

Propuesta metodológica para la realización de estudios etnomusicológicos sobre el mar en Euskal Herria

(A methodological proposal in the carrying out of ethnomusicological studies about the sea in Euskal Herria)

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

BIBLID [1137-439X (1997), 15; 141-158]

En este trabajo se desarrolla una propuesta metodológica para la realización de estudios etnomusicológicos sobre el mar en Euskal Herria. Se pone especial énfasis en el trabajo de campo con la propuesta de la ficha catalográfica, y en las diferentes fases del trabajo de laboratorio; en la fase de análisis de cada uno de los elementos que integran la pieza musical: melodía, ritmo, modalidad, forma..., su clasificación dentro del repertorio y su necesaria contextualización. Una propuesta que recoge no sólo la música de tradición oral sino que da cabida a las nuevas manifestaciones musicales creadas como resultado del cambio experimentado en las formas de producción pesqueras.

Palabras Clave: Etnomusicología. Análisis musical. Metodología. Mar. Euskal Herria. Antropología de la música.

Lan honetan, kanpo-lanen inguruko ikerketa etnomusikologikoak egiteko proposamen metodologikoa garatzen da. Hala, hainbat elementu sartzen dira proposamen honen fitxa katalogafikoan: musika pieza osatzen duten elementu bakoitzaren analisi-faseak —doinua, etnoa, modalitatea, forma...—, erreperitorioaren barne dagokion tokia eta testuinguruan ezartzea. Proposamen honek gizarte-tradizioa duen musikaz gain, musika-agerpen berriak, hau da, arrantzak-produktzio molde berriek jasandako aldaketaren ondorioz sortu direnak hartzen ditu kontuan.

Giltz-Hitzak: Etnomusicologia. Análisi musikala. Metodologia. Itsasoa. Euskal Herria. Musikaren antropologia.

On propose dans ce travail une méthodologie pour la réalisation d'études ethnomusicologiques sur la recherche avec une proposition de fiche catalographique, l'analyse de chacun des éléments qui intègrent la pièce musicale: mélodie, ethno, modalité, forme..., leur classification dans le répertoire, et leur contextualisation nécessaire. Une proposition qui recueille, non seulement la musique de tradition sociale, mais également les nouvelles manifestations musicales nées du changement qu'ont expérimenté les formes de production relatives à la pêche.

Mots Clés: Ethnomusicologie. Analyse musicale. Méthodologie. Mer. Anthropologie de la musique.

En Euskal Herria es habitual la existencia de lagunas en el ámbito etnomusicológico, pero es en relación con el mar cuando se hacen todavía más patentes. Los primeros estudios etnomusicológicos tiene sus orígenes a finales del siglo pasado, en el mestizaje de dos disciplinas ya bien definidas, la etnología y la musicología. Pero este proceso no fue tan sencillo, pues de forma paralela, se desarrollaron multitud de líneas de acción que afectaron a todos los campos: recopilación, trabajo de laboratorio, clasificación de las melodías, análisis... En este sentido, uno de los trabajos recopilatorios de estos avatares históricos de la etnomusicología, es el de Irma Ruiz, trabajo que en su día aportó por su gran utilidad en la práctica docente y en la investigación musicológica de habla hispana.

La definición que marca la actualidad de la Etnomusicología es la que se recoge en el Diccionario Harvard¹, en la que encontramos las pautas para el desarrollo de nuestra propuesta metodológica:

“La etnomusicología es un enfoque para el estudio de cualquier música (tradicción musical), no sólo en términos de sí misma sino también en relación con su contexto cultural. Actualmente el término tiene dos aplicaciones extensas:

1. el estudio de toda la música que se encuentra fuera de la tradición artística europea,
2. el estudio de todas las variedades de música que se encuentran en una localidad o región”.

Así, no sólo debemos ocuparnos de la música de tradición oral referente al mar, sino que no debemos olvidar cualquier tipo de manifestación musical, popular o culta..., que un determinado pueblo o comunidad pesquera utiliza, independientemente de la antigüedad de esta expresión musical. Sólo así obtendremos un estudio completo, ya que, como veremos, esta parte del repertorio apenas se conserva y ha sido sustituido por nuevas formas de expresión y comunicación, ante el cambio de las formas de producción pesquera². Pero el verdadero elemento que revolucionó la etnomusicología fue el trabajo de Merriam, en el cual se proponían tres niveles de actuación metodológica: la conceptualización de la música, el comportamiento en relación con la música y el producto sonoro musical, al enfatizar el *proceso* sobre la *forma*.

A partir de los años 70 se produce el decaimiento de la controversia sobre la denominación para pasar a centrarse en la metodología, más concretamente en el trabajo de campo. Las mayores críticas iban encaminadas hacia el modo de recopilación llevado a cabo desde 1877 con la invención del fonógrafo y hacia el análisis que se realizaba en el laboratorio por los etnomusicólogos. Esta labor se vio enriquecida por los estudios de Ellis con la creación del sistema de cents de medición interválica, y la constante preocupación de Bruno Nettl por la descontextualización que estaban sufriendo estas manifestaciones musicales.

Este trabajo se vio influido por la corriente estética dominante: el *evolucionismo*, que promovía la búsqueda de las diferentes etapas de evolución en los estilos musicales, pero que partía de una premisa errónea al creer que la historia de la música comenzaba con la utilización de uno o dos sonidos a los que se les sumaban los restantes. Como reacción ante esta corriente surgen las *escuelas difusionistas*, que apoyaban la teoría basada en la exis-

1. De este diccionario existe una traducción al castellano: RANDEL, Michael, *Diccionario Harvard de Música*, México, 1984.

2. RUBIO-ARDANAZ, Juan A., “Cambio sociocultural y variación en las estrategias de comunicación en el ámbito pesquero desde la antropología haliútica”, *Letras de Deusto*, vol. 26, nº 71. Abril-Junio 1996.

tencia de un núcleo único de formación de la música y debido a la difusión y la tradición oral, se vería enriquecida por los rasgos culturales, lo que daría origen a muchos tipos de músicas.

Las teorías con un *Enfoque Comparativo* tienen como base la comparación entre la música de diversas culturas a partir de un método de descripción y análisis que pueda ser aplicado a todas las áreas de estudio. La descripción llevada a cabo, es principalmente estilística, y procura buscar el equilibrio entre una visión particularizadora y una visión generalizadora. En este proceso, es sumamente importante llevar a cabo un intensivo y cuidadoso trabajo de campo que nos permita clasificar y reconstruir el fenómeno musical tal y como era para que las conclusiones extraídas de la tarea comparativa sean verdaderamente sólidas.

