PROLOGO

Los estudios demóticos, que no son otros que aquéllos que se conocen con la desprestigiada sustantivación de “folklore”, han mantenido una permanente duda acerca del origen —culterano ó popular— de la mayoría de los productos que han presentado al universo científico. Quizá era esta situación la que se debía considerar como normal en un tipo de trabajo que iniciaba, como un agrimensor, la medida de su propio terreno y, además, intentaba crear su propio sistema de juego. Se ha tratado, en todo caso, de una gabela cuyo pago no hemos sabido finalizar y, desgraciadamente, ha gravado con un peso excesivo el contenido de muchas de nuestras propuestas.

Nadie considere exagerado esto que digo cuando hoy, todavía, y no por gente inculta, se coloca en primer término alguna pregunta que se interesa por la antigüedad o procedencia, de un baile, un traje, un instrumento o una costumbre.

Por eso mismo no nos puede sorprender que, prácticamente desde el enunciado de nuestra ciencia, los “orígenes “se hayan manifestado como la preocupación cardinal subyacente a gran parte de nuestro postulados científicos. Considero tan importante esta cuestión, que creo merecería la pena un expurgue de textos para comprender hasta que punto ha constituído un polo de atracción hacia un falso cientifismo. No debemos preocuparnos, si entendemos que el problema de los “orígenes” en los estudios folklóricos, no son otra cosa que una secreción espúrea de la ciencia histórica que, llevada de manera simplista a ciertos campos etnográficos, puede producir la creación de insensatos lugares comunes capaces de eliminar todo el sentido, el sentido profundo, de aquello que pretenden explicar.

En el caso de la literatura oral —el cuento, el refrán y la leyenda— bien por que fuera una de las primeras fuentes de estudio, contrapuesta a los contenidos puramente individualistas de la creación literaria, obligó a los intelectuales a una maniquea división entre aquellos que consideraban el campo tradicional como una deformada expresión de la creatividad culterana, y aquellos otros que apostaban con fe por la exquisitez popular de las creaciones tradicionales. Aunque

sea agua pasada, y no tenga en estos momentos el mismo peso específico, conviene saber que Juan Ramón Jimenez defendía la fuente “culta”, enfrente de D. Antonio Machado /padre/ para quien el pueblo era el único depositario, como creador último, de la herencia cultural que él administraba.

La danza tampoco pudo huir de este acoso. Una personalidad tan importante como Adolfo Salazar, considera a la cultura tradicional deudora de formas coreográficas (altas y bajas danzas) propias del Renacimiento. En época más reciente se ha querido encontrar un centro de difusión terpsicórea en las academias militares sin que nos indiquen, a su vez, de que fuente han bebido estos institutos.

La silva de instrumentos tradicionales ya es otra cuestión. No han sido estudiados sino en un plano único, aquel que tiene en cuenta unas ciertas relaciones históricas entre Oriente y Occidente. Relaciones que tratarían de explicar la presencia occidental de instrumentos de cuerda y púa, algunos de arco y los instrumentos de viento con caña de doble lengüeta, como es el caso de nuestra gaita o dulzaina.

En el estudio que viene a continuación tiene el lector de música la posibilidad de adentrarse en la obra del dulzainero y director de banda Julián Romano. Julián Romano, cultivado en la música, amante de la dulzaina, fué fiel transmisor de dos sensaciones; una de temor y otra de deseo. Ambas se han extendido en el día de hoy hacia otros instrumentos tradicionales y sobre las que alguna vez habré de escribir algo.

Julián Romano trató de elevar la categoría del instrumento a través de su imbricación orquestal. Elaborarle un patrimonio propio, específico, en sus sonoridades, líneas melódicas y dificultades de ejecución que deleitaran al buen aficionado. Su esfuerzo viene en las páginas que el lector tiene a continuación y, sobre todo, en el trabajo de Tomás Diaz, dulzainero de casta que, a diferencia de Julián Romano sabe que la existencia de un instrumento no está en otra cosa diferente que en la vida y el entusiasmo de quien lo toca, dador de belleza y en la atemporalidad de la alegría y la fiesta.

Juan Antonio Urbeltz
Presidente de la Sección de Folklore de Eusko Ikaskuntza

LEGADO MUSICAL DE JULIAN ROMANO

(Repertorio de música para dulzaina)

TOMAS DIAZ PEÑALBA

1831, Estella tierra de gaiteros por excelencia, ve nacer al que en fecha no muy lejana llegaría a ser si no el mejor, uno de los mejores ejecutantes e innovadores en cuanto a composición de música de gaita.

Hijo de Roque Romano y Ramona de Ugarte, naturales de Cirauqui y Villanueva de Araquil, fue bautizado en la parroquia de San Miguel de Estella.

Veintitres años más tarde, en 1854, contrae matrimonio con Micaela Vidaurre, con la que tiene cinco hijos: Martín, Cleta, Romualdo, Demetrio y Francisca.

Micaela muere de tuberculosis en 1867 y tres años más tarde Julián Romano vuelve a contraer matrimonio con Rosa Elizaga, natural de Oñate y viuda como él. De esta nueva unión verán la luz cuatro nuevos seres: Patrocinio, María del Carmen, Paula y Margarita.

En cuanto a su trayectoria profesional, es muy curioso poder observar su evolución.

Según documentos de 1854, cuando contrae su primer matrimonio con Micaela Vidaurre, su profesión era la de esquilador y aunque la de gaitero fué la primordial en su vida, sabemos también que ejerció como profesor de solfeo, violín y piano además de regentar una cafetería. Con todo ello consigue acumular un no desechable capital, que en aquellas fechas presta a sus paisanos a un alto interés, o lo invierte en la compra-venta de fincas rústicas y urbanas.

Se cree que diez años antes de morir, en Diciembre de 1899, dejó de tocar la gaita.

Por otra parte, el único documento escrito por Romano que hemos podido encontrar en el archivo municipal de Pamplona, ha sido un escrito remitido desde Estella el 5 de Junio de 1877, aceptando una petición de Eduardo Ilarregui para actuar durante algunos días en las fiestas de San Fermín.

De quien si aparece una abundante y rica información documentada en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Pamplona, es de su hijo Demetrio Romano.

Demetrio Romano tocó la gaita con Anselmo Elizaga. Anselmo fue un sobrino huérfano de la segunda esposa de Julián Romano, Rosa Elizaga.

No podemos concretar la fecha en que Demetrio eligió la gaita como profesión, pero si podemos afirmar que al igual que su padre, su cultura musical y dominio del instrumento fueron perfectos.

En un escrito fechado el 14 de Mayo de 1897 y dirigido a la comisión de fomento del Ayuntamiento de Pamplona se ofrece, como lo había hecho en años anteriores, a ejecutar ciertas piezas de banda arregladas para gaita, con la banda del Regimiento de la Constitución dirigida por Don Felipe Satué; incluso es él mismo el que propone el repertorio a interpretar con dicha banda y que esta año consta de; "Variaciones", un popurri y un "Capricho vascongado" de Don Pablo Sarasate.

En 1890 Demetrio y Anselmo se presentan al concurso de gaiteros y tamborileros que se celebra el día 8 de Julio en la Plaza de Toros de Pamplona a las 9 h. En el punto cinco de las bases del programa para el concurso podemos leer:

"Los tamborileros tocarán: primero un aire tradicional del país a voluntad, segundo ezpatadantza y tercero aurresku" y en el punto sexto leemos: "Los gaiteros tocarán: primero un aire del país a voluntad, segundo Baile de La Era en todas sus partes y tercero una alborada. Las dos primeras piezas serán a solo con tambor; y la tercera a solo con tambor o con segunda voz a elección del ejecutante, el cual para el segundo caso, designará al que ha de llevar la segunda voz.

Según hemos podido comprobar en el Archivo Municipal la pareja formada por Demetrio y Anselmo quedaron en segundo lugar y percibiendo por ello la cantidad de 40 pesetas. El primer premio lo obtuvo Nicolás Virto, gaitero de Pamplona, recibiendo la cantidad de 80 pesetas.

De este año 1890, hasta 1897 ambos inclusive, acuden Demetrio y Anselmo juntos a las Fiestas de San Fermín.

Es curioso observar en diferentes escritos, como existe un tira y afloja entre la Comisión de Fomento y Demetrio Romano a la hora de negociar el presupuesto para tocar en las Fiestas de San Fermín. En un principio, en 1890 se les abonan 200 pesetas por los días 6, 7, 8, 9, 10 y 11 corriendo los gastos de viaje y alojamiento por su cuenta. En estos siete años la cantidad es elevada a 325 pesetas con las mismas obligaciones.

Otro punto a destacar son las restricciones que la Comisión de Fomento del Ayuntamiento impone a la hora de interpretar ciertos temas. En 1897, esta comisión dirige una carta a Demetrio de la cual entresacamos estas líneas:

"…opinan algunas personas, y a mi juicio opinan muy bien, que la dulzaina no es instrumento a propósito para ejecutarse en él, tangos y Habaneras, ni aún siquiera valses y polkas sino que es un instrumento en el que solo se deben tocar aires populares del pais vasco..." "... ruego a Ud. que las piezas que toquen en los toros, calles y plazas se limiten a jotas, zortzikos y alboradas..."

Es de suponer que estas limitaciones a la hora de interpretar estos temas son debidas tanto a la influencia extranjera que en ellos se da, como a una cierta represión sexual vigente en la sociedad de esa época.

En este apartado vamos a tratar de aproximamos a los nuevos ritmos que Julián Romano trabaja.

RIGODON: danza de origen provenzal, inventada por un profesor de baile llamado Rigaud. Su mayor auge se dió en el siglo XVIII. Su compás era de 2/4 y su movimiento alegre estaba partido en dos partes con repetición total de la primera.

VALS: es una danza de compás terciario (3/4), que según Thoinot Arbeau (1588), se bailaba girando todo el cuerpo. La evolución moderna del vals se sitúa entre 1780 y 1830, época en la cual fue introducido en el teatro, en la música de ballet y en las fiestas de diversión. De este modo el vals, que en un principio tuvo un carácter eminentemente popular pasó a ser una danza ciudadana. En cuanto a su extensión diremos que se trataba de piezas generalmente cortas de dos o tres periodos de ocho compases cada uno y que se repetían.

MAZURKA: danza nacional polaca que se hizo muy popular hacia 1840. Su movimiento es vivo y animado. Su compás se marca a tres partes y su ritmo es variable, con los acentos colocados a menudo a contratiempo, que los dantzaris marcan golpeando con el talón en el suelo.

SCHOTIS: baile a dos tiempos de movimiento moderado. Transformación de la antigua "escocesa" que tenía cuatro tiempos y se llamaba también Vals Escocés. Se introdujo en Paris hacia el año 1849, pocos años después de la polka. En España alcanzó gran importancia en la segunda mitad del siglo XIX figurando en todos los programas de baile con el nombre españolizado de Chotis. Se hizo baile típico de Madrid hasta el punto de suponerse baile propio de los madrileños, de sentido achulapado y en todo caso popular y verbenero.

POLKA: danza da origen Checo que estuvo en boga durante el siglo XIX y que se escribe en compás de 2/4 y con movimiento bastante animado. Fué cultivada por compositores checos y los vieneses J.Straus y Fahrbach. Fueron composiciones con eminente carácter bailable.

HABANERA: baile originario de la isla de Cuba e importado a España donde se hizo popular. Su ritmo es binario y está compuesto de ocho o dieciseis compases.

ZORTZIKO: danza popular del País Vasco. En su origen parece que fue canción y danza. Actualmente es danza cantada muy singularizada por su ritmo, basado en un compás de los llamados de amalgama que son resultado de unir un pie terciario con otro binario resultando así un compás a cinco tiempos. Acostrumbran bailarlo solo hombres y corresponde a la tercera parte o tiempo del Aurresku. Debemos destacar en este ritmo los trabajos de Iparaguirre.

SONATA: pieza de música pura y no de imitación al movimiento de danza. En el siglo XVI, sonata significaba cualquier composición a la música vocal. Eran piezas compuestas por tres, cuatro o cinco partes aunque por lo común tienen cuatro tiempos.

1. Introducción lenta y majestuosa.
2. Allegro sólido.
3. Pasaje expresivo.
4. Allegro final de movimiento vivo.

No todas las sonatas realizadas por Julián Romano responden a este esquema, que en realidad es propio de los grandes compositores clásicos del siglo XIX, pero si que se puede observar esta estructura en alguna de ellas.

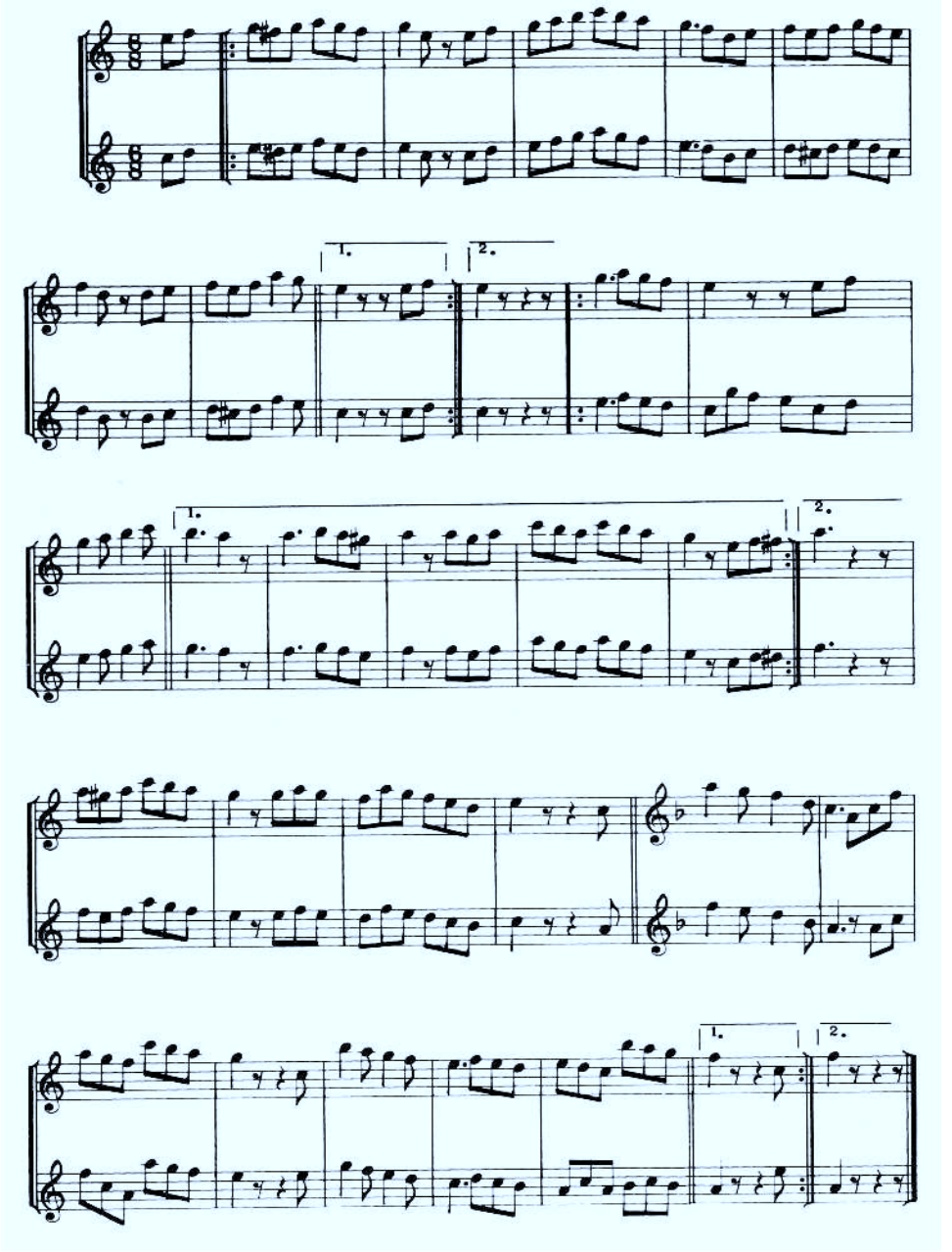
De cualquier modo podemos aseverar que Julián Romano fue una persona con un alto nivel musical. Trata temas contemporáneos a su época que están plenamente vigentes en la Europa del siglo XIX. Hace que la gaita, instrumento arcaico por naturaleza, adquiera un prestigio superior ya que las piezas compuestas por él no son vulgares sino que están dotadas de una gran calidad musical en lo que a gaita se refiere.

La motivación principal que nos ha llevado a la realización de este trabajo ha sido la de que toda persona interesada en el conocimiento de la música más representativa para gaita del siglo pasado pueda hacerlo después de haber estado oculta durante más de 80 años.

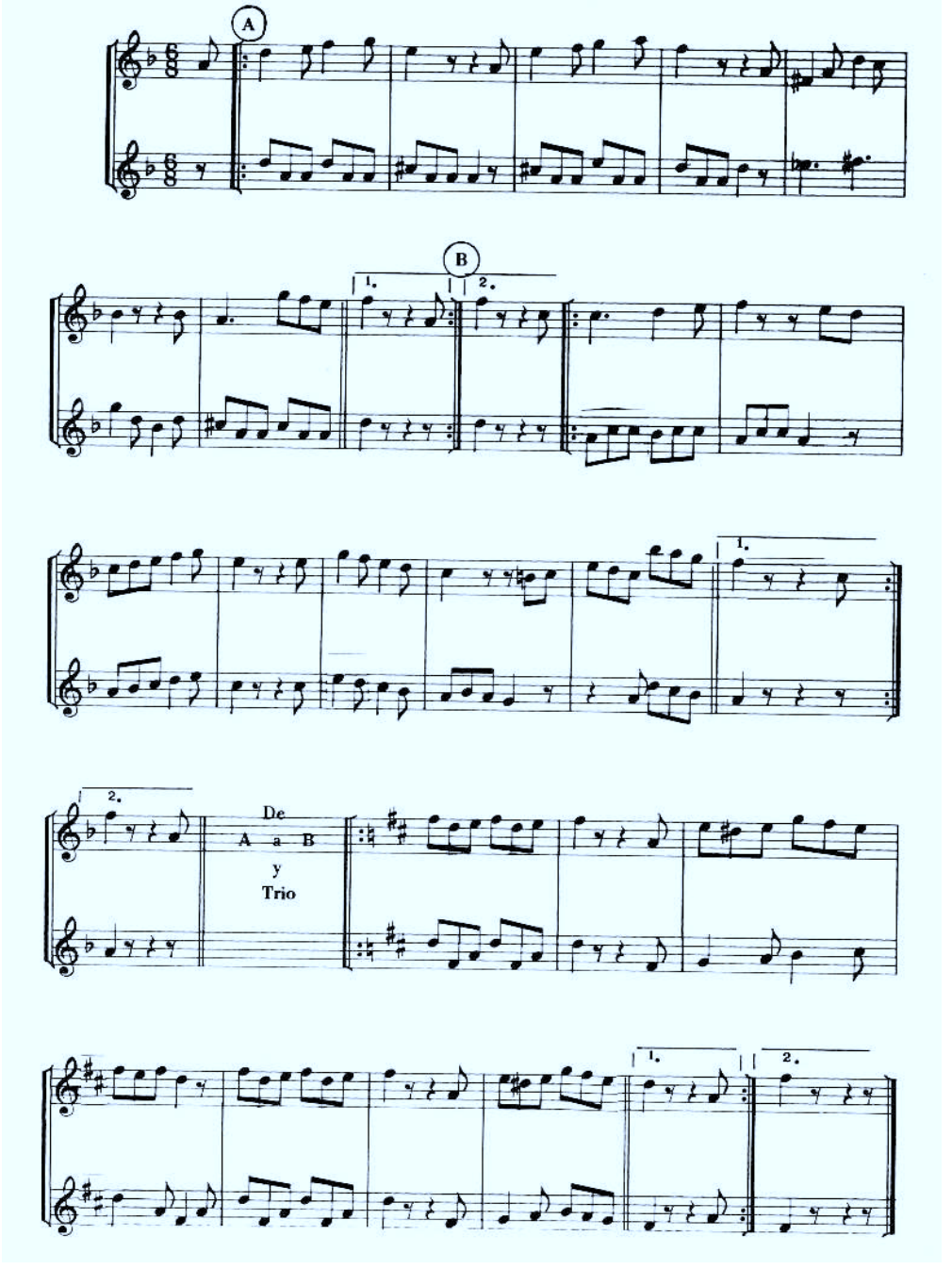
La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de la familia Pérez de Lazarraga naturales de Estella y residentes en San Sebastián los cuales nos han brindado gran cantidad del material musical que aquí se expone. Damos las gracias especialmente a Pablo y Eugenio.

