

El cancionero de Azkue desde una perspectiva etnomusicológica



Karlos **Sánchez Ekiza***

El autor ofrece una visión de las aportaciones de Azkue al folklore musical vasco, centradas en su colosal Cancionero, desde el punto de vista de la actual Etnomusicología. De esta manera, analiza su carácter científico, la intervención que en él se hace sobre el material popular, sus aportaciones sobre el zortziko y las comparaciones con la Grecia clásica, así como la trascendencia de esta obra.

Palabras Clave: Azkue. Cancionero. Etnomusicología. Folklore.

Lan honetan, Azkuek euskal folklore musikolari egindako ekarpenak, nagusiki haren Kantutegi eskergan bildurikoak, aurkezten dizkigu egileak, egungo Etnomusikologiaren ikuspegitik. Modu horretara, hainbat alderdi aztertzen ditu: zientifikotasuna, material herrikoia gainean buruturiko esku-hartzea, zortzikoari buruzko ekarpenak eta Grezia klasikoarekiko konparazioak, bai eta obra horren garrantzia ere.

Giltza-hitzak: Azkue. Kantutegia. Etnomusicología. Folklore.

L'auteur offre une vision des apports d'Azkue au folklore musical basque, centrée sur son colossal Cancionero, du point de vue de l'Etnomusicologie actuelle. De cette façon, il analyse son caractère scientifique, l'intervention que l'on y fait sur le matériel populaire, ses apports sur le «zortziko» et les comparaisons avec la Grèce classique, ainsi que la transcendance de cette œuvre.

Mots clés: Azkue. Chansonnier. Etnomusicologie. Folklore.

* UPV/EHU. Filología eta Geografia-Historia Fakultatea. Unibertsitateko ibilbidea, 5. 01006 Gasteiz.

1. INTRODUCCIÓN

Para cualquier persona con un mediano interés por la música tradicional vasca, el nombre de Resurrección María de Azkue Aberasturi es sin duda sinónimo de *Cancionero*. Esta obra por sí sola, en efecto, serviría no ya para instalar en los altares folklóricos a cualquier autor, sino para justificar una vida entera: una recopilación de más de mil canciones en su versión publicada, todas ellas con su traducción al castellano (a veces en verso) y un buen caudal de material propio que las completa y/o corrige, siempre por supuesto en el dialecto correspondiente, hacen dudar al investigador de hoy en día de qué es más envidiable: si la capacidad de tiempo y dinero de la que disponía un sacerdote de su posición en aquél momento o la energía con que los empleó. Que el resto de su obra sobre esta temática roce la indignancia –prácticamente dos conferencias, de las que, eso sí, hay diferentes versiones con diferentes títulos, que son las recogidas en la edición del *Cancionero* que realizó la *Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca* en 1968¹– sería incomprensible si no supiéramos que esta obra verdaderamente ciclópea sólo fue una de sus facetas, y que sus otras obras, como el *Diccionario* o el *Euskalerriaren yakintza* adquieren una dimensión similar en sus respectivos campos. Y ello sin contar, por supuesto, con sus dos óperas, sus seis zarzuelas y el resto de su producción musical *seria*. En cualquier caso, la faceta folklórica de Azkue es algo de lo que no se puede prescindir en una obra como la presente, dedicada a glosar las diferentes facetas del ilustre lequeitiano.

La gestación del *Cancionero* es conocida: en 1912, las cuatro diputaciones organizan nada menos que un concurso de colecciones de cantos populares vascos. Ciertamente, habían pasado unos cuantos años sin la publicación de obras de este tipo, aunque no se pudiera decir, en ningún modo, que la empresa fuera nueva: con el precedente que supone el *Cuaderno de melodías* de Iztueta y Albéniz, publicado nada menos que en 1826, la nómina de cancioneros vascos se nutría de obras como el *Souvenir des Pyrénées*, de Mme. De Villehélio (1869), los *Chants populaires du Pays Basque* de Jean Sallaberry (1870), el *Folklore du Pays Basque*, de Julien Vinson (1883), varias publicaciones de Charles Bordes, los *Aires Vascongados* de José Antonio Santesteban (1862), la *Colección de cantos vizcaínos* de Bartolomé de Ercilla (1897), y, sobre todo, la mayor obra hecha hasta aquel momento: el *Cancionero Basco* de José Manterola, en tres volúmenes (1877-1880).

Azkue llevaba para entonces bastante tiempo, desde su época de seminarista, *recolectando* melodías. Ello y su peculiar sistema de hacer el traba-

1. He aquí sus versiones originales, que no coinciden exactamente con las de esa edición: *La música popular baskongada*, conferencia dada el 15 de febrero de 1901 en el Centro Vasco de Bilbao (Azkue 1901), y *Música popular vasca: su existencia*, celebrada ante la Junta de Cultura Vasca el 21 de enero y el 18 de marzo de 1918 (Azkue 1919b). Además habría que citar *La Tradición en nuestra música popular religiosa*, para el Congreso de Música Sagrada de Vitoria, el 21 de noviembre de 1928, y *La Música Baska*, para la obra *Los Baskos en la Nación Argentina*, en 1940.

jo de campo en residencias de ancianos, lo que le permitía contactar en poco tiempo con muchas personas de edad avanzada y de diferentes procedencias, le permitió presentar a la convocatoria del mismo, bajo el lema de *Vox populi*, más de mil ochocientas melodías que abarcaban la práctica totalidad de la Vasconia euskaldun. Su único competidor, probablemente la figura más importante de la investigación folklórica vasca, el padre Donostia, presentó, con el no menos significativo nombre de *Gure Abendaren Ereserkiak*, una colección de más de cuatrocientas, fruto de su trabajo de campo con epicentro en el colegio de Lecaroz. En esas condiciones, el jurado compuesto por Miguel Loredó, Aureliano Valle y Juan Carlos de Gortázar, opinando que (*Euskalerrriaren Alde* 1916:322):

Comparando ahora ambas colecciones, encontramos una enorme superioridad numérica á favor de la llamada Vox Populi. Atendiendo á la calidad de las melodías, quizás pudiera hallarse en la otra alguna mayor depuración.

decidió otorgar el primer premio, cinco mil pesetas, a la colección de Azkue, con la expresa condición incluida en las bases de correr con la edición de la misma. De esta forma, saldrá a la luz un *Cancionero Selecto* en nueve tomos, con doscientas diez melodías armonizadas para canto y piano, entre 1921 y 1924, y el *Cancionero Popular Vasco*, con mil y una melodías sin acompañamiento, publicado en once cuadernos entre 1922 y 1925. Las sucesivas reediciones de este último en 1968 y 1989 le han hecho sin duda la obra más popular de este tipo, con amplia ventaja sobre el *Euskal Eres-Sorta* del padre Donostia (trescientas noventa y tres melodías correspondientes al segundo premio, y publicadas en 1921), y su *Cancionero Vasco*, la obra completa de su vida, que entre otras cosas tuvo que esperar a 1984 para ser publicada.

2. FINALIDAD DEL CANCIONERO

¿Qué pudo poner de acuerdo a las cuatro diputaciones vascas en invertir parte del dinero de sus no tan boyantes economías en algo aparentemente tan nimio como la canción popular? ¿y a personas de la talla intelectual de Azkue o el padre Donostia?

