

El txistu vasco, testimonio de ingenio

(The Basque *txistu*, a testimony of ingenuity)

Aranburu Urtasun, Mikel

Eusko Ikaskuntza. Gazteluko Plaza, 43 bis-3. D.
31001 Pamplona-Iruña

Recep.: 09.04.2010

Acep.: 30.09.2010

BIBLID [1137-859X (2010), 12; 15-35]

El txistu aseguró su estabilidad por su temprana municipalización como soporte y control de las diversiones, de la danza de autoridades y de otros servicios públicos. A finales del XVIII oportunas modificaciones técnicas y una nueva orientación musical, atribuibles al pensamiento ilustrado, lo situaron en las puertas de su actual naturaleza artística y acomodo social. Un siglo después, la moda urbana renunció al txistu como instrumento para el baile y lo ubicó en el folclore de donde fue adoptado como símbolo de la identidad colectiva. El txistu ha enriquecido su esencia musical y, sin perder ninguno de sus rasgos históricos, afronta el nuevo milenio combinando tradición e innovación.

Palabras Clave: Txistu. Txistulari. Flauta de tres agujeros. Folclore. Identidad. Nacionalismo. Música popular.

Txistuak bere egonkortasuna bermatzea lortu zuen, herrietako udalek oso goiz bereganatu baitzuten dibertsioetan, agintarien aurreko dantzetan eta beste zerbitzu batzuetan euskarri eta kontrolbide gisa. XVIII. mendearen amaieran, pentsamendu ilustratuari zor zaizkion moldaketa tekniko egokiek eta musika-joera berriek egungo izaera artistikoaren eta gizarte-onespenaren atarian jarri zuten txistua. Mende bat geroago, hiri-modak uko egin zion txistuari dantzatzeko tresna bezala eta folkloreaken barruan kokatu zuen. Horretan iraun du, izaera kolektiboaren sinbolotzat hartuta. Txistuak bere musika-oinarria aberastu du eta, ezaugarri historiko bat ere galdu gabe, tradizioa eta berrikuntza uztartuta, milurteko berriari begira jarri da.

Giltza-Hitzak: Txistua. Txistularia. Hiru zuloko flauta. Folklorea. Identitatea. Nazionalismoa. Herri-musika.

Le txistu assura sa stabilité grâce à sa municipalisation précoce en tant que support et contrôle des diversions, de la danse des autorités et d'autres services publics. A la fin du XVIII^{ème} siècle des modifications techniques judicieuses et une nouvelle orientation musicale, attribuables à la pensée illustrée, l'ont situé aux portes de sa nature artistique actuelle et de sa situation sociale. Un siècle plus tard, la mode urbaine renonça au txistu en tant qu'instrument pour la danse et le situa dans le folklore où il fut adopté comme symbole d'identité collective. Le txistu a enrichi son essence musicale et, sans perdre aucun de ses traits historiques, affronte le nouveau millénium en combinant tradition et innovation.

Mots-Clés : Txistu. Txistulari. Flute à trois trous. Folklore. Identité. Nacionalisme. Musique populaire.

1. INTRODUCCIÓN

El ingenio se define como la habilidad para inventar cosas que facilitan la vida o la hacen más agradable. También lo es el talento necesario para hallar el medio de superar cualquier dificultad. La historia del conjunto de flauta y tambor en general y la del txistu en particular es una prolongada prueba de ingenio. Desde su feliz invención hasta su milagrosa supervivencia. La primera es todavía un enigma y suele ser habitual que, en las culturas titulares del invento, se fije su nacimiento en tiempos inmemoriales. El imaginario romántico vasco no fue una excepción y aún hoy es corriente adjetivar de milenario al txistu. Pero la comunidad científica muestra un elevado nivel de acuerdo al opinar que este instrumento doble es un descubrimiento que, muy probablemente, hay que situar en la Europa medieval.

La flauta de tres agujeros para una sola mano no nació espontáneamente sino que fue fruto de la innovación, del ingenio como decimos. Sus tres únicos agujeros, lejos de ser una restricción o condicionamiento representan la ventaja que permite al músico tocar piezas con una extensión superior a una octava valiéndose de una sola mano. Y lo consigue variando para cada posición la presión del aire insuflado en el tubo, cuyo calibre interior y longitud determinan el efecto físico necesario. Así, un menor número de agujeros no indica más simplicidad y, correlativamente, mayor antigüedad. En este caso la clave evolutiva, que aceptamos como de lo simple a lo complejo, no fue la de incrementar el número de agujeros. Al contrario, la innovación tecnológica consistió en reducirlos a tres para, precisamente, poder ser tocada con una sola mano sin menoscabo del rendimiento musical. Y, cabe preguntar, ¿con qué fin? Aventuramos que con el propósito de liberar la otra mano para atender a la percusión. Este paso exigió un conocimiento preciso de organología y física del sonido. El resultado se fundamenta en la combinación de digitaciones con diferentes intensidades de ataque en la insuflación, además de obturaciones totales y parciales de los orificios. Si fue así, es claro que la reducción del número de orificios de la flauta para liberar una mano a favor de la percusión exige un proceso investigación teórica y práctica. Fuese antes una u otra, lo cierto es que una vez establecida, la novedad tuvo buena acogida.

Se reconoce que al menos desde el siglo XIII el instrumento ya estuvo en uso en los reinos cristianos de la Europa occidental. Las abundantes representaciones figurativas lo avalan: tallas de las iglesias, ilustraciones de los manuscritos y pinturas. También se sabe que permaneció muy activo hasta el siglo XVII y que a partir de ese momento su vigor disminuye hasta llegar a desaparecer en amplias zonas. En las regiones en que pervivió lo haría vinculado a su folclore. Entre los vascos, como se verá, un declive más lento y tardío y factores extra-musicales propiciarían su inesperada revitalización.

La flauta de tres agujeros en los siglos XIV y XV era muy similar a la que conocemos hoy. Se fabricaba en madera con los taladros al final del tubo estrecho y largo –para ser obturados por los dedos pulgar, índice y corazón– que se sostenía mediante pinza formada por los dedos anular y meñique y era capaz de ofrecer un razonable registro sonoro. La mano derecha golpeaba un tambor,

tamborcillo u otro instrumento de percusión, que se suspende del hombro, antebrazo, muñeca o del mismo dedo, según los casos.

En Inglaterra se conservan flautas medievales de hueso con tres agujeros practicados en un mismo lado que fueron concebidas para ser tocadas con una sola mano. Con el pulgar por debajo y el meñique por arriba el músico sostenía la flauta dejando libres los otros dedos que se ocupaban de los orificios. Si tomamos estas flautas como antecedente de las que estudiamos, en algún momento el agujero más cercano a la embocadura se pasó a la parte posterior para ser obturado por el dedo pulgar. Si fue así ¿por qué motivo? Probablemente el alargamiento de la flauta precisó una más eficaz sujeción mediante la pinza meñique-anular –relegando al dedo menos hábil a la función de soporte–. Para la física de las ondas el resultado de ambas opciones, tercer agujero arriba o abajo, es el mismo.

El nuevo instrumento tuvo su empleo principal en el servicio del baile y la danza y, dada su eficiencia, se expandió con prontitud por la mayor parte de Europa occidental. Su empleo en estas diversiones continuó en el Renacimiento. Pero ya desde la época medieval los juglares de flauta y tambor, *tamborinos*, también daban su música a otros artistas participando en espectáculos ambulantes de malabares, equilibrios o exhibición de animales adiestrados. La Europa de la época fue espacio corriente de viajeros y peregrinos que por libre o forzada voluntad surcaban los caminos y entre ellos abundantes artistas vagamundos y músicos de diversa clase y condición que difundieron con sorprendente efecto sus conocimientos y habilidades. Sin duda, fue el camino de Santiago su principal vía de difusión sin olvidar, para la península ibérica, la Vía de la Plata.

