



N.º 69

**TXISTULARI**



*Tomastirakundak guretzat*  
Papezi

# Peculiaridades morfológicas de la canción popular y de la música vasca.

F. ESCUDERO, *San Sebastián*

Las sesiones que se vienen dando, en este mismo lugar, con motivo del 75 aniversario de la fundación de la Academia de Ciencias Médicas con un tema tan amplio como es el de Antropología Vasca, nos vienen informando muy sabiamente sobre hechos y descripciones que nos dan la noción justa y precisa de las propiedades del hombre vasco.

En el tema de la charla que hoy nos ocupa, nos proponemos esbozar una analogía, o morfología, de las formas y modificaciones de los componentes de nuestra música a través de la canción popular.

Desgraciadamente, como todos sabemos, tenemos pocos informes o testimonios históricos que nos guíen en nuestro examen de la materialización sonora de nuestra primitiva música.

Tenemos sí, referencias generalizadas desde el geógrafo griego Estrabón. Pero, la forma de ser de nuestra música popular ha tenido que sufrir gran quebranto, ya, desde el tercer Concilio Toledano en el siglo VI en que se establecían leyes tanto en contra de los himnos fúnebres o *Illetas*, como a la *forma en que se entregaban al bailoteo*, evitando, indirectamente, que llegaran hasta nosotros reflejos más inmediatos de las reacciones que el vasco tenía entre su música y su danza.

Sabemos de trovadores en lengua latina, de tocadores de gaita, tamborileros y «juglares de boca». Tenemos noticias de la escuela de Pamplona, desde el siglo XI y de sus compositores de «discantus». De que Navarra era un constante desfile de músicos: Organistas, arpistas, vihuelistas, trompetistas, que llegaban desde diversos confines de Europa, lo que demuestra que estábamos al día en cuanto a técnica y corrientes musicales; pero, de la Música que el pueblo cantaba en su lengua vernácula: nada.

También en Vizcaya, como en Guipúzcoa, ya en el siglo XVI había magníficos músicos, organistas y Maestros de capilla. De música vasca se podría encontrar poquito: Una canción del siglo XV, (Biblioteca de París) titulada «Una moza de Vizcaya», citada por Rabeleis en su *Pantagruel* y tema de una Misa de Joaquín des Pres, la cual lleva un solo verso final en euskera: «Soaz, soaz ordonarekin» (Vete, vete en buena hora). Además una «Ensalada en morisco, portugués y vizcaíno»; y también los poemas del siglo XVII de «Joancho el Vizcaíno» como tímidos tanteos, estrofas aisladas, aplicadas musicalmente sin carácter definido.

Esto quiere decir que las canciones populares que entonces existían en nuestra lengua, se transmitían de memoria.

Quedamos extrañados que compositores como Anchieta, Martínez de Bizcargui, Ibáñez de Echevarría todos ellos, a caballo de los años 1400-1500 no hayan dejado en sus composiciones vestigios de la música popular vasca. Y aún más, los conventos de los PP. Franciscanos de Bilbao y Aránzazu, de acreditado renombre por sus actividades musicales en la centuria del 1600-1700, con músicos tan insignes como Larrañaga, Lombide, Eguiguren, Sostoa, Oxinaga; y, daríamos nombres y nombres como el de Manuel Gamarra que compuso incluso una ópera «El médico avariento» y un método de normas para bien componer, como antes lo hizo Bizcargui.

Sus obras, a base de piezas cortas y Tocatas, seguían el ambiente italo-francés, sin que apareciera el elemento popular. ¿Es que desconsideraban, desdeñaban la música popular? Justo es decir, que ha habido una indiferencia general hacia ella. Y esto no ha sucedido sólo en el país vasco, sino en todos los pueblos, excepto Grecia, que transmitió escrita parte de su primitiva música.

Es hacia 1825 cuando comenzaron a aparecer las recopilaciones de nuestros cantos populares: Iztueta, Madame de Villehélio, Salaberri, Santesteban, Carles Bordes, etc.

Más tarde las consideraciones de Gascue y seguidamente los magníficos cancioneros del P. Donosti y Resurrección M.<sup>a</sup> de Azkue, editados hacia 1920 por la Excma. Diputación Vizcaína.

Resurrección M.<sup>a</sup> de Azkue sabía y amargamente exclamaba:

«Los que nos hemos dedicado a la labor de recoger inspiraciones líricas del pueblo, hemos podido

comprobar que más que a una decadencia asistimos a un ocaso. Cincuenta años más sin esta labor nos habrían vuelto en una tenebrosa noche, sin más estrellas que las tres o cuatro docenas de canciones hasta ahora publicadas. ¿Cuál no hubiera sido el resultado, si esta labor se hubiera llevado a cabo un siglo antes?».

