

ZUBEROKO ARTISTA BAT

Caubet Chubuko Arhan: txanbela eta
khantoriak

I

5.
Egia lacik kantacen
Hemen ez naiz atrebicen
Hortako ez dot zerbicen
Eta ditut eskribicen.

Eskaintza,

gure lur honetako Malgizon Arestiar
izan zenari,
hura bezalako gizon pobre, langile eta gogor bati
buruzko lana
ezkaintzen diote
Iruineako gaitariak.

PRESENTACION

El año 1972, uno de los componentes del actual grupo «Gaiteros de Pamplona», coincidió en una actuación del grupo Gernika de Eskual-Etchea, de París, con un txülulari zuberotarra que actuaba en dicho cuadro artístico.

Beñat Grangé —este es su nombre— suletino, alto, fuerte, un poco cojo, como otros tantos vascos exilado económico en París, artista de cuerpo entero y constructor de txirulas nos comentó:

—Tiens! mon beau-frère joue un truc comme ça.

—C'est pas vraie!

—Oui. Ça s'appelle txanbela.

Nuestro asombro fue grande cuando oímos esto. Decidimos investigarlo.

Nos dio la dirección de su cuñado y ese mismo año le entrevistamos por primera vez¹.

1 Como otros tantos labortanos, navarros y suletinos, B. Grangé se ha jubilado y ha vuelto. Vive en Orthez.

GAITEROS DE PAMPLONA

El primer contacto, año 1972, con Pierre Caubet fue sorprendente. Caubet estuvo muy amable y no puso ningún reparo a ninguna de las preguntas y proposiciones que le hicimos.

Por diversas dificultades fácilmente imaginables no volvimos a tocar este tema hasta el año 1977.

En este intervalo, interesamos de diversas personas la continuación de la investigación. ¡Total, nada!

El ya citado año 1972 volvimos a presentarnos en su casa y le explicamos nuestra situación que él ya conocía, porque el telégrafo en Zuberoa funciona a toda velocidad. Le expusimos nuestra idea de hacer algo que fuese un documento sonoro transmisible, léase disco o algo parecido.

En principio se mostró reacio. Nos dijo literalmente: «Pour moi, le chaudron et la txanbela, c'est fini». Insistimos. Al final, accedió a pensarlo.

Los resultados son los que se van a exponer.

Crterios, medios y objetivos

Fundamentalmente el criterio básico de esta investigación ha sido un respeto total a la realidad, y un intento de descripción lo más ajustada posible a los hechos, tanto materiales como culturales.

No sabemos si lo hemos conseguido, pero hemos tratado de mantenernos en el cuadro de la pura investigación, sin concesiones a lirismos ni idealismos.

Los medios con que hemos contado —exceptuada esta publicación— han sido totalmente propios en tiempo y dinero. Afortunadamente, en el caso de la txanbela nos hemos encontrado con un instrumento de una familia harto conocida para nosotros, lo cual ha simplificado nuestra tarea.

Por otra parte hemos contado con la inestimable colaboración de Pierre Caubet, piedra angular, sin cuya información y ayuda habría sido imposible este trabajo.

El aparato sociológico utilizado en la investigación ha sido sencillo; el cuestionario base se ha centrado en los siguientes puntos focales:

- Figura del artista:
- Otros artistas, instrumentistas o cantantes.
- Su ámbito musical.
- Su ámbito cultural,

que han sido desglosados en 155 preguntas.



(Foto José M. Pastor)

Jean Pierre Caubet

Como puede suponerse, la realización del cuestionario no ha sido lineal por la diferencia de marco cultural entre entrevistado y entrevistadores.

Igualmente debe de incluirse un cierto sesgo inducido por dicha diferencia cultural y por la presencia del entrevistador.

El análisis de los datos provenientes de las diversas entrevistas² ha sido comparado con otros datos provenientes de diversas fuentes y con los datos obtenidos directamente de la observación. Tenemos pues tres series de datos:

—Los directamente suministrados por Caubet.

—Los proporcionados por otros individuos o por la investigación libre.

—Nuestras observaciones personales.

Para mayor claridad y para evitar en la medida de lo posible que el análisis de datos interfiera en los mismos, hemos agrupado éstos de la manera más escueta posible.

Llegado este momento hemos de hacer notar que todo el estudio puede presentar una cierta fluctuación que se debe a lo siguiente:

En un principio nos interesó el instrumento, es decir, la txanbela. Posteriormente comprendimos que esto era la parte visible del iceberg. Fue el propio Caubet el que nos lo hizo ver cuando nos mostraba constantemente que para él era tan importante el canto como la txanbela. Nos hizo aceptar, cosa que ahora asumimos totalmente, que la txanbela y el canto eran partes inseparables de un género de música antigua.

Por tanto el análisis quedará centrado sobre los siguientes puntos:

—El instrumento.

—El canto.

—El artista.

—El marco musical.

—El marco cultural.

Como ya hemos dicho anteriormente, para mayor claridad se ha procedido al análisis de la siguiente forma:

Datos: Caubet y otros.

Análisis físicos: particularmente sobre el instrumento.

² En total pasarán de 50 las horas que hemos estado con Caubet, siempre en su casa, y atendidos con la mayor atención, incluso culinaria y báquica.

GAITEROS DE PAMPLONA

Análisis musicales: instrumento, canciones.

Implicaciones culturales: de todo lo anterior, incluido el artista.

Apéndice: notas sobre la construcción de boquillas de txanbela y sobre la forma de tocarla.

El objetivo inicial de la investigación fue el rescate y popularización de un instrumento; pero progresivamente, a esta meta inicial se ha añadido lo mismo sobre la canción, y en general sobre unas formas musicales arcaicas.

Los datos que a continuación se exponen son el fruto de este trabajo. Esto no quiere decir que, ya a nivel bibliográfico, ya a cualquier otro nivel, no sea posible seguir hallando nuevos elementos que contribuyan a configurar y delimitar el campo de la música antigua en general y el de la txanbela en particular. Esperamos que sigan apareciendo nombres y datos de los cuales los presentes son la primera aportación.

Como contribución a esta divulgación será editado en breve un disco de P. Caubet en el que se reflejará la enorme personalidad musical de este artista.

Si alguna persona de buena voluntad supiese algún dato concerniente a todo esto y tuviese la amabilidad de comunicárnoslo puede hacerlo a «Gaiteros de Pamplona», Estafeta 61, teléfonos 22 11 70 - 22 10 76. Pamplona. Gracias.

Para acabar, agradecer igualmente la colaboración de todos los que han hecho posible este trabajo y en particular a J. Pierre Caubet, al cual todos le debemos particular gratitud.

DATOS

Caubet J. Pierre. Arhan Tardets P. A.

Nacido el 14 de Julio de 1913 en Altzai

He aquí cómo comencé con la txanbela.

Tenía alrededor de 10 años.

Un hombre mayor le dio una vieja txanbela a mi hermano. Entonces comencé

a querer aprender. Desde entonces y

hasta el año 1965 ha estado guardada

sin tener boquilla, y entonces la he

encontrado y he intentado hacer la boquilla,

y lo he conseguido. De nuevo he comenzado a ensayar

y poco más o menos he conseguido tocar.

