnes, astres, mer agitée, lumière bleue de la lune. La sensibilité donne les notes les plus profondes, son imagination est tranquille, limpide, pas préoccupée d'inventer ou de construire. Il ne possède pas le don de l'éloquence, mais par contre il ne déclame pas, il n'exagère pas". CHATEAUBRIAND a remarqué que le poète populaire se propose de peindre la réalité, "car les hommes qui vivent en contact intime avec la réalité se contentent de rendre exactement dans leurs chansons ce qu'ils voient: l'artiste, lui, poursuit l'idéal: l'un fait de la copie, l'autre, crée; l'un marche sur les traces du vrai, l'autre court après une chimère".

Dans nos montagnes d'Euskadi le chanteur ou la mère ne vont pas, pour exprimer les sensations qu'ils éprouvent en face de cette splendide nature, échafauder des systèmes philosophiques pour synthétiser ce qu'ils ont devant les yeux. Le poète basque prend simplement des notes en esquisse d'après nature: esquisses nettes, concises, bien

dessinées qui servent de cadre à l'idée qu'elles doivent rendre. Dans la poésie populaire et surtout dans les berceuses, on ne verra pas l'élément discussif, l'élément de transition, "fléau du style", selon le mot de GRATRY, qui amollit la vigueur de la pensée. En musique les modulations par tons successifs produisent le même effet, et détruisent le charme que l'on éprouverait à entendre successivement les accords de deux tonalités éloignées.

La poésie basque est concise, vigoureuse, sobre, sans périodes vides, ni exagérations ampoulées, parce qu'elle est destinée à être chantée et non déclamée: les auteurs devraient toujours tenir compte de cette remarque lorsqu'ils écrivent des vers qui sont destinés à être mis en musique.

Cette concision fait que le poète basque unit sans soudure aucune, les idées les plus différentes, en une sorte d'apposition dont voici un exemple:

A la porte d'Aztan
 il y a deux beaux arbres:
 l'un est un oranger,
 l'autre un poirier.
 La rose a cinq feuilles,
 l'œillet en a douze.
 Celui qui veut notre enfant
 Devra le demander à sa mère.

J'ai cru, en commençant mes recherches de folklore, que ces énonciations, sans lien entre elles, pouvaient être des fragments d'anciennes poésies, des débris de strophes mal clichées dans la mémoire peut-être infidèle du chanteur populaire. En poursuivant mes travaux, je me suis convaincu que ce procédé (qui rappelle un peu, semble-t-il, les *kaïkais* japonais) constitue un des traits saillants de la poésie que en général.

Les vers de huit syllabes sont les plus fréquents dans les berceuses, parfois les vers de dix syllabes alternent avec ceux de huit, qui sont toujours plus nombreux. S'il arrive que le vers n'est pas juste, et qu'il ait un pied en trop ou en moins, le chanteur tournera la difficulté en ajoutant des notes, des *anacreuses* qui régularisent le rythme. C'est ainsi qu'on apprend aux jeunes soldats à retrouver le rythme du pas en ajoutant un temps qui compense celui qu'il a perdu.

Le répertoire des berceuses basques est-il abondant?

Ce répertoire est considérable, on peut s'en rendre compte d'après le *Cancionero* de l'abbé AZKUE, et celles que j'ai recueillies moi-même.

J'ai constaté en feuilletant les divers chansonniers européens: de la Bretagne, du Vivarais, de l'île de Man, de la Bourgogne, de l'Espagne, de l'Allemagne, ou ceux d'Amérique et d'ailleurs, que dans ces pays, la berceuse s'est cristallisée dans un type classique, type propre du pays. Chez nous, il y a certes des types qui sont plus connus que d'autres, mais ils ne sont pas le type par excellence, le centre autour duquel évoluent les autres berceuses. De là provient la variété de physionomie de la berceuse basque qui revêt des aspects aux traits multiples.

Prenons-en une qui est un modèle du genre. Remarquez-y un balancement qui ne s'arrête pas et insiste comme la tendresse qui l'a suggéré. La mélodie oscille entre deux notes. Pour éviter la monotonie de la répétition continuelle des mêmes notes, l'artiste populaire va ajouter une note accidentelle qui donne à la courbe mélodique une tournure nouvelle, tout comme un oiseau qui vole en ligne droite et qui, tout d'un coup, descend un peu pour remonter aussitôt et reprendre le niveau où il planait d'abord.

C'est un vrai modèle de berceuse, dans lequel le texte épouse la mélodie d'une façon remarquable, les paroles en diminutif surajoutant même une insistance caractéristique, à celle que contient déjà la mélodie.

(On chante *Buba, ñiñaño*, n^o 25)

Buba ñiñaño
Haurra dugu ñimiño
Nimiño eta gaixtoño
Eta bubaño
Eta gaixtoño
Haurra dugu ñimiño
Nimiño eta gaixtoño.

Do-do mon enfant nous avons un tout petit enfant bien petit et bien méchant, et do... dors; et bien méchant nous avons un petit enfant, bien petit et bien méchant.

*Zato bihar,
Zato gaur
Gure etxian da
«lu marmau»
Eta bubano
Eta gaixtoño
Haurra dugu niniño
Niniño eta gaixtoño.*

Viens demain, viens aujourd'hui dans notre maison est «le croquemitaine», et do-dors; et bien méchant, nous avons un petit enfant, bien petit et bien méchant.

Quand vous avez entendu les premières mesures de cette mélodie, vous avez pensé à la berceuse française: *Do-do, l'enfant do...* vous vous êtes imaginé que la chanson basque pouvait être un calque, une réminiscence de la chanson française ou réciproquement. Les versions sont cependant bien différentes et la nôtre a même une saveur russe que n'a pas la française. D'ailleurs on ne peut pas ériger en loi que l'identité de certaines formules musicales dans des pays différents, soit nécessairement le résultat d'une importation ou d'une influence étrangère. Cette identité est due tout simplement à l'expansion de l'âme humaine, qui partout, dans tous les climats et sous toutes les latitudes, s'exprime de la même façon rudimentaire quand elle commence ses premiers bégaiements artistiques. Les civilisations respectives viennent ensuite cultiver et affiner ces éléments primitifs, et chacune arrive à un résultat différent.

Dans la berceuse que je viens de citer, il y avait nettement dessiné un trait, un balancement mélodique. Dans certaines autres berceuses, il faut presque deviner un rythme dissimulé, latent, comme une ossature recouverte de turgescences plus ou moins accusées. Vous pouvez faire cette constatation dans la chanson suivante:

*Altza eder, ur airian,
Iru arrosa Mayatzian
Amoriorikan ez duenak,
Ez du minikan bihotzian.*

Le bel aulne tout près de la rivière, trois roses, le mois de Mai. Celui qui n'a pas connu l'amour, n'a pas souffert dans son cœur.

Que signifient ces deux premiers vers où il est question de l'aune et des roses du mois de Mai?. Faut-il voir là l'écho de certaines littératures où il est souvent parlé de trois chevaux, trois capitaines, trois demoiselles, trois enfants?... C'est là un des mystères de l'âme populaire. Bien que les paroles ne semblent pas destinées à endormir un enfant, le contexte général, le caractère de la mélodie, le rythme qui flotte sur les notes, et surtout l'usage courant, ont classé cette mélodie primitive parmi les berceuses du pays; elle vient de la vallée du «Baztan».

(On chante *Aliza eder ur airian*, n° 5)

Messieurs, je ne sais quelle mélancolie profonde, intime se dégage de cette mélodie; à l'entendre, toute l'ambiance se remplit d'un parfum ancestral, comme celui qui dans un langage muet s'exhale des vieux tableaux et des vieilles tapisseries, dans nos antiques manoirs seigneuriaux.

D'où vient donc cette marque caractéristique du lyrisme basque; est-ce de la solitude dans laquelle vit le chanteur basque, de la solitude des forêts "*toute chargée de bruits qui murmurent?*". Evoquez ces paysages qui vous sont familiers, qui sont tout parés de grâces et vous réservent mille surprises, depuis les brouillards sombres ou même opaques comme la nuit, jusqu'à ces jours joyeux, clairs, lumineux, où l'air vibre au contact des rayons du soleil chaud; les collines baignent leurs pieds dans la mer, et les montagnes sont pleines de mystère, tels des sphinx.

Après avoir évoqué ces paysages, placez-y dans son cadre cette pierre fondamentale de l'âme basque: la maison basque. F. JAMMES nous l'a délicieusement dépeinte dans ses *Cloches pour deux Mariages*. "Elle ressemblait à un grand oiseau en train de se poser. L'une des ailes, plus courte que l'autre, semblait faire perdre à l'oiseau son équilibre. Sa poitrine, en saillie sur sa base, était striée de marron, par de légères poutres laissées visibles. Et comme si des flèches avaient été arrachées de son cœur, on voyait çà et là des blessures triangulaires. C'étaient les ouvertures par où le foin et les céréales prennent l'air. Le portail était fait d'un arc de pierres lourdes. Et au-dessus, dans une niche où le ciel bleu était peint, une vierge se dressait, entre des géraniums et des bluets".

Assise au coin du long balcon, dont les branches de cerisier et de poirier viennent caresser la balustrade, on aperçoit la mère ou la grand'mère, type de la race que les Arteta et les Zubiaurre ont immortalisée dans leurs tableaux. Là-bas, en face, le paysage basque suivant les fantaisies de toute une gamme d'ondulations: prairies, tâches vertes couleur d'émeraude, bois d'un vert plus foncé, champ de blé doré par le soleil, rubans d'argent des ruisseaux qu'on prendrait pour une grande route mobile, et le panorama se développe, et se poursuit jusqu'à la mer. La mer du pays basque que l'on voit assez rarement dans toute son étendue!. Un brouillard plus ou moins épais la voile souvent de mystère. La mère basque est dans ce cadre, en face de cette nature. Il est dès lors facile de saisir la raison d'être du sentiment mélancolique si profond qui se dégage de tant de chansons basques. Quand elle se met à chanter, elle n'a qu'à copier, à prendre note de ce qu'elle voit: l'océan, le brouillard, l'horizon lointain embrumé, les oiseaux qui chantent dans la ramure des arbres, l'amour maternel aussi fort que la mort, tout cela vivement ressenti, va s'exhaler en une chanson caractéristique sur les lèvres de la mère basque.

*Itsasoetan laño dago,
Baionako barraraiño.
Nik zu zaitut maitiago,
Txoriak bere umiak baño.*

Sur la grande mer il y a du brouillard. Jusqu'à la barre de Bayonne. Je t'aime bien plus que les oiseaux leurs petits.

(On chante *Itsasoetan*, n^o 42)

* * *

Ici le paysage a visiblement inspiré la mère basque. On pourrait croire que l'impression reçue est plutôt subjective. Le paysage est resté grevé dans l'esprit et la mélancolie humide du brouillard est venue se surajouter à celle qu'elle avait déjà dans son cœur maternel. De ces deux notes de mélancolie, c'est la seconde qui flotte à la surface musicale.

Mais voici un cas où la muse populaire n'a pas su se soustraire à la sensation éprouvée en face de la nature. Sur les mêmes paroles, et émue par le même sentiment, l'artiste a su trouver des formules

variées pour exprimer un état d'âme identique. La mélodie que vous allez entendre est extrêmement simple: elle se meut dans une extension de trois notes, avec lesquelles le musicien populaire a su peindre la ligne lointaine et fixe de l'horizon qui se pose sur la mer. On pourrait dire de cette mélodie qu'elle est picturale, objective et pourtant quelle mélancolie si prenante dans une mélodie si rustique!

(On chante *Itxasuetan*, n^o 43)

En écoutant de pareilles mélodies, on est de l'avis de SCHURÉ qui dit: "La poésie du peuple est l'art le moins fictif: cependant il est le plus pénétrant: quelquefois le plus beau". Il arrive à cette force de pénétration à cause précisément des moyens qu'il a employés.

Parfois la mère basque laissera de côté jusqu'aux paroles pour exprimer sa tendresse au fruit de son amour. Son génie artistique inconscient crée une mélodie, qui, à elle seule, exprimera sa tendresse. Cette femme de la montagne, rompue aux durs labeurs, a compris que la musique est l'unique langage digne de son tendre amour, et que celui-ci demeure inaccessible à la parole.

De parti-pris, elle ne veut pas y recourir et dédaigne de s'en servir, non pas qu'elle s'imagine avec Figaro que «l'on ne met en musique que ce qui ne vaut pas la peine d'être parlé», mais parce qu'elle trouve la parole sèche, froide et brève. Une mélodie sourd dans son âme: mélodie pleine de roucoulements de colombes. Parmi les mots destinés à exprimer la tendresse maternelle, elle choisit celui dont le fond sonore est constitué par la lettre *u*, «*kuttuna*», c'est-à-dire *cheri*. Mot chanté, bégayé plutôt, longuement... on dirait un long baiser mélodique, tressé dans l'air, et autour duquel il y aurait des rumeurs d'anges et de colombes.

(On chante *Ttun, kurrin, kuttun*, n^o 77)

* * *

...L'art populaire peut-il arriver à un degré plus haut de finesse, de délicatesse?. Les grands musiciens eux-mêmes, un Schumann, un Schubert ont-ils créé quelque chose d'analogue dans ce genre?.

En parlant de la chanson populaire, TIERSOT, qui est un spécialiste dans la matière, dit une chose que l'on peut très exactement appliquer à la chanson basque: "Les hautes montagnes, donnent aux mélodies qui se sont acclimatées sur leurs hauteurs, quelque chose de leur atmosphère". Il semble trouver dans ces mélodie qui viennent des montagnes, quelque chose de fluide, d'éthéré, une douceur pénétrante qui n'existe pas ordinairement dans celles de nos plaines.

Je vais vous en faire apprécier une. Elle fut sans doute chantée par un jour clair, un de ces jours splendides que l'on voit chez nous, car on n'y trouve pas seulement que du brouillard et de la pluie.

Devant la grande porte, sous l'auvent du *loriua*, la mère s'est installée sur un coin du traîneau primitif qui sert, en automne, à transporter les fougères rousses sur les flancs abrupts de la montagne et à travers les chemins cahoteux. Elle regarde dans le ciel bleu et pur un grand oiseau qui plane serein, majestueux. Etreignant son enfant, comme si un danger le menaçait, elle chante:

*Bonbolontena, nere laztana,
Ez egin lorik basuan:
Aizteritxuak eamango zaitu,
Erbiya zeralakuan.*

Bonbolontena, mon chéri ne t'endors pas dans la forêt, l'aigle pourrait venir et t'emporter, comme si tu étais un petit lièvre.

(On chante *Bonbolontena*, n° 24)

* * *

Je viens de vous parler de la joie des jours clairs; mais la joie... elle, déborde souvent du cœur maternel. Ecoutez plutôt:

1. *Bolon bat eta bolon bi,
Bolon putzura erori,
Erori bazen erori,
Ez da geroztik ageri.*

Un jouet, deux jouets, le jouet est tombé dans le puits, s'il est tombé, il est bien tombé, il n'a plus reparu depuis.

2. *Gure aurraren aur ona!*
Balio luke Baiona.
Baiona diruekin baino,
Naiago geren aur ona

Notre enfant, quel délicieux enfant! Il vaudrait autant que tout Bayonne. Bayonne on peut l'acheter avec de l'argent mais je préfère encore notre bon enfant.

3. *Aurra, egizu lo, ta lo.*
Main dizkitzut bi kokoillo,
Orain bat eta gero bestea,
Arratxaldean txokoletea.

Enfant, dors, et dors encore, je te donnerai deux gâteaux. Maintenant, un, et l'autre après. Après midi tu auras du chocolat.

- 4 *Gure aurra ta bertze bat,*
Ezkildorrean ziren bart:
Gure aurra ta bertze bi ere,
Ezkildorrean izan dire.

Notre enfant avec un autre enfant, ont été hier soir au clocher, notre enfant avec deux autres enfants, au clocher ont été.

(On chante *Bolon bat eta bolon bi*, n° 23)

* * *

Je ne voudrais pas prolonger outre mesure cette causerie dont le but était simplement de vous faire entendre quelques berceuses. Je veux cependant vous en faire entendre encore deux avant de terminer. La première est fort belle, elle se rapproche comme genre de *Joueur de Vielle* de SCHUBERT. Elle a un caractère tout à fait spécial, qui lui vient du rythme musical 5/8 appelé *zortziko* et dont on ne rencontre que de très rares exemplaires sur ce versant des Pyrénées. Ce rythme est sans doute plus ample et moins vulgaire que celui des œuvres musicales pseudo-basques de la fin du XIX^e siècle. Vous le trouverez certainement plus noble que celui qui avait supplanté la chanson basque et qui a fait croire à quelques-uns que chanter en basque voulait dire chanter au son de la guitare, des paroles basques sans

doute, mais sur des airs dont la saveur et la facture sont italiennes et de l'époque de la décadence.

Le *zortziko*, même authentique, ne constitue qu'un chapitre, un appendice sommaire, très court même, de notre chansonnier basque: c'est un fait bien établi en ce qui concerne notre répertoire populaire.

Voici les paroles de la mélodie que vous allez entendre.

Txolopin txalo,
Txalo ta txalo,
Katutxoa mispila gainean dago.
Badago bego,
Bego badago,
Zapatatxo berrien begira dago.

Applaudissons, applaudissons, applaudissons encore. Le petit chat est sur le néflier. S'il y est qu'il y reste, qu'il y reste s'il y est, il attend des petits souliers neufs.

(On chante *Txalopin txalo*, n° 80)

Pour finir, voici une chanson enfantine, à la coupe classique, du XVIII^e. Elle aurait pu servir de thème à un quatuor ou à un trio de Beethoven, Mozart ou Mendelssohn, et nous fait penser à un tableau de famille qui représenterait la maman et les enfants qui caressent un poupon innocent, qui sourit tout étonné.

1. *Atzo ttun ttun*
Gaur ttun ttun
Beti ttun ttun
Gaitun gu.
2. *Gure dirua*
Aitun eta
Nor naiko
Gaitun gu.
3. *Atzo ttun ttun,*
Gaur ttun ttun,
Beti ttun ttun
Gaitun gu.

Hier tun tun aujourd'hui tun tun, toujours joyeux nous sommes, nous. Notre argent est épuisé et qui voudra de nous?. Hier tun tun, aujourd'hui tun tun, toujours joyeux nous sommes, nous.

4. *Zazpi librako*
Olho txuria
Gaur acheriak
Jan tun gu.

5. *Atzo ttun ttun*
Gaur ttun ttun
Beti ttun ttun
Gaitun gu.

La poule blanche qui pesait sept livres, aujourd'hui le renard nous l'a mangée. Hier tun tun aujourd'hui tun tun toujours joyeux nous sommes, nous.

(On chante *Atzo ttun ttun*, n^o 12)

Monseigneur, Messieurs,

Un poète hindou a écrit: "Le cœur ne peut se donner que dans des larmes ou dans des chansons".

S'il en est ainsi, vous avez pu remarquer que la mère basque n'est pas avare du sien: elle l'a donné largement dans ces mélodies que vous venez d'entendre et qui semblent toutes mouillées de larmes.

Les voix pures des enfants de la maîtrise épiscopale ont rendu très fidèlement ce son du cœur basque qui ne se livre pas au premier venu. Pour eux, je vous demande un "ban" de félicitations.

Quant à moi, *Gaixki esanak barkatu* comme disent les improvisateurs: pardonnez-moi de m'être si mal exprimé; excusez la gaucherie et l'incorrection de mes phrases, et si je vous ai ennuyés, au lieu de vous instruire, si je n'ai pas su comme le voulait le poète classique "mêler l'utile à l'agréable", je compte sur votre large indulgence, car, un frère mineur ne peut donner que de sa pauvreté.

7. LA CANCION POPULAR RELIGIOSA
Y ARTISTICA,
EN SUS DIVERSAS MANIFESTACIONES
IV Congreso Nacional de Música Sagrada

Fue leída en el IV *Congreso Nacional de Música Sagrada*, celebrado en Vitoria del 19 al 22 de Noviembre de 1928. Intervino el P. Donostia el día 20. Viene su conferencia en la *Crónica del Congreso*, 1930, p. 248-267.

Emmo. Sr.:
Excmos. e Illmos. Sres.
Sras. y Sres.

IDEAL SUBLIME DE LA MUSICA

Uno de los mayores regalos que Dios en su Bondad Infinita quiso dar al hombre en su peregrinación por este mundo, fué, aparte la potencia limitada de conocerle y amarle, la capacidad de sentir el arte, que es un reflejo de la Hermosura Divina: ese arte, la música, que para San Juan Crisóstomo tuvo su origen en el cielo. Si para los poetas, suerte de videntes que descubren una parte de la verdad, la música ha sido como dice Gainsborough y Shelley, *la llave de plata que abre la fuente de los corazones, el mausoleo delicioso en que la inquietud descansa entre flores*; o, si como quiere Sully-Prudhomme, *la música apacigua, encanta y desliga de las cosas de aquí abajo*, para los santos, para los que realmente son las *mentes divinióres* de este mundo, la música es algo más trascendental.

Para Santa Hildegarda es *una reminiscencia, un recuerdo medio borrado de una condición primitiva de la que hemos caído después del Paraíso*, de aquel estado de inocencia en que el hombre jugaba con los animales del campo y cantaba con los ángeles. Para la Santa, el alma humana es una armonía, una sinfonía que vibra acorde con la creación universal. Adán, con su desobediencia malbarató este encanto, este concierto: rompió las cuerdas del instrumento. Este, que tan perfecto salió de manos del Creador, ya no da principalmente sino sonos roncós, agrios; aún así, quédale al hombre allá, en las profundidades soñolientas de su ser, dice, *ese recuerdo vago, indefinido que de las imágenes que nos han visitado en sueños, tenemos al despertarnos*. Para aquel *Juglar de Dios* que se llamó Francisco de Asís, la música fué el mejor, casi diría natural, de concretar, de plasmar el fervor, la sobreabundancia de su amor a Dios.

MISION DE LA MUSICA EN LA IGLESIA

Para la Iglesia fundada por Cristo, Madre nuestra, de cuya plenitud debemos vivir, la música va íntimamente unida a la Liturgia, al Sacrificio. La Iglesia nació entre cantos y acciones de gracias, de que nos habla San Pablo. Ni las persecuciones ni las vicisitudes por que ha tenido que atravesar en su desenvolvimiento han podido ser parte para ahogar esta fuente de música que brotaba de corazones henchidos de amor. Ni los mismos excesos que una ignorancia o devoción mal entendida hizo nacer junto al árbol robusto del canto oficial por excelencia, el gregoriano, desviaron a la Iglesia de su espíritu. Lo mismo para las efusiones del amor que para la acción de gracias: lo mismo para implorar el perdón que para cantar alabanzas, la Iglesia quiso siempre que la música resonara en el templo. Las definiciones del dogma se revistieron en su desnudez de un ropaje maravilloso, como en el Credo auténtico, Y estas melodías aladas, gregorianas, que pudiéramos decir son la verdad bajada del cielo hecha música, siguen conmoviéndonos hasta lo más profundo de nuestro ser, porque llevan un sello divino. Son la Revelación hecha música. Por su pureza, por su espiritualidad, por su adecuación, como dirían los filósofos, por su bondad, universalidad y santidad, el canto gregoriano es el supremo modelo que, como suyo, la Iglesia propone directamente a los fieles. Modelo supremo, ideal de todos los que persiguen que la música responda al fin suyo en el templo: orar y hacer

orar con hermosura, según frase de aquel Santo Pontífice, cuya memoria evocamos en estos actos de tan cordial y espiritual convivencia. Modelo, arquetipo en cuyo favor debemos gastar nuestros mejores entusiasmos todos los que con cinco, dos, o un solo talento queremos velar por el decoro de la Casa del Señor.

MELODÍA POPULAR DE LA IGLESIA

De este supremo modelo nos ha hablado hace poco con su competencia plena de galanura y saber, un hijo de San Benito. Permitid a un hijo de San Francisco e hijo del pueblo, que os hable brevemente de un hijuela de la melodía gregoriana, de la melodía popular.

Humilde como la cuna donde nació, sencilla como la boca en que floreció, ingenua como el espíritu que la dictó, la melodía popular se hizo un lugar en la Iglesia. Disimulada en un ángulo oscuro del templo, más decididamente luego, osó salir a la nave central. Dejó oír su voz que repitió inflexiones oídas en el altar y mezcló, con éstas, giros que su musa le dictó. Tomando el fondo gregoriano completo o en parte como base, la musa popular quiso invocar a Dios después de sus ministros. Acertadamente unas veces, con más o menos buen gusto otras y hasta consiguiendo interpolarse más de una en los textos litúrgicos, la melodía popular fué tomando cuerpo en la Iglesia. De los abusos a que dió lugar esta ingerencia, digámoslo así, laica en el corpus oficial, no es ocasión esta de hablar. Baste recordar que la Iglesia, velando por la pureza de su doctrina musical y litúrgica, ha ido purificando el culto de todas esas superfetaciones populares, que, si eran convenientes en tiempos distintos de los actuales, no respondían en su forma externa al sentido integral de pureza que la Iglesia quiere para su culto. Y así, ésta, eliminando poco a poco lo que de tal sentido se alejaba, ha llegado a la estilización maravillosa del culto católico. Estilización y forma tan perfectas de arte, que no hay ningún otro humano que le pueda, no diré aventajar, pero ni siquiera igualar.

La Iglesia, pues, ha ido reduciendo en su culto a sus debido límites los de la melodía popular. Supo infiltrarse también en la música de los polifonistas. Tomó un carácter distinto según los países y razas de donde brotó, y la expresión extralitúrgica de los sentimientos religiosos ha adquirido una variedad tal, que es uno de sus mayores encantos. *Toda lingua alaba al Señor, omnis lingua...* Como me-

dio de instrucción religiosa, como acompañamiento de ciertas devociones populares, como descanso en los trabajos del campo, la canción de asunto religioso ha tenido una vida que todavía no ha desaparecido. Desgraciadamente, los documentos que la hayan fijado no abundan. Me hubiera sido grato hablar hoy en conjunto de la canción popular española; pero el tema es demasiado amplio, la documentación no copiosa y, por consiguiente, mi competencia mezquina. El comité organizador del Congreso ha juzgado más oportuno restringir por unos momentos el área de observación y limitarla a la tierra en que éste se celebra. Esta limitación observada en distintos puntos, en los que constituyen el foco de una determinada cultura popular, podría dar por resultado una serie de monografías, que, agrupadas luego, formarían la obra de conjunto cuya aparición todos deseamos.

CANCION RELIGIOSA POPULAR EN EL PAIS VASCO

No hay por qué señalar dos hechos que saltan a la vista, cuando se trata del País Vasco: su religiosidad y la abundancia de su canción popular. De aquella se habla como un axioma, y de ésta los documentos y trabajos que se van publicando demuestran que la música anida en el alma de esta tierra.

De lo que musical y religiosamente fué en tiempos pasados poco sabemos. El P. LARRAMENDI, en su *Corografía*, nos habla de la pompa con que se celebraban en Guipúzcoa las solemnidades religiosas. Y añade, no sin cierta ironía, "que en las Catedrales tendrán la ventaja en el estrépito y bulla de tantos instrumentos allí inútiles, que no deja oír lo que se canta: pero no hacen ventaja alguna a las iglesias de Guipúzcoa en la majestad, seriedad y armonía pacífica con que se celebran en ella visperas, misas y demás oficios de la Iglesia". Esta aserción del P. Larramendi no nos da pie para conocer cuál era el género de música que en su tiempo se cantaba en la Iglesia: si el polifónico o el gregoriano, que en aquella época sabemos de qué alteraciones tan nefastas había sido objeto. De lo que la canción popular religiosa pudiera ser en aquellas épocas o en anteriores nada sabemos. No se ha hecho todavía un estudio para descubrir lo que la melodía popular de esta tierra hubiera podido influir, por ejemplo, en los polifonistas. Si se sabe que un ANCHIETA, vecino de Azpeitia, fué maestro de capilla de los Reyes Católicos, no consta qué

influencia ejerció en él la canción de la tierra que le vió nacer. Sabemos que aquel maestro flamenco de tanto renombre, llamado JOSQUIN DES PRÉS compuso una misa sobre un tema vasco: tema cuyo texto nada tiene de religioso, sino muy al contrario. Se titula: *Una mousse de Biscaye*.

Para hablar, pues, de la canción popular religiosa nuestra, no hay más remedio que acogerse a las colecciones publicadas. No son estas numerosas: la de Azkue, la de Bordes, la de Hirriart y la del que tiene el honor de hablarlos.

Una examen de estos documentos nos dice que no es muy abundante la canción destinada al culto: más, mucho más, la canción de carácter religioso que se canta en casa, en el campo o en otros momentos de la vida familiar. Porque la canción religiosa informa la vida popular, como veréis en el transcurso de esta conferencia.

Viniendo al punto concreto de la participación de nuestro pueblo en el culto, vemos que hoy existe alguna diferencia entre los dos sectores del país, abarcados por Francia y España. Pues si en el país vasco-francés es costumbre casi general que el pueblo cante la misa, vísperas y demás actos religiosos (aunque sea con música pseudogregoriana como la de Dumont), aquí esta costumbre parece no haber existido o, si existió, no la conocemos —desgraciadamente— como general en el día de hoy. No sé si realmente la participación cantada informó nuestra asistencia al culto. Las bibliotecas vascas no guardan en sus estantes devocionarios o prontuarios litúrgicos de siglos anteriores, en los que la lengua de la Iglesia tiene la primacia, o en que los textos sagrados estén vertidos a nuestro idioma, como ocurre allí. Aquí, el fondo existente relativo a esas épocas es de carácter doctrinal, expositivo. Falta en él el relativo a la Liturgia. Esta participación en el culto es aún hoy día tan intensa en la parte vasco-francesa, que, escritor musical tan conocido como BELLAIGUE ha podido decir con justicia, y muy gráficamente, que en el País Vasco “las paredes cantan”, aludiendo a la costumbre de que los hombres ocupen tribunas colocadas a lo largo de la iglesia.

CANCIÓN «O FILII, O FILIAE» NERE KRISTAU MAITIAK

Quedan todavía en nuestro país vestigios de la influencia antigua. He podido recoger, viva aún, la tradición de cantar en Pascua

de Resurrección, traducida al vasco, la prosa *O Filii, O Filiae* con la misma música, ligeramente retocada, con que se cantó en el siglo XV. (La traducción aparece ya en devocionarios del comienzo del siglo XVII).

Algunos de estos vestigios son muy manifiestos, como veréis luego. Si el poeta que escribió su libro *Contre la musique* pudo decir, hablando del arte cristiano que es *Hermoso vaso ateniense lleno de flores del Calvario*, de las melodías populares religiosas bien podemos decir son *flores del Calvario trasplantadas a tierras diversas*: en estas se han aclimatado y crecido mostrando muchas veces variedades deliciosas y creando, otras, al corromperse o deformarse, un lenguaje nuevo; algo similar a lo que ocurrió con el latín y las lenguas romances. No podemos separar la canción litúrgica de la canción popular, sobre todo, de la de carácter religioso. Son dos hermanas, Marta y María, como ha dicho muy bien el maestro MILLET. Ambas sirven a Cristo: una en la contemplación oficial, digámoslo así, de sus misterios, la otra sirviendo para los menesteres religiosos de la vida popular. Y así como ésta va entrelazada de acciones buenas y malas, de aciertos y desaciertos, así junto a una canción profana de amores terrenos o de asunto picaresco, un hombre del pueblo entona una canción que trata de los novísimos o repite la doctrina que el párroco ha expuesto desde el púlpito en la misa mayor. Trayendo a cuento un recuerdo personal puedo decir que he oído en la plaza de un pueblecillo, a altas horas de la noche, a tres aldeanos que improvisaban para su gusto (o instrucción) —pues no había público que les escuchara— estrofas cuyo tema era el *Juicio Final*.

* * *

Como Marta y María —os he dicho— la canción popular y la gregoriana tienen un parentesco innegable. Acabo de citaros la prosa *O Filii, O Filiae* que aún hoy se canta en Lecároz y en el Valle de Baztán. No es ciertamente lo que en rigor debemos llamar música gregoriana. Pero el ponerla como ejemplo sirve para demostrar la identidad de algunas canciones actuales con las antiguas. ¿Cómo no reconocer esa prosa medieval en la melodía de hoy, a pesar de algunas ligeras variantes que en ésta observamos?

(Se canta *Nere kristau malteak*, n.º 58)

Se la reconoce claramente en su ritmo ternario, en su línea melódica, en su texto, que sigue casi paso a paso al latino, y hasta por la acentuación en el arsis de la palabra *alleluya*. Esta canción medieval, de origen probablemente provenzal, y cuyo texto se debe a un misionero popular franciscano, JUAN TISSERAND (a quien debe atribuirse —según GASTOUÉ— el origen o la divulgación del género *cantique* en la iglesia), esta canción nimbada de auras primaverales de resurrección y alegría espiritual, sigue cantándose aún hoy en el pueblecillo de Lecároz, el día de Resurrección. Muy de mañana, a las dos o tres de la madrugada, según la antigua costumbre, las jóvenes salían a hacer el *Vía-Crucis* por las calles del pueblo. Arrojan flores sobre las cruces, con la particularidad de que en la XIª estación sólo eran así honradas las de Cristo y la del Buen Ladrón: la que representaba al malo era apedreada. Terminado el *Vía-Crucis*, se cantaban los versos pascuales que acabáis de oír, y subían las jóvenes a la torre de la iglesia a repicar las campanas, anunciando la festividad.

Hay en nuestro Cancionero más ejemplos, y ellos muy significativos, de esta derivación de la canción popular religiosa. Os mostraré uno. Es el *Veni Sancte Spiritus*. Todos recordáis esa joya, la Secuencia de Pentecostés. No sólo por su texto, de emoción tan fuertemente tierna para un alma cristiana, sino también por la simplicidad y nitidez de sus ragos melódicos, es un ejemplo del género. Quizá por eso el oído popular se hizo cargo de ella y la incorporó a su repertorio. El poeta o adaptador popular (algún sacerdote, tal vez) espigó en la Secuencia y el himno *Veni, Creator*, las ideas fundamentales. Para el corte literario, en cuartetos adoptó el del himno de Tercia, pero para la música optó por la Secuencia. Tal vez un instinto atávico hacía caer sus preferencias del lado de ésta, por estar escrita en el primer modo, Modo frecuentísimo en el Cancionero Vasco, modo en que la Iglesia canta sus *Gaudeamus* y el vasco sus alegrías: el modo que entre los griegos —según GEVAERT— era por excelencia el modo "viril, grandioso y hasta alegre". De la fusión de ambos textos quedó en el fondo popular la canción que vais a oír.

(Se canta *Zato, Izpiritua*, n.º 91)

FILIACION GREGORIANA DE ESTAS CANCIONES

Oyendo esta canción habéis echado de ver su procedencia o identidad gregoriana y las diferencias que de ella la separan. La modali-

dad es la misma. A pesar de la tendencia que tiene el pueblo (no, tal vez no la tiene el verdadero pueblo, sino los que no llevan en la entraña la canción popular) a pesar, digo, de esa tendencia fatal a modernizar los modos antiguos, ha quedado intacta la modalidad arcaica; no ha alterado el 7.º grado, y la melodía ha guardado sus reflejos de oro viejo. Pero el pueblo ha transformado otro elemento interno, el ritmo, y ha cuadrado lo que en las páginas del *Gradual* aparece con la libertad rítmica, que también en música diríamos es la libertad de los hijos de Dios. La melodía gregoriana ha quedado transformado en un coral de medida ternaria. ¿Será ésta un ritmo latente que en aquella existe, y sería aventurado afirmar que éstas transformaciones populares son indicio de que algunas piezas gregorianas llevan un ritmo isócrono, casi análogo al que hemos oído, y que determinaría una ejecución mesurada, como quieren algunos? Quién sabe... Lo que observamos es que el pueblo, a pesar de la libertad omnimoda que se toma para la ejecución de sus canciones, quiere una cierta isocronía, un cierto alineamiento de acentos, de puntos de apoyo en que fijarse para cantar. Pero el buscarlos es de la mayor flexibilidad, de la mayor variedad...

Esa misma melodía del *Veni, Sancte Spiritus* aparece en una deliciosísima canción religiosa de pescadores titulada *Ave Maris Stella* (porque la letra es una traducción hecha por el Padre JOSEPH DE JESÚS MARÍA, en el siglo XVIII). La cantan los pescadores en el alta mar de sus peligros, y recuerdo haber oído que también la entonan al salir del puerto para dedicarse a sus faenas pesqueras. Examinad con un poco de atención esta melodía y veréis que es la misma de la secuencia gregoriana. El ritmo es distinto, pero el desarrollo melódico de los dos primeros fragmentos de frase es idéntico al del de la secuencia. El pueblo, en su deseo de ensanchar la línea melódica ha acudido al arcón de su memoria: y de él ha extraído una frase o fragmento que le es muy familiar: el que aparece en la Salve popular. Amalgamándolo todo ha creado esta joyita, de una ingenuidad verdaderamente encantadora. Parece confirmar esta filiación, de que os hablo, la costumbre de cantarla con la letra *Ave María Stella*, en la procesión que antes de misa mayor se acostumbra hacer en algunos pueblos de la costa. He aquí esta cancioncilla copiada del electo Obispo de Santander, Ilmo. señor D. José Eguino.

(Se canta *Agur Itziarko*, n.º 1)

Estos tres ejemplos que habéis oído son suficientes para demostrar la persistencia de la melodía litúrgica pura, digámoslo así, en el acervo popular. Otros ejemplos nos van a dar a conocer cómo ese mismo espíritu eclesiástico informa la creación popular. Y al decir que *informa la creación popular* no quiero excluir la canción profana. Excepción hecha de la música de danza, las canciones, sean de asunto religioso o de profano, apenas o nada se diferencian. Son de un mismo corte, de un mismo *ethos* o carácter. Variarán las palabras, el texto, pero el espíritu es el mismo. Buena prueba de ello son las colecciones de letras religiosas que hoy se usan en algunos pueblos del país. Junto al título de la poesía aparece el de la música a que han de aplicarse. Música, que en muchos casos en la romanza en boga en su época. De este procedimiento usaron los misioneros de los siglos XVII y XVIII. Ya que no podían suprimirla, quisieron los predicadores populares santificar la mercancía averiada, aplicando al Señor, la Virgen y Santos lo que en las tablas se oía y veía atribuido a las criaturas. De esa época datan algunas canciones religiosas que hoy nos parecen inocentes, porque el tiempo ha hecho olvidar el destino primero de aquella música. Esta, que algunas veces no carece de nobleza, no bebe su inspiración en la melodía litúrgica; por eso, tal vez, no la creamos tan adecuada como la otra para expresar los sentimientos religiosos. En cambio, la que tiene su raigambre en la melodía gregoriana, en esa melodía, que para COMBARIEU no tiene equivalente en ninguna parte, ni en las cabezas admirables de la escultura egipcia, ni en otras de la escultura india, ni aún en lo que la poesía y la música modernas tienen de más delicado, ni aún en ciertas piezas de Schumann, esa melodía popular nos trae acentos de nobleza y dignidad verdaderamente admirables. ¿Creéis que un pueblo puede expresar más sobriamente sentimientos, ideas como éstas?:

1. Hombre, ¿dónde tienes el juicio?
 ¿Qué? ¿ignoras
 que tu vida no es
 sino un poco de humo?
 Repudia de corazón al mundo
 sin pérdida de tiempo:
 La muerte tienes próxima,
 en tu busca viene.

2. Mundano, que en los placeres
te hallas enfrascado.
Una cosa en tu corazón
has de grabar:
Acuérdate que has de morir
al fin;
Que mañana
bajo la tierra has de estar.
3. Rico, tus dineros
te deslumbran.
Con sus falsas insinuaciones
el mundo te engaña.
Ah! con engaños
te ilusiona,
y gran miedo
de la muerte tomas.

Así continúa el poeta popular hablando al mercader, al labrador, al marinero que se ve en tanto peligro, para terminar con esta última estrofa:

4. Sin falta ninguna a cada uno de vosotros
ha de perseguir.
Arranca a los reyes
de sus tronos,
tan fácilmente como a los pobres
de sus rincones.

versos estos últimos que parecen recordar los tan conocidos de Horacio:

*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres...*

Escuchad esta hermosa canción que copié en Valcarlos, de Navarra.

(Se canta *Gizona non duk zuhurtzia?*, n.º 37)

Así como en el cancionero gregoriano nos encontramos con que hay adaptaciones de letras nuevas a viejas melodías (alguna veces no del todo felices), así en el repertorio popular ocurre lo propio. La canción que acabáis de oír es conocida también en Francia como un romance de Navidad, de los tres Reyes Magos. Como la melodía gregoriana, su hijuela —la popular— tiene por su vaguedad la virtud de poder plegarse a sentimientos diferentes. Y puede también, llegado el caso, a la inversa, cantar un mismo sentimiento poético religioso con dos músicas diferentes. Fijad vuestra atención en la siguiente melodía cuyo texto es idéntico al que acabáis de oír.

(Se canta *Gizona non duk zühürtzia?*, n.º 37')

¿No es palpable esta filiación gregoriana, de que vengo hablando, en documentos como éstos? Filiación innegable, que salta a la vista; pero que lleva un distintivo que le comunica fisonomía particular. La canción del pueblo, bien sea por el carácter de su lengua (que es el cauce por donde discurre la corriente melódica), bien por las deformaciones que el tiempo, es decir, el mismo pueblo la hace sufrir, la canción popular, digo, adquiere un carácter propio, exhala un perfume que no escapa a los observadores perspicaces.

Carlos BORDES, que recorrió nuestro país en busca de canciones allá por los años 1889-1890, ve en la melodía que acabáis de oír *la dulce resignación de todo vasco delante de la muerte, que la recibe con su instinto de fatalista y su fe de cristiano*; melodía popular llena para él "de esa poesía del cementerio vasco, sembrado de crucecillas y estelas discoidales, cuajado de iris y malvarrosas, en las que zumban las abejas". ¿Creéis que estas palabras de artista a quien tanto debe la restauración musical religiosa de Francia son sólo un desahogo poético? No: los que vivimos en el ambiente montañés y vemos a diario los cementerios que rodean las iglesias que responden al sentido cristiano de que la vida *mutatur, non tollitur*, los que somos testigos del culto que a los que nos precedieron *in osculo Domini* tributa el espíritu popular con un sentido no sólo fundamentalmente cristiano sino también profundamente humano, no encontramos vacías de sentido las palabras del director de los *Chanteurs de Saint Gervais*. Es innegable que en la canción vasca hay cierta dulzura propia del país, del que lo habita, de ese montañés cuyos sentimientos y gestos poéticos esperan una mano delicada, a lo FRANCIS JAMMES, que

los archive para enseñanza de los ciudadanos. Gestos tan poéticos y cristianos como el de un viejo aldeano (que conocí no hace mucho y murió de más de 80 años), el cual, todos los días, al entrar en la iglesia mañana y tarde, se acercaba a la verja del cementerio que la rodea y saludaba a sus muertos con esta salutación tan conmovedora y profunda, que parece un eco en las palabras de San Silvestre ante una fosa:

*Agur, hilak.
Zuek gu bezala izanak,
Gu zuek bezela (izan) beharrak.
Yinkoak dizutela egun on; (gabon).*

Dios os guarde, los aquí muertos. Vosotros habéis sido lo que nosotros somos. Nosotros hemos de ser lo que sois. Que el Señor os dé buenos días (noches).

Porque la letra y la música de nuestras canciones religiosas se inspiran en la iglesia, quiero insistir aún más en esta filiación. La última melodía es un 8.º modo: su esquema responde exactamente al del gregoriano. Oigamos ahora un 2.º modo transportado. Viril, noble, de gran libertad rítmica (aunque ésta bien fijada), sirve para exposición doctrinal de los *Mandamientos*. Hay en esta melodía un sentido afirmativo bien claro, bien manifiesto. Los Mandamientos son una orden categórica: la música quiere traducir esta obligación. Dice así la primera estrofa:

*Amar dirade mandamenduak
Jaungoikoaren legean.
Guardatutzera saia gaitezen
Guk gure egiñalean.
Bera bakarrik maite dezagun
gauza guztien gañean.*

Diez son los mandamientos en la ley del Señor. Tratemos de guardarlos haciendo lo posible de nuestra parte. A El sólo amemos sobre todas las cosas.

(Se canta *Amar dirade mandamenduak*, n.º 6)

Esta canción que recogí en Azcoitia es de una nobleza admirable. Hermana suya gemela es esta otra, sencilla, ingenua, también de segundo modo. Como la melodía anterior, se mueve sólo en un

ámbito de cinco, seis notas. Pero observad qué variedad de sentimiento cabe en cinco notas, cuando éstas caen en manos de un artista popular que sigue la verdadera tradición, en el caso presente la gregoriana, adaptada al pueblo. No me extraña que ante tipos musicales tan puros, tan angelicales —digámoslo así— como el que oiréis enseguida, los que penetran en el alma de la música y letras populares, como l'abbé LABOURT —(en una conferencia pronunciada en París en 1918)— pongan como modelos de canciones populares religiosas las del País Vasco. ¿Qué melodía virginal podríamos encontrar más adecuada para saludar a la Reina de los cielos que la siguiente canción cuya letra dice:

1. *Agurtzen zaitugu, Maria,
o Ama guziz eztia!
Maite degu zurekin Jesus
gure errege andia.*

Te saludamos, oh María, oh Madre dulce sobre todas!. Contigo amamos a Jesús nuestro gran Rey.

2. *Zu erregiña Ama zera
errege dezu Semea:
Jainko Seme Erregearen
agur, oi Ama maitea.*

Tú eres, Madre, Reina. Tu hijo es Rey: del Hijo Dios y Rey. Madre querida te saludamos.

3. *Gu pekatari oen alde
otoitz egizu zeruan:
beti galbide aundietan
bizi baigera munduan.*

En favor de nosotros pecadores ruega en el cielo: siempre en trance de perdernos vivimos en este mundo.

Es el sentimiento de confianza quien ha hecho nacer música de este tipo. Música de una flexibilidad, de una gracia alada, cuyo secreto guarda el alma popular. Esta cancioncilla parece realizar completamente los deseos de Pío X: “rezar con arte, con hermosura”.

(Se canta *Agurtzen zaitugu*, n.º 3)

Estos ejemplos nos dan una idea clara de la filiación gregoriana de nuestra canción. Noble ascendencia, la más apetecible. Filiación gregoriana que le da derecho, digámoslo así, de atravesar el pórtico y entrar en el lugar donde quiso lo Iglesia que todo fuese santo y respirara el mayor arte. El arte es multiforme, como la gracia de Dios. (¿Y qué es el arte sino una gracia de Dios, un regalo dado por El al hombre?). La variedad del arte popular proviene de su facultad de transformar lo que a sus oídos llega. Por esta misma virtud el fondo gregoriano ha llegado a adquirir en boca del pueblo formas muy variadas. No sólo rítmicas, como habéis visto, sino también melódicas y modales. Hay ejemplos, en el repertorio popular, muy característicos: conviven en él las dos formas; la pura y la deformada. Lo veréis en una deliciosa melodía de penitencia cuya forma primitiva, la más pura, es la siguiente:

(Se canta *Esnatu adi*, n.º 34)

Para traducir los sentimientos de exhortación a la penitencia hay en la parte central una modulación a mayor deliciosamente hallada. En cambio, ese calor que parece exhalar notas del *Begira, gaixoa* (mira, pobrecillo), corresponden admirablemente al sentido de la letra. Esta, sencilla, pero muy bien compuesta se limita a un tipo, a una idea como quien dice: de los seis versos cinco son idénticos: uno cambia, tan solo aquel que expresa el objeto de la meditación que se propone.

1. *Esnatu adi, pekataria,*
Orain dek, orain, ordua.
Begira, gaixua, asarre Jainkoa
Ordua danean egin ezak
Jainkoarekin pakea.

Despierta, pecador, esta es tu hora: Mira, pobrecillo, a tu Dios enojado: mientras es tiempo, haz paces con él.

2.
Begira, gaixua, ire pekatua.
.....

..... Considera, pobrecillo, tu pecado:

3.
Begira, gaixua, eriotz-ordua.
.....

..... Piensa en la hora de tu muerte:

4.

Begira, gaixua, infernuko sua

.....

..... Acuérdate del infierno:

La otra, recogida por BORDES (cuya única deformación consiste en que la subtrónica se altera en los compases 16 y 19), es la siguiente:

(Se canta *Iratzar adi*, n.º 40)

Algunos misioneros han comprendido la fuerza de esta canción y la han usado en sus sermones. Interrumpiendo su exhortación moral han hecho oír estos acentos bañados en ternura. Y me confesaban qué poder de emoción tan grande tenía esta música sobre su auditorio. A ella pueden aplicarse muy bien las alabanzas y el don de mover al arrepentimiento que a la salmodia y al canto sagrado atribuyen San Isidoro y San Bernardo.

Esta canción es un ejemplo de cómo el pueblo sabe ensanchar los moldes gregorianos sin desbaratarlos. En el repertorio popular hay toda suerte de modelos: los hay chabacanos (sobre todo los de los últimos 50 años del siglo XIX), los hay de poco interés y los hay de valor más subido. No hay duda de que la canción religiosa, tal como hoy la concebimos, ha nacido tarde en la iglesia. D. Resurrección de Azcue no quiere atribuirle más de un siglo. Hay canciones que parecen confirmarlo. Algunas, de origen francés, parecen datar de fines del siglo XVIII. No tienen el sabor arcaico de las viejas melodías: hay en ellas ciertas infiltraciones de una música en cuyo ropaje han quedado prendidos ciertos efluvios de salón. Pero, aún así, guardan algunas veces cierta dignidad que las hace acreedoras a que las incluyamos en el repertorio popular, en aquel que merece ser conservado. Nos servirá de ejemplo una canción a Cristo Crucificado. Muy conocida en el país vasco-francés, tiene variantes en el vasco-español: son éstas más rítmicas que melódicas. Oiréis la versión de l'abbe HIRIART. La letra dice así:

*O Jesus Kurutzera
nigatik igan zarena!
Ene gaztigatzera
maiz behartzen zaitudana!
Orai zure aldera
bihurtzen naiz, Jainko ona!
Ah! orhoit zaitte odola
enetzat eman duzula.*

Oh Jesús que a la cruz por mi amor has subido; a reprenderme con frecuencia te obligo; ahora hacia Tí me vuelvo ¡oh Señor bueno!. Acuérdate que tu sangre has derramado por mi amor.

(Se canta *O Jesus kurutzera*, n.º 67)

* * *

Ciertamente que algunos de vosotros preferiréis (como yo), a esta última, las melodías que antes habáis oído. Es el caso de recordar aquí la norma tan acertada del *Motu Proprio*: “que tanto más sagrada y litúrgica será una composición, cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana: y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano”. En la casa de Dios hay muchas moradas. Si no de las más altas, reservaremos alguna para estas melodías modernas y dignas.

Existen en el repertorio popular canciones para los diversos actos extralitúrgicos. Hay gran variedad de tipos. Como es imposible pasar revista a todos, voy a limitarme a mostraros tan sólo alguno que otro.

En nuestra montaña existe la costumbre —durante el mes de Octubre— de rezar el rosario, intercalando entre cada decena una canción que explique el misterio sobre el que se ha de meditar. Oiréis dos tipos diferentes: uno procedente de Laguardia, de Alava, y el otro de Lecároz. El de Laguardia me ha sido comunicado por mi respetable amigo D. Francisco P. de Viñaspre. Es una melodía de 2.º modo, silábica y de un parentesco innegable con las canciones castellanas que se ven, por ejemplo, en el Cancionero de Olmeda. La de Lecároz es también silábica. Ambas son deliciosas y parecen evocar instintivamente los dos tipos de iglesias, de paisajes diferentes: uno el

de la llanura de Alava; el otro, el de las iglesias escondidas entre bosques y fuentes. Uno claro, abierto; el otro más velado, más limitado.

(Se canta *Aurora de Laguardia*, nº 13)

(Se canta *Errosario Santua de Lekarotz*, nº 33)

Al oír juntas estas dos canciones salta a la vista la diferencia de forma que hay entre ambas: en la de Alava con estribillo, cantado por el pueblo, que responde a los cantores; en la de Lecároz, sin estribillo. Esta carencia, que es ley general y casi diríamos norma fija de la canción vasca, apenas tiene excepciones. Si las hay, se echa de ver enseguida que las canciones en que aparecen, o son modernas o arreglos poco felices de otras más antiguas. Esta forma estrófica, en la que el pueblo canta toda la letra, es un modelo que debiera vulgarizarse más al componer nuevas canciones para el culto. Evitaría los inconvenientes de tener que cantar con un solista (y con los excesos que ello pudiera acarrear), y el pueblo no sería un elemento, digámoslo así, accidental en las funciones religiosas.

FORMA DEL TEXTO EN NUESTRA CANCIÓN

Como digo, la forma estrófica es general en la canción vasca. Esta ausencia de coro y estrofas es la que permite a la canción popular ser el manjar, llamémosle cotidiano, de su alma... A esta forma estrófica se debe que el pueblo tenga sus canciones de Vía-Crucis, Rosarios, narraciones en que se cuentan las vidas de los santos, deliciosas tradiciones referentes a la Pasión, Resurrección, Nacimiento, etc. de Cristo. La forma estrófica ha permitido que la canción haya informado y dulcificado la vida del pueblo. Las labores domésticas, las del campo, las de los antiguos pequeños talleres, se han hecho menos penosas y de más rendimiento, gracias a esta fuente de música que Dios puso en el alma humana, esta música que para el Obispo *Torras y Bages* "es siempre la expresión más adecuada de la soberana perfección y armonía de las cosas divinas". El pueblo canta siempre y en todas partes; y en épocas ya algo alejadas de la nuestra, ha compuesto sus poemas (en que la fantasía se alía a la exposición del dogma) en una forma de origen medieval ciertamente. Entre estas

leyendas expositivas, dramatizadas, dialogadas, que recuerdan la manera v.gr. de Jacopone de Todi, hay una referente a la Magdalena, que nos trae un recuerdo del Cantar de los Cantares.

1. —*¿Zeren bilha zabilta
Andre Madalena?
¿Zer hola zaramatza
desertuan barna?*

—¿Qué andas buscando Dama Magdalena?. ¿Qué te lleva así por las soledades adentro?.

2. —*Jauna galduz geroztik
ez dut gogorikan;
gauza guziak ditut
higuin mundu huntan.*

—En habiendo perdido al Señor no hallo contentamiento; todas las cosas tengo por repugnantes en este mundo.

3. —*Zer idurikoa da
zuk diozun Jauna?
Indazu zenbeit marka,
ene Andre ona.*

—¿Qué señas nos das de ese Señor a que te refieres?. Danos algunos detalles, buena Señora.

4. —*Hura da xuri gorri,
Aita-amen bakoitza.
Jainko gizon egina,
Ta ene bihotza.*

—El es blanco y sonrosado, Hijo único de padre y madre, Dios hecho Hombre y mi amor.

5. —*Gurutzean josirik,
eztuzu aditu,
juduek nola zuten
hil-hobian sarthu?*

—Cómo ¿no has oído que, crucificado, los judíos lo sepultaron?.

6. —*Neronek ikusi dut
amaren aldean,
enegatikan hila
gurutze batean.*

—Por mis ojos lo he visto al lado de su madre, por nosotros muerto en la Cruz.

7. —*¿Zer egurimen duzu
beraz harenganik
gaiztagin baten gisa
hil denaz geroztik?.*

—¿Qué esperanza guardas ya acerca de él si como un infame muerto está ya?.

8. —*Oi ene Jaungoikoa,
zeru-lurren Jauna!
Mundutik beira nazu
ez nazan engana.*

—¡Oh mi Dios, Señor de cielos y tierra!. Cuida que el mundo no me engañe.

9. —*Oi Andre Madalena,
ez izan eroa;
oraino har ezazu
leheneko ospea.*

—¡Oh Dama Magdalena! no te llames a engaño; de nuevo vuelve a tus primeras pompas.

