

ABESBATZENTZAT EUSKAL ABESTI ETA POLIFONIAREN

LEHIAKETA
CONCURSO

DE CANCION Y POLIFONIA VASCAS PARA MASAS CORALES



1.980 ko MAHAI - INGURUA

ABESTI ESKOLAK EUSKAL - HERRIAN

ESCUELAS DE CANTO EN EL PAIS VASCO

NL
512
NAZ

ESCUELAS DE CANTO EN EL PAIS VASCO

Ponentes:

José Antonio Arana Martija

Iñaki Erauskin Jáuregui

Ponencia presentada en la Mesa Redonda celebrada el 1 de Noviembre de 1.980, en la Sala Capitular del Excmo. Ayuntamiento de Tolosa, con motivo del XII Certámen de Canción y Polifonía Vascas para Masas Corales.

ESCUELAS DE CANTO EN EL PAIS VASCO

José Antonio Arana Martija

He de compartir con mi amigo Iñaki Erauskin la misión que nos ha sido encomendada para este hermoso mediodía de Todos los Santos en Tolosa. La verdad es que en un tema tan técnico como éste, es mucho atrevimiento por mi parte el haber aceptado el encargo. Pero me consuela el pensar que, al ser el primero en la exposición, mis dislates queden tapados por la intervención de mi compañero y olvidados por la valiosa aportación de los demás participantes en las conclusiones. Por otra parte, al pedírseme una "breve historia" de nuestras escuelas de canto, pensé que lo de "historia" me podía venir no tan mal y, sobre todo, lo de "breve" me evitaría el meterme en honduras que se escapan a mis conocimientos.

Aunque parezca una paradoja, he de agradecer a la Organización el haberme enviado el Programa Oficial tan tarde. Lo recibí, creo, el martes pasado, cuando ya tenía redactadas mis notas sobre el tema. Porque si lo hubiera recibido antes, hubiera tenido mis dudas sobre el contenido de mis notas. En efecto, al leer en la versión euskérica lo de "Euzkadi'ko Abesti-Ikastetreak" tuve sensación de cierta confusión. Euzkadi (o Euskadi, sin entrar ahora en discusiones semánticas o políticas) tiene vida reciente y yo prefiero hablar de Euskalerría que tiene vieja historia cultural. Pero la mayor confusión surgía del término "Ikastetxe", como surge del término "Udaletxe", utilizado para significar Ayuntamiento cuando en realidad significa Casa Consistorial y no la institución municipal. Porque Escuelas de Canto, en el sentido de Edificios donde se enseña el canto, los hay pocos y los ha habido menos. Escuelas de Canto, en el sentido de institucionalización progresiva de unas técnicas, de unos modos, de unos profesores, las ha habido siempre, y creo que lo que tenemos que tratar hoy aquí es eso: historia breve de cómo se ha organizado la enseñanza del canto en el País Vasco. Esto fué lo que en

tendí al amigo Erauskin cuando me habló del tema y esto es lo que he preparado. Mejor hubiera sido utilizar los términos "Ikasbideak" o "Hezkuntza", pues en definitiva se trata de eso: de la historia de la educación de la voz individual y, sobre todo, coral o colectiva, que es lo que a este Certámen de Tolosa corresponde.

.....

Al abordarse históricamente el tema, han de fijarse previamente unas premisas que conduzcan el hilo de la investigación. Algunas han quedado insinuadas en el párrafo anterior:

1. La educación individual de la voz, del cantante.
2. La educación de la voz en los colectivos, en los coros.

Esta primera distinción es importante porque en el primer caso, en la educación de la voz del cantante individual, se ha de intentar formar una voz concreta, haciéndola bella a base de realzar artísticamente sus peculiaridades. Dentro de la extensión de la gama que presenta una voz concreta se ha de ir a lograr la máxima belleza y expresividad en la zona de su tesitura, es decir, en la zona bella de cada voz que hay que cultivar. En los casos individuales hay que trabajar el centro de la voz, aquella zona de la gama que ofrece más posibilidades de obtener una voz bella. Esta reducción de la extensión total a una zona preelegida de acuerdo con cada voz es un lujo y un derroche que no se puede permitir el educador y formador de la voces de un colectivo, donde se busca precisamente lo contrario: de un lado la máxima extensión de todas y cada una de las voces del conjunto que han de enfrentarse, todas ellas, a las exigencias de extensión de una misma partitura; de otro lado, en lugar de realzar la propia personalidad, se ha de ir a buscar el empaste en el conjunto. Queda, pues, claro para mí, y espero que pueda ser éste un punto de discusión en la tercera parte de esta reunión, que hay dos escuelas de canto.

