

En torno al zortziko

CARLOS SANCHEZ EQUIZA

“Zortziko: Danza folklórica vasca en cinco por ocho (erróneamente se lo ha anotado en diez por ocho, v. Aurresku), con la particularidad de que el segundo tiempo y el cuarto son casi siempre notas con puntillo” (Diccionario Oxford de la Música).

“Pero por regla general los mitos antiguos no ofrecen una historia sencilla y coherente, y por ello nadie debe de extrañarse si algunos detalles de mi recensión no concuerdan con los de cada poeta e historiador” (Diodoro Sículo: Libro IV, 44: 5,6).

PLANTEAMIENTO DE LA CUESTION

El zortziko es, y sobre todo ha sido considerado generalmente como uno de los rasgos más emblemáticos —si no el mayor— de la música vasca. Desde las obras de Iparraguirre hasta el *Maitetxu mía*, pocos son los nativos o ajenos al país que no lo distinguen como característicamente vasco. Como tal se puede ver en cualquier trabajo que trate, con mayor o menor calidad e intención, del folklore o las costumbres vascas, y ciertamente no ha habido músico o musiquillo del país que no haya utilizado alguna vez sus cinco mágicas corcheas.

Sin embargo, no es menos cierto que la etiqueta de “zortziko” se aplica a realidades bien distintas del ritmo de cinco por ocho: así tenemos “zortzikos” en seis por ocho, zortziko txikiak en dos por cuatro, e incluso determinadas danzas de Navarra: zortziko de Lanz, de Baztán, de Alsasua, zortzikos o “belauntzikoak” de los distintos ingurutxos... realidades tan distintas entre sí que resulta ciertamente difícil encontrar una definición o punto común que englobe a todas. Y el zortziko, finalmente, ha sido el causante de las polémicas más agrias sobre música tradicional que ha habido en nuestro país. En efecto, en la segunda mitad de nuestro siglo una serie de conferencias y artículos del ingeniero donostiarra Francisco de Gascue en torno a la música vasca ocasionaron una serie de polémicas, en ocasiones subidas de tono, entre algunas de las mayores personalidades de la cultura vasca del momento. Gascue defendía, en esencia, que el compás del zortziko no era ni tan antiguo ni tan frecuente en la música vasca como se decía. El veneno de la cuestión estribaba sin embargo en que iba imbricada en otra de mayor envergadura: nada menos que la existencia o no de una música popular vasca, ya

que Gascue optaba por considerarla de origen celta. Eso es lo que explica la abundancia de escritos en contra que recibió.

En contra de la opinión de Urbeltz (1989; 21-22), la obra de Gascue fue meritoria en muchos aspectos: especialmente su obra póstuma —no citada por Urbeltz— *Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco* (1920) aporta un afán investigador, unos principios metodológicos y un trabajo de campo, especialmente en el ámbito instrumental, muy superior a los de sus adversarios (excepción hecha, naturalmente, de Azkue y el padre Donostia, que contaban con trabajos ya realizados), además de tener la valentía de estar solo y —aún más meritorio en mi opinión— de saber reconocer sus propios errores. Es cierto que algunas de sus opiniones son ingenuas y muestran errores de bulto, pero son los normales en una fecha en que no sólo la investigación folklórica, sino la musicológica en nuestro país estaban auténticamente en pañales. De hecho, sus contemporáneos fueron incapaces de ver muchas de ellas. La conclusión de la polémica se produjo en parte por la muerte de Gascue, pero sobre todo ante la imposibilidad real de llegar a conocer el fondo de la cuestión con los medios con los que contaban, y, como suele ocurrir en estos casos, sin una conclusión satisfactoria.

A estas obras siguieron unos años de silencio, excepción hecha de algún artículo de Rodrigo A. de Santiago, y sobre todo, de los estudios de Gaizka de Barandiarán en los años sesenta, estudios que aparentemente tampoco conoce Urbeltz, y de los que hablaremos más detenidamente. En realidad, Barandiarán se limita a la obra valiosísima, pero no infalible, de Iztueta, de la que extrae unas conclusiones que se tienen hoy como de uso común, especialmente en Guipúzcoa y en el ambiente de los grupos de danza. Este relativo silencio lo ha roto la obra de Urbeltz *Música militar en el País Vasco: El problema del "zortziko"* (1989) que plantea una visión absolutamente nueva de la cuestión. A este libro se ha opuesto de manera tan rotunda como airada José Ignacio Ansorena en un artículo titulado "El zortziko: la frase de ocho compases y el compás de cinco por ocho" (1990).

Lo que esta comunicación pretende es analizar cuanto se ha dicho y escrito sobre el zortziko, y tratarlo desde el único punto de vista que a mi juicio puede aportar auténtica luz al tema: abordarlo desde una perspectiva histórica. En mi opinión una característica definitoria de cualquier realidad viva es su propia variación. Crivillé (1983; 65) afirma: "En todos los campos de la vida tradicional, y el de la música no constituye una excepción, es precisamente la transformación y las mutaciones diversas un incentivo de continuidad y lo que promete longevidad a aquéllas". Este planteamiento, elemental desde el punto de vista musicológico —pensemos por ejemplo en las acepciones sustancialmente distintas que tienen palabras como sinfonía, sonata, concierto, motete, etc., según la época de la que se hable— se encuentra ausente en trabajos sobre música tradicional¹. Para ello dividiremos el estudio en dos partes fundamentales, y como veremos no por razones precisamente metodológicas: la etimología de la voz "zortziko", y el llamado "ritmo de zortziko".

1. La única mención que conozco a este respecto proviene precisamente del campo de la musicología, y corresponde a una indicación teórica de Aurelio Sagaseta (Arrarás 1987; 7-10). Por desgracia, no se ve acompañada de trabajo práctico.