10. —*Hire ospe lizunak
aski jarraikirik,
ongi niagok orai
urrikiz betherik.*

—Tus pompas corrompidas demasiado he seguido; mejor me va ahora llena de contrición.

11. —*Guretzeko minetan
ganbiatzen nauzu?
ene gozoak hola
gutiesten tutzu?.*

—¿Por las penas de la Cruz me truecas?. ¿Mis placeres así desprecias?.

12. —*Gurutzean tut orai
ene atseginak;
Jaunak artuz geroztik
han negatik minak.*

—En la Cruz tengo ahora mis contentamientos; desde que el Señor allí sufrió por mí.

13. —*Utzazu gurutzea,
zato enekien;
desertuan ezduzu
Jauna kausituren.*

—Deja la Cruz, ven con nosotros; en la soledad no encontrarás a tu Dios.

14. —*Nigar eginen diat
nik eragin hutsaz:
agian kausituren
Jauna bide huntaz.*

—Tengo que llorar por las faltas que hice cometer: por ventura así con mi Dios podré dar.

15. —*Zeruetara joan zen:
ez zare orhoitzen?
¿Aitaren eskuinetik
ez dela urruntzen?.*

—¿Que al cielo subió no recuerdas?. ¿De la diestra del Padre que no se aleja?.

16. —*Zen haizen gezurtia
hor duk erakusten.
Orai huen gaiztagin
bat zela erraiten.*

—Cuán mentiroso eres bien das a entender. Ahora decías que aquel era un infame.

17. —*Nigarrak behar dire
badakit, horrentzat;
ordean askiko da
hiltzean ihintz bat.*

—Que de lágrimas digno es esto, ya lo sé; pero bastará una lágrima al morir.

18. —*Denbora sobra diat
hirekien galtzen
banioak mortura;
ez duk mintza zeren.*

—Demasiado tiempo pierdo con vosotros; me voy a la soledad; no hay por qué hablar.

19. —*Oi Andre Madalena
hitz bat adi zazu;
bakharrikan ba'zohaz
ni galduko nauzu.*

—¡Oh Dama Magdalena! oye todavía unas palabras; si vas sola me perderás.

20. —*Agur bethi-bethikotz
mundu gezurtia:
nitan agertuko duk
hire beltzkeria.*

—Adios para siempre, mundo engañoso: en mí se echarán de ver tus maldades.

21. *Non zarate, mortuko
abere ihiziak?
Othoi! emandatzue
zuen intziriak.*

—¿Dónde estáis bestias salvajes de las selvas? ¡Por favor! prestadme vuestros gemidos agudos.

22. *Nahi dut orai bertan
has ditzen nigarrak:
garbi detzadan ongi
egin tudan hutsak.*

Quiero desde ahora mismo comenzar a llorar; para así lavar bien los pecados cometidos.

23. *Zu, ene xuri-gorri
aita-amen bakoitza,
zu ikhus arteraino
hemen dut egoitza.*

Tú, mi amado blanco y sonrosado, hijo único de padre y madre, hasta que llegue el momento de verte aquí he de tener mi morada.

La traducción que acabo de leeros os dará una idea aproximada de esta canción, a la que acompaña una música sencilla, ingenua como la letra.

Puesto que de letras hablamos, no estará de más decir que, en general, las de nuestras canciones religiosas son muy propias del fin a que se destinan. Aún habiendo entre ellas traducciones de prosas o himnos latinos —digamos mejor, adaptaciones— no pecan de sobrado abstractas ni discursivas. Sea por el carácter de la lengua, sea porque nos ha faltado en siglos anteriores una floración doctrinal, teológica o mística tan espléndida como la castellana, o porque tal vez muchas de estas canciones hayan sido compuestas por gente del pueblo o por eclesiásticos modestos, que comprendían la necesidad de no traspasar ciertos límites literarios para hacerse entender y sentir del pueblo, es lo cierto que nuestro repertorio religioso guarda en general, un tono, un aire, muy a propósito para el fin a que se le destina: el servir de alimento a la piedad popular. Quizá sea ese el secreto de su larga duración en nuestras parroquias. Esto y el ir las letras unidas a melodías dignas, fáciles de retener. Tal vez por el mismo genio de la lengua faltan en nuestro repertorio el elemento discursivo y las palabras sabias, propias de gente culta, de gabinete. El pueblo no gusta de abstracciones; tiende más bien a lo concreto.

Las letras de nuestras canciones, excepción hecha de algunas que han de enseñar los fundamentos de la religión, como los mandamientos, sacramentos, etc... son todas morales. La conversión del pecador, excitarlo a penitencia, las penas del infierno (expuestas en diálogos curiosos), la vanidad del mundo, el bautismo, la inocencia, los novísimos, sentimientos de un pecador ante la cruz, la comunión, misa, alabanzas en honor de Nuestra Señora, el purgatorio, la maledicencia, etc. etc... (abrevio para no hacerme largo), son los temas preferidos por nuestro pueblo. Su exposición es sencilla, afirmativa; no tiende a demostrar, quiere exponer y conmover. Sus giros de frase no tienen complicaciones de inversiones ni hipébaton de palabras y, sobre todo, de proposiciones... Parece que quieren cumplir la consigna del Evangelio: *est, est; non, non*. «El pueblo, ha dicho LAMARTINE, desconoce las pasiones del espíritu: no tiene sino las del corazón». Ese corte sencillo de nuestra canción religiosa, fácilmente asequible por inteligencias rudas, es el que propone por modelo l'abbé Labourt, según os he dicho más arriba.

Es esta ocasión de recordar a los que desean servir al pueblo publicando colecciones de letras o melodías, que se inspiren en estos modelos. Que los poetas se inspiren en los sentimientos del pueblo no dejando morir la tradición de algunos de ellos, muy delicados y profundamente cristianos, v. gr. el de la adoración, la alabanza al Señor, titulado: *Creaturen conxideracioneaz, gure bihotzac Yaincoa ganat altchatzeco; o Consideraciones acerca de las criaturas para levantar nuestros corazones a Dios*. Hay en él un recuerdo del *Himno de los Tres Niños en el horno de Babilonia* y un perfume franciscano del *Cántico del Sol* que le hacen sumamente simpático. Doblemente simpático porque se trata del sentimiento de adoración y de acción de gracias, de que nos habla San Pablo.

Estos versos, que ponen una nota de alegría en el cancionero de nuestro pueblo, dicen así:

1. *Xoriak, zuen oianetan
lauda ezazue Yauna
inguru guzietan.*

Pájaros, en vuestros bosques alabad al Señor; ensalza su bondad por doquier.

2. *Ez bedi entzun bazterretan
zuen musikarik baizik:
Yaun onaren ohoretan
ez bara kantatzetik.*

Que por todas partes no se oiga sino vuestra música: en alabanza del Señor bueno no ceséis de cantar.

3. *Arditxoak, bazka zaitzte;
ez dut zuen zoriona
goiz-arrats ari zarete
laudatzen Artzain ona.*

Ovejitas, paced; no tengo como vosotras la suerte de alabar muy de mañana al Buen Pastor.

4. *Zuek, haize maitagarriak,
harrabotsik eztienez,
munduan egin ahalez
emotzue graziak.*

Vosotros vientos amables, con vuestros murmullos suaves cuanto más podáis dad las gracias (al Señor).

5. *Phausurik gabe ixasoa
orroaz borthizki dago;
bainan ez du gutiago
ohoratzen Yainkoa.*

Sin descanso, el mar brama con fuerza; pero no por eso alaba menos al Señor.

6. *Ni baino leialago zare,
urzo tortoila gaixoa;
laudatzen duzu Yainkoa
egun oroz zuk ere.*

Más fiel que yo eres, pobre tortolilla; alabas al Señor todo el día tú también.

7. *Nik behar nuen gehienik
Yainko Yauna ohoratu;
eta ni naiz gutienik
hartarat lehiatu.*

Yo debía quien más honrar al Señor; y soy yo quien menos se esfuerza en ello.

8. *Ez naiz oraino abiatu
Yaungoikoaren maitatzen;
eta haren ofensatzen
urteak tut pasatu.*

No me he ensayado todavía en amar al Señor; y en ofenderle los años he pasado.

9. *Ordu dut, ordu ilkhitzeko
etsaiaren gathetarik;
bide onean sartzeko
bekatuak utxirik.*

Es hora, ya es hora de libertarme de las garras del enemigo; de entrar en buen camino abandonando el pecado.

10. *Huna beraz non heldu naizen
Yauna, urrikiz betherik;
sekulan ez dut zu baizen
maitaturen bertzerik.*

Aquí me tienes, pues, Señor, lleno de arrepentimiento; de aquí adelante sino a Tí no amaré a otro.

11. *Badakit hobendun naizela
merexi dut hainitz pena;
orhoit zaite zu zarela
Aitarik hoberena.*

Sé que soy pecador que he merecido grandes penas; acuérdate que eres el mejor de los Padres.

LA LITURGIA, MEDIO DE EDUCACION PARA EL PUEBLO

La liturgia ha sido para el pueblo una gran fuente de arte, de educación artística. No es este momento oportuno de decir cómo la Iglesia ha instruido al pueblo en los misterios de la fe haciéndolos plásticos, tangibles en cierto sentido. Quedan aún restos de estas tradiciones en algunas canciones que, mutiladas o casi completas, relatan episodios evangélicos mezclados con fantasías populares, que algunas veces resultan incoherentes, porque el tiempo he hecho olvidar algunas estrofas y así el sentido aparece truncado. Van todas estas leyendas con música. Porque siempre, en el pueblo, puede decirse que la poesía ha nacido con la música correspondiente. Si no, apenas nacida, moriría.

Al hablar del *O Filli, O Filiae* os he dicho que había costumbre de hacer el Via-Crucis y cantar esta prosa muy de mañana. La costumbre de santificar los primeros albores del día de Pascua ha debido de ser general en nuestro País. He podido recoger datos que lo comprueban. En un pueblecito de Navarra existía la costumbre de recorrer las calles del pueblo a las dos de la mañana del día de Resurrección, cantando las siguientes estrofas en que se mencionan la Pasión y Resurrección del Señor. Tal vez la forma en que vais a oír estos versos no sea sino un fragmento de una vida completa de Nuestro Señor. He aquí estos versos:

1. *Gurutze Santuaren
Bai, misteriua.
Ongi akusa bedi
Jende humanua.*

De la Santa Cruz, el misterio. Que se arrepienta bien la raza humana.

2. *Goyan temploan (1) dago
Amandre Santa Ana,
Iru arrosa eder
Eskuan dauzkana.*

Arriba, en el templo está la abuela Santa Ana, con tres rosas hermosas en la mano.

3. *Iru eskuan eta
bai zazpi buruan;
Amabi klabelinatxo
Korona santuban.*

Tres en la mano y siete en la cabeza; doce clavelinas en la corona santa.

4. *Ara lore eder ork
nundikan dituzu?
Jesukristoren ortu
Santutik ditugu.*

Ahí esas flores hermosas ¿de dónde las tienes?, las tenemos del Huerto Santo de Jesús.

5. *Jesukristo zeruan
Mezaren ematen:
San Pedro Apostolua
Mezaren laguntzen.*

Jesucristo en el cielo celebrando la misa: San Pedro Apóstol ayudándole la misa.

6. *Maria Santisima
Mezaren entzuten:
Maria Magdalena
Aren konpañatzen.*

María Santísima oyendo la misa: María Magdalena acompañándola.

(1) En otra versión *elizan*.

7. *Amaika milla aingeru*
Koruban kantatzen:
Beste ainbeste ta geyago
Musikaren jotzen.

Miles de ángeles cantando en el coro, otros tantos y más haciendo la música.

8. *Josepe, ikusi dezu*
Bai, nere Semia?
—Eztudala ikusi
Birjiña Maria.

José, has visto, a mi Hijo?. —Que no lo he visto, Oh Virgen María.

9. *Kalia gora bera*
Bai, zure Semia,
Soñean daramala
Gurutze beria.

Por la calle arriba (y) abajo, tu Hijo, llevando al hombro su cruz.

10. —*Ekatzu gurutze ori*
Bai, nere Semia.
—Eztizut bada emanen
Birjiña Maria.

Dame esa cruz, sí, Hijo mío. —No te la daré Virgen María.

11. *Gurutze ortan pasa*
Bear det nik eriotziya:
Eriotzarekin
Pasiyo luzi ya.

En esa cruz he de pasar yo la muerte: además de la muerte, Pasión larga.

12. *Arbola Santu ori,*
Pixka bat bajatu;
Guk ere nai genduke
Gloriya gozatu.

Oh Arbol Santo, abájate un poco. Nosotros también quisiéramos gozar de la gloria.

13. *Kanta au akabatzen da.*
Jendiak, barkatu,
Obeki dakienak
Aurrera segitu.

Va a terminar este canto. (Buenas) gentes, perdonad. El que sepa mejor siga adelante.

14. *Kristo zerura dua*
Gizon bat bakarrik,
Gizon bat bakarrik eta
Besuak zabalik.

Jesucristo va al cielo, él sólo sin compañía, él sólo y los brazos extendidos.

15. *Kristalian argia.*
Bezela pasatu,
(Aur) Egin da gero ere
Birjiña gelditu.

Así como pasa por el cristal la luz, aún después de parir ha quedado virgen.

16. *Uso zuri ederra*
Zeruan zer berri?
—Zeruan berri onak
Orain eta beti.

Paloma blanca hermosa, en el cielo ¿qué nuevas?. —En el cielo buenas nuevas ahora y siempre.

17. *Zeruan nork lijuake*
Egakan bolatu.
Aingeruak baletzazke
Eguak prestatu.

Quien fuera al cielo volando con alas. Si el ángel nos preparase alas.

18. *Eguak prestatu lezazke*
Argizarizkuak.
Urtu (e)re baletzazke
Egoa senduak.

Pudiera preparar alas de cera (¿de luz?). Aunque se derritirían las alas fuertes.

19. *Kristo nork ikusi du
Bai, gorputz utsian?
Resuzitatu izan zan
Paskua goizean.*

¿Quién es el que ha visto corporalmente a Cristo?. Resucitó la mañana de Pascua.

20. *Zer esaten didazu, Magdalena? (bis)
—Resuzitatu dela
Berorren Semia.*

¿Qué me cuentas, Magdalena? (bis). —Que ha resucitado Vuestro Hijo.

21. *Ay! au gozua.
Pazko eguna da
Ta gloriosua
Alleluya Alleluya
que ha resucitado
Nuestro Redentor.*

Ah! ¡Qué alegría!. Es día de Pascua y glorioso. Alleluya, Alleluya, que ha resucitado Nuestro Redentor.

La música que acompaña a esta letra es deliciosa. Oidla.

(Se canta *Kristo zerura dua*, n.º 52)

* * *

MODELOS DE VILLANCICOS POPULARES

Tratando de canciones religiosas hay que dedicar unos momentos a un capítulo que no falta en ningún cancionero; es el de los Villancicos. No hay por qué hacer un estudio algo detallado, hablándose v. gr. de los de ETCHEBERRI, ni de los vizcaínos que en 1813, 14, 15, 16, 18, 26, etc... se cantaban y se imprimieron en Bilbao. Mi deseo es otro: el de daros a conocer algunos tipos de esa sección. No son abundantes, ciertamente; pero entre ellos hay algunos que son verdaderas joyas. ¡Qué finura, qué delicadeza, qué ternura no encierra este villancico que recogí en Navarra a una anciana de más de 80 años!.

*Belen'en sortu zaigu Jinkoa
arratseko gaberdian.
Otzez dardaraz dago gaixoa
lasto pixkaren gañean.
Bero ahalez bero dezagun
apa emanez musuan.*

En Belén nos ha nacido el Señor a media noche. De frío temblando, está el pobrecillo encima de un poco de paja. Démosle calor cuanto podamos besándole en su rostro.

(Se canta *Belen'en sortu zaigu*, n.º 19)

Hay en este villancico que acabáis de oír una pureza, una ternura, rara vez igualada en canción popular. Tal vez eso mismo indique un origen sabio, aristocrático. Pero la Musa popular encuentra los acentos más variados para expresar sus sentimientos. Es común, como sabéis, en este género de composiciones que se cantan en Navidad, relatar el viaje de la Virgen y San José a Belén y las incidencias que en él les ocurrieron. No os leeré las estrofas que, comentando el relato evangélico, ha compuesto nuestro pueblo; pero sí os daré a conocer una melodía que recogí en Placencia de Guipúzcoa, porque es de una ingenuidad y buen gusto encantadores. La primera estrofa dice así:

*Or goyan etxia,
jo zagun atia,
erantzuten badute
etxeko jendiak.*

Ahí arriba, en esa casa llamemos a la puerta. Si nos contestaran los de la casa.

(Se canta *Or goyan etxia*, n.º 69)

Como caso curioso quiero haceros oír un villancico de hace más de 200 años: es de 1705. Lo ha dado a conocer en la simpática revista de este Seminario *Gymnasium* D. MANUEL DE LECUONA: es una investigación post-escolar del coadjutor de Aya de Zarauz, D. JUAN DE TELLERÍA, Villancico de un corte francamente popular, que no desaparece a pesar de estar armonizado a cuatro voces por el delicado músico vitoriano don JOSÉ URUÑUELA. La realización de la armonía

ha sido hecha según dos particellas de soprano y bajo, que son las únicas que han aparecido. La letra llena de castellanismos dice así:

*¡Nork orain esan lezake gure Criadorea
Adanen eta Evaren dala sucesorea!
Jesus maite, neure maitea, ongi etorria
zerala gure Redentorea.*

¡Quién dijera ahora que nuestro Creador de Adán y Eva hubiera de ser descendiente!. Jesús querido, mi amado, seas bienvenido Redentor nuestro.

(Se canta *Nork orain*, nº 62)

Creo, señores, que los ejemplos que habéis oído os habrán dado una idea, siquiera sea vaga, de lo que es la canción popular vasca de asunto religioso; de su espíritu y, sobre todo, de su filiación gregoriana, que es lo que pretendía poner de manifiesto esta noche. Nos aparece así la canción popular con el prestigio de su entronque religioso y el del carácter particular que el pueblo le dió. Canción dulce, suave, sin arrebatos extemporáneos, moviéndose siempre dentro de una medida y un orden que excluyen *la conmoción*, en la que no vive Dios. Al compositor que pretenda escribir para el pueblo, al ponerle delante de los ojos estos dos modelos, se le puede decir: *inspice et fac secundum exemplar*. No precisamente para calcar servilmente estos dos modelos soberanos, sino como punto de partida de donde salir para explorar nuevas tierras. Porque de la fusión de estos dos espíritus, gregoriano y popular, puede nacer un tipo de música que resulte hermano suyo.

Con el modelo estrófico de la canción popular se ha divulgado otro que todos conocéis: el de hacer alternar el pueblo y el solista. Muchas veces uno se pregunta por qué no habría de romperse esta costumbre, haciendo que las respuestas adquirieran un carácter algo distinto; por qué no habría de ensancharse el carácter estrófico de la canción, o por qué no habría de adoptarse la forma secuencial o la de las prosas litúrgicas para así crear nuevos tipos, nuevos moldes populares.

La Junta del Congreso me rogó propusiera algún ejemplo que ilustrara esta tendencia. A sus instancias, pues, os daré a conocer dos o tres modestos ensayos en el género. El primero, es una Invocación a la Virgen: a la *schola* que dirige sus súplicas a María Santísima se

une el pueblo con una exclamación breve, diciendo: *Sí, Madre mía*. Esta intervención popular tan lacónica, tan breve, tiene la ventaja de ser muy fácil de retener y muy sencilla de cantar.

*Txoriak abia bai-dute.
Neronek ere nai nuke.
Zure magalean egidazu:
ni onela zoriontsu.
¡Bai, Ama!*

Los pájaros tienen su nido. También lo deseo yo. Házmelo en tu regazo: seré yo así dichoso. ¡Sí, Madre mía!

*Zugandik urun ibili naiz
baña gaurtikan zurekin nai.
¡Bai, Ama!*

Lejos de ti he andado pero desde hoy contigo quiero estar. ¡Sí, Madre mía!

*Nere gogoai ekaitzetan
eutsi diona, Zu zera, bai,
¡Ene, Ama!*

A mi alma en las tormentas, Tú le has sostenido, sí. ¡Madre mía!

*Oben bidetik iges ejn-da
Zugan igaro nai bizitza.
¡Bai, Ama!*

Apartándome del camino del pecado contigo quiero pasar mi vida. ¡Sí, Madre mía!

*Zugan biziaz, Zu ta Josu
beti ikustea egidazu.
¡Bai, Ama!*

Viviendo en Tí, haz que a Tí y a Jesús por siempre os vea. ¡Sí, Madre mía!

(Se canta *Txoriak abia bai-dute*, nº 82)

Como ampliación de la forma estrófica os presento esta otra canción cuyo texto es del VILLASANDINO, poeta castellano del siglo XV, uno de esos poetas de la primitiva literatura castellana, todo gracia, finura, ritmo, música. Uno de esos poetas que, con el ARCIPRESTE DE HITA (en sus poesías religiosas) y otros de la época, debían ser el

modelo de los modernos poetas religiosos, por la ingenuidad tan delicada, tan pura, tan musical que perfuma sus poesías religiosas. A los interesados en esta clase de problemas les diré que el acento está tratado al alzar, en el arsis (según la tradición gregoriana y la popular española) y que para finalizar se han puesto unos *jubila* que reflejen la idea de la palabra *canta*.

La letra dice así:

1. Generosa, muy hermosa
syn manzilla, Virgen Santa,
virtuosa, poderosa,
de quien Lucifer se espanta:
 tanta
fue la tu grand omildat
que toda la Trenidat
en ty se encierra, se canta.

2. Noble rrosa, fija e esposa
de Dyos, e su Madre dyna,
amorosa es la tu prosa
Aue, estela matutyna.
 Enclyna
tus orejas de dulcor
oyendo a mí, pecador,
ayudándome festyna.

(Se canta *Generosa, muy hermosa*, nº 36)

De forma estrófica también, pero doblada, es la siguiente compuesta con letra del ARCIPRESTE DE HITA. Como particularidad lleva la de variar el acompañamiento en las estrofas dedicadas a la *schola*. La letra es ésta:

Quiero seguir
a ti, flor de las flores,
siempre decir
cantar tus loores.
Non me partir
de te servir
Mejor de las mejores.

Gran fianza
 he yo en ti, Señora,
 la mi esperanza
 en Ti es toda hora;
 de tribulanza
 sin tardanza
 venme librar agora.

Estrella del mar,
 Puerto de folgura,
 Remedio de pesar
 e de tristura:
 venme llorar
 e confortar
 Señora del altura.

Nunca fallece
 la tu merced cumplida
 siempre guarece
 de cuitas e caída
 nunca perece
 nin entristece
 quien a tí non olvida.

Sufro grand mal
 sin merecer a tuerto,
 me quejo tal
 porque cuido ser muerto;
 mas tú me val,
 non veo al
 que me saque a puerto.

(Se canta *Quiero seguir*, n.º 72)

* * *

No quiero cansar más vuestra atención. Pero sí, antes de abandonar este lugar, rogaría a todos los que algo puedan, que trabajen por la divulgación del canto popular en la iglesia; escogido, seleccionado, de buen gusto. Si, como dice CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, lo que

agrada a Dios más que los instrumentos es el unísono de todo el pueblo cristiano, y si, según RUSKIN, “todo arte verdadero es una adoración”, el pueblo que cante ofreciendo a Dios el mejor incienso de su arte le adorará doblemente. Que, después de haber dado el primer lugar al canto gregoriano, el lugar de rey y señor, y no el de un pobre servidor colocado en las afueras del palacio, sea el segundo para la canción popular, digna y descargada de tanta vulgaridad como algunas veces se ve.

Que la Virgen Blanca a cuyos pies estamos reunidos bendiga este Congreso. Ella sabe que nos ha congregado en torno suyo el amor de su Hijo y el amor al Papa. Con un corazón y un alma la saludaremos cantando el *Angelus*, según es costumbre en parte del País Vasco. Que como dice su última estrofa.

*Izan dezagun zoriona
ardiesteko zerua.*

Tengamos la dicha de alcanzar el cielo.

* * *

Y, así como antes, al terminar su conferencia el P. Pujol, los ámbitos del templo resonaron con las notas suavísimas del *Ubi charitas et amor*; así ahora el saludo del ángel a María las conmovió de nuevo, en pie y cantando todos los congresistas, que todos se sentían músicos y hallaban armonías en su garganta y amor en sus corazones para entonar los loores de su Madre.

¡Se había abierto esta segunda sesión con el *Ave maris stella*; justo era que se cerrase con el *Angelus!*. (n.º 4).

8. LA CANCIÓN VASCA

Fragmentos de una conferencia pronunciada en la *Semana Vasca* de San Sebastián, en 1929 (y no en 1919). Imprimiose en *Arte Popular Vasco*, San Sebastián, 1936, con grabados en madera de Miguel Murillo. - Vistas las cuartillas del manuscrito, se ha subsanado el desorden que se observa en las páginas de *Arte Popular Vasco*.

Vida sin música no parece completa. El estudio del alma vasca, hecho sin atender a una de sus más hermosas manifestaciones, tampoco sería completo. Por esta razón, los organizadores de la III Semana Vasca quieren que en medio de la variedad de floraciones espirituales y plásticas de estos días, concedamos unos momentos de atención a la canción de nuestro pueblo. Trataré brevemente de ella, aunque haya de repetir algunos conceptos conocidos.

Lo que de la canción popular nuestra puede decirse no es largo de enumerar. Las conclusiones que se saquen de los documentos recogidos no pueden ser muy definitivas. ¿Nos quedan todavía sorpresas que esperar en nuestra labor de rebusca?. Quién sabe. Pero en el estudio de conjunto de nuestras canciones parecen emerger ciertos tipos definitivos que constituirían como las columnas, los goznes alrededor de los cuales giraría la canción vasca. Tipos esquemáticos que harían brotar variantes (interesantes algunas veces) por la deformación sufrida del tipo principal. De estas canciones que los musicólogos clasifican en sus herbarios folklóricos, me decía un viejo cantor suletino: “hay tantas canciones cuantos cantores”.....

Hablando de canciones populares creo, sin embargo, que un conferenciante no dará de ellas sino una idea aproximada. El paisaje, la naturaleza, la decoración campestre faltan en una conferencia; este paisaje tan estrechamente unido a la canción, pues ésta nació del abrazo del alma y de la naturaleza. La canción, su letra, reflejan el paisaje que se desenvuelve a la vista del montañés vasco. Contemplemos esta tierra en que nacimos. Participa de las condiciones climatológicas de países templados y nortños. Ni muy fría, ni muy caliente; su luz nunca hiere, no es dura, fuerte. Más bien nos llega filtrada, azulada, violácea o gris, como desprendida de un cuadro de PUVIS DE CHAVANNES. Tierra esta que se enfrenta con el mar. En él baña sus pies... Este mar rudo, violento con terribles sorpresas unas veces, tranquilo, nacarado, policromo otras, modela al vasco en su carácter firme, concentrado, fiel a su palabra. De los bosques que rodean sus caseríos y bordas, tiene el vasco ese espíritu de ensoñación, pensativo, que es al mismo tiempo vida, actividad...

Es preciso tener en cuenta que un conferenciante, al hablar de las canciones populares, os las ha de demostrar un poco mustias, alicaídas. Cortad unas flôres silvestres y ponedlas en un tiestecillo. No pueden tenerse en pie: se caen, no se acostumbbran a la blandura de un ambiente de salón. Necesitan del pleno campo, del sol crudo, del viento, de la nieve. Así, la canción popular, en un salón, en un teatrillo, con acompañamiento de piano, servida por las inflexiones guturales de los grandes cantantes, no es la misma que en labios de un bordari. La canción popular es hermana de la nieve, de la brisa marina o montañesa, de las tempestades, del sol, de la luna, de las oquedades del bosque, de los ruiseñores y aguiluchos, de todo aquello que, grande o pequeño, vive en plena naturaleza...

El paisaje múltiple es necesario a la canción popular. El acompañamiento de las esquilas de ganado, el ritmo infinitamente variado de los sapos ocultos en la hierba, la brisa que dulcemente remueve las hojas de los árboles, el paso monótono del boyero delante de su yunta, y, sobre todo, ese silencio magnífico en que uno se ve envuelto en la soledad campestre, son la armonía siempre nueva, siempre justa, la politonal más moderna y mejor adaptada a una canción del pueblo. ¿Qué pueden ser, en efecto, las pobres notas de un piano en comparación de los *murmillos de la selva*? ¿No vendría a cuento ahora aquello de que "es más útil ver nacer el día que no oír la *Sin-*

fonía Pastoral''?. Los dos acompañamientos, el de la creación que canta y el de la civilización artística, son dos campos de acción diferentes. Pero la canción popular, a pesar de sus curvas, a pesar de sus reglas de conformación que estudian los musicólogos, ha nacido más bien de la comunión del alma con la naturaleza que no del estudio tenaz de un cerebro...

La canción popular ha brotado en el corazón humano al hallarse sólo en frente de la naturaleza. ¿Os imagináis que un hombre así colocado, se ponga a discursar, a filosofar en alta voz...?. La canción no enfila sino la satisfacción propia, el deseo de derramarse... Como las montañas en su aspecto externo por el perfil, así la canción popular está constituida por la línea melódica. Esta es la que en último extremo decide los casos difíciles de clasificación... La montaña tiene muchas honduras, muchas minas; pero, estéticamente, su hermosura nos aparece en la línea externa, en el perfil; en esos perfiles, que Dios se encarga de variar al infinito, velándolos, acercándolos, recortándolos con la bruma, el sol, el viento sur y la luz tan varia en que los envuelve.

El secreto, la hermosura de la canción está, pues, en su línea melódica. Hermana de las bretonas, de las vivaresas, es, sin embargo, diferente de ellas. Como los rostros bretones y vascos que no admiten confusión, así sus melodías respectivas tienen portes, trazas diferentes... Varía la canción con el texto, varía su luz a su reflejo. "Como las tintas del cielo, así cambian las del alma" decía la solitaria



de Cayla, Eugenia de Guérin. Los matices de la canción popular varían también: las palabras, el texto, ponen en ella un sentido concreto que no tiene de por sí sola... La música, de por sí vaga, plena de ensueño "eco de una vida más pura, anterior, recuerdo de la vida de inocencia del Paraíso" (como quiere una Santa de la Edad Media), la música se mueve siempre en alturas de inconcreción que no llega a alcanzar la palabra. El cantor popular debe plasmar, cuajar sus sentimientos en palabras. Bellas frecuentemente, otras veces no tanto, en ciertos momentos verdaderamente inspiradas, siempre se adaptan a una melodía fija. Gran flexibilidad esta de la música. Se deja abrazar por los temas más elevados o más plebeyos. Así es la vida. Tocamos algunas veces el borde de las vestiduras angélicas; otras, rozamos los instintos de la animalidad o nos nutrimos de ella. El poeta, el cantor popular, refleja estos dos extremos de la vida. Digamos, para honra suya, que más se eleva que no se abaja. Derrama en música sus amores, sus preferencias, sus impresiones, todo lo que constituye el bagaje de su vida. Bagaje, por otra parte, no muy considerable; pues para el aldeano, sobre todo el de la montaña, el círculo en que se mueve es reducido. Nace, se desarrolla y muere en medio de una naturaleza, ante un paisaje digámoslo así, invariable en cierto sentido... Con el catecismo y las lecciones de moral que sus padres le han enseñado, su único patrimonio de cultura es la canción popular, que le enseña la historia, no la exterior del país, urdida de batallas más o menos pasadas por el tamiz de una crítica rigurosa, sino la del alma, del alma de sus ascendientes, compleja en su sencillez y primitivismos humanos... La canción popular le enseña esta historia. Repetida indefinidamente en medio del silencio que le rodea, se graba en su memoria virgen... Repertorio restringido ciertamente. De él ha de sacar la materia artística para contar su vida interior... Pues la que rebose o traspase los lindes que abarcan sus ojos, no cuenta para él. Afortunadamente... ¿qué podría el vasco de nuestras montañas darnos de interesante en punto a temas mundiales, que no nos pareciera pobre, sin hondura? En cambio, ¿qué más engolosinador para los amantes de sorpresas psicológicas que esas *memorias* cantadas; y cantadas no para el gran público (pues este no existe para él), sino para sí mismo, para su satisfacción propia?.

De ahí, la verdad, la objetividad de esta poesía, cuyo lema no es ciertamente *el arte por el arte*, sino el arte para expresión de la

vida... Poco apto para comprender la belleza intrínseca de la música pura, se sirve de ella para canalizar ideas o sentimientos, alejados entre sí algunas veces. Con una misma melodía canta el amor profano o el desapego de las cosas terrenales. Con un mismo estribillo se burla de su prójimo o ensalza las obras de Dios. De esta mezcla de destinos, de este desaparecer de las melodías populares, ¿podemos sacar en buena consecuencia que al pueblo vasco le falta la conciencia artística de las joyas que llevan en sus manos?. ¿Se podrá afirmar de la canción popular lo que de la casa vasca: que el euskaldun no ha pensado en la belleza de sus líneas, sino en sus conveniencias o necesidades, y que el lindo tipo de arquitectura que nos es propio es hermoso, después de ser útil, bueno para la vida...?. Muchas veces uno se ha preguntado si este punto de vista que acabo de anunciar es exacto. Pero salta al paso enseguida una dificultad, una nueva pregunta... ¿De quien serían, pues, estas melodías tan deliciosas y que tanta admiración causan?. ¿Qué misterio tan indescifrable este de los orígenes de las melodías populares!.

Por lo que hace al vasco: ¿cuál sería el origen de las suyas?. ¿Veríamos en ellas tipos de importación bretona, como quería Gascue, o bien serían autóctonas?. El problema se plantea para la lengua de modo diferente que para la música. La lengua, en sus orígenes, es un enigma. A pesar de las teorías que periódicamente nacen y mueren para descubrirnos parentescos discutibles, un halo misterioso envuelve el problema, su solución. La música vasca presenta, en cambio, concomitancias claras, definidas, con otras europeas: en deter-



minados momentos llegan éstas a ser identidades. Sobre todo con las melodías bretonas. Y, en segundo término, con otras francesas o inglesas.

Como el país, ella, la melodía vasca, es también de ascendencia nórdica. Pero así como el territorio geográfico tiene un sello especial de luz y paisaje, así la música ha adquirido un matiz de diferenciación propio. Como el paisaje, la melodía que en él resuena se ha vestido de cierta dulzura, de cierta melancolía, que no son precisamente la melancolía y dulzura bretonas. Estas corresponden al país de la Armórica. Hojead las canciones recogidas (entre otros) por DUHAMEL. Se nos aparecen, en general, en forma de melodías cortas, de poco vuelo, formadas por un solo miembro de frase que se repite. Corresponden a un país más bien llano, sin grandes alturas. Su melancolía roza un poco con la tristeza. El País de los Grandes Perdones se refleja en su *gwerz* y en sus *sonn*. El País Vasco, de lengua diferente, difiere también en espíritu. País paralelo, por decirlo así, al bretón, ambos caminan por una misma ruta, sin llegar a encontrarse. Hermanas de las bretonas (“dos ramas de un mismo tronco”, según me escribía Duhamel), tienen ambas melodías, sin embargo, rostros diferentes. Más líricas, más desarrolladas de líneas, ternarias en lugar de binarias, las vascas, poseen ciertamente un fondo gris de alegría velada, expresada en el modo menor moderno o en otros antiguos que se le asemejan.

Expresa sus sentimientos en un lenguaje nórdico, es decir, silábico... Poco racionador, el espíritu popular no conoce la cuadratura, el aherrojamiento de las escayolas preceptivas. No piensa en agradar a las Academias ni a los Inmortales. Encuéntrase uno desconcertado cuando toma la regla y se propone dividir el papel en cuadrículas para encajar en ellas las canciones recogidas. ¡Catalogar las canciones populares!. ¡Formular leyes férreas a que deban atenerse!. Vano empeño. *Todos los casos son posibles* en punto a canción popular, ha dicho un folklorista de nota, TIERSOT. Por esto, el que se entrega a esta clase de estudios, verdaderamente apasionador, debe esperar toda clase de sorpresas. Doble alegría la del investigador, para quien cualquier pesquisa puede esconder una revelación...

La hemos tenido los vascos ciudadanos, al recorrer nuestras montañas. La tradición, una tradición moderna nos había hecho creer que el alma musical vasca auténtica, era la que vibraba en las melo-

días de mediados del siglo XIX. Música no nacida ciertamente de las entrañas mismas de la raza, sino más bien de inspiración italiana. Bajo sus pliegues ha descubierto sentimientos nobles, elevados, que bullían en momentos de angustia colectiva. Y si desde un punto de vista artístico la figura de IPARRAGUIRRE (que resume en cierto modo toda esa época) no es para puesta en alto pedestal, con todo, sería injusto ser demasiado severos con él. Esta música anodina tuvo la magia de traer los corazones a la unidad: aún hoy, es un símbolo. Gracias a esta música incolora, ha habido una que se ha llamado «vasca»; saturada más bien de amor étnico que de sabiduría; música que no ha rebasado un cierto medio o círculo *bourgeois*, para quien no existía la legítima canción vasca. Esta ha permanecido guarecida en alto, viviendo en los caseríos y villorrios; impalpable, fugitiva. Vive aún formando parte de la vida social vasca. Para suavizar los rigores de un trabajo agrícola duro, para colmar el silencio de la soledad campestre, para dar a las fiestas un brillo de acuerdo con el paisaje, para cantar la vida, la muerte, dar cuerpo a las esperanzas, a los ensueños, a la inquietud sagrada; en una palabra, para llenar la vida integral, la canción vasca tiene todavía una vida que se la deseamos fuerte y poderosa.

Ha debido de serlo, pues, aún hoy, perseguida, acosada por la oleada de barro que sale de los centros de diversión ciudadanos, vive todavía.



Afortunadamente, se ha llegado a tiempo para recoger estos vestigios que no conocen fecha ni paternidad determinadas. Vestigios de otras épocas, que os darán a conocer lo que fué y es todavía hoy la canción popular vasca. El señor ETCHEVERRY, artista delicado, será el intérprete que os la dé a conocer.

(Se canta *Haurra*, *egizu lo, lo, lo*, n.º 39)

Henos aquí introducidos en la canción vasca por medio de esta sencilla melodía, alada como una mariposilla.

Hijo mío, duerme un poco;
te daré dos dulcecillos.
Uno ahora, otro después.
Sí, si...
No, no...
Cuando veo tus ojitos,
parecenme luceritos del cielo.

¡Qué ramillete tan variado puede formarse con las canciones de cuna!. El corazón maternal se ha desbordado al crear estas melodías tan sencillamente maravillosas. No se pueden catalogar, reducir a un tipo estas canciones. Si una es hermosa, le aventaja la siguiente. Son cortos, líricos, estos poemitas populares.

Las canciones destinadas a los niños son deliciosas. Por ejemplo estas dos:



Bimbili, bombolo, duerme a gusto.
 Si el macho cabrío estuviese en Francia,
 Él Cantaría,
 El buey bailaríá,
 La cabra tocaría el tamboril.

Deliciosa escena ofrecida a la imaginación infantil, que nos trae a la memoria el lápiz de un Goya o de un Forain.

(Se canta *Binbili, bonbolo*, n.º 22)

Canción infantil, destinada a divertir a los niños o hacérselas cantar, he aquí una enumerativa, hermana de las drúidicas y de las fórmulas medicinales populares, de carácter supersticioso; lista de seres y objetos, que pasan delante de la imaginación infantil como si fuera una película de fantasía. CERVANTES NOS da una semejante en la escena de la posada de *D. Quijote* y HEINE en su *Rabino de Bacharach*.

La muerte ha venido a matar al hombre.
 La muerte al hombre.
 El hombre al gato.
 El gato al ratón.
 El ratón a la cuerda.
 La cuerda al buey.
 El buey al agua.
 El agua al fuego.
 El fuego al palo.
 El palo al perro.
 El perro al lobo.
 El lobo al macho cabrío.
 El macho cabrío, ken ken ken.
 El macho cabrío estaba en nuestro maizal.

¡Qué repertorio de fantasía no podría crearse en el cine con estas canciones tan interesantes!.

(Se canta *Makilla or eldu da*, n.º 55)

El amor adquiere formas diversas en las manifestaciones poéticas de nuestro pueblo. En la canción de cuna se mantiene dentro un marco reducido, condensado, adaptado al objeto, el niño. El amor, expresión del alma que busca otra alma gemela, o que responde a

ese sentimiento fundamental, de donde proviene la continuidad de las razas y naciones, reviste formas más amplias. No digo que sean más hermosas: la amplitud, la largura no son necesariamente el signo infalible de la belleza. En el capítulo de la canción de amor del país vasco hay mucho que espigar. No todo es oro de ley, naturalmente, y ni los modelos que en él se encuentran, son monumentos literarios ni musicales. Pero sin duda hay mucho que guardar de este repertorio. Desde las fórmulas sencillas, sin grandes alientos, hasta las que parecen sobrepasar los límites populares, las hay de todas clases. He aquí una que se mueve en un ámbito, en un círculo de cuatro notas. En ellas ¡que emoción no ha puesto el cantor popular!. Ende-reza a su amada estrofas como estas:

1. *Oi, ene bizitza doloz betherik!*
Badeia, mundu huntan, ni bezein tristerik,
Lili bat hain handizki maitatu duenik?
Amodio krudela, habil eneganik!
2. *Lili xarmegarria, zuri niagozu,*
Senda nindaiké ni, zuk nahi baduzu;
Ene amodiotik parte bat har zazu,
Bertzela, oi krudela, hiltzera niuazu!
3. *Handitasunak oro hari eman netzazke;*
Haren edertasuna duzu pare gabe!
Maitia, orhoit zaité, klarki nuzu mintzo:
Bihotzean zaituzket azken hatseraino.

(Se canta *Oi ene bizitza*, n.º 65)

Cuando se estudia un poco la canción popular, queda uno admirado de la variedad grande de sus recursos. Cuatro notas han bastado hace un momento para expresar un estado de alma emocionada. Otras cuatro notas,... y todo cambia. BORDES recogió esta canción *Xori erresinula* que váis a oír, deliciosa canción, sencilla, cuyo dibujo melódico se mueve en un ámbito de tres notas.

1. *Xori erresinula, hots, emak eneki,
Maitiaren borthala biak algarreki;
Deklara izok gero botz ezti bateki
Haren adixkide bat badela hireki.*
2. *—Heltü ginenian maitiaren borthala,
Horak hasi zeizkün xanpaz berthala;
Ni ere joan nintzan bertan gordatzera;
Erresinula igain haritx batetara.*
3. *“Nur dabila hor gainti?. Nunko zirade zü?
—Etxondorik eztizüt, pharka izadazü;
Egarri gaixto batek heben gabiltzazü;
Üthürri hun bat, othoi, erakats'zadazü.*
4. *—Egar'izanagatik ezta mirakülü;
Igaran egünian beroxko egin dü;
Üthürri hunik, heben, batere eztüzü;
Zük galthatzen düzüna, gure behar dügü.*

Lindo poemita en el que la naturaleza encuadra primorosamente el diálogo de la familia y del joven enamorado, a quien se rechaza con toda cortesía y sencillez. Todo sucede y es contado fácil, rápidamente; y, sin embargo, todo se dice, todo se cuenta, lo necesario, lo imprescindible. La concisión no impide que el oyente quede completamente satisfecho.

(Se canta *Xori erresinula*, n.º 87)



La melodía de amor toma nuevos vuelos. Como en la anterior, el ruiseñor aparece acompañando al enamorado. El ruiseñor y otros pájaros llenan con sus gorjeos los versos de la poesía popular vasca. Continúan la tradición de los trovadores medievales. Con la diferencia de que la amada cantada por éstos es, muchas veces, un ser irreal, y que sus poesías, sus pensamientos tienen un corte rebuscado propio de *cortes de amor*, en que el espíritu se ejercitaba, se torturaba para describir, forjar un objeto amado. En la poesía vasca el cantor popular se dirige a seres vivos, habla de personas de carne y hueso. Los acentos de esta poesía brotan del corazón, de un corazón lastimado, tal vez; por eso suenan a verdadero. En la melodía que oiréis hay una alegría, una vivacidad verdaderamente simpáticas.

1. *Xorietan бүрүзagi*
Erresiñula khantari.
Khantatzen dizü ederki
Goizan argi hastiari;
Oi! haren aire ederrak
Xoratürrik nai ezarri.

2. *Erresiñula khantari*
Xori ororen бүрүзagi.
Hanitxetan behatü niz
Haren boz eztiari
Jeikirik ene oheti,
Khanberako leihoti.

3. *Gazte niz et'alagera,*
Bai et'erria goihera;
Kuntent, irus, alagera,
Deüsek ez egiten phena;
Ororekil'adixkide
Estekamentürrik gabe.

El que ha dictado estos versos es un corazón lleno de optimismo. Alegría expresada a la usanza antigua, como la hace el canto gregoriano, en modo menor o en los antiguos con los que tiene alguna semejanza.

(Se canta *Xorietan бүрүзagi*, n.º 88)

Como esas hayas delgadas, esbeltas, que pueblan los bosques de Irati o Betiz, las canciones amorosas vascas saben lanzarse en el espacio musical con una gallardía y finura notables. Vestigios, en algún caso, de antiguas melodías eclesiásticas; en otros directamente derivadas de ellas, del espíritu que las creó, nuestro Cancionero nos da modelos dignos de atención. Abrid, por ejemplo, el cuaderno de CARLOS BORDES *XII Chansons d'amour du Pays Basque*. La primera que se os aparece es la titulada *Argizagi ederra*. Invocación a la luna, para que ilumine al enamorado los caminos de la montaña que conducen a casa de su amada. "El camino es largo", dice el joven, "alumbrame hasta su puerta". Leyendo, oyendo esta vieja canción, siéntese uno transportado a plena montaña: vese uno envuelto en esa poesía nocturna, en ese encanto indecible de encontrarse de noche en pleno bosque. Llegada a la casa, escena de los jóvenes sorprendidos por la madre, salida del joven, fidelidad en el amor, todo está contado en siete estrofas ingenuas. Mucho han debido de gustar al pueblo, pues he encontrado diferentes melodías hermosas, aplicadas a estos versos. La que oiréis procede de Luzaide (Valcarlos).

(Se canta *Argizagi ederra*, n.º 9)



*Argizagi ederra argi egidazu
Bidaia luze huntan zuk lagun nezazu.
Maitia nahi nuke gaur gero mintzatu;
Harat sar arteraino argi egidazu.*

*Akitua heldu naiz bide luze huntan
Urrats pausu guziez zutaz pensaketan,
Atorra bustia dut bular errainetan,
Idortu nahi nuke zure besoetan.*

*Lotara ziradea, lozale pollita?
Lotara ez bazira so'gin dazu leihora.
Eta egiaz mintza, oi! izar ederra
Zur'ama othe denez oraino lotara.*

*Kanpotik sarthu, eta barnera ondoan,
Maitearekin nindagon, oi! gustu onean;
Amak, hautemanikan, oi, uste gabean
Gainetik jautsi zaukun kolera handitan.*

*Orai banohako, adios erranik;
Berriz jiteko ere ez esparantzarik;
Kitatzen ez banuzu arras bihotzetik
Zure ganako bidea hautseko dut nik.*



Leyendo esta invocación a la luna (a la que el pueblo se dirige con aquella fórmula salutaria: *Illargi, begi zabala, Jaungoikoak bedeinka zaitzala, Zu ikusten zaitun guztiak Orixe esan desala*), recuerda uno aquellos versos antiguos que aparecen en *Flores de poetas ilustres de los siglos XVI y XVII* y son así:

¡Ay luna que reluces,
toda la noche m'alumbres!
¡Ay luna tan bella,
alúbresme a la sierra
por do vaya y venga!
¡Ay luna que reluces
toda la noche m'alumbres!

Descendamos de las alturas líricas a que nos remontan canciones tan hermosas como estas que habéis oído y otras verdaderamente espléndidas, tales *Múndian den ederrena... Arrosa eder... Zazpi eihera baditut... Goizean goiz jeikirik... Xoriñua, norat hua... Xoriñuak kaiolan... Arranoak bortietan...* y la maravillosa titulada *Belatsa*, joya del Cancionero Vasco. Descendamos de esas alturas a que nos ha hecho subir la emoción amorosa, y vengamos a la vida ordinaria. Sorprendamos uno de los momentos de la vida que se presta a la caricatura. O, mejor, veamos cómo este euskaldun, que compone versos amatorios, sabe también dar suelta a su espíritu satírico, más o menos socarrón. No es difícil de lengua, no tartamudea cuando



quiere lanzar al público las miserias naturales o algunas faltillas morales del prójimo, aún cuando lo haga siempre con una cierta discreción. “Si vibra la sátira, dice CAMPION, corrije y no afrenta”.

Las sesiones de bersolaris son un recuerdo imborrable para quien una vez las ha presenciado. ¡Qué gracia en las respuestas, qué ingenio en *restar* y devolver la pelota a su contrincante! No hay partido que pueda comparársele. Es inagotable el repertorio del malicioso que quiere burlarse, por ejemplo, del caballo del vecino, flaco que casi llega a transparente...; de las Hijas de María, que no son perfectos modelos en su comportamiento...; del sacerdote, que no es irreprochable en su vida... Con palabras, alusiones más o menos veladas, más o menos transparentes, el bersolari, el poeta popular llega a decir, a insinuar todo lo que pretende. He aquí un ejemplo, un modelo del género.

*Ûrzo bat jin izan da Kataluña aldetik;
Bere lüma gris eta zankho holliekin.
Pharagolan phausatü da bere linjarekin.
Tra la la... bere linjarekin.*

—*Ûrzoa nurat hua hegalez aidian,
Aita ama zaharrak eitzirik habian?*
—*Lümasütü nük eta axolik eztiat.
Tra la la... axolik eztiat.*

*Janak triste niz, eta enaite konsola;
Bi maite ükhen eta otsoek jan bata;
Ezpenian gogatzen holako malürra.
Tra la la... holako malürra.*

(Se canta *Ûrzo bat jin izan da*, n.º 84)

Así como en la canción amorosa el espíritu popular crea poemas de formas amplias, desarrolladas, así en la humorística llega a veces a ensanchar, haciendo de ella una escena, un diálogo breve, pero fiel retrato de ciertos momentos de la vida familiar vasca. Hay en Laburdi y Baja Navarra una canción muy conocida, de que ya habla FRANCISQUE MICHEL en su interesante libro *Le Pays Basque*.



Con una u otras variantes perdura esta canción báquico-satírica en los labios del pueblo. Es un diálogo entre un borracho y su mujer. Con cuatro rasgos pinta el cantor popular el revuelo que arma en su casa al entrar el borracho: el perro y el gato que se alborotan; la mujer que colérica recibe al marido lanzándole una letanía de improperios (es curiosa la descripción de la locuocidad femenina: *anglesa buruan, latina golkoan, eskuaraz mintzatzen...*) y el marido que, tranquilamente, entra en su casa. Es digno de atención este poemita popular, que recuerda algunas cosas de Murssorgsky. ¿Es vasca esta melodía?. ¿No habrá en ella ecos de música francesa, de músicas de *fanfare*, que han dejado su huella en el repertorio vasco de allende el Bidasoa?.

(Se canta *Txakurrak, hau!*, nº 79)

Cambiemos ahora de disco, es decir, de letra. Hablemos brevísimamente de las canciones religiosas. En nuestra música popular hay continuidad entre sus diversos géneros. Las melodías de amor son hermanas de las de asunto sagrado. Algunas veces llegan a ser las mismas. Hay villancicos que he recogido con letra amorosa. Procedimiento que no debe estrañarnos este de aplicar diversas letras a un mismo *aire*. Así en los siglos XVII y XVIII el "tornar a lo divino" las romanzas de teatro fué un modo de cristianización, por decirlo así, de este género profano.

Las melodías vascas religiosas no difieren específicamente de las que no lo son. Si se exceptúan los aires vivos, de tipo Allegretto o los de danza, veréis que los otros, los de tipo Lento o Andante son de idéntico carácter en unas que en otras. No hay duda, lo sabemos positivamente, que muchas de las canciones que se cantan en Laburdi y Zuberoa no son sino temas franceses; ese tipo de "cantique" francés del XVIII y XIX de escaso interés artístico, hecho en serie —por decirlo así— y digno *pendant* de la imaginería del *quartier Saint Sulpice*. Este repertorio de origen francés (espero demostrarlo algún día) no existe en nuestra región. Aquí hay pocos cánticos de iglesia, antiguos; los más vulgarizados son modernos y de mal gusto.

En la región vasco-francesa existe un volúmen digno de alabanzas por el esfuerzo que representa, l'abbé HIRIART es su autor. Hay que reconocer, a fuer de sinceros, que no hay mucho que escoger entre sus 200 melodías, como verdaderamente interesante desde el doble punto de vista vasco y artístico. Pero tengamos en cuenta que l'abbé HIRIART no quiso hacer obra de musicólogo, sino sencillamente reunir en un volúmen, de utilización práctica, lo que se cantaba en su tiempo en el Seminario de Larresoro. Desde un punto de vista comparativo, del de las influencias que se puedan observar en nuestro centón popular religioso, el libro *Eskualdun Eliza-Kantuak* (que ya cuenta tres ediciones) es necesario al folklorista para sus deducciones. Dos canciones nos van a servir para dar una idea de la canción religiosa vasca. Tomaré el primero del fondo de C. Bordes. Es una bella canción de penitencia:



*Iratzar hadi bekhatoria,
 Orai dük, orai, ordia;
 Gogomak, gaixoa,
 Kontre dük Jinkoa;
 Ordü diano egin itzak
 Harekilako bakiak.*

*Orai heldü dük Goroxüma,
 Egin ezak penitentzia;
 Kobesa gogotik
 Bekhatiak osoki,
 Eta gero erresoli
 Ez ütztütera jagoiti.*

*Arartekari ezagüt ezak
 Andere Dona Maria,
 Aithortzen diala
 Min handirekila,
 Hanitxetan Jinko Jauna
 Hik ofentsatü diala.*

*Igain hadi mendigaña
 Kalvario saintiala;
 Ikhusiren dük han
 Jesüs khürütxian,
 Odoletan suntxitürük,
 Gure salbatziagatik.*



Leyendo estas estrofas diríase que en algún momento parece sonar un eco lejano de las estrofas de *Sagesse* de VERLAINE.

(Se canta *Iratzar hadi*, n.º 40)

Oigamos ahora esta deliciosa melodía que copié en Zuberoa. De ella nos da una variante muy curiosa, por su ritmo, C. BORDES en su conferencia *La Musique Populaire des Basque*.

(Se canta *Agurtzen zaitugu, Maria*, n.º 3)

Demos fin a estas superficiales divagaciones acerca de la canción vasca trayendo a colación la música de danza. Sabéis mejor que yo cuán fuertemente arraigado está entre nosotros este linaje de diversión, contra el cual no han dejado de alzarse en otros tiempos, algunos no muy lejanos, voces respetables por su estado... Toda suerte de clases sociales del País han tomado parte en el baile. Este ha servido grandemente, no hay duda, para que no hubiera distancias entre unos y otros euskaldunes, amos y criados, altos y bajos...

Al son de viejas melodías, indígenas algunas y otras exóticas (injertadas en el repertorio popular por juglares que no sabían del valor documental de una melodía tradicional ni de su belleza), todo el país ha vibrado con la alegría sana del ritmo de sus antiguas danzas; enmarcadas en las plazas señoriales de pueblos más o menos importantes, o, algunas veces, por las cuatro paredes de una posada modesta, estas danzas han constituido una de las principales diversiones del Euskaldun...



