

Música y danza tradicional vasca en la época posmoderna

(Traditional Basque dance and music in the
post-modern era)

Sánchez Ekiza, Karlos

UPV/EHU. Dpto. de Historia del Arte y de la Música. Pº de la
Universidad, 5. 01006 Vitoria-Gasteiz
karlos.sanchezehiza@ehu.es

BIBLID [1137-859X (2007), 9; 345-353]

Recep.: 29.03.05

Acep.: 10.07.06

La caída de los relatos románticos sobre la cultura tradicional lleva a una sociedad vasca para la que la Tradición tiene una importancia cada vez menor. La inadecuación de los modelos que se ofrecen a esa nueva sociedad, la incertidumbre entre lo profesional y lo aficionado, lo popular y lo tradicional, son las claves que explican la crisis que vive hoy el mundo de la llamada cultura tradicional.

Palabras Clave: Música tradicional vasca. Danza tradicional vasca. Posmodernidad.

Kultura tradizionalari buruzko kontakizun erromantikoen ererikoak eramaten du Tradizioak gero eta garrantzi gutxiago duen euskal gizarte bat. Gizarte berri horri eskaintzen zaizkion ereduak egokitsun eza, profesionalaren eta amateurraren, herrikoia eta tradizionalaren arteko ziurtasunik eza, horiek dira kultura tradizional deiturikoaren munduak bizi duen krisia azaltzen duten giltzak.

Giltza-Hitzak: Euskal musika tradizionala. Euskal dantza tradizionala. Postmodernitatea.

La chute des récits romantiques sur la culture traditionnelle mène à une société basque pour laquelle la Tradition a de moins en moins d'importance. L'inaptitude des modèles qui s'offrent à cette nouvelle société, l'incertitude entre le professionnel et l'amateur, le populaire et le traditionnel, sont les clés qui expliquent la crise que vit aujourd'hui le monde de ce que l'on nomme la culture traditionnelle.

Mots Clés: Musique traditionnelle basque. Danse traditionnelle basque. Postmodernité.

Esta época, que algunos pensadores llaman “posmoderna” se caracteriza por la pluralidad y simultaneidad de múltiples corrientes y prácticas culturales, lo que F. Jameson (1984:16) ha definido como “una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí”, que afecta también, por supuesto, al ámbito de la música y al de la danza. En este sentido, la “condición posmoderna” ha significado la *deconstrucción de los grandes relatos universalistas, centrados en la racionalidad eurocéntrica*, (Pelinski, 2000:17). En ese sentido tenemos que concluir que si ha supuesto la caída de la mayor parte de los presupuestos románticos sobre el folklore –como el esencialismo, su interpretación como depósito del espíritu nacional, su inherente estatismo y consiguiente museización siempre con la mirada puesta en el modelo erudito, fundamentalmente en música-, no es aventurado dar un paso más, y afirmar que también ha servido para firmar el certificado de defunción del término Tradición o incluso, al menos en cierta medida, de Folklore.

Creo que estas líneas, desde luego, merecen una explicación más detallada. Los estudios sobre lo que hoy llamamos usualmente música y danza tradicionales –el mismo concepto de Folklore– están íntimamente ligados a los presupuestos románticos: a finales del siglo XIX se considera, en efecto, que en la cultura de cada nación, de la que invariablemente forman parte fundamental las artes más valoradas en el Romanticismo, la música y la literatura, reside el alma popular. Esa cultura estaba en trance de desaparición pero todavía era interpretada como recuperable, y, desde el mundo urbano, que es donde surgió sin lugar a dudas esta tendencia, se emprendió una lucha contra reloj mediante la cual se buscaron en el ámbito rural determinados productos, como poemas, cuentos, canciones o danzas, con los cuales nutrirse.

El método de trabajo no era muy distinto del de los Museos de Ciencias Naturales entonces en boga: estos objetos se *recolectan*, y se busca su preservación mediante su fijación en el soporte habitual y casi único entonces: el escrito. Si este hecho no afectó tanto a la danza fue por las dificultades técnicas que aún hoy día entraña, pero por lo que respecta a la Música, la conversión de la canción popular rural en partitura supuso un cambio trascendental en su apreciación y posibilidades: si en muchos casos estas canciones aparecen en versiones con acompañamiento de piano especialmente pensadas para las veladas musicales burguesas entonces en boga, tanto en uno como en otro caso se produce la transformación de un objeto cultural vivo y sujeto a variantes como parte de su íntima idiosincrasia, en otro estático y por ello susceptible de trabajo “científico”, de catalogación, archivo y análisis. No es casual, desde luego, que los comienzos de la investigación científica sobre música tradicional en Vasconia se nutran –y en buena medida creo que sigue siendo así aún hoy en día- de estas recolecciones de *Cancioneros*.

