

La música popular como materia de composición musical. ¿Un uso exclusivo del Nacionalismo Musical?

(The popular music as an essential element in the musical composition. ¿An exclusive use of the Musical Nationalism?)

García Pérez, M^a Mercedes
Eusko Ikaskuntza
M^a Díaz de Haro, 11-1^o
48013 Bilbao

BIBLID [1137-859X (1997), 6; 41-56]

En el presente artículo se analiza la utilización de la música folklórica en la música culta, sobre todo como un elemento imprescindible en la composición musical de fines del siglo XIX y principios del XX. Pero esta utilización no es un uso exclusivo del Nacionalismo Musical, sino un recurso utilizado en la creación musical desde tiempos remotos.

Palabras Clave: Folklore. Música popular. Nacionalismo musical. Composición Musical.

Artikulo honetan, XIX eta XXgarren mendean kulta musikan folklore musikaren erabiltzea ikasten da. Baina Nazionalismo musikan ez ezik, periodo guztietan ere erabiltzen da.

Giltz-Hitzak: Folklorea. Herriko musika. Musika nazionalismoa. Musika konposizioa.

On analyse, dans cet article, l'utilisation de la musique folklorique dans la musique dite cultivée, en tant qu'élément indispensable dans la composition musicale de la fin du XIXème siècle et le commencement de la XXème. Cette utilisation n'est pas l'usage exclusif du Nationalisme Musical, mais un moyen utilisé dans la création musicale depuis des temps reculés.

Mots Clés: Folklore. Musique populaire. Nationalisme musical. Composition musicale.

I. INTRODUCCION

“La música Folk es más satisfactoria cultivada por músicos cultos, cuando se comprenden los fundamentos en los que descansa”. Manuel de Falla.

Acerca del empleo de los temas populares en la composición hay una abierta disputa, mientras un sector no ve ningún tipo de inconveniente en su utilización, otro sector cree ver en su utilización un fácil recurso, consecuencia de la falta de ideas propias, y viene a ser considerado como un “arte menor”¹, nunca comparable con el que se basa en la originalidad del autor exclusivamente. Si bien es cierto que en toda época han podido los temas populares sacar de apuros a cuantos faltas de ideas acudieron a ellos, sin embargo hay que reconocer que los compositores que han triunfado siempre han sido los propietarios de ideas.

Además existen ciertos motivos del folklore a los que el compositor otorga una expresión, un matiz, una amplitud que antes no tenían o que permanecían ocultos para los demás, digamos que el compositor los recrea, los crea de nuevo. Porque como afirma Guridi:

“la melodía popular por sí sola es una piedra preciosa sin pulimentar y necesita la mano del artista que le de forma”².

Porque de todas las formas el carácter racial de los distintos pueblos y naciones se refleja en sus composiciones, hayan o no empleado melodías de su país. Pero existe una especie de círculo vicioso, la música andaluza, especialmente llamada música española, es conocida gracias a los músicos que la han cultivado; tanto y tan bueno se ha escrito sobre la música popular andaluza que a veces nos preguntamos si es posible producir nuevas obras sin caer en la monotonía. Esta música conlleva el peligro de que grandes talentos atraídos por un determinado tipo de música se olviden de sus propios tesoros regionales. El ejemplo lo expone Guridi³:

“En Ravel se da el caso curioso de que desdeñó los preciosos motivos de su país –región vasco-francesa–, lo que es de lamentar, en mi opinión, pues no hubiera dejado obras magníficas inspiradas en tal ambiente; soñemos –al menos los vascos– lo que pudo ser esta faceta de Ravel. También lo hicieron Albéniz, Granados,... Pero, ¿no habremos tropezado con un círculo vicioso? ¿No será precisamente porque aquellos otros filones regionales no han pasado por el crisol del compositor?

Pero sobre todo la utilización del canto popular, de la música popular como materia de composición ha sido un recurso empleado a lo largo de toda la historia de la música, pero su utilización se convirtió en estandarte a fines del siglo XIX y principios del XX. Es el fenómeno que se ha denominado NACIONALISMO, y que en España, siglo XX, trajo consigo una Restauración Musical.

En España, el Nacionalismo tiene una amplitud extraordinaria, pero aún así no existe un estudio global de los diferentes tipos de nacionalismos, regionalismo... Se ha escrito mucho sobre la importancia de Eximeno, Pedrell como padre de las mejores obras nacionalistas; y sobre Falla... pero existen un gran grupo de compositores contemporáneos casi inexplorados que nos manifiestan que la música nacionalista es más variada y heterogénea de lo que hoy conocemos.

1. Expresión que utilizamos por ser la que utilizan los defensores de esta corriente.

2. Discurso leído en la R.A.BB.AA. de San Fernando. 9/5/1947.

3. Guridi: Idem.

En esta oscuridad permanecen importantes compositores vascos: Resurrección María de Azkue, Padre Donostia, Isasi, Larregla, Guridi, Usandizaga... Además nuestros músicos desarrollaron una importante labor de incentivación de los valores culturales, artísticos y musicales de nuestra tierra, como Resurrección María de Azkue y el Aita Donostia. Figuras de gran importancia en el ámbito cultural que van a desarrollar una importante actividad dirigida al conocimiento de la música popular, de forma profunda, para conocer los diferentes elementos de los que el *pueblo* cantaba y bailaba: melodías, ritmos, timbres, acompañamientos, organología popular... y creación, a partir de estos estudios de la música popular, de composiciones musicales con un nuevo lenguaje extraído del folklore vasco.

Entendemos que es indispensable poner de manifiesto con la utilización de la música folklórica en la música culta fue nexo de unión entre el pueblo, los campesinos y la vida urbana, entre lo popular y lo intelectual, entre lo anónimo (colectivo) y lo personalizado (producto del compositor).

Nuestros compositores fueron punto de encuentro de la música culta y popular, realizando importantes recopilaciones y estudios sobre el folklore vasco, estudios que influenciaron todas sus composiciones. Ponen de manifiesto en sus escritos y conferencias unas ideas y actitudes que afirman la existencia de una concepción nacionalista, musicalmente hablando, porque políticamente estaba ya plenamente desarrollada, características que hicieron caer la influencia italianizante y la práctica del Bel Canto.

A través del estudio de la utilización de la música popular como materia de composición podemos acercarnos de manera somera a un Nacionalismo Musical Vasco y observar cómo los músicos vascos, con sus estudios y composiciones, participaron en el desarrollo de una toma de conciencia de un pasado nacional.