CONCEPTO DE ZORTZIKO

Las teorías expuestas hasta ahora sobre el origen del término “zortziko” pueden agruparse fundamentalmente en cuatro. La mayor parte de ellas buscan su punto de partida en el que parece más inmediato: zortziko significa en euskera “de ocho”, y en lo que pueda ser ese “ocho” consisten sus diferencias. La única excepción la constituye Urbeltz para quien zortziko deriva de “sorchi”, variante recogida en el Diccionario de Corominas en Baráibar en 1903 y que significa “soldado raso o sin graduación” (1989; 63). De aquí deduce el autor que zortziko es “la música, el ritmo y la manera de bailar propia de los jóvenes en edad de ser soldados” (1989; 132) y busca en la comparación entre melodías usadas en música militar y en otras populares del País Vasco —de las cuales, por cierto, solamente una lleva el nombre de zortziko— la justificación de su teoría². Atendiendo a lo que ahora nos interesa, que no es sino el origen del término, francamente creo que haría falta un estudio filológico serio —para el cual no poseo la más mínima preparación, pero creo que tampoco Urbeltz— para demostrarlo. Parece verdaderamente difícil, sin embargo, que un vocablo en uso en 1903 haya sido pasado de largo por todos los autores del XVIII, XIX y principios del XX. Por otra parte la identificación soldado = joven, que tan familiar resulta en nuestra época, es un anacronismo grave, que pertenece a la fijación del sistema de quintas introducido por Napoleón, ya que en el anterior sistema de levas el ejército está compuesto por cualquier hombre capaz de manejar un arma, sea cual sea su edad. La relación entre el hecho de ser joven y realizar el servicio militar es tan reciente como el sistema de quintas, y más por tanto en nuestro país. Y lo que me parece inapelable es el razonamiento ya expresado por José Ignacio Ansorena de que si “zortzi” significa soldado, y por tanto un ser animado, “la del soldado” sería en euskera “zortziarena” y no “zortziko” (1990; 7), cuestión que a mi modo de ver sirve para invalidar de plano la tesis de Urbeltz, y centrarnos en las que consideran “zortziko” como “de ocho”.

La primera de ellas es la que sostiene como definitorio el “ocho” como denominador de compás. Debía ser según Gascue (1920; 15), la más extendi-

2. No es objeto de este trabajo el hacer una crítica total a la obra de Urbeltz, pero la impresión que produce en este punto es de que, pese a su manifiesto desdén por Gascue, lo cierto es que comparte buena parte de sus errores y no muchos de sus aciertos, sólo que con setenta años de retraso. Francamente, su ingenuidad en este tema no puede sino recordar la del donostiarra cuando afirmaba que la música vasca provenía de la céltica. Azcue ironizaba con Gascue “demostrándole”, con argumentos idénticos al suyo, la existencia de un cancionero “vasco-celta-germano-astur-polaco” (s.f.; I, 5-14). Sin entrar en grandes detalles, muchos de sus ejemplos son traídos por los pelos —como el del único zortziko que trae, de Leitza— y desde luego sin el menor rigor musicológico. A estas alturas, descubrir presencia de música del siglo XVIII, del tipo que sea, en la música de txistu, no aporta la más mínima novedad (ver ejemplos en Sánchez Equiza 1988) y está más que repetido en numerosos estudios. Otros brochazos, como suponer que la música militar nace por sí y para sí misma e influye unidireccionalmente en la civil, o la identificación Philidor-Lully-música vasca son insostenibles. Claro que después de afirmar que “personalmente, desconozco cuál puede ser el “estilo militar” (1989; 90), casi a las alturas del final de su libro, que no trata de otra cosa, uno ve resueltas muchas de sus dudas. Sólo cabe recomendar al autor que en vez de oír discos de música militar, oiga música instrumental de danza del siglo XVIII, y en especial francesa, o bien música “culto” española del mismo siglo, y mejor si tiene tendencias “casticistas”, porque a lo mejor tenemos el año que viene otro libro sobre el tema.

da a nivel popular en la época de las primeras polémicas. Así lo entiende también como epónimo del zortziko Rodrigo A. de Santiago (por ejemplo 1974), a quien le resulta —desde un punto de vista exclusivamente musical— realmente el único vínculo entre los variados ritmos, algunos muy distintos entre sí, que asume el zortziko.

La refutación a esta teoría también parece clara, y es fundamentalmente la expuesta por el propio Gascue: difícilmente un rasgo tan poco característico como el denominador de un compás puede dar nombre a algo: puede ocurrir así con el numerador, como en el caso de la tripla renacentista, de ritmo ternario, porque es el indicador del número de partes que se toman, y por tanto del ritmo. Pero el ocho del denominador nos indica exclusivamente ritmo de corcheas, y *cualquier* pieza puede ser medida en corcheas. De hecho, Rodrigo A. de Santiago, para que la realidad encaje con la teoría —y no al revés— no tiene empacho —ni, naturalmente, problema métrico alguno— en escribir el zortziko de 2/4 en 4/8, con lo que encaja en la definición. Sería como pretender, por ejemplo, que la palabra “gramo” sirviera como definitoria de un cierto tipo de peso, cuando cualquiera se puede expresar en gramos.

La tercera teoría es sin duda mucho más interesante, y consiste en tomar “de ocho”, como el número de compases que integran cada frase musical. Es la aportación de Gaizka de Barandiarán, que sigue en lo fundamental J.I. Ansorena, y procede de este párrafo de Iztueta (1824; 278):

“Lenago esanic daucadan bezala, dantzaren asieraco soñuac, andreen deyoacoac eta zortzicoac, guziac dira zortziña puntuacoac, zeñetatic datorren gure zortzicoaren izen eguiazco zuzen egokia.

Soñu oetaco edozeñetan dantzatu bear-dira zortzi puntuac”.

Como había dicho anteriormente, las melodías del comienzo de la danza, las de la llamada de señoras y los zortzikos tienen todas ocho “puntos”, de donde en verdad le viene a nuestro zortziko su auténtico nombre.

En cualquiera de esas melodías se deben bailar los ocho puntos.

Con esta base elabora Gaizka de Barandiarán su teoría dividiendo las melodías en “Zortziko y Melodía Vieja [...] Zortziko es una unidad melódica de ocho compases o puntos. Este número de compases es siempre fijo, y el dantzari planea sus evoluciones de un modo constante [...] Lo que sería peculiar y propio cromlech vasco en Iztueta serían las melodías viejas, períodos irregulares cuyos compases varían de dos a ocho” (1968; 9). Esta teoría, como ya hemos indicado, ha hecho fortuna, y hoy en día parece la más aceptada. Barandiarán (1963), siguiendo este principio, extiende su nomenclatura a cualquier melodía de ocho compases, sea cual sea su estructura: así califica de “zortziko” al minueto, contrapás, etc.