Unos cuantos años atrás, pensadores de los casi cuarenta estados alemanes que acabarían unificándose en 1870, como Herder, Fichte o Schlegel acuñaron un concepto de *Volk*, “pueblo”, que englobaba el yo romántico subrayando la identidad colectiva y el diferencialismo étnico; según ellos, lo universal del contenido liberador humano residiría en la manera de ser del pueblo alemán, que consistía en algo fijo y esencial como su cultura, y muy fundamentalmente su lengua.

Estas ideas se difundieron por buena parte de Europa, y también en España y en Vasconia. Y en ellas las manifestaciones musicales populares formaban una parte nada desdeñable. En palabras de Menéndez Pelayo, la

canción popular entraba así a definirse como reintegradora del concepto de raza, y Pedrell hablaba, en su conocido *Por nuestra música* de 1891 del *uso de formas nativas que una potencia fatal, inconsciente, hizo adecuada al genio de la raza, a su temple, y a sus costumbres*. (cits. en Labajo Valdés 1993:1992).

Esa música popular, según el pensamiento herderiano cuyas raíces se hunden en las tesis ilustradas, y fundamentalmente roussonianas, está en el *natürliche volk*, el “pueblo natural”, o lo que es lo mismo: en el mundo rural, del que el urbano se considera su adulteración. Como indica Joaquina Labajo (1993:1996-1997),

Inasequibles al desaliento que suponía comprobar cómo ese mundo rural mostraba progresivamente sus preferencias por las formas culturales provenientes de la ciudad, no es la valoración en igualdad de otros modos de pensamiento lo que guía el afán de los folkloristas, sino la posibilidad de reencontrar en las canciones populares el pasado de los habitantes de la ciudad, sabedores de haber perdido sus raíces de identidad en el transcurso de su historia más reciente.

El fallo del jurado del concurso participaba claramente de estas ideas al recordar que *solamente es de lamentar que esta investigación no haya sido realizada hace algunos años, cuando se conservaban más acentuadas todas las características de nuestras clases campesinas, pues entonces los resultados hubieran sido de una riqueza incalculable* (ibid.), y luego explicar su método de trabajo, que había consistido nada menos que en dividir las melodías en cuatro grupos:

En el primero figuran aquellas que por su belleza de inspiración, su originalidad y su intenso valor étnico se destacan palpablemente de las demás. En el segundo grupo hemos acumulado todas las que no llegan a reunir los méritos de las anteriores, pero que no carecen de los precisos para figurar dignamente en una antología popular.

En el tercer grupo comprendemos aquellas melodías que su flagrante vulgaridad ó su semejanza con otras ya sobrado conocidas, hace que estén desprovistas de todo valor artístico. aquí incluimos también algunas llamadas canciones infantiles á las que no se pueden llamar propiamente melodías, sino más bien salmodias ó formas recitales, que si pueden ofrecer, por su texto, algún interés folk-lórico, no tiene ninguno desde el punto de vista musical.

Por último hemos establecido una sección de melodías “excluidas”, en las que se contienen las que nos parece que tienen un origen exótico y las que, textualmente ó con ligeras variantes, han sido ya publicadas en otras colecciones.

El número de melodías del primer grupo rondaba aproximadamente el 10 % del total en ambos cancioneros. De acuerdo con ella *sólo deberían publicarse las clasificadas como de primera y una amplia selección de las de segunda hecha de común acuerdo con el autor, ya que la publicación de tan-*

tos temas vulgares, anodinos y aún apócrifos, no puede ser de provecho alguno para los intereses artísticos que aquí se persiguen.

No es lo menos curioso que en ningún sitio constaran qué criterios se habían seguido para establecer esa clasificación, que insistiendo en criterios de *valor étnico* u *origen exótico* excluía a la quinta parte de las melodías de la colección de Azkue y a la séptima de las del padre Donostia². Una característica que al parecer se obviaba era la de que el repertorio debía ser en euskera, ya que ni una sola de las canciones recogidas en ninguno de estos cancioneros estaba en castellano³. Pero tampoco el propio Azkue se mostraba mucho más claro en su distinción, en línea similar, entre música *popular* y *popularizada*, al afirmar (1901:15-16):

No porque una melodía sea de memoria sabida por todo el pueblo, merece desde luego llamarse popular. [...]

Popularizadas quedan cada año canciones extrañas de alguna zarzuela de moda, pero que tampoco pueden aspirar á ser incluídas entre las páginas de la música popular. Popularizados corren por ahí muchos zortzikos que si por su metro piden acentos de la dulcísima y de nadie como se debe apreciada lengua baskongada, por su melodía reclaman letra del idioma de Dante; y por lo mismo nunca alcanzarán en justicia el dictado de música popular baskongada. Porque para alcanzar este dictado es preciso que una melodía esté sellada con el sello que puso nuestro pueblo á sus melodías, cuando allá en su relativo aislamiento se oreaba libremente su espíritu en estas montañas”

Sus definiciones de en qué consiste ese *sello*, epítetos aparte, no pasan de términos tan vagos como *fraseo más o menos libre*, *diseños* y *cadencias que constituyen la esencia de la melodía...* (1,49). Se trata, pues, de una tautología: se presupone la existencia de una música vasca original y pura, y los resultados de la clasificación hacen que, una vez desechadas determinadas melodías por *exóticas* o *vulgares*, las restantes sirvan para confirmar la existencia de esa música *étnica*. La música vasca así considerada no es, pues, una realidad prepolítica, sino producción de un discurso dado, efecto de la cultura y no su causa primera.

2. La dificultad de mantener seriamente estos criterios está más que clara: así, el propio Azkue dice que los miembros del jurado vieron muestras claras de “santanderinismo” en una serie de melodías en ritmo rápido de 2/4 y cuyo esquema rítmico es



Es decir, lo que propio autor llama y hoy conocemos como *ariñ-ariñ*, cuyas diferencias –incluso léxicas– con el *a lo ligero* de la vecina Cantabria son ciertamente más que sutiles.

3. Indagando en las comentarios de las canciones, puede descubrirse que algunas de ellas (por ejemplo la número 167) eran originalmente en castellano.

Las intenciones de Azkue, por lo demás estaban claramente alineadas con el Nacionalismo musical, como él mismo no se recataba en sostener (1901:16):

La importancia de la música popular no está en hacer pasar ratos más o menos entretenidos y agradables [...] Tampoco está solo en excitar el amor a un pueblo que tal alma tenía como para hablar el sublime lenguaje de estas melodías." [...]

Hoy que la Cultura, hastiada sin duda de la inacción meridional, se vá refugiando en países del Norte, está trazando en la vieja Europa un Mapa artístico en el cual nosotros estamos llamados á formar nuestra nacionalidad musical. la tienen ya los rusos, la tienen los noruegos y los alemanes y los belgas y los franceses y también los tcheques, los baskos del imperio austro-húngaro. Y precisamente la música popular ha sido elegida por la cultura para ser la base de estas nacionalidades.

Cultivemos nosotros nuestra música, vístanse de colores las composiciones de nuestros artistas, sus diseños y cadencias resuenen siempre en nuestros oídos y estad seguros de que si bien hoy en la longeva ancianidad de nuestro pueblo no hemos llegado á la infancia de nuestra nacionalidad musical (pues aún no hemos nacido á ella) no expirará quizás el siglo XX sin haberla visto crecer y formarse entre las que ha amamantado el siglo XIX."

