

ZUBEROKO ARTISTA BAT

## Caubet Chubuko Arhan: txanbela eta khantoriak

### II

#### ANÁLISIS MUSICAL

##### Qué entendemos por análisis musical

Para nosotros el análisis musical supone una valoración cultural de magnitudes físicas.

Entendemos por valoración cultural la aceptación o rechazo de unas pautas de comportamiento —sea musical o lo que sea— por el hecho de su funcionalidad en un cuadro social determinado más bien que por su valor objetivo.

Reduciendo ésto a lo musical, una valoración determinada, supone la aceptación o rechazo de unas magnitudes puramente físicas, teniendo en cuenta que esta aceptación o rechazo es —insistimos—, cultural.

Y decimos de unas magnitudes físicas, porque en principio —salvando el constante decalage que la ciencia puede llevar sobre cualquier tipo de práctica— todas las magnitudes musicales pueden ser medidas.

Sin embargo, la medición de magnitudes artísticas es un hecho cultural estrictamente científico, utilizable en apoyo del arte.

Por tanto nos encontramos con que el problema musical es estrictamente artístico, y si bien los datos científicos sobre el mismo pueden ayudar a prejuzgar una evaluación del mismo, su última y definitiva calificación viene dada autónomamente desde su propio campo cultural no científico<sup>1</sup>.

Y dentro del campo de la cultura en general, encontramos que son posibles diferentes tipos de racionalidad como elemento reflejo del desarrollo coherente de una cultura.

<sup>1</sup> Para evitar equívocos explayamos nuestra idea de que lo cultural comporta una vertiente artística y otra científica.

## GAITEROS DE PAMPLONA

La racionalidad dominante en nuestra cultura es la derivada del cartesianismo, y si bien nos encontramos en un momento de cambio de la historia, esta racionalidad, heredera del mecanicismo y de una pila más de cosas, es la que informa normalmente nuestros juicios.

Sin embargo insistimos en que no solamente es perfectible, sino que no es única ni insustituible.

Esta racionalidad es válida —en la medida que lo es— para discernir sobre conceptos que, tautológicamente, la han engendrado.

En todo caso se muestra absolutamente incapaz de servir de instrumento general en la dirección del análisis para con conceptos dependientes de otros tipos de racionalidad.

Por otra parte, uno de los presupuestos de nuestra cultura dominante entronca directamente con toda la trayectoria teleológica de la filosofía occidental de corte cristiano que establece una jerarquización de mejor a peor de las culturas, siendo por supuesto la mejor la nuestra.

Nosotros pensamos que no se puede decidir tan alegremente que una cultura sea mejor que otra.

Concretamente nos preguntaríamos a ver en función de qué vamos a privilegiar una producción artística capaz de utilizar notas de 0,07 segundos<sup>2</sup> para preterir otra en la cual los matices en tiempos, timbres y frecuencias es real y prácticamente imperceptible.

Es claro que no podemos pretender llegar a conclusiones válidas sobre la producción de Caubet manejando criterios habituales para el análisis de obras musicales producidas bajo la égida de una cultura dominante —en muchos casos no dominante— que existe en Europa a nivel musical a partir de un determinado momento del siglo XVIII.

Nuestro análisis musical deberá intentar extraer de las propias manifestaciones musicales del artista de la casa Chubuko los elementos propios para una consideración teórica y musical de la propia producción.

Sea como fuere no podemos rechazar como elementos de análisis algunos de los integrantes del análisis habitual, que de cualquier manera no pasarán de meros auxiliares sin estructurarse de manera prioritaria y definitiva.

Todo esto nos puede —si tenemos suerte— conducir a una detección de pautas de comportamiento, es decir, regularidades en la repetición de fenómenos, y sus leyes.

Esto es lo que nosotros entendemos por análisis musical.

2 Acoustique et Physique. E. Leipp. Masson & Cie, éditeurs. Ver página 268.

### Generalidades

Lo primero que nos chocó a la hora de empezar el análisis —de hecho el análisis lo comenzamos desde que le oímos tocar por primera vez— fue que J. Pierre Caubet utilizaba pautas musicales desconocidas para nosotros que le conducían a productos musicales inhabituales en nuestro marco cultural.

Salvada la primera sospecha de que el individuo no sabía lo que hacía, pensamos que únicamente su producción podía darnos las claves de sus leyes y estructura interna.

Ni siquiera intentamos reducir su música a solfeo porque desde el primer momento nos fue evidente la inutilidad de tal empeño.

«De la misma manera que hay una gran distancia de la gramática a la declamación, igualmente la habrá infinita entre la tablatura y la forma de tocar bien». Estas son palabras de François Couperin (1668-1733)<sup>3</sup> en el prefacio a su *Método de Clavecín*.

Si esto se puede decir de una producción musical de la cual el solfeo es una transposición, con más razón se podrá aplicar a un género que no ha sido directamente influenciado por las leyes musicales de la música temperada, ni ha originado un sistema de transcripción equivalente al solfeo.

Por tanto deberemos utilizar elementos musicales más adecuados<sup>4</sup>.

3 Cita tomada de "Traité élémentaire de Biniou", Edition B. A. S.

4 En este sentido nos han sido muy útiles las siguientes obras:

Kantikak, cánticos vascos antiguos y modernos, obra de Don Gabriel Lerchundi, O. S. B. de la Abadía de N. D. de Belloc.

Música Vasca, de J. A. Arana Martija, publicaciones de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

De este trabajo con cuya conceptualización y sistematización estamos muy de acuerdo, vamos a extraer lo que a nuestro modo de ver son las características fundamentales de la música vasca. Extractamos lo siguiente en lo referente a melodía, ritmo, tonalidad y letra:

#### Melodía:

- la canción fundamentalmente es silábica, aunque no de manera rígida
- el tiempo más usual es el andante
- no existen grandes saltos de intervalo
- la escala temperada existe como algo impuesto. Más auténticas parecen la escala diatónica o escalas incompletas
- existen rasgos de escalas enharmónicas
- el resultado melódico es una línea curva
- las frases de la canción se estructuran de manera que el primer miembro es seguido de otro distinto pero relacionado, acabando la canción con vuelta al primero. Esquemáticamente A-B-A o a veces A<sub>1</sub> B A<sub>2</sub> o incluso A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B A<sub>3</sub>.

#### Ritmo:

- es frecuente la existencia de ritmos quebrados
- es igualmente frecuente la existencia de ritmos libres
- parece que la música vasca antigua se resiste a ser enjaulada en un ritmo regular y constante.

## GAITEROS DE PAMPLONA

A nuestro juicio, una melodía se compone de una serie de sonidos, desarrollados a lo largo del tiempo, del cual es función el ritmo, y de acuerdo con unas determinadas leyes de atracción entre sonidos que condicionan lo que ahora entendemos por «tonalidad», tanto en sentido melódico como armónico.

A su vez, cada sonido podemos descomponerlo en:

- intensidad, medible en decibelios
- tono, es decir, frecuencia, medible en hercios
- timbre, es decir riqueza cromática que depende de la calidad, cantidad y colocación de los armónicos que aparecen acompañando al fundamental.

Estos van a ser consecuentemente nuestros elementos de análisis e intentaremos utilizar estos criterios, pero dándonos cuenta de que el solfeo existe, utilizaremos igualmente conceptos ligados a este sistema, que como ya hemos dicho corresponden a una transcripción de la música temperada.

Anotaremos que:

- los análisis no pueden ser exahustivos por varias razones. En primer lugar, porque se prolongarían hasta el infinito. En segundo lugar, porque este trabajo debe ser colectivo<sup>5</sup>.
- consecuentemente analizaremos casos típicos allá donde los detectemos.
- aplicaremos los signos utilizados en la música temperada sin pretenderles una validez idéntica a la que tienen en su aplicación sobre dicha música.

Por ejemplo, si en la armadura de determinada partitura aparecen dos sostenidos no entenderemos que esa melodía existe en Re mayor o en su relativo menor. Lo más que entenderemos es que hay una alteración constante de dos notas, tal y como lo indican los sostenidos.

### *Tonalidad:*

- actualmente la música vasca es música tonal
- abundan no obstante las gamas incompletas
- persisten modos antiguos, producto de una música modal
- la tonalidad aparece fluctuante.

### *Temas:*

- los más abundantes son, de acuerdo con el cuadro de canciones que detalla, las narrativas, amorosas y elegíacas.

<sup>5</sup> En este sentido nuestra aportación es claramente provisional, quedando abierto el camino a otras investigaciones.

Por ejemplo, las notas que utilicemos, tendrán una validez puramente indicativa dentro de cada frase, pero no general ni precisa y menos para toda la partitura. Es decir, que el valor de las notas será aproximado y únicamente dentro de una frase determinada.

Por ejemplo, las notas largas funcionarán normalmente como tenidos, a pesar de que generalmente no vengan indicadas como tales.

Explicaremos porqué a nuestro juicio ésto es así.

Si reducimos un elefante a avecrem y posteriormente disolvemos el concentrado en agua y nos da el elefante primigenio podremos estar seguros de que la conceptualización ha sido correcta porque al desconceptualizar el avecrem nos sale el elefante. Pero si en lugar de dicho animalito nos sale una masa informe con cierto olor a elefante y sin forma definida, calcularemos que la reducción no es válida.

Las partituras que hemos sacado de las músicas de Caubet al ser interpretadas, no devuelven ni por el forro la música original. Por tanto, la conceptualización y la terminología han sido defectuosas.

Acordándonos de Couperín podemos decir que para la música culta europea, el margen, la diferencia entre lo conceptualizado y la realidad musical, se salva por la existencia en el ambiente cultural de una serie de elementos conocidos, participados, que permiten que la transcripción solfística pueda ser debidamente interpretada.

Como nuestro caso no es ese, como actualmente en el País Vasco no existen elementos compartidos a nivel cultural y concomitantes con la producción de Caubet, las transcripciones son inútiles como medio de transmisión por no estar adaptadas a lo transcrito y por carecer de la complicidad social necesaria para su entendimiento.

Entonces, ¿por qué las hemos hecho?

Pues porque sí son válidas como medio de estudio, y en este estudio utilizaremos las referencias dadas hasta el momento, aparte de algún otro signo que nos hemos sacado de la manga, como por ejemplo, + y — para indicar una variación de frecuencias.

Insistimos en que como esta música no ha desarrollado un sistema de signos adecuados para su transcripción, utilizaremos los que tenemos a mano, acordándonos de mediatizar y circunstanciar su validez, y utilizando el pentagrama con el menor autoritarismo posible.

## GAITEROS DE PAMPLONA

### Los aires de txanbela

He aquí los títulos y tiempos aproximados de las piezas de txanbela:

1. Léhénéko koblakarièn Ahidia, 41".
2. Haur abandonatuaren khantoria, 42".
3. Gison ordisaléarèn khantoria, 37".
4. Charmegari bat badut, 42".
5. Goïsetan jéikitèn da, 46".
6. Ardou hounarèn gosua, 39".
7. Bortian Ahuski, 40".
8. Zu Zirasu Ekhiarèn paré, 49".
9. 58".
10. 39".
11. 48".
12. 50".

Estos cuatro últimos números corresponden a los temas del final del documento que se ha reseñado en el apartado anterior y que por no estar anunciados les hemos adjudicado un número para poderlos identificar.

### LÉHÉNEKO KOBLAKARIÈN AHIDI'A

1

Handwritten musical notation for the first system of 'LÉHÉNEKO KOBLAKARIÈN AHIDI'A'. It features a single staff with rhythmic notation consisting of vertical stems and flags. A bracket below the staff indicates a duration of 6 seconds for the first section, 13 seconds for the second, and 6 seconds for the third. The piece ends with a fermata and the number '15v.' written above the final note. The letter 'A' is written below the staff.

Handwritten musical notation for the second system of 'LÉHÉNEKO KOBLAKARIÈN AHIDI'A'. It features a single staff with rhythmic notation. A bracket below the staff indicates a duration of 11 seconds. The piece ends with a fermata and the number '15v.' written above the final note. The letter 'B' is written below the staff.

Handwritten musical notation for the third system of 'LÉHÉNEKO KOBLAKARIÈN AHIDI'A'. It features a single staff with rhythmic notation. A bracket below the staff indicates a duration of 6 seconds for the first section, 13 seconds for the second, and 7 seconds for the third. The piece ends with a fermata and the number '20v.' written above the final note. The letter 'A' is written below the staff.

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

La melodía está centrada, reposa sobre el  $la_3 = 440$  Hz., con afinación perfecta. La gama utilizada es la si, do sost., re, mi. El fa sost. hace acto de presencia de manera anecdótica sin influir demasiado en la melodía. La estructura de la misma atendiendo a la repetición de sus miembros es A-B-A.

Se observará la regularidad de las frases y si no nos hemos equivocado mucho de los vibratos, indicados por los números seguidos de una v.

Es imposible distinguir un compás, ni siquiera de amalgama, y el ritmo nos parece preciso, libre y silábico.

En el subrayado -a- tenemos una fórmula clásica en Caubet que se repite varias veces en todas las piezas instrumentales.

A la luz del sonograma aparece evidentemente que las primeras cinco notas transcritas, y de ella particularmente las dos primeras no están métricamente muy bien reflejadas. No obstante, musicalmente nosotros lo hemos sentido como lo hemos puesto, y no vamos a insistir en que la notación actual es incapaz de reflejar exactamente lo que transcribe.

2

HAIK ABANDONATUAREN KHANTORIA

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The notation is in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system features a long melodic phrase with a slur over it, ending with a double bar line and a fermata. The second system includes a section with a slur and a bracket underneath labeled 'A1' with the numbers '1 2 3,1'' below it. The third system includes a section with a slur and a bracket underneath labeled 'A2'. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft.

## GAITEROS DE PAMPLONA

La melodía sigue basada en un  $la_3$  perfectamente afinado.

La gama es la misma que anteriormente y la aparición momentánea del  $fa$  sost. no influye para nada en el desarrollo melódico.

Tiene una cierta estructura rítmica remotamente semejante a un compás de cuatro partes, aunque de compases, nada. El subrayado de esos tres «compases» puede permitirnos alguna medición del tiempo que en este caso da 25 centésimas para lo que escribimos como corchea.

El tempo nos sigue pareciendo andante.

Lo más curioso es que esta melodía aparentemente no tiene nada que ver con «Nigarrez sortu nintzan» y sin embargo en el pentagrama 3-5-7, extractamos de la melodía de txanbela una serie de notas que sin alteración alguna nos dan una aproximación total al tema de Nigarrez. Esta coincidencia es plenamente visible a simple oído en la frase subrayada  $A_2$  que es de naturaleza igualmente trágica que la correspondiente de la canción.

3

QISON ORDISALEARÈN KANTORIA

The image shows three staves of handwritten musical notation. The first staff contains the title 'QISON ORDISALEARÈN KANTORIA' and a melodic line with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is written in a style characteristic of gaitero notation, with notes and rests connected by lines. There are three distinct phrases, each marked with a large 'A' below it. The second and third staves continue the melodic line, also marked with 'A' at the beginning of their respective phrases. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats).



CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

Melodía fundamentada en el la<sub>3</sub>.

Como en las anteriores la gama se extiende de la a mi con una momentánea aparición como apoyatura del fa sostenido.