La documentación disponible revela que la Corte del Reino de Navarra fue pródiga en juglares y trovadores que a menudo fueron contratados en otros países. Se registran músicos alemanes y flamencos que cruzaron Francia de norte a sur para actuar ante el Rey de Navarra o los Señores de Bizkaia. El polifacético juglar medieval tuvo la música como base y otras artes fueron sus herramientas y su auditorio, indistinto, la plaza y el palacio. Cuando desapareció, dejó su traza y el tiempo hizo que sus experiencias y enseñanzas cristalizaran en los pueblos, siempre atentos a la moda cortesana, en forma de construcciones inmateriales de la cultura popular, de folclore.

Las ilustraciones de instrumentos musicales anteriores al siglo XIII son en general muy escasas y cuando se dan suelen limitarse a la plasmación gráfica del Salmo 150 y su extenso elenco instrumental. La representación más antigua del instrumento es la célebre miniatura del codex *Cantigas de Santa María* que ordenó hacer el Rey Alfonso X de Castilla en el siglo XII. En Euskal Herria se tiene como tal al icono del Monasterio de la Oliva, una figura del final del siglo XIII.

Como interesante excepción, nuestro instrumento aparece tanto en los conjuntos que integran la música *alta* como en los que lo hacen con la *baja*. La conclusión provisional es que el conjunto flauta de una mano y tambor se adaptaba bien a cualquier ambiente. Y lo hizo además de forma relativamente duradera,

porque mientras otros instrumentos se adscribían a un espacio o función limitados, como la gaita de odre o cornamusa, que abandonó la corte y se hizo popular, el conjunto flauta de una mano y tambor continuó vigente simultáneamente en ambos ambientes durante mucho más tiempo. También se sabe que el *tamboril* fue introducido como instrumento cristiano en el sur de la península en sustitución de los prohibidos a los musulmanes en las tierras conquistadas.

Las viejas imágenes dicen mucho de los músicos de tamboril, de su carácter o personalidad y de su estatus social. Y reflejan cómo, venidos a menos, abandonan la corte y se refugian en el pueblo convertidos en ambulantes o vagamundos. La misma evolución que sufrieron, además de la referida cornamusa, los tañedores de *vielle à roue* o zanfoña. De esta manera, el análisis del entorno social del músico es altamente sugestivo, pero todavía no concluyente, al menos no en una dirección unívoca. Observamos cómo hasta principios del s. XVI, la flauta de una sola mano y el tamboril continúa en el contexto noble europeo, como la cornamusa y ciertos cordófonos, pareciendo todos de la misma apreciación y categoría. A partir de esta fecha la flauta de una sola mano y tamboril pierde prestigio de modo que desde 1550 las representaciones ofrecen la imagen de un contexto únicamente popular. Por su parte, el baile parece preferir los instrumentos de viento más que de cuerda. Y también en el XVI se ven imágenes de pareja de flautas o de flauta de una sola mano y tamboril más viola. Está confirmado que en 1511 el músico de flauta de una sola mano y tamboril era contratado en bailes y bodas en Francia y Países Bajos. En general sus ejecutantes parecen artistas profesionales, ministriles o juglares. Y entre 1550 y 1650 se le asocia con la zanfoña (*viell à roue*) o con la cornamusa.

El nacimiento de nuevos instrumentos con grandes capacidades musicales y la evolución de la música formal concertada y compuesta a partir del siglo XIV perturbaron al conjunto flauta de una mano y tambor. La irrupción del violín en la música popular, a mediados del siglo XVI, supuso el inicio del declive general de instrumentos menos versátiles. También la imprenta privó a los músicos ambulantes del valor añadido que poseían como transmisores de música. Con el paso del tiempo, el instrumento se asentó en aquellas culturas populares que le dieron acogida y le trasladaron su espíritu. Lo cual contribuyó a forjar una nueva naturaleza y personalidad que se filtra como autóctona a través de las generaciones. Más adelante, a finales del XVIII, la Europa de las ciudades volverá la vista hacia la naturaleza y las culturas campesinas. Será el momento de la lírica bucólica y la reivindicación de las maneras campestres. En la música, los instrumentos populares cobran protagonismo resurgiendo de la marginalidad. Pero volvamos a Vasconia.

2. LAS CONTRARIEDADES DE UNA DENOMINACIÓN IMPRECISA

El hecho de que el conjunto flauta de una mano y tambor no tomara en la cultura vasca una denominación inequívoca y comprensiva de ambos instrumentos planteó dudas a los escribanos que hoy son problemas para los investigadores. Las denominaciones más empleadas por estos para designar al músico del conjunto flauta de una mano y tambor fueron, en las fuentes escritas, las de

jular o *juglar*, *tamborín*, *tamborilero* o *tamboritero*. Con mayor arraigo, la voz *chunchunero* ha prevalecido, hasta hace tres o cuatro generaciones, en las zonas rurales castellanizadas de Vasconia. También se usó el término *danbolin*, voz de la que interesa anotar una ilustrativa asociación. La organización y responsabilidad de la fiesta en los pequeños pueblos de la montaña navarra era encomendada a una pareja elegida entre los jóvenes: los mayordomos que se denominan *damuinausiak* en Baztan o *danbolinausiak* en los valles prepirenaicos. Ambas son contracciones de *danbolin-nagusiak*, literalmente los responsables o dueños del tamboril, de la música festiva. El responsable de la fiesta lo es por serlo de la música, es decir, del tamboril.

De *juglar* dice el Diccionario de la Lengua que equivale a trovador o poeta. Sin embargo en su acepción más usual hacía referencia al músico independiente contratado para animar las fiestas. En la Baja Edad Media el juglar no solo era el músico. Sus habilidades cubrían la danza, la acrobacia, la mímica, el malabarismo. Esta voz, documentada desde el siglo XI, fue gradualmente modificando su campo semántico y se reserva para el músico instrumentista –frente al cantor y otros– y precisa la especialidad: órganos, flautas, salterios, cítaras. Luego perdió dignidad y en ciertos ambientes fue sustituida por *ministril* o *trovador* hasta desaparecer en la época renacentista, con la excepción que designó a nuestro instrumentista.

La clásica y específica denominación de *tamboril* o *tamborin* fue habitual en los documentos de los siglos XV, XVI y aún posteriores junto con la de *juglar* o *jular*. Pero esta debió ser del agrado de los interesados ya que adquirió carácter casi exclusivo para designar al músico *tamborino* en numerosos archivos. En las referencias de la Edad Media y en función de los autores, los instrumentos que tañen los juglares eran diversos. Pero en Euskal Herria durante varios siglos de expedientes administrativos en registros municipales y parroquiales la referencia *juglar* sí es inequívoca y hace referencia al músico de flauta y tamboril. La evidencia de que se trata del mismo instrumento se obtiene de la continuidad a lo largo de los años de los músicos, ya que su reiterada filiación permite fácilmente controlar los cambios de denominación de los escribanos. Diversos investigadores lo han hecho notar. José M^a Iribarren en su documentado *Vocabulario Navarro* al dar la voz *chunchunero* explicaba que se trata del *Tamborilero* o *Chistulari que toca a la vez el chistu y el tambor*, y añade, *antiguamente los llamaban juglares y julares*.

Chunchunero o *txuntxunero* es palabra derivada de la onomatopeya *chunchún*, *txun-txun* o *ttun-ttun* que hace referencia al sonido del tamboril, instrumento que en todas las tradiciones da nombre al músico mucho antes que su flauta. Fue una denominación muy común en la Navarra rural.

Quizá tendría que haber comenzado diciendo que la voz *txistu* y su derivada *txistulari* son acepciones relativamente modernas que no se generalizan hasta principios del siglo XX. Mucho antes, la versión castellana *silbo* o *silvo* surge en textos de corte literario y otros documentos. Los testimonios documentales están escritos casi siempre en castellano cuando la lengua habitual del pueblo era el euskara. Son escasas las excepciones. Iztueta, que escribe en euskara,

emplea la palabra *chilibitua*. ¿Pudo suceder que la voz txistu, empleada en el euskara coloquial, fuese transformada por el escribano castellano hablante por alguna de las ya anotadas? ¿O el nombre “txistu”, de saliva, escupir, pudo haberse introducido inicialmente como apodo de los tamborileros? Inicialmente personal y más tarde corporativo. Como una designación metafórica, entre el cariño y la broma, y afortunada al reunir los dos significados alusivos a la producción del músico: el silbido y la saliva. En cualquier caso y como apuntábamos, la variedad nominativa ha proporcionado frecuentes equívocos y, por ende, ha velado el conocimiento cabal de la historia del instrumento.