Por otro lado, tenemos aquellas teorías que tratan de enfocar los estudios etnomusicológicos no sólo en el conocimiento de la música en términos puramente musicales, sino dando mayor importancia a la contextualización de dichos fenómenos. Estas teorías incorporan a la etnomusicología cuestiones antropológicas. Son las denominadas *Teorías con un Enfoque Socio-Cultural*. Esta corriente surgió principalmente por dos causas: primero, por el auge, tras la Segunda Guerra mundial, de las ciencias sociales y especialmente la antropología, y segundo, por la necesidad de concebir la música como un hecho social.

En España la recuperación de los estudios de música popular viene marcada por el auge de la burguesía, la cual, en la búsqueda de su propia identidad, se apropió de la música tradicional, considerándola como uno de los elementos claves de la cultura y del espíritu nacional. Fue Antonio Machado y Alvarez³ (padre), quien se hizo eco de los trabajos de William Thoms, expuestos por primera vez en 1846, en el periódico inglés *The Atheneum*, en su número correspondiente al 22 de agosto; llevando a cabo en octubre de 1881 la primera metodización sobre el contenido del folklore musical. Es el 3 de noviembre cuando publica el "*Proyecto de Bases de Constitución de la Sociedad del Folk-lore Español*", para la organización de los estudios de folklore en nuestro país dentro de la sociedad *El Folklore Español: Sociedad para la recopilación del saber y de las tradiciones populares* :

"Esta Sociedad tiene por objeto recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de nuestro pueblo con los diversos ramos de la ciencia (medicina, higiene, botánica, política, moral, agricultura, etc.); los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás fórmulas poéticas y literarias; los usos, costumbres, ceremonias, espectáculos y fiestas familiares, locales y nacionales; los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en que se conservan más principalmente los vestigios de las civilizaciones pasadas; las locuciones, giros, trabalenguas, frases hechas, motes y apodos, modismos, provincialismos y voces infantiles; los nombres de los sitios, pueblos y lugares, de piedra, animales y plantas; y en suma, todos los elementos constitutivos del genio, del saber y del idioma patrio, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos, como materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y de la cultura española".⁴

3. Antonio Machado y Alvarez partirá de las mismas premisas que otros literatos y eruditos románticos, la exaltación y valoración de lo popular, marcada esta trayectoria por los contactos con intelectuales positivistas, sus vivencias como miembro de la Sociedad Antropológica Sevillana. Visión que plasmará en la Revista *La Enciclopedia*, en 1879 y la Sección de Literatura Popular. AGUILAR, Encarnación, *Cultura Popular y Folklore en Andalucía*, Sevilla, 1990, pág.136-140.

4. "Bases de El Folk-Lore español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares". En Apéndice a la revista *El Folk-Lore Andaluz*, 1881.

La sociedad se concibió en forma descentralizada, constituyéndose en forma federada por todas las asociaciones regionales, que, a su vez, estarían divididas en asociaciones locales, todas ellas con autonomía de organización y gestión. Antonio Machado, no hizo otra cosa que poner de manifiesto la diversidad cultural y étnica del estado español, y potenciar que cada miembro de estas culturas diferenciadas pusiera de manifiesto sus propias características⁵. Así se crearon tantos centros como regiones (Asturias, Vasconia, Cuba, Filipinas, Puerto Rico...). En cada centro se fundó, además, una revista para difundir los estudios que se iban realizando. Las críticas no tardaron en llegar, incluso del propio Machado, quien afirmaba que el objeto de estudio era inabarcable además de tener que enfrentarse al problema de la organización administrativa de las fronteras, las cuales no eran reales en cuanto a aspectos culturales o folklóricos (este uno de los principales problemas al que se enfrentará el folklorista a lo largo de la historia) mientras que otras críticas señalaban la no validez del proyecto al excluir Portugal y Gibraltar. Dichos estudios se dan dentro de la Antropología, del Folklore Musical y ya en pleno siglo XX bajo el manto de la Etnomusicología.

Como veíamos, la labor de Antonio Machado Alvarez, es crucial en el desarrollo de la investigación de la cultura popular, esta toma de conciencia, vendría posteriormente de la mano de Felipe Pedrell, Higinio Anglés y el Instituto Español de Musicología, I.E.M., entre otros. Los trabajos de Pedrell, máximo exponente del romanticismo musical, tienen su base en la canción popular, a través de la cual propugnaba que llegaríamos a tener una verdadera música y ópera nacional, sin necesidad de recurrir a patrones del bel canto italiano.

Tras unos años de decadencia, asistimos actualmente en España a una recuperación de dicha disciplina, movida por la gran riqueza de la música tradicional española, una sociedad que continúa, restaura o transforma la música folklórica. El gran número de trabajos que encontramos en antologías, cancioneros, y finalmente la reciente institucionalización de los estudios de etnomusicología en algunas universidades y conservatorios superiores de música, han abierto la puerta a una investigación etnomusicológica de calidad. Se debe tener en cuenta que esta disciplina no sólo debe tener como objeto el estudio de los elementos puramente musicales, sino que también debe ser objetivo prioritario la contextualización del fenómeno musical: actitudes, normas, valores, simbolismo, funcionalidad, vestuario... cuyo ámbito de estudio no se limitaría, como se ha hecho tradicionalmente, al estudio de los pueblos no europeos, o de aquel tipo de sociedad que carece de tradición escrita, sino que como bien expresa Merriam, haría referencia a cualquier tipo de música que esté integrada en un tipo de sociedad sin limitarla a un área geográfica restringida o a un grupo social determinado.