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

Caubet of Pierre Arkeny - Bardet's F. A.
 Pé le 14 juillet 1913 à Alençon
 Lesima nola hasi nintzan - behaubelakoa
 hamar ortheren ungeruniaz nintzan. Gizon
 Chakar batek inon seyon - behaubela
 Chakar bat ino emaiari. Ordiay hasi nintzan
 ikhadi nahis; deubora hartate eta 1965
 orthelagor da gorderik (ekil) espreitsian
 mihiducarik. Eta ordiay eskia gagna
 idari Ibasinis mihiducabatoz egkiy nahis
 eta reciditu; beris contrainatsoy hasi; eta
 apen-jres aritsea heltu. hautik etahortik
 isonis correjistratuiz. Espragroul
 uekkaldunek magnetophond eta disqua
 resultoen nis gubel. Khauta ~~eraktera~~
 Khautore 10. 15 orthetar hasi irabili
 naie han hor khantus. Primadetar in
 Behin ikhon dut bigerena estudalako
 nahisan arafetatu. 18 orthetar isan
 nis Charli Chaplinen khantus, eorthe
 nahisan hoye Parisera iraman estudia
 Ibera Operan Sartseko arafusatu dut
 guttes eniaz botse asti eder
 Hora onie bisiko plaserestro pasage
 Soumbait bea oray emanen duz
 - behaubela khaldu Soumbait
 Hortay finitsey dut. Arori esagari
 eta plaser caubet f. Pierre

Autógrafo del P. Caubet.

GAITEROS DE PAMPLONA

He sido grabado por aquí y por allá.
Por estos vascoespañoles en magnetofón y disco.
Vuelvo hacia atrás, al canto y al cantante.
A partir de 14-15 años me han llevado a cantar
aquí y ahí. Incluso en concursos.
Una vez he tenido el segundo que no he querido
aceptar. Con 18 años he estado cantando
delante de Charles Chaplin. Con 20 años
me han querido llevar a París a estudiar
para entrar en la Opera. Lo he rechazado
creyendo que no tenía voz suficientemente hermosa.
He aquí algunos momentos placenteros
de mi vida y ahora tocaré algunos cantos de txanbela
Así acabo. A todo el mundo salud y placer.

Caubet J. Pierre

De varias entrevistas extractamos los siguientes datos: ³

—Pierre Caubet, «Caubet Chubuko Altzai». Nació en Altzai, el 14 de julio de 1913 en el seno de una familia de agricultores y pastores de condición «humilde». Durante toda su vida ha trabajado en el campo, en las tareas propias de su condición: agricultura, pastoreo, ganadería. De familia pobre comenzó a trabajar muy pronto de «criado».

—El año 1935 se casó con Anne Salaber, de la casa Chubuko, barrio de Arhan, comuna de Lakarri, pasando a vivir a dicha casa en donde sigue residiendo.

—Mi hermano mayor, que ya está muerto, la había conseguido de los vecinos. El vecino era muy viejo. Murió de ochenta y tantos años y eso (se refiere al instrumento) databa de su padre.

—Cuando mi hermano consiguió eso (la txanbela) por medio del viejo vecino, él intentó tocar, pero no lo consiguió. Entonces comencé yo, teniendo yo 10 ó 12 años, porque tenía la boquilla, y comencé y conseguí un poco.

—Después eso se quedó en casa de mis padres.

—Después encontré encontré en casa de mis padres, en Altzai, —de nuevo—, esta vieja txanbela y entonces, después de la movilización de 1939, creo, ensayé un poco, y después de la guerra volví a comenzar. Es todo.

—Alors, nadie me ha... nadie me ha... nadie me ha dado lecciones.

³ Los datos han sido tal y como él ha decidido dárnoslos y en el mismo orden.

—El vecino que le enseñó a mi hermano se llamaba Aguerre, el que le había dado la txanbela, también de Altzai, en donde yo nací.

—Las boquillas las construye con láminas muy delgadas de plástico. Preguntado cómo se hacía antiguamente nos explicó que obtenían láminas muy delgadas de cuerno de los cuernos de las vacas, aprovechando la estructura laminar del cuerno.

—Ahora las hace de plástico porque es difícil obtener buenos cuernos. Las ata y comienza a rebajar hasta obtener la forma requerida.

Interrogado acerca de su opinión sobre el origen de la txanbela en Zuberoa nos contestó como sigue:

—Ça, ... peut-être, bostehun urte, bentüraz!

—Hay quien dice que eso ha salido de los viejos tiempos de los bearneses o de las Landas, por ahí, pero eso no es cierto porque eso (se refiere a lo de los landeses o bearneses) no es en absoluto lo mismo. Es alguno que lo ha comenzado primero en Chibero y yo creo que es justo, yo creo que eso es justo, es verdadero también, porque los Manex⁴ no han conocido eso jamás, jamás! Yo he estado por todo, cantando, hace 50 años y no he escuchado jamás. Eso ha sido inventado en Chibero.

Preguntado acerca del origen del nombre de txanbela nos contestó:

—Eso es un extremo que lo confirma porque ciertamente no hay traducción que hayan encontrado para decir txanbela en francés. Por todo, por todo, por todo, han buscado traducir en francés y no han encontrado este nombre.

—Yo le voy a decir porqué le han dado este nombre txanbela. Vd. comprenderá pronto; cuando hay una voz aguda y muy bella se dice: egiazko txanbela! c'est la vraie chambela! Cuando alguien canta muy fino y agudo se dice: txanbela bezala ari da kantatzen! y de ahí le viene el nombre.

La entrevista sobre los medios musicales no pudo ser directa sino indirecta. Con respecto a estilos y formas de actuación se entremezclaba el canto con el instrumento. En conjunto nos dijo lo siguiente:

—Antes se cantaba siempre, cuando subías al monte, cuando echabas un bocado a la sombra de un árbol, cuando bajabas del monte, cuando estabas con las ovejas...

—A mí me oían hasta de Sunharette y Alós.

4 Para los zuberotarrak, manex es el euskaldun que vive en Francia y no habla como en Zuberoa. Por extensión todo otro euskaldun. El término no tiene un claro sentido peyorativo.

GAITEROS DE PAMPLONA

—He estado cantando «partout, partout», hasta poco antes de casarme. He cantado con Etchahoun. Una vez estuve cantando delante de Charle Chaplin.

—... sus canciones son «trop musical», demasiado bien hechas! ⁵.

—Si ahora me oyesen cantar (como antiguamente) como antes dirían: «Caubet, ou il est soûl ou bien il est fou».

Preguntado indirectamente sobre otros txanbelaris nos dijo que no conocía a ninguno. Luego indirectamente también, rectificó refiriéndose a uno que había en Altzai.

—Cuando yo era joven, él ha debido tocar, e incluso antes, él tenía, tenía, la boquilla, en ese momento, cuando yo era joven —yo he sido criado al lado al lado— y desde entonces, evidentemente, la boquilla se ha roto, y desde entonces yo no ha conseguido nunca más hacer boquillas, pero ¡... os diré una cosa! tal como se ha hablado hace un momento, como Vd. ha notado, todos los sonidos, Vd. sabe? él tocaba como la flauta ⁶ como el txistu... él tocaba la txanbela «comme ça vient... en peu fade...».

Habiendo insistido nosotros sobre el número de instrumentistas que habría, terció Mme. Caubet y se llegó a la opinión de que hace muchos años pudo haber bastantes txanbelaris en Soule. Ella rectificó vivamente diciendo que muchos no había habido nunca. Llegamos a un acuerdo sobre una cifra de media a una docena.

Con referencia a uno de Toulouse que estuvo hace poco en Zübüko con un instrumento idéntico a una txanbela Pierre Caubet, tras constatar que el instrumento era lo mismo de forma, nos dijo que no era la misma cosa: hori, ez da egiazko txanbela!

En una entrevista posterior nos indicó que en euskara a la boquilla se le llamaba mihia.

Una entrevista posterior a estas fue particularmente provechosa. Caubet estaba en vena de confidencias. Habló como siempre, lo que quiso, cuando quiso y como quiso. De ella extractamos lo siguiente:

Preguntado sobre los «aires de txanbela» de que nos había hablado, según luego se verá, Laberrondo de Barcus:

—Se «da» (toca) esas canciones... con cualquier... con la txirula y con cualquier cosa, no es especial! Esos aires no son especiales para la txan-

⁵ Comentando en su casa sobre las canciones antiguas y modernas cayó la conversación sobre un cantante de la misma zona y eso es lo que él comentó. Esta observación nos parece importantísima.

