

# PEQUEÑA HISTORIA CRITICA DE LA ETNOMUSICOLOGIA VASCA <sup>1</sup>

Gotzon Ibarretxe Txakartegi

---

---

Cuadernos de Sección. Música 7. (1994), p. 243-262.

ISSN: 0213-0815

Donostia: Eusko Ikaskuntza

(1) Este artículo es parte de un trabajo que vengo realizando gracias a la financiación del Gobierno Vasco, a través de una beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación.

*El debate no resuelto en torno a las diversas maneras de sopesar la confrontación entre tradición y modernidad, nos ha llevado a reflexionar sobre un tema específico: el de los estudios sobre la música vasca, iniciados a partir del siglo XVIII. Por ello, teniendo en cuenta los condicionantes sociopolíticos, estéticos y antropológicos que han intervenido en todo ese proceso, hemos tratado de realizar un repaso histórico de las principales propuestas musicológicas planteadas casi hasta la actualidad, en referencia a la configuración de un imaginario musical que se ha identificado como vasco.*

*Tradizioaren eta modernitatearen arteko gatazka kontsideratzako moldeei buruzko eztabaida burutugabeak bide eman digu gai berezi batez gogoeta egiteko: XVIII. mendean abiatu ziren euskal musikaren inguruko ikerketak. Horregatik, prozesu horretan esku hartu duten baldintza soziopolitiko, estetiko eta antropologiko guztiak kontuan harturik, ia gaurko egunera arte planteatu diren proposamen musikologiko nagusien berrikusketa historikoa burutzen saiatu gara, euskalduntzat hartu egin den musika-irudimenari erreferentzia eginez.*

*The unresolved debate surrounding the different manners of considering the confrontation between tradition and modernity has led us to reflecting on a specific subject that of studies on Basque music, which were initiated in the 18th century. For this reason, taking into account the determining socio-political, aesthetic and anthropological factors which have intervened in this process, we have tried to draw up a historical review of the main musicological proposals to have been introduced, almost to the present-day, with referente to a musical repertory which has been identified as Basque.*

El desarrollo del debate en torno a la música vasca no ha llegado, sin duda, a cuestionarse los problemas epistemológicos y semiológicos que planteó la *Petite histoire critique de l'ethnomusicologie* (1977) de Ch. Boiles y J. J. Nattiez, en su repaso a las corrientes más significativas que habían despuntado en el devenir de la disciplina etnomusicológica occidental. A pesar de ello, las sucesivas aproximaciones de los investigadores vascos tampoco se han alejado totalmente de ciertos grandes ejes-guía que han indicado el norte a seguir. Así, en la medida en que esos amagos de implicación teórica han ido en aumento, los mecanismos retóricos accionados han llevado a configurar un peculiar imaginario musical vasco que, aunque parezca extraño, se mantiene aún hoy intacto en el sentido común de los vascos y de los que ven desde fuera a éstos.

Sin pretender aquí hacer un examen exhaustivo de autores y obras, nos proponemos desatar los nudos de esa discusión que, en líneas generales, se ha movido en el marco de un proyecto nacionalista, deudor del cientifismo decimonónico, y ha encaminado sus propuestas por los estrechos márgenes de una concepción etnomusicológica de cuño positivista -con acusadas tendencias hacia la estética sociológica francesa-; confinando el estudio de la música vasca a la tarea de escudriñar aquello que ha venido en llamarse el «objeto en sí» o «producto musical». En general, habría que destacar también el trato de favor concedido por parte de instancias oficiales de todo el entorno europeo, a ese trabajo de recopilación y difusión de textos y melodías populares, que ha encontrado su medio de plasmación más idóneo en el «cancionero». Sin embargo, cada situación de captura de material ha estado fuertemente condicionada por las herramientas conceptuales disponibles en el momento -y viceversa-, por lo que convendrá tener cuidado al aplicar nuestras etiquetas actuales a sucesos de otros tiempos y lugares, sin una previa aclaración del modo en que se han dado los diversos procesos (2).

Para empezar, no es posible entender bien el ambiente musical en la cultura moderna del País Vasco sin hacer una revisión previa de las ideas que dominan en el panorama europeo -y especialmente en Francia, como principal surtidora- durante el siglo XVIII. Pero para ello es imprescindible partir de ese momento clave del pensamiento occidental

---

(2) Conviene recordar aquí las observaciones de T. Kuhn respecto a la inadecuada idea del conocimiento como proceso acumulativo, debida a un tipo de investigación histórica que ha ido reelaborando unos textos, donde se ha producido un progresivo aislamiento de las invenciones individuales y la consiguiente separación del contexto que les dio origen. Este autor se decanta por los planteamientos que «en lugar de buscar las contribuciones permanentes de una ciencia más antigua a nuestro caudal de conocimientos, tratan de poner de manifiesto la integridad histórica de esa ciencia en su propia época. Por ejemplo, no se hacen preguntas respecto a la relación de las opiniones de Galileo con las de la ciencia moderna, sino, más bien, sobre la relación existente entre sus opiniones y las de su grupo, o sea: sus maestros, contemporáneos y sucesores inmediatos en las ciencias» (*La estructura de las revoluciones científicas*, F.C.E., 1986, p. 23).

en el que se impone el paradigma de la visión científica del mundo, que tanto habrá de repercutir en todas las áreas del conocimiento.

En la filosofía cartesiana, la supeditación de lo sensitivo a lo racional lleva consigo la creencia en una realidad exterior «objetiva», regida por unas leyes universales que pueden y deben ser descubiertas por el hombre para que consiga ese «dominio sobre todo el mundo de la naturaleza» -idea tan arraigada en la tradición judeo-cristiana (3)-. De este modo, mediante el «método científico» posrenacentista postulado por Newton -después de las aportaciones de Giordano Bruno y Copérnico-, la ciencia centra obsesivamente su interés en la búsqueda de esas leyes de la naturaleza, y logra de paso imponer una concepción *naturalista* de lo real que perdurará casi hasta nuestros días y planteará una serie de problemas que comentaremos más tarde. Con esta visión general del mundo no es casual que el desarrollo del discurso armónico-tonal -desde el siglo XVII hasta comienzos del XX- vaya parejo a la preocupación por conocer las leyes «eternas» de la naturaleza de los sonidos, y se quiera llegar a conseguir dar con esa «geometría o mecánica de los afectos» (4) que explique las relaciones de causa-efecto entre los intervalos musicales y los estados anímicos humanos. Sin embargo, dentro de este genérico racionalismo, comienzan pronto a distinguirse dos grandes corrientes de opinión que desembocarán luego en la famosas *querelles* musicales que examinamos a continuación.

A decir de Fubini (5), la vieja concepción aristotélica del arte como *imitación de la naturaleza* -que en el transcurrir histórico va cambiando de significación según los diferentes contextos- se presenta en la cultura musical francesa de la segunda mitad del siglo XVIII como el trasfondo sobre el que pululan las disputas entre los gustos aristocráticos partidarios de la tradición lullista del melodrama francés, y el pensamiento iluminista de los enciclopedistas -no siempre unánime- a favor de las renovaciones del estilo musical italiano. Los primeros, con Rameau al frente, y continuando con la tradición pitagórica, apuestan por la racionalidad y «universalidad» de las leyes matemáticas de la armonía, fundadas en el principio «natural» de los armónicos. Esta concepción, más propia del mundo germánico inmerso en la Reforma protestante, potencia el valor autónomo de los sonidos y reconoce la capacidad de la música sola o instrumental para suscitar afectos humanos, sin la ayuda de la palabra.