1. HISTORIOGRAFÍA DE LOS ESTUDIOS FOLKLÓRICOS VASCOS

En Euskal Herria, el estudio de la cultura musical popular, ha estado integrado dentro de campos más amplios, como la etnografía, siendo muy pocos los músicos contemporáneos a Azkue que se dedicaron al estudio serio de la música de tradición oral de forma sistemática,

5. Según Encarnación Aguilar, esta forma de concebir Machado la sociedad: *"no le había surgido casualmente, sino que era un resultado más de la vieja escuela krausista y por su propio maestro Federico de Castro"*, AGUILAR, Encarnación, *Cultura Popular y Folklore en Andalucía*, Sevilla, 1990, pág. 176.

excepto el Padre Donostia, a pesar de ser la música una de las principales manifestaciones artísticas del pueblo vasco:

“Porque el vasco canta, y canta siempre. Canta en casa, en la iglesia, en la calle, en el campo; canta cuando está alegre y cuando está triste: lo mismo cuando, curvado, corta el helecho, dejándolo peinado en largas hileras, como cuando en el lagar pisa las manzanas para hacer sidra... Todo es objeto de canción para el vasco, ¿no habéis observado con cuánta facilidad (y gracias algunas veces) *se pone en solfa* en los pueblos todo aquello de la vida que es *musicable*? ¡Pobre ama de casa la que, cuando hace su visita anual la cuadrilla de olentzaris, no es de mano generosa! ¡Pobre muchacha la que alguna vez se haya descuidado! ¡Pobre cura, pobre alcalde, si han sido duros en el ejercicio de su cargo!”⁶

En el estudio de las manifestaciones culturales de la etnia vasca, debemos diferenciar tres etapas. La primera de estas etapas estaría dominada por los nombres de Araquistain, Trueba, Vinson, Iturralde, Baraibar, Urquijo, Campión, Soraluze y Azkue. Estudios que, como ponían de manifiesto Barandiarán y Aranzadi, estaban mediatizados por la postura romántica de idealización de fragmentos de la historia del pueblo vasco. Es una época marcada por la controversia en torno a diferentes temas: la existencia o no de una música popular vasca, la problemática del zortziko como ritmo genuino vasco, etc... El campo de batalla serán las revistas o publicaciones periódicas como el Noticiero Bilbaíno o la *Revista Internacional de Estudios Vascos*⁷ desde 1910 hasta 1918 con artículos como:

- 1910 - Aranzadi, *A propósito de algunos 5/8 lapones y castellanos*,
- 1911 - Aranzadi, *Sobre el origen del 5 por 8, A propósito de los 5 por 8 castellanos*,
- 1913 - Choribit, *La chanson basque*,
 - Gascue, *Origen de la música popular vasca*,
 - Mújica, *Una canción vasca*.
- 1918 - Gascue, *Materiales para el estudio del Folk-lore vasco*,
 - Gascue, *Nuestra Música Popular, carta abierta a D. Carmelo de Echegaray*,
 - Ormaechea, *De la música y letra popular al acento*.

También es una época en la cual priman los trabajos individuales sobre los colectivos, no existía una escuela con unos fundamentos metodológicos comunes, sino que cada folklorista o etnomusicólogo va desarrollando su propio espíritu metodológico. En cambio, sí existía una conciencia colectiva de que precisamente eran ellos los que debían profundizar en la música de tradición oral al estar inmersos en un contexto sociocultural propio.

El inicio de la segunda etapa viene de la mano de la Escuela Vasca de Etnología, cuya semilla está en el encuentro y movimiento que originaron Telesforo de Aranzadi, catedrático de la Universidad de Barcelona, Enrique de Eguren, catedrático de la Universidad de Oviedo y Jose Miguel de Barandiarán. A partir de la formación y unión de este equipo de investigadores y de la celebración del I Congreso de Estudios Vascos en la Universidad de Oñate en 1918, se da un nuevo giro en la investigación etnológica, con planteamientos y métodos científicos que apenas habían empezado a fraguarse en la época. Así lo pone de manifiesto Aranzadi en la siguientes cita:

6. DONOSTIA, Jose Antonio, *De música vasca*, Buenos Aires, 1943, pág. 14.

7. Dirigida por Paul Geuthner y Honoré Champión, París

“... El único remedio a todos estos excesos de intelectualismo deficiente es el estudio concienzudo del Folklore, sin faramallas, ni pulimentos, ni mondas, ni nebulosidades, con fidelidad y precisión”⁸

Pero esta fidelidad de la que hacía gala el equipo investigador, no se limitó sólo al mero hecho descriptivo de los datos recogidos a lo largo de la geografía vasca, sino que el mismo Telesforo de Aranzadi, valiéndose de sus amplias relaciones internacionales y contactos con centros e instituciones, destacaba la necesidad del estudio comparativo de los materiales obtenidos.

En 1921 se publica el primer volumen del Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore, una revista en la se pretendía recoger todas las actividades que se estaban produciendo dentro del campo de la investigación folklórica. Así lo manifiesta Barandiarán en dicha publicación:

“Desde mediados del pasado siglo empezó a desplegarse extraordinaria actividad en el estudio del saber popular, llamado con otro nombre Folklore, y en pocos años alcanzó una extensión tal que bajo su nombre vieron la luz muchas revistas y se fundaron sociedades en Inglaterra, Alemania, Austria-Hungría, Italia, Francia, España... Este gran movimiento folklórico, continuado hasta nuestros días, ha repercutido también en el País Vasco, si bien la investigación se ha realizado en él hasta ahora en pequeña escala. Fruto de aislados esfuerzos individuales, muy meritorios ciertamente, aunque no debidamente orientados en todos lo casos, son las recopilaciones de ciertas ramas del saber popular vasco que han visto la luz pública desde hace algunos años y que han de constituir la base de ulteriores y más sistemáticos informaciones.

En cuanto a la investigación del folklore material, no podemos pasar por alto la labor de los museos etnográficos de San Sebastián y Bilbao.”⁹

Cabe destacar, de esta segunda etapa del estudio del folklore vasco, el encuentro por primera vez de una auténtica escuela, frente a los trabajos individuales de la primera etapa. Una escuela que se fundamenta en los presupuestos y orientaciones metodológicas desarrollados por los maestros de las ciencias etnográficas más avanzados de Europa. Manterola¹⁰ pone de manifiesto su carácter autóctono, que, a su juicio, hace que en ella esté su mejor cualidad de garantía en la aportación a la ciencia universal. Por último, no debemos olvidar, que se le denomina escuela porque este grupo de investigadores supusieron una auténtica ruptura en el ámbito metodológico de los trabajos de campo y de laboratorio.

El año 1921 es revitalizador dentro de esta etapa, ya que se crea la Sociedad de Eusko-Folklore (en abril, con sede inicial en el Seminario Conciliar de Vitoria), comenzando a la par una publicación mensual denominada *Eusko-Folklore, Materiales y Cuestionarios* (enero) y se edita el número correspondiente del Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore. Esta Sociedad servirá para consolidar y continuar toda la labor que se había puesto en marcha desde principios de siglo. Esta etapa abarcará hasta la fundación del grupo Etniker, año que comienza la moderna escuela de Etnografía.

