

Del «tamborilero» al «txistulari»: la influencia de la música «culta» en la música popular de txistu

CARLOS SANCHEZ EQUIZA

La música popular, como el resto de las manifestaciones de un pueblo, es una realidad viva, y como tal sujeta a variaciones, variaciones que no son sino una muestra –y nada desdeñable precisamente– de su propia vida. Esta comunicación no es fruto de un estudio sistemático, y ni mucho menos preconcebido. Sólo se basa en la experiencia de su autor, en la búsqueda de una interpretación de la música popular lo más cerca posible a su origen, en los problemas que le ha planteado, en la forma en que los ha intentado resolver y en los nuevos interrogantes que le han surgido al hilo de su estudio. Intenta más plantear cuestiones nuevas –o al menos poco tratadas en los estudios sobre nuestro instrumento– que aportar soluciones definitivas a las mismas.

Es claro que el txistu –no sólo el instrumento, sino la forma de interpretarlo– ha variado mucho incluso en el relativamente poco tiempo del que disponemos de datos acerca del mismo. La forma de interpretar –de «usar»– el txistu se ha transformado sustancialmente desde los tiempos de Iztueta hasta nuestros días. Incluso ha cambiado el nombre con el que son conocidos tanto el instrumento como el intérprete. Baste decir que Iztueta no utiliza las palabras «txistu» o «txistulari», e incluso que la única vez que menciona el equivalente de esta última, lo hace de forma totalmente despectiva:

«Beguir jarri ezkeru, icusten zitzayon besoan arratza, eta escuan maki-llochoa; baña bestela etziketeen esan, damboliña zanic ere, ezpada chilibitularia»¹.

La palabra «tamborilero» en castellano –danbolin, thun-thunero, chunchunero... se utilizan también en euskera y castellano– ha designado al músico que interpreta el txistu y el tamboril hasta prácticamente nuestros días. Ese cambio de término: «txistulari» por «tamborilero», no hace sino recoger de forma gráfica todo ese conjunto de transformaciones que vamos ahora a intentar analizar más detenidamente.

1. IZTUETA, J.I., *Gipuzkoa'ko Dantza Gogoangarriak*; Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1968, p. 232. La edición original data de 1824.

Tenemos la suerte de contar para ello con un documento de extraordinario valor: el libro de Juan Ignacio de Iztueta *Gipuzkoako dantza gogoangarriak*. En él su autor dedica una buena parte de su tiempo a describir los cambios que él ve en los tamborileros de su época desde que

«Orain dalaric berrogeui urte, guchi gora bera, jarrizuen chilibitua musican Pepe Anton zanac»².

Hemos dicho que el testimonio de Iztueta es inestimable. La frase anterior, efectivamente, aparece por activa y pasiva en cualquier estudio sobre el txistu. Y en realidad, en sí misma –como tantas veces en Iztueta– no puede ser más oscura: ¿Qué significa exactamente «poner en música el silbo»? Supondremos que lo que hizo el famoso Pepe Antón fuera adecuar mínimamente el txistu a las posibilidades de la música «culta»: obtener los equivalentes de los sonidos del txistu en la escala temperada, obtener la escala cromática y quizá establecer unos mínimos de afinación. Y creo que esto no es precisamente un principio absoluto, sino más bien el colofón, el remate de una tendencia, aunque fuera también el punto de arranque de una posterior evolución: en definitiva, es un *salto cualitativo* dentro de una evolución, pero no un punto de partida absoluto.

El siglo XVIII es en nuestro país el «siglo de Guipúzcoa»: la creación de la «Compañía de Caracas», en 1728 producirá el enriquecimiento de una minoría, minoría que será el principal foco de importación de las ideas ilustradas. No es casualidad que la institución que mejor representa la Ilustración en el estado, la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, tenga su centro y su promotor –el conde de Peñaflorida– en Guipúzcoa (1764).

Hay que pensar pues que la influencia de la Ilustración en Guipúzcoa –siempre dentro de unas minorías– fue mayor que en otras zonas del país. El gusto de la Ilustración por el ambiente porpular es conocido; gusto que por supuesto no profundiza en absoluto en las auténticas condiciones del pueblo, limitándose a ver su cara más amable, un cierto barniz populista, pero gusto al fin. En el caso vasco, la primera «ópera en euskera» (en realidad opereta bilingüe), *El borracho burlado*, obra del propio conde de Peñaflorida, data también de 1764.

Muy de esa época es el sistema de «tertulias», de conversaciones de café» (o de chocolate, en el caso español), en que la música toma una parte más o menos importante del entretenimiento. La propia opereta de Munibe parece muy adecuada a estas ocasiones, así como los zortzikos en 5/8, de dos autores de las más encopetadas familias guipuzcoanas del momento, recogidos por el padre Donostia en unas partituras publicadas en 1813³. No tiene nada de particular que a estas tertulias fueran llamados en ocasiones los tamborileros, y de ello se hace eco Iztueta:

«Urtean iru edo lau gautan eramán-arren soñu-jotzera guelaichietara dantza-arrotz-orietara eresiatuac...»⁴.

Quizá esta fuera la piedra de toque que va a poner en comunicación a los tamborileros con un nuevo mundo musical, no sólo de una enorme altura en

2. *Ibid.*, p. 52.

3. DONOSTIA, J.A. de, «Notas de musicología vasca. Dos zortzikos del siglo XVIII en 5/8», en *Txistulari*, n.º 95, p. 18-21.

4. IZTUETA, J.I., *Op. cit.*, p. 154.

sí mismo, sino que además servía de toque de distinción social (lo que tantas veces denuesta Iztueta) en una profesión —como otras parecidas: cómico, bailarín...— nada bien vistas socialmente. Un ejemplo, aunque puntual, de trasvase, es la melodía de Händel transformada en biribilketa descubierta por Javier Bello Portu⁵. Probablemente se encontrarían más rebuscando un poco. Y el afán de superación de los txistularis ha estado siempre a toda prueba: el propio Iztueta cita al donostiarra Vicente Iburguren que «ejecutó un concierto de violín que gustó muchísimo en Madrid»⁶. Sabemos también que a fines de siglo el txistulari victoriano Baltzar Manteli, tocaba a dos txistus unas variaciones sobre el tema «Oh cara armonía», de *La flauta mágica* de Mozart⁷...

Si a estos dos factores: la influencia del ambiente cultural —aunque sea de élite— y la inquietud de los músicos, añadimos las posibilidades intrínsecas del instrumento, comprenderemos la evolución que va a seguir —y todavía sigue— el txistu y su música. Veamos ahora algunos de sus aspectos:

a) Txistu y tamboril.