Por el contrario, Rousseau y sus seguidores, retoman el debate iniciado en el *Cinquecento* por la *Camerata fiorentina* del conde Bardi sobre las relaciones entre la *música* -considerada dentro de las clasificaciones jerárquicas de las artes de la época, como forma inferior de conocimiento que se dirige sólo al deleite de los sentidos y no puede significar nada por sí misma- y la *poesía* -el arte supremo que se dirige a la razón-. Tanto Vincenzo Galilei, como los teóricos de la Camerata, y la misma Iglesia católica, critican el «irracionalismo» de la música instrumental, que no sigue las pautas marcadas por ningún texto; así como la superposición de las líneas melódicas, que crean un efecto confuso al mezclar las distintas escalas (6). También Rousseau detesta la «artificialidad»

---

(3) Small, Christopher: *Música, Sociedad, Educación*. Madrid, Alianza Música, 1989, p. 69. Son reveladores los ejemplos que este autor expone, puesto que confirman la idea de que los sistemas de creencias de una cultura y sociedad concretas influyen decisivamente en la utilización de unos modelos musicales, y viceversa.

(4) Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza (AM 31), 1988, p. 166.

(5) *Ibid.*, pp. 178 y ss.

(6) En clara alusión a la teoría griega del *ethos* o la imitación de un estado de ánimo correspondiente a cada modo o escala.

de las armonías francesas y la polifonía contrapuntística en general, reivindicando la melodiosidad -el intervalo melódico frente al acórdico- y la musicalidad del *bel canto* italiano, muy en concordancia con su teoría sobre el origen de las lenguas. A través del canto melódico, cree posible la recuperación de la perdida musicalidad de las lenguas, y la regeneración de aquella unidad «natural» entre música y palabra que existía en un mítico pasado.

Las ideas ilustradas tendrán su eco particular en España, especialmente con la llegada de los Borbones que ponen de moda las costumbres francesas e italianas. Frente a estas nuevas tendencias, surge una reacción contraria a lo foráneo, que se inicia con el padre Feijoo (1676-1764), y en concreto, con su famoso discurso *La Música de los Templos*, escrito en 1726, donde manifiesta el rechazo a la utilización de los procedimientos propios de la música teatral italiana en la música de la Iglesia: con sus recitados, arias, aires de danzas, y una mayor participación instrumental. El nuevo estilo italiano homofónico, desatiende las complejas reglas de la tradición contrapuntística, y justifica la presencia de inusitadas combinaciones armónicas como medio de facilitar la inteligibilidad del texto -que aparece ya en lenguas vulgares incluso en ciertas composiciones litúrgicas-; todo lo cual es condenado por los moralistas y por parte de los poderes religiosos ostentados mayormente por los jesuitas, que lo consideran un arte dirigido a los sentidos, no a la razón. Sin embargo, posteriores tesis progresistas de Feijoo muestran una mayor permisividad hacia el estilo concertado de los italianos, tal y como se aprecia en el discurso *El no sé qué*, donde fundamenta su argumentación en la flexibilidad que dispensa la música que «agrada al oído» (sentido) a «unas reglas limitadas y mal entendidas», (razón) (7). Los usos sociales y la praxis compositiva -sobre todo en el mundo de la música popular y profana-, introduce novedades que obligan a realizar cambios en la apreciación de las severas normas contrapuntísticas, aunque todavía se sigue apelando a esa racionalidad objetiva que anega el pensamiento en todo el panorama musical.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en el ámbito español, estos nuevos usos tienen especial incidencia en un entorno menos oficial, donde se empieza a hablar de lo popular y lo nacional en música. Pero, conviene que hagamos unas primeras delimitaciones:

Los llamados aires nacionales y *populares* se refieren, a principios del siglo XIX, a las canciones populares en su sentido más moderno y popular. Son los aires característicos, de moda, famosos y de éxito que el vulgo conoce y tararea. Es una música maja, burguesa y, sobre todo, urbana, opuesta a la de cuño aristocrático, afrancesada y carácter cosmopolita, que todavía está en pugna. Este es el concepto de lo popular tal como se veía ya en el siglo XVIII, y no tiene mucho que ver con la música tradicional o folklórica, eminentemente rural, según hoy la entendemos.

El gusto por lo nacional surge como reacción a las modas francesas e italianas que se agotan por uso y abuso. La reacción nacionalista es estéticamente tradicionalista y políticamente revolucionaria, pero acaba neutralizándose cuando, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, la aristocracia la convierte en una moda más y la descontextualiza y vacía de contenidos subversivos, presentándola como bandera de rancios valores y atávicas costumbres. Lo popular se ajusta a los parámetros de naturalidad propugnados por los ilustrados, pero al mismo tiempo despierta en ellos temores y opiniones muy contradictorios, pues apela a fuerzas irracionales (8).

(7) Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española*: 4. Siglo XVIII. Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 424-425.

(8) Rey García, Emilio y Víctor Pliego de Andrés: «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años», en *Revista de Musicología de la Sociedad Española de Musicología*, XIV, 1/2, 1991, p. 357.

El mismo autor cita el caso de Iztueta (1767-1845) como una excepción que se aparta del conjunto de estas colecciones de canciones urbanas (normalmente melodías de bailes como fandangos, boleros, seguidillas, tiranas, polos, etc., tomadas de los subgéneros teatrales de la tonadilla escénica y los sainetes, que se ven eclipsados por la primacía de la ópera italiana y francesa), y canciones patrióticas de la primera mitad del siglo XIX, que más tarde dejarán paso a los cancioneros de la segunda mitad, donde aún se dejan ver algunas melodías del repertorio *majo*, pero se ocupan principalmente de la recopilación de canciones tradicionales. Sin embargo, varios autores advierten de los equívocos que presenta la obra de Iztueta -el libro escrito *Gipuzkoako Dantza Gogoangarrien Kondaira* (1824) y el cuaderno de melodías *Gipuzkoako Dantzak* (1826)-, al incorporar en su seno algunas melodías y letras pretendidamente antiguas, pero de factura moderna (9). También hay otra serie de actitudes sospechosas -como desajustes entre la obra escrita y el cuaderno de melodías transcritas por Pedro Albéniz, cambios respecto de lo que ha llegado de la tradición oral, problemas que presentan las tonalidades publicadas, etc. (10)- que hacen pensar en una clara voluntad de crear tradición. Pero no podemos saber los motivos de esta actitud con las miras puestas sólo en su obra. Es preciso indagar en las circunstancias que rodean ese momento histórico.

Es evidente que el de Zaldibia está inmerso en un mundo cambiante lleno de transformaciones, donde lo nuevo se intercala o sustituye muchas veces a una tradición que él trata de preservar por medio de artimañas varias. Para comprender mejor a Iztueta y su obra hay que remitirse a la literatura foralista vasca del siglo XVIII, en la vieja línea apologética de Larramendi que sigue las tesis sobre la lengua y costumbres difundidas desde Garibai -basadas en el mito del tubalismo- en defensa de lo propio como algo que se ha mantenido puro e incorrupto desde los tiempos de aquellos primeros pobladores de la península ibérica, y se ve amenazado ahora por la invasión de las nuevas modas y costumbres extranjeras (II).

---

(9) Garmendia Arruabarrena, J.: «Iztueta, credibilidad de su Gipuzkoa-ko dantzak. Su influencia en el folklore de su tiempo», en *Cuadernos de sección. Folklore 1*. Donostia, Eusko Ikaskuntza. 1983. Pone el ejemplo de la marcha de San Ignacio, y dice «que se trata de una marcha de la marina francesa, que se tocaba sin letra, que empezó a cantarse en castellano hasta que Iturrriaga la puso en vascuence». También el P. Madina (1943: p. 78) y el P. Donostia se habían referido a esta marcha como una de esas marchas militares «decadente» y «mediocres» de la segunda mitad del siglo XVIII.

(10) Ansorena, J.I.: «Algunas notas previas al estudio de la obra de Juan Ignacio de Iztueta», en *Cuadernos de sección. Folklore 1*. Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1983, pp. 64-68. En el caso del *Broke-dantza* no se dan apenas explicaciones sobre la forma de bailarse y no aparecen algunas melodías que ya habían sido previamente citadas en la obra escrita. También hay contradicciones en distintos momentos del libro en lo que respecta a los cambios sufridos por la danza en su época, además de los añadidos y diversidad de versiones que han padecido hasta la actualidad; todo lo cual hace pensar en un origen moderno. Son también muy clarificadores los argumentos técnicos que esgrime el autor para explicar la invención de tradiciones por parte de Iztueta. Según este último, los tamborileros que no sabían música eran los mejores intérpretes de las melodías del cuaderno. Pero teniendo en cuenta que los antiguos tamborileros iletrados, en su ejecución normalmente no podían exceder del Re del primer espacio adicional por debajo del pentagrama ni del La de la primera línea adicional por arriba, y no podían obtener fácilmente cromatismos excepto los Fa sostenidos; aun no considerando los cromatismos característicos de la modalidad y algunas segundas menores, resultaría que en algunos fragmentos de ciertas melodías de danza las tonalidades no serían las apropiadas, y no podrían ser tampoco transcribibles. Por ello Ansorena baraja la posibilidad de que se trataran de melodías que tan sólo se cantaban.