Hay todavía otras consideraciones previas. Las técnicas o escuelas de canto no son totalmente importables, aplicables de un lugar a otro por el mero hecho de que en su lugar de origen hayan dado buenos resultados. El sistema que se ha de seguir en cada lugar -me refiero a lugares étnicos amplios es el que se adapta a la fisiología de la raza y a la fonética del idioma, cuando se trata de una escuela nacionalista. Y aquí surge de nuevo la dificultad: ¿cuál es la escuela o técnica que ha de aplicarse a la fisiología vasca para inculcarle la escuela del "bel canto" italiano o para hacerla modular el "melismático gregoriano"? Cuando se trata de educar para nuestra propia música nacional ¿podrá importarse una técnica foránea o habrá de desarrollarse una escuela de canto propia?. Cuando el cantante o el coro tengan un repertorio tan diverso que abarque música de diferentes épocas y estilos, ¿habrá de aplicar a cada uno técnicas diferentes o bastará con una única e invariable formación vocal?. ¿Qué caminos han seguido nuestras escuelas de canto -si se ha seguido alguno- al enfrentarse con todas estas exigencias -si es que han de existir tan diversas exigencias-?.

Son cuestiones estas que suelen siempre insinuarse y discutirse, pero que rara vez llegan a solucionarse. Y sin embargo, requieren solución. Porque, me pregunto: casi todos los coros que han participado y participan en los Certámenes de Tolosa interpretan en varias actuaciones casi consecutivas Música Polifónica del Renacimiento, Música Polifónica Moderna, Música Folklórica de su país de origen, Música Folklórica Vasca y quizá alguna cosa más. Ahí tenemos, sin ir más lejos, cuatro o más técnicas diferentes a aplicar para conseguir un resultado mínimamente aceptable. Porque no es lo mismo cantar a Anchieta o Victoria que cantar a Pildain o Garbizu, ni cantar a Jannequin o cantar a Kodaly. Y, sin embargo, un mismo coro canta todo esto en sesiones casi continuas. Y pregunto: ¿todos los coros que concursan aplican diferentes técnicas para una u otra interpretación?. Y si es así -que lo dudo- ¿cuál es la escuela que ha de utilizarse en cada circunstancia?.

Son muchas las preguntas que vengo planteando sin respuesta inmediata. Y es evidente que las respuestas forman parte del tema propuesto para esa me

sa redonda, tema sumamente importante que necesitará, seguramente, de posteriores planteamientos y desarrollos para que empecemos a educar, a formar nuestros coros en la técnica o escuela que necesite para la interpretación correcta de sus programas.

Queda aún otra cuestión, y es la de que, al igual que en la formación o educación de una voz individual se ha de ir a buscar su tesitura bella, también en la formación y educación de un coro habrá de irse a buscar su aptitud especial para un determinado tipo de música vocal. Es decir, al igual que en el caso de los cantantes se busca su especial aptitud para la música lírica o dramática, por poner un ejemplo vulgar, ¿no habrá de buscarse en cada coro su especial aptitud para la música polifónica renacentista, o para la música orfeónica romántica, o para la música moderna de vanguardia?. Gayarre, que empezó su vida artística adaptándose a los repertorios en boga y cantando treinta óperas, redujo al final su repertorio a seis u ocho que le permitían sacar el mejor partido de su voz, y no sólo eso, sino que se permitió introducir modificaciones a su gusto, en la "Gioconda" de Ponchielli, por ejemplo. Algunos coros de nuestro país han seguido el mismo camino y han reducido su campo de interpretación a un tipo de música concreta que se adapta mejor a su idiosincrasia musical. Y si no pueden contar con la autorización de Palestrina, por ejemplo, para hacer algunas modificaciones que les vayan bien, sí intentan adaptaciones en composiciones cuyos autores se lo permiten. No pasaba por ello Beethoven, pero sí lo consienten autores vivos, que, muchas veces, se ven beneficiados por la consecución de una belleza de interpretación que puede conseguirse de acuerdo con las posibilidades de un coro determinado.