II. EL NACIONALISMO MUSICAL

“Es sobre la base del canto nacional que cada pueblo debe construir su sistema musical”

Antonio Exímeno

2.1. Introducción al Nacionalismo Musical

En el ámbito musical, el término *Nacionalismo* hace referencia a una corriente surgida a mediados del siglo XIX que propugnaba la inspiración de los compositores en las raíces populares de sus respectivas tierras natales. Su consolidación estuvo determinada por el acervo folklórico y la necesidad de afirmación nacional de cada país.

Tiene por base la idea que el compositor debe hacer de su obra una expresión de rasgos nacionales y étnicos, principalmente recurriendo a melodías populares y ritmos de bailes, escogiendo escenas de la historia o de la vida del país como temas para óperas y poemas sinfónicos.

Aunque esta idea también caracterizaba gran parte de los comienzos románticos musicales alemanes e incluso de la música francesa e italiana del siglo XIX y XX que suelen tener elementos nacionales claramente diferenciados; el llamado NACIONALISMO generalmente se considera como un fenómeno en la música de las naciones periféricas, que tratan de rechazar el dominio de los estilos internacionales, especialmente de origen alemán.

Estéticamente el concepto de NACIONALISMO se basa en la valoración y puesta en relieve de los más característico de cada país. Cabe considerar dos tipos de NACIONALIS-

MO, en el ámbito musical, según se utilice el canto folklórico o el espíritu de ese canto folklórico: aquel en que lo nacional está en la materia prima de que se sirve el compositor y aquel en que lo nacional lo pone el propio compositor porque éste se comporta con arreglo a unas formas de hacer y que han pasado a tener carta de naturaleza nacional.

Esta concepción estética fue lanzada por *Antonio Eximeno* (1729-1808), jesuita español incorporado a la cultura italiana, al pronunciar la siguiente frase: *es sobre la base del canto nacional que cada pueblo debe construir su sistema*. Pero ésta no fructificó hasta que el ruso GLINKA estrenó su ópera *La vida por el Zar* (1836), en la que dio cumplimiento a sus palabras, según las cuales: *el pueblo inventa la música; nosotros, los músicos, sólo la arreglamos*.

Se tomaron las canciones y danzas populares que son un magnífico exponente de tradiciones. Cuyas melodías nacieron, en general, monódicas y moldeadas con arreglo a los sistemas de escalas imperantes en su época origen, como si la civilización ciudadana fuera dejando de prestarles atención y sólo pervivieran en las masas rurales, transmitidas por vía oral, de generación en generación. Es gracias a este aislamiento que muchas de ellas conservaron características modales que les proporcionaron su personalidad, una originalidad estimada al máxima por la estética nacionalista que las considera el elemento que ofrece el signo diferencial más acusado entre los diferentes pueblos, el que confiere "exotismo".

Así el Nacionalismo incorporó al vocabulario melódico-armónico los arcaísmos folklóricos que la tonalidad bimodal clásica había eliminado; aportación transcendente de la que se aprovecharía un movimiento que estaba por llegar: el Impresionismo. El Folklore proporcionó un lenguaje de acentos desconocidos de idiomas musicales hasta entonces sin oportunidades para hacerse oír. El Nacionalismo dio vida al folklorista, al amante de lo popular (no de lo populachero), de lo marginado por el tiempo. El compositor tiene en cuenta y se sirve tanto de las canciones y danzas populares como de las melodías y ritmos creados por él mismo, inspirados en aquellos y basados en sus características; pero sin esclavizarse en ellas y completando, por su parte, el material temático que no empaña la autenticidad del lenguaje por su inocuidad. Se desarrolló en todos los géneros musicales. Desde la simple canción armonizada hasta la ópera, o mejor el Drama Musical, y la Sinfonía, pasando por el sólo instrumental... es una forma de expresión que supo de los más diversos estilos y estructuras.

La semilla del Nacionalismo germinó ubérrimamente en los países que hasta entonces no había tenido voz ni voto entre las potencias hegemónicas, musicalmente hablando. Abrió las puertas de la fama internacional a estos países, no fue un movimiento exclusivamente musical, ya que se vio en el Nacionalismo Musical un medio de afirmar su personalidad *distinta* a la de aquella potencia a la que estaban sometidos.

Al situar el nacionalismo en los albores casi de la época contemporánea no significa que compositores anteriores no se sintiesen en ocasiones nacionalistas, como Chopin, Liszt... pero fueron casos aislados. Para terminar esta breve reseña al nacionalismo nos gustaría recoger la visión de Adolfo Salazar sobre el nacionalismo que resume las diferentes formas de utilización de la música folklórica como materia de composición:

"Podemos dividir en tres espacios marcadamente distintos este movimiento, desde su iniciación en el teatro de Glinka y el trozo de género de Chopin hasta sus últimas consecuencias tal como hoy podemos hallarlas en las obras más recientes que acusan esa genealogía.

Así encontramos una *época primeriza* donde predomina lo pintoresco, folklórico por lo regular, y estructurado (en lo instrumental) al buen correr de la inspiración como simple pot-pourri o rapsodia, yuxtaposición de melodías cuya habilidad consiste en lo oportuno de su sucesión como carácter y contraste.

En un *aspecto más elaborado*, más profundo, la melodía tiende a desprenderse de su origen, para convertirse en motivo personal del autor: en este plano la forma se hace más apretada, siempre en consonancia con el carácter y color de la materia prima empleada.

Finalmente, aunque la mayoría proceda de fuentes populares, lo que queda en la música apenas consistirá en elementos de estilo, melódico, armónico, rítmico o de color, simples alusiones a lo que esa materia había sido en fases anteriores, predominando ahora lo categóricamente artístico: el trabajo del compositor en sus múltiples aspectos y la aspiración a una categoría elevada de una obra de arte.”

El nacionalismo se desarrolló primeramente en *Rusia* con la figura de *Glinka* y *el Grupo de los Cinco*; en Bohemia tenemos a Smetana y Janacek. Hacia fines del siglo XIX entró en España donde encontró amplio material de ritmos de bailes y melodías en la inmensa variedad: Pedrell, Albéniz, Granados y Falla... son algunos de sus representantes. En Finlandia: Sibelius; Inglaterra: Vaughan Williams. En Hungría lo fueron Bartok y Kodaly; y en Rumania George Enescu, en Iberoamérica: Villa-Lobos de Brasil y Carlos Chavez de México.

*Gerald Abraham*⁴ diferencia dos tipos de Nacionalismo según sea la utilización de la música popular como materia de composición. El *Nacionalismo de Canción Folklórica* que se da principalmente en Rusia con Borodin, Mussorgsky y Balakirev al igual que en Brahms y Chopin, en el Romanticismo, y se basa en la absorción de la música popular en su propia sangre de forma que sus ritmos y melodías se introducen espontáneamente en casi todo lo que escribieron Pero debemos diferenciar entre la absorción natural del lenguaje folklórico y su imitación artificial.