Aparece una regularidad marcada en tres lugares con una A que le da cierto carácter regular.

Nos parece de estructura algo más sencilla que las anteriores con frase más corta. El tempo opinamos que sigue como siempre.

CHARMEGARIBAT BADJT

4

The image shows a handwritten musical score for the piece 'CHARMEGARIBAT BADJT'. The score is written on four systems of staves. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The vocal line features a melodic line with various note values, rests, and accidentals (flats and naturals). The piano accompaniment consists of rhythmic patterns, often using eighth and sixteenth notes. There are several instances of 'XXXXX' written at the end of the vocal lines, indicating where the score is incomplete or where a specific performance instruction is intended. The notation is in a traditional style, with a key signature of one flat and a common time signature.

## GAITEROS DE PAMPLONA

El la sigue siendo la nota de reposo al final y sigue perfectamente afinado. La escala es en este caso hexatonal.

La estructura de la melodía es A<sub>1</sub>B A<sub>2</sub> en donde A<sub>2</sub> utiliza la segunda frase del primer miembro A<sub>1</sub> e incluso esto algo alterado.

El ritmo nos parece totalmente libre y el tempo andante.

Como la núm. 2, esta melodía es un tratamiento instrumental del tema que a continuación se canta. Si en la melodía instrumental eliminamos las alteraciones, es decir, el fa sost. y el do sost. y tomamos algunas notas destacadas, veremos que contiene en sí la línea melódica fundamental de la canción correspondiente.

Consecuencia de la influencia de la canción es que aparece claramente el mi con función de dominante.

QOÏSETAN JÉIKITÈN DA

5

The image displays three systems of handwritten musical notation on five-line staves. The notation is written in black ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are connected by a long horizontal slur. The second system continues the melody with similar notation, including a fermata over a note. The third system concludes the piece with a final note and a double bar line. The notation is somewhat idiosyncratic, with some notes appearing as vertical stems with dots or flags, and some accidentals (flats) placed below the notes.

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

Sigue la afinación en base al  $la_3$ .

La gama sigue siendo pentatonal con una brevísima incursión al fa sostenido, pero parece mostrar cierta repugnancia a la escala hexatonal, porque sabe dar el fa sost. y no lo emplea más que como apoyatura.

La estructura por miembros parece ser  $A_1A_2B A_2$ .

El compás sigue siendo inexistente y el ritmo libre y en tempo de andante.

Las frases las resuelve sobre el  $la$ ,  $si$ ,  $do$ ,  $mi$ .

ARDOU HOUNARÈN GOSUA

6

The image displays three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a single staff with notes and rests, and a corresponding line of rhythmic notation below it. The notation is written in black ink on white paper. The first system shows a melodic line with several notes, followed by a rest, and then more notes. The second system continues the melody with similar note values and rests. The third system concludes the piece with a final note and a rest. The rhythmic notation below each staff uses vertical lines and flags to indicate the timing and duration of the notes.

El  $la_3$  sigue con igual función que anteriormente.

La gama igualmente pentatonal con alguna aparición anecdótica del fa sostenido.

La estructura de la melodía nos parece  $A_1B_1B_2$ .

El ritmo nos parece silábico y libre.

Tal vez detectemos una tendencia clara y agria hacia lo que en la música temperada entenderíamos como modo mayor.

GAITEROS DE PAMPLONA

BORTIAN AHUSKI

7

Melodía basada en el la<sub>3</sub>.

La gama esta vez es claramente hexatonal, pero como se verá posteriormente en el canto utiliza una triquiñuela para no hacerla heptatonal. Esta pieza, como otras anteriores se presta particularmente al análisis por ser el comentario instrumental de un tema de canto, en este caso archiconocido. Con el instrumento evita fácilmente el salto de cuarta que se da entre las sílabas a-huz, en la frase Bortian Ahuzki. Igualmente tranforma una de sus entradas habituales para acoplarla a la primera frase de la canción Bortian Ahuzki.

La flecha indica una bajada que es fiel trasunto instrumental de lo que canta en esa misma parte.

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

El ritmo, manteniéndose en un tempo libre deja ver algo de la estructura posiblemente binaria del canto.

El tempo nos parece andante.

La estructura por miembros A<sub>1</sub>B A<sub>2</sub> en donde A<sub>2</sub> altera bastante a A<sub>1</sub>.

8

SU SIRASU EKHIARÈN PARÉ

The image shows a handwritten musical score for the piece "SU SIRASU EKHIARÈN PARÉ". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written above the staff. The music is divided into four sections, labeled A, B, and e/A<sub>1</sub>. Each section consists of a melodic line with guitar chords and a bass line. The first section (A) is marked with a bracket and contains the lyrics "SU SIRASU EKHIARÈN PARÉ". The second section (B) is also marked with a bracket and contains the same lyrics. The third section (e/A<sub>1</sub>) is marked with a bracket and contains the same lyrics. The fourth section is marked with a bracket and contains the same lyrics. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

## GAITEROS DE PAMPLONA

La afinación como siempre.

La gama es claramente hexatonal, sin duda por influencia de la melodía.

La estructura parece confusa, únicamente podemos sugerir lo indicado al margen A-B-C=A pero muy transformada. Incluso nos parece que esta cierta regularidad es introducida por el tratamiento instrumental.

El compás es totalmente libre.

Esta es otra de las canciones que nos deja asombrado porque se ve una en la otra y sin embargo son totalmente distintas a pesar de lo cual Caubet sigue el hilo de la letra tanto en el instrumento como en la canción.

9

No nos atrevemos a decir que es la misma, pero en todo caso es idéntica a la núm. 1. Luego volveremos sobre el particular.

10

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

Como en el caso anterior, se parece enormemente a la núm. 6.

A pesar de ser iguales, en ésta se nos ha evidenciado el siguiente hecho: en los dos pasajes marcados con A utiliza una «fórmula» que da carácter a su música. El do y el si anteriores al la son prácticamente idénticos pero nos parece que nuestro hombre tiene horror a una resolución demasiado definitiva y para evitar que do y si caigan sobre el la, vibra dos veces el si, prácticamente en el mismo tiempo que el do, distrayendo la atención y haciendo que el si aumente sensorialmente —físicamente nos parece que se mantiene— y rompiendo la caída do-si-laaaaaa.

11

The image displays four systems of handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). Each system consists of a single staff with notes and rests, and a lower staff with rhythmic markings. The notation is characterized by a series of eighth notes and rests, often grouped with slurs. The first system ends with a series of 'X' marks. The second system has a box labeled 'A' under a note. The third system includes a '3/8' time signature. The fourth system ends with a note marked 'ten'.

Se puede decir prácticamente lo mismo que de todas las anteriores, salvo que en ésta es claramente perceptible un cierto ritmo ternario.

## GAITEROS DE PAMPLONA

Su estructura nos parece  $A_1A_2B_1B_2A_3$ .

En las partes ternarias se ve, al contrario de otras piezas, la función de apoyo de las apoyaturas, que normalmente sirven para difuminar la cosa.

12

The image displays four systems of handwritten musical notation. Each system consists of a single staff with notes and rests, and a corresponding guitar tablature below it. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system features a long slur over the first two measures, followed by a series of rests marked with 'X's. The subsequent three systems show similar melodic patterns with slurs and rests, indicating a ternary structure as described in the text.

Sospechamos que es la misma que la núm. 4, con lo cual son tres las repetidas, 9-1  
10-6  
12-4.

\* \* \*



Tal como nos suponíamos, dándole vueltas al asunto hemos conseguido establecer algunas regularidades, algunas formas que se repiten constantemente y que dan carácter propio a la música de Caubet.

En primer lugar nos encontramos con que la txanbela es un instrumento que no dispone de música estrictamente instrumental. Su repertorio es una interpretación peculiar de melodías de canto.

En segunda lugar nos encontramos con que todas sus melodías tienen un ritmo libre. En alguna hubiera sido posible hallar un compás de amalgama, pero aun éste tan distorsionado que sería muy difícil reinterpretarlo.

Este ritmo libre es algo que influye poderosamente en el concepto que nosotros tenemos de tonalidad porque de cualquier manera, el acorde establece una relación temporal sencilla entre las notas en tanto que aquí la relación rítmica es mucho más complicada y que se ve claramente en los sonogramas.

Dentro de este desarrollo temporal existen diferencias rítmicas que vemos pero que desgraciadamente no acertamos a conceptualizar.

Nos encontramos igualmente con que el ritmo es función clara del silabismo de la canción de Caubet y de la vieja canción vasca en general. De cualquier manera dicho ritmo se nos antoja terriblemente complicado, aunque no sea sino por relación a la canción vasca a que estamos acostumbrados.

Mirando el tiempo desde un aspecto puramente físico vemos que la duración media de cada canto es de 44" y una prueba de la precisión rítmica de nuestro hombre, es que coinciden los tiempos de las canciones repetidas en el caso de la 10 y la 6. La diferencia entre la 10 y la 6 es debida a que en esta última repite una frase y la que se nota entre la 12 y la 4 se debe a una diferente interpretación de la cuarta frase de la núm. 4 que se convierte en dos frases en la 12.

Como se puede deducir del estudio de las partituras, la gama empleada por Caubet es casi totalmente pentatónica. Existen apariciones esporádicas de una sexta nota generalmente en forma de apoyatura salvo cuando la música subyacente exige su presencia como una nota más.

De aquí podemos deducir que Caubet puede manejar la escala de seis notas pero prefiere quedarse en la de cinco salvo que se imponga la melodía.

Para la txanbela utiliza la siguiente escala:

la, si, do sost., re, mi, fa sost. esté ocasional y escasamente instaladas a una distancia de 1 tono, 1 tono, 1 semitono, 1 tono, 1 tono.

## GAITEROS DE PAMPLONA

Podemos por tanto considerar que emplea una escala hexáfona o pentatonal indistintamente, aunque nosotros percibimos su preferencia por la última.

La impresión de una tonalidad fija es mínima, a lo cual como hemos dicho, contribuye la presencia de un ritmo endemoniado que no deja lugar para pensar en regularidades rítmicas ni armónicas.

Por tanto opinamos que en el caso de la txanbela, Caubet funciona de acuerdo con una música modal, con un desarrollo más temporal que armónico.

La explicación de su melodía la daremos posteriormente.

Las leyes de atracción que conforman estas construcciones melódicas empiezan a entrecerse. Por ejemplo es clarísimo que Caubet tiene verdadero horror a los intervalos grandes y a las resoluciones o desarrollos demasiado rotundos.

En la tercera parte de la canción Charmegarri, comparando la txanbela y el extracto de la canción en el pentagrama siguiente, vemos que para evitar un salto mete en la txanbela un re inexistente en la canción. Estos ejemplos se podrían multiplicar al infinito.

Por otra parte este horror a los grandes saltos hace que la función de la dominante se confunda con la de la sensible, o mejor dicho, que parte de las funciones de la dominante y de la sensible sean asumidas en su música instrumental por el si, es decir, por el segundo grado del la que podemos interpretar en parte como tónica. Caubet resuelve frecuentemente las frases sobre un si para acabar resolviendo todo sobre el la.

Las resoluciones demasiado rotundas o las frases demasiado violentas las liquida por medio de mordentes, generalmente por apoyaturas y muchas veces por vibratos.

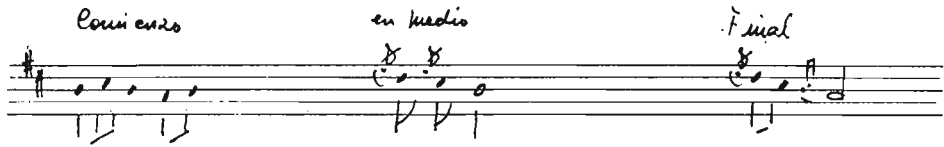
A mayor abundamiento estos adornos contribuyen a difuminar lo que nosotros entenderíamos por tonalidad, dando como resultado una música que a nuestro juicio es modal.

Otra de las características de cualquier música y de la de Caubet en particular es la repetición, la reiteración de «fórmulas» que reaparecen constantemente.

Es clásica su fórmula para la entrada, y otra para la terminación, así como otra que se encuentra en todo momento <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Una vez más insistimos en la provisionalidad de estos análisis, faltos aun de perspectiva y de discusión.

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK



Las apoyaturas y los ornamentos los utiliza ambivalentemente, tanto para apoyar una nota como para difuminar una expresión demasiado rotunda, siendo difícil distinguir entre apoyaturas y notas breves.

Aunque el instrumento se presta para el picado, por las razones anteriormente expuestas utiliza comunmente el ligado.

El conjunto de su música instrumental se nos aparece como una melopea curva, melódica, no armónica, aunque nos parece compatible con otra melodía en frecuencias superiores, inferiores o transversal.

Finalizamos esta parte confesando que nos ha sido imposible la transcripción total de lo que nuestro artista ejecuta. Totalmente imposible.

La presente transcripción —que ha costado Dios y ayuda— puede servir de guión para facilitar la copia mediante una audición de los temas.

**Khantoriak**

He aquí los nombres y los tiempos de los cantos:

1. Haur abandonatuaren khantoria, 55".
2. Gison ordisaléarèn khantoria, 52".
3. Charmegaribat badut, 1' 03".
4. Bortian Ahuski, 59".
5. Zu Zirasu Ekhiarèn paré, 1' 15".
6. Séluko isaretan, 2', dos estrofas.
7. Andére eder bat, 2' 50", dos estrofas.
8. Soldado frantses, 6', seis estrofas.
9. Brodasalearen khantoria, 3' 05", tres estrofas.

GAITEROS DE PAMPLONA

HUR ABANDONATUAREN KHANTORIA

1

Musical score for 'HUR ABANDONATUAREN KHANTORIA'. The score consists of four staves of music with lyrics written below the notes. The lyrics are: NI GA RES SOR THU NIW TSAN NI GA RES HIL TSE KO; ES OR DI AN MUN DU AN LU SAS BI SI TSE KO; JEN TEK I SA-A NEN DU TE E RAI TE KO FRAN KO; AI TA MA MAI TI AK SI EN BI EN TA KO.

Su estructura por miembros puede ser A-A-B<sub>1</sub>B<sub>2</sub>.

El ritmo es libre, aunque nos parece que puede adivinarse un cierto ritmo binario desvaído mezclado con otra división ternaria. Bien puede transcribirse autoritariamente por un 6 por 8, pero preferimos dejarlo como está.

En ésta como en el resto de las canciones nos parece que matiza perfectamente. Por de pronto se tiene la impresión de que Caubet sabe perfectamente lo que ha de hacer físicamente con su garganta para que salga el sonido que desea, o sea que sabe cantar.

La tonalidad nos parece claramente un la menor. En todo caso el la está perfectamente afinado con el diapasón.

GISON ORDISALÉAREN KHANTORIA

2

Musical score for 'GISON ORDISALÉAREN KHANTORIA'. The score consists of three staves of music with lyrics written below the notes. The lyrics are: I GA RAN AS KEN MER KHA TIN JO KU HOUN DAT E GIN NIN; E TCHÉ KOU EK NAHI GA-A BÉ RIK MER KA TI A-A HAR TU BE NIN; BAI ETA ÉR É TI A TU HI RUR GE REN E GU NI-IN.

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

La forma nos parece A<sub>1</sub> B A<sub>2</sub>.