Tomás Díaz Peñalba

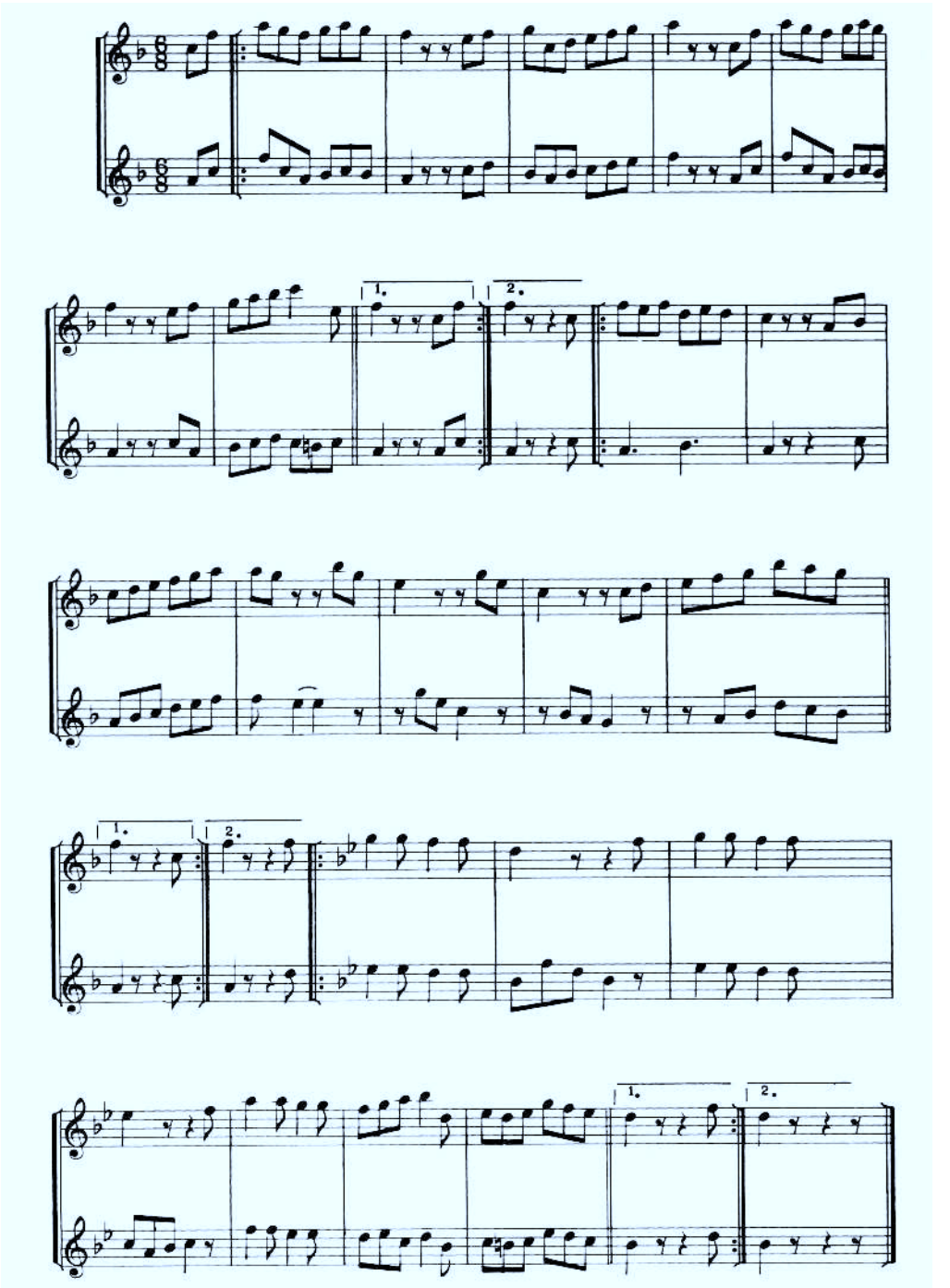
RIGODON 1



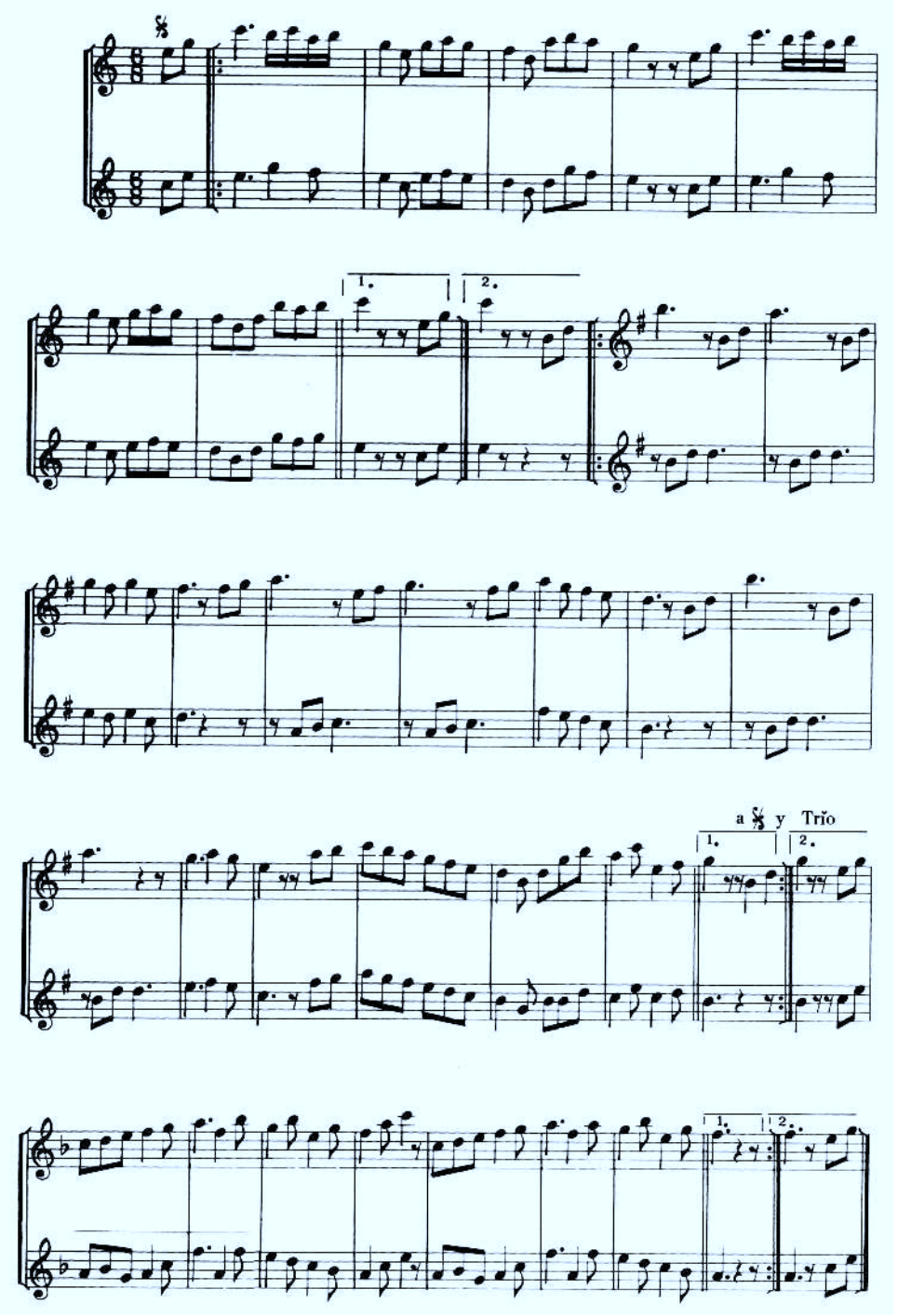
RIGODON 2



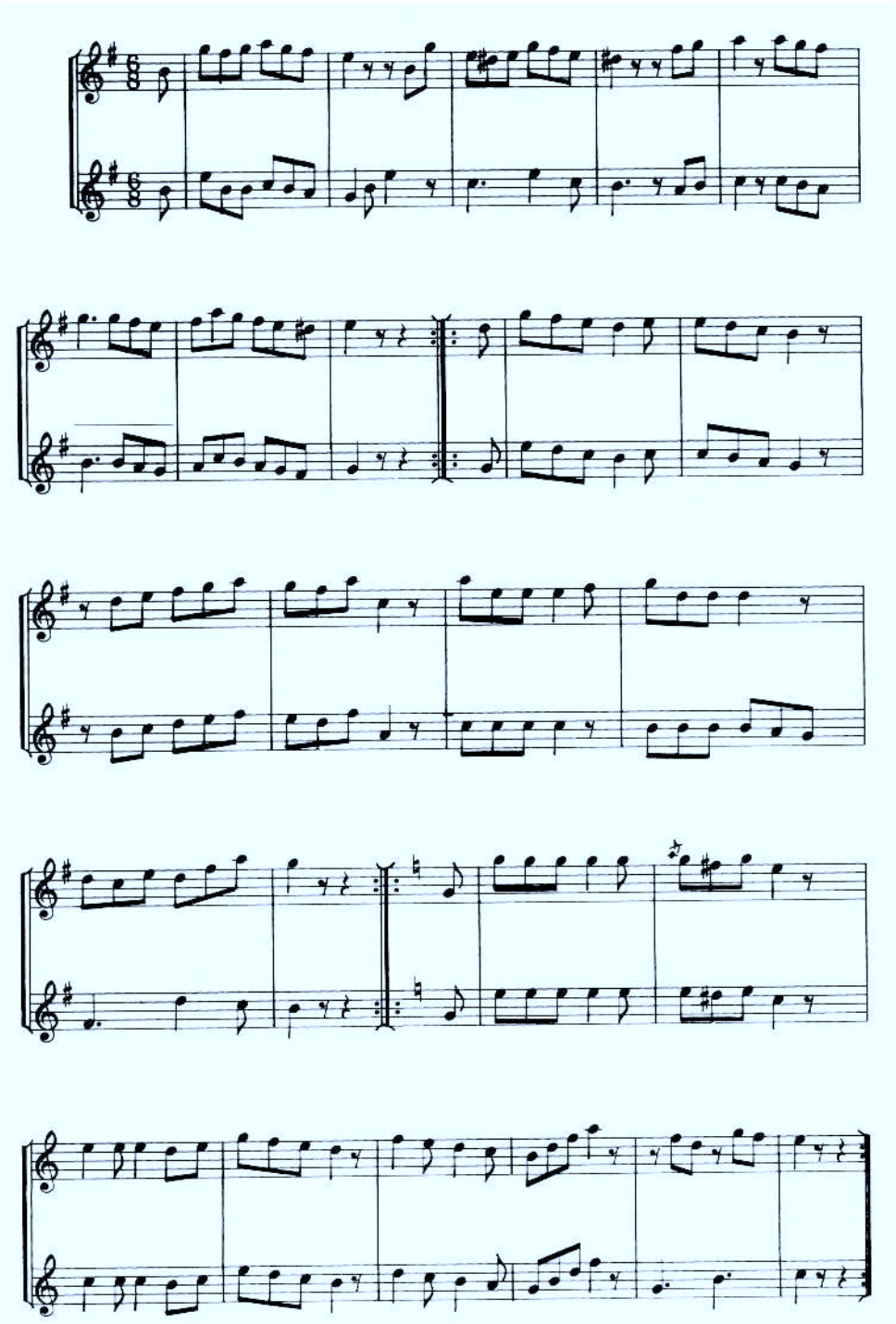
RIGODON 3



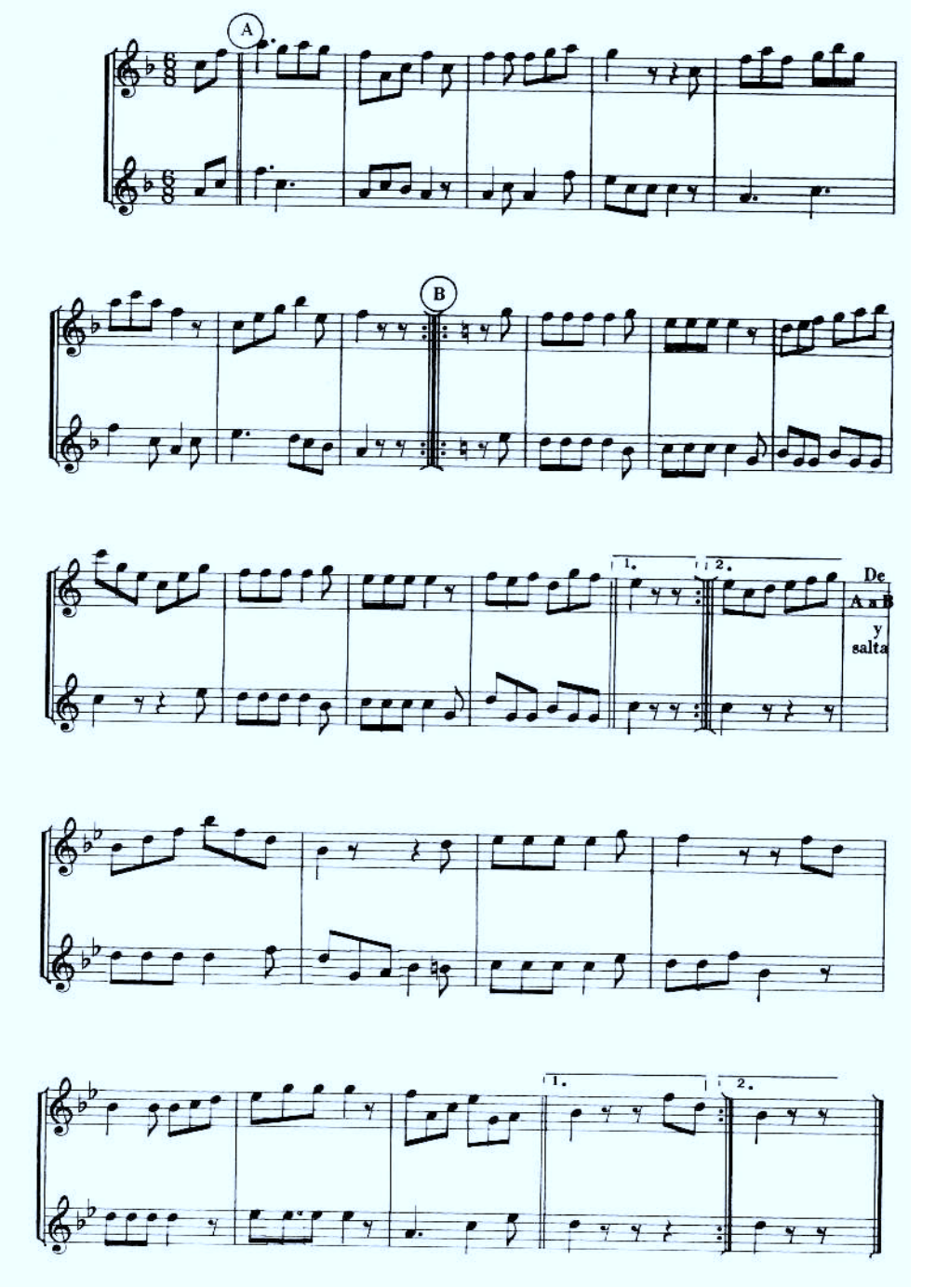
RIGODON 4



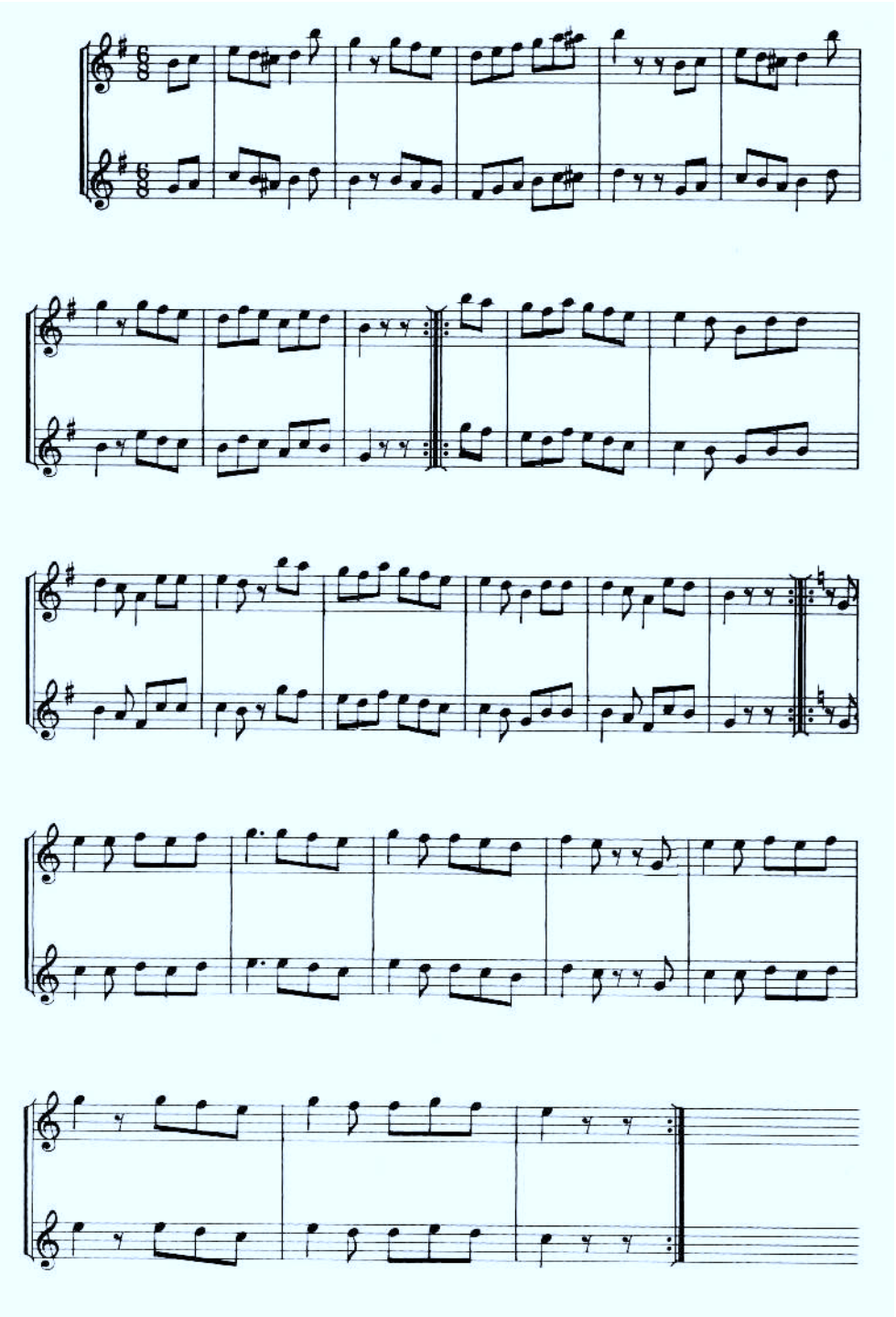
RIGODON 5



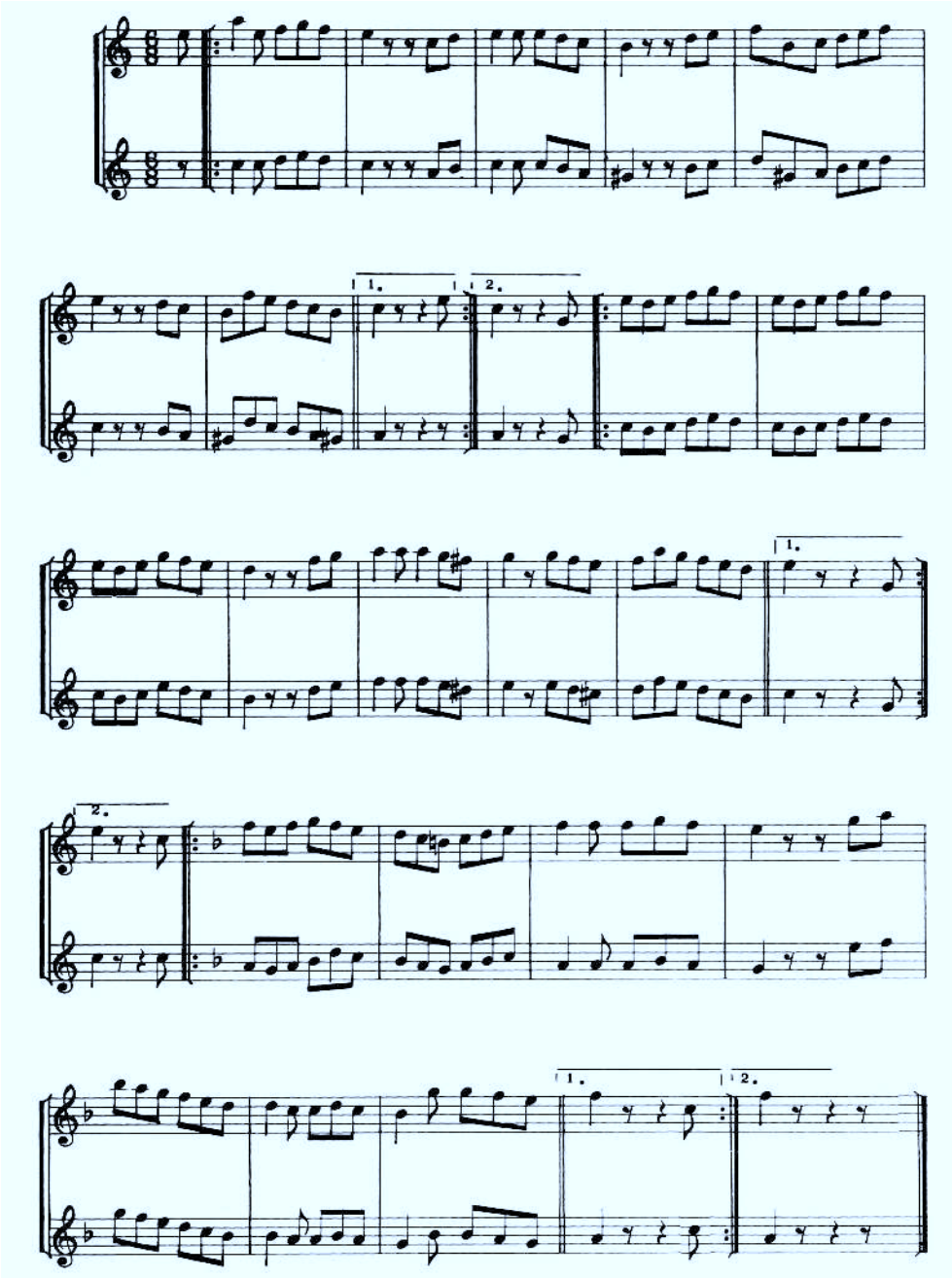
RIGODON 6



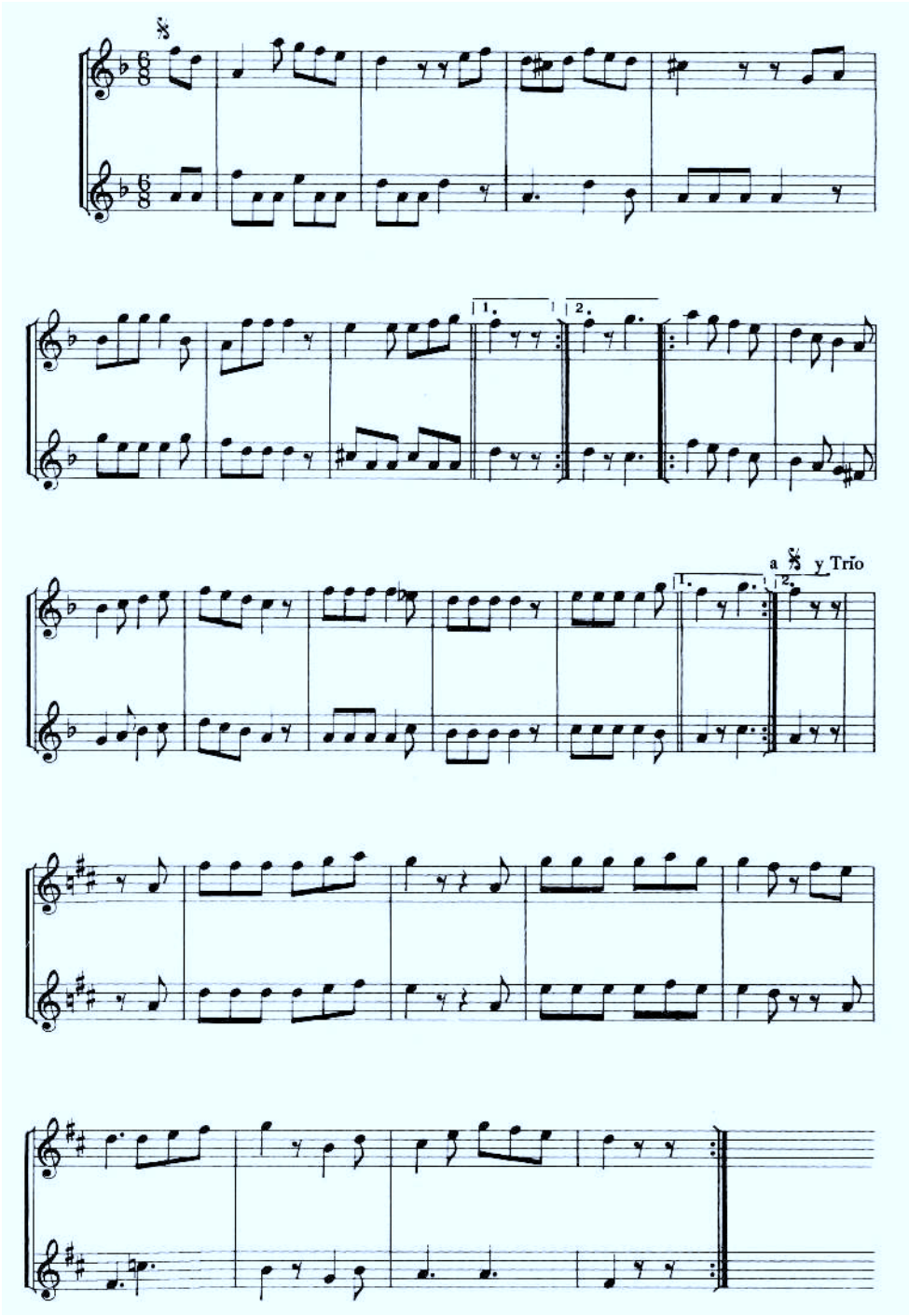
RIGODON 7



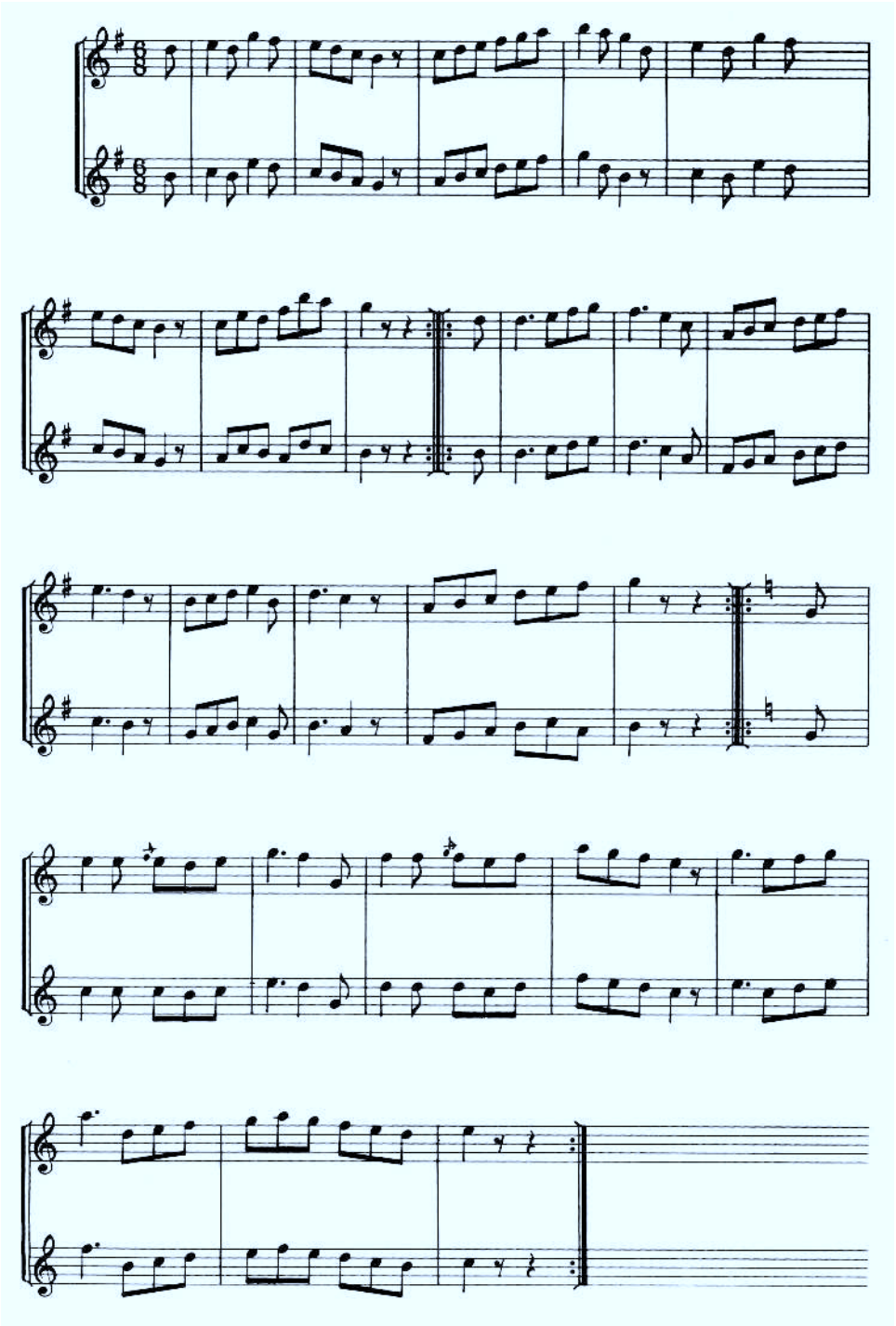
RIGODON 8



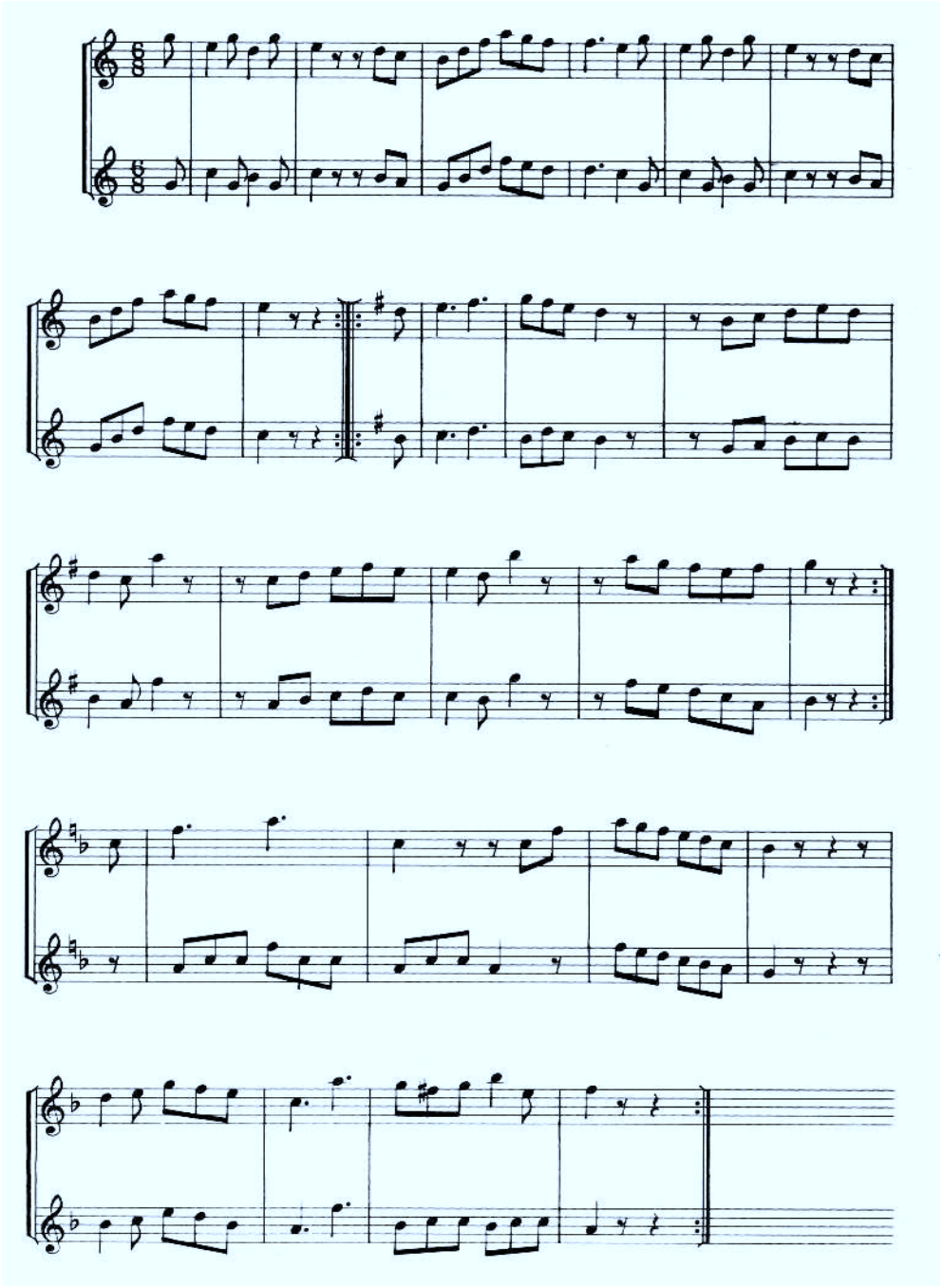
RIGODON 9



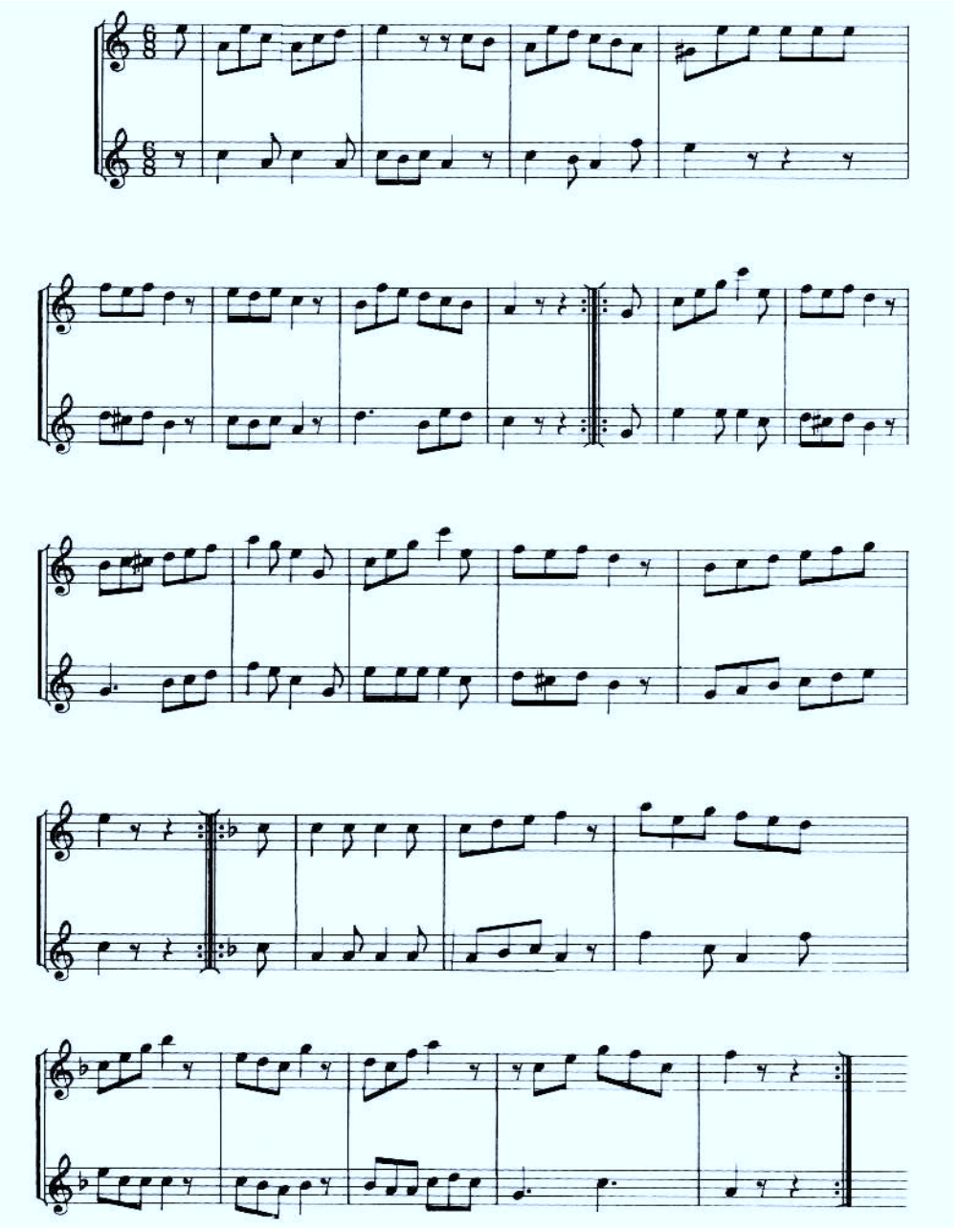
RIGODON 10



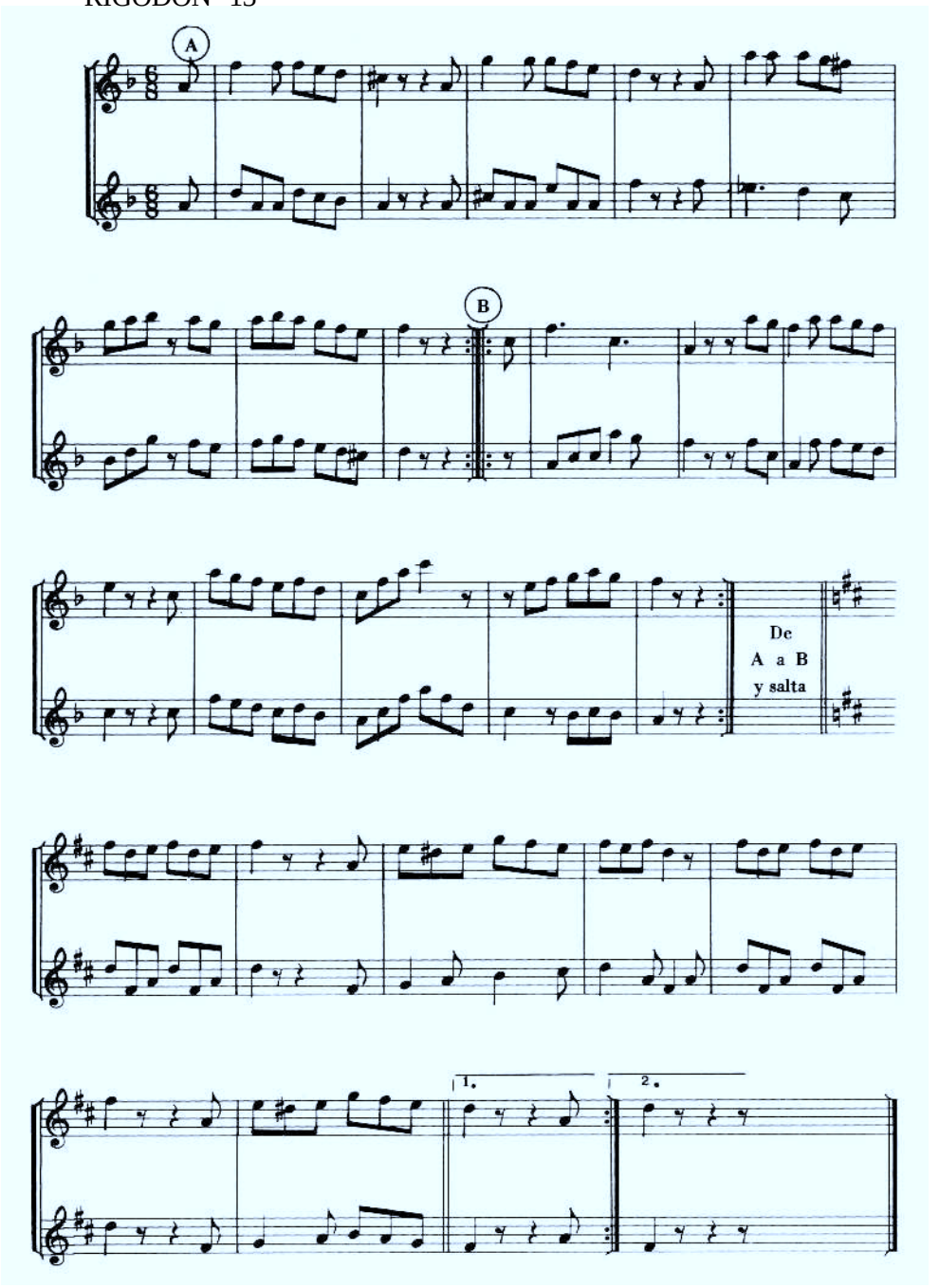
RIGODON 11



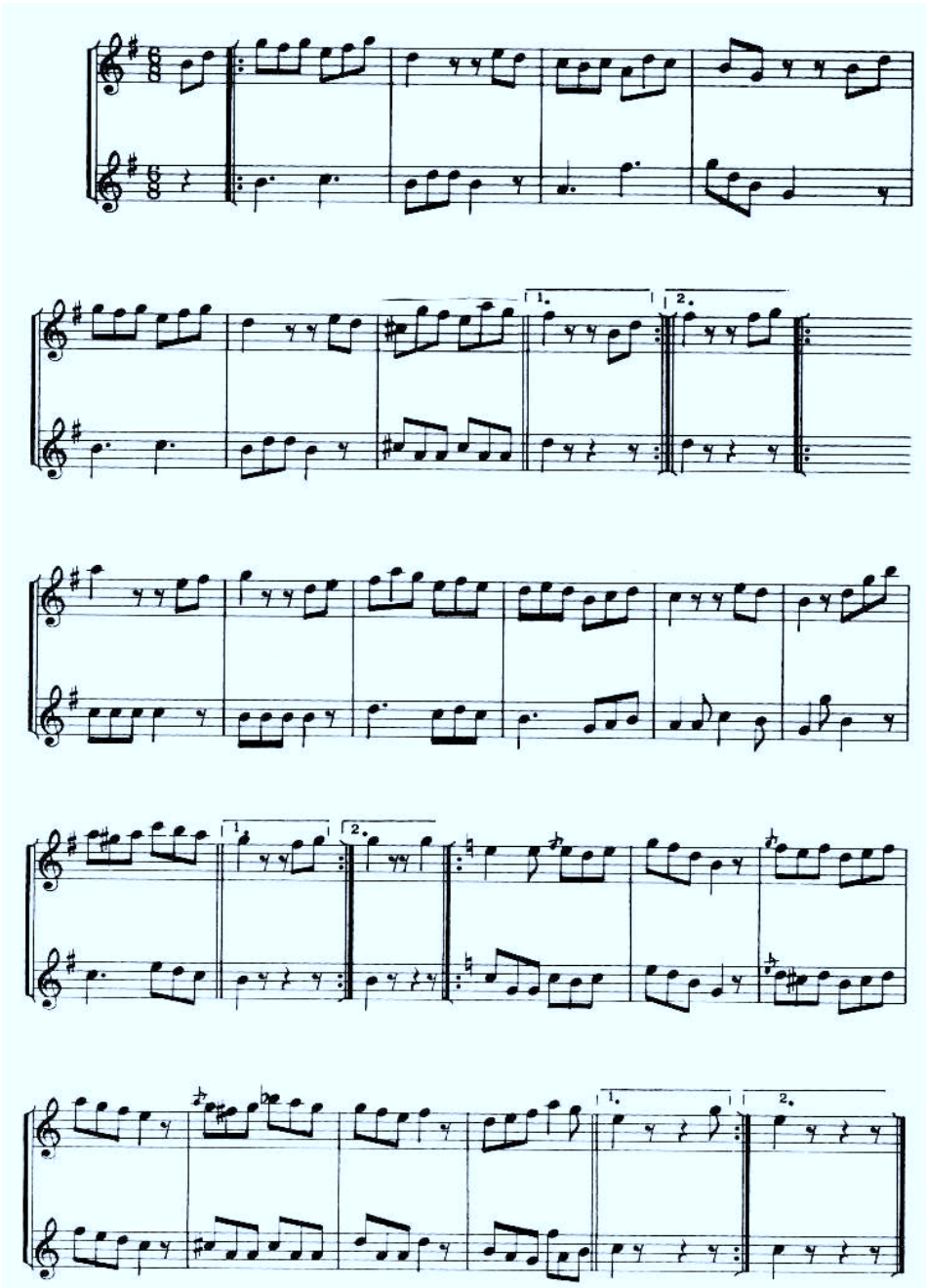
RIGODON 12



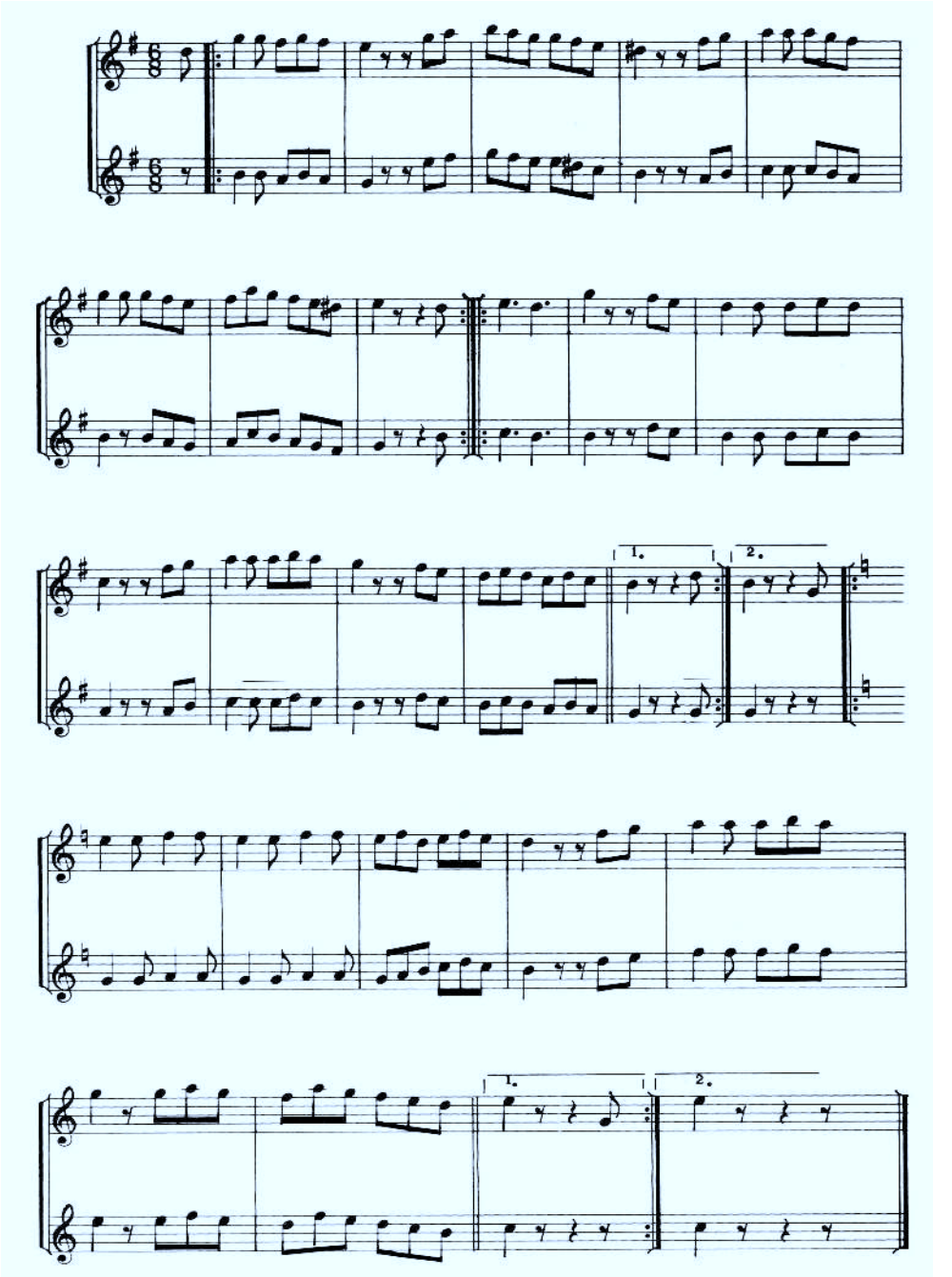
RIGODON 13



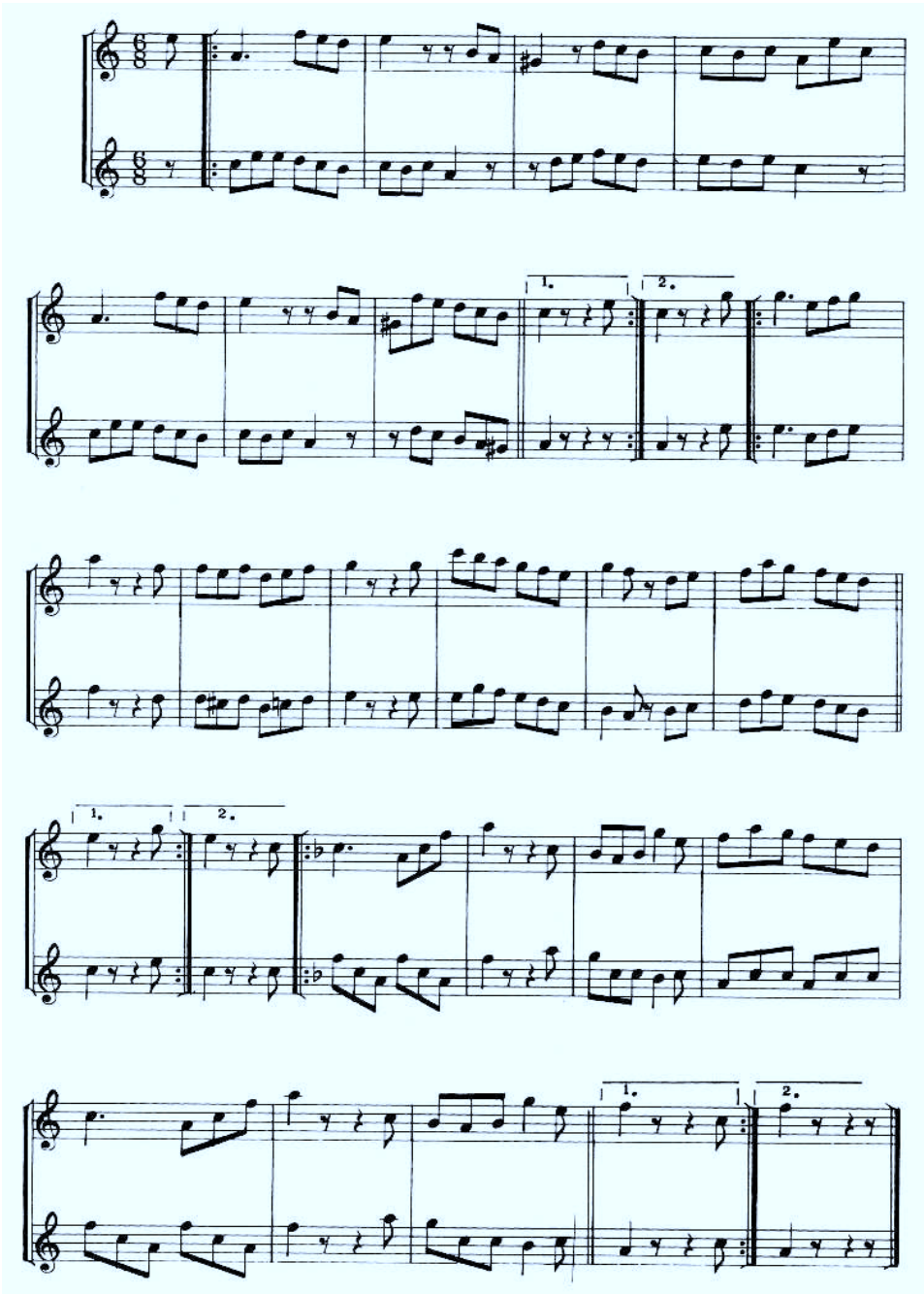
RIGODON 14



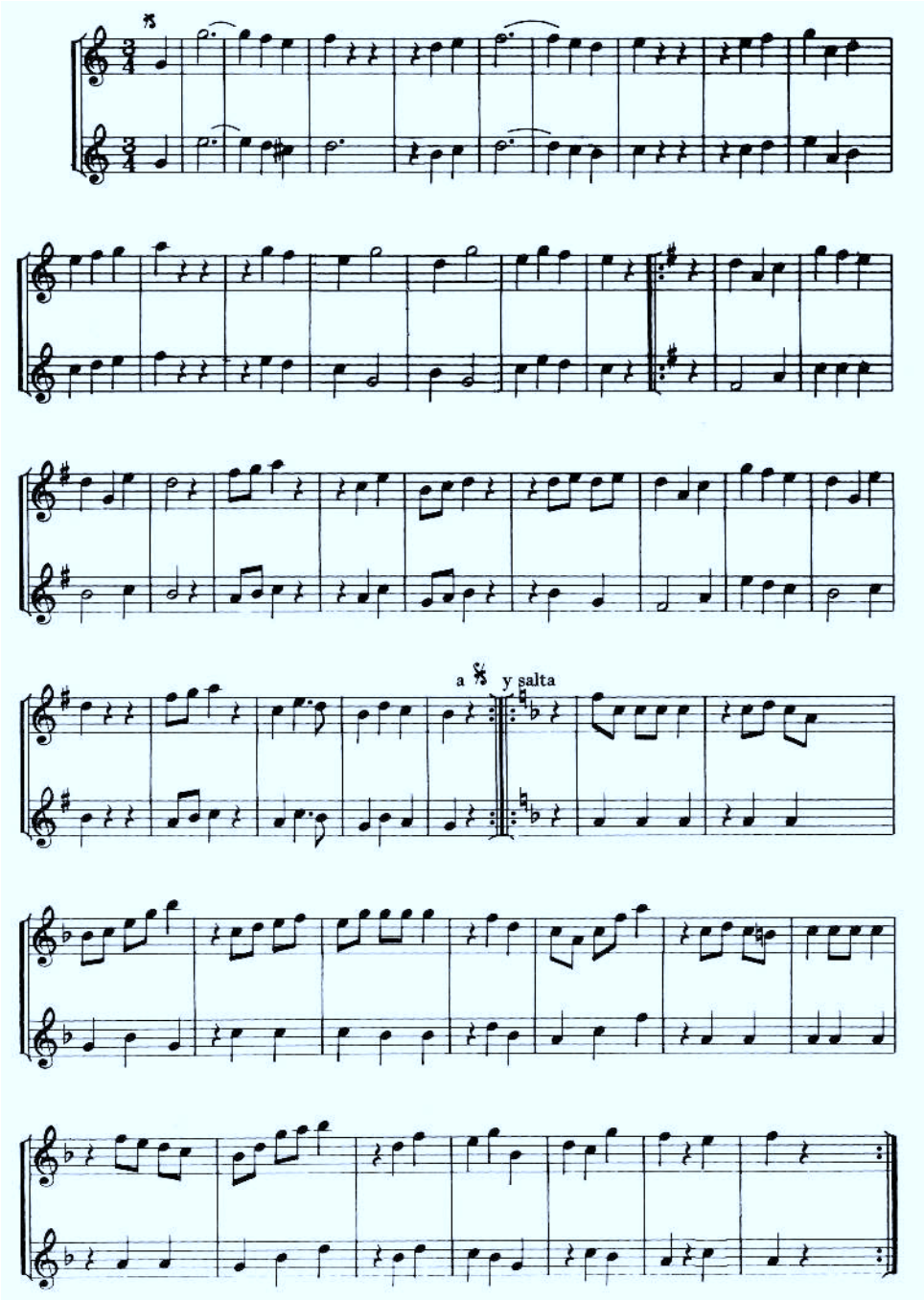
RIGODON 15



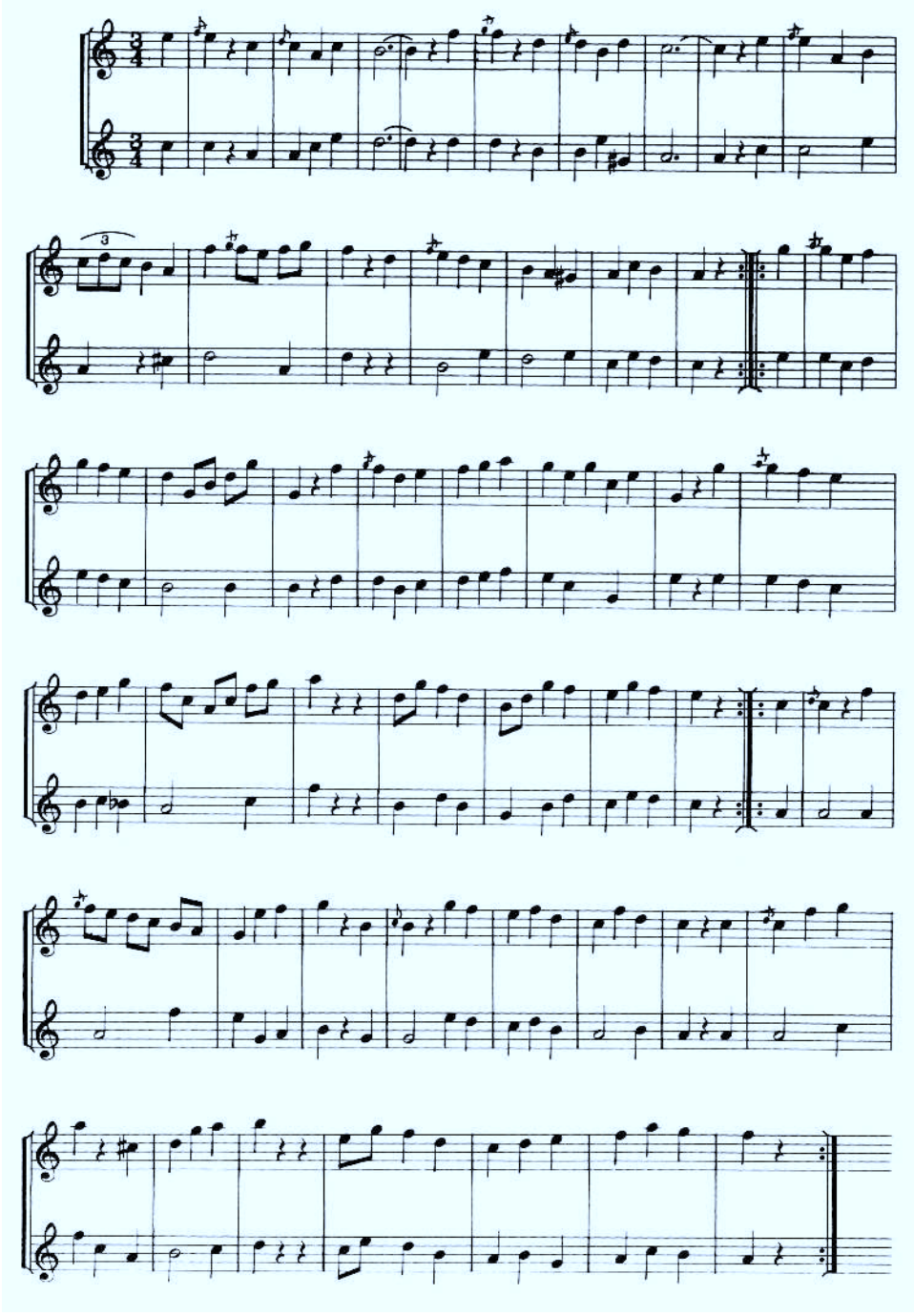
RIGODON 16



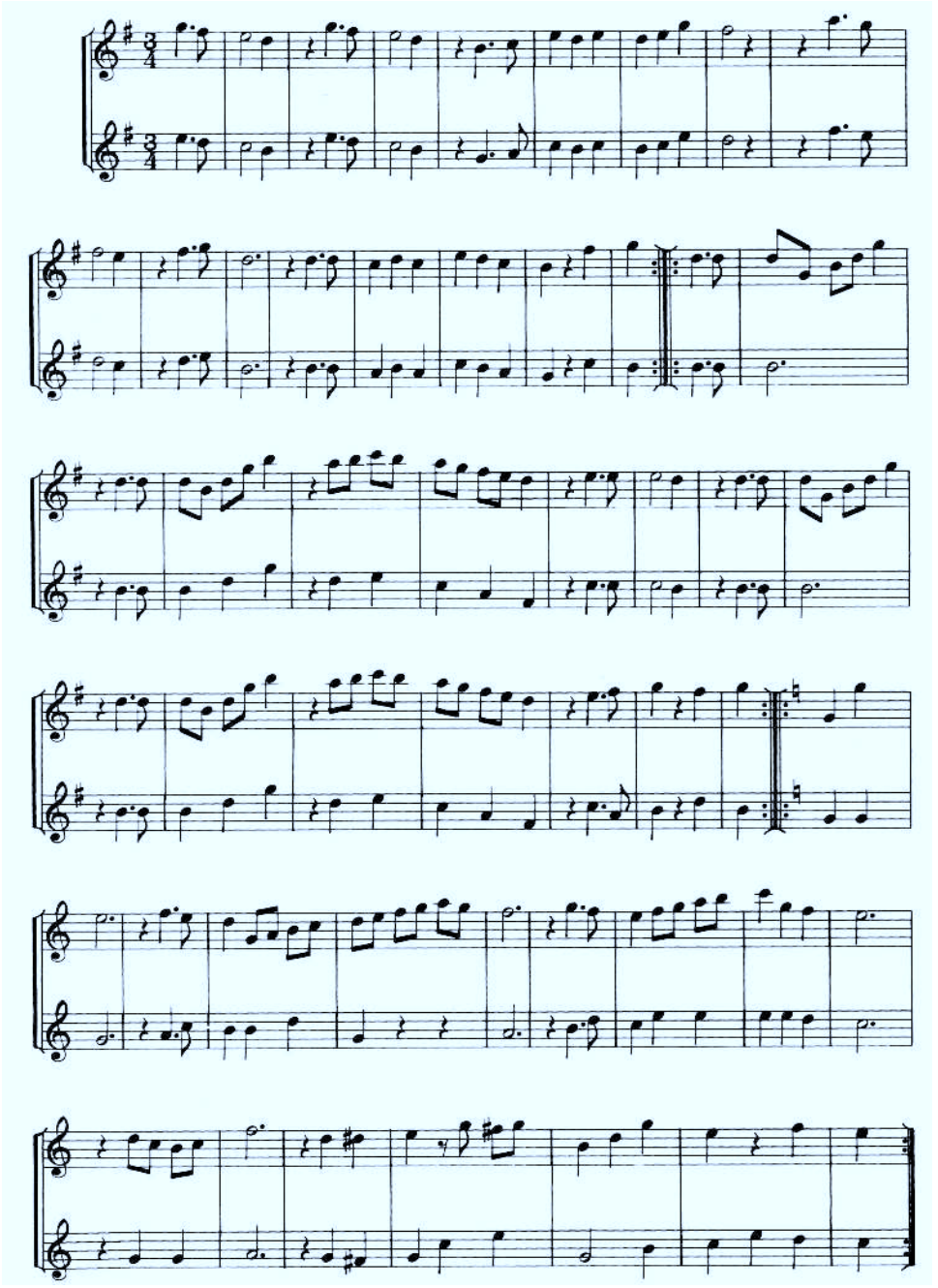
VALS 1



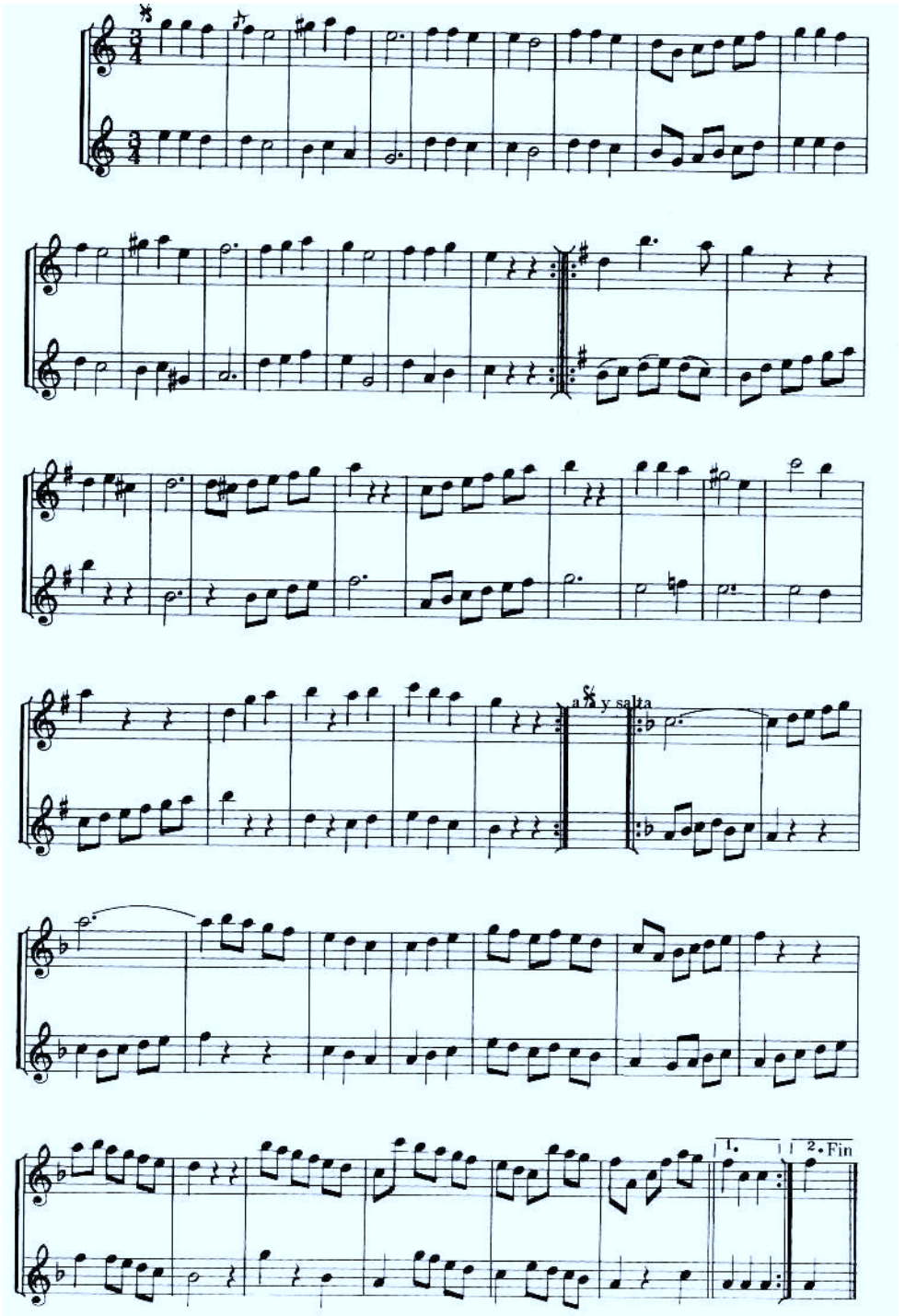
VALS 2



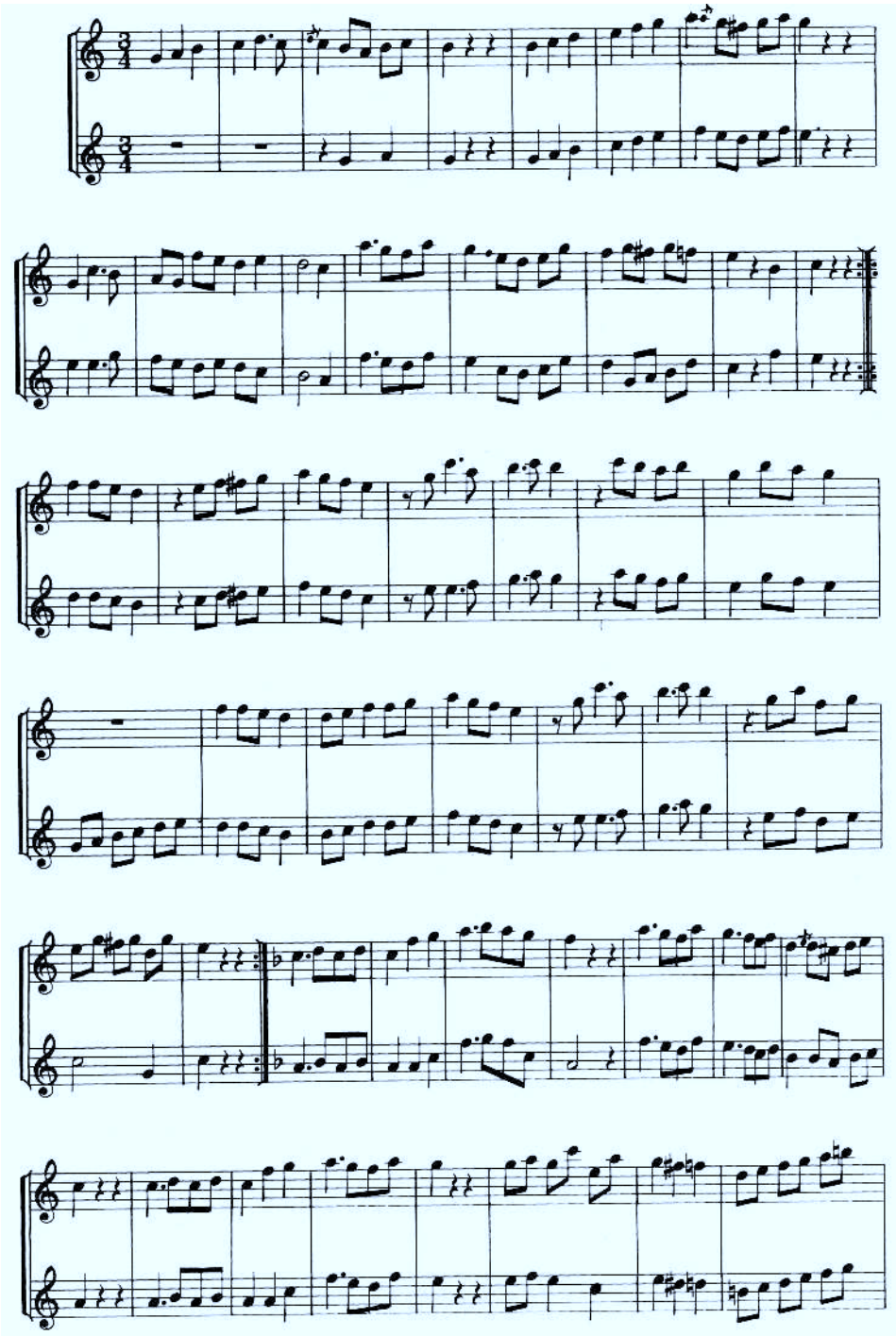
VALS 3

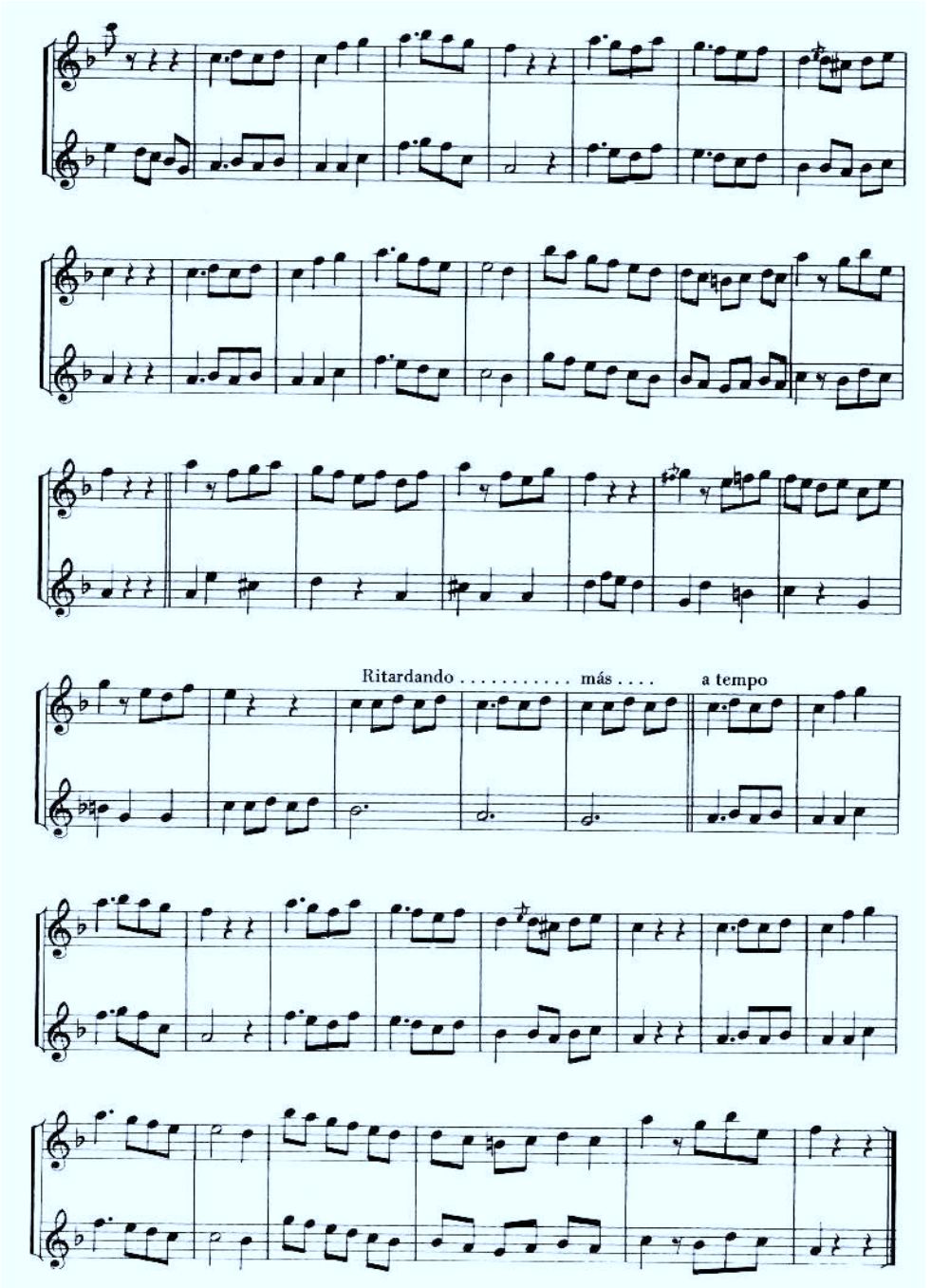


VALS 4

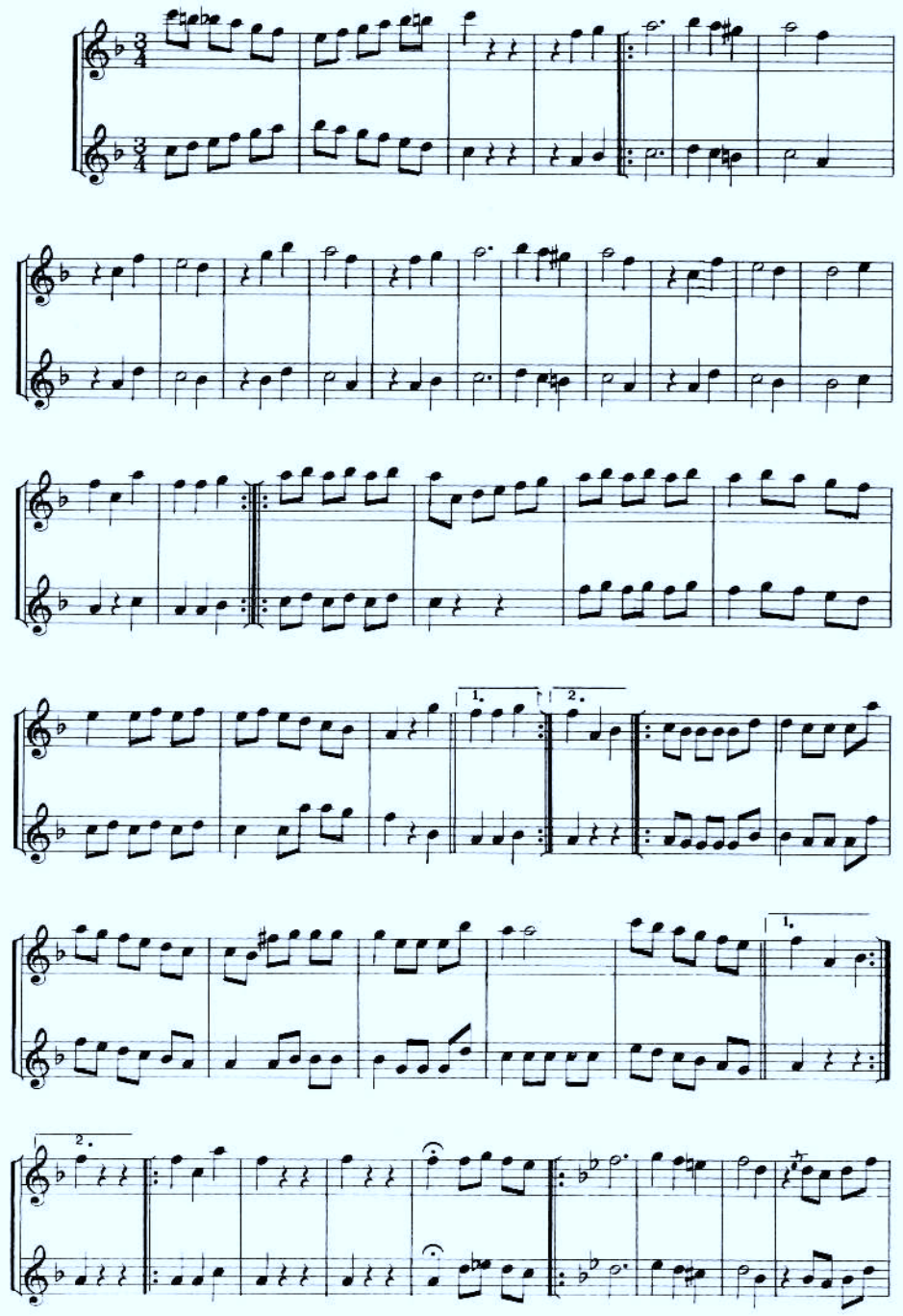


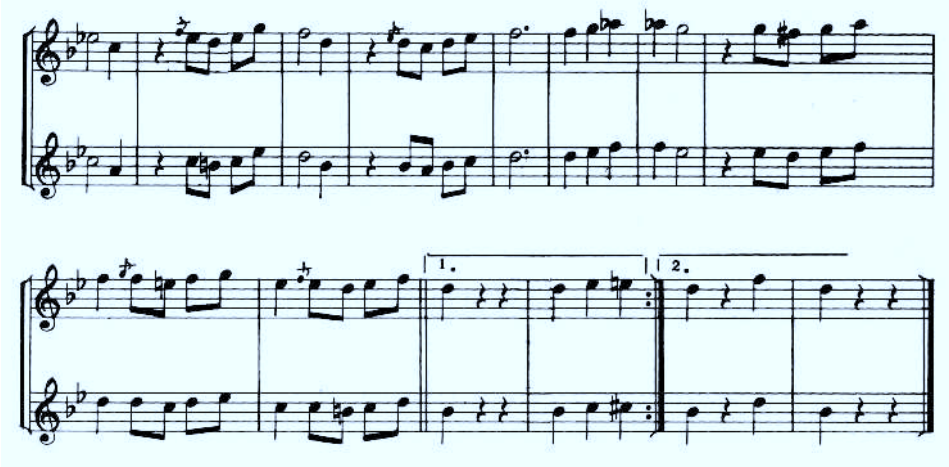
VALS 5



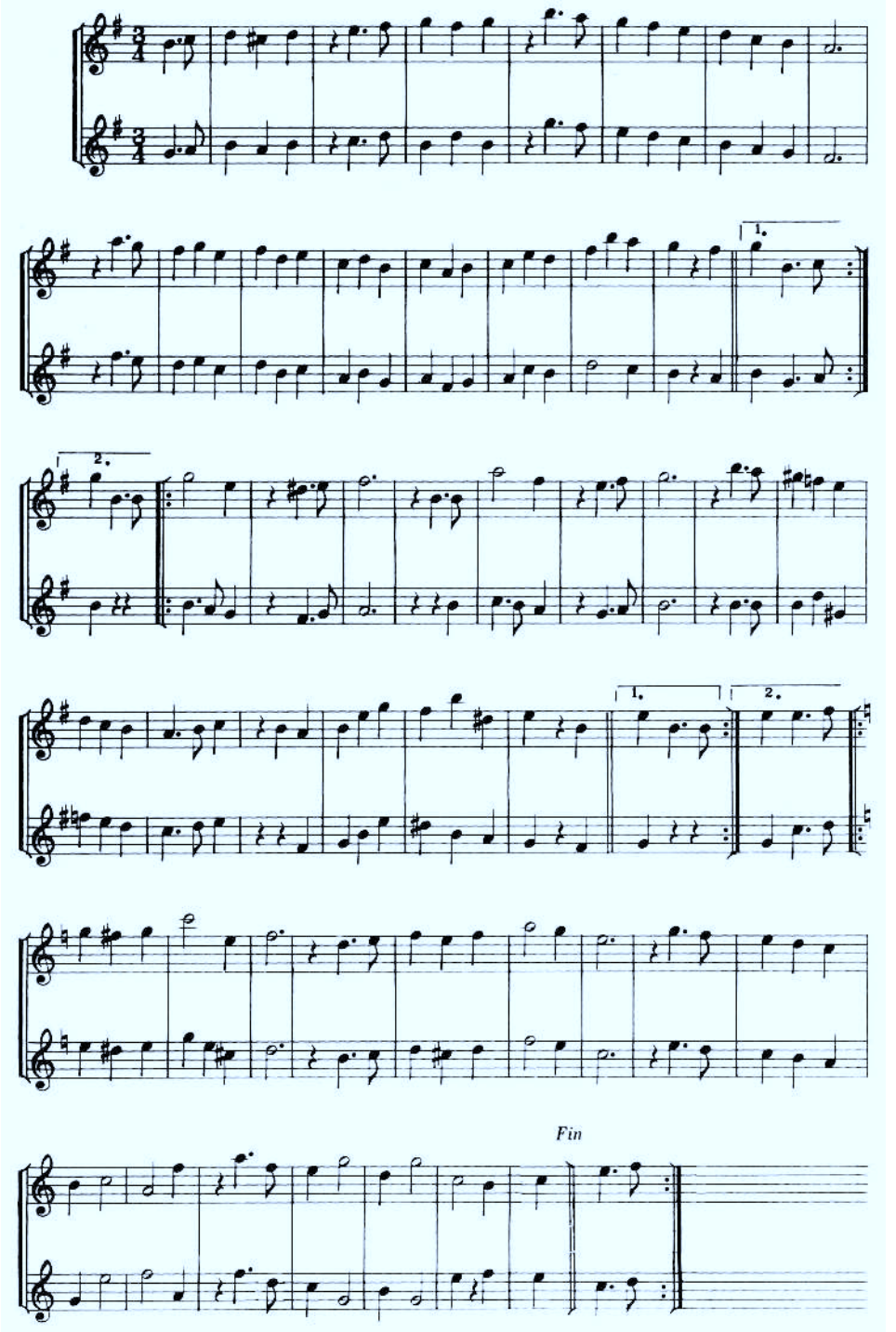

Ritardando ..... más .... a tempo

VALS 6

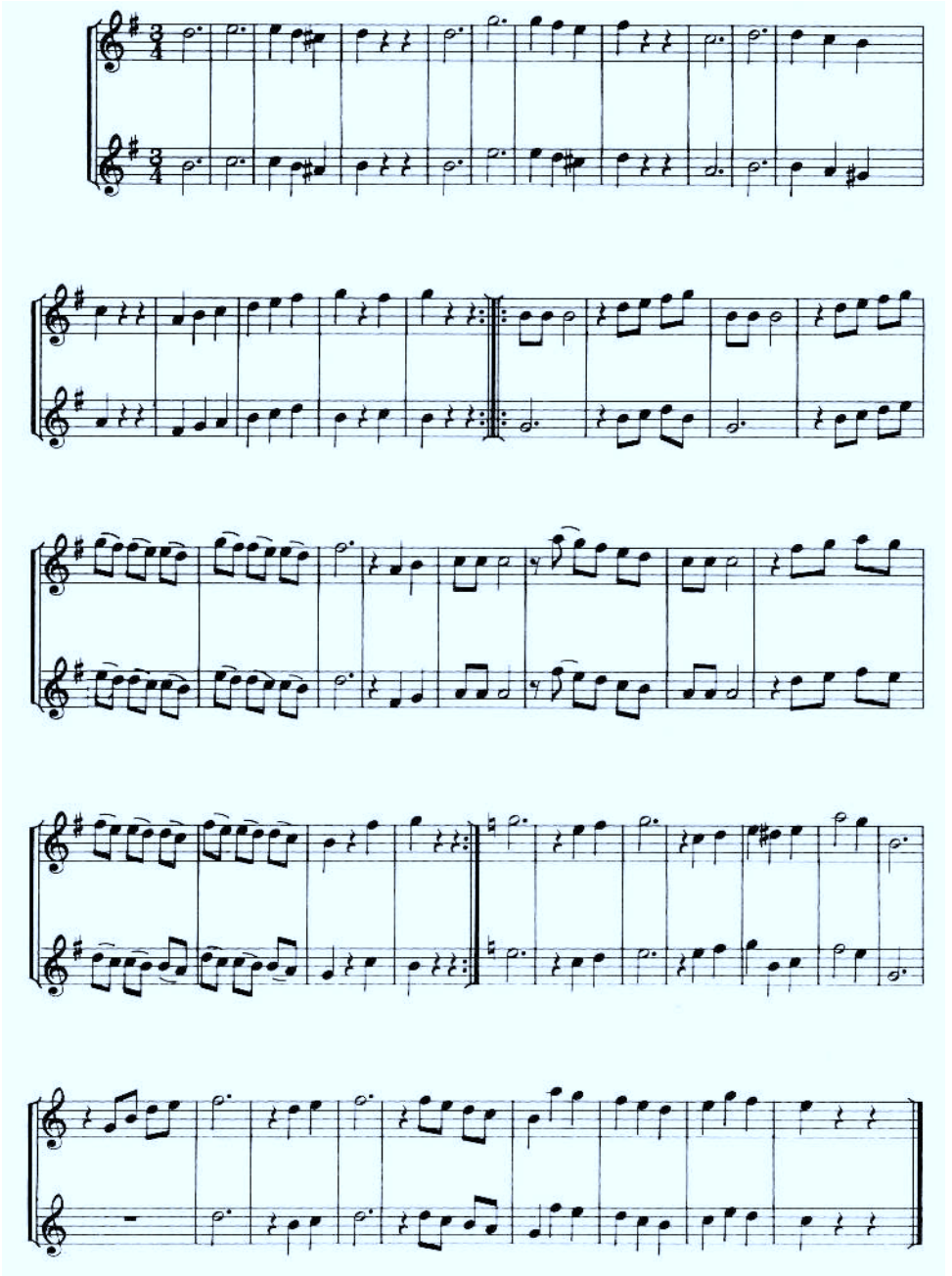



1.
2.

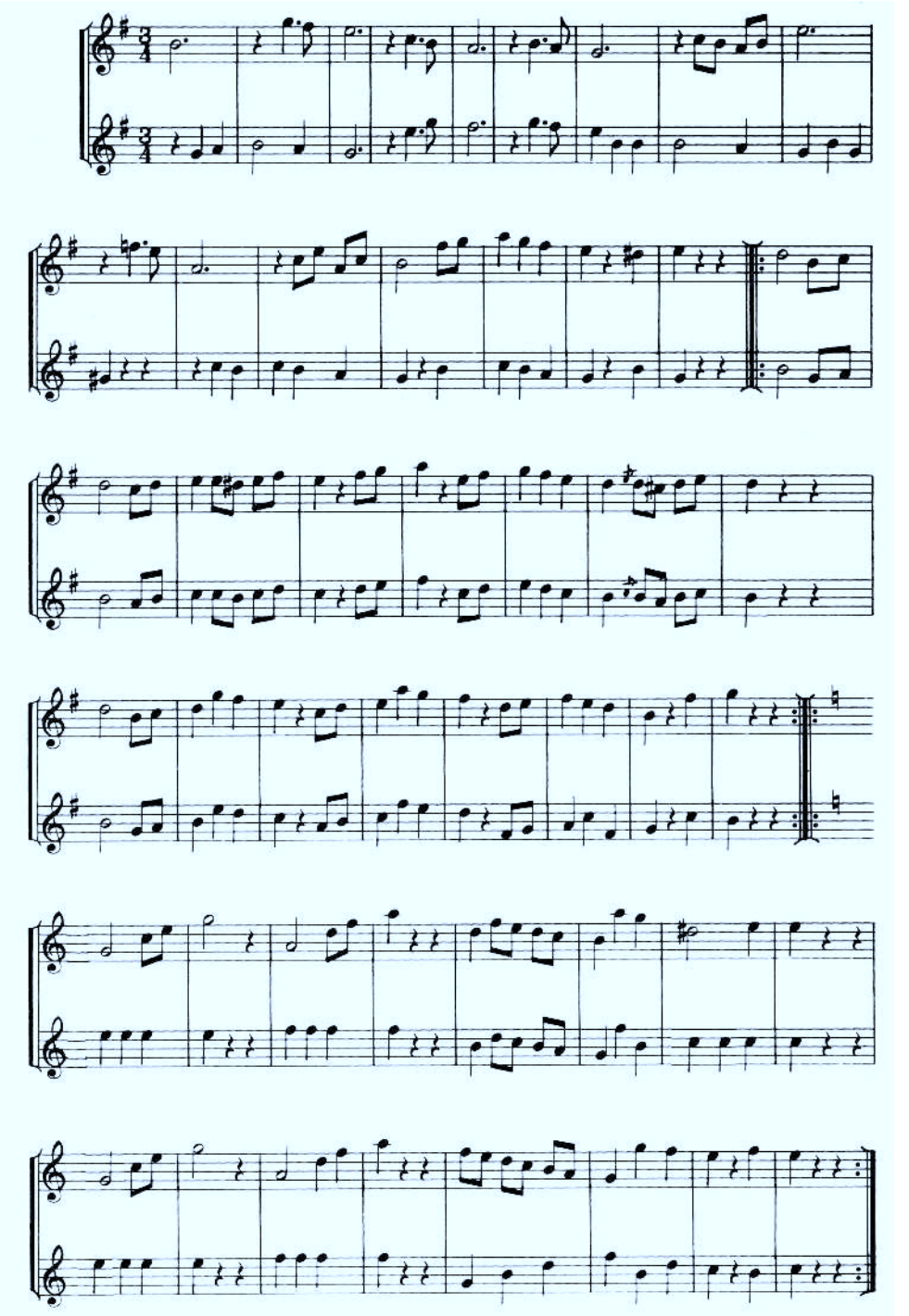
V A L S 7



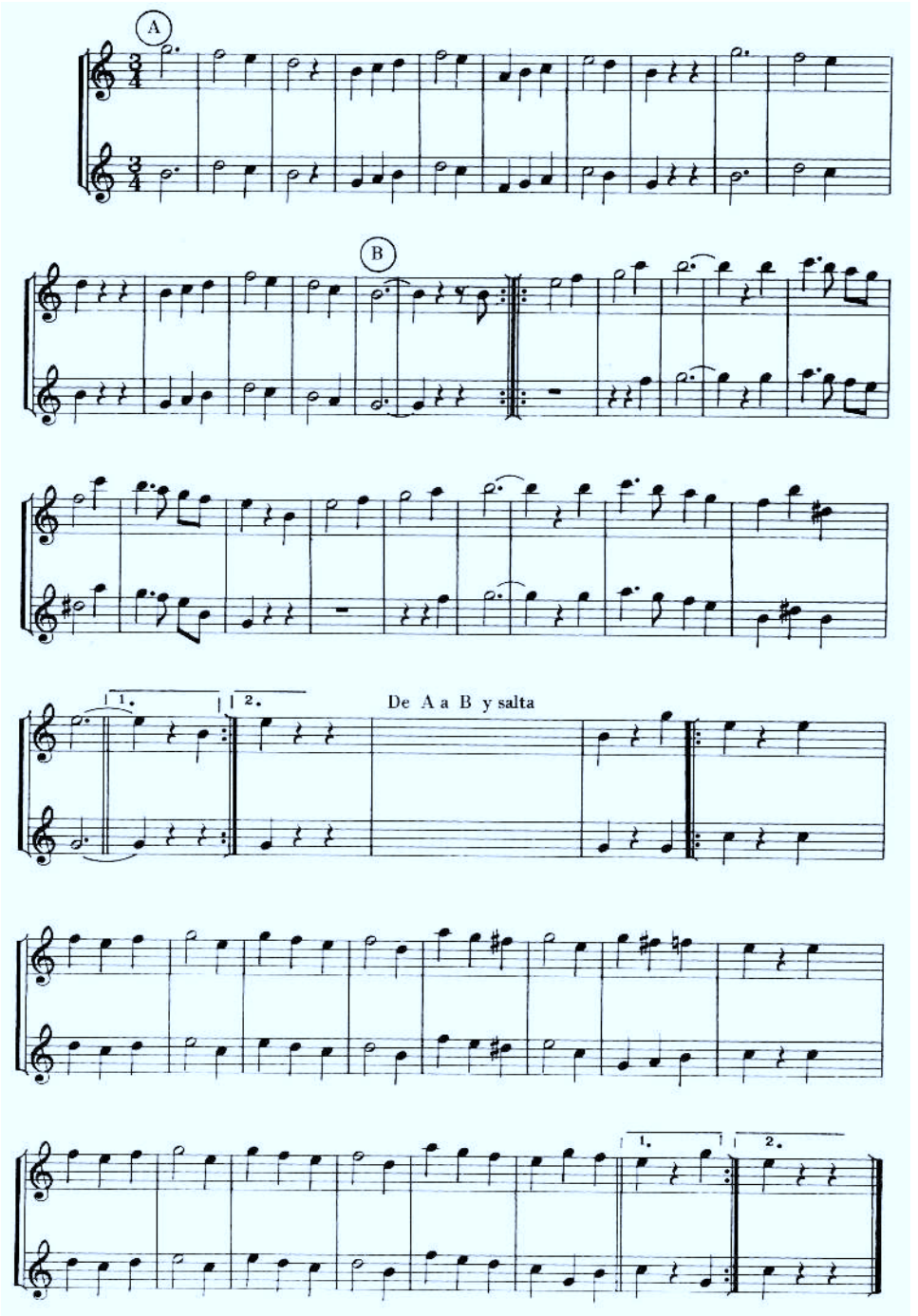
VALS 8



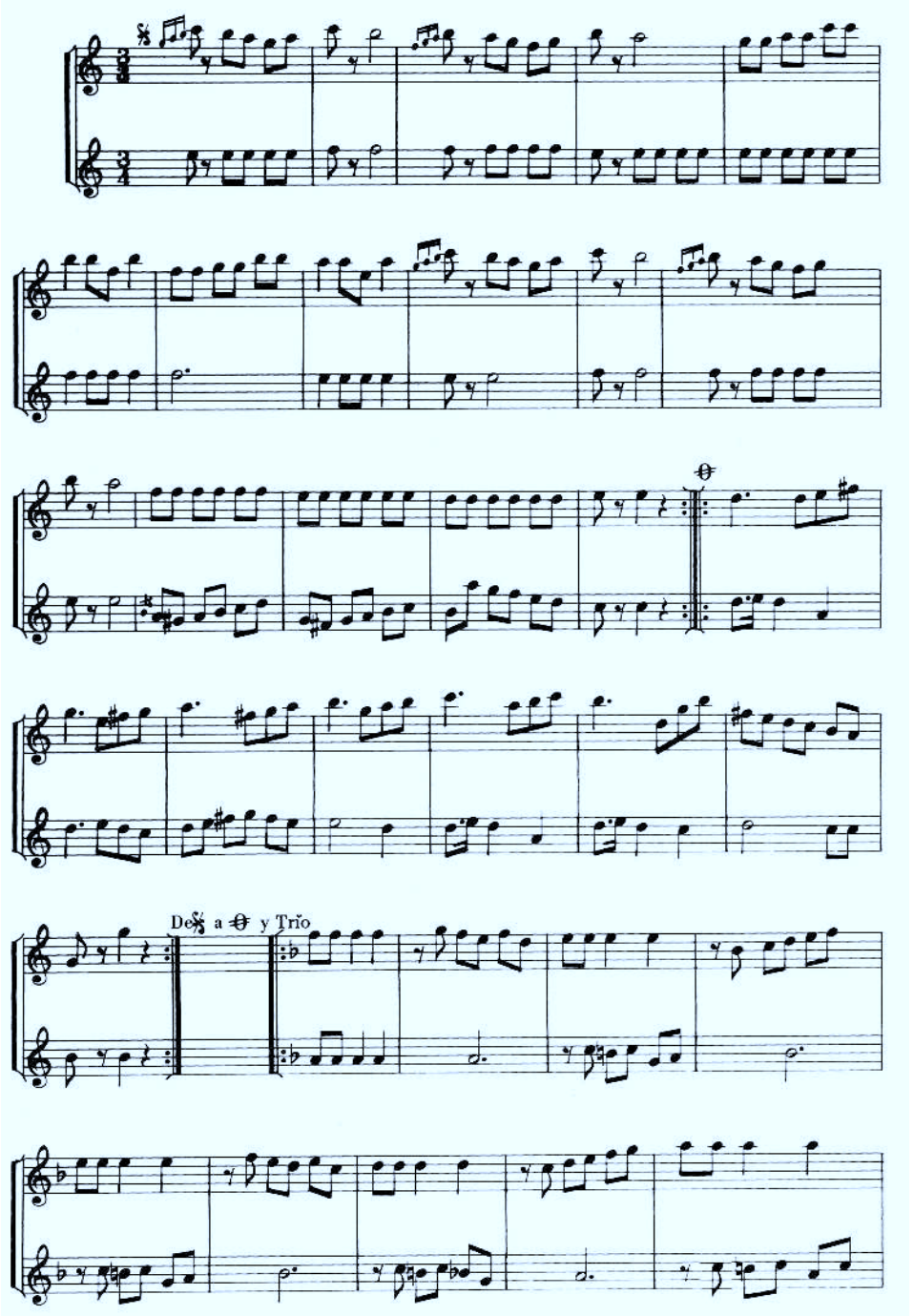
VALS 9

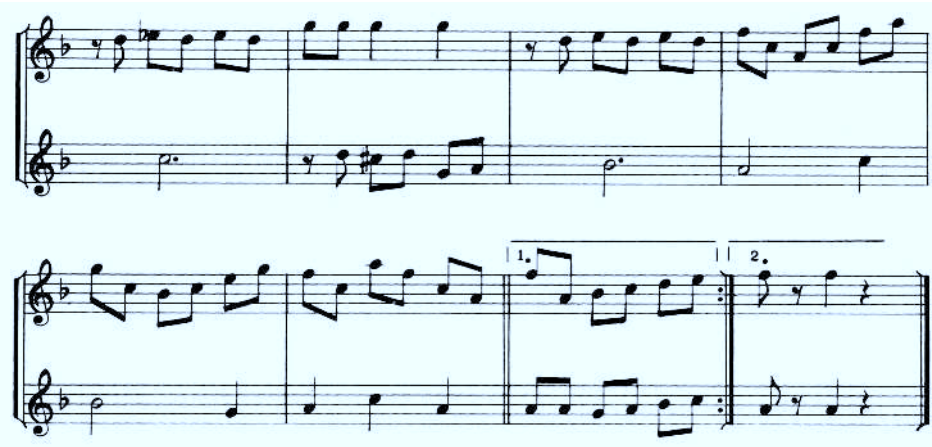


VALS 10

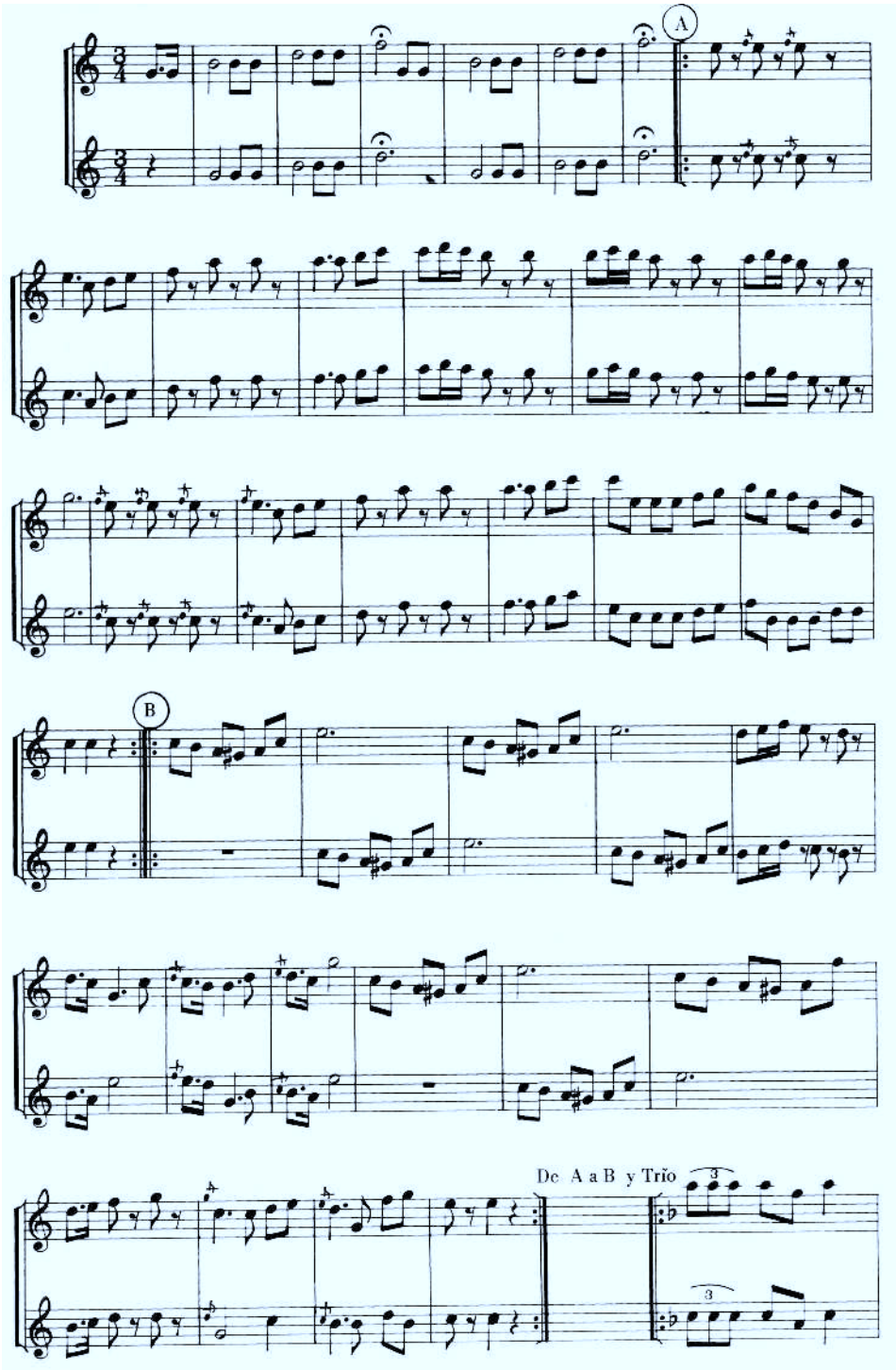


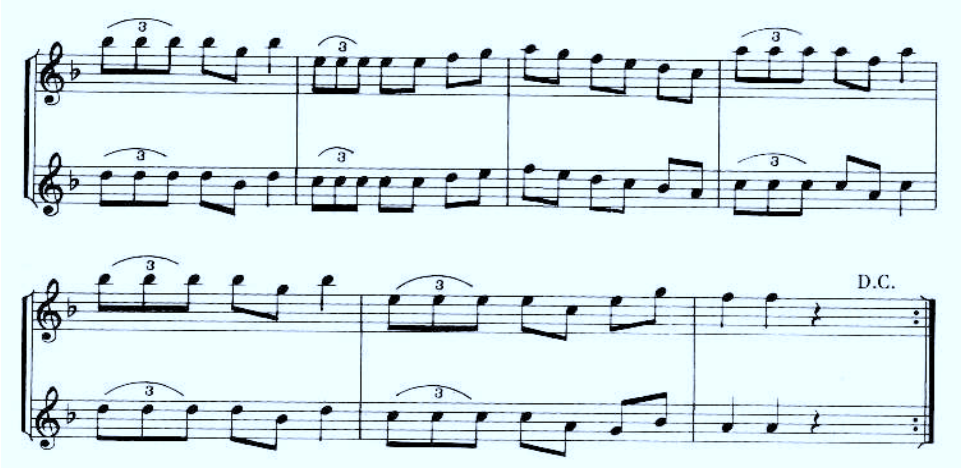
MAZURKA 1



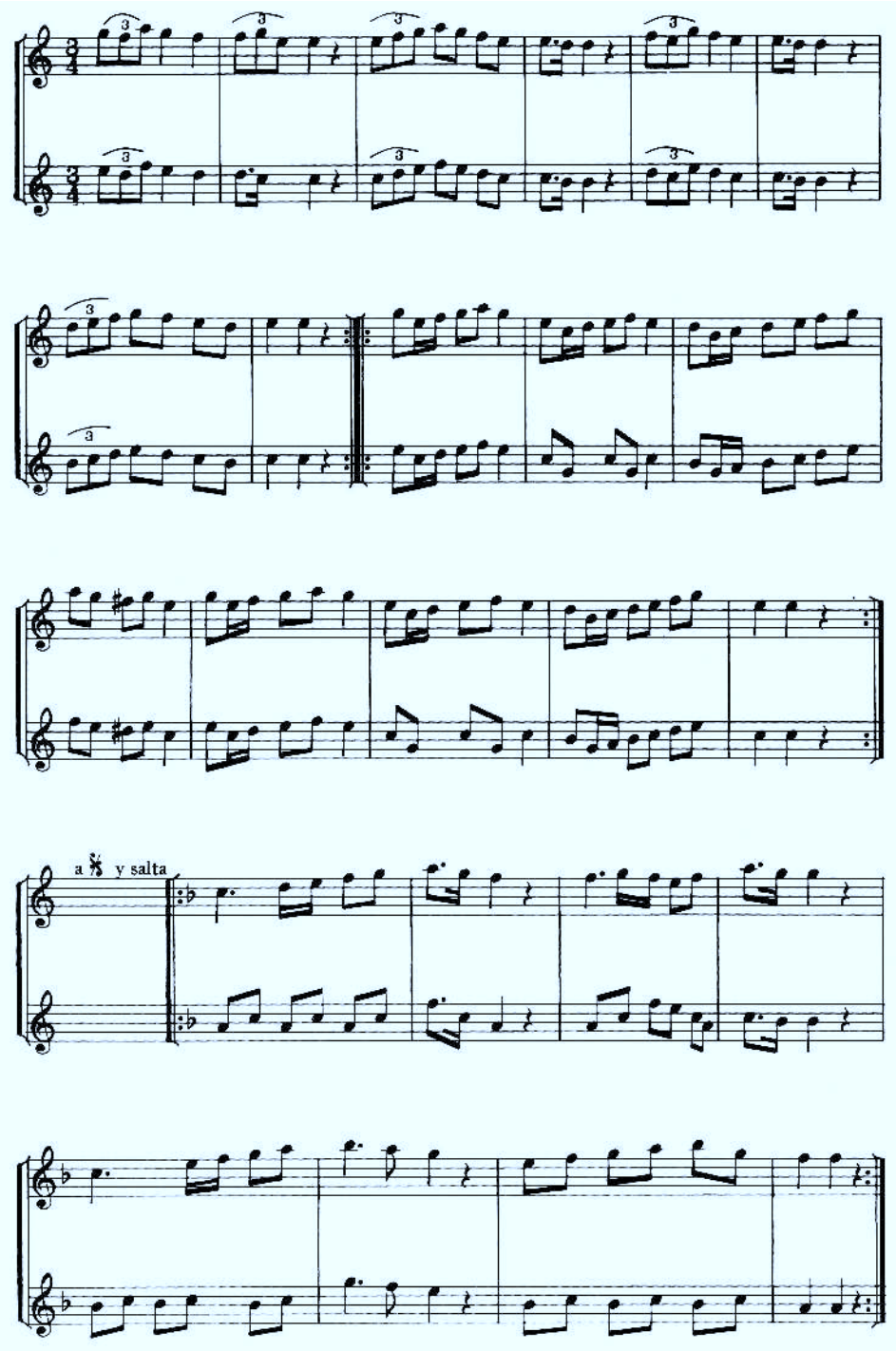

1.
2.

MAZURKA 2

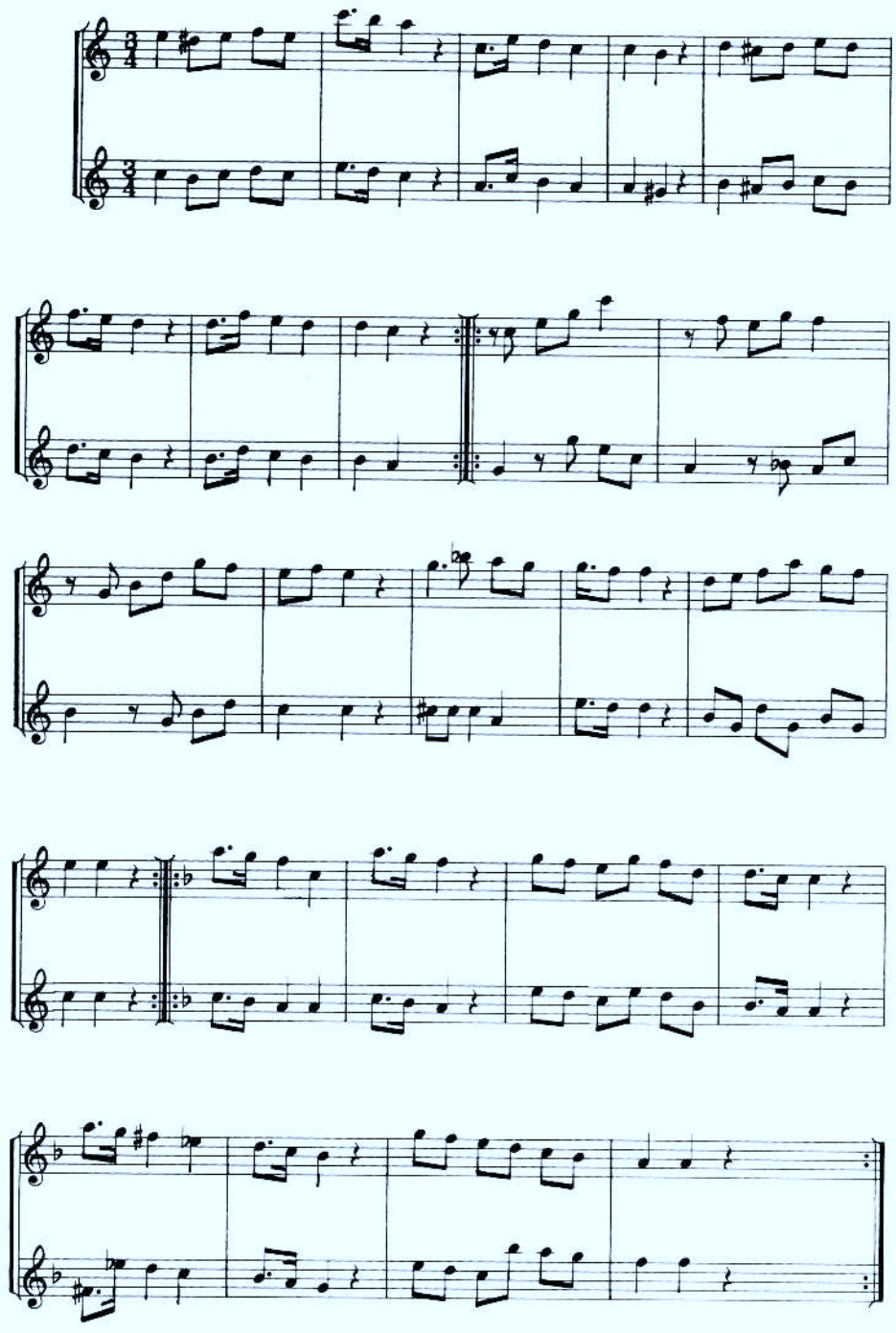



D.C.