Pero he sido llamado para hacer historia, y sin duda, me estoy metiendo en terreno que no me compete; pero creo que era interesante insinuar estas cuestiones tan importantes para nuestro futuro inmediato.

.....

¿Qué quería decir la Condesa d'Aulnoy cuando a fines del siglo XVII, concretamente de 1.679 a 1.681, a su paso por el País Vasco, dejó escrito que aquí "hay voces a profusión pero escasean buenos maestros"? La frase merece comentario, en primer lugar, en defensa propia; porque ¿qué buenos maestros de canto conocía entonces la observadora Condesa?. Es cierto que para entonces ya se habían publicado las obras sobre canto de Caccini (1.602), de Herbst (1.642), de Crüger (1.660) y la más conocida de Benigne de Bacilly, Remarques sur l'art de bien chanter en 1.668. Pero aparte de estos teóricos aislados ¿tantos maestros de canto podría encontrar la Condesa como para achacarnos este defecto?. ¿No se trataría, más bien, de que el estilo de canto que oyó entre nosotros era tan diferente del que ella acostumbraba oír que achacaba a la falta de formación vocal su falta de comprensión de otro estilo bien diferente?. Porque hemos de suponer que no faltarían Maestros de Canto en un país donde en 1.436 tenemos a José de Anchorena "maestro de cantorricos" en Pamplona, y en 1.489 a Joannes de Anchieta, llamado para cantor y capellán músico de los Reyes Católicos, y a Gonzalo Martínez de Bizcargui, que en 1.511 publica en Burgos su Arte de Canto Llano, y a Fray Juan Gabriel Lazcano que en el 1.536 va en la expedición de Pedro de Mendoza a Buenos Aires y funda en Santa María del Buen Aire la primera escuela de canto y música del continente americano. Desde mucho antes se venía practicando el canto en nuestro país, si bien reducido a las abadías y monasterios, como puede deducirse de los Cantorales del siglo XI que fueron expuestos en el Congreso de Música Sagrada de Vitoria en 1.928.

Y ¿cómo podría haber dicho la Condesa lo mismo cien años después cuando Pedro Garat, el "Orfeo de Francia", era profesor de canto del Conservatorio de París?. ¿Qué había pasado para que de voces mal educadas, según ese testimonio, pasáramos a tener figuras de ese prestigio?. Es que en nuestro país, como en todos los demás de nuestra cultura occidental, el siglo XVIII fué el de los grandes progresos en las diversas escuelas de canto. Es el siglo de oro de las técnicas vocales impulsadas principalmente por los teóricos italianos que empiezan a formar la escuela del "bell canto" ya en el siglo XVI, pero fundamentalmente a partir de la obra de Tosi Opinioni de cantori antichi e

moderni que se edita en Italia en 1.723 y que no se traduce al francés hasta 1.874. En el siglo XVIII es tan importante el canto, puesto de moda por la Opera y el Oratorio, que las instituciones de enseñanza musical surgen con complejo de canto. Cuando en 1.784 se crea el después llamado Conservatorio de París, recibe un nombre de pila que define el momento: Ecole Royale de Chant et Déclamation. El canto obsesionaba en el mundo musical y derivará hacia el lieder del Romanticismo. Dicen de Pacchiarotti, que fué rey del "bell canto" entre 1.750 (año de la muerte de Bach) hasta 1.770 (año del nacimiento de Beethoven), que vivió solo para el canto. Un siglo después la presión artística del canto habrá cedido y perdido éste su preponderancia. Al menos, en el concepto de uno de nuestros grandes cantantes, hay otros matices de la vida que merecen ser tenidos en cuenta. A quien preguntó a Gayarre sobre la necesidad de dedicarse de lleno a la explotación de su voz, respondió éste:

-¿Y le parece bien que haya venido un hombre al mundo solo para cantar?.