8. Telesforo de Aranzadi, cita extraída de MANTEROLA, Ander, *Euskaldunak, la Etnia Vasca*, Bilbao, 1984, Tomo 4, pág. 38.

9. Cita de Jose Miguel de Barandiarán extraída de MANTEROLA, Ander, *Euskaldunak, la Etnia vasca*, Bilbao, 1984, Tomo 4, pág. 42.

10. Ibidem.

Para terminar este breve apartado vamos a recoger algunos de los principales cancioneros de música popular vasca que demuestran el gran interés que ha suscitado la música popular vasca en folkloristas y viajeros: en 1824, *Historia de las memorables danzas de Guipúzcoa*, de Juan Ignacio de Izueta; las Obras de José Agustín Chaho; en 1857, Francisque Michel: *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique*; en 1862, José Antonio Santesteban: *Aires populares vascongados*; en 1869 Julie Adrienne Carricaburu: *Souvenirs des Pyrenées*, reeditado por el Padre Donostia en 1954; en 1897, Charles Bordes: *Uskal noelen lilia* ; en 1906, S. Hiriart: *Euskaldun Eliza kantuak*; Bartolomé Ercilla: *Cantos Vizcaínos*; en 1912 tenemos los cancioneros musicales de Azkue y el Padre Donostia; en 1948 el de Gabriel Lerchundi: *kantilak*; y el del P. Jorge Riezu: *Flor de Canciones Populares Vascas, Nafarroako Kanti zarrak*; en 1971, J.M. Arratia: *Cancionero Popular del País Vasco*; en 1981 el de Manterola: *Cancionero Basco....* etc. y por último, señalar el gran número de cancioneros con fines didácticos que han aparecido en los últimos diez años.

2. OBJETO DE ESTUDIO: LA MÚSICA POPULAR VINCULADA AL MAR EN EUSKAL HERRIA

A pesar de la cantidad de estudios realizados sobre música, no encontramos ningún estudio específico acerca de la música popular vasca vinculada al mar en Euskal Herria, y tampoco nos consta la existencia de trabajos en el resto del Estado español; con lo cual se complica el tema del estudio y el análisis, ya de por sí complejo. Es un tema complejo debido a que nos hallamos ante un campo muy amplio y vasto, y en la mayoría de los casos, poco definido en lo que se refiere a lo que es y lo que no es música de tradición oral o música popular¹¹.

En una primera aproximación al concepto de música popular, podríamos dar como definición "*Aquella música cantada por el pueblo o una determinada comunidad étnica desde tiempos inmemorables para celebrar todo tipo de acontecimientos que se transmite por vía oral de generación en generación*". Pero ante la notable confusión a la hora de designar esta manifestación musical, (unos hablan de música popular, otros de música folklórica, otros de música popular de las aldeas, de folklore urbano o incluso de música culta popular) nos parece más acertado destacar una serie de características o premisas de las que debe participar lo que se denomina música popular o folklórica:

11. Béla Bartók en su libro *Escritos sobre música popular*, afirma que existe una notable confusión a la hora de definir lo que es música popular y que en realidad la música popular está compuesta de dos géneros; la música culta popular que hace referencia a aquellas melodías de estructura más bien simple, compuesta por autores *dilettantes* pertenecientes a la clase burguesa y difundidas sobre todo en el ámbito de la clase burguesa. Pero no son nada conocidas por la clase campesina. Estas melodías están concebidas casi siempre a una voz, y el segundo género que Bartók diferencia es la música popular de las aldeas que son aquellas melodías que se conocen en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones de la sensibilidad musical de los campesinos. Pero Bartók también se plantea ¿qué entendemos por clase campesina? Exponiendo que es aquella parte del pueblo que se ocupa del cultivo directo y que satisface sus propias exigencias materiales y morales de acuerdo a las propias tradiciones, o de acuerdo a tradiciones extranjeras que ya instintivamente ella ha transformado y adaptado a su naturaleza. Afirmando que su valor es incomparablemente superior a las otras. Capítulo II ¿Qué es la música popular?, *Escritos sobre música popular*, México, 1979 pág. 66-70.

- En principio se creía que todos debían conocer todo el repertorio musical, pero hoy sabemos que no es cierto, que este bagaje cultural lo conocen y conservan sólo determinadas personas. Es lo que se denomina *gente especializada*: ciegos, especialistas en romances, párrocos, maestros, que a parte de darlo a conocer van originando variantes, ya que lo transforman, lo popularizan, lo adaptan al gusto del pueblo, a un determinado suceso... etc.

- Se ha dicho de este repertorio musical, que es una manifestación anónima con un origen colectivo, pero estos datos no han podido ser constatados, ya que por encima de la importancia de su anonimato u origen colectivo está el hecho de que sea aceptada por la comunidad como una manifestación musical. Esta aceptabilidad hace que no caiga en el olvido, y aunque en su día fuera compuesta por algún miembro determinado de la comunidad, ésta la acepta y la transmite oralmente, aunque también puede darse el caso de que la aceptación se produzca tras unas modificaciones para adaptarla a las necesidades y deseos de la comunidad.

- Al hablar de la aceptabilidad ya hemos citado otro punto importante: la transmisión oral, es un elemento imprescindible de la cultura oral, que lógicamente como consecuencia de ésta surgen las variantes, que son las diferentes formas musicales-literarias que puede tener una pieza. Estas variantes se deben a la recreación que hacen las personas cuando la interpretan y están supeditadas a aspectos tan variopintos como los sentimientos, los gustos, las cualidades del intérprete, ... y son las responsables de que la música popular evolucione, de que no se quede estancada y de que no muera, y precisamente en este contacto de distintas manifestaciones y pueblos se produce la evolución del hecho folklórico. Es lo que Bela Bartok denominó *impureza racial*¹². Existen variantes a nivel musical, textual e incluso a nivel funcional, y todos los etnomusicólogos reconocen su valor como hecho cultural "*una de las reglas metodológicas más importantes es tomar nota de las variantes*"¹³.

- Un elemento clave de la música popular, y de cualquier manifestación cultural folklórica o etnológica, es la funcionalidad. El hecho folklórico, sea musical o no, debe contextualizarse y analizarse dentro de un determinado proceso de convivencia inmerso en la actividad de la comunidad. No hacerlo así supone desvincular el acto musical de su entorno, supone guardar algo sin ningún tipo de validez etnográfica. Se trata de dar una significación cultural al hecho musical.