(11) También los citados artículos de Garmendia y Ansorena tratan este tema. Tomamos como ejemplo el significativo pasaje que recoge Ansorena del prólogo de Iztueta: «Nere erritar maiteak, badakigu jatorriz geradena España uts-utsak, antziñakoen eta are lenbizikoen etorkiak eta ondokoak; beragatik nasterik gabeko garbienak, piñenak, leialenak eta leñargi edo nobleenak: erbesteko nagusiren uztarripetan bein ere egon ez geradenak. Ez eta egon nai ere...».

El constructo ideológico de los vascos como cristianos viejos *o kristau zaharrak* - creado por la élite culta y base del pretendido igualitarismo vasco explicitado en los Fueros-, había servido de gozne homeostático que paliaba las diferencias sociales entre la nobleza vasca partícipe de esa cultura escrita, y el campesinado ágrafo circunscrito al ámbito exclusivo del euskera (12). Durante el siglo XVIII este orden tradicional sufre un progresivo deterioro tras los abusos económicos cometidos por determinados comerciantes y señores de la urbe, que desembocan en las sucesivas *matxinadak* o revueltas de campesinos y artesanos. A finales del siglo, toda una serie de problemas socioeconómicos traen consigo el agravamiento de las condiciones de vida del campesinado. El proceso culmina en la irreversible crisis de ese antiguo orden y la aparición de nuevas propuestas alternativas, configuradas en dos modos de entender lo vasco -siempre dentro del proyecto español-: el de los campesinos y propietarios que reivindican el orden tradicional y sus Fueros, y el de los comerciantes e industrioses urbanos con sus nuevas propuestas individual-liberales; ambos en una confrontación cultural que abre una brecha insalvable entre tradición y modernidad.

No parece estar del todo clara la adscripción política de Iztueta, que bascula más bien entre los dos frentes; sin embargo, su obra se decanta por la exaltación maniquea de las bondades del mundo rural, donde se conservarían puras las tradiciones, al contrario que en las ciudades, focos de degeneración y pérdida de las costumbres ancestrales. Según él, las honestas danzas tradicionales se dejan de bailar a causa de los exotismos introducidos por los nobles urbanos instruidos en los Seminarios, que se deleitan en sus veladas nocturnas de salón; o los hijos de éstos que desprecian esas vetustas danzas (13).

Resaltamos el hecho curioso de que dentro de los cuadernos de tecla de la época existen piezas -como minués, contradanzas, fandangos, etc.- que «son conocidas actualmente como danzas vascas. Lo mismo ocurre con otras partituras que se encuentran en el archivo musical de Aranzazu. Todo ello redundando en la idea del peso del sustrato clasicista en nuestro folklore» (14). La dinámica en los procesos identitarios de la música popular queda bien patente en estos ejemplos. Algunas de esas modernas danzas de salón que tanta alarma suscitan en autores como Iztueta, posteriormente llegan a convertirse en un corpus de melodías perfectamente asimiladas al repertorio vasco.

Por otro lado, se han encontrado sobrados ejemplos que muestran la gran influencia de J. A. de Iza Zamácola (15) en Iztueta, que no sólo lo cita con admiración en su libro

(12) Para un estudio pormenorizado de las fundamentales metáforas identitarias del imaginario rural vasco, en contraposición a las interpretaciones que -desde instancias de poder y a través de sus escritos- hacen las élites cultas de esas gentes del campo; ver los novedosos trabajos de M. Azurmendi (*Nombrar, Embrujar*. Alberdania, 1993) y C. Martínez Gorriarán (*Casa, Provincia, Rey*. Alberdania, 1993).

(13) Son muchos los pasajes que Iztueta dedica al tema de la incursión foránea en detrimento de las buenas costumbres populares. Recogemos sólo un fragmento del apartado que lleva por título *Lengua goco dantza-oniritzi-en-ordez gaurco egunean eguiten dituzten zatarkeriak*: «Nola-Guipuzcoaco guizon-prestu aurrengoac eta echeandre-oniritziac, beren seme eta alaba onesbedagarriakin, sort-errico jostaketa pozcarriac plaza-aguiricoetan eguiteari, chit arras utziric; gauaz guela ichietan ospatu oi-diraden arrotz ayetara aru zuten guzizco eresia portitz aundi bat; ez da irtetzen egunaz aguirian dantzatzera, bere buruari zerbait derizkion, erri bicain arguietama.

(14) Bagüés, Jon: «La enseñanza de la danza académica en el Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara en el siglo XVII» en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, año XX-n.º 52, 1988, p. 290. Bagüés insiste en esa estrecha relación existente entre la danza académica del dieciocho y lo que hoy se considera danza tradicional vasca.

(15) Este controvertido personaje, nacido en Dima en 1756 y hermano del protagonista de la famosa «zamacolada» de 1804 en Bilbao, en su vida de estudiante participó del nacionalismo español más

sino que además incorpora sus ideas en lo que se refiere al carácter guerrero de las danzas vascas y su poder moralizador, en contrapartida a la corrupción de costumbres que suponen los bailes extranjeros (16). No hay que olvidar que Zamácola se apoya en conceptos tan vagos como el «genio y carácter español» al enfrentarse a los seguidores de esas nuevas modas cortesanas; aunque no puede evitar traslucir sus influencias ilustradas -en concreto rousseaunianas-, como en el caso de ese texto que hace referencia al carácter cantado de las danzas vascas:

«... y aun sin salir de España tenemos algunos vestigios que confirman la opinión de que las lenguas antiguas se cantaban.

Los naturales de lo interior de la Provincia de Guipuzcoa pronuncian su bascuence casi cantando, y si pasamos de allí a las riberas del Vidasoa y a lo interior del Pirineo, donde todavía no ha hecho tantos estragos la corrupción, no nos desengañaremos de esta verdad a poco que observemos. Jamás se ha visto entre estas gentes poesía que no sea cantada ni música que no haya sido hecha para la poesía: porque aun aquellas hermosas canciones llamabas Zorzicos, o de ocho compases, que se tocan con tamboril y silvo para baylar en sus danzas públicas, están compuestas sobre poesía bascongada, siendo aún mas de notar que como no tiene aquella lengua artículo alguno que la haga desagradable y abundan sus palabras de vocales que la hacen muy sonora y armoniosa, no hay joven ni viejo que no sea poeta y músico a un tiempo...» (17).

El pensamiento iluminista encuentra, no obstante, adecuados cauces de difusión en los escritos del expulso jesuita valenciano Antonio Eximeno, editados en castellano con el título de *Del Origen y las Reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración (1796)*. Trata éste la idea de la unidad de origen de la música y la palabra, y calibra el progreso musical en base a las diferencias en el estado de las lenguas, poesía y teatro moderno de los pueblos o «naciones europeas». Posteriormente, Felipe Pedrell (1841-1922), en su folleto *Por nuestra música* (1912), toma como estandarte de sus ideas la figura de Eximeno y atribuye a éste lo que en una frase mal interpretada por Marcelino Menéndez Pelayo se afirma: esto es, que Eximeno «fue el primero en hablar del gusto popular en la música y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía

---

castizo que se venía fraguando en los círculos de intelectuales madrileños, como reacción a las modas y estilos franceses e italianos tan en boga por aquellos tiempos en Madrid. Se ocultaba bajo el sobrenombre de «Don Preciso» para criticar las ideas de los enciclopedistas franceses y ridiculizar a los «currutacos» o partidarios de las «afeminadas» costumbres extranjeras. Autor entre otros libros de la *Colección de las mejores copas* de seguidillas, *tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1799), es conocido por ser el primero en hablar de «música nacionalista» española. Más tarde, hacia 1817, huyó a Francia acusado de colaborar con los franceses, y en 1818 publicó su *Historia de las Naciones Bascas*. No están claras las circunstancias de su fallecimiento. (Véase M. C. García Matos Alonso: «Un Folklorista del siglo XVIII: "Don Preciso"». en *Revista de Musicología*, 4. 1981. pp. 295-307).