3. LARGA JUSTIFICACIÓN HISTÓRICA

Ya hemos anotado que los monarcas navarros, desde la alta Edad Media, tenían costumbre acreditada de contratar músicos trovadores para el servicio de la corte en sus sedes reales. Sancho el Fuerte, que controlaba las comunicaciones terrestres, impulsó la vieja vía de Santiago empleada por los reinos peninsulares, en especial por Castilla para su comercio con Francia. Promovió el desarrollo de las ciudades de Estella, Sangüesa, Pamplona, Los Arcos..., y repobló, con intereses defensivos, las tierras de Álava y Gipuzkoa haciendo de San Sebastián el puerto de Navarra. En la centuria siguiente el reino verá reducidos sus territorios a los límites que mantendrá hasta el final de la Edad Media, pero todavía sobre tierras alavesas, guipuzcoanas, riojanas y bajonavarras. La Casa de Champaña (1234 – 1274), estrechamente vinculada a la corona de Francia, se mostró muy favorable a las artes e hizo de Navarra la puerta de penetración de modas y gustos de París y norte de Francia, de las nuevas modalidades en todas las disciplinas desde la arquitectura a la orfebrería, pasando por la pintura y la música, especialmente atendida en la muy acreditada escuela polifónica de Pamplona.

Carlos II acogía en su Corte a juglares y ministriles de las más variadas procedencias; unos de paso en sus traslados de corte a corte y otros residentes habituales. Predominaban los músicos y artistas franceses, pero los hubo también autóctonos. Carlos III en sus viajes a Francia se hacía acompañar de un brillante séquito de caballeros, prelados y capellanes, limosneros, físicos, astrólogos, pajes, heraldos, halconeros, juglares, ministriles, trompeteros, etc.

Mucho tiempo después, las revistas de armas, obligatorias, eran acompañadas de músicas ofrecidas bien por pífanos y tambores, bien, más adelante, por tamboril. El pífono o fifre pertenece al orden militar foral, y se escucha en funciones como la instrucción o las paradas militares. Estas adquieren cierta naturaleza cívica o social al hacerse coincidir con señalados días festivos, como el dedicado al Corpus Cristi. Se emplea hasta el primer tercio del siglo XIX y desaparece al perder los territorios forales las competencias militares. El hecho de que, en ocasiones, un mismo músico fuese pífono y tamborilero, tal como han dejado constancia los documentos, explica el trasvase de repertorios entre la música militar y la música civil.

Durante el siglo XVI se encuentran abundantes referencias a danzas y músicas de juglares que acompañan a los cortejos municipales en las procesiones

patronales y en las del Corpus. Esta fiesta, junto a las celebraciones por las novedades en la familia real, es la fiesta que más a menudo requiere tamborinos.

Los grandes cambios en los usos del tamboril llegan por las decisiones del poder eclesiástico, verdadera fuerza condicionante, y en concreto desde el Concilio de Trento (1545-1563) y su reforma disciplinaria. Es la Iglesia la que quiere evitar los excesos que se dan con las danzas y músicas en el interior de los templos. También las celebraciones de carácter privado como bodas, bautizos, primeras misas, etc. eran sometidas a la regulación de la autoridad. De forma abrumadora, las fuentes que informan de nuestro instrumento se nutren de bandos, prohibiciones y pleitos, lo cual ofrece una imagen parcial del tradicional oficio. Una de estas fuentes mana de los sumarios de la propia jurisdicción eclesiástica. De esta forma, la Iglesia proporciona datos en los procesos abiertos a sus ministros descarriados. Y no eran pocos. Despierta la curiosidad hallar tantas y tan continuadas disposiciones represoras que, por su número e insistencia, revelan su escaso cumplimiento. También desde el XVII en parte de Vasconia una emergente y poderosa sociedad liberal y burguesa va a pretender cercenar las costumbres y valores rurales tradicionales con inusitada virulencia, aunque, también, sin demasiado éxito.

Si durante el XVI y hasta mediados del XVII las contrataciones de tamborines y tambores solían hacerse para actuaciones concretas y determinadas, a partir de entonces la prolongación de la duración de aquéllas comienzan a perfilar la figura del tamborilero funcionario público. Las ocasiones de diversión no faltan y los excesos que de ellas se derivan son fuente de preocupación para la autoridad. Son frecuentes en las villas de Euskal Herria los autos de visita de los obispos en contra de las danzas mixtas. Una frecuencia que habla por sí sola de la tenacidad del pueblo en incumplir las disposiciones. Es evidente que esta parte de Europa contempla el declive del instrumento, al mismo tiempo que importantes municipios vascos incluyen tamborileros en su nómina. Una oficialidad que, a la postre, salvará el instrumento.

El XVIII es un siglo de esplendor para la flauta-tamboril, pero al mismo tiempo será el del inicio de su declive como el instrumento principal que fuera en la danza y en la fiesta. Del setecientos tenemos profusión de datos proporcionados por distintos investigadores con la particularidad de que en muy pocas ocasiones ha sido el txistu el objeto directo de la investigación. En su mayoría, los datos afloran como subproducto de otras pesquisas principales, lo que quiere decir que todavía nuestros archivos locales esperan la visita del investigador especializado.

La capital Navarra es paradigma de lo que decimos dada la proyección de sus fiestas. La condición de la ciudad –no olvidemos que a fines del XVIII Navarra cuenta con una población superior a la de Bizkaia y Gipuzkoa juntas y Pamplona fue hasta mediados del siglo XIX la ciudad más importante de la Euskal Herria continental– la fuerza de los sanfermines y el extraordinario auge de los músicos populares unidos a la fijación de criterios administrativos de sus retribuciones y control son imprescindibles para la comprensión del papel del tamboril vasco y de su posterior evolución en el ámbito urbano. El capítulo de música fue de con-

siderable importancia en los presupuestos del municipio. Y la factura aumenta de manera sensible en el transcurso de esta centuria. Los músicos populares son contratados para acompañar al Ayuntamiento en sus salidas oficiales a los actos religiosos y profanos: vísperas, procesión del Santo y asistencia a los festejos taurinos. Deben tocar en los toros y alegrar las calles durante la mañana. La música popular y callejera era, tras el espectáculo taurino, la principal diversión de pamploneses y visitantes. De ahí el interés de los regidores en dar cumplida satisfacción a la ciudad, al menos durante las fiestas, puesto que en el resto del año las severas restricciones se aplican con rigor.

Por su parte, la presencia de tamborileros en el protocolo de las sesiones de las Juntas Generales está documentada en los tres territorios históricos occidentales. Y la estrecha vinculación del tamborilero con las misiones militares y los espectáculos taurinos.

En esta centuria proliferan las condenas provenientes de la jerarquía católica a las que se suman las misiones doctrinales de jesuitas, carmelitas y franciscanos ofuscados por la concepción del baile de tamboril como fuerza de corrupción. En 1713 aparecen prohibiciones del uso de tamboril en decretos de las Juntas Generales de Gipuzkoa. Las Cortes de Navarra prohíben en 1716 el baile público durante los oficios religiosos y después de anochecer. Y cuando se tolera, se impide cualquier contacto físico entre hombres y mujeres. Las sanciones por contravenir estas normas consistían en severas multas e incluso privación de libertad. De nuevo el músico, de habitual tamboril, podía ser castigado pues las Cortes, en el supuesto de incumplimiento de la ley, penaban al tañedor de la música con multa y cárcel. Avanzado el XVIII ven la luz las muy conocidas disposiciones del Obispo de Pamplona, Miranda y Argaiz y los bandos y acuerdos restrictivos que aquellas desencadenan en sede de las Juntas Generales y de los Ayuntamientos.

