

Sobre Iparraguirre y el Gernikako arbola

(On Iparraguirre and the Gernikako arbola)

Sánchez Ekiza, Karlos

UPV/EHU. Dpto. de H^ª del Arte y de la Música. P^º de la
Universidad, 5. 01006 Vitoria-Gasteiz
carlosjavier.sanchez@ehu.es

BIBLID [1137-4470 (2007), 15; 151-163

Recep.: 18.12.06

Acep.: 18.06.07

El autor se basa en textos de José Antonio Arana Martija y en grabaciones de la Gernikako arbola dantza de la Merindad de Durango para establecer hipótesis sobre los procesos de transformación musical ocurridos en este zortziko, a caballo entre la música tradicional, la popular y la erudita, y el entorno social en el que encuentran sentido.

Palabras Clave: Iparraguirre. Gernikako arbola. Tradición. Música tradicional.

Egilea Jose Antonio Arana Martijaren testuetan eta Durangoko Merindadeko Gernikako arbola dantzaren grabazioetan oinarritu da, musika tradizionalaren, herrikoiaeren eta erudituaeren artean dagoen zortziko honetan eta horren gizarite inguruan egondako musika-eraldaketaren prozesuei buruzko hipotesiak egiteko.

Giltza-Hitzak: Iparraguirre. Gernikako arbola. Tradizioa. Musika tradizionala.

L'auteur se base sur des textes de José Antonio Arana Martija et sur les enregistrements de la Gernikako arbola dantza de la Merindad de Durango pour établir des hypothèses sur les processus de transformation musicale subie par ce zortziko, à cheval entre la musique traditionnelle, la musique populaire et la musique érudite, et l'environnement social dans lequel elles trouvent leur sens.

Mots Clés: Iparraguirre. Gernikako arbola. Tradition. Musique traditionnelle.

1. PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN

Hace ya cuarenta años el autor que homenajeamos en este número de *Musiker*, José Antonio Arana Martija, publicó un artículo titulado “En torno a la letra y música del Gernikako Arbola” (Arana Martija 1966) en el que lanzaba la hipótesis de que este archipopular zortziko no era ni de Iparragirre ni, como en algún momento se defendió, de Altuna, sino que se trataba de una melodía popular anterior a ellos y de autor desconocido, y catalogable por ello como música popular. Bastantes años más tarde, en 1983, un nuevo artículo desarrollaba esta idea (Arana Martija 1983), sobre la base de que con esta melodía se realizaba la hoy conocida como *Gernikako Arbola Dantza* en la localidad de Garay, en el Duranguesado.

Según Arana Martija, en efecto, la *sacralización* del Gernikako haría inviable su utilización para la danza, de lo que deduce que la música del baile es anterior a su utilización por Iparragirre, e incluso profundiza en la biografía del kantari intentando buscar la posibilidad de que el por entonces jovencísimo bardo hubiera podido oír esta melodía en alguna estadía por aquella zona. Siguiendo la tradicional costumbre, (como cualquier *bertsolari* que utilizó *aires viejos*, dice Arana), Iparragirre utilizó sin mayor reparo esta melodía para nuevos textos que aprovecharan su estructura de *zortziko txikia*.

Diez años más tarde, Sabin Bikandi, a la sazón director de *Txistulari*, dedicó para esta revista un nada desdeñable esfuerzo en pro de la búsqueda de la interpretación más cercana posible a la original de diversas melodías de danza. Para el número 151, dedicado a las danzas de Vizcaya, quiso hacer lo mismo con la *Gernikako Arbola Dantza*, y para ello, después de varias gestiones consiguió una grabación realizada en 1970 a Serafín Amezua, el último representante de una dinastía de tamborileros, los *Patxiko*, que ejercieron su oficio sin interrupción desde, al menos, comienzos del siglo XIX (Bikandi Belandi 1992).