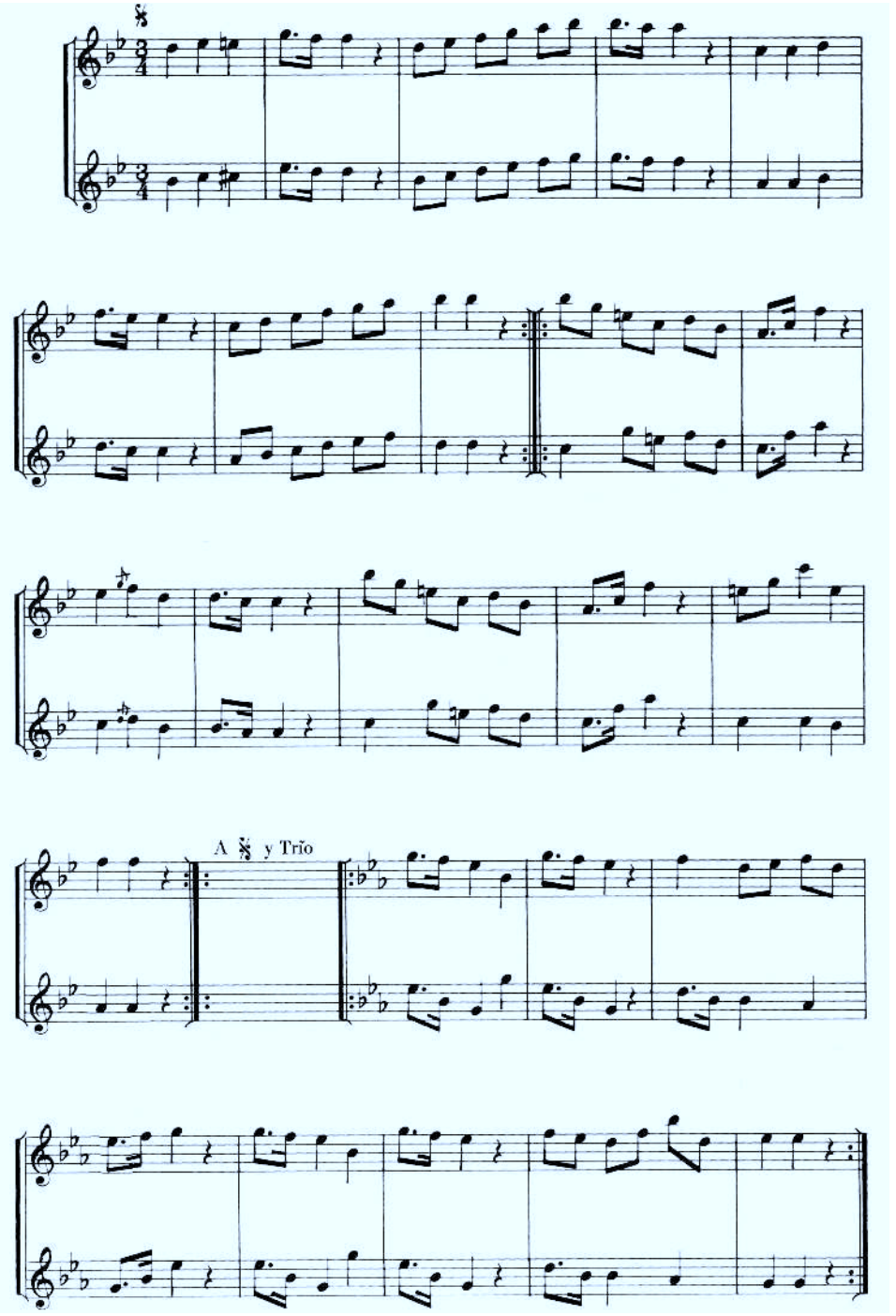
MAZURKA 3



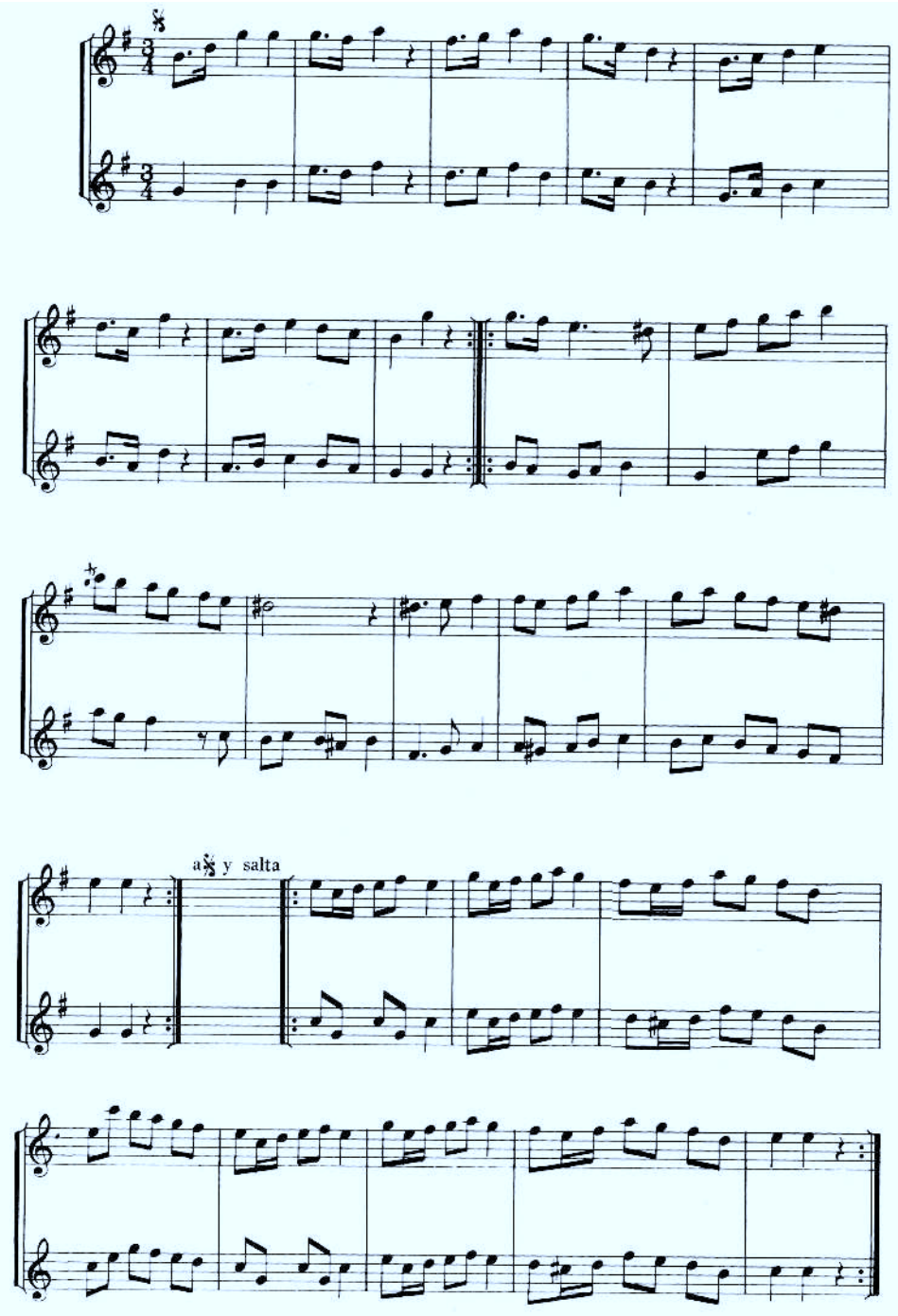
MAZURKA 4



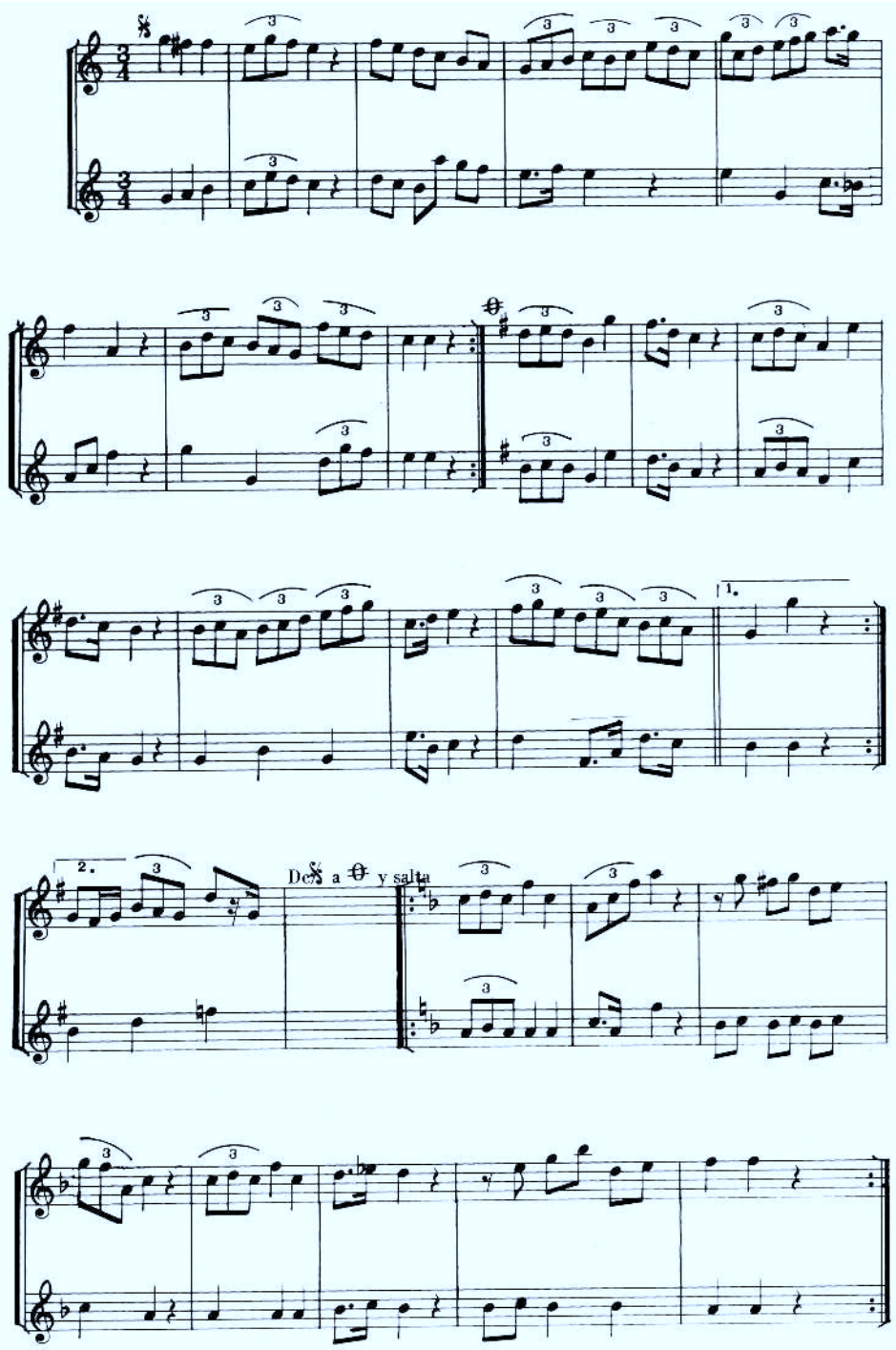
MAZURKA 5



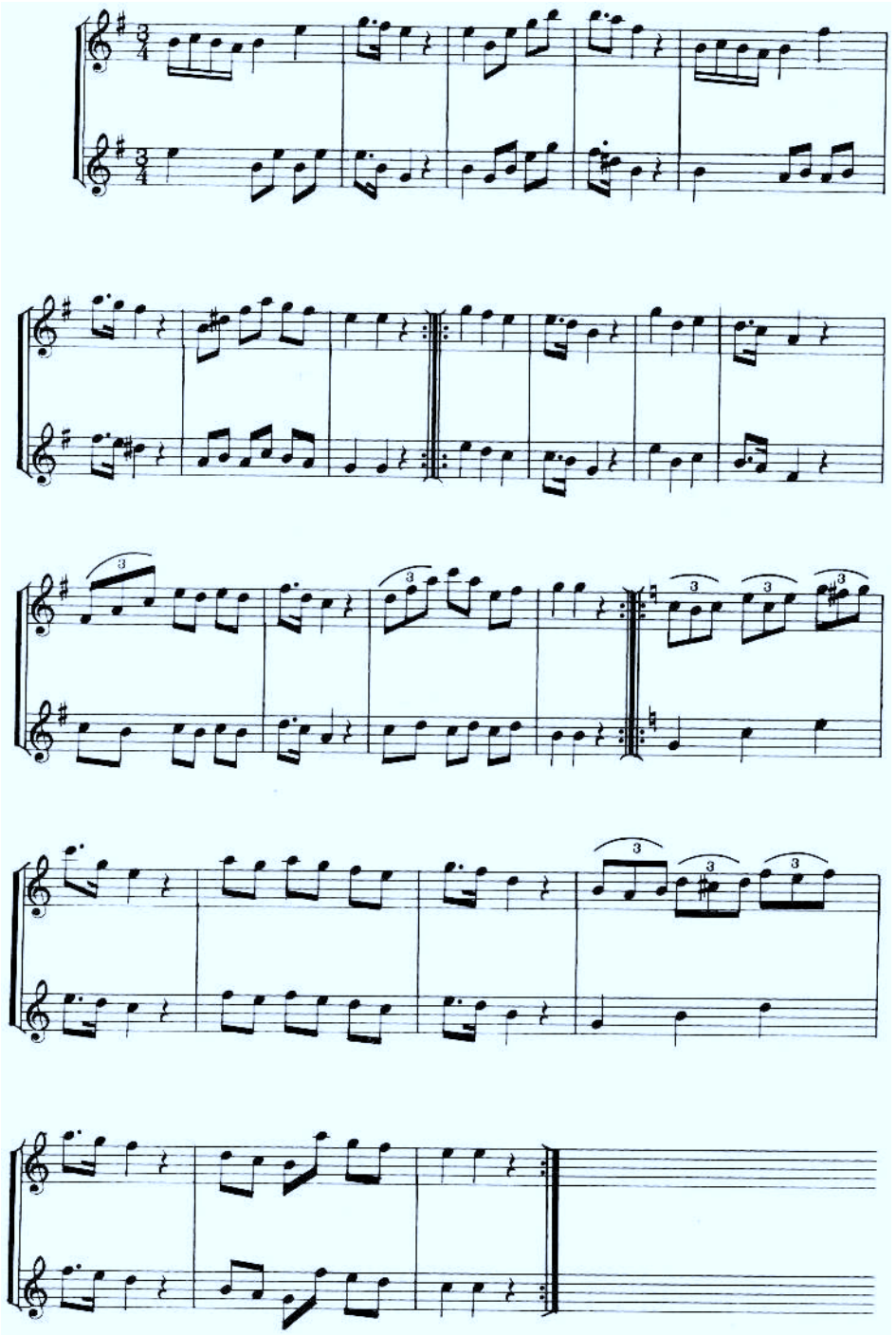
MAZURKA 6



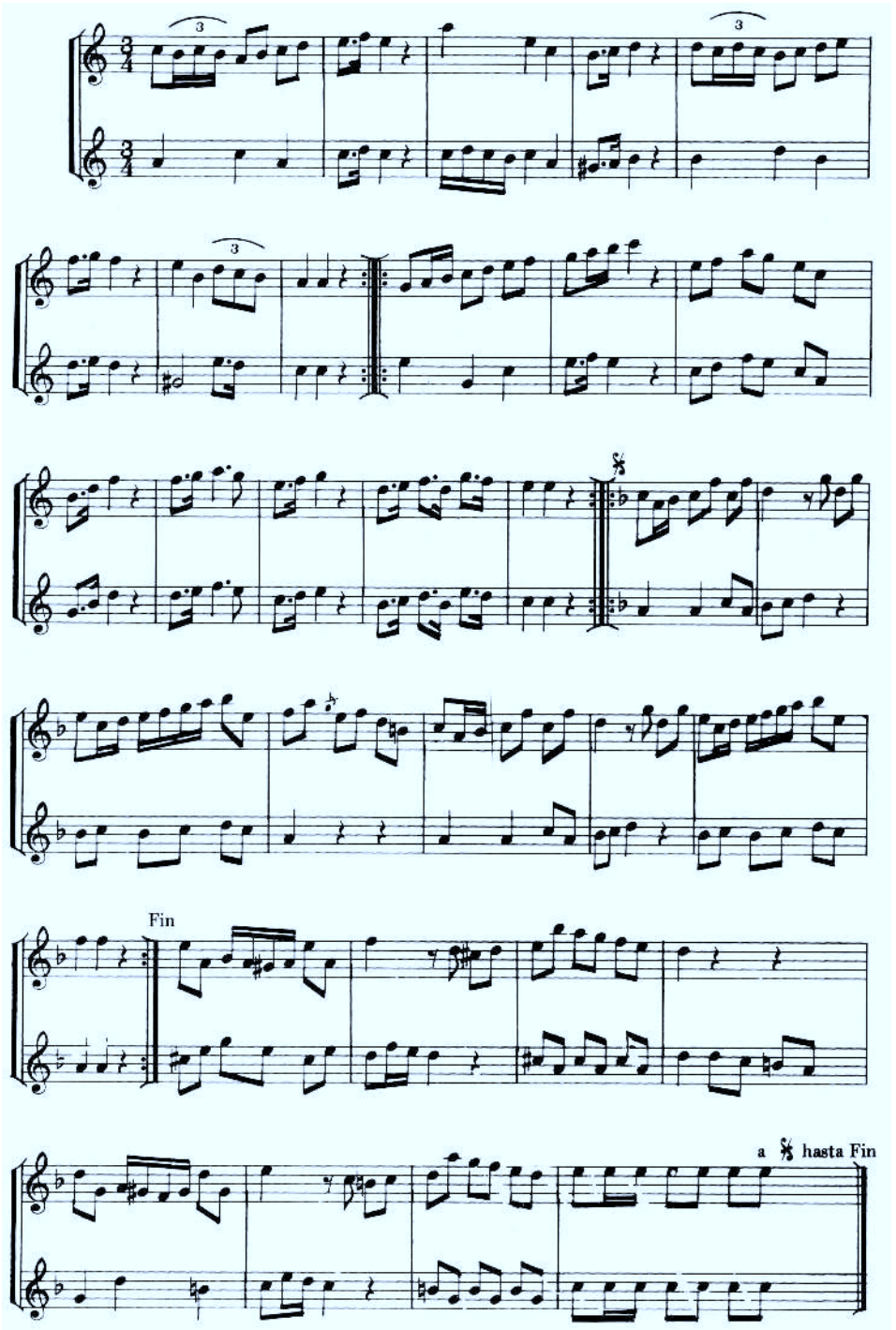
MAZURKA 7



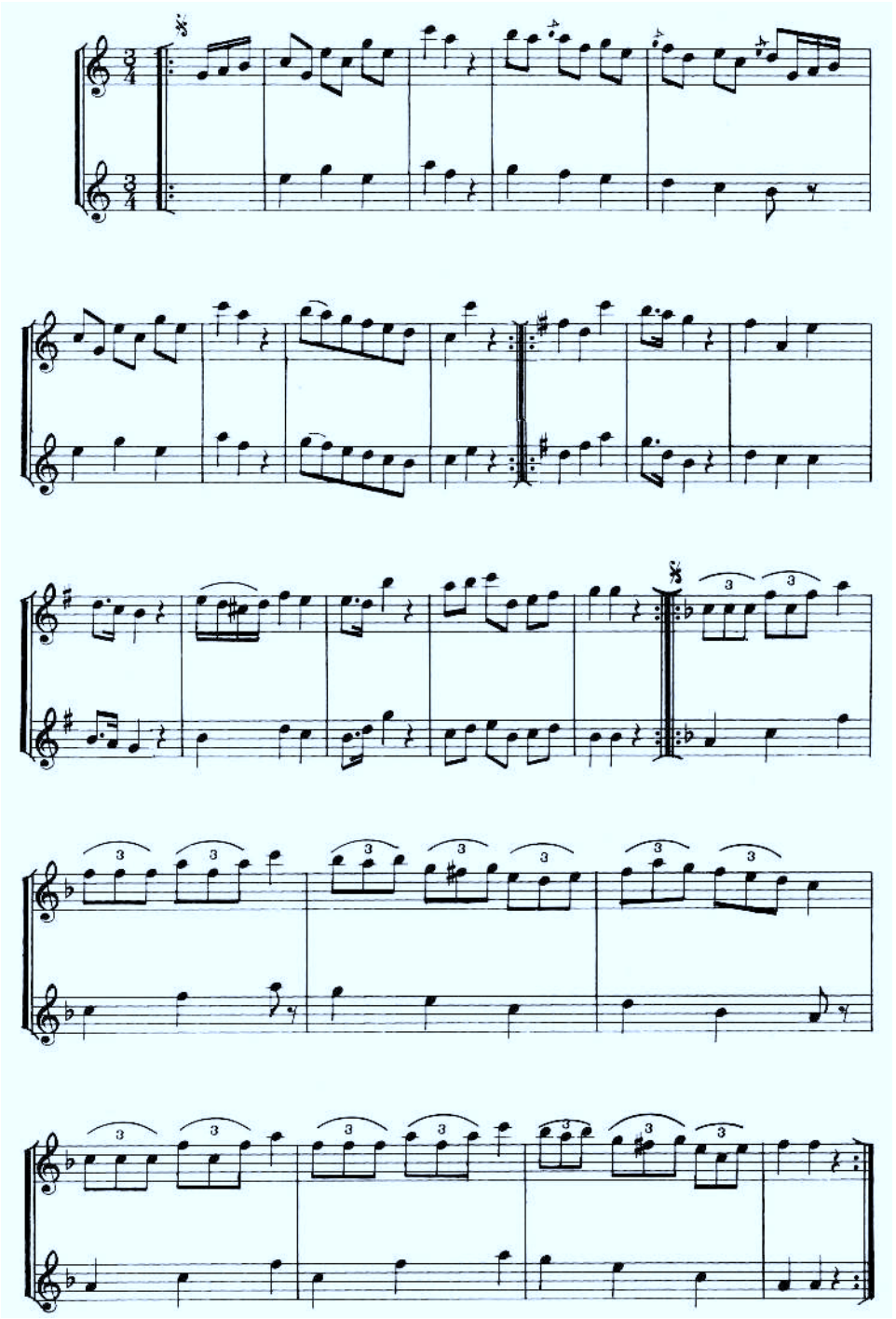
MAZURKA 8



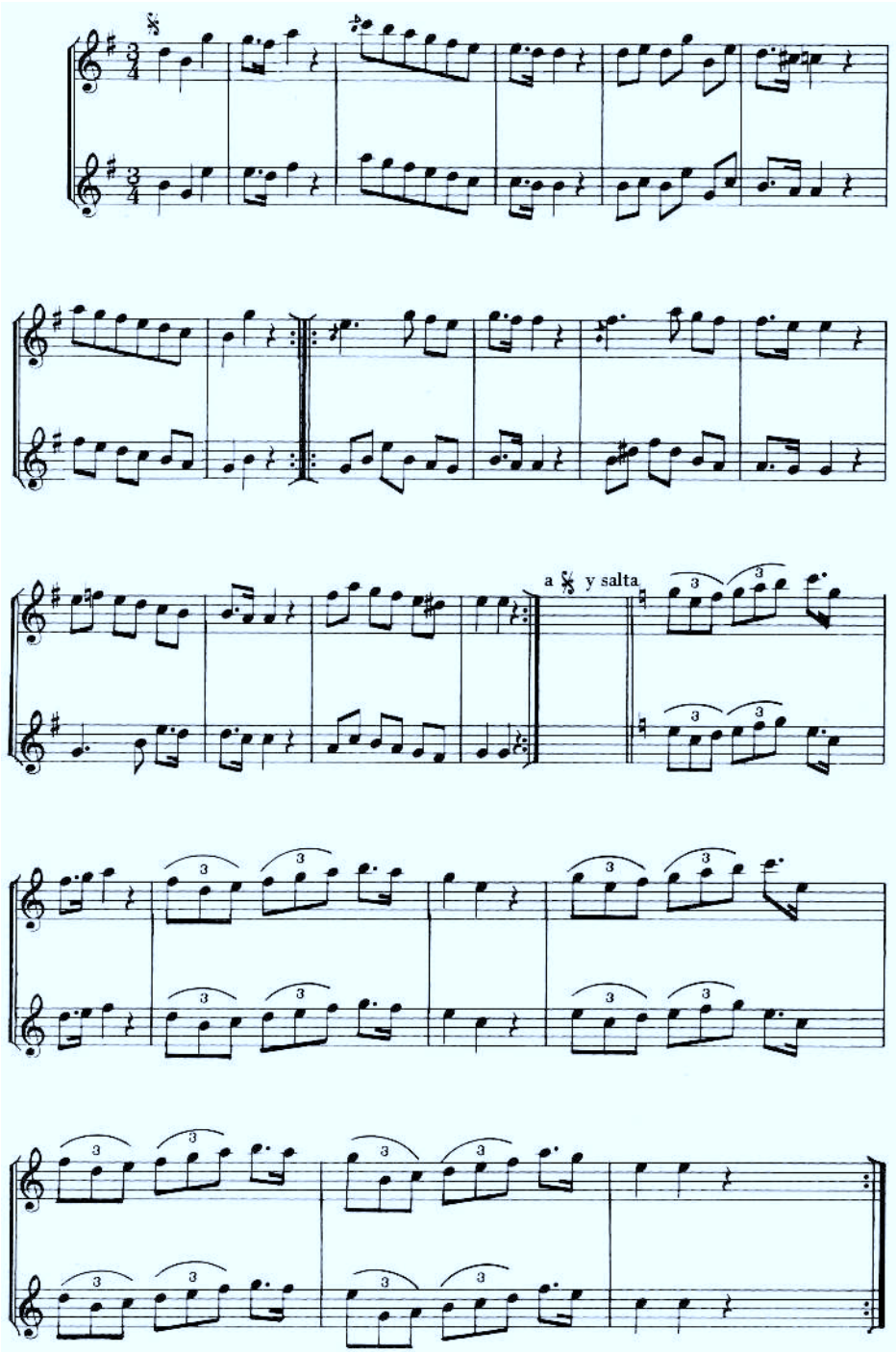
MAZURKA 9



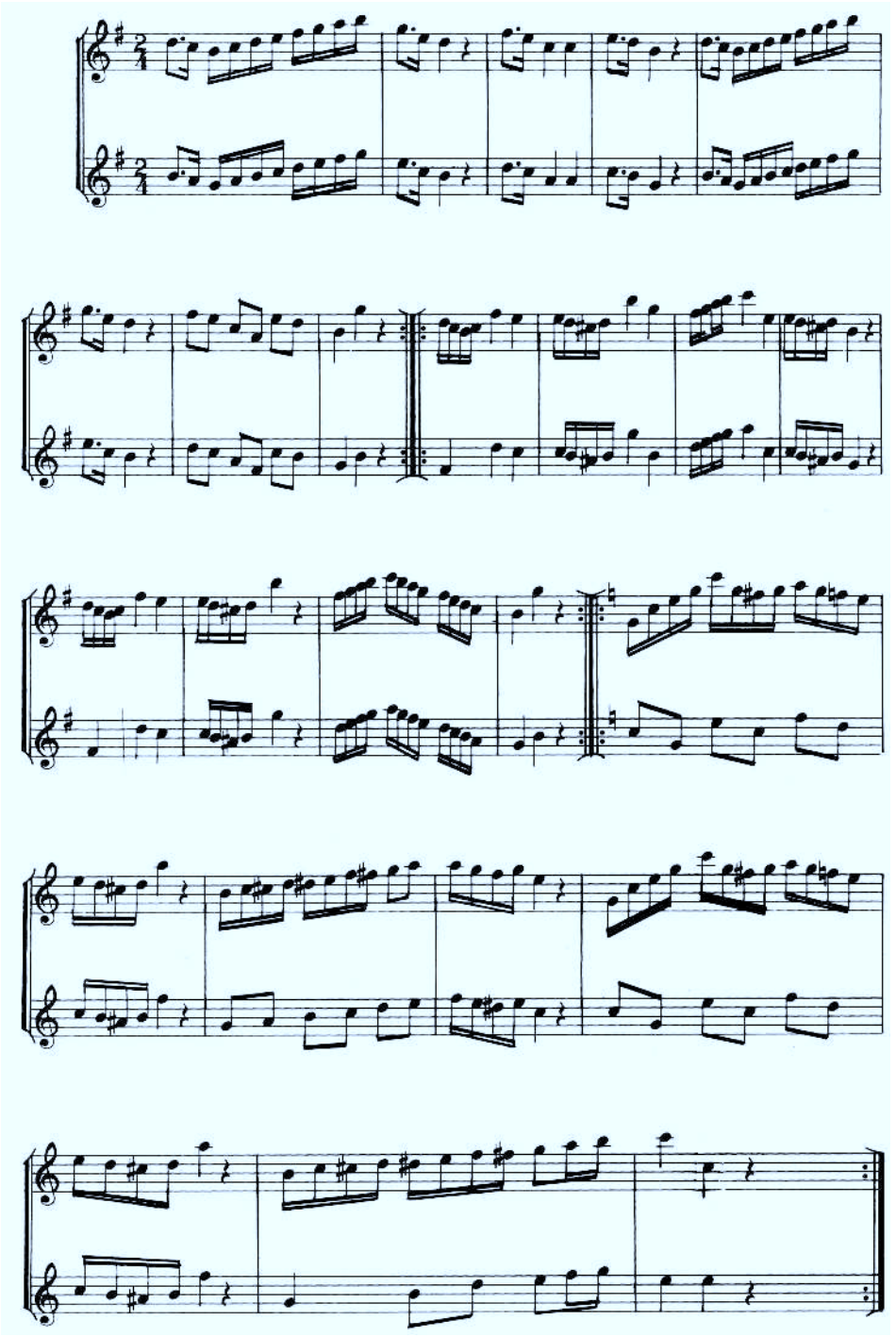
MAZURKA 10



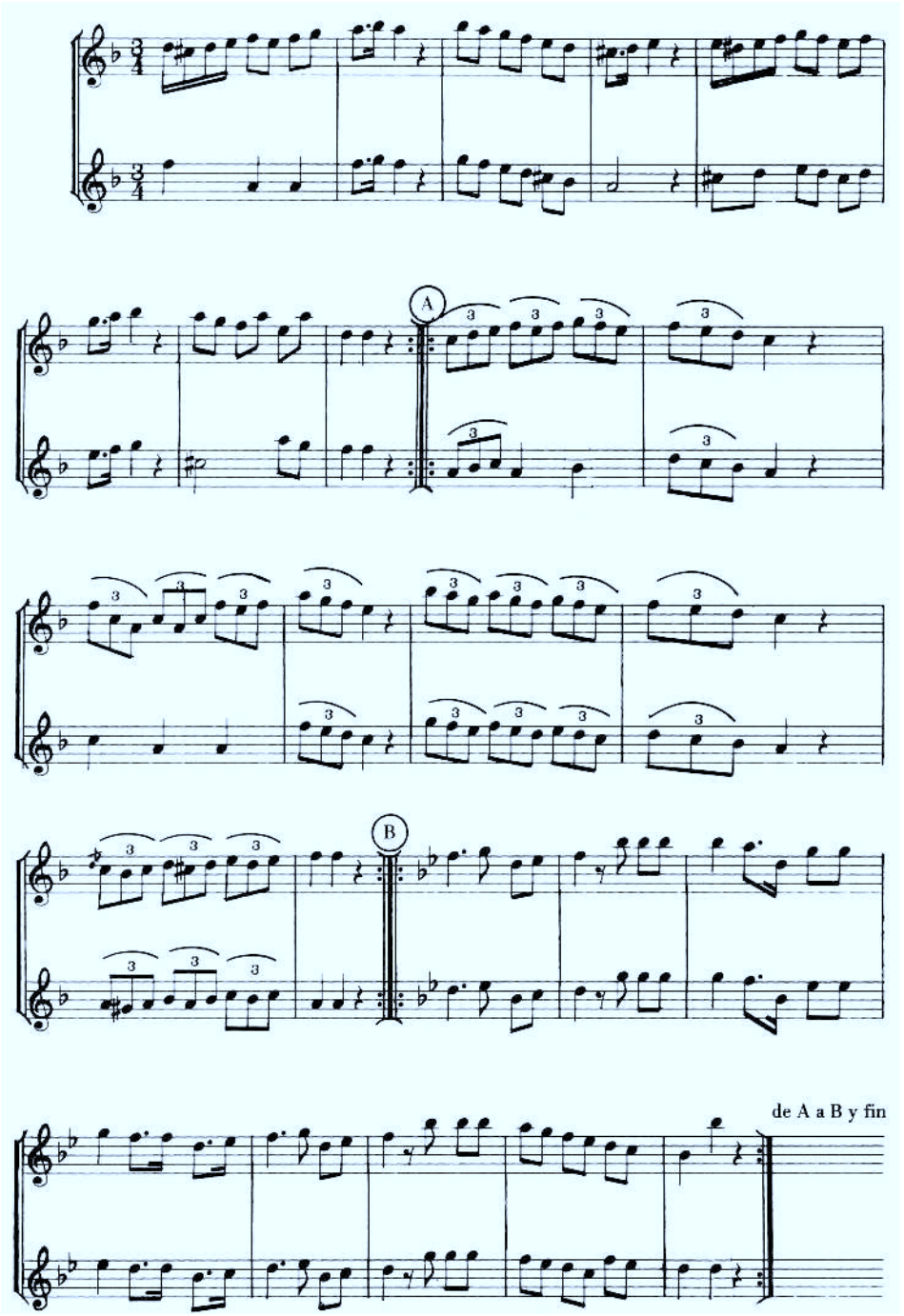
MAZURKA 11



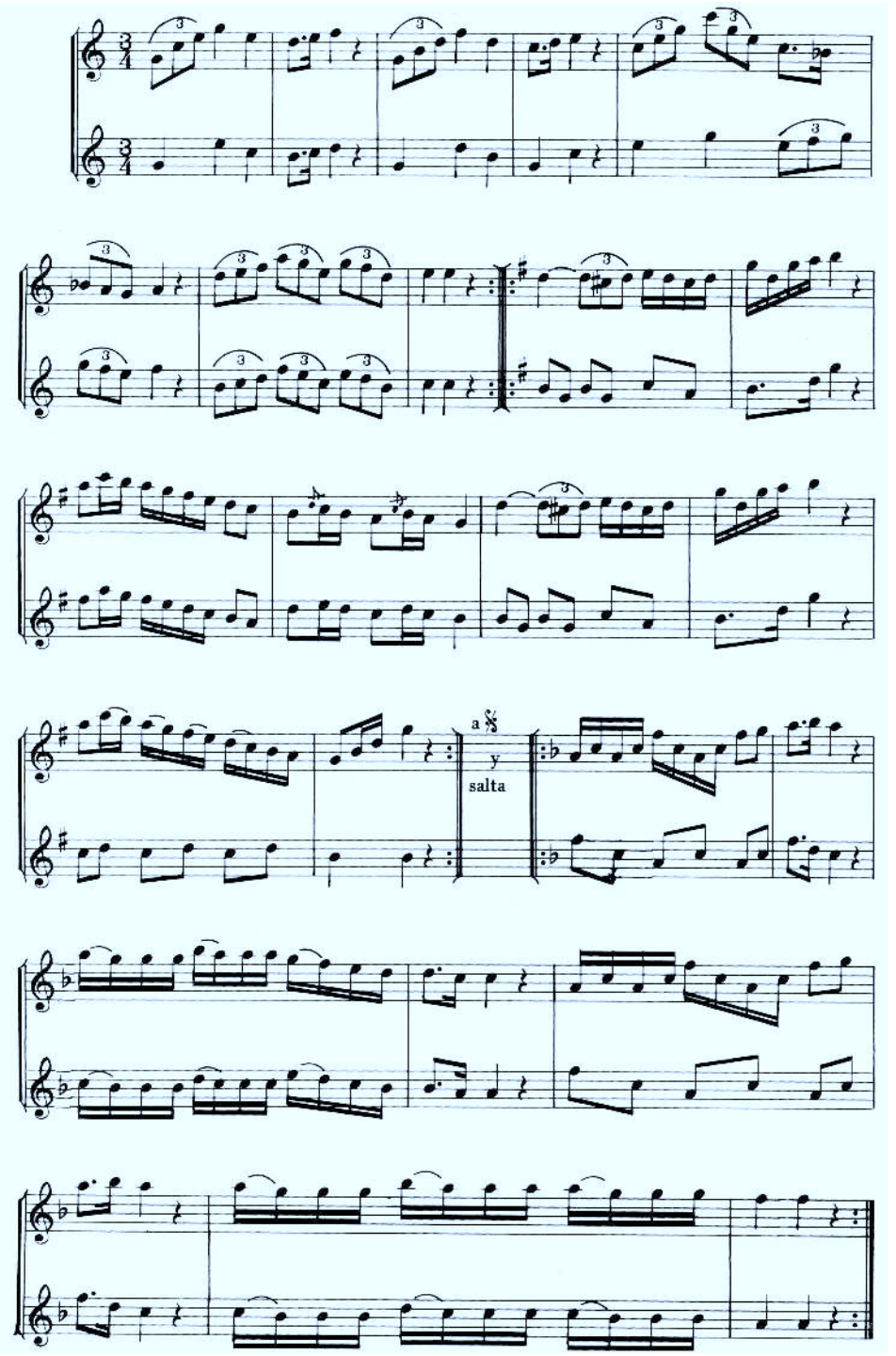
MAZURKA 12



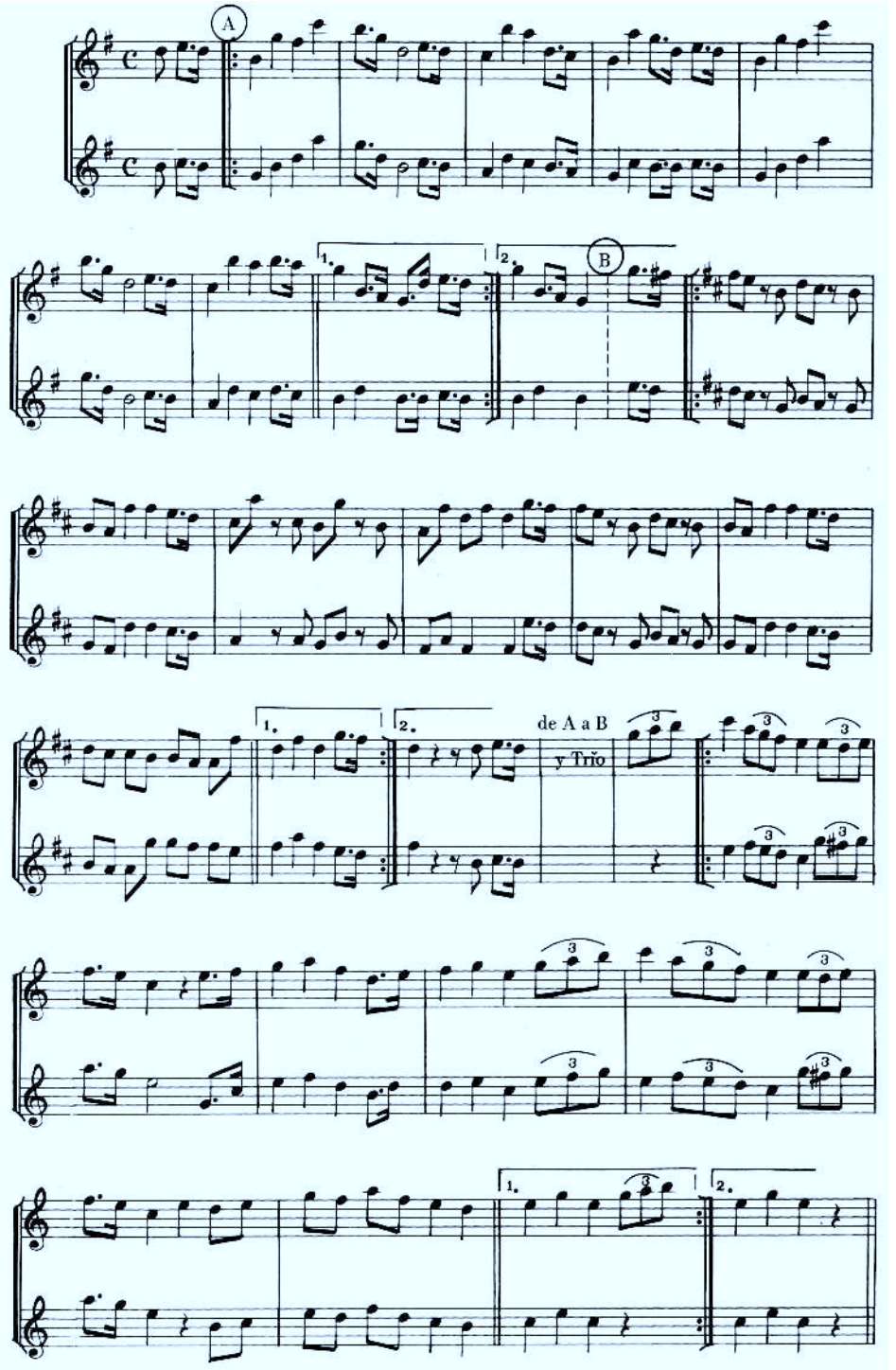
MAZURKA 13



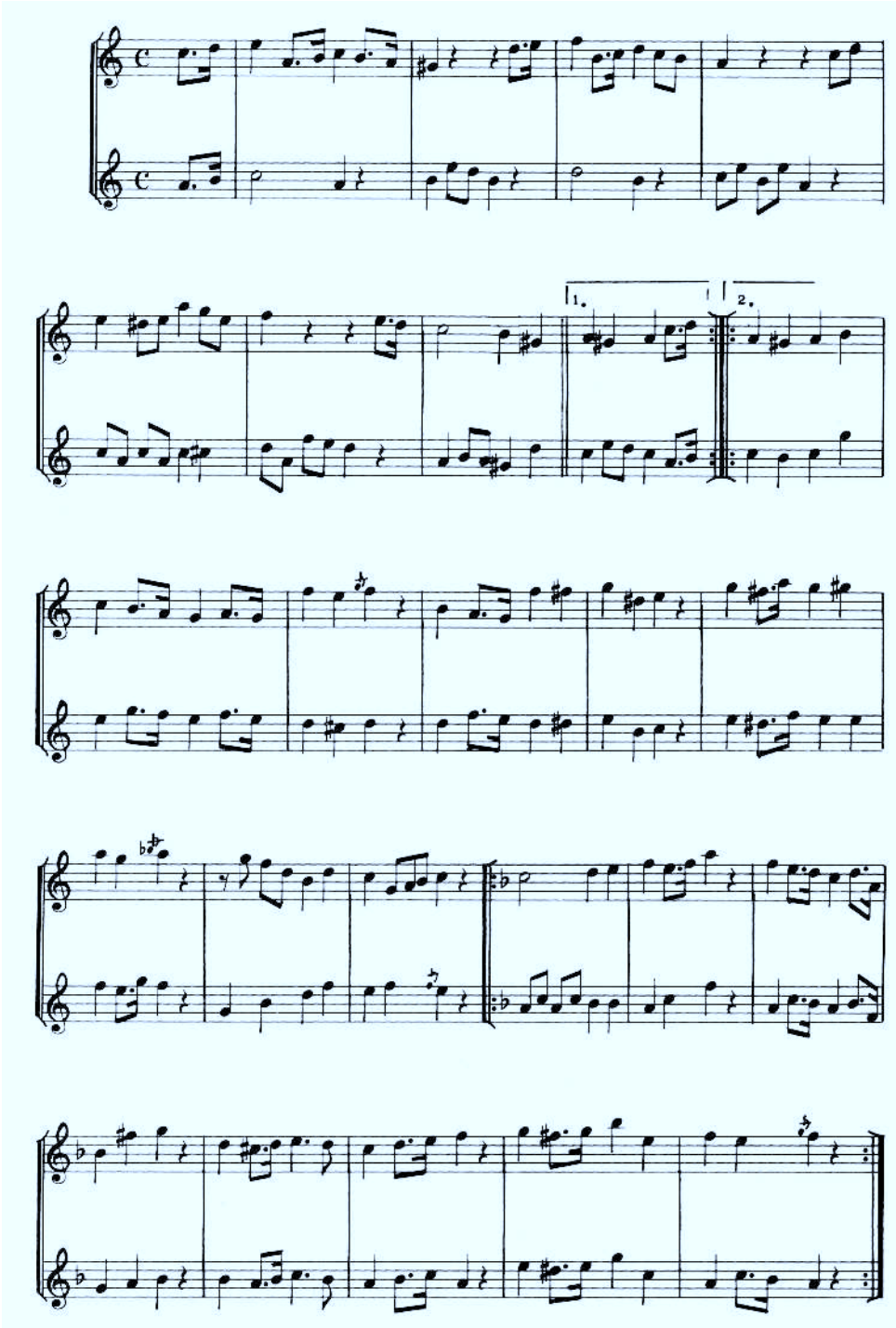
MAZURKA 14



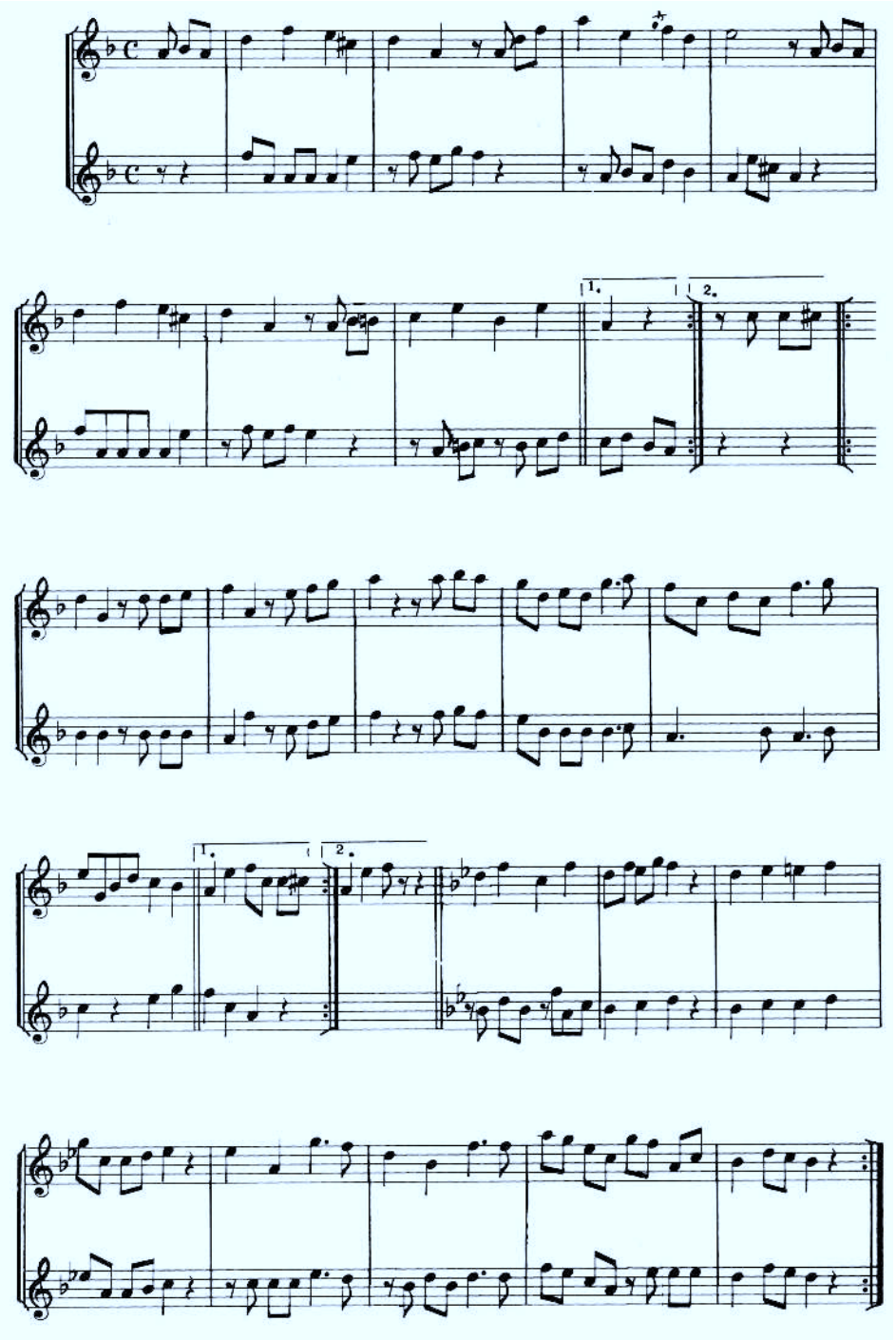
SCHOTIS 1



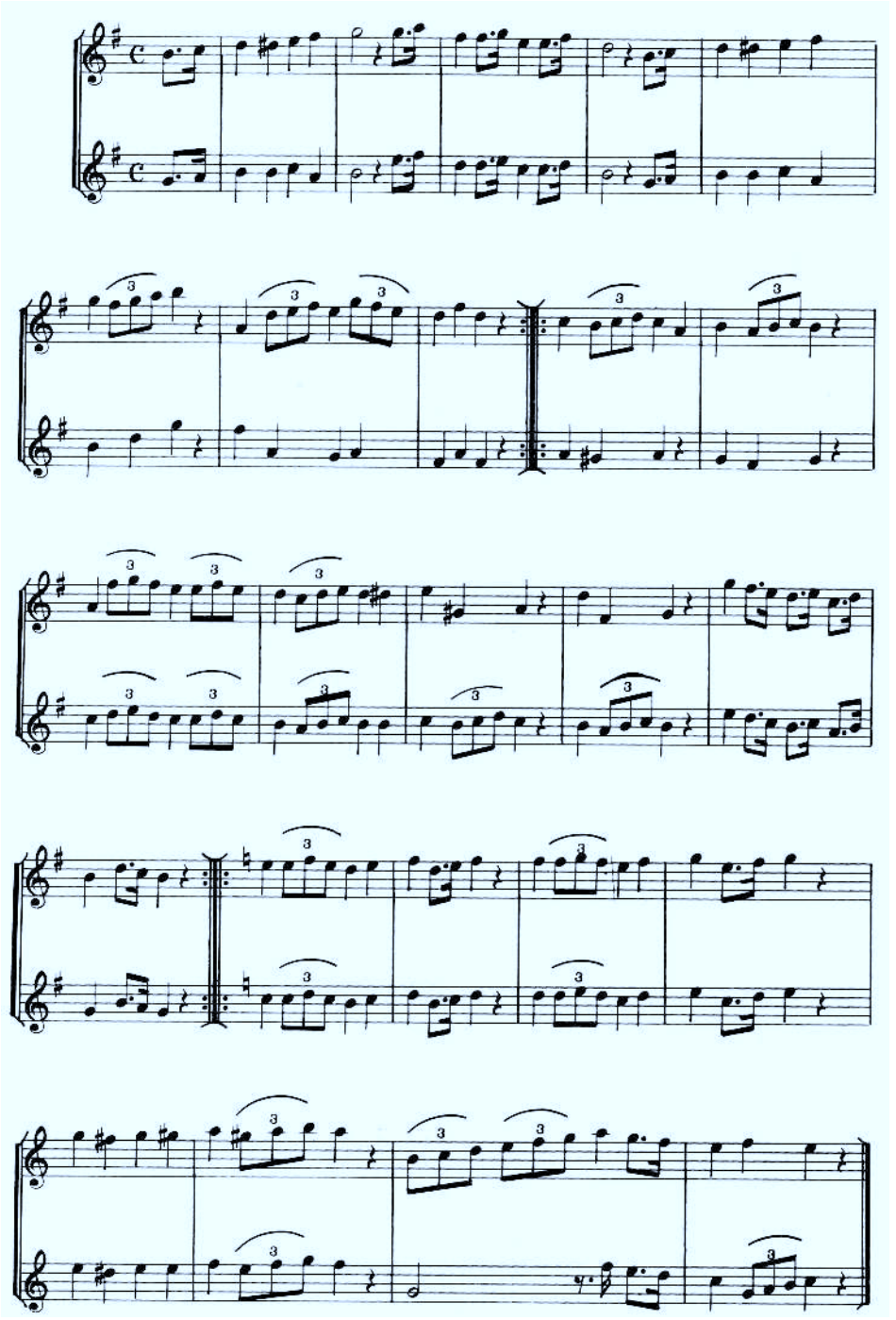
SCHOTIS 2



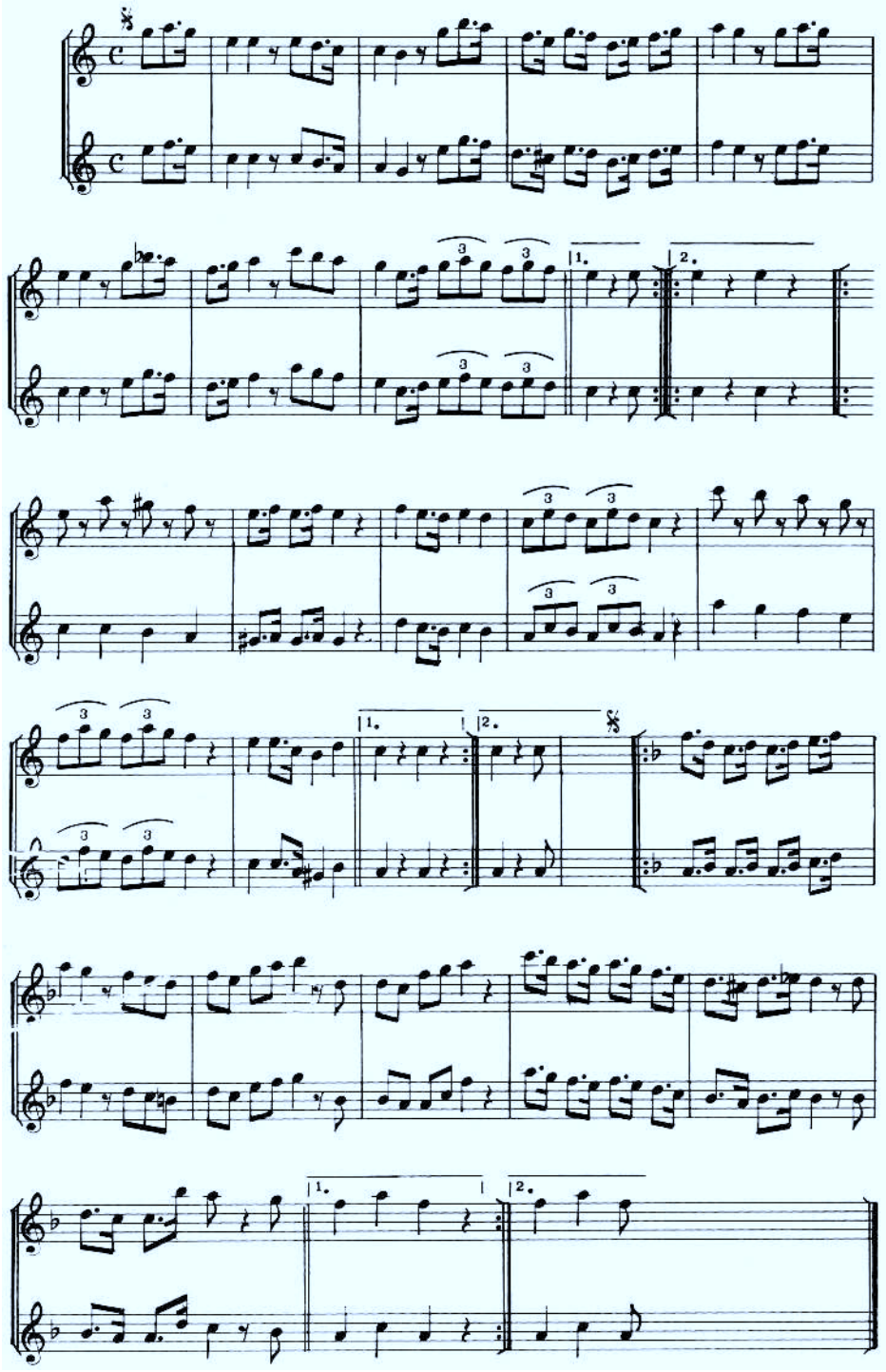
SHOTIS 3



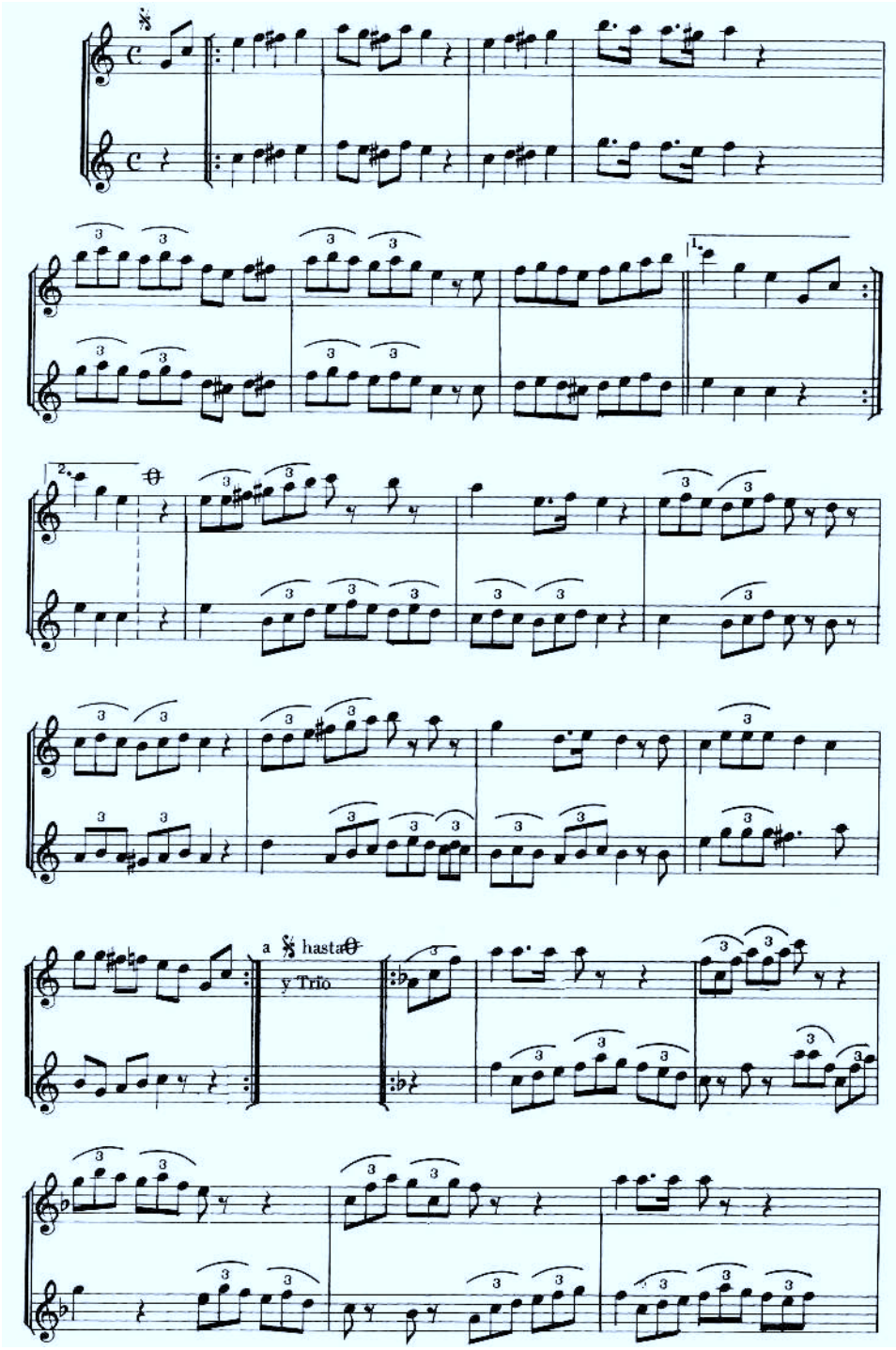
SCHOTIS 4

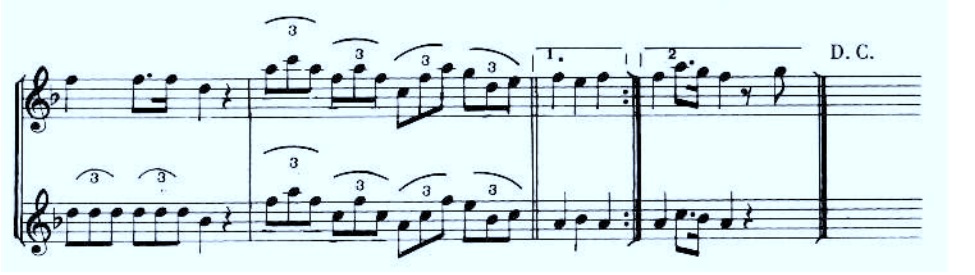


SCHOTIS 5

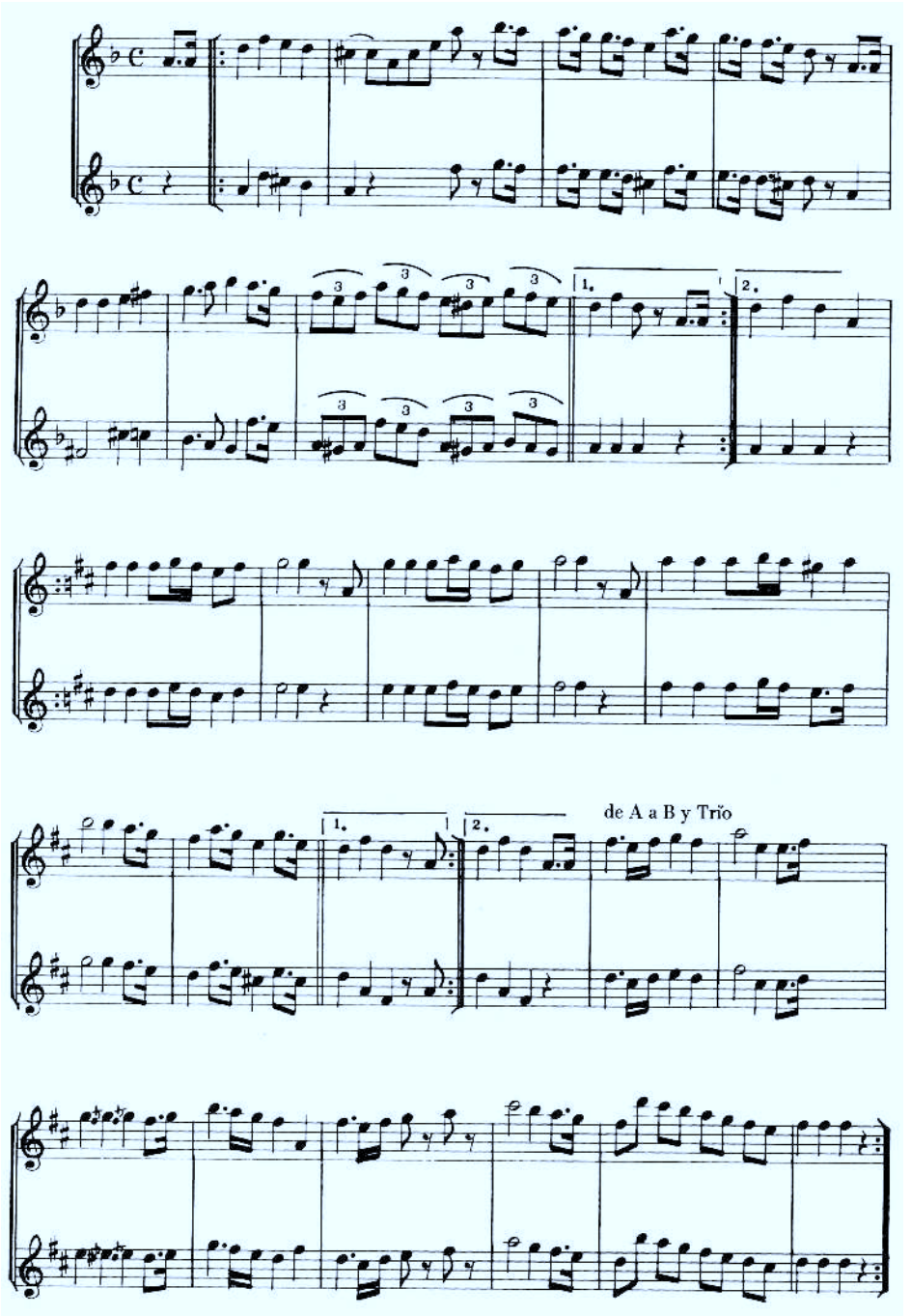


SCHOTIS 6

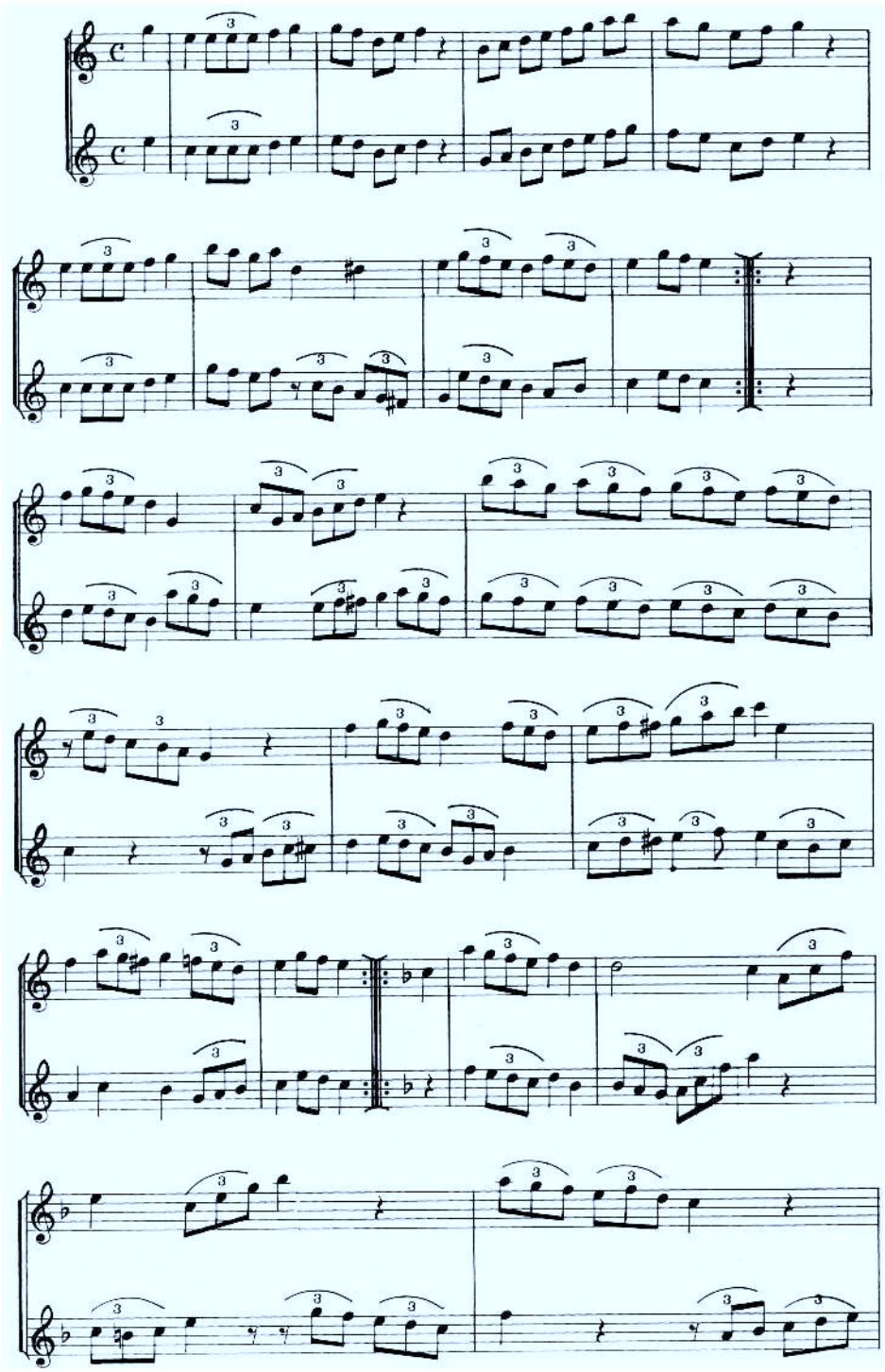


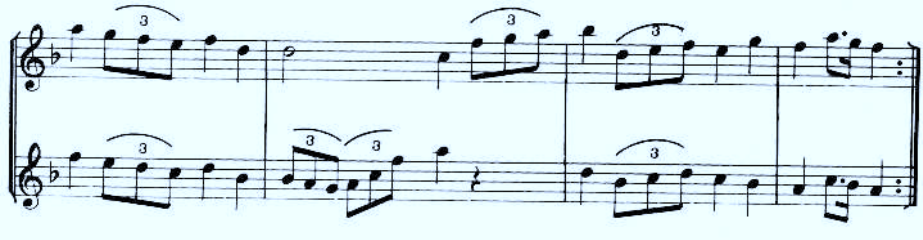

1.
2.
D. C.