Iztueta dedica un capítulo entero de su libro a esta cuestión⁸. Según el autor guipuzcoano, en la música de los antiguos txistularis primaba el tamboril sobre el txistu: cada ocasión tenía un toque de tamboril especial. Los tamborileros de su época estaban perdiendo esta cualidad, hasta el punto de que sólo les quedaban ya dos toques propios: el del comienzo de la *gizon dantza* y el de la salida de los toros. Razón debía llevar el zaldibitarra en este punto. Azcue recoge, en efecto, en su cancionero, el acompañamiento de tambor característico de la segunda⁹.

Pero esto no es lo fundamental: el tamboril va cediendo claramente el puesto principal del dúo en favor del txistu, que es el que ha visto enriquecidas sus posibilidades. Iztueta menciona cómo al dantzari no le importaba que hubiera error en la música del txistu si el tambor seguía correctamente. Ahora en cambio, los nuevos txistularis «noiz eta eraguiten-diozcaten chilibituari gauzarik gueienaz, orduan ta daucate arratza issillena»¹⁰.

Costumbre que todavía hoy vemos en muchos txistularis solistas. En definitiva, ese es el origen y la causa del cambio de nombre que han sufrido los intérpretes de txistu y tamboril: eran «tamborileros» porque en ellos era más importante el papel rítmico —el tamboril— que el melódico —el txistu—. Hoy día, cuando nadie se extraña de ver un «txistulari» sin tamboril, cuando éste se ha visto reducido a un mero acompañante rítmico, no tiene objeto hablar de «tamborilero», hay que hablar de «txistulari».

Por lo demás, poco podemos hacer para recuperar los perdidos ritmos de

5. BELLO PORTU J., «Los txistularis y Händel», en *Txistulari*, n.º 107, pp. 6-7.

6. IZTUETA, J.I., *Euscaldun anciña anciñaco ta ere lendabico etorquien dantza on iritici pozcarri gaitzic gabecoen soñu gogoangarriak beren itz neurtu edo versaquin*. S.1., Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, s.d.; s.p. La edición original data de 1826.

7. VAL, V. del: «Baltasar Manteli, clarinero y txistulari», en *Txistulari*, n.º 94, p. 13.

8. IZTUETA, J.I., «Damboliñac besoan darabilen erratza, zertaraco ipiña duen.», en *Gipuzkoa'ko Dantza Gogoangarriak*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1968, pp. 124-146.

9. AZCUE, R.M., *Cancionero popular vasco*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1968, p. 444.

10. IZTUETA, J.I., *Op. ant.*, p. 130.

tambor, tan «claros y seguros» de los antiguos tamborileros. La afirmación de Iztueta de que Pedro Albéniz lo indicaría en el cuaderno de melodías que complementa al libro, no se corresponde con la realidad. O no era tan fácil transcribir dichos ritmos, o bien el propio Iztueta no tenía tanta seguridad en el tema.

b) Cambios de melodía y nuevas formas musicales.

Es evidente que formas de música «culta» (aunque procedentes de la popular de otros países) eran plenamente vigentes entre los txistularis de tiempos de Iztueta, y muy probablemente antes de que Pepe Antón inmortalizara su nombre haciendo no sabemos exactamente qué. A mi modo de ver no quiere decir otra cosa la primera frase de su famosa obra:

«Minuetari esango diot, Alcate soñua.

(...)

Contrapasari, andre-en deieco soñua.

Contradantza dos por cuatroai, vizcai soñuac»¹¹.

Estas formas musicales, que no necesitan de la escala cromática para existir, las utilizaban con asiduidad, para desesperación de Iztueta, los nuevos txistularis:

«asico duten Inglateraco minue, edo mindue, eta bucatucodute Franzia-co balsakin edo atsekin. Oec eta okerrezco dantza Turkiacoen soñuac»¹².

Dejando aparte las pintorescas notas sobre el origen de los bailes citados, si el «alcate soñua» y el minueto son la misma cosa: ¿en qué quedamos? ¿son bailes ingleses o «antiguas y honestas melodías que a través de miles de años han llegado limpias y genuinas hasta nosotros»? Y no hablemos de la contradanza, identificada con el *ariñ-ariñ*:

«Oker-dantzaren izena bera dago esanaz dala dantza bat anziñaco dantzaen contracoa»¹³.

Esa misma contradanza que llama «vizcai-soñu», y que todavía en algunos valles de Navarra se llama «*bizkaiko*»... Durante el régimen anterior, uno estaba en cierta forma acostumbrado a oír hablar de extraños contubernios, pero hasta el presente no nos habíamos topado con uno turco-vizcaíno.

Por otro lado, Iztueta no aparece como un modelo de fiabilidad a la hora de fechar melodías, como lo hace al atribuir más de trescientos años a la *Marcha de San Ignacio*,¹⁴ cuestión cuya inexactitud está fuera de toda duda¹⁵. La introducción de estas formas: minueto, contrapás, contradanza... muy utilizadas en la música «culta», especialmente la primera, sería probablemente anterior a la introducción de la escala cromática, que complementaría luego obras tan bellas como el *Minueto de Monzón*¹⁶.

11. *Ibid.*, p. 48.

12. *Ibid.*, p. 110.

13. *Ibid.*, p. 134.

14. *Ibid.*, p. 114.

15. DONOSTIA, J.A. de, «La Marcha de S. Ignacio», en *Obras completas del P. Donostia*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; t. I, pp. 223-230; «Más sobre la Marcha de San Ignacio», en *op. cit.*, t. I, pp. 313-318; «(De nuevo) Sobre la Marcha de S. Ignacio», en *Op. cit.*, t. II, pp. 231-234.

16. Ver el muy interesante artículo de ANSORENA, J.L., «El minueto de Monzón», en *Txistulari*, n.º 131, pp. 4-5.

Bien es cierto que aquí son muy aplicables las palabras del musicólogo francés Tiersot:

«Aunque (el País Vasco) haya adaptado canciones procedentes de otras provincias, para traducirlas e interpretarlas a su manera, ellas, revestidas de nuevo ropaje, han tomado un aspecto tan diferente que cuesta trabajo reconocerlas»¹⁷.

El minueto, por ejemplo, empleado como homenaje a la autoridad, o también en procesiones y otros actos solemnes, irá adquiriendo un tono cada vez más ceremonial y pesado, perdiendo cualquier carácter de danza (aunque luego haya compositores que lo recuperen).