En ésta el ritmo lo vemos absolutamente libre, aunque no inexistente, porque toda la pieza tiene un desarrollo tenso y preciso.

Seguimos en la menor, aunque evidentemente la escala no sea cromática por ninguna parte que se la mire.

En esta pieza podemos detectar algunas particularidades del canto de Caubet. Por ejemplo, el la final del primer pentagrama, que corresponde a la sílaba *nin* vemos como para resolver la nota se baja de tono. Por ejemplo, al comenzar la canción se las apaña para liquidar todas las diferencias frecuenciales, lo que produce una impresión de ambigüedad que es difícil de interpretar Item. más.: en el segundo pentagrama, en donde está el signo más, hay un artificio que tonalmente es muy curioso. En principio si nosotros hacemos si-do-re-mi, marcamos claramente la melodía sobre un modo menor. Si por el contrario hacemos si- do sost.-re-mi insinuaremos el modo mayor. Bien.

Caubet tira por la calle del medio y no hace ni uno ni otro, pasa por entre los dos. Musicalmente esto produce primero asombro, y al cabo de mucha escucha una sensación indefinible, evidentemente musical.

Las notas que corresponden a Merkatian hartu benin seguramente no serán muy exactas porque hay por ahí un melisma que no hemos acertado a descifrar.

3

TXARMEGARI BAT BADUT

CHAR ME GA RI BAT DA DUT MAI TE BI HO TSE TIK

A MO DI O TAN GI RA BI AK AL GA RE KI

HA REN AI RE CHAR MAN TA-AS A GRA DA NIS ZE THI

PA RE RIK BA DI A LA ES PEI TSAIT U DU RI

## GAITEROS DE PAMPLONA

Su estructura es de la forma  $A_1B A_2$  en donde  $A_2$  es únicamente la segunda mitad de  $A_1$ .

El ritmo sigue siendo libre y el tempo andante.

La tonalidad sigue siendo la menor.

En esta canción es particularmente visible el dominio que J. Pierre Caubet tiene del vibrato.

El mismo efecto indefinible de que hemos hablado antes podemos volver a encontrarlo en las primeras notas del tercer pentagrama, y evidentemente ese efecto es fruto de las elevaciones y bajas de frecuencia a que somete las notas.

Claro que en el caso de CHAR-MAN, es decir, en el caso de las correspondientes notas hemos anotado un *mi* aumentado (es decir con una cruz) por no poner un *fa* natural disminuido.

Estas frases del tercer pentagrama son dignas de estudio porque entre otras cosas con unos aumentos y disminuciones de frecuencia, que nosotros no creemos casuales, Caubet se carga la tonalidad, ya que es imposible saber si estamos en mayor o menor, y además creemos que él pretende eso, o más exactamente obtener la sensación de fluctuación que se obtiene.

### BORTIAN AHUSKI

4

BOR TIAN A HUS KI HOUR HOU NAK O SO KI  
 NES KA TI LA EY JE RA AK HAN DI RA GUE RI  
 HI ROUR BA DI RA DE OY BE NA CHAR MAN TIK  
 BA SA NA BAR O RO-O TAN ES DUTE PA RE RIK

Es de la forma  $A_1BA_2$  en donde el tercer miembro es muy diferente del primero.

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

La forma clásica de interpretación de esta canción establece un contraste muy marcado entre el modo menor de Han dira ageri y a continuación inmediata el mayor de Hirur ba dirade.

Caubet, se las arregla para difuminar este pasaje, en función de su horror a lo demasiado evidente y rotundo. ¿Cómo lo hace? Creemos que de la siguiente manera:

Por de pronto en Han dira ageri, no baja el la sensible como es habitual sino que la sustituye por la cuarta -re-, con lo cual el si está menos condicionado para ser interpretado obligatoriamente como un si perteneciente a un acorde menor.

Luego coge el si y lo modula ligeramente hacia abajo, tal y como indica la flecha tanto en timbre como en frecuencias.

Luego, identifica casi el cromatismo del do con el del si, y comienza el do en una frecuencia próxima a la del si.

Total, que destruye la impresión de mayor/menor, para sustituirla por el mismo aire indefinible de siempre.

Otro fenómeno que luego se verá más detenidamente pero que aquí es particularmente visible es el siguiente: en la última nota de la pieza, Caubet disminuye al unísono intensidad, tono y timbre, o sea decibelios, hercios y armónicos.

SU SIRASU ÉKHIAREN PARÉ

5

SU SI RA SU É KHI A REN PA RÉ

SOU RÉ ES CLA TAK AR GI TSE-EN DU GA YAS É RÉ

E NÉ BICH TA LA SU JIN I SAN SI RA DÉ

PRO FEI TU RIK ES PE NA BA NU KE BE NA BEBLDUR NIS

DU DA RIK GA BÉ E TSIA TE KI LA BAI SIK PHE NA É MAI LE

## GAITEROS DE PAMPLONA

No le vemos una estructura por miembros fácilmente reconocible. Tal vez toda la canción sea una variación del primer pentagrama.

Tonalmente alterna el la menor con el mayor, pero dentro siempre de las peculiaridades inherentes al modo en Caubet.

Tal vez sea la canción más complicada de todas las que hemos analizado.

Desde luego Caubet nos dijo que era la más difícil para cantar.

Un ritmo endiablado e inaprehensible.

La tercera frase —segundo pentagrama— es prácticamente un recitado, de donde se sigue la dificultad para aprisionarlo en la escala temperada o sin temperar.

Es ésta una canción que nos parece enormemente silábica, más que otras y consecuentemente más difícil de transcribir.

6

### SÉLUKO ISARETAN

Musical score for "SÉLUKO ISARETAN" in staff notation with lyrics. The score consists of four staves of music. The lyrics are: SÉ LU KO I SA RE-E TAN É DE RE NA E KHI A. LU RE KO AN DÉ RE-E TA-N KO. LO RE GO RI E-E TA LA RU CHOD RI A OI É NÉ BI O TSE E KO LI LI AI TA TI A.

Su estructura es  $A_1A_1B A_2$  en donde el último miembro es casi idéntico al primero.

El ritmo es totalmente libre y silábico y sus regularidades se establecen en función del verso, con una cierta estructura binaria de conjunto.

A pesar de que luego entremos en detalles no podemos menos de constatar aquí que estamos en presencia de una canción que utiliza únicamente una gama pentatonal.

Después de las «locuras» de la anterior pieza en que el erotizado cantante se sube, vuelve a recoger el diapasón que se ha impuesto por mor de



CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

la txanbela y vemos como ya al final de A<sub>1</sub> el la con el que acaba dicha frase está perfectamente afinado.

Durante todas las cuatro primeras estrofas mantiene el tono y posteriormente va subiendo insensiblemente y acaba a un semitono del la, en una canción que dura seis minutos.

ANDÉRE ÉDER BAT

7

AN DÉ RÉ BAT I KHOU SI NU EN I GAN DÉ GOIS NO. BA. TES  
 ICH TAN BÉ RI AN NAIS A GRA DA TU HA REN BE GUI É DÉ RES  
 E-ES DUT OUS TE BA-A DI A LA PA RÉ RIK ES TI TA SU NES  
 É NÉ BI HO TBA TRICH TERIK DA GO HA RÉ KI I SAN BÉ-E HA RES  
 HA RÉ KI I SAN BE-E HA-A RES

ANDEREÑO BAT IKHUSI NUEN.

## GAITEROS DE PAMPLONA

Hemos visto que en la anterior canción Caubet había subido el diapason gradualmente. Bien. Llega ésta y está al comienzo perfectamente afinado. Nosotros que vimos la grabación podemos dar fe de que no utilizó ni diapason ni nada. Por otra parte la txanbela, que le había proporcionado —o por lo menos podido proporcionar— una indicación de frecuencias queda lejana en la grabación.

De esto deducimos que el hombre conoce los tonos perfectamente porque no es casualidad que de canción a canción no acumule incrementos positivos o negativos de frecuencias.

Comienza la canción perfectamente afinado en do y en tonalidad de do mayor.

El ritmo también es relativamente asequible por lo menos por relación a las canciones anteriores y aparecen ciertas regularidades que apuntan hacia un compás ternario o de cuatro por cuatro alternativamente.

En esta canción sigue subiendo en la segunda estrofa y es clarísimo el incremento de todos los parámetros musicales en el do del final de la canción en el cual sube el tono, la intensidad y el timbre al principio de la nota final.

Tonalmente también es más asequible que las anteriores canciones, y nos recuerda un tanto la estructura melódica y armónica del Ogi Zerutik a cuya coda se parece muchísimo estilísticamente la de Andere eder bat.

Hemos copiado a continuación la melodía que con este mismo nombre aparece en Chants populaires du PAYS BASQUE de Sallaberry porque nos parece que esta comparación merece la pena. Luego detallaremos más.

### SOLDADO FRANTSES DESÉRTURBATEN KHANTOYA, ÉSPAGNALAT JOUANA 8

The musical score consists of four staves of music with lyrics written below each staff. The lyrics are in Basque and Spanish. The music is written in a simple, folk-like style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Lyrics:

AS TE LE HE-EN GOI SI-I AN SANTA CLAI RAN NIN TSAN  
 BAI É TA GA-AI HER DI I TAN PHE NA HA-ANDI TAN  
 CHO RI BAT JI-IN SE REI TA DAN A BER TI TSE RA  
 GAI HOU RA I SA-A NEN SE E LA OI É NÉ MA LU RA

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

Estructura A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>B A<sub>3</sub>.

El ritmo parece ligeramente binario aunque sumamente difuminado.

A pesar del cambio de tonalidad el la sigue siendo el del diapasón.

Hemos transcrito solamente la primera estrofa. En la segunda, no sabemos por qué, pero Caubet se sube ligeramente y acaba subido de casi un semitono al final de la canción.

BRODASALIAREN KANTORIA

9

BE - E HIN AI NIN TSA LA RIK BRO DA TZE SA LAN JA RI RIK  
AI BÉ BAT EN TSUN NIA - AN I TCHA SO KO AL DE TIK  
I TCHA SO KO AL DE - ETIK E - E TA OUN TSI AN KAN TA. TU RIK

Vuelve a cambiar de tonalidad pasando a cantar en fa mayor entrando perfectamente afinado a pesar de haber acumulado casi un semitono de aumento en la pieza anterior. Igualmente en este caso somos testigos de que no se sirvió de ningún diapasón ni cosa parecida.

Ritmo libre y silábico, perfectamente perceptible entre las tres coplas que canta de la canción en cuestión.

Al final, en esta canción final, se nota la fatiga del cantante, cosa que por otra parte es más que explicable, pero sobre la fatiga prevalece la enorme calidad y fuerza de Caubet.

## GAITEROS DE PAMPLONA

Analizando en conjunto las canciones diremos en lo referente a las gamas utilizadas por Caubet que sobre las nueve canciones estudiadas la:

- 1.<sup>a</sup> utiliza gama hexáfona
- 2.<sup>a</sup> » » pentáfona
- 3.<sup>a</sup> » » hexáfona, aunque el fa lo da muy atenuadamente de manera que bien se puede conceptuar como pentáfona
- 4.<sup>a</sup> » » hexáfona
- 5.<sup>a</sup> » » hexáfona
- 6.<sup>a</sup> » » diatónica, con la salvedad que se verá más adelante
- 7.<sup>a</sup> » » diatónica, ídem, ídem
- 8.<sup>a</sup> » » pentáfona
- 9.<sup>a</sup> » » diatónica.

Es decir, una proporción de gamas diatónicas de  $3/9 = 33 \%$   
no diatónicas de  $6/9 = 66 \%$   
hexáfonas de  $4/9 = 44 \%$   
pentáfonas de  $2/9 = 22 \%$

Si comparamos estos porcentajes con los indicados en la citada obra *Música Vasca*, pág. 246, que son de  $12 \%$  en los datos conseguidos por Urñuela, la diferencia salta a la vista<sup>7</sup>.

En principio parecen indicar una débil imposición de la escala diatónica sobre escalas más viejas, por lo menos para nuestro artista.

En este sentido no es casual que la canción más vieja según Caubet, aquella que aprendió de la abuela de su mujer, sea pentáfona.

Hay una cosa que se cae de su peso: Caubet conoce la escala diatónica, pero anda tan agusto como en ella por escalas no diatónicas. Incluso en algún caso canta por medio de una gama hexáfona canciones que estamos acostumbrados a escucharlas por medio de la gama temperada, tal es el caso de Bortian Ahuzki.

También cae de su peso que esto no obedece a una falta de registro vocal.

<sup>7</sup> Para mayor fiabilidad habría que analizar más canciones de Caubet, porque con esas cifras tan exiguas —9 canciones— no se pueden obtener datos demasiado seguros. Pero por otra parte, todos los datos pertenecen a una persona o sea, que si son suficientemente fiables por relación a ese individuo y de rebote a la cultura de la que ese individuo en cierto modo es una emanación

Las canciones de Caubet aparecen en otros cancioneros de la siguiente forma:

- 1.<sup>a</sup> en pág. 49 de *Kantu kanta khantore*, colección de canciones populares editadas en Bayona en 1967.
- 3.<sup>a</sup> en pág. 93 del cancionero de Sallaberry.
- 4.<sup>a</sup> en pág. 35 del cancionero de Sallaberry.
- 7.<sup>a</sup> en pág. 222 del cancionero de Sallaberry.
- 8.<sup>a</sup> en pág. 72 del *Kantu kanta khantore*.
- 9.<sup>a</sup> en pág. 135 del *Kantu kanta khantore*.

Posiblemente, comparando con más cancioneros, saliesen otras canciones ya publicadas, de todas maneras, nos parece que independientemente del valor musical de las canciones, aunque formando parte de las mismas es absolutamente relevante la presencia regular de canciones sobre gamas no diatónicas.

Caubet parece aceptar la escala diatónica y rechazar la cromática<sup>8</sup>. En cualquier caso insistimos en que se mueve perfectamente sobre escalas pentáfonas o hexáfonas.

Nos parece evidente que utiliza entornos alrededor de las frecuencias de la gama cromática para producir efectos musicales, tanto melódicos como rítmicos. Consecuentemente no puede aceptar en ningún caso la escala cromática porque en ésta, esas alteraciones frecuenciales son literalmente desafinaciones, según nuestra forma de ver estas cosas.

Hemos observado en la txanbela, en las canciones de txanbela que Caubet parece tener horror a un ritmo simple y decidido, demasiado evidente.

En sus khantoriak observamos que el horror lo producen tonalidades demasiado escandalosas. Nuestro hombre prefiere tonalidades —si se puede hablar de tonalidades, porque a nosotros nos parece fundamentalmente música modal—, prefiere tonalidades menos evidentes y expresivas. Consigue hacer transcurrir la melodía discretamente y ésto se puede ver en no pocas canciones.

Para ello va a utilizar los intervalos aumentados o disminuidos en unos incrementos de frecuencia que no nos atrevemos a calificar de cuartos o tercios de tono no porque aunque dichos incrementos coincidan con esas frac-

<sup>8</sup> Sin embargo esta apreciación puede deberse a la falta de costumbre de escucha de esos modos musicales.

ciones de tono no pensamos que él los conceptúa así, sino como fluctuaciones tonales permitidas.