3. PRINCIPALES ASPECTOS METODOLOGICOS

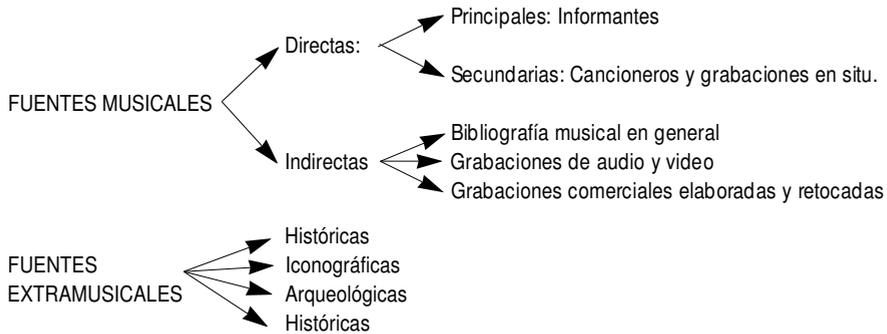
El factor más importante dentro de cualquier proceso metodológico son las fuentes. En la investigación de la música folklórica entendemos por fuente, cualquier soporte que de forma principalmente oral y secundariamente escrita, nos transmite información para una posterior investigación¹⁴.

Podemos clasificar las fuentes en:

12. BARTOK, Bela, *Escritos sobre música popular*, México, 1979, capítulo VI, pág. 82.

13. BARANDIARÁN, José Miguel de, *Breves instrucciones prácticas para el investigador folklorista*, Anuario de la Sociedad de Eusko Folklore, Vitoria, , 1921, págs. 11-29.

14. REY, Emilio, *Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral*, Revista de Musicología, Volumen XII, nº1, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pág. 151.



dentro de las fuentes extramusicales contamos con algunas ciencias auxiliares, muy necesarias para contextualizar el hecho folklórico. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento del Fuero de Bizkaia:

“Bajo el título «En qué manera se puede hacer llanto y poner luto por los difuntos» se leen estas palabras en la Ley VI, tít. 35; «...Establecían por ley de aquí adelante quando quier que alguno muere en Vizcaya o fuera de ella, por lar o por tierra, persona alguna de todo Vizcaya, tierra Llana, villas et ciudad no sea osado de hacer llanto mesándose los cabellos ni rasgando la cabeza, NI HAGA LLANTOS CANTANDO... sopena de mil maravedis a cada uno que lo contrario hiciere por cada vez».”¹⁵

Este tipo de documentos históricos nos proporcionan información a cerca de nuestras costumbres y manifestaciones musicales, en este sentido sería sumamente enriquecedor revisar todas las fuentes literarias relacionadas con el mar: libros de las cofradías de pescadores, diarios de capitanes de barcos... La mayoría de las veces, estos documentos hacen referencia a prohibiciones de manifestaciones muy arraigadas en el pueblo que se acompañaban de cantos e instrumentos y que no eran del agrado de las autoridades. Aunque la finalidad de estos documentos no sea la de describir dichas manifestaciones, sí ha servido para dejar constancia de ellas.

Para la realización de nuestra propuesta metodológica, hemos partido del análisis de los dos cancioneros más importantes existentes el de Azkue y el de Donostia. En el análisis de éstos observamos una organización y estructura similar, y como expone Josep Martí i Pérez, estos trabajos, estudios y cancioneros se englobarían dentro de la investigación etnomusicológica de corte más tradicional o clásico, surgidos en la combinación de tres ideas: *la fija - ción en el producto, el arcaísmo y el ruralismo* ¹⁶:

“Los que nos hemos dedicado a la ímproba labor de recoger inspiraciones líricas, poético-musicales, del pueblo, hemos visto que más que a una decadencia asistíamos a un ocaso. Cincuenta años más sin esta labor nos habría envuelto en una tenebrosa noche, sin más estrellas que las tres o cuatro docenas de canciones hasta ahora publicadas. A un sol puesto sólo un brazo omnipotente le hace surgir de nuevo. Gracias a El asistimos a la aurora de un nuevo y espléndido día. Entre mi caro amigo y hábil colega Fr. José Antonio y el que tiene el honor de dirigirlos la pala-

15. AZKUE, Resurrección María de, *Música Popular Vasca*, Bilbao, 1919, pág. 18.

16. MARTI, Josep, *Hacia una antropología de la música*, Anuario Musical, nº 47, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del Departamento de Musicología, pág. 197-198-199 y 200.

bra hemos presentado a concurso más de dos mil cuatrocientas melodías sin contar con sus variantes, habiéndose asegurado que son pocas las canciones de una colección repetidas en la otra. ¿Cuál no hubiera sido el resultado, si esta labor se hubiera llevado a cabo un siglo atrás?."17

Ambos cancioneros, al igual que otras recopilaciones de música tradicional contemporáneas, van precedidos de una breve introducción, en la que se interrogan sobre el origen del canto popular, sobre la existencia de un repertorio folklórico vasco, sobre su antigüedad, su manera de clasificar las melodías, características etnológicas propias de la música vasca, etc.

El estudio de estos cancioneros ha tenido como objetivo extraer todo el repertorio vinculado al mar y conocer las lagunas existentes. Así de las aproximadamente 1000 melodías recogidas por Azkue, sólo existe un 10% de canciones vinculadas al mar, al igual que en el cancionero de Donostia. Por lo que sería necesario realizar una intensa labor de campo en nuestros pueblos pesqueros.

• El trabajo de Campo

Es la primera de las dos grandes actividades del proceso de investigación etnomusicológico, etnológico y antropológico. En principio no parece difícil. No se trata más que de anotar cuanto más información mejor. Pero también es la etapa en la que los errores se pagan más caros, ya que el hecho musical folklórico depende del momento de la interpretación o recreación, como prefieren denominar a este momento algunos etnomusicólogos, justo al momento en que el informante nos canta la canción o danza un baile.

Bruno Nettl¹⁸ expone cómo en el trabajo de campo la labor etnomusicológica debe tener dos enfoques fundamentales y complementarios: el musicológico y el antropológico. Los informantes los encontraremos en las Cofradías de Pescadores, en los salones de jubilados de nuestros pueblos pesqueros, o en los marineros jubilados que pasean por sus añoradas zonas portuarias profundamente transformadas.