Junto a estas nuevas formas, Iztueta da testimonio de cambios introducidos en las melodías de danza: las nuevas composiciones de zortzikos, pensadas exclusivamente para el txistu, y que tan difíciles eran da bailar¹⁸, la de ejecutar los puentes por segunda vez en la *gizon dantza*¹⁹, o la del principio de ésta²⁰. La costumbre de variar las melodías de danza debía estar bastante extendida, ya que –aunque no explícitamente– menciona a un tixtulari que intentaba hacer lo mismo nada menos que con la *ezpata dantza*²¹, en la que advierte explícitamente:

«eztu-jo-bear zortziko berririk baizican ezpata-dantza berarenac, zergatic chit ichuski ematen duen dantza-zarrec soñu-berriarekin»²².

Pero lo cierto es que Iztueta no se mostró muy pródigo mostrándonos esas melodías que se habían perdido: quizás él mismo era incapaz de repetir las con exactitud. Sólo nos dejó la del *bigarren aldiako zubiak egiteko soñua* en su cuaderno de melodías. Aunque lo más curioso es que no trae ni un solo ejemplo de zortziko, o al menos ninguna pieza con ese título. Bien es cierto que no parecen inspirarle la misma consideración que las soñu zarrak:

«Zortziko bat bacarra dantzzen dakienak, dantzatu ditzake milloica»²³.

Sin embargo, los cita constantemente. Quiero hacer aquí una observación probablemente colateral al tema que me ocupa, pero que nunca he visto tratada, pese a los relativamente numerosos estudios sobre Iztueta. Oigamos al que probablemente sea su mejor exponente: Gaizka Barandiarán:

«Zortziko y Melodía Vieja. Es división fundamental para entender a Iztueta. Zortziko es una unidad melódica de ocho compases o puntos [...] Lo que sería peculiar y propio cromlech vasco en Iztueta serían las melodías viejas, períodos irregulares cuyos compases varían de dos a ocho»²⁴.

Pero Iztueta al hablar de los para él auténticos zortzikos, menciona expresamente una característica: deben encajar perfectamente en una estrofa que incluye en su libro: estrofa que no es otra que el *zortziko txikia* de los

17. RIEZU, J. de: «El Cancionero Vasco», en *Cuadernos de sección de Eusko Ikaskuntza. Folklore. 1*, p. 77.

18. IZTUETA, J.I., *Op. ant.*, p. 106.

19. *Ibid.*, p. 164.

20. *Ibid.*, p. 166.

21. *Ibid.*, p. 212.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 234.

24. *Ibid.*, p. 9.

bertsolaris²⁵. Prueba de ello es que una melodía total y claramente estructurada en períodos de ocho compases, pero cuya letra –y música– no encajan en el zortziko txikia, como es *Txakolin*, aparece tanto en el libro como en el cuaderno de melodías entre las soñu zarrak, y no como zortziko²⁶. El autor guipuzcoano muestra lo importante que era la rima en la interpretación de la danza:

«itz-neuertuen otsideco edo consonante guzietan artu-bear-diraden puntuac escuico oñarekin»²⁷.

Precisamente de la pérdida de esta costumbre se queja Iztueta:

«zortziko lenagoac eta gaurco-egunean ateratzen dituztenac izan arren puntuetan berdin-berdiñac, dantzaria dabillega aietan beldur-guchiagorekin eta naikida guciagorekin ascoz-ere, oetan baño»²⁸.

Esto daría además todo su sentido al hecho de que esos nuevos zortzikos reciban en efecto muchas veces la denominación de «zortziko txikia», que recoge el propio Barandiarán²⁹. El nombre «zortziko» les vendría dado por extensión, aunque el propio Iztueta los considera como tales.

De esta etapa son también muy probablemente varias de las melodías de la *Brokel dantza*³⁰, no sólo para los *juegos*, sino también para los *zortzikos*³¹.

Finalmente, una simple reseña de Resurrección María de Azcue: la costumbre de la «coda» final para terminar las melodías, que hoy se conserva en toda su pureza en los txistularis del valle del Baztán, ha sido poco a poco sustituida por la mucho más «clásica» de hacer un *rallentando* en los últimos compases³². Los gaiteros, curiosamente, suelen fusionar ambas.

c) La extensión del txistu.

En lo referente a este apartado podemos suscribir la afirmación del padre Olazarán sobre la gama de los antiguos tamborileros:

«Se produce sencillamente, sin forzar la forma natural de tocar el instrumento, y manejando únicamente los tres orificios.

Es la única utilizada por los antiguos txistularis sencillos, ingenuos e incontaminados por músicas extrañas; la de los txistularis-pastores sin solfeo

25. La estrofa en cuestión es:

Nere maite polita,
¿Nola zera-bizi?
Zortzi egun onetan
Eztaitut-icusi:
Uste-det zabilzala:
Nigandic iguesi:
Ez-dirazu-ematen
Atsecabe guchi. *Ibid.*, p. 106.

26. *Ibid.*, p. 254. *Euscaldun anciña...*, p. 43.

27. *Ibid.*, p. 234.

28. *Ibid.*, p. 104.

29. BARANDIARÁN, G., «El texto en las danzas guipuzcanas», en *Txistulari*, n.º 105, pp. 8-10.

30. ANSORENA, J.I., «Juan Ignacio de Iztueta. Algunas Notas previas al estudio de su obra», en *Txistulari*, n.º 109, p. 4-13.

31. DONOSTIA, J.A. de, «Notas de musicología vasca. Dos zortzikos del siglo XVIII en 5/8», en *Txistulari*, n.º 95, p. 19.

32. AZCUE, R.M.: *Op. cit.*, p. 262 y ss.

ni cultura musical alguna, instruidos únicamente por la naturaleza y por la tradición racial; la de esos flautistas vascos agrestes, llenos del encanto de la música espontánea, de las viejísimas tonadas patrias.

Es una escala diatónica con una sola alteración: el *fa sostenido* de la segunda escala»³³.

La escala que incluye va desde el *re* de debajo de la primera línea al *la* de la primera línea adicional en clave de sol, tal como normalmente se transcribe la música de txistu.

La primera cuestión que en seguida se nos plantea es la de por qué no incluir en esta escala el *fa sostenido* del primer espacio (siempre en clave de sol), como, por ejemplo, hace Isidro Ansorena en su método de txistu³⁴. La respuesta estriba en mi opinión en que los antiguos tamborileros –por lo menos los buenos tamborileros– tenían un sentido de la afinación mejor del que mucha gente puede suponer: hay que tener en cuenta que no sabían mucho acerca de los aspectos teóricos de la música, pero justamente por ello, eran unos maestros en su sentido práctico; si aprendían «a oído», ¿cómo no iban a tener un *oído* magníficamente desarrollado?