⁶ De lo que hemos visto y oído por todo Zuberoa, cuando los xibero hablan en francés traducen generalmente txulula o txirula por flûte, flauta.

bela. No no! En absoluto! No hay sino la txanbela, que es la txanbela. Se elige qué tocar... y es todo, como con cualquier otro instrumento de música.

Preguntado a ver si la txanbela ha acompañado al conto,

—Yo no sé si alguna vez la txanbela ha sido acompañada de algún otro instrumento musical. No lo creo.

—Yo he oído siempre que ellos han tocado la txanbela, los viejos de aquel tiempo, la txanbela y nada más y eso no ha sido jamás acompañado. Algunos me han dicho: qué pena que no haya (para la txanbela) algún acompañamiento de alguna clase. Entonces les he dicho que la txanbela, hay que dejarla como es, si no eso sería una música o yo que se qué, como en el teatro.

Explaya la posibilidad de que con mucho ensayo se pudiese utilizar la txanbela para acompañar el canto. Eso se podría hacer, claro! No sería fácil!

—No creo que se haya hecho nunca, no, no no no no!

—El viejo vecino, que ha escuchado la cassette, me ha dicho: yo me acuerdo que yo era muy crío, muy crío y allá en Barcus, en mi pueblo, yo escuchaba alguno raro (txanbelari). Tiene 83 años. Pero él dice que ha oído, que había cuando era muy muy pequeño.

Preguntado frontalmente para qué servía la txanbela,

—La txanbela ha sido hecha para entretenerse... para ir al campo. Se ponía eso para ir a cuidar los animales... la tenían en su bolsillo..., volvían tocando eso... para su gozo.

—El que toca la txanbela se llama txanbelarí.

—Escuche! escuche! El viejo que le ha dado la txanbela a mi hermano (se trata de Aguerre), creo que él ha hecho alguna txanbela cuando era joven, eh! pero no para vender sino para él mismo. Ahora me acuerdo! sino para sí mismo.

—Había otro en Larrau, no lo he conocido pero creo que ha habido.

—Algunas canciones de txanbela (se refiere a Goizetan jaikitzen da) son canciones viejísimas que he oído hace mucho tiempo (quiere decir que los aires de txanbela son en principio temas de canto).

—Después que Vds. han pasado por aquí, eso va a hacer seis años, que he buscado, he buscado, he buscado las canciones, los dos primeros versos, los dos cuartos, los dos segundos los sé; etc... Se rompe uno la cabeza. Déjalo! me decía yo mismo, al mismo tiempo que trabajaba.

Se le pregunta: es decir, que cuando Vd. toca la txanbela hay siempre una canción con versos que Vd. interpreta con la txanbela?

—Sí, eso es, si, si... No hay solfeo, no hay maestro.

GAITEROS DE PAMPLONA

Preguntado frontalmente si él pensaba que su música era importante:

—Yo no he pensado jamás en eso. (Es decir, que no se ha parado a pensarlo.) Yo la tengo como los viejos de los viejos tiempos que la tenían (la música) para entretenerse (refiriéndose a la txanbela). A fuerza a fuerza, porque se ha removido hasta los rincones, la hemos encontrado.

Sobre varias otras cuestiones nos dice:

—En los concursos se podía ganar bastante dinero.

—Hasta la movilización general, el 39, aun salía yo un poco, después de la guerra también un poco. Después, después, ellos querían, si, que que siguiese, pero Vds. saben, después de la guerra. la situación, lo he dejado, no tenía más ganas, eso no me decía nada! Me dije: bueno, déjales a los que siguen (creemos que se refería a los más jóvenes).

—Todas las canciones, todos los concursos que ha habido cada uno cantaba todas, todas, todas, eran viejas canciones. Era en el viejo estilo en el que se cantaba, de los viejos tiempos. No se cantaba lo nuevo, inventado por uno mismo, o por un poeta.

—Ellos han deformado la canción (refiriéndose a los cantantes modernos).

—(Mme. Caubet.) En cualquier caso hoy han cantado una hermosa misa!

—(P. Caubet.) Pero en la misa, sí! porque eso es la Misa! Es la iglesia, pero el resto es el resto.

* * *

Comentando una grabación realizada en su casa nos dice:

—«Ça serait vilain», comenzar más bajo o más alto.

Se refiere a que cuando ha grabado, ha cantado y ha tocado y el canto lo ha debido poner a la misma altura (tonalidad) que la txanbela. Preguntado a ver si entonces la txanbela le ha condicionado insiste en que sí, en que ha cantado más alto para que quede como la txanbela, para que no haya altibajos, a pesar de que le habría sido más cómodo cantar más bajo.

* * *

Preguntado acerca de la existencia de pregoneros confirma su existencia y dice que en su comuna no hace ni 10 años que se ha perdido! Al pregonero se le llamaba «ohiztutzalia». El último de Atarratze fue un tal Int-

chauspé el cual se anunciaba con una tuta (corneta). Anteriormente se anunciaban con un tambor.

* * *

Esporádicamente aparecen nuevos detalles tales como los siguientes:

—«Desertur baten» la aprendió siendo muy crío de la abuela de su mujer.

—«Zu zira, zu,» le parece una canción difícil para tocar y cantar.

—Aprecia enormemente la categoría de verdaderas de las canciones suyas, es decir, que los temas sean hechos reales y no invención de algún poeta. Este realismo inherente a su canción lo resume siempre diciendo que son «du vrai», de alguna cosa verdadera acaecida en los viejos tiempos. Sea o no sea así, para él es evidente, está absolutamente persuadido que sus temas son realidades y al interpretarlos asume no una posibilidad expresada musicalmente sino, el papel del sujeto que es el protagonista de la canción.

—Mme. Caubet, con asentimiento de M. Caubet «neologizó» fácilmente contestando a nuestra pregunta de cuál sería el nombre del que tocaba la txanbela contestando decididamente «txanbelari».

* * *

Pierre Caubet se ha prestado gustosamente a ser entrevistado y ha cantado y tocado numerosas veces. Le hemos grabado igualmente y de estas grabaciones hemos elegido para su estudio una en particular porque está técnicamente conseguida merced a la colaboración de Studio H. M. de Villefranche —Labourd— y porque va a ser publicada.

No obstante, el análisis de este documento será llevado a cabo en las páginas siguientes, aunque en rigor debiera de ser considerada como un dato más.

Únicamente precisaremos que la grabación debió ser hecha en directo porque literalmente nos dijo el artista que no sabría tocar fuera de su casa, cosa que nos parece perfectamente comprensible.

La grabación fue enteramente pensada por Caubet.

A éste se le dijo que hiciese unos 40 minutos de música y él organizó y distribuyó los temas, etc., de manera que nuestra labor fue únicamente la de grabación.

Hay que hacer notar que lo realizó todo de una tirada, que es una especie de maratón sobre todo para un hombre de 64 años.

GAITEROS DE PAMPLONA

Ponemos a continuación los títulos, respetando la grafía de Caubet. En una grabación que es al fin y al cabo un documento no nos parece necesario, es más, nos parece inconveniente alterar en lo más mínimo la idea del artista. Por ello respetamos su grafía particular.

Únicamente hemos insistido en la palabra txanbela, en que hemos alterado constantemente su grafía, según la hemos podido ver en sus escritos.