Así que, expuesta someramente la situación en que nuestra canción popular se encuentra, no tenemos otro remedio que *entrever* el cómo y por qué de las esencias musicales propias.

Cuando el hombre primitivo en general, después de mil tanteos, llegó a descubrir que podía regular la emisión de los sonidos, incluso que les podía aplicar palabras y producir diferentes formas sonoras percutiendo en un tronco o en otro objeto cualquiera, y además, producir agudos sonidos soplando en una caña o en un hueso vacío; observó que esto le satisfacía, que era algo extraordinario. En su entusiasmo llega a mover el cuerpo de acuerdo con su voluntad y en comunicación con sus combinaciones sonoras. Nace la expresión de la Música y la Danza.

Naturalmente, de esta forma también el vasco primitivo improvisaba su canto y se complacía en él. La docilidad de su lenguaje para acomodarse a los ritmos más dispares le favorecía. Más tarde, los cantores se observan mutuamente, se comparan en sus trovas, aprecian diferencias, se enardecen, y con ello, el ingenio y el sentimiento poético-musical se perfecciona.

Nace el sentido de belleza. Nace la *canción popular* reflejando las reacciones de estos *bertsolaris*, y naturalmente estas reacciones se debían a ciertas predisposiciones raciales, y a otras predisposiciones naturales, como la lengua.

Esto nos adentra en la cuestión:

¿Cómo controlaron los elementos sonoros cuya combinación daba por resultado su música?

Deducimos los hechos latentes que siguen:

- 1.º *Sonidos vocales*: bertsolari, coblacari, bordari, o como quieran nombar al artista creador de nuestra canción popular.
- 2.º *Sonidos instrumentales*: Alboca, txistu, txirulo, o su antecesor la «tibia vasconum», con sonidos fijos y entonación diferenciada.
- 3.º *Sonidos percutidos*: bloque de madera o «txalaparta» que nace de la relación de las percusiones entre acento y duración, engendrando un orden, o personalidad rítmica.
- 4.º *Sonido gesto*: Ballet, que definiremos como una alternancia de tensiones y distensiones más o menos determinadas, a base de los tres elementos anteriores y que da lugar a la Danza.

*Analizando*: Vemos en primer lugar que las melodías populares de los cancioneros, se nos presentan con una *clara percepción de la unidad armónica*; con un sentido tonal clásico, claramente determinado y con muchos puntos comunes con la música popular europea. La forma sonora de la Música ha sufrido muchas mutaciones y transformaciones a través de los siglos; y, aunque desde el primer momento las melodías populares se distinguieron unas de otras por su expresión particular, nunca sabremos con certeza si el vasco primitivo y hasta el de la Edad Media, fijaba la antonación como la hace ahora, o que intervállica estructuró aquellas primeras canciones.

Sin duda aquellos hombres primitivos que en un comienzo vivían en un mundo distinto al de otras culturas, pasaron palatinamente por varios ciclos de expresiones.

La música con *sus esencias propias*, tendría como exponente de su expresión al bertsolari. Este nunca cantaría dos veces la misma cosa de igual forma. Su arte, su expresión, su improvisación existía en el momento y para aquella circunstancia. Llegaría, sí, a crearse algún tipo, modelo o forma, donde basaría el proceso de su inventiva.

El pueblo, heredero directo de estas *esencias*, también a su vez las transformaría, bien alterando el ritmo, o los modos, o los giros, pero siempre de forma espontánea e *inherente* a aquel *concebir propio*. Así, se explican las numerosas variantes que existen sobre unas mismas canciones.

Pero, el intérprete que a viva voz transmitió al cancionero escrito por primera vez, el mensaje de aquellas canciones populares, transmitió también giros, cadencias, ideas, es decir *rasgos personales* de sus antepasados.

Estos rasgos personales no se dan por pura coincidencia, sino que, continuadamente vinieron estructurando el contexto de las diversas melodías que forman nuestro folklore.

Abordamos, sin más, el estudio de estos rasgos singulares, analizando sus elementos:  
*Tonalidad*, dos maneras.

1.ª Hay melodías donde el fundamento tónico es *una nota* sobre la que gravita la composición; ejerciendo una fuerte conexión con su estructura. Concepto tonal de origen lejano: modos gregorianos, tonalidad melódica (c. P. Donosti. - n.º 163).



Afortunadamente, se podrían multiplicar ejemplos como éste, donde la tonalidad se manifiesta a través de la melodía solamente, sin que en absoluto tenga que ver una estructura armónica latente. Procedimiento muy arcaico, influido por la música de las sinagogas y, aunque no pueda asegurarse que las canciones mostradas sean iguales a las que cantarían en su primitiva forma, ni el ritmo ni en los intervalos, esta manera es la de mayor interés para ulteriores y deductivos desarrollos melódicos.