De alguna manera, la interpretación de Serafín, muy ligada a la tradición oral, podía ser diferente a la de Alejandro Aldekoa, el *txistulari músico* con conocimiento sobrado de solfeo que le sustituyó en la tarea de interpretar estas danzas. Y, sin duda, las diferencias más espectaculares entre ambos músicos aparecen precisamente en la *Gernikako Arbola Dantza*, hasta el punto de que Bikandi optó por escribirla a partir de la interpretación de Serafín, y no sólo con una serie de interesantes variantes melódicas respecto a la conocida canción de Iparragirre, sino incluso en el compás en que usualmente se escribe el ritmo de *ezpata-dantza*, es decir, amalgama de 6/8 y 3/4.

No se puede decir, desde luego, que este último hallazgo haya hecho correr mucha tinta (bastante menos que, según el propio Arana Martija, la afirmación en su momento de que el Gernikako no tenía como autor a Iparragirre). El hecho de que el escrito de Sabin Bikandi apareciera de forma casi solapada, en una publicación muy especializada y además en euskera no habrá contribuído seguramente a su difusión, pero sin duda también en

un plazo de tiempo relativamente corto la imagen del *Gernikako Arbola* ha cambiado de forma importante. En general, el zortziko como género ha sufrido un deterioro más o menos similar al de otros iconos de la cultura vasca, como el txistu y la música coral, pero también como la *txapela* o el *kaiku*. Propuesto en su día como himno de la Comunidad Autónoma Vasca, el peso del PNV hizo que la melodía elegida para tal fin fuera el *Gora ta gora Euskadi*, o, lo que viene a ser lo mismo... la marcha de los mismos *ezpata-dantzaris* del Duranguesado que interpretan la *Gernikako Arbola Dantza*. Desde luego, el *Gernikako* ha perdido buena parte de su poder simbólico.

Y además, a decir verdad tampoco creo que sea especialmente importante averiguar *quién* es el autor original del *Gernikako*, y creo muy improbable que alguna vez lleguemos a saberlo a ciencia cierta. En realidad, a mí el tema me ha parecido especialmente interesante porque en su nimiedad, tal y como yo lo entiendo, tenemos un ejemplo de microhistoria en la que podemos apreciar con claridad algunos de los principales factores, tantas veces contradictorios, que intervienen en el desarrollo de la música tradicional y popular. Y en segundo lugar, y sin salir de esa nimiedad, porque determinados factores de análisis técnico musical nos aparecen como perfectamente entrelazados con otros de carácter social y extramusical, lo que viene a constituir con probabilidad uno de los temas candentes de la actual Musicología, y desde luego una de mis preocupaciones en ese ámbito.

Por ese motivo, hace ya unos cuantos años pedí copia de la grabación de Serafín a Sabin Bikandi, quien tuvo la amabilidad de cedérmela, de modo que pude comprobar en directo algunas de las diferencias entre la versión de la *Gernikako Arbola Dantza* de Serafín Amezua y la de Alejandro Aldekoa, que en este último caso es tanto como decir la versión de José María Iparraguirre. Esta grabación está, por supuesto, a disposición de cualquier interesado en el tema, y del análisis de la misma nacen las ideas que os invito a compartir en las siguientes páginas.

2. EL GERNIKAKO DE SERAFÍN

Serafín Amezua (1899-1973) fue, como hemos indicado, el último eslabón de una mítica dinastía de txistularis que se remontó al siglo XVIII. Según sus propias palabras (XX 1973:21¹), su profesión de tratante de ganado no le dejó el tiempo suficiente para igualar las habilidades de su padre. No tenemos, por otra parte, la certeza de si sabía solfeo, y de hecho Sabin Bikandi, el mejor estudioso de este nada desdeñable tema, acaba concluyendo que su conocimiento de la escritura musical debía de ser muy rudimentario (2000:223). En cualquier caso, y en las propias palabras de

1. Este artículo contiene apenas una breve entrevista a Serafín y unas fotografías del mismo. En él se menciona la existencia de una grabación realizada a nuestro músico que *para siempre* quedaría guardada en la Asociación de Txistularis. Aunque no está firmada, la autoría más que probable del artículo –en el que se afirma que Serafín Amezua no sabía solfeo– es de Juan Mari Mendizabal.