Hasteko eranèn deisiet	(que es su propia presentación, porque a él —nos explicó— la parecía obligado presentarse antes de cantar)
Léhénéko koblakarièn Ahidïa	(txanbela)
Haur abandonatuaren khantoria	(txanbela/khanta)
Gison ordisaléarèn khantoria	(txanbela/khanta)
Charmegari bat badut	(txanbela/khanta)
Goisétan jéikitèn da	(txanbela)
Ardou hounarèn gosua	(txanbela)
Bortian Ahuski	(txanbela/khanta)
Zu zirasu Ekhiarèn paré	(txanbela/khanta)
Séluko isaretan	(khanta)
Andére éder bat	(khanta)
Desérturbaten khantoria	(khanta)
Brodasaliaren khantoria	(khanta)
Aratsalde bat pasatu dugu	(que es su propia despedida)
1	(txanbela)
2	(txanbela)
3	(txanbela)
4	(txanbela) (estos 4 aires de txanbela los da a modo de sintonía, sin anunciarlos, al acabar la grabación)

* * *

Han sido entrevistadas gran número de personas que por sus circunstancias concretas suponíamos podrían dar alguna luz sobre el fenómeno de la txanbela y el fenómeno artístico en general, en lo que a nuestro trabajo se refiere.

De estas entrevistas extractamos lo que nos parece más interesante.

* * *

Beñat Grangé, al que se ha aludido al comenzar este estudio, concuñado de Caubet —sus mujeres son hermanas— nos certificó la existencia del instrumento en manos de pastores. Precisó que en su tiempo se les oía tocar en el monte.

Como esta era la primera noticia que teníamos de semejante fenómeno le insistimos y él se reiteró en lo que había dicho diciendo que él había oído muchas veces en su juventud.

* * *

En Barcus nos encontramos con una serie de personas cuyas declaraciones son, en uno u otro sentido, muy interesantes.

El cura, que pasaba por ser un «vascófilo» de pro, no tenía ni idea de que existiese o hubiera existido algo parecido a la txanbela, a pesar de que era de edad muy avanzada.

Nos mandó a donde un viejo txülülari que se negó a darnos ningún detalle de ningún género, pero que no se extrañó de la pregunta, que no le cogió de improviso, cosa que ya es elocuente.

En la granja Etxeberriborda nos mandaron punto menos que al cuerno.

Pierre Salhanka, viejo pastoralista al que fuimos a ver por si sabía algo, estaba en la cama enfermo.

Nos atendió muy amablemente su hijo, de unos 60 años y éste llamó a su madre. Entre los dos nos dijeron poco más o menos lo siguiente:

—Ella, cuando era joven, había oído hablar de la txanbela como de una flauta de madera.

—Pero la palabra txanbela era de origen bearnés.

—Conocía igualmente la palabra charamela o charamel.

—El hijo nos dijo que la palabra había caído en desuso, luego nos explicitó que también se usaba en sentido de alguien que habla mucho, demasiado.

—También el hijo nos explicó que si la txanbela había desaparecido sería porque la flauta (se refería a la txirula) sería mejor para la danza...

Finalmente la señora, a nuestra pregunta de cuál era su nombre de soltera, nos dijo que ya sabíamos su nombre (es decir, Mme. Salhanka) y se negó a dárnoslo.

Otro entrevistado en el mismo pueblo fue M. Lechardoy, de unos 60 años, propietario del restaurante, el cual extremó su amabilidad para con

GAITEROS DE PAMPLONA

nosotros. Este hombre es pastoralista. Nos dijo no haber oído nunca nada del instrumento.

Mme. Salhanka nos dijo que de haber alguien en Barcus que supiese algo de esto, en todo caso, sería M. Laberrondo. Conque nos fuimos allá.

M. Laberrondo, 93 años, de la casa Sarrail, en plenas facultades físicas y mentales (aunque un poco sordo) fue el más explícito. También había sido pastoralista. En presencia de toda su familia nos dijo:

—Hace más de 60 años que no he oído pronunciar la palabra txanbela.

—Había aires de txanbela.

—Interrogado acerca de los aires de txanbela, a ver si eran tonadas especiales para el instrumento, dijo que no sabía, que sabía que había aires de txanbela que se cantaban, pero que no se acordaba de ninguno.

—Interrogado acerca de dónde creía que podría haber txanbelaris citó sin ninguna vacilación Lakarri, Alós y Altzai.

—Nos dijo que en Lakarri había también txirularis, uno muy viejo, que ya se había muerto.

—En todo caso, si queríamos saber algo de txanbela deberíamos ir a la parte de la montaña (por contraposición a la plana, es decir, la Baja Zuberoa) por la parte de Lakarri, insistiendo en esta zona.

—Sabía que la txanbela era como la flauta, pero más grande, y que metía más ruido.

—A nuestra pregunta de si el término txanbela le decía algo nos contestó que cuando alguien cantaba bien se decía: Zer txanbela!

—Un hijo suyo, tal vez nieto, de unos 30 años, que estaba presente nos manifestó no haber oído la palabra txanbela.

* * *

Por parecernos que debería saber algo, rogamos a Jacques-Albert Schlecht, gran preboste de la biblioteca de Bayona que entrevistase a Pierre Bordazaharre «Etchahoun», de Iruri. He aquí un extracto de dicha entrevista:

—Manifestó que se cantaba en las bodas, banquetes, concursos, etc.

—Preguntado por algún txanbelari, dio la dirección exacta de Pierre Caubet.

—Dijo que no había conocido nunca otros txanbelaris.

—Luego añadió que los pastores solían tocar la txanbela.

—Pasó posteriormente a establecer comparaciones de calidad entre diversos txanbelaris.

—Opinó que no es un instrumento popular (al parecer de M. Schlecht, daba a popular el sentido de extensión, de difusión).

—Ignora totalmente de dónde puede proceder.

* * *

También fue entrevistado —dos veces— Pierre Laffite, académico de Euskaltzaindia y profundo conocedor de prácticamente todos los campos de la cultura vasca. Extractamos lo siguiente:

—La guerra del 14 supuso un corte cultural muy profundo en Navarra y Laburdi perdiéndose entre otras cosas el estilo musical viejo.

—Para ilustrar este estilo musical (sabe cantar en ese estilo) nos citó el caso de un organista que se quejaba de que la gente no sabía cantar porque no les podía seguir con el órgano.

—El interpretaba este hecho en función de la práctica de la gente que manejaba regularmente los tercios y cuartos de tono.

—Nos apostilló que no creyésemos que en el viejo estilo era todo oro puro, porque también había quien cantaba mal.

—En Licq se celebraron varios concursos, por los años 40, para evitar la pérdida de ese estilo (cosa que a nuestro juicio no se consiguió en absoluto).

—En el viejo estilo, la gente cantaba con más libertad. Dijo: «al fin y al cabo, también hace falta un poco de libertad, no?».

—No quedarán más de media docena de personas que sepan cantar en el estilo antiguo, y es una pena que se pierda.

—Los cantantes sabían exactamente cómo utilizar los tercios y cuartos de tono.

En la segunda entrevista escuchó una grabación de Caubet y sobre ella nos comentó que un cierto tema de txanbela era un aire de «Cor de Chasse». En otro aire de txanbela reconoció una canción, de lo que nosotros nos quedamos maravillados y asombrados.

Nos dijo que la txanbela, sus temas e interpretaciones, estaban en el estilo antiguo. En cambio para las canciones opinó que se encontraban a mitad de camino entre el viejo estilo y el nuevo. Precisó que evidentemente no eran nuevas ni estaban cantadas como ahora, pero tampoco correspondían exactamente a los antiguos modos. Para él, eran una mezcla, una transición, un producto intermedio (cosa de la que nosotros discrepamos).

GAITEROS DE PAMPLONA

Lo que hemos recogido de referencias escritas sobre la txanbela es lo que sigue:

Diccionario vasco-francés (dialectos labortano, bajonavarro y suletino).
Pierre Lhande, S. J.⁷

Página 985.

*TXARANBEL. — 1.° S. (A) cornemuse;
— 2.° L. S. (A) chant aigu.

Página 1030.

XANBEL I S. *zaig*. flûte rustique. V. *txarambel*.