Como reacción, y desde las propias filas de la Iglesia, el padre Larramendi establece, en un intento de preservar las tradiciones, cuatro condiciones para admitir las danzas de tamboril como lícitas y no malas, a saber: que nunca se hagan de noche y a oscuras por lo que deben terminar al toque de las Ave-Marías; que en días de fiesta y precepto no se saque la danza hasta que terminen los oficios divinos, misa, sermón y procesión; que se dance de modo honesto y decente lo cual debe ser vigilado por la autoridad; y que se dance con pañuelos para que no se den las manos hombres y mujeres. Las recomendaciones de Larramendi fueron aceptadas en numerosos lugares.

Durante este siglo comienza a despuntar una importante figura en eclosión que va a competir con el tamborilero: la gaita o dulzaina. Al decir de los documentos cabe observar que el fenómeno tiene entrada en Euskal Herria por su linde más oriental y que su propagación por el país será de Este a Oeste.

Pero, en contra de lo que cabría pensar, el siglo XVIII depara nuevos escenarios al desarrollo del instrumento. Europa va a conocer un movimiento cultural de gran trascendencia en todos los ámbitos cuyo propósito era iluminar con la razón la oscuridad y confusión que constreñían a la sociedad. Hablamos de la

Ilustración. En síntesis el movimiento ilustrado no fue sino una nueva forma de pensar los viejos problemas, con fundamento en el racionalismo y en el empirismo del siglo precedente. Su principal asentamiento fue Francia donde el enciclopedismo de Montesquieu, Diderot y Rousseau será su rasgo ideológico más acusado y de mayor influencia. Una influencia que llegó también a Vasconia.

En el ánimo de los ilustrados pesaba el compromiso de combatir la superstición o las tradiciones religiosas reveladas y de hallar la felicidad del hombre por sí mismo. La moda del bucolismo consiguió que músicas e instrumentos de ámbito rural y popular se incluyeran en los grupos orquestales que servían a las clases aristocráticas. Y, por otra, el deseo de organizar y controlar las fiestas populares según la ideología ilustrada llevó a una cierta homologación entre instrumentos e instrumentistas. A estos últimos se les empujó a estudiar música, a adaptar los instrumentos para poder tocarlos en conjuntos diversos y a adecuar su repertorio a los estilos del momento. El notable empuje del tamboril provenzal fue consecuencia de estas ideas.

En 1765 se aprobaron los estatutos de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, con Xavier María de Munibe, Conde de Peñaflorida, como fundador y presidente. En su artículo primero se afirmaba que el objeto de esta Sociedad era,

[...] cultivar la inclinación y el gusto de la Nación Bascongada hacia las Ciencias, Bellas Artes y Letras: corregir y pulir sus costumbres; desterrar el ocio y la ignorancia y sus funestas consecuencias y estrechar más la unión de las tres provincias vascongadas de Alava, Bizkaia y Gipuzkoa.

El mundo ilustrado se caracterizó por el afán didáctico y culturizador y por considerar a la pedagogía como motor del cambio socioeconómico. Esto explica la importancia que la Real Sociedad Bascongada dio a la música y la danza que conocemos gracias al estudio de Jon Bagüés acerca de la influyente actividad del real Seminario Patriótico Bascongado de Bergara creado por aquélla en 1776. El propio Conde de Peñaflorida instruía al tamborilero de Azkoitia y le hacía tocar zortzikos y contrapases de su composición. Tanto el Conde de Peñaflorida como Ignacio Manuel Altuna y otros fundadores de *La Bascongada* tuvieron estrecha relación con los enciclopedistas franceses, por lo que muy probablemente gracias a ellos se creó el dúo instrumental que hoy tenemos por txistu-tamboril vasco.

Fue pródiga la actividad de los ilustrados vascos siempre, insistimos, con miras a *corregir* y *pulir* la fiesta popular suprimiendo *sus rasgos irracionales*. Con la ayuda de músicos colaboradores renovaron el txistu. Modificaron su tamaño y la localización de los agujeros para obtener un sonido más limpio y capaz de armonizar con otros instrumentos. Domesticándolo, en suma, para el oído ilustrado. En este proceso renovador se sitúa la creación del **silbote** para extender el ámbito de la propia familia instrumental con una voz grave. Una hipótesis razonable, aunque no contrastada y que choca con su muy tardía incorporación formal a la banda de txistularis. También renovaron el repertorio, relegando las antiguas danzas renacentistas, y adaptaron melodías características de la tradi-

ción anterior a los modos y gustos de la época. Así habrían surgido los géneros de la música del tamboril que habrían de arraigar en el siglo XIX: *Alkate soinua*, *Idiarena*, Minueto o Contrapás.

Los cambios tardaron en llegar al medio rural, todavía mayoritario, donde los músicos siguieron interpretando las viejas melodías con sus artesanales instrumentos. Esto provocó una partición en dos modos o escuelas: la de los tamborileros rurales de tradición oral, generalmente no instruidos y la de los *txistularis* de las grandes poblaciones, asalariados, con formación musical y repertorio específico. Sin duda, este fraccionamiento no fue el primero ni será el último en la historia del instrumento. Se atribuya a la ilustración, al nacionalismo o al academicismo, la historia del txistu ha conocido siempre la disposición de unos a corregir y mejorar las peculiaridades del instrumento frente a la de otros a respetarlas en su naturaleza *originaria*. Aunque bien es verdad que, a la postre, la prosperidad del instrumento se debe a la actividad de sus intérpretes, los tamborileros o *txistularis* que con talento se adaptan a los volubles gustos del pueblo. Cada movimiento cultural o ideológico, de la mano de la evolución social y política, ha dotado al instrumento de nuevos espacios de expresión y supervivencia al tiempo que perdía otros. Por ejemplo entre los primeros, los protocolos municipales, la música culta o la formación académica profesional y entre los últimos, la fiesta y el baile popular.

En el contexto de las reformas ilustradas surgió la figura de Juan Ignacio Iztueta que captó los valores que se derivaban de los principios reformistas frente a la cerrazón de algunas mentalidades y puso en valor el tesoro del legado musical y coreográfico tradicional en grave riesgo por la acción de renovadores, a su entender, superficiales y desarraigados.

A pesar de la apuesta de los ilustrados y otras elites culturales, el siglo XIX trajo nuevas dificultades para el juglar tamboril llamado, al igual que ocurrió en otras culturas, a su irremisible extinción. No obstante, esta fue una centuria cuyo final iba a conocer un inesperado renacimiento político-cultural por el que el amortizado tamborilero será reemplazado por el renovado *txistulari*. A comienzos del siglo XIX habían desaparecido o habían sufrido una gran transformación muchos instrumentos que fueron populares unas décadas antes. El conjunto flauta-tambor, que subsistió merced a su función en el baile y la danza, fue relegado a la misión de animar diversiones secundarias.

A tenor de lo sucedido en el resto de Europa, la desaparición del txistu parecía anunciada. Pero el impulso de las elites culturales, con el artificio de la ideología romántica y prenacionalista y el beneplácito de una pujante burguesía con una vigorosa acción moralizante sobre fiestas y diversiones sentará las bases para que el siglo XX fuera, definitivamente, el de su consolidación hasta el punto de llegar al nuevo milenio con una inesperada buena salud.