Los rusos utilizaron el material folklórico mucho más libremente de lo que jamás se había hecho anteriormente. Debemos recordar que una canción folklórica es una entidad musical completa y dividirla en motivos es un acto de vandalismo, al igual que variarla melódicamente o revestirla de una ornamentación esplendorosa... por ello a la hora de acercarse a una canción debemos ser muy cuidadosos en su *tratamiento*. Por ello los compositores rusos pasaron a la historia, ya que siguiendo el ejemplo de Ruslan tejieron diferentes piezas a partir de la canción folklórica sin destruir su forma ni su espíritu, mediante la repetición de la melodía con ninguna o muy poca modificación o sobre fondos de armonía y color instrumental, siempre cambiantes pero siempre adecuados.

El otro tipo es el denominado *Nacionalismo con una base "dada"*. Es un nacionalismo más profundo que se manifiesta en formas especiales de pensar y sentir, con características propias de la música, el arte y la literatura. Lo que realmente le da a la música popular un valor duradero como obra de arte es en cada caso el tratamiento, la elaboración y ésto es algo personal en cada compositor. La existencia de una base dada es lo que da sentido a la música, ya que parten de la concepción que todo tipo de expresión artística está basado y frecuentemente inspirado en elementos extramusicales. Otra característica de este tipo de Nacionalismo es el *donnéé* es un elemento de la vida real y se reconoce esta cualidad como *Realismo o Verdad artística* esto musicalmente se manifiesta por los acordes ambiguos, triadas aumentadas y disminuidas, escalas artificiales...

Por último recordar como este movimiento más o menos intencionado fue una importante arma mediante la que los compositores trataron de liberarse de la dominación foránea. Fue un movimiento consciente de su fuerza e incluso agresivo.

4. ABRAHAM, Gerald: *Cien años de Música*. Alianza Música. Madrid, 1985.

2.2. Boris Godunov

2.2.1. INTRODUCCION AL DRAMA MUSICAL RUSO

El ejemplo más representativo del empleo de la música popular en la música culta internacional es *BORIS GODUNOV*⁵ de M. Mussorgsky. La figura de Mussorgsky (1839-1881) cobra un relieve particular en la Europa musical del siglo XIX por diversos motivos, en primer lugar, porque parece un hecho excepcional que su arte proceda de un contexto musical que hasta mediados de siglo había sido una colonia alemana, italiana y francesa, musicalmente hablando, especialmente en lo que se refiere al teatro musical, y en segundo lugar, creó sus obras maestras teatrales llevando a cabo una transformación radical. Sus dramas musicales se basan en una concepción totalmente inédita del lenguaje musical, de las relaciones entre canto y palabra y del planteamiento escénico.

Mussorgsky no sólo abandonó las formas y fórmulas del melodrama, sino que lo transformó en un teatro realista, un teatro absoluto. Desde ese punto de vista fue mucho más radical que Wagner y no debemos olvidar que pese a la influencia universal de Wagner las obras de Modest tardaron mucho tiempo en ser apreciadas. Obras que no tuvieron una vida fácil, ya que lo que ha llegado hasta nosotros son sus obras reelaboradas y transcritas por Nikolai Rimsky-korsakov. Así diferenciamos dos niveles en la música de Mussorgsky el original como lo quería y lo había escrito su autor y el más conocido, es decir las reelaboraciones de Rimsky-Korsakov.

Después de la prematura muerte de Mussorgsky en 1881, Rimsky-Korsakov procedió a corregir muchas de sus partituras, convencido de que no eran correctas técnicamente, re hizo las partes orquestales, retocó las armonizaciones y en ciertos casos dispuso de manera diferente la sucesión de las escenas. Todos estos arreglos eliminaron las manifestaciones más audaces y progresistas realizando arreglos más "academicistas"... Por ello es indispensable el retorno a las versiones originales, tarea emprendida recientemente por nosotros, pero es una labor que está resultando difícil, ardua y cara por la dificultades de acceder a los manuscritos autógrafos debido a la situación política y a la difícil localización de ediciones críticas incluso en la Unión Soviética.

En Boris Godunov el pueblo es el personaje principal de la obra, cuya masa siempre la vemos agitándose y estremeciéndose desde el principio hasta el fin de la representación. El pueblo es el empuje constante de todo el drama, le concedió una gran importancia psicológica y lo transforma en el verdadero protagonista del drama. No es una masa de coristas

5. Las partes claves, a nuestro entender, de Boris GODUNOV en las que se ilustra la utilización de la música folclórica rusa como materia de composición son:

- *Masa Coral de la Introducción y el Canto de la posadera*. Donde el pueblo es el personaje principal de la obra, cuya masa siempre la vemos agitándose y estremeciéndose desde el principio hasta el fin de la representación. El pueblo es el empuje constante de todo el drama, así lo pone de manifiesto Mussorgsky en sus cartas: "No deseo conocer al pueblo sino hermanarme con él... el hombre es un animal sociable, no puede considerarse de otra forma. Quisiera representar el pueblo... como piensa, como siente, y en mi obra nunca se encuentra falsificado siempre es un todo grande".

- *Acto Final: La Muerte de Boris*. En ella se recogen todos los elementos que han ido apareciendo a lo largo de la obra, Boris desde una triple dimensión: la relación con el pueblo, con los boyardos y consigo mismo. La escena de la Muerte de Boris es una escena fuerte, recordemos aquí las palabras del famoso bajo CHALIAPIN." La primera vez que yo canté esa escena me desmayé, la escena era tan fuerte que mis nervios no los soportaron y me caí realmente. La escena es así, entro como abrasado... únicamente la angustia me guía, una nota de órgano permite seguir esa emoción y el ritmo de la agonía".

sino el pueblo vivo y real. Aparece siempre en los momentos más importantes, siempre retratado con naturalidad, cantando sus temas tradicionales, entonando sus temas folklóricos y sus cantos litúrgicos. Todo ello como el resultado de haber recorrido aldeas y monasterios, que luego son integrados de manera casi literal a lo largo de toda la obra. Demuestra en la obra que el pueblo es quien tiene el verdadero poder para entronar o derrocar. Es una obra rusa de los pies a la cabeza, no sólo por su situación, temática sino por el espíritu de todo el drama: caracteres de los personajes y la utilización de la música popular rusa a lo largo del todo el Drama Musical. El adecuamiento de la música no es superficial sino es el resultado de una adaptación continua al estilo popular, pero ese carácter popular va más allá de las melodías, se encuentra en el Drama al representar el alma de un pueblo en conjunto e individualmente.