Tras aludir expresamente a la necesidad para tal fin de la recopilación y difusión de melodías populares que pudieran servir de base a compositores, con alusiones incluso al entonces jovencísimo Jesús Guridi, terminaba su conferencia de una forma que quizás pueda sorprender a los que sostienen el discurso de que las posturas etnicistas vascas buscan una cerrazón introspectiva si no retrógrada. Más bien al contrario, la preocupación por presentarse como un pueblo más entre los más civilizados de Europa está clarísima en estas líneas (ibid.):

Que este queridísimo país cual un día la Grecia, dentro de su pequeño territorio, llegue á llenar el mundo con la fama de su cultura. Sembrad arte y veréis cuántos artistas y de qué calibre produce el siempre fértil y fecundo suelo baskongado.

Y digo postura etnicista porque este Nacionalismo musical y cultural no significaba necesariamente nacionalismo político. La postura política de Azkue, como es sabido, era carlista, y fue una de las contadas personalidades relevantes de la cultura vasca que no se exilió después de la guerra⁴.

4. Lo que no significa que no reconociera, al menos antes de la definitiva ruptura entre ambas tendencias políticas, la extraordinaria labor realizada por el PNV en el resurgimiento de la cultura vasca. En el mismo prólogo del *Cancionero* afirma que *después de Dios, el renacimiento vasco en todas sus simpáticas manifestaciones* se debía a Sabino de Arana Goiri. (1919: 53).

3. CARÁCTER CIENTÍFICO DEL CANCIONERO

A diferencia de lo que ocurre con muchos de los cancioneros populares de la época, es visible la preocupación de Azkue por mantener la fidelidad al original escuchado. Otro asunto será, como veremos, que no intervenga personalmente sobre el mismo. Pero en casi todos los casos deja bastante claro qué es lo que le han cantado y qué ha salido de su pluma. En este sentido, y frente a muchos autores que, escudándose en frases similares a que *esta obra ha sido recogida de la boca del mismo pueblo* (ejemplo citado en Martí i Pérez 1996:106), no informan siquiera del nombre de la persona de quien han recogido la melodía o partitura, Azkue puso buen cuidado en indicar tanto lo uno como lo otro, la procedencia del cantor o músico –al que siempre se refiere respetuosamente como “colaborador” y, en más de una ocasión, algún otro comentario referente al mismo, en ocasiones no exento de humor⁵. Índices detallados de las canciones, los colaboradores y sus localidades de origen sirven para cerrar el *Cancionero* y facilitan el trabajo del investigador o el curioso. Además, y esto es más raro, también se preocupó de recoger diferentes variantes de las canciones (de alguna, como el conocidísimo *Aldapeko*, hasta diecisiete versiones diferentes). Las melodías, por otra parte, al menos en el *Cancionero popular* se ofrecen sin acompañamiento de piano, algo no demasiado usual en la época, y que también contribuye al acercamiento con el original.

Nuestro autor, en efecto, y a diferencia de otros muchos recopiladores, tenía claro que la música popular no tenía por qué atenerse a las normas de la música erudita. Y ello tanto por lo que respecta a factores como la tonalidad o la modalidad⁶, como a los de la métrica. A diferencia de otros autores, como Albéniz o Sallaberry, Azkue supo darse cuenta de la característica flexibilidad rítmica de la música tradicional vasca, e intentó expresarla en partitura mediante abundantes cambios de compás (1901:12):

La amalgama en boca de nuestro pueblo es ordinariamente melodía á ratos contraída, á ratos dilatada. El pueblo á veces se cansa de esperar dos tiempos de silencio y anticipa la entrada de la siguiente idea: hed aquí convertida una medida de cuatro tiempos en una de tres ó de dos. Otras veces se empeña en prolongar una nota, acaso sin razones que justifiquen esta prolongación. Y se vé un compás de tres tiempos convertido en uno de cuatro

Cierto es también, desde luego, que la estética y la educación musical germánica de nuestro autor no eran las de, pongamos un caso, un Eslava o un Gascue⁷ (ibid.):

5. Como al referirse al difícil *Fandango con variaciones* que oyó tocar a Martín Elola (nº 237), donde anota: *Se la oí tocar toda entera y aún le sobraban bríos.*

6. La colección de Iztueta y Albéniz, por ejemplo, ha sido estudio de objeto por esta causa (ANSORENA MINER 1995)

7. Hilarión Eslava, por ejemplo, defendía la escritura del zortziko en 10/8 por la ventaja de su simetría, y para Gascue la asimetría del ritmo de zortziko era algo que había que detenerse a explicar.

hace cuarenta ó cincuenta años se enseñaba como dogma de arte que el discurso musical ha de tener tantas partes, subdividiéndose cada parte en tantos periodos [...] por lo mismo todavía quizás se enseñará a urdir de esta manera la trama musical, confundiendo con la melodía en general la melodía italiana de Bellini y Donizetti. [...] Pues si la melodía es el lenguaje del sentimiento, dejad que brote libre también, sin obligarla a que vaya haciendo cadencias, precisamente, al cabo de tantos ó cuantos compases.

Cierto es también que la capacidad del lequeitano para escribir en papel pautado las melodías más intrincadas después de oírlas una sola vez era casi legendaria. Y, dentro de esta fidelidad de la que venimos hablando, no podemos dejar inadvertido su afán por respetar las letras de las canciones tal y como fueron cantadas, fuera cual fuera su variante dialectal o, en casi todos los casos, su tema. Quizás sería parte de su faceta filológica, pero ciertamente es de agradecer desde la perspectiva de nuestros días esa labor documental, que sin duda debió de ser extraña al público burgués al que iba dirigido el *Cancionero*. Él mismo se vio obligado a explicarlo en el prólogo a las “Canciones festivas” (1919a:649):

Alguien, comparando nuestro Cancionero con alguno de otro pueblo, podría creer que los otros “Cancioneros” rebosan de poesía, que tanto se echa de menos en muchas de nuestras canciones. Un gran folklorista francés moderno [Tiersot] llegó a admirar la honda poesía de las canciones populares andaluzas, y precisamente la que él citaba como tal era obra, no del pueblo, sino de Fernán Caballero.

Tal sensación podría cualquiera experimentar ojeando y hojeando algún “Cancionero” popular alemán. Si sus composiciones poéticas fuesen obra del pueblo, ciertamente podría uno ruborizarse al dar a la publicidad nuestras humildes poesías populares. Göethe, Schiller, Heine, Wieland y otros excelsos poetas figuran en “Cancioneros” de la docta Alemania.

He aquí un ejemplo de su forma de transcribir, aplicada a una canción de su Lequeitio natal: cambios de compás, tonalidad/modalidad no estrictamente *clásica*, letra no estrictamente *poética* y con términos dialectales y mención expresa de la persona de quien se recoge la canción:

891.-SAN PEDRO, ZERU ALTUKO

Andante mosso

86. San Pedro, ze ru al tu ko giltz a ren yau be .

a : zeu re a txa lo pe a, neu re a sa re .

Piu mosso

a. Go ra, go ra Pe dro Juan .

De Krisóstoma Bengoetxea, de Lekeitio (B).

