

La canción de salón en el País Vasco en los siglos XIX y XX: entre los dictados de la moda y el folklore urbanizado

(Salon songs in the Basque Country in the 19th and 20th centuries: between the rules of fashion and urbanised folklore)

Díaz Morlán, Isabel

Musikene. Centro Superior de música del País Vasco. Palacio Miramar. Miraconcha, 48. 20007 Donostia-San Sebastián
idiaz@musikene.net

BIBLID [1137-4470 (2007), 15; 245-259]

Recep.: 18.12.06

Acep.: 18.06.07

Entre 1870 y 1939 se consumieron en el País Vasco un gran número de canciones para voz y piano, de muy variada factura. El artículo propone una posible clasificación en tipos de canción, y establece conclusiones sobre la especificidad de ciertos tipos que sólo pueden explicarse por el peculiar contexto cultural urbano del País Vasco en aquellos años.

Palabras Clave: Canción voz y piano. Ocio urbano. Salón. Folklore musical. Zortziko.

1870etik 1939ra bitartean aho ts eta pianorako era askotako kanta kopuru handia konsumitu zen Euskal Herrian. Artikuluak kanta moten araberako sailkapen posible bat proposa tzen du eta ondorioak atera tzen ditu mota ba tzuen espezifikotasunari buruz, urte haietako Euskal Herriko hiri testuinguruagatik baino esplikatu ezin direnak.

Giltza-Hitzak: Aho ts eta pianorako kanta. Hiri aisia. Aretoa. Folklore musikala. Zortzikoa.

Entre 1870 et 1939 on consomma dans le Pays Basque un grand nombre de chansons pour voix et piano, d'une facture très variée. L'article propose une éventuelle classification des types de chanson, et établit des conclusions sur la spécificité de certains types qui ne peuvent s'expliquer que par le contexte culturel urbain particulier du Pays Basque au cours de ces années-là.

Mots Clés: Chanson pour voix et piano. Loisir urbain. Salon. Folklore musical. Zortziko.

Durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX, la música que se producía en el País Vasco se centraba sobre todo en las capillas de Pamplona, Bilbao, San Sebastián y Vitoria. No existía en las ciudades una infraestructura musical suficiente de teatros, orquestas o sociedades corales que posibilitara un auténtico desarrollo de la música profana. Esta se veía circunscrita a las reuniones privadas de la clase más culta y favorecida, como las que promovió en el siglo XVIII la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, que llegó a realizar representaciones operísticas de tipo privado, e incluso trató de apoyar el desarrollo de la ópera a nivel público, con un rotundo fracaso (el famoso caso Setaro)¹; o como las que realizaban algunas familias de la alta burguesía, como los Mazarredo o los Palme en Bilbao. A un nivel más modesto, sabemos que también se hacía música en los cafés (por ejemplo en Bilbao), donde podían escucharse canciones y arias de moda. Desde luego, no podemos olvidar el nombre de J.C. Arriaga, cuya actitud hacia la profesión y la creación musicales estuvo a la altura de lo que sucedía en el resto de Europa. Sin embargo, su música no tuvo un impacto inmediato en la vida cultural del país y, por eso, su importancia en la historia musical de esta época en el País Vasco es relativa.

En la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, esta situación va a cambiar. Especialmente a partir de las últimas décadas, una auténtica revolución económica y política va a traer como consecuencia un profundo cambio en el modo de vida, y también en lo que a la vida musical concierne. Es el momento de la fundación de instituciones musicales y educativas, de la construcción de teatros, de la programación estable de conciertos, de la edición de partituras, del desarrollo del periodismo musical... El público pudo disfrutar por vez primera de una oferta variada de música, sinfónica², de cámara, operística³ y coral⁴. Dentro de este panorama, la canción para voz y piano ocupó un puesto nada desdeñable, como vamos a ver enseguida.

Efectivamente, la canción, género insistentemente cultivado en la primera mitad del XIX en toda Europa, irrumpió con fuerza en el País Vasco a partir de la década de 1870 y, a juzgar por las partituras conservadas, gozó del favor del público hasta bien entrado el siglo XX. A lo largo de la investigación que he llevado a cabo en mi tesis doctoral, he llegado a catalogar un total de 1.400 canciones de autores vascos compuestas entre 1870 y 1939⁵. Este periodo no es homogéneo en lo que a la creación y edición de canciones se refiere, pues en él se

1. Jon Bagüés Erriondo, *Ilustración musical en el País Vasco. La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, San Sebastián R.S.B.A.P., Colección Ilustración Vasca, tomo II, 1990.