¡Qué variedad en su repertorio, qué fuerza y agilidad en sus movimientos, qué limpieza en sus figuras...!. Con los mismos gestos de la plaza el bailarín vasco rinde su homenaje al Señor en la ermita de fundación antigua. Con las mismas figuras que dibujaron sus antepasados, bailan sus descendientes de hoy... Renace hoy la danza popular como una expresión nacional, una de sus características principales. Renace hoy llevando consigo las vibraciones del alma que se conoce a sí misma. Y esta primavera coreográfica llena nuestros valles y montañas de una luz, nueva en cierto sentido, después del letargo en que vivieron durante largos años... Evoquemos con una canción de baile un cuadro, un interior vasco, en que se verían dibujadas unas sombras que se mueven al amor de una luz mortecina, la de un candil que cuelga alumbrando dos habitaciones, la de un fuego mortecino, unas brasas que se consumen lentamente. Evoquemos ese interior familiar en el que reina una alegría contagiosa. No tiene ese baile el carácter espectacular de uno de los grandes bailes de espadas o broqueles para los que se precisa un número determinado de danzarines adiestrados. Aquí no se baila para el público sino para solaz de los amigos, con quienes se distraen los ocios de una tarde dominguera, gris, otoñal, larga; pasada ésta, ha de volverse al trabajo, duro, áspero de la vida de soledad montañesa...



He aquí una canción que recogí en Lecaroz de una anciana ciega, a quien debo algunas melodías interesantes de mis cuadernos. Ella cerrará esta especie de cinta cinematográfica en que os he presentado algunos motivos melódicos vascos, algunos, nada más, de este gran repertorio popular nuestro; nuestro por creación o por adopción, pues de todo hay en él. En esto el pueblo vasco no se diferencia de los demás: como ellos, o crea o adapta lo que bien le place.

(Se canta *Zikiro beltza*, nº 94)



9. LA CANCION VASCA

En Vergara, con motivo de la celebración del V Congreso de Estudios Vascos fue pronunciada por el P. Donostia esta conferencia el día 5 de Setiembre de 1930. Hállase en la *Crónica del Congreso*, 1934, P. 118-131.

SEÑORAS Y SEÑORES:

El que pone su vista en un mapa etnográfico europeo echa de ver, colocada entre España y Francia, una mancha de color distinto al de los pueblos colindantes y representativa de una raza cuyos orígenes son un misterio para los antropólogos. Toma esta mancha la forma de una corazón. Abrese cara al mar y se reduce conforme penetra hacia el interior. Como bases de triangulación emergen en su interior picos más o menos importantes que confieren al país un carácter noble, sereno, equilibrado; tan ajeno de una dureza antipática como de una hermosura dulzarrona. Valles deliciosos, tranquilos, en que la *aurea mediocritas* hizo su asiento, se cobijan al pie de estas montañas, plenas de misterio y propicias a que la fantasía popular las pueble de leyendas y canciones. Una raza que el doctor ARANZADI ha llamado "pirenaica occidental", mesocéfala, de cara larga y estrecha, sienes abultadas, barbilla aguda, ortógnata, habita este país, del que COPPÉE decía, en sus cartas al director de *La Patrie*, que "es tan amable en su hermosura y tan lleno de alegría en su grandeza, que no causa sino impresiones serenas y no evoca sino ideas de felici-

dad...". De este pueblo, enigma para los antropólogos y lingüistas, dijo el solitario de Ferney que "bailaba sobre los Pirineos". Frase acertada, en lo que al baile se refiere, pero incompleta si ella quiere significar como única o principal suya esta actividad espiritual. El pueblo vasco ha bailado (y baila, gracias a Dios; el baile legítimamente popular es sinónimo de salud, robustez espiritual) pero en orden a la manifestación de su vida artística, ha cantado y canta, todavía. No es posible concebir silenciosos aquellos valles que, para el autor de la *Bonne souffrance*, tienen una gracia florentina. La canción popular ha florecido en el país vasco con una abundosidad maravillosa. Lo mismo el robusto mozo que guía sus bueyes por los senderos pedregosos de la montaña, que la madre que adormece su hijo; los ferrones, las hilanderas, los pastores, todo lo que es vida en el país vasco ha cantado su canción. Aún hoy los pastores suletinos entretienen sus ocios veraniegos respondiéndose de montaña a montaña con estrofas sencillas, que copian del paisaje, de todo en todo diferentes de las artificiosas que cantaban los pastores de la *Diana* de JORGE MONTEMAYOR, "aquellos duques idealizados que pronuncian rapsodias acerca de sus amores", como dice FITZMAURICE KELLY.

La canción ha florecido abundantemente en labios del pueblo vasco. No se han extinguido aún los brotes de un árbol tan peculiar suyo. Creemos que le es tan peculiar, que si en otros sectores de la cultura, v. g., la poesía sabia, no ha llegado a producir obras de valor, en la música popular, en cambio, se ha manifestado a la altura de lo más característico que se haya podido dar en otras naciones. Y no son su representación genuina esos *zortzikos* que, aparecidos a mediados o fines del siglo XIX, han podido tener un mérito que sólo les han podido conferir circunstancias de momento o el desconocimiento completo de la canción verdaderamente indígena (cuyo *descubrimiento* —aquí viene bien la palabra— data de estos últimos treinta años). No; esos *zortzikos* de nuevo cuño (como los modernos *fados* portugueses o las *muñeiras* recientes) no representan nuestra música verdaderamente popular. El *zortziko*, el de legítima ascendencia vasca, es muy raro. No forma sino un capítulo o apéndice corto de nuestro cancionero.

La canción de nuestras montañas es de un tipo completamente distinto. Si fundamentalmente puede reducirse a pocos tipos, en cambio, sus variaciones en boca del pueblo son numerosas. Esos tipos

esquemáticos dan origen a variantes que, muchas veces, son interesantes por su misma deformación; de ellas me decía un viejo cantor popular suletinó que "son tantas cuantos los cantores". Expresión justa, si quiere expresar el diverso sentimiento que cada alma pone en un tema musical, en una canción popular... Como las variaciones de Mozart, Beethoven o Franck ponen un matiz nuevo en el tema que glosan, así el pueblo varía los matices de su sentimiento repitiendo una misma vieja melodía.

Os decía hace un momento que el descubrimiento de la canción popular vasca data de hace treinta o cuarenta años. Es cierto, como también lo es, que ya en 1826, un hombre de pueblo, Iztueta, nos legaba una colección de música de danza, la primera que en nuestro país aparecía y cuya transcripción musical se debe a Pedro Albéniz. Colección muy interesante en que se contienen bastantes de las melodías que aún perduran en nuestro repertorio, y que nos ha conservado, en cambio, otras, desaparecidas hoy, y en las que no falta quien, como Laparra, pretende ver elementos árabes que las informan. El siglo XIX vió correr sus años hasta 1870 sin que apareciera una colección documental de interés musical. Digo esto porque, si autor tan distinguido como FRANCISQUE MICHEL nos dejó varias obras acerca del país vasco y su folklore —una sobre todo muy importante: *Le Pays Basque*— su contenido musical, muy exiguo, es desproporcionadísimo si se compara con la multitud de poesías, cuentos, tradiciones, canciones y costumbres populares, todas ellas de primera mano, contenidas en ese volumen. SALLABERRY, en 1870, publicó un tomo de melodías, muchas de ellas diríamos representativas, pero no todas, pues algunas son, sin género de duda de importación francesa. Veintiséis años después, un alma juvenil, entusiasta, ajena al país venía a él con una simpatía y enamoramiento que no disminuyeron hasta su muerte. CARLOS BORDES recorrió nuestro país singularmente el vasco-francés, y de su misión investigadora fué fruto un folleto o conferencia muy interesante que apareció en 1896, amén de otras publicaciones parciales que le siguieron... El siglo XX fué el que había de ver nacer la obra verdaderamente interesante que recogiera nuestra música popular. En 1906 aparecía en Bayona un volumen del abbe HIRIART conteniendo doscientas canciones de iglesia, volumen que permite fijar ciertas influencias francesas, y no de las mejores, en el repertorio devoto. Gracias a las Diputaciones vascas se anunció un

concurso para recoger canciones populares. Fruto de él fueron las dos colecciones que, presentadas por don Resurrección de AZKUE y el que tiene el honor de hablaros, contenían más de dos mil melodías populares. No todas las recogidas, ciertamente, pues hoy su número rebasa ciertamente el de 3000. Aportaciones parciales como las de l'abbé BARBIER y otros investigadores nos hacen esperar que todo este bullir animoso de nuestro pueblo cuaje en publicaciones en las que podamos estudiarle...

Si tomamos estas colecciones y las analizamos, saltan a la vista dos conclusiones: la primera es la identidad de canción en los dos sectores del país vasco, español y francés. Del mismo modo que, mirando al mapa, se le ve como *"un pueblo que se asienta sobre los Pirineos"* y no a los dos lados de él, separado por las montañas; así la canción vasca no conoce frontera espiritual. Como la lengua es una, v. gr.: en los dos extremos del país, Soule y Vizcaya (a pesar de ciertas diferencias dialectales), así el lenguaje musical es uno también. Dejando a un lado las leyendas locales o ciertos tipos peculiares de una región, la melodía popular vasca es una. Y así veréis que cuando se reúnen los versolaris o improvisadores de diversos puntos del país, todos se sirven de la misma canción; la alusión humorística es recogida por el compañero con la misma destreza con que un pelotari recoge una pelota difícil. El perfume que exhalan las colecciones publicadas es idéntico en todas. Más o menos tocada de filtraciones exóticas, la música popular es idéntica en todo el país vasco.

Y al observarlo, vemos que nuestras melodías tienen afinidades con los pueblos septentrionales, mientras que parecen ser completamente ajenas a la influencia meridional. Es curioso observar que habiendo los vascos tomado parte en las expediciones contra los moros o distinguiéndose al servicio de los reyes de Castilla, la canción castellana no haya echado raíces entre nosotros. No sólo no es fundamental o esencialmente castellana, pero ni aún merece señalarse en ella influencia honda ni aún accidental que merezca la pena. Esa es la conclusión que se impone con fuerza a un atento e imparcial observador.

El país vasco mira al mar; hacia él está orientado. Ha cruzado el mar para pescar en Terranova... Ha estado en contacto con los pescadores de otros países nórdicos y de ellos ha recibido tal vez las influencias. Del Norte nos vienen los efluvios artísticos populares.

El que lea las colecciones del vizconde de la Villemarqué, de Quellen, de Bourgault-Ducoudray, de Maurice Duhamel, de Vicent d'Indy, de las canciones irlandesas, inglesas, de la isla de Man, de los Alpes, etc., queda sorprendido al encontrarse en ellos con melodías que, íntegras, son idénticas entre nosotros.

Es curioso observar esta diferencia de influencia ejercida en nuestro país por otros dos limitrofes de lengua diferente. ¿Será, tal vez, que en la Edad Media la civilización nos haya llegado de la Provenza por Teobaldo de Champaña, rey de Navarra, y teniendo por centro su corte se haya extendido por el país con los troveros y trovadores, entre los que he podido notar alguno que otro nombre vasco?. ¿Sería esto una confirmación de que "los centros políticos crean los centros musicales" como quiere COMBARIEU?.

Por otra parte es un hecho que teniendo en cuenta estas concomitancias (que son reales y no se pueden negar a menos de ser ciego, o mejor, sordo), la canción vasca tiene un sello diferente del de los países que he citado. El alma vasca respira de una manera distinta; y esta respiración se concreta, sobre todo, en la lengua. Es sabido, señores, que a pesar de las rebuscas y sondeos hechos por espíritus curiosos y agudos, no se le encuentra una filiación que la haga hermana o hija de otras lenguas. Sus sonidos son los mismos en una y otras; el vocabulario fonético es casi idéntico en todas. A pesar de la semejanza de las agrupaciones sonoras, éstas tienen una significación absolutamente distinta. No me atrevería a afirmar categóricamente que el tronco musical francés incline sus ramas hasta el punto de tocar el suelo vasco, en forma que supongan importados de Bretaña, por ejemplo, muchos tipos melódicos, según quería un amigo mío, aficionado muy culto y de espíritu agudo, el señor Gascue. No; los dos tipos, vasco y bretón, serían más bien, como me escribía Mauricio Duhamel, el gran conocedor de la melodía bretona, serían digo: "como dos ramas que han brotado de un mismo tronco (las escalas defectivas) de donde les vendría ese parecido. No creo, me decía, ni en una importación ni en una influencia".

Estos contactos, estas infiltraciones externas que se observan en los documentos escritos, toman entre nosotros un sello peculiar. Y le viene a uno a la memoria aquel pensamiento de VÍCTOR HUGO: "Todo gran artista acuña el arte a imagen y semejanza suya". Así ocurre, v. gr., con la *Farandole de joyeuse* o la conocida canción fran-

cesa *Il pleut, il pleut bergère*. Ambas han tomado un color distinto en nuestro país. La *Farandole*, que se baila lentamente, se *toca* entre nosotros en *allegreto* o *allegro*, y no se *baila*. Se canta con ocasión de ciertas rondas en tiempo de Navidad. Así también, la canción *Il pleut, il pleut bergère*, ha perdido su ritmo lento y se ha convertido en un baile vivo que se danza en Guipúzcoa. No hay duda que algunas de las infiltraciones exóticas de nuestro repertorio son imputables a los txistularis del siglo XVIII, y, en punto al repertorio religioso, a los sacerdotes que aplicaron textos vascos a melodías francesas. De esto último tenemos pruebas en aquellas colecciones de canciones en que se indica la melodía que ha de aplicarse al texto. Son de fines del siglo XVIII o principios del XIX. Estas infiltraciones exóticas en el repertorio de baile no se han hecho sin grande oposición, según Iztueta. Por él sabemos que, no solamente los músicos populares del siglo XVIII sustituyeron los sonos antiguos por otros extranjeros o inventados por ellos, sino que ellos fueron causa de que los mejores danzarines se retiraran de la plaza pública, con la firme decisión de no volver, propósito que cumplieron decididamente. Cuando uno lee las quejas justas y amargas de Iztueta, no puede menos de hacerle coró; y nuestro desdén cae sobre aquellos juglares, quienes, cuando se les pedía tocaran las melodías antiguas, respondían en su ignorancia: "No somos nosotros músicos de tres al cuarto, para ponernos a tocar sonos de pastor; preferiríamos que nos molieran a palos, que no vernos obligados a tocaros el *ezpata-dantza*".

Esta ignorancia ha sido y es profunda en el pueblo. Aún en nuestros días, en que un rayo de luz ha venido a iluminar las profundidades del alma racial, no puede pedirse, al que no lee, el sentido advertido de lo que trae entre manos. Id, por ejemplo, a la montaña. Traspasad las colinas, las alturas en que el vasco edificó su caserío blanco, de cara al sol y con contrafuertes que lo defiendan del Noroeste; llamad a la puerta, por la que no entran todavía los periódicos de la ciudad y en la que no pegan los anuncios chillones de la última película de moda. Entrad; pedid al hombre maduro, al joven robusto, que os cante las canciones más bellas. ¿Creéis que os va a regalar con una cancioncilla de cuna o alguna melodía breve de doce o dieciséis compases, de una sola fórmula melódica, que para el oído de un músico refinado tiene el mismo encanto que para un pintor las gotitas irisadas posadas sobre una florecilla silvestre?. "Estos, éstos

son versos hermosos" os responderá el aldeano vasco, desgranando largas tiradas de versos guipuzcoanos o laburdinos, cuyo tema es el amor o algún pequeño lío pueblerino. Mucho os ha de costar el hacerle vaciar el fondo de su repertorio, donde tal vez duermen olvidadas las más lindas canciones: las de cuna, los juegos de niños, las costumbres ancestrales, etc. Para dar con ellas habréis de acudir a la abuelita, de cara arrugada, sí, pero de labios que se llenan de ternuras cuando adormece al pequeñín que ha de ser el mayorazgo de casa. Ella es la que os ha de proporcionar los más variados especímenes de canciones vascas.

"Estos, éstos son versos hermosos", es exclamación que indica, no solamente el grado de sentido artístico que bulle en el alma del aldeano, sino también es indicio de que para el cantor popular los versos son el *todo*. No tiene la cultura refinada que se necesita para apreciar la belleza original de una melodía rústica. Pero la letra la comprende toda. La cantará, mejor, la declamará con un sentido de la declamación, de la dicción, de la prosodia, de la separación de frases, que se ve ausente en el arte de cantores ciudadanos. Canta sin énfasis, naturalmente, y es de un gran solaz para el espíritu oír cantar tan sencillamente, cuando otros músicos de más o menos fama no saben decirnos un simple *buenos días* sin caer en excesos declamatorios ridículos. El cantor popular canta para decir algo y no por sólo la música. Música sin letra es caso muy raro en el repertorio popular. Hay, sin embargo, alguno, como lo veréis luego, de este fin determinado, decir algo, proviene una facilidad de dicción notable que hace de la música una subordinada y no una dominadora. Y esta especie de declamación llega en algunos casos a tal punto, que la curva melódica casi desaparece. Queda reducida a una especie de inflexiones rudimentarias que han debido de ser los comienzos de la música popular. Notar esta curva melódica es casi imposible. Como la gregoriana, la música popular parece haber tomado por divisa la de Kundry: *dieneñ*, servir.

Acabo de nombrar la música gregoriana: este arte tan sencillo en su grandeza y tan grande en su sencillez.

Entre el arte gregoriano y el canto popular vasco pueden señalarse muchos acercamientos. Son éstos un signo de la influencia o parentesco gregoriano con nuestra música popular. ¿Será cierto lo que recuerdo haber oído o leído alguna vez, que el repertorio popu-

lar es el mismo eclesiástico y que las melodías populares son puras y simplemente las del culto religioso, más o menos cambiadas?. Tal vez sea algo arriesgado el afirmarlo. Equivaldría a declarar que el pueblo es incapaz de sentir la necesidad de expresarse en música y de tener aptitudes para hacerlo. Ciertamente; la Iglesia ha tenido su influencia artística sobre el pueblo, feliz unas veces, otras no tanto, pero también éste ha debido de irrumpir en el templo con sus melodías propias. Pretender que de dos seres puestos en contacto sólo uno ejerza influencia sobre el otro, sin que ésta sea recíproca, sería negar la realidad de la vida. Esta nos dice que lo mismo de los individuos que de las colectividades puede afirmarse, como alguno dice acertadamente: "uno no sale de una conversación exactamente igual a como ha entrado en ella".

Como la gregoriana, la música popular vasca es sencilla. Esta es característica de las cosas divinas y de la perfección en arte. Usa de las relaciones más simples en sus modos y en su textura melódica. El medio de que se sirve es una melodía desnuda, homófona, sin acompañamiento; un txistu lleva en sus alas toda la claridad encendida de una mañana primaveral o la dulce melancolía de un atardecer otoñal. Para gustar del encanto de una curva melódica popular es preciso tener una cierta cultura. Hay que tener el amor de las cosas sencillas. Como a la poesía griega, puede aplicarse a la música vasca aquello de TAINE: "No hay acento fuerte ni trazos duros, vehementes; apenas una sonrisa y, sin embargo, queda uno encantado como delante de una flor del campo o de un riachuelo claro. A causa de nuestro gusto estragado, violentado, acostumbrado a los licores fuertes, estamos a punto de caer en la tentación de decir que es insípida esta bebida; pero, si durante algunos meses hemos puesto los labios en ella, ya no queremos gustar sino de esta agua pura y fresca, y caemos en cuenta de que las otras literaturas y músicas no son sino pimientas, salsotes o venenos".

Esta sencillez fundamental de la melodía popular vasca, quiere que se la presente sin los atavíos de un acompañamiento. Y si la costumbre contraída (buena o mala, no es del caso especificarlo ahora) de oír un fondo armónico, sobre el que se dibuje la melodía popular, nos obliga a añadirsele, pide la más elemental norma estética que este fondo sea de una discreción máxima, de un sentido que, en lugar de deprimir la línea tenue del pueblo, más bien la acentúe. Por eso

se presta a la discusión el procedimiento de los compositores que, con un tema tan fugaz como la canción popular, quieren edificar grandes moles sinfónicas henchidas de filosofías musicales, no siempre del mejor gusto, y que desvirtúan el concepto emotivo de música tan elemental como la del pueblo.

Como la melodía gregoriana, la vasca es de un andamiento tranquilo. Excepción hecha de las melodías de baile, las nuestras no conocen, por lo general, un ritmo vivo. Casi siempre toma por tipo el andante. Si oís cantar a un aldeano, veréis que lo hace sin esfuerzo, tranquilamente; y, siendo uno un poco ducho, puede conseguir copiarle sus temas, casi sin hacérselos repetir.

La melodía vasca es silábica. Quiero decir que a cada nota corresponde una sílaba. No hay entre nosotros largas vocalizaciones, como en los *júbila* gregorianos, la música oriental o algunos cantos de Salamanca, Murcia, etc. No. Hay sí, algunos, unos grupitos muy breves, que recuerdan las florituras de los clavecinistas; pero no constituyen el fondo melódico de un tema. Este existe independiente de ellos, y los grupitos varían según quién entona la canción. Los neumas gregorianos tienen un valor musical esencial, y no puede suprimírseles sin romper el sentido de la melodía. Los grupitos, por el contrario, desaparecen muchas veces sin que la melodía se altere.

Quizás pudiera señalarse una correlación entre la canción vasca y el baile vasco, como parece existir entre la danza y la canción orientales. Así como hay danzas orientales, que son especie de poemas mimados, de curvas sinuosas, que no tienen carácter gimnástico, y serían la correspondencia plástica de las florituras vocales de las canciones, así la danza vasca, angular más que curva, sería la representación plástica de la canción vasca, silábica, sin torsiones ni circunvoluciones vocales.

Uno de los elementos constitutivos de la melodía en general es el *modo*, especie de vaso que contiene el licor melódico. La cantinela vasca echa mano de los dos modernos mayor y menor, pero conserva aún algunos antiguos. El primero, el segundo, el séptimo y el octavo aparecen con mucha frecuencia. Y, con ellos, otros no capaces de clasificación. Y así como el pueblo, por el contacto de la música de la ciudad, ha aprendido a modernizar los modos antiguos, también por instinto atávico hace que los modernos tomen forma arcaica, como he tenido ocasión de comprobar.

Singularmente el modo primero es aplicado con el menor moderno a cantar la alegría. Créese (no sé por qué razón) que el modo mayor, rotundo, pleno, es el símbolo de la alegría, y que, en cambio, el menor lo es de la melancolía. El vasco parece contradecir esta afirmación. Canta sus alegrías en el modo menor moderno o en los antiguos que se lo parecen, como los *gaudeamus* o *alleluias* gregorianos. Hay una canción específica a este fin. CARLOS BORDES, en sus *Doce canciones amorosas del país vasco*, publicó una en menor, cuyo título es *Txorietan buruzagi* (entre los pájaros cantores el rey es el ruiseñor). La última estrofa es la siguiente:

Soy joven y alegre,
Tengo una risa franca;
Contento, satisfecho y sin la menor pena;
Soy amigo de todos
Y no tengo compromiso alguno.

Leyendo estos versos me acuerdo de aquellos otros que el pobre LELIAN nos dejó en *Las Fiestas Galantes*. Verlaine no hubiera comprendido la alegría del vasco que canta en menor. Recordad aquellos versos de

*Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune.*

Nuestro aldeano canta en menor creyendo en su felicidad, y este modo menor parece ser una de las manifestaciones de su alma. Lo era para CARLOS BORDES, que nos dejó esta frase —un poco atrevida creó yo—: “Desafío a que un vasco cante en modo mayor”. Sí; no sé qué relación estrecha parece existir entre el vasco de nuestras montañas, el paisaje, casi siempre velado por la bruma, y el modo dórico antiguo o el menor moderno, que parece imposible concebir un vasco cantando en mayor... Y, sin embargo..., tomad en la mano la música de danza, expresión la más viva de su alegría. Toda ella está escrita en mayor o en modos antiguos que se le asemejan. Los saltos suletinos, los bailes vizcaínos y guipuzcoanos, todos están en mayor, excepción hecha de alguno que otro de sabor moderno y sa-

bio. Y esta diversidad de hechos nos obliga a recordar lo que TIER-SOT dice: Que cuando se estudian las producciones del genio popular hay que tener cuenta de jamás establecer reglas definitivas; el pueblo es capaz de seguir una tras otra las direcciones las más diversas, las más opuestas, y que cuando uno parece verse compelido a hacer una observación determinada, debe guardarse muy bien de afirmar que siempre ocurre así: porque en esta materia «todos los casos son posibles».

Puesto que todos son posibles, no podemos enumerar sino unos pocos... La canción vasca toma las formas más variadas de estructura. En ellas veréis lo mismo la pequeña melodía de curvas muy poco acusadas como el poema bastante desarrollado y de un carácter lírico bien manifiesto. Comenzaremos por una canción de cuna: su línea melódica oscila entre las notas que parecen inspiradas en el mecer de la cuna. Para soslayar la monotonía de esta insistencia, el artista popular cambia una sola nota, y la melodía adquiere un vuelo distinto. Parece como un pájaro que, volando en línea recta, descendiera momentáneamente para volverse a elevar...

La letra dice así:

Duerme, hijito mío.
Tenemos un hijito pequeñito,
pequeñito y malito de dormir.

Duerme queridito.
Tenemos un niño pequeñito
y malito de dormir.

(Se canta *Buba ñiñaño*, n.º 25)

Las canciones de cuna constituyen uno de los capítulos más interesantes del cancionero vasco; de ellas podría decirse que son el *amor hecho música*. Amor que se nutre de soledad, de interioridad. Cortas melodías que no conocen el léxico sabio; que se satisfacen de un fragmento melódico repetido. Breves, pero saturadas de ternura, de esa ternura maternal que discurre fórmulas musicales rudimentarias para llamar la atención del niño sobre los dedos, para hacerle aprender a mover los piecitos... fórmulas en que la naturaleza es el punto de apoyo para levantarse en el aire y hacer florecer una canción.

¡Y qué bien florecen estas cancioncillas! ¡De qué encanto, de qué profundidad de sentimiento no están nimbadas estas melodías!. Con palabras sencillas, sin torturas de imaginación, la madre vasca sabe expresar su amor. No busca la frase amplia, bien redondeada, ni el giro de frase cincelado, ni un pensamiento refinado, como un simbolista o un Paul Valéry. No. Sencilla, se expresa con sencillez, con fórmulas simplistas. Y en determinandos momentos se limita a cantar, a murmurar una palabra, que, sola, condensa todo su amor de madre.

Oíd estas dos canciones de cuna, fiel reflejo del paisaje y del amor húmedo, digámoslo así, del vasco.

Mirad a la madre, sentada frente al mar lejano, cantando así:

En la mar hay niebla
 hasta la barra de Bayona.
 Yo te amo más que los pájaros sus crías.
 Queridito, queridito... ttun, kuttuna...

(Se canta *Itsasoetan laño dago*, n.º 42)

El genio popular suele tener aciertos muy grandes dentro de su sencillez. Esta no suele ser obstáculo a que el artista del pueblo llegue a alcanzar a veces, dentro de su marco, una perfección admirable. He aquí una canción de borracho que es modelo del género.

La letra dice así:

Bueno a la mañana; a la tarde, bueno,
 El zumo de la uva siempre es bueno para tí.
 Te encaminas hacia tu casa
 y no puedes seguir.
 Caes y quedas postrado en tierra.
 Nuevamente te levantas; imposible caminar;
 caes y en tierra quedas postrado.

(Se canta *Goizian on*, n.º 38)

La melodía oscila entre tres notas: Sol, la, si. Por extensión sube algo más, pero su cuerda recitativa se reduce a esas notas; el poco equilibrio del borracho y el momento de caer en tierra tienen una re-

presentación musical exacta. Por eso podría afirmarse quizás que este es un caso en que la música y la letra son las primitivas, las originales; se casan tan bien, que parece signo de haber nacido juntas.

La canción báquica que acabáis de oír se mueve en un *ámbitus* restringido. Esta restricción no impide al pueblo variar el sentido musical de sus creaciones usando de los mismos medios rudimentarios... Con el mismo *ámbitus* elemental crea, por ejemplo, una canción de un sentido lírico muy notable. He aquí algunas de sus estrofas:

1. Dios te guarde, estrella bien amada, sol de hermosos ojos.
Por tí he dejado el pueblo en que vivo,
y he venido cerca de tí, estrella encantadora.
2. Hablas muy gentil y limpiamente.
Pero yo desearía saber de tí
Cuándo será para tí ese sol o estrella de que hablas.
3. ¡Oh, la perdíz de las patas rojas qué bien vuela por el aire!
¿No tienes pena de verme así?
Te pido, por favor, que me aceptes dejando de lado los otros.
4. La rosa tiene el capullo hermoso; pero la flor es aún más bella.
Hiciste la corte antes a otras y ahora te vuelves hacia mí.
No quiero seguir viéndote a tí lleno de falsedad.

(Se canta *Agur, oi izar maitia*, n.º 2)

La melodía vasca va ensanchando sus líneas; con cinco notas, una quinta, crea graciosas cantinelas, v. gr., ésta para niños, referente a los cinco dedos de la mano. Dice así:

El primero, ese gordito, el más gordito de todos
El segundo, ese culebrino, el más culebrino de todos
El tercero, ese largo, el más de todos
El cuarto, ese perezoso, el más perezoso de todos
El quinto, ese pequeñito, el más pequeñito de todos.

.....

Txingilin txongi, etc.

(Se canta *Lendabiziko ori*, n.º 54)

Veamos cómo el lirismo musical vasco gana aún más en amplitud. Se la dan, ciertamente, los temas de amor. La lírica vasca es abundantísima en ellos, y, si no son siempre de una calidad refinada, hay, con todo, floraciones muy bellas que atraen la atención de un espíritu delicado... He aquí una que podemos decir abre el género grande... Su modalidad arcaica pronunciada y de una serenidad de montaña, nos habla de un amor contrariado, de una joven a quien sus padres encierran en un convento y de un joven que quiere visitarla allí en forma de golondrina. He aquí algunas estrofas de esta canción:

Tengo siete molinos en el río.
 El octavo, con todo, pegado a mi casa.
 Tres palomas van en una carroza.
 La del medio es la que va en mi corazón.
 Si yo pudiera volar como la golondrina
 Gustoso iría a posarme en las ventanas del convento,
 Y allí, con mi amada pasar el tiempo,
 Consolándonos mutuamente.
 Los muros del convento son muy sólidos;
 Buenos obreros los han construído;
 En las ventanas hay dobles hierros.
 No puedo entrar en él para ver a mi amada.

(Se canta *Zazpi eihera baditut*, nº 92)

Sigue la melodía en su vuelo ascensional y adquiere amplitudes de poema. Alcanzan sus líneas a veces una redondez lírica que hace pensar en un espíritu cultivado, refinado, que creara estas joyas populares. No se comprende, si no, que un pueblo tenga un aliento tan poderoso para subir así. Oíd esta canción de amor, que parece un éxtasis, llena de claridad. El poeta popular inunda de luz la figura amada:

Lo más hermoso del mundo,
 el sol en el cielo.
 Entre las mujeres de aquí abajo, mi amada.
 Piel sonrosada, ojos garzos:
 ¡oh encanto de mi alma!

(Se canta *Mündian den ederrena*, nº 57)

Pero la cumbre del lirismo vasco popular llega a un grado máximo, dentro de su género, en una melodía que se titula *El milano*. Es una melodía sin letra que silban en la alta montaña los pastores suletinos. No es caso único. Recogí hace algunos años otra del mismo carácter y amplitud, aunque no tan pura de líneas, procedente del mismo origen. Se señala o se quiere ver en ambas canciones representado el vuelo de un pájaro; de marcha rectilínea unas veces, de curvas ascendentes y descendentes otras, y siempre llena de esa majestad con que vemos cruzar por los aires a las aves de gran vuelo. Esta melodía de *El milano* es de una ascendencia rigurosamente gregoriana. Las fórmulas parecen arrancadas de un antifonario; hay un diseño, la entonación de la Salve de primer modo, que se destaca con claridad grandísima. Las arsis y las tesis, los pequeños y grandes miembros de frase, se suceden con una euritmia admirable. No lleva compás, «esa enfermedad de la música», que decía, creo, Bordes; según él, esta melodía era la condenación de todas las utopías mensuralistas. Podemos, decir, además, que desde un punto de vista arquitectural este espécimen popular es la forma más perfecta de la canción tripartita. En nuestro repertorio se da la canción de una fórmula repetida, binaria, como una de las canciones de cuna que habéis oído hace un momento. Otras veces son dos las fórmulas melódicas que se combinan. Y, finalmente, existe el tipo más acabado, el que enuncia una idea, se hace acompañar de un episodio, y termina repitiendo la primera idea musical. Su fórmula sería:

$$A-A'-B-A''$$

Fórmula que en pequeño viene a ser la misma que los grandes clásicos han empleado en sus sonatas, sinfonías y cuartetos, y que desde un punto de vista modal recuerda la configuración gregoriana de algunos *kyries*, por ejemplo, que responderían a la fórmula citada (con ciertas libertades, desde luego). En la melodía de *El milano* esta fórmula se conserva visible. La primera frase se mueve en la tónica; el episodio, en la dominante, traspasando la octava para llegar a un acento alto, y desciende luego dulcemente para posarse sobre la tónica, repitiendo parte de la frase inicial. Ciertamente que si la música pudiera ser representación o trasposición de algo material, esta melodía merecería quedar archivada en el cancionero universal como un hermoso ejemplo.

(Se canta *Belatsarena (El Milano)*, n.º 18)

Los ejemplos que habéis oído os han dado una idea, siquiera sea un poco ligera, de cómo evoluciona el espíritu vasco al crear sus melodías. Es inútil decir que cabe ensanchar grandemente los términos de esta exposición de tipos... No lo haré. Pero si debo hablar, aunque brevemente, del elemento que va unido íntimamente a la melodía y por el cual ha nacido ésta. Quiero hablar de la letra. Es un axioma folklórico que, en un principio, poesía y música nacieron juntas en el alma popular. Los poetas populares han necesitado de la repetición periódica de los apoyos musicales para crear sus composiciones poéticas. Este procedimiento perdura aún hoy en nuestro país. Los bardos que se dirigen al pueblo improvisan siempre sobre una base musical. Esta no es, de ordinario, la más exquisita, la más refinada, desde nuestro punto de vista: música pura. Para ellos lo interesante es disponer de un molde rítmico en que vaciar su léxico, sus ideas, que, si no son de una abstracción filosófica o artística elevada, son siempre bien dichas, llenas de un gracejo y fina ironía muy dignas de tenerse en cuenta.

¿De qué fondo dispone el poeta popular vasco para cantar?. Del que le revela su interior y del que gozan sus ojos corporales... ¿Qué es lo que abarcan éstos, cuando desde el balcón de su caserío se dispone a contemplar el paisaje nativo?. Los que conocéis el país vasco sabéis cuán variado es en su unidad. Para sus imágenes, el poeta popular no tiene más que copiar lo que se agita o reposa en derredor suyo: la naturaleza, los árboles, los pájaros, el mar, fuente inagotable de poesía. "El cantor vasco —dice CAMPION— canta de preferencia al amor, la vida tranquila del aldeano, la naturaleza, la independencia. Saca sus efectos de los objetos, de los seres que le rodean y son bellos de por sí mismos: pájaros, riachuelos, bosques, montañas, el blanco hervor del mar, la luz nivea de la luna. Sus notas más profundas las exhala su sensibilidad. Su imaginación es sosegada, límpida, poco inventiva y constructora. Carece del don de la elocuencia; en cambio nunca declama ni exagera". CHATEAUBRIAND ha hecho notar muy acertadamente, que "el poeta popular se propone pintar la realidad, pues los hombres que viven en contacto íntimo con la naturaleza se contentan con pintar exactamente en sus canciones lo que ven; el artista, por el contrario, persigue el ideal; uno copia, el otro crea; uno va tras la verdadero, el otro persigue algo irreal".

Este contacto íntimo con la naturaleza, este copiarla —que dice Chateaubriand— es exacto en cuando se refiere al vasco. La poesía popular lo muestra bien a las claras. El cantor popular no arma sistemas filosóficos para expresar las sensaciones que experimenta delante de la naturaleza. El poeta vasco, diría yo, toma sencillamente notas, apuntes del natural, bien dibujados, concisos, que luego sirven de marco al pensamiento que quiere expresar. En la poesía popular vasca, que mejor parece guardar un carácter específico, falta afortunadamente ese elemento discursivo de transición (*roña del estilo*, dijo GRATRY) que quita vigor al pensamiento. Así como en música las modulaciones sucesivas por tonos relativos destruyen el encanto de sorpresa, que se da cuando se hacen sonar seguidos dos acordes de tonalidades alejadas entre sí, así estos poetas populares parecen haber conocido el pensamiento de JOUBERT de que "El poeta no debe atravesar a paso lo que puede franquear de un salto".

El poeta popular vasco expone sus ideas sin preámbulos, sin conjunciones, ni preposiciones, ni todo ese mecanismo propio de mentalidades cultivadas que raciocinan sabiamente. El raciocinio no es el fuerte del pueblo, que se mueve más bien por impulsos. Une, pega sus ideas como construye las tapias que bordean los campos: poniendo las piedras unas sobre otras, sin mortero ni cemento. Nada preciosista ni alambicado, en el extremo opuesto de un PAUL VALÉRY o de los simbolistas, parece, sin embargo, un precursor de éstos. Citar a MALLARMÉ hablando de poesía popular parece un despropósito. Y, sin embargo, entre ambos hay algún punto de contacto. Decía Mallarmé: "Borro del diccionario la palabra, la conjunción *como*". Este es el secreto de Mallarmé, según DUJARDIN. No dice "tal cosa se parece a tal otra..., sino tal cosa viene a ser tal otra". Así, el poeta popular, en su concisión, une sin soldadura ideas distintas que no tienen relación particular entre sí. La poesía fotografía las cosas exteriores para de ellas saltar a las interiores. *Ab exterioribus ad interiora*. Si no siempre, con frecuencia las palabras de Mallarmé y este acróstico podían ser su divisa.

He aquí algunos ejemplos de éstas que podíamos llamar aposiciones:

En el portal de Aztán
 hay dos hermosos árboles:
 naranjo uno, peral el otro.
 La rosita tiene cinco hojas,
 doce el clavel:
 quien quiera nuestro niño,
 pídaselo a su madre.

Otra:

En el mar hay niebla
 hasta la barra de Bayona.
 Te amo más
 que los pájaros sus crías.

O bien esta otra canción de cuna:

El olivo hermoso junto al agua.
 Tres rosas en Mayo:
 El que no sabe de dolores
 no supo de amores.

Una canción de amor:

Entre los árboles, el más hermoso
 en la selva oscura es el haya.
 Palabras dulces tienes, pero
 para otros el corazón.
 Que El Señor del Cielo te dé
 para mí el amor.

Así podrían multiplicarse los ejemplos. Creí en los principios de mis investigaciones folklóricas que estas enunciaciones, sin conexión, serían tal vez restos de antiguas poesías, fragmentos, girones de estrofas que quedaron en la mala memoria del cantor, como unas ramas desprendidas de su tronco primero. Pero luego he echado de ver que este procedimiento (que recuerda algo la manera de los *aikais* japoneses), es uno de los caracteres salientes de la poesía popular.

Tal vez a él debe en parte su musicalidad la poesía popular nuestra. Y viene a cuento señalar a los poetas jóvenes esta fuente de Juvencio donde renovarse. Evitar en la poesía el elemento discursivo es darle el impulso que la eleve, diferenciándola de un tratado expositivo filosófico. Porque el fin del arte no es la demostración, juzgamos un error fundamental el de aquel que, oyendo un cuarteto de Beethoven, preguntaba desilusionado: "Y esto, ¿qué prueba?". Menos aún que la sabia, la música popular pretende probar. El cantor vasco se sirve de la música para expresar los estados de su alma; de la comunión de esta alma con la naturaleza del País Vasco ha nacido nuestra lírica popular. Ha nacido en el corazón del vasco, que se ha encontrado cara a cara con la naturaleza. ¿Os imagináis que un hombre colocado en la montaña silenciosa se ponga a filosofar en alta voz?. La palabra, el discurso van siempre dirigidos a otro a quien se mira. La canción, por el contrario, no busca sino la satisfacción espiritual propia, el deseo interior de derramarse. Los místicos, solos con Dios, han cantado, si no siempre con notas, sí con las palabras que más se acercan a la música..., con la poesía.

Así, el vasco, con su poesía y música elementales, ha cantado sus alegrías y tristezas. Estas han cuajado en tipos, en floraciones ordinariamente hermosas, y algunas veces verdaderamente admirables, como acabáis de oír... Esos tipos os darán una idea aproximada de la riqueza y variedad de la canción nuestra...

* * *

Pero no puede cerrarse un libro que trate de canciones populares vascas sin dedicar un capítulo a la danza vasca. Por sí sola constituye un libro: tal es su variedad. Dedicemos, pues, unas pocas palabras a hablar de ella.

Documentos de siglos precedentes nos hablan de la danza en nuestro País. Una leyenda o cuento bearnés (un poco irreverente) pretende que Adán y Eva dibujaron en el Paraíso el primer paso de danza vasca. De lejos, pues, vendría al vasco la tradición del baile. Para LE PAYS, "un niño vasco sabe bailar aún antes que decir papá o llamar a su nodriza. La alegría, dice, comienza con la vida y no termina sino con la muerte. Los sacerdotes tienen también su parte correspondiente en estas danzas. He notado que en las bodas es siem-

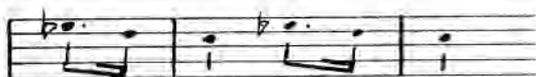
pre el sacerdote el que comienza la danza". Así lo dice en su obra *Amitiés, Amours et Amourettes...* PIERRE DE L'ANCRE, en su obra, tan parcial, *De la Inconstancia de los Angeles malos y demonios*, nos cuenta, que procediendo en San Juan de Luz al juicio de una pretendida bruja, le preguntaron por qué había cometido la locura de ir cierta noche al aquelarre. Confesó ella ingenuamente, que lo había hecho sólo por el gusto de bailar... Añadamos a estos testimonios librescos la realidad de hoy y veremos que, no sólo delante de los reyes de la tierra, como en tiempo de Carlos V, rey de España, sino delante del Rey de cielos y tierra, en el interior de nuestras iglesias, se baila en el País Vasco... Baile gimnástico, angular, rebosante de fuerza y virilidad, que parece la continuación de la *saltación* antigua, de las danzas pírricas. Desde la danza elemental de las tabernas pueblerinas hasta las de espadas usadas en Vizcaya y Guipúzcoa, ¡qué variedad y qué abundancia!

Y, no obstante, tomad las canciones de baile, y muy poco o nada encontraréis en ellas que os precise la forma de bailar, los pasos y vueltas que haya que dar. El texto de las pocas melodías de baile cantadas es satírico o hace referencia a cualquier otro asunto. En el libro de Iztueta que es el más antiguo, no se encuentran indicaciones para el baile: el texto habla del vino, del amor y alguna vez es religioso.

Señalemos, entre otras danzas del País, tres categorías de bailes: los *Bailes de Espadas Vizcaínos*, los guipuzcoanos y los *Salto Vascos* de la parte vasco francesa llamada Zuberoa o Soule. Estos Salto Vascos, salvo detalles, son parecidos a los de Navarra en la parte baztanesa. En Vizcaya y Guipúzcoa el baile ha tomado un carácter guerrero muy acusado en ciertos números. Y es verdaderamente maravilloso ver con qué agilidad, con qué virilidad evolucionan estos danzarines. En Vizcaya y Guipúzcoa, el baile, por lo menos en su estado actual, está destinado solamente a un grupo de jóvenes, que necesitan estar muy adiestrados en él. En cambio, en el valle de Baztán, por ejemplo, donde yo vivo, todo el mundo (se entiende, los hombres) toma parte en el baile. Después de vísperas, al atardecer, se reúne la gente en la plaza, y el txistulari comienza a tocar el *muxiko*, el *añara*, el *zozoarena...*; el grupo de aficionados va engrosándose. El hombre es el que baila... La mujer no, o muy poco. El hombre baila delante de ella como para mostrar sus habilidades: así ocu-

rre en el auresku o en otros bailes. Pero la mujer no hace sino caminar lentamente. Baila especialmente en el fandango, que no lo consideramos como danza del País. HUMBOLDT en su viaje de 1801 por el País Vasco, dice de él: "Se ve que este baile no es indígena de aquí..."

¿Qué origen pueden tener estas evoluciones rítmicas de nuestro pueblo?. Imposible contestar, pues si en algunos casos los títulos parecen ponernos sobre la pista de un recuerdo o finalidad suya, caemos en cuenta de que no hace sino indicarnos los medios materiales de que se echa mano para el baile. Así, por ejemplo, *baile de los palos pequeños*, de las *espadas*, de los *broqueles*, de *uno en uno*, de *dos en dos*, etc... En otros casos los nombres excitan en nosotros una curiosidad imposible de satisfacer. V. gr. ¿Por qué algunos mutilanzas llevan nombres de animales o pájaros? ¿Por qué llamarlos *los ojos de Cerdo*, *el Malviz*, *la Golondrina*, *la cria de Golondrina*, *el Pájaro*, *el Tordo*? ¿Serán imitaciones de los movimientos de estos animales, o reproducción de algún diseño de su canto, como este del cual he recogido dos versos que dicen:



El tordo mira, aunque parezca dormido.
Seguramente esta maliciando algo?

¡Quién sabe!

Para bailar, el vasco echa mano solamente de un instrumento: una flauta recta y un tamborcillo de mano. Los toma con la izquierda, y con la derecha golpea sobre el tambor. Este txistu es de unos 43 centímetros de largo: tiene embocadura de pico y dos agujeros en la parte superior del instrumento y otro en la inferior. Con estos tres, abriéndolos, cerrándolos o medio cerrándolos, se pueden tocar bien los rudimentarios bailes populares, y aún grandes variaciones difíciles, que no están al alcance sino de virtuosos del txistu.

Nuestro repertorio musical de baile es abundante; no siempre lo creemos indígena, como os he dicho al principio de esta conferencia; pero en lo que creemos originario del país es verdaderamente in-

terezante. Una combinación rítmica muy curiosa de algunos bailes es la alternativa de 6/8 y 3/4 que da una sensación de algo fuerte, robusto. El 5/8 entra, sobre todo, en el baile guipuzcoano, y en algunos zortzikos antiguos es de una nobleza admirable. El 2/4 predomina en Baztán y en los *Saltos Vascos* (que se emparentan como música, un poco, en las *jigas inglesas*).

Así, la variedad, dentro del marco de danza nuestro, es muy grande.

Pero, como no puedo alargarme, terminaré con un baile, una canción titulada *Baile de sillas*. Es uno de esos bailes que se bailan en las tabernas de los pueblos. Se colocan tres sillas en hilera y la habilidad consiste en combinar los movimientos de paso entre ellas, en forma que nunca puedan estorbarse los bailarines... Es de las pocas canciones con letra. Dice así:

El cordero negro es bueno,
pero el blanco es mejor.
El que quiera aprender a bailar
que mire a mis pies.
¡lalalá!...

(Se canta *Axuri beltza*, nº 15)

* * *

Señores: Aquí doy por terminada esta sencilla exposición de la canción vasca. Que no es completa lo sabéis muy bien. No es sino un eco (y débil) de la que resuena en nuestras montañas vascas. El que vosotros le hayáis prestado atención me obliga a demostrar mi agradecimiento. Este es muy profundo y muy cordial.

10. ESSAI D'UNE BIBLIOGRAPHIE MUSICALE POPULAIRE BASQUE

Pronunciada en el *Museo Vasco de Bayona* el día 18 de Abril de 1931, se estampó en las páginas del *Bulletin du Musée Basque*, 1931, fasc. 1-2, p. 1-19. Damos a continuación del original la versión en castellano.

Ces quelques notes sont tirées de mes cahiers. Elles ont trait à un sujet qui n'a pas été envisagé d'une façon spéciale. On en a parlé, certes, dans des ouvrages de caractère général, tels les excellents livres de VINSON, SORARRAIN et ALLENDE-SALAZAR. Mais à part une brève bibliographie de notre ami Rodney A. GALLOP dans le *Bulletin du Musée Basque*, en 1928, rien n'a été tenté dans ce sens. Nous allons donc, je ne dirai pas *remplir un vide*, mais plutôt compléter ce que l'on a fait déjà. Compléter les travaux partiels épars dans diverses publications, c'est notre but.

Pour dresser une liste des travaux folkloristes musicaux il faut penser que, s'il est vrai que cette science —appelons-la ainsi— folklorique, est moderne, de structure récente, cependant, on en peut trouver des éléments isolés, dispersés dans les écrits ou les musiques anciennes: ils peuvent contribuer à grossir ce catalogue de musique populaire. Tout le monde sait que les polyphonistes du quinzième et seizième siècle, utilisèrent pour leurs œuvres religieuses ou profanes, des thèmes non seulement religieux, liturgiques, tirés du chant grégorien, mais aussi populaires, des chansons qui couraient les rues.

UNE MOUSSE DE BISCAYE

U - ne mou - sse de Bis - cay - e
Vint a moy sans di - - - re gai - re

L'au - - - tre jour pres ung mou - llin
Moy hur - tant sur mon che - min

Blan - che com - me un par - - - - che - min

Je la bai - sé a mon ai - - se

Et me dist sans fai - - - - re noi - se

Soaz, soaz or - - do - - - na - re - quin

Gaston Paris, Chansons du XV siècle
Canción nº 7 (P. 4 de la Música)

1. Une mousse de Biscaye
L'autre jour pres ung moullin
Vient a moy sans dire gaire
Moy hurtant sur mon chemin.
Blanche comme un parchemin
Je la beisé a mon aise
Et me dist sans faire noise
"Soaz, soaz, ordonarequin".
2. Je lui dis que de Bisquaye
J'estoys son preochain voisin:
"Mecton nous pres ceste haie
En l'ombre soubz l'aubepin:
La parleron a butin;
Faictes tout a ma requeste."
Lors feist signe de la teste:
"Soaz, soaz, ordonarequin".
3. "Par mon serment, vey raige:
Ce n'est françoys ne latin;
Parlez moy aultre langaige,
Et laissez votre bisquayn.
Mectons no besongne a fin,
Parlons d'amours, je vous prie".
Lors me dist, n'en doubtez mye:
"Soaz, soaz, ordonarequin".
4. Avoir n'en peuz aultre chose,
Par ma foy, a ce matin,
Fors baiser a bocuhe close
Et la main sur le tetin.
Adieu, petit musequin,
Adieu soyez, ma popine".
Lors me dit la bisquayne:
"Soaz, soaz, ordonarequin".

61
Dectons nos beſongnes a ſuy
Parſons d'amoire Je te prie
Lora me diſt nen doubtes mrc
ſas ſas ordonavequm

Auoir Je nen veus auſtre choſe
Par ma ſoy a ce matm
ſoit baſer a bouche cloſe
et la main ſur le tetm
a dieu petit miſequm
adieu ſoies ma popme
Lora me diſt la biſquarue
ſas ſas ordonavequm



De nos jours BORDES a publié cette chanson de JOSQUIN DES PRÉS pour trois voix d'hommes, dans *Trois Chansons du XV^e siècle...* GUSTAVE MICHIELS a pris aussi ce texte pour écrire une chansonnette de genre léger, qui n'a aucun caractère populaire. Mais ce qui frappe en lisant une petite note placée en bas de la partie de voix, c'est qu'il dit: "toutes les recherches ont été vaines pour en trouver la solution. On croit que *soaz soaz ordonarequin* pourrait se traduire par: *t'en aura pas l'éternelle*". Il est bien facile de traduire ces mots basques employés encore dans le langage usuel: *soaz soaz*, va, va-t-en, *ordonarequin*: s'il te plaît. Il faut avouer que Gaston Paris non plus n'est pas tombé sur un Basque qui connut tant soit peu la langue, car dans son livre il dit: "Je remets aux basquistes le soin de le traduire" (le refrain). Et j'ose aventurer l'opinion que ce refrain semble corroborer l'idée émise il y a un moment: c'est-à-dire que la chanson du manuscrit de la Bibliothèque Nationale est de provenance espagnole: car *ordonarequin*, "en bonne heure" est un idiotisme très usité au pays basque espagnol. Notons que BORDES a publié la *Mousse de Bisquaye* de Josquin des Prés à la Société de Chanteurs de St-Gervais, et MICHIELS, sa version dans le cahier intitulé: *Chansons anciennes du Pays de France*, chez Rouart, Lerolle et C^e, 1910.

On connaît peu l'activité musicale du Pays Basque au Moyen Age. Nous savons que la musique était cultivée chez nous, à la Cour des Rois de Navarre. On sait par exemple qu'en 1427 demeurait à Pampelune, Bernart "el organero" c'est-à-dire *le fabricant d'orgues*; qu'à Sangüesa, en 1428, vivait "el maestro Remon", le maître Remon "organero" lui aussi; que l'église de San Cernin de Pampelune avait organisé une *cantoria* avec des choristes; qu'en 1366 il y avait à Sangüesa un *juglar* ou musicien de ville; un autre à Pampelune, appelé Pierre; un bouffon, Pierre Garcia, à Cirauqui (Navarra); un juglar à Lumbier (Navarra) en 1428; qu'à Laguardia (Alava) il y avait un *tambourin* et un *bufonnicillo*.

YVONNE ROKSETH, dans un magnifique livre publié l'année dernière, intitulé *La musique d'orgue au XV^e et au début du XVI^e siècle* nous donne le nom du maître Domingo de Castelbon demeurant à Vitoria qui s'engagea envers deux chanoines de Bayonne et deux bourgeois à construire les orgues de Sainte-Marie (1488).

Nous savons aussi qu'en 1438 naquit un maître polyphoniste appelé ANCHORENA, navarrais d'origine, et qu'il fit ses études musica-

les à l'Université de Salamanque. Il passa ensuite à Burgos où il composa diverses œuvres... On sait encore qu'un musicien basque, guipuzcoan d'Azpeitia (?), appelé ANCHIETA (Joanes) était un musicien renommé, "Cantor y Capellán" des Rois Catholiques. BARBIERI a découvert ce musicien il y a 50 ans. Il donne de lui quelques compositions dans son *Chansonnier du XV^e siècle*... Mais ce qu'il a publié et ce que je fais moi-même en ce moment —mettant en partition les œuvres d'Anchieta existant dans les archives de la Cathédrale de Tarrazona (deux *Messes*— dont une farcie —deux *Magnificats*; une *Salve Regina*; deux *Motets*) tout prédispose à croire qu'Anchieta n'a pas travaillé sur la chanson basque, c'est-à-dire qu'il n'a pas pris comme sujet de ses compositions les mélodies populaires du pays. Ni lui, ni Anchorena (duquel on ne cite qu'un *Salve Regina*) ne nous donnent le moyen de savoir tant soit peu ce que l'on chantait à cette époque au Pays Basque.

En suivant les traces de la chanson populaire dans la musique savante nous ne trouvons pas d'indices de son passage jusqu'au XVIII^e siècle. Ces traces viennent de nous être signalées, incidemment, dans un livre très documenté qu'un de mes amis vient de publier: *La Tondilla Escénica*, trois gros volumes qui nous renseignent avec des documents de première main sur l'origine, développement et mort de ce genre théâtral, léger, nettement espagnol et madrilène. Un compositeur qui y excella, navarrais d'ailleurs, LASERNA, né en 1751, introduisit dans un de ces sortes de vaudevilles intitulé *La Vizcaina* une chanson populaire très connue encore aujourd'hui en Guipuzcoa, *Iru Damatxo*. *La Vizcaina* fut composée en 1784. En la lisant on voit que la mélodie chantée de nos jours est la même, sauf des détails tout à fait accidentels qui n'atteignent pas le fond de la chanson. Disons en passant qu'Habenek, le fameux violoniste et directeur de la Société des Concerts du Conservatoire, prit cette mélodie comme thème d'une de ses compositions, laquelle est devenue célèbre en France sous l'admirable archet d'Alard... C'est CHACHO dans son *Itinéraire* qui nous le dit.