Qué lejos quedaba la época de Pacchiarotti. Pero lo cierto es que se había llegado al siglo XVIII con una obsesión por la perfección del canto. El fenómeno "anti-natura" de los castrados revela parte de esta obsesión. Es la época del canto por el canto que propugnan escuelas como la de Nicolás Porpora, que fallece en 1.766, en el ámbito del "bell canto" italiano. Pero de Italia pasa la obsesión a Francia donde el Conservatorio de París se ve precisado a editar en 1.802 el Methode du Conservatoire de Paris.

Pero detengámonos en este momento que tiene algo que ver con nosotros los vascos. Pedro Garat, que en 1.783 había llevado a la corte francesa de María Antonieta un ramillete de canciones vascas cantadas por él con ese estilo natural y fresco del Ustaritz de sus antepasados, terminó su vida en 1.823 como profesor de perfeccionamiento del canto en el Conservatorio de París, puesto que ocupaba desde 1.795, en pleno apogeo de la dictadura del canto; pues bien, de la escuela de canto, que podríamos llamar vasca, de Garat salen discípulos que luego han de hegemonizar la escuela de canto frances

sa. Por de pronto, sus discípulos Ponchard y Levasseur le suceden en la cátedra de canto del Conservatorio. Las cantantes Alejandrina Chevamiere de Lavit, la Branchu, Ana Cecilia Dorlise, la Duret, la Boulangier, Jeannette Philis, Maria Caroline Duchamp, con la que se casó, fueron discípulas de Garat. Pero los que continuaron su escuela de canto fueron, además de los antes mencionados, Francisco Natividad Desperamons y, sobre todos, Louis Nourrit, que a mediados del siglo pasado, cuando Sebastian Gayarre ofrecía al mundo su voz navarra, buscaba en sus alumnos potencia, brillo, extensión de voz, vehemencia de expresión y, a la vez, intimidad del sonido vocal.

Pedro Garat dió también muchas ideas al tenor Manuel Garcia, que en 1.855 publicó el Traité de l'art du chant que durante muchos años ha sido método definitivo respetado por todas las escuelas de canto. Manuel Garcia, inventor del laringoscopio, conoció a Garat profesor y admiró a Garat cantante. Y en la época en que empieza a tener influencia como teórico del canto, salta a escena la nueva escuela que exigen las óperas de Meyerbeer, Berlioz, Wagner y Verdi. Se abandona la agilidad vocal que venía exigida por el gregoriano monacal y después por la ópera barroca y se impone la nueva escuela que desde Gluck busca la potencia y la expresividad. Cada vez se requieren menos los trinos y adornos del "bell canto" y se prepara cada vez más la voz para la música continua, del aliento, que exige el Romanticismo. De la sutil polifonía y del ligero cuarteto barroco, se pasa a la música orfeónica que a caballo de los siglos XIX y XX parece irnos tan bien a los vascos.

Poco después de morir Garat, cuando en nuestro país se cierra el periodo clásico para dar paso al Romanticismo, surgen con éste las Academias Musicales y con ellas la fiebre por el aprendizaje de la música y la técnica vocal. En 1.828, el Padre José Ignacio Larramendi, organista de los PP. Franciscanos de Mondragón, publica en Madrid el Método Nuevo de Canto Llano y Salmodia, que contiene unas normas precisas de emisión de voz. En Madrid trabaja también Hilarión Eslaba que, aparte de su Método de Solfeo, seguido por tantos cantantes, publica también su tratado De la Melodía y Discurso Musi-

cal en que tan ferviente defensor se muestra de la ópera italiana por los nu merosos ejemplos que nos ofrece de Donizetti, Bellini y, sobre todo, de Rossini. Con estas ideas esperaba Eslaba escribir también un Método de Canto que no llegó a hacer. Sin embargo, algo llegó a escribir el burladés, porque en 1.848 el Salmista de la Catedral de Pamplona, Fermín Ruiz de Galarreta publicó un Nuevo Método Completo Teórico Práctico de Canto Llano y Figura do en que da normas de emisión de voz que, según él mismo, copia de "un autor muy moderno, el señor Eslaba".