Página 1031.

*XARAMEL. *xaramela — 1.° C. (H. A) chalumeau. pipeau; — 2.° cor de chasse. [PLANCHE: *tun-tun*]; — 3.° L. (A)

chœur de voix: — 4.° C. roulade: — 5.° p. ext. personne criarde, qui assourdit par ses discours; — 6.° p. ext. *porte-voix*, cornet accoustique. [esp. *caramillo*, vx. esp. *caramela*, gasc. *charamel*.]

-(a) ri L. (H) joueur de chalumeau.

-tu L. (H.) — 1.° jouer du chalumeau; — 2.° chanter avec art; — 3.° vocaliser, faire des roulades.

Página 1031.

*XARANBEL C. — 1.° V. *xaramel; — 2.° cor de chasse. [PLANCHE: *tun-tun*.]

Diccionario vasco, castellano, francés.
Resurrección María de Azkue.

Página 243

SARAMEL: 1.° (BNC, L-s, Sc), caramillo silbo hecho de vegetales: *pipeau, chalumeau, sifflet fait avec des végétaux*. — 2.° (L-ain), coro de voces, *chœur de voix*. KANTUSARAMELETAN ARI DIRA, están cantando en coro, *ils chantent en chœur*, SARAMELATUZ (BN), gorgeando: *vocalisant, faisant des roulades*.

Página 312/313

TSARAMEL: 1.° (B-ts), citola de molino, *claquet de moulin*. — 2.° (B-oñ, arc?, F. Seg), la pieza superior de las dos que componían antes la camisa de mujer, *partie supérieure des deux pièces qui composaient la chemise de femme*. AORRA-TSARAMELAK, las dos piezas de la camisa, *les deux pièces de la chemise*. — 3.° (B-oñ, F. Seg), sobrepelliz, roquete: *surplis, rochet*. — 4.° (?), hombre charlaán, *caqueteur*. — 5.° (AN-ond, B-ond), nubes muy lluviosas, *nuées très pluvieuses*. — 6.° (B-a-g-o), tarabilla, zoquetillo que cierra puertas y ventanas: *bobinette, petit morceau de bois qui ferme les portes et les fenêtres*. — 7.° (B-i), agarraderos (superior é inferior) de la

sierra grande, *poignées (supérieure et inférieure) de la scie de long*. — 8.° (G-zeg), plato de madera. antiguo; palabra aplicable á todo plato: *plat de bois ancien; mot applicable à toute espèce de plat*. (V. Prol. p. XIX) — 9.° (AN-b), remolino de viento, *tourbillon de vent*. BELAR-ALDE BAT ERAMAN DAKU TŠARAMELAK, el remolino de viento nos ha llevado una buena porción de hierba, *le tourbillon de vent nous a emporté une bonne partie de l'herbe*.

Página 313

Tsaranbel: 1.° (B-a-g?-mu), tarabi"ta, *bobinette*. Var. de TŠARAMEL (6.°). — 2.° (G), bocina, *trompe*, JO EZAZUTE TŠARANBELA GABAAN, tocad la bocina en Gabaa, *faites entendre le cor dans Gabaa*. (Ur. Os. v-8). — 3.° (AN-b, S), cornamusa, instrumento de pastores: *cornemuse, instrument de musique des bergers*. — 4.° (L, S), canto agudo, *chant aigu*. — 5.° (B-ts), citola de molino, *claquet de moulin*. — 6.° (B-m-mu?-oñ), picaporte, *loquet*. — 7.° (B, G), plato antiguamente de madera, *plat anciennement en bois*. Var. de TSARAMEL (8.°).

⁷ No ponemos las claves de éste y otros diccionarios por ser demasiado engorrosas y no modificar grandemente la comprensión del vocablo txanbela.

Dictionnaire basque pour tous.
Equipo de trabajo «Haize garbia».

Página 209.

Xaramela: flûte, chalumeau, cor de chasse, chant / ri: joueur de flûte / tu: jouer du chalumeau, chanter avec entrain.

Diccionario Vasco-español.
Isaac López Mendizábal.

Página 377.

TXARAMBEL. Bocina, cornamusa // canto agudo // plato de madera.

Euskal hiztegi modernoa.

Página 398.

TXARAMEL. Txaramel.

Página 398.

XARAMEL: Caramillo, flauta rústica hecha de cañas. 2. Coro de voces celestiales.

Página 546.

ENCANTAR: zera(tu), enkanta(tu), sorgin(du), xaramela(tu).

Diccionario Técnico de la Música, por Felipe Pedrell.

Chirumbela (pág. 80), churumbela (82), ciamarella (82), caramela (71), caramillo (71).

Estos nombres hacen todos referencia a instrumentos de la familia de las chirimías —o de otras familias— pero en tamaño pequeño.

Además de los diccionarios hemos mirado algunos otros libros y encontrado escasas referencias. El P. Donostia en «Música y músicos del País Vasco», pág. 13, en donde refiriéndose a Carlos II, dice:

«En Olite... ...acogió en 1392 a un alemán sonador de clarameña o charamela.»

Igualmente en su trabajo «Instrumentos musicales del Pueblo Vasco» hace referencia a la palabra charamela pero sin identificarla con un instrumento concreto.

GAITEROS DE PAMPLONA

Azkue por su parte en su Cancionero Vasco, pág. 257, hace referencia a xaramel o xarambel identificándolo con el caramillo.

* * *

Anotemos también la existencia de una colección de cantos en euskara editada en la Imprimerie Laharrague, de Bayona, con el título de «Charamela» y a título de curiosidad el nombre «Xaramel» que lleva una librería de Donibane-Lohitzun, así como la siguiente referencia: «en Cataluña... las llamadas caramellas, canciones propias del Sábado de Gloria»⁸.

ANÁLISIS FÍSICO⁹

A las láminas siguientes corresponden las medidas que anotamos, tomadas a partir del extremo más estrecho del instrumento:

a 70	mm.	el centro del agujero posterior
a 91	mm.	» » » » segundo
a 113	mm.	» » » » tercero
a 135	mm.	» » » » cuarto
a 158	mm.	» » » » quinto
a 181,5	mm.	» » » » sexto
a 204	mm.	» » » » séptimo
a 224,5	mm.	» » » » octavo.