No es la primera ocasión (1988) en que expongo mis objeciones a esta tesis. En el propio párrafo citado se observan otros “géneros” distintos —al menos en principio— del zortziko: las melodías del comienzo de la danza (“dantzaren asieraco soñuac”) y las de la llamada de señoras (“andreen deyoacoac”) que también tienen ocho compases. El cuaderno de melodías (Iztueta 1826) no trae ni una sola melodía con ese título. Pero es que incluso hay piezas que aparecen tanto en el libro como en el cuaderno de melodías claramente estructurados en períodos de ocho compases y que se encuentran entre las soinu zaharrak: son los casos de *Erreberentzia* y *Txakolin*. Es cierto que Iztueta se encuentra con una realidad que es el primero en intentar orga-

nizar y quizás no pueda exigírsele una precisión absoluta, pero su obra, aún de enorme importancia, no puede ser tomada como infalible, especialmente en los contados casos en que, como éste, tenemos otros testimonios de la época. En mi opinión tiene bastante que ver además con el carácter de danzari de Iztueta: la importancia que le da al “puntu” o compás, concepto sin duda de los más claros en el zaldibitarra, es lo que le hace llegar a una opinión que es el único en proponer.

Pero a mi juicio, el párrafo más interesante de Iztueta dedicado al zortziko no es el citado anteriormente, sino otro, que al parecer a nadie le había llamado la atención. Dice así el guipuzcoano:

“Lenagoco zortzico guziac oiziraden itzneurto edo bersoakin cantatzeco atereac; eta ala etzan nere-gazte-demboran berac-gabetanico zortzicorik ezagutzen, bat-bacarra-ere; [...] Berriz gaurco-egunean berac-gabetanico zortzicoric batbacarra ere; baizican oslancairoac. Zortzico-berri-oec aín dirade naspillatuac, eta berrichuac ezic, ez-dan ain guizon jakintiric benetan, itzneurto-bat cantatucolukeanic [...] Esta uste baldin badute bayetz, nic ezarrico-diotet emen-bertan itzneurto-bat, lenagoco zortzico guzietan egokidatzen-dana”.

Todos los zortzikos antiguos estaban compuestos para ser cantados con versos; y de esta forma en mi juventud no se conocía ni un sólo zortziko que no los tuviera [...] Sin embargo hoy no se componen, ni mucho menos tocan, ni un sólo zortziko que se pueda cantar con versos; sino instrumentales. Estos zortzikos nuevos son tan embrollados y novedosos, que no hay hombre tan entendido que pueda cantarlos. [...] Y si creéis lo contrario, aquí mismo os traigo un poema, que se acomoda a todos los zortzikos antiguos:

Nere maite polita,
Nola zera-bizi?
Zortzi egun onetan
Etzaitut-icusi.
Uste-det zabilzala:
Nigandic iguesi:
Ez-dirazu-ematen
Atsecabe guchi.

(Iztueta 1824; 104-106) ³.

Es decir, ni más ni menos que un *zortziko txikia*. Lo que nos lleva directamente a la cuarta teoría. En la época de realización de mi trabajo anteriormente citado no conocía ningún defensor de este origen del zortziko, que no era sino una digresión dentro de un tema mucho más amplio. Hoy puedo afirmar que a favor de esta tesis se han mostrado entre otros Eslava (s. f.; 100-101), Gascue (1920; 16-18), Gorosábel (1899; I, 42), Orixe (1920) y el padre Jorge de Riezu (1973; XIX). Es más, probablemente es en lo único que estaban de acuerdo los distintos polemistas de principios de siglo: el origen de la voz “zortziko” era estrofa de ocho versos, y más en concreto el zortziko txikia (alternancia de versos de siete y seis sílabas). He aquí por ejemplo, uno de los zortzikos más comunes en la montaña de Navarra (Donostia 1921; 168).

3. No deja de ser una muestra de lo contradictorio que puede ser Iztueta: tras citar la existencia de infinidad de zortzikos populares, nos trae uno de un contemporáneo suyo: Julián de Churrua y Elorza, hermano del héroe de Gíbaltrar (1881).

¡Ai, I . sa . bel, I . sa . bel, I . sa . bel e . de .
 . ra, e . tze . ne . ki . en ba . da a . pai . za nin . tza .
 . la, a . pai . za nin . tza . la ta ko . ro . ya nu . a .
 . la ni . taz pro . be . txu . ri . kan e . tzen . du . ki . a . la .

También es estrofa de zortziko-txikia el único de los dos zortzikos del siglo XVIII recogidos por el padre Donostia que tiene letra (1928; 18) y en general la mayor parte de los zortzikos antiguos. Humboldt, en su famoso diario, anotaba entre Zumaya y Deva en 1801: “A nuestro ruego de que nos cantase y explicase algunos zortzikos —así se llaman, de zorzi, ocho, las canciones nacionales vascas de ocho versos... (1924; 120-121). La teoría de Gaizka de Barandiarán es sumamente aclaratoria y útil, sobre todo en lo referente a danza, concluyente y sumamente pedagógica si se trata de estudiar o descifrar a Iztueta, pero dudo mucho que tenga que ver con la auténtica realidad del zortziko.

Por lo demás, me parece mucho más adecuado utilizar el término más que cuajado en etnomusicología de “frase cuadrada” (Crivillé 1983; 124), que el de “zortziko” en la acepción de Barandiarán. Dicha frase “cuadrada” o “simétrica”: ocho compases, subdividibles en dos períodos de cuatro, y cada uno de ellos en dos de dos, es la característica de la música occidental, por la evidente ventaja de su simetría (por ejemplo Michels 1985; 155). Se presenta ya en los más antiguos ejemplos de danza conocidos, nada menos que del siglo XII (Hughes 1954; 337-339), y llega hasta los últimos ritmos de moda, derivados del rock o el jazz.