¿Hubiera resuelto bien Eslaba la conjunción de la música sacra con el "bell canto" italiano?. Desde el punto de vista de la escuela de canto o técnica más apropiada para esa interpretación vocal, no habría dificultades en ello debido a que la música sagrada del momento eslabiano no era otra cosa que música operística italiana con textos sacros latinos. La escuela de canto que pudiera propugnar Eslaba no tendría nada que ver con la escuela de canto eclesiástico que propugnaría Gabriel Fauré como ideal para la educación de la voz. Ni con la nueva escuela que estaba surgiendo, sobre todo en los monasterios benedictinos, en el resurgir del canto gregoriano, tan distinto del canto llano hasta entonces practicado. En efecto, la serenidad que exige el lugar sagrado, la grandeza de las naves, la altura de las bóvedas, el silencio religioso, además de crear una acústica especial para la interpretación musical, creaban un ambiente de concentración ideal para la expresión del mensaje musical.

El mismo proyecto incumplido de Eslaba lo tuvo también Gayarre, que ya se llamaba Julián, quien, según nos relata Isidoro de Fagoaga, "se proponía escribir un Método de Canto después de retirarse del teatro, estimando equivocados los métodos que utilizaban la mayor parte de los maestros y dando preferencia a la vocalización y al cantar abierto, sin los cierres que enseñan los malos maestros".

Gayarre había estudiado en la escuela de canto de Lamperti en Milán, en 1.869, a sus 25 años. A esa edad, ¿fue capaz Lamperti de modificar sustan

cialmente la técnica de Gayarre o se limitó a adaptarle a cierto repertorio necesario para triunfar?. No lo sabemos, pues así como de Caruso, diez años más joven que Gayarre, hay grabaciones discográficas, no las hay del tenor navarro que permitan ver su progreso en la escuela del canto. Nos queda unicamente un estudio fisiológico que hizo a fines del siglo pasado el Dr. Letamendi en Madrid y los varios intentos que hizo Fagoaga analizando el repertorio del tenor del Roncal para sacar conclusiones de su voz.

Con el mismo Lamperti estudió otro vasco, en este caso el barítono "Donati". A pesar del nombre, italianizado, se trataba de Donato Arcocha, nacido en Elanchobe, Vizcaya, en 1.852. Un accidente le impidió cantar y se dedicó a dar clases de canto en Madrid hacia 1.895 y allí fundó en 1.899 un Orfeón Vasco. Publicó también un Tratado de canto en general.

El italiano Lamperti hizo furor entre nuestros cantantes, pues llegó a tener hasta sucursales en el País Vasco. Es al menos lo que leo en la Revista Musical de Bilbao, año 1.909, donde apareció varias veces un anuncio: "Escuela de canto -Método Lamperti". Lo publicaba el bilbaíno Lucio Laspiur, tenor a quien sus incondicionales llamaban, supongo que con exageración, "el nuevo Gayarre". Después de educarse en el Conservatorio de Madrid en 1.881, debutó en 1.885 con "Favorita" en Lodi, cerca de Milán, para retirarse, después de una interesante carrera como cantante, a Bilbao donde en 1.906 dirigía la Academia Arriaga de Canto, dando un concierto con sus alumnos en el homenaje que ese año se tributó a Juan Crisóstomo de Arriaga en el Centenario de su nacimiento.