(16) Garmendia, J.: «Una fuente inadvertida en las obras de Iztueta», en *Boletín de la R.S.B.A.P.*, año XL, n.º 3-4, 1984. Garmendia evidencia estas coincidencias de estilo e ideas cotejando fragmentos del libro de Iztueta con los de las dos obras arriba mencionadas de Zamácola.

(17) Diario de Madrid, Sábado 4 de mayo de 1799. Debemos la cita a Jon Bagüés: *Ilustración musical en el País Vasco. La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Donostia, 1990, p. 24. Quizá no sería tan descabellado pensar que ese exclusivo carácter de danzas cantadas no sea más que una exageración, con el simple propósito de confirmar la incorruptibilidad de dichas danzas, al amparo de las ideas de Rousseau sobre la naturalidad de unir música (danza) y palabra. Incluso en la obra de Iztueta, esta fuente de pensamiento rousseauniano nos puede ayudar a comprender mejor las invenciones e incoherencias que se presentan entre el libro escrito y el cuaderno de melodías, y confirmar así la decidida intención de Iztueta de salvaguardar a las danzas tradicionales vascas de todo posible achaque.

construir cada pueblo su sistema». Desde entonces, cuando se hace mención de la paternidad del «nacionalismo musical español» se incurre en la misma imprecisión (18).

En el proemio al *Cancionero* de Pedrell, aparte de los esquemas decimonónicos propios de la visión positivista sobre el origen y evolución de la música, aparece la inadecuada herencia iluminista que distingue entre una «música natural» y otra «música artificial». La vieja proclama rousseauiana de la unión «natural» originaria entre música y poesía se ve reflejada aquí en esa «música popular» anónima, que según cree Pedrell, ha sido transmitida oralmente desde aquellos primeros tiempos, por boca del pueblo que la vio nacer:

«Es un hecho, de sobra observado, que al hombre le ha sido dada la intuición de toda arte, y desde su inicio, la de una música natural, no reglamentada por lo circunstancial y erudito, por medio de la cual expresa, como en un lenguaje, los sentimientos que le afectan y conmueven, dolores, penas, sufrimientos, alegrías, con emoción más o menos vehemente, y de un modo más vago o preciso, según que utiliza el sonido puro, canto inarticulado, o canto articulado, con ayuda de la palabra exaltada, que por su exaltación misma es ya *una cierta música*.

(....)

Sólo esta música ha permanecido y permanece en pie mientras evolucionan y se transforman, incesantemente, por misteriosas regresiones y avances, la técnica, los procedimientos, los convencionalismos de formas ocasionales de los modos de otra música *artificial*, reducida a las leyes de un arte libre y no impuesto por fatalidades estéticas por el genio del individuo. La célula generadora de esta música *artificial*, es la otra, *la natural*, la que no ha requerido del individuo más que el alma en gracia, y los incentivos de la pasión para cantar.

(...)

El anónimo individuo creador de esta música naturalcantó, y uno o muchos cantores, humildes, oscuros, pero cuya existencia es indiscutible, escucharon y repitieron el canto como haciendo obra semejante a la de otro poeta, de otro músico.

Por esto la música *natural*, llamésmola ya, propiamente, con el nombre genérico que le damos por su origen, la *música popular*, y precisamente, la *canción*, fué, es y será, esencialmente popular, porque es reflejo del pueblo o de la raza de la cual ha salido, pues es esta la condición de su existencia..» (19).

Desde esta óptica afronta Pedrell su labor de recopilación que marca, en cierto modo, las pautas que van a seguir los distintos «nacionalismos musicales», y se caracteriza por la combinación de esas cuatro tendencias que Josep Martí ha sintetizado en: «la fijación en el producto, el arcaicismo, el ruralismo y la validez absoluta otorgada a la dicotomía culto/popular» (20). Estas mismas coordenadas nos sirven también de marco general para comenzar a situar las maneras en que los investigadores vascos abordan

(18) Martín Moreno, A.: *op. cit.*, pp. 436-7.

(19) Pedrell, Felipe: *Cancionero Musical Popular Español*, Valls, 1918, Tomo I, pp. 9-10.

(20) Martí i Pérez, Josep: «Hacia una antropología de la música», en *Anuario Musical* 47, 1992, pp. 196-197. En relación a estos puntos, el autor apunta certeramente sobre la importancia de los aspectos circunstanciales, que son en definitiva los que delimitan el objeto de estudio, más allá de criterios semántico-formales; y advierte de «la gran paradoja del Folklore musical más clásico (que) radica en el hecho de que configura su actividad investigadora hacia el producto musical, hacia una “esencia” compuesta por una melodía y un texto. Por otra parte, aquello que tradicionalmente define su objeto de investigación no es un criterio esencialista sino circunstancial: función, oralidad, pertinencia étnica, anonimidad...».

el tema, aunque elaborando un discurso que toma diferentes matices a causa de las propias peculiaridades socioculturales. Pero antes de llegar a analizar las influencias de esta ilusoria dicotomización pedrelliana del fenómeno musical, vamos a considerar primero, el proceso de construcción de un «lenguaje propio» o proyecto español que -aparte de la «ópera nacional» representada por el madrileñismo castizo de la zarzuela- comienza a demarcar sus tendencias en el modo de entender el hecho musical.

En este marco de potenciación *nacional* se mueve también el navarro Hilarión Eslava (1807-1878), aunque tanto en su producción operística como en sus escritos sobre composición, muestra una doble predilección: por una parte la melodía de la escuela italiana, y por otra la riqueza armónica e instrumental de la escuela franco-alemana (21). Interesado más por las cuestiones académicas y de técnica compositiva que acompañan a su labor didáctica, Eslava elude la discusión teórica en relación a los problemas entre música y texto planteados por la historiografía moderna. Sus investigaciones están encaminadas a hacer una contribución documental a una «Historia de la música española», El género popular no constituye más que un apoyo a una Historia de la Música dividida en tres períodos -en sintonía con la moda positivista-: desde la más remota antigüedad hasta el advenimiento del cristianismo; la Edad Media; y desde finales del siglo XV hasta la actualidad (22). Para Eslava el mundo popular se halla completamente separado del mundo culto, y constreñido a una función y ámbito determinado: «la música popular esparce en el pueblo la animación y la alegría, y sirve también al honrado labrador, al laborioso artesano y al humilde obrero, para mitigar y hacer más llevadero su penoso trabajo». Sus palabras conllevan además un enfoque evolucionista, al suponer un desarrollo unilineal desde lo imperfecto a lo más perfecto y coherente, desde lo popular a lo culto; según él: «hay algunos cantos populares, especialmente entre los que usan las niñas en sus pueriles juegos, que contienen ciertas frases anómalas por efectuarse dentro de ellas un pasajero cambio de compás que es desagradable a todo oído ejercitado en el arte»(23).

No es de extrañar que partiendo de esa concepción reducida y elitista, Eslava no utilice motivos musicales populares en sus composiciones. De ahí también que Pedrell se sorprenda de que, salvo excepciones, los músicos profesionales del siglo XIX no se involucran en los trabajos sobre folklore musical. Aunque a medida que avanza el siglo, hay un crecimiento generalizado del interés por la recopilación de material popular, y en muchos casos serán los propios músicos los que recojan el material de composición. Pero veamos los pormenores de este proceso en el ámbito vasco.