El origen de la estrofa “zortziko”, por otra parte, es oscuro. Según Micoleta (cit. en Michelena 1988; 68), en el siglo XVII había dos estrofas fundamentales, que son prácticamente los zortzikos *mayor* (nagusia) y *menor* (txikia), pero no recoge lo que es para nosotros más interesante: su propia denominación. Por otra parte, es obvio que Iztueta no iba a ir conscientemente contra una significación popular unánime, de forma que, pese al testimonio de Humboldt, me inclino a pensar que la palabra zortziko, al pasar del canto al instrumento —según Iztueta, como acabamos de ver, en su propia época: fines del siglo XVIII— fue perdiendo poco a poco su primitivo significado, que no tenía sentido en las nuevas composiciones sin letra, y se fue asimilando a unos determinados compases. En boca de Iztueta:

“Zortzico dos por cuatrocoai
[deituco dut], asieraco zortzicoac.

Seis por ochocoai, saltocacoac”
(1824; 48)

*Al zortziko de dos por cuatro [le llamaré],
zortziko de comienzo.*

Al de seis por ocho, de saltos.

En el epígrafe siguiente intentaremos explicar cómo se llegó de esta situación hasta entender exclusivamente por zortziko el de cinco por ocho, y éste siempre con su puntillado característico, ya a comienzos de nuestro siglo. A los que, como Urbeltz (1989; 15) recelan de que una palabra pueda englobar realidades tan diferentes como una estrofa y un ritmo, se les puede contestar fácilmente que el punto intermedio es su música común, como ocurre con la seguidilla. Por lo demás, si hemos de creer a Juan Mari Lekuona (1982; 139-140) en su afirmación de que los tipos estróficos, y entre ellos el zortziko, no se dan como tales en la tradición de Iparralde, ¿no podría explicar quizá el hecho de la casi inexistencia del ritmo de zortziko en la parte continental del país?

EL “RITMO DE ZORTZIKO”

Hoy en día el ritmo de zortziko es por antonomasia el de cinco por ocho, y como tal a él nos referiremos. Sin embargo, hay otros dos ritmos de zortziko, a los que hace falta añadir el *apellido* para que los reconozcamos como tales: son los zortzikos en 2/4 y en 6/8.

Son abundantísimos en los viejos cuadernos de tamborileros los zortzikos en compás de 2/4, muchas veces con el nombre de zortziko txikiak. Si hemos de creer a Iztueta, coincidirían exactamente con sus *asieraco zortzicoac*. José Ignacio Ansorena (1990; 7) ha expuesto ya lo ocurrido con estos zortzikos: Azkue, al igual que el resto de los no tamborileros, ignoraba la denominación de zortziko que no se refiriera al cinco por ocho, y le endosó el nombre de contrapás, por no ponerle el de *schottish* —chotis— (s.f.; I, 378). Nada tiene de sorprendente, ya que las líneas melódicas de los zortziko-txikiak conservados están plagadas de las escalas, arpeggios, cromatismos, superabundancia de adornos, terminaciones femeninas, regularidad extrema de fraseo... de la música de la segunda mitad del XVIII, asumida por la inmensa mayoría de los txistularis que sabían música, o lo que es lo mismo, de los capaces de dejarnos música escrita. Estos zortziko-txikiak son, ni más ni menos, que un minueto o un contrapás puestos en dos por cuatro. Un ritmo y un estilo absolutamente inmersos, al igual por otra parte que las melodías recogidas por Urbeltz (1989), en la tradición culta occidental. Nada tiene de extraño que Azkue no le viera ninguna relación con el zortziko, y con el carácter *vasco* que tanto buscaba. Pero su existencia está fuera de toda duda.

Junto a éstos subsisten los zortzikos en 2/4 de la montaña de Navarra, de línea mucho más *cantabile* y que en ocasiones conservan todavía la letra. El padre Olazarán, probablemente por los mismos motivos que Azkue, sin negar el uso de la denominación *zortziko* prefería la de “belauntziko” (s.f.). En alguna partitura recuerdo haber visto junto a uno de estos belauntzikoak una nota un tanto desdeñosa: “zortziko deitzen diote”.

Algo parecido ocurre con el zortziko en seis por ocho, del que tenemos ejemplos contados: los de Iparragirre, el de la *ezpata-dantza* guipuzcoana,

las *zinta-dantzak* vizcaína y guipuzcoana... Escritos convencionalmente en seis por ocho, su ritmo característico es $\underline{c} \underline{c} \underline{r} \underline{v}^4$. El propio Gascue veía su identidad con el de la barcarola, y es fácil identificarlo asimismo con el de la pastoral, la berceuse o la siciliana barroca. Es decir, a los ritmos asociados casi desde los inicios de la música instrumental al carácter pastoril o bucólico (Michels 1985; 154-155; Zamacois 1985; 232 y 234). Por lo tanto, tiene también unas relaciones más que evidentes con la tradición culta occidental.

Y aquí llegamos al meollo indudable de la cuestión: el zortziko por antonomasia: el de cinco por ocho. Este fue el centro de las polémicas de principios de siglo por la sencilla razón de que este ritmo era el que se entendía en la práctica (tamborileros aparte) como zortziko⁵. Este binomio, que para muchos sigue siendo válido en la actualidad, es pues origen, y no producto de las polémicas, como afirma Urbeltz (1989; 24). Ahora bien, incluso este ritmo, perfectamente peculiar y reconocible como vasco, dista mucho de ser interpretado de forma uniforme a través no sólo del tiempo, sino incluso en la actualidad. Intentaremos la no fácil tarea de aclarar distintos aspectos de esta cuestión, mediante algunas consideraciones previas, elementales desde el punto de vista musicológico, pero no necesariamente evidentes para el lector de este trabajo. Estas son las siguientes:

La música vocal y la instrumental tienen normalmente diferencias entre ellas. La primera está ligada a un texto, si no depende de él: las sílabas tónicas, o incluso aquellas a las que se da una mayor importancia, tienden a alargarse, y las relaciones entre las notas no son matemáticamente proporcionales, o al menos no guardan una relación sencilla entre ellas (ponemos, por ejemplo, el canto gregoriano, o, en nuestro país, en la manera de cantar muchas canciones de Zuberoa): el ritmo es más distendido, y en ocasiones, totalmente libre. La música instrumental tiende a una mayor rigidez rítmica, y todavía más si se trata de danza, lo que se aprecia ya desde sus primeros ejemplos (Hughes 1954). De hecho, la existencia de danzas vascas de ritmo irregular o casi libre, como la *sagar-dantza* de Arizkun o los *erregelak* de la Merindad de Durango, independientemente de su relación con lo vocal, constituyen una originalidad mayor que la existencia de melodías (*soinu zaharrak*) de fraseo irregular. El no apreciar esta diferencia es probablemente uno de los mayores errores que cometió Gascue.