SCHOTIS 7

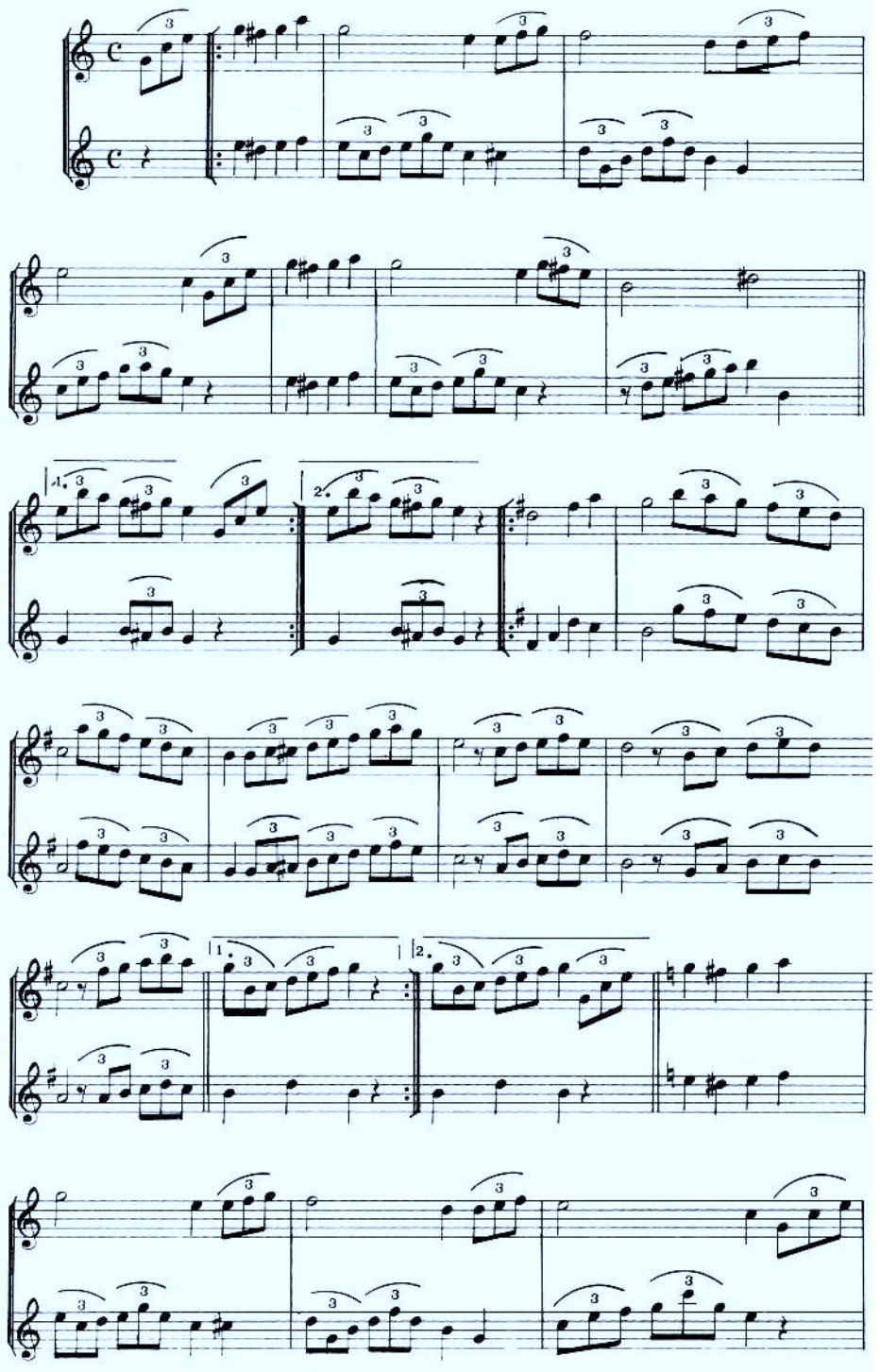


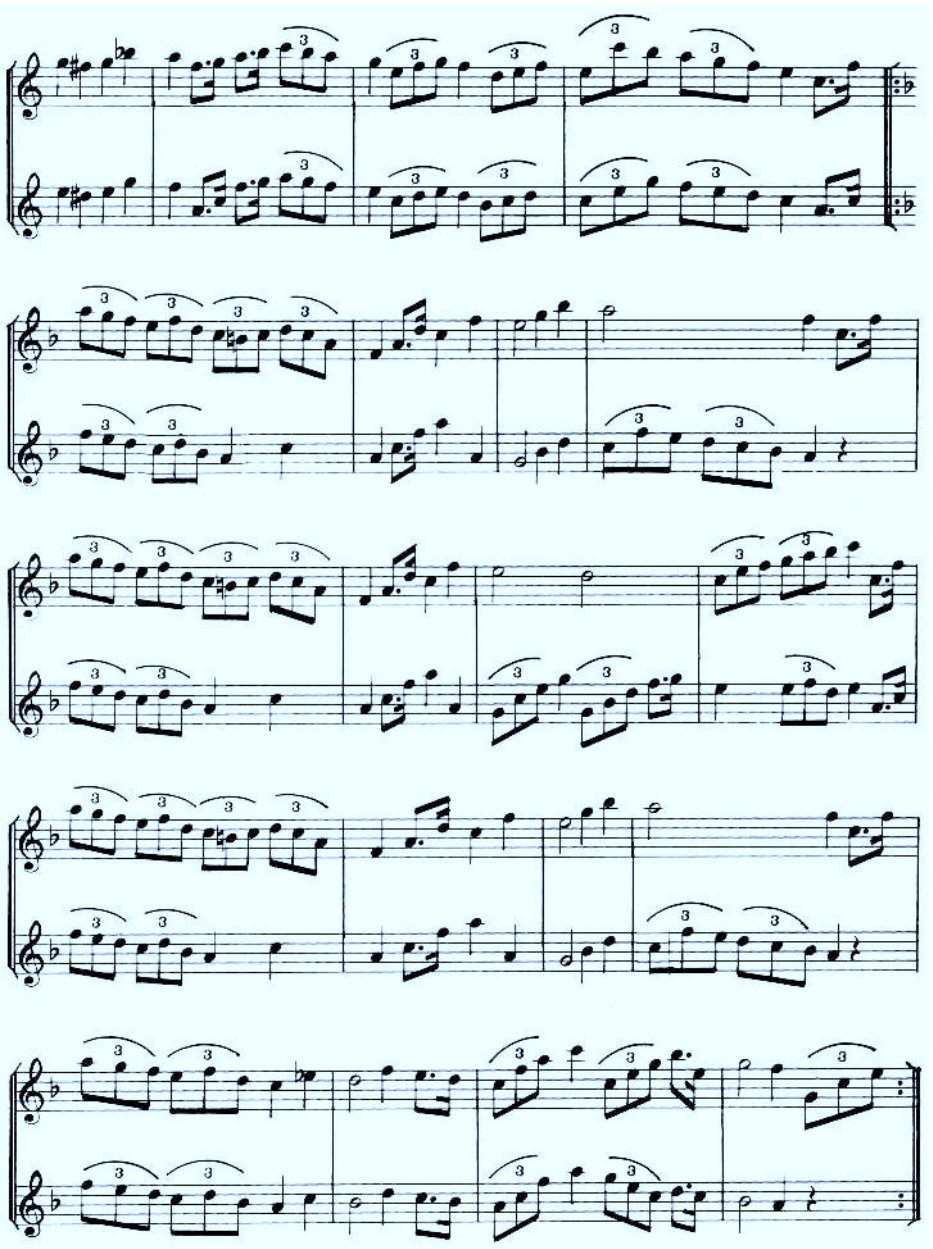
SCHOTIS 8



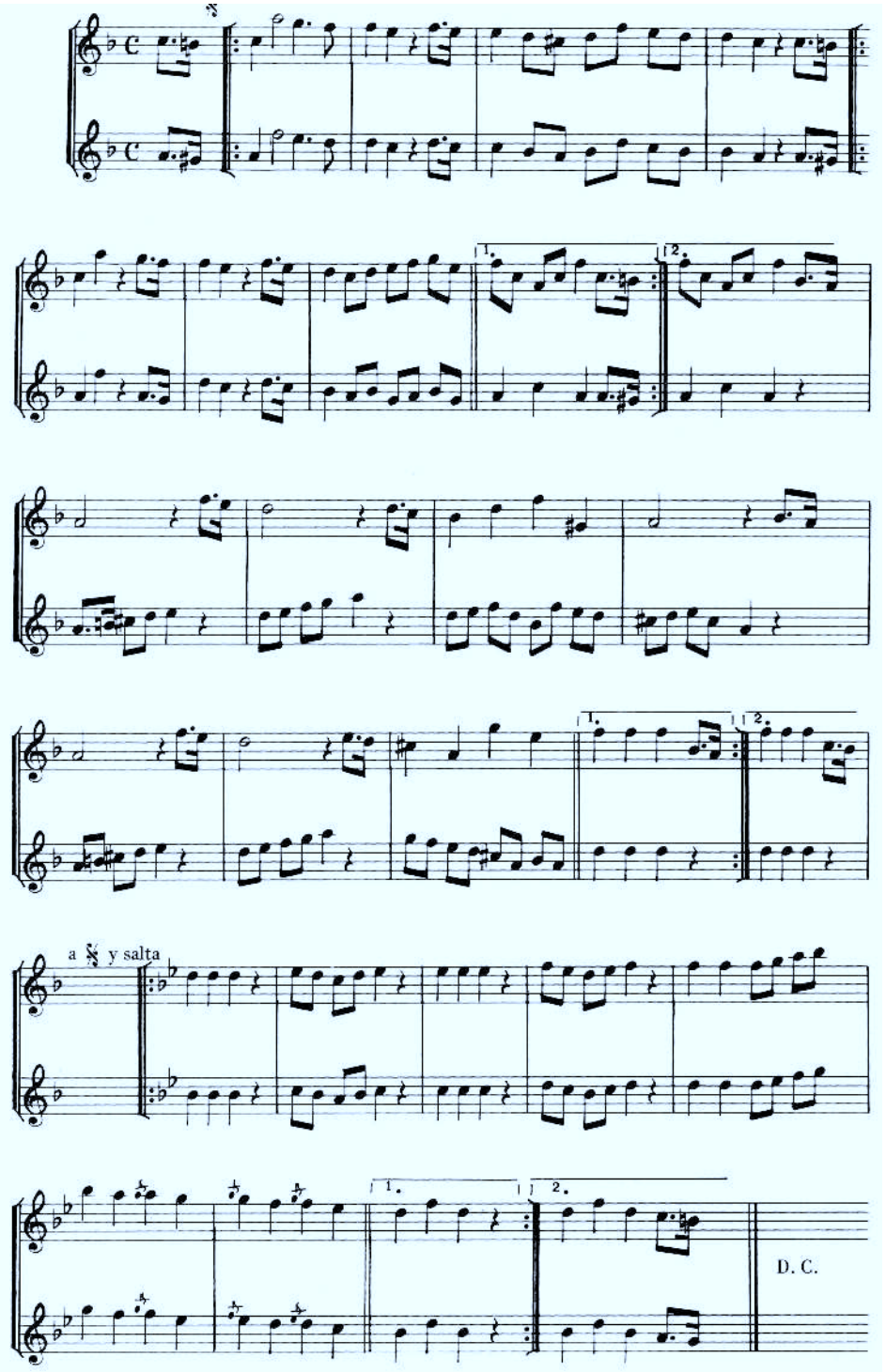


SCHOTIS 9

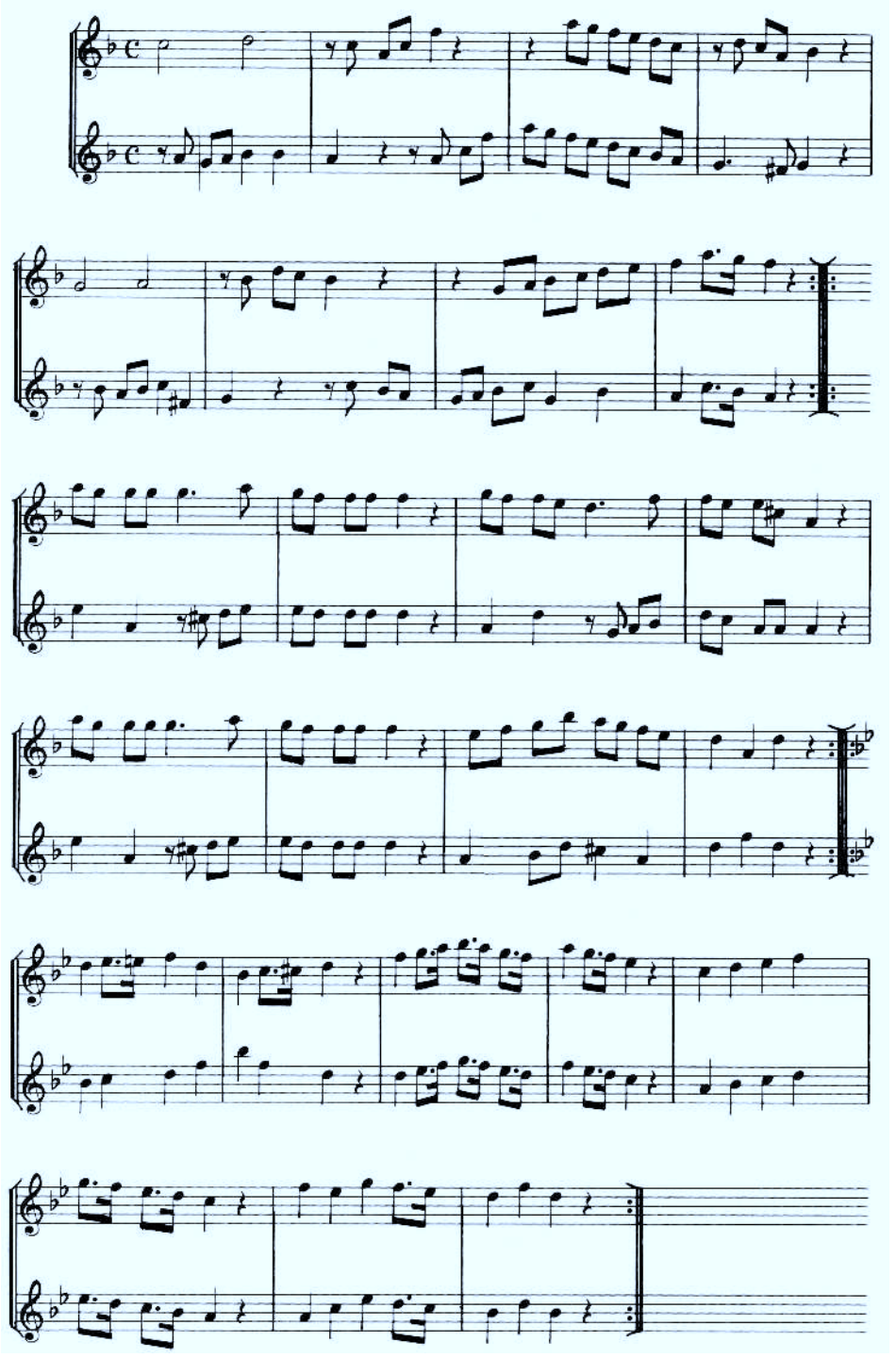




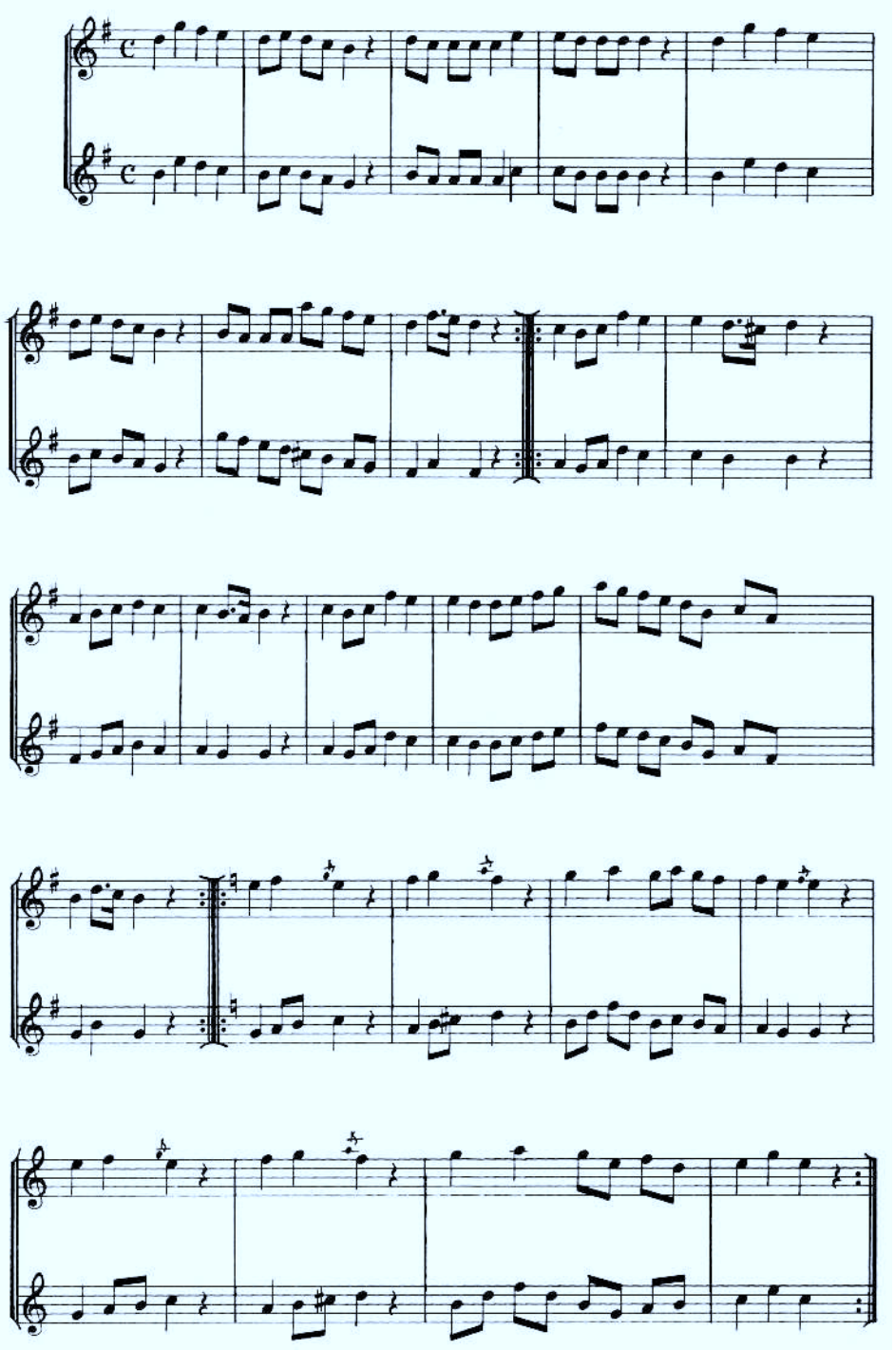
SCHOTIS 10



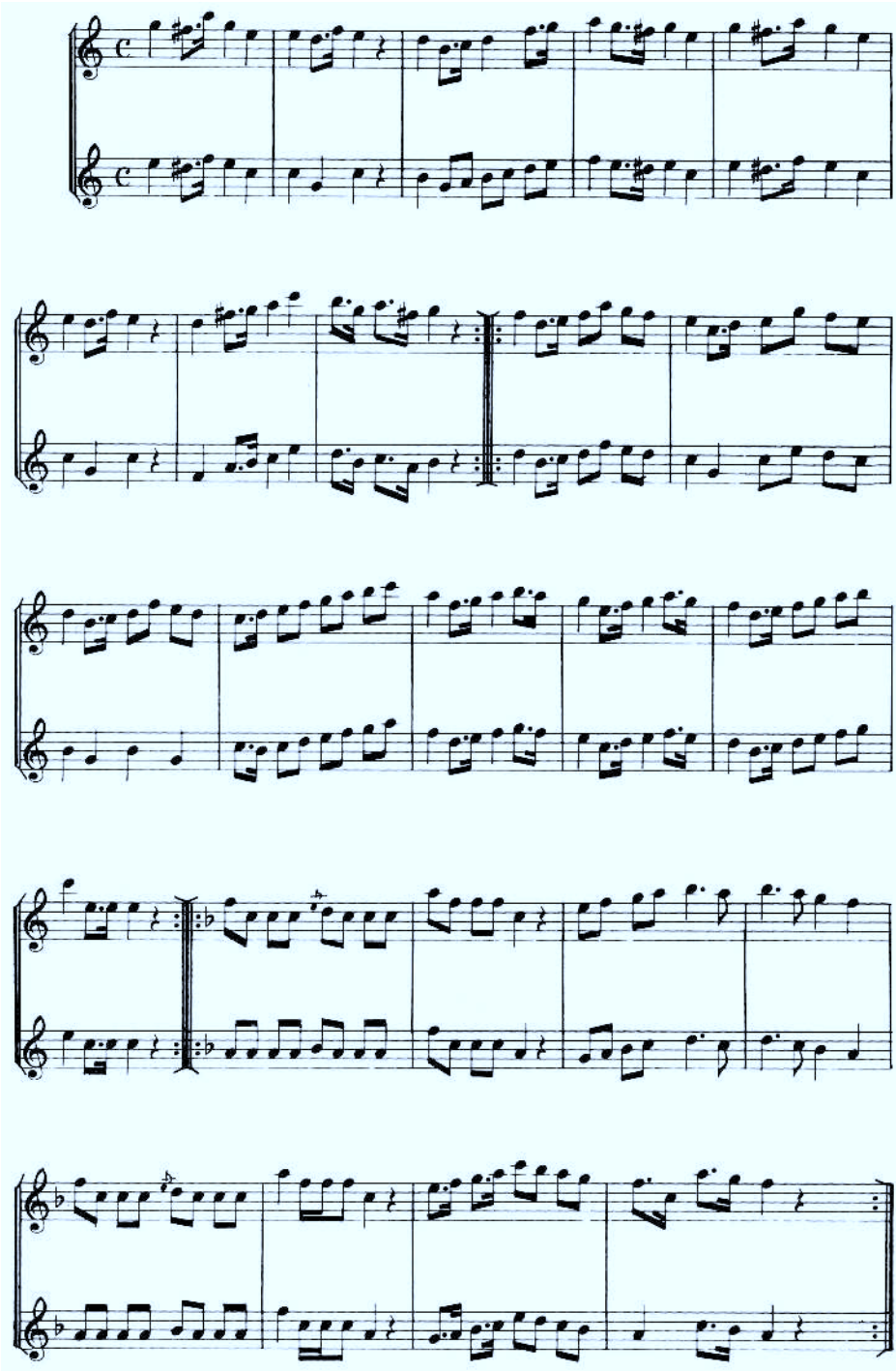
SCHOTIS 11



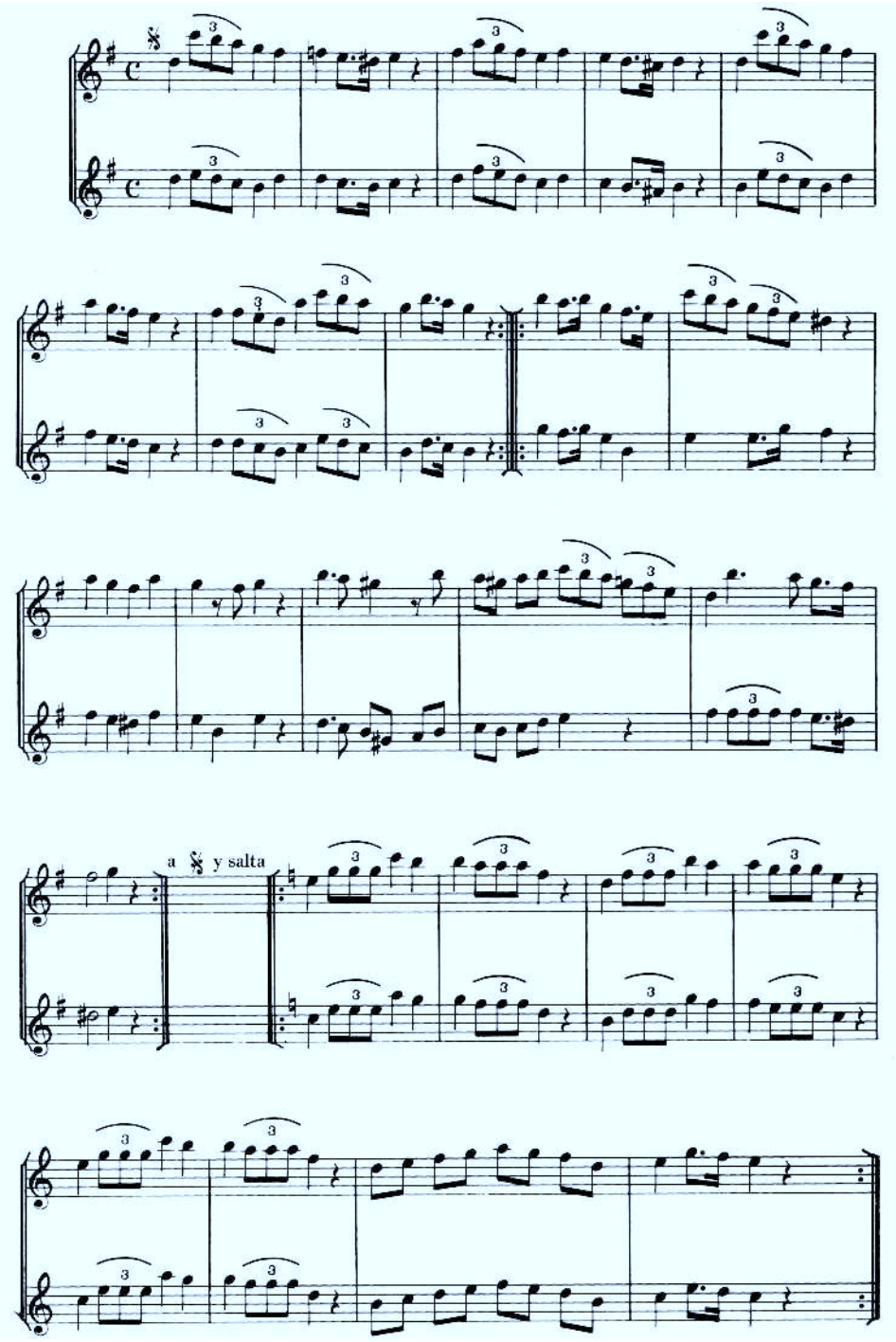
SCHOTIS 12



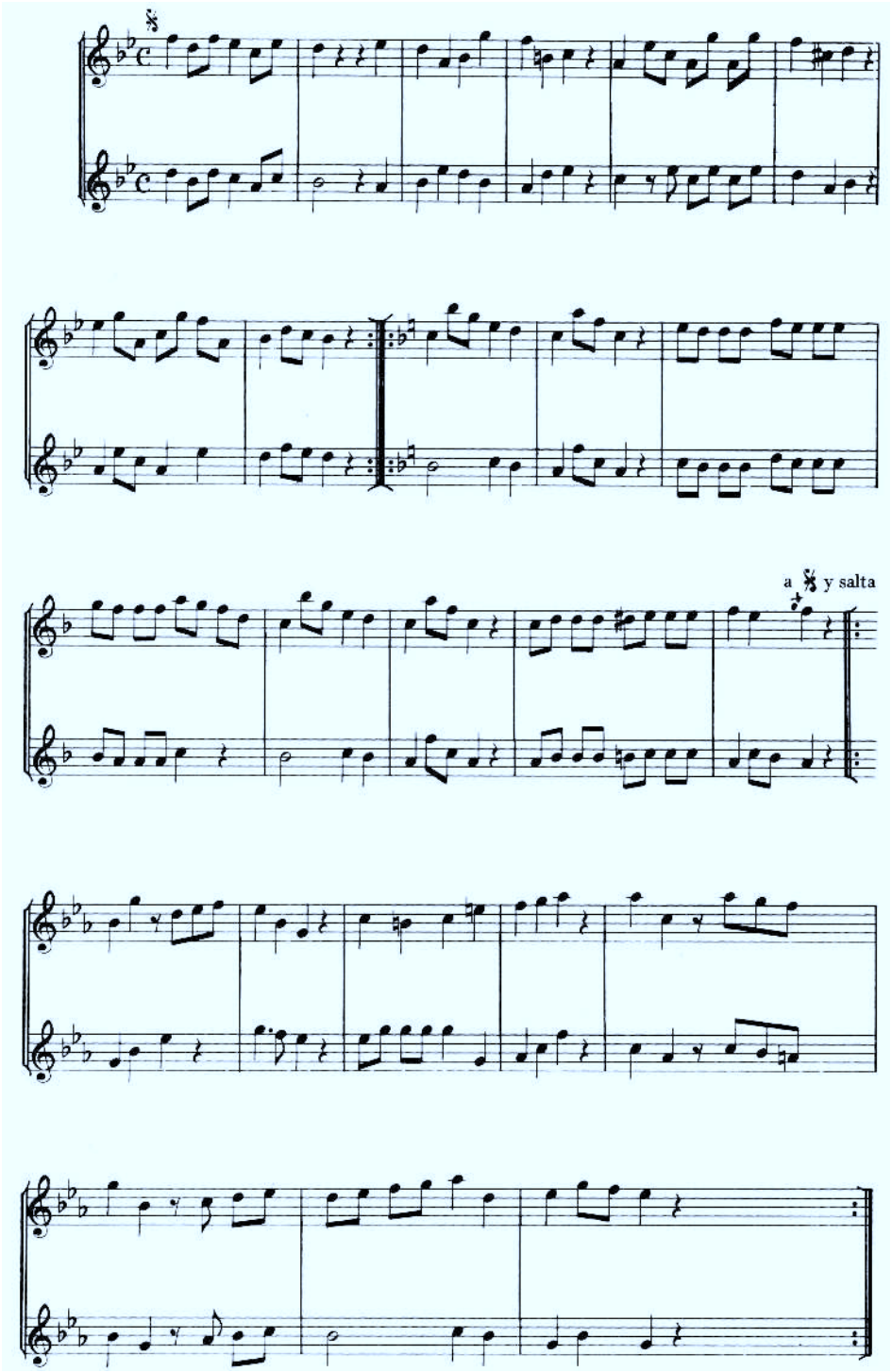
SCHOTIS 13



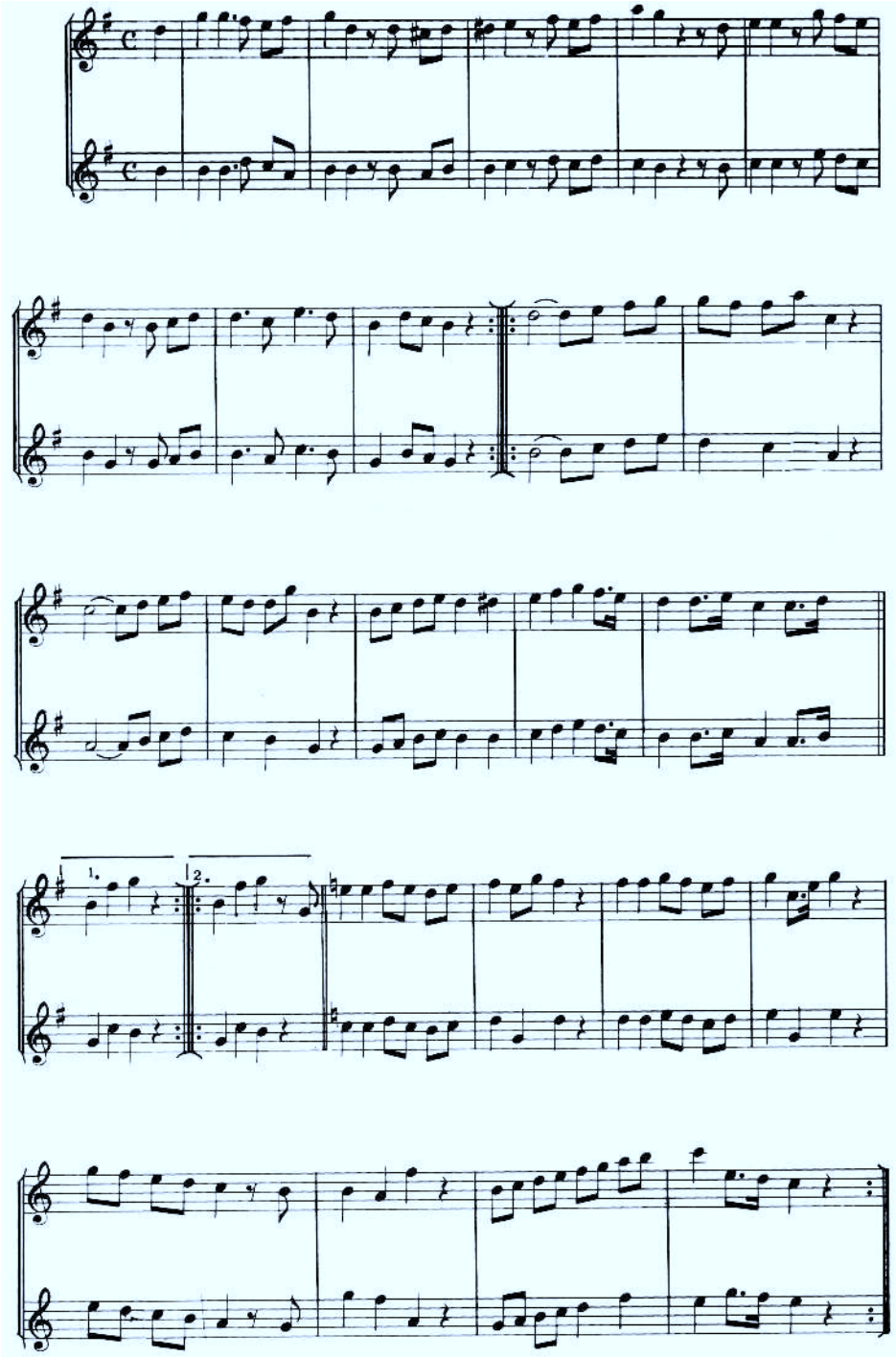
SCHOTIS 14



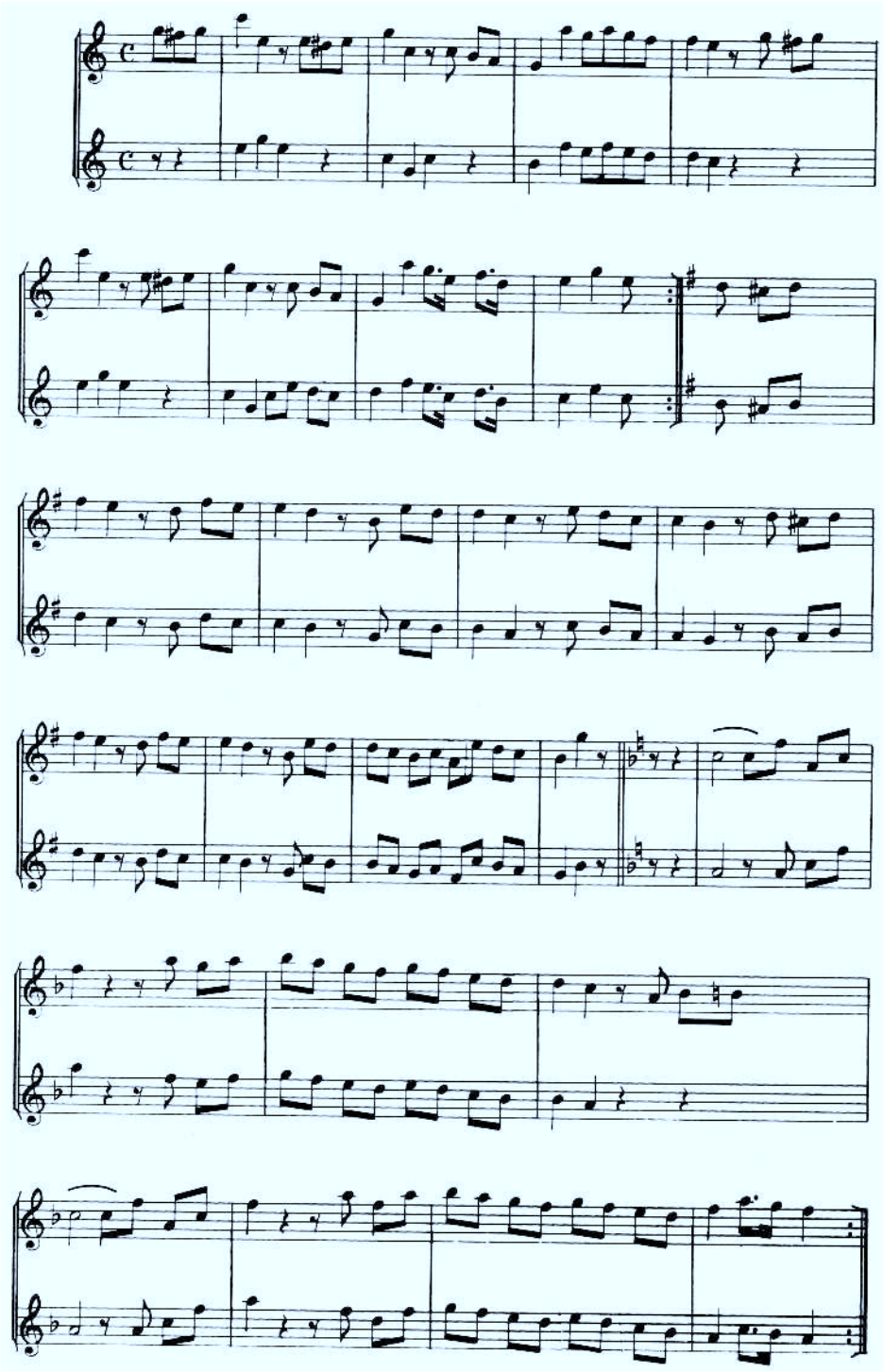
SCHOTIS 15



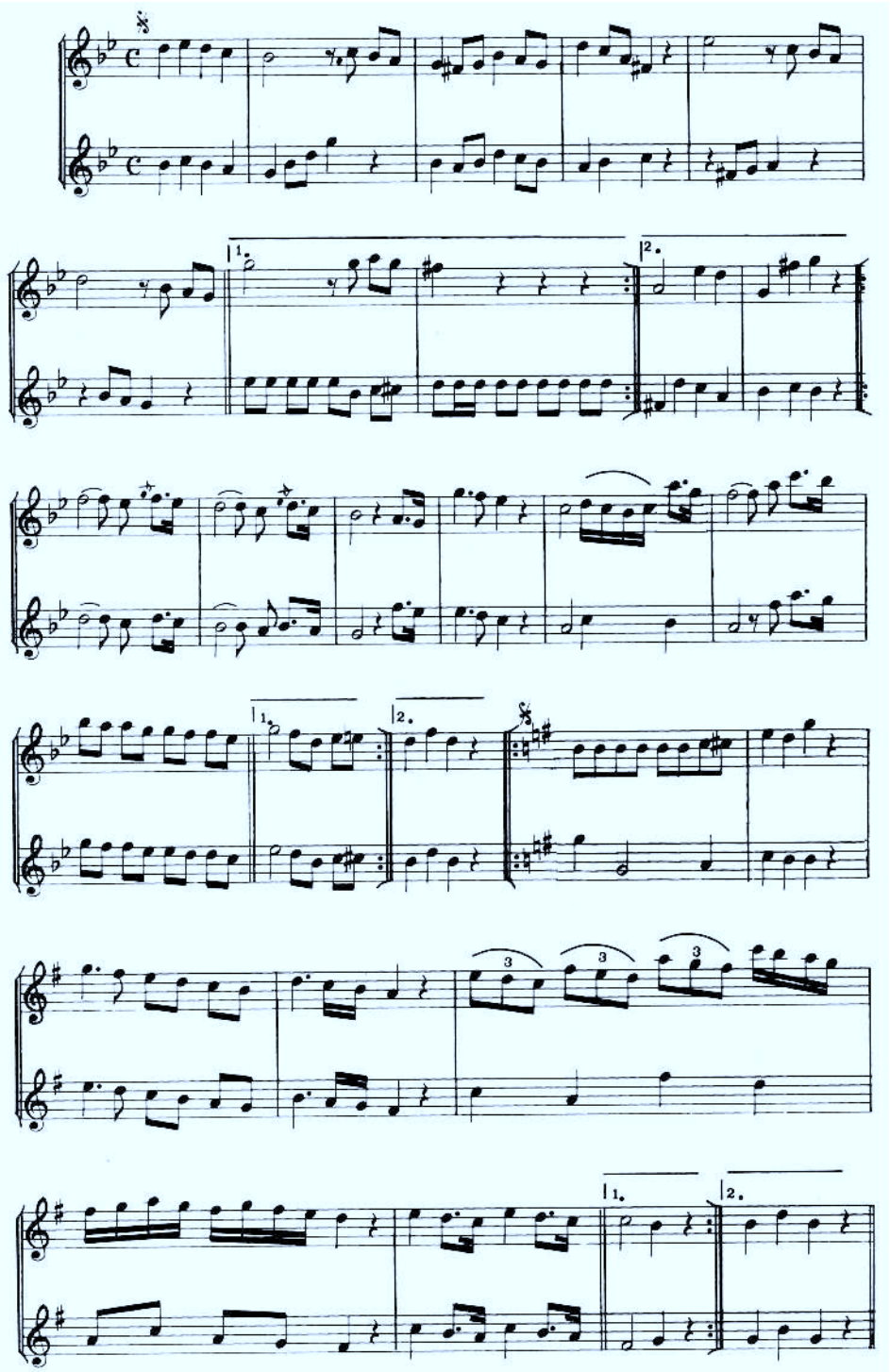
SCHOTIS 16



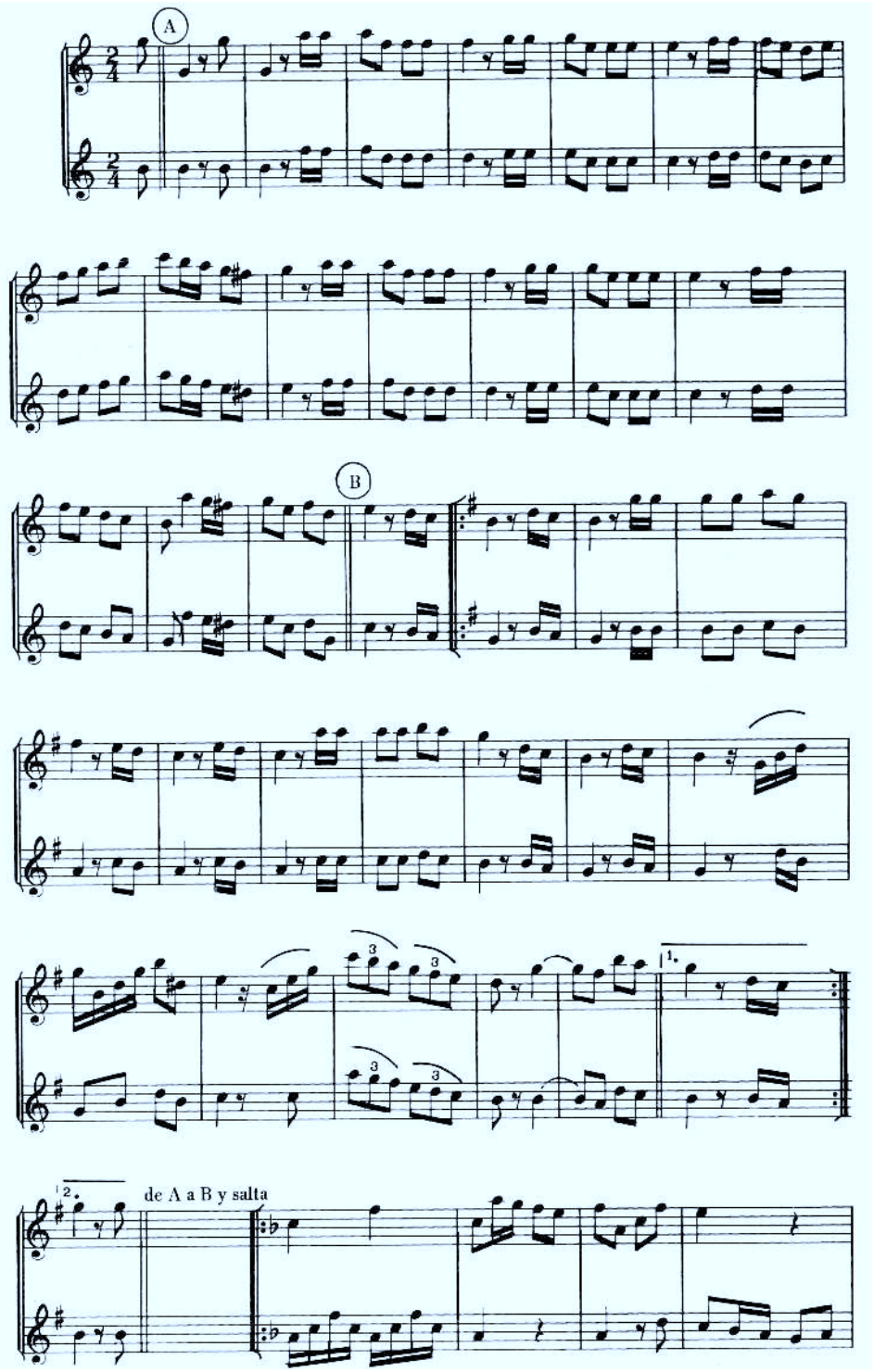
SCHOTIS 17

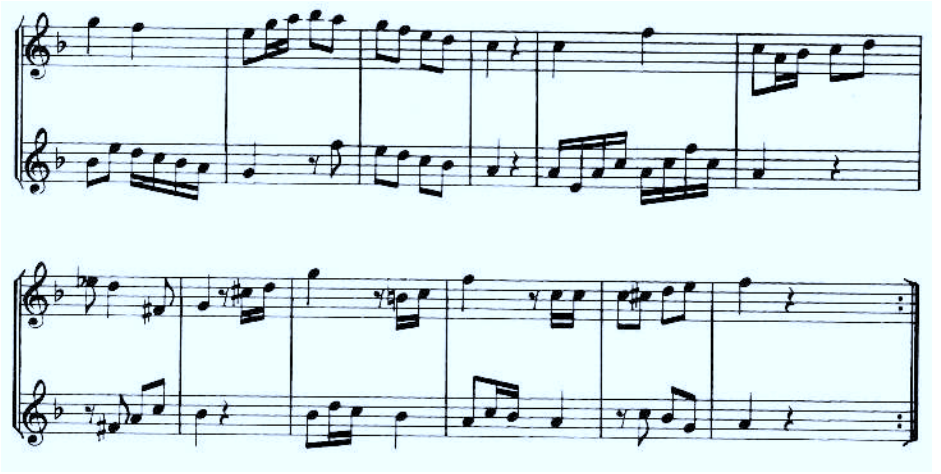


SCHOTIS 18

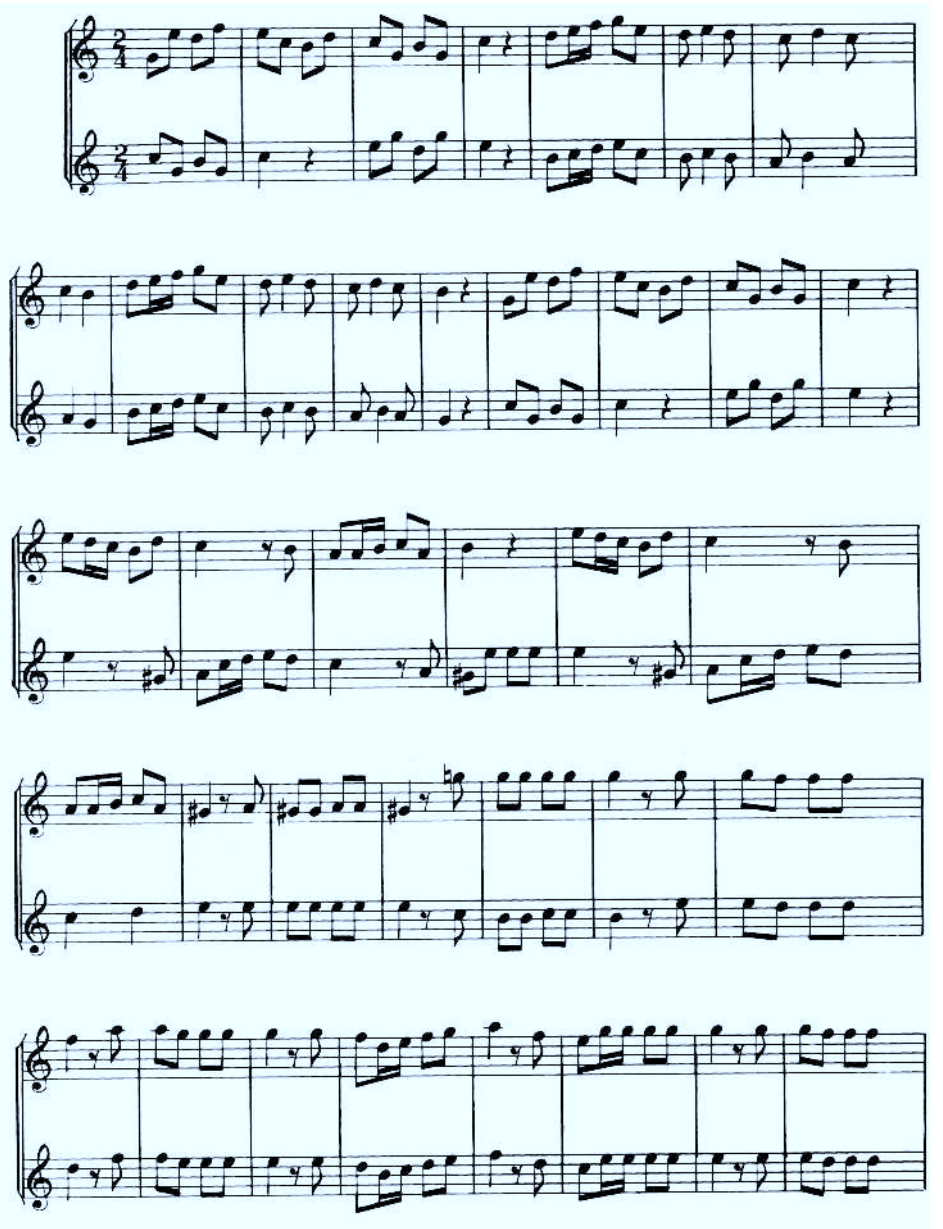


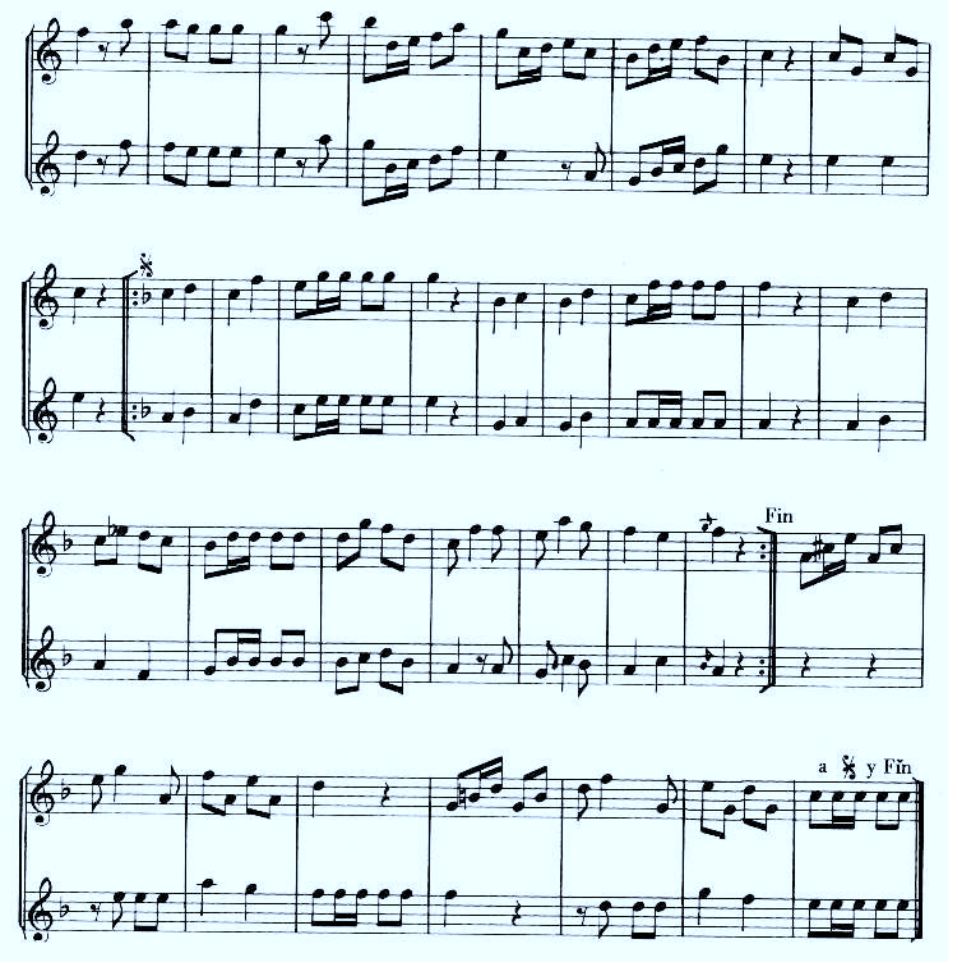
VALS-POLKA 1



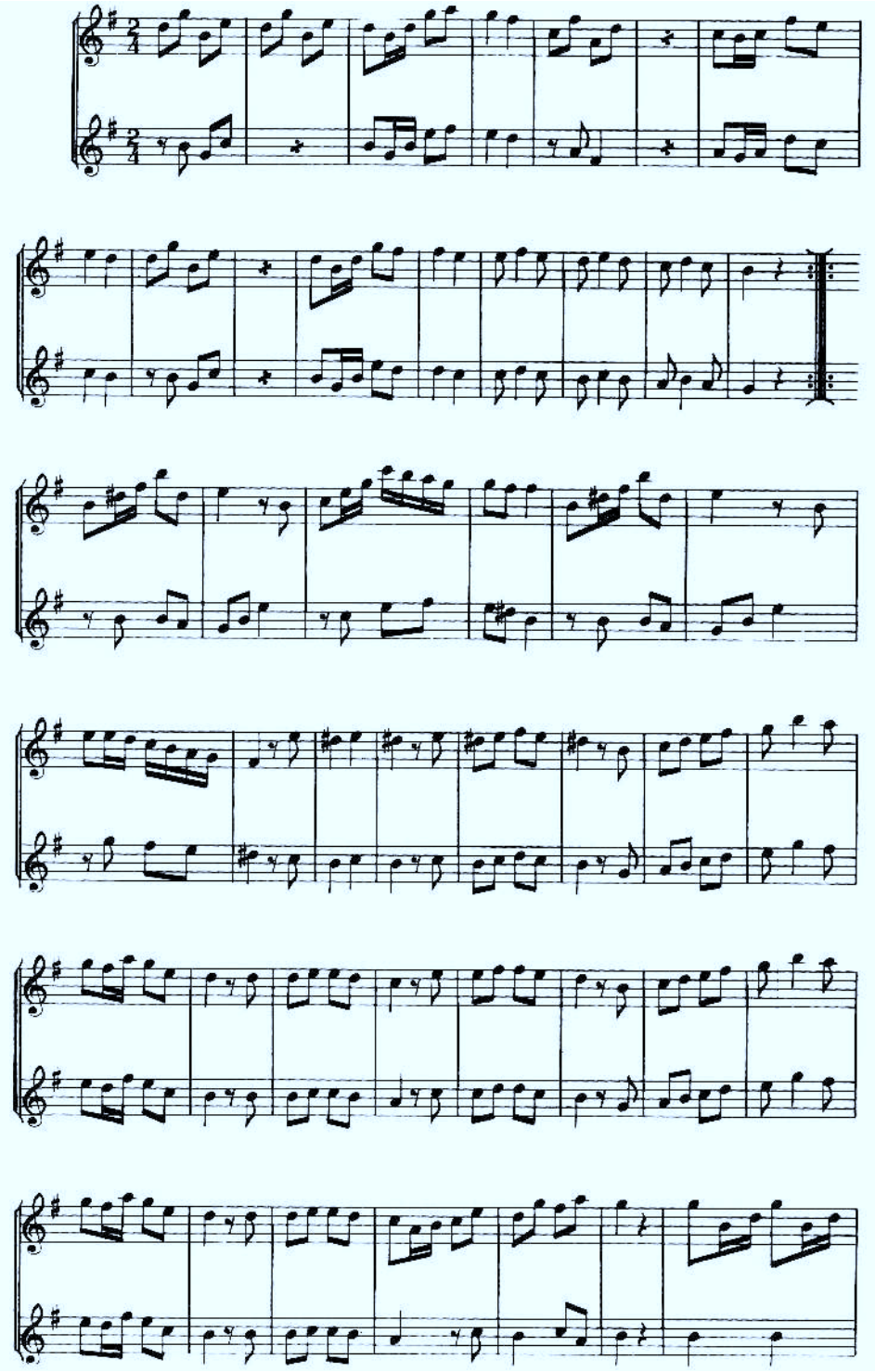


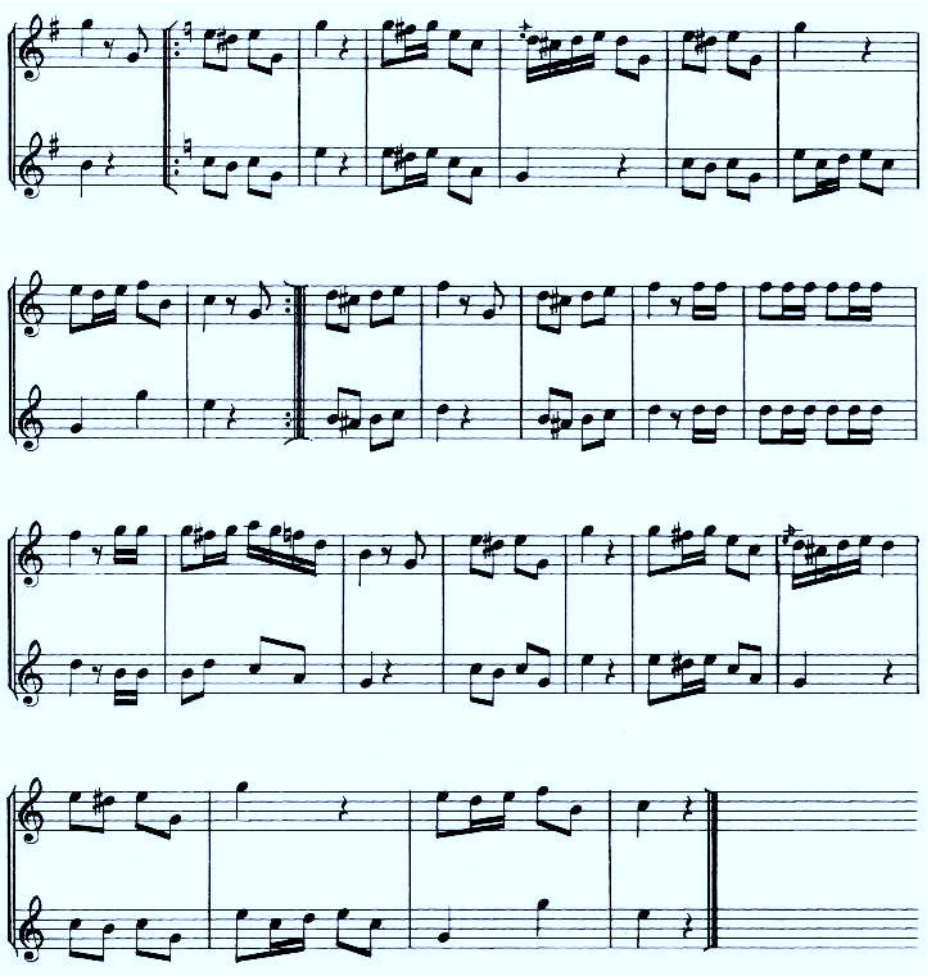
VALS-POLKA 2



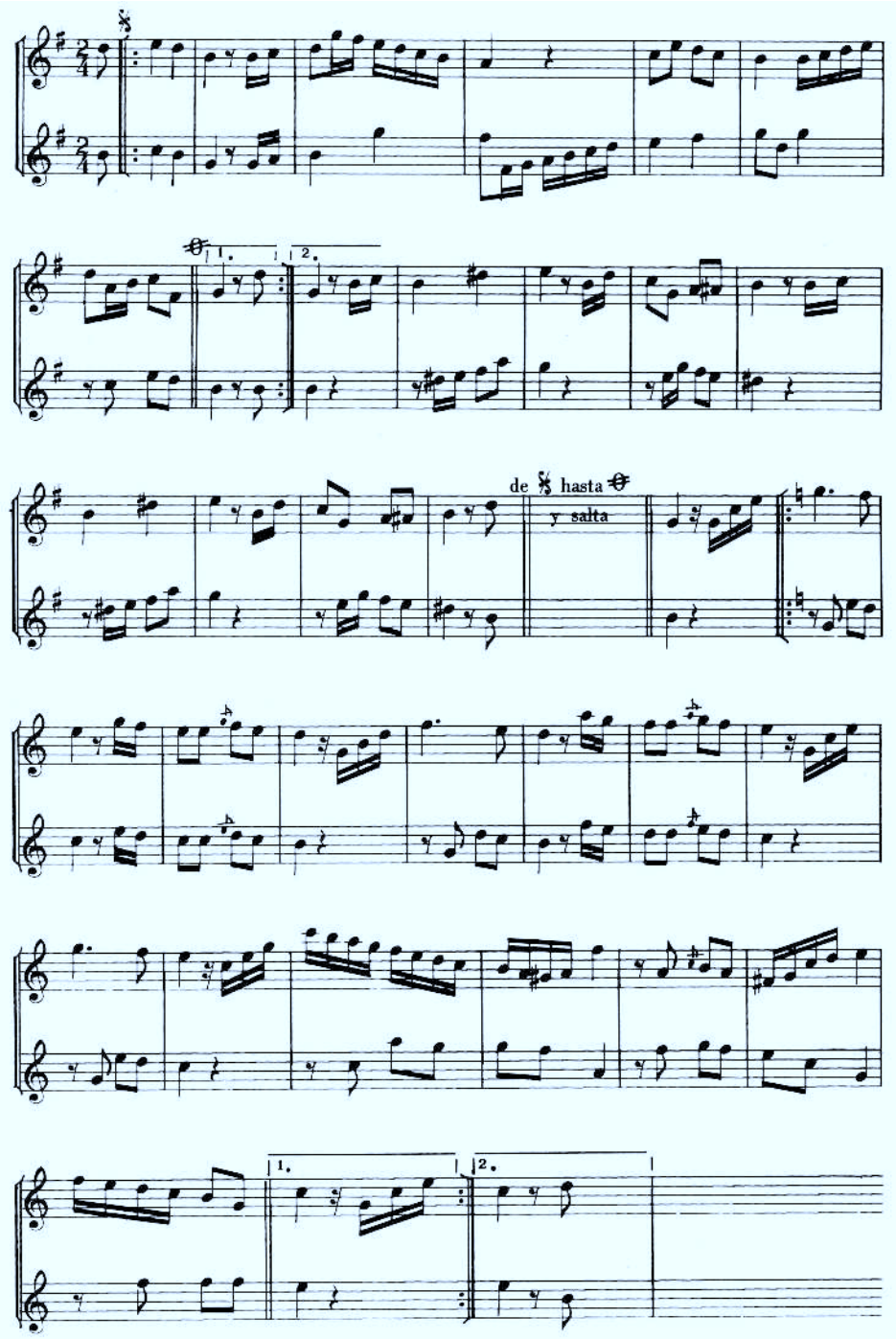

Fin
a 𝄋 y Fin

VALS-POLKA 3

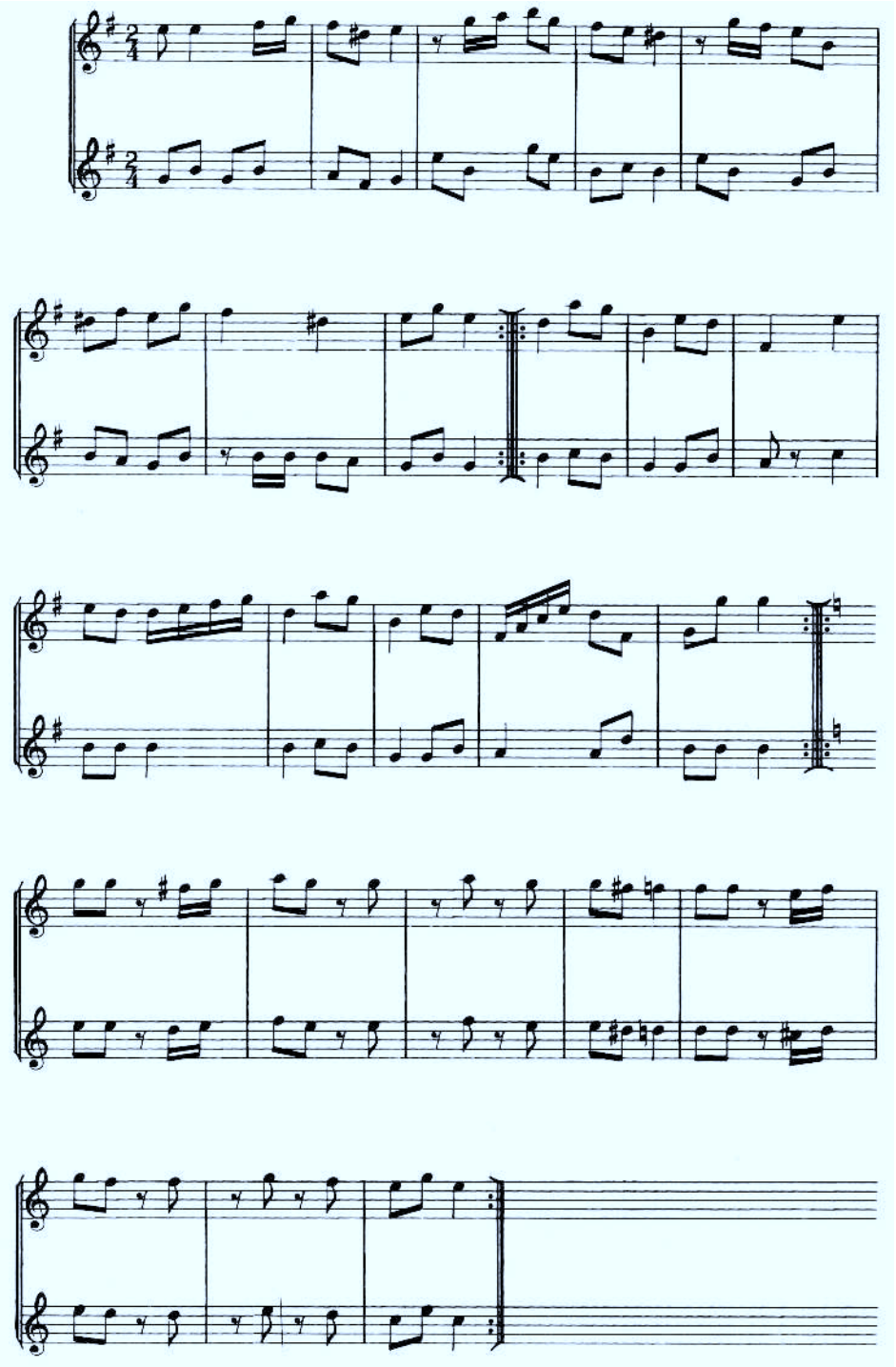




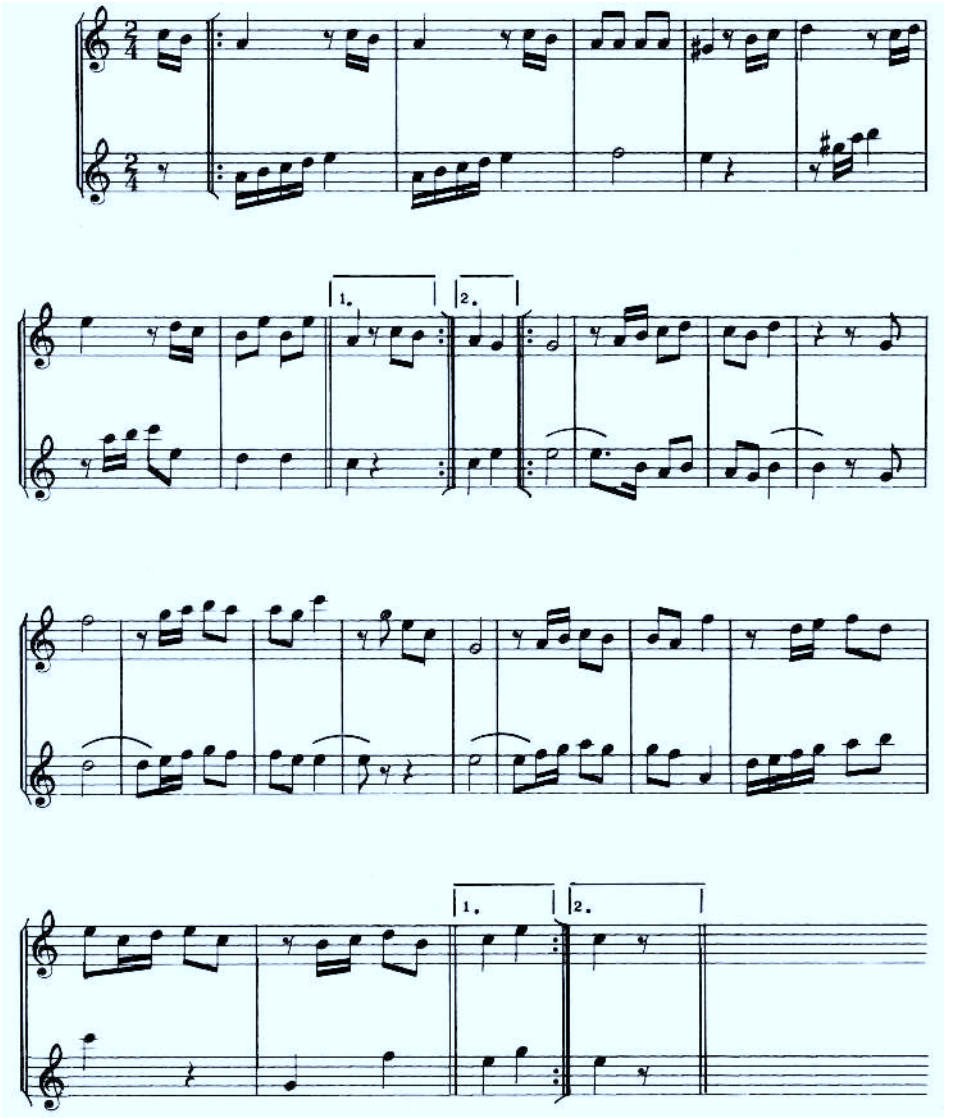
VALS-POLKA 4



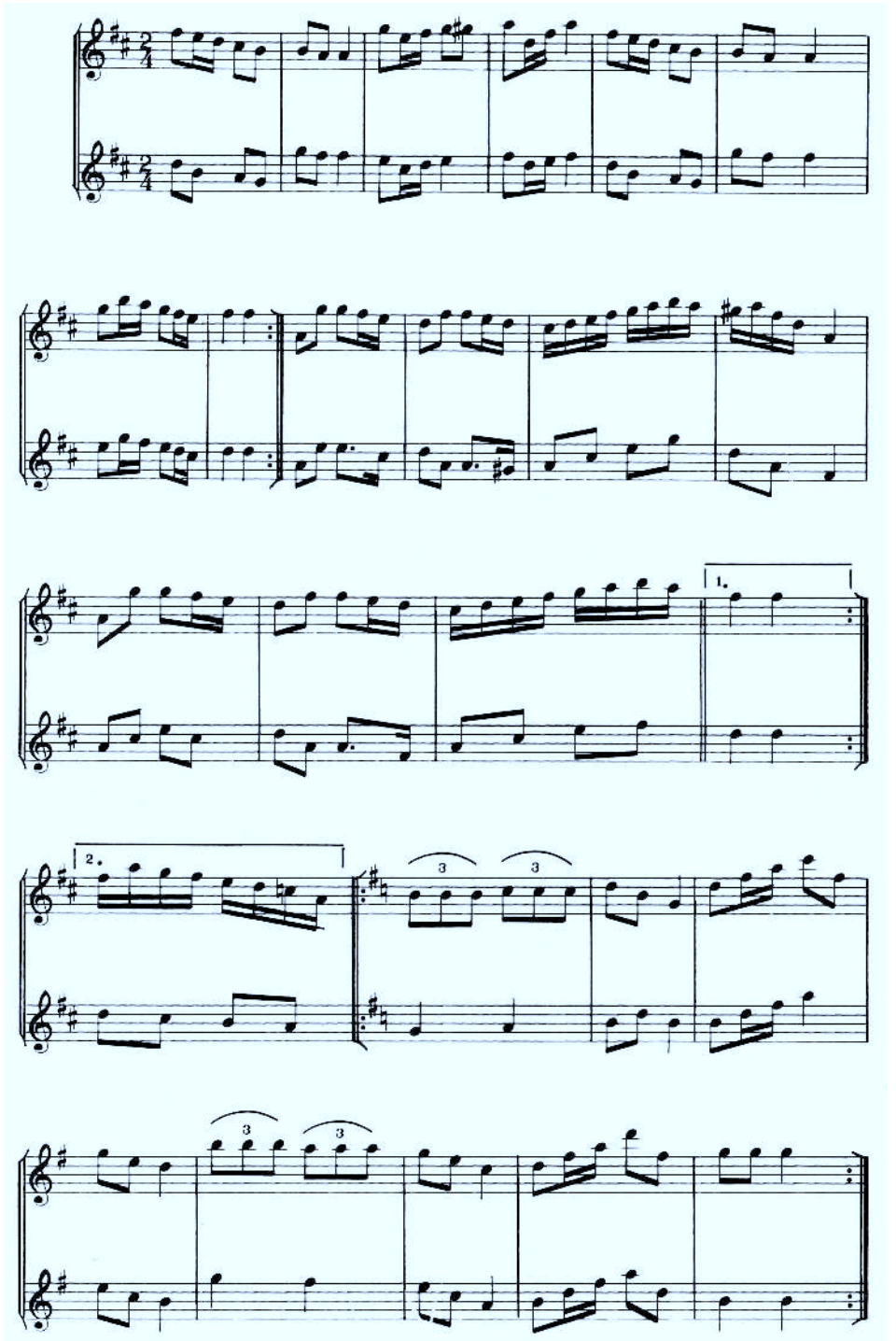
VALS-POLKA 5



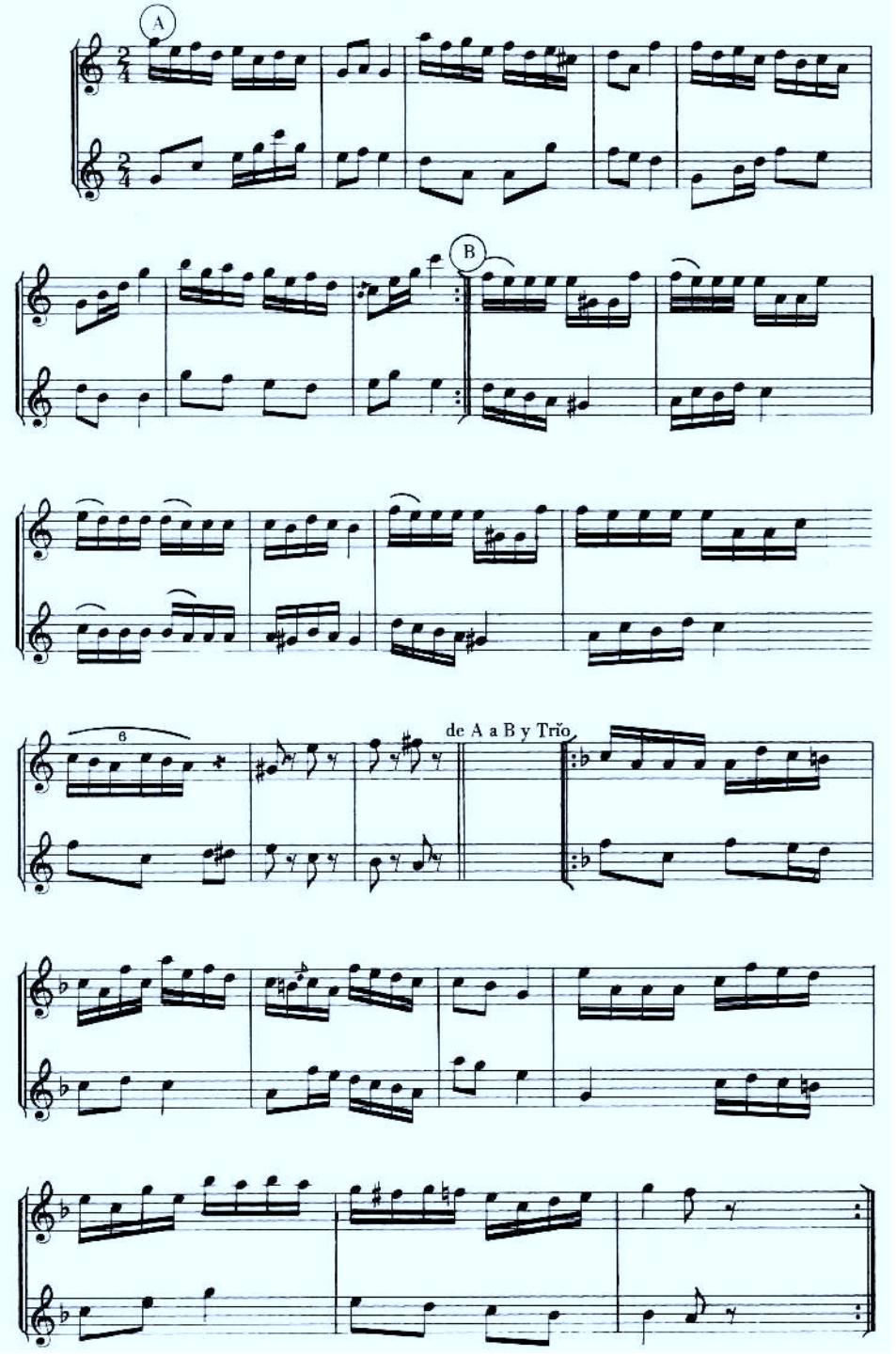
VALS-POLKA 6



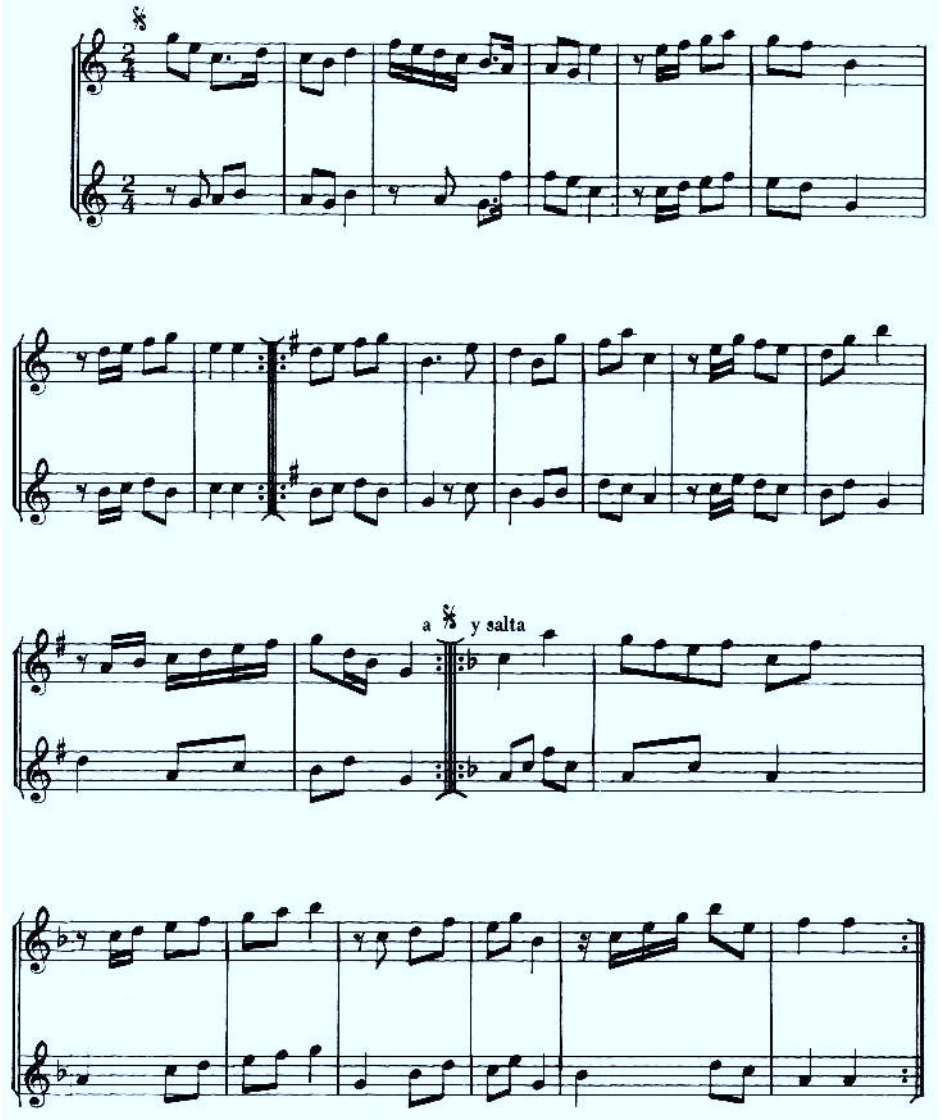