Pues bien, para difuminar una tonalidad demasiado aparente, utiliza estas ambigüedades tonales.

Igualmente contribuye a ello el juego de registros, el juego de timbres que posee.

Esto nos produce sensaciones musicales indefinidas por la utilización de relaciones tonales no temperadas, es decir, inhabituales. Juega igualmente con la intensidad de las notas en el sentido de todo lo dicho anteriormente.

El ritmo coopera en este sentido. Ya hemos expuesto antes que si por ejemplo se encuentra con una relación a-b-c en la cual a y b caen sobre c de manera demasiado rotunda para su gusto, contará semejante trayectoria por algún recurso. Pero es que de rechazo, imposibilita la concepción del acorde que de alguna manera está basado en una sencillez rítmica.

Su ritmo depende de la estructura silábica de la frase, lo cual explica que pueda interpretar —como es el caso de las dobles interpretaciones txanbela/khantoria— una misma melodía sin un nexo armónico aparente a pesar de que lo tiene tal y como se ha podido observar en el estudio sobre la txanbela.

Para él, melodía y ritmo van en función de una cosa concreta, que es el silabismo, y no de una cosa abstracta como es nuestro solfeo o nuestra digitación instrumental.

Esta es una de las razones que nos han inducido a prescindir de medidas rígidas como los compases. A mayor abundamiento debemos evitar el inevitable condicionamiento que a largo plazo nos impondría el compás.

Antes de acabar este apartado queremos hacer una constatación:

Algunas de las canciones que hemos estudiado las hemos aprendido por primera vez escuchándole a Caubet, en el estudio subsiguiente hemos topado con algunas en otros cancioneros, por ejemplo el de Sallaberry. Pues bien.

Después de haber aprendido las canciones tal y como Caubet las interpreta, las versiones del mauletarra nos parecen desprovistas de sentido, carentes de entidad, calor, fuerza y aún reconociendo su valor, infantiles. Nos parecen que han sido soviéticas, o por lo menos, para que no se enfaden algunos, cartesianizadas.

Como cosa anecdótica, para más inri, algunas aparecen con acompañamiento de piano: Lo que faltaba!

**Textos literarios**

Respetamos la grafía en la transcripción de las letras de las canciones que copiamos de los autógrafos que P. Caubet nos ha proporcionado.

Presentaremos únicamente las estrofas cantadas por dicho artista dejando el resto para cuando Fortuna se muestre más propicia.

Igualmente adjuntaremos las líneas que a modo de presentación y despedida añade en el ya reiteradamente citado documento sonoro.

Hasteko Eranen deisiét nour nisan  
deitsen nis Caubet Chubuko Arhan; Chibero  
chokouan bisi, laborari. Jaun batsu jin dira  
jakinik Tchambéla deïtsèn dèn Musikabat  
aritsen nintsala. Estut eraïtèn ahal  
sombat Ehun ourthe, Chibéro batek éguin  
sian eta Eman isén hori Uduri beïtu  
Khantari bots Eyjérbat. Oray Emanèn  
deisiet aïre soumbait ahal bésala.

1 *Haur abandonatuaren khantoya*

Nigarés sorthu nintsan nigares iltseko  
Es Ordian mundian lusas bisitseko  
Jentek isanén duté Eraïteko franko  
Aita ama maitiak sien bientako.

2 *Gison ordisaléarèn kantoya*

Igaran askèn Mérkhatin joku houn bat éginin  
Etchekouek nahi gabérik Merkhia hartu benin  
Baï éta érétiatu hirour gerén égunin.

3 *Charmegaribat badut*

Charmegari bat badut maité bihotsetik  
Amodiotan guira biak algaréki  
Harén aïré charmantaz agrada nis béthi  
Parérik badiala éspeitsait uduri.

4 *Bortian Ahuski*

Bortian Ahuski hour hounak osoki  
Neskatila éyjerak han dira agueri  
Hirour badiradé oy béna charmantik  
Basanabar orotan és duté parérik.

GAITEROS DE PAMPLONA

5 *Su Sirasu Ekhiarèn paré*

Su Sirasu Ekhiarèn paré  
souré esclatak argitsèn du gayas éré  
Ené bichtala su jin isan siradé  
Profeiturik és ba nu phéna banuké  
Bena béldur nis dudarik gabé  
Etsiatekila baisik phena émailé.

6 *Séluko isaretan*

1

Séluko isaretan éderéna Ekhia  
Luréko Andéretan oy éné Maitia  
Koloré gori éta laru chouria  
Oy éné bihotseko lili haïtatia.

2

Bortian artsan éta es jeichten ardirik  
Ountsa jan édan éta eguin lo sabalik  
Badeya arèn ordian ni bésan irousik  
Esdisut desiratsèn bisitsé hoberik.

7 *Andéré eder bat*

1

Andérébat ikhousi nouen igandé goisno bates  
Ichtan bérian nais agradatu harén bégui édérés  
Esdut ousté badiala parérik estitasunes  
Ené bihotsa trichtérik dago haréki isan béharés.

3 que es la segunda del disco y tercera en su autógrafo.

Badusia dudarik su maïthatus gérostik  
Nahi éré banukiala sutsas bésté maïterik  
Esdut ousté balisatiala mundu hountan gisounik  
Irous countent bisí leitianik su maïthatus gerostik.



8 *Soldado franses désértur baten khantoya*

1

Astéléhèn goïsan, Santa Clairan nintsan  
Baï éta gaiherditan, phéna handitan  
Ghori bat jin séreitadan, abértitsera  
Gaï houra isanèn séla oï éné malura.

2

Ghoria othoitsèn haït, ago ichilik  
Es othoi éni éman, bihotsian minik  
Hik sér hobé aski duk, ni changrinaturik  
Es éta guéhiago, nigar éguinaturik.

3

Jaun comesaria, jin da hérila  
Ni désértur nintsala, déclaratsera  
Séluko Jinko Jaunak, Eman disola  
Harék Eni besala, Misericordia.

4

Hamabi grenadier, jin seistan tchérkara  
Bai eta fité eraman, gastéliala  
Eraitèn siélarik, oï ser malura  
Soldado gasté hounèn, galérastia.

5

Adios Cattalina, Ené Maïtia  
Ené bihotséko, lili haitatia  
Ni éri nintsanéko, sendo salia  
Phénétan nintsanéko contsola salia.

6

Adios Eraitèn diot, Ník oray Aitari  
Eta particulaski Ama Maitiari  
Nik oray hil béhar dizut duda gabétarik  
Ené aurdidiak, ikhousi nahirik.

GAITEROS DE PAMPLONA

9 *Brodasalearen khantoria*

1

Béhin ari nintsalarik Brodatsèn salan jaririk  
Airé Bat entsun nian Itchasoko aldetik  
Itchasoko aldetik éta Ountsian khantaturik.

2

Brodatsia utsirik jouran nintsan Ama gana  
Eya nahi nundianés utsi Itchasoula jouitera  
Itchasola jouitéra éta Jaún harén ikhoustera.

3

Bai abil haura abil Eta éran ison Jaún hari  
Jin dadin Afaitatséra goureki deskantsatséra  
Goureki deskantsatséra Salarén ikhoustéra.

\* \* \*

Aratsalde bat houna! pasatu dugu, gochoua!, chibérotarek espagnol eskualdunekilan; ahal bésán eusas dénak Elgaréki.

«Biba eskualdunak».

Sobre estos textos literarios podemos hacer algunas consideraciones pertinentes al estudio que intentamos realizar.

El origen de las melodías parece fundamentalmente souletino, aunque aparecen algunas «manex», debidas sin duda a una filtración cultural en el área de Caubet o bien a su condición de cantante, que le ha permitido conocer otros medios musicales, pero fundamentalmente la canción es «chibero».

De las nueve canciones reseñadas la 3, 4 y 7 aparecen en el cancionero de Sallaberry, y la 1, 4, 7 y 9 en el Kantu, Kanta Khantore y únicamente las núms. 2 y 9 parecen «manex».

Por los temas clasificaríamos la 1, la 8 y la 9 como de contenido trágico y la núm. 2 como puramente descriptiva.

De los tres temas generales a que hacen referencia sus canciones, es decir, tragedias, mujeres y diversiones, el amatorio es el más frecuente. La resolución del enredo erótico puede ser positiva, negativa o ignorada, pero en conjunto son cinco las canciones que explayan escenas amorosas o deseos hacia una mujer.

Tanto por los temas como por su presencia en el cancionero de Salla-berry podemos pensar que las canciones son de una venerable ancianidad y corrobora esto el caso de la núm. 8 que como ya se ha dicho antes fue aprendida por Caubet de la abuela de su mujer<sup>9</sup>.

Hay finalmente otro indicio de antigüedad en las canciones y es que en ninguna de ellas aparece ninguna referencia jeremíaca al euskara o a lo vasco<sup>10</sup>. Aparece una referencia concreta a «Chibero» en la presentación y un Biba Eskualdunak, que revela este último una penetración de lo unitario vasco en las áreas extremas del país.

Finalmente veremos que en algunos momentos Caubet cambia su euskera para aproximarse al manex. De cualquier manera y a su modo, intuye la necesidad de un euskara común.

\* \* \*

Considerando en conjunto la producción artística de Caubet —instrumento, canciones y letra— podemos deducir algunas regularidades en su comportamiento tal y como lo pretendíamos.

Pero antes de pasar a la última serie de consideraciones estrictamente musicales, permítasenos una digresión.

La música europea de los últimos siglos podemos identificarla como tonal o modal. La primera, música culta, música occidental, producida generalmente por élites más o menos encumbradas reposa, entre otras, sobre dos características fundamentales en lo que a un nivel estrictamente musical se refiere.

9 Haciendo cuentas, si Caubet aprendió esta canción siendo un crío, por relación a sus otros aprendizajes, supongamos que la aprendió a los 10 años. La aprendió por tanto el año 23 que es la época de su formación musical. La aprendió de una señora que pertenecía a dos generaciones anteriores. Por tanto podía perfectamente tener 70 años. Es decir, que la señora pudo nacer el año 53 de 1800. Suponiendo que la cantora no lo hubiese aprendido antes del 70, Desérturarena puede hacer referencia a algún hecho, a alguna deserción a consecuencia de la guerra franco-prusiana. Esto podría muy bien ser confirmado por la insistencia de Caubet en decirnos que todos sus temas son "du vrai", es decir, tomados de algo real y no nacidos en la imaginación de alguien. Como creo que se nos ha olvidado decirlo, esta condición de realistas de sus canciones es para Caubet un valor muy positivo.

10 Las consideraciones pesimistas sobre el euskera y el pueblo vasco son fruto del renacimiento de finales del 19 e indican una mirada refleja acerca del porvenir del pueblo vasco. Hasta entonces, dado el pausado ritmo de evolución y cambio social, la inminencia de la desaparición de lo vasco, y más concretamente de lo euskaldun no se presentaba como se presentará después de la aceleración de dicho cambio, que para el sur del País se produce después de la segunda guerra carlista. A partir de ese momento, la intuición o la visión de la pérdida de la identidad colectiva genera por una parte acciones encaminadas a su mantenimiento y por otra parte una serie de lamentaciones bíblicas de todos conocidas.

## GAITEROS DE PAMPLONA

1.º Está construida sobre la gama temperada, es decir, sobre una de las posibles gamas musicales. Está establecida por definición, y supone una determinada gama de frecuencias como elemento fundamental<sup>11</sup>.

2.º Utiliza constantemente el sistema mayor/menor, es decir, una determinada preferencia por una serie de relaciones tonales privilegiadas en detrimento de otras no privilegiadas.

La música tonal se rige fundamentalmente por la existencia de acordes que tienen extraordinaria importancia, primando normalmente el desarrollo armónico sobre el temporal/rítmico.

En Europa occidental, este sistema musical va a imponerse paulatinamente a partir del siglo XVIII por mediación de las culturas dominantes.

La música modal, por el contrario, se rige fundamentalmente por la existencia de modos musicales de desarrollos melódicos no tonales y con mayor influencia —a nuestro parecer— de relaciones rítmicas temporales. En el decurso del tiempo, y por lo menos en ciertas áreas europeas, va a ser sustituida por la música tonal, permaneciendo, en la medida que permanezca, como parte de una cultura popular o dominada<sup>12</sup>.

En el caso del País Vasco, como consecuencia de su obligada inserción en un área cultural grecolatina y en un marco en donde a partir del siglo XVII van apareciendo paulatinamente diversas culturas nacionales dominantes, encontramos que los desarrollos culturales populares a todo nivel van a ser influidos y no van a permanecer ajenos a esta dinámica.

La evolución musical del país no ha sido independiente de la de su entorno. Ha habido y hay «decalages» no como forma de ruptura sino de particularización de la cultura musical vasca en un ámbito europeo.

En este cuadro se enmarca la figura de Caubet y su producción musical.

Frente a su producción, por relación a lo que hoy día es habitual en el mundillo de la euskalmafia musical y de sus frutos, llegamos a la conclusión de que lo de Caubet es otra cosa.

Como ya hemos dicho antes, a primera vista se presenta como ininteligible porque no tenemos pautas para entenderlo. Sin embargo, estudiando sus regularidades hemos formado una teoría que no sabemos si será demasiado correcta pero que es lo único que a nuestro juicio nos puede sacar del atasco.

11 El temperamento es una martingala físico-acústica que llega a ser una norma de comportamiento musical y cultural.

12 La condición de dominante de la música tonal reduce a "folklore" todo lo que escapa a su dominio. Esto es así por lo menos hasta la aparición de corrientes culturales nuevas a partir del siglo XX.

Veamos:

Sabemos que Caubet conoce perfectamente las frecuencias musicales. Cuando después de una canción nuestro artista vuelve a empezar perfectamente afinado es que conoce bien qué es una nota. Otra cosa es que lo verbalice como nosotros lo hacemos, pero conocer, vaya si las conoce! No se explica si no, cómo logra colocar la melodía siempre correctamente por relación al  $la_3$ .

Existe otro caso llamativo que es el de algunas de sus terminaciones en las cuales frecuentemente hace descender intensidades, tonos y timbres<sup>13</sup>.

Tenemos el caso verdaderamente increíble de la correspondencia entre canciones y aires de txanbela<sup>14</sup> distanciados tonalmente y a pesar de eso, reducibles al mismo esquema, tal como se ha evidenciado anteriormente.

¿Cómo explicamos todo esto?

Para nosotros, una nota es una frecuencia precisa. Un  $la_3 = 440$  Hz.

Nosotros suponemos que Caubet, que conoce perfectamente las frecuencias, no identifica una nota con una frecuencia, sino con esa frecuencia y su entorno frecuencial hasta un cierto momento. En el caso de un  $la$ , esta nota sería para él, de acuerdo con nuestra suposición, la nota más un entorno variable de algunos hercios en función de relaciones que aún no acertamos a definir correctamente. Tal vez fuera  $440 \pm 4$  Hz. Y ponemos 4 hercios como podríamos poner 5 ó 6, porque para esto harían falta análisis para los cuales no hemos contado con medios.

Si esto es cierto, si nuestra suposición corresponde a la práctica de Caubet, el txanbelari se consideraría afinado en cuanto coloca el sonido dentro de ese entorno, concretamente en el caso del  $la$  dentro del área comprendida entre 436 y 444 Hz., por lo menos en el caso de que consideremos que la amplitud del entorno es de  $\pm 4$  hercios.