Las principales características del estilo musical de Mussorgsky en lo que se refiere a la utilización de la música folklórica como materia de composición se concentran en el tratamiento de los textos (métodos de Dargomishsky), por el cual tiende a ajustarse lo más posible a los acentos del lenguaje musical. La forma de enraizar la canción popular rusa en su naturaleza musical: *Escena de Coronación de Boris, Escenas del Pueblo*. En la búsqueda del lenguaje de la música popular rusa, sus melodías tienden a moverse en un ámbito muy estrecho, constituidas por la repetición obsesiva de 1 ó 2 motivos rítmicos y frases de ritmo irregular que descienden constantemente hacia una cadencia, es un ritmo con mucha vitalidad.

Su obra, al igual que la música popular rusa, está dominada por un carácter modal que afectó al estilo armónico. Elige arriesgadas, nuevas y crudas pero acertadas armonías, leves cromatismos e ingenuidades armónicas heredadas de Glinka. Pero todo ello con una clara función expresiva. Existe una constante búsqueda del Realismo, del *donné*, sobre todo gestual y mímico.

Mussorgsky al igual que todos los rusos piensa en episodios como lo más natural y produce efectos impresionantes de acumulación de ideas musicales: *Boris Godunov, Cuadros de una exposición*.. Esta forma de pensamiento es común a todos los románticos que carecían del sentido de la forma musical independiente. Así su obra está llena de maravillosos pasajes de formas libres con la mínima limitación posible por parte de algún esquema preconcebido. La música de Modest en lo que a ópera se refiere es tan elevada como la de Wagner desde el punto de vista dramático, pero es inferior a la de Wagner como música pura, ya que el Grupo de los Cinco pensaba que la música había llegado a sus máximas cotas en la figura de Beethoven y era imposible superarlo. La orquestación la basaba principalmente en simples y contrastes timbres orquestales, con una predilección por las sonoridades brillantes. Con todo esto pone de manifiesto una nueva concepción del DRAMA MUSICAL⁶, en el cual se transfiguran todas las artes constituyentes, sacrificando sus respectivas identidades individuales incluso algunas de sus cualidades más características en pos del desarrollo de la nueva asociación. En el Drama Musical la línea melódica es flexible y libre, sin divisiones formales entre arias y recitativos... donde la música tiene por principal elemento de unificación los Leitmotivos (concepto creado por H. Von Wolzogen y utilizado por Wagner). El Drama musical de Mussorgsky está lleno de melodías folklóricas, introducidas con gran resultado, pero va más allá de explotar los ritmos y melodías de los bailes nacionales. Su obra se expresa en el siguiente pensamiento:

“El pueblo ruso ama desde siempre su canción, que es tan amplia y llena de sabiduría como el país mismo, país sin límites. No corresponde a los herederos de Glinka postrarse ante los tem-

6 Cuyo concepto original es GESAMTKUNSTERK.

plos extranjeros, hemos logrado que se aprecie la verdadera canción rusa integrada en el gran arte. Multiplica nuestras fuerzas cuando la comprendemos, resuena en nuestras óperas y en nuestras sinfonías, le proporcionamos nuevos vuelos, adelante, y se oirá en los rincones más alejados del mundo”.

Así expresan como la canción rusa es la máxima cota de expresión y por lo tanto el Drama Musical debe estar por encima del todo musical. A partir del Grupo de los Cinco el Régimen Soviético imperante creó también una estética soviética del arte, que muchas veces representaron un freno para el desarrollo libre del Drama Musical Ruso y la utilización de la música popular en la música culta. Estas estéticas politizadas quedan reflejadas en los textos de Lenin:

“El Arte pertenece al pueblo y ha de ahondar profundamente sus raíces en las masas obreras más amplias para se amado y comprendido por ellas. El Arte necesita despertar y desarrollar talentos artísticos en las manos obreras”.

III. EL NACIONALISMO MUSICAL EN ESPAÑA

“El carácter de una verdadera música nacional hay que encontrarla no sólo en la canción popular, y en el instinto de las edades primitivas, sino en el genio y en las obras maestras de las grandes épocas del arte”. Felipe Pedrell

3.1. La Concepción Nacionalista en España

Tras el desastre del 98 hasta la Guerra Civil, el Nacionalismo es una de las líneas de fuerza, de más peso, seguramente la principal, en el panorama musical español. Pero en estos momentos es el gran desconocido de la historia de la música española. Pero lo que más llama la atención es la diferente valoración que de él han tenido los que podíamos denominar protagonistas y sus herederos, nosotros. En este período en España asistimos a una restauración de la musicología, un movimiento que entra con evidente retraso respecto a Europa⁷ marcado por una serie de tópicos comúnmente aceptados:

- el nacionalismo es la acentuación y cristalización de un componente romántico y que se dio principalmente en países que no tenían tradición musical, aspecto que aplicado a España no es totalmente cierto,

- surgió prácticamente en todos los casos por razones políticas, generalmente por represión política, en España fue un fenómeno que surgió tras el desastre del 98; se trataba de buscar y afirmar la identidad nacional en las artes folklóricas del pueblo, de ahí la recopilación de canciones populares y publicación de diversos cancioneros. Supone el despliegue de la actividad etnomusicológica y musicológica.

En España, el aspecto que diferencia el verdadero nacionalismo, el nacionalismo de las esencias, según afirmaba Salazar, de los nacionalismos románticos, es la creación de un nuevo lenguaje nacional. Se pretendía seguir haciendo música *culta* desde la música popular. Es decir, servir la música popular estilizada⁸, pero siempre el acercamiento es desde la cultura *superior* a la *inferior*, conservando la música culta su posición y privilegios.

7. Casares sitúa los inicios de este movimiento en 1900, época en la que Europa se conmocionaba por el nacimiento del Serialismo Integral del norteamericano Milton Babbitt y del francés Messiaen.

8 Término empleado por la Musicóloga B. Martínez del Fresno al analizar el Nacionalismo en el ámbito madrileño.

El nacionalismo tiene una amplitud impresionante tanto en sentido cronológico como en la gran variedad de autores y obras todas ellos muy diferentes. Aún está por hacer un estudio global y detallado de los tipos de nacionalismos, regionalismos, localismos, popularismos⁹. Se ha escrito mucho, pero sólo sobre determinados compositores: Albéniz, Falla, Pedrell... recientemente se quiere reivindicar a Barbieri, como iniciador del Nacionalismo¹⁰, pero existen una multitud en el anonimato y en el caso de los músicos vascos casi todos: Isasi, Larregla, Donostia, Guridi, Azkue, Usandizaga...