En arrivant au XIX^e siècle, les traces de la chanson populaire deviennent plus visibles. Ce sont des traces qui nous renseignent sur la provenance de certains de nos Noëls, de nos cantiques que l'on entend encore dans les paroisses basques. Si nous repassons la collection la plus importante de toutes, semble-t-il: *Cantico Izpiritua-*

lac, nous y trouvons des renseignements précieux. Il nous y est dit à quels airs français les Basques —prêtres, peut-être— ont appliqué des paroles basques. Tels Noël^s chantés encore aujourd'hui remontent comme paroles au XVII^e siècle. Un docteur théologien réputé classique dans la littérature basque, Etcheberry, les a écrites. On trouve quelques airs de ces Noël^s dans la *Grande Bible de Noël^s tant vieils que nouveaux composés à la louange de Dieu et de la Vierge Marie, sur le chant de plusieurs belles hymnes et chansons de cette année 1684 chez Nicolas Oudot...* ou bien dans le recueil si connu de SABOLY (musicien poète du XVII^e; 1614-1675). Et même poussant un peu plus cette étude on rencontrerait quelques-unes de ces mélodies chantées de nos jours dans des recueils religieux allemands des XVI^e, XVII^e siècles... Signalons aussi qu'un des Noël^s publiés par Bordes:



est une légère variante de la danse des Bouffons dans un des airs des plus connus au XVI^e siècle, transcrit par JEHAN TABUROT, chanoine de Langres. Il en parle dans *Orchesographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes les peronnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances. Imprimé à Langres 1588.*

Ces indications bibliographiques nous mettent sur la piste à suivre pour découvrir l'origine de quelques-unes de nos mélodies basques. Indications précieuses à cet égard, mais qui ne constitueraient qu'une sorte de prolégomène pour arriver au vrai nœud de la question, au fond même de la matière que nous avons à traiter: les livres publiés contenant des chansons populaires basques copiées des lèvres du peuple.

EUSCALDUN ANCINA ANCHINACO

To are lendabreici etorpuen

Dontra on iritu porcarri gaitue gabecoem.

Soñu gogangarrueac beren itz neurtu ede

VERSOAQUIN

Donostian

Ignacio Ancina Ancejarren

Abeltzarguen 1826 garren urtean egina

Euscaldun Ancina Ancinaco
par Juan Ignacio de Izueta.

Fac-similé du titre de l'édition de 1826.

Le premier en date et le plus précieux pour nous est le livre publié par Juan Ignacio de IZTUETA intitulé *Euscaldun Ancina Ancinaco — Ta are lendabico etorquien — Dantza on iritci pozcarri gaitzic gabecoen — Soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo — Versoaquin — Donostian — Ignacio Ramon Barojaren — Moldizteguiian* 1826 *garren urtean eguina*. C'est-à-dire: "Des anciens Basques — Et de leur première origine — de leurs danses estimées, joyeuses et sans tâche — Les airs mémorables avec les Vers. A Saint-Sébastien: à l'imprimerie Ignacio Ramon Baroja: fait en 1826". Livre "peut-être unique dans la bibliographie du folklore" dit CHARLES BORDES.

Analysons-le: Comme le titre l'annonce, ce sont des airs de danses en usage en Guipuzcoa au XVIII^e siècle, que l'on joue beaucoup encore pour danser. Il y en a 52 numéros. Je ne crois pas que, malgré le titre de l'ouvrage, tous les numéros soient des danses. Il y a parmi eux, par exemple, une berceuse (d'un type musical peu commun), des chansons en l'honneur du vin, quelques marches, dont la très connue *Marcha de S. Ignacio...* (j'ai trouvé — disons-le en passant — dans un cahier de la Bibliothèque Nationale de Paris une *Marche de la Marine* tout à fait identique). Excepté ces quelques numéros le reste est bien de la musique de danse et, je le répète, plusieurs de ces airs sont très connus, à l'heure actuelle. Ils ont été conservés par tradition.

Nous ne connaissons d'autre édition que celle de 1826. D'après ce que l'auteur dit dans la dédicace du livre, on pourrait affirmer que la publication de cet ouvrage a été la cause qu'une imprimerie de musique fut établie pour la première fois en Guipuzcoa. Tout semble corroborer l'assertion d'Iztueta. Elle est vraie en parlant du Guipuzcoa. Si l'on regarde tout le Pays Basque, je dirai que deux siècles avant, au XVII^e, il y eut une imprimerie de musique à Pampelune. J'ai vu l'année dernière un livre de musique imprimé à cette époque: il est dans les Archives de la Cathédrale de Tarazona.

La Société d'Etudes Basques de Saint-Sébastien a donné une deuxième édition du livre d'Iztueta. Puisque j'ai été mêlé à ce travail comme conseiller de la section "musique", je puis apporter des détails susceptibles d'éclairer certains points de cette nouvelle édition. Commencée par mon prédécesseur, M. Gortazar, de Bilbao, et presque entièrement réécrite par lui, je l'ai mise au point pour la publication. Cette mise au point a compris deux chapitres: la question orthogra-

phe des mots et celle de la musique. Quant aux mots, on a suivi les règles de l'Académie Basque, qui font loi chez nous. Pour l'orthographe musicale, elle s'est réduite à transcrire en 5/8 les zortzikos notés en 6/8 par Iztueta, ou plutôt par le pianiste Pedro Albeniz. Tout le monde sait ce que l'on entend par *zortziko* chez nous. C'est un air dont la musique est en 5/8: mesure divisée en deux fragments de 3/8 et de 2/8 qui se succèdent régulièrement. Cette écriture est moderne; disons plus exactement: la vulgarisation de cette écriture est moderne: deuxième moitié du XIX^e siècle. Car j'ai signalé des exemples isolés de zortzikos du XVIII^e siècle (fin) et du commencement du XIX^e dans un article de la *Revue Internationale des Etudes Basques*. Deux zortzikos écrits en 5/8 ont été publiés à Paris chez Narcisse Paz en 1813: l'un composé par le Comte de PEÑAFLOIDA, mort en 1785, et l'autre par Madame de MAZARREDO. Ces deux exemples tranchent une question, une dispute aimable entre MM. Gascue, Gortazar et Aranzadi. M. Gascue prétendait que cette écriture en 5/8 était très moderne et que ce zortziko en 5/8 provenait d'une diminution de la partie en haut du 6/8 de la barcarolle. MM. Gortazar et Aranzadi disaient par contre que ce rythme de 5/8 était bien naturel et que c'était chercher midi à quatorze heures que de vouloir croire à cette origine du 5/8. Les deux zortzikos que j'ai trouvés en 5/8 semblent trancher la question en faveur de MM. Aranzadi et Gortazar. Il y a un fait qui donne raison à ces messieurs. C'est la tradition constante. L'écriture peut bien n'être pas juste, l'exécution l'est. On m'a signalé à cet égard une particularité significative. Il est de tradition constante à Tolosa de jouer les jours de la Fête-Dieu un zortziko très beau, très noble, qui commence ainsi:



Les parties écrites pour les instruments l'étaient bien 6/8. Or, une fois, il y avait un chef de musique qui n'était pas du pays. On répétait le morceau. Les musiciens, d'après la tradition, jouaient en 5/8. Le chef fit taire les instrumentistes. Il leur reprocha de ne pas bien jouer. Une petite dispute eut lieu de laquelle sortirent vainqueurs les instrumentistes. Ils avaient dans l'âme, incrusté, ce rythme qui n'était pas bien transcrit dans les parties.

Puisque nous parlons 5/8, je tiens à signaler un fait de la dernière heure, cité dans le numéro de Février 1932 de la revue *España Sacro-Musical* (pag. 316-317). La notation en 5/8 existerait déjà en plein XV^e siècle, dans les compositions des polyphonistes espagnols de cette époque-là. On la trouve, entre autres, dans *Anchieta*. Le fait est relevé par M. ANTONIO MARGELI (Bénéficiaire-Ténor de la Cathédrale de Madrid) dont les travaux sur la rythmique de la musique du XV^e et XVI^e siècles espagnols prétendraient nous faire apercevoir de nouveaux horizons.

Voici un exemple de la différence entre les deux notations: la traditionnelle (appelons-la ainsi) et la rationnelle.



Neuf de ces numéros écrits en 6/8 dans la première édition ont été transcrits en 5/8. Ajoutons qu'il y a cinquante ans, un musicien du pays, SANTESTEBAN, publiait déjà quelques-uns de ces airs d'Iztueta arrangés pour le piano en les transcrivant dans la vraie notation.

En parcourant le livre d'Iztueta nous constatons un fait qu'il faut relever. La présence de certains traits mélodiques qui pourraient faire croire à une influence arabe dans notre musique. LAPARRA le suggère dans le chapitre consacré à la musique basque, publié dans la *Grande Encyclopédie de Lavignac...* Ces traits (très rares d'ailleurs) sont par ex:



ou bien



ou bien



Il faut signaler l'existence chez nous de ce phénomène mélodique. Et il faut dire aussi que c'est le seul que j'aie trouvé dans mes recherches ou dans celles de l'abbé Azkue. C'est un fait isolé que la présence de ces fragments avec la deuxième augmentée. Pour BOURGAULT-DUCOUDRAY à qui Laparra les communiqua "c'était la première fois qu'il voyait une trace de l'empreinte arabe dans les chants basques. Cette empreinte est indiscutable, disait-il: cela peut servir aux ethnographes pour édifier des hypothèses nouvelles".

Nous n'oserons ni infirmer, ni confirmer cette opinion. Notons seulement qu'un fait de cette nature ne se rencontre plus fréquemment dans le chansonnier basque ni même dans les mélodies dans lesquelles ces traits apparaissent. S'il y avait une empreinte indiscutable, c'est-à-dire si l'influence arabe l'était, à quoi attribuer ces deux ou trois seules apparitions, si rares?. Je veux croire à une exacte transcription d'Albeniz, mais je ne veux pas cacher l'impression que j'ai reçue en lisant l'édition originale. Les dièses et les bémols manquent quelquefois. Qui sait s'il n'y aurait pas à mettre dans ce chapitre quelques accidents de plus?...

On pourrait faire encore d'autres remarques au sujet du livre d'Iztueta. Bornons-nous à dire que cet auteur y ajouta le complément nécessaire. Il publia à part un autre livre en basque, explication des danses contenues dans le premier. Relevons, détail curieux, que le pianiste Albeniz copia les mélodies telles que le même Iztueta les chan-

tait et qu'un organiste d'Hernani, Larrarte, fut celui qui appliqua les paroles d'Iztueta à la musique copiée par Albeniz.

Celles-ci, les paroles, sont celles que le peuple chantait à ce moment-là. Y a-t-il des corrections faites?. On peut éclaircir ce point avec facilité, car nous savons que le texte recueilli par Iztueta dut souffrir quelques modifications. Il suffit de lire le rapport établi par le censeur du livre, Don José Ramón de ELORZA, dans lequel on lit: "J'ai à parler de certains vers, lesquels chantés dans une auberge ou dans un milieu de gens qui forment leur auditoire habituel, ne choqueraient pas trop, mais qui, imprimés dans un livre, relus et étudiés



*dessin de Gonzalo Manzo de Zuñiga.
Lecároz, Novembre 1930.*

par la jeunesse innocente et chantés fréquemment parmi les jeunes gens simples pourraient causer beaucoup de mal, à cause des interprétations douteuses de plusieurs de ces vers, qui, par leur seule lecture, offensent la pudeur et l'honnêteté. Je crois donc, au sujet de

ces vers, que si l'auteur ne les juge pas essentiels au but de l'ouvrage, il doit les remplacer par d'autres, indifférents, qui ne soient point d'amour, et qu'au moins, il raye du livre tous ceux qui sont signalés d'un trait à la marge de chacun d'eux". Don José Ramón de Elorza signalait ces lignes le 18 Septembre 1824.

On sait par des témoignages de l'époque comment la censure était exercée à ce moment-là. C'était à la fin du règne de Ferdinand VII, après la mort de Riego. Un certain nombre de paroles recueillies par Iztueta furent supprimées et d'autres retouchées. Heureusement, un écrivain anglais, en rapport avec Iztueta, soit directement, soit par des amis, fit la critique de ses deux livres (celui de musique et celui qui contient la description des danses) dans *The Foreign Review and Continental Miscellany*, vol. II, pag. 338 et vol IV, art. IX, pag. 198. L'auteur affirme qu'il possède tous les originaux d'Iztueta. Il nous ne les fait pas connaître tous; il en donne seulement quelques exemples: *Nere maite polita; Guizon bat ardogabe; Eun ducatcho; Azalandara; Naparcho edo Navarrito.*

Je ne citerai ici que le texte de *Azalandara*, avec les deux variantes; voici la primitive:

Aza landare saltzera — Maitea, cinan etorcen — Beguiac argui — Eta kolore gorri. — Naitasun andia cenidala — Sinistu nuen eguia zala; — Banan gueroztican — Jaquindu baitet nic — Bestegandi ixillie — Dituzala iduqui — Etchean gorderic — Anima erratu bi — Illen janziarequin. — Nazcatzen naiz ni — Itz eguitia zurequin.

Voici le texte corrigé:

Azalandare saltzera — Maitea, zinan etortzen — Begiak argi — Eta kolore gorri. — Naitasun andia zenidala — Sinistuan egia zala — Bañan geroztikan jakindu baitet nik — Bestegandikan ixilik — Ez dirazula naiko — Ezpadet dirurik — Banekike segurki — Ori dala egia — Penaz il naizala — Ni zenduke beria.

On voit par cet exemple de quelle façon la censure était exercée par Don José Ramón de Elorza. Ces renseignements sont pris dans le livre de WEBSTER intitulé *Les loisirs d'un étranger en Pays Basque*,

livre rare qui ne fut pas mis en vente; l'auteur le distribua parmi ses amis.

Mais disons qui était ce sympathique Iztueta. Il n'était ni un homme distingué, ni un littérateur ou écrivain, ni un musicien. Il était un homme modeste, pauvre, né dans un petit village du Guipuzcoa. Il est né à Zaldibia le 29 de Novembre 1767 et il y est mort en 1845, à l'âge de 78 ans. Il fut matelassier: il fabriquait des tuniques, des capuchons pour les bergers et des cordes pour des brogues. Plus tard il obtint un poste à Saint-Sébastien. Il écrivit en plus du Livre des Danses, une Histoire du Guipuzcoa et quelques poésies. Il aimait extraordinairement la danse; aussi organisa-t-il des quadrilles qu'il exerçait. A l'occasion, il dansait avec eux comme capitaine en chef. Quand il ne put plus danser, il choisit un de ses disciples qu'il forma d'une façon tout à fait spéciale: c'était Olano, lequel mourut en 1879. Cet Olano à son tour forma d'autres disciples: j'en ai connu un qui, à Lecároz, apprit à nos enfants les danses du pays. D'autres vivent encore, comme Pujana, actuellement professeur de danses basques à Saint-Sébastien. Ainsi donc nous pouvons établir la lignée de nos danses depuis le XVIII^e siècle avec ces trois noms: Iztueta, Olano, Pujana.

Ajoutons pour finir que cet homme sans culture, né dans un coin du Guipuzcoa, comprit l'importance des danses basques pour l'étude de la civilisation du pays: ce qui est d'autant plus remarquable si l'on considère que le premier recueil de chansons qui soit digne d'attention a été publié seulement en 1870 par un Basque, SALLABERRY. Déjà Iztueta, en 1826, affirmait ceci: les historiens, en général, se sont arrêtés presque toujours à décrire beaucoup plus les combats dans les guerres, les entreprises aventureuses, et tout au plus, quelques caractéristiques des peuples, que les mœurs privées, les divertissements domestiques et l'expression populaire de leurs sensations. Cependant l'étude de ces particularités n'est pas indigne du philosophe ni de l'historien... Et de même que la comparaison des langues et des législations permet de conclure à certaines communications entre des peuples très éloignés les uns des autres, de même en comparant leurs mœurs familières, leurs danses et leurs chansons on pourrait déduire des conclusions nouvelles qui contribueraient efficacement à perfectionner l'inquisition de leurs rapprochements primitifs... Figure sympathique que celle d'Iztueta, homme du peuple sans culture et

qui nous a légué cependant le premier monument du folklore, guidé seulement par l'amour de sa patrie: "Aimer, c'est deviner" a-t-on dit. C'est bien vrai pour Iztueta.

Le XIX^e siècle a vu se produire d'autres efforts en faveur de la chanson basque: quelques-uns d'un caractère musical; d'autres plutôt littéraires. Signalons ceux-ci, car ils peuvent aider le folkloriste qui s'occupe de musique basque.

Le premier en date est un livre de FRANCISQUE MICHEL intitulé *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*. Paris, librairie Firmin Didot, 1857. Livre rare, difficile à trouver. La musique compte très peu de pages: quatre seulement. Quatre numéros de musique y sont donnés: deux pris dans Iztueta et les deux autres, je crois, recueillis par Francisque Michel, lui-même, car il dit à la page 436: "Ici s'arrêtent les seuls airs que nos recherches personnelles nous aient permis de rassembler".

Par contre le côté littéraire de la chanson est assez développé dans cet ouvrage. Plusieurs poésies populaires basques sont données en entier. Et il est curieux de constater la probité avec laquelle Fr. Michel a noté ces poésies qu'après lui nous pouvons retrouver, combien vivantes encore, dans la bouche du paysan basque. Le livre de Fr. Michel est à cet égard des plus précieux. Il a pu noter certaines versions, disons-le, définitives, de chansons que nous avons tardé à trouver nous-même sous la forme donnée par lui. Et, par contre, nous avons pu entendre, vivantes encore, des chansons, des vieilles légendes dont quelques couplets lui avaient échappé, telle la légende souletine: *Jaun Baruak aspaldin*, dont il ne donne que deux strophes (Salaberry deux aussi et Jaurgain trois) et que j'ai pu copier en entier (6 strophes) auprès d'un berger souletin.

Si Fr. Michel, dans un autre ouvrage, s'est livré à de véritables falsifications, donnant comme du basque ce qui n'était que sien, c'est-à-dire une suite de *pastiches* à la façon de Mac-Pherson, où l'auteur intercale de loin en loin, (d'après Vinson) quelques couplets empruntés à diverses chansons basques originales, par contre, *Le Pays Basque*, dont je parle, est précieux pour le folkloriste, malgré les coquilles et corrections qui s'y trouvent. Dans le chapitre consacré à la musique, très court du reste, il est question du livre d'Iztueta. Ce livre était déjà très rare, car Francisque Michel confesse "forcé m'a été de recourir aux archives de la province, à Tolosa, pour en obtenir, non

un exemplaire, mais les moyens de faire tirer copie de l'un des trois qui restent". L'auteur dit qu'il soumit ce manuscrit à un jeune musicien d'avenir, (Georges Arné — dont le nom n'est pas devenu illustre dans la musique); il en obtint les appréciations suivantes qui vous surprendront comme moi: "Presque tous ces airs ont été évidemment mal notés. On y trouve de fréquents contre-sens de rythme et de tons, dont les Basques n'ont pu s'accommoder, quelque inculte que l'on puisse supposer leur sens musical. Ceci, joint au défaut d'interprétation locale, ne permet que des appréciations bien insuffisantes, et, dans certains de ces chants, le vague et la bizarrerie sont tels que j'ai cru avoir devant les yeux de véritables énigmes" (pp. 436-437). Nous sommes surpris d'entendre ces "bizarreries" d'un "musicien d'avenir", car nous ne voyons pas d'énigmes dans l'ouvrage d'Iztueta. Pour celui qui connaît un peu la musique populaire basque, le livre d'Iztueta est un livre bien clair: le cœur guipuzcoan y est livré sans énigmes ni arrière-pensées. Puisque Fr. Michel m'y prête la main, je dirai, en passant, qu'il confirme quelques points de vue que j'avais notés en lisant Iztueta. C'est l'identité de certains types de musique de danse existant au Pays Basque français et espagnol. D'après Fr. Michel l'air par lequel Iztueta ouvre son livre *Cuarrentako Erreguela*, est connu aussi en Soule. Il en donne les paroles telles qu'il les a entendues, fait curieux à retenir. J'y ajoute l'étroite parenté de certains *mutchikos* que j'ai copiés à Villefranque, musique et paroles, avec ces airs d'Iztueta... Je n'oserai pas affirmer "carrément" comme Francisque Michel, que les airs "qui possèdent une physionomie nationale bien caractérisée sont ceux écrits en 2/4", car j'estime que certains airs biscayens de danse et quelques vieux zortzikos guipuzcoans ont aussi cette physionomie: les premiers écrits dans un amalgame de 3/4, 6/8 et les seconds en 5/8.

Francisque Michel nous dit encore avoir examiné une collection assez nombreuse de chants modernes basques. Il n'en cite que *Altarric ez dut*, que le fameux chanteur Garat fit valoir à Paris. On peut le trouver dans la collection Sallaberry... et, l'ayant une fois parcouru des yeux, on sera d'accord pour ne pas l'admettre dans un chansonnier basque *pur sang*.

Madame de VILLEHÉLIO publia en 1869 un recueil de chansons basques intitulé *Souvenirs des Pyrénées*. On y trouve douze chansons avec accompagnement de piano. Remarquons dans ce recueil trois

choses intéressantes pour le folkloriste: la première c'est la constatation du quart de ton qu'elle relève dans une chanson: constatation que nous-même avons faite après elle. Il existe, ce quart de ton, (défaut de justesse dans la façon de chanter de quelques paysans basques?). On veut bien l'appeler de ce nom, *quart de ton*, mais ce que je n'oserai pas, c'est tenter d'en donner une explication... Disons en passant qu'il confère aux mélodies ainsi chantées par un paysan basque un charme spécial: une indécision de ton qui fait que deux auditeurs entendent une même mélodie d'un même chanteur l'un en majeur, l'autre en mineur, ou bien qu'un seul auditeur entende quelques parties de la mélodie en majeur et d'autres en mineur. Voilà une explication de notre surprise, à nous musiciens ayant les oreilles faites aux instruments tempérés, voilà dis-je, pourquoi nous trouvons que les mélodies copiées dans les fermes basques et classées dans nos chansonniers manquent de cette saveur champêtre goûtée au moment de les relever dans la montagne.

En second lieu Mme. de Villehélío nous indique l'origine ou la provenance de la mélodie si connue appelée *Ikusten duzu*, dont les paroles sont d'Elissamburu. Vous connaissez sans doute le nom de ce poète de Sare dont les vers sont dans la bouche de nos paysans... Elle écrit: "On a mis sur le chant en majeur de ce zortziko de charmantes paroles: *Le laboureur heureux*, qui sont maintenant très populaires et avaient obtenu il y a quelques années le prix de poésie donné annuellement à ses compatriotes par M. Antonie d'Abbadie". Voici l'air de Madame de Villehélío... C'est un air instrumental:



Enfin Madame de Villehélios nous donne une version basque de la fameuse chanson *Jean Renaud* dont nous parlent CH. BORDES dans la *Tradition Basque*, TIERSOT dans les *Chansons populaires françaises*, CLOSON dans les *Chansons populaires belges* etc. D'après ce dernier cette chanson serait d'origine nordique; de Scandinavie elle se serait répandue en Ecosse, en Armorique, puis dans le reste de la France d'où elle serait passée dans le Pays Basque, en Ibérie, en Vénétie et en Bohême. La mélodie serait peut-être du XVI^e. Si au point de vue accompagnement artistique, le livre de Madame de Villehélios laisse à désirer, signalons cependant son existence dans la bibliographie basque à cause des mélodies et des paroles. Pour un bibliophile rien n'est à mépriser.

Un recueil des plus importants pour la bibliographie basque est celui qu'a publié un "mauletarra", c'est-à-dire, un habitant de Mauléon. Je veux parler du livre de SALLABERRY intitulé *Chants Populaires du Pays Basque* publié à Bayonne en 1870 et dont on vient de faire une réédition. Il y a là 50 chansons, souletines et bas-navarraises, plusieurs d'entre elles avec accompagnement de piano; il y en a une à trois voix d'homme. C'est un livre excellent pour le musicien en quête de chansons. Je ne dirai pourtant pas que tout soit d'un choix de premier ordre. Non. *Maitia, nun zira?, Ene izar maitia; Prima Eijerra; Zü zira, zü; Mendian zoinen eder; Adios izar ederra; Zeluko Izarren bidia; Ezpeleta Herrian; Ollando gazte; Goizetan jelkitzen da; Aitarik ez dut; Andereno bat ikhusi nuen; Lili eder bat; Adios ene maitia; Ostiraletan duzu;* ces chansons et d'autres peuvent figurer dans n'importe quel répertoire qui n'aura rien de basque. Elles sentent l'air français, la romance française fin XVIII^e siècle. *Mendian zoin eder*, par exemple, se trouve dans *La Clé du Caveau...* Puisque je cite cette fameuse collection, je tiens à dire que dans ces pages j'ai trouvé des chansons ou bien identiques (comme un cantique spirituel ou hymne dédié à St-François d'Assise, et *Azparneko kalbarioa*) ou bien très ressemblantes, ayant un air de famille bien tranché. Disons cependant que je n'y ai pas trouvé autant d'airs basques que je le pensais. Dans la *Clé du Caveau* dominant surtout les romances, les airs de vaudeville. Ceux qui ont une physionomie vraiment populaire sont en minorité. Heureusement, dans le répertoire populaire basque, les chansons qui gardent une physionomie populaire sont plus abondantes que les autres.

A côté de ces chansons exotiques, il y a dans le recueil de Sallaberry de bien belles mélodies qui vivent encore dans la bouche du paysan basque. Ma joie a été grande d'entendre à Ste-Engrâce *Ûrzo lüma gris gachua* (apparentée à une mélodie flamande) ou cette autre légende *Goizian goizik* dont j'ai recueilli des variantes. Belles et bien belles, ces mélodies de *Ahaire zahar huntan* ou cette autre *Beñat Mardoren Khantoria*, que GURIDI a encadrée dans une harmonisation à six voix tout à fait merveilleuse. *Jundane Estebe Martira* court encore sur les bouches paysannes avec des variantes que j'ai notées; *Berterretchen khantoria*, la vieille légende que M. GAVEL a commentée si magnifiquement dans "Gure Herria"... *Ichkerraren zamaria* si noble, si sobre de lignes; *Eguntto batez nindaguelarik*, belle chanson

d'amour... Il y a dans Sallaberry des petits bijoux qui sont bien à nous, les Basques. Ce qui double la valeur de ce recueil, c'est que les paroles accompagnent les mélodies, et que certaines notes mises à la fin complètent ce cahier. Disons en outre qu'une double édition fut faite par Sallaberry, l'une seulement en basque, l'autre avec la traduction française. N'oublions pas non plus qu'une nouvelle édition du livre de Sallaberry a été faite récemment. Elle est identique à la première.

L'année 1864 et les suivantes virent apparaître, à Saint-Sébastien, *une Colección de aires vascongados para canto y piano* publiée par SATESTEBAN, organiste très connu chez nous, auteur de plusieurs œuvres pour chant, piano et orgue, d'un opéra basque *Pudente*, etc... J'ai 76 numéros de la collection. Il faut dire que le livre de Santesteban n'a pas pour un chercheur de musique populaire basque la valeur d'un Sallaberry, beaucoup moins encore celle d'un Iztueta. Santesteban nous donne dans ces feuilles la musique basque composée par Iparraguirre à cette époque là, ou bien une autre musique populaire (popularisée serait mieux dire) qui courait les rues de St-Sébastien. La valeur de ce recueil, au point de vue qui nous occupe, n'est pas grande. Il représenterait plutôt une preuve négative, c'est-à-dire, une démonstration de l'absence du sens folklorique, dans la véritable acception du mot. Santesteban a fait ce qu'il a pu faire dans les rues de St-Sébastien. L'esprit n'était pas aiguisé comme aujourd'hui, ni le flair de la vérité artistique non plus. Disons aussi qu'il publia un petit cahier que nos doigts d'enfants s'obstinaient à déchiffrer, intitulé *Cantos y Bailes Tradicionales Vascongados* arrangé pour le piano. Si ce recueil, de même que l'antérieur, est d'un très petit mérite au point de vue art, il reste cependant intéressant parce que Santesteban met à côté des airs empruntés à Iztueta (transcrits déjà en 5/8) d'autres airs sans doute recueillis par lui. Mais si le répertoire basque guipuzcoan était resté au point où Santesteban l'a laissé, la musique basque ne pourrait certes pas prétendre à sortir de son petit coin ni à se présenter au monde avec une certaine fierté...

De 1877 à 1880 parut encore à St-Sébastien un *Cancionero Vasco*, c'est-à-dire un *Chansonnier Basque*, publié par MANTEROLA. C'est plutôt un recueil de poésies, un réel effort pour faire monter le niveau de culture de la langue euskarienne. On y trouve des traductions de poèmes latins très bien mis en basque et d'autres poésies

originales. Il y a peu de musique. Quelques airs, une douzaine, quelques-uns pris dans la collection Sallaberry. Une note nous apprend que la musique d'une chanson, *Aingeru bat*, est calquée sur une romance d'ADOLPHE ADAM, tirée de son opéra *Si j'étais roi* (Acte premier, n° 2).

Pascal LAMAZOU dans son cahier *50 Chants Pyrénéens* (1869 et 1874, deux éditions) donne quelques airs basques. On vient d'en publier récemment un extrait avec 14 airs. Collection intéressante au point de vue folklorique et artistique. Faisons cependant de petites observations qui peuvent nous servir. Par exemple, il y a dans Sallaberry une jolie chanson de type français, à mon avis, *Lili eder bat*, qui est une version un peu différente, dans certains détails, de celle de Lamazou. Nous savons par ce dernier que c'est un air de Belzunce, le fameux vicomte basque. De même, pour l'air si connu: *Inchauspeco Alaba*. Lamazou nous renseigne encore sur la provenance de *Izar ederra*.



Que j'ai recueilli aussi avec d'autres paroles et sur la provenance d'*Iruulia* (*Iruten uri nuzu*).



Ces airs sont de Garat, d'après Lamazou.

D'autres publications de la même époque, fin XIX^e siècle, ont contribué à répandre quelques bribes de musique populaire basque: en Espagne NUÑEZ-ROBRES, JOSÉ INZENGA dans la grande collection d'*Airs Populaires Espagnols* et divers arrangements artistiques. Mais tout ceci n'a qu'une valeur folklorique bien restreinte...

Il faut cependant signaler un travail très intéressant pour la folkloriste qui, s'il n'a pas trait précisément à la musique, indique du moins où on peut la trouver jusqu'à l'année 1884, époque de sa publication. Ce travail dû à la plume de VINSON s'intitule *Notice Bibliographique sur le folklore basque*. C'est un index, une source de renseignements précieuse pour le travailleur, de même que son magnifique ouvrage devenu classique chez nous: la *Bibliographie Basque*. Vin-

son a publié aussi un petit livre qui fait partie de la collection SEBILLLOT: *Le Folklore du Pays Basque*, livre très intéressant qui contient un peu de musique, très peu, et qui, elle, n'est pas intéressante. On y trouve 25 chansons prises presque toutes dans Sallaberry ou Santesteban. Il y a cependant une Berceuse que je n'ai vue que dans le livre de Vinson. Cet auteur donne la traduction des paroles d'autres chansons; il est regrettable qu'il n'y ait pas reproduit le texte basque.

Nous arrivons aux années 1889-1890. Un étranger, muni des instructions du ministère français, visitait notre pays et le parcourait sur ses deux versants... Il le visita plusieurs fois; il prêta une oreille attentive à la musique du pays et l'aima. Cet artiste tourangeau devint une sorte de fils adoptif du Pays Basque. C'était CHARLES BORDES. Nous saluons ce nom avec amour et respect. Et nous pouvons dire qu'après Iztueta, au XIX^e siècle c'est lui qui nous a légué le recueil le plus important de musique populaire. Il nous donna ses points de vue sur notre chanson dans une conférence faite à St-Jean-de-Luz, en 1896, intitulée *La Musique Populaire des Basques*. Tous ceux qui sont venus après lui ont puisé dans ces pages. Elles contiennent de nombreux exemples musicaux, cinquante, presque tous recueillis par lui-même dans notre pays. On y voit déjà fixés, dirait-on, les types les plus représentatifs de notre chansonnier. Pour cette conférence il tria ses exemples, et c'est ce qui nous fait estimer son travail. Certes, ils ne manquent pas ceux qui disent que les musiques de Bordes ne sont pas exactement ce qu'ils entendent dans leur village. Bien sûr... Il faut avoir travaillé tant soit peu à recueillir des chansons populaires pour savoir qu'il est presque impossible de fixer définitivement la vraie ligne mélodique d'une chanson, celle exactement avec laquelle elle est née.

Entre autres mélodies, remarquons-en deux extrêmement belles, publiées pour la première fois par Bordes: *Belatsarena* et *Arranouk bortetian*, la première surtout, qui est un des plus beaux spécimens de la chanson populaire arrivée à son plein épanouissement. Après Bordes, je les ai trouvées aussi, dans d'autres versions rythmiques que j'ai recueillies. Mais, à mon avis, les versions données par Bordes sont les plus belles.

Cette conférence fut complétée par la publication de quelques cahiers de musique basque avec accompagnement: *Dix cantiques populaires basques*; *Douze Noël's populaires basques*; *Dix chansons lé-*

gendaires et morales du Pays Basque; Douze Chansons d'amour du Pays Basque. Bordes annonçait encore *Douze nouvelles chansons d'amour; Douze chansons satiriques;* et *Douze Chansons diverses*, qui ne parurent pas. Il publia à la Schola Cantorum de Paris *Kantika Espritualak* et *Euskal Noëlak*. Disons aussi qu'il utilisa plusieurs de ces airs dans ses compositions pour piano et orchestre... Nous avons enfin de lui un cahier *Marches et cortèges du Pays Basque* tirés du répertoire guipuzcoan.

Signalons maintenant un petit livre d'église *Hazparneko Kalbarioa eta Kantika eskuarak*. On y trouve 74 cantiques connus dans le Pays Basque. Presque tous sont contenus dans un ouvrage de l'abbé HIRIART, lequel représente l'effort le plus important tenté dans le Pays Basque français: *Elizako Euskal kantak*. L'abbé Hiriart n'a pas voulu faire œuvre de folkloriste, c'est-à-dire, séparer ce qui est bon de ce qui est mauvais. Non. L'abbé Hiriart nous donne dans ce volume ce que l'on chantait de son temps à Larressore. Ceci nous explique la présence — dans ce recueil — de beaucoup d'airs français d'église. On sait où quelques-uns de ces airs ont été pris. Le temps nous manque pour en citer des exemples. Ajoutons seulement que la première édition (1906) n'est disposée que pour l'harmonium. Dans la deuxième et la troisième on a ajouté les paroles sur la ligne mélodique.

En même temps que le recueil d'Hiriart on publiait à Saint-Sébastien une collection intitulée *Ecos de Vasconia*, pour piano et chant. Quatre volumes ont paru. Ils n'intéressent pas beaucoup le folkloriste en quête de documents populaires, car ces documents y sont très rares. Ce qu'on lit dans ces pages, ce sont des compositions sur des paroles basques. Si le recueil est très bien édité, disons, pour être sincère, que l'intérieur n'est pas bien brillant comme musique non seulement basque, mais artistique.

Pour ce qui a trait au Pays Basque espagnol retenons une date: le 15 Février 1901. C'était le jour où un jeune abbé biscayen lisait au Centro Vasco de Bilbao une conférence intitulée *La Musica Popular Baskongada*. Ce jeune abbé y donnait des échantillons délicieux de musique populaire basque recueillie par lui. Je pense à la surprise des auditeurs habitués à ne connaître d'autre musique que celle des Iparraguirre, Satesteban, etc... Les mélodies pur sang qui furent chantées durent ravir l'âme des auditeurs, comme cette merveille de chanson

populaire *Choriñoak kaiolan*, entendue dans une conférence de Tiersot à Paris en 1885, remplit Bordes d'enthousiasme et le décida à chercher des chansons dans notre pays.

Ce jeune abbé, l'abbé AZKUE, avait déjà commencé à travailler pour la musique populaire basque. Il travaillait en même temps pour la langue, publiant sa revue *Euskalzale* où la musique tenait une place, quoique restreinte... L'abbé Azkue recueillait donc des chansons. Il les gardait dans ses cartons... Un beau jour de 1912 un concours de chansons populaires fut annoncé par les quatre Diputaciones du Pays Basque espagnol. Deux concurrents s'y présentèrent. L'un, l'abbé Azkue, l'autre, celui qui raconte ces faits. L'abbé Azkue qui avait ramassé et ramassé des chansons pendant des années gagna le premier prix du concours. L'autre fut pour moi.

Il était convenu dans les bases du concours que les mélodies primées seraient publiées. C'est ainsi que firent leur apparition les différents volumes du *Cancionero Vasco* de l'abbé Azkue. Onze volumes renferment 1.001 mélodies sans accompagnement. Elles sont suivies des paroles. Celles-ci, quelquefois, ne sont pas complètes. Il n'y a rien d'étonnant à le constater. Un chansonnier complet ne peut pas être l'œuvre d'un homme. C'est l'effort de toute une race, de toute une nation, de toute une génération qui doit le mettre sur pied.

La publication de l'abbé Azkue est la plus importante, la plus complète qui ait paru dans tout le Pays Basque, au point de vue musique populaire. Elle est en même temps l'expression de toute la musique basque, celle de Soule, du Labourd, de la Basse-Navarre, comme celle du Guipuzcoa, Biscaye et de la Navarre (qui parle basque). L'abbé Azkue a parcouru tout le pays et, s'il n'a pas épuisé le sujet, je viens de vous dire pourquoi.

Quelques pages d'introduction dans chaque volume nous fournissent des observations et des renseignements intéressants sur la chanson. L'abbé Azkue s'est permis quelques petits changements dans les mots quand il trouvait des barbarismes, des "erdérismes", c'est-à-dire, des mots pris dans le français ou dans l'espagnol. Nous lui pardonnons bien volontiers cette façon d'agir (qui ne serait pas admise dans des œuvres documentaires) parce qu'il en avertit le lecteur, et qu'il donne en note le mot changé. Plus on travaille ces matières folkloriques, plus on est épris de l'exactitude scrupuleuse qui doit briller dans les documents recueillis à cet effet. Un mot, une tournure de

phrase, un bécarre, un dièze qui nous surprennent dans une chanson populaire peuvent expliquer et résoudre peut-être des problèmes agités par les savants. Les volumes du *Cancionero Vasco* de AZKUE sont divisés par matières de la façon suivante:

- Vol. I - Chansons d'amour, 82
- Vol. II - Chansons bachiques, 65; Berceuses, 38
- Vol. III - Danses avec des paroles, 66
- Vol. IV - Danses sans paroles, 117
- Vol. V - Complaintes et Elégies, 72
- Vol. VI - Epithalames, 28; Chansons d'enfants, 49
- Vol. VII - Chansons gaies, 79
- Vol. VIII - Chansons de narration, 3
- Vol. IX - Chansons de métier, 27; chansons religieuses, 89
- Vol. X - Romances et Contes, 106
- Vol. XI - Chansons de quête, rondes, 90

Une analyse détaillée de ces chansons n'est pas possible ici. Elle dépasserait de beaucoup le cadre de cette étude. Donnons seulement ce que je juge être la plus importante conclusion générale, *l'unité de musique populaire dans tout le Pays Basque espagnol et français*. On peut trouver des nuances particularistes, propres aux diverses régions du Pays Basque, de petites différences entre ces musiques, mais en bloc l'âme est la même, comme la race et la langue le sont... De quel côté s'oriente cette musique basque?. Disons-le résolument: sa boussole regarde toujours le Nord. Nous le verrons dans une étude ultérieure.

Ajoutons pour finir que l'abbé Azkue a donné quelques conférences sur la chanson populaire et qu'il a publié une brochure intitulée: *Musica Popular Vasca* avec des exemples. A côté du *Cancionero* sans accompagnement, l'abbé Azkue a publié aussi un *Chansonnier Select*. C'est-à-dire qu'il a choisi dans le premier de belles mélodies et qu'il les a présentées avec les atours d'un accompagnement. Mais ce chansonnier artistique n'ajoute rien aux documents donnés dans le premier.

On vient de voir plus haut que dans ce concours des *Diputaciones Vascas* le second prix avait été décerné à celui qui écrit ces lignes. Qu'il lui soit donc permis d'en dire quelques mots brefs pour ne pas manquer à la vérité historique.

J'ai présenté aux *Diputaciones*, pour le concours, plus de 500 mélodies. Mais après la date fixée j'ai continué à recueillir des chansons (et je continue encore). Le moment venu de former le volume, j'ai offert aux *Diputaciones* les mélodies que j'estimais dignes d'être imprimées et qui n'avaient pas été présentées au concours. De cet ensemble est composé mon *Euskel Eres-Sorta* ou *Chansonnier Basque*. Il y a dans ce volume 393 mélodies sans accompagnement. Elles ne comprennent chacune qu'un seul couplet; je vais dire pourquoi: Ce qu'envisageaient les *Diputaciones* dans la publication de toutes ces mélodies recueillies par nous deux, c'était de fournir aux musiciens des thèmes populaires pour leurs compositions. J'ai donc cru atteindre ce but en publiant mon livre sous cette forme; les frais diminuaient aussi. Et puis, à la vérité, je n'avais pas encore recueilli assez de couplets pour faire l'œuvre complète dont je rêve encore. Je ne voulais pas faire une œuvre manquée. Ces raisons me décidèrent à lancer ainsi mon petit livre pour qu'il pût se répandre...

J'ai dit que je continue toujours à recueillir des chansons et à les publier. On peut les trouver dans le supplément de *Gure Herria*. Ces mélodies, attendent le moment d'être réunies en volume. Elles le seront bientôt, je l'espère.

Je dois signaler ici quelques publications que j'ai faites au point de vue artistique et qui, en même temps, deviennent des documents pour la bibliographie basque. Je cite: *Gure Herria* recueil de 23 mélodies avec accompagnement de piano, quelques-unes envoyées par l'abbé BARBIER, d'autres par un de mes compagnons, le Père MODÉSTO DE LECUMBERRI qui m'a aidé grandement dans la montagne de Navarra, le reste copié par moi-même; *Neuf Noël*s (en partie tirés de la collection Hiriart, en partie recueillis par moi); *Seize berceuses basques* que j'ai recueillis; des articles parus dans la *Revue Internationale des Etudes Basques* dont voici les titres: *Chansons énumératives*; *Chansons de Quête*; *Deux chansons de Pâques*; *Deux zortzikos du XVIII^e siècle en 5/8*; *Une chanson populaire qui perpétue la tradition d'un fait réputé miraculeux et arrivé au XVII^e siècle*; *Additions à une légende souletine*; *Notes brèves de musique* dans lesquelles: 1^o je complète une berceuse biscayenne dont toutes les versions connues jusqu'ici omettaient un vers que j'ai trouvé à la Bibliothèque Nationale de Paris et qui avait échappé à la perspicacité de Vinson; chose étrange; 2^o je donne deux danses pour viole, que je crois

du XVII^e siècle, appelées *Le Basque* et *La Biscayenne* trouvées à la Bibliothèque Nationale de Paris et 3^o une *Marche de la Marine du XVIII^e siècle*, française je crois, identique à la *Marcha de San Ignacio, si connue*. Je signale enfin les deux conférences de *Musica Popular Vasca* (avec 30 exemples de musique), données à Bilbao en 1916; les Conférences du Musée Basque, les Conférences et articles publiés dans la Revue *Gure Herria* et un article récent publié dans le journal de Bilbao, *Euzkadi*, où l'on trouve des indications bibliographiques au sujet de Noël basques qui sont d'origine française ou allemande quant à la musique.

On ne peut pas omettre le nom d'un bon travailleur dans le chant basque: l'abbé BARBIER lequel, sous le pseudonyme de Nehor, a publié dans les pages de *Gure Herria*, avec le docteur Dufau, plusieurs chansons, travail bien intéressant.

Il faut citer encore avec honneur le nom d'un étranger qui, de même que Ch. Bordes, s'est penché amoureux sur notre pays pour en surprendre les vibrations musicales. Je cite Rodney A. GALLOP. Il a recueilli des chansons et des variantes très intéressantes de mélodies basque, en général connues déjà, mais qui apportent des nuances et des observations du plus haut intérêt. Gallop a publié dans le *Bulletin* de ce Musée, en 1928, un article: *La Chanson populaire basque*, avec une esquisse de Bibliographie. Il nous a donné aussi un cahier de 25 *Chansons populaires d'Eskual Erria* (avec accompagnement) précédées d'annotations très brèves pour chaque chanson, non dénuées d'intérêt. Je signale son beau livre intitulé *Le Livre des Basques*, paru récemment à Londres, où il consacre plusieurs pages aux Pastorales, à la musique populaire, aux paroles des mélodies, aux danses, etc.; un article paru dans le numéro d'octobre 1930 dans la revue *Music and Letters*, un second article publié au mois de janvier de cette année dans la revue de musique *Monthly Musical Records*, avec deux exemples de musique, et tout dernièrement *Six Basque Folk-songs* recueillies et harmonisées par lui-même. Redons un hommage de sympathie à ces étrangers qui nous étudient avec amour.

Signalons même, bien qu'ils n'aient pas comme sujet spécial la musique basque, les travaux de M. HÉRELLE sur les *Pastorales* et sur la musique et la danse au Théâtre basque. N'oublions pas non plus que SALLABERRY a publié dans le volume de la *Tradition au Pays Basque* un article sur les mascarades souletines, avec huit numéros de musique qui s'y rapportent.

Mentionnons aussi la *Nouvelle Bible de Cantiques* de Madame DUCOURAU-PETIT, recueil de six cantiques populaires avec accompagnement d'orgue. Les cantiques sont présentés avec de légères variantes de mélodies connues déjà et publiées par d'autres auteurs.

MM. LESCAZES et Florentin VOGEL ont publié, arrangés pour le piano, différentes danses et mutchicos. M. LAHARRAGUE nous a donné un petit recueil de grand intérêt, intitulé *Dantzà Jauzi Osoak beren segidekin*, c'est-à-dire, Sauts basques complets avec leurs suites. Je veux citer encore une petite brochure *El Txistu: ce qu'il est, comment on le joue*, de mon confrère le P. HILARIO DE ESTELLA, la première qu'on ait publiée dans le pays sur ce sujet; il a recueilli une quantité d'airs de danse et nous espérons bien les voir un jour édités. Puisque je parle du chistu il faut nommer la revue *Txistulari* que l'on publie à Saint-Sébastien. Elle est destinée à recueillir tout ce que l'on écrira pour le chistu. Les airs populaires arrangés pour trois chistus n'y manquent pas, quoique la musique originale directement populaire n'en constitue pas le fond.

Miss VIOLET ALFORD a fait des recherches dans nos danses et dans la musique qui les accompagne. Elle a publié, en 1923, *English Folk Dances*, où sont notés des airs de danses basques; *The Basques Mascarades*, dans le numéro d'avril 1928 de la revue *Folk Lore*, et enfin dans *Music and Letters*, en avril 1929, *French Basques: Cascarots and Cavalcades*.

Vais-je citer les *Six Romances en langue basque* de LAPLACE, qui nous renseigne sur lui en s'appelant "*Espartina egilia, Maule gannian Arnisenin sorthia*" c'est-à-dire, fabricant de sandales, né à Arnisen qui est sur Mauléon. Ce n'est pas du populaire, c'est de son inspiration... Si elle était bonne au moins...

N'oublions pas non plus les cahiers édités par *Juventud Vasca* de Bilbao afin de vulgariser les chansons populaires que Guridi et moi avons fait paraître dans le journal *Euzkadi* en 1913. 1914, etc... Excepté les airs que GURIDI y publia, recueillis pas lui en Biscaye, les miens étaient ceux de Sallaberry que j'harmonisais et que j'ai recueillis en deux cahiers à Pampelune, sous le titre *Euzkel-Eresiak*. Mais notons que la *Juventud Vasca*, dans son ardeur de prosélyte, changea quelque peu les paroles populaires en leur donnant une tournure politique, procédé qui ne serait pas admis en folklore documenté, mais

qui doit être excusé ici, étant donné qu'on ne cherchait pas à faire du document, mais de la propagande basque. A signaler aussi la collection *Ocho Cantos Vascos* para piano, de GURIDI. Elle contient huit mélodies populaires, dont cinq de publiées dans les deux cahiers de *Juventud Vasca* que je viens de citer. Les nouveaux en sont: le I, VI et le VIII.

Je dois mentionner, en terminant, les travaux de Francisco GASCUE. Il ne recueillit pas de chansons, mais il travailla sur celles que je lui présentais au fur et à mesure que je les trouvais. Si quelquefois on n'est pas de son avis pour les théories qu'il expose, on doit cependant signaler ses travaux parmi les plus intéressants que l'on ait fait chez nous. M. de GORTAZAR et M. ARANZADI, le grand anthropologue, ont émis quelquefois leurs idées au sujet de quelques points de musique populaire. M. LAPARRA, dans le volume que l'*Encyclopédie de Lavignac* a consacré à l'Espagne et au Portugal, a rédigé un petit chapitre sur la musique populaire basque. Rien de neuf à y signaler...

Il y aurait encore à mentionner de petits articles qui traitent de notre sujet. Mais ces notes simplement esquissées sont loin de constituer un index complet de ce que l'on a publié comme chansons populaires basques. Je n'ai cité ni l'Anglais WILKINSON ni les volumes de CHAHO, qui renferment des fragments de poésies populaires ou des vieilles légendes, dont j'ai eu la bonne fortune de trouver la musique. J'omets de parler de ces petits livres sans musique, édités à Bayonne, qui contiennent les paroles des airs basques les plus en vogue; je ne mentionne pas ceux qui ont été publiés en Amérique, celui de MENDIAGUE, par exemple, et d'autres dactylographiés, que j'ai dans mes tiroirs. Cette brève étude, destinée à donner une vue d'ensemble sur la bibliographie musicale populaire basque en eût été trop chargée. J'espère la compléter un jour, soit par les renseignements que je possède encore, soit par les recherches que je poursuis. Je donnerai alors les références détaillées qui alourdiraient le simple essai que j'ai voulu présenter aujourd'hui.

10. ENSAYO DE BIBLIOGRAFIA MUSICAL VASCA (Versión en Castellano)

Contando con vuestra venia, voy a leeros unas notas entresacadas de mis apuntes, referentes a un tema que todavía no se ha tratado de manera monográfica. Se menciona, ciertamente, en obras de carácter general, como las excelentes *Bibliografías* de SORRARAIN, VINSON y ALLENDE-SALAZAR. Pero, salvo la breve lista que inserta el joven diplomático inglés Rodney A. GALLOP en uno de sus trabajos sobre música popular vasca, publicado en el *Boletín del Museo Vasco* de Bayona (1928), no creo se haya intentado cosa particular al respecto. Vamos, pues, no diré a *llenar un vacío*, pero sí a completar lo hecho. Tal es el propósito de estas notas; completar los trabajos parciales esparcidos en diversas publicaciones.

Quien trate de formar un catálogo de estudios folklóricos musicales, ha de tener en cuenta que, si bien la ciencia folklórica, —llamémosla así— es moderna, de estructuración reciente, pueden, con todo, surgir elementos aislados, perdidos en textos literarios o musicales antiguos, que contribuyan a engrosar el catálogo de música popular. Sabido es que los polifonistas de los siglos XV y XVI, al elaborar sus composiciones, fueran religiosas o profanas, echaron mano de temas no solamente religiosos, litúrgicos, escogidos del repertorio gregoriano, sino también de canciones que andaban en labios del pueblo y se oían en las calles.

Por lo que hace a nuestro caso, lo más antiguo que cabe señalar es una canción de amor, titulada *Une Mousse de Bisquaye* (una moza o muchacha de Vizcaya). Consta de cuatro estrofas, que terminan con un estribillo en euskera: *Soaz, soaz ordonarequin* (vete, vete en buena hora). Este parece ser, en el momento actual de nuestros estu-

dios vascos, el texto eúscaro más antiguo. Se hallan en la colección de canciones del siglo XV, perteneciente a la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de París. Publicólas en 1875 GASTÓN PARIS, comentadas y acompañadas de la música, transcrita en notación moderna por A. GEVAERT. Muy en boga debió de estar dicha canción, y muy del agrado del público debió de ser, cuando REVELAIS, describiendo por menudo un banquete, dice: "Terminada la cena, se levantó la mesa. Y en tanto los músicos tañían con sonos más meliosos que antes, abrió la Reina una danza o *branle-double*, en que todos participaron. Retirada a su sitial la Reina, prosiguieron los demás bailando al son de *Bouzines* otro género de danzas, como ésta:

Serre (Sire?) Martin,
Es la bella franciscana
.....
La mousque de Biscaye.

U- -ne mou-sse de Bis - cay - e
Vint a moy sans di - - - re gai - re

L'au- - - tre jour pres ung mou-llin
Moy hur -tant sur mon che-min

Blan-che com-me un par- - - - che - min

Je la bai - sé a mon ai - - se

Et me dist sans fai- - - - re noi - se



Soaz, soaz or- - do- - -na- -re - quin

Gaston Paris, Chansons du XV siècle

Canciòn nº 7 (P. 4 de la Música)

2. *Je lui dis que de Bisquaye
J'estoys son preochain voisin:
"Mecton nous pres ceste haie
En l'ombre soubz l'aubepin:
La parleron a butin;
Faictes tout a ma requeste".
Lors feist signe de la teste:
"Soaz, soaz, ordonarequin".*
3. *"Par mon serment, vecy raige:
Ce n'est françoys ne latin;
Parlez moy aultre langaige,
Et laissez votre bisquayn.
Mectons no besongne a fin,
Parlons d'amours, je vous prie".
Lors me dist, n'en doubtez mye:
"Soaz, soaz, ordonarequin".*
4. *Avoir n'en peuz aultre chose,
Par ma foy, a ce matin,
Fors baiser a bouche close
Et la main sur le tetin.
Adieu, petit musequin,
Adieu soyez, ma popine".
Lors me dit la bisquayne:
"Soaz, soaz, ordonarequin".*

De ella habla PETRUCCI DA FOSSOMBRONE en su *Armonice Musices Odhecaton*, publicado en Venecia el año 1503. La tomó JOSQUIN DES PRÉS por tema de una misa a cuatro voces. Lo mismo hizo HEINRICH ISSAK. Tráenla diversos códices existentes en Roma (Capella Giulia y Biblioteca Casamatense), Florencia, Sant Gallen y Bolonia. Modernamente habla en ella WILMARK DESCHART en la *Revista de Estudios Hispánicos*. Se ha dicho que tal vez fuera de origen flamenco; y aún hay quien la atribuye al citado Josquin des Prés, músico entre

los siglos XV y XVI. Pero, tras detenido examen, se inclina uno a creerla de origen español, castellana. Comparada con las canciones vascas populares hoy conocidas, no se le descubre parentesco alguno. Leyendo, en cambio, las composiciones a cuatro voces de los músicos españoles del siglo XV, contenidas en el *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*, publicado por BARBIERI, no se puede menos de notar el parecido, cierto aire de familia, que con ellas guarda *Une Mousse de Bisquaye*.

CHARLES BORDES dió a conocer la versión de Josquin des Prés, a tres voces de hombre, en su cuadernito *Trois Chansons du XV^e Siècle*. Sobre el texto escribió GUSTAVE MICHIELS una cancioncilla de tipo ligero, desprovista de todo carácter popular. Lo que llama la atención de quien lee el cuaderno de Michiels es la nota puesta al pie de la partichela de la voz, que dice: "Han sido vanas las tentativas hechas para traducir el texto vasco. Parece que *soaz, soaz ordonarequin* podía traducirse: *no tendrás el estreno*". Con todo, no creemos sea difícil de traducir la frase en cuestión, siendo corrientes en el idioma usual de hoy las palabras que contiene: *soaz, soaz, vete, vete; ordonarequin*, en buena hora, si te place. Tampoco GASTÓN PARIS halló vasco que se la tradujera, ya que dice en su libro: "Dejo a los vascófilos el cuidado de interpretarla". El estribillo mismo, a mi juicio, confirma la procedencia española de la canción, como apuntábamos arriba, puesto que *ordonarequin* y *soaz (ordonarekin y zoaz)* son formas propias de dialectos vascos peninsulares. *Ordu onian*, por ejemplo, es de uso corriente hoy en Guipúzcoa, y se oye con frecuencia en sentido de *a tiempo*, v. gr.: *ordu onian etorri zan*, llegó a tiempo, en buena hora.