VALS-POLKA 7



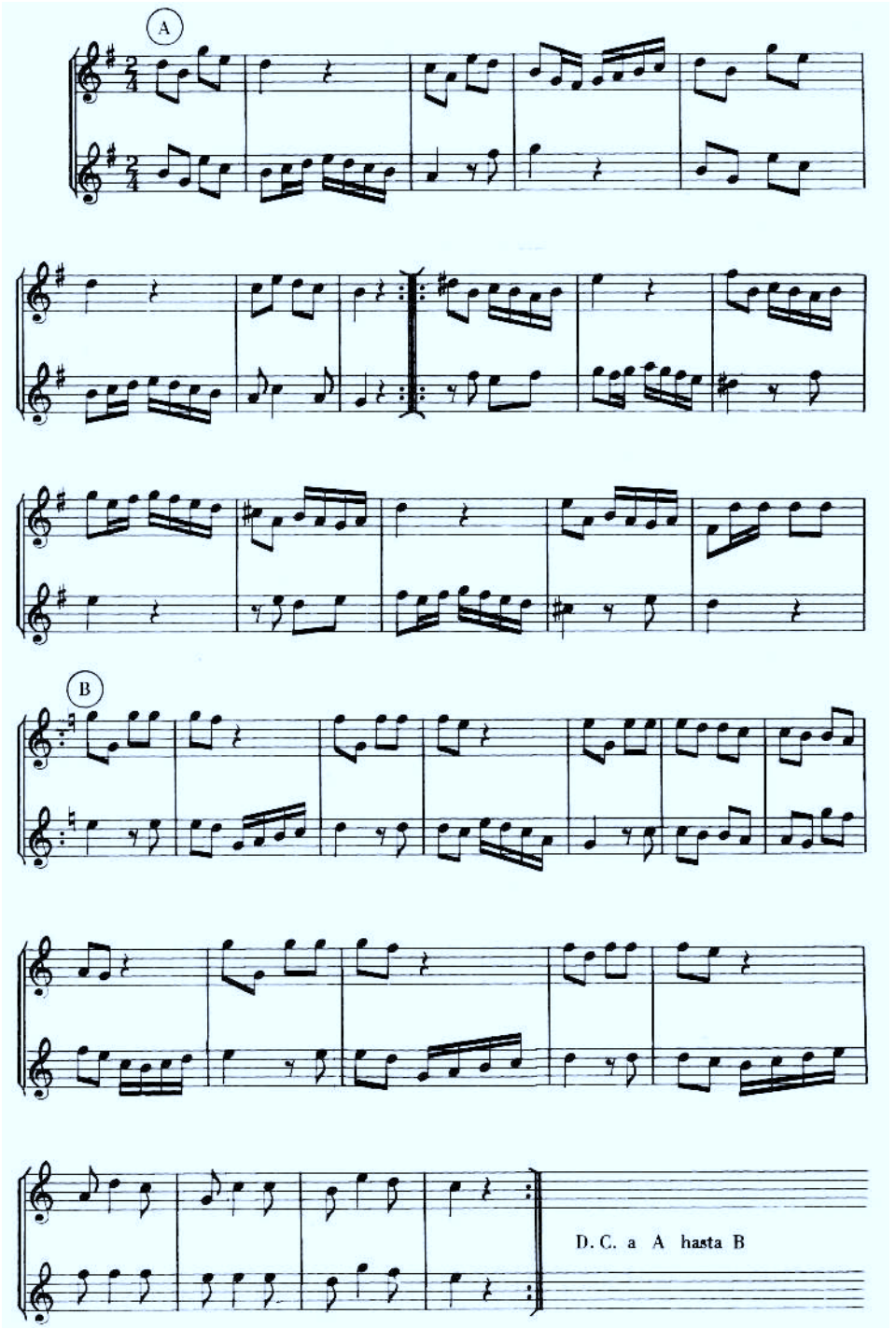
VALS-POLKA 8



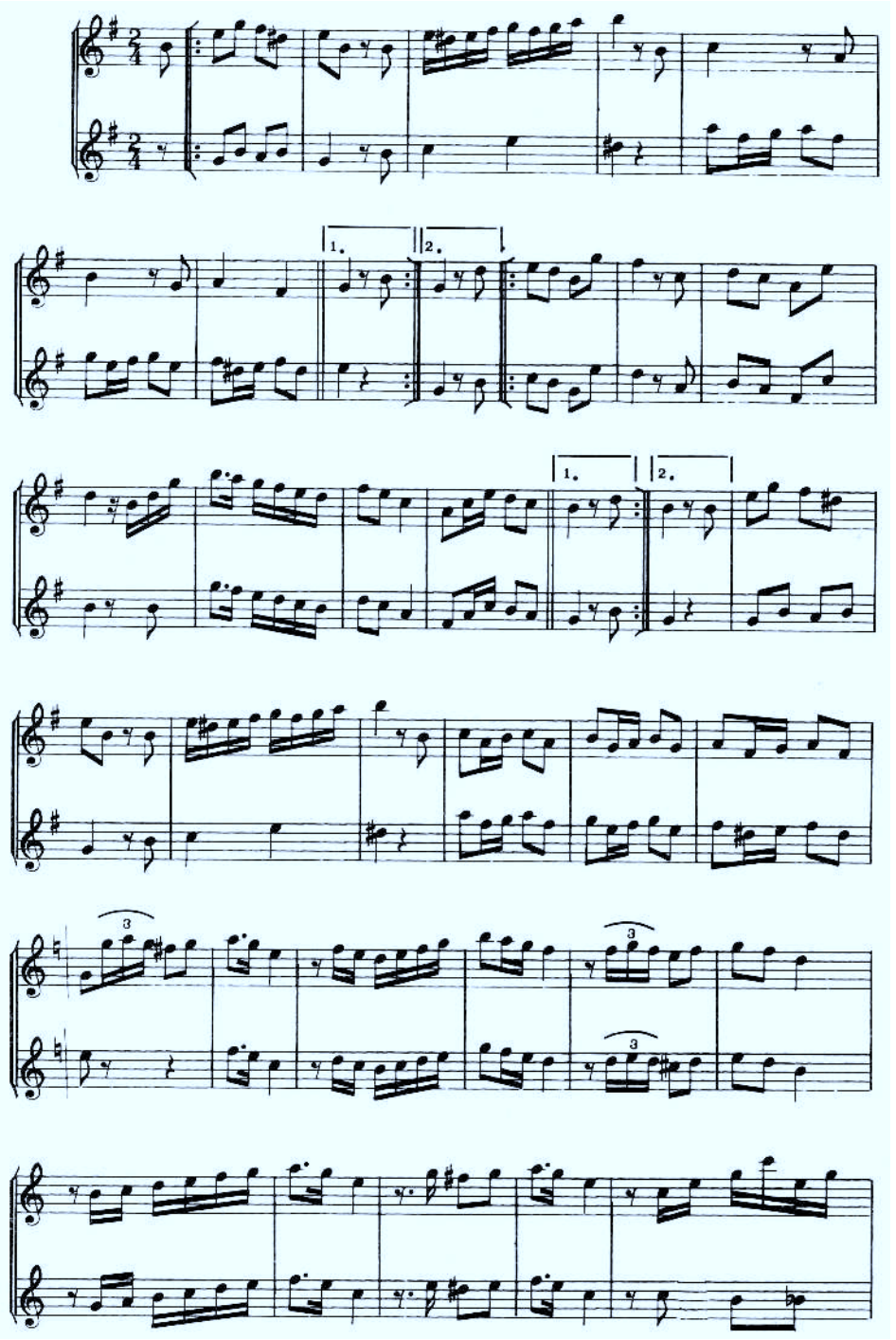
VALS-POLKA 9

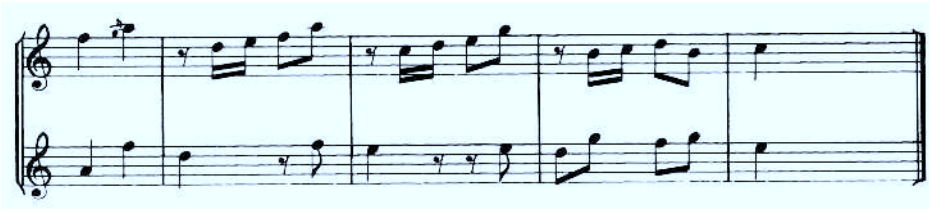


VALS-POLKA 10

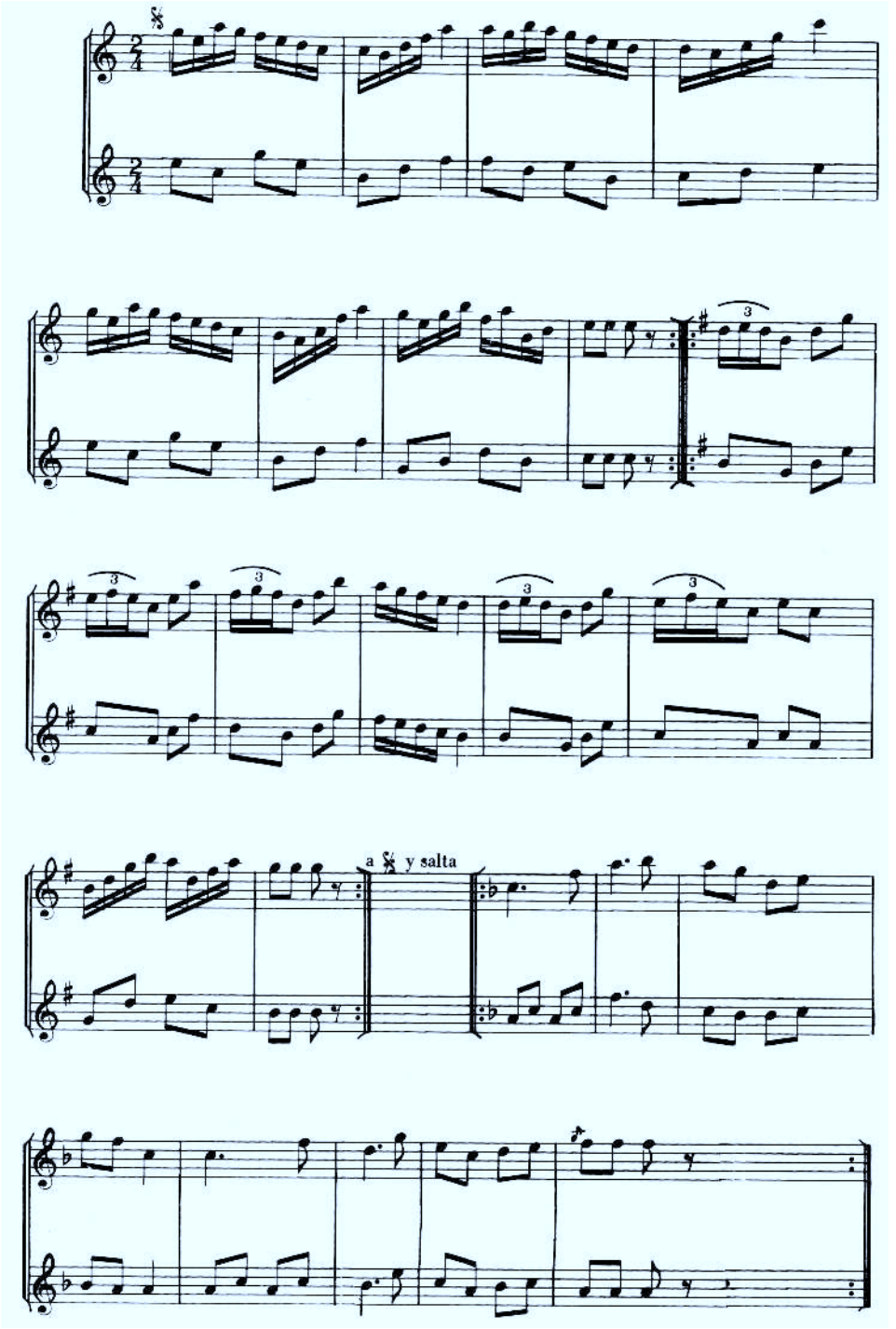


VALS-POLKA 11

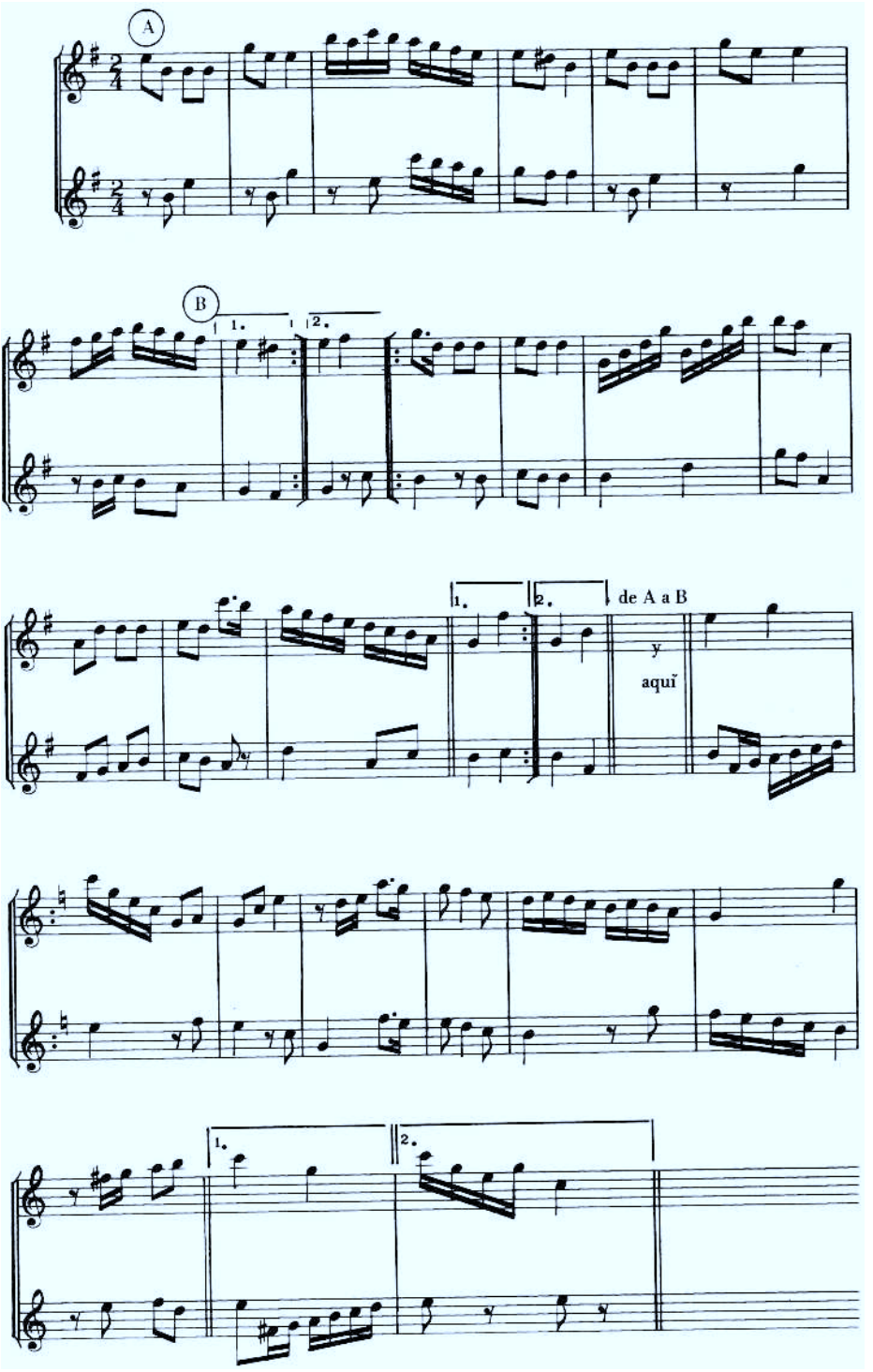




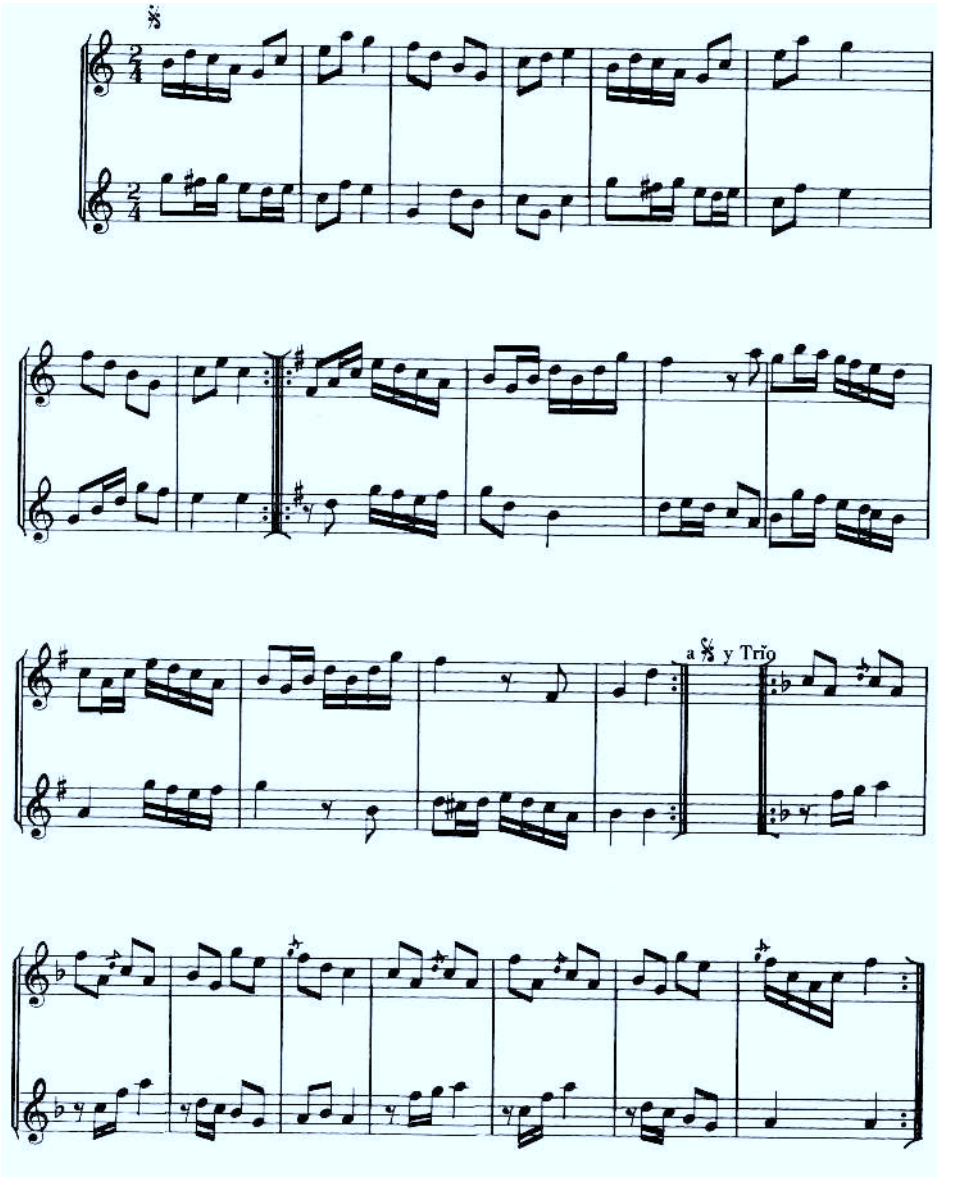
VALS-POLKA 12



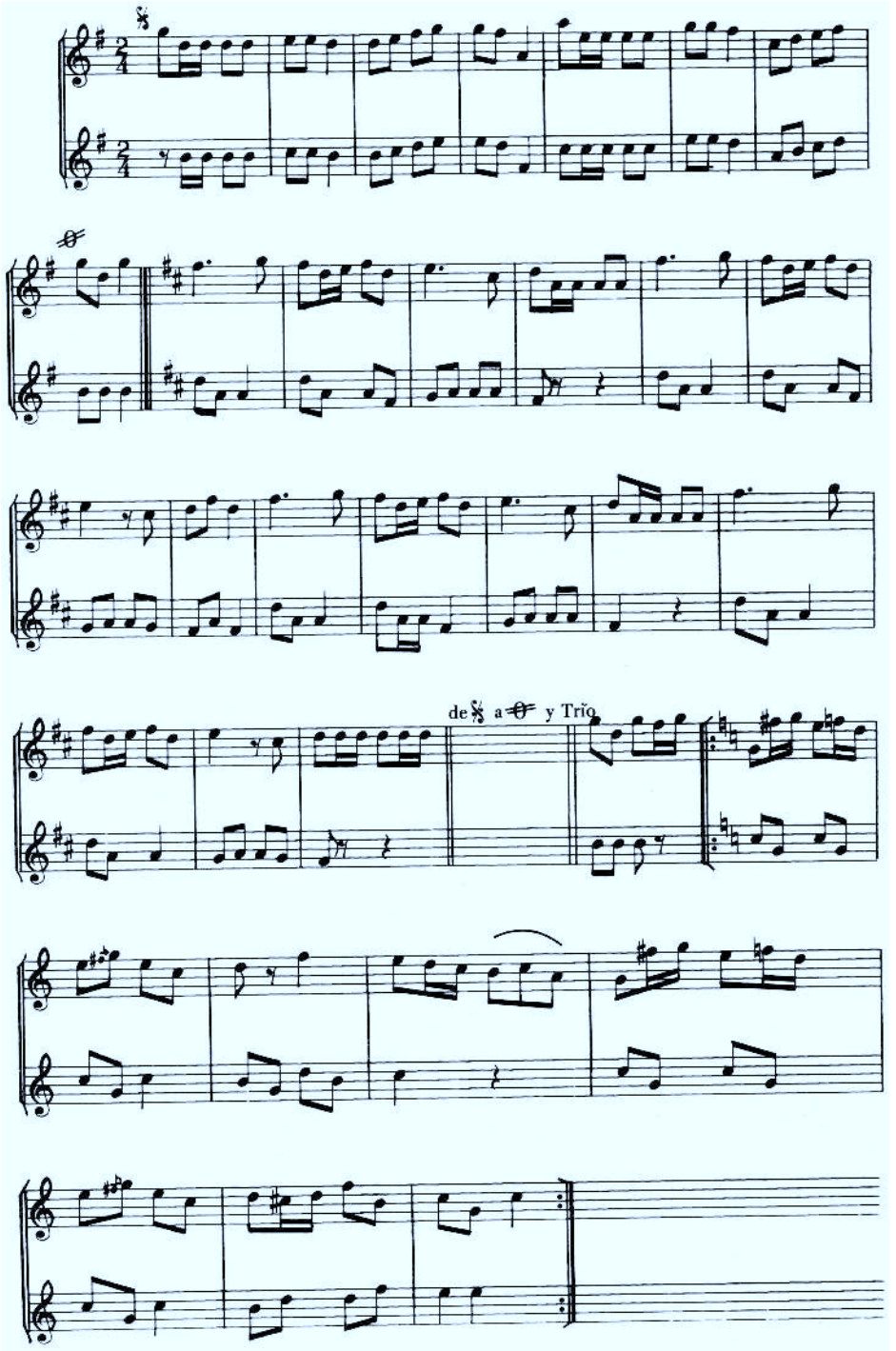
VALS-POLKA 13



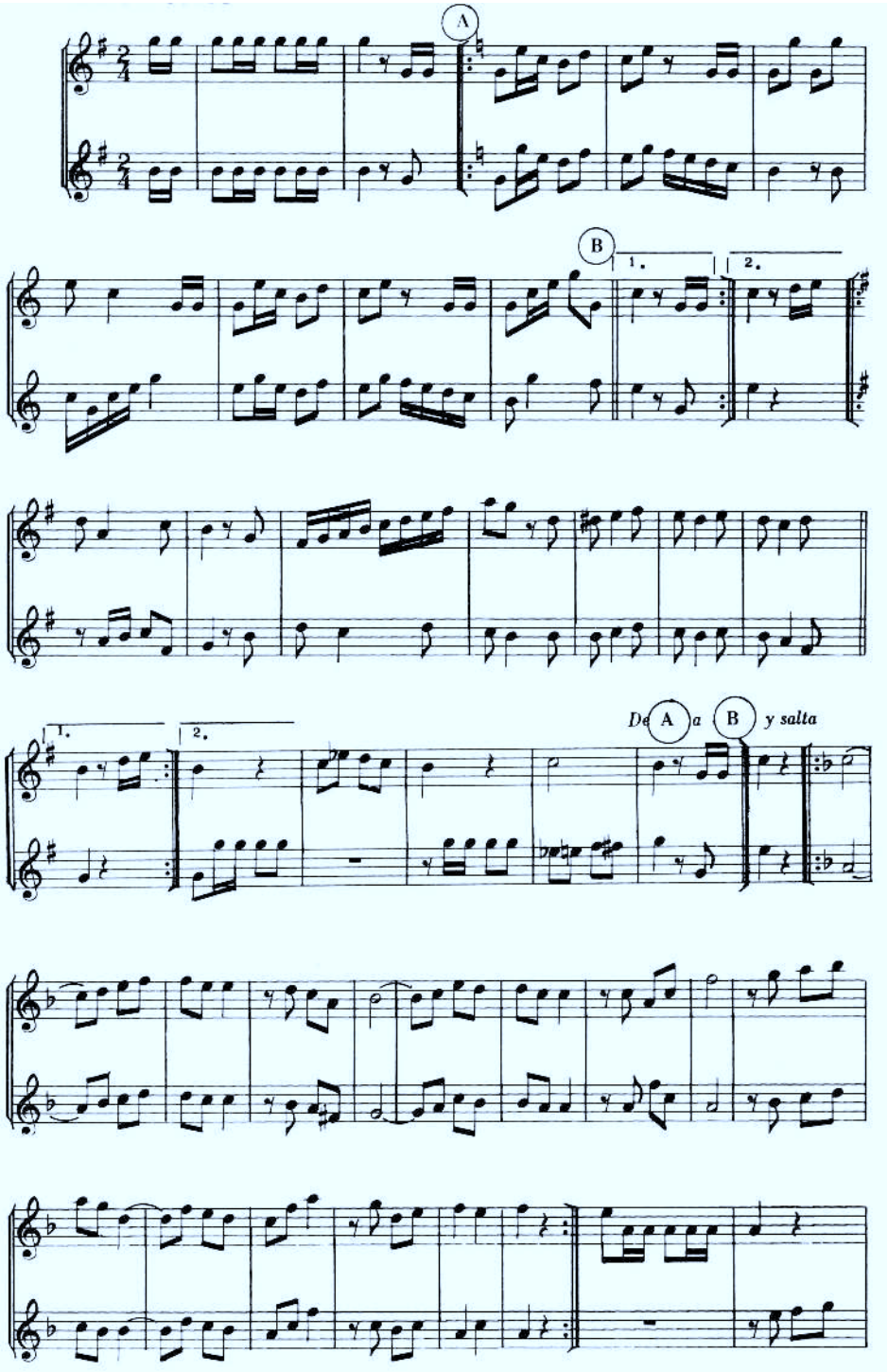
VALS-POLKA 14

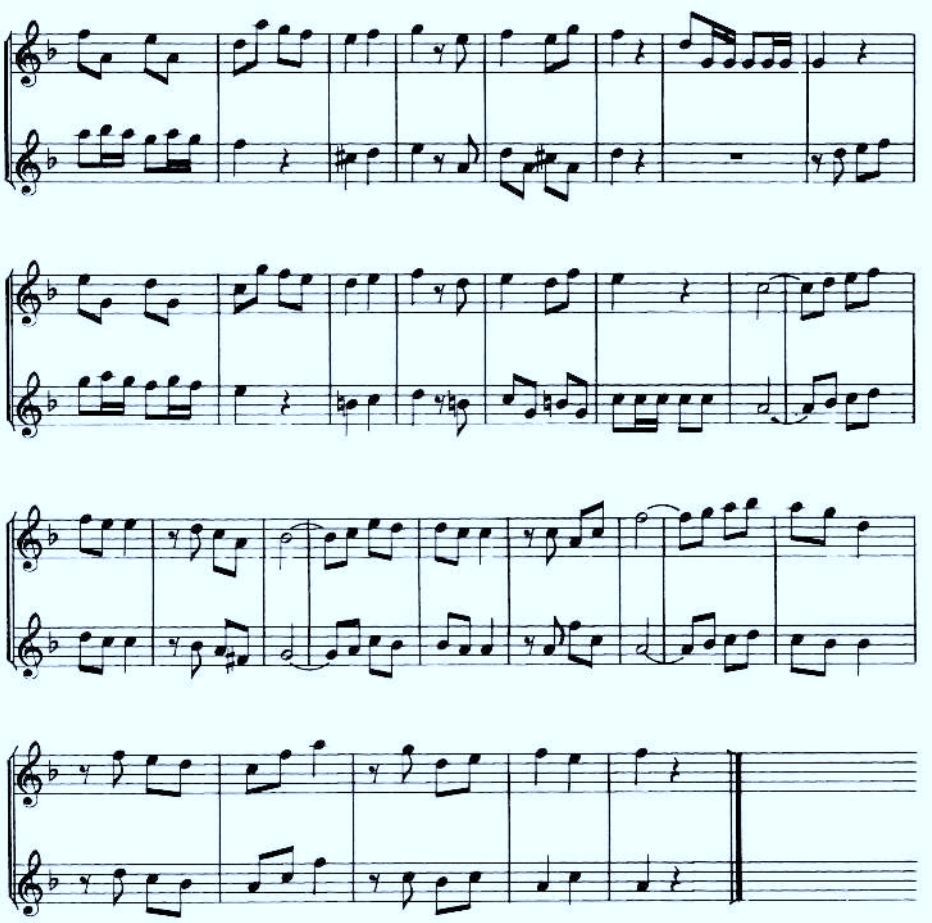


POLKA 1

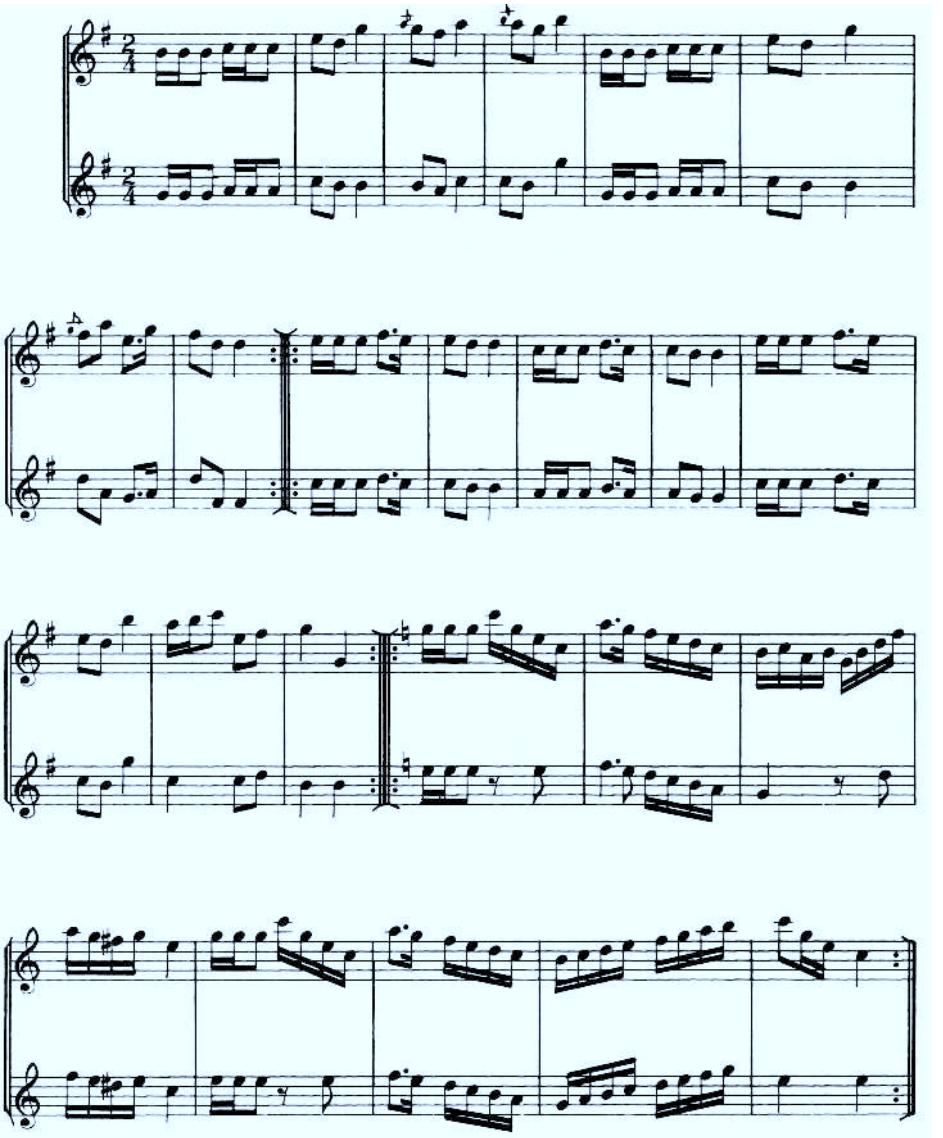


RIGODON A

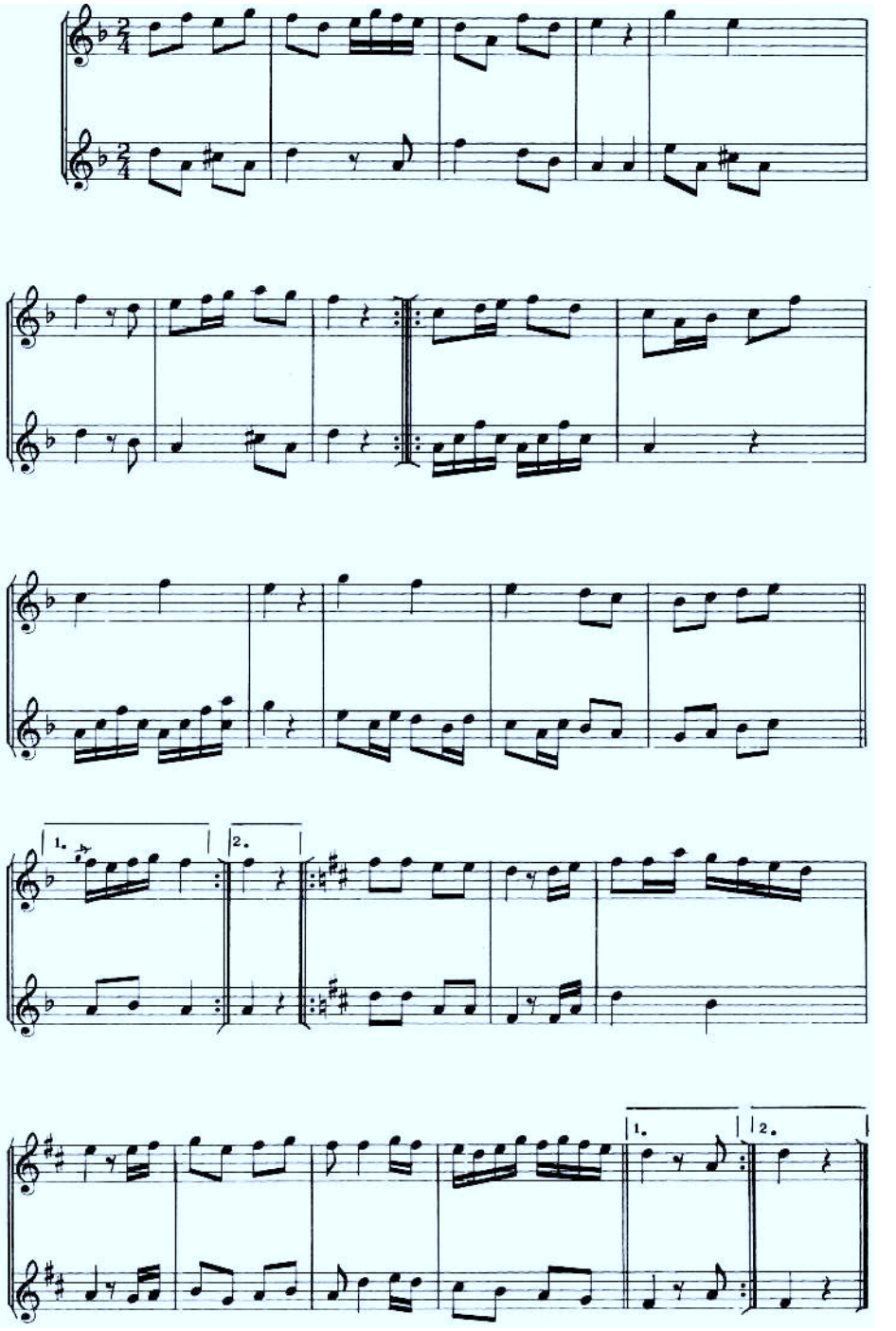




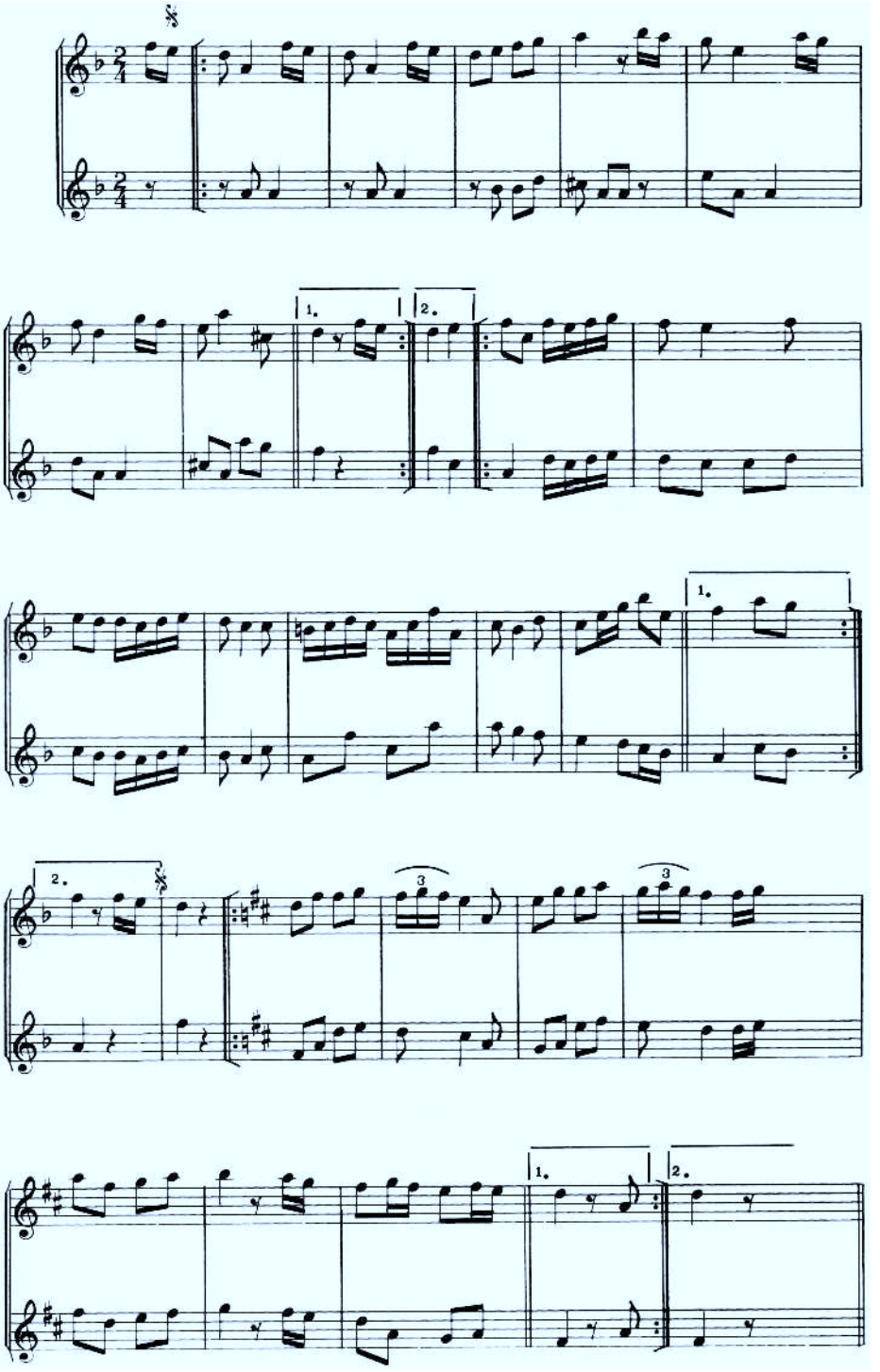
RIGODON B



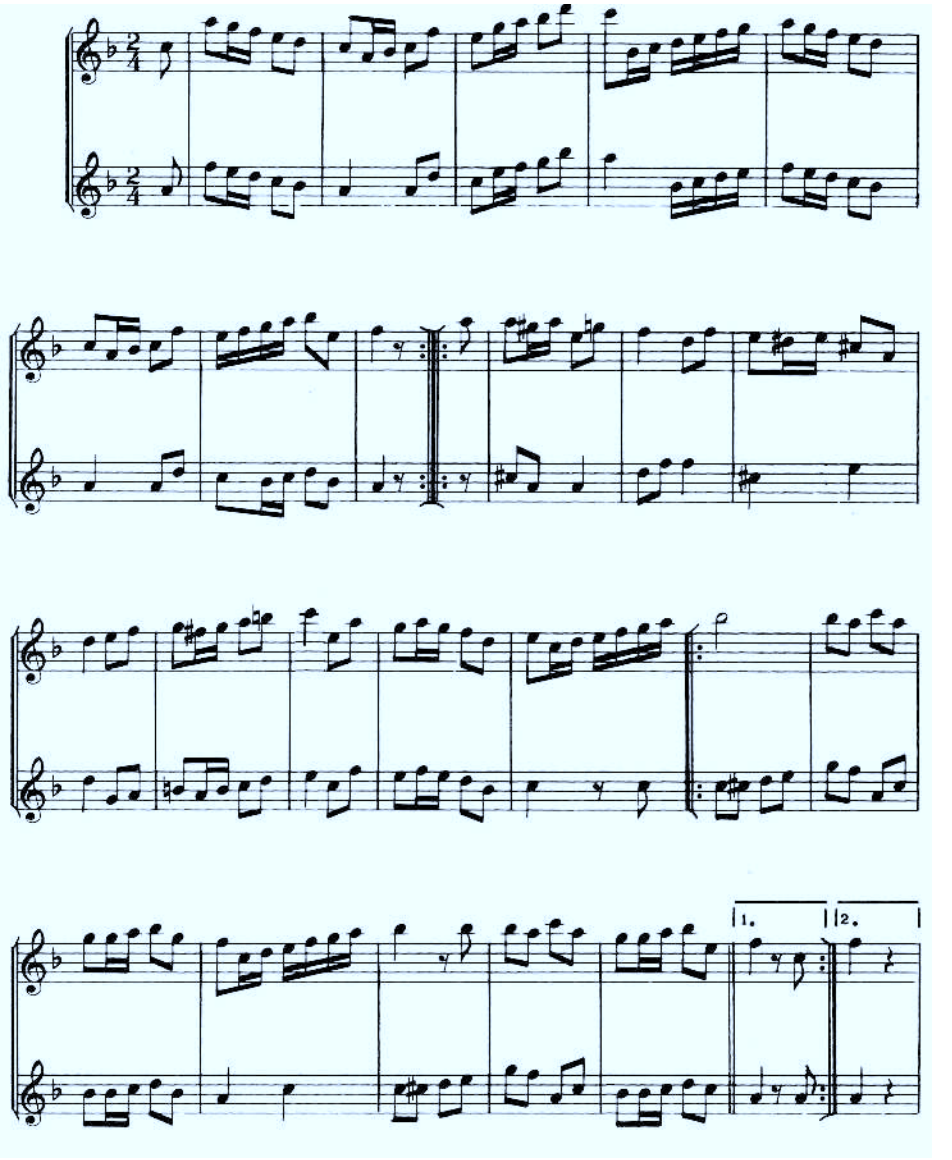
RIGODON C



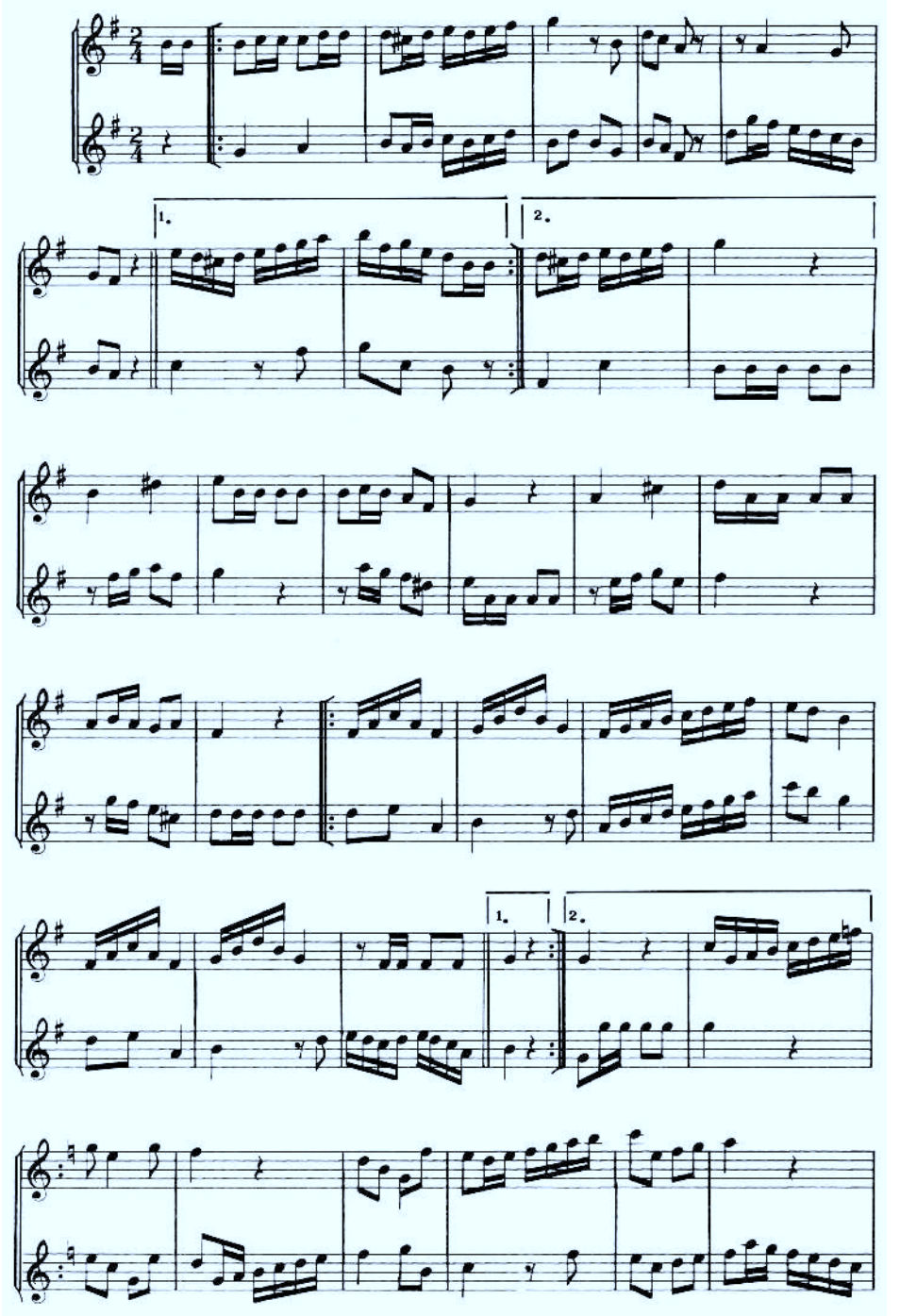
RIGODON D

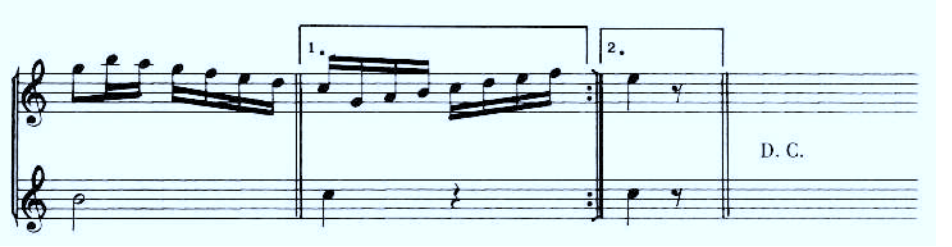


RIGODON E

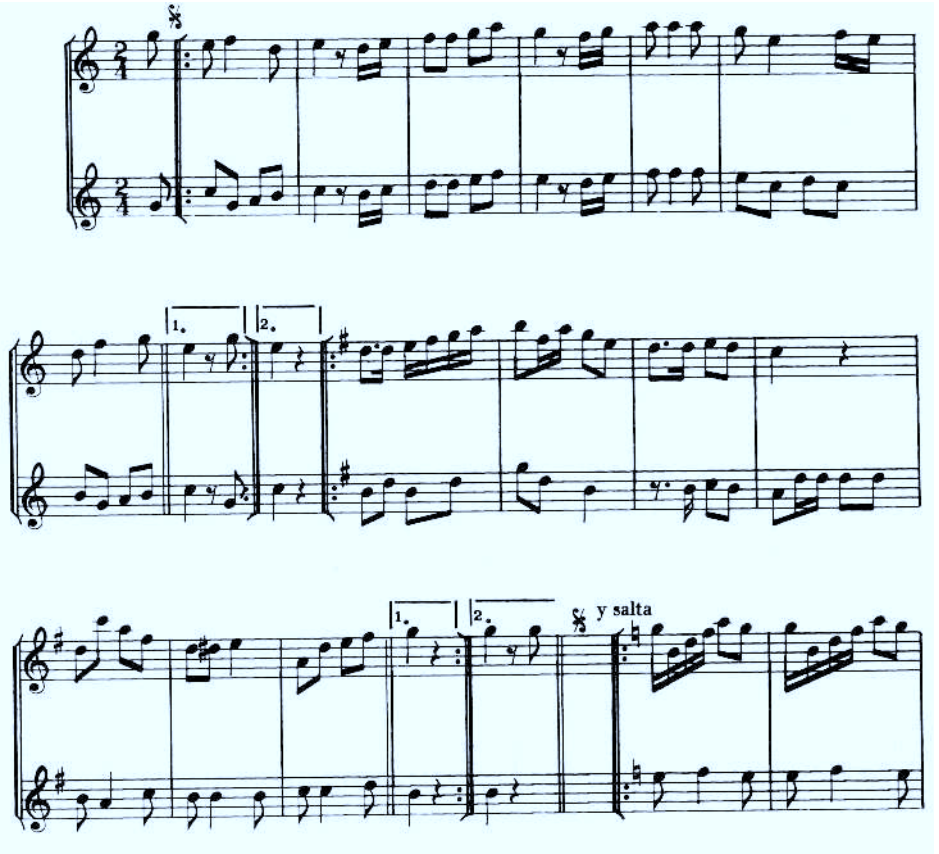


RIGODON F

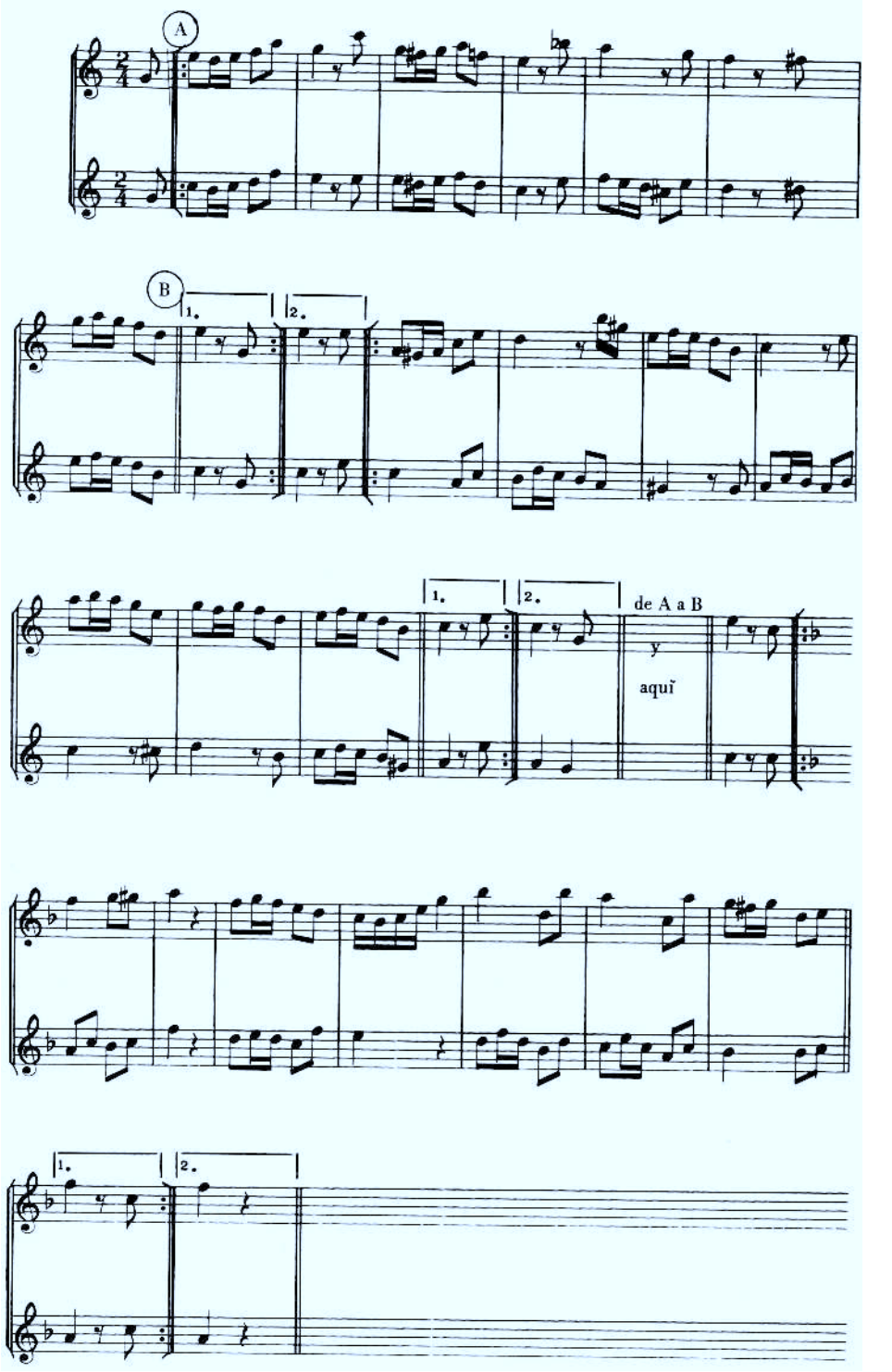



1.
2.
D. C.

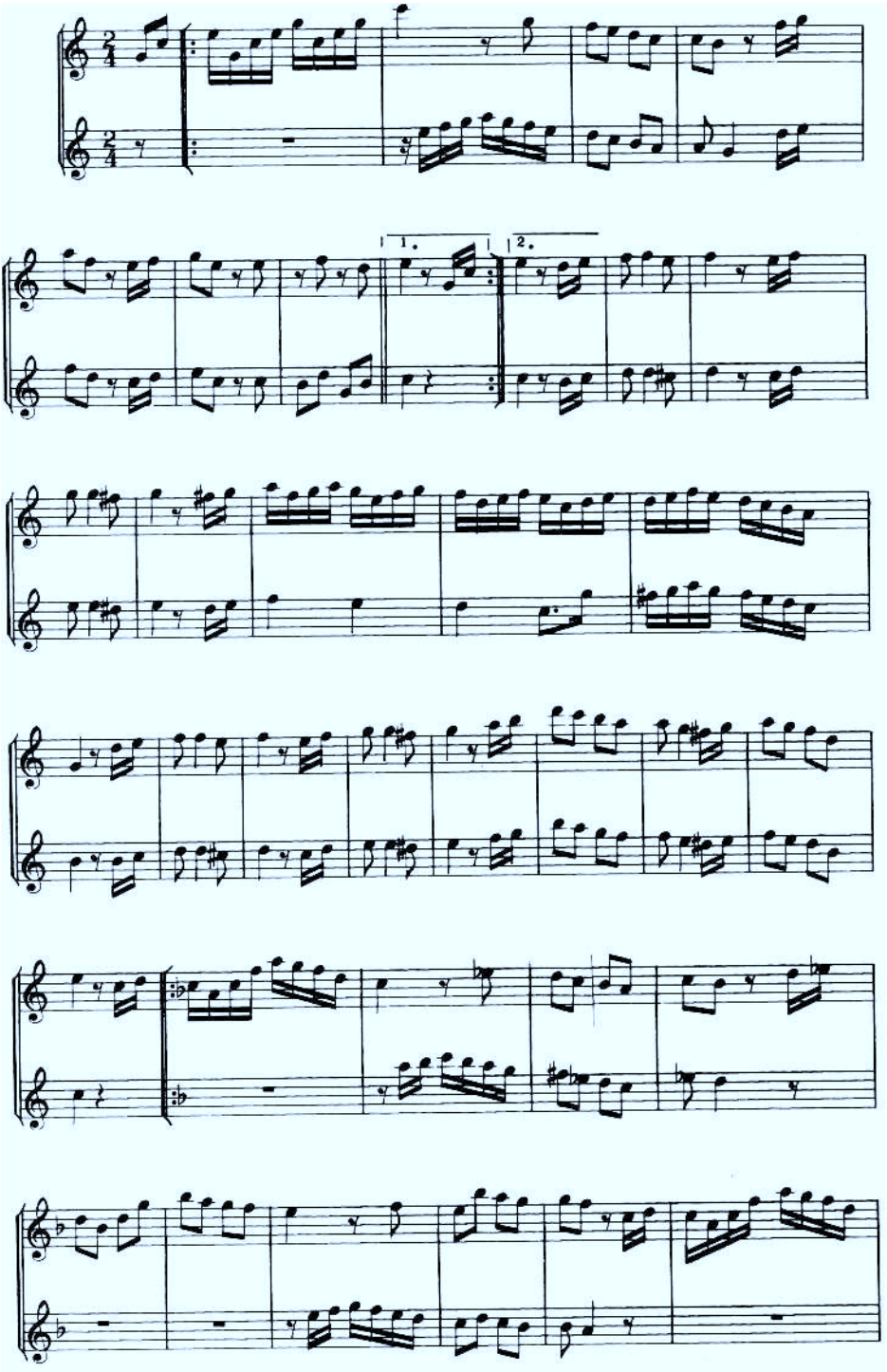
RIGODON G

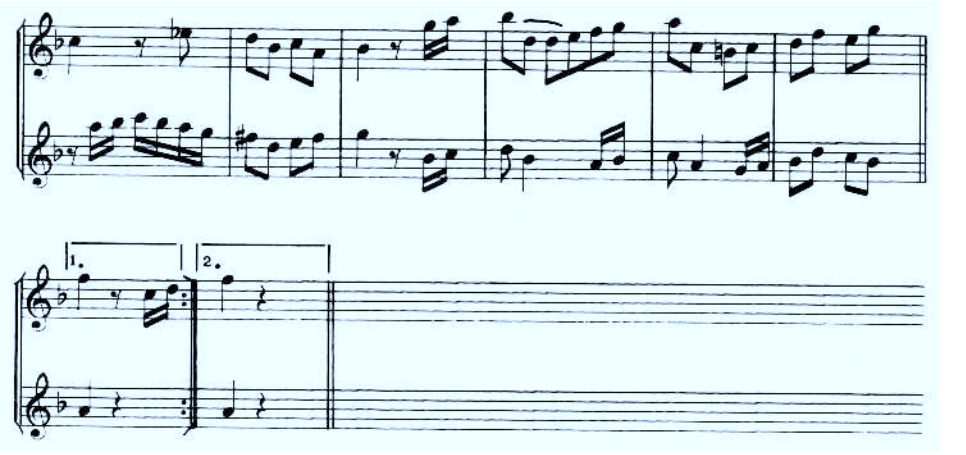


RIGODON H

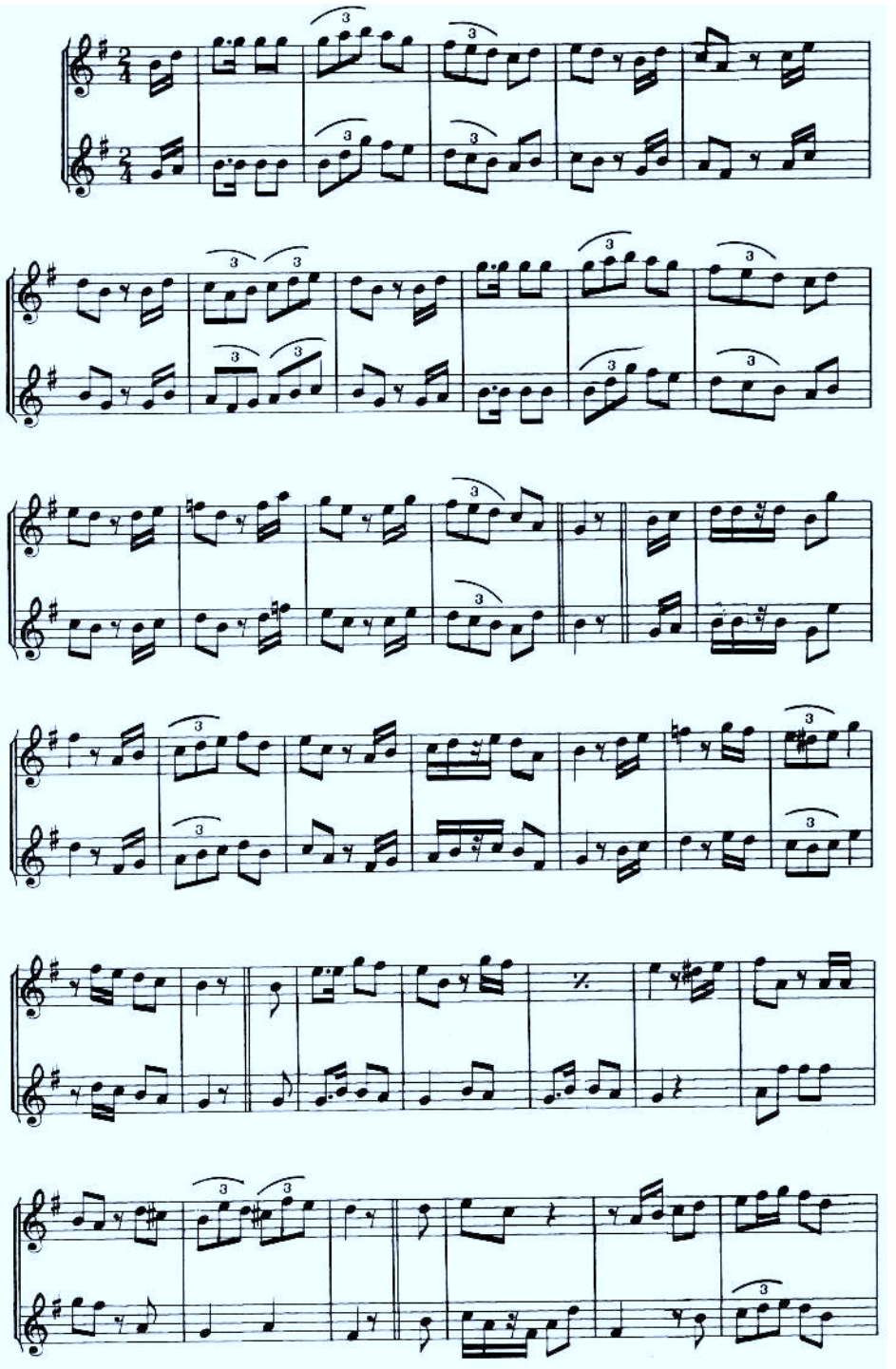


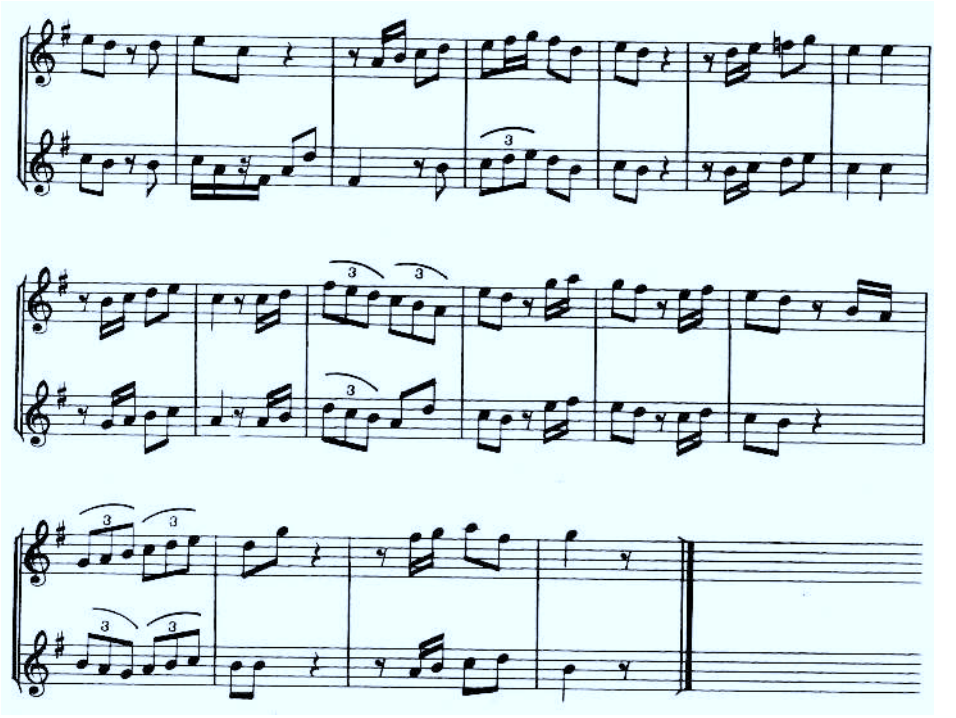
RIGODON 1



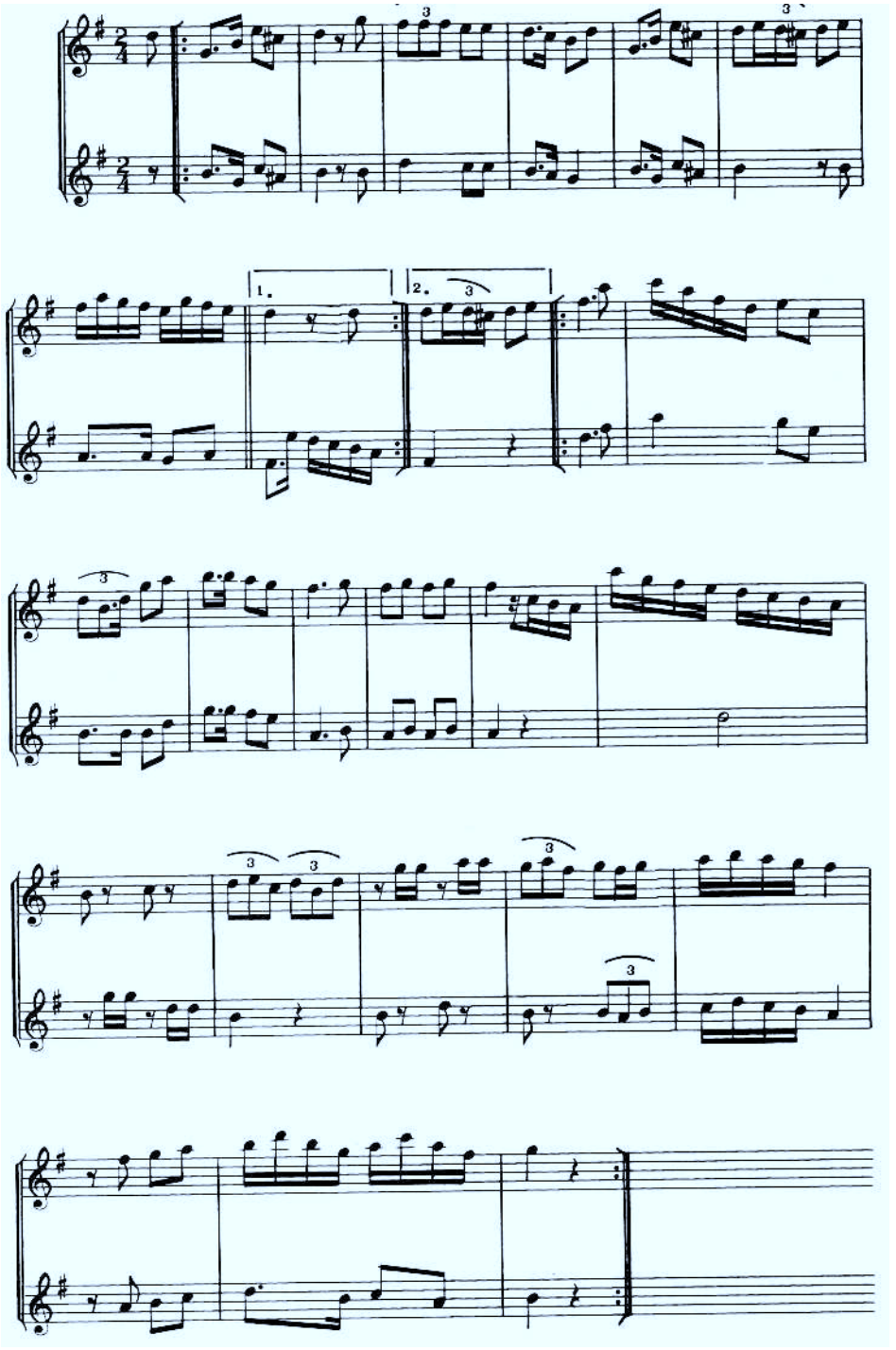

1.
2.