2.<sup>a</sup> Todas las notas emanan de un fundamento tónico; del cual deriva el todo como una unidad. Concepto moderno de tonalidad armónica: establecida definitivamente en el siglo XVII.



Hay modos defectivos en algunas melodías infantiles, particularmente estructuradas con pocas notas; como la titulada «San Juan, San Juan», compuesta a base de dos solamente: *la* y *si*.

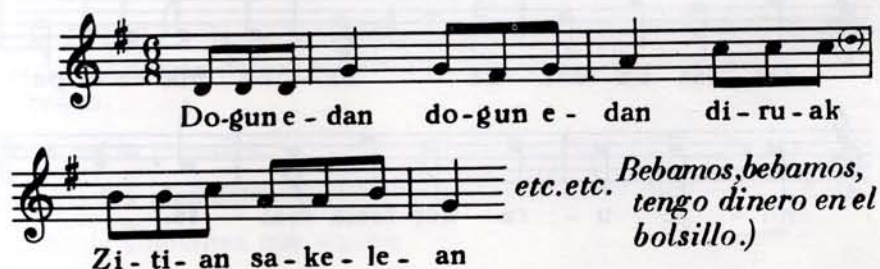
De gran belleza son «Goizian on» (c. P. Donosti n.º 52) compuesta a base de 5 notas (sin *fa* ni *sol*) 6.º y 7.º grados.



Batean xutik» (c. Azkue. II-n.º 107)  
sin re (7.º grado)

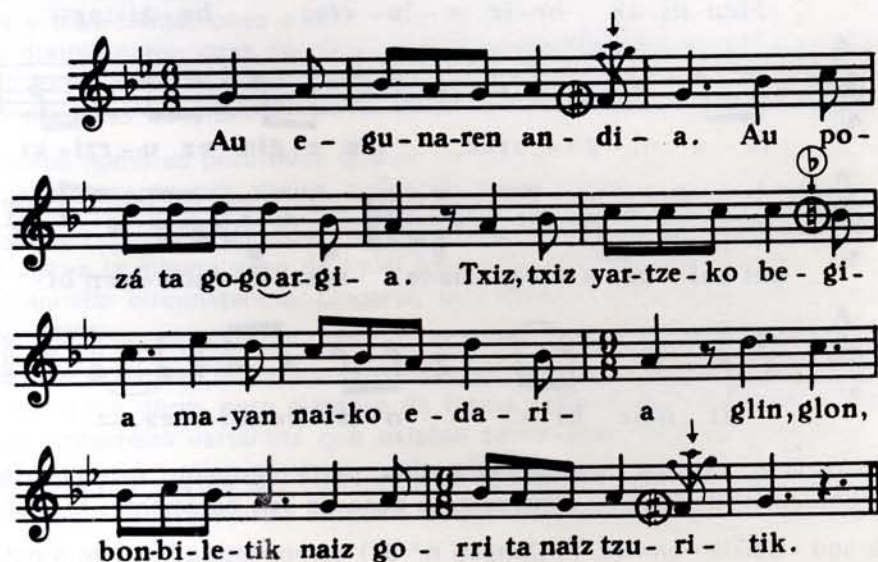


«Dogun edan» (c. Azkue, II-n.º 109)  
sin mi (6.º grado)



La música de Alboca con sus seis curiosos sonidos: fa # - sol - sol # - la - do - do # , por otra parte, ofrece unas melodías muy singulares.

Hay casos muy numerosos en que transformando o cambiando una simple alteración parece que la canción retrocede siglos. Por ejemplo «Au agunaren andia» (c. Azkue - ii - 104) cambiando el fa # por fa b , y la o sol; y el si b del 6.º compás por un sí b



Hay otras que son insensibles al cambio de modo: particularmente al mayor por el menor.

«Arboletan» (c. P. Donosti - 109)

Con sólo omitir el sol # transformamos el modo mayor en menor, con 6.º grado ascendente: muy característico.

*nota expresiva que puede cambiarse: sol # = sol ♭*

Ar - bo - le - tan den e - de - rre -  
na da o - yan beltzi - an ba - gu - a. I - tzak le -  
gu - nak di - tu - zu ba - ño bes - te - ta -  
ra - ko go - gu - a Jaun ze - ru - ku - ak e - mangoal  
di - zu ni - ga - na - ko a - mo - ri - u - a.

Al armonizar estas canciones populares, se les podría prestar más ambiente arcaico, respetando las notas dudosas, pero, considerándolas como una flexión vocal-melódica y no como componentes armónicos.