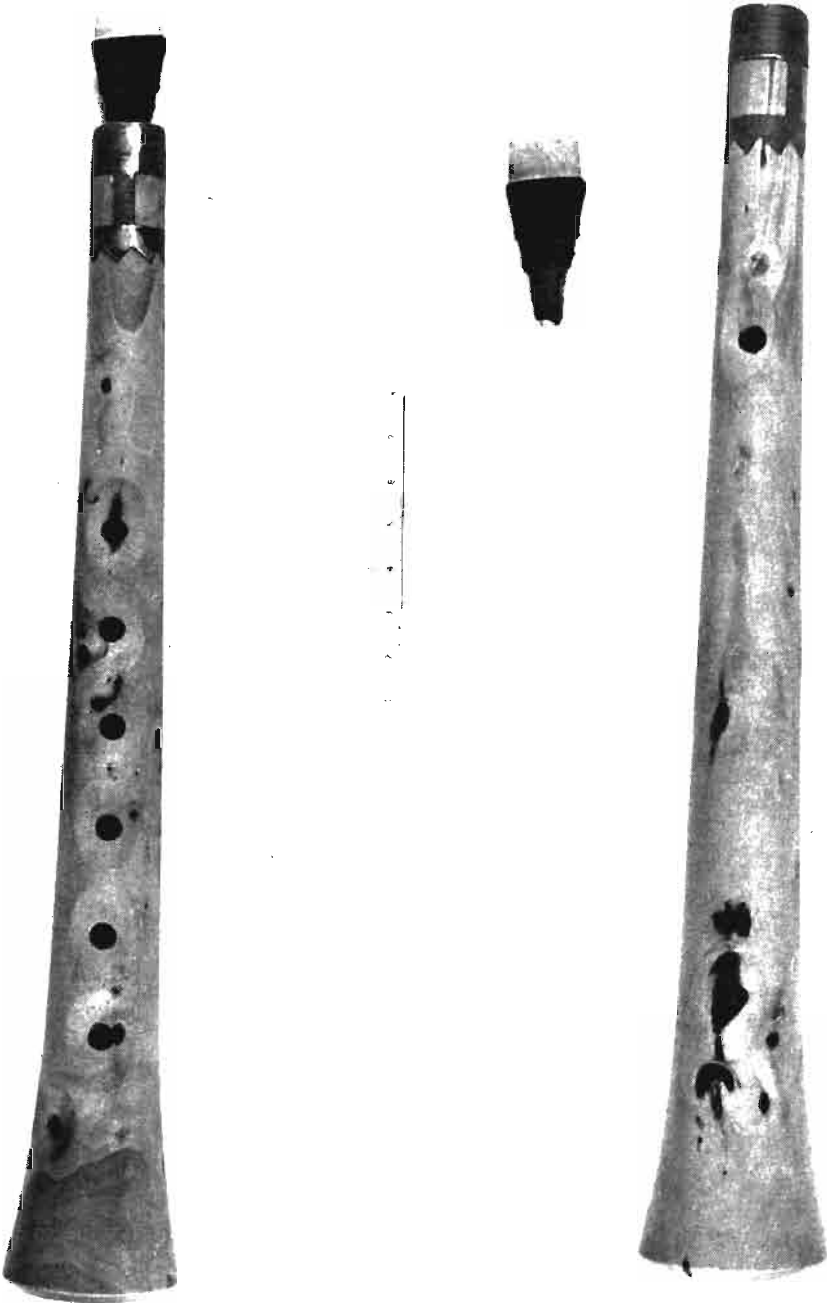
Todos los agujeros son de 5 mm. de diámetro.

En cuanto a las dimensiones exteriores:

a 0	mm.,	7	mm.	de diámetro
a 50	mm.,	17	mm.	» »
a 150	mm.,	22	mm.	» »
a 210	mm.,	25	mm.	» »
a 230	mm.,	29,5	mm.	» »
a 250	mm.,	39,5	mm.	» »
a 256	mm.,	40	mm.	» »
a 258	mm.,	34	mm.	» »

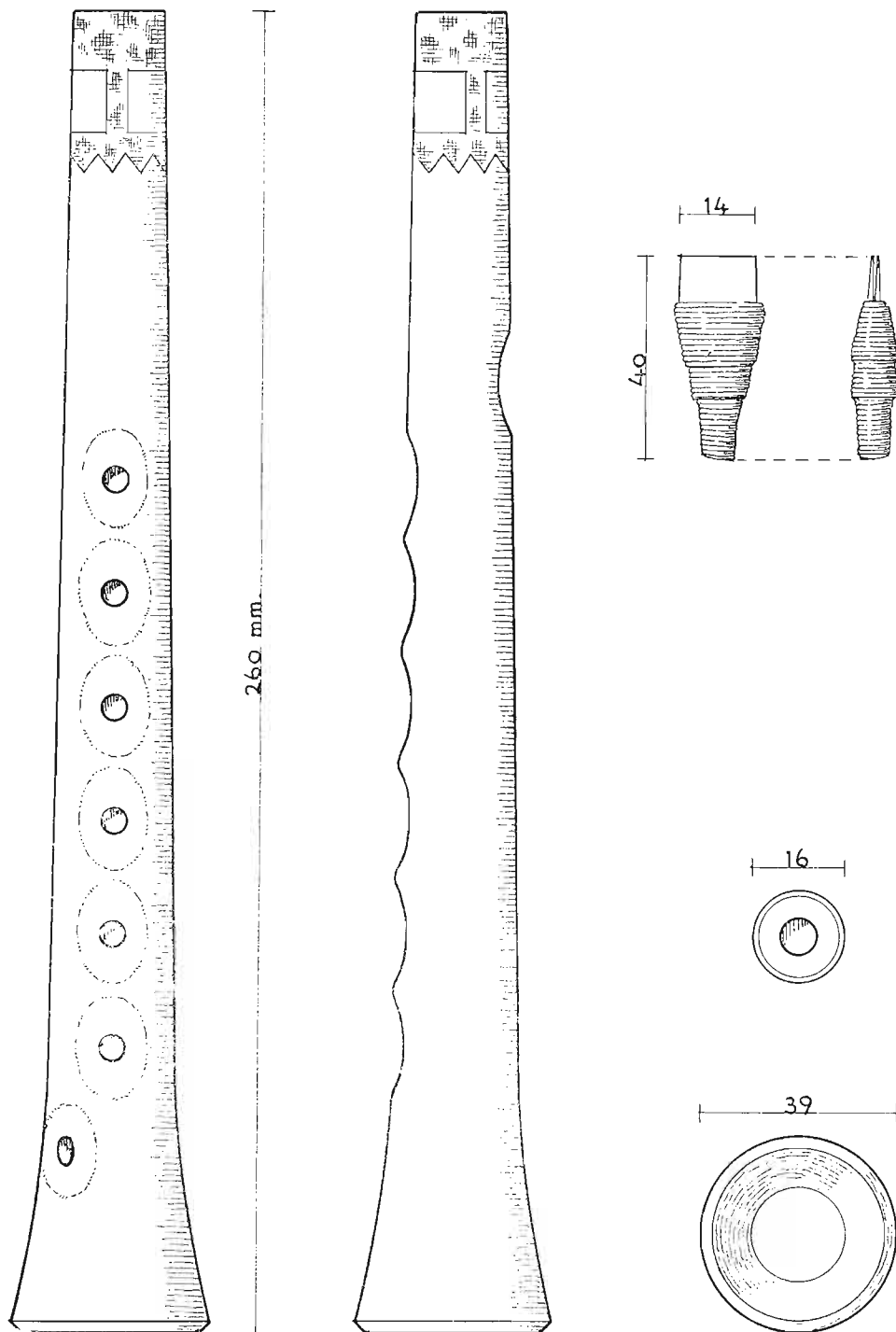
⁸ *Folklore Español, música, danza y balleté*. Ediciones Studium. Madrid. El Autor es DIONISIO PRECIADO.

⁹ El contenido de este apartado es evidentemente de carácter documental, por tanto podía haber sido incluido en el anterior, pero lo hemos puesto así por parecernos que tiene suficiente entidad para ser diferenciado.