La recopilación debe ser muy metódica, y existen diferentes formas de recopilación, la más extendida es la siguiente ficha:

Localidad	
Informante	
Edad	
Natural de...	Estructura melódica
Fecha de recogida	Estructura rítmica
Recopilador	Estructura métrica
Loc. Archivo	Forma
	Observaciones

17. AZKUE, Resurrección María de, *Música Popular Vasca*, Primera Conferencia, Segunda parte, Conferencia, Bilbao, 1918, pág. XXII.

18. NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, 1985.

TRANSCRIPCIÓN

ANÁLISIS

• Trabajo de Laboratorio

Una vez recogida toda la información, el etnomusicólogo emprende lo que se llama trabajo de laboratorio, que consiste, principalmente, en la transcripción, análisis, clasificación y valoración de la música.

Tras la transcripción viene una de las más importantes tareas, el análisis de los principales elementos de la canción. La terminología analítica empleada, fue elegida porque nos permitía establecer una relación entre el desarrollo melódico y textual. Así establecemos las frases musicales, que suelen ser una idea con una clara organización melódica y formal que termina en un punto cadencial, conclusivo o suspensivo, pero cadencial. A su vez estaría dividida en semifrases (sería el equivalente aproximado al sujeto y predicado de la oración gramatical), y según el número de semifrases hablaremos de una frase binaria (cuando tiene dos semifrases), ternaria (tres semifrases) o cuaternaria (cuatro semifrases); la frase también puede ser afirmativa cuando el material musical empleado en las semifrases es el "mismo" o negativa cuando es diferente; simétrica o asimétrica cuando las semifrases son iguales en extensión o no, respectivamente. Las semifrases estarían divididas a su vez en motivos, entendiendo como tales: la idea más pequeña en la que puede ser dividida la composición musical, una idea con significado y que debe tener como mínimo un alzar y un dar, es decir un acento fuerte y otro débil o viceversa, viene a ser como la palabra dentro de la oración.

Veamos el siguiente ejemplo de análisis formal de *Itsasoz baniazu*, una canción amorosa que nos habla del mar, recogida por Azkue:

Allegretto

I - tsas - oz ba - ni - a - zu be - hin bai
E - tzai - tut i - khu - si - ren se - ku - la

5
be - thi - kots flo - kat bat us - ten dei - zut
ge - ya - go

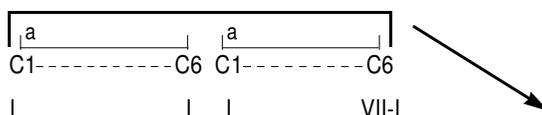
10
ni - taz or - hoi - tze - kō, e - tzi - ta - zu so -

15
be - ra ho - ri - zu - re - ta - ko.

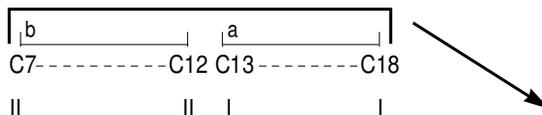
Tr/ Voy por mar una vez y para siempre,/ no os volveré a ver jamás. Os deju/ un ramillete para que de mí os/ acordéis: no es demasiado recuerdo para/ una persona como vos.

• Análisis Formal: Canción Binaria, simétrica y conclusiva (Sol menor):

- Frase A. Binaria, afirmativa, simétrica y conclusiva.



- Frase A'. Binaria, negativa, simétrica y conclusiva.



(Ambito de la dominante de Sol menor: SOL-RE-LA)

Tras la organización formal, procedemos al análisis de la melodía (ámbito melódico de una 8ª, direccionalidad tonal o modal, intervalos, carácter, diseños melódicos, estructura,...).

Tras el análisis de las piezas¹⁹ melodías vinculadas al mar, extraídas de los cancioneros de Resurrección María de Azkue y José Antonio Donostia, observamos cómo participan de las mismas constantes que el resto del repertorio musical vasco: una melodía tranquila, sosegada, reposada, que transcurre por escalas arcaicas e incompletas, con cromatismos mínimos y enarmonías.

El estilo es siempre silábico, de forma similar al canto griego antiguo²⁰, lo que permite que se entienda bien la letra, a la que se le da absoluta primacía en la canción. Esta clasificación de la melodía en silábica, neumática o melismática proviene de la relación que se plantea entre texto y música.

Dentro de la melodía, otro aspecto sumamente importante es la arquitectura musical, es decir, el fraseo musical, que no es otra cosa que la división interna de la idea melódica y su organización formal. En general, en la música popular vasca prima la regularidad, no siendo muy común la alternancia de coro y estrofa, ni tampoco la anticipación por parte de un solista de lo que posteriormente ha de repetir el coro general. En la mayoría de los casos la estructura predominante es tripartita, estructura que a veces aparece bajo una aparente forma cuatripartita: A A B A. En el estudio de nuestra música popular, debemos también observar si estamos ante una melodía tipo, original o centonizada.

Tras el análisis del ritmo (de valores, armónico, ...), nos adentramos en la modalidad. Empleamos el término modalidad porque implica un concepto más amplio que el de tonalidad, el cual abarcaría simplemente el conjunto de leyes sonoras que rigen las escalas diató-

19. Aldize batez; Birjina Karmengoa; Burduntzali xar; Itsasoan Laño dago; Itsasoz Baniazu; San Pedro, zeruetako; eta Santulari zetan doa Portugaletera?. Ver Anexo.

20. Tesis defendida por Azkue en su Conferencia sobre *Música popular vasca*, Bilbao, 1918, capítulo I., pág. 35-37.

nicas y cromáticas, y quedaría limitado a la escala diatónica mayor y escala diatónica menor, que a su vez podemos dividirla en natural, melódica y armónica. Esto implica ya una concepción moderna de las relaciones establecidas entre los diferentes sonidos, en torno a una nota principal llamada tónica, una concepción que dominó en la música occidental culta desde fines del siglo XVII, hasta comienzos del siglo XX, cuando empieza ya a desintegrarse.

Al utilizar el concepto de modalidad, abrimos el abanico de posibilidades y hacemos referencia al uso de formaciones armónicas y melódicas, cuya base la encontramos en los modos gregorianos, ya que la música tradicional no está casi nunca sujeta únicamente a las reglas tonales modernas, sino que es más fácil ver su organización interna a través de la utilización de estos modos gregorianos:

Nombre	Tónica	Dominante o nota de recitado	
I.	Protus Auténtico	RE	LA
II.	Protus Plagal	RE	FA
III.	Deuterus Auténtico	MI	DO
IV.	Deuterus Plagal	MI	LA
V.	Tritus Auténtico	FA	DO
VI.	Tritus Plagal	FA	LA
VII.	Tetrardus Auténtico	SOL	RE
VIII.	Tetrardus Plagal	SOL	DO

Es importante señalar la manera en que el propio pueblo va adaptando los viejos cantos a tendencias tonales modernas, pero en general podemos afirmar que casi toda la música popular vasca, se ciñe a los modos eclesiásticos y a las escalas diatónicas, donde los cromatismos son mínimos y casi siempre con una función cadencial.