Íntimamente relacionada con esta concepción tiene lugar un proceso en tres fases que ha sido conceptualizado como Folklorismo por Josep Martí (1996). Según este proceso, en efecto:

- En primer lugar, se toman determinados elementos que pueden ser susceptibles para su uso.
- Esos elementos se estereotipan y unifican, estableciéndose “versiones oficiales”. Evidentemente en la “oficialidad” y homogeneización hay diferentes grados.
- Finalmente se difunden por todo el país, y sólo por todo el país.

Si Martí explica este proceso con el ejemplo de la sardana, que en principio era una danza que se realizaba en una zona muy pequeña de Cataluña, pero que ya desde antes de la República tenía un carácter de auténtica “danza nacional”, en el País creo que todos tenemos ahora en mente más de un ejemplo. Quizás el que yo tengo mejor documentado es el de Santa Águeda. La costumbre de salir cantando la víspera del día de la santa en cuestación era algo que se realizaba en determinadas localidades del País, pero a comienzos del siglo XX estaba en franco retroceso. En 1910, Euzko Gaztedi, la juventud del PNV, realizó un llamamiento para que le fueran remitidas diversas melodías y letras con el fin de unificarlas en una nacional. Un jurado, en el que figuraban entre otros Jesús Guridi y Juan Carlos de Gortázar se decidió por la melodía que todos conocemos, que con letra de Kirikiño se convirtió desde entonces en la *canción de Santa Águeda* por antonomasia (-camino- y de Guezala, 1991:68).

Mediante este proceso, en fin, una serie de objetos se constituyen en iconos, generalmente, ya que hablamos de presupuestos románticos, de una nación: un producto y sólo uno se erige, de esta manera, en representativo -en representante- de lo vasco y sólo de lo vasco: si la sardana va a ser la danza nacional catalana, sólo catalana y de toda Cataluña, en el caso vasco algunos de los iconos estaban ya localizados previamente: es el caso del txistu -aunque a finales de la década de 1920 localidades como Castro Urdiales tuvieran tamborilero municipal, esto sería impensable hoy día-, el zortziko o, pese a su indudable deuda con el ejemplo catalán, los coros. Podría haber sido el caso de la *ezpata-dantza*, y de manera muy similar se difundió por todo el País la *dantzari-dantza* de la Merindad de Durango, con la conveniente sustitución de la bandera municipal por la ikurriña en el *Agin-tariena*, pero si el icono funcionaba como espectáculo, su carácter atlético no le permitía un uso social similar al de la sardana en Cataluña. En fin, creo que hay una expresión del padre Donostia que sintetiza muy bien esta concepción: *que todo el patrimonio vasco sea de todos los vascos* (1934: 300). La música y danza tradicional, en efecto, se convierte en *patrimonio*, se centra en objetos que se convierten en tangibles, que se fijan para su *mantenimiento y recuperación* y toman un carácter *nacional* que le otorga carácter identitario.

Aunque, desde luego, este proceso contó con serias resistencias, está claro que desde el punto de vista de nuestros días, podemos decir con claridad que las predicciones victimistas, nostálgicas y nacionalistas de los presupuestos románticos no se han cumplido. Como sintetiza Néstor García Canclini (1995: 200 y ss.):

- El desarrollo moderno no suprime las culturas populares, sino que más bien las fomenta, bien integrando elementos modernos en las prácticas tradicionales, bien adaptándolas al mundo contemporáneo.