El cambio en los gustos musicales con nuevos aires de danza en el mercado influyó, sin duda, en la demanda orientada siempre al consumo de la moda que la tradicional flauta, en su rusticidad y limitaciones musicales, no podía ofrecer. El oído educado agradece la polifonía aunque sea tan simple como el dúo de terce-

ras paralelas. Hay noticia de dúos de txistu desde el siglo XVIII, pero son una excepción a la regla del tamborilero solista. El dúo exige afinación, normalización del instrumento, algo que no se va a lograr tan fácilmente. Esta evolución será más apreciable a medida que transcurra el siglo XIX. El instrumento que renovaron los ilustrados admite y agradece el dúo y el trío, de tal manera que a lo largo del XIX estos se imponen en toda su geografía y se consolida el formato de banda de dos txistus y atabal en los principales municipios vascos. La generalización del dúo de txistus no fue muy rápida. Aunque el Ayuntamiento de Donostia los tenía ya en 1823 podemos decir que la acogida municipal comienza a extenderse en la segunda mitad del siglo XIX. Vitoria, por ejemplo, creó la plaza en 1843. Y en 1846 Portugalete añade un compañero al txistulari de plantilla “por la armonía que causa dos tamboriles”. Por diversas y dispares razones, el siglo XIX fue el de la afirmación de la banda municipal de tamborileros que a partir del siglo XX, con la efectiva incorporación del silbote, será la piedra angular del devenir txistulari. Las villas vascas de la vertiente cantábrica van dotándose progresivamente de tamborileros funcionarios. Además de Donostia, Bilbao, Tolosa o Vitoria, otras ciudades van a contar con su propia banda de tamborileros.

Mientras tanto el tamborilero de tradición oral veía reducido su espacio vital. En los valles montañoses sucedió que los gaiteros, que daban el baile nocturno al son de violín y guitarra y los acordeonistas y quintetos fueron desplazando paulatinamente al chunchunero. Los nuevos aires musicales y danzas –polca, contradanza, mazurca, vals y más adelante chotis y pasodobles– exigían músicos con mayor preparación y mejor resultado sonoro. A diferencia de lo ocurrido por ejemplo entre flabiolaires y gaiteros castellanos, los tamborileros vascos, en general, no adoptaron los nuevos aires de danza. Pero la razón de esa resistencia no es atribuible sólo a la técnica musical. Otros factores externos afectaron al instrumento. Las tensiones por la defensa de la moralidad y el orden se vienen sucediendo en la historia documentada del instrumento. Por ejemplo, en Vitoria en 1862 se suprime el tamboril en las fiestas de calle o vecindad por la “olganza y avangancia” (sic) que concita.

En el contexto político, el rechazo al sistema corrupto y autoritario de Isabel II dará lugar a la revolución de 1868 y al subsiguiente Sexenio revolucionario que dejará huella en el frágil mundo de los tamborileros. Se advierte en la decisión de suprimir los tamborileros municipales vitorianos por el “anacronismo inconcebible [...] funcionarios que no aportan ningún provecho ni distracción y que son costosos y hasta ridículos”. Tras este enardecido razonamiento, que claramente trasciende lo musical, late la adscripción simbólica de los viejos tamborileros al Antiguo Régimen y a la tradición carlista oligárquica y conservadora frente al triunfante pensamiento liberal radical. Hay que decir que tres años después de su disolución, la banda será restablecida y sus plazas, dos tamborileros y un atabal, sacadas a concurso.

4. LA TRADICIÓN ¿UN NUEVO ARDID?

Tras terminar la guerra carlista en 1876, Cánovas suprime el régimen foral y las Juntas Generales para las Vascongadas. En lo social y económico un nuevo escenario está por llegar sobre todo para Bizkaia y Gipuzkoa de la mano de la revolución industrial y, más tarde, del capitalismo financiero. Surge una preocupación general ante los cambios sociales y económicos y se aviva la cuestión de la definición de las tradiciones populares consideradas como la sustancia de la continuidad histórica. En 1877 nace en Pamplona la Asociación Éuskara de Navarra de la mano de Arturo Campión y Juan Iturralde y Suit, entre otros. Sus fines rebasaban su muy significativa actividad cultural y es reconocida como el precedente cultural del nacionalismo vasco –fue modelo para otras iniciativas similares como la Asociación Euskalerría de Bizkaia–. La censura y los continuados obstáculos de la oligarquía española la asfixiaron en 1896. La decisión de incluir concursos de tamborileros en el marco de los Juegos Florales va incidir directamente en la consideración social del txistu y en su dimensión musical. La crisis del instrumento encontrará una vía de salida en su vinculación a valores que la sociedad estima puros como la reivindicación de las tradiciones que se tienen por autóctonas y originarias.

En la Vasconia continental el científico y polígrafo Antoine d'Abbadie comenzó en 1851 a organizar las Fiestas Éuskaras con profusión de certámenes literarios y concursos y exhibiciones de habilidades, oficios y tradiciones populares. Cabe recordar que los Juegos Florales, de tradición provenzal, se relacionan con el movimiento renacentista de las lenguas y culturas vernáculas. Hasta 1877 las Fiestas fueron organizadas y patrocinadas por el propio Abbadie en Urruña, Sara y Saint-Palais. Por vez primera traspasaron la frontera en 1879 auspiciadas en Donostia por el Ayuntamiento y en Elizondo por la Asociación Éuskara de Navarra y Abbadie, a la sazón miembro de honor de aquella, que donó de su peculio todos los premios. Arturo Campión propuso a Abbadie incluir en el programa de las Fiestas concursos de músicos tradicionales de acuerdo con las prácticas del país vasco sur. Una práctica que se extendió por todo el país.

Esta nueva personalidad del txistu, fruto de la intuición recreadora, le permitirá superar aquella marginación sufrida por la evolución de los gustos y las modas y, al tiempo, adquirir un nuevo protagonismo en diversas manifestaciones de la vida pública, desarrollar la técnica musical –el XX va a ser el siglo de los grandes ejecutantes– y mejorar en prestigio y consideración social. En el platillo opuesto de la balanza, al convertirse en representante de una cultura y símbolo de un pueblo, el txistu va a sufrir el acoso del nacionalismo antagónico, y por añadidura dominante, el español. Pese a la sucesión de hechos prósperos y adversos, el instrumento gana altura musical. En general, fueron los txistularis guipuzcoanos, con Eusebio Basurko a la cabeza, los que lideraron la transformación del rústico caramillo habida en este tramo histórico.

Las innovaciones técnicas toman cuerpo en las formaciones estables y el silbote, como se ha dicho, fue gradualmente acogido por todas las bandas municipales. Tolosa destaca en lo académico al inaugurar en 1913 la cátedra de chistu a cargo de Leandro Zabala. Entre tanto en Navarra, adonde no llegan los

nuevos aires académicos, la tradición antigua de transmisión oral del txistu adolece de agotamiento.

Una vez más, los intelectuales buscan medios para resolver las dificultades y la Sociedad de Estudios Vascos / Eusko Ikaskuntza respiró, desde su creación con motivo del Congreso de Oñati en 1918, los nuevos aires favorables a la recuperación del txistu. Esta entidad acordó trabajar por su reimplantación efectiva en el país distribuyendo los instrumentos entre personas o instituciones interesadas. Pero tropezó con el problema de obtenerlos en número suficiente para su propósito. La técnica de su construcción era conocida por muy escasos artesanos todos de humilde condición que además debían atender a sus otras múltiples obligaciones cotidianas.

En plena dictadura primoriverista se desarrolla un movimiento vascófilo preocupado por la euskaldunización del país y la preservación de sus costumbres. En este ambiente, una élite cultural se compromete con la protección y el fomento del txistu que precisa una institución estable a la que encomendar la misión de publicar nuevas composiciones y articular las relaciones entre los txistularis. En Bilbao cristaliza esta inquietud y en 1927 nace la Asociación de Txistularis que, en una muy singular primera época, editó la revista *Txistulari* y dinamizó la proliferación de bandas en el país hasta la guerra civil española. La idea había surgido por conversaciones mantenidas entre Sandalio Tejada y Eleuterio de Lekue, a la sazón txistulari municipal de Mungía. Al proyecto se sumaron varios conocidos txistularis de la zona como Martín Elola, Manuel Landaluce, Demetrio Garaizábal, Sarabia y los Atxurra entre otros. Todos ellos dotados de talento y capacidad.

En una carta que el comité organizador dirigió a los txistularis vascos se daban las razones para constituir la Asociación. Ponían aquéllas el énfasis en el peligro de la profesión ante la desidia y menosprecio del pueblo que estaba ocasionando la amortización de plazas de tamborileros por inútiles, la escasa atención del público y la decadencia artística unida al empobrecimiento del repertorio. Síntomas que, como sabemos, se vienen apreciando desde el siglo anterior. También se advertía en el proyecto fundacional la conveniencia de contar con una asociación profesional o una mutualidad, práctica que fue efectiva al menos en los primeros años de actividad social.