Serafin, su aprendizaje lo realizó de forma práctica tocando con su padre (XX 1973:22). Tampoco sabemos exactamente el momento en el que se realizó la grabación, aunque en cualquier caso está claro que nuestro txistulari no debía estar en la plenitud de sus facultades: en 1966, con sesenta y siete años, había dejado ya la mayor parte de sus actuaciones públicas debido a su delicada salud (Bikandi, 2000:98), y la fecha de publicación del artículo al que estamos haciendo referencia acaba precisamente con una brevísima nota necrológica, ya que coincide con su muerte en 1973.

He aquí la manera en que Sabin Bikandi escribió la interpretación del *Gernikako Arbola Dantza* por Serafin, y que yo considero sustancialmente correcta:

6
10
15
19
23
27
31

Las diferencias con el *Gernikako arbola* de Iparraguirre, el que todos conocemos, son palpables. La más llamativa, desde luego, es la del compás, que no es el 5/8 casi definitorio del *ritmo de zotziko*, sino el de amalgama 6/8 y 3/4 con la que usualmente se escribe el *ritmo de ezpata-dantza*, aunque, según el propio Sabin Bikandi, tocado en esta ocasión de forma más lenta (1992:20). No estará de sobra recordar al que no esté familiarizado con la práctica interpretativa de estos bailes que la diferencia casi insalvable que existe en la racionalidad de estos compases (6/8 y 3/4 frente a 5/8) no lo es en absoluto en la práctica de los ritmos: en el caso de la *ezpata-dantza* el factor de irregularidad no es una simple hemiolía, sino que los compases

de 6/8 son más lentos que los de 5/8². De hecho, la periódica irregularidad de este ritmo apenas constituye una exageración, y sobre todo una regularización, del de *zortziko*, y ocurre en casos prácticos como el de la *Katxarranka* de Lequeitio, en las que la misma melodía asume el *ritmo de zortziko* para el paseo y el de *ezpata-dantza* para el baile propiamente dicho.

En otras palabras, que la interpretación de Serafin sea distinta de la del *zortziko* de Iparraguirre nos mete de lleno en las problemáticas de escritura musical, fundamental pero no exclusivamente rítmicas que tanta tinta han hecho correr a los estudiosos sobre música tradicional vasca (de hecho, en el mismo número de *Txistulari* en que se publicaba la entrevista y la necrológica de Serafin, M^a Luisa Ozaita y Juan M^a Mendizabal presentaban un breve estudio con cuatro versiones diferentes de los *Erregelak*, dos de ellas para txistu, las de Serafin y Alejandro, y otras dos cantadas).

El resto de las diferencias son melódicas, y en la escritura de Bikandi pueden resumirse en la utilización de la escala diatónica con la única adición, aparentemente algo caprichosa además, del fa sostenido alto, que podría llevarnos incluso a un cierto callejón sin salida si desconociéramos la idiosincrasia de nuestro instrumento. Sin embargo, sabemos que las notas utilizadas en esta versión³, que forman esta gama:



se corresponden, a falta del re inmediatamente inferior y el La inmediatamente superior, con la llamada *gama natural* del txistu, la que utilizaban los antiguos tamborileros con orificios completamente tapados o destapados, y que era completamente diatónica salvo por el fa sostenido alto, que se puede realizar sin necesidad de técnicas más complejas como las que los actuales txistularis utilizan hoy día *buscando* la afinación del resto de las notas con diferentes posiciones intermedias.