En fin, no quisiera aburrir a Vds. con todas estas consideraciones, que creo necesarias.

No obstante, haciéndonos cargo de que la belleza se revela por encima de nuestros razonamientos, abordemos aunque sea en síntesis el estudio de la estructura de nuestra canción popular, es decir su forma.

El elemento primordial de la canción popular, es lo que algunos llaman *inspiración*: que quiere decir *IDEA*. La idea de las canciones populares vascas, exprime un *sentimiento único*: alegría o tristeza con todas sus derivaciones o matices. Este *sentimiento único* también lo encontramos en el canto gregoriano de carácter popular y ciertas antífonas. Esta forma de expresión obedece a la época primitiva de la música.

*Forma*: depende de la unión de los diversos elementos que constituyen la frase. Las frases contienen dos o tres períodos generalmente; elementos éstos sometidos al número de palabras, o versos que forman la base de la canción.

Pero, hay casos curiosos como el de la canción «Beguir nago» (Azkue-I n.º 20) cuyos miembros de frase idénticos, se repiten varias veces, como acumulando energía para abordar la cúspide melódica con solo la adición de una nota, y relajando rápidamente la tensión adquirida resuelve en una curiosa cadencia, confundiendo así período y frase.

*Miembro A* *Miembro A'*  
Be - gi - ro na - go, be - gi - ro, or - goi - ko  
*Miembro B*  
bi - de ba - rri - ra, noiz e - to - rri - ko e - te -  
*adición* *Miembro C.*  
dan — maí - te - a neu - re e - rri - ra. —

*Interválica.* Las más antiguas melodías populares están compuestas de pequeños intervallos que se deslizan unos tras otros suavemente, sin tensiones súbitas. Estas tienen una expresión reservada, severa, austera.

Por ejemplo, «Arranoak Bortietan»

A-rra-no - ak bor-ti - e - tan  
 go-ra du-bil - tza e-ga-te - tan;  
 Ni e-re le - hen an-de-re - kin  
 e-bil ten kan be-re - tat; o-rai al -  
 diz, ar-du-ra ar-du - ra ni-ga-rra  
 di - zut be-gi - e - tan.

En esta antiquísima canción, la tensión interválica es muy suave, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> solamente, 47 grados conjuntos por sólo 4 de tercera, sin contar, naturalmente, los puntos muertos melódicos, o censuras periódicas.

Sin embargo, cuanto más moderna es la canción popular, el intervalo disjunto es más frecuente, creando una tensión amplia, y consecuentemente la expresión es más acentuada, más apasionada.

Así, «A la Baita» - c. Azkue I - 380  
 balbuceo unos fragmentos:

etc.  
 y este otro cadencial.

Vemos, que el intervalo disjunto de 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> y continuos cambios de movimiento o dirección de sus diseños, prestan a estas canciones una agitación e intensidad melódica singular.

Lo mismo sucede, por su modernidad, con la canción (n.º 1, que abre el cancionero de Azkue) «Agustin nere biotzekoa», donde *preponderan los intervallos disjuntos* incluido el romántico giro de 5.<sup>a</sup> disminuida y hasta sucesiones melódicas en arpeggios: cosas éstas, por otra parte, nada raras.



Otra de las características de nuestra canción es su procedimiento silábico, pero, no de una manera absoluta.

Precisamente, si el bertsolari nunca ve cortapisadas sus palabras por la melodía, es porque llega a producir pequeños giros malismáticos en orden y emoción de sus estrofas.

Cadencias como ésta no son de excepción:



y hay deliciosas melodías donde la volición expresiva reside precisamente en el melisma. Como Txoriñua



¿Y qué decir de el txistulari cuando a un sonido de relativa duración, lo enriquece y da cuerpo con trinos y demás notas de figuración melódica libre, como lo haría un clavecinista del siglo XVII?

Aportaríamos ejemplos sin fin de estos pequeños giros malismáticos, que nunca son largas vocalizaciones.

**Diseños.** Individualizando y reduciendo estos elementos musicales al mínimo, nos encontramos con motivos o diseños pivotes, generadores, comunes a todos los pueblos, pero que prestan características definidas al fluir sonoro de nuestra canción. Estos diseños parecen reunir ciertas características medievales al mismo tiempo que reflejan facultades modernas.

Algunos son bien conocidos. Como estas cadencias sacadas de la música de danza y que podríamos denominar *abiertas* por su carácter suspensivo.



y algunas de sus variantes:



de donde nace:

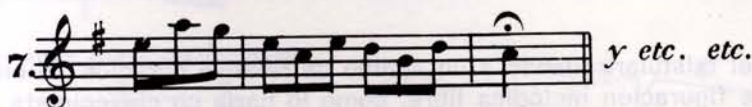


sobre cuyas 5 notas se desarrolla todo el Ballet de la *Batalla* en la ópera Zigor.