Dentro del aspecto modal, también constatamos la existencia de mitos. Algunos estudiosos han sobrevalorado la importancia del modo menor en nuestro repertorio, y como bien expone el Padre Donostia, no es el modo menor moderno sino el II modo gregoriano, el Protus Plagal, con tónica en Re y dominante en fa. Sí es cierto que existe un tanto por ciento superior de canciones melancólicas, respecto a otros repertorios, pero en general predominan las canciones en modos alegres. Nos gustaría recordar, al respecto, unas palabras de José Antonio Arana Martija sobre los tópicos existentes en la música vasca:

“Si la primacía que en el orden rítmico se da al zortziko la extendiéramos en el orden modal al menor, resultaría que un zortziko quejumbroso significaría la cúspide de la inspiración popular vasca. Y nada más falso, porque ni los zortzikos que gozan de mayor popularidad son lo más típico de nuestro cancionero, ni el modo menor es lo más general”²¹.

Tras el análisis del repertorio procederemos a su CLASIFICACION. Es un elemento indispensable dentro de la labor etnomusicológica, a la vez que es un punto clave, también es uno de los principales causantes de que se produzcan acalorados debates. Existen diferentes criterios de clasificación según atendamos a criterios musicales o criterios extramusicales. Atendiendo a aspectos de índole musical se puede clasificar el repertorio según el tipo de melodías, cadencias, ritmos y aspectos modales entre otros; y según los criterios extramusi-

21. ARANA, Jose Antonio, *La música... op.cit.* pág. 385.

cales, que surgen al tomar como puntos o centros de interés criterios ajenos a la propia manifestación musical en sí, en el sentido más estricto, destacan aquellas clasificaciones que tienen en cuenta el medio en que se desarrollan, la relación temática, el orden alfabético, la relación música-texto, la situación geográfica, etc.

Lo ideal sería poder combinar todos estos factores, tanto musicales como extramusicales, oportunidad que nos ofrece la clasificación sistemática, también con limitaciones, que parte de la funcionalidad del repertorio hasta llegar al análisis de la ideología que domina y genera dicho repertorio. En esta línea se desarrolla la clasificación de Josep Crivillé i Bargalló²² (es de las más extendidas), quien a la hora de inventariar la producción popular musical diferencia por un lado el género cancionístico y por otro lado las danzas y bailes. Dentro del género cancionístico desarrolla una clasificación sistemática en la que se fusionan dos ciclos: la vida humana y el del año:

- El ciclo del Hombre:

- Concepción y nacimiento.
- Infancia: Canciones de cuna
Canciones infantiles
- Mocedad: Rondas de enamorados,
Canciones de quintos,
- Edad adulta,
- Muerte y Enfermedades.

- y el ciclo del Año :

- Ciclo de Navidad,
- Ciclo de Carnaval y Cuaresma,
- Ciclo de Mayo,
- Ciclo de Verano,
- Ciclo de Otoño.

Siendo el resultado el siguiente:

- Ciclo de Navidad

- . Rondas de Nochebuena, Aguinaldos y villancicos.
- . Romances y canciones narrativas.
- . Canciones seriadas y enumerativas.

- Ciclo de Carnaval y Cuaresma

- Infancia*

- . Canciones de cuna
- . Canciones infantiles,
- . Canciones de Carnaval.

22. CRIVILLE, Josep, *El folklore musical*, Historia de la Música española, Madrid, 1988, pág. 128 y ss.

Mocedad

- . Rondas de enamorados
- . Canciones de quintos

Cuaresma y Semana Santa

- . Canciones de Cuaresma y Semana Santa.

• Ciclo de Mayo

- . Canciones rogativas.
- . Marzas.
- . Canciones de Mayo.

• Ciclo de verano

- . Pregones.
- . Canciones de trabajo.
- . Canciones de San Juan.

• Ciclo de otoño

- . Alboradas y canciones de Boda.
- . Canciones religiosas; ramos, romerías, exvotos, salves de los auroros, rosarios, alboradas a los santos, cantos de ánimas y gozos.

• Canciones varias

- . Alalá, Foliada, Cantiga, Asturianadas, Vaqueiradas, Montañesas, Improvisaciones, Corrandes, Albáes, Canco pagesa, Gloses, codolades, canciones de Ximbomba, Canciones taurinas, Canciones báquicas, otros temas cancionísticos.

Felipe Pedrell, de forma muy parecida a Azkue, divide las canciones populares atendiendo a criterios de funcionalidad dentro del ciclo del hombre y del año: canciones de cuna, alalás, rimas infantiles, canciones de corro, romances religiosos y profanos, canciones callejeras, de oficios, de faenas campestres u de faenas agrícolas, cantos populares de festividades religiosas, coplas festivas y danzas y bailes. Azkue, a la hora de analizar y presentar la música popular, diferencia dos ramas en las que separa la música popular religiosa y la música profana que a su vez estaría dividida en música de canto y baile.²³

Es curioso cómo Azkue, en el análisis del repertorio popular, no desecha las canciones religiosas, ni las trata de contaminaciones, como era habitual por parte de los etnomusicólogos, ya que como sacerdote y como folklorista comprende la importancia de este repertorio y su gran arraigo. Así, dentro del grupo de música religiosa, diferencia entre música religiosa propiamente dicha y música litúrgica escrita en latín y adaptada por la Iglesia para la celebración de la Misa y de los Oficios. Pero también anota en sus estudios, cómo a pesar de sus correrías por los montes y aldeas, no ha dado nunca con ningún ejemplo de música popular litúrgica, al limitar la iglesia la práctica musical única y exclusivamente al canto gregoriano.²⁴

23. *La música popular bascongada*, Conferencia dada en los salones de la Sociedad "Centro Vasco", el 15 de Febrero de 1901 con 14 ejemplos armonizados, Bilbao, 1901.

24. *Ibidem*, pág. 8.