HABANERA 1

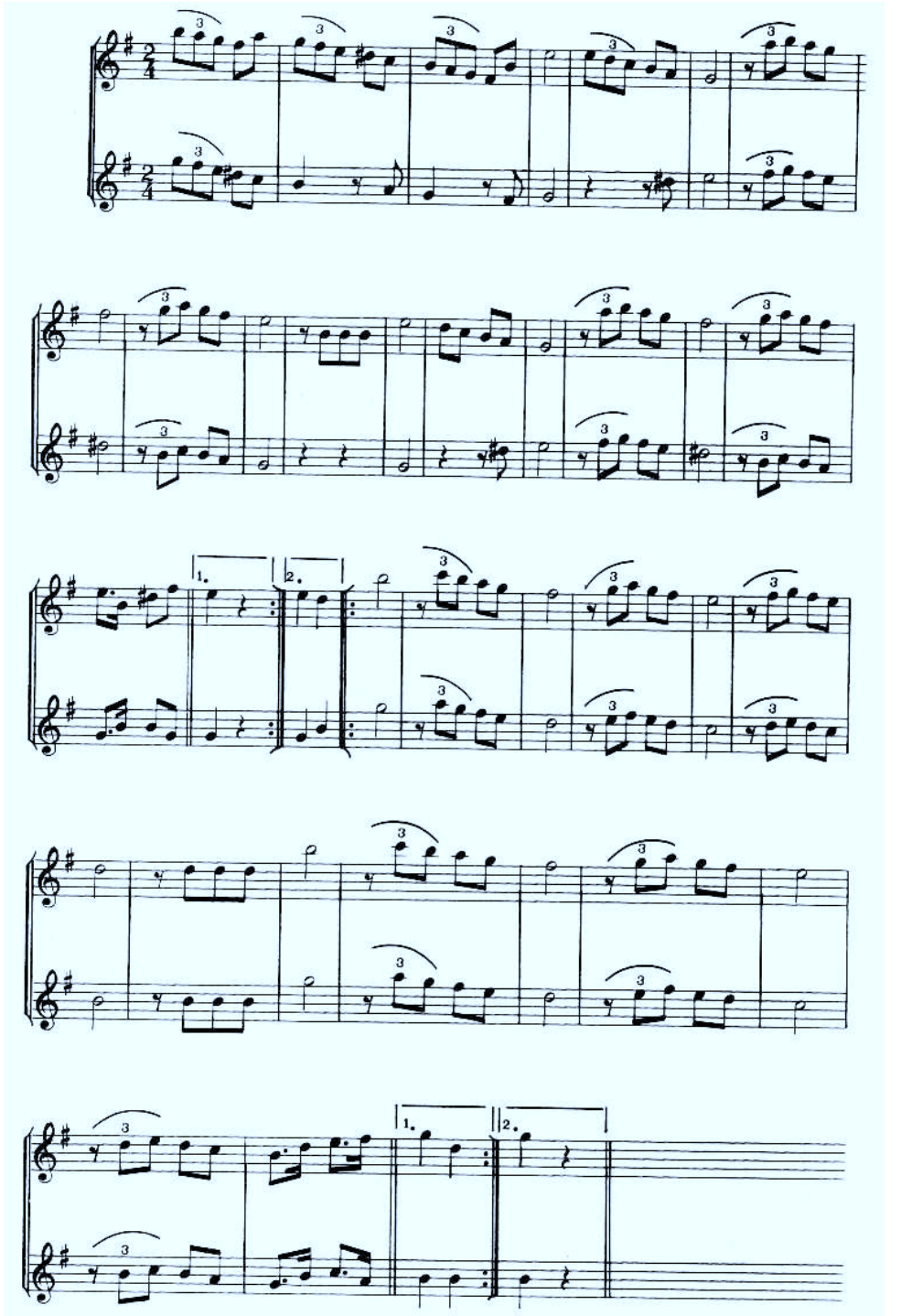




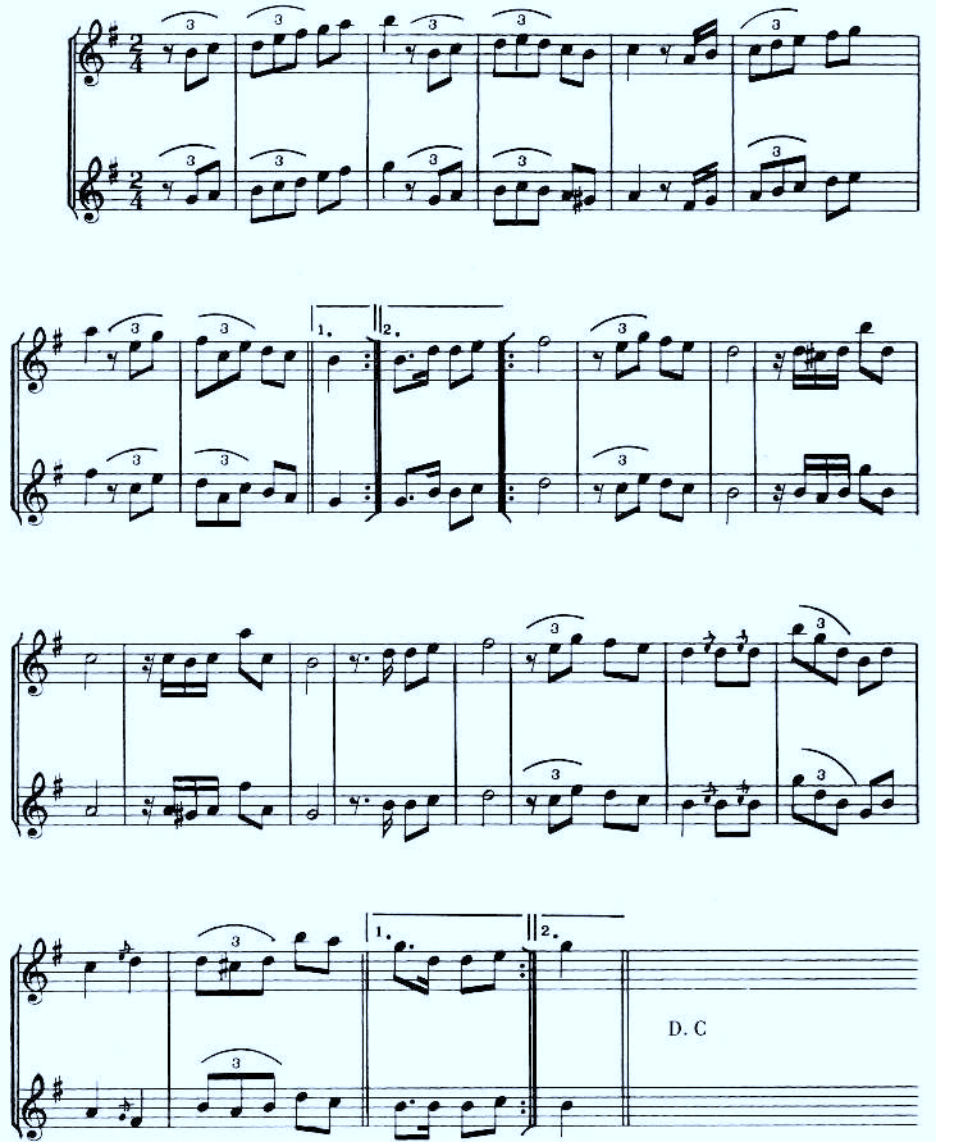
HABANERA 2



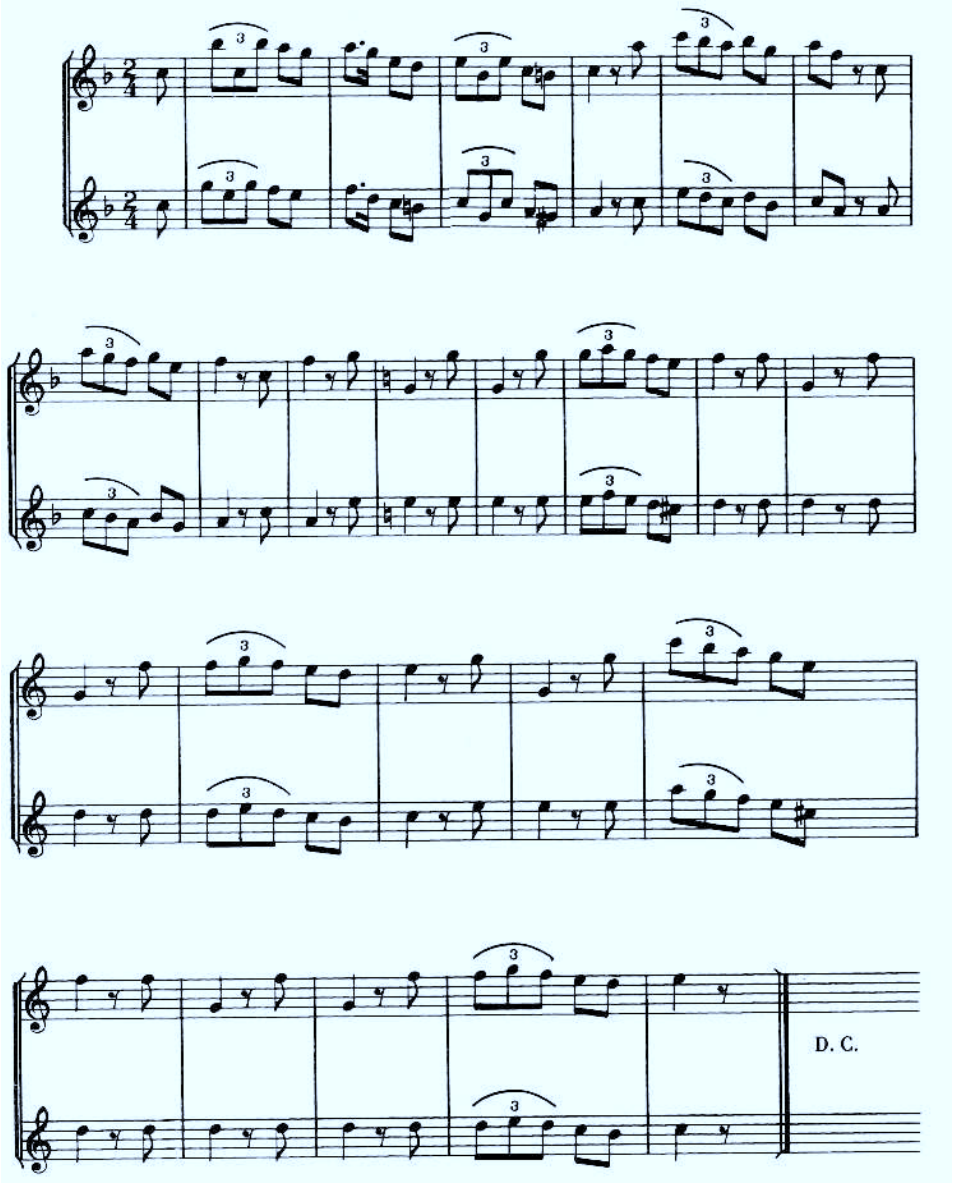
HABANERA 3



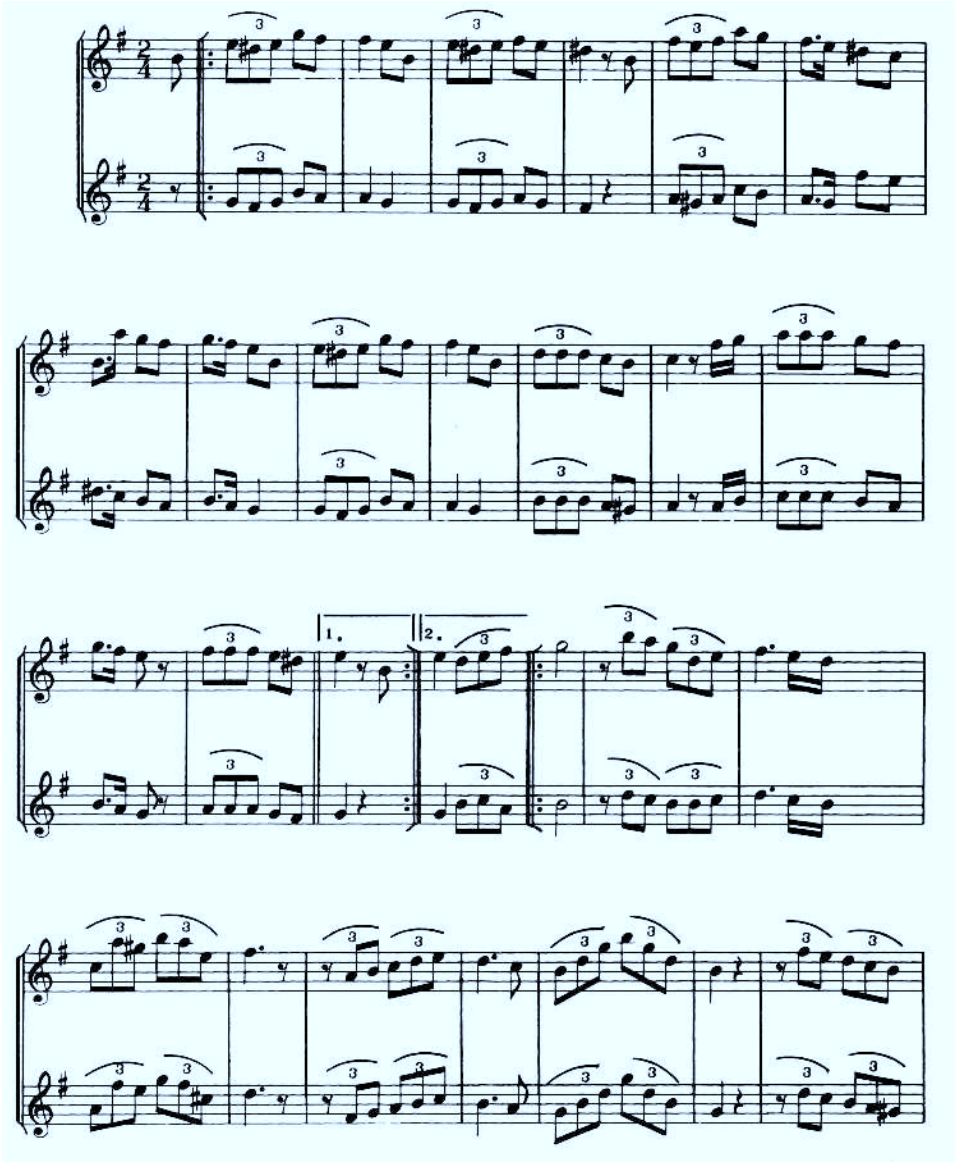
HABANERA 4



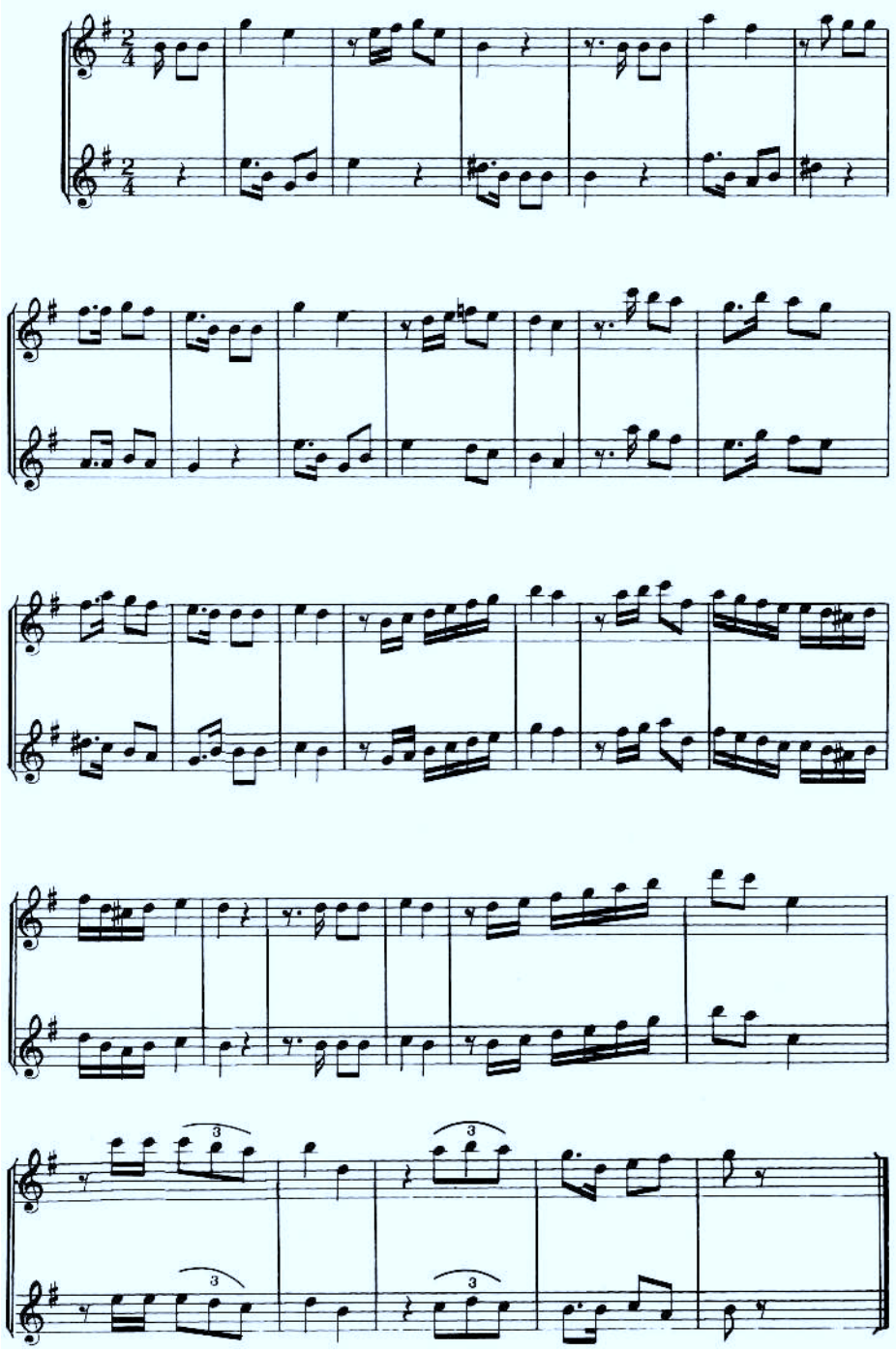
HABANERA 5



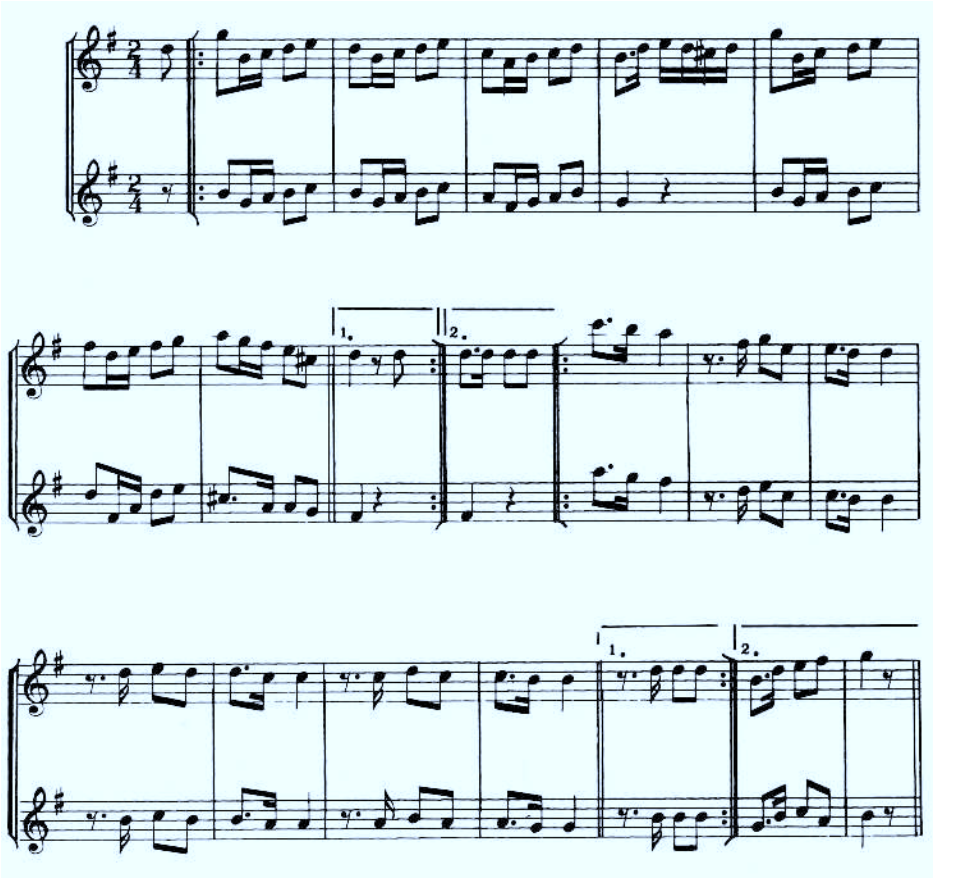
HABANERA 6



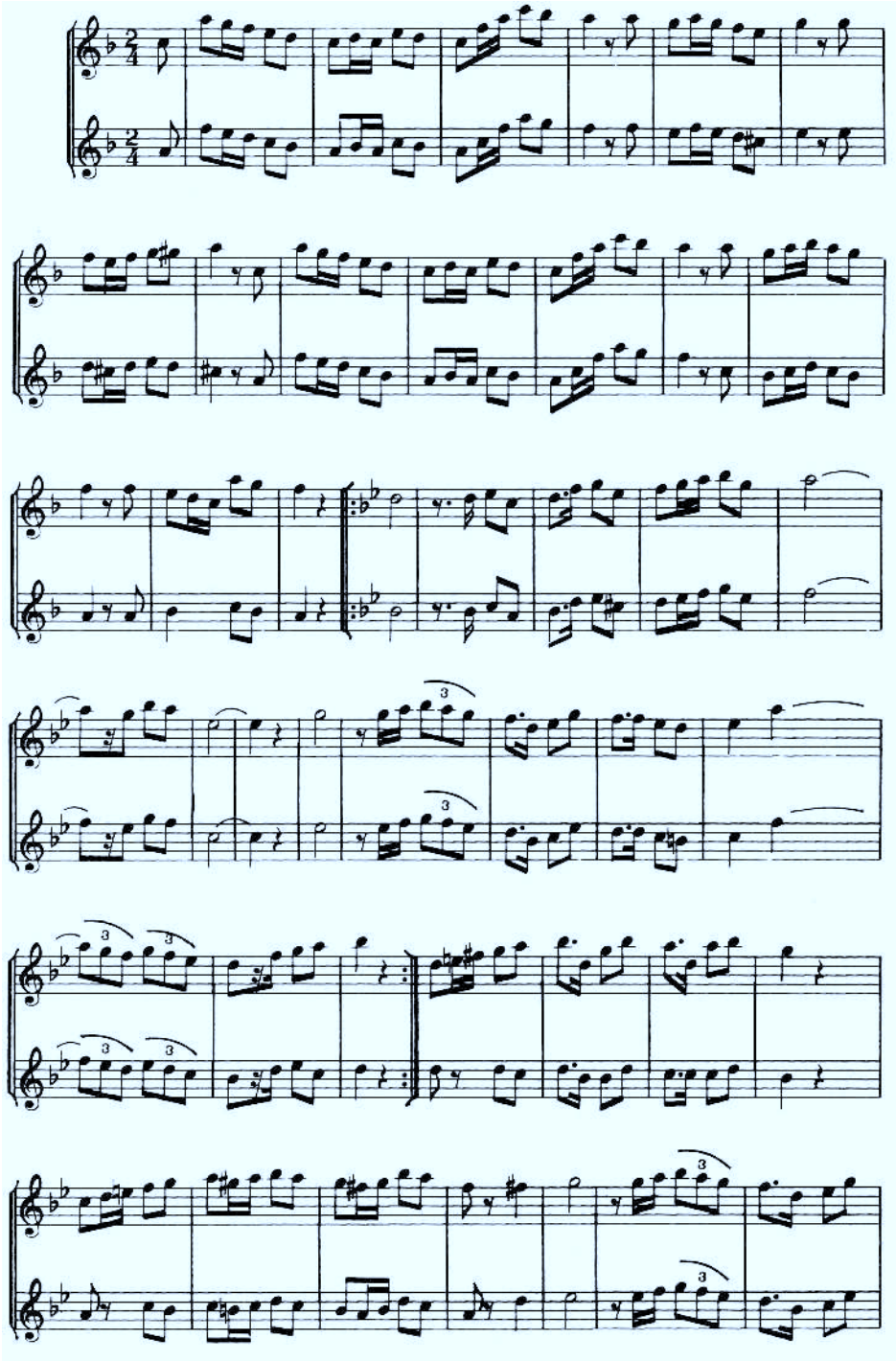
HABANERA 7

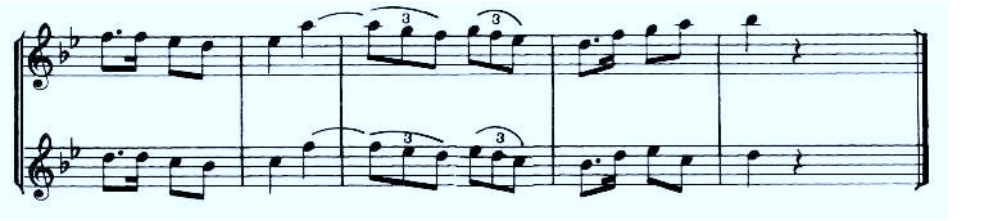


HABANERA 8

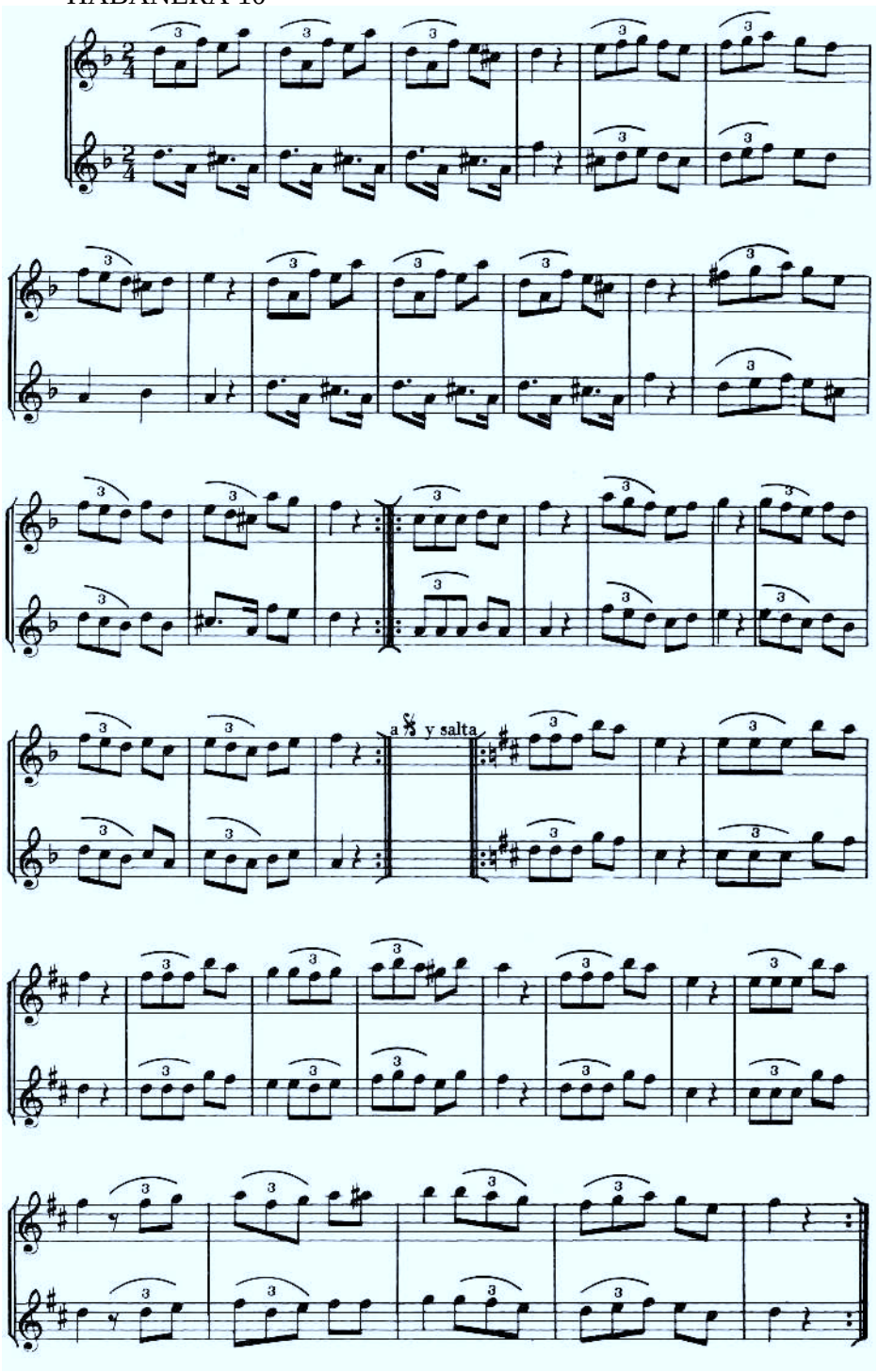


HABANERA 9

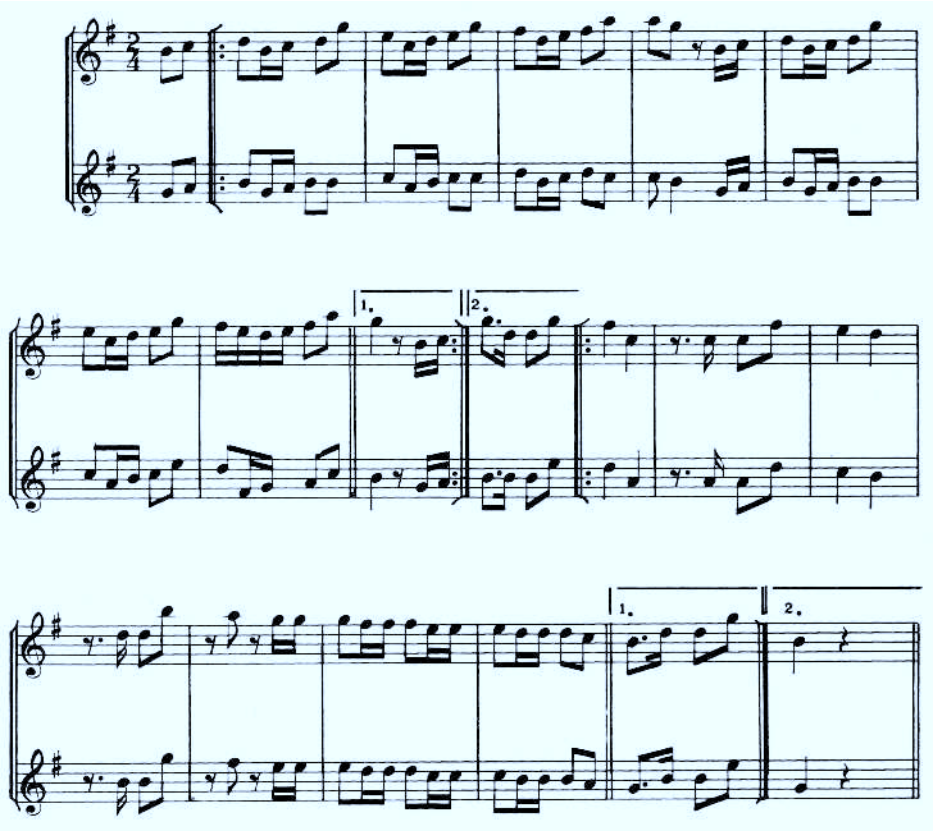




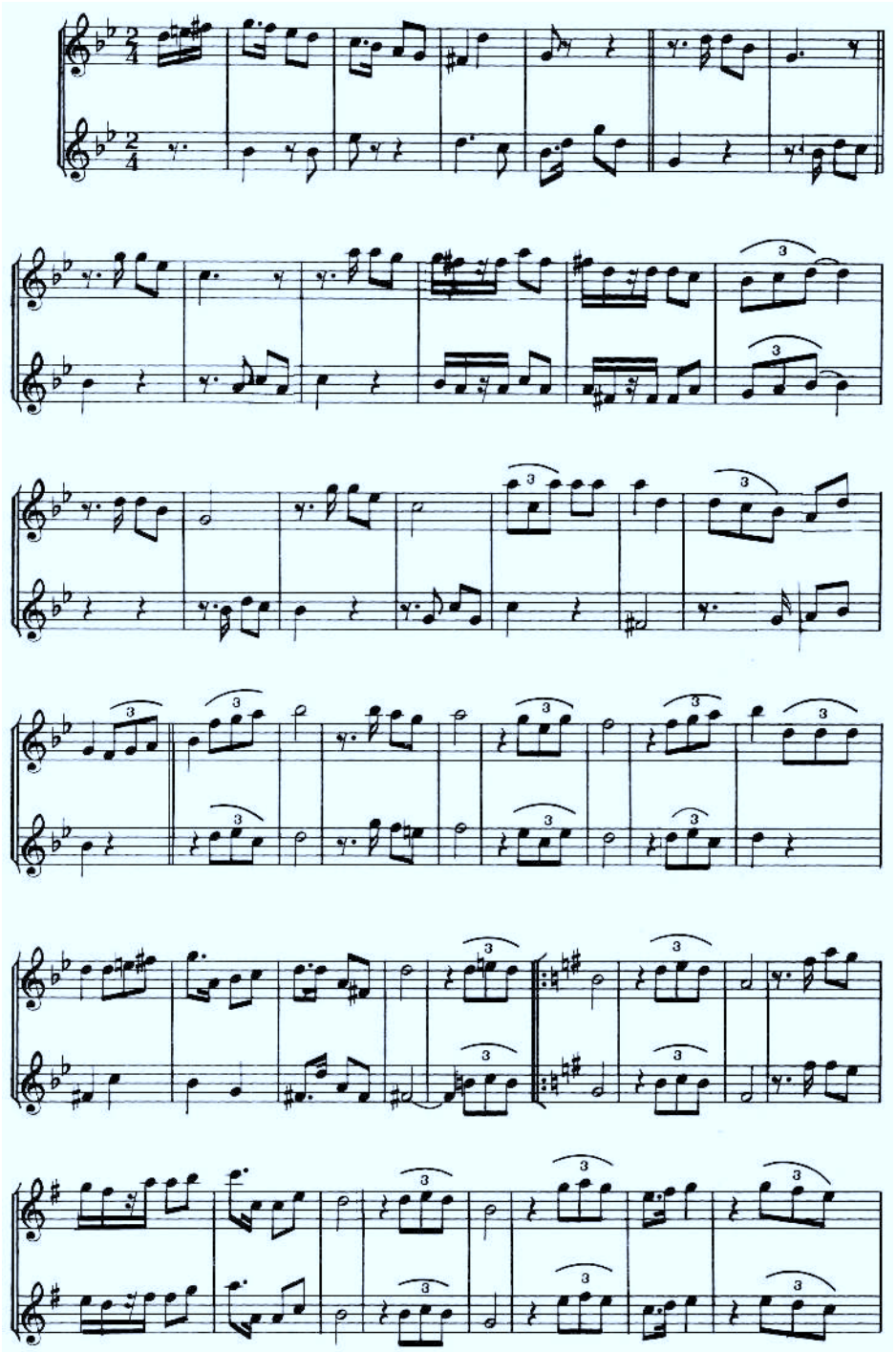
HABANERA 10

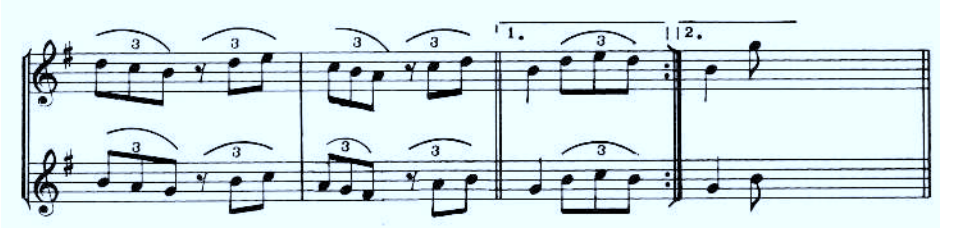


HABANERA 11

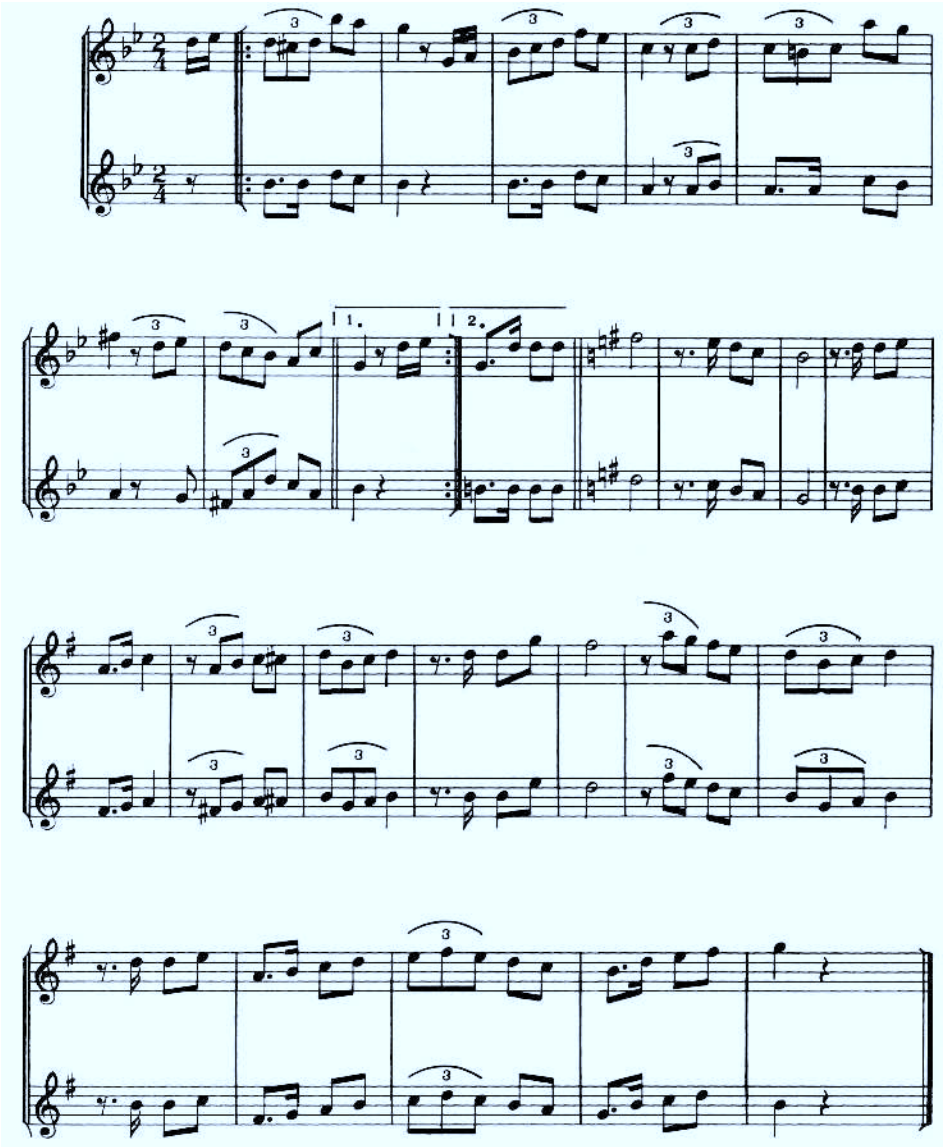


HABANERA 12

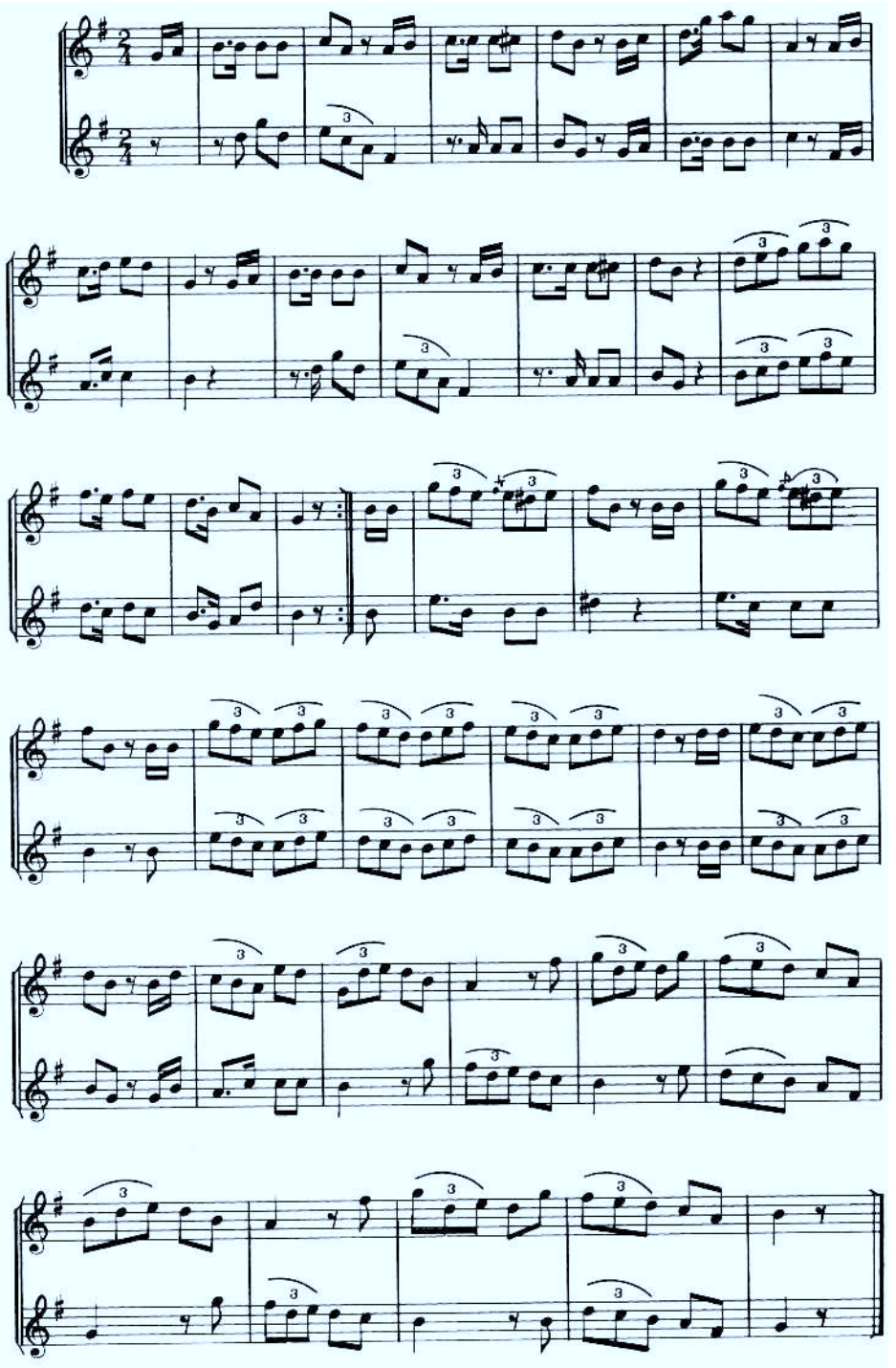



1.
2.

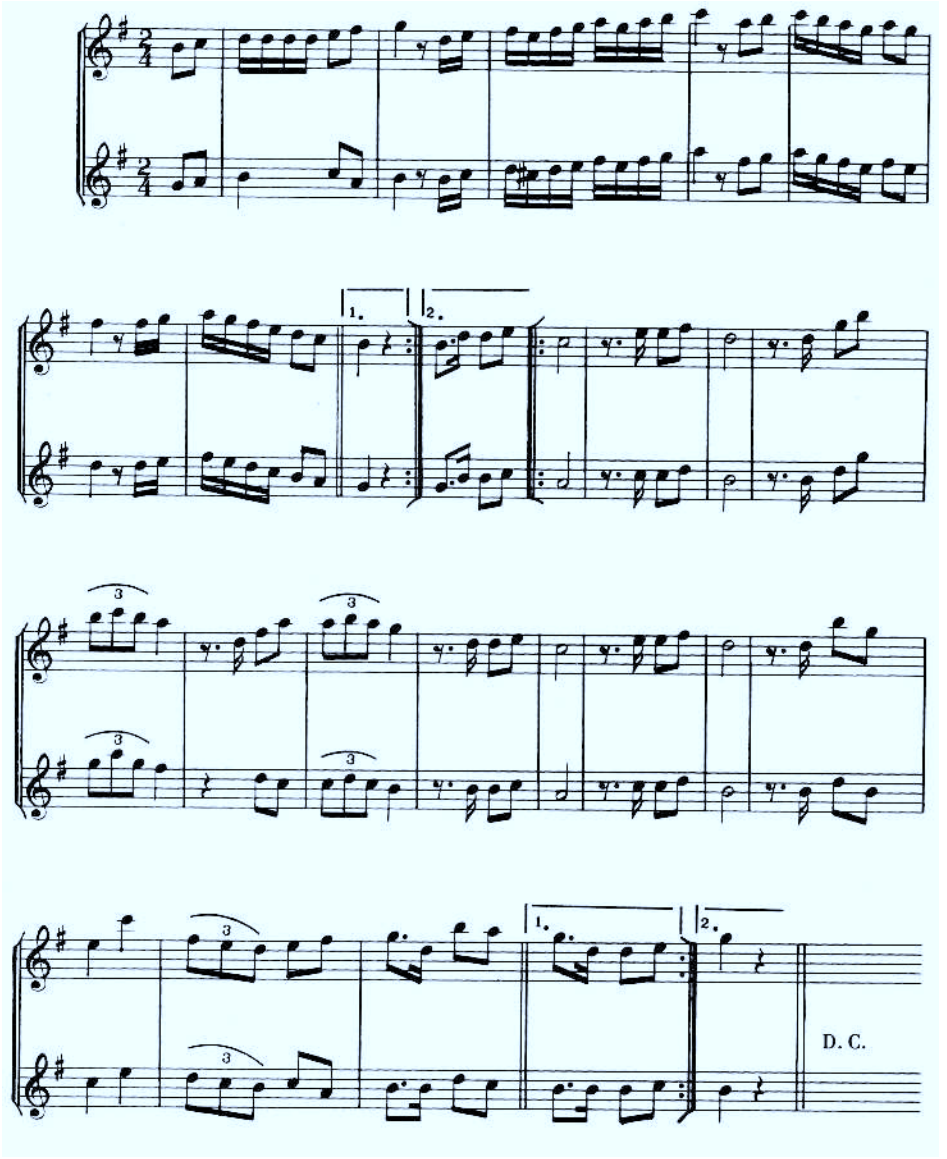
HABANERA 13



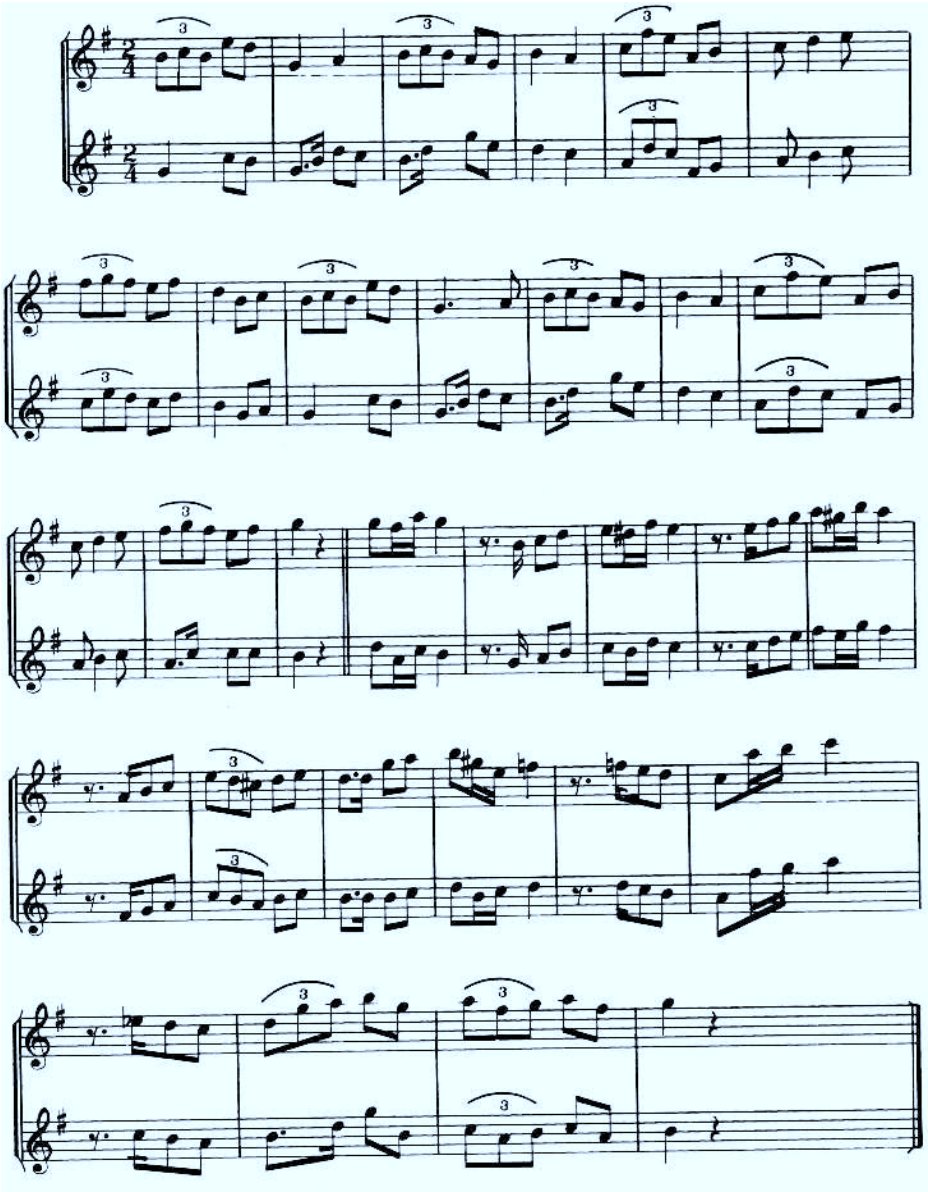
HABANERA 14



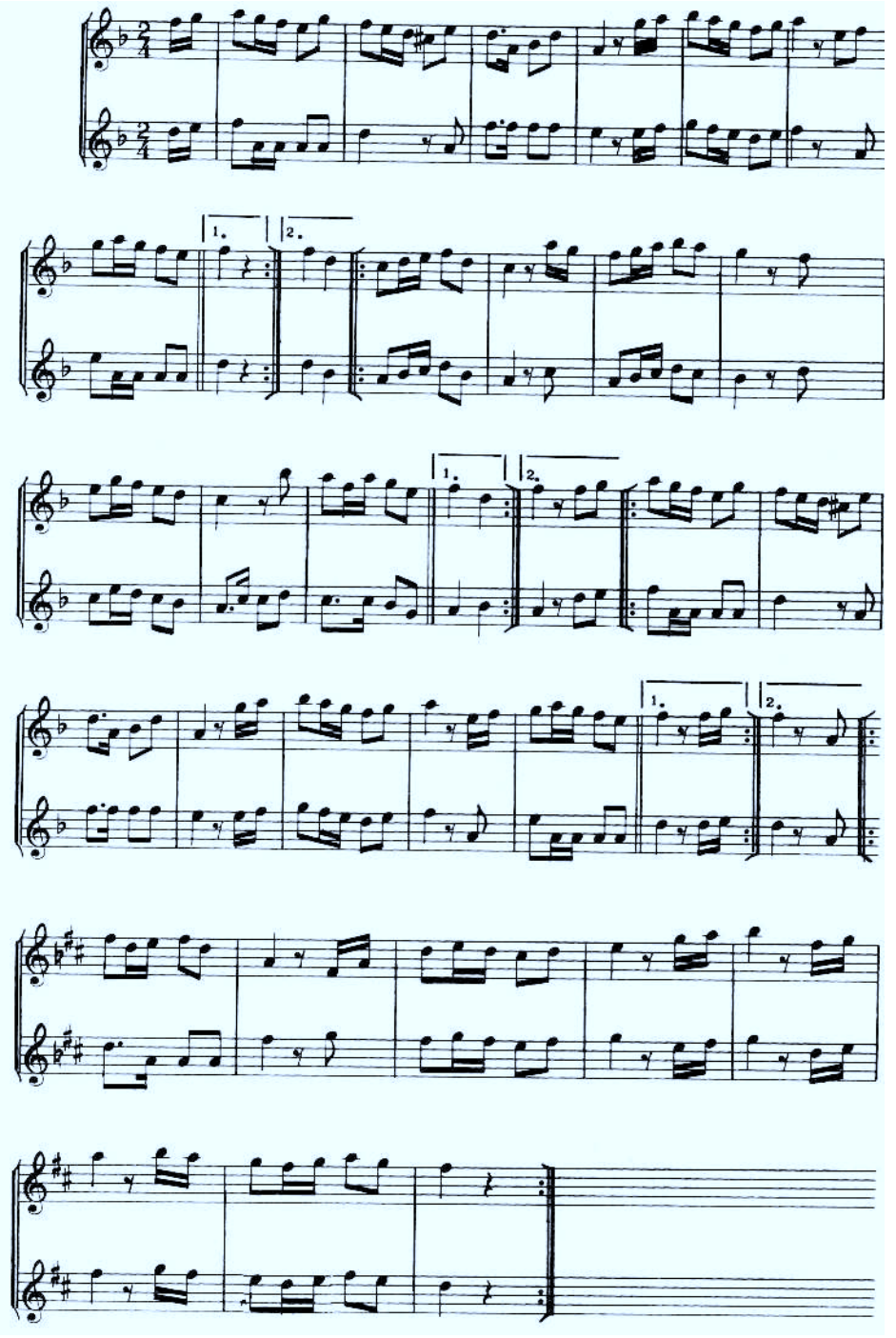
HABANERA 15



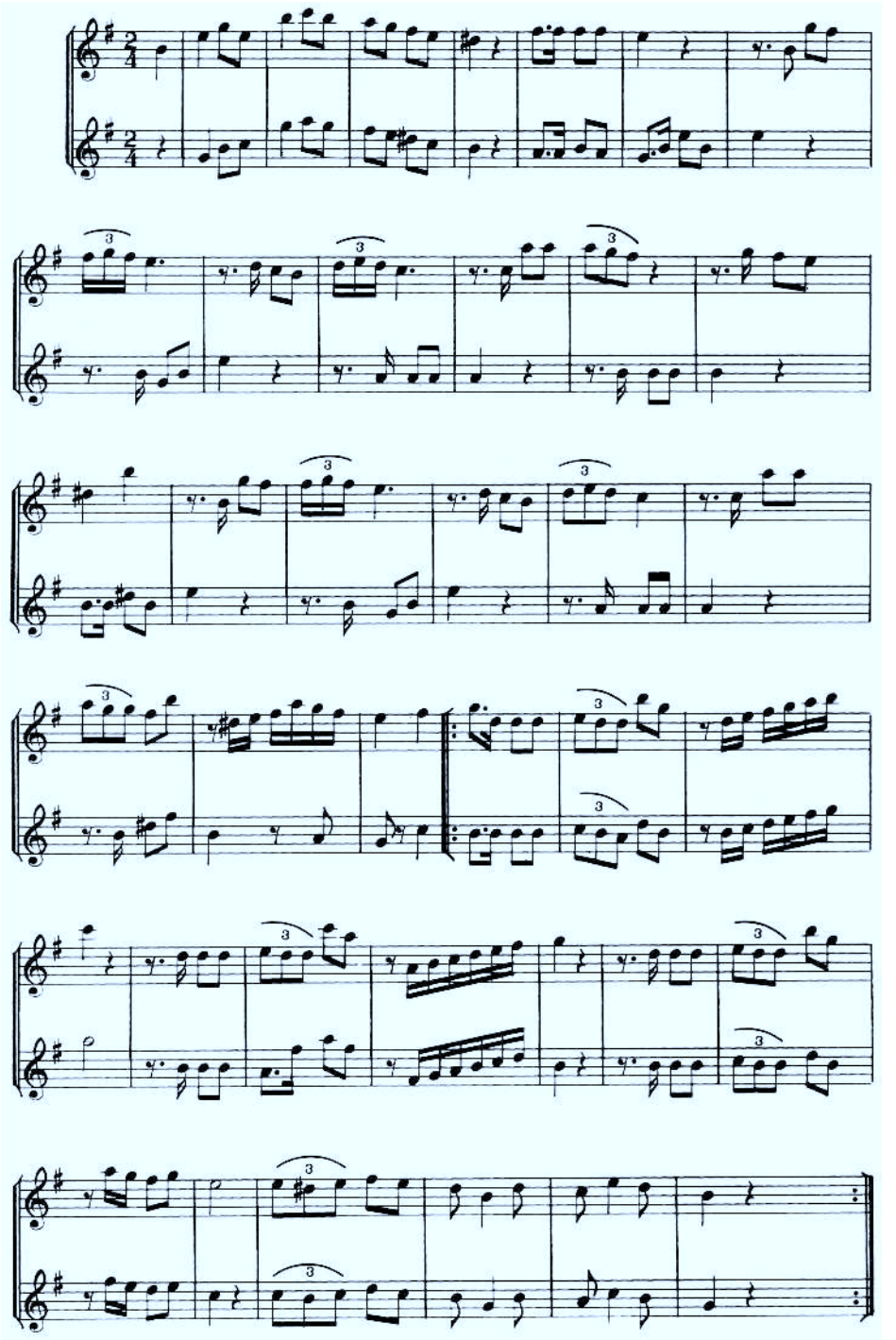
HABANERA 16



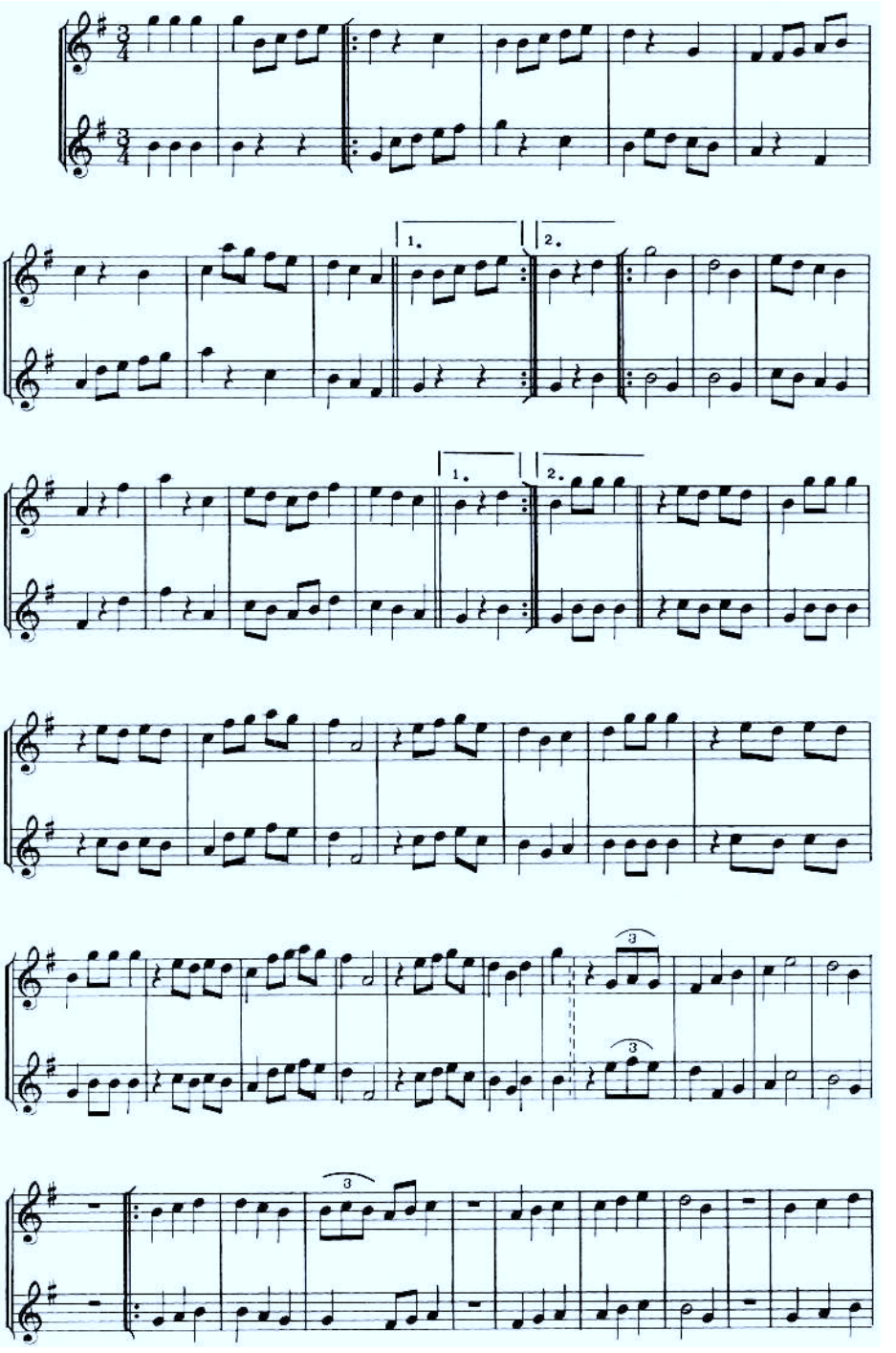
HABANERA 17

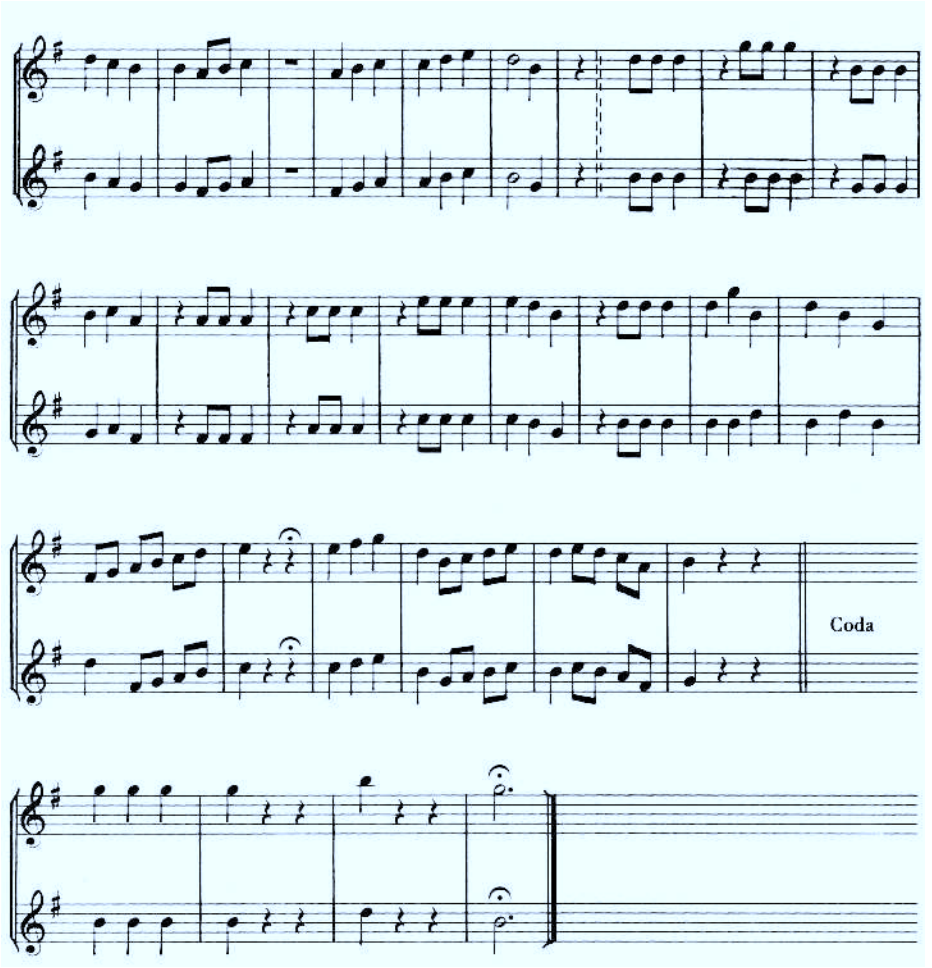


HABANERA 18

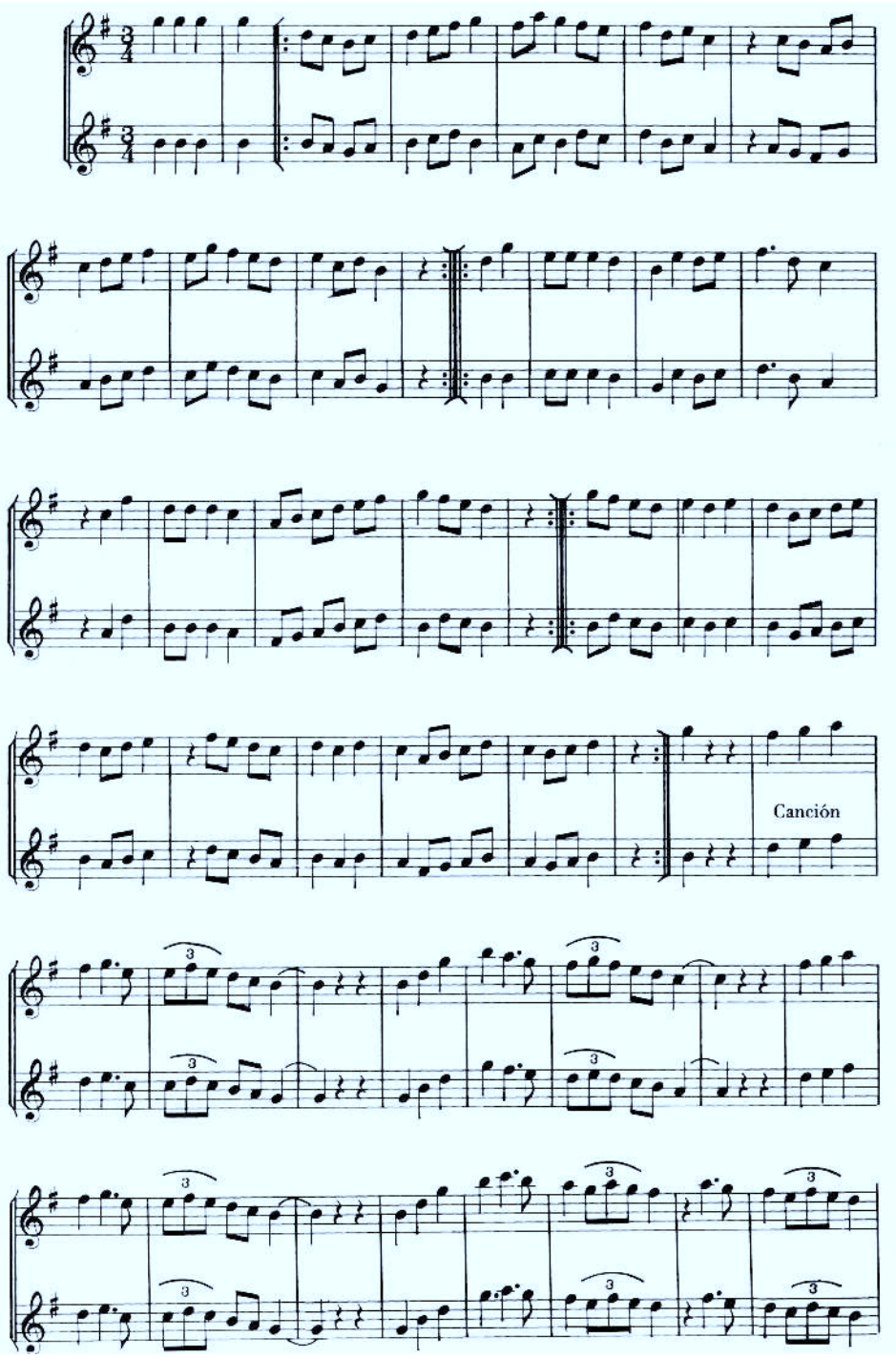


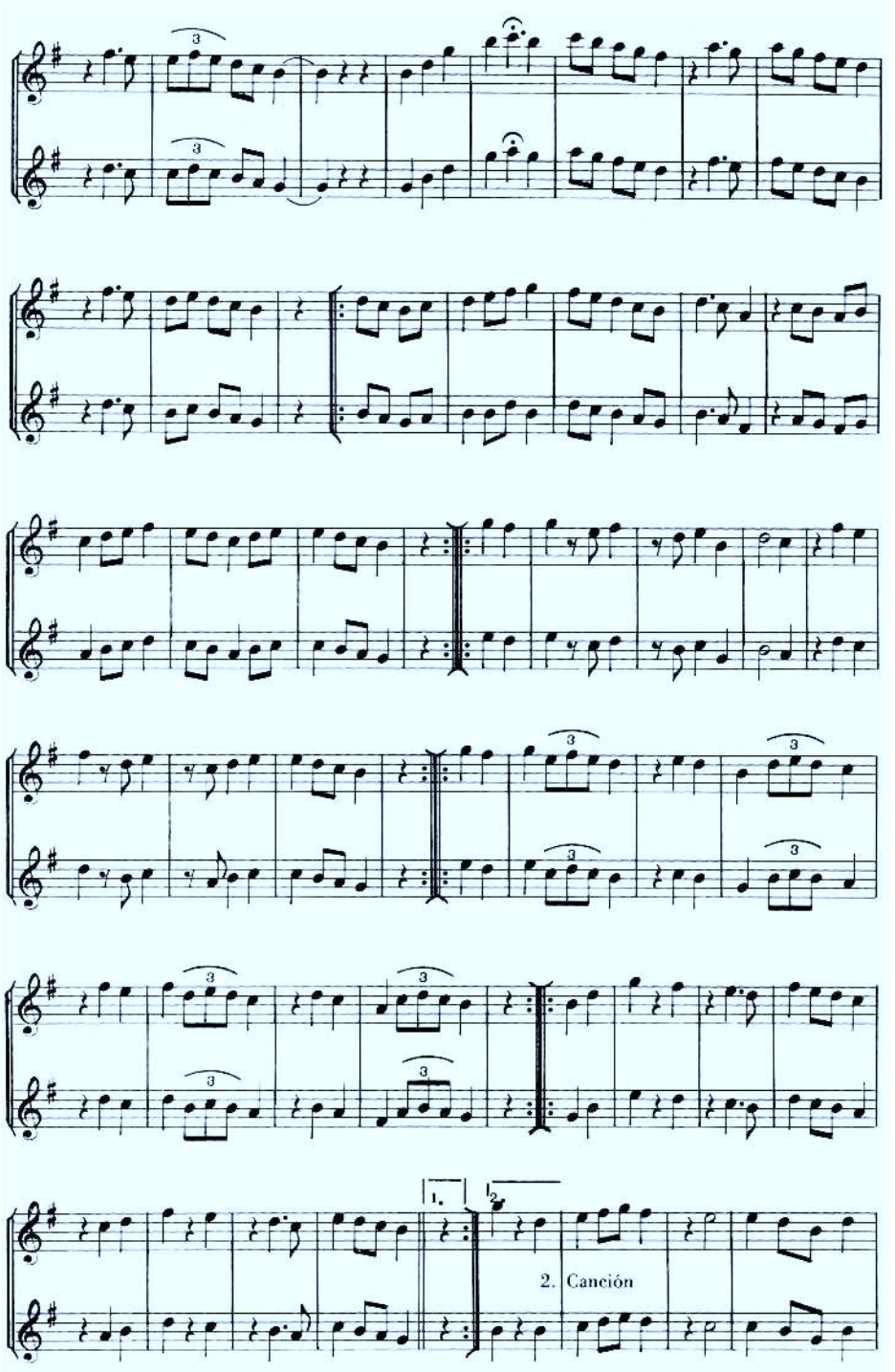
JOTA 1

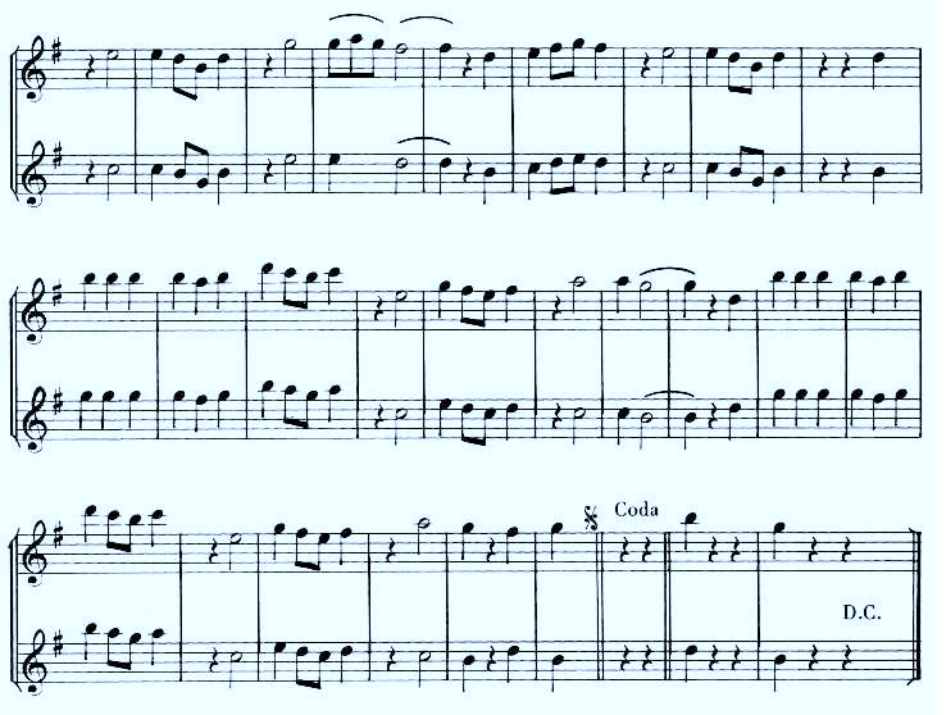



Coda

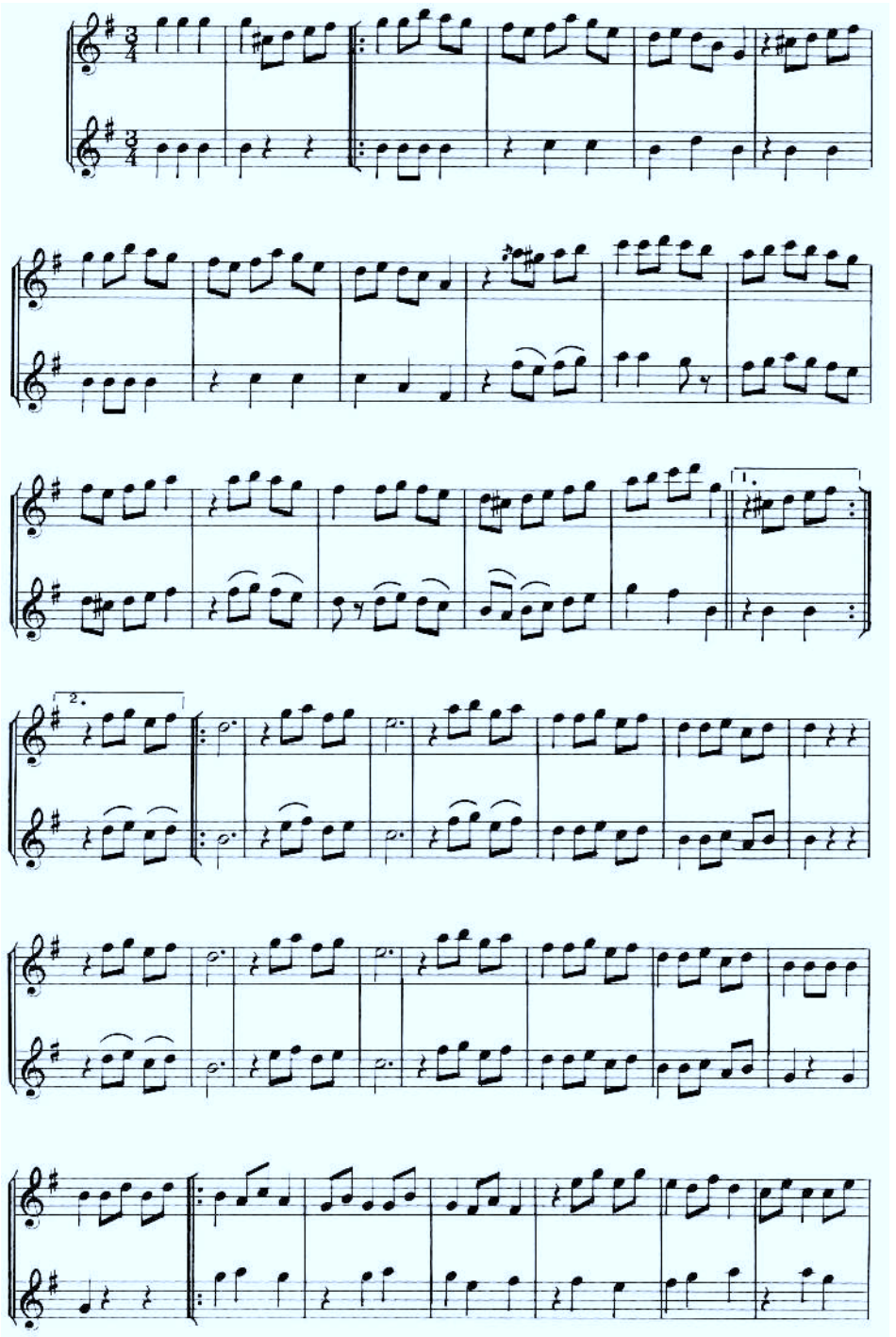
JOTA 2

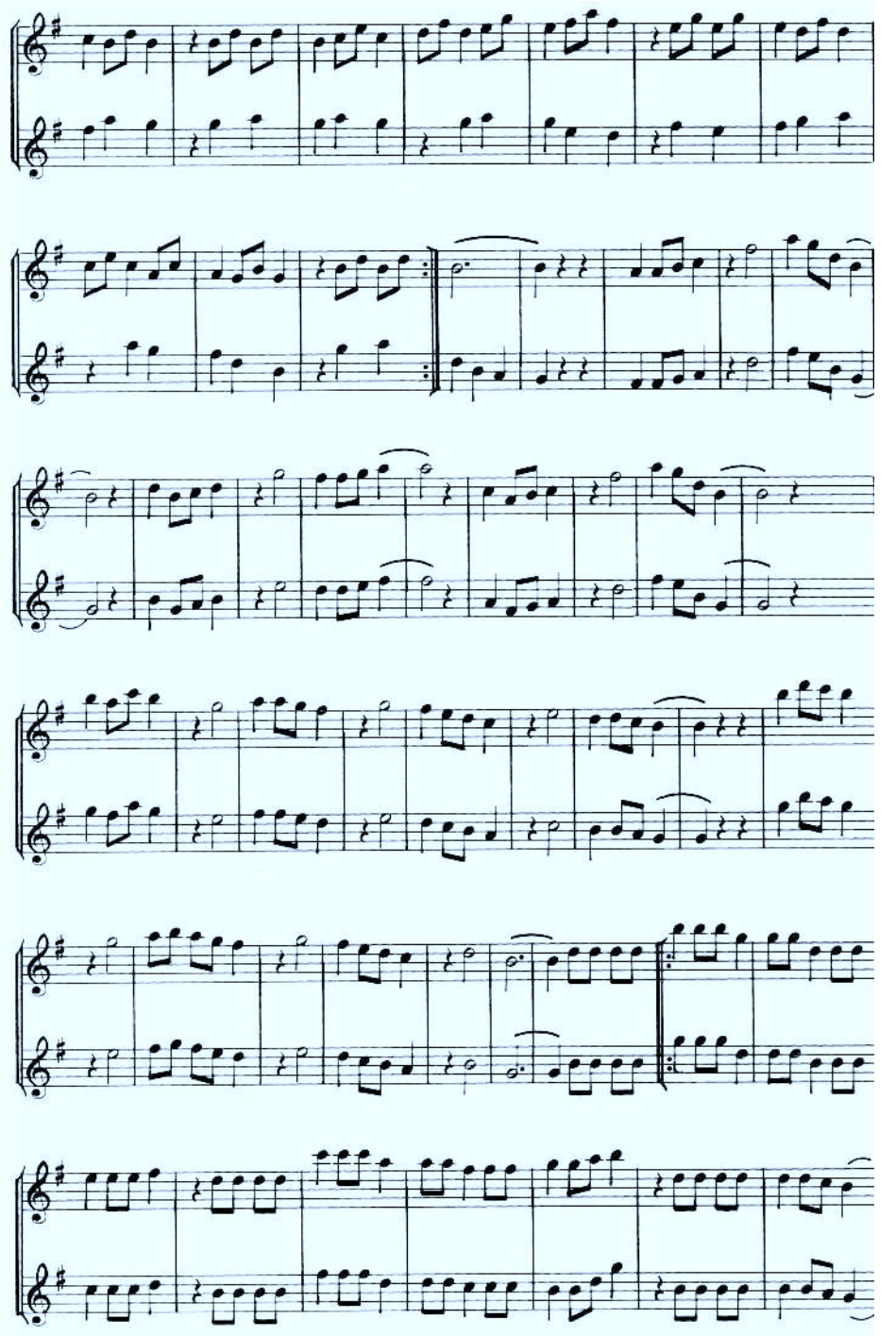


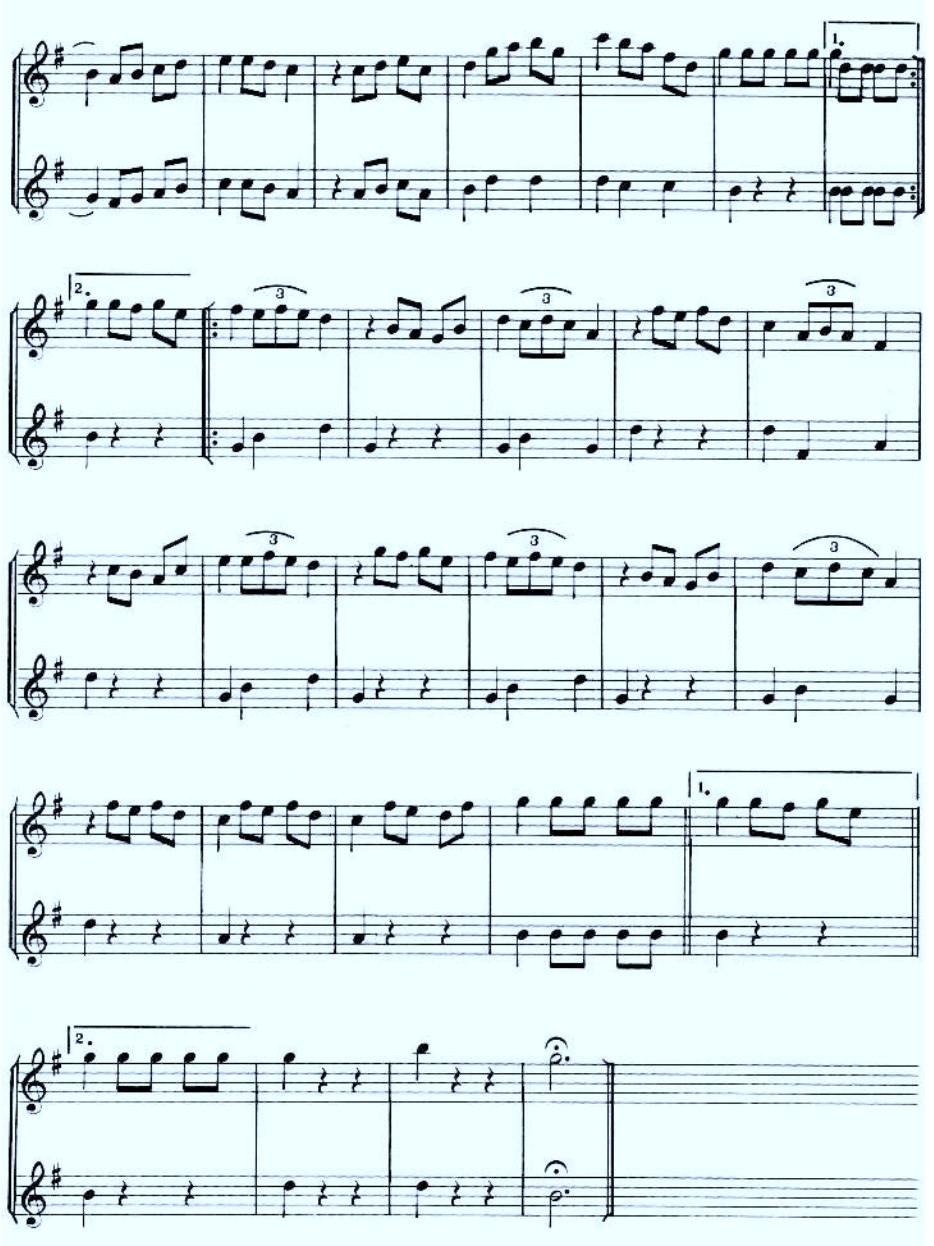

1.
2.
2. Canción


Coda
D.C.