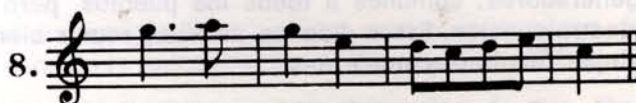
También es digna de mención esta otra, muy curiosa, recogida por Resurrección M.<sup>a</sup> de Azkue en un pueblo de Navarra.



Exponemos también éstas, distintas por su carácter tónico y confirmativo:



y también:



En cuanto a las canciones, encontramos giros en que la sensible perdiendo su fuerza atractiva des-  
ciende un giro de 3.<sup>a</sup>: procedimiento melódico de los siglos XIV y XV.



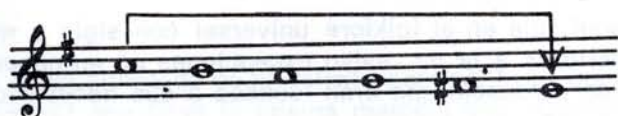
Y estos otros, de singular reciedumbre y sabor atávico.



pero no se hacen o son raros; por ejemplo:



Es muy importante el giro compuesto descendentemente con las notas:



que en sus múltiples variantes es uno de los más comunes y característicos de la estructura de nuestras canciones:



*Acentos.* Dada la generosidad y libertad de flexión del lenguaje vasco, cuando va asociado a la música parece que todos los acentos de sus vocablos se convierten en *tónicos*. Aunque esto no lo digo de forma absoluta, sí, se tiende a caer con la última sílaba del vocablo en la pulsación fuerte del compás; perdiendo, muchas veces la expresión y suavidad del acento llano.



Son dos expresiones distintas la una enuncia una fórmula indiferente .(1) la otra de afirmación (2) tan propia es una como otra.

- Los giros más empleados formando cesura o pausa son:
  - El giro descendente de 2.<sup>a</sup> ó 3.<sup>a</sup> sobre tónica.
  - El giro ascendente de 2.<sup>a</sup> (también de sensible-tónica).
  - El giro ascendente de 4.<sup>a</sup>, muy usado al iniciar la melodía, se emplea bastante en forma descendente al concluirla. Su inversión, la 5.<sup>a</sup>, es algo menos usada.
  - La 6.<sup>a</sup> es de empleo más discreto aunque natural a la expresión vasca.
  - El de 7.<sup>a</sup> es raro, excepto cuando está separado por la cesura de un miembro de frase o período.
- Por ejemplo, «Atsegin arturik» - c. P. Donosti 122.



Justo es decir, al llegar aquí, que en el folklore universal con siglo y medio de existencia, no es común encontrar intervalos superiores a la 6.<sup>a</sup>, salvo excepciones no europeas, dado que dichos intervalos por su amplitud y dificultad de entonación no eran idóneos a sus necesidades expresivas.

No obstante, el compositor moderno, trascendentalmente, ha sobrepasado esta intervállica, por autenticidad profunda que emana de la idea y del modo de sentimiento.

Por último, veamos cómo todos estos componentes o constantes, se enlazan y relacionan en la frase musical, conformando la melodía al amor del ritmo con su manifiesta certeza.

*Ritmo igual.* Estructura la melodía a base de un motivo rítmico que se repite constantemente. Así «¡Ai au gabaren!» (n.º 915 c. Azkue)



¡Oh, que noche tan preciosa  
 Jesús ha nacido en Belén.  
 Por sí se ha metido en esta casa,  
 andemos en busca de El.

Es natural que se podrían dar muchos más ejemplos. Valga, también, este otro muy conocido. «Alabatua» (n.º 917 - XI Azkue), cuyos ritmos son iguales excepto el último, que curiosamente, *invierte* el orden de sus figuras formando un *Ritmo invertido*.

A - la-ba-tu- a i - zan de-di- la sa -

cra-mentu San- tu - a. A - ma Bir-gi- ña Zu -

*Ritmo invertido*

re e-rria-ten i - zan zan con - ze - bi- tu- a.

*Ritmos en parangón.* La ritma alternada de la estrofa poética, hace que estos ritmos sean muy empleados. «Lili bat» (I-56 - c. Azkue) que lleva la misma melodía que «Bortien Auzki».