Una vez dentro de ese área se hallaría en condiciones de completa libertad para matizar a su gusto, sin la tiranía de una nota prefijada y precisa y

13 Cuando nosotros resolvemos una nota o una frase por un nota haciendo un piano reducimos únicamente intensidades, y posiblemente timbres, manteniendo las frecuencias. Caubet, es más lógico y muchas veces disminuye todo, con lo cual en principio la sensación de desaparición es mucho mayor.

14 Caubet nos había afirmado que iba a tocar una canción, la misma, con la txanbela y luego cantarla. Nosotros lo entendimos en el sentido de que iba a hacer un comentario musical previo e instrumental del tema que iba a cantar.

Cuando analizamos las grabaciones nos sorprendió la diferencia entre unos y otros, entre aires de txanbela y cantos. Únicamente vimos cierta proximidad en el caso del Bortian Ahuski.

Ya muy avanzado el trabajo se nos ocurrió comparar las transcripciones de canciones que contenían txanbela y canto y vimos con sorpresa que había una correlación visible a nivel de notación musical.

## GAITEROS DE PAMPLONA

sin que esto supusiese para él desafinación alguna, sino posibilidades de expresión<sup>15</sup>.

A su vez, este mecanismo no es incompatible con un perfecto conocimiento del punto central de este entorno, porque a lo largo de diversas canciones Caubet no acumula incrementos que le hagan subir o bajar de tono. Puede darse y se da el caso de que después de una canción a lo largo de cuyas tres estrofas asciende casi un semitono<sup>16</sup>, vuelva a coger en la siguiente la afinación correcta sin ayuda de diapasón ni de otro medio de referencia, lo cual a nuestro modo de ver es consecuencia de su perfecto conocimiento frecuencial. En otras palabras, de su extraordinario «oído» musical.

En la medida en que todo esto pase de una cierta elucubración hallarían explicación lo que a primera vista parecen desafinaciones.

Se explicarían igualmente algunas de las resoluciones finales de nuestro cantante.

Aclararía en parte —ya veremos más adelante la otra parte— el sorprendente tratamiento tonal de las melodías de canto bajo los imperativos instrumentales de la txanbela.

En este marco, las leyes de atracción no funcionan como en la música tonal o temperada sino dentro de un marco de mucha mayor libertad, lo cual al principio nos produce desorientación y una sensación «indefinible» a la cual nos hemos referido reiteradamente.

En conjunto, en base a los análisis realizados, no podemos menos de clasificar la producción de Caubet como un ejemplo de música vasca arcaica, o por lo menos, de una música vasca arcaica en la que los conceptos melódicos y rítmicos funcionan de manera peculiar. En este sentido la muestra musical que su música supone puede ayudarnos a interpretar la derivación propia de la música vasca popular.

15 De aquí deducimos que —en la medida en que estas suposiciones sean ciertas— Caubet no interpreta una nota puntual sino una nota casi espacial, siendo el radio de ese entorno un parámetro de libertad de expresión. Por otra parte esto nos permite proponer una alternativa a la teoría de la microtonalidad interválica en algún caso de la música vasca en arcaica. No es que nosotros rechacemos la existencia de microintervalos en el campo de esta música. Es muy posible su existencia, pero en el caso de Caubet nos resulta más fácil atribuir la aparición de intervalos menores del semitono a un manejo de estos semitonos en el sentido que se acaba de explicar que a la existencia de microintervalos definidos con entidad propia. En este caso estaríamos en presencia de una gama diatónica "elástica" que pudiera ser un mecanismo musical intermedio o simultáneo entre formas enharmónicas y diatónicas. Y a propósito del enharmonismo, también sospechamos que es utilizado por Caubet, aunque no podamos precisar demasiado.

16 M. Leipp. *Acoustique et Musique*. Masson & Cie. Paris. Página 120 "...observaciones a que hemos sido conducidos con ocasión de medidas estadísticas sobre la altura del diapasón durante la ejecución de obras completas en la Opera y en la Opera Cómica. En efecto, en los momentos de tensión dramática el diapasón sube regularmente y de manera neta. Es evidente que esta subida pasa desapercibida: tenemos la impresión de que el diapasón permanece estable si "entramos en el juego".

Siguiendo con estas a modo de conclusiones, vemos que dentro de una música modal Caubet utiliza gamas incompletas preferentemente, pero conoce la escala diatónica. Estos dos tipos de gamas le proporcionan mucho mayor campo de libertad que la permitida por la escala temperada.

En la música de Caubet, ésta última queda destruida por la inexistencia de acordes y por la existencia de fluctuaciones de solamente algunos tercios.

En este sentido, nos negamos a reconocer en estas variaciones tonales la utilización de tercios y cuartos de tono. Preferimos considerar que no se trata de intervalos menores al semitono o incluso de microintervalos, sino como ya se ha dicho, de matizaciones de tono en un entorno de una nota —sea de una escala incompleta o diatónica—.

Lo que puede ocurrir es que condicionados por la existencia rígida de tonos prefiramos en el análisis la utilización de microintervalos, porque al fin y al cabo éstos son precisos, pero a nuestro juicio la peculiaridad de la música de Caubet estriba en la utilización fluctuante de tonos, no de frecuencias precisas.

Esta concepción de entorno de una nota, concepción que incluso definiríamos como espacio por oposición a la nota puntual perfectamente definida tonalmente en la escala temperada, permite una movilidad y una matización que contribuye a destruir nuestro concepto de tonalidad<sup>17</sup>.

Igualmente el ritmo colabora en la difuminación de la tonalidad. Nos parece meridiana la presencia de un ritmo en la música de Caubet, pero no como lo conocemos nosotros, es decir, como función —por lo menos en parte— de una regularidad cronométrica preestablecida, es decir como función del compás<sup>18</sup>.

Este ritmo, que por lo inhabitual en la música tonal y por su propio condicionamiento expresivo ayuda a configurar una música modal, es evidentemente silábico o algo parecido.

17 Esta movilidad y esta matización son posibles porque sobre Caubet no pesa como una losa de 2.000 kg. toda la rigidez formalista de las formas de enseñanza y producción cuyo cimiento es el solfeo y su medio de difusión, la enseñanza académica. La "perfecta" música solfística ignora, por lo menos en la medida en que el zuberotarra lo sabe, qué es la libertad. En muchos ambientes ignora —creemos— incluso lo que físicamente se denomina campo de libertad. Lo menos que podemos decir es que esta rigidez física en lo que a lo frecuencial se refiere no es un valor musical absoluto.

18 Transponemos la nota anterior a la relación métrico-rítmica.

La música "oficial" es incapaz de sacar consecuencias de la existencia de regularidad simétrica, distintas de regularidades rítmicas.

Las consecuencias son un empobrecimiento de las posibilidades rítmicas de una determinada música que quedan reducidas a la polimerización de una escasa serie de unidades métricas, más conocidas como compases.

## GAITEROS DE PAMPLONA

Nuestros conceptos rítmicos habituales dependen tanto del compás como de otros factores que no es momento de precisar. En cualquier caso como uno de los determinantes del ritmo tenemos el compás, o sea, una relación abstracta común a varias posibles formas musicales.

En el caso de Caubet, y hasta donde su producción nos permita extrapolar, en el caso de la música vasca arcaica, el euskara en su función de lenguaje es el nexo que nos parece establece un enlace rítmico entre diversas melodías y dentro de cada melodía. De cualquier manera es una cierta abstracción, pero igualmente de cualquier manera es mucho más concreto que el compás.

Ahora podemos ver que en este sentido el horror de Caubet por lo brusco o demasiado regular se extiende desde lo melódico hasta lo rítmico.

Ahora podemos explicarnos más fácilmente la prodigiosa conversión de una canción en aire de txanbela:

- por una parte Caubet ignora —creemos que voluntariamente— el asunto de la relación mayor/menor,
- por otra parte pensamos que mide silabeando o con algún concepto derivado de alguna forma de silabismo,
- finalmente, creemos que coloca las notas sobre áreas frecuenciales y no sobre puntos concretos.

Cuando toma un tema, ya lo cante, ya lo toque, va estableciendo una serie de relaciones tonales y rítmicas que a partir del mismo tema in mente pueden transformarse sin contradicción grave en dos productos que para él son finalmente lo mismo.

Para nosotros a primera vista son totalmente diferentes.

El resultado es como ya hemos dicho una especie de melodía curva, que no calificaremos de melopea por parecernos de más entidad y vigor físico.

En esta melodía, tal y como hemos visto en su parte rítmica, las regularidades no se dan de elemento a elemento, en función de un elevado grado de abstracción sino —diríamos— de conjunto de elementos a conjunto de elementos.

Lo específico del ritmo contribuye a la impresión que se desprende de sus canciones, impresión de atemporalidad, de concepto temporal distinto del nuestro. Diríase que se asemejan al vuelo de una rapaz.

La regularidad de la utilización de elementos queda sustituida por una regularidad de utilización de relaciones más amplias, elásticas, sistemáticas y estructurales.



Esto explica que Caubet utilice pocos recursos. La contrapartida es el empleo de pocos elementos en dosis homeopáticas, con variaciones casi infinitesimales de los mismos por lo cual éstos se multiplican al infinito.

Todo esto es lo que antes hemos definido como una sensación indefinible que lo es menos a medida que vamos penetrándonos de esa música y que para Caubet es perfectamente definible y definida.

Esta música no nos parece aprendible más que por la escucha directa y se nos antoja un ejemplo de música vasca arcaica.

Nos parece que estamos ante una producción musical absolutamente desconocida en la mayor parte del país. Esto es mucho decir, pero a la vista de lo visto no tenemos más remedio que mantenerlo.

## IMPLICACIONES CULTURALES

### Posición central de la figura de Caubet

Instrumento, canto y estilo musical se unen en un hombre y un nombre: Pierre Caubet.

Por la información que nos proporcionó Pierre Lafitte, sabemos que la primera guerra mundial supuso un corte espectacular en las pautas culturales populares de la Navarra de Ultrapuertos y del Labourd. De esas fechas data la pérdida de ciertas formas musicales, de la indumentaria, etc., en esas dos regiones.

Zuberoa, a causa de su mayor atraso y de otros parámetros que no conocemos se salvó de la quema, por lo menos en parte.

Aún hacia los años 40 hubo varios concursos, particularmente en Licq con el fin de salvar la vieja canción vasca.

Por tanto, la formación musical de Caubet transcurre en una época en la que por lo menos en Soule era aún posible beber de las fuentes viejas<sup>19</sup>.

Nacido el año 13, comenzó a tocar cuando tenía unos 10 años, es decir, hacia el año 23. Por tanto, su formación musical se desarrolla en un momento en que en Zuberoa, y aún más en su parte montañosa, en la Alta Soule, siguen vigentes formas musicales que en el resto del país han desaparecido o adoptan formas residuales. Para los 14 años ya anda en concursos de canto.

<sup>19</sup> Cuando hablamos de su formación musical nos referimos a su aprendizaje de criterios musicales, y de formas de expresión. Evidentemente no nos referimos al solfeo ni al conservatorio, a pesar de lo cual nos parece perfectamente legítimo hablar de formación musical.

## GAITEROS DE PAMPLONA

Estas formas musicales son las que Caubet va a estudiar, aprender y transmitir.

Consecuentemente a esta situación, no podemos sorprendernos de hallarnos ante el clásico ejemplo de músico popular que cita Iztueta: el chico del molino, el dulero de la casa, el carbonero, el pastor, son los músicos —en el caso de Iztueta, txistularis— ejemplares y apreciados del zaldibitarra.

Caubet pasa su infancia y primera juventud de «domestique».

Posteriormente va a ser un «laborari» más, y esa situación le va a permitir tanto tener un alto aprecio de las formas culturales populares como verse a cubierto de muchas influencias exóticas.

Su propia práctica laboral le va a facilitar su quehacer cultural.

Perfectamente coherente con su entorno, perfectamente adaptado a su medio es consciente tanto del valor de los temas —sea canto, sea txanbela—, como del estilo musical que practica.

Su musicalidad, en su sentido más extenso es fruto de un trabajo de años, de una tensión musical a lo largo de su vida, de una práctica grande, de una vivencia de la música que sobrepasa la mera vocalización de una canción; de una meditación que no tiene por qué ser consciente ni verbalizada sin dejar por eso de ser real; de una meditación y resurgitación de conceptos, de una saturación de práctica, de un análisis y un juicio constante, cosa que es posible en una cultura en la cual el tiempo libre no era equivalente a ocio. Esto es únicamente posible en una cultura en la cual el tiempo libre existía y era utilizado. Esto era posible en su marco social.

Al propio tiempo, como reflejo de la conciencia de extinción de todo su entorno, de la fatal desaparición de su mundo, ve claramente la falta de futuro de ese campo cultural que tanto aprecia.

Este fatalismo no implica ningún menosprecio ni de su entorno ni de la música a él vinculada. Implica únicamente, que sin razón, las cosas van pasando y pasarán así.

Caubet nos dice:

- todo el mundo cantaba al subir y al bajar del monte. A mí me escuchaban a la noche —según él cuando más se oye— desde Alzai, Alos, e incluso Sunharette,
- si ahora cantase, los del pueblo dirían: o está borracho o está loco.

Tenemos algo terriblemente contradictorio y dramático. Un hombre perfectamente acomodado a sus circunstancias, que ama entrañablemente su sociedad de la que forma parte una forma muy específica de producción

musical, que percibe la destrucción de todo su orden y que sabe la inutilidad de reaccionar contra ese estado de cosas. El «Titanic» se hunde al compás de la orquesta sonando...

En esta dramática situación, situación de exilado en su propia tierra, Caubet sigue manteniendo su arte, depurado y personal al tiempo que social.

Hasta tal punto sabe lo qué se trae entre manos que es él mismo el que nos obliga a dar a todo el fenómeno la dimensión que actualmente le concedemos.

En las primeras visitas a su casa, encandilados nosotros por la pura materialidad del instrumento, fue él, quien con su insistencia, su discreta insistencia en el fenómeno musical, su tendencia a cantar, nos hizo ver que el fenómeno rebasaba lo puramente instrumental<sup>20</sup>.

Hasta tal punto está seguro de sí mismo, al tiempo que es consciente del valor musical de su cultura que no tiene reparo alguno en decir que recomenzó con la txanbela el año 65. Para él es igual el 65 que el 45.

Sabiéndose poseedor de un estilo, le da lo mismo recomenzar el 65 que el año de maricastaña.

Podía habernos engañado pero no lo ha hecho, porque lo que hace el año 65 es emerger con su txanbela de un mundo que no había cesado nunca de habitar. Un mundo un tanto artístico como consecuencia de la degradación circundante.

Esta marginalidad va a inducir una ocultación del fenómeno artístico que a nivel instrumental y vocal vehicula Caubet<sup>21</sup>.

Pero esto no es un fenómeno individual. Es el reflejo individualizado de un fenómeno generalizado, es decir, social.

El mismo va a colaborar en esta ocultación. No tiene sentido luchar por algo que está perdido. Lo único que se puede hacer es vivirlo en tanto que uno vive.

El y su entorno van a colaborar en una ocultación.