- Las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular, debido a la creciente urbanización.
- Lo popular no se concentra en los objetos: las piezas afanosamente coleccionadas por los folkloristas no son sino un simple sustento de procesos en los cuales encuentran su sentido.
- Lo popular no es monopolio de las clases populares, y hoy en día se mantiene a través de una compleja y heterogénea red de agentes sociales, que van desde los medios de difusión al poder político, pasando por las asociaciones de aficionados y sus redes sociales.
- Lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones: en muchas ocasiones, son los propios sujetos de lo "tradicional" los más interesados en hacer cambios que consideran pueden ser más atractivos para ellos o para sus posibles espectadores.
- La preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su sustitución. Al menos en determinados ámbitos, está claro que lo que hoy "funciona" son las *tradiciones versátilmente modernizadas o reinventadas que son capaces de atraer al público* (Pelinski, 1997: 10).

El ámbito vasco, que es al fin y a la postre el que nos interesa, presenta desde luego sus particularidades. El nacionalismo vasco, que la literatura especializada suele calificar de *etnonacionalismo*, se corresponde con un pueblo sin estado, y además y en general, al igual que el movimiento de lo que se ha llamado Renacimiento cultural vasco, adoptaba como una más de sus señas de identidad el catolicismo. Tras un momento de eclosión en las décadas de 1920 y 1930, en el que, por cierto, se produjo un proceso no demasiado conocido, pero no tan diferente al actual, en el sentido de que las prácticas *tradicionales* fueron perdiendo peso a favor de los modelos eruditos (Sánchez Ekiza, 2005: 192-194), la guerra civil y la posterior Dictadura dieron un carácter político y por ende semiclandestino a buena parte de las actividades culturales vascas, y ello tanto por parte del poder político franquista, como de los propios dirigentes del PNV en el exilio, para los cuales fue expresamente una de las pocas posibilidades de resistencia política posible.

Sin embargo, los nuevos aires culturales que sacudieron la Península aproximadamente desde la década de 1960 tuvieron también, por supuesto, su reflejo en el ámbito vasco. Nuevas inquietudes sociales, culturales y políticas exigían una renovación en esa cultura vasca que todavía era interpretada como atrasada y demasiado apegada al mundo rural, religioso. En un ámbito fácilmente relacionable con la escultura de Chillida y Oteiza o la poesía de Gabriel Aresti, y tras precedentes como el de Michel Labeguerie, un grupo con nombre significativo, *Ez dok amairu*, se empeña en inyectar aires de la canción protesta anglosajona, francesa y catalana a la música en euskera: guita-

rras (el instrumento español por antonomasia), pelo largo y lo que a nuestros oídos es un indiscutible aire ye-ye junto a experimentos de verdadera vanguardia, como los realizados por Mikel Laboa o auténticos *descubrimientos* de música tradicional, como la txalaparta de los hermanos Arce. El término “folklórico” en este contexto, empieza a adquirir una carga peyorativa, y es utilizado por las nuevas formaciones nacionalistas que hoy llamaríamos *abertzales* como crítica a la labor cultural del PNV (por ejemplo Azurmendi, 1988: 53 y ss.).

En fin, este proceso se ha acelerado de forma espectacular después de la llamada Transición: la sociedad vasca ha renovado su iconología musical en relativamente poco tiempo: el txistu, el zortziko y los orfeones (y al menos en cierta medida los grupos de *danza vasca*) han sido sustituidos por la trikitixa, un instrumento con poco más de un siglo de presencia en el País e históricamente postergado por el nacionalismo católico por su relación con el baile *agarrao*, la txalaparta, que ni siquiera tenía el rango de instrumento musical hasta hace muy poco tiempo, pero que es capaz de aunar la llamada a la ancestralidad prehistórica tan querida por la retórica vasquista con la más rabiosa actualidad musical, o incluso otros instrumentos postergados en esa iconología que han vivido procesos de afinación y renovación de su sonido, como la alboka o la dulzaina. Que este cambio se refleje ya en las actividades de la mayor parte de las *Eusko Etxeak* repartidas por el estado es un buen exponente de la relevancia de este cambio.

De forma similar, creo que el establecimiento de una Comunidad Autónoma Vasca ha quitado relevancia al menos en estos territorios (creo que en menor medida en Navarra e Iparralde) al identitarismo vasco, transformándose en muchos casos –y creo que en este caso es más importante el tema de la danza– en la asunción de identidades locales: *rescatar*, *recomponer* o directamente *inventar* la versión local de determinada canción, baile o pieza instrumental es algo cada vez más importante, y, aún cuando se aleja de esa idea de que *todo el patrimonio de los vascos sea de todos los vascos*, no deja de tener un carácter patrimonial de cuño romántico.