2. Carmen Rodríguez Suso (ed.), *Orquesta Sinfónica de Bilbao. Ochenta años de música urbana*, Fundación BBK, 2003.

3. Nathalie Morel Borotra, *L'opera basque (1884-1937)*, Éditions Izpegi, 2003.

4. María Nagore Ferrer, *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, ICCMU, Madrid, 2001.

5. *La canción para voz y piano en el País Vasco entre 1870 y 1939: catalogación y estudio*. Tesis doctoral defendida en diciembre de 2005 en la Universidad del País Vasco.

revelan picos importantes de producción, por ejemplo en torno a 1890, y, en el siglo XX, alrededor de 1915. Tampoco es homogéneo en cuanto a la tipología de las obras, no sólo por la diversidad de idiomas de los textos (hay canciones en euskera, español, francés, catalán, italiano, alemán, inglés, latín...), sino también por la variedad de los rasgos musicales característicos y, en fin, por la calidad. Para organizar un poco este vasto repertorio he intentado establecer una clasificación en tipos de canción, basada sobre todo en los rasgos inherentes a las canciones (y dejando de lado, de momento, otros aspectos como la recepción del género). Veamos qué resultados arroja dicha clasificación.



Portada del tango-canción *La copa del placer* de Francisco Cotarelo, publicado en San Sebastián en las primeras décadas del siglo XX. Fuente: Eresbil. Sig.: E/COT-01-A-04

Un grupo fácilmente reconocible es el “bailable” (canción *De ritmo de danza* en mi clasificación). Basadas en tópicos ritmos de danza, estas canciones presentan subtítulos identificativos que van cambiando según la época y la moda: jotas, habaneras, mazurkas, polkas y valeses dejan su lugar a tangos, rumbas, chotis, cuplés y pasodobles con el cambio de siglo. Las vemos en

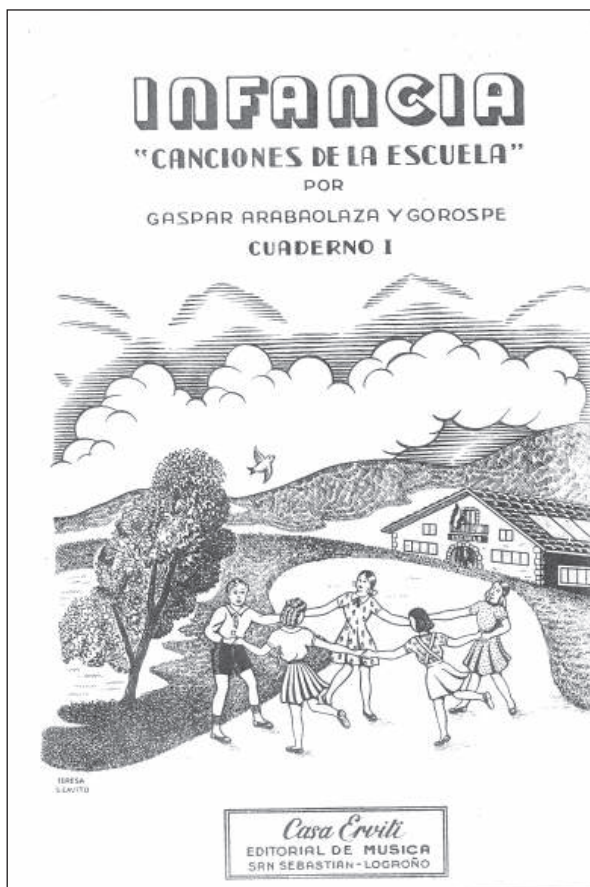
general en ediciones independientes, con portadas de diseños llamativos, y, en el caso de los cuplés, hasta con el retrato de la artista intérprete del momento. Era un tipo de canción de consumo fácil y efímero: muchas jotas, cada semana una nueva, que ya se sabía cómo tocar y cantar en cuanto a lo básico, y que resultaba siempre del agrado de todos. Además, para los compositores y los intérpretes profesionales era un género de éxito seguro con el que ganarse la vida. La impresión es que el público aficionado quería variedad (dentro del estereotipo) y cantidad, más que calidad. De hecho, esta moda no siempre fue bien vista por los musicógrafos del momento, como Resurrección M^a de Azkue, quien, hablando en una conferencia del año 1901 acerca de la despreciada figura del organista de iglesia, afirmaba de él que “para sostenerse con el decoro debido, se ven obligados a ir de casa en casa a que chiquillas impertinentes les empalaguen su gusto artístico, haciéndoles oír cien veces el mismo chabacanoailable”⁶.