Hasta la guerra civil de 1936, la Asociación alternó la sede entre Donostia y Bilbao y celebró sus Asambleas anuales en Arrate, Orduña, Donostia, Bayona, Pamplona y Bilbao. En estos fecundos años desplegó una importante actividad. Organizó alardes, concursos de bandas y de composición y estimuló la conciencia de hermandad entre los txistularis. La lista de socios de número, txistularis activos, incluía en 1932 a 16 alaveses, 8 navarros, 85 vizcaínos y 105 guipuzcoanos lo que denota el sesgo inicial hacia las provincias cantábricas. En este mismo año se dan de alta los primeros socios continentales.

Las páginas de la revista *Txistulari* dan cuenta de notables colaboraciones musicales y literarias provenientes de personalidades de todos los ámbitos de la cultura vasca, lo que de por sí habla del interés supramusical de la iniciativa. Un

movimiento que se enmarca en la nueva condición de instrumento *politizado* y que comenzó a dar muestras que trascienden lo musical y festivo mucho antes de la guerra civil. La decidida intervención de las élites culturales a favor del txistu y su rescate y consagración como instrumento étnico representativo de la nación vasca, en un momento en que la vieja tradición iba desapareciendo, supondrá una línea de corte en el devenir del instrumento a partir de la cual, extinguidos los tamborileros y los chunchuneros, los txistularis van a provenir de esta nueva escuela. Más adelante, un nuevo txistularismo militante surgirá de la resistencia antifranquista.

Pero los cambios no son radicales, y entre las dos tradiciones pervive una respetable nómina de tamborileros que las enlaza. Cada una de sus biografías podría ilustrar el insólito sobrevenir del instrumento. La década de los treinta trae consigo la República y su ilusión de libertad. Los centros vascos promocionan el txistu hasta el punto de recuperarlo en lugares donde, por olvidado, se tuvo por importado. La guerra trajo también la desolación a la familia txistulari. En general, durante la guerra civil el txistu fue silenciado y las bandas permanecieron inactivas. Muchos txistularis fueron represaliados y, en el caso de los empleados públicos, suspendidos de empleo y sueldo. Una historia negra que está por escribir y que la memoria reclama.

La balbuciente actividad txistulari de la posguerra debe estudiarse en un contexto en el que distintos vectores convergían sobre el txistu con fuerzas contrapuestas que, a efectos expositivos, resumimos así: de un lado, la represión franquista hacia el nacionalismo vasco y sus símbolos y el declive natural del instrumento para el baile y la diversión, sustituido por otros más modernos y apreciados de acuerdo con los gustos de la juventud. Y del otro, la reacción antifranquista del vasquismo con su promoción panegirista de las señas identitarias más la cruzada de la Iglesia católica contra el pecaminoso baile al agarrado fomentando el casto baile de txistu y tamboril. La firme campaña de la Acción Católica en los primeros años del franquismo fue en todo el país el vehículo idóneo para el proselitismo de la juventud católica nacionalista a través del folclore. No se olvide que para el nacionalismo vasco católico el baile al agarrado, ya desde antes de la guerra, era una moda cosmopolita y vehículo de una cultura extraña. La cruzada de la jerarquía católica contra el pecaminoso baile agarrado indultaba así al proscrito instrumento separatista. En la misma línea, el tradicionalismo carlista, aliado político del franquismo, miraba con buenos ojos la conservación de las costumbres populares autóctonas. En la pastoral publicada en el Boletín Oficial del Arzobispado el 15 de junio de 1941, el arzobispo de Pamplona, Marcelino Olaechea, arremete contra el baile al agarrado y tacha a los bailes modernos como gravemente inmorales, al tiempo que ensalza los del txistu.

Salvados los años más crudos de la dictadura, el 28 de setiembre de 1952 el Ayuntamiento de Eibar obtuvo el permiso de las autoridades franquistas para organizar una concentración de txistularis con el fin de conmemorar las bodas de plata de la proclamación de la virgen de Arrate como Patrona de los Txistularis. Latía la idea de resucitar la Asociación y se comisionaron para ello el propio alcalde de Eibar, Orbea, el P. Galdós, Isidro Ansorena, Lucas Ganuza, director de la banda de música, Fernando Vidal, Bengoa de Eibar y Azurmendi de Zegama.

Al equipo se sumó más tarde Martínez de Lezea. Las trabas políticas y administrativas demoraron la autorización legal hasta 1955. Aún así las rigurosas condiciones, las prohibiciones expresas y la censura eran desalentadoras. Pero la Asociación bajo la presidencia de Luis Urteaga y con casi medio millar de socios reemprendió su actividad con la edición de su boletín trimestral, *Txistulari*. Razones de oportunidad y eficacia propias de la época aconsejaron la rotación bianual de la sede y la ejecutiva por las cuatro capitales vascas.

La crisis del txistu acentuada por la represión franquista había reducido en Navarra el censo de txistularis a 24 músicos en el año 1957 para toda la provincia. A partir de ese momento, la reconquista de un espacio social a impulso de los movimientos culturales vascistas pudo comprobarse en el extraordinario encuentro de 1962. Consecuencia del contexto entusiasta en el resurgimiento del txistu tras la refundación de la Asociación fue la concentración, en alarde y asamblea, de 350 txistularis en Iruña, el 23 de setiembre de 1962, con motivo de los Campeonatos del Mundo de Pelota Vasca. La década de los años sesenta del siglo pasado fue especialmente dura para el txistu porque a la persecución política –tan solo los txistularis municipales solían estar autorizados a tocar en determinados actos públicos– se unía la explosión de las nuevas modas musicales de baile que hacían furor entre la juventud en detrimento del baile a lo suelto.

El instrumento, que perdía sin remedio su lugar en la tradición musical popular, va a renacer vigoroso en un nuevo medio de corte urbano con brío ideológico y voluntad académica. Cada pueblo y ciudad de Euskal Herria conoció esta experiencia forjada en asociaciones culturales, clubes de montaña, grupos de danzas, centros parroquiales..., además de los conservatorios de música. La mayoría tuvieron una vida breve, pero no por ello estéril, y cedieron su función a las escuelas de música. Algunas lograron excelentes instrumentistas que han marcado el devenir del instrumento más allá de su ámbito local.

En poco más de una década se produce el corte entre la generación ya añosa de la tradición oral, que apenas tuvo seguidores directos, y los centenares de jóvenes txistularis surgidos de las escuelas y academias que por doquier abrían sus puertas en el marco del renacimiento cultural. Unas precarias instituciones que tuvieron muy desigual resultado y que trabajaron, en general, con más tesón que capacidad. La inusitada floración txistulari precipitó la inaplazable renovación del instrumento. En los setenta, la calle es escenario de la explosión anterior caracterizada por la cantidad antes que por la calidad. Este caudal txistulari, joven pero escasamente preparado, llenando las calles en cualquier festividad quizá provocó un cierto cansancio en el público. La reacción natural fue el reposo y la maduración.

Unos grupos se reorganizan, otros desaparecen y la enseñanza del instrumento expresa su vocación curricular académica que se consolida en 1981 como enseñanza oficial que será fuente de la que bebe el modelo de enseñanza no estrictamente reglado que se conserva en diferentes lugares. Es el modelo de las actividades extraescolares de colegios e ikastolas o de asociaciones culturales con desigual resultado cuyo funcionamiento es similar. La administración local subvenciona al grupo que se compromete a mantener la escuela y la

actividad txistulari pública para la que sea requerido: fiestas patronales y conciertos esporádicos. El activo de estos grupos, cuya estrategia difiere de la académica, es la cercanía del profesor a los alumnos, cuya relación se establece más en términos de cuadrilla o coleguismo. Esta relación les permite prontamente compartir actividades musicales de menor compromiso técnico como las alboradas y pasacalles, y acrecentar la presencia del txistu en las calles, poco frecuentadas por los alumnos de los grados oficiales. En algunos casos, esta iniciativa particular ha devenido con el tiempo en académica.