*1<sup>er</sup> periodo*

*miembro a* *b.*

Li-li bat i - ku - si duř ba - ra tze ba-te - an,

*2<sup>o</sup> periodo*

*a* *b*

de-si-ratzen bai - nu-ke neu-re sa-e-tse - an,

*3<sup>er</sup> periodo*

*a* *b*

lo - re-a ez-tu gal-tzen u - dan ez ne-gu - an;

*4<sup>o</sup> periodo*

*a'* *b'*

ha-zen ki-de-rik ez - ta bes - te bat mun-du - an

Veo una flor en el jardín,  
la quisiera tener en mi pecho;  
ni pierde sus hojas ni en verano ni en invierno.  
No hay en el mundo otra que se le asemeje.

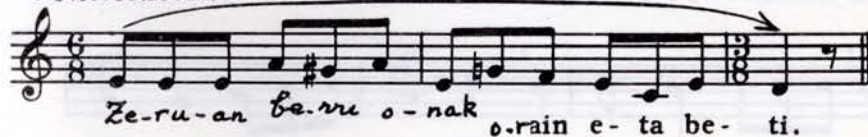
*Ritmos paralelos.* Cuando la relación del paralelismo rítmico es idéntico, formando períodos de frase determinados por las semicadencias, estructuran por sí solos la canción de comienzo a fin al establecer los períodos entre sí una rigurosa simetría, o imitación interválica.

Es poco usado. Sirva como ejemplo «Uso Zuri ederra»

### Proposición



### Contestación



Y estos son algunos de los trazos y aspectos particulares que identifican a nuestras canciones populares. La música, en el fondo, está regida por la palabra; adaptándose ambas a un sentimiento establecido de manera inherente, en todos los parámetros o elementos constantes que han sido motivo de nuestros análisis.

## TXALAPARTA

Como toda raza primitiva, el vasco antes que organizara el sonido, organizaría el ritmo, elemento más primitivo.

Percutiendo en un tronco, una piedra, o en cualquier otro objeto, se despertó en él, ese sentido, vamos a decir sensible o estético, que para ellos sería una forma de inhibirse, de abstraerse o de «matar el tiempo».

Así nacería la txalaparta. De la txalaparta ni el P. Donosti ni Azkue nos hablan. No obstante, Azkue, la define en su diccionario como «pedazo de madera con que se golpea una palanca de hierro, para dar serenatas a los recién casados». Como vemos, Azkue, traducía las grandes baquetas por «pedazo de madera», quizá, confundiendo las toberas con la txalaparta.

En las toberas, en efecto, se empleaba, no hace mucho, una barra de hierro que portaban pendida de unas cuerdas dos personas, mientras que otros con unas varillas también de metal o madera percutían sobre la barra. Podía ser una forma de serenata a unos recién casados, como una cencerrada a un matrimonio mal avenido.

Sobre las toberas, en el mismo Cancionero de Azkue, hay una acabada descripción debida a nuestro buenísimo amigo, el fiel y eminente colaborador que todos conocemos, y lo decimos con gran satisfacción y orgullo: el reverendo Don Manuel de Lecuona, que también transmitió a dicho cancionero, con su fina y delicada sensibilidad, alguna otra canción. El mismo Don Manuel, en tiempos pasados, llegó en Andoain a conocer las toberas, transmitiéndonos las coplas que se venían cantando de generación en generación.

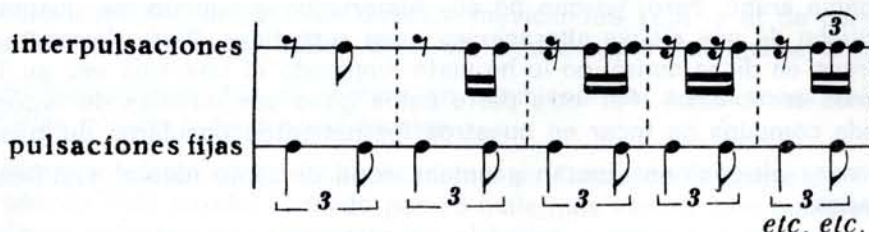
Es una singular melodía, de modo antiguo y curioso ritmo formado por tres períodos de 8 + 7 pulsaciones: caso, no muy común, de gran interés por su autenticidad, clara cadencia y austera expresión. Dice así, esta canción epitalámica: (VI - pág. 561).



Pero, la txalaparta es otra cosa muy distinta. No conocemos, ni se ha conocido forma igual de realizar el ritmo. La dinámica rítmica es producida por dos intérpretes, armados cada uno por dos grandes baquetas, percuten verticalmente en un bloque de madera.

El primero de los ejecutantes lleva un ritmo fijo, inamovible, como un metrónomo. El segundo intérprete intercala, introduce otros ritmos entre las pulsaciones fijas del primer intérprete, sin coincidir simultáneamente ambas percusiones (las de uno con las de otro), pues esto sería ir contra sus normas: tocar mal.