El Nacionalismo Musical en España va unido al regeneracionismo de la música, representa la intención de romper con la triste y peculiar imagen del romanticismo español. Estimulando la actividad creativa, con la confianza de saber que teníamos un Folklore de gran riqueza. Despertó la música en España (posteriormente tenemos la Generación del 27 y la del 51), y también se abrió una puerta al sinfonismo español. Se ha hablado mucho de la relación establecida entre el nacionalismo musical y la Generación del 98, ya que ambos movimientos pretendieron cambiar España, cada uno desde su esfera, el Dr. Casares señala:

“Aunque Pedrell fuese más viejo que los protagonista de aquella generación (la del 98), es cierto que tanto él como Barbieri, toman conciencia de la situación musical española en los momentos que la España musical inicia su regeneracionista, los deberes que se imponen... es la necesidad de redescubrir el pasado musical, repudiando el fácil casticismo y populismo, preparación intelectual del músico, tratando de asimilarse a Europa y perdiendo al mismo tiempo el complejo ante ella,... pero lo importante es ver que este pensamiento produce sus mejores frutos en los creadores de comienzos del siglo XX”¹¹.

Pero esta relación debería volverse a estudiar dado que se han dado multitud de revisiones de la Generación del 98, en los últimos años.

“Es ésta una vía importante de restauración de los valores patrios. Y el identificar el nacionalismo con una inspiración nacionalista inmediata en el folklore es un reduccionismo que impide el verdadero entendimiento. En primer lugar porque el nacionalismo es mucho más que el catálogo de obras musicales definidas por una melodía folklórica, es ante todo una restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música”¹².

3.2. Etapas del Nacionalismo musical en España

Los inicios del Nacionalismo son en España más bien teóricos, destacando el gran cambio que experimentó este movimiento musical desde sus albores hasta su decadencia. La primera conciencia nacionalista surge en España en torno a mediados del siglo XIX, en el terreno de la ópera, especialmente en la zarzuela y el género chico donde se pusieron de manifiesto los principios nacionalistas: lenguaje sencillo y tópico, utilización de melodías folklóricas expuestas directamente, temas nacionales, populares o históricos... Barbieri y Pedrell se convierten en constructores teóricos del nuevo nacionalismo que marca la segunda etapa, con un nuevo rigor metodológico se va desarrollando la historiografía española.

9. Mantenemos estos términos: *regionalismo*, *localismos*, *popularismos*, por ser los empleados en los escritos de la época.

10. Reivindicación llevada a cabo por el Dr. D. Emilio Casares, Francisco Asenjo Barbieri. 1986.

11. Casares, Emilio, La Música española hasta 1939 o la Restauración Musical, Salamanca, 1985.

12 Casares, Emilio, Idem 11.

Pero hasta aquí solo podemos hablar de un nacionalismo teórico y otro puesto en práctica esencialmente en la Música vocal será en el campo instrumental con las primeras realizaciones de la mano de Sarasate, cuando se abra un nuevo ciclo. Es un nacionalismo pintoresquista, o lo que se ha denominado Alhambrismo, la recurrencia constante al color andaluz o morisco. En la cuarta etapa asistimos a la creación del Sinfonismo español, en una línea que parte de la Escuela Rusa, sobre todo de Rimsky-Korsakov. La obra española que marca el inicio de esta etapa es la *Suite murciana* de Pérez Casas, premiada por la Academia de BBAA en 1905. Se da lo que se denominaba nacionalismo natural, donde la cita folklórica es directa, pero sobre ella se elabora un estilo culto. Es a partir de esta etapa cuando se da la ruptura definitiva entre la música sinfónica y la teatral.

La línea de la renovación la marca la *Suite Iberia* (1906) de Albéniz, principios del siglo XX, y la introducción definitiva de esta técnica impresionista se da en la etapa intermedia de Falla con su obra: *Noches en los jardines de España*.. Estas composiciones marcan el inicio de una fuerte controversia: los procedimientos de tratar el folklore y el problema de la universalidad, se reafirma la idea de que ésta sólo se conseguirá creando un nuevo lenguaje y no limitándose a citar melodías populares (Salazar, Zubialde, Villar...). Coexisten en estos inicios del siglo XX el nacionalismo progresista, nacionalismo retrógrado y el regionalismo.

El nacionalismo más progresista supone la transustanciación del folklore que simbolizan. Sería el equivalente al segundo nacionalismo europeo, en el que las referencias al folklore no son directas, sino que se trata de captar la esencia, el espíritu, los modos, cadencias, ritmos, particularidades rítmicas... El último tipo de nacionalismo, en el tercio de siglo que nos ocupa es la Generación de la República, supone una nueva lectura del folklore o de la música nacional de otras épocas, es la recuperación de la música renacentista española. Se podía haber cerrado las etapas del nacionalismo con la anterior, pero tras la Guerra Civil, decir que hubo un intento de revitalización del Nacionalismo en los años cuarenta, dentro del ámbito cultural oficiia dl franquismo que favorecía la prolongación de la música nacionalista, apoyado por la creación de multitud de concursos nacionales donde se exigía que las obras presentadas estuvieran basadas en el folklore español. El elemento clave en este proceso de regeneración musical fue siempre la canción popular un elemento base en la composición.

3.3 La canción popular como materia de composición

¿Por qué la identidad nacional había de buscarse precisamente en el arte del pueblo, en la canción popular? Como Pedrell afirmaba la *música natural*¹³ parecía resumir y condensar todas las características: paisaje, clima, raza. Pero este reconocimiento no fue solo por parte de los músicos sino también algunos de los hombres de la Generación del 98, como expone Pío Baroja:

“La canción popular es el polo opuesto de la música universal, es la que lleva más sabor de la tierra en que se produce. Claro, siempre es inteligible para todos, por lo mismo que la música no es un arte intelectual, mueve ritmos, no ideas,... La canción popular lleva como el olor de un país en que uno ha nacido, recuerda el aire, la temperatura que se ha respirado... Yo comprendo que la predilección es un poco bárbara, pero si no pudiera haber más música que una u otras, la universal y la local, yo preferiría ésta: la popular”¹⁴.

15. Guridi y Vidaola, Jesús: Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. 9-6-1947.

Cómo este abundan gran cantidad de textos en los que se identifica la canción popular con otra serie de valores propios, aceptando el parentesco entre tierra, clima, características étnicas y psicológicas, como exponen Guridi:

“Cada región española hablará al músico de cosas dispares, proporcionándoles matices variadísimos: Castilla, sustratos fuertes, vaguedad tonal; Cantabria, el perfume campesino de sus praderas y montañas; Galicia, las viejas tonadas con alalás cautivadores, quizá reminiscencias célticas; Cataluña, la de menor violencia en sus ritmos.”¹⁵

Los escritos que ensalzan la canción popular como materia de composición se pueden agrupar por cientos, ya que como señalaba García Matos, hubo un tiempo en el que nadie escapaba a la condición de nacionalista en música. Paralelamente a la revalorización de la canción popular como materia de composición se llevó a cabo la recolección de música folklórica de las diferentes regiones españolas en un número considerable de cancioneros.