La relación entre la escritura musical y la música interpretada no es necesariamente inequívoca: una misma partitura puede ser, y de hecho es interpretada de forma diferente por distintos músicos. La distancia entre lo escrito y lo interpretado será tanto mayor cuanto menos regular —o llámese “racional”— sea la música, y puede llegar a ser fundamental si se refiere a un ritmo en el que la proporcionalidad entre las notas no sea exclusivamente simple. Cualquier persona dedicada al estudio de la música tradicional sabe que una partitura es poco más que una referencia ideal, sobre la que el intérprete popular organiza todo un mundo, y que para interpretar bien una pieza es preciso oír-la. El error de identificar partitura y sonido es el mayor proble-

4. Así lo veía Gascue (1920; 63), y lo utilizó Isidro Ansorena (Ansorena Miner 1978; 134).

5. Véase el asombro de Gascue al descubrir la existencia de zortzikos en 2/4 (1915; 667-668). Para ello tuvo que visitar al txistulari Basurco.

ma con el que se encontraron los polemistas de principios de siglo: las ruedas castellanas, citadas por Aranzadi (1910), por ejemplo, se transcriben hoy en compás de ocho por ocho (Crivillé 1983; 251), y su ritmo poco tiene que ver con el del zortziko.

En aparente contradicción con lo anterior, una manera de transcribir música puede provocar cambios incluso trascendentales en la interpretación musical. Esto es especialmente importante cuando se tropieza con un tipo de música alejada de los esquemas para los que se ha pensado. El transcriptor se ve obligado con ello a omitir una serie de caracteres, o bien a exagerarlos; caracteres que quedan ya fijados de forma difícil de corregir en el futuro. Un caso impresionante por su trascendencia es el que cita Cattin (1987; 62) referente a los comienzos de la notación musical occidental: el nuevo sistema implicaba una severa diatonía, y acabó prácticamente en Occidente con los intervalos menores al semitono, que eran más frecuentes de lo que pensamos hoy. Un cambio enorme derivado de un simple sistema de notación.

¿A dónde queremos ir a parar con todo esto? En primer lugar, a un hecho claro; el 5/8 actual es, como han indicado diversos autores, fundamentalmente instrumental. Por ello su presencia en los cancioneros es muy escasa (Donostia 1916; 72; Riezu 1973; XIX; Gascue 1913; 209). Y aun en éstos, el ritmo no tiene nada del martilleo tan característico que le dan los puntillos: es suave, hasta el punto de que resulta difícil de reconocer (Donostia 1916; 72; Riezu 1973; XIX). Curiosamente, son éstas las características que asignaban a los zortzikos oídos en su infancia buena parte de los músicos y polemistas de principios de siglo: Aranzadi (1911), Jesús Santesteban (cit. en Gascue 1920; 71-72), Gascue (1913b) o el propio Azkue (s.f.; 47). Si partimos del hecho del origen vocal —y estrófico— del zortziko, nos encontramos pues con un ritmo tan flexible como el general de la música vocal, y, más específicamente, de la música vasca (ver ejemplos en Sánchez Equiza 1988; 339-341). Dos hechos paralelos ocurren simultáneamente a partir de este zortziko cantado. Hechos que, ahora sí, vamos a separar por motivos metodológicos, pero que en la realidad ocurren de forma simultánea: por una parte, el paso de una fase vocal a una instrumental; por otra, el paso de una tradición oral a una tradición escrita, o lo que es lo mismo, a los intentos de transcripción del zortziko.

El zortziko es una canción en su principio, pero una canción que se baila. Y la trayectoria normal en una danza es su tendencia al ritmo fijo, al compás repetido, que facilite la labor al dantzari. En una palabra, a su regularización rítmica. Tenemos testimonios, como el de Aranzadi (1911), Jesús Santesteban (cit. en Gascue 1920; 71-72), o Gascue (1913b), que lo atestiguan. A esto hay que añadir lo que algunos autores de principios de siglo (Gascue 1920; 143-144), Azkue (s.f.; I, 43) llamaban la “tendencia al adorno y al retruécano del tamboril”: el afán que mostraban los tamborileros por la complicación y la exhibición técnica (lo que también comentaba Iztueta), que puede traducirse, sobre todo en el tamboril⁶, en una tendencia al puntilleo, a la desigualdad entre las notas, que afecta no sólo al ritmo de zortziko, sino al arriñ-arriñ o a otros (Sánchez Equiza 1988; 340). Es decir, el primitivo ritmo de zortzi-

6. Aquí se entiende por tamboril, lógicamente, al instrumento (el tambor que lleva el txistulari suspendido de su brazo izquierdo) y no al instrumentista o al conjunto de ambos instrumentos, como en el entrecomillado anterior, procedente de Gascue.

ko se fue regularizando al pasar del cantor popular al dantzari y al tamborile-ro. Es probablemente en esta fase —en la época de Iztueta, según cuenta él mismo— cuando Pedro Albéniz realiza a petición del zaldibitarra los primeros intentos de transcribir el ritmo del zortziko, y los realiza en compás de seis por ocho ⁷. Albéniz era músico de talla nacional y de categoría fuera de duda, y realizó su transcripción en 1826.

Bastante antes de esta fecha, sin embargo, existían zortzikos escritos en cinco por ocho (Donostia 1928) e incluso una polémica entre los músicos sobre su escritura (Donostia 1935). El propio padre Donostia (1935) recogía una versión del *Gernikako Arbola* en dos por cuatro; Aranzadi (1910; 353) una de *Ezkongaietan* en tres por cuatro y Gascue (1920; 109) un zortziko de Oñate transcrito nada menos que en siete por ocho. ¿Qué quiere decir esto? Puede parecer una perogrullada, pero si algo quiere decir es que el ritmo del zortziko era, como mínimo, de difícil transcripción, por no decir imposible, y que los intentos de transcribirlo en las pautas cultas occidentales fracasaban. La teoría que se ha establecido continuamente para explicar este hecho es el hacer proceder el zortziko en cinco por ocho de la medida más “racional” o “clásica” (más “simétrica”, que diría Gascue) del seis por ocho. El donostiarra no sabía en sus últimos artículos a qué atribuirlo (1920; 133) ⁸; J.I. Ansorena la considera fruto del movimiento de los dantzaris (1990; 8), cuestión que no pongo en duda.