Los profesores italianos abundaron en la formación de nuestros cantantes vascos. A fines del siglo pasado estudiaron en escuelas italianas Antonio Aramburu, que debutó en Milán en 1.871; de él decía, algún "fans", supongo, que era la voz lírica más perfecta del siglo pasado; el eibarrés José Astigarraga, tenor que fué pensionado por la Real Casa para completar sus estudios en Milán hacia donde salió en 1.887; el vergarés Felipe Azcárate, que después de estudiar en Bruselas y Padua, con el gran Selva, debutó con "Po-

liuto" en 1.886; el navarro Manuel Huarte, nacido en Pamplona en 1.861, que debutó en el Filodramatici de Milán en 1.888 con "La Favorita"; el tenor bilbaíno Florencio Constantino que en 1.894 estudia en Buenos Aires con el italiano Signoretti y después pasa a perfeccionarse a Milán; el extravagante tenor navarro Iraulegui Bascaran, de Zirauki, que cambió su nombre por el de Antonio Paoli, etc. Ciertamente todos estos cantantes y otros más mejoraron su técnica de canto en Italia y concretamente de Celestino Aguirresarobe decía Lauri Volpi que con una gran técnica disimulaba defectos de voz.

Un caso curioso en verdad es el del donostiarra José Martí. Bajo cantante, después de recorrer Europa y América se asentó en Milán, donde en 1.909 dirigía una Academia de Canto. Este avisado donostiarra cambió su nombre de pila por el de Giuseppe con el que aparece como profesor "italiano" de canto del bilbaíno Mario Losada que traslada la escuela donostiarra del "italiano" Giuseppe Martí a Bilbao donde en 1.904 funda una academia de canto en la calle Jardines número ocho, con Julio Egusquiza de pianista, o como se dice ahora, de repertorista. El caso de Martí no es único, sentando cátedra en el extranjero. Como antes lo hiciera Garat, la soprano laburdina María Ugalde fundó una escuela de "bell canto" en París a fines de siglo XIX.

Caso parecido de exportación de nuestras escuelas de canto ocurre con Dugen de Eguileor, nacido en Bilbao en 1.877, quien funda en Buenos Aires una escuela de canto. Falleció allí en 1.952. En Buenos Aires hay que registrar también a otro vasco, Luis Fernández de Retana, profesor del Conservatorio de aquella capital y Director de la Academia Artística de Canto, quien en 1.919 publicó en la Casa Ricordi un libro de 112 páginas titulado "Tratado Elemental Teórico Práctico de impostación de la voz".

Tanto o más famosos que éstos dando clases de canto fuera del país, fueron el renteriano Ignacio Tabuyo, creador del Orfeón Easonense, quien después de debutar en Milán en 1.888 y recorrer el mundo cantando ópera, fué nombrado profesor interino de canto en el Conservatorio de Madrid en 1.909 y numerario en 1.920. En su lugar ejerció también otro guipuzcoano, Cristóbal

Altube, nacido en Arechabaleta en 1.898, discípulo de Grani en Italia y profesor interino de canto en el Conservatorio de Madrid en 1.943 y numerario en 1.944. Se consideraba enviado por Dios para enseñar la buena escuela de canto, herencia que le había transmitido su maestro Grani. Y por fin el profesor de canto más famoso del país, el bilbaíno Alberti Gorostiaga Ipiña, profesor en París hacia 1.906. Casó con la cantante Lide Ibarrondo. Preparó, entre otros alumnos que le venían de todo el mundo, a Lili Pons. Hacia 1945, ya mayor, dió algunas clases en Bilbao con Sara Fuertes de repertorista.

No puedo terminar esta referencia a nuestros maestros de canto individual sin mencionar a dos grandes profesoras: Aurora Abásolo en Bilbao y María Teresa Hernández en San Sebastian. La primera, nacida en Durango en 1.894, después de triunfar a los 20 años en Italia, se dedicó a la enseñanza del canto hasta que falleció en 1.965. Por sus clases han pasado cientos de alumnos, unos cantantes y otros maestros de canto a su vez ahora, cuya lista sería interminable. María Teresa Hernández, nacida en Irún, aprendió de aquel gran maestro que fué Secundino Esnaola, a quien sustituyó como profesora en el Conservatorio de San Sebastian. Estudió también con el ya mencionado Ignacio Tabuyo. Y creó aquel Coro Maitea, de feliz recordación en la interpretación colectiva. Se hace necesario recordar aquí que la primera escuela oficial de canto del País Vasco, fué la que empezó a funcionar en la Academia de Música de San Sebastian en 1.898, bajo profesorado de Jose María Echeberría. En ella estudió canto Secundino Esnaola, primer Director del Orfeón Donostiarra.