He aquí un gráfico de esta dinámica rítmica:



Pudiendo aplicarse otros diversos ritmos.

El bloque podrá tener unos dos metros de largo por 20 cm. de ancho, oscilando el grosor entre 7 cm. en su parte más ancha y 2 cm. en la más estrecha, margen para que el sonido quede diferenciado convenientemente.

La madera de haya es excelente. Está demostrado, por los fabricantes de violines, que esta madera suena una 3.<sup>a</sup> más alta que el pino o el abeto de igual peso.

Gráficamente expresaríamos así el grosor irregular del tablón, con objeto, como decíamos, de colorear las percusiones.



Las baquetas percutoras deben tener por lo menos 40 cm. de largo por 4 de círculo en la base, un tanto livianas y de diferente madera dura, cada una de ellas.

El bloque lo apoyan o fijan sobre los extremos. Generalmente sobre unos sacos llenos de hojas de maíz o de hierba seca, lo que amortigua mucho el sonido.

El ideal sería que lo apoyaran o ensamblaran en algo que hiciera de caja de resonancia, por ejemplo, en dos toneles vacíos gruesos y achatados, de unos 50 cm. de altura con una abertura redonda en el centro.

Las baquetas percuten de arriba abajo, sin recurrir al redoble.

Es de desear que los intérpretes toquen con elasticidad de movimiento, sin agarrotarse fijamente en una sola zona del bloque. La situación o colocación de los intérpretes debe ser enfrentados a cada lado del bloque, recorriendo toda su superficie.

Se está adquiriendo la mala costumbre de situarse uno junto al otro. Supongo que derivada de las actuaciones en escenarios y el no querer dar la espalda al público.

Esto limita mucho el campo de acción de las baquetas sobre el bloque al no poder recorrer toda su superficie, perdiendo efectividad, colorido y matiz.

El ritmo de la txalaparta llevará al mundo de la música vasca, nuevas y naturales actitudes autóctonas, en virtud de su enorme interés y de sus grandes posibilidades.

Se puede estructurar música, llamémosla así, a base de variaciones de densidad controlada como en cualquier otra música. Todo es cuestión de equilibrio entre tensión y relajamiento; puntos de gravedad, dinámicos o ruidosos.

Con la txalaparta (podrían ser varias: dos, tres ¿más? ¿por qué no?) se podría aplicar un nuevo campo acústico para nuestra música. Sería ruido, pero, ruido de distintas acuidades. Todas estas músicas contemporáneas a base de instrumentos de percusión y máquinas electrónicas no son otra cosa que ruidos controlados por frecuencias de vibración.

Un detalle difícil, que debemos vencer: Hay que aprender a tocarla, derivando a nuevos ritmos y sacando el mayor partido posible al instrumento; de manera que el primer alumno sería el profesor, y el primer profesor la imaginación y la experiencia.

## DANZAS - BALLET

Hemos dicho al principio de nuestra charla que el hombre primitivo al cantar sumergido en sensaciones diversas realizaba movimientos corporales coordinados. Cantaba y danzaba influido por los mismos fundamentos: en honor de los dioses, a causa de la alegría amorosa o en la tristeza de la muerte.

La Enciclopedia y Diccionario del Conservatorio de París, sobre la Música del Norte de España y del Sur de Francia, dice sin titubeos ni rodeos, que la raza vasca proviene de la mezcla de africanos y finlandeses.

Para apoyar este aserto nos muestran la danza «quarentaco erregela» con ciertas alteraciones características de la gama árabe. Pero, yo que no soy historiador, y aunque me gustan las fantasías y el buen humor, dudo mucho de que dichas alteraciones sean auténticas. Particularmente, el giro de tercera aumentada, que aparece en dicha danza, no lo he visto empleado ni una sola vez en las 3.000 canciones populares que tenemos recopiladas. Por otra parte estos giros son difíciles de entonar para nosotros y difíciles también, nada cómodos de tocar en nuestros instrumentos populares de tres agujeros.

En efecto, si esas alteraciones fueran genuinas sería un tanto natural justificar la influencia árabe. Observen ustedes:

«Quarentaco erregela»



y más adelante:

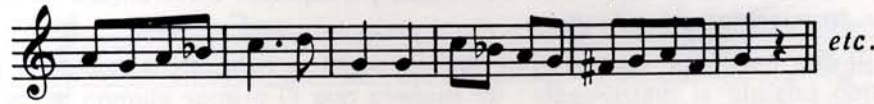
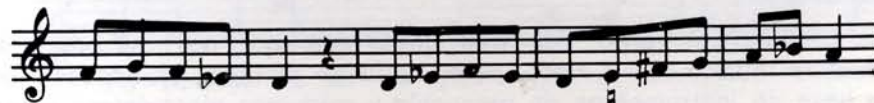
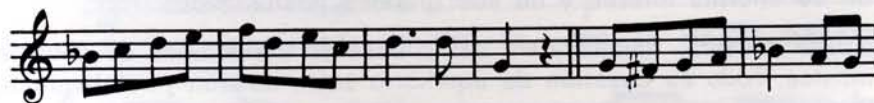


Creo simplemente, que el que transcribió o tocó esa danza, se hizo un lío con el modo, concretamente con los grados 6.º y 7.º del tono de *sol* menor de las dos primeras fases.