4. SELECCIÓN E INTERVENCIÓN SOBRE EL MATERIAL POPULAR

Precisamente ese prurito *científico* de Azkue es el que motiva que sea tan transparente su intervención sobre el material popular. Yo diría que ejemplar, porque en efecto, nuestro autor deja siempre bien claro en cada momento qué es lo recogido y qué es de su cosecha.

Como es de esperar, dentro del contexto y de la finalidad que se buscaba, el purismo es, a todos los niveles, una norma de actuación. Alusiones jugosas a ello las encontramos al referirse a la abundancia de jotas en el navarro valle del Roncal, quizás la razón *del pequeño número de canciones vascas que ha podido uno recoger en este valle*, y de las que incluye unas cuantas letras (por supuesto, en su euskera original), pero, y tras muchos reparos, una sola de sus músicas, que a nuestros oídos es, mucho más que jota, *kopla de trikitixa* (I,217-8⁸). La publicación de otras parece un compromiso con los miembros del jurado: ya he comentado el caso del género *arin-arin*, pero también ocurrió lo contrario: la número 96 no hubiera sido publicada *de no haber recibido, de Comisión al efecto constituida, recomendación de publicar muchas* (I,152).

Otro tanto podemos referirnos a su purismo léxico e incluso musical. En la nº 99, una variante del celeberrimo villancico *Hator-hator*, explica (I,55)

Del original se ha substraído zelebratzera por igarotera, guztiz kontentuz por pozkor pozkortsu, gaztainak erre artean (la segunda vez) por oskola lertu artean, pasa por igaro y kontentuz por zoritsu. Al llegar a ikusikogu aita barrezka, ama be pozkor pozkortsu flaqueaba la segunda voz y cantaba unísono con su compañero. Todo lo demás está tomado literalmente y nota por nota.

Otras referencias hacen alusión a *esperpento* (I,513), *contenía pocos menos barbarismos que palabras, por lo cual me he visto precisado a purificar su léxico* (I,34), *macarronismos e incorrecciones* (I,176), *gansadas* (I,255)... A veces el tono entero de la canción cambia de forma sustancial. No es, evidentemente, lo mismo empezar como lo hace Azkue (a la izquierda), que como lo hacía el original cantado por Venancio Amezti, el número 142:

Solonek esaten du
Lenengo tomuan
Alaitasuna bainon oberik
eztala munduan

Tocinok esaten du
Lenengo tomuan
Alaitasuna bainon oberik
eztala munduan

En el primer caso, nos hallamos ante lo que parece una cita erudita; en el segundo, ante lo que es en realidad, una canción de taberna, *báquica*, en la terminología de nuestro autor.

8. Las referencias bibliográficas del *Cancionero* citadas en este artículo hacen siempre referencia a la edición de 1968. El número romano indica el tomo y el arábigo la(s) página(s).

Por otro lado, al lequeitiano parecía saberle a poco el que una canción tuviera solamente una estrofa, y se sentía en la obligación de añadirle al menos una segunda. En cualquier caso, de mayor alcance son algunas de las denominaciones que aplica cuando intenta adentrarse en las procelosas aguas de los distintos géneros de música instrumental. Creo que es el único autor que menciona el término *orripeko*, si bien expresamente como equivalente de *fandango*⁹ (I, 261), quizás como parte también de ese purismo léxico. Con esta denominación de fandango, aparecen además desde el ya mencionado tema con variaciones oído a Martín Elola, sobre el mismo tema de los fandangos españoles dieciochescos conocidos por su utilización por el padre Soler o Scarlatti, y que forma parte del *Baile de la Era* de Estella, hasta piezas en ritmo ternario de *ingurutxos* navarros (nº 343). Incluso a una de ellas su colaborador le daba el nombre de *zortziko* (nº 362).

No es la única vez que Azkue da un nombre distinto al que recoge: lo mismo ocurre con varios *contrapases* en 2/4, que aparecían con el nombre de *zortziko* (aunque en su opinión se trataba más bien de *schottish*) en un cuaderno de partituras de Carlos de Bergaretxe, tamborilero durangués de principios del siglo XIX. La existencia de estos *zortzikos* en 2/4, indudablemente, escapaba a la atención de los no tamborileros (Sánchez Ekiza 2000:65-66). Azkue por supuesto reserva el nombre de *zortziko* a los *verdaderos, escritos los más a la manera de Iztueta o su amanuense Pedro Albéniz en 6/8 y algunos en 5/8*. Máxime cuando estos *zortzikos* dieciochescos, por utilizar la expresión del jurado del dictamen, eran *composiciones visiblemente modernas e inspiradas en el estilo clásico alemán del siglo XVIII, pero de un valor musical que las hacen dignas de su propagación, aunque no responden a la idea que nos hemos hecho de la música popular*.

En este sentido también es curioso observar como las melodías en 6/8 que hoy conocemos con el nombre de *biribilketa* vienen siempre etiquetadas como *Marchas*, y no se ponen en relación, como parece hoy bastante claro, con las antiguas contradanzas decimonónicas (Sánchez Ekiza 2000:61-62). Azkue, además, las relaciona directamente con el mundo de la dulzaina (1901:11): *Las melodías marciales medidas en seis por ocho, tiempo vivo, están muy en boga entre los dulzaineros, siendo este sin duda el ritmo de que mas se valen*. Al igual que ocurría con los *zortzikos* en 2/4, el poco carácter vasco de estas melodías haría innecesaria la utilización de términos vascos para utilizarlos¹⁰.

Sólo hay un aspecto de la censura de Azkue de la que no tenemos tanta información: la de aquello que su mentalidad consideraba censurable por inmoral. En sus propias palabras (I, IV¹¹):

9. Sólo incluye una pieza con ese nombre: la número 371, una pieza para alboka, a la que titula *orripeko* (fandango).

10. La palabra *biribilketa* no aparece hasta 1928, usada al parecer por el padre Olazarán en la revista *Txistulari* (SÁNCHEZ EKIZA 2000:62)

En esta edición manual se restablecen aquellos poemitas populares que en el Cancionero Selecto se substituyeron por otros; y los parcialmente corregidos serán publicados, exponiendo, a veces en lugar secundario, sus... pecados originales. Cuando éstos, en vez de atentar contra el buen gusto o contra el idioma, se opongan a la moral, se aludirá, sí, a ellos, pero no saldrán a la luz

Tanto más difícil se hace profundizar en esta cuestión si tenemos en cuenta que es norma en los Cancioneros de esta época¹², y probablemente en mayor medida en un país como Vasconia en el que el catolicismo y la moral formaban parte del discurso identitario o nacionalista. Raras son, en este sentido, las canciones tradicionales vascas que cuentan actos que repudiaban a la moral burguesa. Uno de los contados ejemplos conocidos, con todo, lo da el *zortziko handia Pello Josepe*. Azkue (por cierto, con una música que no es la habitual hoy en día) sólo incluyó las dos primeras estrofas, sin tener en cuenta la quinta, que aclara el misterio de la paternidad del hijo de su mujer cuando Pello Josepe se lamenta de esta manera:

Fortunosoa nintzela baina
Ni naiz fortuna gabia.
Abade batek eraman dizkit
umea eta andria:
haurra berea bazuen ere
andrea nuen neria.