Un buen número de canciones de corte romántico aparecieron a lo largo de todo el periodo, aunque con especial intensidad desde 1880 hasta 1910. Editada como pieza independiente, y sólo a veces en colecciones breves, la canción que he llamado *romantizante* fue popularizada en su mayor parte bajo los subtítulos tópicos de “romanza” y “melodía”. Este tipo de canción privilegió de algún modo lo literario, destacando siempre la autoría de los textos, que en su mayor parte fueron de poetas españoles de época romántica y postromántica, aunque no faltaron textos franceses, italianos, e incluso euskéricos. La temática es casi siempre de tipo intimista, y, a veces, sentimental o trágica (uno de los tópicos de la balada). En lo musical, se explotaron recursos tales como la melodía de frase cuadrada, el énfasis hacia el final de la pieza, y el lenguaje pianístico tópicamente romántico (casi podríamos decir “schumanniano”). Hay en todo ello una clara intención de imitar lo más superficial de la canción culta europea. En esta imitación se mezclaron también rasgos del aria de ópera, como los intervalos ascendentes finales, los calderones dramáticos sobre la nota más aguda, las repeticiones de porciones del texto, y, en fin, todo aquello que podía hacer destacar a la voz desde el punto de vista del virtuosismo vocal. Tampoco el género de la *mélodie* escapó a esta imitación, pues encontramos canciones con texto en francés que pretenden copiar los rasgos más evidentes de las canciones de Fauré o de Debussy, como el piano de estilo impresionista, o la melodía que tiende a la declamación.

Hay que señalar también la presencia de un tipo de canción que podríamos denominar *Religiosa*. Como atestiguan las abundantes *Ave Marías*, se trata de auténticas oraciones cantadas que eran interpretadas en conciertos como si fueran romanzas. De todas formas, la función que cumplían en este ámbito era sutilmente diferente al de la tópica canción romantizante, pues revelaba un aspecto particular de aquella sociedad: su clericalización y su pública confesión religiosa.

6. Resurrección María de Azkue, “La música popular vasca”, conferencia dada en Bilbao en 1901.

Canciones encontramos también en el mundo de la escuela. Entonces se enseñaba mucho a los niños por medio de canciones: las tablas de multiplicar, el Padre Nuestro, o valores cívicos como, por ejemplo, el respeto al maestro. Con mucha frecuencia se incluía en ellas propaganda patriótica, asociada a menudo a valores religiosos. En cualquier caso, las colecciones de canciones escolares, siempre con textos en español, obedecen a la preocupación educativa de ciertos maestros, y son reflejo, como he dicho, del importante lugar que la música ocupaba como método pedagógico.



Portada de la colección de canciones escolares de Gaspar Arabaolaza (ca. 1933). Fuente: Eresbil. Sig.: E/ARA-01/B-03

Otro tipo de canción que obtuvo una cierta relevancia fue la canción *patriótica*. Un buen número de canciones de corte patriótico y bélico de autores vascos irrumpieron en el mercado editorial de manera especial en los períodos de guerra: la tercera guerra carlista en los años 70 del siglo XIX, la guerra de Cuba en la bisagra de ambos siglos, y, sobre todo, la guerra civil entre 1936 y 1939. Bajo

subtítulos como “himno” y “marcha”, en tiempo binario y con ritmos marciales, estas canciones patrióticas mezclaron en sus textos expresiones exaltadas sobre el valor en la batalla, el liderazgo, la patria y la bandera españolas, con la fe y la familia. Son en su práctica totalidad de signo conservador, exceptuando el himno liberal de Emilio Arrieta *¡Abajo los borbones!!* del año 1868, el de Manuel Villar *El Batallón de Auxiliares*, referido al sitio de Bilbao de 1874, y el Himno a la República *Paso a España* de Ignacio Tellería, de 1931.



Portada de la canción patriótica *Enfermera*, de Francisco Cotarelo, publicada por Erviti en San Sebastián en los años de la guerra civil española. Fuente: Archivo Canuto Berea (A Coruña). Sig. M-176/25

No faltaron tampoco las canciones cuajadas de tópicos “españoles”, como los tresillos con floreo superior, los pequeños melismas a final de frase, el ritmo ternario, el acompañamiento “aguitarrado” del piano, el intervalo de segunda aumentada descendente, las interjecciones y las referencias toponímicas españolas en texto y título. Este tipo de canción, que he llamado en mi clasificación *españolizante*, responde a un modelo que había sido muy cultivado durante el siglo XIX, y que disminuyó en popularidad a finales de dicha cen-

turia, resurgiendo con fuerza en las primeras décadas del XX en colecciones breves de canciones “españolas”⁷.

Desde una óptica muy diferente surgieron, a partir del año 1900, colecciones de canciones basadas en melodías folklóricas de las distintas regiones de España. Este grupo ha recibido en mi investigación el nombre de *folklorizante*. El objetivo de estas colecciones fue, por un lado, recuperar un patrimonio en trance de desaparición y, por otro, enriquecer el ocio del público aficionado.