20 En este sentido, si podemos atribuirnos algún mérito, éste estriba en el hecho de dar una dimensión cultural a Caubet y sus cosas. Sin esta dimensión, que supone la liquidación del etnocentrismo cultural y del racionalismo cientista, sin una ruptura de los criterios de nuestra cultura dominante, sin una liquidación de la jerarquización de las culturas en mejores y peores, no habríamos podido interpretar el triple fenómeno instrumento, canción, estilo, del campo de lo "exótico", anecdótico e inútil. En suma, del campo de lo folklórico.

21 Para nosotros, marginalidad significa ni más ni menos que una forma de opresión cultural o social o lo que sea.

## GAITEROS DE PAMPLONA

Sin embargo, desde el momento en que Caubet percibe que hay ciertas posibilidades de salir de las catacumbas —él no sabe exactamente cómo, pero lo intuye— colabora decididamente.

Desde el momento que ve que hay gente en la cual se puede confiar, que hay una situación social favorable —aunque los que aparezcan en su casa sean «basque-espagnols»—, que puede confiar en una difusión exacta, no degradada de su contenido cultural-musical, trabaja duramente.

Trabaja duramente. En las entrevistas ha dado toda la clase de facilidades y datos que ha podido y verdaderamente ha colaborado, nosotros pensamos que con conciencia clara de su papel como eslabón insustituible en la transmisión de un conocimiento musical. Si no es en este sentido no podemos explicar el trabajo que se ha tomado.

Para la grabación de un disco nosotros le propusimos que lo organizase él a su manera y en el apartado de datos se puede ver con qué precisión distribuyó temas, tiempos, etc. Con qué elegancia resuelve el problema de la entrada en escena y con qué tacto hace mutis por el foro.

Durante la grabación trabajó como un negro. Hizo prácticamente todo de una tirada, sin repeticiones, sin pausas y perfectamente coordinado él con los técnicos de grabación. Demostró agilidad, seguridad y sobre todo una enorme autoridad al tocar y cantar. Un conocimiento acabado de lo que hacía. Duro e infatigable como buen «laborari».

Este hombre tímido, orgulloso, delicado, modesto, ocultado y hasta ahora no descubierto ha hecho una aportación cultural que nos parece —puede que nos equivoquemos— de primer orden.

Consecuentemente con su situación apartada ha podido guardar un acervo musical y transmitirlo. Un acervo en el cual lo antiguo, la libertad, la fantasía y la fuerza aparecen de manera diáfana<sup>22</sup>.

*Su aportación cultural* tiene el valor de algo hecho en silencio y durante siglos en las entrañas de la madre cultura popular.

En conjunto, producción musical y productor se nos antojan una especie de fósil siberiano de esos que aparecen en los hielos, pero en nuestro caso afortunadamente, el fósil está vivo.

Aunque no creamos en la casualidad, han sido una serie de circunstancias afortunadas las que han hecho que este fósil no acabe muriendo.

Tampoco creemos demasiado en la providencia, pero en este caso es todo providencial.

<sup>22</sup> La libertad de expresión puede explicarse en parte porque no ha tocado para el baile y no ha tenido que sujetarse a las regularidades temporales que la danza exige. Pero sobre todo por las circunstancias zonales y personales.

Si Caubet hubiera nacido diez años antes, es muy posible que para estas horas hubiese viajado en la barca de Caronte o si no que se encontrase en una situación muy poco propicia para transmitir nada.

Si hubiese nacido diez años después es claro que su formación artística se habría resentido. En fin, que esto ha sido un chollo.

### La txanbela

Una de las cosas que Caubet nos ha transmitido ha sido un instrumento: la txanbela.

Supuesto que —bien o mal— los correspondientes análisis físicos y musicales están hechos nos queda por precisar algo en lo referente a: origen, función, desarrollo y nombre, dejando para el final algunas consideraciones sociológicas.

¿De dónde viene la txanbela, qué es, qué parientes tiene, cuándo entró en el país, es autóctona o no?

Caubet nos da varias veces, repetidas veces, la explicación del origen del instrumento. Su explicación es un trasunto de la invención del mundo en las culturas primitivas. En resumen dice:

—«Es evidente que el instrumento lo debió *inventar* un «xibero» en el tiempo y le puso ese nombre porque se asemejaba a una hermosa voz.»

Permítasenos una digresión.

A estas alturas nos parece un poco vano gastar demasiado tiempo en saber si la alboka, el txistu, o lo que sea tiene parientes en tal o cual lugar.

El problema estribaría más bien en saber en dónde —dada un área suficientemente significativa— no existe algún pariente. O dicho de otra manera, el problema estribaría en saber si esos parientes de nuestros instrumentos populares han resistido el embate de la «cultura occidental» u otras homólogas, porque para los más característicos de nuestro país, para los más particularizados en nuestra cultura, podemos generalizar considerándolos instrumentos que de una u otra manera se encuentran repartidos por toda la geografía de Europa, Asia y Africa.

Por el contrario, y en el mismo sentido, pensamos que lo difícil sería aterrizar en una determinada área relativamente extensa y no encontrar alguna flauta recta, una forma de clarinete o algún modelo de chirimía.

A nuestro modo de ver, la originalidad del País Vasco en este campo reside en la existencia y convivencia de todos estos trastos, txistus, albokas, gaitas, etc., en un área geográfica muy reducida y en el tratamiento musical y por ende cultural dado a estos y otros instrumentos.

## GAITEROS DE PAMPLONA

Encima, que esto se produzca en un país densamente industrializado y en su hinterland nos parece de lo más relevante.

Fin de la digresión.

Volviendo a la explicación de Caubet, la encontramos deliciosamente naïf tanto en lo que se refiere al origen del instrumento como cuando se refiere al nombre. Sin embargo no es radicalmente incierta. Veamos:

Caubet, como propietario de una cultura bastante más humanista —por lo menos en ciertos aspectos— que la que nosotros vivimos, tiene un sentido unitario de la vida.

Cuando Caubet habla del instrumento no habla de la pura materialidad tangible del mismo. De lo que hemos hablado con él, podemos deducir que engloba todo tipo de materialidades, incluida la audible. Es decir, que entiende el instrumento como la madera del mismo, su forma, su música y su función. ¡Echale dialéctica a la cosa!

Cuando cambia uno de estos elementos el instrumento no es el mismo.

Llegado el caso, si se le presenta un instrumento idéntico de forma y construcción, tocado por un bearnés o un occitano, con un estilo musical distinto, a pesar de constatar que es el mismo aparato dirá:

—«Hori ez da egiazko txanbela.»

Dicho de modo un tanto pedante, para Caubet la txanbela es el instrumento y sus circunstancias tanto musicales como culturales en su sentido más amplio.

Por eso cuando Caubet nos dice que la txanbela se inventó en Zuberoa nosotros entendemos que todo el producto, el producto global, es fruto de la cultura local. Y eso sí que es verdaderamente cierto.

Nos parece que es una confirmación de nuestra hipótesis en el sentido de la particularización de los instrumentos y nos parece una buena explicación de lo que podríamos denominar origen social por contraposición a su origen material.

Para concretar más en su origen material, haría falta un mayor acopio de datos para fechar la época de la aparición de la txanbela en el país.

Es un problema que queda pendiente de la investigación, pero de la nota del P. Donostia referida a Carlos III y de la existencia de diversos tipos de chirimía a lo largo y ancho de Europa puede inferirse como posible época de entrada en el país, el final de la Edad Media. De todas maneras esto no pasa de una suposición <sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Sabemos de la existencia de instrumentos idénticos a la txanbela en el Bearne y en toda Occitania pero nos resistiremos al simplismo de decir que la txanbela viene del

En cualquier caso, esta laguna, no obsta para que la txanbela pueda ser interpretada como un instrumento vasco, en la medida en que está específicamente integrado en la cultura musical de una parte del País tal como demuestra el conjunto de datos aportados.

Tradicionalmente la txanbela se ha utilizado —de acuerdo con Caubet y Grangé— para hacer música en el sentido más estricto, sencillo y último de hacer música. Simplemente para eso. Esta ha sido su función.

No tenemos noticia de que en un pasado próximo se haya utilizado en Zuberoa para la danza. Esta es una posibilidad que no cabe excluirla, pero sobre la cual no tenemos noticia alguna. Sin embargo, no es descabellado pensar que la posición central de la txirula en la danza suletina haya bloqueado el acceso de la txanbela al baile de la misma manera que el txistu ha desplazado a las variedades locales de gaita en algunas zonas de Guipúzcoa.

Ha sido un instrumento utilizado por los pastores para hacer música cuando subían al monte, cuando estaban en el monte, cuando bajaban del monte. Se ha tocado, en el monte y en casa por el gusto —necesidad en determinadas culturas— de hacer música y esa ha sido la única forma de utilización de que tenemos noticia en un próximo pasado.

Es muy posible que el desarrollo del instrumento venga marcado por este carácter pastoril del que hemos hablado. Bueno. En Zuberoa todo está marcado por un carácter pastoril y por tanto la txanbela debe estarlo.

En todo caso en el instrumento incide la dificultad intrínseca de los instrumentos de doble lengüeta, que es la fabricación de la boquilla, de la «mihia». Es evidente que esto ha debido restringir sus posibilidades de expansión.

No pensamos que en un pasado próximo la vida de la txanbela haya sido esplendorosa en lo referente al número de instrumentos en funcionamiento. Las indicaciones de Mme. Caubet apuntan en este sentido.

El caso es que el instrumento a partir de un momento dado a principios del siglo llega a la práctica extinción, salvo el fenómeno Caubet.

Esto podemos deducirlo de la ambigüedad con que los diccionarios tratan el nombre txanbela.

Igualmente podemos deducirlo —ver entrevista de Laberrondo— del hecho de que únicamente asocian el término txanbela a un instrumento de viento aquellos cuya memoria puede remontar los 60 años. Esto para una región de Zuberoa como es la parte de Barcus. En Navarra, ni eso.

Bearne. Esta forma de razonar es equivalente y de signo contrario a identificar el txistu con el célebre hueso de Isturitz. A nuestro modo de ver los dos razonamientos son igualmente viciosos.

Podemos por tanto deducir legítimamente que excepto en las regiones más recónditas de la recóndita Zuberoa, a principios de siglo el instrumento estaba perdido en todo el país, revalorizando aún más la aportación de Caubet.

Al considerar el desarrollo moderno de este instrumento, automáticamente, nos acordamos de la txalaparta.

Los dos son instrumentos primitivos, en un momento prácticamente olvidados, recientemente recuperados, pero sin embargo la txalaparta ha seguido el camino del copero bíblico en tanto que la txanbela por el momento está como el pandero: en capilla.

La explicación a nuestro juicio es función de la situación social.

La txalaparta reaparece a principios de la década de los 60 en una zona en plena efervescencia cultural y de gran vitalidad social.

Al mismo tiempo la txanbela malvive en una zona en regresión demográfica y cultural.

Si Caubet hubiese vivido a unos kilómetros de la zona industrializada del país es posible que no hubiese tocado la txanbela, pero en caso afirmativo el descubrimiento de él y de todo lo que vehicula no se habría demorado tanto.

En todo caso este peculiar desarrollo ha particularizado y hecho nuestro un instrumento, que esperamos reviva.

Caubet nos dice que el nombre se lo debió poner un «xibero» porque recordaba una hermosa voz.

Un somero análisis de algunos diccionarios nos muestra que el término txanbela —o parientes próximos— goza de arraigo. Es una palabra implantada en el euskara según se desprende de los diccionarios en amplias zonas del país.

En general al término txanbela le corresponden en los diccionarios dos significados:

a) instrumento musical más o menos concreto que oscila de cornamusa hasta «cor de Chasse»

b) un concepto musical o simplemente sonoro que va desde una hermosa voz hasta un individuo charlatán.

En general, de lo que hemos podido ver en Zuberoa y la 5.<sup>a</sup> Merindad el significado preferente es el de una hermosa voz o un tema alegre, preferentemente agudo<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Ignoramos por qué, pero en muchas áreas de nuestra cultura popular el canto agudo es un valor en sí. Es el caso de Zuberoa o en el otro extremo del país, en la Ri-



Nosotros sospechamos que al perderse el instrumento ha quedado como usual su función o una extensión semántica de su función, permaneciendo como casi único significado el significante que le dio la luz.

Volviendo a la txalaparta creemos que el fenómeno es semejante, pero en el caso de la txanbela esta creencia se confirma porque es una palabra romance, importada, que en principio significa fundamentalmente un tipo relativamente indeterminado de instrumento musical<sup>25</sup>.

El rancio abolengo de las palabras txaramela, txanbel, etc., indica que en su momento ha debido ser un instrumento musical relativamente extendido que ha perdido realidad física pero no semántica.

Esta implantación del término en el lenguaje vasco y en los diccionarios parece sugerir que en un determinado momento la txanbela ha sido un instrumento popular ampliamente utilizado. La pérdida práctica de su significado primigenio nos muestra que su extinción viene de lejos, que no ha sido inmediata.

La forma usual de esta palabra en donde vive es mayormente txaramela e insistimos que es utilizada en sentido figurado.

Por eso no nos sentimos ni pizca inclinados a ir a donde Caubet y decirle:

—Oiga, buen hombre!, que lo que Vd. toca, entérese!, no se llama txanbela sino txaramela!

Pierre Caubet es el transmisor fundamental —y hasta el momento el único— de este instrumento<sup>26</sup>. El le llama txanbela. La palabra no es inco-

bera de Navarra, Pierre Laffite nos indicó que eso se debía a la influencia de la pastoril y montañés. Nosotros opinamos que se debe a lo siguiente.

El diagrama de Fletchner nos indica los umbrales máximo y mínimo de percepción del oído humano, las líneas isótonas por ende un área de audición en función de niveles y frecuencias. Bien.

En este diagrama la zona más sensible para el oído humano se establece entre los 500 y 5.000 herces.

Suponemos que en función de esto el oído musical de por sí tenderá a colocarse en el centro de esta zona, o por lo menos intentará aproximarse lo más posible, por ser en esta zona donde más posibilidades encuentra de percepción de intensidades y frecuencias.

De todas maneras, esto no pasa de una mera hipótesis.

25 La visible confusión existente con respecto al significado instrumental de la palabra txanbela parece ser un caso particular del mismo fenómeno en la extendidísima y diversificadísima familia de las chirimías. Sobre este particular puede consultarse el trabajo de J. Kergomard y J. M. Heinrich sobre el Fagot publicado en el G. A. M. números 82-83 de la Facultad de Ciencias de París VI.

26 Nos parece conveniente recordar lo que se ha visto anteriormente referente al poco conocimiento concreto que los autores han tratado temas musicales y preferentemente instrumentales muestran sobre la txanbela en tanto que instrumento vasco.

Concretamente, el P. Donostia trae una colección de instrumentos impresionante en su ya aludida obra "Instrumentos musicales del Pueblo Vasco"; txistu y su familia, alboka, dulzaina, violín, cencerro, guimbarda, pandereta, carraca, mazos, pitos, talón,

## GAITEROS DE PAMPLONA

recta. Así que proponemos se respete este vocablo para este instrumento concreto. Nosotros por lo menos, pensamos hacerlo así.

### El estilo musical

Otra cosa que Caubet nos ha transmitido es una forma de cantar y de tocar.