Recordando la conocida cita que sobre su obra hiciera Antonio Tovar (1957:53-54):

Azkue tenía un sentido muy vivo de la tradición popular. Se acercaba a ella desde dentro, y por eso puede parecer al especialista que examina al pueblo en frío y desde fuera, privado de cierto rigor metódico. No recogía la tradición vasca como puro documento antropológico o etnográfico, sino como enamorado intérprete que se sentía él mismo un eslabón de la cadena que iniciaron los más remotos antepasados. Ello explica la libertad, a veces, poco rigurosa con que D. Resurrección maneja los materiales, justamente porque para él no son colección de materiales.

Quizás merecería la pena hacer unas matizaciones: Azkue se sentía eslabón de esa cadena, sí. Pero no un eslabón cualquiera. Quizás tenía muy

11. La edición más frecuente, la de 1968, trae manifiestos errores en el orden de los capítulos que dificultan el seguir una numeración regular. Esta cita hace referencia a la "Advertencia" del autor, que en esta edición precede al apartado de "Canciones báquicas"

12. MARTÍ I PÉREZ (1996:97-116) ha seguido la pista a la canción catalana *La hija del Merxant*. Algo parecido ocurre también con otra conocidísima canción tradicional catalana, *Rossinyol*. En ambos casos, las últimas estrofas cuentan actos poco edificantes para la moral burguesa: relaciones extramatrimoniales en un caso, aborto e infanticidio en el otro.

imbuido un sentido de la responsabilidad similar al sacerdotal. Me explico: el pueblo es, indudablemente, atractivo para nuestro autor, pero casi podríamos decir que a la manera de un niño al que hay que educar. Al comentar, por ejemplo, el gran número de versiones de *Aldapeko*, creía encontrar el motivo de su éxito en *el sonsonete txiruliruli, txiruliruli, que ha excitado sobremanera la infantil curiosidad de la gente. Los pueblos, por mucho que crezcan y se desarrollen, nunca salen de la infancia.* (1,278). Esta actitud patriarcal, de indudable superioridad hacia él es la que no le hace preocuparse ni de exponer continuas apreciaciones de valor (tal o cual melodía, tal o cual versión, tal o cual letra son *superiores* a tal cual otra, sin detenerse a explicar dónde radicaba su superioridad) ni por intervenir en su material. Incluso parece convertirse en una obligación, en ocasiones quizá pensando en el público al que va dirigido su *Cancionero*, pero en todo caso sin plantearse en ningún momento quién le ha otorgado autoridad para ello (1901:6):

Conozcamos nuestra verdadera música popular, no la fingida, y sabremos amar á nuestro pueblo, no ya sólo por su aspecto físico, sino principalmente por su aspecto estético; como sabríamos amarlo por su aspecto moral, si conociéramos sus genuinas costumbres, haciendo lo posible por restaurar las que se han perdido, y vivificar las amenazadas de muerte y desterrar las que le son dañinas.

5. AZKUE Y LA POLÉMICA SOBRE EL ZORTZIKO

Como no podía ser menos, nuestro autor, basándose en su trabajo de campo, tomó parte activa en las polémicas en torno al zortziko iniciadas por Francisco de Gascue (de hecho, abarcan buena parte del contenido de sus conferencias, lo que equivale a decir que a la totalidad de su labor teórica). El ingeniero donostiarra, en efecto, lanzó a la palestra hacia 1913 una tesis insólita: la música popular vasca tenía su origen en la céltica, y el zortziko en 5/8 (sin duda, su buque insignia), no sólo era muy moderno, sino que su medida procedía del 6/8¹³.

Azkue dejó pasar prudentemente el tema de la medida, pero de ninguna manera podía consentir en que la música popular vasca no existiera y que fuera una mera derivación de la céltica. De esta manera, basándose en la mera coincidencia de melodías, después de comentar que, tal y como decía Gascue, la conocida *Urzo xuria, errazu*¹⁴ era también una canción bre-

13. Con todo, es obvio que las tesis de Gascue eran conocidas y comentadas bastante antes de sus primeras publicaciones, ya que a ellas alude el propio Azkue en 1901. Una visión global de estas polémicas y su problemática puede consultarse en SÁNCHEZ EKIZA (1990) y (2001).

14. Hoy día es más conocida con la letra *Uso zuria, nora hoa?*

tona (*ah! Vous dirai-je maman*) e incluso que Mozart había compuesto unas conocidas variaciones sobre el tema. Pero es que además la misma melodía era usada en alemán como forma de que los niños aprendieran el abecedario... Nuestro autor se ensaña en dar otros ejemplos: *Don Karlosek emon dau*, canción por lo visto popular en aquella época, era una melodía alemana; en Oviedo (y esto es, desde luego, mucho más curioso) se cantaba el *Venid y vamos todos* con la música del *Gernikako arbola*, y el himno de la insurrección polaca de 1830 acabó convertido en coplilla vasca (*Tanparranpantan, bihar Bilbora noa*)... concluyendo con su habitualmente mordaz ironía que ante la propuesta de Gascue de un cancionero vasco-celta (I,9)

Por el procedimiento del señor Gascue, cualquiera que tuviera mucha imaginación, buena dosis de paciencia, algo de buen humor y ganas de perder agradablemente el tiempo, podría hacer del cancionero noruego, noruego-sueco-germano-vasco-astur-celta; del eslavo, eslavo-celta-astur-mongol-noruego-sueco-germano... etc., etc., etc.

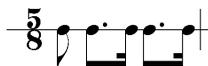
Efectivamente, y este párrafo del lequeitiano también se ha repetido en muchas ocasiones, en su opinión (I,10):

Verdad es que así como no hay lengua que pueda jactarse de no haber sido influida por otra; así como no hay mar, ni siquiera el Caspio, con cuyas aguas no se mezclen las de otro mar, pues las nubes se encargan de recoger la evaporación de las aguas de todos los mares, y de condensarlas y repartirlas por toda la tierra; así no hay cancionero en el mundo, tratándose de pueblo siquiera barnizado de cultura, que pueda envanecerse de absoluta autonomía.

La actitud de nuestro autor, con todo, va más allá. La tesis de Gascue es insostenible por otro motivo: porque considera, al igual que otros participantes en la polémica, el tema del *zortziko* capital dentro de la música vasca, algo impensable para Azkue (1901:5):

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 fácil espontaneidad que brota la mala hierba, ni sembrada ni deseada, tenía razón la docta persona á que me refiero: esa no es música baskongada, es el poso de la música universal medido en cinco por ocho.

En efecto: si en algo han coincidido todos los investigadores de la música tradicional vasca, y más en concreto al hablar de la canción, ha sido en relativizar la importancia del *zortziko* dentro de la misma, y muy especialmente el del *zortziko* puntillado, el que sigue el esquema



En palabras, por ejemplo, del padre Donostia (1916:70):

Creo que el verdadero campo del florecimiento del zortziko es la música de baile, y que de ésta se ha corrido a la música con letra: sobre todo en los zortzikos guipuzcoanos.