Empero, con sólo hacer natural el *fa* (7.º grado) del tercer compás, y asimismo en el 5.º compás de la 2.ª frase, dejando en libertad y como está escrito al 6.º grado *mi*, esta danza («Quarentaco erregela») tendría la misma propiedad, expresión y autenticidad que el resto de nuestro folklore.

Y conste que apenas la hemos retocado. Solamente ha quedado anulada dos veces la alteración del *fa*, de las 17 veces que aparece. Esta pequeñísima corrección basta para que desaparezca esa «huella árabe indiscutible» de que nos habla la Enciclopedia del Conservatorio de Música de París.

Veán ustedes cómo «Quarentaco erregela» queda, así, fuera de la influencia islámica:



Aparte de esto, sin más consideraciones, consignamos satisfactoriamente que las danzas vascas tan numerosas como variadas, con sus danzantes natos, han influido con toda evidencia en el ballet clásico.

Hay dos pasos conocidos, y reconocidos como nuestros, por cualquier estudiante de danza clásica. Llevan el nombre en francés, y son el «*pas basque*» y el «*saut basque*».

También el «*tour en l'air*» y los «*entrechats*» vienen del folklore vasco, puesto que está demostrado que dichos pasos no existen en otro folklore.

Esto tiene, además su justificación histórica. La Academia Real de Danza de la Opera de París es la más antigua del mundo.

Fue fundada por Luis XIV en 1661. Su director musical fue Lulli, y el de coreografía Beauchamps. (Los ballets rusos fueron posteriores, datan de 1762, fundados por Catalina la Grande.)

El coreógrafo Beauchamps, fue el primero en establecer las cinco *poses* sobre el suelo, los sistemas de pasos, darles nombre y fundar una técnica.

Pues bien, según los archivos de dicha Academia de Danza de la Opera de París, *el primer grupo* de ballet de este año de 1661 estaba formado por 25 bailarines vascos, con nombres vascos; todos hombres, pues las mujeres entonces no intervenían en el ballet, sustituyéndolas por muchachos.

Es indudable que nuestros danzarines influyeron, contribuyeron e intervinieron en la creación de la técnica clásica por Beauchamps. de forma tan notoria que se adoptaron sus pasos. Así:

El «*pas de basque*» es aquel donde se hace un «*rond de jambe*» en redondo antes de saltar.

El «*saut basque*» como su nombre indica es el abandono del suelo por el bailarín, a lo que los danzaris vascos dieron personalidad por la forma de cambiar las posiciones de los pies, separarlos, levantarlos y juntarlos.

Los «*entrechats*», cuando el bailarín está en el aire, agita rápidamente los pies cambiándolos de posición. El número de trenzados o cambios que hace dependen del grado de habilidad y de la oportuna forma de caer.

El «*tour en l'air*», al dar vueltas, el bailarín aplica los giros anteriores en posición elevada.

Nuestros bailarines siempre han tenido gran fama. María Estuardo también tuvo bailarines vascos en su corte de Edimburgo; y, en los bailes folklóricos escoceses, de la misma manera, se emplean estos pasos vascos reconocidos con sus nombres.

En fin, no deseo cansarles más. Lo expuesto, aunque sea a grandes zancadas, pretende definir las esencias de nuestra música.

La canción popular tan bella y poética, se ha convertido hoy aquí, en árida y científica. Quizá con algo de interés para el aficionado, técnico, el músico, el creador o el futuro compositor. Arte, por otra parte tan expresivo y espontáneo que no necesita razonamientos para ser escuchado.

Aquí concluyo mi charla.

Eskerrik asko, urruna arte eta gabon

FRANCISCO ESCUDERO,

Compositor. Catedrático y Director del Conservatorio de Música de San Sebastián.

## OMISION

En la pasada Revista n.º 68, en la Relación de SOCIOS EN OTROS CONTINENTES, se omitió por un error involuntario a los asociados con residencia en Venezuela D. ANDRES AMENABAR de Caracas y D. IÑAKI IRAZABAL de Puerto de la Cruz.