En este contexto general de «renacimiento moderno», Pedrell cita los escritos de José Manterola (1849-1884) como el acicate «para el despertamiento del *folklore* vasco». Es sabido que Manterola desarrolla una actividad destacada dentro del movimiento de «renacimiento cultural vasco» paralelo al ideario foralista, reactivado a partir de 1876. Funda y dirige la revista *Euskalerria* (1880), y participa conjuntamente con la Diputación

---

(21) Gallego, Antonio: «Eslava y la Opera», en *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, Instituto Príncipe de Viana, 1978, pp. 177-197.

(22) Persia, Jorge de: «Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX», en *Revista de Musicología de la Sociedad española de Musicología*, XIV, 1/2, 1991, p. 317. 8.

(23) Eslava, Hilarión: *Tratado de Composición*, p. 42. Citado en J. A. Arana Martija: «Eslava, músico vasco», en *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, Instituto Príncipe de Viana, 1978, p. 331.

de Gipuzkoa en la organización de aquellos Juegos Florales Eúskaros destinados a un «fomento de la cultura vasca» que responde, sobre todo, al apoyo de dicho proyecto político. Aunque todavía a finales del XIX existe un evidente desfase entre los intereses de una élite y la tónica general. Según Arana Martija, se da un «ambiente de apatía general y de minorías preocupadas». Así lo confirma el certamen musical convocado en 1882 para premiar el mejor pout-purri de aires bascongados, donde la desconfianza de los organizadores hace que en una de las cláusulas se prevea la no presentación de trabajos; como de hecho ocurrió en aquel otro certamen declarado desierto en Arantzazu en 1886 (24).

Por otra parte, Manterola es conocido sobre todo por su *Cancionero Vasco* (1877-1880) que, escrito en tres volúmenes, constituye la primera antología literaria vasca con textos poéticos -y tan sólo doce melodías- seleccionados de varios autores; además de algunos datos biográficos y observaciones de carácter filológico y gramatical. Para su confección utiliza las colecciones de Francisque Michel *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique* (1857), Sallaberry *Chants Populaires du Pays Basque* (1870), y una mención a los *Aires Vascongados* (1862) de Santesteban; además de otros materiales recogidos de los trabajos de Iztueta, B. Etxepare, Bilintx, S. Baroja, Iparragirre, Elizanburu, etc. Estos trabajos se pueden encuadrar dentro del corpus de estudios folklóricos descriptivos, tan generalizados en el siglo XIX, que reclaman las excelencias de un idílico pasado, y reducen la disciplina a la tarea de preservar una «tradición», entendida como portadora de unas esencias que se han guardado celosamente desde tiempos inmemoriales en el entorno rural y están desapareciendo ahora debido al avance de la sociedad urbana e industrial.

Las visiones románticas de un supuesto pasado feliz y libre en su autarquía, promulgada por los autores precedentes, acentúa el antagonismo entre la retradicionalizada identidad rural y la concepción liberal de origen urbano. Tras la abolición de los Fueros en 1876 y a las puertas del siglo XX, existe el caldo de cultivo idóneo para que la cultura foralista cambie de registro y se convierta en un discurso nacionalista -paradójicamente urbano- que, con la figura de Sabino Arana al frente y promovido por las condiciones de explotación social surgidas a raíz de la creciente industrialización y masiva inmigración, conecta con un amplio colectivo *euzkotarra* que ve en el foráneo -fundamentalmente español- el enemigo a combatir. Esta singular etnicidad se fragua al calor del cientifismo decimonónico dominante en Europa, y comparte la creencia en una semejanza identitaria conferida por las características raciales del grupo. Además, la antropología física, con su *rigor científico* y pretendida objetividad, proporciona argumentos a favor de la especificidad racial vasca, y el carácter determinante de estas condiciones biológicas en la configuración de los fenómenos culturales.

---

(24) Más adelante proseguirá esta política de incremento y creación de patrimonio cultural a través de concursos. Así en 1912, las cuatro Diputaciones Vascas anuncian un concurso de recopilación de canciones populares, al que se presentan Azkue con las 1001 melodías que dan origen a su *Cancionero Vasco*, y Donostia con 500 melodías que se publicarán en su *Euskal Eres-Sorta*. Como el mismo Donostia explica, «las Diputaciones se proponían proporcionar a los músicos compositores temas populares para sus obras»; lo cual, confirma la idea del interés institucional por impulsar la proliferación de cantos que pudieran servir de instrumento propagandístico, en el seno de una población eminentemente analfabeta. Centra más el tema J. Labajo Valdés en su *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España* (1987), cuando habla de la significativa importancia del fenómeno orfeonístico en el País Vasco, a finales del siglo XIX, y comenta que: «la manifestación coral permitía, como la danza, compartir colectivamente ideas concretas, explicitadas en un lenguaje común, por lo cual tanto fueristas como nacionalistas (P.N.V.) utilizarían orfeones y corales para su propaganda».

Los estudios antropológicos de Telesforo Aranzadi sobre los orígenes de la raza vasca «pirenaica occidental», y su fisonomía tipo -«mesocéfala, de cara larga y estrecha, sienes abultadas, barbilla aguda, ortógnata...» (25)-, tratan de confirmar la idea de la unidad étnica que, según el P. Donostia, integra todo lo vasco: «*la unidad de la música popular en todo el País Vasco* (español y francés). Podrán encontrarse en ella matices particulares de cada región vasca, pequeñas diferencias entre unas y otras melodías; pero, en conjunto, el alma es la misma, como son la raza y la lengua» (26). Desde esta perspectiva la tarea principal de los investigadores será la búsqueda del «alma musical vasco auténtico» que nada tiene que ver con esas melodías -como los zortzikos *koipes*- de mediados del siglo XIX: «música no nacida ciertamente de las entrañas mismas de la raza, sino más bien de inspiración italiana...». La «legítima canción vasca... ha permanecido guarecida en alto, viviendo en los caseríos y villorrios; impalpable, fugitiva...», y «aún hoy, perseguida, acosada por la oleada de barro que sale de los centros de diversión ciudadanos, vive todavía» (27). Sin embargo, conforme los trabajos de recopilación se suceden, surgen contradicciones en este modo de concebir la música vasca. A pesar de ello, pequeños arreglos *ad hoc* serán suficientes para mantener este punto de vista casi hasta la actualidad (28).

En consonancia con los primeros estudios musicológicos, la cuestión del origen se convierte en el problema fundamental de este tipo de investigación esencialista, que utiliza el *método comparativo* como herramienta fundamental de trabajo. Con los cancioneros disponibles hasta ese momento, comienzan las primeras especulaciones acerca de la procedencia de la música vasca. Gascue, en su trabajo *Origen de la Música Popular Vascongada* (1913), tras un análisis comparativo de los porcentajes de parecido entre las canciones vascas -mayormente tomadas de Iztueta- y diversos cancioneros españoles y extranjeros, propone su teoría del celtismo o del tronco celta común. Aunque en 1918, tanto el P. Donostia como Resurrección M. de Azkue -que cuentan con más «datos» negarán esta exclusiva dependencia de la música vasca respecto de la bretona; lo cual sirve, de paso, para que Azkue exponga sus argumentos a favor de la inaudita relación entre la música popular vasca y la griega. También el P. Madina apoyará en *La Música Vasca* (1943) esta incontrastable tesis del parentesco vasco-griego, sustentada principalmente, en la preponderancia del género silábico en ambos repertorios musicales.

Gascue, en otro artículo, *Las gamas célticas y las melodías populares euskaras* (1917), trata de nuevo de demostrar el tronco común celta; esta vez valiéndose del estudio del porcentaje de gamas incompletas -siempre anteriores, según él, a las escalas diatónicas introducidas por la música gregoriana-, menor cuanto más se parezca un

---

(25) Donostia: La canción *vasca* (1930), Vol. IV, p. 247.

(26) Donostia: *Ensayo de bibliografía musical vasca* (1931), Vol. IV, p. 325.