Ahora bien, aunque existía un respeto por la música folklórica, no se piensa en general en los valores intrínsecos de la canción popular en sí misma. Salvo excepciones, la canción popular debe presentarse al público estilizada, adornada, tratada armónica y tímbricamente. Debe ser atraída a la esfera de la música culta, incluso en algunos cancioneros se presentaban las canciones armonizadas, por lo que continuamente debía insistirse en recoger los cantos con la mayor asepsia posible.

Esta utilización provocó “enfrentamientos” entre los folkloristas y los compositores nacionalistas, ya que los folkloristas afirmaban que el único fin de éstos era la utilización del folklore, muchas veces sin un conocimiento profundo de él, el único compositor que se salvó de dicha crítica de manera generalizada fue Falla.

Otra constante en la utilización de la música popular en la música culta es la valoración jerárquica del folklore de distintas regiones de España. La utilización del folklore andaluz se calificaba de nacionalismo universalista y las basadas en el folklore castellano, vasco, gallego o murciano se calificaban de “regionalistas”. Esto demuestra como en ocasiones hubo una selección arbitraria dentro del folklore español y precisamente porque para los extranjeros España era Andalucía.

Guridi tocó el tema del prestigio del folklore andaluz, oscurecedor del de otras regiones españolas:

“La música andaluza llamada, especialmente en el extranjero, música española, es conocida en todo el mundo gracias a los músicos que la han cultivado, ya que sin ellos no hubiera alcanzado el rango artístico en que se halla. Tanto y tan bueno se ha escrito sobre la música andaluza que uno piensa si será posible producir nuevas obras sin incurrir en la repetición y monotonía... Pero ¿no habremos tropezado aquí con un círculo vicioso? ¿No será precisamente porque aquellos otros filones regionales no han pasado por el crisol del compositor?”¹⁶

Por lo que las tradicionales clasificaciones geográficas de autores como Subirá, Salazar... aun siendo útiles cuando se tratan de músicos verdaderamente regionalistas, no dejan de ser una opción cómoda pero que no dan una visión totalmente exacta, cuando se encasilla en su región de nacimiento a autores cuya producción no estuvo marcada únicamente por ello.

13. Expresión acuñada por Pedrell en *Por nuestra música*, 1891.

14 Baroja, Pío: *La Juventud, Egoatría*, 1917.

En muchos casos la “necesidad” de basar las obras en canciones populares hacía que se recurriera al folklore de otras regiones, incluso otros países, incluso llegando a forzar el argumento de las zarzuelas, cometer inexactitudes en el uso de las referencias folklóricas... etc.¹⁷

Dentro de esta línea debemos situar a Falla, y otros compositores españoles que recurrieron al folklore sudamericano, oriental...y por supuesto el uso de melodías españolas por parte de compositores extranjeros: Glinka, Rimsky-Korsakov, Bizet, Debussy,... Esto representa lo que se ha denominado *pannacionalismo*¹⁸, en vez de nacionalismo. Considerando la música popular patrimonio común de la humanidad, con ello se regresaba al concepto romántico de la música como lenguaje universal de todos los pueblos.

Pero como podemos observar se cultivaba la música popular, a ser posible andaluza, siempre folklore pero campesino o histórico, jamás urbano. Esto es lo que hace que en la utilización del folklore en la música culta se hable de Amnesias y selecciones de los nacionalismos¹⁹. Este es un punto sumamente delicado. Los músicos *cultos* rechazaban de plano el folklore urbano, ya que lo consideraban un híbrido, una música contaminada no autóctona influida por la música de los cafés, ritmos sudamericanos... haciendo referencia a todo lo que no se transmitía por tradición histórica sino por vías comerciales. Esto se denominó: *Casticista*. Un texto sumamente representativo es la concepción de Eduardo López Chávarri:

“... el chalupismo lo invade todo...es una afectación, una prostitución del alma andaluza convertida en espectáculo, del espectáculo fácil,... Y como lo malo tiene más rápida y fácil difusión que lo bueno, porque destruir es cosa fácil el chulapismo se esparce prontamente por el alma popular es una especie de alcoholismo artístico...”²⁰.

Como protesta a todas estas mezcolanzas e invasiones se esgrimía un argumento basado en la antigüedad “remota” de la música campesina, transmitida oralmente de generación en generación, verdadera expresión del espíritu de una raza. Olvidaban éstos que el folklore no es un fósil, como afirma Bela Bartok sino un organismo perfectamente vivo, precisamente sus “impurezas”, sus variaciones constantes es lo que lo mantiene vivo. En este sentido basta recordar la anécdota citada por Guridi²¹ de aquel pastor del Gorbea, aislado del mundo y que a los requerimientos de un folklorista cantó entre su repertorio de canciones populares el ¿Dónde vas con mantón de Manila? (aunque sólo reconocible por el texto)²².

Pero todo esto no es más que la punta del iceberg, el problema se originó con la división tajante de la música sinfónica y la teatral. Un ejemplo fue el Género Chico que tomó elementos del folklore campesino, pero también del urbano, por ello se considera a los compositores teatrales como los culpables de la existencia y permanencia de esta música “híbrida”.

17. La mayor controversia se originó con la Zarzuela de Gaztambide, que hacía que los cosacos llevaran a cabo sus contiendas dramáticas a ritmo de seguidillas o en tiempo de vito. La justificación para tal evento siempre era *El Barbero de Sevilla* de Rossini, ya que nadie le había reprochado a Rossini que la música fuera puramente italiana.

18. Término acuñado por la doctora Beatriz Martínez del Fresno, en el artículo: *El Nacionalismo en el ámbito madrileño*, Salamanca, 1985.

19. Idem 18.

20. López Chávarri, Eduardo: *Teatro y música españoles*. 1915.

21. Guridi: Idem 2.

22. Guridi: Idem 2.

Otro aspecto que marcó la utilización de la canción popular en la música culta fue la falacia mora²³, que contribuyó al prestigio de la música andaluza por encima del folklore de otras regiones. Fue la deformación histórica más difundida, afirmaba que toda canción popular que tuviera ornamentos melismático u otro elemento extraño, se consideraba morisca (lo mismo sucedía en la música de iglesia).