Habría que añadir que el txistu de Serafin, como de alguna manera afirman Ozaita y Mendizabal (1973:24), daba *unos sonidos rarísimos*, ajenos al sistema temperado. Muy probablemente, las notas MI y SI estaban bastante lejos de la afinación temperada, lo que produce un resultado sonoro más diferente al *Gernikako* que estamos acostumbrados a escuchar de lo que se aprecia en la partitura. Y si, finalmente, hablamos –como estrictamente no debiéramos hacer fuera del sistema temperado– de modalidad

2. En el caso de la interpretación de Alejandro Aldekoa, en relación 9/10 (Sánchez Ekiza 2004:103 y ss.).

3. Utilizando la notación usual en el txistu, es decir, transportada.

y tonalidad, esa gama no completamente temperada no puede distraernos de la presencia de una nota tónica, el DO, y una lógica ausencia de modulaciones. En este contexto, no creo que pudiéramos aventurar que los fa sostenidos en los compases 3 y 32 nos llevaran a *modular* a sol mayor; más bien me inclino a pensar en un recurso meramente melódico, en un colorido especial de carácter artístico que proporciona el contar con un sonido más, el fa sostenido alto. Veamos, después de resaltar estos detalles, el *Gernikako* de Iparraguirre, o, lo que es lo mismo, el que tocaba Alejandro Aldekoa.

3. EL GERNIKAKO DE IPARRAGUIRRE Y SUS DIFERENCIAS CON EL DE SERAFIN

Transcribo aquí, en la misma tonalidad de DO a fin de realizar las pertinentes comparaciones, el *Gernikako arbola* que estamos acostumbrados a escuchar:

Ger -

6 ni - ka - ko ar - bo - la da bein - di - ka - tu - a

10 eus - kal - du - nen ar - te - an guz - tiz mai - ta - tu - a Ger - a.

15 E - man ta za - bal - tza - zu mun - du - an fru - tu - a

19 a - do - ratzen zai - tu - gu ar - bo - la san - tu - a

23 e - man ta za - bal - tza - zu mun - du - an fru - tu - a

27 a - do - ratzen zai - tu - gu ar - bol - la san - tu - a.

31

Por lo que respecta a la rítmica, está escrito en el compás de 5/8 que se usa habitualmente para el *ritmo de zortziko*, sin mayores complicaciones que el calderón del compás 29, que es incompatible con la versión que se baila

en Garay, y que usualmente se *prepara* con un ligero *ritardando* e incluso un *tenuto* en el re igualmente incompatibles con la danza.

A nivel melódico las diferencias son mucho más palpables, y tienen que ver no ya con recursos puramente melódicos, sino con la asunción plena del sistema tonal, la tonalidad de do mayor y diversas modulaciones a tonos próximos. Los compases 10 al 13, tienen el fa sostenido como consecuencia de un cambio sin transición a mi menor, y los mi bemoles de los compases 16 a 21 son consecuencia de un cambio similar al modo menor de do. El re sostenido del compás 22 es un cambio cromático que sirve para volver al do mayor, estableciendo un clima de exaltación cada vez mayor al comenzar la siguiente subfrase de cuatro compases con un semitono más para llegar al fa, la nota más alta de la canción (compás 27) y terminar con el antes citado calderón del compás 29. Esta especie de *crescendo* melódico-armónico era muy apropiado para la índole patriótica que sin duda buscaba Iparraguirre, y coincide además en su primera estrofa nada menos que con la palabra *santua* como sublimación apologética del símbolo de las libertades forales.

Nos encontramos pues con dos versiones diferentes de una misma melodía: la de Serafin encaja en los parámetros de la música de los tamborileros *iletrados* vascos: una escala particular y limitada, producto de la naturaleza de un instrumento peculiar, y una gran complejidad rítmica. La de Iparraguirre, por contra, desarrolla conceptos de la música erudita de su tiempo, tales como el sistema tonal (en lo que insistía Arana Martija), los cambios de tono y el cromatismo como recurso técnico y también como medio de exaltación emotiva y patriótica, pero también sin mayores dificultades rítmicas que las propias de la agógica romántica.