(27) Donostia: *La canción vasca* (1929). Vol. IV. p. 231. A comienzos del siglo veinte, los compositores nacionalistas vascos, representados por Usandizaga, Azkue, Guridi, Almandoz, Donostia, etc., se desplazan a centros europeos para estudiar nuevas técnicas y, de este modo, desmarcarse de los métodos compositivos de Madrid, vinculados a esa «escuela de Eslava» todavía sujeta a los modos italianizantes (Arana Martija, J.A.: *Música Vasca*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1987, p. 175).

(28) El combinado formado por la oposición *kale/baserri* y las peculiaridades raciales, acentúa más el carácter contradictorio de este tipo de folklorismo que rebusca en las esencias musicales de la raza, mientras se preocupa de unas influencias externas que en principio no debieran de repercutir en esos individuos de la misma raza.

(29) Para una consulta detallada de estos posibles parentescos y las cifras estadísticas exactas, ver en Arana Martija: *op. cit.*, 1987, pp. 321-335.

cancionero al vasco, como sucede con el de Bretaña y el del País de Gales. Pero este nuevo intento también es rebatido más tarde por los análisis de Uruñuela, que tienen en cuenta los grandes cancioneros de Azkue y Donostia, e incrementan así considerablemente la proporción de gamas incompletas. Como es de esperar, los resultados son cuando menos inciertos; en definitiva, a través de estas cifras a la baja o a la alta, lo único que se pone en evidencia es la especulación sobre las posibles -también probables, aunque casi nunca constatables- influencias en el cancionero popular vasco.

Idéntico interés cuantificador guía los estudios que tratan de encontrar en las canciones mismas las características inherentes a la música vasca, olvidándose de todos los demás parámetros del hecho musical. Así ocurre con las sucesivas y fallidas tretas para conseguir dar con ese núcleo prístino del alma musical vasca, y fijarlo en un ritmo, melodía o tonalidad determinado; pero la complejidad y diversidad de elementos que se agolpan en torno a este reto es tal, que las continuas refutaciones -siempre en términos cuantificables- no hacen sino concluir en imprecisas afirmaciones, temerosas siempre de incluir bajo el epígrafe de «lo auténticamente vasco», todas las estructuras musicales que no respondan -no a unos supuestos preceptos objetivos, sino a unos esquemas preconcebidos- a unos cánones establecidos por una tradición que viene forjándose ya desde el siglo XVIII.

El P. Larramendi proporciona las primeras imágenes musicales acerca de lo genuinamente vasco, cuando habla del *exotismo* del «fandango vasco» que considera -como lo hace luego Gascue- una variante de la jota; por tanto, excluible. Más adelante J. A. Zamácola comienza a construir el *mito de la melancolía* o tristeza de las canciones populares vascas, basado en la errónea creencia de la superioridad numérica de las melodías escritas en modo menor -además de la literalizada relación automática entre melancolía y modalidad menor (30)-. Este mito es corroborado luego por Bordes en aquella frase que exclama: «Desafío a que un vasco cante en modo mayor» (31); o el mismo Donostia que -aunque se da cuenta de que toda la música de danza «está escrita en mayor o en modos antiguos que se le asemejan (32)-, no duda del carácter innatamente vasco del modo menor:

«Aun cantando asuntos alegres, nuestros cantores lo hacen frecuentísimamente en modo menor... ¿Por qué nuestra raza, sobre todo en los individuos no contagiados del exotismo, prefiere casi siempre las canciones melancólicas a las alegres?... Y es tan connatural esta melancolía, que,... un día espléndido en que el horizonte no aparece empañado por nubecilla alguna, más bien produce en nosotros un sentimiento de tristeza que de alegría.» (33)

Una y otra vez se cae en la contradicción de considerar lo más vasco aquello que menos presencia tiene en los cancioneros. Lo mismo pasa con el polémico «zortziko», ya que según el capuchino, «el de legítima ascendencia vasca, es muy raro. No forma sino un capítulo o apéndice corto de nuestro cancionero» (34). Así pues, tanto el modo menor

---

(30) N. Goodman, en su obra *Los lenguajes del arte* (Seix Barral, 1976) trata este importante aspecto de la aplicación metafórica o literal de un predicado a un objeto. En principio, «las metáforas, al igual que los estilos nuevos de representación, se vuelven más literales a medida que su novedad decrece» (p. 82). Decir del cuadro gris que es triste, será metafóricamente verdadero y literalmente falso, pero la aplicación rutinaria de ese esquema transferido que organizaba antes nuevas e inusitadas asociaciones, hace que se olvide el interés inicial y la metáfora se convierta en una verdad literal.

(31) Donostia: *La canción vasca* (1934), Vol. IV, p. 256.

(32) *Ibid.*, p. 256.

(33) Donostia: *De música popular vasca* (1916), p. 32-34.

(34) Donostia: *La canción vasca* (1934), Vol. IV, p. 248.

como el ritmo de zortziko, no son más que dos características de un idealizado e ideologizado tipo de canción popular que cala profundamente en las maneras de creer y crear música vasca por parte de todos los máximos representantes del nacionalismo musical de las primeras décadas del siglo XX (35). Por otro lado, la polémica suscitada en torno al origen y modo de escritura del zortziko conduce a los estudiosos vascos a enzarzarse en discusiones bizantinas que, sin embargo, sacan a relucir el trasfondo de una cuestión que será decisiva a la hora de diseñar ese prototipo de canción vasca (36).

En los trabajos que Azkue da a conocer en 1918 y sirven de introducción a su *Cancionero*, trata éste primero de desmontar las tesis sobre el parentesco musical vasco-celta de Gascue, antes de hacer notar los contactos entre la música vasca y la griega, y apuntar luego la presencia del ritmo quinario en el Himno a Apolo de los griegos. Unos años antes, el mismo T. Aranzadi había escrito el artículo *A propósito de algunos 5/8 lapones y castellanos* (1910), mostrando la amplia difusión geográfica de este ritmo. Sin embargo, Gascue advierte la inexistencia del ritmo de 5/8 en la colección de Iztueta, por lo que no duda en defender su origen muy moderno -decimonónico-. Así lo expresa en sus conferencias de 1906 y lo confirma más tarde: «lo probable es que el compás primitivo del zortziko fuese el de 6/8; que, dada la dificultad práctica... de medirlo con exactitud, se fuese introduciendo en el uso la corruptela de abreviar el segundo tiempo de cada compás». En el caso de las melodías laponas, se trataría de una exageración en la acentuación de la primera corchea del segundo tiempo del «primitivo y natural compás de 2/4» que se transformaría en el compás quebrado. Además Gascue recurre a explicaciones que adolecen de esa pretendida actitud científica que se vale de criterios formales para categorizar la historia musical en grandes períodos que evolucionan unilinearmente de lo simple y confuso a lo complejo y coherente: primero estaría el grito, luego los cantares imprecisos, después la melopea de ritmo libre y más tarde las canciones sujetas al ritmo y al (compás primitivo), de 2/4; de aquí surgiría el compás ternario. Según Gascue, «la división del tiempo más fácil y natural es la binaria», ya que «la naturaleza tiende al equilibrio y a la simetría... El ritmo de la Naturaleza, en las estaciones, en las mareas, en las fases solares y lunares, es simétrico. No es, pues, de extrañar que las artes plásticas tengan por fundamento la simetría y que la excepción sea faltar a ella». De todo ello «se deduce que el compás quebrado de 5/8 no es un compás natural, sino un verdadero artificio en la métrica del tiempo musical» (37). También en otro artículo posterior, Gascue trata de defender su postura de la simetría natural poniendo como ejemplos la preferencia por la *regularidad* del zortziko escrito en 10/8 mostrada por Eslava en su Método *de Solfeo*, y el zortziko del *Trío* compuesto por Ravel en 1914, escrito en 8/8. Para entonces, Aranzadi ya se había mostrado en desacuerdo con Gascue al afirmar que «lo que el pueblo ha creado, o desarrollado, o conservado por sí, sin ayuda -ni menos dirección de

---

(35) Para comprobar la raigambre de esta tesis, basta recordar el «zortziko da gure dantza zaharra» que se canta en los *Eusko Irudiak* de Guridi, y los zortzikos que aparecen en otras obras del mismo compositor como *El Caserío* o *Amaya*.