Para terminar, digamos que Charles BORDES publicó en las ediciones de la *Schola Cantorum* de París la *Mousse de Biscaye* de Josquin des Prés, con tipografía que imita el grabado del siglo XVI, y que Michiels incluye su canción en el cuaderno titulado *Chansons Anciennes du Pays de France*, que vió la luz en la casa editorial Rouart et Lerolle de París, 1910.

Escaso es, en lo referente a música, el conocimiento que tenemos de la actividad del País Vasco en la Edad Media. Sabemos que los Reyes de Navarra la cultivaron. Consta, por ejemplo, que en 1427 vivía en Pamplona BERNART, *el organero*, es decir, el fabricante de órganos; que en Sangüesa vivía en 1428 el maestro REMÓN, organe-

ro también; que la iglesia de San Cernin de Pamplona tenía organizada una cantoría con coristas; que en 1366 había en Sangüesa un juglar; otro en Pamplona, llamado PEDRO; otro en Cirauqui, de nombre PEDRO GARCÍA; Lumbier contaba en 1428 con juglar; en La Guardia (Alava) había un *tamborín* y un *bufoncillo*.

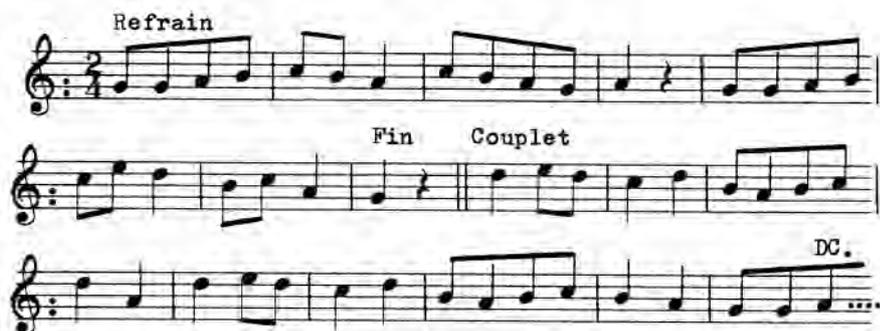
Yvonne ROKSETH, en su magnífico libro publicado el año pasado, *La Musique d'Orgue au XV et au XVI Siècles*, nos habla del maestro Domingo de CASTELBÓN, que vivía en Vitoria y se comprometió ante dos canónigos de Bayona a construir los órganos de la Catedral (1488).

Sabemos también de un maestro polifonista, llamado ANCHORENA, de origen navarro, nacido el año 1438, el cual, tras haber cursado estudios en la Universidad de Salamanca, pasó a Burgos, donde compuso diversas obras... También sabemos que un guipuzcoano, llamado Joannes de ANCHIETA, emparentado con la familia de Iñigo de Loyola, fué músico de gran fama y maestro de Capilla de los Reyes Católicos. BARBIERI, que hace 50 años lo descubrió, incluyó algunas de sus obras en el *Cancionero del siglo XV*. Pero a la vista de las mismas y de otras halladas en los archivos de la Catedral de Tarazona (algunos motetes, una misa, una *Salve*, un *Magnificat*...), que actualmente estoy transcribiendo y poniendo en partitura, me inclino a creer que Anchieta no cultivó la canción vasca; es decir, en sus composiciones no hizo uso de temas populares vascos, de los que hoy conocemos. Ni de él ni de Anchorena (del cual se cita sólo una *Salve*) podemos rastrear lo que nuestro pueblo cantaba en aquellos tiempos.

Siguiendo las huellas de la canción popular en la música sabia, no aparece alguna muestra hasta el siglo XVIII. Y la hallamos en una obra que acaba de publicar un amigo mío, D. JOSÉ SUBIRÁ: *La Tonadilla Escénica Española*, tres gruesos volúmenes que nos ilustran con documentos de primera mano acerca del origen, desarrollo y muerte de este género teatral, ligero, netamente español, o mejor dicho, madrileño. Sobresalió en él un compositor navarro, nacido en Corella el año 1751, Blas de LASERNA, quien introdujo en una de sus tonadillas, titulada *La Vizcaína*, la canción popular tan conocida hoy en Guipúzcoa, *Iru damatxo*. *La Vizcaína* se compuso en 1784. Leyéndola, se echa de ver que la melodía, salvo detalles accidentales, esencialmente es la misma de hoy. Digamos de paso que Habeneck,

famoso violinista y director de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, la tomó por tema de una composición que se hizo célebre bajo el arco de Alard... nos lo dice A. CHAHO en su *Itinéraire*.

Las huellas se hacen más visibles al llegar al siglo XIX. Ya no cabe hoy dudar acerca del origen de algunas de nuestras canciones de Navidad y de ciertos cánticos que se oyen en las parroquias vascas de Ultrapuertos. Repasando la colección más importante, a saber, *Cantico Izpiritualak*, hallamos preciosas noticias. En sus páginas se nos dice a qué aires franceses han aplicado letras vascas los adaptadores, sacerdotes quizá. Los textos de algunas canciones de Navidad (*Noelak*), todavía en boga, datan del siglo XVIII. Los compuso el Doctor teólogo Etcheberry, reputado autor clásico de la literatura vasca. Las melodías correspondientes, —algunas de ellas—, se hallan en la *Grande Bible des Noël tant vieils que nouveaux composés à la louange de Dieu et de la Vierge Marie sur le chant de plusieurs belles hymnes et chansons de cette année*, 1684, chez Nicolas Oudot..., o bien en la colección tan conocida de SABOLY, músico-poeta del siglo XVII (1614-1675). Ahondando un poco más en el estudio, hallaríamos algunas de estas melodías, hoy en uso, en las colecciones religiosas alemanas de los siglos XVI y XVII. Señalemos también que uno de los *Noelak* publicados por Charles Bordes,



es una ligera variante de la *Danza de los Bufones* (o *Matachines*): aire de los más conocidos del siglo XVI, transcrito por THOINOT ARBEAU (Jéhan Taburot), canónigo de Langres. Habla de ello en su *Orchesographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes les per-*

sonnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances. Impreso en Langres, 1588.

Estas indicaciones bibliográficas nos señalan la pista que se ha de seguir en la investigación del origen de algunas de nuestras melodías vascas. Indicaciones preciosas, ciertamente, pero que sólo constituyen los prologémenos del verdadero nudo de la cuestión, del fondo mismo del tema de la conferencia, a saber: libros en que se contienen las canciones populares vascas transcritas *directamente* del pueblo.

* * *

El más antiguo y para nosotros el más precioso de todos es el publicado por Juan Ignacio de IZTUETA, titulado *Euscaldun Anciña ancinaco — Ta are lendabico etorquien — Dantza on iritci pozcarri gaitzic gabecoen — Soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo — Versoaquin. Donostian — Ignacio Ramon Barojaren — Moldizteguien 1826 garren urtean eguiña.* Es decir: De los antiguos vascos — y de su primer origen — de sus danzas estimadas, alegres y sin tacha — Los aires memorables o — Versos. En San Sebastián, en la imprenta de Ignacio Ramón Baroja, año 1826. Libro "tal vez único en la bibliografía del folklore", según Charles Bordes. Analicémoslo, siquiera brevemente.

Como indica el título, contiene los aires de danzas usadas en Guipúzcoa en el siglo XVIII, que todavía se tocan frecuentemente para bailar. Creo que, a pesar del título, no todos ellos son de danza. Hay, por ejemplo, una canción de cuna (de tipo musical inexistente en la actualidad); canciones báquicas; algunas marchas, como la conocida de San Ignacio (totalmente idéntica a ésta, digamos de paso, he hallado una *Marche de la Marine* en un cuaderno de la Biblioteca Nacional de París). Salvo estos números, los restantes son, en efecto, música de baile; y, repito, muchos de esos aires son hoy muy conocidos, conservados por tradición. No conocemos otra edición que la de 1826. Según lo que el autor dice en la dedicatoria del libro, se podría afirmar que la publicación de éste ha sido causa de que por primera vez se estableciera en Guipúzcoa una imprenta de música. Todo parece corroborar la aserción de Iztueta, que, tocante a Guipúzcoa, es verdadera. Pero si se mira al conjunto del País Vasco, de-

deja de serlo, puesto que dos siglos antes hubo imprenta de música en Pamplona. En los archivos de la Catedral de Tarazona tuve el año pasado ocasión de ver un libro de música impreso en Pamplona en el siglo XVII.

Es de notar que la *Sociedad de Estudios Vascos* ha hecho una nueva edición del libro de Iztueta. Y como en ella intervine en calidad de Vocal de la *Sección de Música y Danza*, puedo aclarar ciertos puntos que requieren alguna explicación. Fué mi antecesor en el cargo, D. Javier de Gortazar, quien inició los preparativos para la edición; y ya casi enteramente escrita de su mano la obra, hube de ultimarla para que se imprimiera. Los puntos por aclarar, a que aludo, se refieren a la grafía, tanto de la letra como de la música. Cuanto a la letra, seguí las normas de la Academia de la Lengua Vasca, que todos nosotros acatamos. Por lo que hace a la música, me limité a transcribir en 5/8 los zortzikos que Iztueta, o mejor dicho, Pedro Albéniz escribió en 6/8. Bien sabéis qué se entiende hoy por *zortziko*. Es un compás dividido en dos fragmentos, de 3/8 y 2/8, que se suceden regularmente. Esta escritura es moderna; o más exactamente dicho: es moderna la vulgarización de tal escritura, que data de la segunda mitad del siglo XIX. Lo expuse con algunos ejemplos aislados de zortziko, existentes a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, en un artículo que vió la luz en la *Revista Internacional de los Estudios Vascos*. El editor parisién NARCISO PAZ publicó el 1813 dos zortzikos escritos en 5/8: el uno compuesto por el Conde de PEÑAFLORENZA (+ 1785), y el otro por Madame de MAZARREDO. Estos dos ejemplos resuelven una amable disputa entre los Sres. Gascue, Gortazar y Aranzadi. El Sr. Gascue pretendía que esta forma de escritura en 5/8 era muy moderna y que procedía de una disminución de la parte al aire (arsis) del 6/8 de la barcarola. Por el contrario, los Sres. Gortazar y Aranzadi afirmaban que el ritmo 5/8 era naturalísimo y que esto era más claro que la luz del día. Los dos zortzikos que descubrí en 5/8 parece que resuelven la cuestión en favor de los Sres. Aranzadi y Gortazar. Hay un hecho que da la razón a estos señores: la tradición constante. Pudo ser inexacta la notación musical, si se quiere, mas no la ejecución. Recordemos a este fin un hecho significativo. Es tradicional en Tolosa el tocar el día de Corpus un bellísimo zortziko, de gran nobleza, que comienza así:



Las partichelas de los instrumentos estaban escritas en 6/8. Ahora bien, hubo un director de banda que no era vasco. Ensayaban la pieza los músicos y, siguiendo la tradición de ellos sabida, tocaban en 5/8. Mandóles callar el director, haciéndoles notar que no tocaban bien, que en los papeles no estaba lo que ellos ejecutaban. Siguióse una pequeña discusión, de la que salieron vencedores los músicos. Estos tenían bien metido en el oído el ritmo, que se había notado defectuosamente en las partichelas.

Puesto que del 5/8 tratamos, quiero señalar un hecho de última hora, citado en el número de febrero de 1932 de la revista *España Sacro-Musical*, págs. 316-7. La notación en 5/8 existía ya en pleno siglo XV, en las composiciones de los polifonistas españoles de esa época. Se encuentra, entre otros, en Anchieta. El hecho lo ha advertido Antonio MARGELI, beneficiado-tenor de la Catedral de Madrid, cuyos trabajos sobre la rítmica de la música española de los siglos XV y XVI hacen entrever nuevos horizontes.

He aquí un ejemplo de las dos notaciones:



Nueve de los números escritos en 6/8 por Iztueta han sido transcritos en 5/8, en la edición moderna. Añadamos que hace ya cincuenta años, un músico vasco, SANTESTEBAN, publicó algunos de estos bailes de Iztueta transcritos en 5/8, que es la notación exacta y racional, la moderna.

Hojeando el libro de Iztueta nos encontramos en presencia de un hecho que es preciso tomar en cuenta: la existencia de ciertos diseños melódicos, que podrían sugerir cierta influencia árabe entre nosotros. Lo insinúa LAPARRA en el capítulo consagrado a la música vasca en la *Grande Encyclopédie de Lavignac*... Estos diseños, —muy raros por otra parte—, son los siguientes:



o bien



o bien



Quede constancia de este fenómeno melódico en nuestras canciones. Pero para ser exacto, debo también decir que son los únicos que he podido descubrir, ora en mis rebuscas, ora repasando los cuadernos de Azkue. Es un hecho aislado la presencia de estos fragmentos con segunda aumentada. *Bourgault-Ducoudray*, a quien Laparra los dió a conocer, declara “ser ésta la primera vez que veía una huella árabe en las canciones vascas. Este sello, dice, es indiscutible; y podría servir a los etnógrafos para idear nuevas hipótesis”.

No pretendo ahora confirmar ni descalificar esta respetable opinión. Dejemos sentado, sin embargo, que un hecho de esta naturaleza es muy raro, rarísimo en nuestro cancionero, y aún en las melodías mismas en que aparecen estos diseños. Si la influencia fuera indiscutible, como quiere *Bourgault-Ducoudray*, ¿cómo explicar que tales apariciones sean tan raras?. Quiero creer que Albéniz transcribió exactamente lo que oyó. Pero no puedo ocultar mi impresión re-

cibida leyendo la primera edición, la original, la que se tiró en una imprenta musical instalada por primera vez en San Sebastián. Sostenedos y bemoles faltan algunas veces. ¿No habría que agrupar en este capítulo alguno de estos fenómenos de que venimos hablando?

Pueden formularse más observaciones sobre el libro de Iztueta. Digamos solamente que éste completó su libro de música con otro en euskera, donde se explican las danzas que reunió en aquél. Hay un detalle que no debemos olvidar; y es que Albéniz copiaba las melodías según las cantaba Iztueta; y que un organista de Hernani, Larrarte, fué quien aplicó las letras a la música copiada por Albéniz.

¿Son estas letras de las canciones las que cantaba el pueblo? ¿Hay en ellas correcciones?. No es difícil aclarar este punto. Consta que las letras de las canciones recogidas por Iztueta fueron modificadas. Lo sabemos por el informe del censor, que revisó el libro de Iztueta, D. José Ramón de ELORZA, el cual dice: "Hablo de varios versos que, cantados en una taberna o en medio de un grupo de gentes, que generalmente concurren a oírlos, sería poco el escándalo que podrían causar; pero estampados en un libro dado a la Prensa, repasados y estudiados por la incauta juventud y cantados con frecuencia entre jóvenes sencillos, acarrearían mucho daño, por los equívocos sentidos de muchos de dichos versos, cuya simple lectura ofende el pudor y la honestidad. Así sobre ellos soy de sentir que si el autor los considera por parte esencial al fin y objeto principal de la obra, sustituya otros indiferentes, que no sean de materias de amor, y cuando no, borre de la obra todos los que van notados con una manecilla al margen de cada uno de ellos". Firmaba esto D. José Ramón de Elorza a 18 de Septiembre de 1824, en Azcoitia.

Por testimonios contemporáneos sabemos que en aquella época se ejercía la censura de modo riguroso. Era en la última época del reinado de Fernando VII, después de la muerte de Riego. Una porción de letras recogidas por Iztueta fueron suprimidas y otras retocadas con un puritanismo exagerado. Por fortuna, un escritor inglés, que personalmente o por medio de amigos estaba en relación con Iztueta, hizo las reseñas de ambos libros, el de la música y el de la descripción de las danzas, en *The Foreign Review and Continental Miscellany*, vol. II, pág. 338, y vol. IV, art.º IX, pág. 198. Afirma en ellas estar en posesión de los originales de Iztueta. Pero no da a conocerlos todos, sino sólo algunos ejemplos, que demuestran que Iz-

tueta se vió obligado a suprimir o enmendar lo que había recogido. Citaré sólo uno, con las dos versiones: la original o primitiva, y la censurada; ésta segunda, al tenor de la Edición de la Sociedad de Estudios Vascos (1929):

Versión original (con su grafía)

*Azalandare saltzera,
Maitea, cinan etorcen.
Beguiac argui
Eta colore gorri,
Naitasun andia cenidala
Sinistu nuen eguia zala;
Banan gueroztican
Jaquindet baitetnic
Bestegandic ixillic
Dituzula iduqui
Echean gorderic
Anima erratu bi
Illen janziarequin.
Nazcatzen naiz ni
Itz eguitea zurequin.*

A vender coles, querida, solías venir. Los ojos iluminados y el color sonrosado, que me tenías grande amor, creí fuera verdad; pero después ya he sabido por otro en secreto que has tenido guardadas en casa dos almas en pena con vestidos de los muertos. Asco me da conversar contigo.

Versión censurada (Ed. *Sociedad de Estudios Vascos*, 1929)

*Azalandare saltzera
Maitea, ziñan etortzen.
Begiak argi
Eta kolorea gorri,
Naitasun aundia zeñidala
Siñistu nuen egia zala;
Bañan geroztikan
Jakindu baitet nik
Bestegandikan ixilik
Ezdirazula naiko,
Ezpadet dirurik.
Banekike segurki
Ori dala egia,
Penaz il naizala ni
Zenduke berria.*

A vender coles, querida, solias venir. Los ojos iluminados y el color sonrosado, que me tenías grande amor creí fuera verdad; pero después yo he sabido por otro en secreto que no me has de querer, si no tengo dinero. Si con seguridad supiera que esto es verdad, que de pena he muerto tendrías noticias.

Vemos por este ejemplo que el bueno de D. José Ramón de Elorza ejercía su mandato con un poquillo de severidad nimia. Tomo estos datos de un libro muy curioso de WEBSTER, titulado *Los Ocios de un extranjero en el País Vasco*, libro muy raro, pues no se puso a la venta, sino que el pastor inglés lo distribuía entre sus amigos.

Pero digamos algo sobre la persona misma de Iztueta. Ni distinguido por su nacimiento, ni literato o escritor de profesión, ni siquiera músico. Fué un hombre modesto, pobre, nacido, en Zaldibia de Guipúzcoa el 29 de noviembre de 1767, donde murió el año 1845, a la edad de 78 años. Fué colchonero; hacia túnicas, capisayos para pastores y cuerdas de abarcas. Más tarde obtuvo un puesto en San Sebastián, a donde se trasladó. Además del libro de danzas, escribió una *Historia de Guipúzcoa* y algunas poesías. Gustábale extraordinariamente el baile y organizó cuadrillas que él mismo adiestraba. Llegado el caso, bailaba con ellos en calidad de capitán. Cuando ya no pudo bailar a causa de la edad, escogió uno de sus discípulos para sucederle, al cual formó con especial esmero; era OLANO, que murió en 1879. Este Olano formó a su vez otros discípulos. Conoci a uno de ellos, que en Lecaroz enseñó las danzas a nuestros alumnos en 1916. Otros viven todavía, como PUJANA, profesor actualmente en la Academia de danzas de San Sebastián. Podemos, por consiguiente, establecer la filiación de las danzas guipuzcoanas, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, citando tres nombres: Iztueta, Olano y Pujana.

Mérito singular el de este hombre sin cultura, nacido en un rincón de Guipúzcoa, el haber entrevisto la importancia que el estudio de las danzas podía tener para el País. Lo cual es muy de admirar, si se considera que la primera colección notable de canciones populares, la de Sallaberry, lleva fecha de 1870. Ya en 1826 dejaba Iztueta escritas estas palabras: "Los historiadores, en general, se ha detenido casi siempre más en la relación de batallas, de empresas aventuradas y, cuando más, de ciertos atributos característicos de la índole

de los pueblos, que en el examen de sus costumbres privadas, de sus diversiones domésticas y de la expresión de sus sensaciones.

“El estudio, sin embargo, de estas particularidades no es indigno del filósofo y del historiador. Y así como de la comparación de las lenguas y de las legislaciones se deducen antiguas comunicaciones entre pueblos muy alejados unos de otros, de la comparación de sus hábitos familiares, de sus danzas y de sus cantos podrían deducirse también nuevas consecuencias que contribuirían eficazmente a perfeccionar la indagación de sus conexiones primitivas”.

Figura simpática, esta de Iztueta, hombre del pueblo; sin cultura y, sin embargo, espíritu que nos legó el primer monumento folklórico, guiado únicamente del amor a su patria. Se ha dicho: “Amar es adivinar”. Gran verdad, hablando de Iztueta.

El siglo XIX vió nacer la preocupación por nuestra canción popular, que se tradujo en obras de carácter ya musical, ya literario. Señalamos estas últimas, que son de gran utilidad para quienes andamos metidos en achaques de música vasca.

La primera, en orden cronológico, es un libro de FRANCISQUE MICHEL, bastante raro y nada fácil de encontrar, intitulado *Le Pays Basque: sa population: sa langue: ses mœurs: sa littérature et sa musique*. A la música consagra el autor apenas cuatro páginas, con sólo cuatro números, dos de ellos tomados de Iztueta, y los otros dos recogidos, al parecer, por él mismo, según se desprende de lo que deja escrito en la página 436: “Aquí terminan los últimos aires o melodías que nuestras rebuscas nos han permitido descubrir”.

El material literario de la canción está, en cambio, ampliamente representado. Comprende gran número de poesías populares íntegras. Y es de notar la probidad con que las transcribe, puesto que todavía las encontramos idénticas en la boca del pueblo. En este aspecto, el libro de Fr. Michel es de inestimable valor para nosotros. El autor ha logrado registrar ciertas variantes definitivas, diríamos, de canciones, que más tarde nosotros mismos hemos hallado en la misma forma que él nos las dió. Por el contrario, hemos sorprendido vivas aún viejas canciones y leyendas, algunas de cuyas estrofas escaparon a su sagacidad: tal la leyende de *Jaun Baruak aspaldin*, que Fr. Michel trae incompleta, con sólo dos estrofas (dos también Sallaberry, y tres Jaurgain), y que he tenido la suerte de anotar íntegra, con seis estrofas, oídas y copiadas de un joven pastor suletino.

Si en otro libro nos da Francisque Michel por vasco lo que es suyo personal, es decir, una serie de pastiches o imitaciones, a la manera de Mac Pherson, imitaciones en que de vez en cuando (según Vinson) el autor intercala algunas estrofas entresacadas de diversas canciones populares legítimas, en cambio en el libro *Le Pays Basque* de que estoy hablando, a pesar de las erratas e incorrecciones que en él se encuentran, nos presenta un material utilísimo a los folkloristas. En el capítulo que dedica a la música, reducido, como antes apunté, nos habla del libro de Iztueta. Era ya entonces raro, pues dice así: "Me ha sido forzoso recurrir a los archivos de la Provincia, en Tolosa, para obtener, no un ejemplar, sino el medio de hacer sacar una copia de uno de los tres ejemplares que quedan". Sometió Fr. Michel el manuscrito a un músico joven, de porvenir, —dice—, (un tal Jorge Arné, cuyo nombre no es célebre) y obtuvo de él las apreciaciones que os han de chocar, como a mí. Tales son: "Casi todas estas melodías han sido mal transcritas; esto es evidente. Se encuentran en ellas frecuentes contrasentidos de ritmo y de tonalidad, a los cuales no han podido acomodarse los Vascos, por muy inculto que se suponga su sentido musical. Esto, unido al defecto de interpretación local, no permite hacer sino apreciaciones muy someras; en algunos de estos cantos la vaguedad y la extravagancia son tales, que me ha parecido hallarme frente a verdaderos enigmas musicales", (pág. 436-437, de Fr. Michel). No dejan de chocarnos estas rarezas, pronunciadas o escritas por un *músico de porvenir*, pues en el libro de Iztueta no hay para nosotros tales misterios ni enigmas. Para quien conozca un poco la música vasca, el libro de Iztueta es transparente; el alma guipuzcoana se manifiesta en él sin oscuridades ni reticencias.

Ya que Fr. Michel me ofrece oportunidad, diré, de paso, que me confirma en algunas ideas que se me ocurrieron leyendo el libro de Iztueta. Tal por ejemplo la identidad de tipos musicales de danza existentes en ambas vertientes del País Vasco. Según Fr. Michel, la melodía con que abre su libro Iztueta, *Cuarrentako Erreguela*, es también conocida en la parte suletina. Da las palabras o letra que él oyó. Es este un hecho curioso que debemos notar. Añádase el estrecho parentesco existente entre ciertos *muxikos* que he copiado en Villafranca (Milafranga, de Laburdi) y algunas de las melodías de Iztueta. No me atrevería a afirmar dogmáticamente, como lo hace Fr. Mi-

chel, que las melodías "que tienen una fisonomía nacional muy marcada son las escritas en 2/4", porque creo que ciertas melodías vizcaínas de baile y ciertos zortzikos antiguos de Guipúzcoa son tan característicos como aquellas, las primeras escritas en amalgama de 3/4 y 6/8, y los zortzikos en 5/8.

Nos dice también Fr. Michel haber examinado una colección bastante copiosa de canciones modernas vascas. No cita de entre ellas sino *Aitarik ez dut*, que GARAT, el famoso cantor popularizó en París. Se la puede ver en la colección de Sallaberry; al primer examen se echa de ver que no tiene cabida en un Cancionero legítimo vasco.



Mme. de la VILLÉHELIO, publicó en 1869 una colección de canciones vascas, tituladas *Souvenirs des Pyrénées*. Vense en ella doce canciones con acompañamiento de piano. Notemos en ellas tres cosas interesantes para el folklorista: una es la comprobación del cuarto de tono, hecha por ella en una canción, y que también nosotros hemos podido observar posteriormente. Tal vez se deba este fenómeno a la falta de justeza en la emisión, en la manera de cantar de algunos campesinos. Se le quiere dar el nombre de cuarto de tono, pero yo no me atrevería a intentar explicarlo. Digamos de paso que es una manera de cantar del vasco, que da un tinte especial, un encanto particular a las melodías así cantadas; una indecisión de tono, por la que dos oyentes interpretan, el uno en mayor, el otro en menor, una misma melodía cantada por un mismo cantor. O bien que un oyente aprecie una parte de la melodía en mayor, y lo restante en menor. De ahí la sorpresa de quienes tenemos hechos los oídos a los instrumentos temperados. Y así se explica también la impresión que nos producen las canciones registradas y clasificadas en nuestros cancioneros: carecen de ese sabor, de ese perfume campestre gustado en el momento de oírlas y copiarlas en la montaña.

En la colección de Mme. de la Villéhélio hay una nota interesante para los folkloristas. Nos indica el origen de la melodía tan conocida *Ikusten duzu*, cuya letra es de ELIZAMBURU. Conocéis, sin duda, el nombre de este poeta de Sara, cuyos versos andan en boca de nuestros baserritarras... Madame de la Villéhélio nos dice: "A la parte en mi bemol mayor de este zortziko se le ha aplicado letra *Le labou-*

reur heureux, que es actualmente muy popular y ha obtenido hace pocos años el premio de la poesía vasca, dado anualmente por Antonio D'Abbadie a sus compatriotas''. He aquí la melodía de Mme. de la Villéhélio, que es un aire instrumental:

The image shows a musical score for an instrumental piece. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single line with wavy lines above it. The second staff continues the melody. The third staff starts with a double bar line and the word "Fin." above it. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff continues the melody. The eighth staff continues the melody. The ninth staff continues the melody. The tenth staff ends with a double bar line and the letters "D.C." above it.

Para terminar con el libro de Mme. de la Villéhélio, notemos la versión vasca de la célebre leyenda *Jean Renaud* (*Alhargüntsa = Ene ama, othoi*), de la que hablan Ch. BORDES en *La Musique populaire des Basques*, TIERSOT en *Histoire de la Chanson en France*, CLOSSON, *Chansons Populaires des Provinces Belges*, etc. Según es-

te último, parece ser canción de origen nórdico: de Escandinavia se habría extendido a Escocia, a Armórica, luego al resto de Francia, de donde habría llegado al País Vasco, a Iberia, a Venecia, y a Bohemia. Quizá la melodía date del siglo XVI.

Si por el acompañamiento carece de interés el libro de Mme. de la Villéhélio, incluyámoslo, sin embargo, en la bibliografía musical vasca a causa de las melodías y de las letras en él contenidas. Nada hay despreciable para un bibliófilo.



Una de las colecciones más importantes para la bibliografía vasca es la publicada por un *mauletarra*, es decir, de Mauleón (Zuberoa). Me refiero al libro de SALLABERRY, titulado *Chants Populaires du Pays Basque*, publicado en Bayona en 1870, del que se ha hecho reedición el año pasado. Contiene 50 canciones (suletinas y bajonavarra), varias de ellas con acompañamiento de piano, y una a tres voces de hombre (reproducida en la gran colección *La Clé du Caveau* y citada como vasca). Libro excelente, el de Sallaberry, para el coleccionador de canciones. Sin embargo, no diría que todo fuera selecto, de primera calidad, no. *Maitia nun zira... Ene izar maitia... Prima eijerra... Zü zira zü... Mendian zoin den eder... Adios izar ederra... Zelüko izarren bidia... Ezpeleta herrian... Ollanda gazte... Goizetan jelkitzen da... Aitaren ez dut... Andereño bat ikhusi nuen... Lili eder bat... Adios ene maitia... Ostiraletan duzu...* Estas y otras canciones podrían figurar en cualquier repertorio no vasco. Tienen sabor francés, de romanza fin del siglo XVIII. *Mendian zoinen eder*, por ejemplo, aparece en *La Clé du Caveau*. *Prima eijerra* se da la mano con una romanza de la ópera *La Cinquantaine* de DEZÈDE. *Maitia nun zira* es casi idéntica a la francesa *Le Bon Roi Dagobert*, etc., etc.

Ya que he citado la famosa colección de canciones *La Clé du Caveau* (de la que hay varias ediciones, la última de 1872, con más de 2.000 canciones), debo decir que en ella he encontrado melodías idénticas (entre otras, v. gr. un himno religioso dedicado a San Francisco de Asís, que es una canción antigua titulada *Le Confiteor*), o muy parecidas, con manifiesto aire de familia. Pero para ser justo,

debo decir que no he encontrado tantas como imaginé en un principio. He leído dos ediciones de *Le Clé du Caveau*: la una de 1811, con 891 melodías, la otra de 1872, con más de 2.000. En esta última, que acabo de consultar en la Biblioteca Nacional de París, no he señalado sino 16 iguales o parecidas a las nuestras. En *La Clé du Caveau* abundan las romanzas, los aires de vodevil. Son pocas las melodías de tipo genuinamente popular. Por el contrario, en el repertorio popular vasco las canciones de carácter popular son más abundantes que las otras.

Volviendo a la colección de Sallaberry, junto a canciones exóticas hay otras muy hermosas, vivas aún en boca del pueblo. Grande fué mi alegría al oír en Santa-Grazi viejas leyendas, como *Ûrzo luma gris gaxua*, (algo parecida a una canción flamenca); y esta otra, *Goizian goizik*, de la que he recogido variantes interesantes. Bellas, muy bellas son las melodías *Ahaire zahar huntan*, y aquella otra *Beñat Mardoren khantoria*, que Guridi encuadró en una maravillosa armonización a 6 voces; *Jundane Estebe martira*, que corre todavía por labios del pueblo vasco, con variantes que he recogido; *Berterretxen khantoria*, la vieja leyenda, que Gavel ha comentado magistralmente en *Gure Herria*, la simpática revista de Bayona; *Ixkerraren zamaria*, tan noble, tan pura de líneas; *Eguntto batez nindaguelarik*, hermosa canción de amor... Hay en Sallaberry verdaderas joyas, que son nuestras, muy nuestras. Acrecientan el valor de esta colección las letras que acompañan a las melodías y algunas notas puestas al fin del libro, que aclaran ciertos extremos interesantes de las canciones. Digamos, para terminar, que Sallaberry hizo doble edición: una en sólo euskera, la otra en euskera y francés, es decir, con traducción de las letras.



En 1864 y años siguientes apareció en San Sebastián una *Colección de Aires Vascongados para Canto y Piano*, publicada por SANTESTEBAN, organista muy conocido y autor de varias obras para piano, piano y canto, órgano, una ópera *Pudente*, etc. Conozco 76 números de la colección citada. Hay que confesar que, para un rebuscador de música popular vasca, el libro de Santesteban no tiene el valor del de Sallaberry, y mucho menos el de Iztueta. Santesteban

nos da en esta publicación periódica la música compuesta por Iparraquirre, o bien otra popularizada en San Sebastián en aquella época. No es, pues, grande el interés que despierta en nosotros el libro de Santesteban. Sería éste más bien una prueba negativa, es decir, un testimonio de la ausencia de sentido folklórico, en el verdadero sentido de la palabra. No se tenía entonces el espíritu tan despierto como hoy, ni el olfato artístico tan sensible para descubrir en el pueblo las huellas de un arte, índice de una cultura, algunas veces muy refinada. Digamos que Santesteban publicó un cuaderno que ejercitó nuestros dedos en la infancia: se titula *Cantos y Bailes Tradicionales Vascongados*, arreglados para piano. Si este cuaderno, lo mismo que el anterior, es de escaso mérito artístico, interesa, sin embargo, a los bibliófilos, porque en él, al lado de melodías tomadas de Iztueta (y ya transcritas en 5/8), aparecen otras, sin duda recogidas por Santesteban. La verdad nos obliga a decir que si el repertorio vasco guipuzcoano popular no hubiera dado un paso adelante, después de lo que dejó transcrito Santesteban, no podría hoy pretender salir de su rincón y presentarse ante el público inteligente con cierta dignidad.

De 1877 a 1880 apareció en San Sebastián un *Cancionero Vasco*, publicado por MANTEROLA. Es propiamente una colección de poesías, un esfuerzo muy notable para elevar el nivel de la poesía éuskara. Hay en él traducciones de poemas latinos, muy bien hechas, y otras poesías originales. Música, muy poca: una docena de melodías, de ellas algunas tomadas de Sallaberry. En nota nos hace saber que la música de *Aingeru bati* está calcada sobre una romanza de Adolfo Adám, sacada de su ópera *Si j'étais roi* (acto 1.º, n.º 2).

Pascal LAMAZOU nos presenta en su cuaderno, *50 Chants Pyrénées* (1869 y 1874, dos ediciones), algunas canciones vascas. Recientemente se ha publicado un extracto del mismo, con 14 melodías. Colección interesante, por folklórica y artística. Notemos, con todo, algunas observaciones que nos pueden ser útiles. Hay, por ejemplo, en Sallaberry una bonita canción (a mi parecer de carácter francés), *Lili eder bat*, que es una versión un tanto diferente (en detalles), de la de Lemazou. Por testimonio de éste sabemos que es un aire de Belzunce, el famoso vizconde vasco-francés. Así también tocante a la conocidísima canción *Intxauspeko alaba*. Nos dice asimismo el origen de *Izar ederra*



que he recogido con diversas variantes; de *Irulea* (*Iruten ari nuzu*)



Estos aires, según Lamazou, son de Garat.

Hubo a fines del siglo XIX publicaciones que contribuyeron a vulgarizar la canción vasca, la que en aquella época se consideraba como tal: en España, NUÑEZ ROBLES, José INZENGA con la *Colección de Aires Populares Españoles*, y diversos arreglos artísticos. Mas el valor folklórico de todo ello es muy restringido...

Señalemos, con todo, a quienes se ocupan en tareas de folklore vasco, un trabajo muy interesante, que, si bien carece de música, indica al menos la publicada hasta 1884. Débese a la pluma de J. VINSON, y su título es: *Notice Bibliographique sur le folklore basque*. Viene a ser un índice, una fuente de datos preciosa para el investigador... como lo es su magnífica obra, clásica entre nosotros, la *Bibliographie Basque*. Vinson ha publicado también un librito que forma parte de la colección Sebillot: *Le Folklore du Pays Basque*, obra muy interesante, aunque no por la música, que es muy poca la que contiene. Hay en él 25 canciones, tomadas de Sallaberry o de Santesteban. Pero hay también una canción de cuna, que sólo en él he visto. Vinson da la traducción de las letras de otras canciones, pero no el texto vasco. Es lástima que no lo haya hecho, lo mismo que al transcribir cuentos y leyendas vascas, cuyo texto original no publica.

Llegamos a los años de 1889-1890. Un extranjero, comisionado por el Estado Francés, visitó en esa época nuestro país y lo recorrió por entero, es decir, ambas márgenes del Bidasoa. Lo visitó varias veces; prestó oído atento a nuestra música y la amó, como amó también al pueblo que así cantaba. Este artista de Turena llegó a ser una especie de hijo adoptivo del País Vasco. Era CHARLES BORDES. Pronunciamos este nombre con simpatía y respeto. Y podemos decir que, después de Iztueta, es quien nos ha legado en el siglo XIX la colección de música más importante. Nos dió a conocer sus puntos de vis-

ta acerca de nuestra canción en una Conferencia, pronunciada en San Juan de Luz, en 1896, titulada: *La Musique Populaire des Basques*, obra de consulta obligada para quienes cultivan las aficiones de su autor. Contiene numerosos ejemplos, cincuenta, recogidos casi todos personalmente en sus correrías a través de nuestro país. Aparecen ya en este trabajo de Bordes señalados los tipos más representativos del cancionero vasco. Valora la Conferencia de Bordes el hecho, repetimos, de ser una selección de lo recogido por él. No faltará quien diga que lo publicado por Bordes no es exactamente lo que en el pueblo se oye. Por supuesto. Basta haber trabajado, aunque sea poco, en recoger canciones populares para percatarse de la imposibilidad de fijar definitivamente la línea *oficial*, digámoslo así, de una canción, aquélla con que nació primeramente. Entre las recogidas por Bordes señalemos dos maravillosas, que hasta él no se conocían impresas: *Belatsarena* y *Arranoak bortietan*; La primera, sobre todo, que es uno de los más hermosos ejemplos de canción popular llegada a completo desarrollo. He tenido ocasión de conocer y recoger nuevas versiones de las mismas; pero creo que las más bellas son las que Bordes nos ha legado.

Complemento de su Conferencia fueron los cuadernos de música vasca publicados con acompañamiento. Tales son: *10 Cantiques Populaires Basques*; *12 Noël's Populaires Basques*; *10 Chansons légendaires et morales du Pays Basque*; *12 Chansons Amoreuses du Pays Basque*. Anunció también otro cuaderno de *12 Nouvelles Chansons d'Amour*; *12 Chansons Satiriques et Chansons diverses*, que no aparecieron, algunas de las cuales he visto escritas en casa de los editores Rouart y Lerolle de París. En la *Schola Cantorum* de París publicó *Kantika Espiritualak* y *Euskal Noëlak*. Digamos también que tomó muchas de estas melodías por temas de sus composiciones de piano y orquesta. Poseemos también su cuaderno titulado *Marches et Cortèges du Pays Basque*, entresacado del repertorio guipuzcoano y de Iztueta.

No pasemos por alto un librito de iglesia, *Hazparneko Kalbarioa eta Kantika eskuarak*. Casi todos sus cánticos están incluidos en una obra importante, *Eskuakdun Eliza-Kantuak*, de l'abbé Hi-

RIART, que representa el esfuerzo más serio intentado en el País Vasco-Francés. L'abbé Hiriart no ha querido hacer obra de folklorista, de quien discierne lo bueno de lo malo. No. L'abbé Hiriart nos da lo que en su tiempo se cantaba en Larresoro. De ahí se comprende la existencia de bastantes aires franceses en esa compilación. Se sabe positivamente de dónde se han tomado algunos de estos cánticos religiosos. Por no alargar la lectura me abstengo de citar algunos ejemplos. La primera edición (1906) apareció escrita solamente para armonium. En la segunda, hecha hace algunos años, se ha añadido la letra sobre la línea melódica, que lleva la mano derecha.

Por la misma época se publicaba en San Sebastián la obra titulada *Ecos de Vasconia* para canto y piano. Conozco cuatro volúmenes, de escaso interés para el folklorista que busca documentos populares, muy raros en estas páginas. El contenido de la colección es más bien música original, compuesta sobre letra vasca. La edición es muy buena, hay que reconocerlo (se grabó en Alemania, casa Röder de Leipzig); pero el contenido no corresponde con la presentación, en orden a bondad artística, y menos aún folklórica netamente vasca.

Por lo que hace al País Vasco-Español, no olvidemos una fecha: el 15 de febrero de 1901. Era el día en que un sacerdote vizcaíno leía en el Centro Vasco de Bilbao una conferencia titulada *La Música Popular Baskongada*. Este joven sacerdote daba a conocer unas muestras de música popular vasca, verdaderamente primorosas. Pienso en la sorpresa con que las acogerían los aficionados, que no conocían sino la música publicada o compuesta por Iparraguirre o Santesteban... Pienso en la emoción que en ellos producirían aquellas melodías verdaderamente indígenas, como pienso en la que produjo en Charles Bordes aquella maravilla da canción, *Txorinoak Kaloian*, oída en una conferencia de Tiersot en París (1885), sorpresa que le indujo a venir a nuestra tierra y recoger en ella canciones populares.

También nuestro joven sacerdote AZKUE las va recogiendo, a la vez que trabaja por nuestra lengua y publica su revista *Euskalzale*, en la que hay un lugar, aunque restringido, para la música. Y las va guardando en sus carpetas... Hasta que un buen día de 1912 las cuatro Diputaciones Vascas anunciaron un concurso de canciones populares. Dos fueron los concursantes: Azkue y el que tiene el honor de hablaros en estos momentos. Azkue, que durante años y años ha-

bia acumulado en abundancia material de música popular, ganó el primer premio. El segundo fué adjudicado a este vuestro servidor.

Una de las bases del concurso establecía que las melodías premiadas habían de darse a la estampa. De ahí el haber visto la luz once cuadernos del *Cancionero Vasco* de Azkue. Contienen éstos 1.001 melodías, sin acompañamiento. Muchas de ellas van seguidas de las estrofas correspondientes. Algunas veces no aparecen éstas completas. Nada de particular tienen el hecho. Un cancionero completo no es, ni puede ser, obra de un solo hombre. Se necesita el concurso de toda una raza, de toda una nación.

En cuanto al material popular, la publicación de Azkue es la más importante, la más completa que ha aparecido en todo el País Vasco. Es a la vez la expresión de toda la música vasca, puesto que en ella están representadas todas las regiones vascófonas: Zuberoa, Laburdi, Navarra Alta y Baja, Guipúzcoa, Alava y Bizcaya. El Sr. Azkue ha recorrido todo el país. Si no ha agotado el tema, es, como acabo de indicar, porque no basta la vida de un hombre para tal empeño; ha de ser toda una generación quien lo lleve a cabo.

Al principio de cada cuaderno trae Azkue datos y observaciones interesantes acerca de las canciones. El autor se ha permitido introducir algunas pequeñas variantes en las letras, al encontrarse con palabras tomadas del francés o del castellano, es decir, con barbarismos. Es bien disculpable este proceder (en obras documentales inadmisibles), porque se lo advierte al lector y porque pone en nota la palabra cambiada. Cuanto más se ahonda en estas materias folklóricas, mayor aprecio se hace de la exactitud escrupulosa que debe brillar en los documentos recogidos con ese fin. Una palabra, un giro de frase, un becuadro, un sostenido, que nos chocan en una canción popular, pueden explicar y resolver, tal vez, problemas discutidos entre sabios. Los cuadernos del *Cancionero Vasco* de Azkue están divididos por materias, de la manera siguiente:

- I. Canciones de amor (82)
- II. Canciones báquicas (65)... Canciones de cuna (38)
- III. Danzas con letra (66)
- IV. Danzas sin letra (117)
- V. Endechas y Elegías (72)
- VI. Epitalamios (28)
- VII. Canciones infantiles (49)... Canciones festivas (79)

- VIII. Canciones narrativas (93)
- IX. Canciones de oficio (27)... Canciones religiosas (89)
- X. Romances y Cuentos (106)
- XI. Canciones de Ronda (90)

Por complemento, un cuaderno (duodécimo) con *índices* diversos: de canciones, de colaboradores, de pueblos, de obras citadas y fe de erratas.

No es posible en este momento hacer un análisis detallado de las canciones; nos llevaría demasiado tiempo. Quiero sólo apuntar la consecuencia general que, en mi sentir, fluye de todo ello: *la unidad de la música popular en todo el País Vasco* (español y francés). Podrán encontrarse en ella matices particulares de cada región vasca, pequeñas diferencias entre unas y otras melodías; pero, en conjunto, el alma es la misma, como lo son la raza y la lengua. ¿Hacia dónde, me diréis, se orienta esta música vasca? Digámoslo sin rodeos: su brújula mira siempre al Norte.

Para terminar con el Sr. Azkue, hagamos constar que ha dado algunas conferencias sobre la canción popular y publicado un folleto, *Música popular vasca*, con ejemplos. Además del Cancionero sin acompañamiento, el Sr. Azkue ha dado también a la estampa un *Cancionero Selecto*. Es decir que, de entre las melodías de su primer *Cancionero*, ha escogido las más bellas y las ha presentado con las galas de un acompañamiento de piano. Pero este Cancionero artístico nada añade a los documentos presentados en el primero.

He dicho que en el concurso abierto por las Diputaciones Vascas se adjudicó a mi Cancionero el segundo premio. Permitidme, pues, que os diga algunas palabras acerca del particular, por no faltar a la verdad histórica.

Presenté a dicho concurso más de 500 melodías. Después de la fecha señalada continué (y continúo todavía) recogiendo canciones. Llegado el momento de publicar la colección, ofrecí a las Diputaciones las melodías que juzgué dignas de ser impresas, mas algunas no presentadas al concurso. De este conjunto está formado mi *Euskal Eres-Sorta* o *Cancionero Vasco*. Contiene 393 melodías, sin acompañamiento, y con una sola estrofa. Diré por qué obré así. Con la publicación de todas estas melodías presentadas a concurso, las Di-

putaciones se proponían proporcionar a los músicos compositores temas populares para sus obras. Creo, pues, haber conseguido este fin publicando mi obra en la forma dicha. Con ello, además, disminuyen los gastos de impresión. Y, digámoslo todo: no habiendo yo en aquella fecha reunido estrofas suficientes para llevar a cabo la obra completa que soñaba (y sigo soñando), resolví lanzar mi librito, y que se divulgasen las melodías.

He dicho que continuó recogiendo y publicando canciones. Así es. Podéis verlas en los suplementos folklóricos de la revista *Gure Herria*. Las recogidas por mí aguardan el momento, que no ha de tardar, de verse reunidas en volúmen.

Voy a señalar aquí unas cuantas publicaciones, hechas con propósito artístico, pero que son a la vez documentos para la *Bibliografía Musical Vasca*. Tales las siguientes:

A. Canciones con acompañamiento.

1. *Gure Herria*, colección de 23 melodías, parte enviadas por l'abbé BARBIER, parte por el P. MODESTO DE LECUMBERRI, que tanto me ha ayudado en la Montaña de Navarra, y parte transcritas por mí.
2. *Nueve Villancicos*, unos tomados del libro de l'abbé Hiriart, otros recogidos por mí.
3. *Dieciséis canciones vascas de cuna*, recogidas por mí.

B. Artículos sueltos, publicados en la RIEV.

1. Canciones Enumerativas.
2. Canciones de Cuestación.
3. Dos canciones de Pascua.
4. Dos Zortzikos del siglo XVIII en 5/8.
5. Una canción popular que perpetúa la tradición de un hecho considerado milagroso y ocurrido en el siglo XVII.
6. Adiciones a una leyenda suletina.

C. Notas breves de música.

1. Una canción vizcaína, cuyas diferentes versiones conocidas hasta ahora omitían un verso, que hallé en la B.N. de París.

2. Dos danzas para viola, del siglo XVII en mi opinión, llamadas *La Basque* y *La Biscailenne*, halladas por mí en la B.N. de París.
3. Una *Marche de la Marine*, del siglo XVIII (quizá francesa) hallada en la B.N. de París, idéntica a la tan conocida *Marcha de San Ignacio*.

D. Finalmente,

1. *De Música popular vasca*; dos conferencias, con 31 ejemplos, pronunciadas el año 1916 en Bilbao.
2. Conferencias y artículos publicados en la revista *Gure Herria* de Bayona.
3. Un artículo reciente, publicado en el Diario *Euzkadi*, donde se dan indicaciones bibliográficas acerca de algunos Villancicos de origen francés o alemán (cuanto a la música).

Tratando de canciones populares, imposible olvidar el nombre de un trabajador infatigable, l'abbé BARBIER, el cual, bajo el seudónimo *Nehor*, publicó en compañía del doctor DUFAU en la revista *Gure Herria* de Bayona bastantes canciones, con sus correspondientes letras. Trabajo muy interesante.

Citemos también con toda simpatía el nombre de un extranjero, que, a ejemplo de Bordes, ha estado oído atento a nuestra música popular. Es Rodney A. GALLOP, adjunto de la Embajada Inglesa en Lisboa. Gallop ha recogido canciones y variantes muy interesantes de melodías ya conocidas, ciertamente, pero de gran valor, para el estudio de la canción vasca. Gallop, que conoce y habla el euskera, ha publicado en el *Boletín del Museo Vasco* de Bayona (1928) un artículo, *La Chanson Populaire Basque*, seguida de una pequeña Bibliografía. Ha dado también a la estampa (1928) un cuaderno de 25 *Chansons Populaires D'Eskual-Herria* (con acompañamiento), precedido de breves anotaciones no desprovistas de interés. Citemos también su reciente libro *A Book of the Basques*, aparecido poco ha (1930) en Londres. Consagra en él buen número de páginas a las *Pastorales*, a la música popular, a las letras de canciones, a las danzas... Ano-

temos también su artículo *Basque Wassailing songs*, publicado en la revista *Music and Letters* (1930), y otro, del mes de enero de 1931, en la revista musical *Monthly Musical Records*, con dos ejemplos musicales. Y, finalmente un cuaderno de canciones, *Six Basque Folk-songs*, recogidas y armonizadas por él mismo (Augener, 1931).

Aunque el objetivo propio no sea la música, debemos mencionar los trabajos de HÉRELLE sobre *Pastorales, música y Danzas en el Teatro Vasco*. Y no pasemos por alto que SALLABERRY (de quien os he hablado antes) publicó en el libro *La Tradition au Pays Basque* un artículo sobre las mascaradas suletinas, con 8 números de música referentes a ellas.

Señalemos también a vuestra atención la *Nouvelle Bible de Cantiques*, de Mme. DUCOURAU-PETIT (de San Juan de Luz), cuadernito de seis cánticos religiosos, con acompañamiento de órgano. Estos cánticos están presentados con pequeñas variantes de melodías conocidas y publicadas por otros autores.

M.M. LESCAZES y FLORENTIN VOGEL han publicado, arreglados para piano, diferentes *muxikos* y danzas suletinas. Y M. LAHARRAGUE (sacerdote) nos ha dado conocer, editado por él mismo, un pequeño cuaderno del más alto interés. Se titula *Dantza Jauzi Osoak beren segidekin*, es decir, Saltos Vascos completos, con su continuación.

No puede menos de citarse un folletito, *El Txistu: Lo que es y cómo se toca*, de mi compañero el P. HILARIO DE ESTELLA-LIZARRA; es el primer método escrito para ese instrumento en forma elemental, según lo exigían las bases del concurso en que fué premiado. Ha recogido además el P. Hilario bastantes danzas, algunas muy curiosas, que esperamos vean la luz algún día: *Baile de la Era* y *Mutil-dantza*. Y pues he citado el Txistu, bien será que hablemos de la revista *Txistulari*, que aparece en San Sebastián. Su fin es recoger todo lo que se escriba para el Txistu. No faltan en esta revista los aires populares, armonizados para tres txistus; mas no constituyen éstos el fondo principal. Trátase propiamente de recoger en ella la *música original* de compositores, escrita para ese trío instrumental.

Miss VIOLET ALFORD, dama inglesa, que ha hecho frecuentes viajes al País Vasco, se ha interesado vivamente por nuestra música, es decir, por nuestras danzas. Acerca de ellas ha publicado artículos y observaciones muy curiosas y dignas de atención.

¿Citaré las *Six Romances en langue basque*, de LAPLACE, el cual nos da a conocer su linaje y sus ocupaciones, llamándose "*Espartina egilia, Maule gañian Arnisenin sorthia*", es decir, fabricante de alpargatas, nacido en Arnisen, encima de Mauleón?. Nada de popular tienen estas romanzas; son originales suyas... ¿Si al menos fueran interesantes!...

Recordemos aquellos cuadernitos de *Juventud Vasca*, publicados con objeto de vulgarizar las canciones populares que periódicamente, los años 1913 y 1914, enviábamos Guridi y yo al Diario Euzkadi. Guridí recogió las suyas en Vizcaya; yo tomé las mías de la colección de Sallaberry. De éstas formé dos cuadernos, que vieron la luz en Pamplona, Casa Arrilla, con el título *Euzkel Eresiak*. Juventud Vasca había alterado un tanto las letras, adaptándolas a sus ideales políticos; yo también las alteré al hacer la edición definitiva, la de Pamplona, pero en otro sentido, puesto que mi deseo era ponerlas en los labios de los niños. A tal fin, las letras de amor se sustituyeron por otras, entresacadas de lo mejor que hallé a mano, o bien por las que compuso un gran poeta, compañero mío, el P. Ramón de Rentería, inspirándose en las originales.

(Nota del Editor. En la edición de las *Obras Musicales del P. Donostia* se han restablecido las letras primitivas, las que trae Sallaberry en su libro. Tal fué el deseo manifestado por el P. Donostia).

Señalemos también la colección *Ocho Cantos*, de Guridi, de los cuales cinco publicados en los cuadernos de Juventud Vasca.

Para terminar, citemos los trabajos de FRANCISCO GASCUE. No recogió canciones, pero se sirvió de las que, para su estudio, yo le pasaba. Si a veces puede uno disentir de sus conclusiones, debemos, con todo, citar sus trabajos entre los más interesantes que aquí se han hecho en materia de canción popular.

LOS SRS. GORTAZAR y ARANZADI (D. Telesforo) han emitido alguna que otra vez sus opiniones acerca de determinados temas de música popular.

LAPARRA, en el tomo de la *Enciclopedia de Lavignac*, dedicado a España y Portugal, ha incluido un pequeño capítulo en que se habla de nuestra música popular. La exposición es bastante rudimentaria.

Habría que citar algunos articulitos, aparecidos en diversas publicaciones que hacen referencia al tema que nos ocupa. Pero no es este el fondo de nuestra conferencia. Comprendo muy bien que estas notas rápidas no constituyen un índice completo de nuestra canción popular. Han quedado sin citar, por ejemplo, el inglés WILKINSON y A. CHAHO; en sus obras hay fragmentos de letras de canciones populares, cuya música he tenido la suerte de encontrar. Omito también unos libritos de letras, sin música, publicados en Bayona, que contienen las canciones más en boga en aquella región; tampoco traigo a colación los publicados en América, el de MENDIAGUE en particular, y otros dactilografiados, que traje de Argentina. Sería muy largo hablar detalladamente de ellos.

Por no extenderme demasiado y terminar de una vez, acabo rogando excuséis las lagunas y omisiones que habréis hallado en este modesto trabajo mío.

11. CANCIONES DE CUNA

Conferencia pronunciada en Santiago de Compostela, Casa Social católica, el día 26 de Julio de 1932. Es la versión (inédita) de *Berceuses Basques* (6), acomodada al lugar. Véase T. III, p. 143-149, *Cantores peregrinos*.