Supuestos como en el caso de la txanbela los análisis musicales que han estado a nuestro alcance y pendientes otras consideraciones que se harán más abajo, nos queda por decir lo siguiente:

Nos parece meridiano que Caubet posee una escuela de canto propia y particular. Bien. Esto ya se ha analizado anteriormente.

Lo que nos parece más curioso es que mientras otros cantantes hoy en boga en Zuberoa han derivado de su estilo inicial hacia formas más influidas por la música tonal, Caubet —creemos— ha permanecido con un estilo más o menos semejante a lo que pudo utilizar en su juventud.

Caubet ha participado en su juventud en concursos de canción con otros cantantes que hoy día siguen aún funcionando por aquellos parajes.

El hecho que nos narra —que nos ha narrado mil veces— de su actuación ante Charles Chaplin, parece indicar que en aquellos momentos su canción —estilo, temas, etc.—, eran apreciados. Hay más detalles que militan en este sentido pero vamos a abreviar.

Hoy día el estilo musical de Caubet es totalmente distinto del que exhiben cantantes contemporáneos suyos aún en activo.

El estilo de dichos cantantes —por ejemplo Etchahoun— está totalmente supeditado a la música tonal, con particularizaciones suletinas, locales, vascas y todo lo que Vd. quiera.

El estilo de Caubet permanece ligado en una gran medida a la música modal.

De todo esto nos parece legítimo inferir que Caubet no ha evolucionado su estilo —cosa que está totalmente de acuerdo con su tenor de vida y su

palanca —tobera y txalaparta—, bastones, carros, guitarra, zambomba, chilla, marmita, mano, cuerno, bramadera, trompeta, campana, kaskabeleta, gaita gallega, arpa, castañuelas, aldaba, cascabel, y varios.

A pesar de que la palabra aparece a lo largo de este trabajo dos o tres veces nunca se le identifica con un instrumento concreto.

Beñat Grangé nos había dicho en París que en su Zuberca natal era frecuente oír tocar la txanbela a los pastores en la montaña. Y claro, ni los pastores ni la montaña eran de cartón-piedra. La montaña era el monte que se veía de la ventana de la cocina y los pastores sus parientes más cercanos!

ocultación musical—, en tanto que, en general, la música souletina ha sido influenciada crecientemente por la música tonal.

Sobre esto podríamos extendernos más pero no es cuestión el hacerlo.

De todas maneras, sí apuntaremos, que por su inserción cultural, Caubet, y como él los individuos aculturados en su mismo medio, no pueden responder a preguntas muy concretas con una conceptualización como la que utilizamos nosotros.

Si nosotros le preguntamos:

—¿Qué diferencias de estilo, qué cambios ha habido entre la música de su tiempo y la que se hace ahora?

El no nos va a responder diciendo que la música anteriormente era modal, o por lo menos, muy influida por lo modal en lo que se refiere a frecuencias y tiempo.

En todo caso nos dirá:

—Oh! Sabe Vd.! antes se cantaba de otra manera, ahora se canta diferente.

Y para de contar.

Bastante es que refiriéndose a una canción muy concreta de un cantante muy concreto nos diga:

—Es demasiado perfecta, demasiado bien hecha!

Nosotros extrapolamos y decimos: demasiado cartesiana, demasiado regular con intervalos musicales previsibles y desarrollos rítmicos —temporales— igualmente adivinables.

En todo caso, la afirmación de Pierre Laffite —con la iglesia hemos topado Sancho— de que la txanbela, en la grabación que escuchó él, estaba en el estilo de la vieja música de Zuberoa tiene para nosotros el valor de una confirmación de todos nuestros análisis precedentes.

\* \* \*

Dentro de las diversas áreas y producciones que configuran la cultura popular vasca a nivel musical podemos encontrar formas y expresiones que por su flagrante contradicción con las pautas musicales generalmente vigentes las interpretamos como restos de un estilo antiguo.

Los cantos de personas mayores en muchas áreas del país nos sugieren que su práctica musical escapa al rígido cartesianismo de la cultura musical europea a nivel dominante, por lo menos hasta comienzos de siglo.

## GAITEROS DE PAMPLONA

Los mismos bertsolaris practican forzosamente una forma de canción silábica que ineluctablemente escapa a lo hoy día impuesto y a mayor abundamiento tienen una concepción de lo tonal que no es demasiado ortodoxa.

Los jotereros igualmente muestran una forma musical en la cual se adivinan restos de otras formas musicales, más modales que tonales<sup>27</sup>.

En el actual ambiente musical del País Vasco —particularmente en la parte oceánica e industrializada del país— es claramente perceptible una fuerte tendencia hacia la recuperación de lo que en el tiempo pasado ha podido ser parte de nuestro acervo musical.

Una de las formas en que esta tendencia a la recuperación se manifiesta son con intento de restauración de la canción antigua y para ello los cantantes —¡algunos, claro!— tratan de sintetizar estos restos encontrados en diferentes producciones, con mayor o menor éxito.

Para nosotros, en general, el análisis se nos antoja relativamente sencillo, pero la síntesis ya es otro cantar. La síntesis es un fenómeno social —por lo menos a nivel cultural— que supone una participación más o menos generalizada y que no se puede llevar a cabo en la soledad del laboratorio.

Lo que resulta más difícil aún es sintetizar, en función de restos, algo cuya estructura ha desaparecido, algo perteneciente a un sistema deshecho.

El análisis musical de la producción de Caubet nos había sugerido la existencia de un «lag», de un corte cultural temporal en el espacio de Zuberoa, extrapolable a todo el país, pero más evidente en Soule por sus peculiares condiciones.

La existencia de la txanbela como un sustrato participado, y difusamente participado, y la comprensión del instrumento en relación con un ámbito musical además de la comparación del estilo musical vocal de Caubet con otros cantantes de su zona nos confirmó en nuestra hipótesis del corte cultural<sup>28</sup>.

Pues bien. Una buena parte de esta cultura musical difunta aparece entera, viva y coleando en el caso de Caubet.

Esta nos parece la mayor virtualidad de nuestro hombre: haber transmitido vivo —y en buena forma— algo que de otra manera estaría irremisiblemente perdido. Puede que se nos acuse de exagerados, pero a nosotros nos parece que si toda una importante parcela de la cultura vasca no se ha

<sup>27</sup> Este es por el momento un fenómeno relativamente extenso. En otro campo, creo que fue hacia el año 74, que hubo un concurso o exhibición de "auroros" en Sangüesa. Allí había auroros de toda la Navarra de este lado de los puertos. Los auroros de Abárzuza —pocos y viejos— cantaron en un estilo totalmente distinto del resto. Mostraban todas las trazas de una canción anterior a la actual, de manera más que residual.

<sup>28</sup> Como ya hemos indicado antes, Pierre Laffite corroboró esta hipótesis.

perdido definitivamente ha sido por una serie de circunstancias ya explicadas que han posibilitado el conocimiento de la producción musical vehiculado por Caubet. Creemos que no se ha escapado de milagro.

Se ha llegado a tiempo para evitar la pérdida de un instrumento, algunos temas instrumentales y vocales, un artista, y sobre todo un estilo personal enlazado con un modo musical que de otra manera serían difícilmente recuperables, por no decir irrecuperables. ¡Y esto no es moco de pavo!

Puede surgir una última objeción:

—Claro, Vds, dicen todo eso, pero detrás de Caubet puede no haber nada, tal vez estemos ante un fenómeno individual sin ningún valor generalizador. Puede que todo sea fruto de una fantasía individual...

—¡Pues no señor! Porque detrás de toda producción cultural hay un trasfondo social. En principio una producción individual no tiene sentido. Totalmente de acuerdo en que la obra de arte muestra la individualidad que la ha plasmado y en este caso por ejemplo, el carácter trágico de P. Caubet aparece clarísimamente, pero una obra de arte no puede explicarse finalmente sino como un conjunto de determinaciones sociales convergentes en ella misma.

—Pero de todas maneras, es raro que no quede más que él ¿no les parece a Vds.?

—Pues no. Lo que nos parece raro es que quede incluso él. Nos da la impresión de que estamos ante un iceberg cuya parte visible es Caubet. La parte invisible se ha perdido, pero como se ha dicho, aún quedan trazas por ahí...

—¡Bueno, bueno, no se pongan Vds. así!

—¡Cómo que no! Vd. puede argüir que esto es darle mucho bombo a una producción musical que a primera vista emana de un solo individuo. En todo caso, la producción de Pierre Caubet no surge de la nada. Nace de una realidad cultural, de un conjunto de conocimientos de todo orden y de una práctica inherente a los mismos, que hace que ese producto que se nos presenta individualizado podamos interpretarlo como una excogitación de una realidad social y por tanto social él mismo.

Es evidente que la producción de Caubet, a nivel instrumental y de canto toma su ser del ámbito cultural que lo rodea...

—Bueno, hombre, perdonen Vds....

\* \* \*

## GAITEROS DE PAMPLONA

Después de ver que el fenómeno se ha conservado/perdido nos interesa ver:

— para qué servía

— por qué se ha conservado/perdido.

Si le preguntamos a Caubet para qué servía la txanbela —y no digamos el canto— no sabría decirnos otra cosa que para tocar o cantar. En el fondo pensaría que no teníamos ni zorra idea de nada.

De todas maneras las dos preguntas se contestan de la misma manera porque son lo mismo.

Miremos el espacio vacío —oteiziano— de Zuberoa. Poco terreno y menos gente.

Veamos simultáneamente la inmensa riqueza cultural, sobre todo musical y su calidad. Su peculiaridad estilística.

Bien. Eso es fruto de una forma de civilización que está desapareciendo si no ha desaparecido totalmente.

En este cuadro, no sólo es explicable el fenómeno de Caubet o de las increíbles danzas de Zuberoa. Es que para el entendimiento del conjunto, ambos son necesarios.

Estas gentes hacían música a ojo, hacían danza a ojo, hacían poesía a ojo, no tenían un real, pero —aunque tampoco queramos idealizar ese tipo de sociedad— Caubet nos dijo que eran felices. Yo no diría ni tanto ni lo contrario. No obstante las pautas culturales de aprecio y necesidad de lo artístico posibilitaban la existencia de fenómenos tal como el que estudiamos.

En esa y otras sociedades, mejor civilizaciones, la práctica artística era muy superior al consumo. En muchos aspectos eran civilizaciones mucho más humanistas que las nuestras.

La precisión estilística de Caubet es fruto de un largo estudio y práctica, que él mismo no sabría verbalizar ni conceptualizar pero que ha sabido vivirlo y mostrárnoslo.

—Oiga, pero Vds. son incorregibles. ¡Ahora nos salen con la Arcadia Feliz!

—Mire, calle que es mejor. Esto no es la Arcadia Feliz ni la China Popular. Esto es simplemente que existen diversos niveles de racionalidad y que no se puede conceptuar tan alegremente que una cultura sea mejor que otra. Es evidente que a nivel extenso y a nivel de práctica artística, muchas culturas anteriores nos han dado sopas con honda. Nosotros en cambio les ganamos en capacidad de escucha, es decir, en capacidad de depen-

dencia de las élites productoras. ¡Lo que pasa es que Vd. tiene urbanizado hasta el sistema circulatorio!

\* \* \*

El ámbito en que se ha desarrollado esta producción artística y al propio tiempo su necesidad y su fuente de desaparición es fácil de comprender.

Cualquier labrador viejo y no tan viejo de Navarra nos informará de que antes, hace años, cuando el campo estaba lleno de gente, cuando había uno o dos hombres trabajando en cada pieza, todo el campo era una pura canción. Los hombres iban y venían del y al campo cantando. En la zona media de Navarra jotas mayormente. En Zuberoa, Caubet nos lo hace entrever.

Antes, en el País Vasco, se cantaba, se cantaba y se cantaba, en todo momento y lugar, en la zona media de Navarra y en Zuberoa, en las cocinas de los viejos caseríos de la Montaña y en las tascas de las ciudades. En los viejos pueblos marineros de la costa y en la Ribera del Ebro. Ahora no se canta y de ahí nuestra dificultad culturalmente congénita para entender estos fenómenos.

La cultura precapitalista que en algunos aspectos y lugares aún contemplamos incluía una práctica artística mucho más extensa que la actual.

El ámbito cultural de Caubet deberemos explicárnoslo desde una perspectiva cultural que no es la actual y eso nos exige un esfuerzo de comprensión.

Desde luego, desde nuestro punto de vista es incomprensible.

En el caso de Caubet y Zuberoa, el instrumento y las canciones han significado un medio de hacer música en una sociedad en la cual no había ningún impedimento para que la valoración de lo musical fuese muy alta y en consecuencia se hiciese música abundantemente <sup>29</sup>.

El instrumento y los temas musicales se han conservado en Zuberoa porque esta región sigue siendo una zona rural, lo cual quiere decir que aún no ha sido totalmente asimilada por la «cultura occidental», y esto hace posible la pervivencia de modos y maneras ancestrales. Esto hace posible el apego a una serie de conocimientos objetivos, necesarios para esa cultura —y de alguna manera a toda cultura, incluida la nuestra—.

<sup>29</sup> Todas las teorías modernas y cosas del estilo de que la música establece una comunicación son ganas de rizar el rizo. Se hace música —cuando se hace— porque el hombre lo ha hecho siempre y tiene ganas y necesidad de hacerla.

## GAITEROS DE PAMPLONA

La invasión cultural autoritaria transformará estos elementos culturales y vivos en «tradicionales».

El instrumento y los temas se han perdido en otras partes y se han perdido en Zuberoa porque la región está siendo cada día más influida —sin dejar de ser rural— por una cultura para la cual, dedicar tiempo a hacer música, es una tontería o —poniéndonos economistas— una imposibilidad.

Este tipo de cultura «moderna» ha tornado inútiles los cantos y la txanbela —y un montón de cosas más— y en consecuencia han desaparecido.

Afortunadamente la pérdida, en el caso de la txanbela y todo lo que la rodea así como en el caso del canto no ha sido total. Incluso nos permite traspasar hacia atrás un umbral cultural a partir del cual la velocidad de cambio es infinitamente más lenta que en nuestros días. Dicho de otra manera: si Caubet nos dice que la canción del Desertor la aprendió de la abuela de su mujer, si nosotros añadimos que podemos suponer que la canta estilísticamente de la misma manera que aquella buena señora, si sabemos que en la casa Chubuko esa canción tiene no menos de cien años, de todo esto podemos deducir que es posible que la canción u otras de su estilo sean una muestra de un estilo musical que puede remontarse a muchos años más. Tal vez doscientos.

De lo que sí estamos seguros es que una vez franqueado el referido umbral nos encontramos ante un cambio cultural lento y que lo que logremos generalizar para esa etapa es válido para períodos de tiempo mucho más extensos que aquéllos para los que actualmente son el campo de validez de nuestras leyes culturales.

A partir de esta situación se abren varias posibilidades:

a) Tanto a nivel instrumental como de canto se puede intentar una copia del estilo de Caubet. Esta es una posibilidad que no se debe desechar.

De la misma manera que se puede y debe perpetuar el estilo de un Mauricio Elizalde, o de un Raimundo Lanás o de cualquier otro artista popular que haya llevado su arte hasta la cumbre, podemos perfectamente proceder a una copia literal de Caubet, máxime ocupando éste la plaza que ocupa en la transmisión de un acervo cultural casi desaparecido.