Como a estas alturas tampoco se puede ignorar la identidad, al menos en un determinado momento, entre los compases de cinco por ocho y seis por ocho, identidad ya insinuada por mí (1988; 339-341) y ampliamente demostrada por J.I. Ansorena (1990; 8-9). La diferencia en la forma de interpretar un zortziko en seis por ocho de uno en cinco por ocho a la manera que Ansorena llama “silvestre” es absolutamente mínima ⁹. Y es precisamente ese ritmo, que se podría transcribir en nueve por dieciséis o incluso en diecisiete por treintaidós, quizá intermedio entre el 5/8 y el 6/8, y que se sigue utilizando hoy en día en Lesaka, Oñati y otros lugares, el ritmo que podríamos considerar como madre del zortziko. Un ritmo lo suficientemente complejo y original como para justificar transcripciones distintas entre sí.

Y yo pregunto: ¿por qué este ritmo tiene que proceder necesariamente de otro? ¿Quizá porque un músico de la categoría de Albéniz lo transcribió en 6/8 en 1826? Menos de treinta años más tarde, el propio Albéniz, en una carta de 1853 (cit. en Gascue 1920; 52-53), al hablar de la transcripción del

7. Recordemos la cita de Iztueta: “Seis por ochocoai, saltocacoac”. Seis por ocho, claro está, en la transcripción de Albéniz.

8. Su primitiva tesis del “cansancio muscular” del brazo del director, al que le costaba más subir el brazo que bajarlo, alargando así la primera parte del compás fue sensatamente abandonada, fundamentalmente ante las evidencias mostradas por Juan Carlos de Gortázar (Zubialde 1915), apoyado por Aranzadi (1915).

9. Los argumentos que expone Ansorena son en síntesis los siguientes: idéntica nomenclatura (saltotako zortzikoak); existencia de melodías idénticas en ambos ritmos, variables en función de la velocidad de interpretación; aplicación de deiak en 5/8 a melodías en 6/8; existencia de un ritmo entre ambos, que es lo que Ansorena llama zortziko “silvestre”.

Para ver la diferencia entre este zortziko “silvestre” y el “doméstico”, un ejemplo inmejorable consiste en oír interpretar el “paseo” de la *ezpata-dantza* guipuzcoana, hoy en día en riguroso 5/8, y del *ezpata-joku nagusia* de la *datzari-dantza* en la Merindad de Durango, algunos de cuyos pasajes se acercan al ritmo que podemos llamar aproximadamente de nueve por dieciséis. Y sin embargo, la melodía es prácticamente idéntica, incluso puesta en partitura.

zortziko, opta por “un compás de amalgama de 3/8 y 2/8, el cual, dividido en un tiempo ternario por un binario, a rigor de un movimiento igual, facilitará en mi concepto la ejecución más perfecta del zortziko, no sólo a los españoles que se hallan más distantes del roce con las provincias vascongadas, sino también a los extranjeros que ignoren hasta la escritura de este género de música”¹⁰.

¿Es que el zortziko había cambiado de ritmo en venticinco años? ¿O no sería más bien que era lo suficientemente complejo como para que Albéniz cambiara de opinión respecto a él? En cualquier caso, la notación del 6/8 de Albéniz está tocada desde su misma raíz. Mostrar que cualquiera de las dos hipótesis es cierta implicaría meternos con un magnetofón en el mundo de los txistularis anteriores al siglo XIX, es decir, algo imposible. Pero la tesis de un ritmo original, del que se desgajan en sus distintas transcripciones los ritmos de 6/8 y 5/8¹¹, me parece como mínimo tan probable como la de la simple evolución del seis por ocho al cinco por ocho. *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*, que diría Ockham.

Es más, buena parte de los autores de principios de siglo, como el Padre Donostia (1935), Éslava (s. f.; 100-101), Jesús Santesteban (cit. en Gascue 1920; 71-72) o el propio Gascue (1913b), coincidían en afirmar que la transcripción del 5/8 no era exacta ni se correspondía con el auténtico zortziko. Su medida era mucho más flexible (Riezu 1973; XIX) y como tal enraizada en la tradición vasca. ¿Qué ocurre cuando se generaliza la transcripción en cinco por ocho, es decir, a lo largo de todo el siglo XIX? Que los músicos adoptan poco a poco el cinco por ocho matemático, de cinco notas iguales tomadas como tres y dos, y con el puntillado característico que lo convierte en el ritmo total y puramente vasco, distinto de los demás ritmos quinarios conocidos (Crivillé 1983; 236). La cosa se complica cuando el romanticismo y el nacionalismo, ávidos de elementos diferenciadores y a la vez poco dotados de un aparato crítico para distinguir su antigüedad real, se encuentran con un producto propio, si bien en un estadio muy reciente de su evolución. Iparraguirre, su máximo símbolo, compone la mayoría absoluta de sus canciones en cinco por ocho, y surge así lo que Aranzadi (1910) llamaba “etapa híbrido-cursi del último cuarto de siglo pasado”, y contra el que claman todos los puristas (Aranzadi, Donostia, Gascue, Riezu...): el zortziko “en decadencia [...] que se llevaba con dureza pronunciada, con martilleo insoponible para el oído” (Gascue 1913b), o, como se expresaba inmejorablemente el padre Donostia (1916; 70): “el poso de la música universal medido en 5/8”. A partir de este momento, la receta favorita para componer “en vasco” será tan sencilla como utilizar cinco corcheas puntilladas. El zortziko se ha convertido en un mito, por mucho que lo más granado de los folkloristas y musicólogos arremetan contra él.

10. En esta carta hay referencias a que la polémica sobre la escritura del zortziko había llegado a la *Gaceta Musical de París* y a nombres como Alken o Fétis, es decir, la crema de la historiografía musical del momento.