SEÑORAS, SEÑORES:

Tengo el honor inmerecido de saludaros, nobles moradores de esta patria galáica, en nombre de otra raza que mira al mismo mar que vosotros miráis; que, como la vuestra, se cobija bajo un cielo gris, inseparable de esa melancolía que forma una parte importante del *substratum* espiritual de ambas. La raza vasca, que habita al otro extremo de la costa cantábrica, viene hoy a vosotros en embajada artística. Os trae lo que en ella es algo primitivo, muy peculiar suyo: la música popular... El amor de la música ha reunido en una falange a estos cantores, hombres y niños, que habéis escuchado en vuestra magnífica Catedral y en la deliciosa plaza de los *Literarios*. No son profesionales estos cantores, salvo uno que ha recorrido los teatros de Italia en jornadas gloriosas. Hoy el amor de la música le hace formar como soldado de fila, innominado, oscurecido. Los demás son obreros, artesanos, gente modesta, que se reúne en torno del atril de un apóstol, para darse al arte en los ratos libres, después de las duras tareas cotidianas. No cultivan el arte para exhibirlo en conciertos,

no; estudian música, cantan, por ser ello parte de su vida social y religiosa. No es para ellos esfuerzo extraordinario el preparar, por ejemplo, las misas que en la Catedral habéis oído. Así como ayer y hoy, cantan todos los domingos en su iglesia parroquial de Pasajes. Pasajes, pueblo nuevo de vida intensa, febril, obrera, donde Dios ha enviado la bendición de un sacerdote artista, que se preocupa de la niñez.

Estos cantores, que viven entre chirriadoras grúas, se mueven entre bidones de gasolina y contemplan los veleros noruegos y escandinavos amarrados en su puerto, vienen a vosotros cantando lo que llevan incrustado en el alma: su canción.

La canción popular vasca: esta canción recogida de labios de ancianos moradores de nuestras montañas, que viven entre castaños y hayedos. Canción expresada en una lengua isla, sin parentesco probado, como también sin parentesco en la raza, enigma de antropólogos y sabios...

La *Schola Cantorum* de Pasajes trae en su repertorio un ramillete de canciones de cuna, que os quiere hacer conocer. Su lengua os es desconocida —no importa—. Hay en el hombre ciertos sentimientos fundamentales, que son iguales en todas las razas y en todos los climas. Expresados en lenguas diversas, las más diversas en apariencia, tienen la virtud de ser comprendidos por habitantes de todas las latitudes.

Entre los sentimientos fundamentales de la humanidad, uno de los más divinos, el más alto después del de la religión, es el de la maternidad, el de la paternidad. Función corporal y sobre todo espiritual, que ha creado poemas de una dulzura y elevación verdaderamente admirables.

De cómo los vascos han dado forma poética a este sentimiento os voy a hablar hoy con brevedad.

Pero tal vez sorprenda a algunos de vosotros que ello pueda dar pie a una charla de media hora. No faltará quien diga: Cómo, ¿esas cancioncillas tan cortas, esos esbozos de canto pueden encerrar algo interesante?. Sí, os diré. Esas leves canciones murmuradas por labios maternos, inspiradas por un corazón de madre, son a mi pare-

cer uno de los capítulos más interesantes del cancionero vasco. Cancioncillas, cuyo perfil musical es tan ligero, tan tenue, que en ellas apenas puede uno precisar dónde comienza el arte y dónde termina. Poemas de ternura, de los que sólo un poeta podría hablar dignamente, un poeta dotado de los más grandes dones; y mejor aún que un poeta, una madre, cuyo corazón abundara en tesoros de ternura sin igual y de refinada expresión poética.

Espectáculo verdaderamente conmovedor el de una madre que amamanta a su hijo y luego lo adormece. Después de haberle dado vida de su vida, le toma en sus brazos, le recuesta contra su seno y murmura a su oído canciones que sólo se pueden cantar en la lengua propia, que es el lenguaje que fluye de los labios en los momentos más dulces de la vida: los de la oración y los del amor.

Urgencias de familia, de la vida del caserío, reclaman la presencia de la madre, que ha dejado a su hijo adormecido. Este se despierta y, viéndose sólo, rompe en llanto. Acude la madre. Para consolarle, para infundirle confianza, ¿creéis que va a razonarle largamente, haciéndole ver la necesidad del descanso y sus ventajas?. No por cierto. Al contrario, le toma en sus brazos, le aprieta contra su pecho y murmura una de esas viejas melodías que la abuelita le cantó siendo ella niña. No filosofa la madre, no raciocina. Canta. "Del amador es el cantar", dijo SN. AGUSTÍN; y DE MAISTRE lo concretó bellamente en aquella frase: "La razón habla; el amor canta".

La madre vasca se pone, pues, a cantar. ¿Pero lo hará gritando, con ritmos vivos y sacudidos que llamen la atención del niño?. No. Murmurará a los oídos del pequeñuelo una melodía suave, dulce, algo medio esfumada, de perfiles velados. Su música pasa, por decirlo así, de lo concreto a lo abstracto; arroja el manto de las palabras, como lastre inútil, y vuela por las regiones de lo indefinido en alas de un murmullo dulce, infinitamente suave, en un pianísimo, que bien pudiera marcar los linderos de dos mundos diferentes: el material y el espiritual.

De lo que acabamos de decir se derivan las condiciones que debe reunir una canción de cuna. La primera, cierta monotonía de ritmo, de dibujo melódico, que, repitiéndose continuamente, obre sobre los sentidos, calme los nervios y provoque el reposo. Como la melodía ha de ser cantada a media voz, misteriosamente, no ha de

salir de cierto *ámbito* o extensión, que la voz pueda recorrer sin cambio de timbre e intensidad.

TIERSOT, gran especialista en cuestiones populares, lo ha hecho notar muy acertadamente. Dice que la canción de cuna "es el triunfo de la fórmula melódica de tres o cuatro notas, que se mueven por grados conjuntos y giran sobre sí mismas". Esta simplicidad de medios no es óbice para que los tipos melódicos sean diversos y alcancen en cada país carácter propio, específico.

Estudiando la canción vasca, en general, encuéntrase en ella toda clase de tipos de arquitectura musical: desde la fórmula rudimentaria, que parece algunas veces un fragmento olvidado y luego desprendido de la mala memoria del cantor, hasta la obra completa y sabia.

Las canciones de cuna vascas no parecen de origen moderno. Constan de una sola fórmula melódica, en la que pueden notarse dos miembros de frase, muy cortos y estrechamente unidos entre sí. Estos períodos o miembros de frase no son de gran aliento: se mueven, como quien dice, a flor de tierra; pero ¡con qué gracia, con qué ligereza alada vuelan tan bajito!. Diríanse mariposas musicales.

En los cancioneros ocurre con frecuencia que una misma melodía tenga aplicaciones diferentes: tan pronto acompaña a una letra amorosa, como se reviste de un texto religioso, y aún a veces algo libre. En ello la melodía popular no hace sino seguir normas viejas, procedimientos utilizados en siglos anteriores, 17 y 18, en que a las romanzas de teatro los sacerdotes y misioneros aplicaban textos piadosos, convirtiendo la romanza de moda en vehículo de sentimientos religiosos. Nuestras canciones de cuna, en cambio, no varían de destino. Han brotado para hacer dormir a un niño, y continúan siendo siempre mensajeras de aquellos ángeles "que tienen alas blancas, cabellos de oro fino y vestido de plata"; de aquellos ángeles "portadores de sueño, que, en cuanto anochece, bajan del cielo, discurriendo por entre las estrellas, que se apartan por darles paso"; de aquellos ángeles "que saben canciones que no conoce madre alguna", según frase delicada del poeta catalán de las cosas pequeñas, APELES MESTRES...

Un ilustre musicólogo, WECKERLIN, opina que las canciones populares toman para su formación algo de la música y texto de obras

preexistentes. Hay diseños que aparecen y reaparecen con frecuencia: el pueblo los conoce y muestra por los tales su preferencia. No me atrevería a decir que, por lo que atañe a las canciones vascas de cuna, sea ello verdad. Estas forman un tipo aparte. Cuando recorre uno la montaña y recoge de boca de la madre vasca estas fórmulas musicales tan ingenuas, no puede menos de ver que forman una especie de herencia exclusivamente reservada a las madres y sus niños; herencia que nadie tiene el derecho de desflorar haciéndola servir a ideas menos nobles, menos puras. ¿Será que la canción cunera vasca se ha vulgarizado menos, por ser las madres y abuelitas vascas las únicas que la cantan, ellas que viven generalmente aisladas en la montaña, lejos a veces aún de los pueblos pequeños y sin frecuentar mercados ni ferias?. He aquí una particularidad de este tipo de canción, que conserva su virginidad, y un perfume, que no apreciaréis en tal alto grado de pureza en las otras canciones de nuestro pueblo.

¿En qué ritmo ha cristalizado esta canción de cuna?. Ordinariamente en uno breve, en un compás corto. El compás de 2/4 es muy frecuente. Fuera de estos pequeños detalles de arquitectura musical, nada de particular hallaréis que las distinga exteriormente de las demás canciones vascas... Sin embargo, ahondad en el alma de esas melodías. Os encontraréis con una melancolía, con una ternura, que les imprime fisonomía especial. Me inclinaria a creer que estas cancioncillas son algo así como el fondo del repertorio popular, fondo que es base y raíz en que se hallan unidas las cualidades más atrayentes de nuestra melodía popular. COMBARIEU, en su *Historia de la Música*, dice "haber autores que pretenden haya de buscarse el origen del ritmo musical en el movimiento de los brazos de la madre, que trata de cerrar los ojillos de su pequeñuelo sobre el seno que le alimenta".

Esta melodía popular, que en sus floraciones musicales nos ofrece a veces modelos verdaderamente admirables, espléndidos de elegancia, vigor y expresión espiritual, esta melodía virginal nunca se apodera de nuestra alma con mayor imperio que cuando suena dulcemente en nuestros oídos con el acento de esas viejas cantinelas, tan cortas, tan sobrias, tan primitivas. Del mismo modo, Señores, que la verdadera oración, según palabra sagrada, es enemiga de la verbosidad, de la charlatanería vacía, así en la música, el don de conmover no se concedió al charlatanismo musical. Nos lo ha dicho muy bien VÍCTOR COUSIN en la 9ª lección de su obra *De la verdad, de la belleza y del bien*: "Cuanto menos ruido la música, más conmueve".

¿Pertenece exclusivamente a la música de la canción popular la propiedad de conmover el alma humana?. No me atrevería a afirmarlo. Toda poesía popular nace acompañada de música: es un principio admitido en Folklore como axioma. Una poesía sin música no tendría la fuerza, los arrestos suficientes, para volar a través de países, regiones, naciones, y aún continentes, sin las alas que le presta la música. Pero, aún admitiendo la validez del axioma, es preciso reconocer que la música ejerce siempre en el arte popular oficio de servidora; indispensable, sin duda, pero siempre servidora. Su misión consiste en revestir la poesía de un manto adecuado, uniéndose y formando un todo con ella.

Unas palabras, pues, acerca del texto de las canciones de cuna. Puede en general afirmarse que hacen referencia ora al sueño, ora al amor maternal. Pero es a veces indiferente, como el de esta estrofa: (AZKUE)

*Sortu nintzen bakoitxean
eta bietan batixatu,
enemoratu iruretan
eta lauretan bordaltu.*

Nací a la una y a las dos me bautizaron, me enamoré a las tres y a las cuatro era casado.

O bien satírico, como en esta otra:

*Frantzia famatutik
erkiten dra ofizio nobleak:
aizturko-xorrotxzale
eta txerri-osazaleak.*

De Francia la famosa salen los oficios nobles: afiladores de tijeras y castradores de cerditos.

A veces alusivo a un suceso histórico:

*Einta berrogeitamar autx
Erronkarietra xin zren
eta Yenyariko puntan
guziuak degollatu zren.*

Ciento cincuenta franceses vinieron al Roncal y en la cima de Yenyari fueron todos degollados.

Para hacer dormir a los niños las madres echan mano de lo que pueden, y aún algunas veces improvisan. No hay, pues, por qué extrañarse de no tener siempre las canciones de cuna por tema el sueño.

Pero, en general, la idea madre del género es una invitación al descanso, con la promesa de dar al niño dulces, confites, migas de pan con miel y, con frecuencia, chocolate. Sonreiréis, tal vez, al oírme decir que el premio que la madre promete al niño sea el chocolate. Este producto colonial se ha considerado entre nuestros baserritarras como un regalo de excepción. A quien conozca a fondo la existencia áspera, austera, de nuestros montañeses, no causará extrañeza que un producto de esta naturaleza haya podido constituir en épocas pasadas y constituya aún hoy un lujo inusitado en caseríos pobres. Nótese que el texto de estas canciones data por lo menos del siglo 18. Algunas crónicas de órdenes religiosas de los glos 17 y 18 señalan determinada cantidad de chocolate a los predicadores que vuelven al convento después de sus correrías apostólicas. Recuerdo en este momento que en un pueblecillo de Navarra, Mendaza, hay una hermandad en cuyas constituciones, en vigor todavía no ha mucho, se asignan al predicador cuaresmero, como retribución de su trabajo, cierta cantidad de pan, una bolsita de almendras confitadas y chocolate. COSTE, en *Cartas sobre el viaje a España*, libro impreso en Pamplona en 1756, nos habla de las costumbres de la aristocracia pamplonesa del siglo 18 en forma tendenciosa y poco digna. En él señala el chocolate como postre o merienda obligada en reuniones de la buena sociedad. No sólo las canciones de cuna, sino también otras poesías populares tratan del mismo tema. En una que recogí no ha mucho en Laburdi he encontrado una alusión muy significativa al respecto. Se titula *Nere andria plazan dantzán* (Mi mujer bailando en la plaza), sátira mordaz contra la esposa, que lleva buena vida sin trabajar. Dice así la 3ª estrofa:

*Nere andria jaiki orduko, zazpiak edo zortziak.
Handikan goiti etzaizko sobra berai dohazkon guziak;
Neretzat xardin erdi bat, eta beretzat txokolatía....*

Ya son las siete o las ocho para cuando mi mujer se levanta. De esta hora en adelante, todo lo que le gusta le parece poco; para mí, media sardina; y para ella, chocolate....

Mas no sólo de cosas materiales habla la madre a su hijito. Con frecuencia la contemplación de aquella cabecita aureolada de inocencia, de aquellas mejillas sonrosadas como las cerezas que cuelgan delante del caserío, va acompañada de un recuerdo de amor o de tristeza. Mientras su marido y sus hijos mayorcitos se ocupan en las tareas del campo, rememora una estrofa que encierra algún recuerdo triste de su vida. Y no acertando a exteriorizarlo sino envuelto en música, lo condensa en una cuarteta con la fuerza y concisión características del genio popular:

*Altza eder ur airian,
Iru arrosa Maiatzian;
Amoriorikan eztuenak
Eztu minikan biotzian.*

Bello el aliso junto al agua, tres rosas en Mayo; quien no sabe de amores no sabe de penas.

O esta otra, tan conocida en Guipúzcoa:

*Aurtxo txikia negarrez dago:
Ama, emazu titia.
Aita gaiztoa tabernan dago,
Pikaro, jokalaria.*

El niño está llorando: Madre, dale el pecho. El padre está en la taberna, el pícaro y jugador.

Así expresa el corazón maternal su ternura:

*Itxasoan laño dago
Baionako barraraño.
Nik zu zaitut maitiango
Txoriak bere umiak baño.*

En la mar hay niebla hasta la barra de Bayona. Yo te amo más que el pájaro sus crías.

El amor maternal llega a veces a expresiones tan refinadas, que la palabra, la frase amplia, es una traba que le impide volar libre-

mente. Tartamudea entonces, y no sabe decir a su hijito sino una palabra, suma y compendio de su cariño: *Kuttuna*, queridito... palabra cantada a pedacitos, servida así en pequeñas dosis, como la papilla con que luego le ha de alimentar.

Fueron sin duda labios femeninos los que por primera vez cantaron estas melodías. Y notad cómo la poetisa popular utiliza para sus imágenes todo lo que ve alrededor suyo: naturaleza, pájaros, árboles, mar... fuente inagotable de poesía... "El cantor vasco, dice CAMPIÓN, canta de preferencia el amor, la vida tranquila del aldeaño, la naturaleza, la independencia. Saca sus efectos de los objetos, de los seres que le rodean y son bellos de por sí mismos: pájaros, flores, riachuelos, bosques, montañas, astros, el blanco hervoreo del mar, la luz nivea de la luna. Sus notas más profundas las exhala su sensibilidad. Su imaginación es sosegada, límpida, poco inventiva y constructiva. Carece del don de la elocuencia; en cambio nunca declama ni exagera". CHATEAUBRIAND ha hecho notar muy acertadamente que el poeta popular se propone pintar la realidad: "pues los hombres que viven en contacto íntimo con la naturaleza, se contentan con pintar exactamente en sus canciones lo que ven; el artista, por el contrario, persigue un ideal. El uno copia; el otro crea. El uno va tras lo verdadero; el otro tras una quimera".

El cantor o la madre vasca que viven en nuestras montañas no necesitan construir o imaginar sistemas filosóficos para expresar las sensaciones que experimentan ante esta espléndida naturaleza que tienen a la vista. El poeta vasco, diría yo, toma sencillamente notas, apuntes del natural. Notas y apuntes bien dibujados, concisos, que luego sirven de marco al pensamiento que quieren expresar. En la poesía popular, sobre todo en la vasca, que parece guardar mejor un carácter específico, falta afortunadamente ese elemento discursivo, de transición (*fléau du style*, roña del estilo, dijo GRATRY), que quita vigor al pensamiento. Así en música las modulaciones sucesivas por tonos relativos destruyen el encanto de hacer sonar uno tras otro dos acordes de tonalidades alejadas entre sí. Estos poetas anónimos populares parecen haber conocido el pensamiento de JOUBERT: "El poeta no debe atravesar paso a paso lo que puede franquear de un salto".

La poesía popular vasca es concisa, vigorosa, sobria, sin declamaciones huera ni exageraciones ampulosas, porque está destinada

a ser cantada, y no declamada; distinción que no todos tienen en cuenta al escribir versos cantables. Esta concisión del poeta popular hace que se unan sin soldadura ideas distintas, que no guardan relación entre sí. Viene a ser lo que en gramática llamamos aposición.

Véase el siguiente ejemplo: (AZKUE, *Cancionero Vasco*, p. 226):

*Aztanen portalean
 Arbola eder bi:
 Bata da laranjea,
 Bestea madari.
 Larrosatxuak bost orri daukaz,
 Kabelineak amabi:
 Gure umea gura dabenak,
 Eskau bekio Amari.*

En el portal de Aztán hay dos hermosos árboles: naranjo el uno, peral el otro. La rosita cinco pétalos, doce el clavel: Quien quiera a nuestro niño, pídaselo a su madre.

* * *

Pensé en un principio, cuando comencé mis trabajos de investigación folklórica, que estas enumeraciones, sin conexión aparente entre sí, quizá fueran restos de antiguas poesías, fragmentos, girones de estrofas mal guardadas en la memoria del cantor, como ramas desprendidas de su tronco. Mas luego eché de ver que tal procedimiento (que recuerda la manera de los *aikais* japoneses) es uno de los caracteres salientes de la poesía popular. Y dicho sea de paso que, si los jóvenes poetas calcaran poco a poco en estos modelos populares sus tiradas de versos, éstos ganarían no poco en vigor y carácter.

¿Es abundante nuestro repertorio de canciones de cuna?. Creo poder afirmar categóricamente que sí. Y no sólo por lo que personalmente he podido recoger, sino también por las que integran el *Cancionero Vasco* de AZKUE. Los diversos cancioneros que he podido ojear (bretones, del Vivarais, de la isla de Man, de Bourgoigne, salmantino, asturiano, burgalés, de Provenza, alemanes, americanos, etc...) contienen ordinariamente un tipo fijo de canción de cuna, el clásico en el país. No así el nuestro, en que habiendo tipos de canciones de cuna más vulgarizados en unas regiones que en otras, no son

de tipo único, ni eje central en torno del cual giran las demás canciones. De ahí que la canción vasca adquiera caracteres muy variados y se dibuje con muy diversos perfiles.

* * *

Para comenzar, veamos una que es un balanceo suave, insistente, como la ternura que lo ha dictado. La melodía oscila entre dos notas. Pero observad cómo el artista popular, por evitar la monotonía de una repetición incesante, añade una notita accidental, que da a la línea melódica un giro, una curva, como la del ave que, volando en línea recta, desciende rápidamente, para retornar a la trayectoria comenzada... Oidla.

(Se canta *Buba, ñiñaño*, n.º 25)

Es fácil que alguno de vosotros, educado en Francia, haya creído reconocer en esta melodía aquella tan conocida *Do, do, l'enfant, do*, y se haya imaginado ser ésta una traducción de aquélla, o viceversa. Aparte ser distintas las melodías, la vasca, a mi juicio, de tener algún sabor, antes que francés lo tendría ruso, como el de la canción *Remeros del Volga*, tan conocida de todos. Por la identidad o parecido de ciertas fórmulas musicales no se ha de erigir en dogma que tal o cual melodía sea producto de importación o de influencia extranjera. Es puramente la floración espontánea del alma humana, que, en todos los climas, en todas las latitudes, se expresa de manera idéntica en el momento de los primeros balbuceos artísticos. Luego vienen las civilizaciones respectivas a cultivar ese primer campo, y cada una de ellas saca fruto distinto...

En la canción que acabáis de oír habréis notado claramente dibujado un ritmo, un balanceo melódico. También en otras canciones cuneras hay, si no tan manifiesto, un ritmo latente, como armazón óseo disimulado por turgencias más o menos pronunciadas. Lo veréis en la siguiente, cuya letra dice así:

*Altza eder ur airian
Iru arrosa Maiatzian
Amoriorikan eztuenak
Eztu minikan biotzian.*

Hermoso el aliso junto al agua, Tres rosas en Mayo. Quien no sabe de amores, no sabe de penas.

(Se canta *Altza eder*, n.º 5)

¿Qué significan esos dos versos en que se habla del aliso y de las rosas de Mayo?. ¿Serán eco de otras literaturas populares, en que con muchísima frecuencia se hace mención de tres caballeros, tres capitanes, tres doncellas, tres niños?... Misterios son estos del alma popular. Aún cuando la letra no parece cunera de intento, el contexto general de la canción, el carácter de la melodía, el ámbito restringido en que ésta se mueve, el ritmo que asoma a flor de sus notas, y sobre todo la designación popular, hacen que la clasifiquemos entre las canciones de cuna. Proviene de Baztán (Navarra).

Señores, no sé qué melancolía íntima tan profunda encierran estas canciones, que, oyéndolas, parece llenarse el ambiente de un perfume ancestral, como el del lenguaje mudo de los viejos cuadros y tapices de las antiguas casas solariegas de nuestro país. ¿Es la soledad en que vive el cantor vasco, es el paisaje "cargado de silencios rumbosos", que dijo GABRIEL Y GALAN, quien pone un sello tan inconfundible en el lirismo vasco?. Evocad, —pues lo conocéis—, ese paisaje que posee todas las gracias, todas las sorpresas, desde la cerrazón de sus nieblas tupidas, hasta la alegría de los días claros, en que el aire se estremece de júbilo al beso de los rayos solares;... desde las colinas verdes, que juegan con las olas del mar, hasta las altas montañas, esfinges preñadas de misterios. Evocad ese paisaje. Colocad en él la piedra fundamental, el *caserío vasco*, la casa vasca. Aquella casa de que nos habla FRANCIS JAMMES en su novela *Campanas para dos bodas...* "Semejante a un ave muy grande que acaba de posarse. Una de sus alas, la más corta, parece amenazar el equilibrio del pájaro. Su pecho, saliente sobre la base, está estriado de marrón por ligeras vigas que han quedado visibles. Y como si de su pecho se hubieran arrancado flechas, aparecen señaladas en diversas partes unas como heridas triangulares. Son las ventanas por donde respiran el heno y los cereales de la última cosecha. El portal está formado de piedras pesadas: es un arco de medio punto, o algo rebajado. Y en alto, en un pequeño nicho, pintado de azul, aparece modesta la imagen de una Virgen, entre geranios y flores artificiales".

En un extremo del largo balcón, sobre el que vienen a posarse las ramas de los cerezos, de los viejos perales, está sentada la madre, la abuelita vasca, uno de esos tipos que los Arteta y los Zubiaurre han inmortalizado en sus lienzos. Frente al caserío se escalona, en toda la gama de ondulaciones posibles, el paisaje vasco: prados de verde esmeralda, bosques de un verde oscuro, campos de trigo dorado por el sol, cintas de plata en el fondo de los valles... este paisaje se alarga hasta el mar. El mar vasco, que pocas veces aparece ancho, grande, pues una neblina tenue lo llena de misterio. Contemplad a la madre en presencia de esta naturaleza, y comprenderéis por qué muchas de las canciones vascas poseen un sentimiento interior, una *Innigkeit*, que dicen los alemanes, tan profunda. Para cantar, al artista popular bástale copiar, notar lo que ve... El mar, la niebla, la lejanía, los pájaros que cantan en los árboles, el amor profundo, reconcentrado, fuerte como la muerte, hacen exclamar a la madre vasca:

Itsasoetan laño dago
Baionako barraraiño.
Xoriak bere umiak baño,
Nik zu zaitut maitiago.

Niebla en la mar, hasta la barra de Bayona. Más que el pájaro sus crías te amo yo a ti.

(Se canta *Itsasoetan*, nº 42)

* * *

Habéis visto cómo el paisaje inspira a la madre vasca. Diríase que la impresión recibida, y sobre todo el modo de expresarla, son subjetivos. El paisaje ha quedado grabado en el espíritu maternal, y la melancolía húmeda de la neblina ha venido a posarse sobre la que ya existía en el corazón. Estas dos melancolías se funden. Y bien puede decirse que en tal caso "un estado del alma es un paisaje".

Pero sucede que la musa popular no se desprende de la impresión recibida de la naturaleza. Con la misma letra, dominada por el mismo sentido, sabe encontrar fórmulas muy variadas para expresar un mismo estado de ánimo. La melodía que vais a oír es en extremo sencilla. Se mueve en un ámbito de tres notas. Con ellas, el músico popular ha sabido pintar la lejanía, la línea horizontal gris que se posa sobre nuestro mar. Diríamos que esta melodía es pictórica, objeti-

va... Sin embargo, ¡qué íntima melancolía guardan esos intervalos rudimentarios!

(Se canta *Ixasuetan*, n.º 43)

Ante melodías como éstas llega uno a pensar con SCHURÉ que “la poesía del pueblo es el arte menos fingido, y, sin embargo, el más penetrante; algunas veces el más hermoso”. Llega a ser el más penetrante precisamente por la simplicidad de medios de que se vale. Un ejemplo: La madre vasca prescinde hasta de la letra para demostrar su cariño al fruto de sus entrañas; y con un sentido genial inconsciente crea una melodía que sea expresión de su ternura. Parece que comprende ser la música el único lenguaje digno, en que pueda encajar el mundo íntimo de su sentimiento, mundo al que no puede llegar la palabra. Prescinde de ésta; y no porque crea con FIGARO que “se pone en música lo que no vale la pena de ser dicho o hablado”, sino porque la palabra resulta fría para reflejar su ternura. Crea una melodía, que es todo un rumor de palabras; porque, entre varias palabras vascas que demuestran cariño, escoge una en que la letra *u* forma el fondo radical sonoro: *Kuttuna*, que quiere decir *queridito*. Cántale esta palabra a su hijito, a pedacitos, largamente, gozándose en ella. Y este modo de deleite o expansión del corazón me recuerda el de los *jubila* gregorianos de los *Alleluia*... La melodía que van a oír, parece un largo beso melódico, trenzado en el aire, en derredor del cual se oyen rumores de palomas y de ángeles.

(Se canta *Tiun kurrun...*, n.º 77)

¿Creéis que el arte popular pueda llegar a más alto grado de delicadeza, de finura?. ¿Creéis que aún los más grandes liederistas, un Schubert, un Schumann, han creado, dentro del género, modelos que lo superen?.

Un especialista en la canción popular, JULIEN TIERSOT, hablando de ella, ha dicho algo que bien podemos aplicar a la nuestra: “Las altas montañas, dice, o las melodías que se alimentan en sus alturas, comunican algo de la pureza de su atmósfera”. Parece que haya en las canciones de los montañeses algo de fluido, de etéreo, una dulzura penetrante, que no se encuentra ordinariamente en las melodías de nuestras llanuras. Fijaos, por ejemplo, en la siguiente canción, que recogí en Ustaritz, cuya letra dice así:

Haurra, eizu lo, lo, lo;
Emanen dautzut bi goxo:
Orain bat eta gero bertzia.
Bai, bai, bai,
Ez, ez, ez,
Ikusi nuenian oi zure begiak
Iduritu zitzaiztan zeruko izarrak.

Niño, duerme, duerme, duerme; te daré dos dulces: uno ahora, otro luego. Si, si, si,..... No, no, no,..... Al contemplar tus ojillos, parecíéronme estrellas del cielo.

(Se canta *Haurra, eizu lo, lo, lo*, n.º 39)

He dicho antes que el artista popular, para cantar delicadamente, no tiene más que copiar lo que ve delante. Y os he hecho notar cómo la niebla gris, el mar lejano etc., inspiran a la musa popular sugiriéndole poemitas que son verdaderas joyas. Porque el poeta popular copia, y porque en el País Vasco no todo es bruma ni melancolía, hay también canciones, como ésta que vais a oír enseguida. La ha cantado una madre en un día claro, de esos magníficos días que no faltan en nuestra tierra. Sentada ante el portalón de la casa, bien sea sobre un poyo de piedra, bien sobre la vara del carro en que recogen el heno de sus prados, la madre vasca ve recortarse en el cielo azul un ave que vuela majestuosa, serena. Estechando a su hijo contra el pecho, como para librarle de un peligro, le canta:

Bonbolontena, nere laztana
Ez egin lorik basuan:
Aizteritxuak eamango zaitu
Erbia zeralakuan. Bo.

Bonbolontena, queridito mío, no duermas en el bosque: el cazadorcito te llevará como si fueras una liebre.

(Se canta: *Bonbolontena*, n.º 24)

De días claros os he hablado. Porque también éstos hallan eco en el corazón de la madre. Ellos han inspirado estrofas tan claras como las siguientes:

1. *Bolon bat eta bolon bi
Bolon putzura erori:
Erori bazen, erori,
Ez da geroztik ageri.*

Un juguete, dos juguetes; el juguete cayó en el pozo. Si cayó, cayó, ya no ha aparecido más.

2. *Gure aurraren aur ona!
Balio luke Baiona!
Baiona diruekin, baino
naiago geren aur ona.*

El nuestro, ¡que niño tan bueno!. Vale tanto como Bayona. Bayona se compra con dinero; pero yo prefiero nuestro niño.

3. *Aurra, egizu lo, ta lo;
main dizkitzut bi kokoilo:
Orain bat eta gero bestea;
Arratsaldean txokolatea.*

Duerme, niño, duerme; te daré dos dulcecillos: uno, ahora; otro, después; a la tarde, chocolate.

4. *Gure aurra te bertze bat
Ezkildorrean ziren bart.
Gure aurra ta bertze bi ere
Ezkildorrean izan dire.*

Nuestro niño y otro niño estuvieron ayer noche en el campanario. Nuestro niño y otros dos estuvieron en el campanario.

(Se canta *Bolon bat eta bolon bi*, n.º 23)

No quisiera, Señores, hacerme pesado, prolongando demasiado esta pequeña charla, cuyo fin era el haceros oír algunas canciones de cuna. Para terminar, os voy a presentar dos. Una de ellas, muy linda, muy ingenua, de un carácter análogo al *Der Leiermann* (El Organillero) de Schubert. Es un zortziko de ritmos amplios, que produce sensación de reposo, de nobleza. Conozco varias versiones rítmicas diferentes de la melodía; pero os doy la que trae AZKUE (*Cancionero*, n.º 181. p. 249), por ser, para mi gusto, la más fina. Dice así la letra:

*Txalopin, txalo,
Txalo ta txalo:
Katutxo
Mizpila gañean dago.
Badago, bego:
Bego, badago.
Zapatatxo berrien
esperon dago.*

Txalopin, txalo, txalo ta txalo: el gatito está encima del nispero. Si está, que esté; que esté, si está. De unos zapatitos nuevos está a la espera.

(Se canta *Txalopin txalo*, n.º 80)

* * *

La otra y última es una canción infantil, de corte clásico, que parece del siglo 18. Pudiera haber servido de tema a nuestro Arriaga, o a Mozart o Beethoven, para *allegretto* de un trío o cuarteto. Evoca un cuadro familiar, en que la madre y los hermanitos hacen fiestas al chiquitín, que sonríe admirado en su inocencia. La recogió en Ezkioga mi amigo el diputado provincial D. Ignacio Pérez Arregui. La letra dice así:

1. *Atzo ttun ttun, gaur ttun ttun,
Beti ttun ttun gaittun gu.
Gure dirua aittun eta
Nor naiko gaittun gu?
Atzo ttun ttun, gaur ttun ttun,
Beti ttun ttun gaittun gu.*

Ayer de fiesta, hoy de fiesta, siempre de fiesta estamos... Nuestro dinero se acabó, y ¿quién nos querrá a nosotros?. Ayer de fiesta, hoy de fiesta, siempre de fiesta estamos.

2. *Zazpi librako ollo xuria
Gaur axeriak jan ttun gu:
Atzo ttun ttun....*

El pollito blanco de siete libras hoy el zorro se lo ha comido: Ayer de fiesta.....

(Se canta *Atzo ttun ttun*, n.º 12)

Señores; un poeta de la India ha escrito: “El corazón no se da sino en lágrimas o en canciones”. Si ello es verdad, habréis comprobado que la madre vasca no es avara del suyo: lo ha dado a manos llenas en estas melodías que acabáis de oír, algunas de ellas acompañadas, al parecer, de dulces lágrimas de tierna melancolía.

Las voces puras de estos niños nos han hecho más viva, más fuerte esta impresión, porque la inocencia ingenua del alma infantil tiene un poder de sugestión ajeno a otros elementos de mayor capacidad artística. Para estos niños y su inteligente director os pido un aplauso.

No acierto a despedirme de vosotros sin recordar aquella frase que algunas veces se encuentra en los versos de los improvisadores populares vascos: “*Gaizki esanak barkatu*”. Quiero decir que, tratando de un tema tan sugestivo como el de hoy, disimuléis no haber sabido yo aliar lo *útil con lo agradable*, según quiere el poeta latino. Cuento con vuestra indulgencia, pues es natural que “un pobre, como es un religioso franciscano, sea incapaz de distribuir tesoros dignos de vosotros”.

12. QUELQUES OBSERVATIONS SUR LA MANIÈRE DE RECUEILLIR LES CHANSONS POPULAIRES

Conferencia pronunciada en el Primer Congreso Internacional de Folklore, Paris, École du Louvre, del 23 al 28 de Agosto de 1937. Impresa en *Gure Herria*, 1937, p. 143-156.

Parece haberse pronunciado la primera vez, en castellano, en un cursillo de Estudios Vascos, San Sebastián, 17 de Julio de 1936.

MESSIEURS:

Je vais, pendant quelques instants, livrer à votre considération quelques observations suggérées par ma pratique de recueillir les chansons populaires basques; fruit de mon expérience personnelle, étranger à toute étude livresque; car, "en fin de compte, l'on ne sait bien que ce que l'on a trouvé soi-même".

Avant d'entrer dans les détails, il convient de poser deux principes, qui sont, à mon avis, fondamentaux, et nécessaires pour justifier les observations que je vous propose.

En premier lieu; la vérité folklorique n'est pas une vérité mathématique. Celle-ci une vérité fixe, qui ne peut changer. La vérité folklorique est mobile, flottante instable. On peut la comparer à la mer, qui, tout en étant une masse déterminée, et sans cesser de l'être, change constamment de couleur, de reflets... de lignes accessoires, de profils, de détails. La vérité mathématique, au contraire, est immuable, pour ainsi dire; c'est une roche, un bloc de granit, une montagne qui

ne change ni de silhouette, ni de profil, au moins sensiblement (bien que nous sachions que ses lignes puissent varier un peu avec les années, d'après ce que dit le géologue, Pierre Termier). En mathématiques, deux et deux font quatre: ni plus ni moins. Dans l'art, l'art musical populaire, deux et deux peuvent signifier, être bien des choses. D'où l'intérêt continu de l'art populaire, dans notre cas l'art populaire musical du Pays Basque.

Quand je dis de l'art musical populaire qu'il est une vérité folklorique, c'est-à-dire mobile, je m'en rapporte aux fluctuations qu'elle éprouve en passant sur les lèvres du peuple. Dans un certain sens, la vérité folklorique est également fixe; mieux, elle l'a été. Une chanson populaire, paroles et musique, a pris naissance à un moment donné: c'est un enfant du peuple qui l'a créée, se servant — à peu près toujours — d'un élément commun existant dans son entourage. La chanson naquit avec une forme déterminée, telles strophes, telle musique... Mais elle s'altère dans la bouche du peuple, quelquefois dans un sens péjoratif, c'est-à-dire, en perdant quelques détails intéressants, incompréhensibles peut-être pour un chanteur d'une autre région; ou bien, elle s'augmente de petits détails provenant d'autres chansons.

Par conséquent, le changement est la caractéristique de la chanson populaire. Nous pourrions la définir: *une vérité fixe capable d'altération, et altérée de fait*. Et cela est si vrai que je me souviens d'avoir consigné dans mes notes prises il y a longtemps, qu'une chanson n'acquiert de droit à la popularité qu'autant qu'elle est soumise à un travail impersonnel, dont le facteur principal est le temps. C'est d'INDY qui l'affirme. Je substituerai au terme "temps": "les différents chanteurs populaires".

De ceci découle le second fondement sur lequel s'appuient des observations pratiques: si la variation est un élément essentiel de la chanson populaire, l'élément corrélatif est l'intérêt que doivent éveiller en nous ces fluctuations. Nous devons les noter d'abord dans notre Pays, ensuite à l'étranger, si par hasard c'est une chanson, une légende, un conte, un proverbe, qui se trouve dans le folklore d'autres pays.

Il peut arriver qu'un détail de la version originale se soit altéré chez notre peuple. Il est intéressant, dans ce cas, de noter l'altération et la forme primitive qui lui a donné naissance. L'altération peut renfermer un phénomène linguistique, ethnique; expliquer, confirmer ou

détruire une théorie. Pour le folkloriste averti ces détails ont un intérêt de premier ordre. Pourquoi?. Parce que, les lignes générales étant connues, on peut dire que l'intérêt de l'art populaire réside dans le détail, dans l'adaptation, dans cette touche personnelle dont le peuple scelle ses créations (si l'on peut ainsi parler). L'art gothique n'est pas né dans le Pays Basque; cependant, le style gothique du Pays Basque a un certain caractère propre, quant au détail, comme le dit le P. VALLADO au Congrès d'Oñate. Les arts populaires de la broderie, du tissu, du travail du fer, ont aussi dans notre Pays leurs particularités plus ou moins accentuées. Nous l'avons entendu au Congrès de Vergara. Le soin de recueillir ces détails incombe aux spécialistes dans la matière.

Il ne faut pas croire pour cela qu'un peuple doive travailler à l'encontre de ses voisins, sous prétexte d'avoir un génie propre. Les maisons ont partout les fondements dans la terre et le toit au sommet. On ne plante pas un arbre les racines en l'air. Pour que le Basque soit personnel il n'est pas nécessaire qu'il mette le toit par terre ou les racines en l'air.

Il en est de même en musique, dans le cas, la musique populaire. Occidentaux, au milieu d'une civilisation occidentale, les Basques participent de la musique européenne. Préciser ce qu'elle nous donne et noter les caractères qui nous séparent des autres peuples, voilà ce que l'on peut réaliser en observant les détails dans les chansons. Parmi les multiples phénomènes musicaux que l'on découvre dans notre pays il se peut qu'il ne soit pas impossible encore de réunir quelques éléments épars des anciennes civilisations, de nature à prouver certaines origines ou des rapprochements avec d'autres pays.

Une fois les lignes générales du chansonnier basque établies (ce qui est une étude primordiale), il faut réunir tous ces menus détails, toutes ces petites variantes, qu'on pourra ensuite cataloguer; d'après ce catalogue on établit les lois que le peuple suit instinctivement.

L'une des principales caractéristiques, celles qui répondent le mieux au fond ethnique de la race, c'est sa manière de siffler, de chanter. J'ai toujours cru qu'un basque se reconnaît à sa manière de siffler, par exemple devant ses bœufs, de chanter quand il les conduit, traînant le char par la montagne. (Je parle du basque qui n'est pas "kaletarra", mais de de la montagne, vivant loin des agglomérations

urbaines). Car, ainsi que le disait récemment CURT SACHS: "Les phénomènes qui se trouvent dans des régions de récession sont antérieurs aux phénomènes des régions largement ouvertes". Dans notre cas, les régions de récession seraient les montagnes avec leurs habitants et les *bordaris*, par opposition aux habitants de la plaine.

Cette façon typique de siffler, de chanter, ne peut pas être transcrite sur le papier; mais le disque peut bien nous la conserver, nous la transmettre.

Les particularités auxquelles je fais allusion peuvent être de trois classes: mélodiques, modales et rythmiques.

MODALES.— Il faut chercher si le chanteur conserve encore par hasard une modalité inconnue du répertoire déjà classé. En recherchant cette nouvelle modalité on se trouve en présence d'une plante, d'un oiseau inconnus dans la faune et la flore musicales du Pays.

Ceci est très intéressant. De même que déterminer la survivance des modalités anciennes et la facilité de changer les modalités anciennes en modernes ou vice-versa, les modernes en anciennes. Ou bien la faculté multiple que possède le peuple de réunir dans une même chanson plusieurs modalités. Ainsi: *I'Iru Damatxo*, d'après les versions publiées que nous connaissons est une chanson moderne. On la trouve déjà, telle que nous la connaissons aujourd'hui, dans une *tonadilla* madrilène du XVIII^e siècle, composée par le fameux tonadillero de Corella (Navarre), LASERNA, sous le titre *La Vizcaina*. La modalité en est une mineure moderne. Etant un jour, en promenade, je rencontrai un bouvier, assis sur son char, qui la chantait ainsi:



La modalité moderne était changée en dorien, un premier mode grégorien.

Autre exemple. Qui ne connaît la chanson *Uxo Xuria*, chanson sûrement française du XVIII^e, répandue dans diverses contrées d'Europe?. Sa modalité est celle d'un majeur moderne. Cependant je l'ai entendue chanter ainsi:



Le mode majeur moderne se transforme en septième mode grégorien.

Est-ce du temps perdu que de recueillir ces petits détails? Je ne pense pas qu'un initié à ces recherches folkloriques puisse l'affirmer. Cette collection de menus détails peut, même fournir des matériaux à des créations artistiques. Un compositeur peut tirer parti de ces variétés modales et donner ainsi de l'intérêt à des choses vieilles.

MÉLODIQUES.— Il est également digne d'intérêt de noter l'indécision des chanteurs devant la tierce. A les entendre, on se demande quelquefois s'ils chantent en majeur ou en mineur. Je me souviens d'un cas de cette espèce qui m'arriva à Tolosa. Je copiais des chansons avec plusieurs de mes amis, familiers de ces sortes de recherches. Eux, ils entendaient la chanson, par exemple en majeur et moi en mineur. Cela prouvenait-il de ce qu'on appelle le quart de ton, comme le dit Mme de la VILLÉHÉLIO?. Je n'ose pas l'affirmer. Je n'arrive pas encore à le concevoir aussi clairement que cet auteur. J'inclinerais plutôt à croire que cette déformation provient d'une émission défectueuse ou de la constitution naturelle de la bouche, de la gorge; déformation provenant, (qui le sait?) de ne pas entendre des instruments justes (pianos et orgues) et de vivre assez éloigné de ce que l'on pourrait appeler la musique juste, bien jouée. Un folkloriste aussi expérimenté que Julien TIERSOT ne semble pas croire à l'existence du quart de ton, d'après ce que l'on déduit de son intéressant volume *La chanson populaire et les écrivains romantiques*.

VARIANTES MÉLODIQUES.— Le peuple les renouvelle incessamment. Un exemple. La même chanson *Uxo Xuria*. J'y ai noté cette variante pour la seconde strophe:



Il est intéressant de conserver cette variante, qui se retrouve dans d'autres fragments de chansons basques.

Les variantes dans les cadences sont d'un grand intérêt. Par exemple: j'en ai trouvé trois dans la chanson connue "*Sagarraren*" que m'interprêta un chanteur de Sara. Voici la première version:



En la lui faisant répéter il me changea la cadence en celle-ci, presque identique:



A la troisième fois la cadence fut plus intéressante; je ne crois pas l'avoir trouvée dans une autre chanson:



PARTICULARITÉS RYTHMIQUES.— Voilà un point très important quand il s'agit de copier des chansons populaires. Le rythme s'altère fréquemment dans la bouche du chanteur populaire. Recueillons le plus de détails possibles sur cette question.

Voici une chanson basque française connue qui me fournira le premier exemple: *Othea lili denian*. On la connaît ainsi:



Je l'ai recueillie de cette même façon mais aussi avec une petite variante:



Mon chanteur, de son côté, la transformait en mode mineur moderne: il lui enlevait la noblesse, la rudesse de la sensible par ton entier: le fa naturel était diézé... Mais, vers le milieu, mon chanteur dérivait au mode majeur. La chanson, en plus de ses petites variantes dans le même mode, avait complètement modifié sa modalité.

Du point de vue rythmique, ce que Bordes entendit en rythme isochrone, régulier, je l'ai entendu en rythme irrégulier. Avec cette particularité que l'irregularité n'est pas seulement passagère, mais un rythme fixe.

Voici ma version:



L'alternance de pieds, de rythmes, 3/8 et 2/8 est très curieuse dans cette version. Chose curieuse également: Bordes a deux versions de cette chansons, d'un rythme régulier: mesure à 3/8.

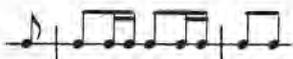
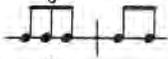
Mais les deux diffèrent par la modalité: l'une est ancienne, celle que je vous ai chantée, et l'autre modernisée. Cependant, à regarder les détails, il ne faut pas oublier qu'une des versions de Bordes concorde exactement avec la mienne (que je vous ai donnée), mode mineur, dans l'exposition et la réexposition (c'est-à-dire: première et troisième partie de la chanson) et majeur dans la partie centrale ou épisodique. Le phénomène se reproduit dans la version d'Azkue où le mineur, le majeur et le mineur se retrouvent comme dans mes versions. Ajoutons que dans celle d'Azkue il y a des variantes de rythme qui sont à retenir.

Il est très instructif et très curieux de compulser les différentes versions d'une chanson. Versions qui peuvent donner lieu à des théories sur l'accent, par exemple, et sa quantité, etc... Voilà pourquoi j'insiste sur ce fait: que, pour quelque-uns, la chanson populaire comporte plus d'intérêt dans le détail fugitif que dans la ligne générale, dans son lyrisme mélodique.

Puisque nous parlons de détails rythmiques, je ferai mention d'une catégorie de formules populaires qui, sans avoir une mélodie (c'est-à-dire, une courbe de hauteur, d'intervalles), ont cependant un rythme très marqué; tellement, qu'en les récitant, les paysans basques en soulignent le rythme; ce qu'ils ne font pas quand ils récitent les strophes d'un chanson dont on leur a copié le premier couplet. Je veux citer les formules enfantines. Je ne dis pas que toutes ces formules sont ainsi rythmées, mais il y en a beaucoup: ce qui ferait soupçonner que'elles ont eu, peut-être, une musique.

Je vais choisir dans mes cahiers quelques-unes de ces formules. J'en parle parce que je crois qu'il vaut la peine de les transcrire en notation musicale. Elles sont une sorte d'embryon de musique, et me rappellent l'impression curieuse éprouvée en recueillant des chansons à Tolosa, quand je me vis dans l'impossibilité de noter la musique, la courbe mélodique, chantée par les "baserritarras". Ils ne changeaient pas sensiblement de hauteur dans les intervalles; ils ne les donnaient, ils ne les chantaient que sommairement: ils récitaient la mélodie sur une forme spéciale.

Voici une de ces formules copiées à Sara:

<i>Xirristi, mirristi, pekádo</i>	
<i>Errége Prantzian balégo</i>	
<i>Akerrak kánta</i>	
<i>Idiak dántza</i>	
<i>Astoak danboliña yo</i>	
<i>Xípitin, xípitin zi</i>	
<i>Eltze zarrían odolki</i>	

Ou bien cette autre, copiée au Curé de Lanz qui se souvenait l'avoir entendue, étant enfant, à Larraun; il est originaire de Lekunberri (Navarre).

Elule dió elulé



Artzai-kapelu makulé



qui signifie: *Il neige, il neige. Chapeau de berger tordu.*

Ces sortes de formules sont abondantes entre enfants ou à leur âge. Je me contente, donc, de ces deux exemples.

Peut-être, dira-t-on, la notation des accents serait un moyen de déterminer le rythme?. Je ne nie pas qu'il en soit ainsi, en partie. Mais je crois qu'une telle écriture rythmique serait un peu incomplète. Il y a dans ces formules un balancement rythmique qui dépasse la récitation ordinaire, la courbe qui la constitue. Il faut, donc, bien noter ce balancement, parce qu'il est fixe. De même, il serait bon (disons-le en passant) que le poète basque moderne signalât graphiquement les accents rythmiques du vers. En effet, étant donné la nature de l'accent tonique basque variable dans un même mot suivant les dialectes, il arrive que deux lecteurs rythment une poésie de deux manières différents. Par contre, dans les formules dont je vous parle le rythme est fixe, il ne change pas dans la bouche du peuple.

On devrait conserver aussi d'autres détails, petits si vous le voulez, dans nos transcriptions, certaines notes d'appui, sur lesquelles on commence à chanter, qui ne sont pas essentielles, ne constituent pas le corps de la mélodie; petites notes ou appuis que j'ai entendues chez un chanteur souletin et que j'ai transcrites dans les documents que je publie dans cette revue. A noter, aussi, si possible, quelques *gruppetti* ou *itzulikak* (d'après eux) dont ils ornent les mélodies et qui sont fréquents, surtout dans la musique de *chistu*; à signaler aussi certaines notes *liquescentes* que l'on constate dans la façon de chanter de certains paysans.

Petits détails, si l'on veut, mais qui sont intéressants à recueillir ou du moins à noter par un petit signe. Il est vrai que l'écriture de la musique actuelle n'est pas aussi parfaite qu'on le voudrait pour transcrite tous ces détails.

Je n'insisterai pas assez sur l'exactitude et l'intérêt qu'il faut apporter à recueillir tous les détails d'une chanson. Il peut facilement nous tomber sous la main des particularités qui peuvent intéresser, même en dehors de chez nous. Par exemple, dans un conte de GRIMM, *Der Machandelboom*, qui court dans notre littérature orale et que j'ai recueilli en basque dans la vallée de Baztan, nous constatons que certaines onomatopées de l'original se maintiennent dans notre version basque. De même, certains vers ou couplets sans musique dans l'original, ont dans la nôtre leur mélodie respective, embryonnaire si l'on veut, mais nettement définie. Chose curieuse, elle n'existe pas en Allemagne. L'an passé j'écrivis à des centres de culture spécialisés et à des personnes qui pourraient me la fournir, et la réponse unanime fut qu'elle était inconnue en Allemagne. Peut-être, elle doit exister dans la bouche de quelque "amona" allemande qui s'occupe encore à dire à ses petits enfants les contes que les frères Grimm ont recueillis chez le peuple (bien que mes amis m'écrivaient que personne ne se souvenait de Grimm dans le peuple). Je maintiens cette opinion et voici pourquoi. Il y a quelque temps en lisant un livre: *Les vieilles chansons patoises de tous les pays de France*, par Albert UDRY, je suis tombé sur une chanson tirée des couplets du conte de Grimm, avec une mélodie dans le genre de celle que j'ai trouvée en Baztan; celle-ci d'ailleurs plus intéressante que la française.

Je rapporte ce fait à seule fin d'insister sur mon point de vue: c'est que le folkloriste ne doit pas mépriser le moindre détail d'une chanson qui lui tombe sous la main. Le folkloriste est avant tout un glaneur, un chercheur: il s'en va avec un sac sur le dos, comme le sage de Magendio, dont Paul BOURGET nous parle, ramassant tout ce qu'il trouve. De l'exactitude de sa méthode dépendent les conclusions que les anthropologistes, ethnologistes, linguistes, musicologues, etc... en tireront un jour. Je crois qu'il est nécessaire d'insister sur cette double exactitude de qualité et de quantité. Quelqu'un qui recueille des chansons peut tomber sur un détail, sur une *erreur* même, j'oserais dire, qui confirmerait ou détruirait une théorie ou en fonderait une nouvelle.

C'est pourquoi un folkloriste musicien ne doit pas négliger d'entendre à plusieurs reprises une chanson connue, même très connue. Qui sait les surprises qui l'attendent! Il peut avoir à rectifier une ver-

sion qu'on lui a donnée. Voici un cas. Un de mes amis me communiqua une berceuse qu'il tenait d'un autre ami. Un beau jour, je me trouve en présence de ce dernier. Naturellement, après avoir recueilli quelque nouvelle chanson qu'il savait, je lui demande de me chanter la berceuse en question. Quelle ne fut pas ma surprise de voir que la fin différait sensiblement de celle transmise par mon correspondant!. Il s'était tout simplement trompé de ligne en l'écrivant.

Les collaborateurs ou correspondants peuvent apporter une aide très profitable et qu'il faut accepter. Mais l'expérience nous apprend que, s'ils ne sont pas bien formés, ils peuvent tronquer les phénomènes populaires, mal les interpréter. Si possible, que le folkloriste contrôle lui-même les faits. Il doit se souvenir que chaque région a, pour ainsi dire, sa version. Ce qui fait croire aux chanteurs populaires que les autres régions chantent mal. Les novices dans la pratique de recueillir des chansons doivent tenir compte de cette observation pour ne pas être désorientés. D'où la nécessité et l'utilité de se faire répéter des chansons connues, très populaires, pour y chercher de nouveaux détails. Détails qui ont, à mon avis, une très grande importance. C'est le fond commun où puise le chanteur populaire. Il est curieux de revenir sur une chanson, déjà recueillie de la bouche d'un chanteur déterminé. Je le dis d'expérience. Il y a quelques temps j'écoutais une personne qui m'avait chanté il y a vingt ans quelques chansons que j'avais transcrites; et j'ai noté à cette occasion des détails rythmiques et mélodiques plus purs que la première fois.

Si nous pouvons contrôler un fait, faisons-le avec soin. Il ne faut pas prendre (comme il est arrivé et publié dans un livre) pour du marbre une imitation de bois placée à certaine hauteur... Vérification, d'ailleurs, bien facile à faire, bien que rudimentaire. Le bruit d'un petit caillou décéla le bois peint sous l'apparence du marbre.

Le corollaire nécessaire de cette exactitude dans la transcription personnelle sera la fidélité dans la publication. La méthode rigoureusement scientifique de cet art l'exige. Nous ne pouvons pas, par exemple, sous prétexte de purifier le langage, publier un document tant soit peu altéré. Encore moins altérer quelques notes de la mélodie, en modernisant, je suppose des gammes anciennes, et réciproquement. Je répète que le travail du folkloriste n'est pas de synthétiser, comme celui du musicologue qui bâtit des théories. Son travail est tout autre: donner les bases aux musicologues, ethnologistes, lin-

guistes, etc..., en recueillant des faits, dont ils tireront des thèses ou hypothèses scientifiques; donc travail très important. Je ne dis pas évidemment qu'un folkloriste ne puisse pas être en même temps linguiste, musicologue, etc..., mais seulement que ce sont deux champs d'action différents.