Estas características son muy similares, con todo, a las que aparecen en el resto de los *zortzikos* de Iparraguirre. La estructura literaria del *zortziko txikia*, de la que se deriva el propio nombre de *zortziko*⁴ es casi norma desde los primeros *zortzikos* musicales de los que tenemos noticia, como el *Adiyo Probintziya* del Conde de Peñaflores (Donostia, 1928), y también lo es en Iparraguirre, ya que sólo uno de sus *zortzikos*, *Ezkongaietan*, asume la de *zortziko nagusia*. Esta estructura, además, no es meramente estrófica, ya que se corresponde siempre con un fraseo de dos o a lo sumo tres frases cuadradas de ocho compases, cada una de las cuales tiene dos subfrases de cuatro compases que usualmente funcionan como antecedente y consecuente y que encajan prácticamente siempre con la estrofa a razón de dos compases por cada verso, es decir, dos frases cuadradas de ocho compases por estrofa.

En el *Gernikako*, por ejemplo, los cuatro primeros compases constituyen una introducción instrumental que se repite como final, pero el resto de la canción lo constituyen tres frases cuadradas, de las cuales la primera reproduce un *lauko*, esto es, cuatro versos que se repiten en su letra y música,

4. Esto es, ocho (*zortzi*) versos, alternativamente de siete y seis sílabas y con rima en los pares.

mientras que la segunda y la tercera frases repiten el segundo *lauko*, repartiéndose de esta manera cada estrofa en tres frases cuadradas. A este respecto, Iparraguirre se caracteriza en sus zortzikos por la variedad, de modo que prácticamente no repite nunca la misma estructura, aunque en general huye de la fórmula que sería más fácil, es decir, una frase cuadrada repetida para cada *lauko*, y sólo la utiliza en *Nere amak baleki*.

Otro rasgo del estilo de Iparraguirre es la abundancia de modulaciones, especialmente si recordamos que estamos hablando de obras de apenas dos o tres frases musicales: el único zortziko que no tiene cambios de tono es *Ezkongaietan*, y en los demás se producen siempre a tonos cercanos y prácticamente siempre por círculo de quintas (a veces empezando en la dominante de la dominante) o bien sin modulación, de forma directa. Muchas veces, estos cambios de tono lo son también de modo, cambiando de mayor o menor y viceversa (en Iparraguirre, esto ocurre, además de en el *Gernikako*, en *Amerikatik Urretxuko semiei* y *Nere amak baleki*, además de en otras canciones, como *Errukarria*, *Nere etorrera* y *Nere ongile maiteari*). Estos cambios de tono, además, respetan siempre la cuadratura del verso o de la frase musical, de forma que la llegada al nuevo tono se produce siempre en principio o en final de subfrase. En el caso del *Gernikako*, la segunda subfrase arranca sin modulación en mi menor (compás 10), tercer grado del tono de do mayor. El paso a do menor se hace pasando por la dominante al comienzo de la segunda frase (compases 15 y 16), y la vuelta al do mayor se hace –y esto es más inhabitual en nuestro autor– mediante un cromatismo que termina justo en el comienzo de la tercera frase, en el compás 23.

Pero hay más rasgos estilísticos del *Gernikako* que son muy usuales en Iparraguirre. El más claro a mi juicio es la existencia de una *culminación*, un *punto álgido* a nivel melódico, muchas veces la nota más alta de la composición, y que es lo que Isabel Díaz Morlán (2005:189), ha llamado *cima*. Este recurso es utilizado por Iparraguirre en todos sus zortzikos, con la única excepción del poco conocido *Gora euskera!!* En la mayor parte de los casos, la cima se localiza en el antepenúltimo compás, lo que no es el caso del *Gernikako*, ya que el recurso del calderón otorga a mi juicio ese carácter al mi del penúltimo compás, aunque no sea la nota más alta de la canción. Y es que, aunque menos –y a mi modo de ver menos importantes, también hay rasgos del *Gernikako* que no aparecen en el resto de zortzikos de Iparraguirre: el propio calderón, y una cierta abundancia de melismas, mayor que en los demás, son los más claros.