5. UNA ARMONÍA MUY NECESARIA

Existen razones estrictamente musicales para explicar la supervivencia del txistu. Hablamos de física del sonido, pero también de habilidad para interesar al público. En las flautas el sonido depende de las dimensiones del tubo por donde discurre el aire. En nuestro caso, el txistu proporciona una sonoridad dulce, no rasgada y agradable al oído y alcanza una amplia extensión auditiva. Su mejor registro es el central porque su parte baja es algo oscura, sobre todo cuando se toca al aire libre, y las últimas notas son algo destempladas.

Diversos estudios acerca de la acústica aplicada al txistu, en tanto que flauta recta con embocadura de pico, señalan la amplia gama de recursos musicales y el brillante sonido de un instrumento de gran sencillez de diseño, si bien acusa graves desviaciones interválicas que dificultan la afinación. El ajuste de estas desviaciones se acomete por aplicación de la teoría de las perturbaciones del aire sobre las relaciones de frecuencia que facilitan la afinación y proporcionan un mejor aprovechamiento de las prestaciones del instrumento. Por su parte, los requerimientos de la enseñanza académica y la proliferación de sesiones de txistu en lugares cerrados ha inducido a los artesanos a elaborar instrumentos de sonido más suave que los tradicionales mermando el volumen sonoro del instrumento en los espacios abiertos. Una decisión que no ayuda a impedir el creciente desvanecimiento del txistu en las bulliciosas calles urbanas con un ruido ambiente en intensidad creciente.

El debate entre el perfeccionamiento del txistu y su preservación intacta probablemente surgió al mismo tiempo que el instrumento. El propósito de lograr un instrumento del que no haya que avergonzarse musicalmente marcó el quehacer de sus reformadores en el último tercio del siglo XX. Y quizá también desde antes porque no es una inclinación nueva. De antiguo se conocen avances en la técnica instrumental. Es propio de la naturaleza humana aplicar el ingenio para perfeccionar los útiles que satisfacen sus necesidades. Ya en 1785 Pepe Antón redactó una suerte de método de aprendizaje mostrando la primera manifestación documental de la preocupación por la normalización y afinación técnica. Desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, un sector quiso evolucionar hacia un perfeccionamiento técnico y una afinación ajustada a los cánones de la música culta occidental, aunque nuestros juglares locales vivieran al margen de tales transformaciones.

Habrá que esperar al impulso de la Asociación de Txistularis para que salgan a la luz los métodos del P. Hilarrio Olazarán y de Isidro Ansorena cuyo título *Txistu ots gozoa nola?* muestra bien a las claras la preocupación vital del autor por lograr un bello sonido para el instrumento. Se trata de un sentimiento compartido por las élites que cal  en el ánimo de los propios txistularis hasta provocar en muchos de ellos un cierto complejo cuya superación bien puede explicar los denodados esfuerzos de los más audaces y preparados para situar al txistu al nivel de los instrumentos académicos. Una preocupación que no siempre ha sido comprendida ni bien acogida, en particular desde la perspectiva del purismo tradicionalista que reivindicaba la naturaleza asilvestrada del txistu, con su escala no temperada y se posicionaba en contra de su afinación académica. Ambos frentes contaban entre sus filas con músicos de prestigio.

Quienes trabajan por el desarrollo del txistu consideran legítima la pretensión de ensanchar sus posibilidades, porque lo auténtico no es un concepto absoluto. Lo que s  saben los txistularis es que la apatía conduce a la desaparición. Al igual que ha sucedido en otras culturas, sin la evolución del instrumento y su técnica de ejecución hablaríamos del txistu como un curioso objeto etnográfico. En 1971 el Grupo Experimental de Txistu de Javier Hernández Arsuaga realizó notables esfuerzos para situar al instrumento a la altura de cualquier otro de los llamados universales. Unos años más tarde la iniciativa será cumplida y extendida al frente pedagógico y académico con el liderazgo de José Ignacio Ansorena. Es cierto que esta singladura académica que lleva por insignia el instrumento afinado en fa natural excluyó a veteranos y meritorios txistularis formados en la excitación de la resistencia vasca. Pero es un episodio que, en general, ha sido superado y ambas escuelas comparten hoy la delicada tarea de sostener la tradición.

Iztueta se quejaba hace dos siglos de que los nuevos tamborileros preferían tocar los modernos aires y abandonaban las primitivas danzas del país. Era el inicio de un debate que nunca ha concluido entre los partidarios de lo auténtico –concepto indeterminado en la cultura popular– frente a los renovadores. La conjunción de ambas fuerzas, con más empuje de los segundos, ha hecho del txistu el instrumento de variada condición y múltiples aptitudes que hoy conocemos. Como en todo aquello que pervive. De lo que cabría deducir que la cuestión de fondo no es la innovación, inexorable, sino su ritmo. Que los necesarios e imprescindibles cambios lleguen en armonía con la naturaleza y voluntad de los usuarios y destinatarios de las tradiciones en evolución. Sin sobresaltos. Como dijeron los clásicos, si el instrumento sirve para lo que fue fabricado, bien está.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AIATS, Jaume. "El flabiol en Cataluña: La transformación de instrumento para la danza y el baile a instrumento tradicional". En: *Txistulari*, nº 172, 1997; p. 18.
- ANGLÉS, Higinio. *Historia de la música medieval en Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana; Diputación Foral de Navarra, 1970.
- ANSORENA MINER, J. I. "Problemática actual del Txistu". En: *Cuadernos de Sección. Folklore*, nº 1. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1983.
- . *Txistu Gozoa. Erdi Maila*. San Sebastián: Erviti, 1990.
- . "El gran avance para el txistu en el terreno de la afinación". *Txistulari*, nº 102, 1980; p. 8.
- ANSORENA MIRANDA, J. L. "La Trayectoria del Txistu". *Txistulari*, nº 75 y 76, julio-diciembre de 1973; pp. 9-11.
- . "El txistu: estado de la cuestión". *Txistulari*, nº 133.
- . *Txistua eta txistulariak*. Donostia: Kutxa Fundazioa; Txistu Ikaskizunak; Caja Laboral, 1978.
- APEZETXEA AGIRRE, Patxi: *Hernani eta Txistua*. Donostia: Gipuzkoa Donostia Kutxa, 1992.
- ARANA MARTIJA, José Antonio. *Historia de la música vasca*. Donostia: Orain, 1996.
- . *Musica Vasca*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976.
- ARANBURU URTASUN, Mikel: "Las edades del tamborilero". *Txistulari*, nº 204, 2005; pp. 11-17.
- . *Danzas y bailes de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000.
- . "Tradición festiva y social del txistu". *Txistulari*, nº 132, 1987.
- . *Txuntxuneros de Iruña*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1993.
- . *Niebla y Cristal. Una historia del Txistu y de los Txistularis*. Pamplona: Pamiela, 2008.
- ARGAIZ, Serafín. "Aspectos físicos del txistulari". *Txistulari*, nº 60, 1969; pp. 20-21.
- ARMENDÁRIZ, Carmelo. "Cinco siglos de Txistularis en Tafalla". *Txistulari*, nº 198, 2004; p. 3.
- AROZENA EGIMENDIA, Juan Antonio; AROZENA MUXIKA, Aitor. "Txistua Oiartzunen II. 1880-1928". *Txistulari*, nº 182, 2000; p. 12.
- . "Txistua Oiartzunen III. 1928-1978". *Txistulari*, nº 182, 2000; p. 19.
- ; MENDIZABAL ITURRIA, Agustin. "Txistua Oiartzunen I. Lehen aipamenetatik XIX. Mende bukaera arte". *Txistulari*, nº 182, 2000; p. 5.
- BAGÜÉS ERRIONDO, Jon. "La enseñanza de la danza académica en el Real Seminario Patriótico Bascongado de Bergara en el s. XVIII". En: *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra XX*, nº 52. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1988.
- BOSMANS, Wim. *Eenhandsfluit en Trom in de Lage Landen*. Peer: Alamire, 1991.
- CARO BAROJA, Julio. *Sobre historia y etnografía vasca*. San Sebastián: Txertoa, 1982.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio; directores adjuntos José López-Calo, Ismael Fernández de la