Il est évident qu'un folkloriste linguiste doit connaître la langue à fond, ses altérations, ses nuances, etc...; un folkloriste musicologue la musique ancienne... pour percevoir le détail musical ou linguistique. Je veux rappeler ici seulement ce que dit un des musicologues modernes les plus réputés, parlant de la *Préhistoire musicale*, science qui commence à se dessiner. Les observations de CURT SACHS peuvent avoir une certaine application dans notre étude; elles souligneront surtout l'importance de ne laisser échapper aucun détail quand on recueille des chansons populaires. Qui sait si nous n'y trouverions pas des vestiges de musique préhistorique! Voici Curt Sachs:

Ces quelques suggestions doivent suffire pour aujourd'hui. Elles donnent une idée de ce dont il s'agit. La nouvelle branche, et de la préhistoire et de l'histoire de la musique, est dorénavant inaugurée, et il dépendra des études en détail de la développer. La préhistoire en tirera une foule de données capables de lui fournir de nouveaux rattachements. Et l'histoire de la musique aura enfin la base obligatoire sur laquelle peut reposer l'édifice qu'elle est en train de construire. Il suffit de constater le rapport de certaines mélodies méditerranéennes avec l'art des Troubadours pour montrer que le style fleuri de nos temps préhistoriques, le bel canto, est un héritage de l'époque de bronze. La lutte éternelle, inaugurée par la fameuse bulle du pape Jean XXII, et continuée d'abord par le grand Concile de Trente du XVII^e et XVIII^e, contre le style coloré: cette lutte n'est que le combat du Nord contre le Sud, de l'Europe continentale contre les bords de la Méditerranée. Tout ce qui nous agite, ce sont les tendances qui remontent à l'aube de l'humanité. Et il faut connaître nos racines pour nous connaître nous-même. (*Prolegomènes à une préhistoire musicale de l'Europe. Revue de Musicologie*: Février 1936, page 26).

Approfondir ces questions nous mènerait trop loin et je tomberais dans la prolixité. Je finis en vous remerciant de votre attention

et en vous priant de m'excuser d'avoir employé la première personne plus que de raison. Je vous avais prévenu que j'exposerais mon expérience personnelle. RIMSKY-KORSAKOW, en publiant son ouvrage: *Principes d'orchestration* avertit qu'il n'avancera que des exemples personnels, parce que ce sont ceux qu'il connaît le mieux. Sans vouloir me comparer à ce maître je fais mienne sa parole et c'est mon dernier mot.

16 juillet 1936.

12. ALGUNAS OBSERVACIONES ACERCA DE LA MANERA DE RECOGER LAS CANCIONES POPULARES

Voy a someter a vuestra consideración, durante unos instantes, algunas observaciones, fruto de mi propia experiencia y ajenas de todo estudio librecco, sugeridas por la práctica de recoger canciones populares vascas; porque, “en definitiva, no sabe uno bien sino aquello que descubre por sí mismo”.

Antes de entrar en materia, conviene sentar dos principios que, a mi entender, son fundamentales y necesarios para justificar las observaciones que voy a exponeros.

En primer lugar, la verdad folklórica no es una verdad matemática. Ésta es fija, inmutable; la verdad folklórica es fluctuante, inestable; se la puede comparar a la mar, que, siendo una masa determinada y, sin dejar de serlo, cambia constantemente de color, de reflejos, de líneas accesorias, de perfiles y detalles. La verdad matemática, por el contrario, es inmutable, por así decirlo; es una roca, un bloque granítico, una montaña que no cambia de silueta ni de perfil, al menos sensiblemente (aunque sus líneas puedan variar un tanto con los años, como quiere Pierre Termier.

En matemáticas dos y dos son cuatro, ni más, ni menos. En el arte, el musical popular, dos y dos pueden significar muchas cosas. De ahí el continuo interés que despierta el arte popular; en nuestro caso, el musical del Pueblo Vasco.

Cuando digo que el arte musical popular es una verdad folklórica, es decir, móvil, me refiero a las fluctuaciones que experimenta al pasar por labios del pueblo. En cierto sentido, también la verdad folklórica es fija, mejor dicho, lo fué. Una canción popular, letra y música, ha nacido en un momento dado; un hijo del pueblo la creó,

sirviéndose casi siempre de algún elemento común existente en el entorno. La canción nació con una forma determinada: con tales estrofas, con tal música... Pero en boca del pueblo se altera, a veces en sentido peyorativo, es decir, perdiendo detalles interesantes, acaso incomprensibles para un cantor de otra región; o bien se enriquece con pequeños detalles, adquiridos de otras canciones.

Es, pues, el cambio la característica de la canción popular. La podríamos definir: *Una verdad fija, susceptible de alteración, y de hecho alterada*. Y ello es tan verdadero, que recuerdo haber consignado tiempo ha en mis apuntes, que "una canción no adquiere el derecho de popularidad, en tanto no esté sometida a un trabajo impersonal, cuyo factor es el tiempo". Vincent d'INDY es quien lo afirma. En vez de "tiempo", diría yo "sucesivos cantores populares".

De ahí procede el segundo fundamento en que estriban mis observaciones prácticas: si la alteración es elemento esencial de la canción popular, correlativo suyo ha de ser el interés que las alteraciones deben despertar en nosotros. Es preciso notarlas, primero en nuestro país, luego en el vecino, por si encontramos en el folklore de otros países una canción, una leyenda, un cuento, un proverbio que nos sea común.

Puede ocurrir que algún detalle de la versión original se haya alterado en nuestro pueblo. En tal caso interesa observar la alteración y la forma primitiva que le haya dado origen. La alteración puede encerrar un fenómeno lingüístico; puede explicar, confirmar o destruir una teoría. Para el folklorista advertido, estos detalles son de un interés de primer orden. ¿Por qué? La razón es clara. Cuando ya se conocen las líneas generales, el interés del arte popular se cifra en el detalle, en la adaptación, en el toque personal con que el pueblo sella sus creaciones. El arte gótico no nació en el País Vasco, pero en éste adquiere cierto carácter peculiar, en cuanto al detalle, como diría el P. VALLADO en el Congreso de Oñate. Las artes populares del bordado, del tejido, del trabajo del hierro, también tienen en nuestro país sus peculiaridades, más o menos acentuadas. Lo hemos oído en el Congreso de Vergara. Quedé para los especialistas el cuidado de recoger estos detalles.

No por ello se ha de pensar que un pueblo tenga que trabajar en sentido opuesto al de sus vecinos, so pretexto de acentuar su per-

sonalidad. En todas partes las casas tienen su cimiento en la tierra, y el tejado arriba. No se planta un árbol con las raíces al aire. Para que el Vasco sea personal, no es necesario que ponga el tejado en el suelo, o bien las raíces por el aire.

Lo mismo ocurre en nuestro caso, en la música popular. Occidentales e inmersos en una civilización occidental, los Vascos participan de la música europea. Precisar lo que ésta nos proporciona, y advertir los caracteres que nos separan de los demás pueblos, he ahí lo que se puede realizar observando los detalles en las canciones. Entre los múltiples fenómenos musicales que se descubren en nuestro país, quizá sea todavía posible reunir unos cuantos elementos dispersos de antiguas civilizaciones, por donde rastrear ciertos orígenes comunes o acercamientos con otros países.

Establecidas, pues, las líneas generales del cancionero vasco (estudio primordial), es preciso reunir todos esos nimios detalles, todas esas pequeñas variantes, catalogarlas luego, a fin de establecer las leyes que instintivamente sigue el pueblo.

Una de las principales características y que mejor responden al fondo étnico de la raza es la manera de silbar o de cantar. Siempre he creído que un vasco se reconoce en la manera de silbar, por ejemplo, al frente de sus bueyes, y de cantar mientras los conduce por la montaña arrastrando su carreta. No hablo del vasco *kaletarra*, sino del de la montaña, del que vive apartado de los núcleos urbanos). Porque, como decía recientemente CURT SACHS, "los fenómenos propios de las regiones de recesión son anteriores a los fenómenos de las regiones ampliamente abiertas". En nuestro caso, las regiones de recesión serían las montañas, con sus habitantes y los *bordaris*, en oposición a los vecinos de la llanura. Esa manera típica de silbar o de cantar no se puede transcribir en el papel; pero el disco la puede registrar y transmitirnosla.

Las particularidades a que aludo pueden ser de tres clases: modales, melódicas y rítmicas.

MODALES.— Se ha de investigar si por acaso el cantor conserva aún alguna modalidad desconocida del repertorio ya clasificado. Al observar esa nueva modalidad nos encontramos con una nueva planta o con un ave, desconocidas en la flora y fauna musicales del País.

Esto es de sumo interés. Y no lo es menos el determinar la supervivencia de las modalidades antiguas (modos) y la facilidad de cambiarlas en modernas o, viceversa, las modernas en antiguas. Como también la facilidad múltiple que posee el pueblo de reunir en una misma canción varias modalidades. Así, por ejemplo, el *Iru dama-txo*, según las versiones publicadas que conocemos, es una canción moderna. La encontramos, tal como hoy se conoce, en una *tonadilla* madrileña del siglo XVIII, compuesta por el famoso tonadillero de Corella (Navarra), LASERNA, bajo el título *La Vizcaína*. La modalidad es una menor moderna. Yendo, un día de paseo, me encontré con un boyero, sentado en su carro, que la cantaba así:



La modalidad moderna habíase cambiado en *dorio*, primer modo gregoriano. Otro ejemplo: ¿Quién no conoce la canción *Uxo xuria*, seguramente francesa del siglo XVIII, difundida por diversas comarcas de Europa? Su modalidad es de mayor moderna. No obstante, así la oí cantar:



El modo mayor queda transformado en el séptimo modo gregoriano (*Mixolidio*).

¿Será tiempo perdido el recoger estos pequeños detalles? No creo que un especializado en investigaciones folklóricas pueda afirmarlo. Un conjunto de pequeños detalles puede proporcionar materiales para creaciones artísticas. El compositor sabrá sacar partido de esas variedades modales y dar interés a cosas viejas.

MELÓDICAS.— Merece también tenerse en cuenta la indecisión de los cantores ante la *tercera*. Oyéndoles nos preguntamos a veces si cantan en mayor o en menor. Recuerdo un caso, acaecido en Tolosa. Iba yo copiando canciones con varios amigos míos, aficionados a este género de investigaciones; ellos oían la canción en

mayor, y yo la oía en menor. ¿Sería causa de ello el llamado *cuarto de tono*, como dice Mme. de VILLÉHELIO? No me atrevo a afirmarlo. No acierto a verlo con tanta claridad como dicha dama. 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 (pianos, órganos) y de vivir alejados de lo que podríamos llamar la música afinada, bien ejecutada. Folklorista tan experimentado como Julien TIERSOT no parece creer en la existencia del cuarto de tono, como se deduce de la lectura de su interesante libro *La Canción popular y los escritores románticos*.

VARIANTES MELÓDICAS.— El pueblo las renueva constantemente. Un ejemplo, la misma canción *Uxo Xuria*. En la segunda estrofa noté la siguiente variante:



Debemos conservarla, pues se halla también en otros fragmentos de canciones vascas.

Las cadencias ofrecen especial interés. Tres distintas anoté en la conocida canción *Sagarraren*, que me interpretó un cantor de Sara. He aquí la primera:



Al hacérsela repetir, cambió la cadencia apuntada por otra casi idéntica:



A la tercera vez la cadencia fué más interesante; y creo no haberla encontrado en ninguna otra canción:



PARTICULARIDADES RÍTMICAS.— He aquí otro tema importante para quien trata de copiar canciones populares. El ritmo se altera con frecuencia en boca del cantor popular. Es preciso, pues, recoger todos los detalles posibles sobre el particular. Véase la siguiente canción vasco-francesa, *Othea lili denian*, que nos proporcionará el primer ejemplo:



Así la anoté, pero también con una ligera variante:



Hay un aire de *Mutil-dantza*, que de ordinario se toca así:



Lo he oído también en esta otra forma, que ofrece interés:



Charles BORDES recogió una preciosa canción, *Bazterretik bazterre-
ra*, muy oída en el país vasco-francés. También yo la he recogido, pero con una pequeña variante rítmica, que merece conservarse:

BORDES



Esta versión de Bordes es regular cuanto al ritmo; Bordes la transcribe en 3/8, sin cambio de medida. De las varias que llevo recogidas, voy a presentaros una, que es notable por el ritmo y la modalidad. En la de Bordes, la modalidad es mezclada: por la tónica, correspondería al modo 8.^o; queda, sin embargo, ambientada por la nota *la*, cuarta-dominante de tónica *mi* (4.^o modo gregoriano). Mi cantor, por su parte, la transformaba en modo menor moderno: le quitaba la nobleza, la rudeza de la sensible por el tono entero: el *fa* natural lo hacía sostenido... Pero hacia la mitad, mi cantor pasaba al modo mayor. La canción, además de sus pequeñas variantes había modificado por completo su modalidad.

Cuanto al ritmo, Bordes lo percibió isócrono; yo lo oí irregular, con la particularidad de no ser pasajera la irregularidad, sino constante.

He aquí mi versión:

The image shows a musical score for a piece titled 'He aquí mi versión'. It consists of four staves of music written in treble clef. The time signature is 2/8, but it changes to 3/8 in the second and third staves. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat).

Muy curiosa en esta versión la alternancia de pies, de ritmos $3/8$ y $2/8$. Curioso también el hecho de ser regulares en ritmo ($3/8$) las dos versiones que Bordes trae en su Conferencia, pero diferentes en modalidad, antigua la una (la que os he cantado), modernizada la otra. No obstante, vistos los detalles, una de las de Bordes concuerda exactamente con la mía (la que aquí doy), en modo menor la exposición y reexposición (es decir: primera y tercera parte de la canción), y en modo mayor la parte episódica o central. El fenómeno reaparece en la versión de Azkue, donde menor - mayor - menor se suceden como en mis versiones. Añádese que en la versión de AZKUE hay variaciones de ritmo que deben anotarse.

Resulta muy instructivo el compulsar diferentes versiones de una canción, que pueden dar origen a teorías sobre el acento, pongamos por caso, y su cantidad, etc. Tal es la razón de insistir yo en que no faltan quienes se preocupan más del detalle fugitivo que no de la línea general, del lirismo melódico de la canción.

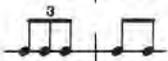
Y ya que de detalles rítmicos hablamos, quiero hacer mención de una categoría de fórmulas populares, desprovistas de melodía (es decir, de una curva de altura, de intervalos), pero sometidas a un ritmo muy marcado, que los campesinos vascos subrayan cuando las recitan, cosa que no ocurre al recitar las estrofas de una canción, después de haber el folklorista anotado la primera copla. Citaré las formas infantiles. No digo que todas vayan ritmadas de esa manera, pero sí muchas de ellas; lo cual induce a sospechar que quizá hayan tenido su música.

De mis cuadernos voy a entresacar algunas de esas fórmulas. Y hablo de ellas, por creer que merecen transcribirse en notación musical. Son una especie de embrión de música; y me traen a la memoria la curiosa impresión experimentada en Tolosa al recoger canciones, viéndome en la imposibilidad de anotar la música, la curva melódica cantada por los *baserritarras*. No cambiaban sensiblemente de altura en los intervalos; no los daban, los cantaban sumariamente; recitaban la melodía en forma especial.

He aquí una de las fórmulas recogidas en Sara:

Xirristi, mirristi, pekádo 

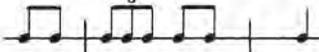
Errége Prantzian balégo 

Akerrak kánta 

Idiak dántza 

Astoak danboliña yo 

Xipitin, xipitin zi 

Eltze zarrian odolki 

O bien esta otra, copiada del cura párroco de Lanz (N.), que recordaba haberla oído en Larraun, siendo niño; es oriundo de Lecumberrri (Navarra):

Elule dió elulé 

Artzai-kapelu makulé 

que significa: “nieva, nieva” - “Sombrero de pastor torcido”.

De estos ejemplos hay abundantes entre los niños o a su edad. Me contento con sólo dos.

¿Será acaso la notación de los acentos un medio de determinar el ritmo?. No niego que en parte lo sea. Pero creo que tal escritura rítmica sería incompleta. Hay en estas fórmulas cierto balanceo rítmico, que sobrepasa la recitación ordinaria, la curva que la constituye. Es preciso, pues, anotar bien este balanceo, porque es fijo.

Sería bueno asimismo (digámoslo de paso) que el poeta vasco moderno señalara gráficamente los acentos rítmicos del verso. En efecto, dada la naturaleza del acento vasco, variable en una misma palabra según los dialectos, puede ocurrir que los lectores ritmen una poesía de dos maneras diferentes. Por el contrario, en las fórmulas de que les hablo, el ritmo es fijo, no cambia al ir de boca en boca del pueblo.

Deberíamos también conservar otros detalles, menudos si se quiere, en nuestras transcripciones; ciertas notas de apoyo con que se comienza el canto, que no son esenciales ni constituyen el cuerpo de la melodía; pequeñas notas a apoyos que oí a un cantor suletino y he transcrito en los documentos que publico en esta revista (*Gure Herria*). A ser posible, convendría anotar esos *gruppetti* (*itzulikak*, que dicen los cantores) con que adornan las melodías y que son frecuentes, sobre todo en la música de *txistu*; y no menos ciertas notas *liquescentes* que se advierten en la manera de cantar de algunos campesinos. Pequeños detalles, si se quiere, pero que interesa recoger, o al menos notarlos con algún signo diminuto. Verdad es que la escritura de la música actual no es tan perfecta como se quisiera para transcribir todos estos detalles.

No insistiré lo suficiente sobre la exactitud y el empeño que son necesarios para recoger todos los detalles de una canción. Facilmente pueden caer en nuestras manos particularidades que interesen, aún fuera de nuestro país. Sirva de ejemplo el cuento de GRIMM, *Der Machandelboom*, que corre en nuestra literatura oral, y recogí en el valle de Baztán. En él comprobamos que ciertas onomatopeyas del original se mantienen en nuestra versión vasca. Igualmente, ciertos versos o coplas, sin música en el original, tienen en nuestra versión su respectiva melodía, embrionaria, si se quiere, pero netamente definida. Y, cosa curiosa, no la tiene en Alemania. El año pasado escribí a centros de cultura especializados, y a personas que podrían proporcionármela; y la respuesta unánime fué que no se conocía en Alemania. Acaso exista en boca de alguna *amoña* alemana, que todavía se ocupe en contar a sus nietos los cuentos que recogieron los hermanos Grimm en el pueblo (aunque mis amigos me escribían que en el pueblo nadie se acordaba de Grimm). Pero yo mantengo mi parecer; y véase el porqué. Hace algún tiempo, leyendo el libro *Las viejas canciones patoises de todos los países de Francia*, de ALBERT UDRY, dí con una canción sacada de las coplas del cuento de Grimm, con una melodía del género de la hallada en Baztán, más interesante ésta que la francesa.

Refiero este hecho con el único fin de insistir en mi punto de vista: que el folklorista no debe despreciar el menor detalle de cualquier canción que caiga en sus manos. El folklorista es, ante todo, un espigador, un investigador. Va con su saco al hombro, como el

sabio de Magendio, de quien nos habla Paul BOURGET, recogiendo cuanto encuentra. De la exactitud de su método dependen las conclusiones que han de deducir los antropólogos, etnólogos, lingüistas, musicólogos, etc.

Creo necesario insistir sobre la doble exactitud, en calidad y en cantidad. Cualquiera que se dedique a recoger canciones puede tropezar con un detalle, hasta con algún error, me atrevería a decir, que confirmara o destruyera una teoría, o afianzara otra nueva. Por esta razón 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! Quizá tenga que rectificar alguna versión que le hayan dado. He aquí un caso. Un amigo me comunicó una canción de cuna, recibida de otro amigo. Un buen día me encuentro en presencia de este último. Naturalmente, después de anotar alguna nueva canción que éste sabía, le pedí me cantara la canción de cuna a la que me refiero. ¡Cuál fué mi sorpresa al ver que el final difería sensiblemente de la transmitida por mi correspondiente! Se había equivocado de línea (del pentagrama) al escribirla.

Los colaboradores y correspondientes pueden ser auxiliares muy provechosos, y es necesario aceptar su ayuda. Pero la experiencia nos enseña que, si no están bien formados, pueden truncar los fenómenos populares, interpretándolos mal.

A ser posible, debe el folklorista controlar por sí mismo los hechos. Ha de pensar que cada región tiene, por así decirlo, su versión propia. De ahí el creer el cantor de una región que el de la vecina canta mal. Los novicios en la práctica de recoger canciones han de tener en cuenta esta observación, a fin de no desorientarse. Y es evidente la utilidad, y aún necesidad, de hacerse repetir canciones conocidas, muy populares, por buscar en ellas nuevos detalles que, en mi sentir, tienen importancia capital. Los cantores populares las extraen de un fondo común. Es curioso volver a oír a un cantor una canción anteriormente recogida por él mismo. Escuchaba yo cantar a cierta persona las mismas canciones que veinte años antes le había oído y apuntado en mis cuadernos; pero esta segunda vez noté detalles rítmicos y melódicos más puros que la primera.

Si podemos controlar un hecho, hagámoslo con cuidado. No se vaya a tomar por mármol (como sucedió y se publicó en un libro),

una imitación de madera, colocada a cierta altura... Verificación, por otra parte, muy fácil de hacer, aunque rudimentaria. El ruido de una piedrecita descubrió la madera bajo la apariencia de mármol.

Corolario forzoso de la exactitud en la transcripción personal ha de ser la fidelidad en la publicación. El método rigurosamente científico de este arte lo exige. 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 reciprocamente. Repito que la labor del folklorista no consiste en sintetizar, como la del musicólogo que establece teorías. Su trabajo es distinto: dar las bases a los musicólogos, etnólogos, lingüistas, etc., recogiendo hechos con que elaborar tesis o hipótesis científicas; es, pues, un trabajo muy importante. Puede, por supuesto, el folklorista ser al mismo tiempo lingüista, musicólogo, etc.; pero son campos diferentes.

Es evidente que un folklorista lingüista debe conocer a fondo la lengua, sus alteraciones, sus matices; un folklorista musicólogo, la música antigua, para percibir el detalle musical o lingüístico. Sólo quiero recordar aquí lo que dice uno de los musicólogos modernos más competentes, hablando de la *Prehistoria musical*, ciencia que empieza a esbozarse. Las observaciones de CURT SACHS pueden tener cierta aplicación en nuestro estudio; ellas subrayarán sobre todo la importancia de no descuidar ningún detalle al recoger canciones populares. ¡Quién sabe si no descubriríamos en ellas vestigios de música prehistórica! Pero cedamos la palabra a Curt Sachs:

“Estas pocas sugerencias —habla Curt Sachs— han de bastar por hoy. Ellas dan una idea de lo que se trata. La nueva rama de la prehistoria y de la historia de la música queda ya inaugurada para el futuro, y de estudios detallados dependerá su desarrollo. La prehistoria sacará de ahí gran cantidad de datos capaces de proporcionarle nuevos elementos. Y la historia de la música tendrá, por fin, la base obligatoria en que descansa el edificio que se apresta a levantar. Basta comprobar las relaciones de ciertas melodías mediterráneas con el arte de los Trovadores, para demostrar que el estilo florido de nuestros tiempos prehistóricos, el belcanto, es herencia de la época de bronce. La eterna lucha iniciada por la famosa bula del Papa Juan XXII, y continuada después por el Concilio de Trento, y en los siglos XVII y XVIII, contra el estilo pintoresco, no es más que

la lucha del Norte contra el Sur, de la Europa continental, contra las riberas del Mediterráneo. Lo que nos agita, son las tendencias que remontan a la aurora de la humanidad. Es preciso conocer nuestros orígenes, para conocernos a nosotros mismos". (*Prolégomènes à la préhistoire musicale de l'Europe*. Revue de Musicologie: Febrero 1936, p. 26).

El profundizar estas cuestiones nos llevaría demasiado lejos, e incurriríamos en prolijidad. Termino, agradeciendo la atención que me habéis prestado y suplicándoos me perdonéis el empleo de la primera persona, más de lo razonable. Por eso os dije que iba a exponeros mi experiencia personal. RIMSKY-KORSAKOW, al publicar su obra *Principes d'orchestration*, advierte que no usará otros ejemplos que los personales, por ser los que mejor conoce. Sin querer compararme con aquel maestro, hago mías sus palabras; y ésta es la mía última.

13. CANCIONES INFANTILES POPULARES VASCAS

Es la redacción definitiva de una conferencia que viene de años atrás. Se pronunció en la escolanía "Gorriti", Tolosa, el día 4 de noviembre de 1954. Impresa en el libro *Homenaje a D. Joaquín Mendiabál Gortazar*. San Sebastián, Museo de San Telmo, 1956. P. 118-133.

SEÑORAS, SEÑORES:

Vamos a oír, vamos a ver desfilar ante nosotros, como en una especie de film, algunas canciones infantiles populares nuestras, que se cantan a los niños o que ellos cantan.

Se les canta para hacerles dormir, para llamar su atención y despertar sus sentidos, para enseñarles a mover los miembros del cuerpo, para enseñarles a contar. Los niños cantan y recitan fórmulas que se mezclan con sus juegos, cantan y recitan fórmulas propias suyas, de carácter mágico, para hacer por ejemplo una flautilla, se dirigen a las grullas, a los vencejos y otros animales; recitan fórmulas ritmadas de eliminación, con que comienzan sus juegos, etc., etc.

Son cantos y fórmulas de gran importancia para un país, pues muchas veces son restos, girones, que sobreviven de prácticas de encantación, cuyo sentido primitivo se ha perdido. Afortunadamente, los niños son tenaces en recordar estas fórmulas, que sirven para que los folkloristas las recojan, y saquen consecuencias importantes los etnógrafos, pues con ellas pueden reconstruir épocas pasadas, leja-

nas. Los lingüistas tienen en ellas un arsenal importante en que se encuentran particularidades del lenguaje de gran interés. Son frases, modismos, dichos que se van transmitiendo de generación en generación entre personas que no salen de su pueblo, ni aún de su barrio, sino raramente y esto a poca distancia. Hablo, sobre todo, de épocas referentes a una, dos y tres generaciones anteriores a la nuestra. He conocido personas que no han ido más allá de los 3 ó 4 kilómetros que rodean su casa. Otros que no han querido casar a sus hijos sino con quienes vivían dentro del horizonte que descubrían desde las ventanas de sus caseríos. Por estos y otros detalles podemos ver en el folklore infantil un arsenal de datos interesantes y típicos, que nos revelen el alma de un pueblo, de un país.

Puestos a escoger, nos encontramos con el inconveniente de no saber de qué echar mano y qué dejar de lado, pues son muchas las fórmulas que hemos recogido, y son de interés. Vamos a hacerlo, sin embargo.

Las primeras canciones que oye el niño son, es natural, las de cuna. Canciones que no se aprenden en los libros, sino que se transmiten en las familias por conducto de las mujeres; ordinariamente, los hombres saben menos, como es natural. Una madre que cuna su hijo canta canciones, tradicionales muchas veces; pero otras improvisa con palabras o a boca cerrada, como lo he observado alguna vez: esto lo hacen cuando el niño está ya a punto de dormirse. La letra de nuestras canciones de cuna se refieren siempre al sueño, a los dulces que se darán al niño, si duerme. Se le presentan a la imaginación cosas agradables: rara vez fantasmas o aves de rapiña. Cuando aparece el fantasma en estas canciones, se puede sospechar que esta presencia proviene de otra literatura popular. He aquí una canción de cuna que recogí en Hazparren: en la segunda estrofa se cita un fantasma, pero se le designa con un nombre bearnés: *Lu marmau*,

*Buba, ñiñaño,
Haurra dugu ñimiño,
Ñimiño eta gaixtoño,
Zato bihar, zato gaur;
Gure etxian da lu marmau,
Eta bubaño eta ñiñaño,
Haurra dugu ñimiño,
Ñimiño eta gaixtoño.*

Duerme, duerme, criaturita: tenemos un niño muy pequeño, muy pequeño y malo de dormir. Ven mañana, ven hoy, en nuestra casa está el duende: y duerme y pequeñito, tenemos un niño pequeño y malito de dormir.

(Se canta *Buba ñiñaño*, n.º 25)

En nuestro cancionero de cuna no se dan, o muy raramente, las canciones que asusten al niño recordándole la mora, la loba, el coco, que vienen en busca de los niños que duermen poco. Las madres vascas presentan a sus niños objetos, cosas agradables: alguna vez instrumentos de música, como en esta canción que proviene de la montaña de Navarra, de Lecumberri.

*Una planeta salsamison,
Kanutison, kanutison,
Xun be, xun be, de la trompeta,
La riskitin, riskitin kitarra,
La zirrinkitin, zirrinkitin, bioliñe,
La tunkutun, tunkutun, danboliñe,
La fliflitin, fliflitin, flaiola,
Bolon eder, bolon eder, (duerme bien).*

(Se canta *Una planteta*, n.º 83)

Las madres de nuestros caseríos tienen muchos medios, muchas industrias para entretener a sus pequeñuelos. Muchas veces hemos visto a las madres de las ciudades tomar sus niños y levantarlos en alto para descenderles rápidamente y causarles así un pequeños placer. Pero no les hemos oído canciones que acompañen esos movimientos: en cambio, las tienen las madres de los caseríos. Tienen melodías que corresponden exactamente a esos movimientos de brazos. He aquí una cuyo texto se reduce a una sola palabra: *kuttuna*, querido. Se la copié a un amigo de Oyarzun, que la sabía de su padre. Esta canción tiene dos partes: en la primera se balancea al niño, en la segunda, en la escala, quasi cromática, se baja al niño a quien momentos antes se le ha levantado en alto. Esta escala descendente es más bien un murmullo que no una serie de sonidos bien definidos.

(Se canta *Tiunkurrunku*, n.º 78)

Hay que despertar los sentidos del niño, enseñarle a mover sus miembros, hay que darles una elasticidad que no tienen. Las madres miran fijamente a su hijo; le miran en sus ojos: tratan de hacerle sonreír, hacerle mover sus piecitos, fijarse en sus manos. Para estos momentos se utilizan melodías que, no por sencillas, dejan de ser bonitas. He aquí una canción que sirve para mostrar a los niños sus manos derecha e izquierda. La copié a gente de Ciburu que la había aprendido de su tía. El texto es:

*Erradiozu eskuttuari,
Eskuttu txiki poliñuari,
Lehenik bati,
Gero bertziari;
Erradiozu poliñuari,
Panpalakio poliñuari.*

Mueve la manecita, la mano pequeña y bonita, primeramente una, luego la otra; meneas la manecita bonita, golpeas la manecita.

(Se canta *Erradiozu*, nº 31)

Esta canción tiene diversas variantes en Laburdi, en Guipúzcoa, en Navarra...

No busquemos en estas breves canciones ni pensamientos profundos ni melodías de curvas espléndidas. Sólo se trata de entretener a los niños, lo cual no es tan fácil, porque ha de ser muy seguido, y esto, aún teniendo en cuenta que cualquier juguetillo distrae a un niño.

Para levantarle en alto y hacerle saltar habéis oído una linda canción guipuzcoana. He aquí una breve melodía recogida en Sara y destinada al mismo fin.

*Kattalin, pertolin, zakuto
Biperrik badukan saltzeko?
Hupala biruleta. Maria;
Hupala biruleta.*

Tú Catalina, la del saco, tienes pimienta para vender?. Arriba, arriba, María, arriba.

(Se canta *Kattalin pertolin*, nº 49)

Otra versión dice: “¿Tienes pimienta para vender?. Sí: pero no para tí”.

Cuando se tiene a un niño en brazos y se le levanta se dice: *hupalala*. Si se le coloca en la espalda, se dice que está *kinkilikotx*. Si cae se hace: *pump*. Si se arrastra por el suelo cuando todavía no sabe andar se dice de él que anda *putikoka*. Si salta, *xilti-xalto*. Si anda sobre un pie, como en los juegos, *xingilka*. En el lenguaje infantil, dirigido a los niños, hay una gama rica de onomatopeyas. No es raro, pues, que se corran hasta la canción popular, en forma que los folkloristas se encuentren con palabras cuyo sentido nos escapa. Para un niño que se tiene en brazos no se almacenan raciocinios ni se le exponen teorías de orden moral o filosófico. Una madre no se preocupa sino de entretener al niño y esto con sonidos armoniosos, agradables. Lo que las madres dicen a los niños no será poesía en el sentido académico de la palabra, aunque no hay duda de que estas efusiones amorosas maternas son verdadera poesía, y aún, “poesía pura”. De ahí viene esta deliciosa incoherencia que se encuentra en este tipo de canciones y ritmos con que se entretiene a los niños.

En el valle de Baztán se les divierte de esta manera: La persona adulta sentada en una silla tiene una pierna sobre la otra. Encima se coloca al niño, como a horcajadas. Mientras se recita la canción, con el pie se hace ademán de ir a caballo, ritmándole a compás. Cuando se llega a la palabra *muserpeko* (buey de morro negro) se levanta al niño que ríe muy gustoso. Es esta la formulilla en cuestión:

*Txangoli mango,
aur ori nongo?
Ona bada guretako:
gaixtua bada Malkerringo:
Atsoa etxezari gaixtoa
ardo zuritan edan omen du
idipe muserpekoa.*

Txangoli mango, este niño pequeño, ¿de dónde es?, si es cosa buena, para nosotros: si mala, para los de Malkerri (mal sitio). La inquilina vieja, mala, dicen que ha bebido aguardiente tanto como se pagaría un buey de morro negro.

Notemos que los aldeanos llaman vino blanco al aguardiente y que el término de la comparación, como cantidad, es un buey, pues es corriente decir entre ellos: "Idik aña edaten du". Bebe tanto como un buey.

De esta cancioncilla hay una variante que vale la pena de señalar:

*Xingulu, mangulu,
gure aurre nongo?
Ona bada itxeko:
gaiztua bada kanpoko
Markalaingo zorrua
Ure bera iyoa:
Garie bada, geldi bedi;
Maize bada, biyua.*

Xingulu, mangulu, ¿de dónde es nuestro niño?. Si es bueno, para casa: si es malo, para fuera. El saco de Markalain se va con el agua que corre. Si es trigo, que se detenga; si es maíz, que se vaya.

Es interesante recoger no sólo la canción en sí sino sus diferentes variantes, pues se completan unas con otras. El poeta popular busca sus términos de comparación en la naturaleza en que se desliza su vida, en los objetos que le son de uso cotidiano, familiar. No conoce las ideas abstractas; el encanto de su poesía está precisamente en esta amalgama de comparaciones que alguna vez tratan de imitar los poetas eruditos.

Si un niño grita mucho se le dice: *Xo! Oiloak pixa in artio.*
¡Calla! hasta que la gallina haya hecho pipi. O también:

*Kuku, miku, Santaliku.
Xoriak umeak ttu.
Non?...*

Escóndete un poco, Santaliku. El pájaro ha hecho crías. ¿Dónde?...

Entonces se señala una parte del cuerpo del niño, la que uno quiera, por ejemplo: *Gure mutikoaren sudur puntan:* en la punta de la nariz de nuestro chico.

¿Que un niño tiene un pequeño rasguño en la piel?. Se le pasa un poco de saliva por la herida y se le dice:

*Senda, senda, Miriku,
Oilo kaka xiriku
Amen. Zu hor eta ni hemen.*

Cura, cura, médico: el excremento de gallina en seda; amén. Tú ahí y yo aquí.

Frase esta última con que los vascos de nuestros pueblos terminan estas fórmulas infantiles. Una variante de Guéthari dice: *Senda, senda miriku: Trapuzarra ziriku*. Cura, cura, médico: el trapo viejo está en seda.

Si se escucha con un poco de atención la manera de recitar estas fórmulas se advierte que hay en ellas latente un ritmo, una música embrionaria que invita al movimiento en cadencia. Algunas veces esta música se reduce a dos notas.

Talotxin, talotxin nuestro niño (vale) cinco ochines (moneda de 4 pesetas: 20 ochines hacían una onza). Esta formulilla, que he recogido en Sara, no ha llegado completa hasta allí: en el valle de Baztán se canta así:

*Talotxin, talotxin,
Gure aurrak bortz otxin,
Zato, amatxi, opil aundi batekin,
Sopaz ase gaitezin,
guziok arekin.*

Aplausos, aplausos, nuestro niño vale cinco ochines. Ven abuelita, con un pan grande para que nos hartemos de sopas todos con él.

(Se canta *Talotxin, talotxin*, n.º 75)

Las mujeres de Baztán utilizan la siguiente cancioncita para enseñar a los niños a aplaudir.

Es muy conocida una canción en que se trata del aplauso. Conozco varias versiones; ahora sólo os daré una recogida en Baztán; es una canción que se ritma con las manos:

Txalopin txalo
Xoxua an dago;
Xoxua mizpiru
Gañian dago.
Ta nai badu, bego;
Ta nai badu, bego;
Zapatatxo berrien
Esperoan dago.

Aplausos, aplausos; el tordo está allí, el tordo está encima del níspero. Si quiere, que se esté, si quiere que se esté; de unos zapatitos nuevos está en espera.

Este es el texto corriente de hoy; se ha perdido un último verso que redondea el pensamiento y dice: *zapatak umiendako*: los zapatos para el niño. Es un verso que encontré en una revista de folklore *Melusine*, de 1878.

(Se canta *Txalopin txalo*, n.º 81)

Como todas las madres, la vasca, se arregla para no solamente llamar la atención del niño sino también para enseñarle su nombre. Se le toma sobre las rodillas y balanceándole ordenadamente se le dice:

Arri, arri, mandoko;
Biyar Tolosarako;
Etzi Panplonarako.
Andik zer ekarriko?
Zapata ta gerriko,
Ayek zeñentzako?
Josetxoentzako.

Arre, arre, mulito; mañana a Tolosa; pasado, a Pamplona. ¿Qué van a traer de allí?. Zapatos y una faja. Todo esto, ¿para quién?. Para el pequeño José.

En cambio, otra versión, no tan grata, dice que de Tolosa van a traer (o llevar) un mulo cargado de pulgas. En esta canción el niño es quien ha de decir su nombre.

Es curioso ver cómo se transforman estas formulillas populares en boca de niños de 8 a 10 años. En Alkoz (Navarra) cuando un maestro tiene que ausentarse de la escuela, deja en su lugar a uno de sus alumnos. Si éstos alborotan, el sustituto dice:

*Arre, arre, mandoko,
Biar Iruñerako.
Andik zer ekarriko?
Mando bete kukusu,
Ayek norendako?
Itzik ateratzen duenandako,
Netako salbo.*

Arre, arre, mulito; mañana hacia Pamplona. ¿Qué es lo que traerá de allá?. Un mulo lleno de pulgas; estas, ¿para quién?. Para aquel que hable, excepto para mí.

Entonces señala a dos o tres “salbo” que tienen licencia para hablar.

El niño crece y llega a los dos o tres años. Se le toma por el cuello y se le levanta hasta que vea... supongamos París. O bien se le pone sobre las rodillas y su padre le dice:

*Auntzak, non du bilkorra?
Aki, biar ondoan.
—Iretako zer?
—Ogi eta xinger.
—Bertze Orendako.
—Gaitzibel puzkar.*

La cabra, ¿dónde tiene el sebo?. Aquí junto a la oreja. —¿Para ti, que? —Pan y tocino. —¿Para el otro?. —Medio robo... de cualquier cosa.

Otra versión, de Lecároz, dice:

*Auntzeak bilkora non du?
Aki, begarri ondoan.
Zenbat urtetako?
Lau urtetako, por ejemplo.*

¿Dónde tiene la cabra la grasa?. Aquí, aquí, junto a la oreja. ¿Para cuántos años?. Para cuatro años.

y se tira de la oreja al niño tantas veces cuantos años tenga.

Me diréis que la musa popular dormita algunas veces como Homero y que algunas de estas formulillas no son muy finas, que hay algunos brochazos realistas en ellas. Es cierto; pero no olvidemos que ocurre así en todas las literaturas populares. Con todos los barbarismos que contienen, con todas las faltas contra el buen gusto que queáis, estas formulillas populares tienen un gran interés para todos: para los folkloristas y etnógrafos, especialmente.

Tal vez queden prendidas en ellas algunas supervivencias de antiguas fórmulas de magia o de civilizaciones primitivas, cuyo sentido se nos escapa. Para los lingüistas estas cancioncillas, cuyo ritmo encierra algunas veces una melodía embrionaria, esconden pequeños tesoros de lengua, pues sus depositarios son, como antes he dicho, personas que no concurren a ciudades ni mercados; son gentes que permanecen en su casa casi sin salir de ella y que conservan por tradición lo que oyeron a sus antecesores. Es esto tan cierto que he podido datar del siglo XVIII canciones que el cantor popular había aprendido a su abuela, la cual las sabía por habérselas oído a la suya.

Cuando el niño comienza a hablar se le recita:

*Txitxi tela,
Papa tela;
Biar dela bazko;
Etzi xinger moko;
Arroltze ta koxko;
Ik axala,
Nik mamie,
Krik! Agorako.*

Un poco de carne, un poco de pan; mañana es Pascua; pasado mañana un poco de tocino. Un huevo con su cáscara; tú la cáscara, yo la miga (lo de dentro). ¡Krik! a la boca.

Las fórmulas que se destinan a los niños con el fin de distraerles son en general, breves; alguna vez son un poco más largas. Por ejemplo, esta que copié en Sara. Sería deliciosa para un teatro de niños.

Bi xinaurri,
Hiru xinaurri,
Lau xinaurri,
Dantzan ari ziren.
Labe bero batean
Artichot landatzen.
Kukuso yaun bat ere han zen,
Ehun urteko zorri kapitain bat heyen arrailatzen.
Ditharean ur ekharri;
Zetabean, bero;
Erhi xikila bustiz bustiz;
Ogia orha nio.

Dos hormigas, tres hormigas, cuatro hormigas estaban bailando. En un horno caliente plantaban alcachofas. Una señora pulga estaba también allí acarreando leña. Como capitán viejo de 100 años un piojillo que la arrastraba. Trajeron agua en un dedal, la calentaron en un tamiz. Con el dedo pequeño lo mojaban, mojaban. Yo amasaré el pan.

* * *

Sonreímos amablemente cuando leemos estas deliciosas bagatelas infantiles. Pero no olvidemos que por ejemplo los cuentos de Perrault, de Grimm, de Mme. d'Aulnoy, (que Ravel ha musicado tan deliciosamente) son del mismo tipo. Se han hecho clásicos porque estos autores les han dado una forma literaria. Esta danza de hormigas es hermana gemela del Pulgarcito de Perrault, el cual se imaginó que podría acordarse fácilmente del camino por el que anduvo, sembrando en él migas de pan; pero tuvo la desilusión de ver que los pájaros se las comieron todas, sin dejar una. Hermana gemela también de *Laideronette, emperatriz de las Pagodas*, cuyo baño fué amenizado con un concierto ejecutado en teorbas hechas de cáscaras de nuez o en violas fabricadas con cáscaras de almendra.

Cuando recogemos estos restos de literatura popular caemos en cuenta del buen sentido de la musa popular que enseña a los chicos muchas cosas divirtiéndoles. Un escritor muy fino, Paul CAZIN, dice a propósito de los cuentos:

“Distraen. Satisfacen el ansia de divagar que atormenta al género humano. Descansan la cabecita de los niños, de esa gran dificultad que tienen en darse cuenta del mundo. ¿No os habéis fijado en qué serios son los niños que no han llegado al uso de la razón?. Para guiarles, para traerles a la risa que es la característica del hombre, es muy conveniente ponerles delante de sus ojos una calabaza transformada en carroza y un ratón mostachudo en cochero de gran librea”.

Se les distrae y se les hace aprender los nombres de muchas cosas, de las que les rodean; se les hace caer en cuenta de la relación que las cosas de la vida pueden tener entre ellas. No es difícil imaginarse una escena en uno de los caseríos de nuestra montaña, tal vez en la cocina cuando el tiempo es frío. He aquí un diálogo que ha de ejercitar la memoria de los niños y de los que ya no lo son:

Ama, emazu phapa.
—Bai, ematen badük giltz.
—Zer giltz?
—Yaun giltz.

Madre, dame pan. —Si me das llave. —¿Qué llave?. —Llave de señor, de dueño.

Y sigue la enumeración en esta forma:

Yauna, emadak giltz.
Bai, ematen badük lüma.
Zer lüma?
Arrano lüma.
Arranua, emak lüma.
Bai, ematen badük erxe.
Zer erxe?
Xahal erxe.

Señor, dame llave. —Sí, si me das pluma. —¿Qué pluma?. —Pluma de águila. —Águila, dame pluma. —Sí, si me das intestino. —¿Qué intestino?. —Intestino de ternero.

Xahala, emak erxe.
Bai, ematen badük esne.
Zer esne?
Behi esne.
Behia, emadak esne.
Bai, ematen badük belharra.
Zer belharra?
Mendi belharra, etc.

Ternero, dame intestino. —Sí, si me das leche. —¿Qué leche?. —Leche de vaca. —Vaca, dame leche. —Sí, si me das hierba. —¿Qué hierba?. —Hierba de montaña, etc.

Y se termina la enumeración total de los objetos que entran en ella, citándolos todos al revés: Así: La mar a mí, viento. / Yo a la montaña viento. / La montaña a mí hierba. / Yo a la vaca hierba. / La hierba a la vaca leche. / Yo al ternero leche. / El ternero a mí intestino. / Yo al águila intestino. / El águila a mí pluma. / Yo al señor pluma. / El señor a mí llave. / Yo a la madre llave. / La madre a mí pan.

Es este un bonito ejercicio de memoria para niños y adultos. Con el título de *Entreteniments infantils*, Joseph CORTILS Y VIETA publicó uno casi idéntico, aunque más breve, en su *Ethologia de Blanes* (Barcelona, 1886). Dice que este ejercicio sirve para excitar la memoria, tratando de decirlo muy deprisa sin alterar el orden de los términos.

No es único en el repertorio vasco este ejercicio mnemotécnico a la inversa. Se dan en él estas canciones que llamaríamos enumerativas, en las cuales hay una lista de objetos que hay que repetir al revés. Citemos *Akerra or eldu da*, cuya versión alemana aparece en HEINE, en el *Rabino de Bacharach; Iru andre, lau komadre* (Las Tres Comadres) que hicieron una cena pantagruélica. *Oi pello, pello*, (la hilandera que no consiguió ir a dormir porque su marido la obligó durante la noche a sembrar, blanquear, etc... el lino hasta que llegó la mañana). Las "12 palabras retornadas" que una bruja española, en 1634, enseñaba a la genta para que así no muriese sin confesión. Hay que citar también los bailes *Zazpi yausti* que se saltan o bailan de uno hasta siete y luego, a la inversa, de siete a uno, danza en que

los etnólogos modernos ven una danza de tipo medicinal. Añadamos a estos casos ciertas fórmulas mágicas para curar.

A todas estas fórmulas enumerativas se puede aplicar lo que dice un folklorista: "Estos dichos en rima o ritmados, sin significación muchas veces para los que las repiten, tienen frecuentemente una muy considerable para el rebuscador científico. Tienen (mejor dicho, han tenido o parecido tener) un poder de preservación que ha sobrevivido a la ceremonia o a la costumbre con cuyo origen estaban estrechamente unidos. Una parte esencial de la antigua observancia ritual es la encantación o invocación en versos groseros, toscos, y esta parte es la que ha llegado hasta nosotros en labios del pueblo, acompañada de observaciones ceremoniales que no son, realmente, antiguas, pues algunas veces no son sino fórmulas métricas conservadas por las nodrizas para divertir a los niños".

Un escritor escocés que estudió las supersticiones de su país antes que el folklore existiese (como ciencia) ha hecho notar que los antiguos, lo mismo que los modernos, admitían que por medio de una encantación o de ciertas palabras dispuestas en forma métrica, el brujo evocara los espíritus, conversara con ellos, levantara tempestades, detuviera serpientes, curase enfermedades, abriese puertas o cerraduras, descubriese secretos, causara amor y que hiciera otras muchas cosas contrariamente al orden regular de la naturaleza.

Nuestras madres y nodrizas vascas no precisan descubrir secretos ni quieren levantar tempestades ni cambiar las leyes de la naturaleza cuando recitan estas fórmulas cuyo sentido no comprendemos. No las comprendemos porque no tenemos documentos que nos den luz acerca de ceremonias o ritos primitivos a los que acompañaban estas fórmulas. Ahora sirven para entretener a los niños. Para BÜCHER, en su libro *Trabajo y ritmo*, la vida y sentimiento de las razas atrasadas (o primitivas) se refugia en la vida de los niños. Las madres, las nodrizas vascas, se sirven de estas fórmulas para aplacar a los niños, para desarrollar en ellos la sensibilidad y el espíritu de observación. Estas cantinelas, con o sin música, tienen esa virtud, llémosle mágica. Algunas de estas músicas se han perdido en algunas regiones, en otras se conservan. Algunas veces desprendidas, por ejemplo, de un cuento, como me ha ocurrido recogiendo una fórmula infantil que no era sino un fragmento de un cuento popular de GRIMM.

Para hacer comer a los niños se emplea en Sara una fórmula así:

Pin pin, xoria, xori papo gorria
Yan yan, koinata xori, salsa on bat da.

Pin, pin, el pájaro de pecho encarnado (el petirrojo).

¡Come, come! la salsa de pájaro confitada con coñac es cosa buena.

Este fragmento, forma parte de una canción de niños, bilingüe, que copié de mis rebuscas.

Juan nitzen, juan nitzen montera,
Monte zela mendiya.
Ikusi nuen, ikusi nuen
pájaro zela txoria.
Tiratu nion, tiratu nion
pedra zela arriya.
Ateri nion, ateri nion
odol sangre gorria.
Pin, pin txoria, txori moko oria.
Pin, pin, koñata txori salsa on bat da.

Fui, fui al monte, el monte era mendiya. Vi, vi un pájaro que era txoria. Le tiré, le tiré piedra, que era arriya. Le saqué, le saqué sangre encarnada, odola. Pin, pin, el pájaro de pico amarillo. La salsa de pájaro en cognac es buena.

Estos versos parecen evocar una escena infantil de caza de un pájaro.

(Se canta *Juan nitzen*, n.º 47)

Las madres y las nodrizas se arreglan de mil maneras para entretener a los niños y es curioso ver cómo en estas fórmulas infantiles aparecen frecuentemente los pájaros y otros animales.

Paparra eta pipirri
Aphoak begi gorri:
Ni ez niz huntan erori;
Zuk behar duzu kuku jarri.

Paparra y pipirri el sapo de ojos encarnados; yo no he caído en esto; tú eres quien debe quedar "kuku" (escondido).

o esta otra:

*Santa Sekula ez dut ikusi
 Arkakusoa dantzatzen.
 Arkakusoa dantzatzen eta
 Zorria farrez itotzen.
 Zorria farrez itotzen eta
 Zimitza gitarra jotzen.
 Bartza atabala jotzen
 Zapi, zapi, ezin kendu dut
 burutik.*

Santa Sekula, jamás he visto una pulga que bailase. Pulga que bailase y piojo que muriese de risa. Piojo que muriese de risa y una chinche que tocase la guitarra. Una liendre que tocase el tambor. Afuera, afuera, vete, vete, no puedo echarlo de mi cabeza.

Hay fórmulas curiosas para que los niños se fijen en los dedos de la mano. En Mundaca de Vizcaya se le dice al niño que ponga su mano con la palma hacia arriba. La madre, con uno de sus dedos, va tocando los del niño y diciendo:

*Aitiya, pitiya, kollariyo.
 Gure seintxua bikariyo.
 Aitari t'amari ura ekarri
 Eleizako atietariño.*

Aitiya, Pitiya, Kollariyo. Nuestro niño cura. Al padre y a la madre traed agua (tal vez bendita) hasta la puerta de la iglesia.

Para "casar los dedos". Se hace cerrar la mano y tocando en las junturas se dice:

*Au ta au ezkondu.
 Au ta ori konbidadu
 Onek et' arek esan dabela
 Eztala (t) au ta bai dala (t) au
 Emen ezpa'dagoz ogetalau
 Pantxiku'ari kokota pikau.*

Este y este se casaron. Este y este fueron invitados. Este y el otro han dicho que era esto, que no era lo otro. Si no hay aquí veinticuatro, a Francisco el troncho de la fruta.

Hay otras literaturas populares que nos han prestado sus fórmulas, por ejemplo:

*Onek arrautza billatu,
Onek sutan paratu,
Onek gatza eman,
Onek pixka probatu,
Onek dana jan.*

Este encontró un huevo, este lo puso en el fuego, este puso en él la sal, este lo probó un poco, este se lo comió todo.

Estas dos formulillas no tienen música, aunque sí un ritmo embrionario. Vais a oír ahora una deliciosa canción que se canta en Navarra y es también para los cinco dedos de la mano:

1. *Lendabiziko ori
Txoporren ori,
Beste guziek baño
Txoporragea dek ori
Txingilingi txongi...*
2. *Bigarren ori
Subien ori
Beste guziek baño
Subiago dek ori.
Txingili txongi...*
3. *Irugarren ori
Luxien ori
.....
Luxiago dek ori.*
4. *Laugarren ori
Mantxoen ori
.....
Mantxoagea dek ori*
5. *Bostgarren ori
Txikien ori
.....
Txikiagea dek ori.*

Ese primer dedo el más gordito, más que los demás es gordito. Txingilingi txongi... Ese segundo, esa culebra más que los otros es culebra. Txingilingi... Ese tercero ese largo... es el más largo... Ese cuarto ese tardo perezoso... el más manso es... Ese quinto, ese pequeño ... el más pequeño (es él).

(Se canta *Lendabiziko ori*, nº 54)

¿Hay canción para los diez dedos de las manos?. Ordinariamente las que yo conocía eran para solamente los de una mano. Hace poco he recogido una para los diez dedos, que proviene de Eibar. He aquí el texto, hecho todo él ha base de animales:

*Zenbat diran amar diran
 Zenbat diran ikusi
 Olluak kakaritzen da
 Ollarrak ari ikasten.
 Txakurtxua josten eta
 Arratoitxua lauretan.
 Txindurria barriketan,
 Kakalardua ametsetan.
 Eperra nabo
 Idia dantzan.
 Astua danboliña jo.
 Onen erdi erdian
 Zorria barrez itotzen.*

Cuántos son, son diez, cuántos son mira. La gallina está cacareando, el pollo imitándole. El perrito cosiendo y el ratoncito a cuatro patas. La hormiga charlando, el escarabajo soñando. La perdiz durmiendo, el buey bailando. El burro toca al tamboril, y en medio de éstos el piojo muriéndose de risa.

(Se canta *Zenbat diran*, nº 93)

* * *

Se echa de ver en las canciones que oímos que los pájaros y los animales intervienen con frecuencia en las canciones infantiles. Esto nos ha valido un lote de canciones infantiles y fórmulas ritmadas muy bonitas y curiosas, llenas de poesía, a pesar de sus contrasentidos o precisamente por ellos. BUCHER, de quien he citado antes su libro *Trabajo y ritmo*, dice: "la fuente de la poesía no está en las cumbres

de la sociedad, sino en lo más hondo del alma popular y pura. Es principalmente obra de mujeres, y así como la Humanidad culta debe a su trabajo gran parte de los bienes que posee, así su pensamiento e inspiración quedan fijados en el tesoro de los cantos populares que han ido transmitiéndose de generación en generación”.

Este repertorio infantil nos era casi desconocido, pues no nos habíamos cuidado, en el país, de recoger estas joyitas de la literatura popular. Por fortuna, podemos asegurar que es un capítulo nutrido este nuestro infantil y que puede dar pie a trabajos no solamente científicos, sino también poéticos, si los jóvenes poetas lo estudian, asimilándose su espíritu.

Las niñas laburdinas forman una sillita con sus manos y asientan allí a una de sus amiguitas. Cantan así:

*Kadira, kadira, lumatxa,
Xantxin txarresko neskatxa
Hupa, hupa, Mariaño!*

Silla, silla de plumas. La hija de la casa de Xantxin el malo. Arriba, arriba, Mariquita.

Los niños de Andoain dicen:

*Errota pin, pin, pin.
Errota pan, pan, pan.
Errota pian gariya.
Gariya gañian txoriya.
Neska-mutillak matsa jaten
Kolare gorri-gorriya.*

El molino hace pin, pin, pin. El molino hace pan, pan, pan. Debajo del molino el trigo, encima del trigo está el pájaro. Chicos y chicas comen uva de color muy rojo.

Parece ésta una comparación entre el ladronzuelo del pájaro que se come el trigo y los chicos que comen los racimos.

Es muy conocida en todo el país vasco una retahila que de niños la oímos en San Sebastián. Tengo recogidas por los menos 21 variantes. Algunas veces la recita un niño, sentado, al cual se dirige la enumeración. Pero en un pueblo de la alta Navarra se recita colocándo-

le en el extremo de un balancín; los demás en el extremo opuesto. El que está solo es el que comienza el diálogo y responden los otros.