11. Esta teoría ha sido sugerida también por Gaizka de Barandiarán (1974; 15).

UNA DIGRESION

Me voy a limitar en las siguientes líneas a exponer un hecho que no he visto en ninguno de los trabajos sobre el zortziko. Veamos el siguiente cuadro de la obra de Iparraguirre:

CANCION	COMPAS	ESTROFA
<i>Kantari Euskalduna (Guitarra zartxo bat)</i>	5/8	Zortziko txikia
<i>Gernikako Arbola</i>	5/8	Zortziko txikia
<i>Zugana Manuela</i>	2/4	Zortziko txikia
<i>Nere maitiarentzat (Ume eder bat)</i>	6/8	Zortziko nagusia
<i>Nere amak baleki</i>	5/8	Zortziko txikia
<i>Adio Euskal-erriari</i>	5/8	Zortziko txikia
<i>Nere izarra</i>	5/8	
<i>Ezkongaietan</i>	5/8	Zortziko nagusia
<i>Amerikatik Urretxuko semiei</i>	5/8	Zortziko txikia
<i>Gora Euskera!!</i>	5/8	Zortziko txikia
<i>Errukarria</i>	5/8 - 2/4	
<i>Nere ongile maiteari</i>	6/8	Zortziko nagusia
<i>Nere etorrera (Ara nun diran)</i>	6/8	Zortziko nagusia
<i>Glu, glu, glu</i>	3/4	

Se puede observar cómo las tres únicas melodías en seis por ocho, aunque la última, *Ara nun diran*, no sea musicalmente, al menos hoy, zortziko en 6/8, tienen todas como estrofa el zortziko nagusia. Y la correspondencia es casi perfecta, porque sólo un zortziko nagusia está en otra medida, cinco por ocho. En Iparraguirre, por tanto, la relación cinco por ocho-zortziko txikia/seis por ocho-zortziko nagusia es casi perfecta. Y lo mismo ocurre con el seis por ocho de la *ezpata-dantza* guipuzcoana (Iztueta 1826; 41). Aunque su letra sea de las que Azkue llamaba “de liturgia coreográfica”, la relación silábica sustancial a la música vasca pide como estrofa alternancia de versos de diez y ocho sílabas. Gascue (1920; 63) justificaba la existencia de esos zortzikos en 6/8 porque su letra no encajaba en el cinco por ocho. Lo

cierto es que el paso es relativamente sencillo, si consideramos una relación de dos compases de cinco por ocho por cada uno de seis por ocho ¹². Es un cambio que en cuestión de danza se hace todos los días y muchas veces de forma inconsciente. Sin ir más lejos, Guridi utilizó esta misma melodía en 5/8 en la octava de sus *Diez Melodías Vascas*. La pregunta que me hago es: ¿Es posible que haya una relación entre los distintos tipos estróficos y los distintos compases actuales del zortziko? ¹³ Difícil cuestión, ya que para empezar, el número de zortzikos antiguos que nos quedan en seis por ocho es muy escaso, y más todavía los que tienen letra. Pero me parece que las coincidencias son significativas.

OTRA DIGRESION

Me voy a entretener aquí en un caso muy concreto, pero que en mi opinión sirve de exponente de cuánto nos queda por investigar en este tema del ritmo, y de por dónde deben ir las líneas de investigación. Me refiero al ejemplo, creo que no suficientemente conocido fuera de Vizcaya, de la *Katxarranka* de Lekeitio. Nada extraña parece su melodía, en ritmo puntillado de cinco por ocho y períodos de seis compases. O al menos eso pensaba yo cuando acudí allí con mis compañeros del entonces todavía existente grupo de dantzaris del Ayuntamiento de Pamplona. Azkue, lekeitarra él mismo, la había transcrito en 5/8 (s. f.; I, 391) y Guridi utilizado en ese mismo compás en sus *Diez Melodías Vascas*.

Cuando la toqué de esta manera, Pedro Murelaga, que es el encargado de bailarla desde hace un montón de años, me dijo: “sí, ese es el *zortziko*. La melodía del baile es más rápida”. Es decir, el 5/8 “de libro” es con el que se pasea al dantzari por la localidad, pero no el ritmo con el que se baila. Conseguí aproximarme más, hasta el punto de faltarme “un pelo”, aunque sin llegar, según Pedro, al ritmo original, aplicando el 5/8 “silvestre”, similar al de las danzas de Lesaka. Pasado un tiempo, tuve por fin ocasión de oír grabada la danza a Mikel Arrieta y los txistularis de la localidad. Y mi sorpresa fue que el ritmo con el que se bailaba era idéntico al de ciertos números de la *Dantzari-dantza*: el ritmo que solemos llamar de “ezpata-dantza” y transcribir como alternancia de 6/8 y 3/4. En mi opinión está muy claro que el auténtico ritmo es siempre el del dantzari. Si a Murelaga le cantan o le tocan la danza en 5/8, vuelve siempre instintivamente al 6/8 3/4. Este es pues el auténtico ritmo de la danza. Azkue probablemente se habría limitado a transcribir el *zortziko de San Pedro*, y quizás no se le ocurrió transcribir la danza, que pudo considerar una mera variante. Lo que a mí me intriga es el parentesco evidente 5/8-zortziko “silvestre”-6/8 3/4.

Podemos unir a esto el caso ya citado de la *Dantzari-dantza*, y, sobre todo, una mención de Severo de Altube a Gascue que merece la pena traer a colación. Al escribir Gascue su última obra, pidió partituras e información a txistularis de todo el país. Entre los papeles que recibió de Gernika, había

12. En realidad, cada compás de 3/8, ya que el 6/8 no deja de ser convencional (Ansorena 1990; 8).

13. ¿Hay alguna relación similar que explique que la seguidilla, igualmente de origen estrófico, dentro de su gran variedad, tenga siempre ritmo ternario?

unos cuantos que traían la indicación “de Bordes”. Intrigado Gascue por quién pudiera ser tal personaje, interrogó a Severo de Altube, que le contestó: “En cuanto al Señor Bordes, por quien pregunta, es un nombre especial que dan los tamborileros de aquí al zortziko que se toca por las calles, para distinguirlo del que se toca para bailar. Es el verdadero 5/8, porque los zortzikos de baile se tocan aquí a un aire que no tiene nada que ver con el 5/8, aunque se escriben así” (Gascue 1920; 120).