Y cualquier txistulari sabe los problemas de la afinación del *fa sostenido* «bajo»: aún en los actuales instrumentos, mimados en el aspecto de la afinación, es preciso «corregir» su posición obturando ligeramente el orificio posterior para obtenerlo correctamente. En un txistu antiguo, con los tres agujeros iguales y tocando sin corregir, en la posición «natural», el efecto que produce intentar tocar esta nota, es la de un *sol* más o menos bajo, pero no de *fa sostenido*. Esto, que no ocurre con el *fa sostenido*, de la quinta línea, explica el carácter tan peculiar de melodías como ésta, de la mutil dantza *Añar xume*:



Esto ocurre con prácticamente todas las melodías de Baztán: si vemos, por ejemplo, la colección de mutil dantzak publicada en *Dantzariak* vemos cómo aparece dicha nota en sólo dos melodías: en la variación de *Xerri begi* (núm. 3). Sin embargo, Mauricio Elizando, su intérprete autóctono –que aunque sabe música, creo que puede ser considerado como un ejemplo inmejorable de tamborilero al viejo estilo–, que indudablemente conoce a la perfección la danza, los toca como naturales³⁵. También aparece en el número 10, *Mando zarrarena*. Quizás el motivo en este caso sea que la melodía se toca alternativamente (aunque no sabemos desde cuándo) en *sol* y en *do*. Quizás su tono original sea el de DO, y al tocarlo en sol se intenten respetar los intervalos con el *fa sostenido*. En cualquier caso, son dos ejemplos claramente anecdóticos, y los contrarios son abrumadoramente superiores.^{35bis}

33. OLAZARAN, H., *Txistu. Método y repertorio para flauta baska*. Bilbao, Grafor, 1970, p. XIII.

34. ANSORENA, I., *Txistu ots gozoa, nola...? Lenengo ikastaldia*. S.1., s.e., s.d.; p. 1.

35. Ver su grabación en su disco *Baztango Dantzak*; Herri Gogoia, 1971.

35bis. Durante el desarrollo de estas jornadas y gracias a la amabilidad del maestro Jordá, he tenido acceso a otra colección de *mutildantzak* que tiene la peculiaridad de estar recogida hacia los años treinta de nuestro siglo a varios tamborileros baztanenses. Observé con

Es claro que esta es una de las características que más pronto se han perdido: la versión del padre Olazarán del *Ingurutxo de Leiza*, que llevara al piano, y que su autor aprendió del tamborilero Evaristo de Elduayen³⁶, tiene esta peculiaridad, que hoy día se ha perdido en su pueblo de origen. También lo tienen otras melodías de Burguete, como la que recoge el propio capuchino estellés³⁷ y otras³⁸.

Se observará que todas las piezas indicadas pertenecen a un área, la montaña de Navarra, geográficamente limitada, y soy consciente de ello. Pero tenemos que tener en cuenta que, por un lado, la montaña navarra es probablemente la zona de los últimos y mejores tamborileros: todavía tenemos ejemplos vivos y coleando, porque es la zona que se ha visto menos influenciada —junto con Zuberoa, que también tiene sus peculiares «tamborileros» —por los dos mayores agentes de pérdida cultural que ha tenido este pueblo: la «erdeldunización» y la industrialización^{38bis}; por otro, el hecho ya apuntado de que es una de las características más fáciles de perder: no hay más que sustituir una nota que, además, no es muy usada por no ser de su tesitura central.

Con todo, se pueden utilizar, con reservas, algunos ejemplos de otras zonas: el *Ingurutxo de Bedayo*³⁹, aunque es un baile que cae de lleno en la esfera navarra; alguna de las *Danzas de San Juan*, de Berástegui, aunque quizá como producto del choque de un elemento modal y otro tonal posterior⁴⁰, y, finalmente, una versión cantada, —aunque sea «la versión más anti-

satisfacción que el fa sostenido bajo de la pieza denominada *variación de Xerri begi* era natural en su pieza equivalente, recogida directamente al famoso txistulari José de Tellechea, y llamada *Xeri-begi Zahaña*, y que la mutildantza *Mando zañaina* —equivalente a *Mando zarrarena* estaba escrita en DO. Por contra, y de forma verdaderamente extraña, aparece un fa sostenido bajo en *Telarin*, absolutamente desconcertante si tenemos en cuenta que fue recogido por el padre Olazarán a Antonio Elizalde, y otro en *Zazpiyautsi*, aunque con esta pieza ocurre exactamente la misma alternancia tonal que en *Mando zarrarena*. (Cfr.: JORDÁ, E.: «Nota preliminar a un manuscrito de Bernardo de Zaldúa», en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 1973, pp. 557-581).

36. OLAZARAN, H., *op. cit.*, pp. 59-66 y XXII.

37. *Ibid.*, pp. 43-44.

38. IRIGARAY, A., «Danzas euskarianas que se interpretaban en Auritz (Burguete)», en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, n.º 25, p. 91-101. Aparecen como recogidos «de un manuscrito familiar, copiado fielmente del ttuntunero José Angel DORREMOTZ». Lo cierto es que, pese a su innegable buena voluntad, hay razones para pensar que la copia no es tan fiel: véase, por ejemplo, el número 20, en un tono nada apropiado para un «ttuntunero». Probablemente las melodías con el fa «bajo» natural serían más; las pocas que aparecen (números 1, 2, 11, 13 y 17) son casi siempre modulaciones transitorias o simples ampliaciones tonales a sol en piezas en do, lo cual no deja de ser significativo: ¿no ocurría nunca, o casi nunca, en piezas en sol?

38bis. Sobre ésta y otras cuestiones planteadas en esta comunicación véase también: ORMAECHEA, N. de, «De la música y letra popular al acento», en RIEV, XI (1920), pp. 174-185.

39. *Txistulari*, n.º 80, p. 2.175-2.176.

40. *Dantzariak*, n.º 21, s.p.: Así, por ejemplo, el número 3, *Kapitandantza*, quizás en modo mixolidio, con una *deia* en sol mayor que pudo haber sido introducida posteriormente. Con esa misma *deia* aparecerían algunos ejemplos del mismo tipo en el *Cuaderno de melodías de Iztueta* (v. nota 6), como los números 6, 12, 19, 24 y 38, y aparecen de hecho en alguno de los números de la *Dantzari Dantza vizcaína*, tal como los recogió Azcue (Ver AZCUE, R.M., *Op. cit.*, pp. 387 y 388), y otras.

gua tomada hoy a una persona viva»— de los *Erregelak* de Vizcaya⁴¹. Hoy día, sin embargo, esta danza se toca normalmente con el fa «bajo» sostenido.