Entre los zortzikos bailados y cantados hay una diferencia rítmica que quiero señalar. El ritmo ordinario, con dos puntillos no aparece en los cantados: es propio de los de baile; y parece natural, por la necesidad de subrayarlo para que lo perciban claramente los bailarines y lleven bien el compás. En cambio, en los cantados, divídese el compás en una corchea seguida de dos negras, ritmo que comunica a la música una nobleza y dulzura, de las que están muy lejos esos zortzikos amanerados, con que hasta ahora nos han corrompido los oídos. (1916: 70)

Quizás desde nuestro punto de vista resulte difícil entender tanta insistencia sobre esta cuestión, pero no lo es tanto si nos ponemos en la perspectiva de la época. A finales del siglo XIX, en efecto, las primeras manifestaciones etnicistas vascas tenían un sentido enormemente reduccionista, de forma que si el instrumento nacional vasco era fundamentalmente el *tamboril*¹⁵ y el tocado vasco la boina, mediante un proceso aún no bien estudiado, pero en el que sin duda el papel de José María Iparraguirre debió de ser fundamental, la música vasca era aparentemente el zortziko puntillado¹⁶. Ésta era sin duda la idea contra la que lucharon los investigadores vascos. De nuevo en palabras del padre Donostia (1929:230-231):

La tradición, una tradición moderna nos había hecho creer que el alma vasca auténtica, era la que vibraba en las melodías de mediados del XIX. Música no nacida ciertamente de las entrañas mismas de la raza, sino más bien de inspiración italiana. Bajo sus pliegues ha descubierto sentimientos nobles, elevados, que bullían en momentos de angustia colectiva. Y si desde un punto de vista artístico la figura de IPARRAGUIRRE (que resume en cierto modo toda esa época) no es para puesta en alto pedestal, con todo, sería injusto ser demasiado severos con él. Esta música anodina tuvo la magia de traer los corazones a la unidad: aún hoy, es un símbolo.

El hartazgo que claramente manifiesta Azkue ante esta situación es, pues, comprensible (1901:14):

se le tiene como lámpara maravillosa que con una sola leve fricción de sus cinco corcheas produce todo elevado sentimiento capaz de cultivar el

15. Como es sabido, la palabra *txistu* no se asocia a la flauta vasca de una mano hasta bien entrado el siglo XX.

16. La presencia del zortziko en las revistas pertenecientes al renacimiento cultural vasco de la época, por ejemplo, es impresionante: sólo la revista *Euskal-Erria* publicó entre su nacimiento en 1880 y 1899 un total de cuarenta y cinco piezas musicales. Pues bien: prácticamente la mitad justa, veintidós, fueron zortzikos con esta disposición.

alma: energía y dulzura, entusiasmo y melancolía... y todo cuanto se ha dicho en alimbarados artículos de nuestras hojas literarias¹⁷. [...]

Es ciertamente su ritmo curiosísimo, original, airoso, agreste; pero difícil, absorbente, avasallador. Esto habrá influido (y no sólo el atraso grande en que por lo general vivimos en cuestión de arte) para que entre cien zortikos sea difícil escoger cinco verdaderamente aceptables, de meollo sabroso y tierno, digerible y sustancioso. [...] No merece el zortziko (hablando aún en sentido lato) esta calificación no solo única ni siquiera antonomásticamente baskongada, ni por su cantidad (pues zortzikos verdaderamente populares no son tantos como se cree) ni por su calidad. El fraseo más o menos libre, los diseños y las cadencias que constituyen la esencia de la melodía ordinariamente aparecen más de relieve en los contrapases, en los arin arin y en los aires elegiacos, marciales, amorosos y aún satíricos, que no en los zortzikos. Hay sí la notable circunstancia de que si no las melodías mismas, por lo menos los aires que he citado se encuentran en otros países: el aire del zortziko es, como todos sabéis y os he dicho ya, exclusivamente nuestro.

Y, en la aún más mordaz ironía de su juventud (1901:15):

Víctimas de estos errores son no solo la gente que nos viene á visitar, sino aún los mismos de casa; pues en las expediciones domingueras de los bilbainos, el aldeano sencillo que detrás de todo bigote vé siempre un

17. No me resisto a incluir aquí, siquiera a pie de página, una de ellas, procedente de la revista *Euskal-Erria* (t. 27 1892, pp. 174-176): *el zortziko es algo esencial, algo característico con el pueblo basco, toda vez que el zortziko, tomado este vocablo en su acepción genérica, es la música regional de este país; música que de derecho público le corresponde, como por derecho propio le corresponde y es también característico en él el idioma bascongado, distinto de todo otro, cuya letra se adapta perfectamente al zortziko.*

Mas no solo se adapta al zortziko la letra en bascuence sino también el carácter sencillo y severo de sus habitantes, alejado de todo lo chocarrero; y hasta la frondosidad de sus montañas parece que encuentra eco en los armoniosos acordes con que aquellos se aderezan.

No parece sino que existe una correlacion ó correspondencia misteriosa entre el bascuence, el carácter del euskaro, la frondosidad de este país, y el zortziko; ó lo que es lo mismo, entre la poesía, la música, la naturaleza y el pueblo basco.

Si diferencias esenciales existen entre el bascuence y los demás idiomas europeos, no deja de haberlas también entre el zortziko y los demás aires nacionales ó extranjeros y entre estas la que principalmente descuello es la relativa al compás.

Mientras que en las demás músicas regionales los compases que se emplean suelen ser el tres por cuatro, el dos por cuatro, ó un compás alternativo de uno y otro, en el zortziko el compás por excelencia es el cinco por ocho; compás sui generis desconocido fuera de este país, y del que no obstante hace mención el maestro Eslava en su método de solfeo.

Tan propio y peculiar de este país es este compás que músicos de profesión de otros países suelen verse muchas veces contrariados, sin poder ajustar á él las notas que ven escritas en el pentágrama.

En este compás está escrito el Gemikako arbola cuya composición musical podemos considerar como el Himno nacional éuskaro, y en este compás han sido escritas muchísimas composiciones musicales de este país, tiernas y conmovedoras en su mayor parte.

hombre y debajo de cada sombrero un inteligente en toda clase de conocimientos y dentro de todo gabán un potentado, al oír aquellos zortzikos cuya segunda parte en tono mayor está pidiendo baile agarrado (y permítidme que así lo ridiculice), cuyo final está precedido de un calderón que yo llamaría calderón de candilejas, ese calderón con que cantantes italianos han infestado el gusto universal; el sencillo aldeano cree que las canciones que por tradición conoce, nada valen en comparación de aquellos habanerescos zortzikos... Luego ¡si cantaran con naturalidad! pero el toque está en que tales cosas han de cantarse poniendo la mano en elpecho, como queriendo contener el corazón que de puro entusiasmo se les agita; enseñando á las nubes lo blanco de los ojos; convertidos, en suma, en estatuas de san Juan de Viernes Santo.

6. LA COMPARACIÓN CON LA MÚSICA DE LA GRECIA CLÁSICA

En estas condiciones, las comparaciones que intentaba establecer nuestro autor con los escasos restos de música de la Grecia clásica conservados –y por aquel entonces recientemente estudiados por Gevaert– no pueden sino resultar curiosas. El mismo autor que se empeña en difuminar orígenes musicales –como hace unas páginas hemos visto que hacía con Gascue y su idea del cancionero vasco-celta, o con el ritmo de *arin-arin* que el jurado del concurso tildó de santanderino, ante lo cual Azkue respondió que era habitual de *muchos países montañosos*: Asturias, Santander, Cataluña (con alusión expresa a la sardana), y, en fin, la propia Grecia clásica (I,259), resulta que se centra ahora en un sólo modelo de referencia.