Por otra parte, el modelo de afinidad a la música culta, cuyo mayor exponente sigue siendo sin duda el mundo del txistu, ha sido sustituido por el de la llamada *música popular urbana*, en un abanico que va desde el folk de *Oskorri* hasta la fusión con otras músicas *basadas en la tradición oral* de otros países, siempre con el puente de la música popular, en el sentido anglosajón del término, y que ha sido bautizada con el nombre de *world music*.

Creo que la rotundidad de esta transformación en el País es un hecho bastante diferenciador con lo que ocurre en otros puntos de la Península, de forma que la propia política cultural del Gobierno Vasco asume en estos momentos esta nueva iconología, ligada a prácticas mestizas e *innovadoras*, y que arrincona cualquier relación *casposa* del tipo de la *Euskadi de txistu y tamboril*. Los anuncios que lanzó ETB para su propia promoción en las Navidades de 2002

son un buen exponente de esta tendencia, y por ello cosecharon un enorme éxito tanto popular como de la crítica del sector¹.

La problemática inherente a estos cambios se traduce en una nueva situación que aspiro a que aporte alguna luz sobre algunos de los temas candentes de nuestro ámbito. En general, creo que el problema de fondo de lo que llamamos hoy día *danza y música tradicionales* es la falta de adecuación de sus estructuras a esta nueva situación. La sociedad vasca contemporánea no considera, a diferencia de la de hace unos años, en general la Tradición como un valor esencial en sí mismo. De hecho, creo que va siendo hora de utilizar tanto en castellano como fundamentalmente en euskera la división anglosajona entre *música tradicional y popular*: una hace alusión a una referencia al uso popular en el pasado, y la otra al presente, hasta el punto de que considero indudable en este momento que la mayor parte de las manifestaciones culturales que consideramos *tradicionales* no son *populares* en absoluto.

Si bien es cierto que la *recreación* de ese mundo que se considera tradicional es ya bastante posmoderna en ese sentido –ya que produce un producto que participa simultáneamente de dos momentos temporales diferentes, el actual y el que se pretende de alguna manera recrear–, no parece hoy de recibo el pretender que este tipo de prácticas pueda ser dominante en un mundo en el que las prácticas y los gustos culturales tienden al *zapping*, en el que oímos y bailamos de forma casi simultánea productos muy diferentes por su cronología, geografía, nivel social o simplemente cultura. Un mundo cada vez más profesionalizado con un público cada vez más acostumbrado a ello y por tanto cada vez más exigente, pero a la vez un mundo (al menos por lo que respecta a nuestro entorno) con cada vez más tiempo libre para invertirlo en ocio.

El debate entre profesionalismo y amateurismo es sin duda uno de los fundamentales de nuestro ámbito. Si para hacerse un hueco entre el público saturado de oferta cultural de la Posmodernidad hace falta un nivel de organización cada vez más elevado, y en este sentido hay tanto músicos como dantzaris con un nivel de calidad prácticamente –o sin prácticamente– profesional, de los cuales puede esperarse además un comprensible interés en una renovación del

1. El primero de ellos estaba ambientado en un caserío, en el que toda la familia se reúne, con un fondo musical de *sunprinu* y de *trompa* –melodía ésta que se ha convertido en verdaderamente popular y se está utilizando de nuevo en otro anuncio de ETB que se emite actualmente– para obsequiar a un joven con su primera boina, lo que, dada la ceremoniosidad del momento, tiene verdadero carácter iniciático. Un *irrintzi* describe el patetismo de lo que parece que va a ser el derrumbamiento del caserío y la histeria de sus habitantes: el fondo musical pasa a ser de guitarra eléctrica fuertemente distorsionada mientras el joven, con aire de inocencia, se ha encasquetado la boina, pero no en el estilo de sus mayores, sino con un indiscutible aire rapero. Una última imagen nos muestra al anciano del *baserri* mirándose en el espejo con la boina puesta de la misma manera que el joven, con lo que de alguna manera legitima el cambio y la actitud del neófito.