Y, para acabar este apartado, otra consideración sobre la afinación. José Ignacio Ansorena, en un magnífico artículo publicado en *Txistulari*, hace esta interesante afirmación:

«Por otro lado, los txistularis antiguos, al tener los tres orificios del mismo tamaño, solían producir el MI agudo y el SI del pentagrama desafinados hacia abajo. Esto, unido a la costumbre de los txistularis, que hoy se mantiene, de vibrar con el dedo corazón estas notas, lo que les hace bajar más aún, podía perfectamente dar lugar a que en cada caso el oyente interpreta lo escuchado a su antojo. Es decir, el tamborilero no tocaba ni SI ni MI naturales ni bemoles, sino una nota intermedia»⁴².

Más adelante volveremos sobre esta afirmación. El hecho que indica el maestro de txistularis es perfectamente posible, y de hecho ha ocurrido con mucha frecuencia hasta hace poco tiempo y sigue ocurriendo. Pero no puede ser generalizada a la ligera, y sobre todo respecto al pasado. Por un lado, no todos los txistularis vibran las notas con los dedos: el *vibrato* de garganta lo emplean pueblos y culturas con instrumentos distintos del txistu. Mauricio Elizalde, que no ha ido al Conservatorio de San Sebastián (ni a ningún otro), lo utiliza, y, en fin, por poner un ejemplo cercano, un modesto servidor, no necesitó que nadie se lo enseñara: lo utilizó espontáneamente, de la misma forma que percibió la desafinación del procedimiento anterior. Pero veamos las siguientes tablas, tomadas de grabaciones a dos «tamborileros» actuales:

TRINOS Y SEMITRINOS

Tamborilero	Obra	n.º total	Nota	n.º veces	%
Javier Larralde (43)	<i>Iru Puntukoa</i>	113	SI	54	47,78
			RE	2	1,76
			MI	57	50,44
»	<i>Baztango zortzikoa</i>	32	SI	17	53,12
			MI	15	46,87
Mauricio Elizalde (44)	<i>Iru Puntukoa</i>	113	LA	3	2,65
			SI	39	34,51
			DO	9	7,96
			RE	25	22,12
			MI	37	32,74
	<i>Muxikoa</i>	107	LA	1	0,93
			SI	26	24,29
			DO	4	3,73
			RE	18	16,82
			MI	58	54,20

Las notas trinadas son: LA, SI DO y RE del pentagrama, y MI agudo. Soy consciente de que probablemente haya dejado escapar más de uno de estos adornos en la audición, pero creo que las cifras pueden ser bastante válidas. Utilicé a propósito en ambos casos una obra común —la mutil dantza más conocida— y otra distinta.

41. *Dantzariak*, n.º 10, s. p.

42. ANSORENA, J.L., *Op. cit.*, p. 11.

43. Ver su grabación en *Dantzari-Eguna 78*, Tic-Tac, 1978.

44. Ver nota (35).

La conclusión parece muy clara. Los trinos y semitrinos se producen en el registro medio del txistu, y fundamentalmente –en un ejemplo de forma exclusiva– en las notas MI y SI (el porcentaje mínimo obtenido de la suma de estas dos notas supera el 65%). Se podrá objetar que hay notas cuyo trinado no es fácil: El DO del pentagrama, por ejemplo. Pero ¿por qué no el LA y el RE, que tienen exactamente la misma dificultad que el SI y el MI? Para mí la respuesta está clara: es un procedimiento más o menos inconsciente (totalmente al menos en el caso de Mauricio Elizalde) de, al elevar la nota hasta la superior, disimular en lo posible la desafinación.

Tomando esto como base, podemos afirmar que los tamborileros actuales no dejan opción, ni mucho menos, a que «el oyente interpret[e] lo escuchado a su antojo»: tocan en modo mayor, o como mucho modal, pero nunca en menor ni en un «modo indeterminado». Volveremos en seguida sobre la cuestión.

d) La cuestión modal.

Vamos a empezar de nuevo asumiendo plenamente una cita, en esta ocasión del prestigioso musicólogo Arana Martija:

«El eje tonal de nuestras melodías está actualmente centrado en el sistema bimodal, al menos desde el siglo XVIII en que se empezaron a abandonar los ocho modos gregorianos. Sin embargo, existen todavía algunas canciones que mantienen los modos gregorianos y muchos de nuestros cantores no acostumbrados a esta simplicidad bimodal no pueden escapar a esa antigua exigencia y aun a construir sus canciones sobre escalas de cuartos de tono»⁴⁵.

La abundancia de melodías modales en la música vasca es reconocida: casi la cuarta parte de las canciones recogidas por Azcue son de este tipo⁴⁶.

Ya hemos visto la peculiar escala natural del txistu. Esta escala presenta además, en las piezas –relativamente abundantes– en sol, la particularidad de una música bimodal, pero no en la forma occidental habitual (mayor-menor), sino mayor-séptimo modo gregoriano (mixolodio, como es llamado más comúnmente):



F = fundamental
D = dominante

No sabemos si esta «bimodalidad» tiene algo que ver con el hecho de que sea el modo mixolodio el más abundante con mucho en las melodías modales de txistu que conservamos. Ya lo hizo notar el padre Olazarán:

«Las más antiguas melodías de txistu se caracterizan por su *modalidad* en sol mayor con *fa natural*, idéntica al brillante *modo séptimo* del canto gregoriano»⁴⁷.

Lo que sí me parece claro es la influencia de este hecho sobre la música de danza. Veamos si no es el siguiente cuadro:

45. ARANA MARTIJA, J.A.: *Música Vasca*; San Sebastián, Erein, 1985, p. 59.

46. AZCUE, R.M., *Op. cit.*, p. E-42.

47. OLAZARAN, H., *Op. cit.*, p. XIX.

MELODIAS MODALES EN EL CANCIONERO DE AZCUE

Modo	Total melodías	% sobre el total de melodías	Total danzas	% sobre el total de danzas modales	% danzas sobre el total de melodías	% danzas modales sobre total melodías modales
Dórico (1.º)	37	11,70	0	0	0	0
Hiopodórico (2.º)	12	3,79	0	0	0	0
Frigio (3.º)	29	9,17	1	2,17	3,44	0,31
Hipofrigio (4.º)	6	1,89	1	2,17	16,66	0,31
Lidio (5.º)	7	2,21	4	8,69	57,14	1,26
Hipolidio (6.º)	1	0,31	1	2,17	100	0,31
Mixolidio (7.º)	73	23,10	31	67,39	42,46	9,81
Hipomixolidio (8.º)	9	2,84	0	0	0	0
Eólico (9.º)	98	31,01	7	15,21	7,14	2,21
Hipoeólico (10.º)	44	13,92	1	2,17	2,27	0,31
TOTAL	316	99,94	46	99,97	14,55	14,52

El cuadro se ha realizado sobre las melodías de los apartados III (Danzas) y IV (Danzas sin palabras) del *Cancionero*. Las variantes de melodías se ha considerado como una melodía más.