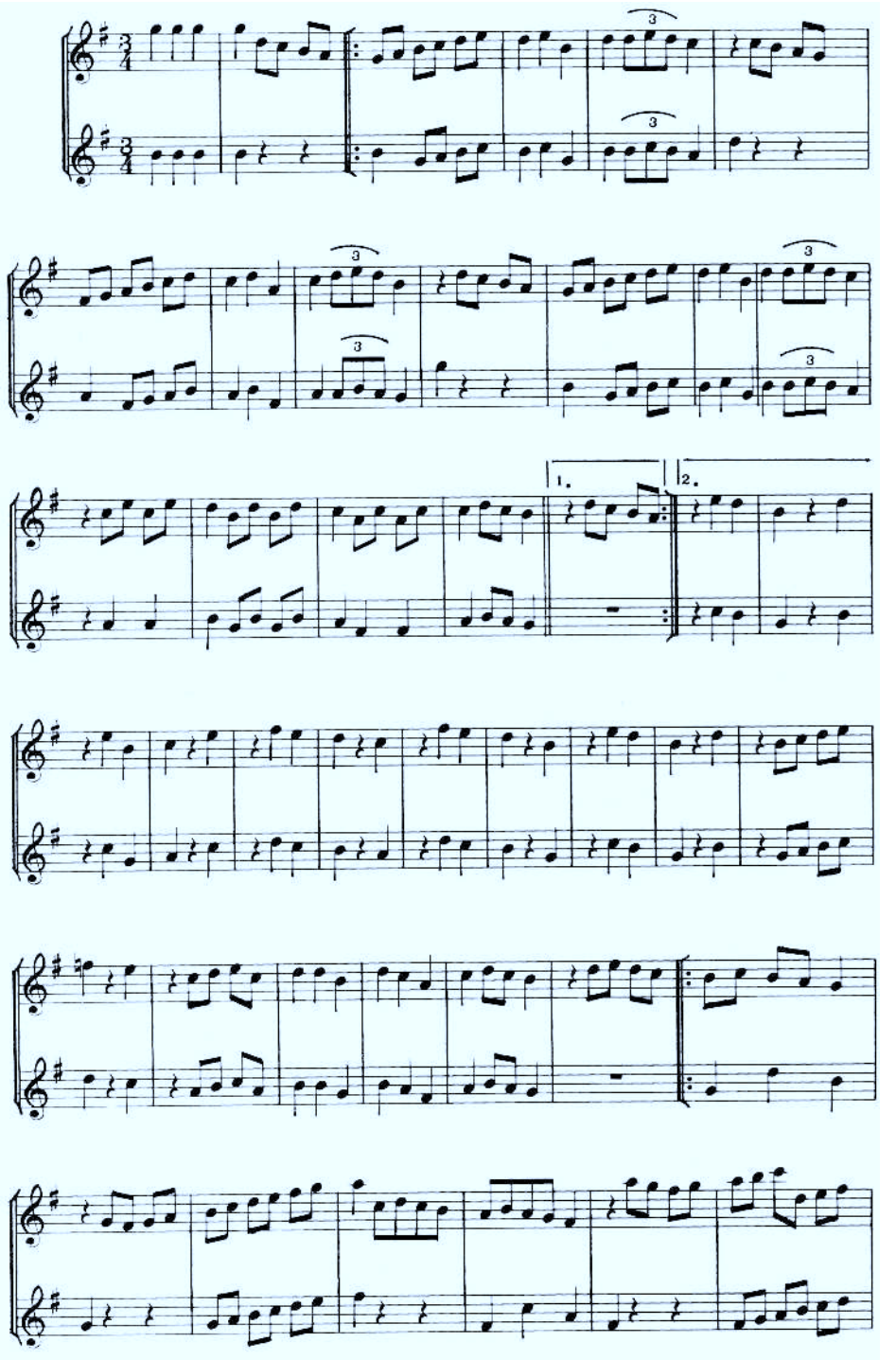
JOTA 3

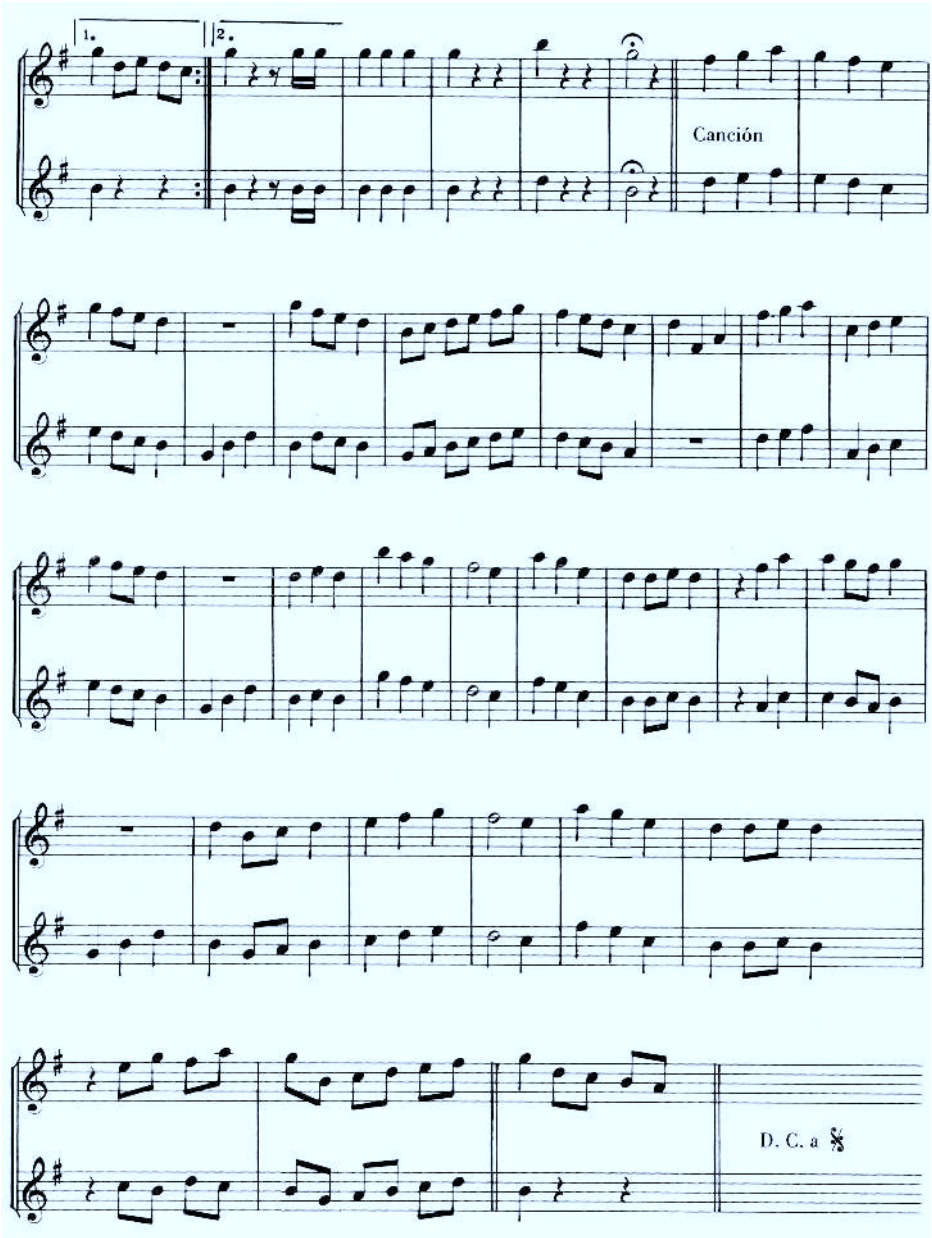




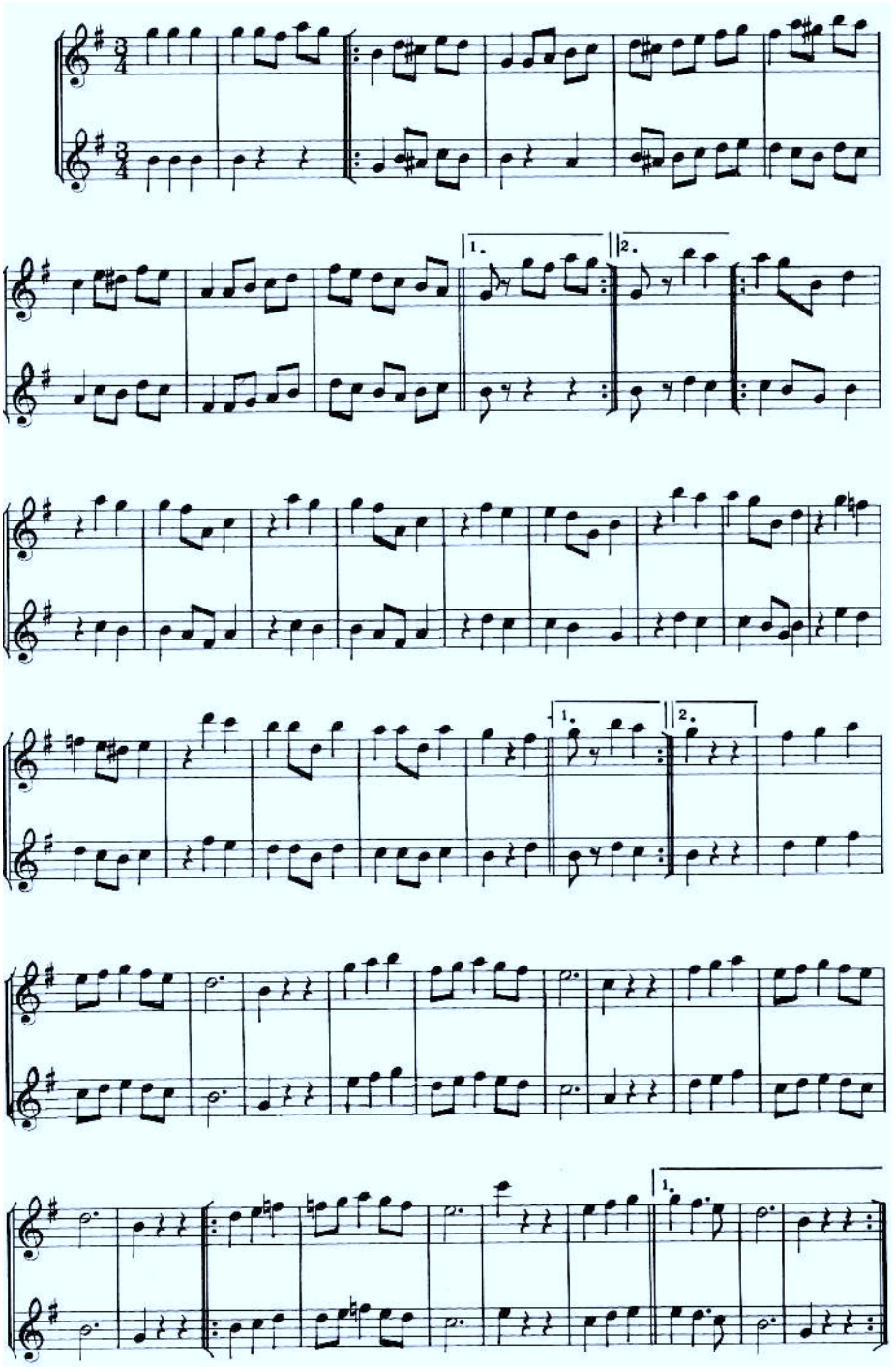


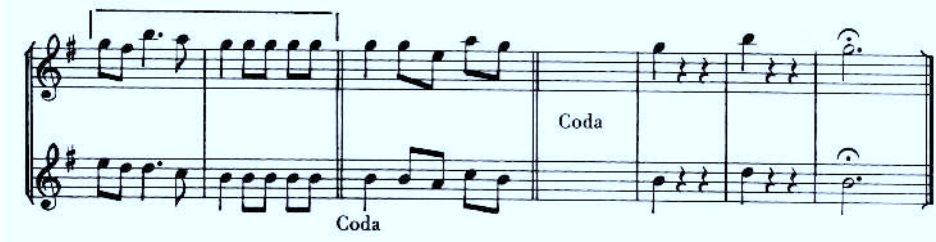
JOTA 5



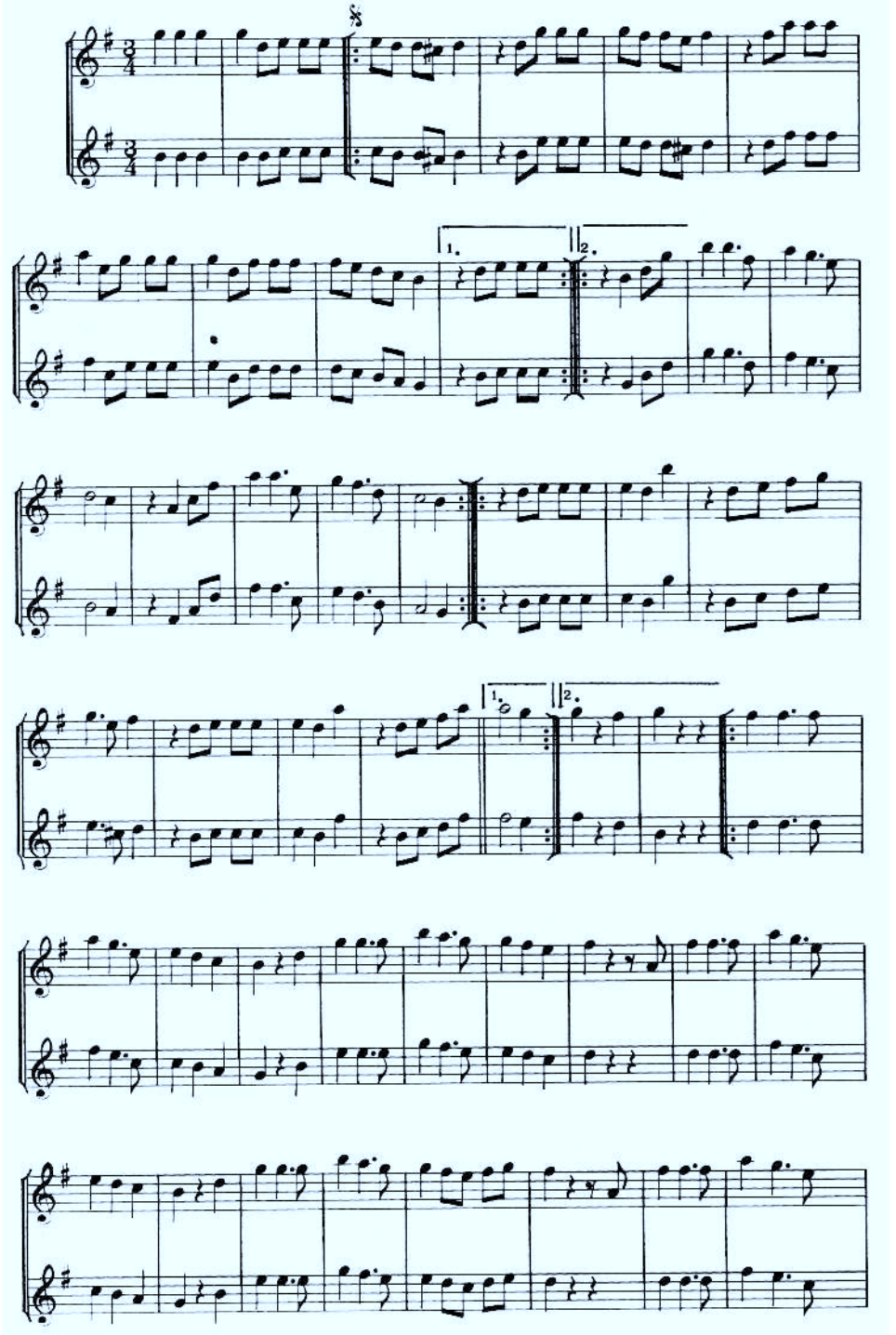

1.
2.
Canción
D. C. a 𝄋

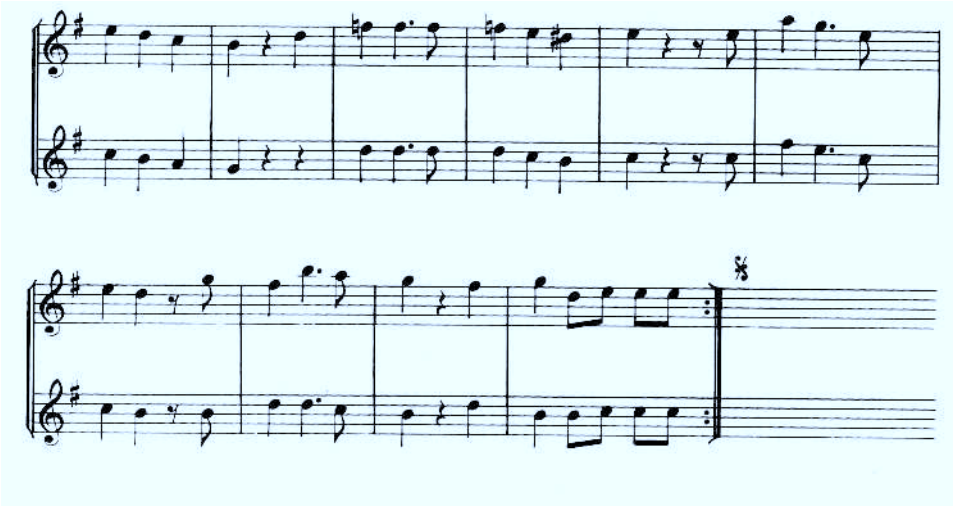
JOTA 6



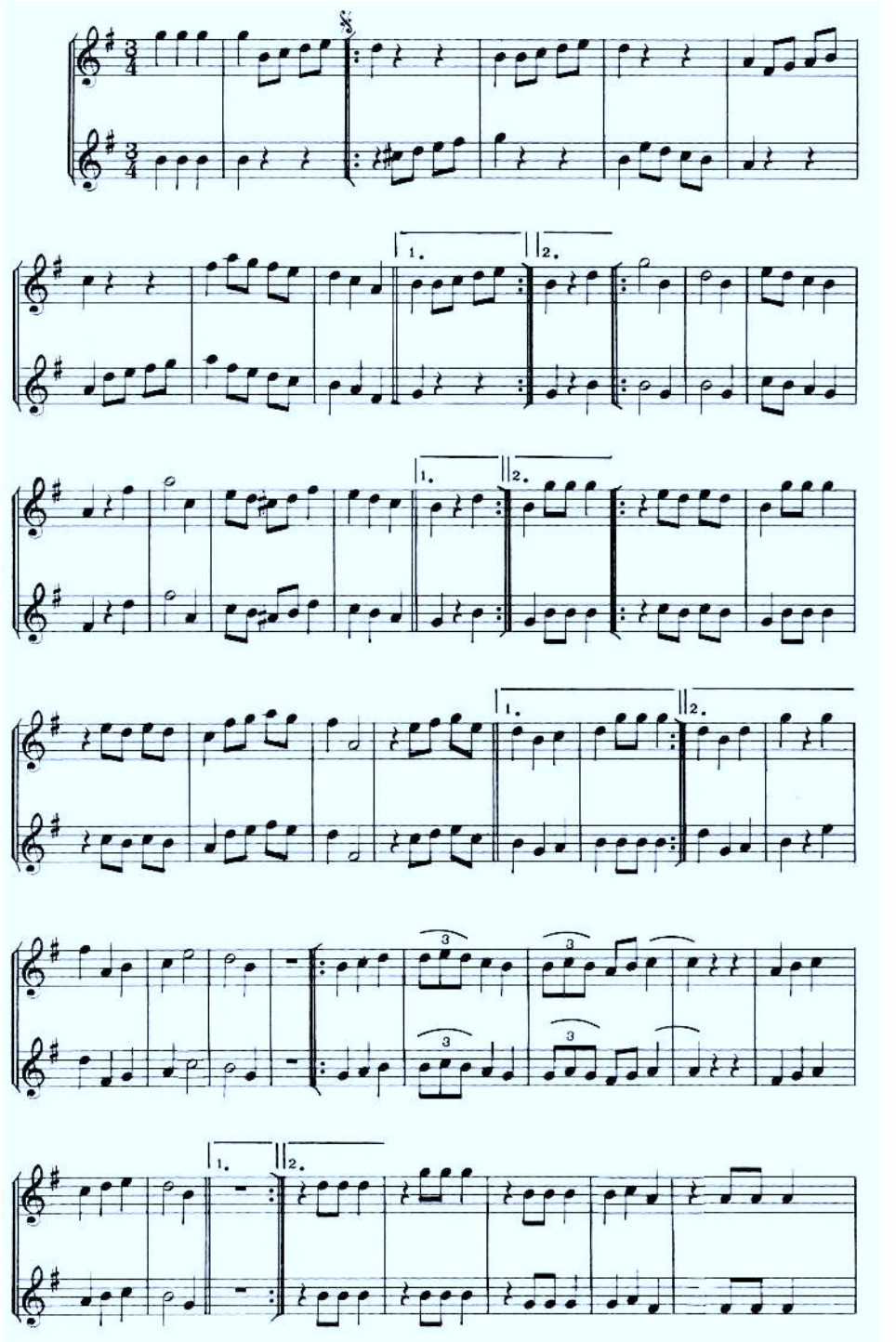

Coda
Coda

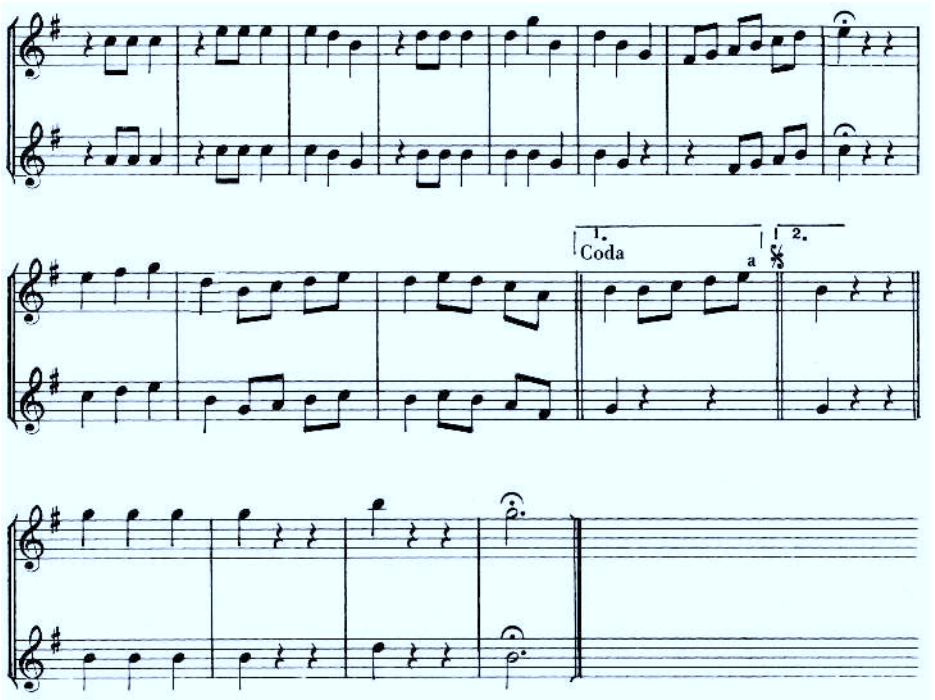
JOTA 7



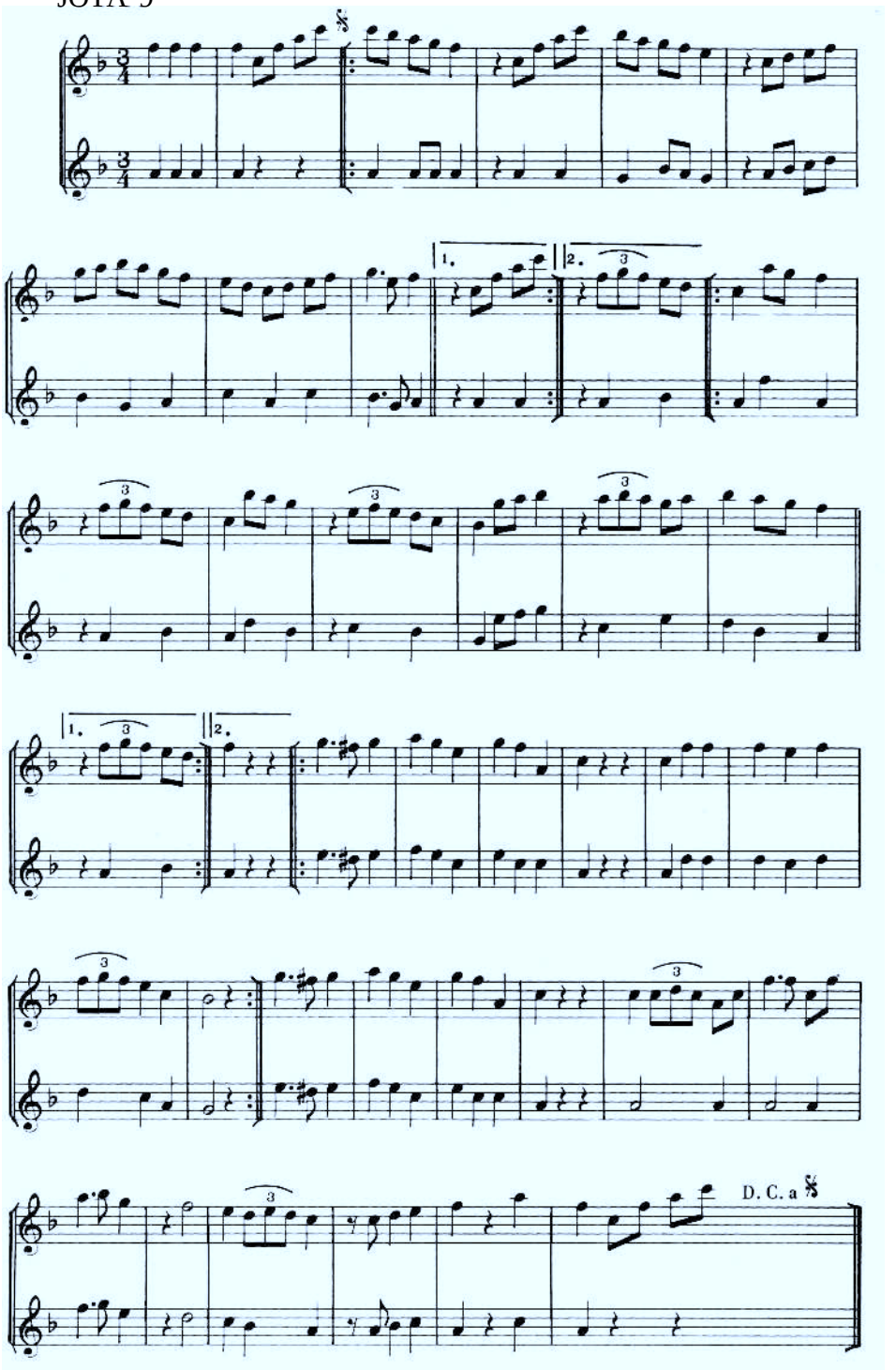


JOTA 8

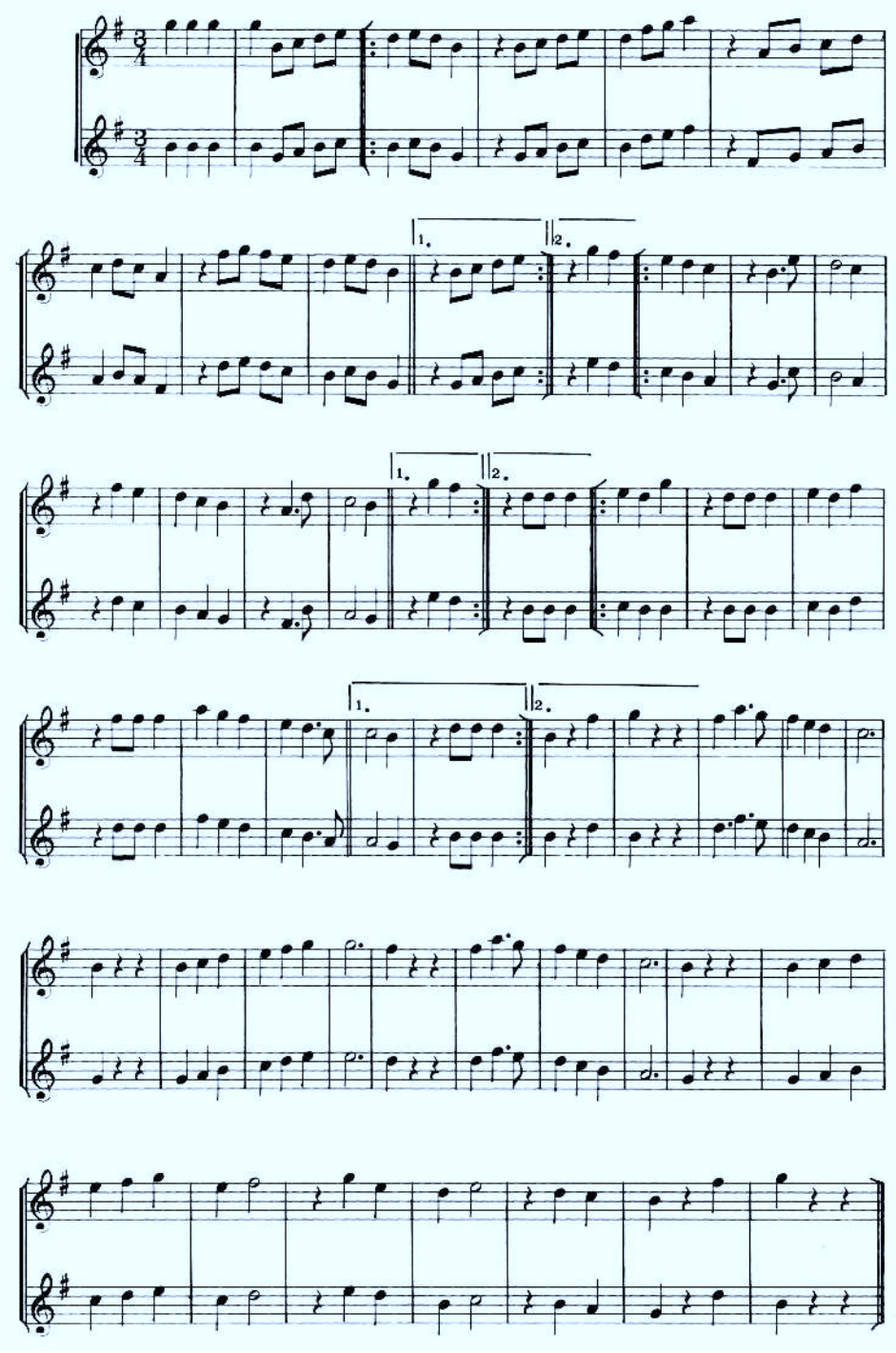



1.
Coda
a
2.

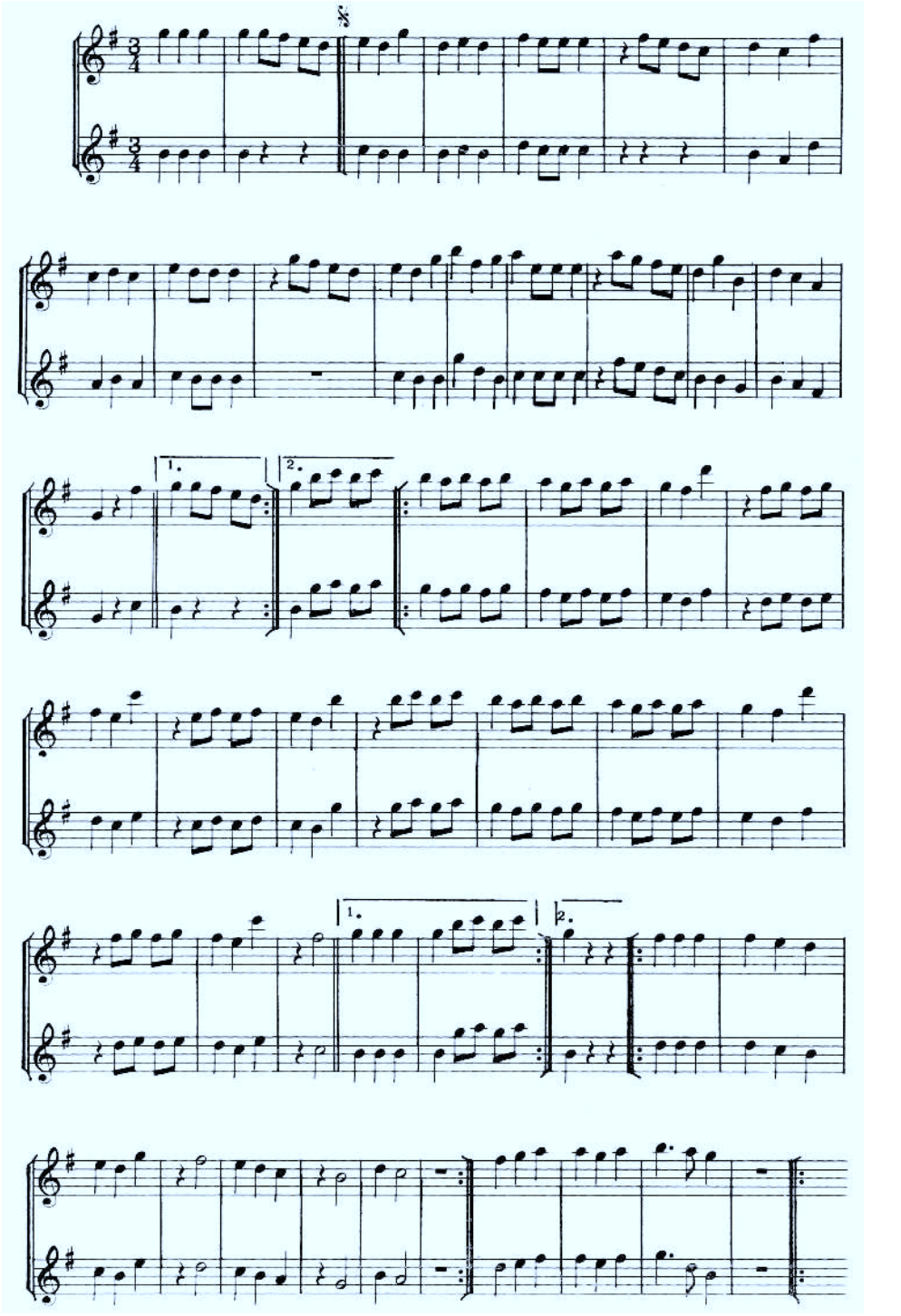
JOTA 9

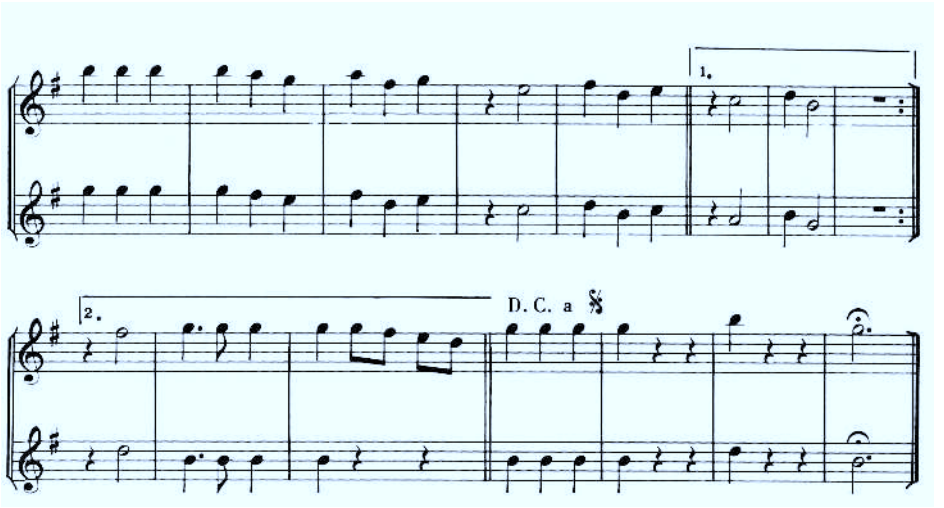


JOTA 10

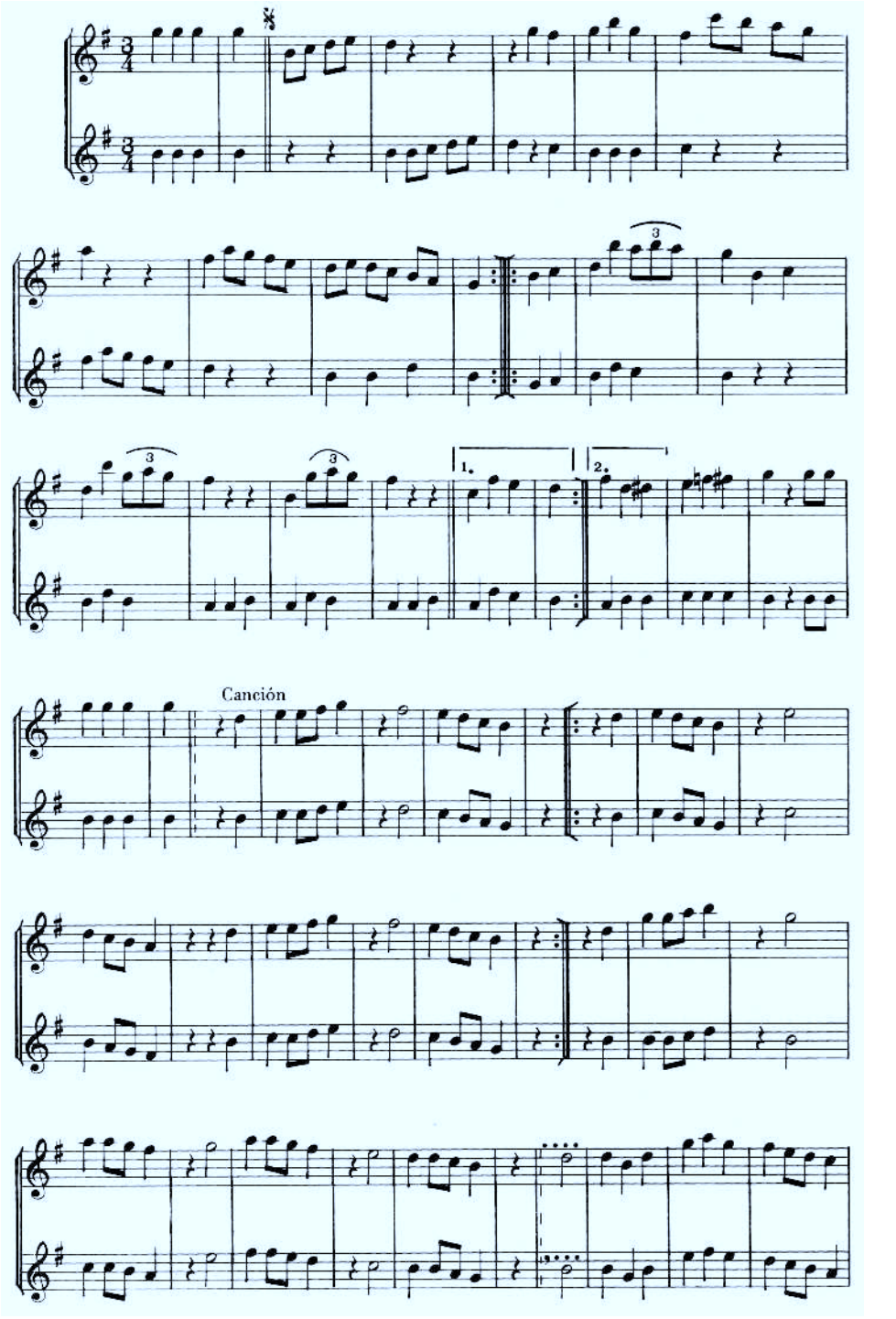


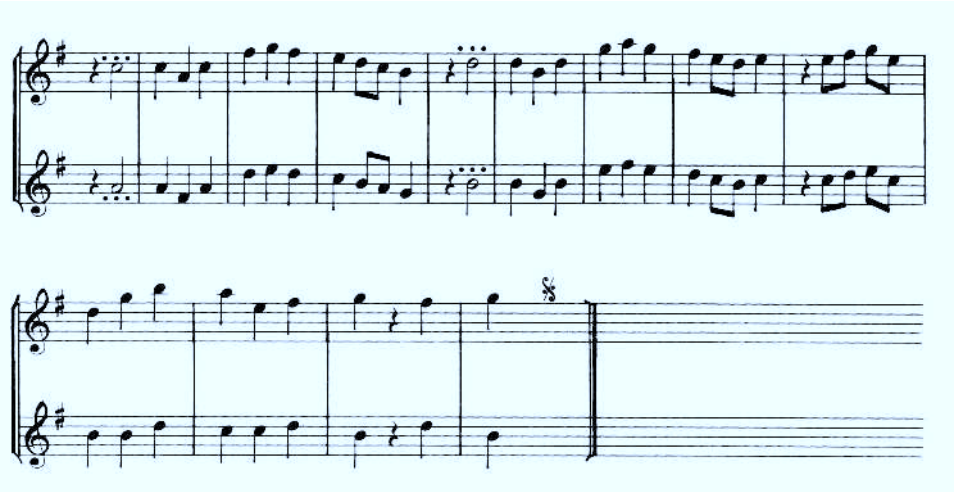
LA LLANISCA



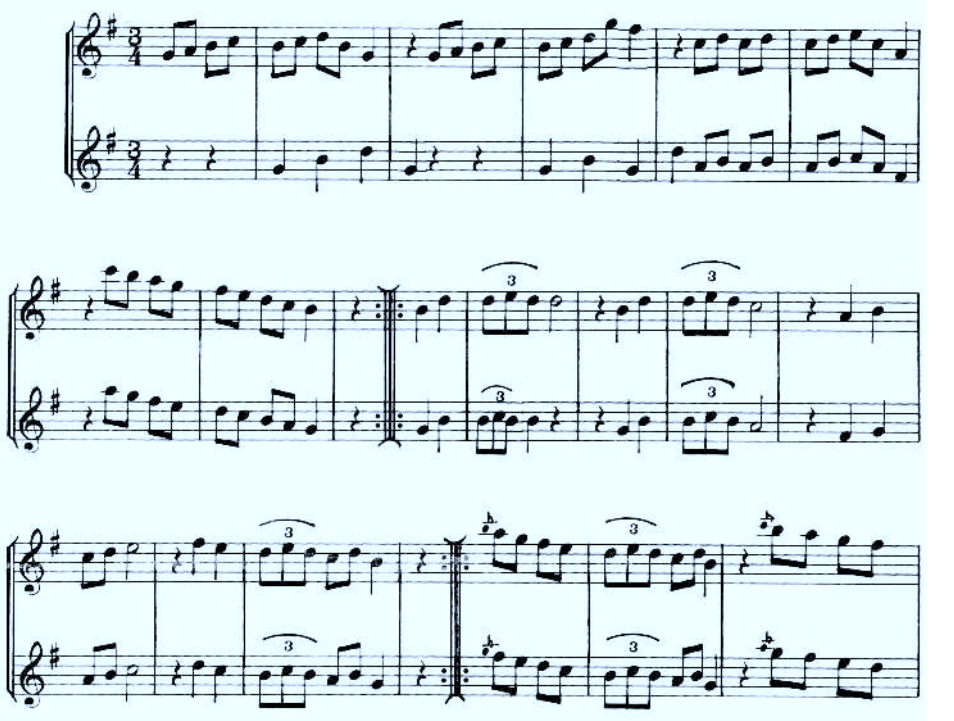

1.
2.
D. C. a 𝄋

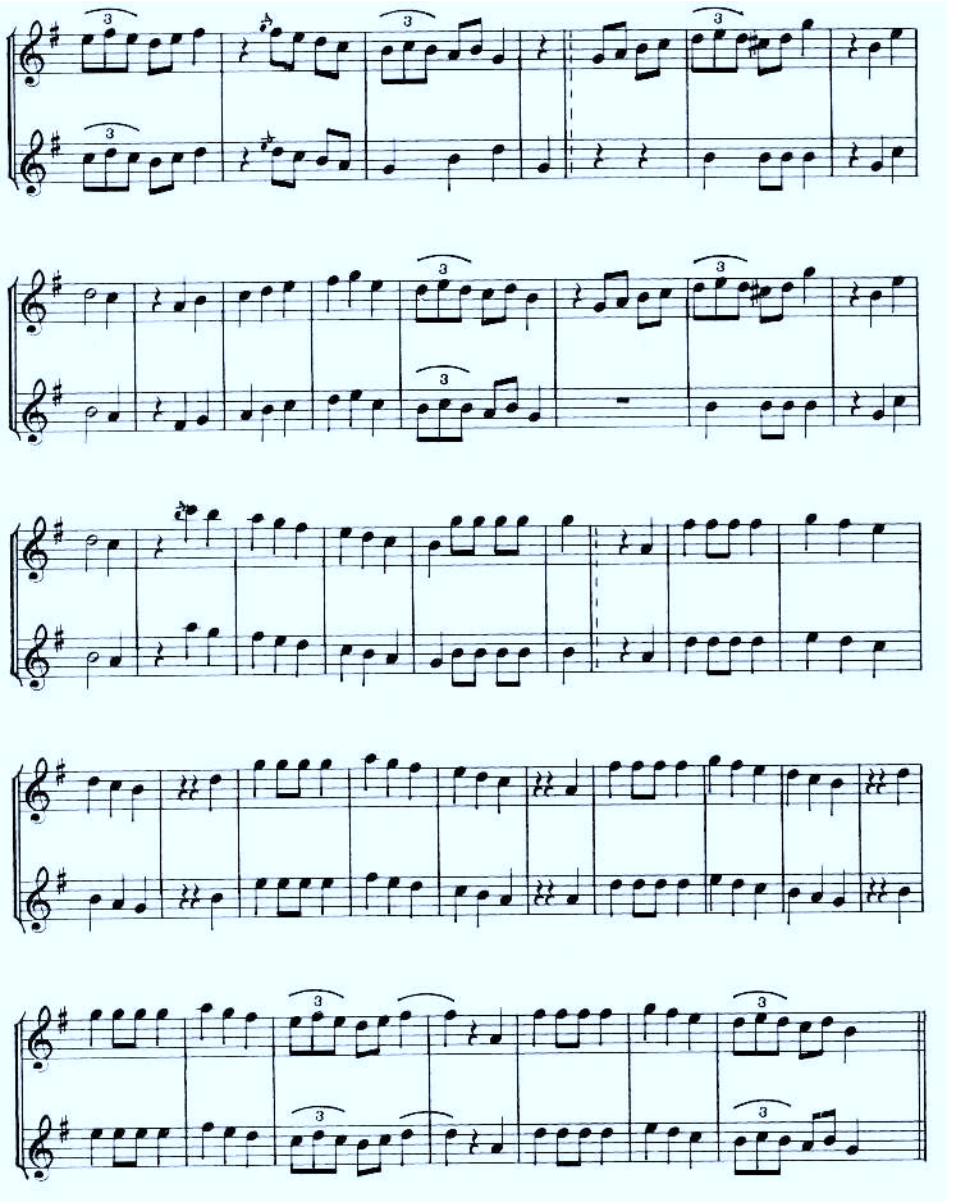
LAS RELIQUIAS



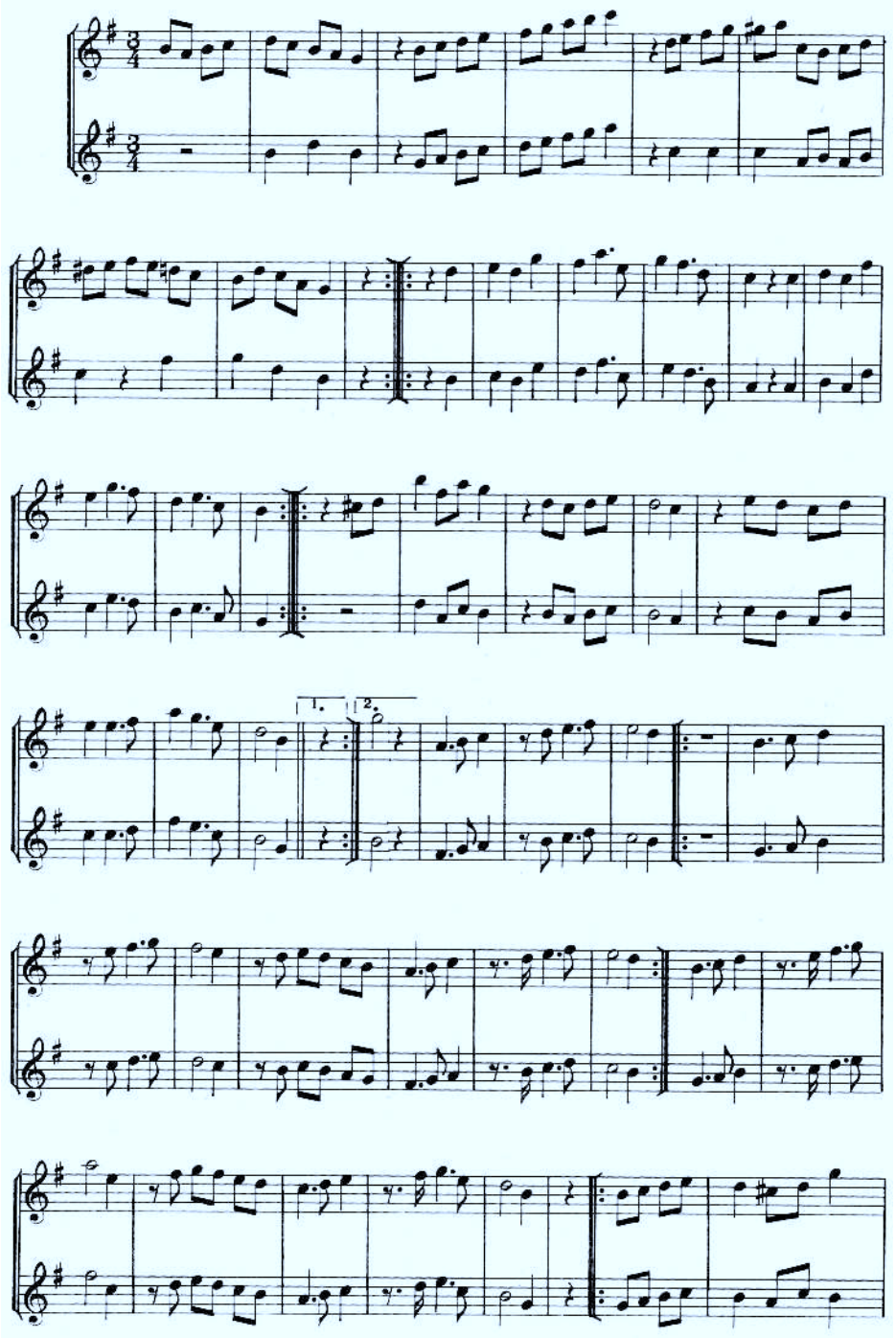


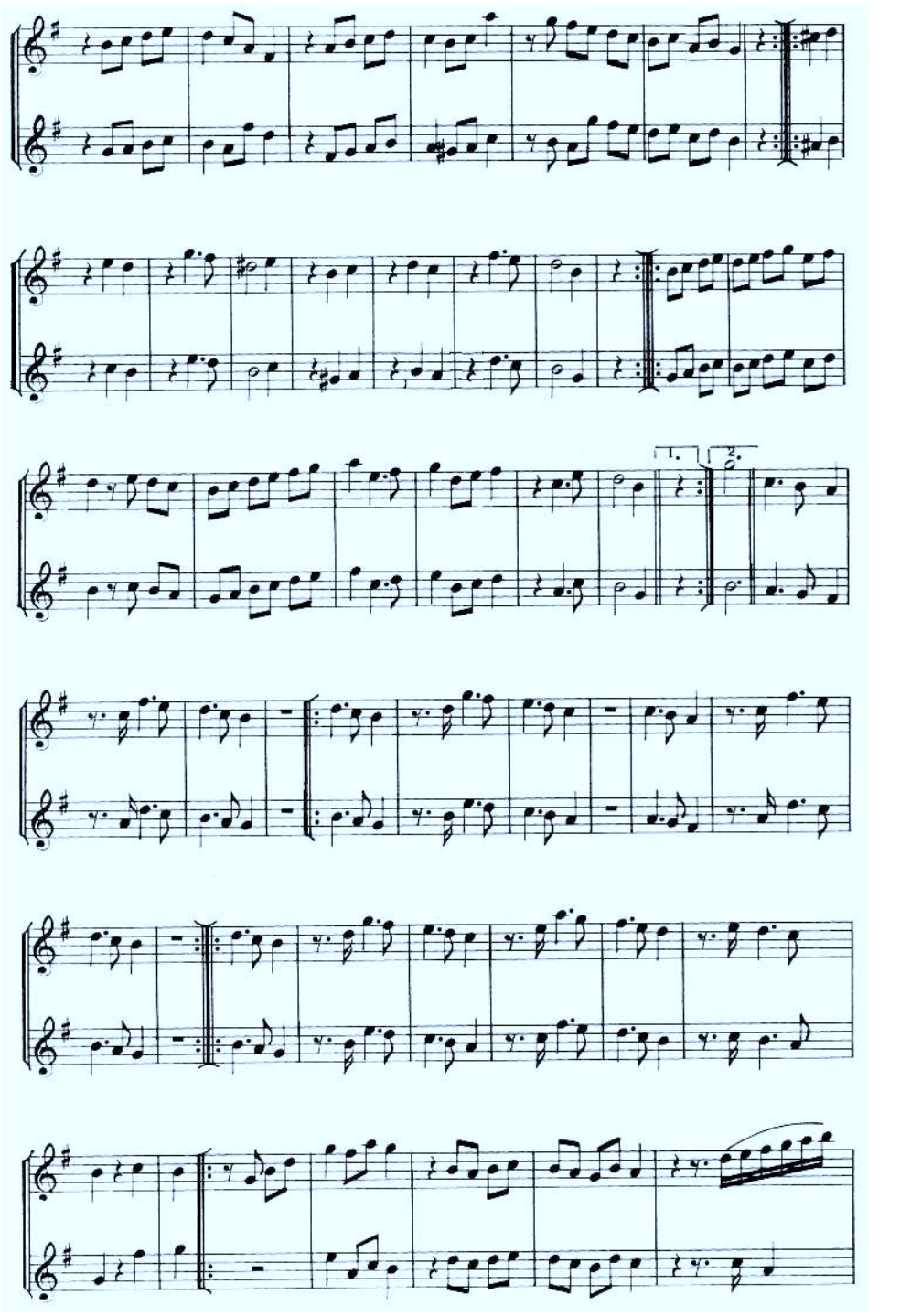
JOTA

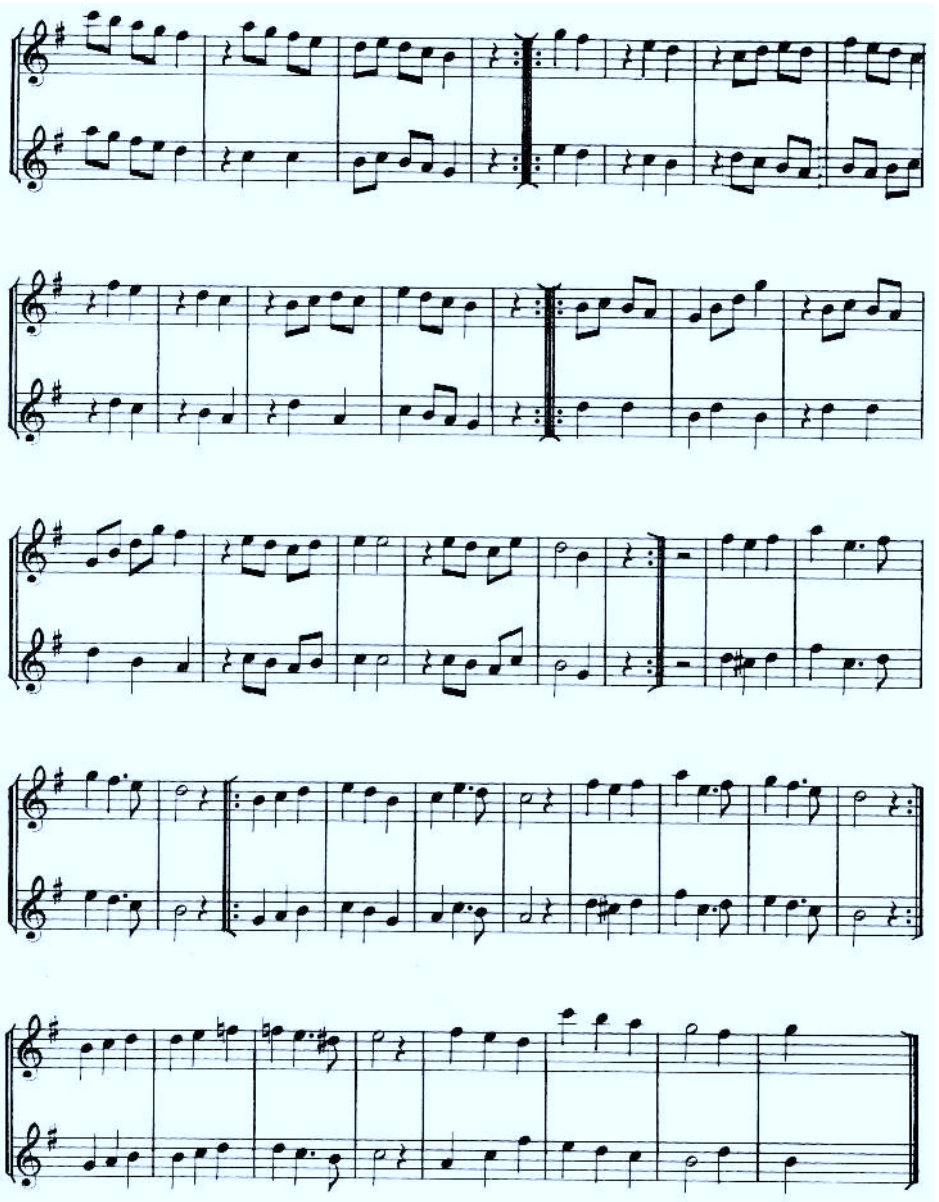




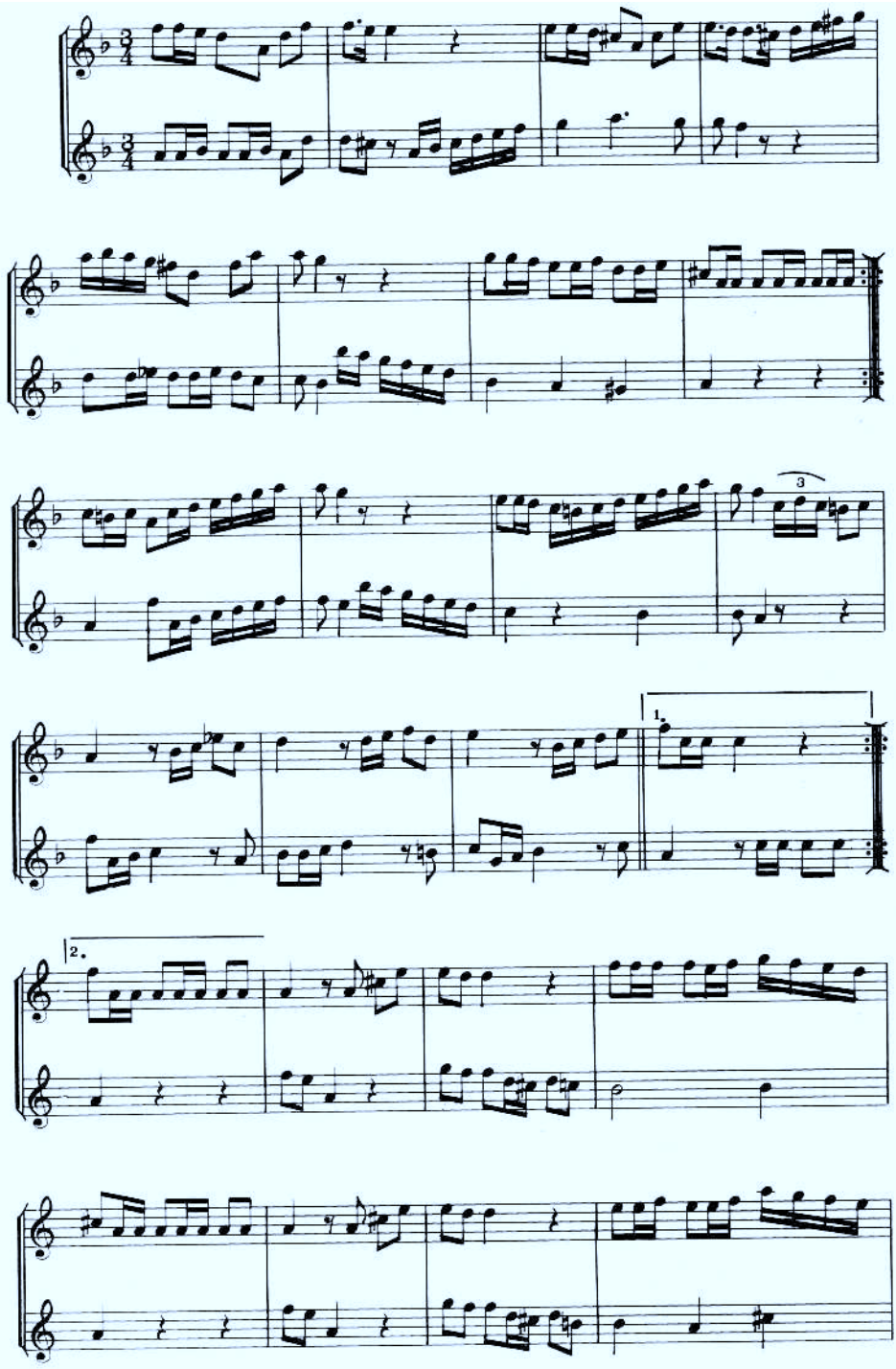
JOTA EN SOL MAYOR

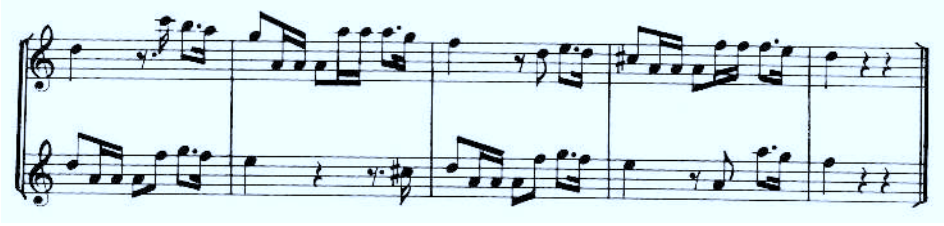




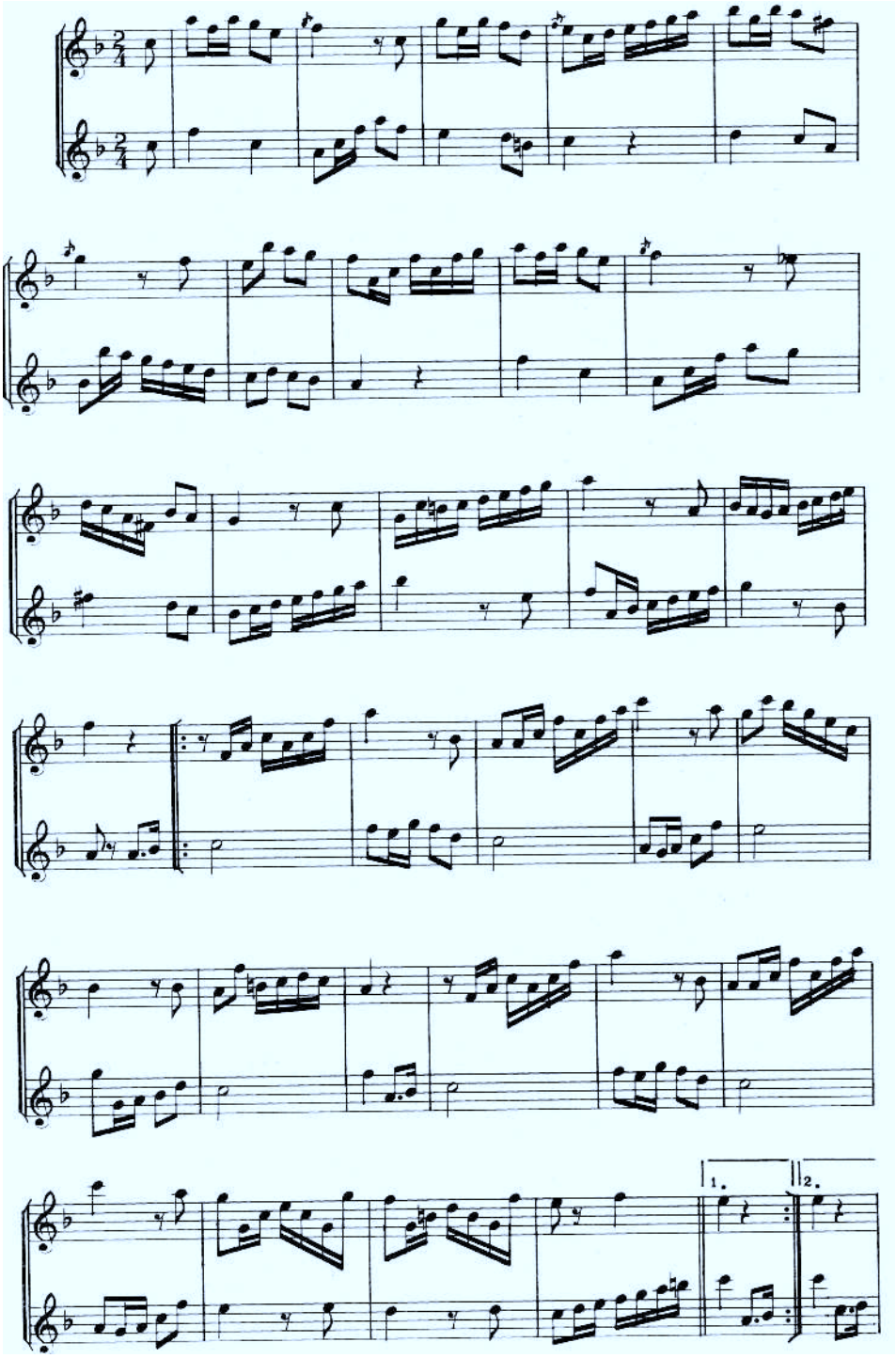


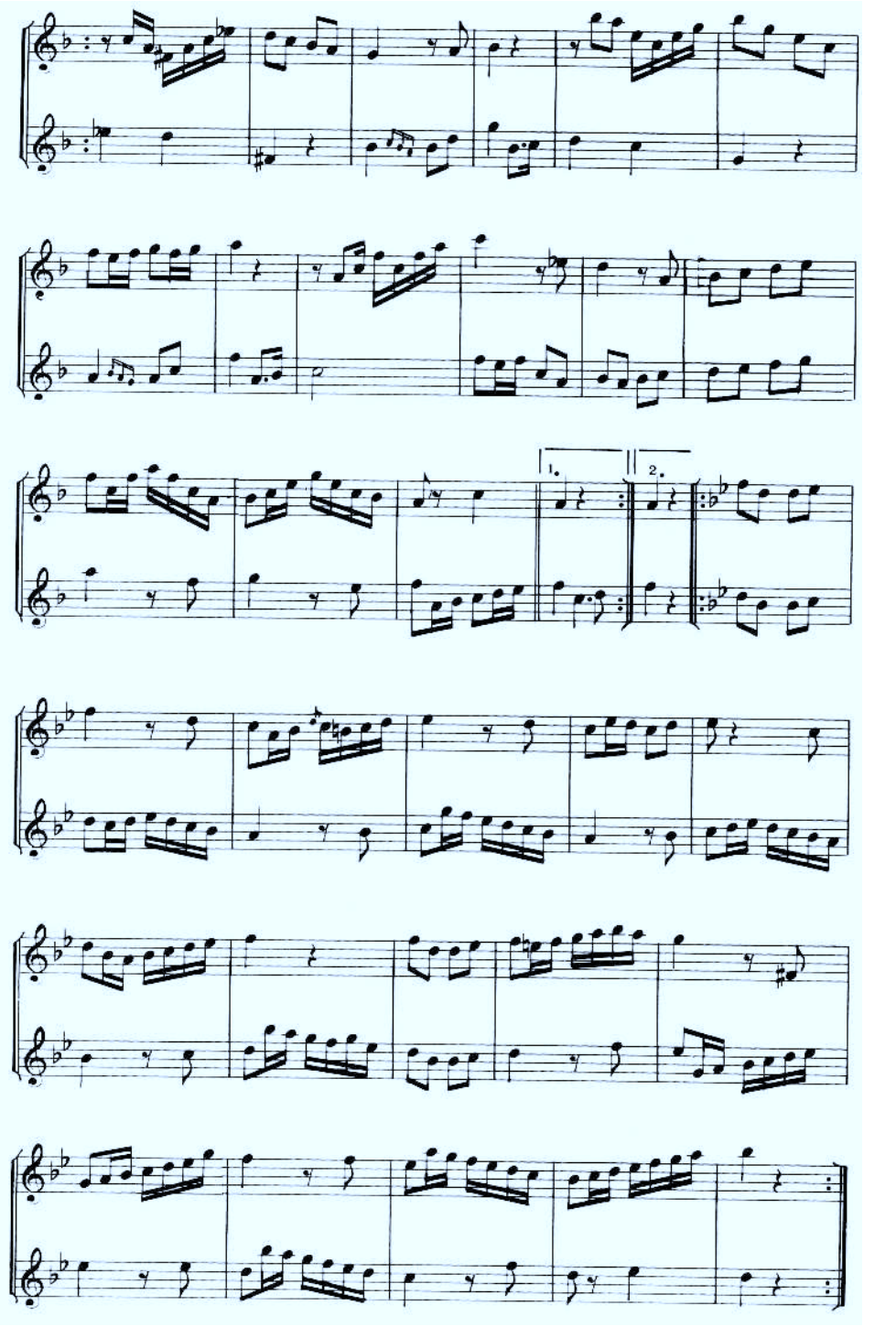
SONATA 1



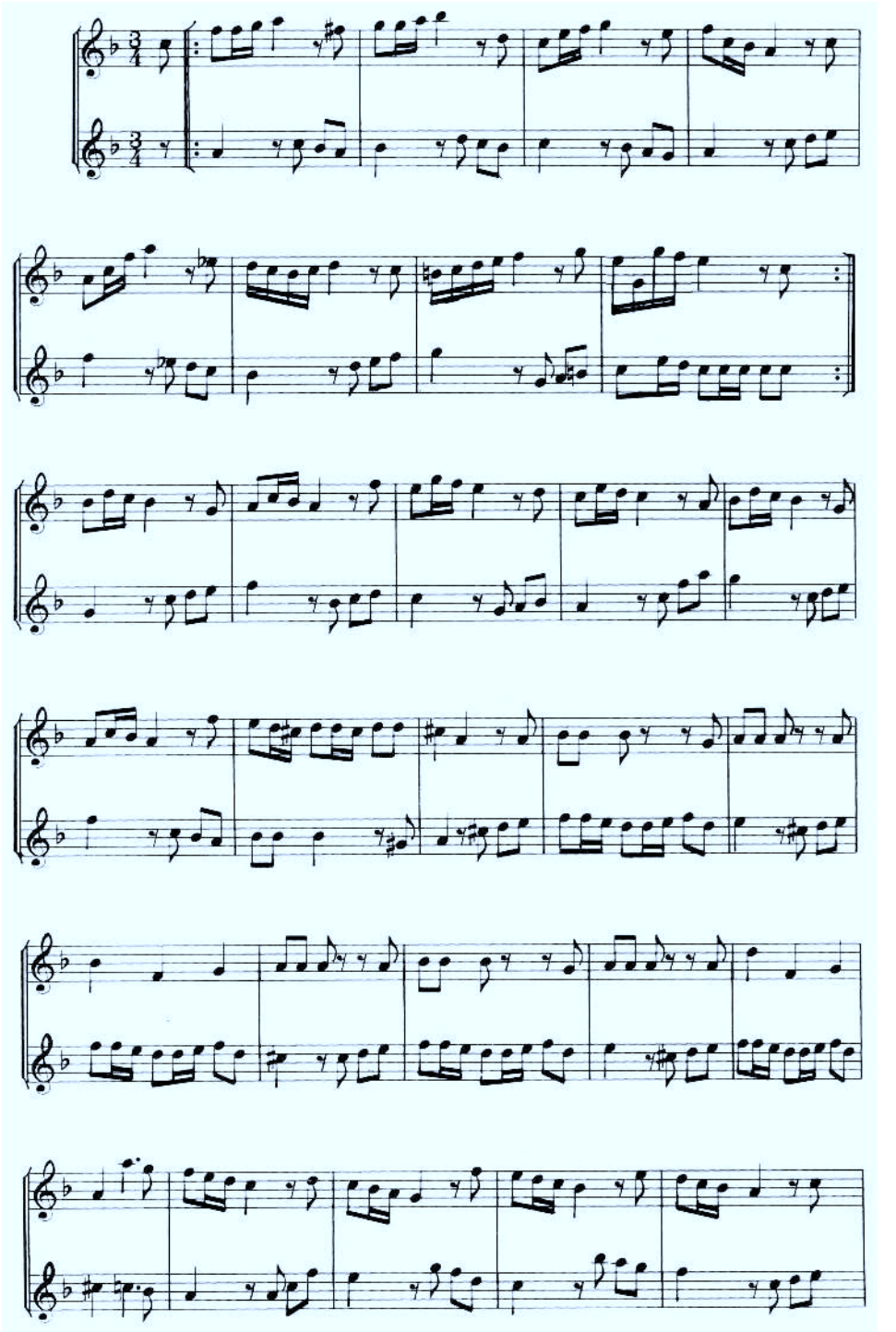


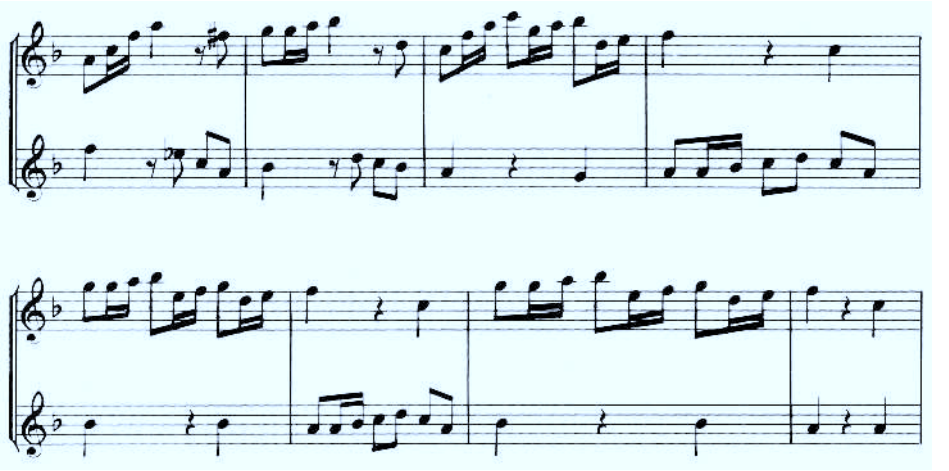
SONATA 2



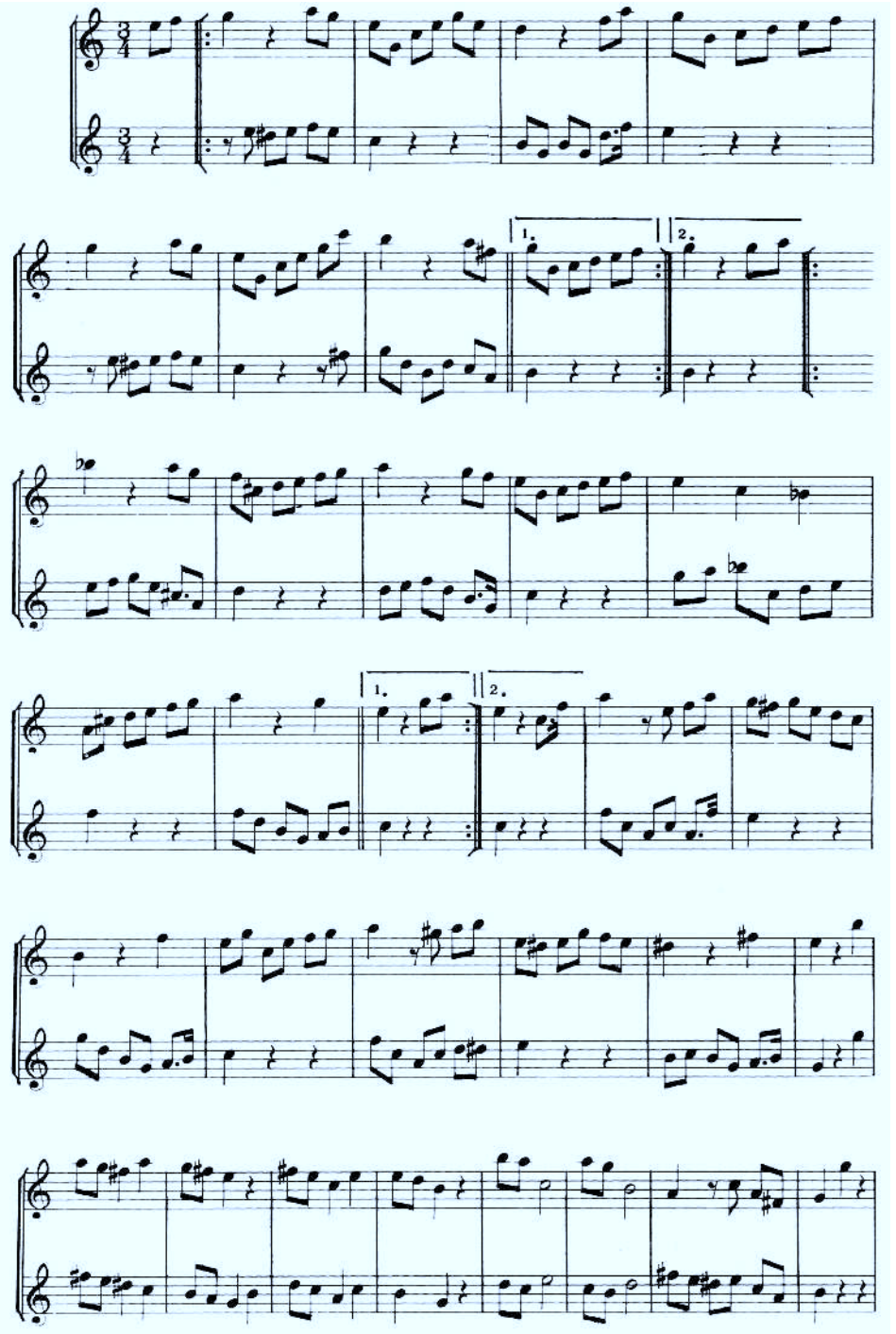

1.
2.