En conjunto, pues, creo que las características técnicas del *Gernikako arbola*, al menos tal y como lo conocemos hoy, entran de lleno en los parámetros de la producción musical de Iparraguirre, al menos de modo suficiente como atribuirle de forma razonable su composición, aunque fuera como adaptador de una melodía anterior a la que dio su forma definitiva.

Las modulaciones, por otra parte, el calderón y el propio estilo un tanto *belcantístico* de los zortzikos de Iparraguirre proceden de la música erudita europea romántica que conoció a través de sus viajes por Europa, ya que

estos aspectos no aparecen en los escasos zortzikos anteriores a él que conocemos. Su combinación con la métrica de los bertsolaris y el compás de 5/8, que simplifica de forma accesible al oyente más o menos culto de su época las complejidades del *ritmo de zortziko*, creó muy probablemente un producto nuevo, que mezclaba características tradicionales vascas y eruditas europeas⁵, y que tuvo un éxito arrollador.

La reciente tesis doctoral de Isabel Díaz Morlán (2005:185-189), en efecto, insiste para la producción de zortzikos entre 1870 y 1939, en la importancia de factores estilísticos como la modulación (presente en el 70 % de los casos), especialmente con cambio de modo mayor a menor o viceversa (74 % de las mismas), y la presencia de *puntos álgidos, que funcionan como cimas emotivas*. Es este tipo de zortzikos que de manera sin duda menos científica y más cáustica definía un joven Azcue (1901:15).

Aquellos zortzikos cuya segunda parte en tono mayor está pidiendo baile agarrado (y permitidme 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; [...] 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.

Aquellos zortzikos de Iparraguirre que seguimos escuchando y cantando ciento cincuenta años más tarde, y que, muy probablemente, se convirtieron en el patrón estético de este sin duda exitoso género, al encontrar un factor específico y fuertemente original, el compás de 5/8 a la manera vasca, que permitía además integrar todos los logros de la música *culta* del momento en un producto aceptable para una burguesía ávida de *señas de identidad* propias. El *Gernikako* es con toda probabilidad el mejor exponente de este nuevo género, y su andadura, que comenzó en Madrid en 1853, llegó también a Garay. Podríamos preguntarnos si, en este caso, es primero la gallina o el huevo, es decir, si Iparraguirre adoptó la melodía que posiblemente oyó a su paso por Garay y la recreó dándole su impronta personal, o bien si simplemente la falta de sabiduría teórica musical de Serafin Amezua le impedía tocar correctamente el *Gernikako* y su interpretación era el resultado de esa carencia.

5. En la famosa improvisación en formato de *zortziko txikia* se expresaba así el no menos famoso *bertsolari Txirrita*: *Eskola ona eta musika / bertsolaria gainera / gu ere zerbait izango gera / hola hornitzen bagera / Hatoz gure kalera, / baserritar legera, / musika horiek utzita; / Errenterian bizi naiz eta / egin zaidazu bisita*. (Buena escuela y música / y además *bertsolari* / nosotros también algo seremos / si así nos dotamos / Ven a nuestra calle, / a la manera de los campesinos, / dejando esas músicas; / vivo en Rentería / hazme una visita) La primera estrofa es algo más fuerte, y en ella se acusa a Iparraguirre de andar por los caminos como un cómico en busca de dinero, mientras que los *bertsolariak* actuaban gratis.

Sin duda, la forma de interpretar de Alejandro no era simplemente *diferente* a la de Serafin. Su dominio del solfeo no sólo le proporcionaba acceso a un nuevo mundo musical, sino también a un mayor prestigio social, y era desde luego acorde con los gustos mayoritarios de la población, aquéllos que Iparraguirre adaptó en un camino que hoy día nos parece ineludible. El cambio rítmico fue, como ya hemos indicado, casi imperceptible, una cuestión de mero matiz, que tampoco debió de ser muy problemática teniendo en cuenta que Alejandro era además maestro de danza.