(36) Aconsejamos el repaso de los esclarecedores argumentos de C. Sánchez Equiza «En torno al zortziko», *Txistulari* 146, 1991) en defensa del origen vocal y estrófico del zortziko; va que, el autor centra acertadamente el tema, al analizar las diferentes -y muchas veces erróneas- interpretaciones desde una doble perspectiva que achaca los cambios experimentados por el inicial «zortziko cantado», por un lado, al «paso de una fase vocal a una instrumental»; y por otro, al «paso de una tradición oral a una tradición escrita, o lo que es lo mismo, a los intentos de transcripción del zortziko» (p. 49).

(37) Gascue, F.: «El compás quebrado del zortziko», en *Revista Euskalerría*, 1911, pp. 304-310 y 493-499.

escuela- es muchas veces más complicado, pero también más natural que lo que en los estrechos sistemas artísticos de las escuelas europeas cabe» (38). Parecía, sin embargo, que faltaban todavía esos ejemplos que desmintieran la creencia en la invención reciente del ritmo de 5/8 defendida por Gascue, para negar así su artificiosidad o amaneramiento de reminiscencias italianas. Será el P. Donostia quien encuentre varios zortzikos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX escritos en 5/8; debido a lo cual, tampoco éste mostrará recelos en asentir sobre la naturalidad del ritmo quinario.

Como hemos indicado arriba, lo interesante de todo este enredo, no es la conveniencia o no de una determinada manera de escribir el zortziko, sino la óptica desde la que se empieza a enmarañar la contienda; es decir, la manera de plantear el tema partiendo de una visión de la realidad que coincide, *grosso modo*, con el enfoque naturalista adoptado por todos los autores; aunque adquiere distintos matices en cada uno de ellos.

En el caso de Gascue sus argumentos vienen respaldados por las investigaciones de percepción psicofisiológica de Helmholtz, que cree en la existencia de una correspondencia entre la armonía fundamentada en los armónicos *naturales* y el modo en que el oído percibe los sonidos sin intervención de ningún precepto ni convención artificial. Como señala Gascue,

Helmholtz dice en un voluminoso tratado de la Fisiología del oído, después de haber estudiado física, matemática y fisiológicamente con entero detalle las armonías de los intervalos consonantes, que los músicos con solo su oído, sin necesidad de saber nada de tales estudios y leyes físicas, llegaron desde que hubo armonía, a las mismas exactas conclusiones que él.

Otro tanto sucede con cuanto hace referencia al equilibrio, a la regularidad, a la simetría en el ritmo y en el compás. Cualquier músico dotado de buen sentido, sigue, sin darse cuenta de disquisiciones de clase alguna, el instinto natural.

Para lo que se necesita esfuerzo verdadero y mucha ciencia, aunque entendida de manera disparatada, es para prescindir deliberadamente del ritmo, de la línea melódica y de todo acorde consonante» (39).

Disparatados le parecerían seguramente a un músico africano, preocupado más por las variaciones rítmicas, los «acordes consonantes» occidentales. Esta etnocéntrica disertación concibe el hecho musical como algo externo desvinculado totalmente de cualquier situación concreta y sujeto a unas leyes armónicas válidas para seres humanos de todos los tiempos y lugares. Habría que recordar, sin embargo, lo inadecuado de esta manera de pensar, que se desmorona fácilmente con evidencias tales como la imposibilidad de explicar la presencia constante y «consonante» -para nosotros- de un modo menor, que no encaja con los armónicos naturales. Tanto Helmholtz como anteriormente Rameau, encuentran en este punto un escollo insalvable que trunca sus pretensiones y, de algún modo, las de la musicología decimonónica positivista alemana, en general (40).

Por otro lado, la condición de antropólogo hace que Aranzadi asuma la cuestión de la pertinencia étnica a la hora de hablar de lo natural en música. En su caso, como en el del P. Donostia, el concepto de música natural se acerca más a aquella idea de música popular pedrelliana, de claros destellos rousseauianos, que conecta con un no se sabe

(38) Aranradi, T.: «El compás del zortziko» en *Revista Euskalerraren Alde*, 1915, p. 677.

(39) Gascue, F.: «La simetría y el compás de 5 por 8», en *Revista Euskalerraren Alde*, 1916, p. 26.

(40) Fubini, op. cit., p. 341-342.

qué misterioso fondo racial del pueblo. Pero veamos qué idílica imagen de pueblo vasco y música vasca nos muestra el capuchino:

«En un extremo del largo balcón, sobre el que vienen a posarse las ramas de los cerezos, de los viejos perales, está sentada la madre, la abuelita vasca, uno de esos tipos que los Arteta y los Zubiaurre han inmortalizado en sus lienzos. Frente al caserío se escalona, en toda la gama de ondulaciones posibles, el paisaje vasco: prados de verde esmeralda, bosques de un verde oscuro, campos de trigo dorado por el sol, cintas de plata en el fondo de los valles... este paisaje se alarga hasta el mar. El mar vasco, que pocas veces aparece ancho, grande, pues una neblina tenue lo llena de misterio. Contemplad a la madre en presencia de esta naturaleza, y comprenderéis por qué muchas de las canciones vascas poseen un sentimiento interior, una *Innigkeit*, que dicen los alemanes, tan profunda. Para cantar, al artista popular bástale copiar, notar lo que ve...» (41).

Desde la mencionada literatura ruralista de Larramendi hasta los idealizados modelos de vida tradicional vasca evocados por Trueba y Campión, se va dando forma a un imaginario vasco compuesto de un variado repertorio de figuras, que los artistas «renacentistas» tratan de plasmar en sus pinturas y relatar en sus canciones. De ahí que se pueda hablar más de una *ficción naturalista*, que de una descripción aséptica de la realidad; como ahora trataremos de explicar.

El P. Donostia cree que los sonidos pueden «copiar del natural» por medio de la imitación, sin que se produzca ninguna *deformación* de lo real. Así sucede, según él, con las imitaciones del canto de los pájaros y otros animales, que vienen «representadas» en los diseños melódicos de obras suyas y de otros muchos compositores. En cambio, no ocurre lo mismo cuando entramos en el terreno de los conceptos: los sonidos necesitan de la palabra para expresar ideas concretas. Los sonidos aunque pueden reforzar el sentido de esas palabras, son de por sí indiferentes a ellas y pueden actuar autónomamente: «la música, cuyo lenguaje es vago por naturaleza, es decir, de un orden completamente distinto de la palabra, ¿puede llegar al grado de imitación de las otras bellas artes?. Creo que no... porque la música es un manto que toma formas diversas según el cuerpo espiritual que bajo él se cobije. Y así se puede dar el caso de que la melodía, que en un pueblo se ha oído con texto religioso, aparezca en otro al servicio de ideas satíricas o picarescas» (42). El P. Donostia evidencia aquí su empatía con la concepción romántica de la música como arte *inefable*, solapada por el tópico de la asemantividad de la música; como si la cuestión del significado se redujera sólo a la referencia denotativa de la realidad (43).

Este modo de pensar presupone, primero la estricta separación entre lo representativo y lo no-representativo o abstracto en el arte, y segundo no tener en cuenta que la representación no es algo intrínseco e independiente, ni refleja fielmente una realidad objetiva, sino que la recrea en base al sistema de representación de una cultura particular (44). Además, ni existe una «música pura» o «arte puro» que se presente aislado del

(41) Donostia. *Canciones de cuna* (1932). Vol. IV, d. 343

(42) Donostia, *El humorismo en la música pura* (1929), Vol. V, p. 32-33.

(43) Sobre la distinción entre significado referencial (denotativo) y de sentido (connotativo), véase J. Zulaiká, *Tratado estético-ritual vasco*, Baroja, 1987, pp. 12-21.