Con este panorama, podríamos pensar que en el País Vasco no se cultivó la canción con pretensiones artísticas, sino sólo comerciales, pues los tipos descritos hasta ahora (bailables, románticas, religiosas, escolares, patrióticas, españoladas, y armonizaciones de melodías folklóricas) se asemejan entre sí por su sometimiento a unos patrones preestablecidos y por la consiguiente falta de originalidad. Pero lo sorprendente es que sí he encontrado, y en un porcentaje con respecto al total nada desdeñable, 148 canciones que parecen responder a otra actitud bien diferente a la de este repertorio. Estas canciones emplean poemas de calidad, de autores clásicos no sólo españoles, sino también franceses (Lamartine, Verlaine, Gautier), alemanes (Heine), o catalanes (Maragall, Verdager). Huyen de tópicos como la frase cuadrada o la melodía recargada de altos vuelos, y practican un lenguaje pianístico original y sutilmente enlazado con la voz. Muchas de estas canciones no se conservan más que en copias manuscritas, es decir, que permanecieron sin editar, lo cual puede ser un indicio de que no perseguían un resultado comercial inmediato. Todo hace pensar que nos encontramos ante un tipo de canción diferente, llámese artística o culta, que fue elegida como modo de expresión, de manera especial en las primeras décadas del siglo XX, por algunos creadores vascos de renombre como Donostia, Guridi o Isasi, entre otros autores menos conocidos.

CANCIÓN “VASCA”: LA DIVULGACIÓN DEL FOLKLORE EN EL AMBIENTE URBANO

Llegados a este punto, tenemos que referirnos a otros dos tipos de canción: la melodía folklórica vasca armonizada y el zor tziko. He dejado su presentación para el final, a pesar de que son los dos tipos más abundantes y, si se quiere, característicos, de la canción para voz y piano en el País Vasco, porque su estudio nos va a obligar a adentrarnos en un tema que excede el campo de la canción. Se trata del fenómeno de recuperación y divulgación del folklore musical vasco que se inició en la segunda mitad del siglo XIX y cuyas consecuencias se dejaron notar durante buena parte del siglo XX.

7. Véase Celsa Alonso González, *La Canción lírica española en el siglo XIX*, ICCMU, Madrid, 1998.

Este movimiento tiene mucho que ver con la noción romántica alemana del *Volkgeist*, el espíritu popular (noción rápidamente exportada a todos los países europeos), que se creía residía en parte en las expresiones artísticas “populares” como, por ejemplo, la música de tradición oral. Como agudamente comenta N. Morel, según la idea del “espíritu popular” quedaban asociadas indisolublemente la expresión artística y las condiciones físicas de un pueblo⁸, de modo que estudiar las melodías folklóricas equivalía a conocer los rasgos “raciales”. Esto puede explicar en parte el gran interés que el movimiento nacionalista mostró por la recuperación y divulgación del folklore musical. Además, en opinión de Morel, el empleo de dichas melodías en la música culta supuso para los compositores vascos una manera de singularizarse frente a la música de otros autores españoles, o incluso un modo de escapar de la influencia italiana reinante, por ejemplo, en la ópera.

Lo cierto es que desde la década de 1880 comienzan a celebrarse en el País Vasco meridional los Juegos florales y Fiestas éuskaras que venían celebrándose desde hacía años en Francia. Estos certámenes incluían, además de deportes rurales y otras expresiones de arte popular, premios a composiciones musicales que debían mostrar un carácter folklórico. En los Juegos florales éuskaros que tuvieron lugar en San Sebastián en 1882, por ejemplo, el ayuntamiento deseaba “asociar la música popular al movimiento literario éuskaro, felizmente iniciado de algún tiempo a esta parte”, por lo cual acordaba “abrir un certamen especial de composiciones de esta clase, y ofrecer un grupo alegórico de plata representando en relieve la música para el autor del mejor pot-pourri de aires bascongados que se presente. A falta de dicho trabajo, el Jurado especial que oportunamente se designe para el examen de las composiciones, podrá adjudicar dicho premio al autor del mejor zor tziko o capricho sobre aires bascongados”. Pueden leerse muchos ejemplos más en los anuncios de revistas como *Euskal-Erria* o *Euskalerraren alde*, publicadas con el objeto de servir a la misma causa de revitalizar la cultura “bascongada”. Es precisamente en estas revistas, y en otras como *Txistulari*, ya en el siglo XX, o la misma *Revista Internacional de Estudios Vascos*, donde se sostuvieron animadas polémicas en torno a la naturaleza de la “música popular vasca”. Una de las más sonadas fue la discusión en torno a “El compás de zor tziko”, que se desarrolló entre Francisco Gascue, Telesforo de Aranzadi e Ignacio de Zubialde en sucesivos artículos que aparecieron en la revista *Euskalerraren alde* en 1915.

Por otro lado, tal y como ha demostrado María Nagore, el repertorio de los cada vez más numerosos orfeones y sociedades corales del País Vasco se componía en buena medida de obras basadas en el folklore musical vasco, con las cuales se presentaban una y otra vez en público, siempre con notorio éxito⁹.