Y adoptó la archiconocida versión de Iparraguirre probablemente sin muchos problemas de conciencia: para él suponía una mejora que consideraba más importante que el mero *tradicionalismo* de tocar como lo hacía su referente más cercano, Serafin Amezua. De esta manera, un referente indiscutible de la cultura txistulari por su forma *tradicional* de tocar, fue en realidad el autor de diversos cambios en esa tradición⁷. También es curiosa la adopción incluso del nombre de *Gernikako arbola dantza*, que, según la hipótesis que mantengo, debió de ser necesariamente otra *invención de la tradición*, aunque no necesariamente de la misma época que la asunción en Garay de la melodía de Iparraguirre.

6. CONCLUSIONES

Así pues, podemos aventurar tres razones por las cuales el cambio del que estamos hablando no sólo fue posible, sino que incluso pasó prácticamente desapercibido en un momento en el que el seguimiento de la Tradición, asumido como seña de identidad, tenía tanta importancia. La primera es que fue realizada por una personalidad de prestigio, de un *guardián de la Tradición*, siguiendo la terminología que Díaz-González Viana (1999) utilizara para los *colectores*; la segunda, que el cambio no fue en definitiva demasiado perceptible para los parámetros locales, y la tercera y sin duda la más importante, que la nueva forma de interpretar se correspondía con las formas musicales y sociales que se habían convertido en dominantes en ese momento, incluso en una población pequeña como Garay. La imposición de los usos románticos a nivel musical hizo imposible (de hecho, implanteable) la posibilidad de un diálogo entre diferentes modos de entender la música. Para Alejandro, tocar a la manera de Iparraguirre, con sus modulaciones y sus accidentales era a todas luces *tocar mejor* que a la manera de Serafin. La forma de interpretar de este último, de puro anticuada era ya seguramente, como lo es para nuestros oídos, tan diferente como para considerarla *exótica*. *Tocar mejor* se asociaba también a la figura de un intérprete *músico y profesional*, más integrado con los parámetros sociales del momento.

7. Como indica Sabin Bikandi (2000:266), la manera en que Alejandro entendía la tradición era en parte contradictoria: por un lado criticaba a Serafin por no haber sido capaz de enseñar y mantener la tradición de las danzas, pero por otro también a determinados coreógrafos y folkloristas por ser *excesivamente meticulosos* con la tradición e intentar la fijación de cada detalle.

En definitiva, los cambios en el *Gernikako* son una muestra documentada y viva de un proceso por el cual se produjo un cambio entre las formas de interpretación propias de los tamborileros vascos y la moderna técnica de txistu insertada en los parámetros de la tradición erudita occidental, un proceso no muy diferente del que, en los modos del bertsolarismo, está haciendo cada vez mayor la influencia de Iparraguirre sobre la de Txirrita⁸.

Procesos como éste, independientemente de la identificación o no de la autoría del *Gernikako*, son ilustrativos de cómo funcionan los mecanismos de lo que solemos llamar *Tradición*, y que es el resultado de procesos de reinención y reelaboración continua que se desarrollan en el tiempo, y en los que, en contra de la visión que muchas veces se tiene, determinadas figuras, como José María de Iparraguirre o Alejandro Aldekoa adquieren un papel extremadamente relevante. Quizás debamos concluir, como Woody Allen en su inefable *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, que la Tradición no es sino *la ilusión de la permanencia*.

Por otro lado, podemos establecer la hipótesis de que el *Gernikako arbola*, tal y como hoy lo conocemos, es la versión peculiar que Iparraguirre elaboró a partir de una melodía más o menos conocida en su tiempo. Una versión perfectamente insertada en la música erudita romántica, de modo que la atribución al bardo de Urrechu no puede pasar de la hipótesis basada en determinados rasgos estilísticos, y por tanto imposible de comprobar de modo fehaciente. No ocurre lo mismo con el hecho de que esta versión firmada por Iparraguirre y a él asociada acabó sustituyendo, posiblemente incluso en su nombre, a la música de una danza *tradicional* de una zona aparentemente tan propensa a mantener sus tradiciones como el Duranguesado.