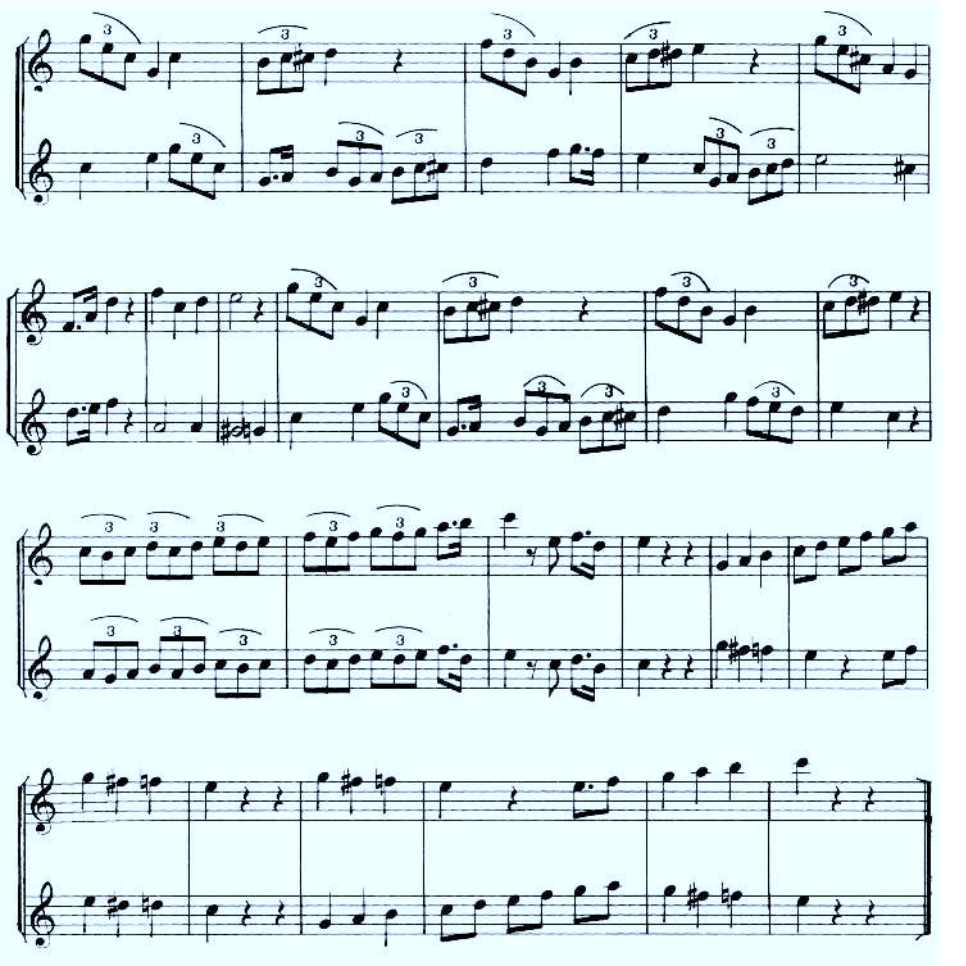
SONATA 3



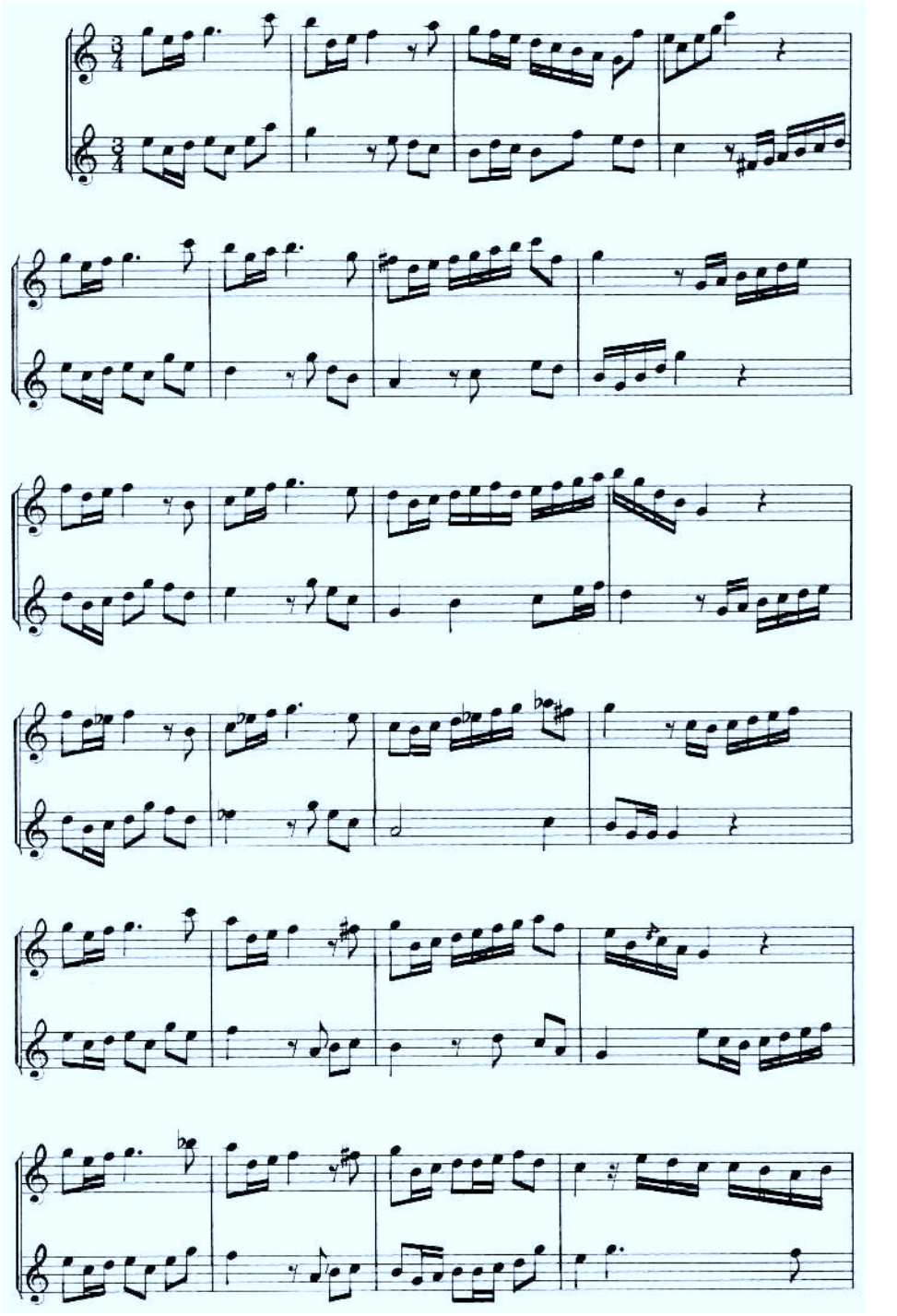


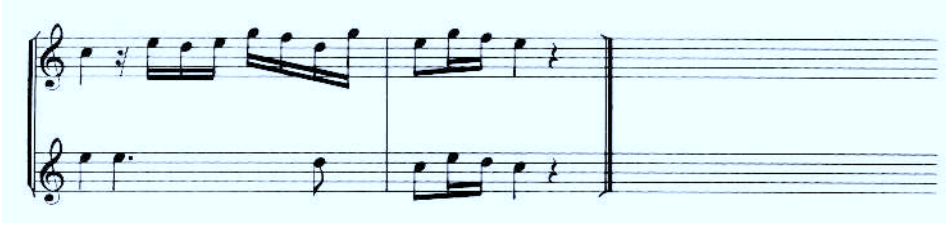
SONATA 4



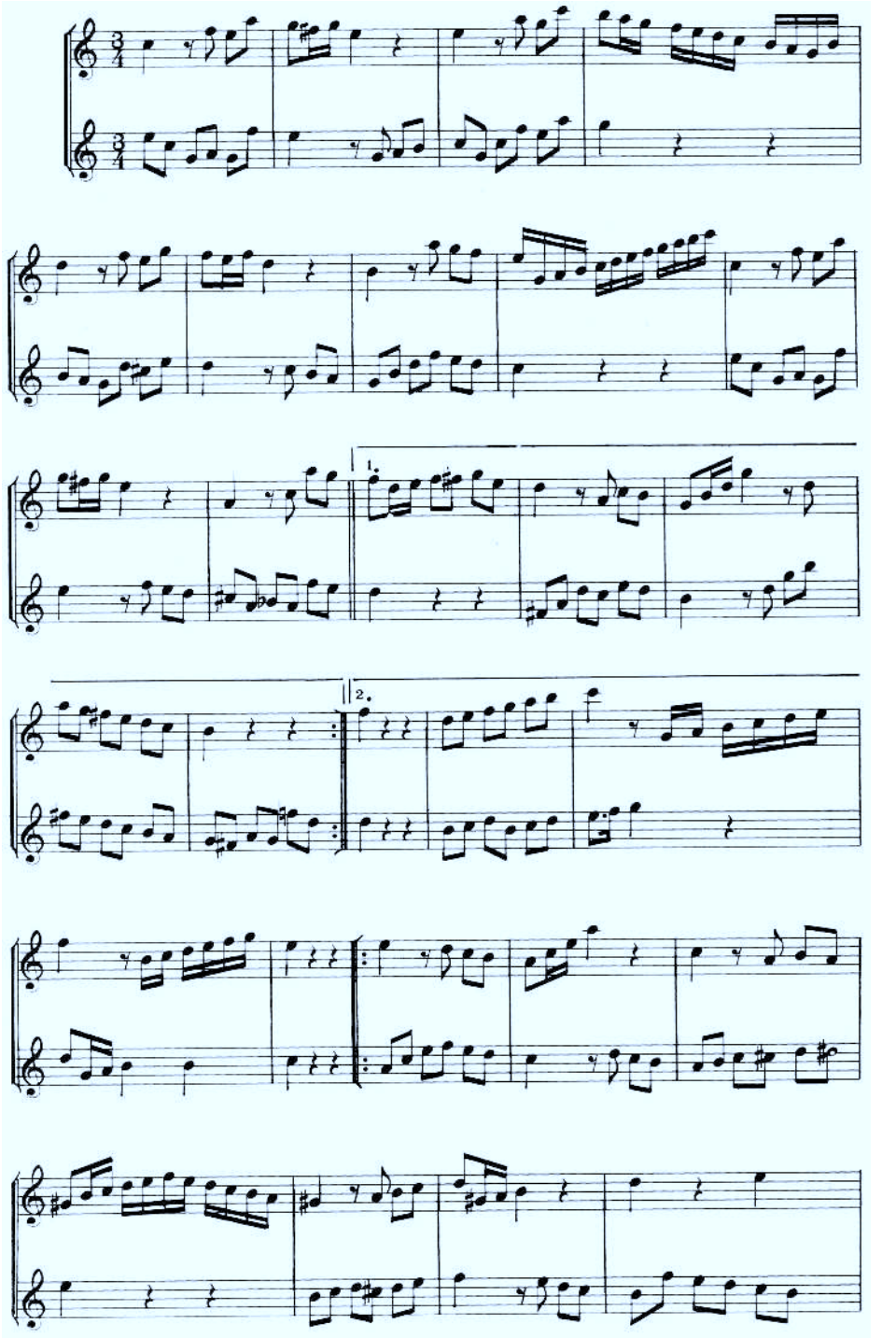


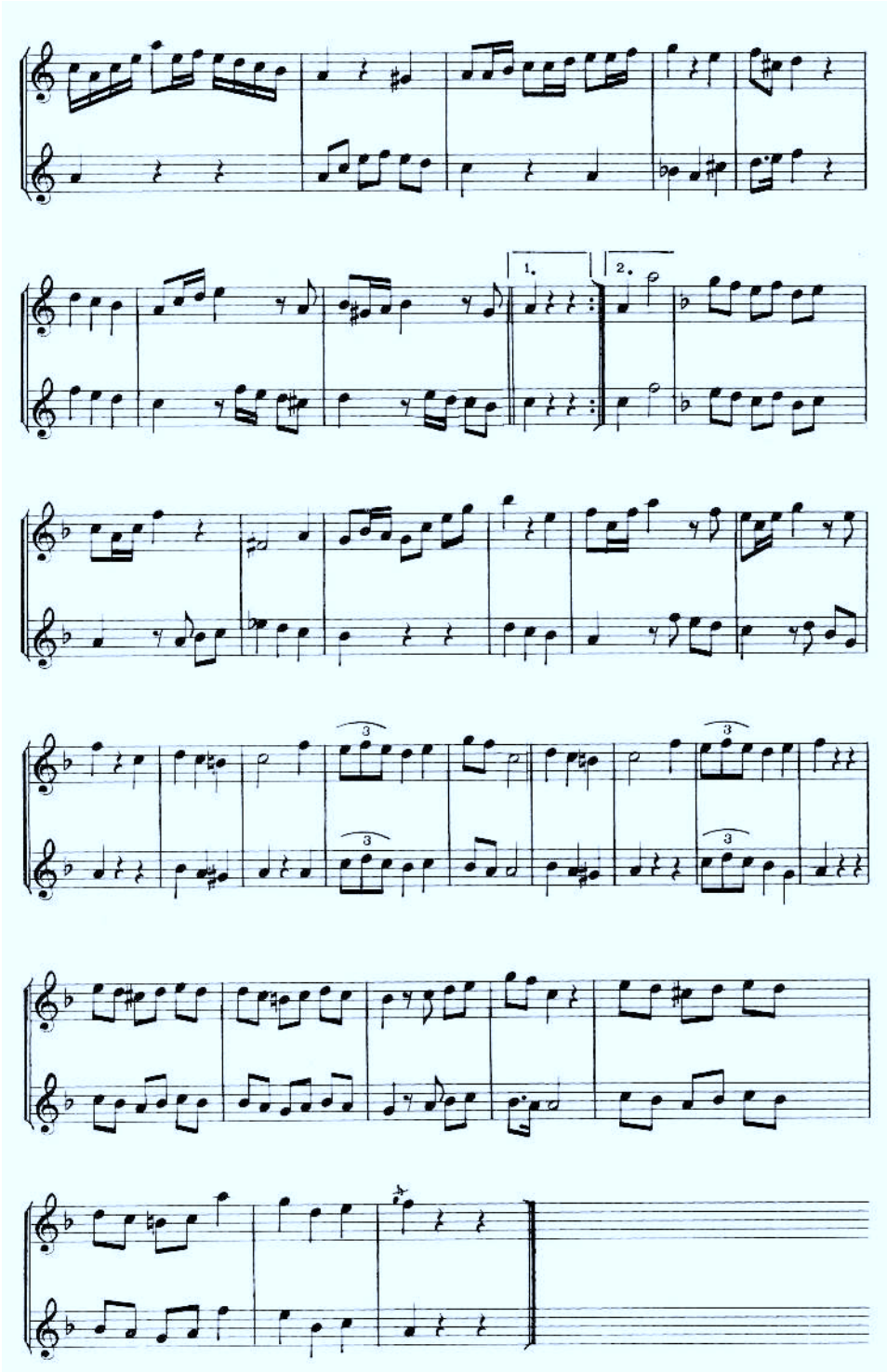
SONATA 5



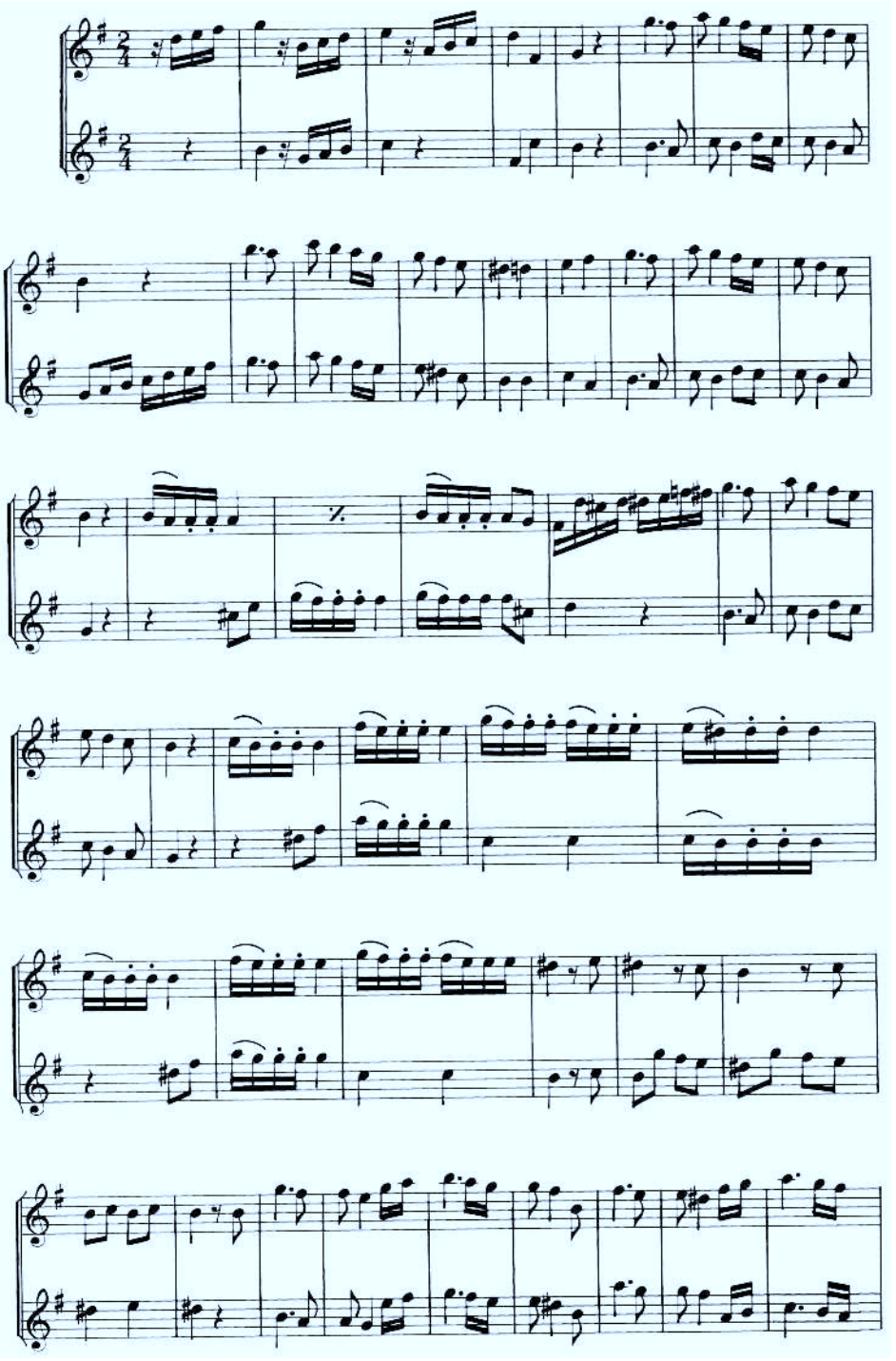


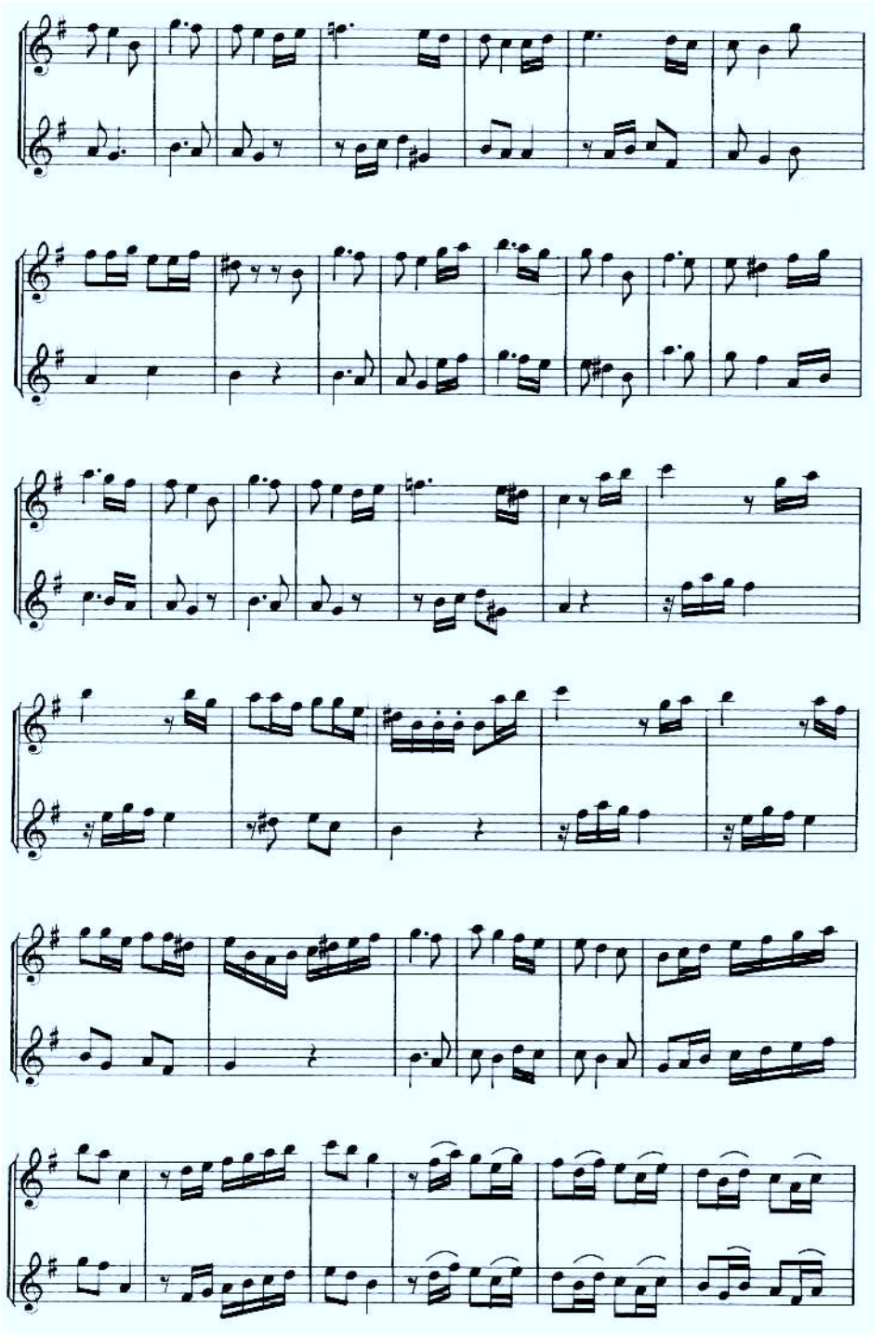
SONATA 6

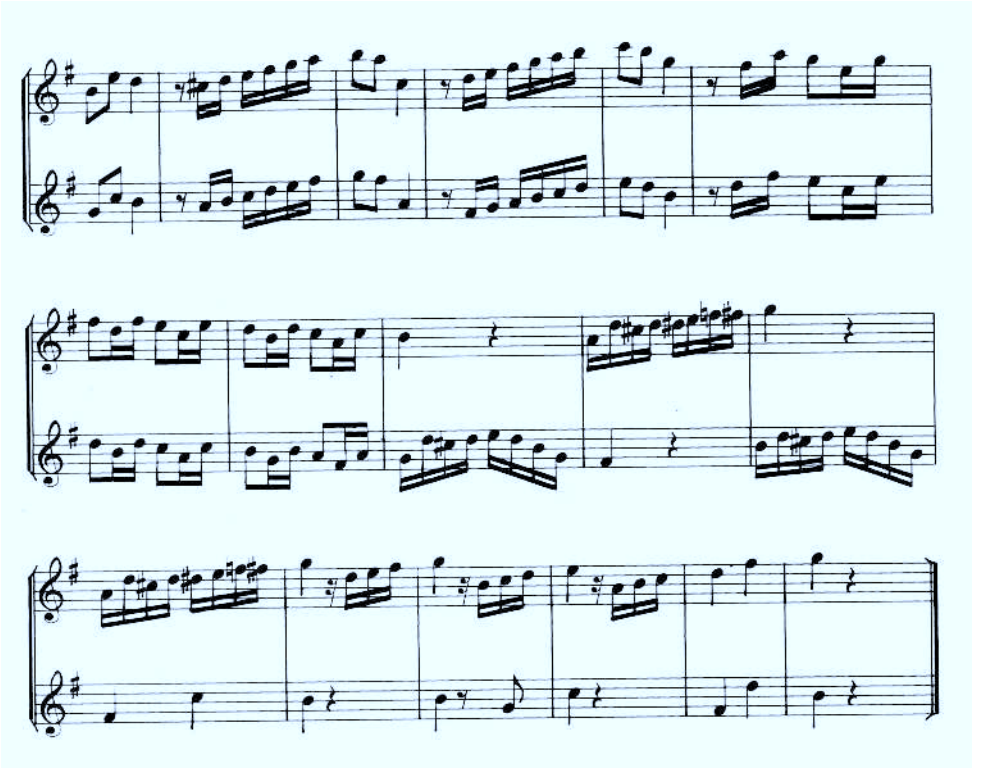



1.
2.
3
3
3
3

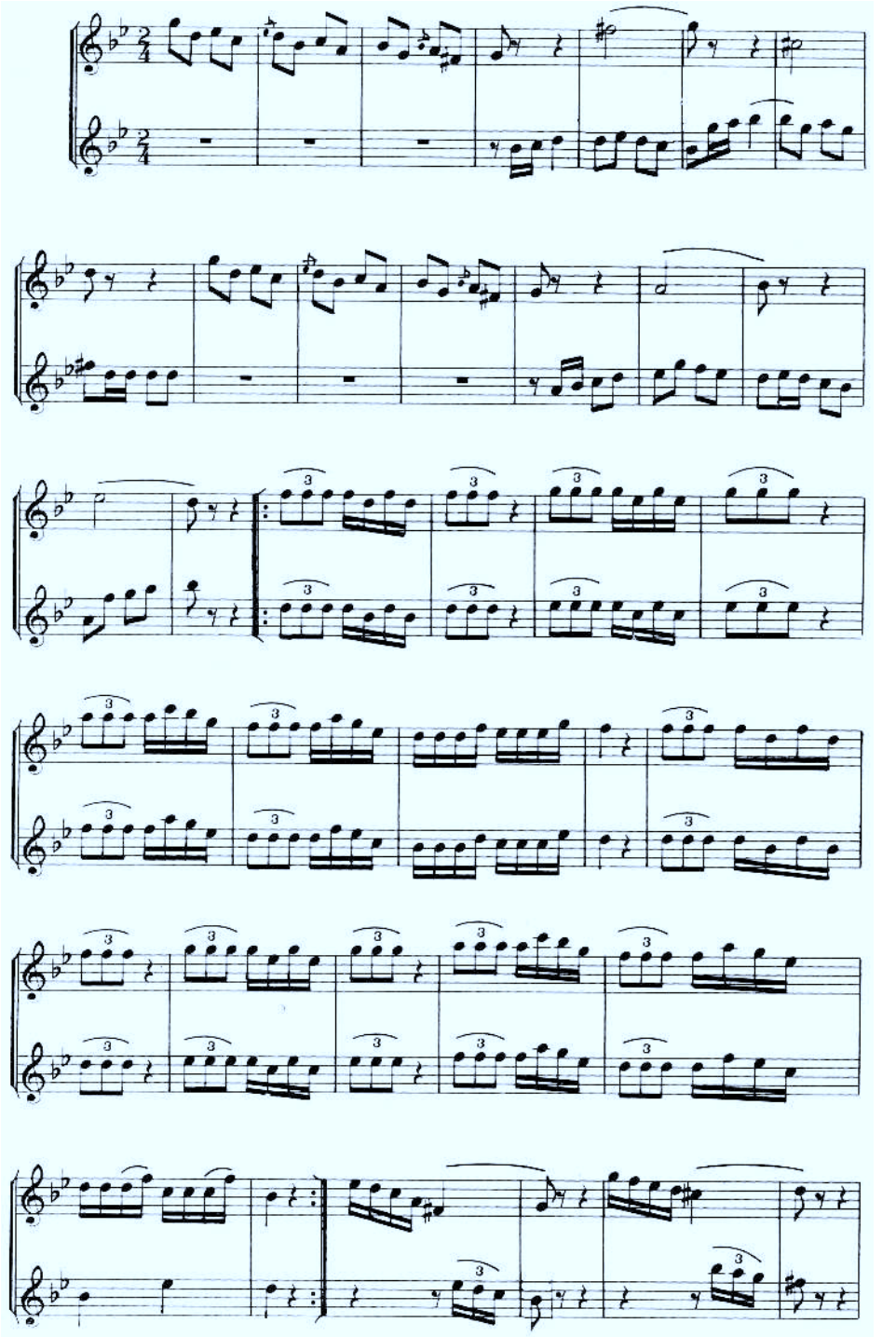
SONATA 7

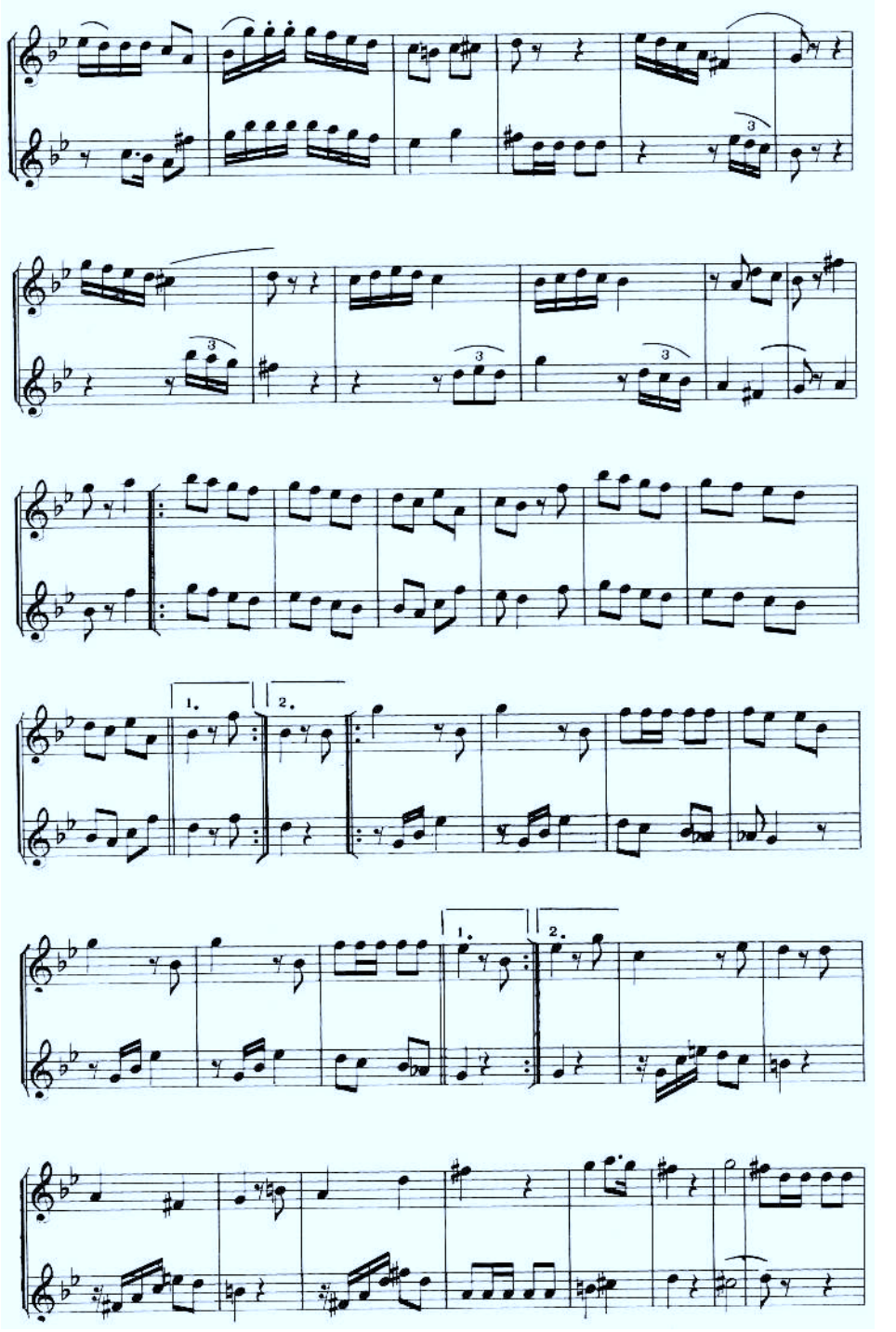


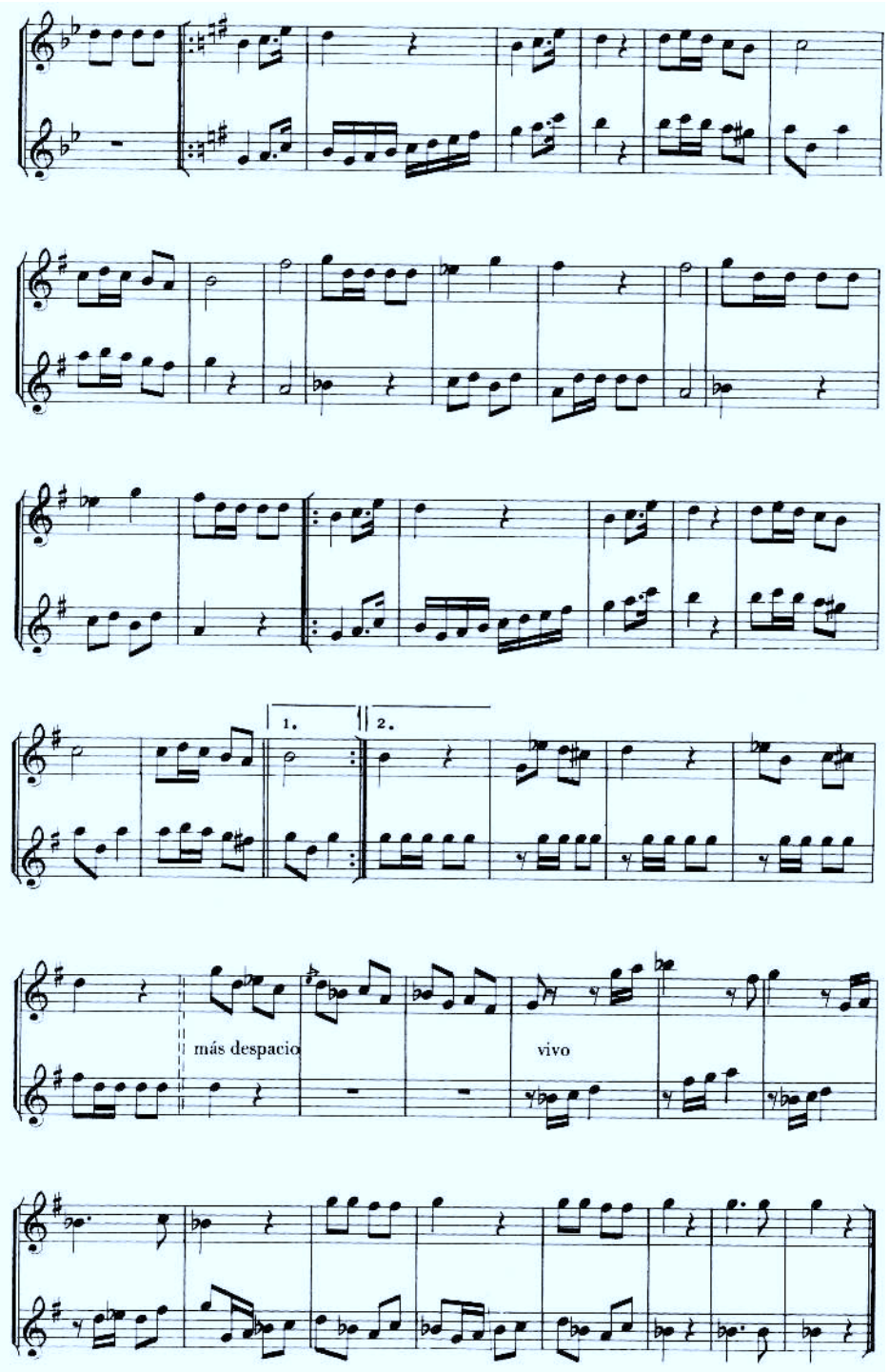




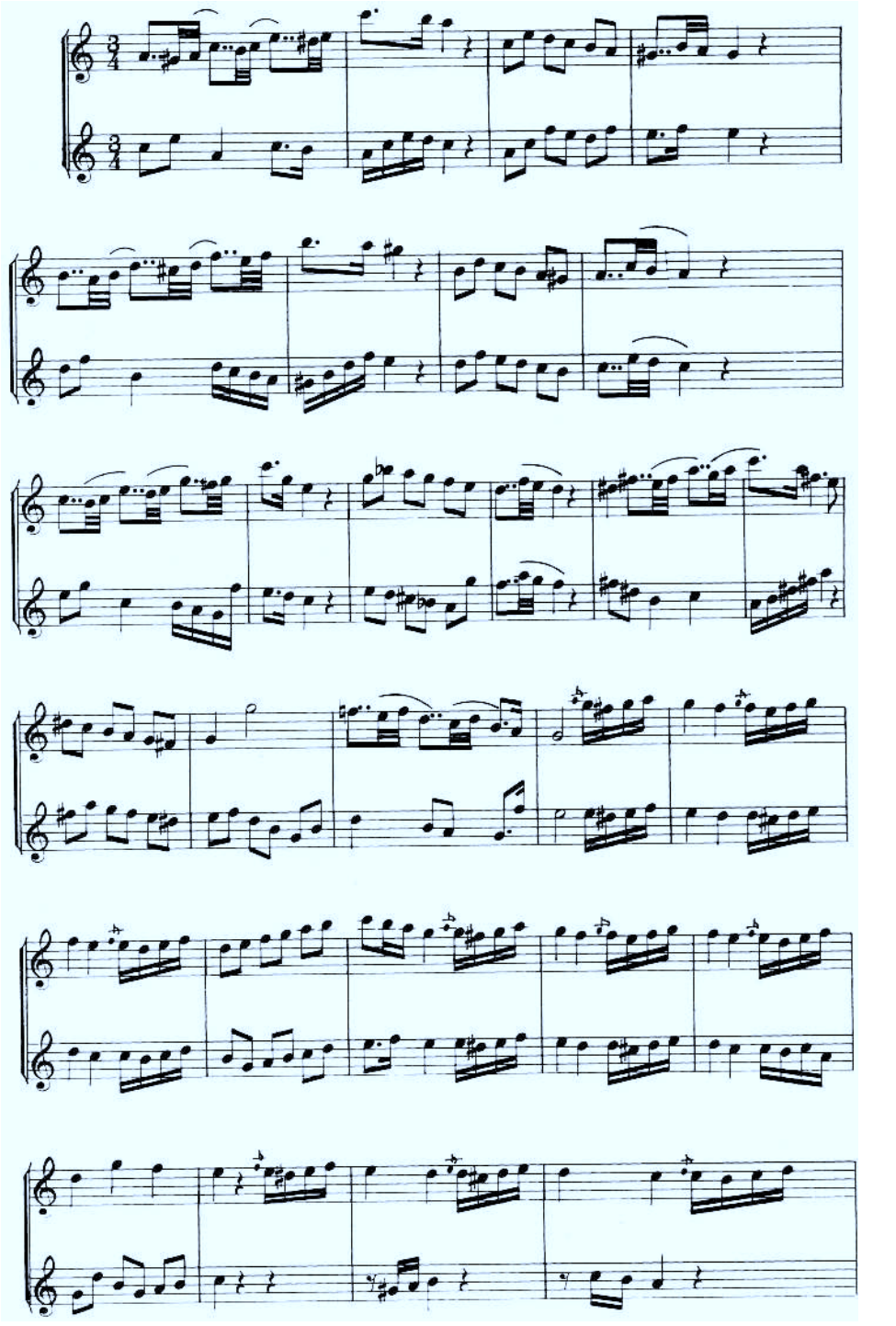
SONATA 8

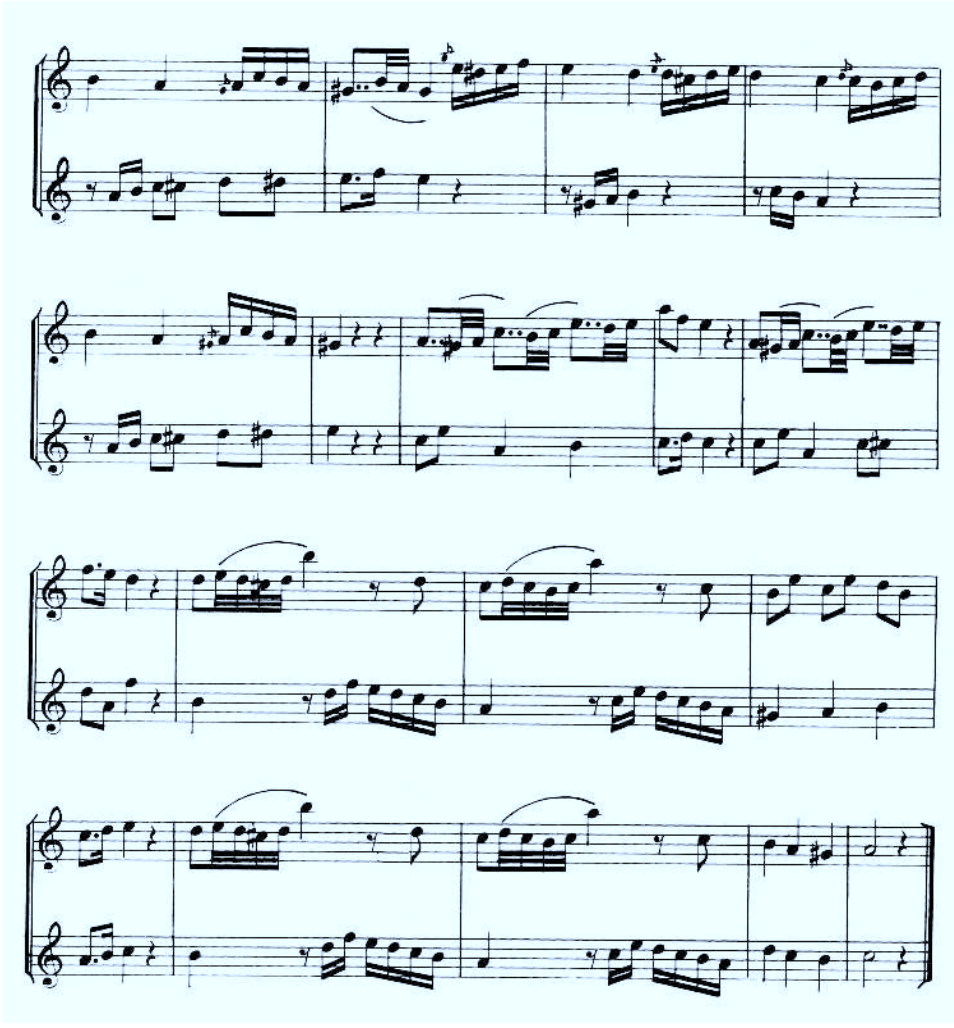



1.
2.
1.
2.

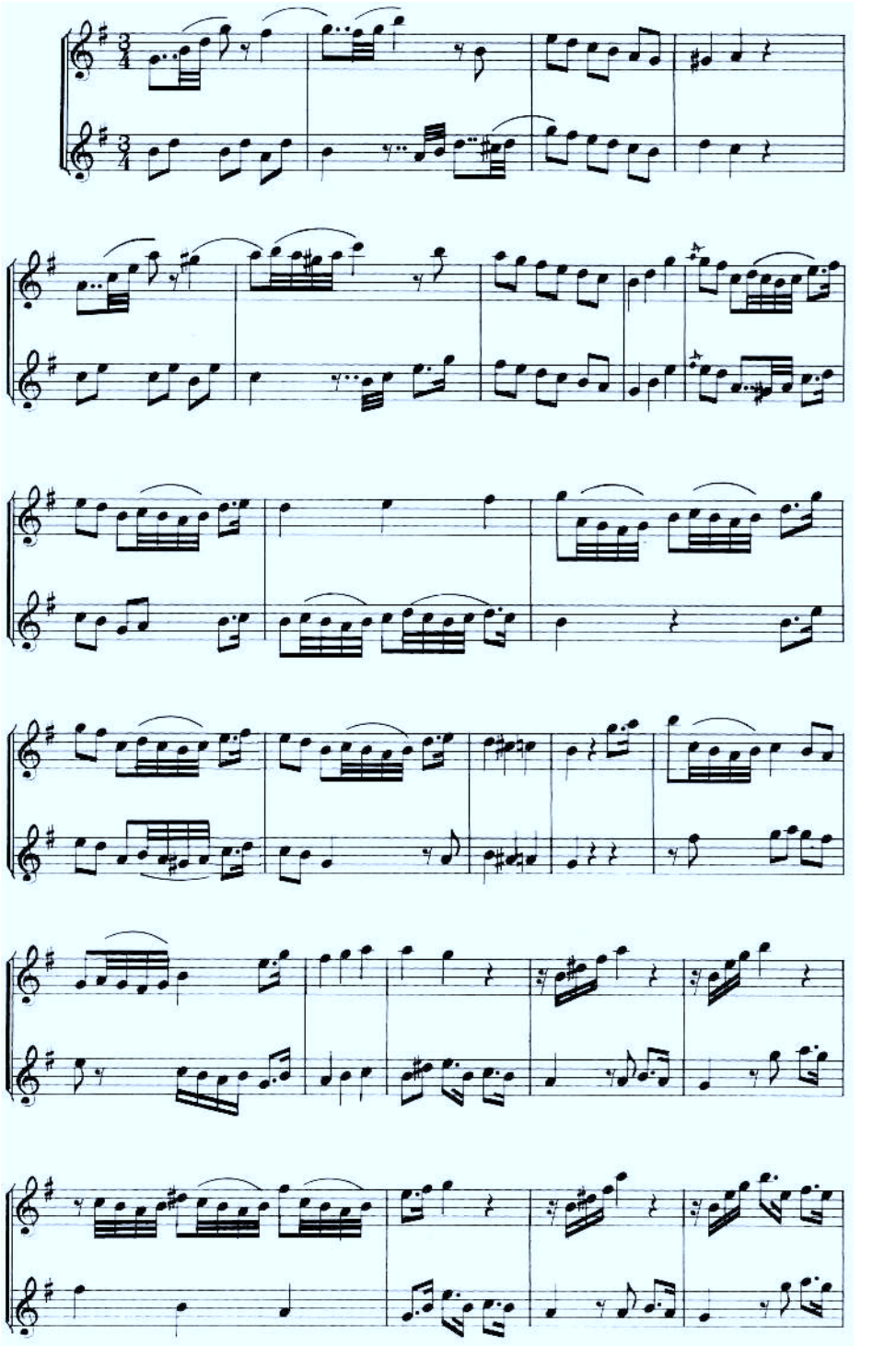

1.
2.
más despacio
vivo

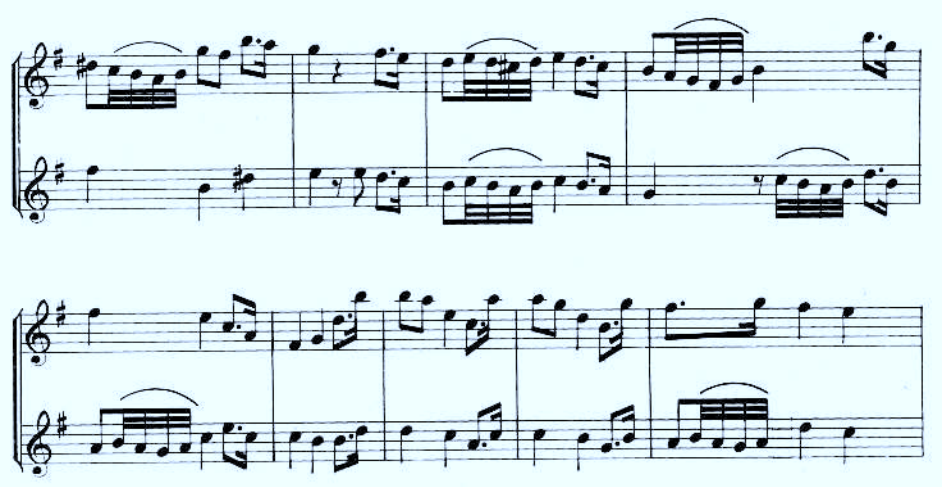
SONATA 9



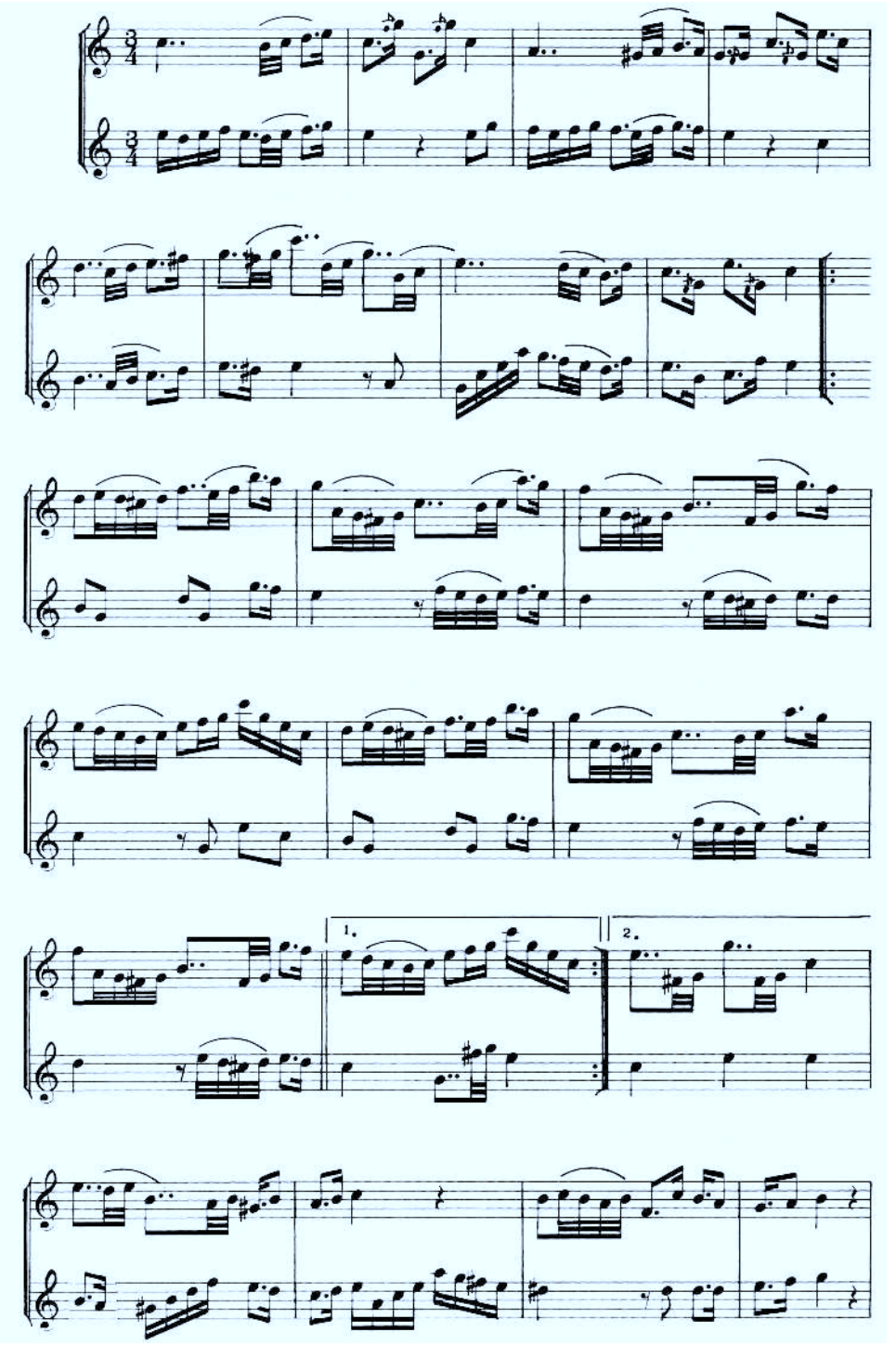


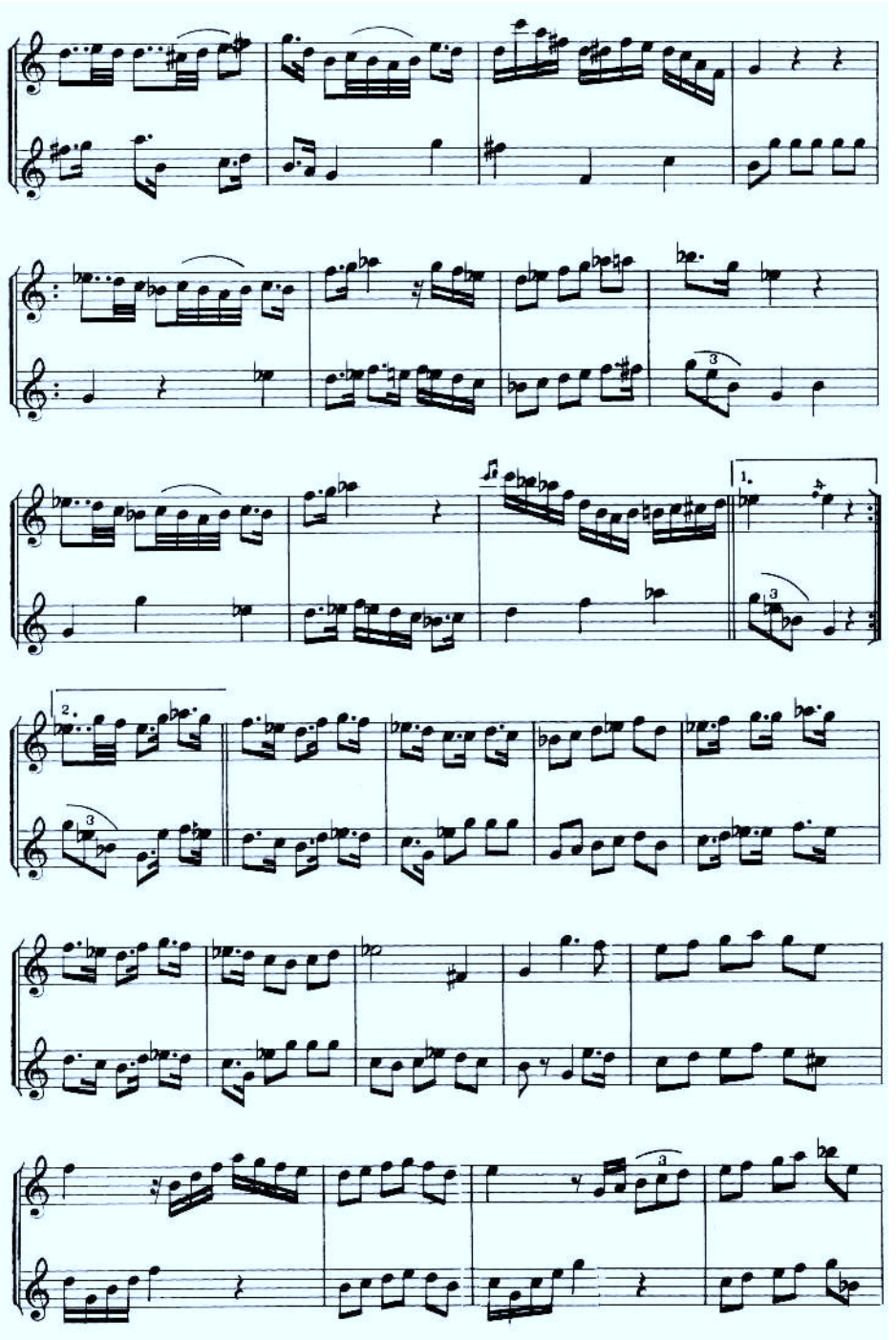
SONATA 10

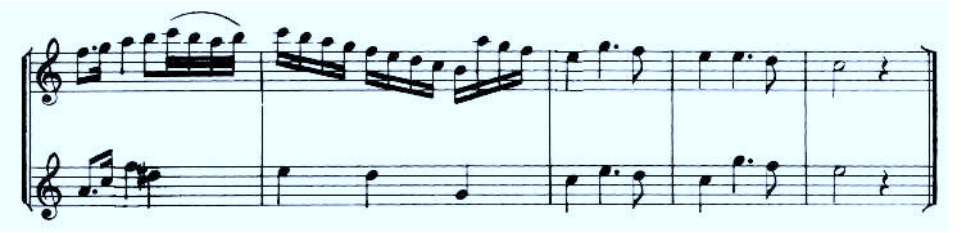




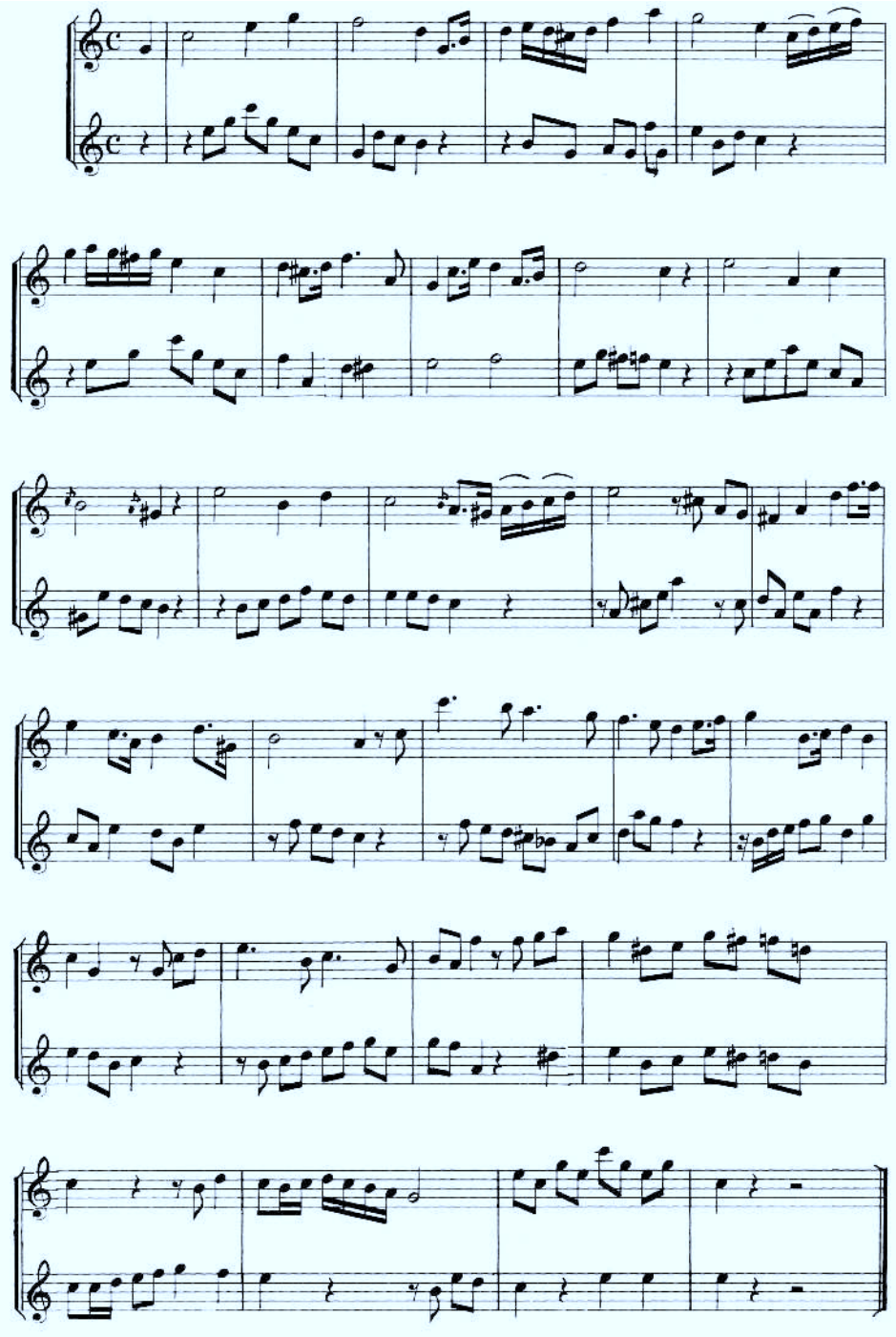
SONATA 11



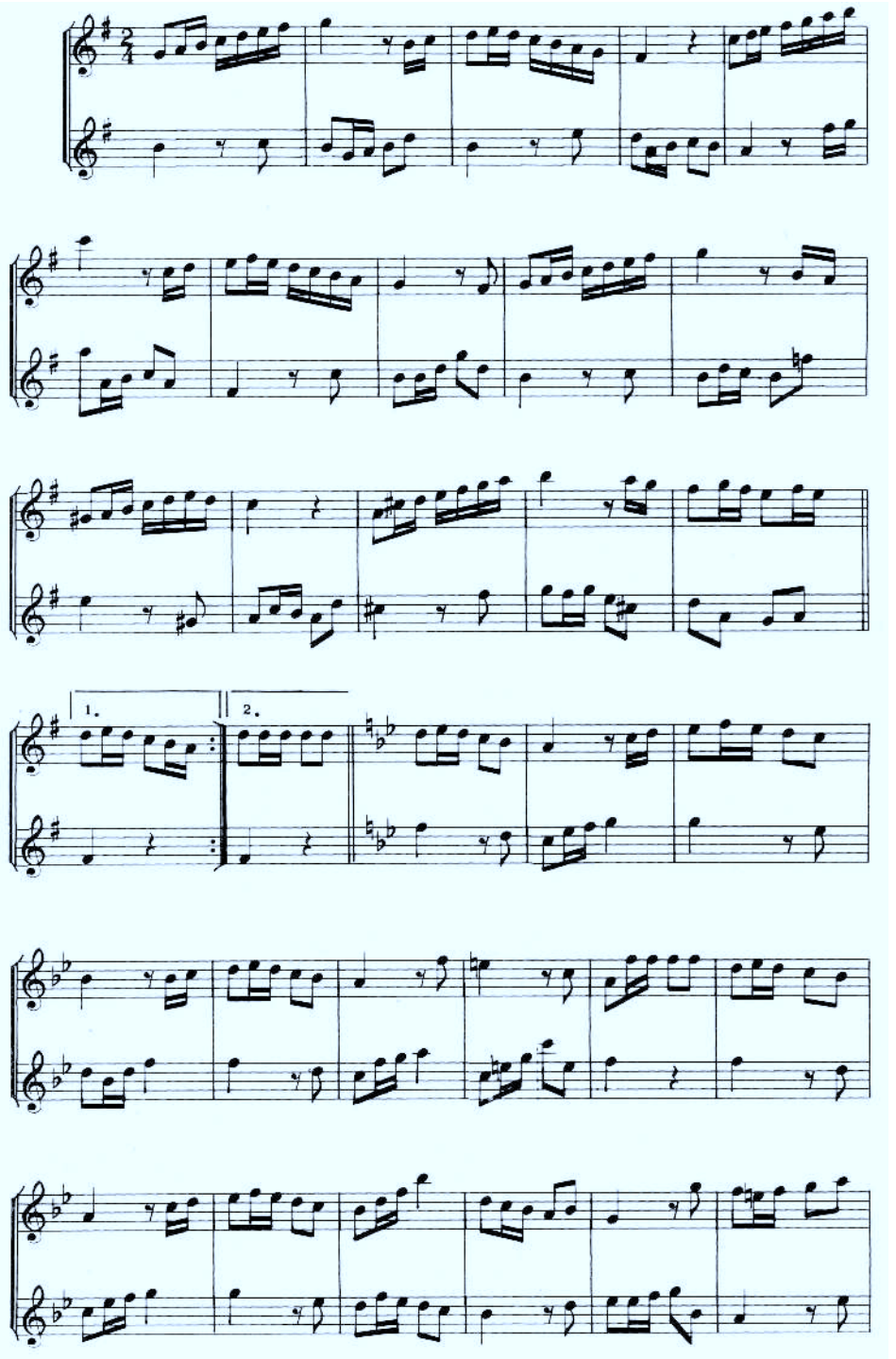


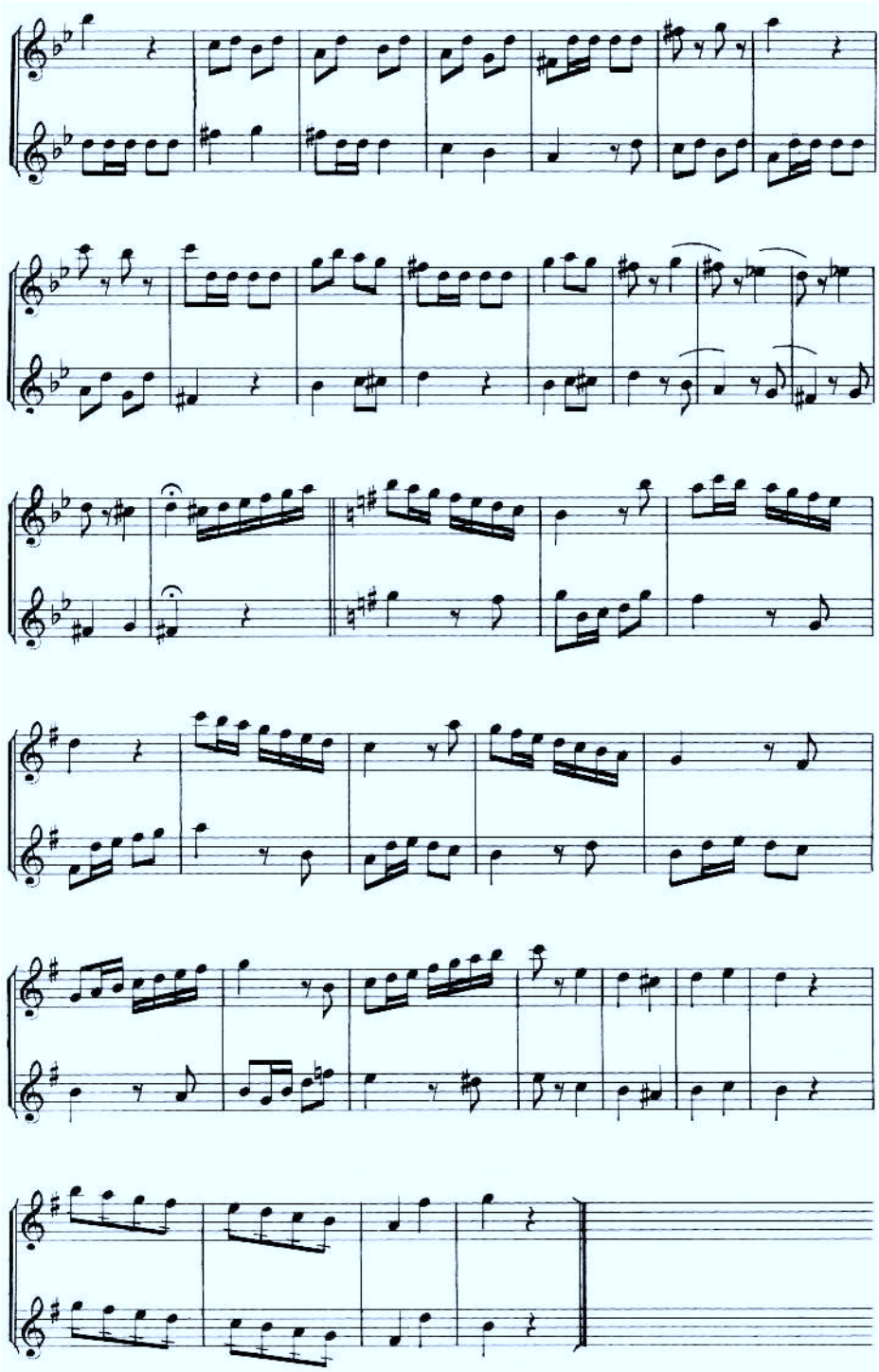


SONATA 12

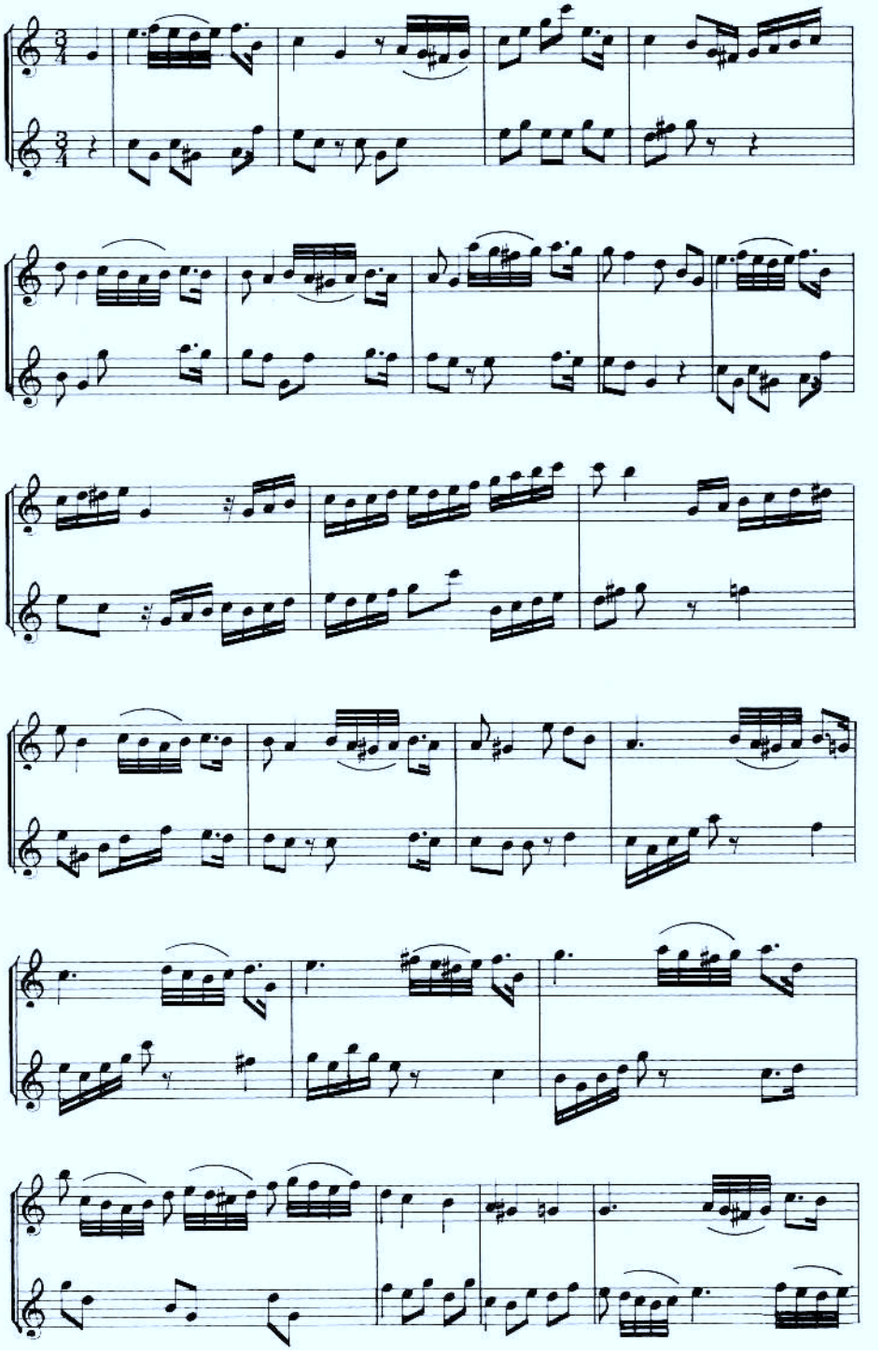


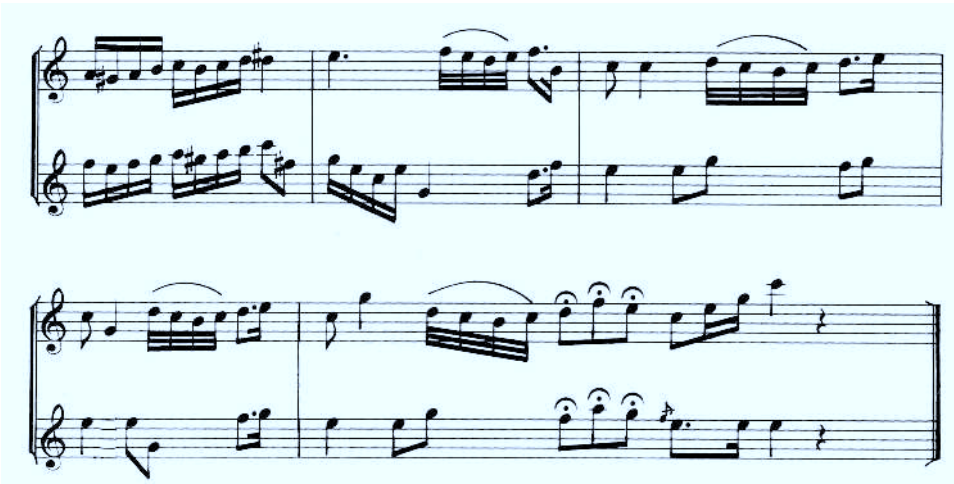
SONATA 13



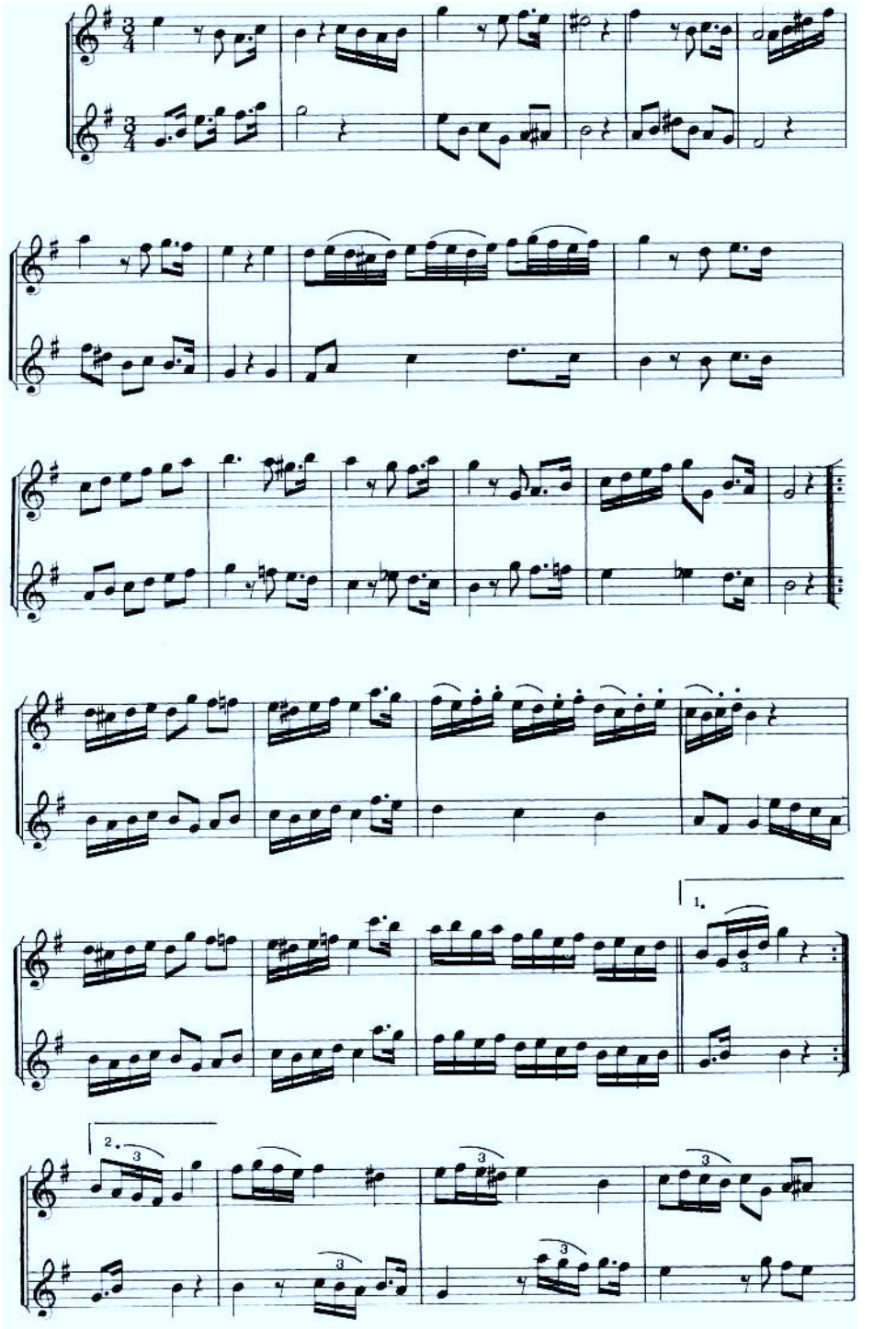


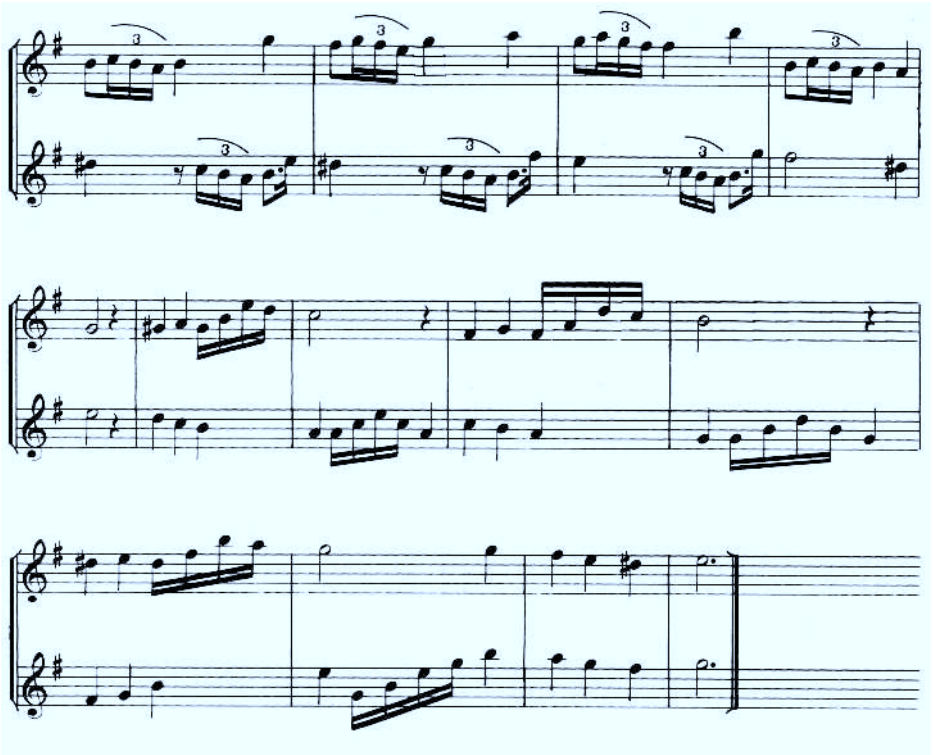
SONATA 14



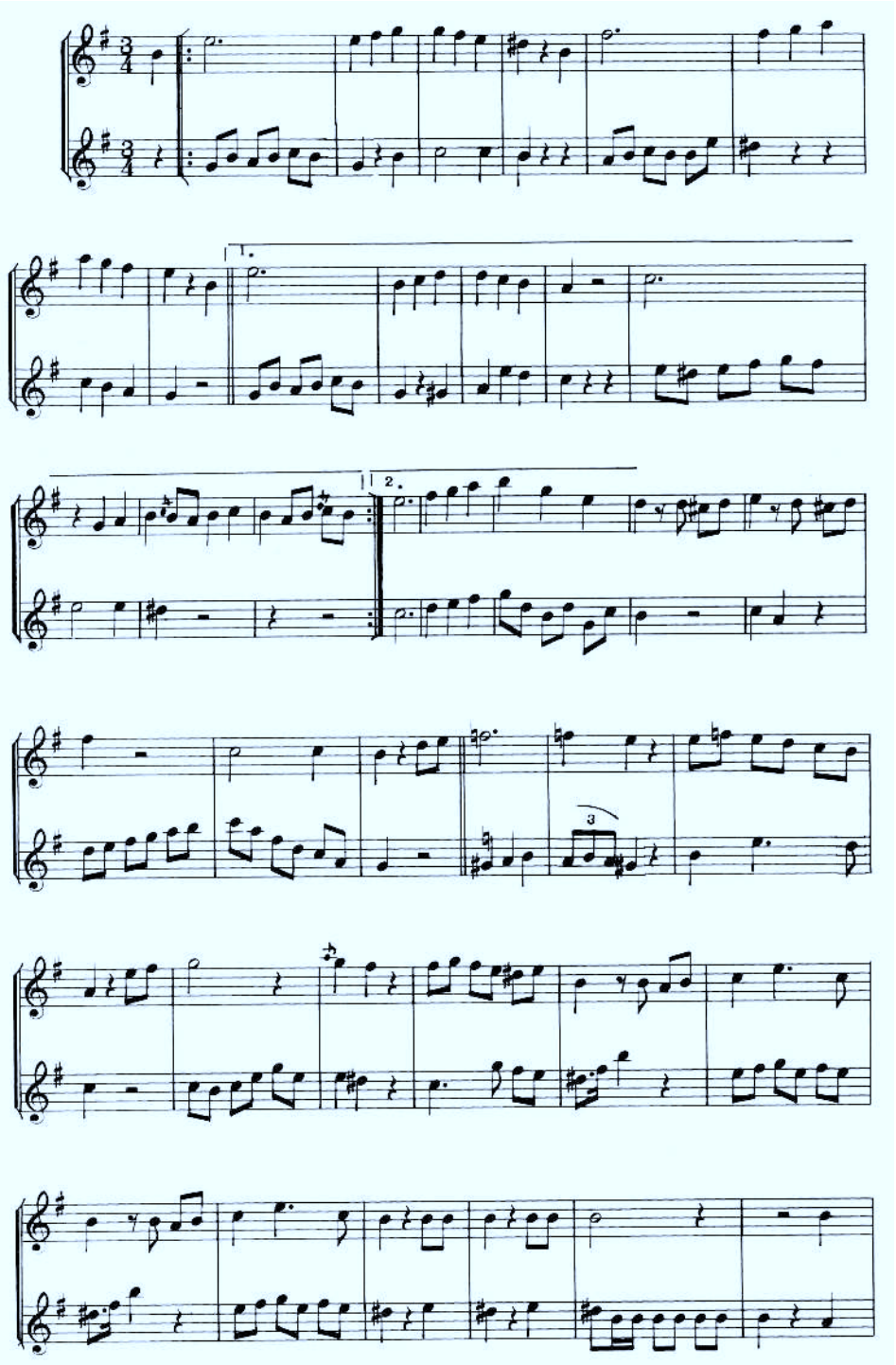


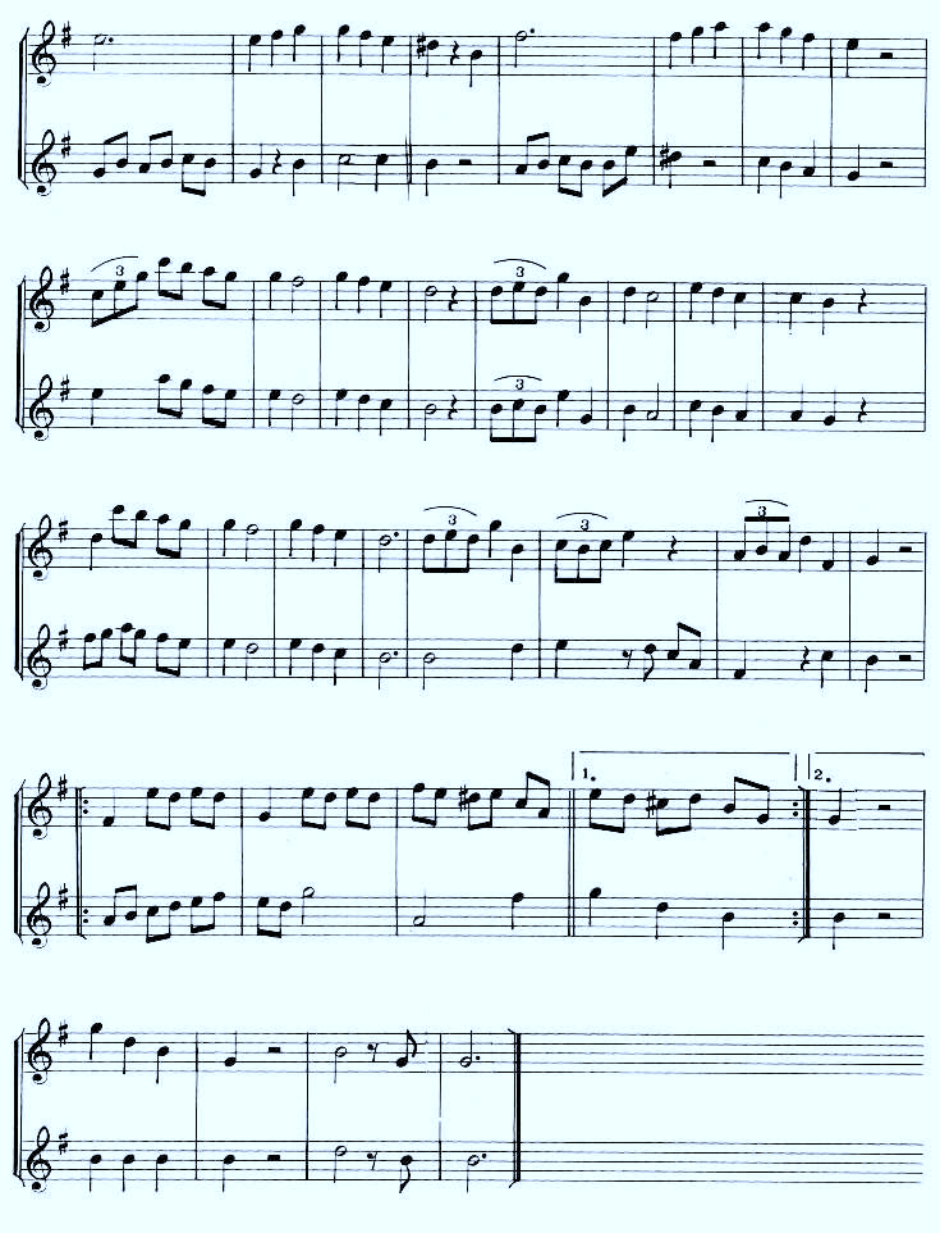
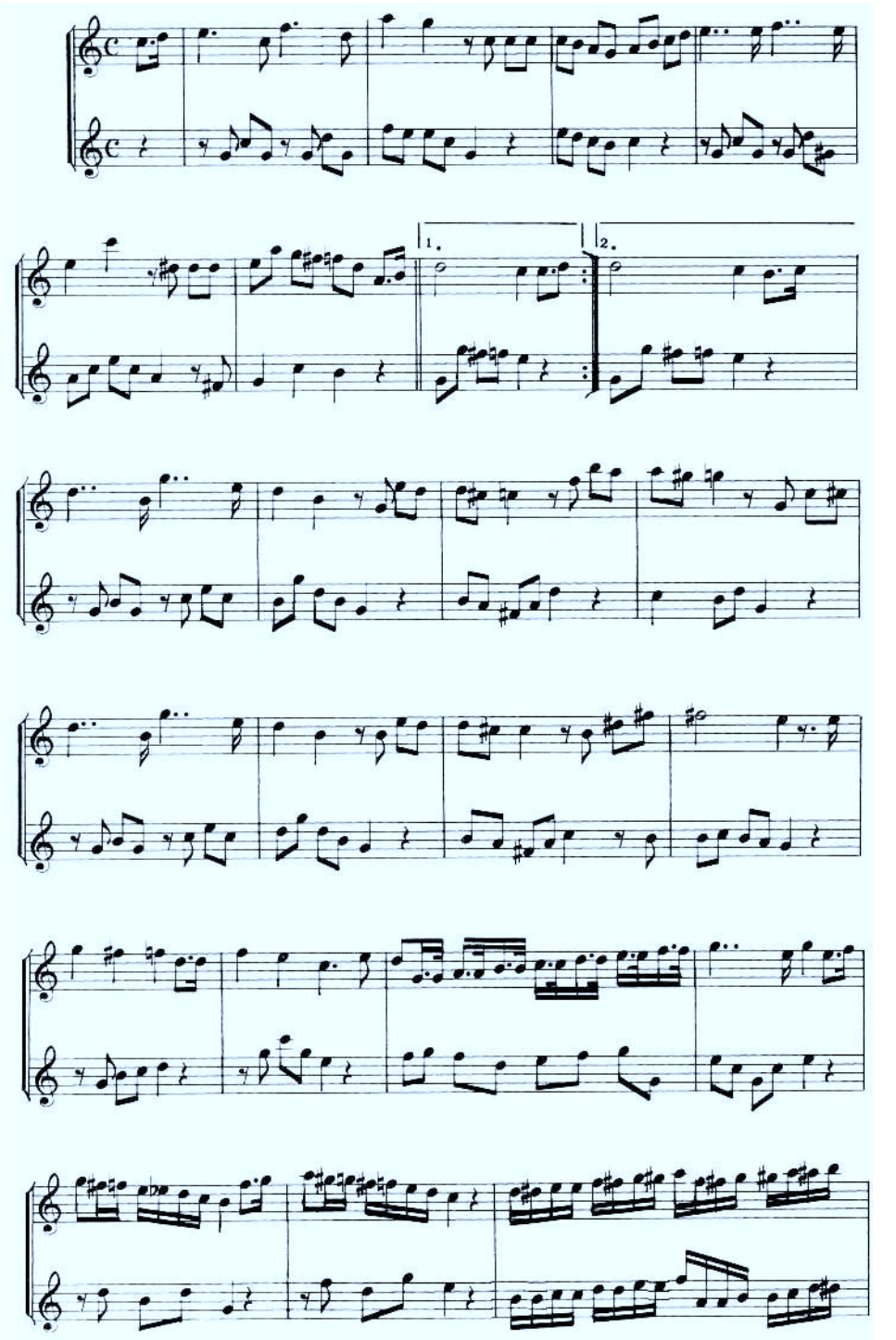
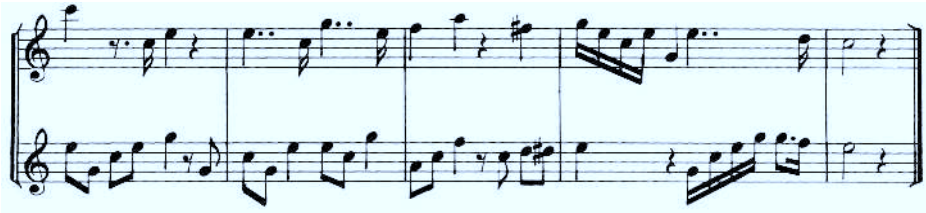
SONATA 15





SONATA 16




1.
2.

SONATA 17