8. N. Morel, op. cit., pp. 355 ss.

9. María Nagore, op. cit.

De cualquier forma, siempre que se trata este asunto suele citarse como uno de los factores más relevantes del movimiento el éxito editorial de las recopilaciones de melodías folklóricas, especialmente de las armonizadas para voz y piano. Realmente, la mayor parte de las recopilaciones del siglo XIX se editaron en esta forma de melodía acompañada, menos respetuosa con el origen popular de las melodías, pero más ventajosa para la propagación de las mismas en el contexto del salón urbano. Habrá que esperar hasta el siglo XX para que, a raíz del concurso promovido por las Diputaciones vascas en 1912 para premiar las dos mejores colecciones que “grabando las melodías populares en pentagrama, las haga resistir el vendaval extraño que amenaza arrastrarlas para siempre”¹⁰, se publiquen los dos grandes cancioneros de Azkue y Donostia, estos sí, en formato de melodía sin acompañamiento, según un criterio más científico. De todas formas, la colección de Azkue se editó también, aunque reducida, en formato voz/piano, con la siguiente declaración de intenciones del autor:

Convencido el folklorista, por larga experiencia, de que las canciones populares presentadas sin acompañamiento o con uno simplicísimo habían pronto a quien las maneja, ha hecho una selección de las mil novecientas y pico aprendidas del pueblo en varias excursiones, presentándolas: 1º En forma de Lied, 2º Con acompañamiento fácil, 3º Ajustándose, en lo que ha sido posible, al carácter de cada pieza. (...) ¹¹.

Donostia, por su parte, sacó partido a su cancionero tomando a menudo melodías de él y componiendo sobre ellas canciones para voz y piano que aparecieron editadas en colecciones como *Gure herria*, *Mendi lore*, *Euskel-abesti-jak*, *XVI Seaska-Eusko-abesti...* De hecho, durante el siglo XX fueron muchos los autores vascos que compusieron canciones de buena factura sobre la base de una melodía folklórica. Tal es el caso de J. Guridi, L. Arámbarri, P. Sorozábal y A. Alberdi Aguirrezabal.

He aquí una lista no exhaustiva de las principales colecciones de melodías folklóricas con acompañamiento de piano que se publicaron entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, ordenada alfabéticamente por autores:

10. Cita tomada de José Antonio Arana Martija, *Música vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1987, p. 226.

11. Del prólogo “Al lector”, del *Cancionero popular vasco* de Resurrección M^a de Azkue, imp. Boileau y Bernasconi, 1921.

AUTOR	TÍTULO
ALBERDI AGUIRREZABAL, Antonio	<i>Eusko Abestiak</i>
ALMANDOZ, Norberto	<i>Canciones vascas</i>
ALMANDOZ, Norberto	<i>Cuatro melodías de Iparraguirre</i>
ALMANDOZ, Norberto	<i>Tres canciones vascas</i>
AZKUE, Resurrección M ^a de	<i>Cancionero popular vasco. Canciones selectas armonizadas por el autor I-VIII</i>
AZKUE, Resurrección M ^a de	<i>La música popular baskongada (conferencia)</i>
BORDES, Charles	<i>Douze Chansons Amoureuses du Pays Basque Français</i>
DONOSTIA, José Antonio	<i>Gure Herria</i>
DONOSTIA, José Antonio	<i>IX Egu-berri Abestiyak</i>
DONOSTIA, José Antonio	<i>Mendi-Lore</i>
DONOSTIA, José Antonio	<i>Trois Chan ts Basques</i>
DONOSTIA, José Antonio	<i>XVI Seaska-Euzko-Abesti</i>
DONOSTIA, José Antonio y GURIDI, Jesús	<i>Euskel-Abestijak I-II</i>
SALLABERRY, J.J. (arm. Alphonse Dotterer)	<i>Chan ts populaires du Pays Basque</i>
ERCILLA, Bartolomé de	<i>Colección de Cantos Vizcainos</i>
GALLOP, Rodney A.	<i>25 Chansons Populaires d'Eskual-Herria</i>
GALLOP, Rodney A.	<i>Six Basque Folksongs</i>
GARBIZU, Tomás	<i>Eusko Eresiak</i>
LARREA, José María	<i>XXXVI Canciones populares</i>
LOZANO, Vicente	<i>Album de Cantos Vascongados</i>
MARTÍNEZ VILLAR, Julián	<i>Álbum de cantos vascongados I-IV</i>
SANTESTEBAN, José Antonio	<i>Colección de Aires Vascongados</i>
SANTESTEBAN, José Juan	<i>Album Iparraguirre</i>
VARIOS	<i>Ecos de Vasconia</i>