- Cuesta; secretaria técnica María Luz González Peña. Editorial Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1999-2002.
- DONOSTIA, P. J. A. de (1952). "Instrumentos musicales populares vascos". En: *Obras completas del padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983, t. II.; pp. 257-309.
- ESTORNÉS LASA, Bernardo. *Enciclopedia general ilustrada del País Vasco*. San Sebastián: Auñamendi, 1984.
- Etniker Euskalerría: *Atlas Etnográfico de Vasconia II. Usos del Grupo Doméstico. Juegos Infantiles*. Bilbao: Eusko Jaurilaritza; Gobierno de Navarra; Etniker Euskalerría, 1993.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Kepa (ed.). *Fronteras y Puentes culturales. Danza tradicional e identidad social*. Pamplona: Pamiela, 1998.
- FREGNANI-MARTINS. "Reliquia de una cultura musical europea". *Txistulari*, nº 172, 1997.
- GARNAULT, Paul. "Le tambourin et le galoubet en Pays Basque et dans la Péninsule Ibérique". *Revista Internacional de Estudios Vascos*, XXII; pp. 123-130.
- GUIS, Maurice ; LEFRANÇOIS, Thierry ; VENTURE, Rémi. *Le galoubet-tambourin instrument traditionnel de Provence*. Aix-en-Provence : Edisud, 1993.
- HERNÁNDEZ ARSUAGA, Javier. "Características físicas del txistu". *Txistulari*, nº 90, 1977; p. 6 y *Txistulari*, nº 98, 1979; p. 22.
- . "La familia instrumental del txistu". *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 19, 1975; 31-44.
- . "El silbote". En: *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 52, 1988; pp. 321-326.
- HOXBRO, Paul. "La flauta de una mano y tambor en la música antigua". *Txistulari*, nº 203, 2005; pp. 31-32. trad. Félix Vigor.
- HUMBOLDT, Wilhem von. *Los vascos: apuntes sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801*. Trad. de Telesforo de Aranzadi. Donostia – San Sebastián: Auñamendi, 1975.
- IDOATE, Florencio. *Rincones de la historia de Navarra*. Pamplona: Aramburu, 1979.
- IRAIZOZ UNZUÉ, Jenaro. *Gitanos*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1973.
- IRIBARREN, José M^a. *Vocabulario Navarro*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana. Nueva edición preparada y ampliada por Ricardo Ollaquindia, 1984.
- IRIGARAY APAT, Agustín. *Estampas del Pirineo*. Madrid: Librería San Martín; Pamplona: Regino Bescansa: Eusebio Ostérez; San Sebastián: Manuel Conde López, 1933.
- IRIGOYEN, Iñaki. "Tambolintero o Txistulari: una institución en nuestro país". *Dantzariak*, 48 (1990) y *Txistulari*, nº 143, 1990.
- IZTUETA, J. I. de (1824). *Gipuzkoa'ko Dantza Gogoangarriak*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.
- JAMBRINA LEAL, Alberto. "Los tamborileros en su contexto particular, análisis de algunos ejemplos en el oeste peninsular". Resumen en: "Crónica de Herrimusikaren 4. Jardunaldiak". *Txistulari* nº 204, 2005; p. 18.

Aranburu Urtasun, Mikel: El txistu vasco, testimonio de ingenio

- ; PORRO, Carlos Antonio. “Pasado, presente y futuro de la flauta y el tamboril en Castilla y León”. *Txistulari*, nº 172, 1997; p. 60.
- LACARRA, José M^a. *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1975.
- LAPESKERA, Ramón. *iiiGora El Diario!!! Navarra insólita II*. Pamplona: Pamiela, 1985.
- . *Navarra insólita*. Iruñea: Pamiela, 1984.
- LEAF, Helen. “Flautas medievales de hueso en Inglaterra”. *Txistulari*, nº 203, 2005.
- MARTÍ I PÉREZ, J. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.
- MICHELENA, Luis. *Diccionario general vasco = Orotariko euskal hiztegia*. Bilbao: Desclée De Brouwer. Mensajero, 1987.
- MITJANS, Rafael; SOLER, Teresa. *Musics de flabiol i bombo*. Barcelona: Alta Fulla, 1993.
- MONTAGU, J. “Significación del conjunto flauta y tamboril. ¿Dónde comenzó? ¿Ha sido siempre tal y como lo conocemos ahora?”. En: *Txistulari*. Actas de las I Jornadas de músicos de flauta y tambor, 1997; pp. 69-74.
- OLAZARÁN DE ESTELLA, P. Hilario. *Tratado de Txistu y Gaita*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1972.
- OTEIZA, J. *Quosque tandem...!* San Sebastián: Auñamendi, 1963.
- OZAITA MARQUES, M^a Luisa. “El txistu”. *Txistulari* nº 75-76, 1973; p. 17.
- P. DONOSTIA. “Txistu et Txistularis” (Conferencia pronunciada en la Universidad Católica de verano de Ustaritz el día 19 de agosto de 1953). *Obra Literaria*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza – Sociedad de Estudios Vascos, 1985; pp. 55-69. “Txistu y Txistularis” (versión castellana); pp. 71-85.
- . “Txistu y Danzas” (Conferencia leída en la Filarmónica de Bilbao el día 16 de junio de 1932). *Obra Literaria*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, 1985; pp. 103-136.
- . *Cancionero Vasco*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1994.
- . “Instrumentos musicales populares vascos”. En: *Obras Completas*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.
- RAMOS MARTÍNEZ, Jesús. “Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares de Euskal Herria, a partir de los instrumentistas llegados a Iruñea en el siglo XVIII”. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 55. Pamplona, 1990.
- . “Músicos e instrumentación folklórica en las fiestas de Pamplona (1700-1800)”. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 52. Pamplona, 1988.
- Revista Euskara (1878-1883)*. Ed. Facsímil Introducción y edición Lola Valverde. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1996.
- RODRÍGUEZ IBABE, José M^a. “San Sebastián y el txistu en el siglo XIX”. En: *Txistulari*, nº 97, 1979; p. 8. *Txistulari*, nº 98, 1979; p. 19. *Txistulari*, nº 99, 1979; p. 26. *Txistulari*, nº 100. 1979; p. 16.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. “El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari”. *Txistulari*, nº 203, 2005; pp. 13-21.
- . *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.

- SALES TIRAPU, José Luis; URSUA IRIGOYEN, Isidoro. *Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona*. Pamplona: Gobierno de Navarra; Institución Príncipe de Viana, 1988.
- SÁNCHEZ EKIZA, Carlos. "Dos polémicas sobre música tradicional en la Navarra de principios de siglo". *Txistulari*, nº 168. 1996; pp. 20-27.
- . "La aparición del tamborilero municipal: Txistu y poder en los siglos XVII y XVIII". *Txistulari*, nº 172, 1997; p. 75.
- . *Del danbolin al silbo. Txistu tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*. Pamplona: Euskal Herriko Txistularien Elkarte, 1999.
- . *Txuntxuneroak. Narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*. Tafalla: Altafaylla, 2005.
- SORAUREN, Mikel. *Historia de Navarra, el Estado Vasco*. Pamplona: Pamiela, 1998.
- TRANCHEFORT, Francois-René. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- TRICHET, P. *Traité des instruments de musique* (vers 1640). Genève: Minkoff Reprint, 1978.
- URABAYEN, Félix. *El barrio maldito*. Pamplona: Pamiela, 1988.
- URBELTZ NAVARRO, J. A. *Bailar el caos: la danza de la osa y el soldado cojo*. Pamplona: Pamiela, 1994.
- . *Dantzak*. Bilbao: Caja Laboral Popular, 1978.
- ZABALZA PÉREZ-NIEVAS, Xabier. *Mater Vasconia*. San Sebastián: Hiria, 2005.