El predominio del modo mixolidio es abrumador: más del 65% de las danzas recogidas que están en algún modo gregoriano, lo están en aquél. Y casi el diez por ciento de las melodías modales de todo tipo son danzas en modo mixolidio.

Las razones de esto no están claras a mi modo de ver. La opinión de Juan María Mendizábal de que «los vascos hemos asignado un «aire», unas modalidades características para cada tipo de canción o melodía, según qué función tenga»⁴⁸ no me parece suficiente. quizás lo podamos explicar aludiendo al hecho de que este modo encaje perfectamente en el registro central del txistu, el que mejor suena. De los modos vecinos, que también cumplen esa cualidad, si dejamos aparte los plagales (que aparecen como mínimo un 50% menos que sus relativos auténticos), nos quedaríamos sólo con dos: el Lidio, que también tiene un muy alto porcentaje de danzas, pero cuya presencia en el *Cancionero* es muy escasa, y el Eólico, modo incomparablemente menos brillante que el mixolidio, y quizá por ello menos apropiado para la danza.

Más interesante, aunque igualmente difícil de explicar con plena satisfacción, es otra cuestión relativa al modo. José Ignacio Ansorena, en su ya mencionado artículo, tras hacer un exhaustivo estudio del Cuaderno de melodías de Iztueta, llega a la siguiente conclusión:

«Tendremos que admitir que la modalidad era en muchos casos fluctuante (...). No creo que sea una idea descabellada. Por una parte, la modalidad es un elemento subjetivo de la melodía que cambia muy fácilmente»⁴⁹. El resto de la cita es el relativo al *vibrato* de los txistularis, ya citado.

Quizás el ejemplo de Izueta no sea muy representativo, por el simple hecho de que la transcripción no la hizo Albéniz oyendo directamente a un tamborilero, sino sobre lo que el propio Iztueta le cantaba. Pero es que

48. MENDIZÁBAL, J.M., «Musicología autóctona», en *Txistulari*, n.º 74, pp. 17-19.

49. ANSORENA, J.I., *Op. cit.*, p. 12.

tenemos ejemplos de música de tamborileros en que dos versiones se diferencian sólo en el modo. El propio Ansorena cita el caso de la *Sorgin dantza de Oriá*⁵⁰. Lo mismo ocurre con otras danzas de Burguete⁵¹ que transcribió nada menos que el padre Donostia en modo menor, fuera de la gama natural del txistu. Pero a mi modo de ver el ejemplo más llamativo es el de Azue. En su *Cancionero* recoge nada menos que una mutil dantza en modo menor, con el nombre de *Xoxoaina*⁵², que se corresponde casi exactamente tanto con la variación de la mutil dantza *Xoxoarena*, como con el jauzi *Xoxuarenak*⁵³, por supuesto en modo mayor. Hay que decir que este ejemplo sí encaja en la gama natural del txistu en modo eólico, de no ser por unas *faes sostenidos* —que pasarían a *soles sostenidos* en el nuevo tono en las «puntas» (partes que se añaden o se quitan cada vez). Esto ocurre también en el número anterior, *Txorienak*, y puede deberse a un error de transcripción (hoy en día se tocan naturales), ya que Azcue afirma haberla oído a Antonio Elizalde, el padre de Mauricio. Lo que no parece lógico es que el error de transcripción se refiera al modo de toda una pieza^{53bis}.

Ya hemos visto la cita de Arana Martija: cómo muchos cantores vascos utilizan cuartos de tono. Un ejemplo aplicado a la danza es el citado de los *Erregelak vizcaínos*⁵⁴. Y de música instrumental y en concreto de la txanbela, tenemos también un ejemplo claro en el magnífico estudio de los Gaiteros de Pamplona⁵⁵.

El siguiente paso es inevitable: ¿sucedería esto en el txistu? Parece claro que los antiguos tamborileros no sabrían realizar cuartos o tercios de tono, ya que no conocían los semitonos. Pero recordemos la cita anterior de Ansorena:

«Es decir, el tamborilero no tocaba ni SI ni MI naturales, ni bemoles, sino una nota intermedia. Ello permitía que el oyente interpretara la modalidad con amplia libertad»⁵⁶.

¿Sería posible que los antiguos txistularis bajasen —al menos estas notas— a propósito (lo que no quiere decir conscientemente), fuera de la actual estructura bimodal de forma que al imponerse ésta las melodías pasasen indistintamente a uno de los modos?

La hipótesis es apasionante, pero difícil de demostrar con ejemplos prácticos, ya que hoy, como vimos, los tamborileros procuran evitar lo que se ha convertido en una desafinación sobre el modo, sea éste cual sea.

En cualquier caso, esta es otra de las innovaciones del siglo XVIII: la

50. ELEIZ-EGI, «Historia de la música publicada en este boletín», en *Txistulari*, n.º 104, p. 14.

51. IRIGARAY, A., *Op. cit.*

52. AZCUE, R.M., *Op. cit.*, p. 416.

53. SAGASETA, M.A., *Danzas de Valcarlos (Navarra)*. Pamplona, Gómez, 1977, pp. 76-77.

53bis. La versión recogida a su contemporáneo Tellechea está en modo mayor: Cfr. JORDÁ, E., *Op. cit.*, p. 567.

54. *Dantzariak*, n.º 10, s.p.

55. GAITEROS DE PAMPLONA, «Caubet Chubuko Arhan: txanbela eta khantoriak (II)», en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, n.º 28, p. 117 y s.

56. ANSORENA, J.I., *Op. cit.*, p. 12.

llegada y el predominio –aunque no total– del sistema bimodal sobre el gregoriano.

e) La rítmica.

Es conocida la abundancia en la música vasca de ritmos irregulares y de amalgama, periódica o no⁵⁷. En principio no parece la música de danza la más propicia a este tipo de medidas, como indica el padre Jorge de Riezu:

«No suelen ofrecer dificultad las canciones de danza, cuyo ritmo preciso requiere ajuste métrico perfecto»⁵⁸.