Así pues, en este ejemplo del *Gernikako* nos encontramos además con la convergencia de las categorías usualmente enfrentadas de música tradicional, erudita y popular. Si el *Gernikako* es un producto tradicional en la medida en que no podemos rastrear su origen y, sobre todo, en que es asumido como tal hoy día al menos en Garay como parte de una Tradición de carácter patrimonial, también es un producto erudito desde su propia concepción y referente musical, aún en el caso de que no fuera escrito por Iparraguirre. Y, desde luego, nos encontramos con un ejemplo de música popular, ya que precisamente ese carácter de *peso social* que arrastra hace que el producto *erudito* acabe convirtiéndose en *tradicional* en Garay en un momento dado. Podríamos, de esta manera, acabar concluyendo que nos encontramos ante un caso en el que un producto *erudito* se convierte, mediante su *popularidad*, en *tradicional*.

Este cambio no obedeció a criterios exclusivamente musicales, sino que en él los factores de prestigio social y popularidad fueron determinantes: el proceso en el que el moderno txistulari se impone al antiguo tamborilero; el

8. No muy diferente al que al menos diversas manifestaciones del bertsolarismo actual están siguiendo al cantar con *trikitixa* u otros instrumentos temperados: la tonalidad o el compás, por ejemplo.

mismo proceso por el que Iparraguirre se impone a Txirrita, no son interpretables fuera de la Historia, pero son perfectamente identificables sin salir de la Música. Si el empeño contemporáneo nos obliga, pues, a ir *más allá del arte* (Martí 2000), parece sensato no dejar de prestar atención a los procesos que ocurren dentro de él.

7. BIBLIOGRAFÍA

ARANA MARTIJA, José Antonio. "En torno a la música y letra del Gernikako Arbola". En: *Txistulari*, nº 47, 1966; pp. 31-35.

— "Iparraguirre y el folklore vasco". En: *Cuadernos de Sección. Folklore. 1*, pp. 122-128. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1983.

AZCUE ABERASTURI, Resurrección M^a de. *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.

— *Cancionero Popular Vasco*. Bilbao: *La Gran Enciclopedia Vasca*, 1968.

BIKANDI BELANDI, Sabin. "Ale honetako musikaren gainean". En: *Txistulari*, nº 151, 1992; pp. 18-24.

— *Alejandro Aldekoa (1920-1996): Master of pipe and tabor dance music in the Basque Country*. Tesis doctoral inédita. University of London. Goldsmiths College, 2000.

DÍAZ GONZÁLEZ-VIANA, Luis. *Los guardianes de la tradición: Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*. Oyarzun: Sendoa, 1999.

DÍAZ MORLÁN, María Isabel. *La canción para voz y piano en el País Vasco entre 1870 y 1939: catalogación y estudio*. Tesis doctoral inédita. Vitoria, Universidad del País Vasco, 2005.

DONOSTIA, Padre J.A. de. "Notas de musicología vasca. Dos zortzikos del siglo XVIII en 5/8". En: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: *La Gran Enciclopedia Vasca*, 1983, t. I, p. 165 y ss.

MARTÍ i PÉREZ. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000.

OZAITA, María Luisa; MENDIZABAL, Juan María. "Musicología autóctona: investigación sobre 'Erregelak'". En: *Txistulari*, 75-76, pp. 24-26.

SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. "Nuevas tecnologías para viejos problemas: de espectógrafos, zortikos y ezpata-dantzaz". En: *Sukil*, nº 4, 2004; pp. 85-112.

— "Serafin Amezua". En: *Txistulari*, 75-76, pp. 21-22.