De los calificativos localismo, regionalismo, nacionalismo o nacionalismo universalista, se desprende una jerarquía; el valor parece crecer en proporción directa con la extensión geográfica en la que la obra mantiene sus intereses. También parece que la obra más universal será la obra más pura y profundamente nacional, pero esto no era siempre así. Por una parte, los extranjeros tenían una idea pintoresca de España que esperaban ver reproducida en la música, sin ese pintoresquismo andaluz les resultaba difícil aceptar la música española, problema que surgió en torno a 1909 y en cierta medida todavía sigue vigente hoy en día. Así en el exterior solo se conocía la línea marcada por Pedrell-Albéniz-Falla.

Ahora nos gustaría centrarnos en las diferentes formas de tratar la música popular, el folklore en la música culta, donde existen multitud de formas:

1º. Mera armonización de una melodía popular, sea como obra en sí misma o como número de una producción más amplia (zarzuela, ópera, suite...), es la forma más fácil de desvirtuarla.

2º. Potpourri, quodlibet o rapsodia sobre canciones diversas, apenas sin elaboración del compositor y a veces con carácter agregacional.

3º. Insertar citas de melodías folklóricas o brochazos de color localista en una obra elaborada de lenguaje cosmopolita; resultan elementos aislados, añadidos, extraños al desarrollo orgánico de la obra.

4º. Inventar melodías al estilo de las populares, que se reconozcan fácilmente como tales. En realidad, se trata de imitar directamente el lenguaje popular, generalmente acudiendo a los elementos considerados más representativos de la música del país. Fue un recurso muy empleado por los compositores de zarzuela.

5º. Desarrollar la melodía popular, fue un procedimiento utilizado ya por los vihuelistas y Cabezón, aunque el riesgo de esta forma es desarrollar la melodía como si fuera un tema cualquiera haciéndole perder su carácter folklórico.

6º. Extrapolar otros elementos del folklore: ritmos, fórmulas tonales o modales, cadencias... y manipularlos recreando con esos elementos una obra que sepa captar el *espíritu*, la *esencia*, el *aroma* de la música popular. El ejemplo más representativo es Falla.

7º. Otras posibilidades se derivan del lenguaje armónico y formal elegido para tratar los elementos folklóricos: clásico-romántico, postwagneriano, impresionista, etc.

Pero lo habitual es que coexistan todas estas variantes a la hora de tratar la música popular. Por ejemplo en el primer tercio del siglo XX coexisten varios de estos sistemas en la música española.

Pero cuando finalmente en España, 1935, se había conseguido el prestigio de su música a nivel mundial, se había puesto al día, se había producido, como manifestaba Pedrell, un renaci-

23. Concepto expuesto por la Dra. Beatriz Martínez en el artículo nombrado anteriormente.

miento musical español, cuando parecía que se había cubierto la etapa más difícil y que nada iba a conseguir trancar este vuelo, nos encontramos inmersos en la Guerra Civil, que quebró el costoso desarrollo de la música española. Una vez finalizada la guerra tras el silencio de Falla, el desperdigamiento de la generación del 27, vuelven compositores de la generación anterior, ya maduros que van a promover lo que Tomás Marco denominó nacionalcasticismo, supuso la repetición de esquemas, de ideas en la realación de la música folklórica y la música culta.

IV. EL NACIONALISMO MUSICAL EN EL PAIS VASCO

“...oí que la música popular baskongada no existe... cierto es que si por música baskongada debiera entenderse esa balumba de zortzikos habanerescos que nacen del fecundísimo seno de la vulgaridad con la misma facilidad que brota la mala hierba... tenía razón la persona docta a que me refiero: esa música no es música baskongada”. Resurrección María de Azkue

Las manifestaciones musicales existentes en todo el País vasco durante el siglo XIX y XX hablan de esa regeneración que se estaba viviendo a nivel nacional, recuperación de los estudios musicológicos, folklóricos, cancioneros por doquier, nacimiento de diferentes Conservatorios y Academias de Música, Bandas de Música, Orquestas, Orfeones, Coros... etc. En la toma de una conciencia musical en Vizcaya influirían de forma determinante, como ya es sabido: Federico García, Cleto Zavala, Aureliano Valle, Lope de Alaña, Miguel Unceta, Emiliano Arriaga, Juan Carlos Gortázar, Javier Arisqueta, que por el año 1884 se reunieron en casa de Lope de Alaña, convocados por este para conocer e interpretar los *Cuartetos* de Arriaga, que su nieto-sobrino había descubierto en un viejo baúl. Entusiasmados decidieron constituirse en una *Sociedad de Conciertos*, que diera a conocer en la villa la Música. De estas inquietudes musicales que cada día cobraban más fuerza en Bilbao, irá surgiendo y desarrollándose una nueva parcela: los coros, que se constituyó en lo que se llamó *Orfeón Bilbaíno*, posteriormente surge la *Sociedad Coral*. Se constituye el Conservatorio, la *Sociedad Filarmónica* cuyas raíces están en el cuartito, la Orquesta Sinfónica... etc.

El principal elemento que utilizaron nuestros compositores como materia de composición fue la canción vasca, cuya melodía es de tal nivel artístico, que como afirma Guridi, a veces nos hace olvidar su origen popular. Pero no sólo la canción individual, sino también tenían en cuenta el gran bagaje cultural que poseen los cantos colectivos, que se caracterizan por su verticalidad constructiva, como resultado de una armonización espontánea.

Todo ello pone de manifiesto la gran actividad llevada a cabo en el País Vasco pero hace falta reestructurar todos estos hechos para ver como la sociedad vasca participó también del Nacionalismo Musical, participó de una toma de conciencia de su pasado musical, musicalmente hablando porque políticamente ya estaba plenamente desarrollado.

En la estructuración de este movimiento musical deberemos tener en cuenta la Música Religiosa y su renovación ya que fue, durante todo el siglo XIX y XX, un puntal sumamente importante, debido al carácter religioso de la sociedad vasca y que la mayoría de los estudiosos y compositores vascos eran sacerdotes o se habían formado bajo la tutela de éstos. En el País Vasco al igual que en el resto de España la música religiosa entró en decadencia y sufrió un importante deterioro, tal como se reconoce en el Primer Congreso de Música Sagrada²⁴. Será Vicente Goicoechea²⁵ a quien le corresponda la ardua tarea de la restauración de la música sacra y difundir el espíritu del congreso por toda España.

24. Celebrado en Valladolid en 1907.

25. Vicente Goicoechea y Errasti (1854-1916).

En 1903 con la promulgación del Motu Proprio, se establece la Reforma de la Música Sagrada sobre las bases de una recuperación del canto Gregoriano y de la polifonía palestriniana. Y en este documento también se regirá como debe incorporarse la música folklórica en la música religiosa.