Pero lo cierto es que tenemos sobrados testimonios de libertad rítmica, y de ritmo no tan preciso: las diferencias rítmicas entre las versiones de los *Erregelak*, por ejemplo, son muy claras⁵⁹. En una pieza tan concreta y tan breve como la *Sagar dantza de Arizcun*, hay que añadir a las versiones que conozco, publicadas en *Txistulari* y *Dantzariak*⁶⁰, la del padre Donostia, y la de Patxí Arrarás, nada menos que íntegramente en dos por cuatro. A éstas puedo añadir la que hice personalmente de una grabación de Javier Larralde, que, aunque muy parecida, no se ajusta totalmente a la versión de *Dantzariak*. Las diferencias rítmicas entre las cuatro son más que notables. ¿Qué podemos deducir de estos y otros ejemplos? A mi modo de ver dos cosas: por un lado, que incluso en la danza hay una gran libertad rítmica; por otro, y más importante, que la riqueza rítmica de la música vasca no se puede expresar plenamente mediante el sistema universal occidental. Creo que se puede también, aunque en menor grado, aplicar a la música de txistu la frase referida a los cantores:

«El cantor o comunicante no entiende el ritmo como nosotros, acostumbrados al tiempo, a la medida, al pentagrama cruzado con barras»⁶¹.

En ocasiones, la amalgama de compases que intenta representarlos, nos lleva al desencanto que sufrían el padre Donostia o los Gaiteros de Pamplona: *aquello* no era totalmente la música que habían escuchado⁶².

Algo parecido pasa con los ritmos generalmente considerados como más propiamente vascos: el zortziko en 5/8 y la ezpata dantza. La observación del padre Donostia:

«Por nuestra cuenta añadiríamos que aún la transcripción en cinco por ocho no hace que el extranjero de al zortziko su *aire* debido. Solistas y orquestas notables que han desfilado por nuestro país lo han demostrado suficientemente»⁶³.

En mi opinión ocurre igual con la ezpata dantza, y demuestra que la

57. AZCUE, R.M., *Op. cit.*, p. 45 y ss.

58. RIEZU, J. de, *Nafarroa-ko euskal-kantu zaharrak*. Pamplona, Gómez, 1973; p. XXIV.

59. Ver *Dantzariak*, número extraordinario dedicado al Dantzari-Eguna 78, s.p., *Ibid.*, n.º 10, s.p., *Txistulari*, n.º 74, pp. 2:040-2:048.

60. *Txistulari*, n.º 98; pp. 2074-2075; *Dantzariak*, n.º 8, s.p. ARRARÁS, F.: *Danzas e indumentaria de Navarra. Merindad de Pamplona (II)*. Pamplona, Grafimasa, 1987, pp. 125.

61. RIEZU, J. de, «el cancionero vasco», en *Cuadernos de sección de Eusko Ikaskuntza. Folklore*, 1., p. 75.

62. RIEZU, J. de, *Op. ant.*, *GAITEROS DE PAMPLONA: Op. cit.*

63. DONOSTIA, J.A., de: «Más sobre la escritura del zortziko en 5/8», en *Op. cit.*, t. I; p. 324.

transcripción de su ritmo no es perfecta. Y eso que, a mi modo de ver, en el propio País se está produciendo la simplicación de esos ritmos a sus equivalentes solfísticos más o menos afortunados.

Mucha tinta ha hecho correr la cuestión de si el zortziko se escriba en 5/8 o en 6/8. Hoy en día, la mayoría de los zortzikos utilizados en danza están claramente en uno de estos ritmos (en 6/8, por ejemplo, el zortziko de la *ezpata dantza guipuzcoana*, o las *zinta dantzak* vizcaína y guipuzcoana). No ocurría así en el siglo XVIII:

«Las distintas maneras de transcribir el zortziko, observadas no sólo en estos papeles de Humboldt sino también en otros manuscritos, nos dicen que el ritmo del zortziko, su frafía, escapaba a la perspicacia general. Bastante más tarde que en la época de Humboldt, había quienes, sin duda por no haber visto alguna copia, transcribían el *Guernikako Arbola* de esta manera verdaderamente curiosa:»⁶⁴. La manera era un 2/4.

Pues bien, bastante más tarde que en la época del manuscrito alavés que cita el padre Donostia, como puedo atestiguar yo mismo, hace unos diez años los grupos de danzas de Pamplona tocaban en 2/4 las danzas de Lesaca *Ziarkakoa* y *Zubi gañekoa*⁶⁵. Y no era tan descabellado, ni mucho menos. Estas danzas se *escriben* en 5/8, pero es un 5/8 no ya no clásico (3/8 más 2/8), sino tampoco estrictamente vasco (1/8 más 2/4): al menos en el propio Lesaca, los txistularis (que no necesitan de partitura para tocarla) acortan mucho la primera corchea de cada compás, aproximándose enormemente, aunque no transformándose, en un ritmo binario: 6/8 ó 2/4. Una medida similar utiliza Javier Larralde en algunos pasajes de la *Sagar dantza*. Esto, aparte de ser un ejemplo de *flexibilidad* rítmica a la que me refería antes, quizás sea un dato sobre la escritura del zortziko: o bien éste era el ritmo primitivo, del que se desgajaron con la progresiva regularización de los ritmos impuesta por la música culta los zortzikos en 5/8 y 6/8, y a este respecto quizá convenga recordar la identidad melódica del ejemplo expuesto con el zortziko de la *ezpata dantza guipuzcoana*; o bien es una reliquia anquilosada del paso del zortziko en 6/8 al 5/8, teoría que ya quisiéramos tener tan clara como José Ignacio Ansorena⁶⁶.

Una última observación sobre este apartado, y relativa también al 5/8: el razonamiento de Juan María Mendizábal en su mencionado artículo:

«Los txistularis MUSICOS son quienes lograron descomponer para los dantzaris el 5x8 puntillado, de aspecto bonito, asimétrico, vivaz y que nunca logra reposar»⁶⁷ no me parece correcta. En mi opinión, nada tiene que ver el puntillado con el que los txistularis sepan o no música. El puntillado progresivo no ocurre sólo con el zortziko. Es igualmente generalizado en el Ariñariñ y en muchas melodías para danza en 2/4⁶⁸, y a mi modo de ver, tiene que ver con las necesidades del dantzari, que precisa cada vez más un ritmo

64. DONOSTIA, J.A. de: Op. ant., p. 324.

65. *Dantzariak*, n.º 9, s.p.; *Txistulari*, n.º 31, p. 711.

66. ANSORENA, J.I., *Op. cit.*, p. 10.

67. MENDIZÁBAL, J.M., *Op. cit.*, p. 18.

68. He tenido más de una vez ocasión de comprobar cómo un músico «autóctono» tocaba puntillada la misma partitura que me había entregado sin puntillar: me ocurrió, por ejemplo, con el *Aurresku de mujeres de Lequeitio* y con varias soñu-zarrak guipuzcoanas.

marcado y fijo (más «racional», o más mecánico, conforme va perdiendo, al igual que el txistulari, sus características antiguas). Ocurre con esto como con la progresiva aceleración de la danza: son fenómenos que tienen que ver con el dantzari, no con la música en sí⁶⁹.

f) La fijación.