En un segundo anuncio, la anciana del caserío es la que arrinconada su vieja y ruidosa mecedora por inútil, transformándola en un moderno asiento de respaldo abatible. El mensaje de defensa de la innovación ante la inutilidad de la Tradición no parece demasiado sutil, teniendo en cuenta que además el eslogan que aparecía al final de ambos era *Zabal-zabalik gaude*, “Estamos completamente abiertos”.

repertorio basada en el concepto romántico de la originalidad, la gran mayoría de los practicantes de estas actividades son aficionados cuyas exigencias consigo mismos no pasan de ese carácter: aquí, desde luego, podríamos hablar de cultura *popular* en el sentido de quienes la practican, pero desde luego no en el de vigencia cultural. Podemos hablar de una importante red de relaciones sociales internas, pero de una considerablemente menor relevancia social del producto cultural que se ofrece.

En relación con esto, por otra parte, no creo que haga falta ser un educador para darse cuenta de que hoy en día en Vasconia, como al menos en la mayor parte del llamado mundo desarrollado, el concepto de *Tradición* en su sentido etimológico de transmisión oral de generación en generación ha desaparecido. Nos encontramos, en el mejor de los casos, con un concepto *blando* que hace referencia a la cultura popular del pasado. Desde luego, las manifestaciones culturales *tradicionales* necesitan hoy por hoy para su subsistencia de un sistema de educación que no se da, desde luego, en la familia. Aunque creo que en el caso de la danza la situación es más complicada y desde luego más precaria, la de la Música se debate también en una serie de contradicciones y simultaneidad de modelos.

Por un lado, el ámbito de la enseñanza reglada en el Conservatorio ha sido el modelo del txistu, y recientes cambios legislativos han abierto la puerta a otros instrumentos como la dulzaina. La *Tradición* aquí tiende a un academismo no necesariamente estático, pero desde luego introduce una serie de elementos que provocan la convergencia con el modelo de la música erudita. Por otro, la aplicación de las enseñanzas musicales LOGSE a las escuelas de Música ha supuesto la profesionalización de una enseñanza más centrada si se quiere en la tradicional del instrumento, pero quizá demasiado limitada en sí misma al no contar con mayor conexión con otras corrientes musicales. La falta de conexión que caracteriza a las Escuelas de Música en este momento tiene su paradoja en los Conservatorios Superiores del País, el de San Sebastián y el de Pamplona, donde conviven unos muy minoritarios estudios superiores de txistu, en el que éste es tratado en exclusiva como cualquier instrumento de la orquesta, con la actividad de Kepa Junkera en *Musikene*, quien, después de unos años impartiendo un curso de "Innovación en la música tradicional" va a empezar el próximo curso una *carrera superior* de "Instrumentos de la música tradicional vasca", lo que de alguna manera parece empezar la casa por el tejado.

Difícil será explicar este último hecho sin tener en cuenta esa visión predominante que hay en este momento de renovar, y no de mantener, y que el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco toma muy en serio, especialmente cuando, como en este caso, el éxito popular del personaje carismático proporciona rentabilidad social, aún sin tomar en consideración si es realmente relevante la puesta en marcha de una titulación que va a englobar a instrumentos musicales que requieren técnicas muy diferentes entre sí o si el propio Junkera, además de buque insignia de la *world music* vasca, es además la persona más capacitada para impartirlo.

He dejado expresamente para el final el tema que se me supone más cercano, que es el de la investigación. Inútil es insistir una vez más en la falta de tradición y de apoyo institucional en este mundo, que es esencialmente deficitario económicamente. Si a principios de este siglo XXI las instituciones buscan cada vez más el pragmatismo en la investigación, un ámbito como el nuestro que ni siquiera ha conseguido nunca el rango social de la mayoría de los estudios humanísticos tiene unas indudables dificultades añadidas. En relación a esto nos encontramos también unas especiales dificultades de formación de profesionales, con lo que el problema del amateurismo es especialmente grave en una sociedad para la que la profesionalización es un valor prácticamente indispensable. Pero es que además, en cualquier caso, en este momento es mucho más valorada la creatividad artística a la que antes me refería, la innovación, que las aportaciones que se puedan hacer desde este ámbito. Por poner un ejemplo que me es cercano y querido, de poco sirve descubrir que Alejandro Aldekoa tocaba lo que se ha denominado *ritmo de ezpata-dantza* en proporción 3+3+3+5+5, confirmando las transcripciones de Azkue de que el 6/8 es más lento que el 3/4 (Sánchez Ekiza, 2004), si luego ese ritmo es de muy difícil hibridación en el contexto de *World music*, para el que es mucho más interesante el sesquiáltero, es decir, una amalgama de 6/8 y 3/4 que encaja perfectamente con cualquier otro ritmo basado en cualquiera de esos dos compases.