Tampoco podemos dejar de lado que al igual que en el resto de Europa que los compositores vascos se sintieron muy atraídos por la ópera. El nacimiento del Teatro Lírico y el Drama Musical.

V. VALORACION - CONCLUSION

“...¿Qué diríais si á las diez y seis mujeres, á quienes el mar ha dejado viudas, se les exigiese, para excitar la caridad, que se alineasen como coristas en escena y expresasen simétricamente el dolor?¿No os parece que sería burlarse del sentimiento? Pues si la melodía es el lenguaje del sentimiento, dejad que brote libremente también sin obligarla a que vaya haciendo cadencias cada cabo o cuantos compases...”. Resurrección María de Azkue.

Titulábamos el artículo “*LA MUSICA POPULAR COMO MATERIA DE COMPOSICION MUSICAL: ¿Un uso exclusivo del Nacionalismo Musical?*”. tras la reflexión a lo largo de todo el trabajo podemos afirmar sin temor a equivocarnos que no, la utilización del canto popular no es un uso exclusivo del Nacionalismo Musical, ha sido utilizado en la creación musical desde tiempos remotos. Tanto en el ámbito de la música religiosa y profana (quizá porque esta división no es tan pronunciada hasta el siglo XIX).

Los primeros ejemplos los encontramos en el canto gregoriano, cuya música junto a la canción profana daría como resultado la música trovadoresca²⁶. Tras el surgimiento de la Polifonía, y hasta que no surja la notación mensural, la forma de organizar dicho material polifónico serán los Modos Rítmicos, extraídos directamente de la tradición popular. El ejemplo más característico sea el tela de L’Homme arme tema utilizado por Ockeghem, Dufay... en sus composiciones religiosas, principalmente misas.

En el Renacimiento sigue la misma constante, tenemos multitud de ejemplos en las Misas renacentistas, donde la música popular se concentra en los tenores. El más llamativo quizá sea el repertorio florentino de carnaval de la época de Lorenzo Medici, época en la que la música adquiere gran esplendor. Todas las manifestaciones musicales son evoluciones de la canción popular arcaica, y de la tradición improvisatoria del canto con acompañamiento instrumental.

Los ejemplos son innumerables en la música española: Vihuelistas, Cancionero de Palacio, Canto del Cavallero, Scarlatti, P. Soler...

El Nacionalismo Musical, sobre todo en España, no es solamente un movimiento que se caracterizó por la utilización única y exclusivamente de la música popular, sino que en España vino unido a la recuperación del Música, de los estudios musicológicos, nacimiento de la Etnomusicología como ciencia moderna, es una época de RESTAURACION.

Así que identificar el Nacionalismo con una inspiración inmediata del Folklore como se ha hecho hasta ahora, es un reduccionismo que impide su verdadero entendimiento. El Nacionalismo que proponen Pedrell y Barbieri es mucho más que el catálogo de obras musi-

26. El mejor estudio sobre el tema es de H. Anglés: *El Canto popular en las melodías de los trovadores provenzales*. Barcelona, 1960.

cales definibles por una melodía folklórica, es ante todo como afirma Casares; “ una restauración del ámbito cultural de una nación desde o por la música”.

La última reflexión es la necesidad apremiante que existe de la realización de un estudio serio sobre esta importante etapa en el País Vasco, observar como los músicos vascos participaron de esta toma de conciencia de un pasado nacional y de la Restauración musical no solo en el País Vasco.

VI. BIBLIOGRAFIA

Bibliografía Sumarial

ABRAHAM, Gerald, *Cien años de Música*, Madrid, 1985.

ARANA MARTIJA, Jose Antonio, *La Música Vasca*, Bilbao, 1987.

ARANA MARTIJA, Jose Antonio, *La ópera Vasca*, Bilbao, 1977.

AZKUE ABERASTURI, Resurrección, *Conferencia sobre Música popular Vasca*, Bilbao, 1901, 1919.

BAROJA, Pio, *La Juventud, Egoatría*, 1917.

CASARES RODICIO, Emilio, *La Música española hasta 1939, o la restauración musical*. Salamanca, 1985.

CHAILLEY, J. *Compendio de Musicología*, Madrid, 1991.

CRIVILLE Y BARGALLO: *Historia de la Música Española. El Folklore Musical*. Madrid, 1983.

EINSTEIN, *El Romanticismo Musical*, Barcelona, 1985.

GURIDI, Jesús, *Discurso leído en la R.A.BB.AA. de San Fernando*, Madrid, 1947.

IPINZA, Emilio, *Música y Músicos en el País Vasco hasta el siglo XIX*. Trabajo de Ingreso para la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Vitoria, 1984.

JEAN - AUBRY, G., *La Música y las Naciones*. Buenos Aires (Sin fecha, apr. 1902).

LOPEZ CHAVARRI, Eduardo, *Teatro y música españoles*, 1915.

MARTINEZ DEL FRESNO, Beatriz, *El Nacionalismo Musical en el ámbito madrileño*. Salamanca, 1985.

PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música*, 1891. (Reeditado en Barcelona, 1991).

PEDRELL, Felipe: *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre Folklore Musical*. París, (sin fecha).

RUIZ JALON, Sabino: *Cien años de música en Bilbao (1880 - 1980)*. Bilbao, 1981.

SALABERRI URCELAI, Sabin, *Vicente Goikoechea en la renovación de la música religiosa*, Trabajo de Ingreso en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Alava, 1984.

CANCIONEROS. Sin pretender nombrar todos los trabajos realizados si nombraremos los más importantes. En 1824, *Historia de las memorables danzas de Guipúzcoa*. Juan Ignacio de Iztueta; Obras de José Agustín Chaho; 1857, Francisque Michel: *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*; 1862, Jose Antonio Santesteban: *Aires populares vascongados*; 1869 Julie Adrienne carricaburu: *Souvenirs des Pyrenées* reeditado por el Padre Donostia en 1954; 1897, Charles Bordes: *Uskal noelen lilia*; 1906, S. Hiriart: *Euskaldun Eliza kantuak*; Bartolomé Ercilla: *Cantos Vizcaínos*; 1912 P. Azkue: *Cancionero Musical (Vox populi)*; P. Donostia: *Gure abendaren ereserkiak*; 1948 Gabriel Lerchundi: *kantilak*; P. Jorge Riezu: *Flor de Canciones Populares Vascos, Nafarroako Kanti zarrak*; 1971, J.M. Arratia: *Cancionero Popular del País Vasco*; 1981, Manterola: *Cancionero Basco*.