Por el contrario sí había recogido una gran cantidad de música popular religiosa, que deseaba fervientemente se incluyera como forma de oración en el templo, como alimento musical y moral de la comunidad cristiana moral. Respecto a la música profana, la divide a su vez en música de baile y canciones,

- Música de Baile:

- Danzas con palabras
 - Danzas sin palabras

- Canciones:

- Báquicas,
 - Cuneras,
 - Endechas,
 - Elegías,
 - Epitalamios,
 - Infantiles,
 - Festivas,
 - Narrativas,
 - De oficios,
 - Religiosas,
 - Romances y cuentos,
 - De ronda,
 - Satírica- épica.

En su obra magna, el Cancionero Popular Vasco, opta por una clasificación por géneros, ordenados alfabéticamente, teniendo en cuenta la funcionalidad del repertorio: báquicas, cuneras, danzas con palabras, danzas sin palabras, endechas, elegías, epitalamios, infantiles, festivas, narrativas, de oficios, religiosas, romances y cuentos, de ronda y satíricas; mientras que José Antonio Donostia prefiere la división entre canciones y danzas y dentro de estos dos grupos son ordenadas las piezas por orden alfabético.

Así, todas las piezas, relacionadas con el mar, localizadas en ambos cancioneros, se encontraban en diferentes grupos: canciones amorosas, religiosas, etc. y es únicamente en el apartado de oficios donde Azkue recoge una pieza con una clara funcionalidad, dar fuerza a los remeros en su labor, es la titulada *Burduntzali zar*.

Hemos visto cómo en ninguno de los cancioneros analizados no existe un apartado que haga referencia a canciones pesqueras o marineras, sino que se incluyen dentro de otros repertorios. Así, de esta manera, debemos diferenciar aquellas canciones o danzas en las que el mar es simplemente parte del texto, de aquellas que están vinculadas a los procesos de expresión y comunicación de las cofradías de pescadores, marineros, sardineras, etc... Siendo el primer grupo el más numeroso.

4. CONCLUSION

A modo de conclusión debemos plasmar la necesidad existente sobre la realización de un trabajo de campo para recopilar todo el repertorio musical vinculado al mar, aunque dadas las grandes transformaciones que ha sufrido el sector, vamos a encontrar dos tipos de repertorio, por una parte el tradicional, muy maltratado y descontextualizado y por otra parte, otro repertorio muy nuevo como resultado de las nuevas formas de producción.

Nos llama la atención cómo en todos los cancioneros realizados desde 1890 hasta 1940, este repertorio representa una mínima parte de la obra, a diferencia, por ejemplo, del repertorio vinculado al ámbito pastoril. Será a partir de 1950 y 1960, sobre todo, cuando constatamos un amplio número de canciones marineras vinculadas al ámbito festivo, al de las traineras y al de las comidas de hermandades y cofrades; un repertorio cuyo origen sea probablemente culto, o por lo menos demuestra una importante influencia de la música culta en su desarrollo melódico-rítmico y armónico.

No me gustaría acabar, sin recordar que no debemos olvidar dentro de los estudios etnomusicológicos sobre el mar en Euskal Herria, que llevemos a cabo, recoger cualquier manifestación musical, independientemente de su origen y antigüedad; dando así cabida a un importante número de canciones que han surgido en los últimos 10 años en los pueblos pesqueros, vinculadas a las festividades de la Virgen del Carmen y San Pedro. Estas canciones son creadas e interpretadas por parte de las cuadrillas más jóvenes de la comunidad, es una manifestación musical que sirve para poner de manifiesto la identidad marinera y pesquera de un pueblo. Estudio etnomusicológico que se englobaría dentro de una ciencia más amplia: la antropología de la música.

Será a partir de la realización de este trabajo, cuando seamos capaces de observar, objetivamente, la vigencia, supervivencia y renovación del repertorio musical vinculado al mar en Euskal Herria.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Encarnación, *Cultura Popular y Folklore en Andalucía*, Sevilla 1990.
- ARANA, José Antonio, *La Música Vasca*, Biblioteca Musical del País Vasco, Bilbao 1987.
- AZKUE, Resurrección María, *La música popular bascongada*, Conferencia dada en los salones de la Sociedad "Centro Vasco", el 15 de Febrero de 1901 con 14 ejemplos armonizados, Bilbao, 1901.
- AZKUE, Resurrección María, *Música Popular Vasca*, Bilbao 1919.
- AZKUE, Resurrección María, *Cancionero Popular Vasco*, Barcelona, 1922-1925.
- BARANDIARÁN, José Miguel de, "Breves instrucciones prácticas para el investigador folklorista", *Anuario de la Sociedad de Eusko Folklore*, Vitoria 1921, págs. 11-29.
- BARANDIARAN, José Miguel de, "Guía para una encuesta etnográfica", en Manterola, A., *La Escuela Vasca de Etnología*, Bilbao 1994, pág. 169-226.
- BARTOK, Bela *Escritos sobre música popular*, México 1979.
- CARO BAROJA, J., *Los vascos y el mar*, Colección Estudios Vascos, San Sebastián 1985.
- CRIVILLE, Josep, *El folklore musical*, Historia de la Música española, Madrid 1988.
- CRIVILLE, Josep, "La Etnomusicología: sus criterios e investigaciones, necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral". I Congreso de Musicología, Zaragoza, 1981.
- CHAILLEY, Jacques, *Compendio de musicología*, Madrid, 1991.
- DONOSTIA, Jose Antonio, *De música vasca*, Buenos Aires, 1943.
- DONOSTIA, Jose Antonio, *Cancionero vasco*, Donostia, 1994.
- MANTEROLA, Ander, *Euskaldunak, la Etnia Vasca*, Bilbao, 1984.

MARTI, Josep, "Hacia una antropología de la música", *Anuario Musical*, nº 47, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del Departamento de Musicología, Barcelona, pág. 197-198-199 y 200.

NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid 1985.

NETTL, Bruno, *La Música en la Cultura Primitiva*, Cambridge 1956.

RANDEL, Michael, *Diccionario Harvard de Música*, México, 1984.

REY, Emilio, "Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral", *Revista de Musicología*, Volumen XII, nº1, Las Palmas de Gran Canaria 1989, pág. 151.

RUBIO-ARDANAZ, Juan A., "Cambio sociocultural y variación en las estrategias de comunicación en el ámbito pesquero desde la antropología haliéutica", *Letras de Deusto*, vol. 26, nº 71. Abril-Junio 1996.

SACH, C., *Musicología comparada*, Buenos Aires 1966.

SCHENEIDER, M., *Música Primitiva*, Oxford 1957.