Y aún más curiosos resultan algunos de los puntos de contacto que encuentra entre ambas: uno de los más importantes es nada menos que el *ritmo de zortziko* que presenta, por ejemplo, el conocido como *Primer Himno Delfico a Apolo*. Claro está que se trata de un ritmo quinario sin los aborrecibles puntillos a los que nos referíamos hace unas líneas (I,46). Por si fuera poco, el segundo gran ritmo de amalgama de la música tradicional vasca, lo que hoy conocemos como *ritmo de ezpata-dantza*, usualmente transcrito en 6/8 3/4, encontraba también su paralelismo en el minúsculo fragmento conservado del *Orestes* de Eurípides (I,50). Y, en general, la alternancia de compases podía relacionar la ya comentada flexibilidad rítmica de la canción tradicional vasca con otros ejemplos griegos, como la llamada *Primera Oda Pítica*, de Píndaro, que se molestó en traducir al castellano, e incluso hacerla interpretar en euskera en una de sus conferencias (I,51). En este tema rítmico se basaban las posibles analogías, ya que como él mismo comenta (I,52):

Ciertamente, la música griega y la nuestra (la que conocemos) tienen por lo general más analogía por su ritmo que por su tonalidad. Los vascos del tiempo de Eurípides y Píndaro, habrán sin duda cantado en cadencias muy diferentes de las que hoy generalmente se oyen.

Las objeciones a estas teorías muestran como mayor dificultad la falta de una teoría definitiva acerca de la práctica musical griega, o al menos así reco-

nocida por la comunidad científica. Sin embargo, hay otra serie de elementos que sí lo están, y al menos nos pueden servir para hacer una crítica a las tan sugerentes ideas de nuestro autor.

Por un lado, la existencia de ritmos asimétricos en casi todas las culturas es un hecho que, aunque nos parezca extraño, sólo ha sido reconocido por la musicología en tiempos relativamente recientes (por ejemplo Bartók 1938). La Europa oriental y del sudeste ha sido considerada una zona privilegiada en ese sentido¹⁸, y las investigaciones sobre música tradicional en la Península no han hecho sino resaltar múltiples muestras de ritmos de este tipo. El propio Azkue citaba en su conferencia la presencia de ritmos quina-rios entre los húngaros y los lapones. En otras palabras, desde nuestro punto de vista no podemos considerar esta característica, como lo hizo Azkue, suficiente como para emparentar estas músicas.

Por otro, en el tema concreto de la *ezpata-dantza*, Azkue parece olvidar-se de su propia finura como transcriptor. Hasta donde yo sé, nuestro autor fue el primero en escribir estas melodías de la *Dantzari-dantza* del Duran-guesado, y lo hizo en amalgama de 3/4 y 6/8, pero dándose perfecta cuenta de que el ritmo no era un sesquiáltero, dio como medidas metronómicas negra = 126 para el 3/4 y negra con puntillo = 76 para el 6/8¹⁹. Nada nos permite sospechar que el ejemplo griego tuviera esta particularidad, que de otra manera lo emparentaría (siempre contando con que realmente se inter-pretara de esa manera en la Grecia clásica) con alguno de los ritmos que tra-dicionalmente han sido considerados más *españoles* o *flamencos*: con ritmos como la petenera o incluso las bulerías. En última instancia, comparar estas dos músicas es enormemente complicado, y más para Azkue, ya que si su conocimiento de la música vasca era el de una música iletrada y más o menos diferente de los procesos musicales académicos, la que tenemos sobre la griega es diametralmente opuesta: sólo contamos con un puñado de transcripciones teóricas, y ni siquiera estamos razonablemente seguros de su correspondencia sonora.

La idea de dirigir determinados elementos de la cultura tradicional vas-ca²⁰ hacia el modelo clásico greco-latino no ha sido, desde luego, monopolio de Azkue, y, como ha indicado Kepa Fernández de Larrinoa (2002:210), cons-

18. De hecho, el término académico más utilizado para expresar los ritmos irregulares es un vocablo turco: *aksak*, “cojo”

19. Investigaciones hechas con espectrógrafo a grabaciones de Alejandro Aldekoa, txistula-ri de Bériz confirman plenamente que lo que en la transcripción de Azkue es compás de 6/8 es más lento que el 3/4. De hecho, en términos matemáticos, nos encontraríamos en estas graba-ciones, a igual pulso metronómico, amalgama de 10/8 y 9/8, estructurada como (5/8+5/8) y (3/8+3/8+3/8) (Sánchez Ekiza 2001)

20. Además de éste y el también comentado caso del *arin-arin*, Azkue incluye en la sección de *Epitalamios* un artículo de Manuel de Lecuona en el que se comparaban las toberas vascas con los epitalamios clásicos (I, 557-567)

tituye un auténtico modelo de interpretación antropológica sobre la cultura vasca. Por lo que respecta a la música y danza tradicionales también ha tenido su influjo, desde las tantas veces citadas pero vaguísimas referencias de Estrabón con las que abre su artículo el propio Azkue (I,27) hasta el *mito* de la *basca-tibia* asociado con el txistu que tiene su origen en Oihenart (Sánchez Ekiza 1998), pasando por tantos pasajes de Iztueta, Zamácola, Lecuona o Garbizu, entre otros. Sin duda, es un hecho casi insólito frente al tradicional *robinsonismo* vasco. Parece que el único parentesco del que no tendríamos que avergonzarnos es ese evidente modelo *culto*. Ese y aquel otro *estilo clásico alemán del siglo XVIII* que el jurado del dictamen consideró apropiado para aparecer en el *Cancionero*.

Con todo, y quizá escarmentado ante lo ocurrido con las tesis celtistas de Gascue, nuestro autor mostró una científica actitud de prudencia en este caso. En sus palabras (I, 29 y I, 28):

He de advertir que sólo se trata de un bosquejo de estudio, no de pronunciar la última palabra. ¿Cómo, si es la primera que se pronuncia? [...]

Por más que sería sumamente recomendable hicieran nuestros jóvenes un amplio y profundo estudio de la cultura griega, no es, sin embargo, este el propósito abrigado por mí al trazar líneas de esta conferencia; sino el mostrar lo que de antiguo encierra nuestro cancionero popular; para lo cual no hay otro medio que el de compararle con lo que de más antiguo se conoce.

De hecho, esta conferencia se aproxima más, en mi opinión, a un análisis musicológico de la música tradicional vasca contrastada con los ejemplos de la Grecia clásica que a una demostración del peso de ésta sobre aquélla.

7. LA TRASCENDENCIA DEL CANCIONERO

La influencia que ha tenido el *Cancionero* ha sido descomunal: sin duda ha sido la obra de referencia sobre el tema por la cantidad y la variada procedencia geográfica de sus canciones. Ciertamente es que una mirada desde la etnomusicología actual no puede sino criticar sus aspectos epistemológicos: la metodología que utilizó, a base fundamentalmente de recorrer asilos de ancianos se adecuaba desde luego a la firme creencia de estar viviendo un proceso de decadencia y pérdida de un repertorio, pero limita su obra a un segmento muy determinado de la población y nos transmite una visión necesariamente muy parcial de la música tradicional vasca. Los datos recogidos de esta manera, además, se encuentran en una casi total descontextualización, desgajados de su entorno y convertidos en meros objetos. La ausencia de grabaciones –una metodología muy probablemente inaccesible para su autor debido al elevado coste que suponía en ese momento– nos impide también apreciar hasta dónde llegaba la indudable capacidad transcriptor de Azkue, y muy probablemente llevamos más de una sorpresa sobre cómo cantaba el pueblo hace casi un siglo. También podríamos criticar la clasificación

que hace de las melodías, atendiendo a algo tan peregrino como la temática de su letra²¹. O la desproporción obvia entre la labor de recolección y la de investigación sobre el material recogido.