Esto no es fácil porque utiliza unos niveles de precisión tanto en frecuencias, como en timbres y tiempos a los que nosotros no estamos habituados, por estar aculturados en otra sociedad<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Esta música ha nacido y se ha desarrollado entre el esfuerzo físico y la tranquilidad personal, la estabilidad social y la naturaleza armónica, y hasta que eso no se dé no se puede recrear.



Sin embargo es necesario hacerlo y para eso contamos con un registro sonoro que se ha realizado por parecer el medio más idóneo de exposición del estilo de Caubet<sup>31</sup>.

En todo caso, este paso parece inevitable si se quiere seguir con la siguiente posibilidad.

b) Cualquier elemento nuevo introducido en el campo del conocimiento permite un ensanchamiento de éste tanto hacia el futuro como en sentido recurrente.

En el caso de Caubet, este buen hombre utiliza un cierto número de pautas musicales, de conocimientos artísticos que perfectamente pueden ser integrados en una producción vasca popular.

Esta posibilidad nos parece por lo menos convergente con la tendencia a la reconstitución de lo antiguo de que se ha hablado antes, y es algo que debe tenerse en cuenta.

c) Existe finalmente otra serie de posibilidades a nivel puramente instrumental.

Guardando la sonoridad del instrumento puede intentarse su utilización como instrumento solista, o como un acompañamiento estrictamente instrumental como instrumento de viento, o utilizándolo en dúos estilo gaita, o de cualquier otra manera, sin tener forzosamente que seguir las pautas musicales de Caubet.

En este caso sería posible un enriquecimiento de la txanbela mediante la adopción de técnicas habituales en los instrumentos de viento, como pueden ser dobles picados, picados sencillos, etc.

Y acabamos.

Todo lo ofrecido es una primicia informativa y unos análisis de rango medio. Es evidente que se podían haber realizado análisis de más envergadura pero eso habría retrasado la aparición de todo lo expuesto, y conjugando lo uno con lo otro nos ha parecido conveniente dejarlo tal y como está para que lo mejor no se convierta en enemigo de lo bueno.

De todas maneras es evidente que en el futuro aparecerán nuevos datos que modificarán este estudio en uno u otro sentido. No creemos que las modificaciones supongan giros de 180°, sino más bien pequeñas correcciones de rumbo.

31 Como ya se ha indicado anteriormente la única manera posible de aprender este estilo es mediante una escucha reiterada.

## GAITEROS DE PAMPLONA

En todo caso a partir de este momento se abre una nueva posibilidad de enriquecimiento de la cultura popular y más concretamente —pensamos nosotros— se amplían las posibilidades de un trabajo interdisciplinario —música, etnomusicología, lingüística, etc....— que nos conduzca a una ampliación de la canción popular vasca.

Así sea.

## APENDICE

### A) NOTAS SOBRE LA CONSTRUCCION DE BOQUILLAS

Las boquillas de cuerno a que hace referencia Jean Pierre Caubet podrán reproducir fielmente el sonido de las txanbelas antiguas, pero por la misma razón que el altzaiar nosotros hemos desistido de hacerlas de cuerno. Hemos elegido la caña por ser lo habitual en instrumentos de esta familia. Queda para los amantes de lo exquisito el trabajo de repetir las antiguas «mihiak».

La sonoridad de las boquillas de caña ha sido aceptada como buena por Caubet y nosotros no vamos a ser más papistas que el papa.

La construcción de boquillas para txanbela es sensiblemente más fácil que para gaita navarra debido a que este último instrumento produce mucho ruido, es decir, muchos decibelios y exige por tanto que el sistema excitador sea muy preciso. En cambio la txanbela es un instrumento de mucho menos volumen sonoro y su exigencia de precisión para la boquilla es menor.

#### **Materiales necesarios** <sup>32</sup>

- chapa de hoja de lata de aproximadamente 0,3 milímetros
- alambre de 1 milímetro
- alambre de 0,5 mm. aproximadamente
- caña seca de un año por lo menos
- hilo grueso
- barniz negro
- lijas «de agua» de 240 y 400 aproximadamente

<sup>32</sup> El futuro constructor puede ayudarse de las explicaciones que sobre construcción de boquillas se dan en el Método de Gaita Navarra editado por la D. G. de Bibliotecas de la Excma. Diputación Foral.

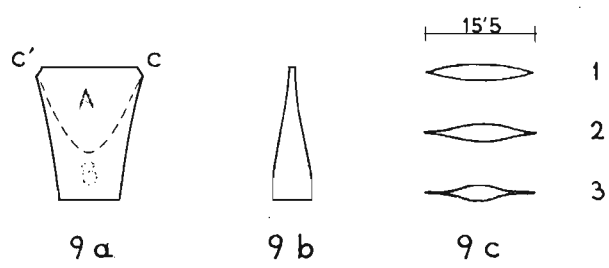
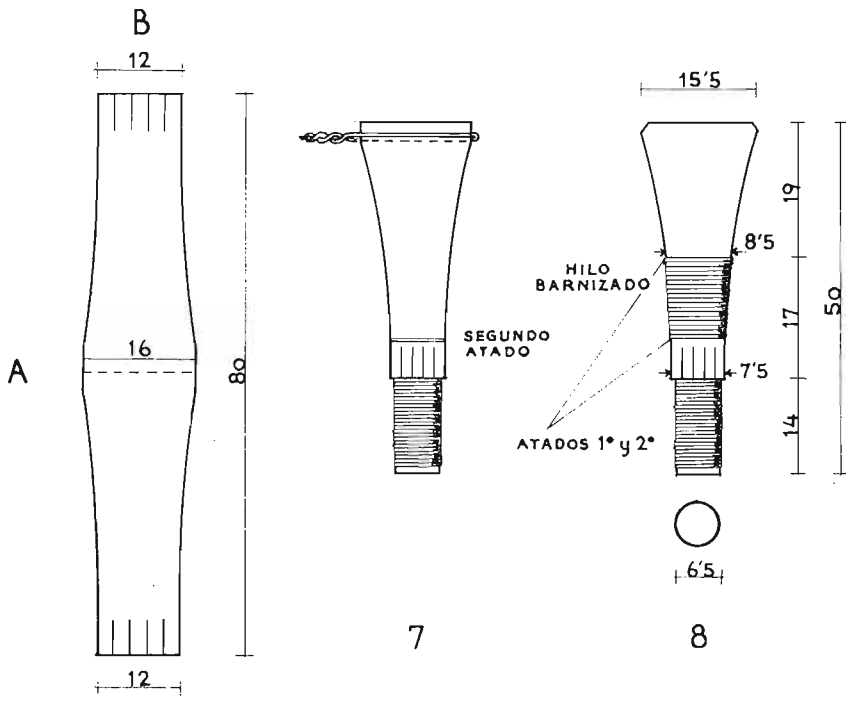
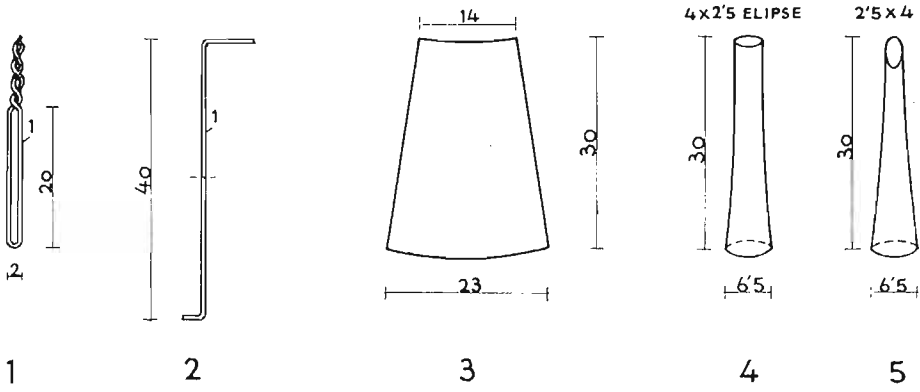
### Herramientas

- una o varias gubias bien afiladas de dimensiones próximas a las del interior de la caña que se va a trabajar
- cuchilla pequeña bien afilada
- alicata pequeño
- un alambre mordaza hecho con alambre de 1 mm. de diámetro con la forma de la figura núm. 1
- un alambre medidor hecho con alambre de 1 mm. de diámetro con la forma de la figura núm. 2 y con una marca a 19 mm. del borde
- plantilla en cartón con la forma de la figura núm. 6

### Forma de construcción

- doblar una chapa de la figura núm. 3 hasta dejarla con la forma de las números 4 y 5 y posteriormente, soldarla. Con esto tenemos el tudel
- coger un trozo de caña y dividirlo en trozos de aproximadamente 90 por 20 milímetros
- vaciarlo por el interior hasta dejarlo entre 0,8 y 0,9 mm. de espesor
- marcar con lápiz por la parte vaciada de la caña el contorno de la plantilla de cartón
- cortar por la línea marcada a lápiz hasta dejar un desbaste de la forma de la figura 6, pero sin ninguna hendidura
- cortar este desbaste en dos partes aproximadamente iguales por la línea de puntos A
- refrentar y corregir con lija el borde de cada una de las dos partes resultantes correspondiente a la línea A
- meter las dos partes en agua fría durante 4 ó 5 minutos
- sacarlos del agua y hacerles las hendiduras señaladas con la letra B de unos 6 mm. de profundidad
- montarlos sobre el tudel, atando primero con alambre la parte más estrecha de las dos palas, sin apretar demasiado, y colocando luego el alambre mordaza en la parte más ancha. Ver figura 7
- dejar secar todo el conjunto hasta que esté bastante seco
- una vez seco, apretar un poco más el atado posterior. Retirar la mordaza y hacer el atado anterior
- procediendo gradualmente, ir rebajando el contorno y colocando las lengüetas de manera que resulten las medidas de la figura 8

# GAITEROS DE PAMPLONA



COTAS EN M/M.

- el alambre medidor nos servirá para averiguar la distancia que hay entre el borde libre y el tudel, midiendo por el interior. Esta distancia debe ser aproximadamente de 19 mm. y es un factor importante en la afinación de manera que hay que regularla como más convenga, tal vez 19,5 milímetros o algo menos. Eso hay que experimentarlo
- insistimos en que para este momento, todas las medidas que se ven en la figura 8 han de estar ya fijadas
- para proceder al rebaje exterior comenzaremos por quitar todo el barniz utilizando para esto la cuchilla pequeña,
- después de quitado el barniz, utilizar la lija de 240 para desgastar la parte A de la figura 9a
- hay que alternar la lija con la cuchilla. La cuchilla para comer rápido y la lija para igualar la superficie
- En la zona B de la figura 8a no hay barniz pero queda todo el resto de la caña
- en la zona A ha desaparecido gran parte de la caña. Es muy importante la línea CC' porque es la que marca el tránsito de la zona A a la B
- esto deberá estudiarse en cada boquilla
- vista de perfil la boquilla ha de tener la forma 8b
- el borde libre de la caña ha de tener la forma 9c2. En las tres figuras 9c, la primera y la tercera son viciosas. Únicamente es válida la 9c2.

## B) NOTAS SOBRE LA FORMA DE TOCAR

Aunque ésto no sea un Método de Txanbela —trabajo que algún día deberá abordar alguien—, vamos a dar algunas explicaciones para ayudar en el aprendizaje de este instrumento.

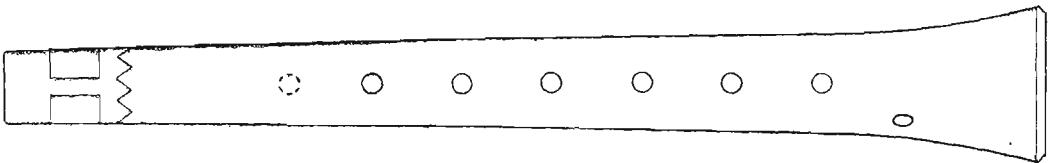
La embocadura, es decir la manera de poner los labios sobre la boquilla es idéntica, o muy parecida a la de la gaita. Estos hay que ponerlos en posición natural de manera que sin dejar escapar el aire, opriman lo menos posible la boquilla. En función del sonido deseado, la propia boquilla nos indicará por su reacción cuál es la posición que debemos adoptar.

La emisión del aire puede modificarse por las tres formas de articulación corrientes, picado, picado-ligado y ligado, que corresponden más o menos a las formas clásicas resumidas en las sílabas ta, da para la primera y segunda formas. La gradación de estas formas implica posibilidades de matizar que es necesario dominar. Es posible el doble picado ta-ka-taka.

# GAITEROS DE PAMPLONA

## TABLATURA DE LAS POSICIONES

8<sup>a</sup>



Dependiendo de la embocadura y de la forma de emisión, es perfectamente posible la graduación de la intensidad del sonido de cara a la ejecución de pianos y fuertes.

El instrumento en sí es diatónico, pero con determinadas «trampas» es posible convertirlo en cromático, tal como se indica en la Tabla de posiciones. Pero ésta no es mecánica. Por tratarse de un instrumento cuyo campo de libertad es grande, es necesario en todo momento una determinada corrección labial para que la nota salga justa.

Esa misma corrección labial es la que nos va a permitir influir en la calidad del sonido.

Hay que hacer notar que el último agujero de la txanbela debe estar siempre cerrado, porque si no eleva la nota anterior.

Teniendo en cuenta su campo de libertad, es perfectamente posible tocar en do o en do sostenido, aunque con diferentes calidades de sonido.

El instrumento puede ser muy rápido siempre que en la ejecución utilicemos el doble picado.

### **C) NOTAS SOBRE LA NORMALIZACION DEL INSTRUMENTO**

En relación con lo que se ha dicho al final de las implicaciones culturales referentes a las posibilidades del instrumento se presentan algunos problemas de construcción, derivados de sus posibles formas de utilización.

Concretando, si queremos sacar una sonoridad como la de Jean Pierre Caubet deberemos hacer un instrumento en todo igual al suyo, incluida boquilla.

No obstante, a pesar de lo que se ha dicho en su momento acerca de la afinación en do del instrumento, esta afinación no es perfecta. Por tanto podemos siempre corregir medidas —correcciones ciertamente pequeñas— para dejarlo afinado como un instrumento diatónico. Pero entonces ocurre que es imposible tocar la música tal como Caubet lo hace. Estamos en un caso muy semejante al de la alboka. Si normalizamos la alboka y la hacemos diatónica es evidente que no podremos tocar como toca León Bilbao. Si no la normalizamos, difícilmente podremos utilizarla en otro tipo de música que no sea el suyo o derivado del suyo.

Nosotros, en las copias que hemos hecho de los instrumentos de Caubet hemos rectificado ligerísimamente algunas medidas en función de criterios que no es momento de exponer, pero estas modificaciones no han influido en el comportamiento musical del instrumento.

## GAITEROS DE PAMPLONA

No obstante, en la medida en que la txanbela vaya extendiéndose, y en la medida en que se quiera aplicar a la música netamente diatónica y con mayor razón a la música cromática, será necesario normalizar el instrumento.

Esto se podrá hacer debidamente cuando el nivel de práctica y conocimiento del mismo supere el estado actual.

*Gaiteros de Pamplona*