Kukurruku, klariñe: se dice esto del que cacarea o grita.

Non duzu txardiñe?

Suek erre.

Non da sue?

Urak itzali.

Non da ure?

Idiak edan.

Non da idie?

Alorrear.

Zertan?

Garie ereiten.

Garia zertako?

Olloai mateko.

Olloa zertako?

Arroltzia iteko.

Arroltzia zertako?

Apezai emateko.

Apeza zertako?

Meza mateko.

Meza zertako?

Gu eta mundu guzia salbatzeko.

—¿Dónde tienes la sardina?. —El fuego la ha quemado. —¿Dónde está el fuego?. —El agua la ha apagado. —¿Dónde está el agua?. —El buey se la ha bebido. —¿Dónde está el buey?. —En el campo. —¿Qué hace allí?. —Está sembrando trigo. —¿Para qué sirve el trigo?. —Para darlo a las gallinas. —¿La gallina para qué?. —Para poner huevos. —¿El huevo para qué?. —Para darle al sacerdote. —¿El sacerdote para qué?. —Para decir misa. —¿La misa para qué?. Para que nosotros y todos nos salvemos.

* * *

Comparando las diversas versiones que he recogido, parece que esta retahíla sea un diálogo entre gallo y gallina. En general, es el zorro, el que causa el mal de cabeza, a quien se dirige esta enumeración. Alguna vez el zorro está escondido en un agujero, otras veces en la montaña recogiendo ramitas, hierbas viejas o cerezas silvestres.

Ordinariamente lo que se siembra es trigo: una vez maíz. Una vez se pregunta: "*Ixuturrutxu, jauna. —Nun da aita. Yauna?. —Zeruetan yauna. —Zeruetan zetan?. —Arta luletsuak batzen*". "¿Dónde está el padre?. —En el cielo, —¿Qué hace allí?. —Recoge granos de maíz". Es la sola vez en que no aparece el zorro. Y es también la única vez en que la enumeración no termina con un fin religioso. Una versión destinada, sin duda, a juego de niños comienza por: "¡Oh tontillo de niño, siempre dispuesto para comer!", y después de la enumeración se termina diciendo: "¿Para qué?. —Para hartar a hambrientos como tú y yo. *Kuku*."

No quiero abusar de vuestra atención. Voy a citar todavía alguno que otro juego de niños y terminaré. Cuando los niños han crecido y se reúnen para jugar, recitan fórmulas, por ejemplo, para asegurarse que el compañero dice la verdad. Ponen un poco de saliva en la parte superior de la mano izquierda y dicen:

*Pin, pín, txorie,
Esanzak egie:
Bestela aterako die
Ezkerreko begi zurie.*

Pin, pín, el pájaro, di la verdad: Si no, te arrancaré el ojo izquierdo blanco.

Y diciendo esto hacían cruces con la mano derecha sobre la izquierda. Se pegaba sobre ésta y, según el lado por donde iba la saliva, sería verdad o mentira lo que se afirmaba. Si la saliva iba del lado del que había hecho la afirmación, se le creía. Si no, no.

Es curioso seguir a los niños en su sentido de rectitud leyendo las fórmulas que usan para exigir a sus compañeros que sean sinceros. Así: cuando a uno no se le da fe en lo que dice: *Egi eta fedia / Ziñez de veras / Bestenaz infernuen erdi-erdire*.. Y, si aún se insiste en dudar de su buena fe, se añade: *Konfesatu eta ere / Infernuen erdi-erdire*. (Juro que es verdad / completamente verdad. / Si no, que vaya al medio del infierno. Y aún después de confesado / al medio del infierno). Recogido en Alcoz. Navarra.

Es bonita la fórmula infantil usada para hacer volar a la coccinela: *Katalin gorri / esantzazu jaungoikoa'ri / biar euria eman dezagun*.. Coccinela de color encarnado / Dí a Dios que quiera darnos agua mañana. (Alsasua).

En Sara:

*Mari, Mari gorri,
Biar iduzki xuri,
Etzi elurra pal, pal, pal.*

María, María, de color rojo. Mañana sol hermoso. Pasado mañana nieve, pal, pal, pal.

Cuando un niño ve a otro que come algo que le apetece, una manzana, cerezas, se dice:

*Mixken, mixken, eskia,
Niri ematen eztenari
Kopetan txinturra.*

Dame, dame un poco. A aquel que no me diere que le salga un bulto en la frente.

He aquí una variante que parece evocar la figura de un mendigo con su perro:

*Esku, esku maingurre,
Biotzeko txakurre:
Limosna pixkat
Maten ez-tuenak
Kopetan zintzurre.*

La mano, la mano, manco. Perro del corazón fiel: un poco de limosna. A aquel que no la dé, que le salga un chichón en la frente.

El sentimiento de justicia está muy metido en el alma de los niños; queda uno sorprendido al ver los matices que la generosidad tiene en el lenguaje infantil, las fórmulas para gustos variados.

Si un niño regala algo a otro y, más tarde, se lo quita, se decía:

*Eman ta kendu, zapoak
anka ebaki, kendu.*

Dar y luego quitar, que el sapo te corte o se lleve tu pierna.

Dejemos de lado las fórmulas de eliminación de los juegos para decidir quién queda *bete*. Citemos de paso, las fórmulas-parodias de cosas religiosas que de chicos oímos en San Sebastián: se persignaba uno diciendo:

*Por la se salaparte,
Txibiri, txibiri,
Monte fi, monte fa,
Ekatzu, ekatzu. Amén.*

Fórmulas de las que me decía RODRÍGUEZ MARÍN eran parodias inventadas por los judíos para reírse de nuestra religión.

Citemos también, sólo citar, las fórmulas de encantación que los chicos utilizan cuando hacen una flautilla en primavera, al removerse la savia de los árboles. Terminaré con una nota alegre; es la del bautismo que los gitanos usan para bautizar a sus hijos. Se les mete en el agua del río y se les dice:

*Ziztun, zztun, urean sartu.
Otz gogor egin.
Kasta gaixtoa.
Jaungoikoak lapurretako ziñua
Eman dezazula.*

Ziztun, zztun, entra en el agua. Hazte fuerte contra el frío. Raza maldita que Dios te dé la marca del ladrón.

Con esta nota cómica del bautizo de los gitanos termino esta charla. Repito que el repertorio infantil de canciones y juegos es abundante y variado. He citado sólo algunas de las fórmulas que guardo en mis apuntes. Celebraré que os hayan interesado o entretenido. Su lectura os habrá sido llevadera oyendo cantar estas canciones a JUAN ERASO, el director de la *Coral de Elizondo*. Para él os pido un aplauso.

EJEMPLOS MUSICALES

INDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Página

1. Agur, Itziarko			68	196
2. Agur, oi izar maitia			153	259
3. Agurtzen zaitugu, Maria			201	244
4. Aingeru batek Mariari				223
5. Altza eder ur airian		80	182	342
6. Amar dirade Mandamenduak			64	200
7. Amets egin dut goizian				46
8. Arboletan den ederrena		83	102	126
9. Argizagi ederra	84	104	127	237
10. Artizarra zeruan				71
11. Arranoak bortietan			37	46
12. Atzo ttun, ttun		81	188	347
13. <i>Aurora de Laguardia</i>				205
14. Aurra, egizu lotxo bat				51
15. Axuri beltza			165	268
16. Baratzeko pikuak			112	137
17. Belatsarena (P. Donostia)		88	111	136
18. Belatsarena (Ch. Bordes)		156	165	261
19. Belenen sortu zaigu Yinkoa			66	218
20. Bentanatik bentanara				53
21. Bi eta iru bider		86	107	132
22. Binbili, bonbolo	81	99	122	233
23. Bolon bat eta bolon bi			186	346
24. Bonbolontena		80	185	345

25. Buba, ñiñaño	150	180	257	341	379
26. Din, dan, boieran					51
27. Egun batez ari nintzelarik			84	104	123
28. Ene ama, othoi, errazu			88	111	135
29. Ene maitia					32
30. Ene muthilik ttipiena					159
31. Erradiozu					380
32. Erregiña ta saratsa					61
33. Errosario Santua (Jesus onaren...)					205
34. Esnatu adi, pekataria					202
35. Eun libera balio					57
36. <i>Generosa, muy hermosa</i>					221
37. Gizona, non duk zuhurtzia?		85	106	130	198
37. Gizona, non duk zühürtzia? (suletino)					199
38. Goizian on		54	56	152	258
39. Haurra, eizu lo, lo, lo				232	345
40. Iratzar hadi, bekhatoria				703	244
41. Irule on guti					157
42. Itsasoetan	80	98	121	183	258
43. Itxasuetan				184	344
44. Ituringo arotza				107	132
45. Jendia lodi dator					71
46. Jesus jetsi da					67
47. Juan nitzen, jua nitzen					391
48. Kazkarotek badakite			87	108	133
49. Kattalin pertolin					380
50. Kondetik kondela			82	102	125
51. Kreatura damnatua			86	106	131
52. Kristo zerura dua				64	217
53. Larre gorrian			82	101	124

54. Lendabiziko ori			154	259	394
55. Makilla (Erioa) or eldu da	81	100	123		233
56. Matxakaran beltza					53
57. Mündian den ederrena					260
58. Mere kristau maitiak					194
59. Nere lagunak					161
60. Neure maitena, aran beltz	46	83	103		126
61. Nik badituz mortuetan					47
62. Nork orain esan lezake					219
63. O Eguberri gaua					67
64. Oi Bethlehem!					67
65. Oi ene bizitzea					234
66. Oi gau doatsua					66
67. O Jesus kurutzera					204
68. Oraingo aldian					53
69. Or goyan etxia					218
70. Oroitzen naiz					48
71. Plañü niz bihotzetik					222
72. <i>Quiero seguir</i>					47
73. Saratarra naizela					53
74. Subia dabil					53
75. Talotxin, talotxin					383
76. Tinter, lanter					157
77. Ttun, kurrun, kuttun	81	99	122	184	344
78. Ttunkurrunku					379
79. Txakurrak, hau!					241
80. Txalopin txalo				187	347
81. Txalopin txalo					384
82. Txoriak abia bai dute					220
83. Una planeta					379

84. Ürzo bat jin izan da				240
85. Urrundik ikusten dut				72
86. Utsuan difuntua				60
87. Xori erresinula, hots				235
88. Xorietan бүрүзagi				236
89. Xoriñuak kaiolan				44
90. Xulufriña ta arrosa				162
91. Zato, Izpiritua			67	195
92. Zazpi eihera baditut			155	260
93. Zenbat diran, amar diran				394
94. Zikiro beltza			89	246

1. AGUR. ITZIARKO

Andantino

Donostia



A - gur, I - tzi - ar - ko Bir- ji- ña e -



de - - rra; A - gur, A - ma mai - - te,



i - - txa-so - ko i - za - rra; a - gur, A - ma



mai - - - te, i - txa - so - ko i - za - rra.

2. AGUR, OI IZAR MAITIA

Andante

Nehor et Dufau



A - gur, oi i - - - zar mai - - ti - a, i - duz - ki



e - der be - gi - a. Zu - re - ga - ti - kan nik u - tzi



ni - ro bi - zi nai - zen he - rri - a, e - ta al -



de - rat zu - re - ga - nat jin i - zar



zar - me - - - ga - rri - - a.

3. AGURTZEN ZAITUGU, MARIA

Texto: versión guipuzcoana; Zeruko Argia, 1927

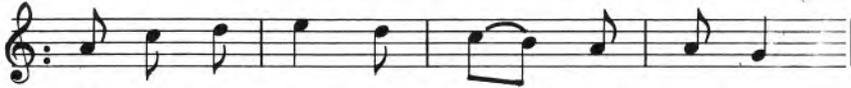
" : suletino; Bordes, conferencia



A - gur - tzen zai - tu - gu, Ma - ri - - a,
Sa - lú - ta - - tzen zú - tüt, Ma - ri - - a,



o A - ma gu - ziz ez - - - ti - - - a.
o A - ma gü - ziz mai - - tha - ti - - a.



Mai - te de - gu zu - - re - - - kin Je - sus,
Mai - te düt zu - re - - ki - - - lan Je - sus,



gu - re E - - rre - ge an - - di - - - - a.
gu - re E - - rre - ge han - - di - - - - a.

4. AINGERU BATEK MARIARI

(Angelus)

Texto guipuzcoano y suletino

Andante Zuberoa

Ain - ge - ru ba - tek Ma - - - - ri -
 Ze - lü - tik ji - nik Ain - - - - gü -

a - - - ri di - o - tsa gra - - zi - az be - te -
 ri - - ak Ma - ri - a - - - ri dú me - - - - zü -

a. Jaun - goi - ko - - a - - ren Se - - me -
 tzen. A - - ma - - ta - - ko Jin - ko Se -

a - - - ri e - man - go di - o - zu sor - - tze - a.
 mi - - - ak hu - ra di - a - - - la hai - ta - - tzen.

5. ALTZA EDER UR AIRIAN

Andantino Amaiur

Al - tza e - der ur ai - -ri- an; i- ru a-

rro- sa ma-ia- - tzi-an. A -mo- ri - o - ri-kan ez- tu-

e - nak, ez- tu mi - ni-kan bi- o - tzi - an.

6. AMAR DIRADE MANDAMENDUAK

Andantino Azkoitia

A-mar di-ra - - de Man-da-men- - du - ak

Jaun-goi-ko- a - - ren le- - ge- - - - an.

Guar-da-tu-tze - - ra sa - ya gai - - te - - zen

guk gu-re egi - ña - le - - an. Be-ra ba-ka-

rrik mai-te de- - - - za - gun gau- za guz-ti-

en ga - ñe - - - an.

7. AMETS EGIN DUT GOIZIAN

Tranquilo Azkaine

The musical score is written on five staves in G major. The first staff is in 2/4 time, marked 'Tranquilo'. The second staff changes to 3/4 time, then back to 2/4. The third staff changes to 3/4, then back to 2/4. The fourth staff changes to 2/4, then back to 3/4. The fifth staff is in 3/4 time. The lyrics are written below the notes.

A- mets e- gin dut goi-zi - an, i - ku- si-
 rik nik mai- ti- - a: i- ku- si e - - ta e- zin min
 tza, e- zin min- - tza, ez de- ia ba- da pe- - -
 na, e - ta e- zin ber - tzi - - - a?
 De- si- ra- tzen dut nik hil- tzi - a!

8. ARBOLETAN DEN EDERRENA

Adagio Irurita

Ar - bo - le - tan den e - de - rre - na da oi - an
Bortz al - di - e - tan e - gon - du za - ra gus - to -

bel - tze - - an ba - go - - a. I - tzak le -
ra ne - - re on - do - - an. Zu - be - ze -

gu - nak zin - tu - en bai - - nan ber - tze - tan
la - ko is - pi - llu - ri - - kan ne - re - tzat

zu - re go - go - - - a. Yaun ze - ru -
ez zen or - du - - - an. Zer es - ta -

ko - ak bi - hur de - - za - - la ni - ga -
du - an e - - go - ten zi - - nen i - - du -

na - ko a - mo - - - ri - o - - - a .
ki za - zu go - go - - an.

9. ARGIZAGI EDERRA

Andantino

Luzaide



10. ARTIZARRA ZERUAN

Andantino Oskoz

Ar - - ti - za - rra ze - - ru - an a -
ger- tzen de - ne - - an, goi - ti no - a ni
e - re ha - - re - kin ba - te - - an; sar-
tze - ra e - gi - - ten du i - lhun na ba - rre-
an, ni e - re i - tzul - tzen naiz. o -
mo - re o - ne - - an, ni e - re i - tzul-
tzen naiz o - - mo - re o - ne - - - an.

11. ARRANOAK BORTIETAN

Libre y no lento

Bordes



A- rra- no - - - - ak bor-ti- e - - - tan - - - -



go- ra da-bil- - - - tza e - ga- le- - tan: - - - -



Ni e - re le- - - - hen an-de- re- - - ki - - - -



e- bil-tzen khan- - - - be- re- - - tan; - - - -



o- rai al - diz ar- du- ra ar- du- - - ra



ni- ga-rra di- - züt - - - - - be-gi- e - tan.



12. ATZO TTUN TTUN

Movido (♩ = 130)

Goyerri

A-tzo ttun ttun gaur ttun ttun be-ti
 ttun ttun gai-tun gu. Zaz-pi - - li-bra-ko
 o-llo xu - - ri- a gaur a - ze - ri - ak jan tun
 gu. A-tzo ttun ttun gaur ttun ttun,
 be - ti ttun ttun gai - tun gu. Gu- re
 di- ru- ak a - i-tun e- ta nork na - hi - ko
 gai-tun gu? A - tzo ttun ttun gaur
 ttun ttun, be - ti ttun ttun gai- tun gu.

13. AURORA DE LAGUARDIA

Despacio

Al su- bir os con- - - tem- pla- - - - mos
 al cie - lo, Rei - na es- - - co - gi - - da.
 Si al cie- lo va nues- tra vi- - - - a,
 es la tie-rra que bus- ca- mos. Por e - sa ciu-
 dad her- mo- - - sa sus- pi- - - ros de nues-
 tro an - he- - - - lo. A - bre las puer- tas del
 cie- lo con u - na muer- te di- cho - sa.

14. AURRA, EGIZU LOTXO BAT

Despacio Lekarotz

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#), and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes. The lyrics are: "Au - - rra, e - - gi - zu lo - txo bat;". The second staff continues the melody with quarter notes and lyrics: "e - - man- go di - zut go - - xo bat;". The third staff continues with quarter notes and lyrics: "ai - tak bat e - ta a - mak bi;". The fourth staff continues with quarter notes and lyrics: "Jaun se - ru - -ko - ak a - ma - bi.". The fifth staff begins with a treble clef, a key signature of four sharps, and a 2/4 time signature. It starts with a quarter note followed by a half note, then a double bar line. Below the staff is the text "¡Lo!".

Au - - rra, e - - gi - zu lo - txo bat;

e - - man- go di - zut go - - xo bat;

ai - tak bat e - ta a - mak bi;

Jaun se - ru - -ko - ak a - ma - bi.

¡Lo!

15. AXURI BELTXA

Allegro

Etxarri



A-xu-ri bel-txa o - na da, ba-ño o- be-a-



go da xu-ri - e. Dan-tzan i - ka- si nai du-en



o-rrek ne- re o ñe- ta- ta be- gi - - re.



Rai rai rai



.....



.....

16. BARATZEKO PIKUAK

Allegro Lekarotz

Ba-ra-tze-ko pi-ku-ak i-ru os-to

di-tu: dan-tzan da-bi-llen o-rrek an-kak a-rin

di--tu. An-kak a-ri--nak e--ta

bu-ru a-ri-na--go: dan-tzan o--be-

ki da-ki ar-ta-jor-ran ba--ño.

17. BELATSARENA

Zuberoa

Andante

P. Donostia

Musical score for "Belatsarena" by Zuberoa, P. Donostia. The score is written in a single melodic line on a grand staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Andante". The score includes various time signatures: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 2/4, 2/4, 3/4, 3/4, and 2/4. Dynamic markings include *ff*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *affret.*, *eco*, *morendo*, *cresc.*, *rall.*, and *molto rall.*. The piece concludes with a double bar line.

18. BELATSARENA

Zuberoa

Larghetto (♩ = 92)

Bordes

The musical score for 'BELATSARENA' is written on seven staves of five-line treble clefs. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The tempo is 'Larghetto' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes tied across bar lines. The piece ends with a double bar line on the seventh staff.

19. BELLENEN SORTU ZAIGU YINKOA

Andantino Arraiots

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It consists of five lines of music with lyrics underneath. The tempo is marked 'Andantino' and the mood is 'Arraiots'. The score includes various time signature changes: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4. The lyrics are in Basque and describe the birth of Jesus.

Be - le - nen sor - tu zai - gu Yin - ko - a a -

rra - tse - ko ga - ber - di - an... O - tzez dar - da - raz

da - go gai - xo - - a las - - to pix - ka - ren ga - ñe -

an.... Be - - ro a - ha - lez be - ro de - za -

gun, a - - pa e - ma - nez mu - su - - an.

20. BENTANATIK BENTANARA

Adagio y con libertad Arraiotz

Ben-ta-na - - tik ben-ta-na - ra ai - ri-

a fres - - -ko, oi, ai-ri - - -a fres - ko.

21. BI ETA IRU BIDER

Andante Soraluze

Bi e-ta i-ru bi - - der Jo-xe-pek jo-tzen

du, Jo-xe-pek jo-tzen du.

Gi-zo-nak ben-ta-na - - ra ne-kez ir-te-tzen

du; gi - zo-nak ben-ta - na-

ra ne-kez ir - te-tzen du.

22. BINBILI, BONBOLO

Allegretto

Baztán



Bin- bi- li, bon- bo - lo, sen - dal



lo. A - ke- rra Pran- tzi- an ba - - le-



go, a - ke- rrak kan- - ta, i - di - ak



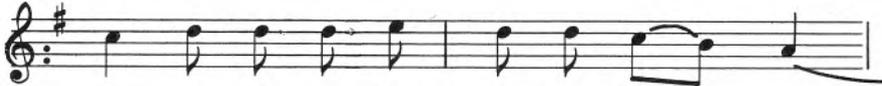
dan-tza, aun-tzak dan - bo - - li - ña jo.

24. BONBOLONTENA

Andante Arbizu



Bon- bo- - lon- te- - na, ne - re laz- ta-



na, ez e - gin lo - - rik ba- su- - - - an:



aiz- te - ri - txu - ak ea - man- go zai-



tu er- bi- a ze - ra- la- ku- an. Bo!

25. BUBA, ÑIÑAÑO

Lento *Hazparne*

Bu - -ba, ñi - ña - - ño, Hau- rra du- gu ñi- mi-
 ño, ñi-mi- ño e - ta gaix-to - ño, e - ta bu- ba
 ño, e - ta gaix-to - ño. Hau- rra du- gu ñi- mi- -
 ño; ñi- mi- ño e - ta gaix- to- - - - ño.
 Za- to bi- har za- to gaur; Gu - re e-
 txi - an da lu mar - mau. E - ta bu - ba
 ño, e - ta ñi- ña - - ño. Hau- rra du- gu ñi - mi- -
 ño, ñi- mi- ño e - ta gaix- to- - - ño.

26. DIN, DAN, BOLERAN

Lento Amaiur

Din, dan, bo-le-ran. E - li- zan- go - -

gau- ze-tan. Din, dan, bo-le-ran. Gu-re au- rra

ko- le- ran. Din gin din,dan gan dan,din gin din,dan,

Din gin din,dan gan dan,din gin din,dan. Din, dan,

bo- le- ran. Gu-re au- rra-- ko- le-ran. ko-le-ran.

27. EGUN BATEZ ARI NINTZELARIK

Andante Sara

E - gun ba - tez a - ri nin - tze - la -

rik sa - - la ba - te - an bro - da - tzen,

i - tsa - so - tik a - di - tu nu - - en

ma - ri - ñel bat kan - ta - - - - tzen,

ma - ri - ñel bat kan - ta - tzen e - - ta

per - tsu hau - en e - - - ma - - - ten.

28. ENE AMA, OTHOI, ERRAZÛ

Andante

Villéhélio



E - ne a - ma, o - thoi, e - - rra - - zÛ



mi - thil ho - ri - ek zer dü - - - ten?



E - ne al - ha - - ba detü - se - rik ez:



za - ma - ri bel - tza gal - dü - - ri - ken,



za - ma - ri bel - tza gal - dü - - ri - ken.

29. ENE MAITIA

Andante

Sara



E- ne mai-ti - a, xar-me-ga-rri - a,



do-hain e- de - rrez zi-re-la be the - a.



Zuk e- gin a - fron- tu - a sar-thu zait bi-



ho-tze-rat, hel-du bai-tzait go-go-rat ar- du- ra.



Nik o- rai pe - nak zu- re al- bo- - rat



den-be- rak e - ma- nen du a - ger- tze - rat.

30. ENE MUTHILIK TTIPIENA

Andante Hazparne

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Andante' and the performance instruction 'Hazparne'. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score ends with a double bar line.

E - ne mu - - thi- lik tti- pi - - - e - - na,

e - ne mu- - thi- lik mai- te- - - na, ha- bil

ha- rat, ha - bil hu - nat, mas - ta - ño-

a- ren pun- ta - - lat, mas - ta - ño-

a- ren pun- ta-lat, e - - ta a - - ge- ri

de- nez lei- ho - rra.

31. ERRADIOZU

Allegretto Ziburu

E - - rra - di - o - - zu es - ku - ttu - a -

ri, es - ku - ttu txi - ki, po - li - ñu - a

ri. Le - - he - nik ba - - - ti, ge -

ro ber - tzia - ri. E - - rra - di - o -

zu po - - li - ñu - a - - - ri. Pan -

pa - la - ki - o, po - li - ñu - a - - - ri.

32. ERREGIÑA TA SARATSA

Allegretto

Amaiur

The musical score is written on five staves of a single treble clef. The time signature is 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes, with some dotted rhythms. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line.

E- rre- gi - ña ta sa- ra - tsa, o - ya- ri
 e- de- rra bo - ja, o - ya- ri e- de- rra bo-
 ja. Na- fa - rro - - a - ko e - rre - ge
 jau- nak e - gin o - - men- du pro - me-
 sa, e - gin o - - men- du pro- me - - sa.

33. ERROSARIO SANTUA

Andantino Larraun

Je- sus o - na - ren A - ma mai - te - a, gra- zi-

a di-zut es - - ka - - tzen: Bost mis- te - ri-

o glo-ri- az - ko - ak la-gun zai- gu- zu e-

sa- ten, la-gun zai- gu - zu e- sa - - - ten.

34. ESNATU ADI, PEKATARIA

Andantino Bordes

Es - na - tu a - di, pe - - ka - ta - - -

ri - a, o - rain dek o - rain or - du - - -

I^a II^a
a. a. Be - gi - ra ga - xo -

a, a - - se - rre Jain - ko - a. Or - du da -

ne - an e - gin e - - zak Jain - ko - a -

re - kin pa - ke - - - - a.

35. EUN LIBERA BALIO

Allegretto Lekarotz

The musical score is written on a single treble clef staff in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The piece begins with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'Lekarotz'. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, with some words underlined. The piece concludes with a double bar line.

E - un li - - be - ra ba - li - - o ber - tze - naz

ez da ka - ri - - o Kar - ga e - mai - ten

ba - di - o, la ra rai la ra

rai la ra rai la ra rai Kar -

ga e - mai - ten ba - di - o, las - ter e -

rrain du a - di - o.

36. GENEROSA MUY FERMOsa
(Cantiga)

Ritmo libre

P. Donostia



Ge- ne- ro- sa muy fer- mo- sa sin man- ci- lla



Vir- gen San- ta, Vir- tu- o - sa, po- de- ro - sa,



de quien Lu- ci- fer se es- pan- - - ta; Tan- ta



fue la tu gran o- mil- dat, que to- da la Tre- ni-



dat en Ti se en cie- rra.....,



se can- ta.....



.....

37. GIZONA, NON DUK ZUHURTZIA?

Andante Esterenzubi

Gi - zo - na, non duk zu - - hur-

tzi - - - a? Zer! Ez da - kik ez de - la

deu - se - re bi - - zi - - - a khe bat bai-

zik? Hi - gin - tzak bi - - - - ho - tzez mun-

du - a o - rai - da - - nik: he - ri - o -

a duk hur - bil - du - - - a hi - re - ga - nik.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of six staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante'. The title is '37. GIZONA, NON DUK ZUHURTZIA?'. The composer's name 'Esterenzubi' is written in the top right. The lyrics are written below the notes. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the word 'nik'.

37'. GIZONA NUN DÜK ZÜHÜRTZIA

(Suletino)

Moderato

Bordes

Gi - zo - na nun dük zü - - hür-
 tzi - a? Zer! Ez da - - kik ez - te - la
 deüs hi - re bi - - zi - - a khe bat bai-
 zik? Hü- günt e - - - zak mün - dü er-
 ho - a o - rai- da - nik; Ah! ez- tük
 hü-rrün he-ri - o - a hi- re- ga- nik.

38. GOIZIAN ON

Andantino: recitado Arano

Goi-zi-an on, a-rra-tsi-an on,

ma-tsa-ren zu-mo-a be-ti duk on, e-ta

be-ti duk on. E-txe-ra-a-bi-a ta

jo-an e-zin, e-ro-ri e-ta ber-tan e-

tzin, e-ta ber-tan e-tzin. Be-rriz a-bi-a ta

jo-an e-zin, e-ro-ri e-ta ber-tan e-

tzin, e-ta ber-tan e-tzin.

39. HAURRA, EIZU LO, LO, LO

Andantino

Ustaritz



Hau-rra, ei-zu lo, lo, lo: e-ma-nen dau-



tzut bi go-xo, o-rain bat, e- - - ta ber-tzi-



a ge- - - ro. Bai, bai, bai, bai, bai, bai,



Ez, ez, ez, ez, ez, .. ez. I-ku-si tu-da-



ni-an oi, zu-re be-gi- - ak i-du-ri-tu zi-



tzaiz-tan ze-ru-ko i-zar-txo-ak.

40. IRATZAR HADI, BEKHATORIA
(Esnatu adi)

Andantino

Bordes



I - ra - tzar ha - di, be - kha - to - - - ri - a,



e - rai dük e - rai or - di - - - - a; go -



go-mak, gai-ro - a, kon - tre dük Jin-ko - a;



or - dū di - a - no e - - gin i - - tzak



Ha - re - ki - la - ko ba - ki - - - - a.

41. IRULE ON GUTI

Andante Banka

I - ru - le on gu - ti i - zai - ten o -

men - da goiz e - tza - - ten den an - dre -

tan. E - ta don, pi - ru - run, e - ta don pi - ru -

run: i - ru - le gaix - toa e - da - le on

42. ITSASOETAN

Andante Iraizoz

I-tsa-so-e--tan la-ño da--go Ba-io-na-

ko ba-rra-ra--ño. Txo-ri-ak be-re u-mi-ak ba-

ño, nik zu zai-tut mai-ti-a--go.

43. ITXASUETAN

Andante Asteasu



I - tra- so- e tan la - ño da - - - go



Ba - io- na - ko ba- rra- rai- - - - no.



Nik zu zai- tut mai- ti - a - - - - go



Xo- ri- ak be -re u - mi - ak ba- - ño.

44. ITURINGO AROTZA

Allegretto Aranas

I - - tu-rin-go a - - - ro - tza, E-

rra-mun Jo- a - kin, a - - sa - rre o - men

zau-de ze - ren de-gun ya - kin San-

tu-rik ez lai - te - - - ke fi - a-tu zu-re-

kin: San Kris - to-bal ur - tu ta yo-

a - ri - ak e - - gin.

45. JENDIA LODI DATOR

Quasi Allegretto

Azkaine

Jen-di-a lo-di da--tor A-ra-
no-a-ti-kan; e-ren mu-si-ka age-
ri-da mun-du gu-zi-ti-kan. So-
nũ-a joi-ten du-te dul-si-ña-ren gi-
sa: a-di-tu-ez ge-roz-tik a-
la-ko mu-si-ka, o-tso-ak ba-do-
az-ke ar--di-ak u-tzi--ta.

46. JESUS JETSI DA

Grave non troppo Hazparne

Je- sus je - tsi da Kal- ba- ri - o-
 tik be- re Gu- ru - - tze - - - az on-
 gi kar- ga - tu - rik Gal- de egin i- zan ze-
 rau - - - tan u - mi - li - a - tu- rik e-
 ne pla- zer nu - ye- netz a - tean pau- sa - tu-
 rik.....

47. JUAN NITZEN, JUAN NITZEN

Movido Sunbilla

Juan ni-tzen, juan ni-tzen mon-te-ra mon-te
ze-la men-di-a. I-ku-si nu-en, i-ku-si
nu-en pa-ja-ro ze-la txo-ri-a. Ti-ra-tu
ni-en, ti-ra-tu ni-en pie-dra ze-la a-rri-
a. A-te-ra ni-on, a-te-ra ni-on o-dol
san-gre go-rri-a. Pin, pin, txo-ri-
a, txo-ri mo-ko o-ri-a. Pin,
pin, ko-ña-ta txo-ri sal-sa on bat da.

48. KAZKAROTEK BADAHITE

Allegretto

Zugarramurdi



Kaz-ka - - ro- tek ba- da- - ki - te tri-kun,



tra-kun e - gi - ten: o- llo- nu - a e - ba-



tsi- ta sa - si zo- ko gor- de - - tzen.



Pai-run, pai- run pi- a - rre- tun, pai-run pai-



un pi- a - rre- tun, pi- a- rre - tun, pi- a- rre-



tun.

49. KATTALIN PERTOLIN

Quasi Allegretto

Sara



Ka - tta - lin per - to - lin za - ku -



to, Bi - pe - rrik ba - du - kan sal - tze -



ko? Hu - pa la bi - ru - le - ta Ma - ri -



a! Hu - pa - la bi - ru - - le - - ta.

50. KONDETIK KONDELA

Allegretto Gorriti

Kon - de - tik kon - de - la bel - tra - ka - ran

bel - tra on - do - a - ren min de - la a - ra -

na. Pran - txis - ka o - rren mis - te so - be -

ra - na mi - ru - a pun - te - an de - ra -

man, Pedro Pedronekua, jau! jau!, u - ra - ze

be - ra de - ra - man.

51. KREATURA DAMNATUA

Andantino

Arnegi



Kre-a - tu - ra dam - na - - tu - a, zerk hau-



en tor - men - ta - tzen, zer den hi - re i - fer-



nu - a, hi - re pe - nak zer di - ren? E - rra-



guk, e - - rra - guk: ar - gi - tu na - - hi gai - tuk.

52. KRISTO ZERURA DUA

Despacio Arano



Kris-to ze - - ru - ra du - - - a



gi- zon bat ba - ka - - rrik, gi - zon bat



ba - ka - rrik e - ta be - su - ak za - ba -



lik. Kris- to ze - - ru - ra du - - - a



gi- zon bat ba - ka - - rrik, gi - zon bat



ba-ka-rrik e-ta be-su-ak za-ba-lik...

53. LARRE GORRIAN

Despacio y libre

Baztán

La - rre go- rri-an e - - pe- - - rrak

ai- - - de; pa - - go- - - di - e - tan u-

so- - - ak, Mu- - til - - txo gaz- te

ai- - ro - - - so - - - - a da

Juan- txo Men- de - be - rri - ko - - - a.

54. LENDABIZIKO ORI

Allegro Etxarri

Len - da - bi - zi - ko o - - ri, txo - po - rren

o - ri, bes - tek gu - zi - ek ba - ño txo - po -

rra - go - a dek o - ri. Txin - gi - lin - gi txon - gi,

txin - gi - lin - gi - txon, txin - gi - lin - gi txon - gi,

txin - gi - lin - gi - txon.

55. MAKILLA OR ELDU DA

Allegretto *Amaiur*

Ma - ki - lla or el - du da za - - -

ku-rra-ren yo-tze- ra, Ma-ki-llak za-ku-rra,

za-ku-rrak o-tsu-a, o-tsu-ak a-ke-rra,

a-ke-rrak ar-tu-a,a-rren, gu-re ar-to-

tik a-ke-rra ken, a-rren.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of five staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Amaiur'. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music is written in a simple, folk-like style. The lyrics are: 'Ma - ki - lla or el - du da za - - -'. The second staff continues with 'ku-rra-ren yo-tze- ra, Ma-ki-llak za-ku-rra,'. The third staff has 'za-ku-rrak o-tsu-a, o-tsu-ak a-ke-rra,'. The fourth staff has 'a-ke-rrak ar-tu-a,a-rren, gu-re ar-to-'. The fifth staff ends with 'tik a-ke-rra ken, a-rren.' and a double bar line.

56. MATXAKARAN BELTXA

Allegretto Lekarotz



Ma- tra- ka- ran bel - tra en - ddo- rik
E - - - man be - ki - o la - - - - -



on- ddo, on-ddo e - ta go - xu a - ra-
gu- na, be- - - rak go - - gu - an du- e-



na. O - rra ka- tta- lin be- har o- men
na. Be- rak go- gu - an du - - - e- na



lu- ke gaur jos- ta - tze- ko la - gu - na.
lu- ke Pe- dro Pa- la - zio- ko zal- du - na.

57. MÜNDIAN DEN EDERRENA

Andante

Azkue

Mün - di - an den e - de - rre - na ze - li -
 an e - khi - - a; lü - rre -
 ko an - de - - - - re - tan oi
 e - - - - ne mai - - ti - a. Be - gi - a
 dü - zü ña - ba - - - - rra zu - ri
 go - - - - rri la - - - - rri - - a, e - - -
 ne be - gi - - e - ta - - ko xar - - -
 ma - - - - ga - rri - a.

58. NERE KRISTAU MAITIAK

Andantino Baztán

Ne - - - re kris - tau mai - - ti - -

ak, piz - - - tu da Je - - - sus gu - re - -

a, glo - - - ri - a - - - - ko E - - rre - - ge -

a. Al - - le - - - lu - ia. Al - - le - - lu -

ia, Al - le - - lu - ia, Al - le - - lu - ia.

59. NERE LAGUNAK

Allegretto Bera

The musical score consists of four staves of music in 3/8 time. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line.

Ne - re la - gu - - nak, la - - gu - nak o -
 nak, be - - ti be - ze - - la "cou - - ra - -
 ge". Li - zen - tzi - a - - ren es - ka - tu - tze -
 ra u - - nat e - to - rri ge - ra - - - de.

60. NEURE MAITENA, ARAN BELTZ

Andante Lekarotz

The musical score is written on a single treble clef staff in 3/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are written below the notes. The piece concludes with a double bar line.

Neu-re mai - te-na, a-ran beltz, or-tza
 xu-ri be-gi beltz. Nik zu mai-te, suk ni
 ez. Neu-re mai-te-na za-re- - nez, kon-tzien-
 tzi - an kar-ga dau - - ka - zu ne - re pen
 o - ken do-lo- - rez.

61. NIK BADITUT MORTUETAN

Despacio

Lekarotz



Nik ba-di - tut mor-tu - e-tan ar-di-ak



ar-tzai-na-re - kin; kin; i-tsa- - -



su-an a-mar on-tzi be-ren ma-



ri - ñe - le - - - kin; Ka - ta - lu - -



ni - - - an a-mar man-do zi-llar mo-



ne-da-re - - kin. i-tsa- - kin.

62. NORK ORAIN ESAN LEZAKE

Grave

De 1705

Nork o -- rain e -- san le -- za -- ke

gu -- re Kri -- a -- do -- re -- a

A -- da -- nen e -- ta E -- va -- ren

da -- la su -- ze -- so -- re -- a. Je --

sus mai -- te -- a, neu-re mai -- te -- a,

on -- gi e -- to -- rri -- a ze -- ra --

la, gu -- re Re -- den -- to -- rea.

63. O EGUBERRI-GAUA

Quasi Allegretto Sara

O E - gu - be - rri - gau - a, boz - ka - ri -
 oz - - - ko gau - a, a - - le - ge - - ra - tzen
 du - zu bi - - - ho - tze - an kris - tau - - a. Mun -
 du - gu - zi - a du - - zu zo - - - ri - o -
 nez be - - te - - - tzen, e - rrai - ten ba - di -
 o - zu Me - - si - as de - la sor - tzen, e -
 rrai - ten ba - di - o - zu Me - si - as de - la sor - tzen

64. OI BETHLEEM!

Andante Hiriart

Oi Beth-le-em! a-la e-gun zu-re lo-ri- - - ak, oi Beth-le-em! On-gi bai-tu dis-ti- - - ra- - - tzen zu-ga-nik hel-du den ar- - - gi- - - ak, be-the-tzen tu baz-ter gu- - - zi- - - ak, oi Beth-le-em, oi Beth- - - le-em!

65. OI ENE BIZITZEA

Andante

Nehor et Dufau



Oi e - ne bi - zi - - tze - a do - lo - rez be - the -



rik! Ba - dei - a mun - du hun - tan ni be - zein tris - te -



rik, li - li bat bain han - - diz - ki



mai - ta - tu du - e - - nik? A - - mo - di - a kru -



de - - - la, ha - bil e - ne - ga - nik

66. OI GAU DOATSUA

Allegretto *Arraiotz*

The musical score is written on five staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff contains the first line of music with the lyrics 'Oi gau do-a - - tsu - a, Yain-koaz au-ta-'. The second staff continues with 'tu - - a, ur - - bil-tzen zau-ku- - - na, ur-'. The third staff has 'bil-tzen zau - ku - - - na. Me - - si-'. The fourth staff has 'as gu - re - a on - gi - az be - te - a'. The fifth staff concludes with 'ja - yo be- rri- - a.' and ends with a double bar line. There are some time signature changes: the second staff has a 2/8 measure, and the fourth staff has a 3/4 measure.

Oi gau do-a - - tsu - a, Yain-koaz au-ta-
 tu - - a, ur - - bil-tzen zau-ku- - - na, ur-
 bil-tzen zau - ku - - - na. Me - - si-
 as gu - re - a on - gi - az be - te - a
 ja - yo be- rri- - a.

67. O JESUS KURUTZERA

Andante Hazparneko Kalbarioa

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante'. The melody consists of several phrases, with some ending in a 2/4 time signature. The lyrics are in Basque and are aligned with the notes.

O Je-sus ku - ru - tze - ra ni - ga
 tik i - gan za - re - - - - - na,
 e - - ne gaz - ti - ga - tze - - ra maiz be - - -
 har - tzen zai - tu - da - - - - - na:
 O - - rai zu - re al - de - ra bi - hur - tzen
 naiz, Jain - ko o - - na. Ah!
 or - hoit zai - te o - do - la e - ne - tzat
 e - man du - zu - - la.

68. ORAINGO ALDIAN

Allegretto *Arraiots*

O- rain-go al-di- an e- rra-nen de- gu o-rain
 zu- re ko- pli - a; o- rain-go al-di-an e- rra-nen
 de- gu o-rain zu- re ko- pli - - a. La ra
 la do-ran do- ni- an don, La ra
 la do- ran do - ni- an don.

69. OR GOYAN ETXIA

Andante

Soraluze



Or go-yan e - - txi- a; jo za-gun a- ti-



a, jo za-gun a- ti - - a:



e - ran-tzu- ten ba- du - te e- txe - ko jen- di-



ak, e - ran- tzu- ten ba - du-



te e - txe - - ko jen - di - ak.

70. OROITZEN NAIZ

Tranquilo Arraiots



O - - - roi - tzen naiz, o- roi - tzen...



e- tzait anz - ten. Ma- da - le - - na ba-



tek a - din bat..... mun-du- an



nik dut su- fri-tzen.... ja- ten du-



ten o - - gi - - - a be - - re ni - ga- rre-



tan dut ten-pla- tzen....

71. PLANŪ NIZ BIHOTZETIK

Andante

Sallaberry

Pla- nū niz bi - ho-tze - tik, gai-tza zer
 dü-dant ez da - kit, tris - te - zi - - - a
 ba- tek har- tū - - rik. E- nū- ke a- xo- la-
 rik, ba- litz e- rre- me- di - o - rik, e - ne
 gai- - - - tza sen- do a- hal li - ro - nik; ez-
 ta mūn- di - an bar-be- rik bat bai- zik e - ne
 gai-tza zer-ta - rik den e- za - gü- tzen di- a-
 nik; e - ta hu- ra be-rant e- tsi-rik, ba- ni- a-
 zo- zū, ga - xu - a, tris- te - - rik.

72. QUIERO SEGUIR
(Cantiga)

Ritmo libre

. P. Donostia



Qui- ro se- gir a ti, flor de las flo- res,



siem- pre de- cir, can- tar tus lo- - - o - res.



Non me par- tir de te ser- vir, me - jor de



las me - jo - res.

73. SATARRA NAIZELA

Andantino

Lekarotz

The musical score is written on six staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 6/8. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below the notes. The lyrics are in Basque and describe a journey to a place called Satarra Naizela. The score ends with a double bar line on the sixth staff.

Sa - ra - - ta - rra nai - ze - - - la o -
 rok ba - da - ki - - te Sen - pe - ren ba - - du -
 da - la xo - ri - ño bat mai - te U -
 ra be - zain pro - pi - - a ber - tze bat ba - dai -
 ke, ba - ña nik ez - - pai - nu - ye u -
 ra ber - tzeik mai - te .

74. SUBIA DABIL

Allegretto

Baztán



75. TALOTXIN, TALOTXIN

Allegretto

Sara



Ta - lo - - txin, ta - lo - - txin, gu - re



au- rrak bortz o - - txin. Za - to, a - ma-



txi, o - pil aun- di ba - te - - kin; so- paz



a- se gai- te - zin gu- zi - ok a - re - kin.

76. TINTER, LANTER

Allegretto

Banka



Tin - ter, lan - - ter, hail, e - ka-rrak a - da-



rra: ei - nen dai- at xi - ru - la. - Zer-



taz?-Gaz-te - na lai- da po - li - taz. Xi-ru- la



mi- ru- la kan- ta - ri, ba - lin ba- haiz i - zer-



di, kris, kras, a - te- ra ha- di.

77. TTUN, KURRUN, KUTTUN

Andantino

Oyartzun



Ttun, ku-rrun, ku - ttun, ku - ttun, ku-



ttun, ku-rrun ku - ttu - na, ttun, ku-rrun, ku-



ttun, ku- ttun, ku- ttun, ku-rrun, ku- ttu - na.



Lo! Lo! Ttun, ku-rrun, ku- ttu - na....

78. TTUNKURRUNKU

Allegretto Oyartzun

Ttun- ku- rrun-ku, ttun- ku- rrun-ku id.....

.....

The musical score is written on six staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/8 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood 'Oyartzun'. The lyrics 'Ttun- ku- rrun-ku, ttun- ku- rrun-ku id.....' are placed below the first staff. The second staff continues the melody with a dotted line indicating a continuation of the text. The third staff shows a melodic phrase with a repeat sign. The fourth and fifth staves contain more melodic lines, with the fifth staff ending in a repeat sign. The sixth staff concludes the piece with a final note and a repeat sign.

79. TXAKURRAK, HAU!

Allegro Nehor et Dufau

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a time signature of 6/8. The tempo is marked 'Allegro'. The piece consists of several lines of music with lyrics underneath. The lyrics are in Basque. The score ends with a double bar line.

Txa-ku-rrak hau! Ga-ttu-ak ñau! Ar-no-ak
hun ta-ra e-ka-rri nau. E-txe-an
sar-tze-an, An-dre-a ko-le-ran, An-gle-sa
bu-ru-an, La-ti-na gol-ko-an, Es-kua-raz
min-tza-tzen..... "Gi-zon ko-ki-na,
nun ha-go gaur?" --- "Xo, xo, Ma-ri-a-ño,
mox-ko-rra ji-na nun gaur!"

80. TXALOPIN TXALO

(♩.♩) = 46. Dolce Azkue



Txa- lo - pin txa - lo txa-lo ta txa-lo,

ka-tu-txo- a miz- pi- la ga - ne- an

da- go; ba- da- go, be - go; be - go, ba-

da - go; za - pa - ta - txo ba - rri - en

be - gi- ra da - go.

81. TXALOPIN TXALO

Allegretto

Garzain



Txa - lo pin txa - lo. Xo - xu - a an da-



go. Ta xo-xu-a miz-pi-ru ga-ñi-an da-



go. Ta nai ba-du, be - go; ta



nai ba - du, be - go. Za - pa - - ta - txo be-



rri - an es-pe - ro - an da - go.

82. TXORIAK ABIA BAI DUPE

Andante Tutti P. Donostia

Txo - ri - - ak a - bi - a bai du - te;

ne - ro - - nek e - re nai nu - ke. Zu-re ma-

ga- le- an e - - - gi - da - zu ni o - ne-

la zo- ri - - on - - tsu: Bai,.....A -

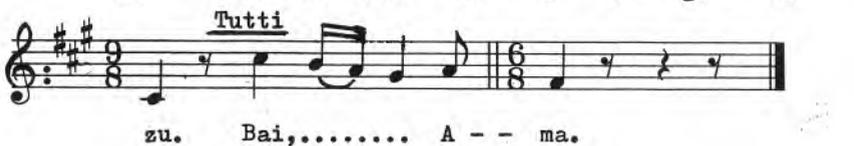
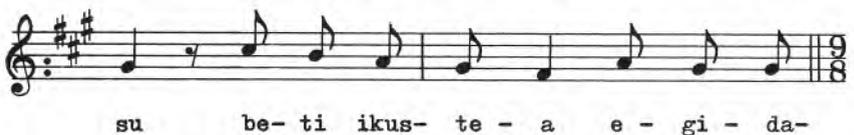
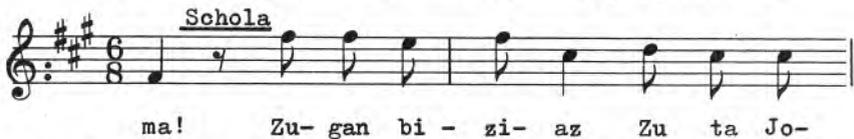
Schola

ma! Zu- gan-dik u- rrun i - bi- lli

naiz; ba- ña gaur- ti - kan zu- re - kin

Tutti Schola

nai. Bai,..... A - - ma! Ne- re go-



83. UNA PLANETA

Andantino Larraun

U - na pla - ne - ta sal - sa mi - son ka - nu - ti -
 son, ka - nu - ti - son. Xun - be, xun - be de la
 trom - pe - ta. La rris - ki - tin, rris - ki - tin
 ki - ta - rra. La zi - rrin - ki - tin, zi - rrin - ki - tin
 bio - li - ñe. La ttun - ku - ttun, ttun - ku - ttun
 danbo - li - ñe. La fli - fli - tin, fli - fli - tin
 fla - io - la. Bo - - lon e - - - - - der.

84. ÜRZO BAT JIN IZAN DA

Andante Bordes

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of five lines of music. The first line is marked 'Andante' and ends with a repeat sign. The second line has a repeat sign followed by a double bar line and a fermata. The third line continues the melody. The fourth line has a double bar line and a fermata. The fifth line ends with a double bar line and a fermata. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

ÜR- - zo bat jin i- - zan da Ka-
 Be- - re lü- ma gris e - - ta zan-
 ta- lu- ña al- de- - tik; Pha- ra-
 kho ho- lli- - - e- - kin.
 go - lan phau- sa- tü da be - re lin- ja- re-
 kin. Tra la la
 be - re lin- ja- - re- kin.

85. URRUNDIK IKUSTEN DUT

Andantino Arraiotz

U - rrun- dik i - kus - ten dut i -
 kus- ten men- di - a, zei - na- ren gi- be-
 le- an bai - tut nik he- rri - a. Ia-
 da- nik dut a - - di- tzen, zo - ri-on han- di-
 a! ez - ki- la mai- te - - a- ren as-
 pe - ren ez- ti - - a.

86. UTSUAN DIFUNTUA

Andante Arizkun

U - tsu - an di - fun - tu - a, San - t' A - nan

kau - si - tu - - a, San - t' A - nan kau - si - tu -

a; a - di - os e - rran ga - be e - txe - tik

par - ti - tu - a, e - txe - tik par - ti - tu - a.

87. XORI ERRESIÑULA HOTS...

Con libertad

Bordes



Xo - - - -ri e - - rre- si - ñu- la, hots,



e- mak e- ne- kin; mai- - ti- a- ren bor- tha- - la bi-



ak el - ga- rre- kin. De- kla- ra i - zok ge- ro botz



ez- ti ba- te- kin, ha- - ren a- dix- ki- de bat ba-



de- la hi - re - kin.

88. XORIETAN BÜRÜZAGI

Andante

Bordes



Xo- ri- e - tan bü- rü- za - - gi e- rre-



si-nu- la khan-ta- ri. Khan- ta- tzen di- zü



e- der-ki, goi - zan ar - gi has- ti - a-



ri; Oi ha - ren ai - re e - de-rrak xo-



re - tü- rik nai e - za - rri.

89. XORIÑUAK KALOIAN

Andante Sallaberry

Xo - ri - ñu - ak ka - lo - - ian tris - te - rik

dü khan - ta - - - tzen! Di - a - la - rik han zer

jan, zer e - - dan, kan - pu - a de - - - si -

ra - - - tzen, ze - - ren, ze - - ren, li -

ber - ta - ti - a zu i - ñen e - der den!

90. XULUFRIÑA TA ARROSA

Allegretto

Amaiur



Xu- lu-fri- - ña ta a- rro - sa, o- ya- ri



e - de- rra bo - ja, o - ya- ri e- de- rra bo-



ja. Na - fa - rro - - a - - ko e - - rre- ge



jau- nak e - - gin o - - - men du pro - me-



sa, e - gin o - men- du pro- me - - sa.

91. ZATO, IZPIRUTUA

Andantino Hiriart

Za - to, Iz - - - pi - - ri - - tu - - a,

Kre - a - - tzai - - - le Sain - du - - a.

Bi - - - si - ta za - - - tzu ho - - - - tzak

o - thoi, gu - - - -re bi - ho - - tzak.

Za - to, Iz- - pi- - ri - - tu- - a,

Kre- - a - - tzai- - le Sain- - du - - a.

Bi- - si - ta za- - tzu ho- - - - - tzak

o- - thoi, gu- - - - re bi - ho- - - - tzak.

92. ZAZPI EIHERA BADITUT

Andantino

Nehor et Dufau



Zaz - pi ei - he - ra ba - - di - - tut e -



rre - ka ba - te - - an zor - tzi - ga - rre - - na



al - diz e - - txe sai - he - tze - - an: Hi -



ru u - so do - a - - tzi ka - rro - sa ba - te -



an, he - ta - rik er - di - ku - - a e - ne bi ho - tze -



an.

93. ZENBAT DIRAN, AMAR DIRAN

Allegretto Eibar

Zen-bat di-ran, a-mar di-ran, zen-bat di-ran i-ku-
 si: O - llu-ak ka-ka - ri - tzen da, o - lla-
 rra a-ri ikas - ten; Txa-kur-txu - a jos-ten,
 e-ta a-rra-toi-txu - a lau-re - tan; Txin-du-
 rri-a ba-rri - ke-tan, ka-ka-lar- du - a ame-tse-
 tan; E-pe-rra na-bo, i-di - a dan-tzan, as-tu-a
 dan-bo-li - ña jo. O-nen er-di er-di-an
 da-go zo-rri-a ba-rrez i - to-tzen.

94. ZIKIRO BELTZA

Allegro *Lekarotz*

Zi-ki-ro bel-tza o-na dut bai-nan o-bi.. a buz-

tan-zu - ri - a; dan-tzan i-ka - si na-ri du-e-

nak ne-ri... o - ña - ri be - gi - ra. Es - tal

a - di, es - tal a - di, a - ge - ri aiz er - di-

a; su i-llun o - - rrek ar-gi-tzen ba-

dik, a - ge - - ri-ko aiz gu-zi - - a.

INDICE

INDICE DE LAS CONFERENCIAS

	Página
<i>Prólogo</i>	9
<i>Al lector</i>	15
CONFERENCIAS	
1. De Música popular vasca	23
2. Euskalduna abeslari	75
3. Cómo canta el vasco	91
4. Comment chante le basque	113
5. Quelques caractéristiques de la chanson basque	139
6. Berceuses basques	167
7. La canción popular religiosa y artística, en sus diversas manifestaciones	189
8. La canción vasca (San Sebastián)	225
9. La canción vasca (Vergara)	247
10. Essai d'une Bibliographie musicale basque	269
10. Ensayo de bibliografía musical vasca (versión en castellano)	301
11. Canciones de cuna	331
12. Quelques observations sur la manière de recueillir les chansons populaires	349
12. Algunas observaciones acerca de la manera de recoger las canciones populares (versión en castellano)	363
13. Canciones infantiles populares vascas	377
Ejemplos musicales	401

COLOFON

Este volumen se terminó de imprimir
el día 4 de octubre de 1985,
festividad de San Francisco de Asís,
en los talleres de Imprenta Amado de Bilbao.