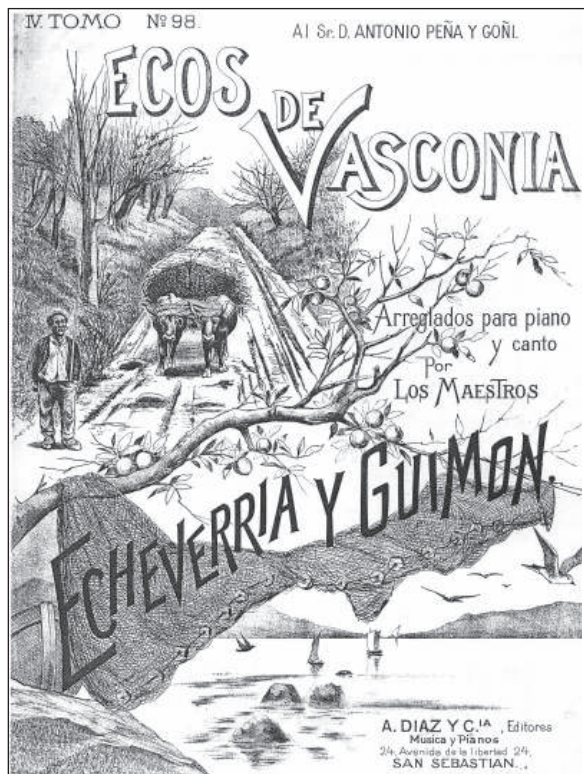
De la lista relativamente larga de estos mal llamados “cancioneros” hay que destacar por su carácter pionero la *Colección de aires vascongados* de José Antonio Santesteban. Editada por la empresa familiar entre 1862 y 1895, la *Colección* de Santesteban dio a la estampa casi 80 melodías folklóricas con acompañamiento de piano. Fue premiada en la Exposición de Viena en 1876 y

se convirtió en un auténtico referente para las recopilaciones de este tipo que se emprendieron después. Esta iniciativa demostró la gran perspicacia de su autor al preocuparse de la música folklórica como alimento del ocio urbano en fecha tan temprana. José Antonio Santesteban había nacido en San Sebastián en 1835, y era hijo del músico y maestro donostiarra José Juan Santesteban. Estudió piano y composición en Bruselas y en el Conservatorio de París, donde trabó amistad con algunos músicos franceses como Bizet o el pianista Planté. Ocupó las plazas de organista de la basílica de Santiago de Bilbao y de Santa María de San Sebastián, pero además realizó una cierta carrera profesional como intérprete de órgano, llegando a tocar en París en varias ocasiones (una de ellas con motivo de la Exposición Universal de 1867). Además, continuó como empresario al frente del negocio familiar del almacén de música y la editorial Santesteban de San Sebastián. Como compositor, aparte de la *Colección*, tiene en su haber música vocal sacra y piezas para piano y para órgano. Pero fue especialmente conocido por la creación de la que se considera la primera ópera en euskera, *Pudente*¹². Estrenada en 1884 en San Sebastián como una “ópera de aires vascongados” en un acto, es en realidad una concatenación de números basados en los “aires vascongados” de su recopilación, sobre libreto de Serafín Baroja. Sufrió diversas reelaboraciones posteriores de la mano del propio autor hasta alcanzar los tres actos. Santesteban y Baroja aún colaboraron en otra producción, *Luchi*, de la cual no se conservan más que partes del libreto. Por último, José Antonio Santesteban se convirtió, como su padre, en un personaje de referencia en el mundo musical del País Vasco, y participó como miembro de numerosos jurados. A lo largo de su vida demostró tener una rara versatilidad dentro del mundo profesional de la música, pues fue compositor, intérprete, maestro y empresario.

Podemos considerar, en definitiva, a la canción basada en la armonización de melodías del folklore vasco como un tipo específico dentro del repertorio cancionístico de esta época. En mi clasificación me he referido a este grupo como canción *folklorizante vasca*, para diferenciarla de la canción folklórica propiamente dicha. Este tipo de canción presenta unas características propias, como, por ejemplo:

- La brevedad.
- El uso exclusivo del euskera, sobre textos anónimos o de autores de ideología pre-nacionalista, lo cual está sin duda en relación con el ascenso del nacionalismo político en estos años.
- La tendencia a aparecer publicada en colecciones extensas. Lo hicieron de forma exclusiva editoriales como Arilla & Cia y A. Díaz y Cia., y otras editoriales, como la importante Casa Dotesio (luego Unión Musical Española), se dedicaron esporádicamente a este tipo de colecciones. Algunas publicaciones periódicas como *El Pueblo Vasco* o *Gure herria* le reservaron una página especial.