En este sentido, que teoría y práctica –investigación y espectáculo– vayan separados (fuera de vagas líneas argumentales para determinados montajes coreográficos) es un hecho que, además de nada nuevo (uno puede preguntarse qué pasaba con las sugerencias o los resultados de las investigaciones de Azkue o el padre Donostia, por ejemplo, acerca de que el zortziko no era la música vasca por antonomasia, que todavía el padre Jorge de Riezu se veía obligado a repetir más de medio siglo más tarde), tampoco me parece excesivamente preocupante, al menos si distinguimos claramente entre el mundo de la investigación y el de la creación, algo que ocurre en casi cualquier ámbito artístico. Cosa bien diferente es, por supuesto, que se presenten como *tradicionales* productos que no lo son, pero esa es una problemática muy diferente a la que nos ocupa.

En resumen, considero que buena parte de la crisis que se vive en el mundo de la música y sobre todo de la danza tradicional vasca en este momento es principalmente fruto de la inadecuación de éste a la sociedad contemporánea, o lo que es lo mismo, a lo que muchos autores consideran *condición posmoderna*. El interés surgido en el ambiente romántico de fines del siglo XIX, que se ha prolongado en el ámbito vasco durante prácticamente un siglo más por su especial vinculación a unos sentimientos identitarios y políticos muy concretos, se ha debilitado con inusual rapidez en un espacio de tiempo bastante breve. Hoy en día, la separación entre lo *tradicional* y lo *popular* es innegable en una sociedad como la vasca contemporánea, en la que la cultura tradicional no puede pretender, como lo ha hecho en ocasiones, ser ni la principal ni la hegemónica.

A mi entender, la otra clave de análisis, y por tanto de búsqueda de soluciones, es la duda entre un modelo fundamentalmente *amateur*, popular por su extracción y funciones y que realiza una importante función social, pero incapaz

de competir con los espectáculos profesionales de todo tipo que oferta la cultura contemporánea, y el profesional, que si en el caso de la música ha conseguido labrarse un camino fundamentalmente mediante su perduración en el sistema educativo, en el de la danza y no digamos nada en la investigación está muy lejos de conseguir algo similar. Este momento, en el que la relevancia social de la llamada *cultura tradicional* ha descendido muchos enteros, no parece especialmente propicio para el surgimiento de una esponsorización privada que nunca ha existido. Y tampoco parece que la administración pública se interese por un proyecto que no lleve implícita una rentabilidad, si no económica, al menos social. Creo que estos son los retos a los que este mundo debe responder, y sinceramente creo que hay cabezas capaces de llevarlos a cabo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZURMENDI, Mikel. *La herida patriótica: la cultura del nacionalismo vasco*. Madrid: Taurus, 1998.
- CAMINO, Iñigo y de GUEZALA, Luis. *Juventud y Nacionalismo Vasco (Bilbao 1901-1937)*. Bilbao: Fundación Sabino Arana, 1991.
- DONOSTIA, Padre. "Irri-dantzak". En: *Obras completas del padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. I., pp. 295-301.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995. (2ª ed.)
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of the Late Capitalism*. Oxford: New Left Review, 1984.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- ORONÓZ, Belén. *Gazteri berria, Kantagintza berria*. Donostia: Erein, 2000.
- PELINSKI, Ramón. "Dicotomías y sus descontentos: Algunas condicioners para el estudio del folclor musical". En: *Txuntxuneroak: I Encuentros de músicos de flauta y tambor. Txistulari*, nº 172, 1997; pp. 4-12.
- Introducción a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango. Madrid: Akal, 2000.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. *Txuntxuneroak: narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*. Tafalla: Altaffaylla, 2005.
- "Nuevas tecnologías para viejos problemas: de espectrógrafos, zortzikos y ezpata-danzas". En: *Sukil*, nº 4, 2004.