Estas Academias de Música de las capitales del País Vasco, fueron el embrión de los actuales Conservatorios y en ellos, no en todos, se ha dado oficialidad a los estudios de canto. Actualmente, en los Conservatorios del País Vasco peninsular, tenemos cátedras de canto en Bilbao, Pamplona y San Sebastian, regentadas por tres mujeres: Consuelo Azcoaga, Eburne Aguerri y María Jesús Irigoyen, respectivamente. Pero el tema de la enseñanza del canto en la actualidad será tocado después con mayor detalle y conocimientos por el amigo Iñaki Erauskin.

.

Una segunda faceta de la enseñanza del canto en nuestro País, es la referente al canto colectivo o coral. Hay que hacer aquí una precisión histórica y es la siguiente: han existido en el País coros de hombres y coros mixtos de hombres y niños a lo largo de toda su historia musical, al menos desde el siglo XV. La introducción de las mujeres en nuestros coros, bien en forma de coros de voces blancas solas, bien en forma de coros mixtos de hombres y mujeres, es un fenómeno que data en los primeros años de nuestro siglo. Así pues, la mujer sólo tiene acceso a la enseñanza del canto a nivel individual hasta este siglo y a partir de las grandes formaciones mixtas, que inicia la Sociedad Coral de Bilbao en 1.906 y el Orfeón Donostiarra en 1.909, entra en el aprendizaje de las técnicas del canto colectivo. Es importante tener en cuenta este dato cronológico para interpretar debidamente la historia de la enseñanza del canto coral.

El navarro José Anchorena, como hemos visto, ya tenía en 1.436 una escuela de formación de cantorcicos en Pamplona, es decir, que en el siglo XV ya tenemos un coro de tiples en la Catedral matriz del País Vasco. Como Maestro de Capilla que era tenía también, por supuesto, su coro de hombres con los que poder interpretar la polifonía que ya estaba naciendo. Y la infinidad de Maestros de Capilla posteriores que ocupan los atriles de las Catedrales de Pamplona y Bayona, de las Basílicas y Parroquias principales del País, componen para voces de hombre y voces mixtas de hombres y niños que tienen en sus capillas y a quienes vienen obligados a educar. En todos los documentos de nombramientos de Maestro de Capilla se hace expresa referencia a la obligación de formar niños cantores con lo que se ahorrará el trabajo de educar voces graves cuando los niños pasen la época de muda. La existencia de Maestros de Capilla supone pues, de un lado, la existencia de capillas musicales y la obligación de impartir educación de canto coral.

Pero tenemos también constancia de creación de capillas musicales. El Padre José de Arrue en la conferencia que bajo el título La Música de Iglesia en la Historia del País Vasco, pronunció en el Primer Congreso de Estudios Vascos de Oñate en 1.918, nos da puntual referencia de la creación de la

Capilla de Aránzazu en 1.616, cuya fama fué cantada hasta por Garibay. Diez años después, en 1.626, consta documentalmente la creación por el Obispo Enrique de Bethune de la Capilla de la Catedral de Bayona. Y así fueron creándose por todo el País capillas y coros en monasterios, basílicas y parroquias.

Nunca nos cansaremos de ensalzar la gran labor musical de los directores de todos estos coros que durante siglos han venido formando, no sólo cantores, sino dando a sus miembros amplia formación musical, incluyendo en muchos casos la formación de organistas. Estos núcleos eclesiales han sido semillero de cantores, cantantes y músicos en general. Muchos chantres, sochantres, tenores, bajos de muchas catedrales de fuera del país han salido formados de estos coros parroquiales.