12. Véase N. Morel, op.cit., pp. 117-122 y 238-239.



Portada de la colección de canciones *Ecos de Vasconia* que editó la casa A. Díaz y Cia. de San Sebastián entre 1893 y 1905. Fuente: Archivo Eresbil. Fondo José María Zapirain. Sig. A19/751

En definitiva, la canción *folklorizante vasca* se mantuvo durante casi un siglo en el panorama cultural del País Vasco, y su consumo debió de ser muy grande si juzgamos por la cantidad de partituras conservadas (660 canciones consignadas en mi catálogo).

UN CASO PARTICULAR: EL ZORTZIKO

Dentro del tipo de la canción *folklorizante vasca* de la que acabamos de hablar, puede considerarse un sub-tipo de relevancia especial: el zor tziko para voz y piano. Zor tzikos hay muchos en las colecciones de Santesteban y de Ercilla, por ejemplo. Sin embargo, muy pronto se hizo tan popular que se independizó del montón de las canciones “folkloricas” para aparecer con rango propio: se editaron zor tzikos sueltos, en euskera y en castellano, el público los aprendía, los tocaba y cantaba, iba a oírlos a casas particulares o al teatro, y se interpretaban también con ocasión de inauguraciones y celebraciones de todo tipo. En el zor tziko se volcaron temas poéticos muy queridos por la mentalidad finisecular, como la nostalgia de la patria que siente el emigrante, reflejada en la evocación de un paisaje montañoso y en la figura de la madre que queda esperando en el blanco caserío. Para la mayor parte de la gente entre

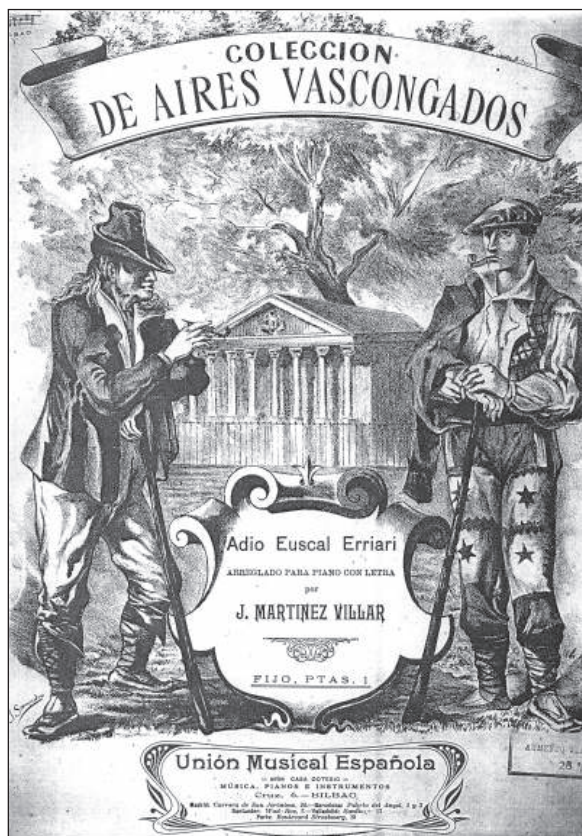
finales del XIX y principios del XX, tanto dentro como fuera del País Vasco, decir zor tziko era lo mismo que decir canción vasca. Y eso que los especialistas como Azkue o Donostia consideraban esta música como una degradación de la auténtica música basada en el folklore, pues les parecía que se había desnaturalizado en los salones bajo la influencia de la música dramática italiana. Pero lo cierto es que su popularidad era imparable. Me atrevería a decir que incluso hoy día, si le preguntáramos a alguien por una melodía popular vasca, seguramente nos tararearía un zor tziko, *Adio euskal herriari* de Iparragirre, por ejemplo, o *No te olvido* de Manuel Villar.

En mi trabajo de catalogación he llegado a contabilizar 190 zor tzikos para voz y piano. He aplicado al conjunto un método de análisis que ha tenido en cuenta aspectos tanto literarios como musicales (desde el tipo de estrofa, la temática y el idioma del texto, hasta el empleo de melismas, puntos álgidos de la melodía, modulaciones, estrategias de variación hacia el final de la pieza, etc.). Como resultado de este análisis, he podido clasificar los 190 zor tzikos en cuatro grupos principales. En primer lugar, destaca el *Zor tziko txikia en euskera*, con un total de 90 piezas que encontramos normalmente formando parte de las colecciones de canción *folklorizante vasca* de las que acabamos de hablar, desde la temprana fecha de 1862 hasta 1910. En el constante ritmo de 5/8, y sobre estrofas regulares de ocho versos de siete y seis sílabas¹³, la mayoría de estos zor tzikos son breves y sencillos, sin melismas, sin variaciones, y con un acompañamiento pianístico mínimo. Transmitten sucesos locales, alabanzas a personajes populares, o sentimientos de amor y nostalgia de la tierra. Dentro de este tipo, el más numeroso y probablemente el más primitivo, he distinguido dos subtipos, el *txikia básico* y el *txikia anacrúsico*, que se diferencian entre sí sobre todo por cuestiones rítmicas a la hora de aplicar el ritmo base de zor tziko. Existió también otro tipo de zor tziko en euskera, el *zor tziko nagusia*, sobre estrofa del mismo nombre, pero su práctica fue muy escasa.