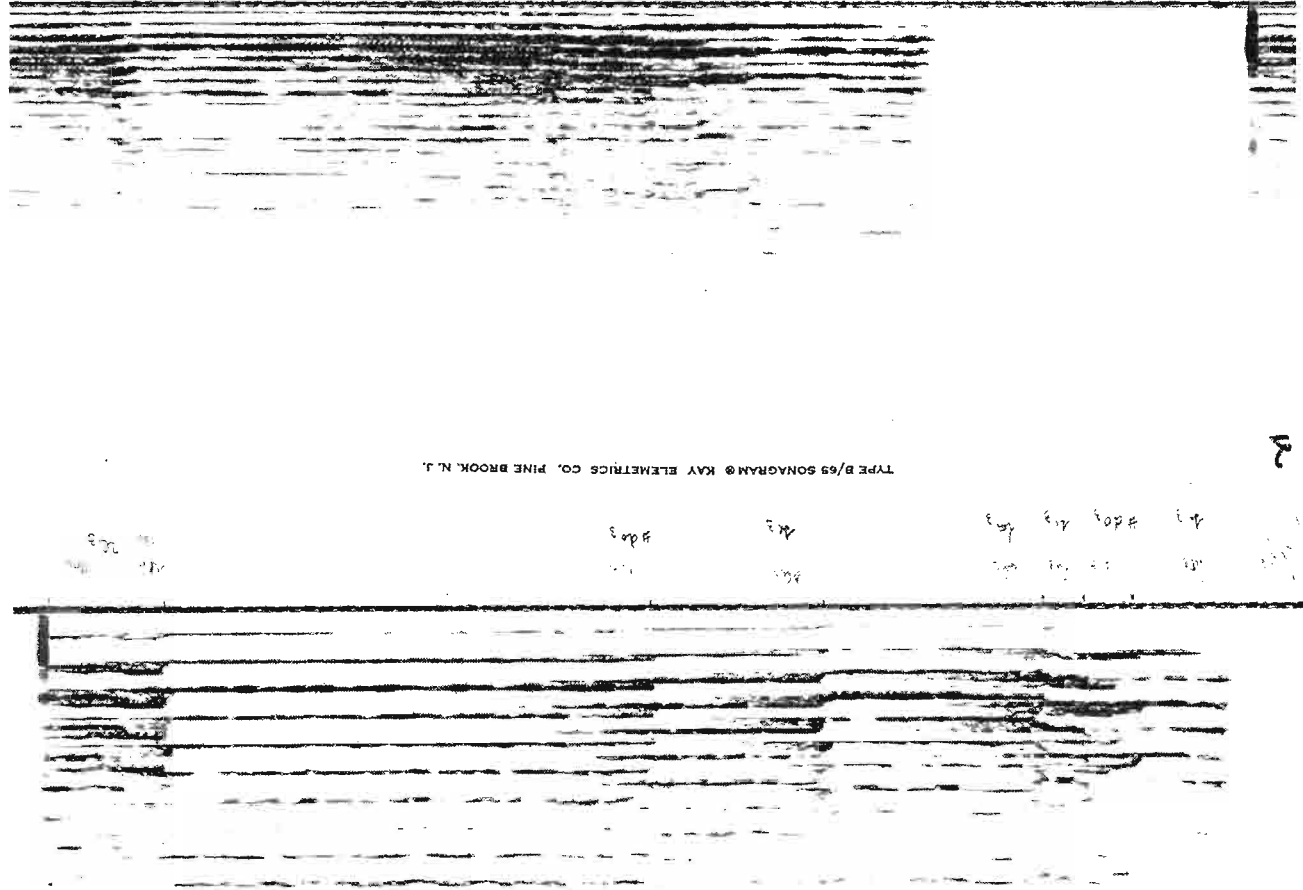
La txanbela vista de frente.

La txanbela vista por detrás.



La "txanbela"

Vista de frente y de perfil; secciones por ambos extremos y la boquilla vista de frente y de perfil. (Reducción aproximada a 3/4 de su tamaño.)

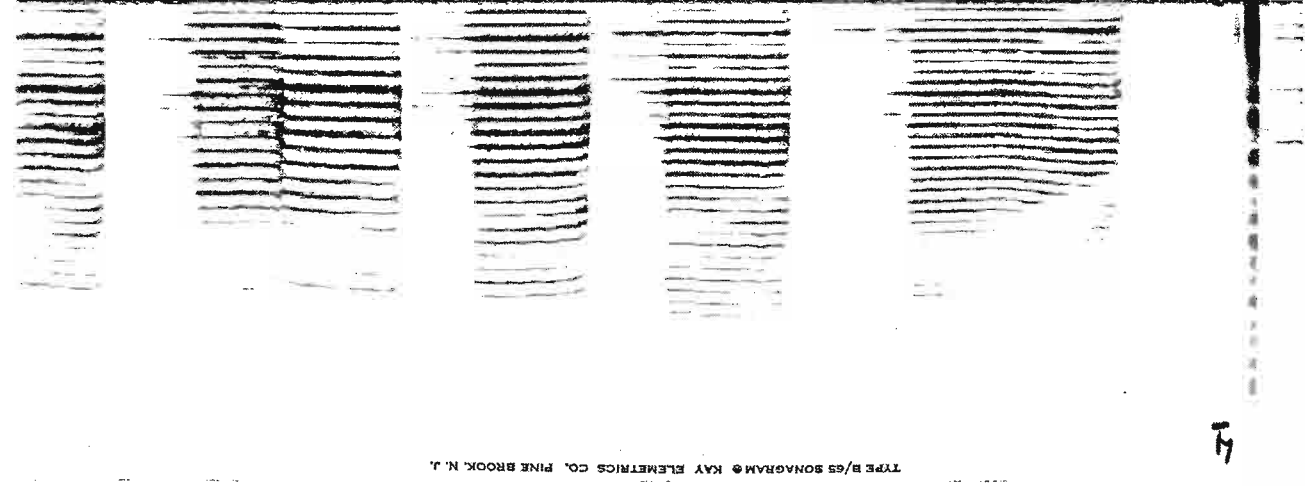
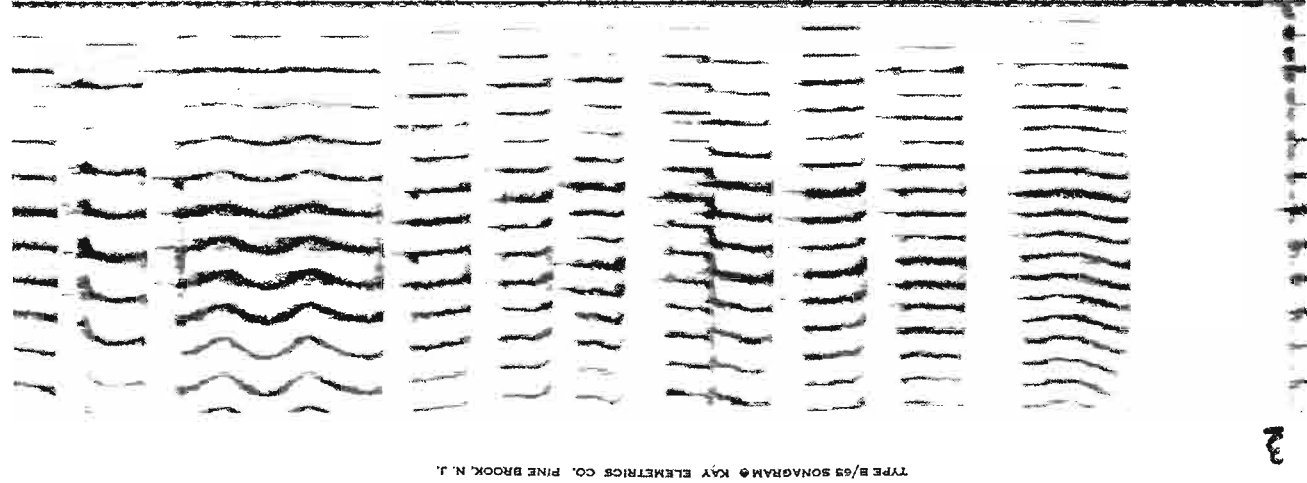


TYPE B/65 SONAGRAM © KAY ELECTRICS CO. PINE BROOK, N. J.

TYPE B/65 SONAGRAM © KAY ELECTRICS CO. PINE BROOK, N. J.

3

4



Análisis físico de la txanbela¹⁰

Las medidas indicadas en las láminas correspondientes fueron tomadas del ejemplar propiedad de J. Pierre Caubet. El detalle ornamental que aparece en la parte superior es de plomo.

Este instrumento presenta —creemos que a semejanza de la txirula— unos rebajes centrados sobre los agujeros que facilitan la digitación e influyen en la estética del instrumento aunque no sean en sí necesarios.

Siguiendo siempre con este ejemplar, la txanbela se compone de las siguientes partes:

Boquilla, compuesta de dos lengüetas acopladas entre sí por medio de hilo.