Porque esa es, sin duda, la labor más importante que ha desempeñado el *Cancionero*: el ser la fuente de donde han extraído material básico para sus composiciones tanto autores clásicos del Nacionalismo musical vasco, como Jesús Guridi (cuyas celebérrimas *Diez Melodías Vascas* están tomadas literalmente²² del *Cancionero*, incluso con su clasificación, que se ha hecho popular en algunos casos, como la “Religiosa”), hasta los grupos y solistas *folk*. Del *Cancionero*, por ejemplo, está tomado el nombre del grupo clave en la *modernización* de la canción vasca. *Ez dok amairu* (“no hay trece”), en efecto, es la respuesta que San Martín da al Diablo en la versión euskérica de un cuento común en muchas culturas del mundo. El uso del *Cancionero* por parte de grupos como *Oskorri*, por ejemplo, ha sido muy intenso, y todavía en 2001 creó un espectáculo cuyo título, *Vizcaya-tik Bizkaia-ra* remontaba de manera clarísima a la zarzuela de Azkue *Vizcay-tik Bizkaia-ra*. En fin, algunas de las letras creadas por nuestro autor, como las de *Basatxoritxu* o la segunda estrofa de *Itsasoa laino dago* se han popularizado de forma que seguramente muchísima gente creerá que son de origen popular anónimo.

Aunque, como decía, Azkue no pudo ser menos que hijo de su tiempo, su sinceridad de investigador que anota escrupulosamente qué es lo tradicional y que es lo que él reforma es algo que yo al menos no he visto ni remotamente en otros autores de los que, como Iztueta, sabemos perfectamente que también acostumbraban a rellenar los *huecos* de la tradición popular. Aunque algunas de sus ideas y sus comparaciones nos hagan sonreír en este comienzo de milenio, fue incluso un adelantado en la idea de la *hibridación* como concepto aplicado a la música (1901:8):

La otra advertencia se refiere al carácter mismo; pues de la misma manera que en algunas razas (no ciertamente en la amarilla y negra) hay

21. Azkue, después de citar un trabajo de Oswald Koller, que propugnaba una clasificación en términos de técnica armónica, rítmica y melódica, se limita a exponer que *La clasificación de las canciones populares se hacía hasta entonces y sigue haciéndose no con arreglo a principios técnicos, que sería lo más propio, sino atendiendo al texto de cada canción, que en resumidas cuentas es lo único viable* (II,54). La división es la siguiente: canciones amorosas, báquicas, cuneras, danzas, danzas *sin palabras*, endechas y elegías, epitalamios, festivas o humorísticas, infantiles, narrativas, de oficios, religiosas, romances, de ronda y *alguna que otra épica o satírica*. Se podría pensar que podría ser interesante ver la interrelación entre la letra y las estructuras musicales, pero éste es un trabajo que el autor no realizó. Y no hubiera sido nada fácil, ya que cada una de estas temáticas tiene múltiples matices: en las *epitalámicas*, por ejemplo, aparecen lo mismo tonadas de bodas que de toberas, lamentos por bodas forzosas que arrepentimientos por malos casamientos.

22. Hasta el punto que la “Danza” recoge la melodía del *zortziko* de la *ezpata-dantza* guipuzcoana tal y como aparece en el *Cancionero*, en 5/8 y no en 6/8, que era ya entonces la forma corriente de interpretarlo.

individuos no bien definidos, sino que parece que participan de algunos caracteres de otra raza, así también hay melodías que con cierta amplitud de lenguaje podríamos llamarlas híbridas en su musical etnografía, y es probable que sean de este linaje algunas melodías populares nuestras.

En cualquier caso, la figura de Azkue sigue siendo la de un coloso de la investigación de su momento, y el *Cancionero* un trabajo que por sí sólo justificaría una vida científica. Nos encontramos, sin duda, ante otra sociedad que plantea otro tipo de cuestiones, y en ese sentido no parece descabellado pensar en el interés que hoy en día tendría un trabajo de campo que nos ayudara a entender qué ha ocurrido con ese repertorio desde la época de Azkue hasta nuestros días: qué parte de él está muerto y enterrado, cuál sigue vivo en el uso popular, en qué medida y por qué. Trabajos similares, en definitiva, al dirigido por Ramón Pelinski (1997) para el cancionero castellanense y que en fin, deberían permitirnos demostrar que si nuestros métodos y nuestras perspectivas son más sofisticadas y menos ingenuas, nuestro trabajo también debería serlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSORENA MINER, Jose Inazio (1995): *Iztueta eta Albéniz-en musika bilduma. Txistu-lari*, nº 163.
- AZKUE ABERASTURI, Resurrección María de (1901): *La música popular baskongada: conferencia dada en los salones de la sociedad "Centro Vasco" el día 15 de febrero de 1901 [...] con 14 ejemplos armonizados por él mismo*. Bilbao: Imprenta y Litografía de Gregorio Astoreca, 1901.
- (1919a): *Cancionero Popular Vasco*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.
- (1919b): *Música popular vasca: su existencia*. Bilbao: Vizcaína de Artes Gráficas, 1919.
- BARTÓK, Béla (1938): "El denominado ritmo búlgaro", en *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI, 1987.
- DONOSTIA, Padre José Antonio de (1916): "De música popular vasca", en *Obras completas del padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. IV, pp. 23-73.
- (1929): "La canción vasca", en *Obras completas del padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. IV, pp. 225-246.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Kepa (2002): "Antropología soziokulturalaren nondik-norakoak Hego Euskal Herrian: euskal kultura ikertzetik kultura-askotza ikertzera bideak", *XV Congreso de Estudios Vascos: Euskal zientzia eta kultura eta sare telematikoak*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2002, 207-213 orr.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina (1993): "Política y usos del folklore en el siglo XX español", en *Revista de Musicología*, v. XVI (1993, nº 4), pp. 1988-1997.

- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1996): *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- PELINSKI, Ramón (el alia) (1997): *Presencia del pasado en un cancionero castellonense: un reestudio etnomusicológico*. Castellón: Universitat Jaume I, 1997.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos (1990): "En torno al zortziko", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 1990. También en *Txistulari*, nº 146 - *Dantzariak* nº extraordinario julio 91, pp. 44-53. También en www.txistulari.com/teknika/zortziko.html.
- (1998): "La «basca tibia»: el mito de la prehistoricidad del txistu vasco", *Txistulari*, nº 178. 1998. (También en www.txistulari.com/teknika/bascatibia.html)
- (2000): *Txuntxuneroak: Narrativas, identidades e ideologías en la historia de un instrumento tradicional vasco: el txistu*. Tesis doctoral inédita. Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2001): "Nuevas tecnologías para viejos problemas: de espectrógrafos, zortzikos y ezpata-dantzas", en *Sukil*, 4. En prensa.
- TOVAR, Antonio (1957): "Azkue y la tradición oral", en *Euskera*, II (1957), pp. 53-54.