(44) En *Los lenguajes del arte*, Goodman habla de esa extendida e ingenua noción de representación, según la cual se representa algo en la medida en que se asemeja a ese algo; sin embargo, no faltarán argumentos para defender que «la semejanza, sin que importe en qué grado, no es condición suficiente de la representación» (p. 22), ya que «en muchos casos, ni siquiera en un par de objetos muy parecidos, uno representa a otro». Goodman rechaza el mito del aséptico «ojo inocente» que actúa como un espejo donde se refleja el «dato absoluto» y, junto con Gombrich, defiende la «relatividad de la visión»,

exterior y libre de interpretación -como pretende la doctrina formalista que N. Goodman critica-, ni una modalidad artística que no se interrelacione con otras (45).

Movimientos corporales que dibujan secuencias musicales -o viceversa-, sonidos que pintan cuadros y colores, etc., corresponden a típicos desplazamientos sinestésicos a los que la música no se sustrae, sino que más bien invita. Cuando Donostia explica que sus Preludios vascos están compuestos antes que los comentarios adaptados a *posteriori*; trata de justificar que «estos poemitas son pura y simplemente música» (46); con lo cual incide de nuevo en la pretendida condición autónoma de la música y su carácter atemático o abstracto. Sin embargo, sus disquisiciones teóricas se contradicen con su práctica compositiva, como se hace patente en los *Preludios* o «cuadritos pequeños» impregnados de esos cantos, danzas y paisajes vascos tantas veces sugeridos por los alegorizadores de la vasquidad. Él mismo reconoce y expone los motivos por los que, aparte de las influencias de Schumann y Grieg, ha llamado vascos a estos *Preludios*: «no sólo por utilizar canciones populares vascas, sino particularmente porque he querido pintar en ellos el alma de aquellos paisajes, de aquellas personas y pueblos» (47).

Por otro lado, no es extraño que las tendencias estéticas que impulsan al P. Donostia a hacer conjeturas acerca del «grado de imitación» que alcanza la música, y su relación con el texto, provengan de los dictados de la Iglesia, y en concreto de la encíclica *Motu proprio* publicada por el papa Pío X en 1903. Si el movimiento musical vasco ha estado históricamente ligado al entramado eclesial, es especialmente importante la gran aceptación que obtiene este documento dentro del círculo de compositores vascos de música religiosa; y también entre compositores españoles de un período relativamente extenso que va desde finales del siglo XIX hasta la Guerra civil, lo que les hace ganar el apelativo de «*Generación del Motu Proprio*». Según dicho documento papal el modelo de música religiosa a seguir es el del canto *gregoriano*: el texto domina a la música -como sucede también, según Donostia, en la canción popular- y la música sirve para realzar lo que se cuenta, «la melodía es un refuerzo artístico que hace aún más expresiva la letra» (48).

---

al afirmar que «el modo como vemos y depictamos depende de, y varía con, la experiencia, la pericia, el interés y las actitudes» (p. 27); así pues una representación tiene poco que ver con la pura imitación o copia, y el realismo de un cuadro depende del «sistema de representación normal de una cultura o una persona dadas en un tiempo dado» (p. 52), que es el habitual; en este caso, el sistema de representación literal, realista o naturalista. Ocurre que «los hábitos representacionales que rigen el realismo tienden también a crear una semejanza. Que un cuadro se asemeje a la naturaleza significa a menudo que se parece a la manera como suele pintarse la naturaleza» (p. 54). La semejanza será sólo una consecuencia de esos hábitos representacionales, relativos y variables.

(45) Según Goodman, la música «...participa en la producción de aquel conglomerado lingüístico y no lingüístico que constituye esa versión visual que tendemos a tomar en un momento dado como nuestra "imagen del mundo". Pues las formas y los sentimientos de la música no están en absoluto confinados al mundo sonoro, y hay muchos esquemas y emociones, muchas formas, contrastes, rimas y ritmos que les son comunes a lo auditivo y a lo visual, así como también con frecuencia a lo táctil y a lo cenestésico. Una poesía, un cuadro y una sonata de piano pueden ejemplificar literal y metafóricamente ciertas características comunes, y cualquiera de esas obras puede tener, por lo tanto, efectos que trasciendan su propio medio. En los actuales tiempos de experimentación con diversas combinaciones de medios expresivos en las artes nada puede estar más claro que la influencia de la música sobre la vista, o de las imágenes sobre la audición, y que ambas influyen y son influidas por el movimiento de la danza. Todas esas artes se interpenetran para construir un mundo»; en Goodman, N.: *Maneras de hacer mundos*, Visor, 1990, pp. 145-146.

(46) Donostia: *Notas sobre mis Preludios Vascos* (1922), Vol. I, p. 61.

(47) *Ibid.*, p. 62.

(48) Donostia: *La música moderna en la Iglesia* (1954), Vol. V, p. 301.

Estos compositores actúan desde unos ideales estéticos que tratan de aunar la tradición gregoriana con las técnicas posrománticas de finales del siglo XIX; aunque en la práctica -sobre todo destinada al culto- estas técnicas se utilizan con muchas restricciones, y no van más allá de un cierto politonalismo. Como dice el capuchino, «tenemos que grabar firmemente en nuestro espíritu que la Iglesia es Casa de *Oración*, no es una sala de conciertos, ni un conservatorio, ni un laboratorio de experimentación musical, donde se vayan a probar las últimas resonancias recién descubiertas. Todo lo que distraiga de la oración está de sobra en la Iglesia» (49).

Para que estas palabras tengan mayor convicción, el P. Donostia recurre a los argumentos teóricos de un tipo de estética sociológica representada por el francés Jules Combarieu. Selecciona por lo tanto, frases de su ya clásica *Historia de la Música*, donde el autor alaba las virtudes del canto gregoriano, debidas según éste, al rango superior que le concede su vinculación al texto litúrgico:

«El canto llano está por encima de todas las formas de expresión del arte profano, porque está ligado a una disposición de alma, la cual, por su parte, está muy por encima de los sentimientos en que la expresión musical suele tomar su materia. La Iglesia ha conciliado tendencias contrarias (el lado sensual o sensorio de la música en sí y su fe) y ha resuelto la antinomia adoptando un arte en que se ha de ver una obra admirable de idealismo cristiano» (50).

Reaparece de nuevo en este fragmento la errónea idea romántica de la autonomía del discurso musical y su incapacidad de significar nada aparte de vagas e inaccesibles sensaciones, que reduce su ámbito de estudio al mundo exclusivo de las formas. Es cierto que el pensamiento de Combarieu critica las posturas cientifistas de esa musicología positivista alemana o *Musikwissenschaft* de Helmholtz, Riemann, etc., que propugna leyes pretendidamente eternas y universales; sin embargo, su visión histórica de los hechos musicales, a pesar de preocuparse por ciertos aspectos filosóficos y estéticos de convención cultural, no consigue llegar al núcleo del problema y romper con la falaz barrera que habitualmente enfrenta el supuesto mundo de los significados verbales con el de los significantes sonoros. De ahí que su perspectiva no exceda los límites de un formalismo a ultranza.

En definitiva, tanto aquellos intentos de Gascue por ajustarse a unos criterios evolucionistas prefabricados, como las pretenciosas anunciaciones difusionistas que han tratado de comparar lo incomparable, han concentrado su atención en la búsqueda de los enigmas que se encierran bajo las canciones populares; dando pie a polémicas irresolubles en torno a ciertas tipologías formales, ontológicamente vascas, diferenciadas de otras advenedizas. En el caso de los estudios histórico-culturales, que han sobresalido dentro del proyecto de construcción nacional vasca, los esfuerzos se han volcado hacia una labor acumulativa, ciertamente importante, pero encaminada casi exclusivamente a perpetuar unas determinadas imágenes fijas del mundo sonoro vasco, que no han considerado los cambios en los procesos identitarios de su cultura. Con todo ello, se ha llegado a una situación de estancamiento, que ha permitido abrir una brecha preocupante entre las perspectivas teóricas de una avanzadilla etnomusicológica vasca representada por el P. Donostia y sus vástagos, y los seguimientos continuos de otros países que han visto remodelar continuamente la disciplina, posibilitando así una mejor comprensión de los complejos entresijos de su correspondiente imaginario musical.

(49) Donostia: *Salesmes* (1936), Vol. V, p. 228.

(50) *Ibid.*, p. 227.