Es un tópico, pero que se corresponde con la realidad, el que se resume en canciones populares con esta o parecida forma:

«Ahaide zahar huntan,
bi bertso berririk».

en lo que hace referencia a la música vasca. Oigamos si no al padre Jorge de Riezu:

«De algunas canciones vascas, como *Aldapeko*, *Xoriñuak kaiolan*, se han recogido gran número de versiones. ¿Cuál de ella es la auténtica? Lo son todas, supuesto que nos lleguen por legítima vía popular. Las versiones son a modo de ramas de un árbol cuyo tronco está bajo tierra. Se podrá discutir su belleza y su galanura, su valor literario-musical, mas no su autenticidad»⁷⁰.

Los ejemplos de este hecho aplicables a la música popular, sea o no de txistu, son numerosos. Ya hemos citado algunos. Otros son tan espectaculares como las catorce versiones de la primera fase de *Muxikoak*, que recoge Miguel Angel Sagaseta⁷¹ o tan variados como las danzas de Burguete que estudió Mikel Aramburu⁷².

Pero hay más: un músico popular se puede decir que no toca dos veces la misma pieza: en cada ocasión realiza sus propias variantes, más o menos cercanas a una melodía ideal, más o menos afortunadas, pero siempre vivas, con la frescura de lo improvisado, de lo «recién hecho». Estas diferencias, tanto melódicas como rítmicas, llegan a ser abismales cuando un músico canta la misma melodía que acaba de tocar con su instrumento. Azcue lo observó con los albokaris⁷³. Las diferencias del txanbelari Caubet llegan casi hasta lo irreconocible⁷⁴. Y por lo que respecta al txistu, cualquier asistente a un *Baztandarren Biltzarra*, por poner un ejemplo, sabe que la sobremesa la abrirá Mauricio Elizalde, primero cantando y luego tocando los *Yoyak*. Las diferencias entre el canto y lo tocado son clarísimas⁷⁵.

Pero es más, tanto lo uno como lo otro nunca suenan igual; cada vez el txistulari baztanés, que las ha tocado mil veces, encuentra una nueva variante, una nueva rotura rítmica, un nuevo adorno.

Esa característica, esas «ramas de un árbol» que tan plásticamente descri-

69. Por lo que respecta a la aceleración, la ocurrida en el fandango y el ariñ-ariñ me parece evidente: ver otros ejemplos en SAGASETA, M.A., *Op. cit.*, p. 35 y GAITEROS DE PAMPLONA: «Dance de Kortzes», en *Dantzariak*, n.º 15, pp. 11-15.

70. RIEZU, J. de: *Nafarroako euskal-kantu zaharrak*. Pamplona, Gómez, 1973, p. XX.

71. SAGASETA, M.A., «Estudio de los bailes de Valcarlos», en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, n.º 20, pp. 136-137.

72. ARAMBURU URTASUN, M., «Nota sobre algunas melodías de danza de Auritz (Burguete)», en *Dantzariak*, n.º 36, pp. 39-43.

73. AZCUE, R.M., *Op. cit.*, p. 257.

74. GAITEROS DE PAMPLONA: «Caubet Chubuko Arhan: txanbela eta khantoriak (II)», en *cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, n.º 28, p. 117 y ss.

75. Un ejemplo se puede ver en Txistulari, n.º 77, pp. 2.101-2.102.

be el padre Jorge de Riezu, se pierde necesariamente en la partitura. Así ocurre la paradoja de que, al llevar una música popular al pentagrama la salvamos quizá de su extinción, pero la condenamos a perder parte de sus características. A mi modo de ver, esto ha ocurrido con algunas danzas. Y ocurre especialmente al ser tocadas por los txistularis en banda: las exigencias armónicas no dejan mucho lugar a la improvisación. Esta característica se mantiene sin embargo muy viva entre los txistularis, aunque quizá no con toda la corrección que se debiera. Por ejemplo, me parece claro que cuanto más antigua sea formalmente una melodía, más se debe adornar: la mutil dantzak baztanesas son mucho más «adornables» que las melodías de la *Brokel dantza* guipuzcoana, por poner casos extremos.

g) Conclusiones.

La conclusión general que sacamos es que la música de txistu sufrió un auténtico «salto cualitativo», a partir del siglo XVIII. Ese salto supone en general la adopción de las normas musicales de la música «culta» occidental, que se imponen progresivamente a formas más antiguas. Formas que, muy aminoradas –y adulteradas en algunos casos– persisten todavía en la música popular. Citas tan deliciosas como la de Pierre Laffite sobre un pueblo del Iparralde:

«nos citó el caso de un organista que se quejaba de que la gente no sabía cantar, porque no les podía seguir con el órgano»⁷⁶, demuestran claramente esta realidad. Al organista, tan acostumbrado a los esquemas occidentales, aquella libertad con la que cantaban sus feligreses le parecía simple ignorancia, cuando en realidad, con todos sus conocimientos de teoría de la música, el ignorante era él.

Estamos asistiendo a la agonía de esas manifestaciones musicales: los *tamborileros* tienen probablemente los días contados, porque la sociedad que los creó está en un retroceso muy difícil de detener. Como dice Caro Baroja:

«Pensar, por otra parte, que se puede reconstruir una cultura vasca tradicional, rural, folklórica, cuando se da la crisis del caserío, del grupo doméstico familiar, el hundimiento de la agricultura y la técnica artesana, cuando las costumbres tradicionales experimentan una crisis que tiene ya más de treinta años de existencia y que ha entrado en un momento agónico, tampoco parece viable»⁷⁷.

Pero precisamente por ello no podemos olvidar ese legado. Debemos guardar celosamente ese caudal de música popular que tenemos, conscientes de que no basta conservar la *letra*, unas partituras más o menos aproximativas, unas melodías más o menos bellas u originales. Debemos conservar su *espíritu*: sus formas de interpretación, su riqueza rítmica, su libertad formal y melódica, y, en una palabra, todo ese entorno cultural que rodea a la melodía y que realmente la convierte en popular. Sería absurdo intentar olvidar el extraordinario caudal de la música culta, retrocediendo tres siglos en la historia. Al revés, debemos procurar adoptar sus últimas novedades; pero a la vez no podemos olvidar estos restos de la música antigua, buscando en ellos la máxima fidelidad posible, pues constituyen parte de lo más precioso de nuestra cultura.

76. GAITEROS DE PAMPLONA, *Op. cit.*, (I) en *Cuadernos...*, n.º 27, pp. 483-508.

77. CARO BAROJA, J., *El laberinto vasco*, Madrid, SARPE, 1986.