El movimiento romántico del siglo XIX es el que promueve las escuelas de canto colectivo que nacen a la sombra de las grandes parroquias y basílicas. Mariano García en Pamplona, José Juan Santesteban en San Sebastian y Nicolás Ledesma en Bilbao, son los adelantados de este movimiento a partir de 1.830. Durante muchos años llevaron la paciente labor de educar las voces de sus respectivos coros y cedieron el relevo a los formadores de las grandes masas corales, Remigio Múgica, Secundino Esnaola, Aureliano Valle, Eduardo Mocoroa, Canuto Retana, Sebero Altube, etc. que colocaron a nivel envidiable de formación técnica y repertorio abundante a sus formaciones, primero orfeónicas de hombres solos y después mixtas. Es aquí de notar que el paso de un tipo de formación al otro, no solamente por su composición de elementos cantores, sino por el repertorio diferente, obligó a estos grandes directores a introducir unas técnicas de canto exigidas o por la nueva música sinfónico-coral que entonces se inició en nuestros coros, o por la interpretación de la polifonía de los siglos XVI y XVII que empezó entonces a renacer impulsada principalmente por las escuelas de París (Schola Cantorum), de Bruselas y Ratisbona. Nuestros coros tuvieron que familiarizarse con géneros tan dispares como pueden ser la música sinfónico-coral de Beethoven, Wagner, Brahms, Bach, Schumann, Berlioz, Franck, etc. y la de los grandes polifonis-

tas. Y no solo eso, sino que a impulsos del renacimiento del gregoriano, se vieron forzados al cultivo de esta monodia tan especial y a la vez escuela de emisión, flexibilidad, vocalización, etc. que requiere su interpretación.

Si a esto añadimos que es a principios de siglo cuando irrumpe en el canto coral la música folklórica, servida por el nacionalismo musical, tendremos aun otro género de música colectiva que requiere su propia técnica de interpretación com requiere también su propia técnica de armonización. La la bor, pues, de los directores de nuestros coros se complicó bastante, pues además de enseñar y dirigir el repertorio variado de la época venían obligados, para lograr unos niveles aceptables de interpretación, a cuidar mucho la preparación vocal de los coralistas para poder acceder a todos esos diver sos géneros musicales.

¿Cómo olvidar en este sentido la labor que, además de los grandes directores corales por todos conocidos, realizaron con sus escolanías de triples un Gelasio Aramburu o un Dimas Sotés?

Tengo para mí, sin embargo, que en estos momentos, se cuida muy poco a nivel de enseñanza oficial en Conservatorio, el canto coral. Hay ejemplos palpables de desidia y desconocimiento muy dolorosos en un país que si de algo puede presumir es de riqueza de música coral.

A nivel particular, en cambio, hay casos que merecen nuestro más caluroso aplauso. Muchas formaciones corales del momento se preocupan de la preparación vocal de sus miembros, teniendo incluso, en algunos casos, preparadores específicos para la formación vocal. Y una de las diferencias que se advierten entre unos coros y otros es precisamente ésta, la del resultado ob tenido por algunos con la formación vocal de sus componentes.

Este es el camino a seguir por nuestros coros y creo que es indispensable que nuestras autoridades y concretamente la Consejería de Cultura se preocupen de arbitrar medios, económicos y personales, para llevar adelante un plan de formación técnica vocal de nuestras masas corales. Va a ser un es

fuerzo imprescindible si queremos codearnos con formaciones extranjeras, tanto aquí como en nuestras salidas al exterior. El mensaje artístico que debemos dar a nuestro pueblo y la muestra de nuestra actualidad coral que debemos llevar a otros países debe estar vestido de las galanuras de la técnica más depurada.

Una última advertencia que creo importante. Dentro de casa cuantos más sean los coros, buenos o malos, pero con afán de superación, mejor que mejor. Pero, es evidente que hay muchos coros que por el hecho de tener posibilidades económicas no pueden salir al extranjero como muestra de nuestra actualidad coral. El desprestigio que crean con miras a nuestro momento artístico y al futuro ha de cortarse en una planificación y control de nuestras misivas artísticas al extranjero. Una debida preparación técnica y un repertorio seleccionado deben de acompañar a quienes quieran presentar nuestro momento coral en otros países. Esta selección de coros "exportables" hará de un lado mantener alto nuestro nombre y de otro será acicate para que todos se preocupen de adquirir una preparación técnica imprescindible.