Desde 1870 encontramos también zor tzikos en español (75 piezas en total). La impresión es que los zor tzikos en euskera y los zor tzikos en español habrían convivido desde las últimas décadas del XIX como dos posibilidades de componer zor tzikos, pero diferentes en cuanto a rasgos musicales, textuales y funcionales. Los zor tzikos en español, por ejemplo, no se editaron en colecciones, sino en ediciones sueltas con bellas y evocadoras portadas. A diferencia del zor tziko en euskera, el zor tziko en español no pareció sentirse obligado a recrear la canción tradicional, y por ello buscó el gesto dramático por todos los medios a su alcance (y los medios más cercanos eran los propios de la canción *romantizante*, que tan nervioso ponían a Azkue cuando se

13. Este tipo de estrofa, muy común en la poesía en euskera, es designada en los tratados de métrica de la época con el término *zor tziko txikia*, en oposición a la estrofa de ocho versos de diez y ocho sílabas, que se denomina *zor tziko nagusia*. Véase Jose Ignacio Arana, *Tratado de métrica vasca*, 1872, en Pa txi Altuna (ed.), *Fontes Linguae Vasconum, Studia et Documenta*, XXIV, nº 59, enero-abril 1992, pp. 119-164; también Manuel Lecuona, *La métrica vasca*, Vitoria, Montepío Diocesano, 1918; esta obra se puede encontrar también en *Idazlan guztiak*, I, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, Tolosa, 1978, pp. 131-157.

aplicaban al zor tziko): el texto más largo, las repeticiones frecuentes de versos, el adorno melódico, la intensificación hacia el final, el papel destacado del piano... Sus textos se recrearon sobre todo en la nostalgia, casi siempre de la madre, y con cierta frecuencia también de la nación vasca. He denominado a este tipo *Zor tziko txikia en español*.



Portada del popular zortziko “Adio Euscal Erriari”, en la colección *Album de Cantos Vascongados* de J. Martínez Villar (1903). Fuente: Archivo Eresbil. Sig. E/MAR-21/18

Por otro lado, cuando en los zor tzikos en español la temática del texto se especializaba en pintar cuadros de costumbres “vascas” (normalmente romerías), entonces los autores optaban por dotar a la pieza de una estrategia de variación bien definida: la combinación de dos estrofas con versos de longitud diferente, lo que propiciaba la aplicación de un contraste rítmico y tonal. Además, en este tipo de zor tziko se aplicaban con más intensidad las estrategias de amplificación hacia el final de la pieza. He llamado a este tipo *Zor tziko combinado*.

CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas he pretendido mostrar de manera resumida cuáles fueron los tipos de canción para voz y piano que se cultivaron durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras de XX en el País Vasco, y qué características los definen. Haciendo esto, creo que podemos llegar a tener una idea del papel que cumplió la canción de salón en ese periodo. Lo primero que se puede decir es que fue muy variado, no sólo por lo heterogéneo de las tipologías, sino por las fluctuaciones en la creación y divulgación de las obras. Sin embargo, podemos racionalizar el comportamiento de estas canciones, observando en él algunas tendencias contrapuestas:

- a) Por un lado, destaca la tendencia a adaptarse a modelos preestablecidos, frente a un número menor de composiciones que buscan la originalidad.
- b) Por otro lado, y dentro de la mencionada adaptación a modelos preestablecidos, podemos distinguir otra doble tendencia: o bien se eligen tipos de canción cosmopolitas y universales, o bien tipos folklorizantes.

Lo cierto es que el peso de la canción folklorizante es muy fuerte en nuestro repertorio, pues si sumamos las folklorizantes vascas y los zor tzikos (sub-tipo de la anterior, aunque con matices), y las folklorizantes de otras regiones, obtenemos un total de 954 canciones, lo que supone un 68% del total de canciones catalogadas. Lo que esto quiere decir es que la canción en el País Vasco en el periodo estudiado siguió por un lado caminos muy parecidos a lo que se estaba haciendo en el resto de España y de Europa, pero se vio por otro fuertemente influida por circunstancias históricas propias, como por ejemplo el movimiento pre-nacionalista y nacionalista vasco, que impulsó en buena medida la sobrevaloración de las tradiciones que caracteriza al arte de esta época. Esta influencia, que se percibe en otras expresiones artísticas del momento como las literarias o las pictóricas, es claramente palpable en el género de la canción, tan permeable a los sucesos de la vida de una sociedad.