Es decir, por un lado existía el 5/8 “de solfeo”, que se utilizaba en procesiones, desfiles, alboradas, etc., y para el baile era muy distinto. ¿Cómo era este ritmo?, ¿un nueve por dieciséis?, ¿una ezpata-dantza? Lo cierto es que el ritmo de zortziko tal y como lo conocemos hoy en la danza parece casi limitarse, o por lo menos tener su origen en Guipúzcoa (Donostia 1916; 71). Tanto en Navarra (Ormaechea 1917) como en Vizcaya o incluso su zona de influencia tiende a ser, incluso hoy en día, de medida más libre. Probablemente tenga que ver con toda la influencia de la Ilustración, los Amigos del País, el conde de Peñafloreda... centrada en Guipúzcoa, tan importante en el desarrollo del txistu y de la danza (Bagüés 1988; Sánchez Equiza 1988). En cualquier caso, esta relación entre los ritmos en cinco por ocho, el llamado zortziko “silvestre” y el ritmo de ezpatadantza creo que se merece una investigación exhaustiva. Desde luego mucho más que buscar teorías tan novedosas como faltas de fundamento sobre el origen meramente filológico del término.

CONCLUSIONES

A mi modo de ver, la única manera de entender la cuestión del zortziko es abordarla desde un punto de vista histórico, o, si se prefiere, dinámico. En un origen que no podemos precisar, aunque es posible que no se remonte más allá del siglo XVII, el zortziko es una composición poética de ocho versos, composición que en ocasiones se baila. Esta composición pasa a ser interpretada de forma instrumental y enriquecida con los recursos habituales de la música culta de la segunda mitad del XVIII, hasta el punto de que el origen del término pierde su sentido y, si no en su totalidad, se pierde en gran parte. A finales del siglo XVIII, en tiempos de Iztueta, el término se ha desplazado ya a dos ritmos concretos: el dos por cuatro y un ritmo que puede ser seis por ocho según unos, o un ritmo intermedio entre el seis por ocho y el cinco por ocho según otros, entre los que me incluyo ¹⁴.

Iztueta, que aplica una metodología propia a un material virgen en buena parte, hace del número de compases su herramienta favorita, y ve que estas melodías, como la inmensa mayoría de la música popular y aun culta occidental, se estructura en frases de ocho compases, y define por su cuenta así el zortziko, oponiéndolo a la soinu zaharra. Durante todo el siglo XIX sin embargo, a nivel popular y aun erudito, zortziko se convierte en el ritmo de cinco por ocho puntillado, netamente vasco y distinto de otros ritmos quina-

14. Obsérvese cómo estas dos opciones son poco más en realidad que las viejas afirmaciones de Gascue (el zortziko proviene del seis por ocho) y de sus opositores (el ritmo era en realidad muy antiguo; lo que era moderno era la transcripción), si bien corregida la segunda, en el sentido de que el propio ritmo de zortziko también cambia.

rios de otras culturas. Iparragirre y otros lo popularizan y lo elevan a la categoría de mito, ocupando un aspecto fundamental dentro de la música vasca. El concepto de zortziko en dos por cuatro va quedando relegado a los tamborileros, y en el siglo XX es casi perdido en la práctica hasta por los propios txistularis.

Hoy en día *zortziko* a secas, queramos o no, sigue siendo una composición en cinco por ocho, normalmente con puntillos. Existen sin embargo otros zortzikos en dos por cuatro (*zortziko txikiak*), zortzikos en seis por ocho y algún resto de zortziko “silvestre” en ritmo similar al nueve por dieciséis. Teniendo en cuenta por tanto que tanto el concepto como el ritmo de zortziko han cambiado con los tiempos, habremos de referirnos a qué momento histórico nos referimos para comprender plenamente el significado de zortziko. Nada tiene de incorrecto ni de falso, por ejemplo, hablar de zortziko como melodía de ocho compases si nos referimos a la obra de Iztueta, pero dudo que no lo sea referido al zortziko en general.

En términos precisos, no es posible probar ninguna hipótesis o teoría. Sólo es posible probar que no es verdad. Cuando afirmamos creer en una teoría, lo que queremos significar, en realidad, es que no podemos demostrar que es equivocada, y no que podemos demostrar, sin lugar a dudas, que es correcta. Por ello es siempre vulnerable, y un solo hallazgo puede echarla por tierra. Creo que los datos que tenemos hasta hoy sobre la cuestión del zortziko no contradicen ninguna de mis afirmaciones. Espero no ser el único.

BIBLIOGRAFIA

- ANSORENA MINER, J.I. 1979: *Txistu Ikaskizunak*. Bilbao: Grafor, 1979.
1990: “El zortziko: la frase de ocho compases y el compás de cinco por ocho”, en *Txistulari*, n.º 141, 7-10.
- ARANZADI, T. de 1910: “A propósito de algunos 5/8 lapones y castellanos”, en *RIEV*, 1910; 345-357.
1911: “Sobre el origen del 5/8”, en *RIEV*; 1911, 270-275.
1915: “El compás del zortziko”, en *Euskalerraren Alde*, 1915; 675-679.
- ARRARÁS SOTO, F. 1987: *Danzas e indumentaria de Navarra. Merindad de Pamplona. II*. Pamplona: Príncipe de Viana, 1987.
- AZCUE, R.M. de s.f.: *Cancionero popular vasco*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.
- BAGÜÉS, J. 1988: “La enseñanza de la danza académica en el Real Seminario Patriótico de Vergara en el siglo XVIII”, en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, n.º 52; 279-291.
- BARANDIARÁN, G. de 1963: *Danzas de Euskalerra*. San Sebastián: Auñamendi, 1963.
1968: “Juan Ignacio de Iztueta (coreólogo vasco)”, en *Iztueta 1824*; 7-18.
1974: “El zortziko en el texto de Iztueta”, en *Dantzariak*, n.º 5; 12-21.
- CATTIN, G. 1987: *Historia de la Música. El Medioevo. Primera parte*. Madrid: Turner, 1987.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. 1983: *Historia de la música española. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- CHURRUGA Y ELORZA, J. 1881: “Zorcico”, en *Euskal-Erria*, t. II, p. 14.
- DONOSTIA, J.A. de 1916: “De música popular vasca”, en *Obra literaria del P. Donostia, San Sebastián*: Eusko Ikaskuntza, 1985; t.IV, 23-73.