Tudel, tubo de metal que soporta la boquilla y que por medio de un hilo arrollado en su extremo inferior se acopla al tubo sonoro.

Tubo sonoro. Su interior es cónico y va perforado con agujeros que se obturan con los dedos. Es lo que normalmente se llama txanbela.

La boquilla que nos dio Caubet —como todas las suyas— es de plástico¹¹. El tudel es de hojalata y el tubo sonoro, de boj.

Las dos lengüetas constituyen en términos físicos un sistema excitador que transmite el sonido a través del tudel hacia el tubo sonoro, el cual «trduce» dicho sonido, constituyendo en realidad un amplificador y modificador de los sonidos emitidos por la boquilla.

En principio, la modificación de cualquiera de estas tres partes influye en uno u otro sentido en la producción del sonido. En función de esto, lo más usual es modificar la forma de la boquilla por sucesivos rebajes para obtener el efecto deseado.

Teniendo en cuenta que el conjunto boquilla-tudel-tubo sonoro es un sistema coherente, cualquier modificación relativa influirá en la emisión de sonidos. Esto se aprovecha para modificar frecuencias y timbres, particularmente mediante la variación del acoplamiento de la boquilla-tudel sobre el tubo sonoro.

De acuerdo con esta descripción, la txanbela es un instrumento de la familia de las chirimías de la cual el ejemplar más conocido en nuestro país es la gaita navarra, existiendo otros ejemplares menos conocidos.

¹⁰ Nos ha sido materialmente imposible hacer los correspondientes análisis de canto.

¹¹ Recordemos que según su propia información, antiguamente las boquillas se hacían de cuerno, que es una sustancia bastante parecida al plástico.

GAITEROS DE PAMPLONA

Esta familia está sumamente extendida por toda Europa diversificándose localmente y dando lugar a gran cantidad de variedades instrumentales y sus correspondientes nombres¹².

Es decir, en una primera aproximación, la txanbela es un instrumento europeo particularizado en Zuberoa. Generalizando más, es la particularización de un instrumento de la familia de las chirimías en una determinada área cultural y geográfica de Euskalherria.

Como parece ser que el objeto de los instrumentos musicales es producir sonidos y la txanbela es uno de estos instrumentos, vamos a tratar de analizar su sonido.

Cualquier sonido tiene tres componentes fundamentales:

—Altura del sonido, es decir, frecuencia de sus notas, medida en herzios.

—Timbre, es decir, característica cromática de cada nota, que depende de los armónicos que tenga y de los transitorios de ataque o resolución.

—Intensidad, que es el ruido que produce, medible en decibelios.

Estos tres componentes integrantes de un sonido determinado caminan a lo largo del tiempo, que es por tanto un cuarto factor que debemos analizar.

En principio este análisis musical puede hacerse, y se ha hecho, por medio de elementos y conceptos estrictamente musicales, pero el análisis propiamente físico puede ayudar mucho en la comprensión de los fenómenos musicales. Por ello hemos llevado a cabo lo que a continuación pasamos a exponer en la creencia de que puede ser útil¹³.

12 Los nombres suelen ser más numerosos que los instrumentos dando lugar a una gran confusión. Ver *Harmonie Universelle*, de Marin Mersenne, Existe una reedición facsímil de la CNRS.

13 Como libro de consulta hemos utilizado "Acoustique et Musique" de E. LEIPP Jefe del Laboratorio de Acústica de la Universidad de París VI (Jussieu). Para ayudar a la comprensión de los sonogramas vamos a dar algunas someras nociones sacadas de dicho texto.

El sonograma es la representación física de los sonidos en un sistema cartesiano en el que en abscisas van los tiempos y en ordenadas las frecuencias. La intensidad es proporcional a la intensidad del trazo. El primero de los trazos es lo que llamamos el fundamental, dicho de otra manera, la nota que escuchamos y tratamos de analizar.

El cúmulo de trazos superpuestos son lo que denominaremos armónicos que por su intensidad, colocación y número define la textura, la composición cromática, lo que musicalmente entendemos por timbre de una nota.

Estos armónicos numerados por orden de aparición de abajo a arriba, 1, 2, 3, etc. pueden marcar zonas de mayor densidad que es lo que llamamos formante o zona formántica.

Denominaremos transitorios de ataque o de resolución al principio y fin de cada nota. Estos transitorios vienen dados por una especie de frente formado por el fundamental y los armónicos y define grandemente el timbre de un sonido.

Los sonogramas que van numerados con el 1 y el 2 corresponden a las seis primeras notas y a la primera parte de la 7.^a del primer aire de txanbela cuya transcripción aparecerá en la segunda parte de este trabajo.

Nos ha parecido útil compararlos con algo conocido y por ello hemos incluido dos sonogramas de gaita, numerados 3 y 4, cuyas primeras notas son las que corresponden al comienzo de la Cadena del Larrain-dantza este-lés: sol, la, si, re, do y parte del si.

A modo de ejemplo diremos que de acuerdo con las características tímbricas de la gaita navarra, los sonogramas nos muestran un sonido rico por la existencia de armónicos de todo rango, pares e impares, en número hasta de 31 sobre el fundamental sol₃¹⁴.

Por razón del elevado número de armónicos superpuestos al fundamental tenemos además un sonido que aparte de ser rico es lleno.

Vemos que la zona formática aparece aprox. entre los armónicos 6 y 15 de la primera nota, es decir, entre los 2.490 y 6.225 Hz., insistiendo en que lo que llamamos sol₃ es el sol₃ sostenido de frecuencia 415 Hz.

Por debajo de ese formante, los armónicos y el fundamental sobre todo, aunque no mucho, se debilitan. De todas maneras se debilitan lo suficiente para delatar la cierta nasalidad y estridencia del sonido típico de la gaita.

En el caso de la txanbela, con respecto a la altura del sonido, a su frecuencia, lo primero que nos ha sorprendido ha sido el hecho de que Caubet en sus interpretaciones afina el la perfectamente. La₃ = 440 Hz., diapasón en mano. Esto es tanto más notable cuanto que su txanbela tiene posiblemente más de 150 años. Sin embargo, el instrumento está perfectamente afinado incluso teniendo en cuenta que es muy primitivo y encima de doble lengüeta. A pesar de esto, está perfectamente afinado con el diapasón¹⁵.

Como instrumento poco evolucionado es diatónico aunque con determinadas artimañas se le pueda forzar un cierto cromatismo.

Los presentes sonogramas han sido realizados por J. Kergomard, del ya mencionado Laboratorio de Acústica de París VI sobre grabaciones de J. Pierre Caubet para la txanbela y de los abajo firmantes para la gaita. El 1 y 3 están realizados sobre un tiempo total de 2,5 seg. entre 0-8.000 Hz. El 2 y 4 están realizados entre 0-16 KHz. para un tiempo de 1,25 seg.

14 Desgraciadamente la gaita es hoy día —no lo ha sido antes ni lo será después— un instrumento transpositor. Por tanto las notas reseñadas en los sonogramas hay que elevarlas un semitono aproximadamente, es decir, la nota inicial de los dos sonogramas, núms. 3 y 4 es un sol₃ sostenido, y así todas.

15 Es conveniente recordar que el diapasón comenzó a fijarse a finales del XVIII y principios del XIX estando anteriormente muy diversificado. Sin embargo, M. Leipp en su ya citada obra "Acoustique et musique" nos dice que en 1859 el diapasón estaba ya en 440 Hz. Sea lo que fuere, también la txirula se acerca sensiblemente —en algunos instrumentos— a una afinación en Do. Puede que esto se deba al "comercio" cultural con factores de instrumentos "cultos".

GAITEROS DE PAMPLONA

Su campo de libertad, es decir, la posibilidad de aumentar o disminuir la frecuencia correspondiente a una determinada posición sin alterar la digitación es de un semitono a lo largo de todo su registro.

Y ahora, al tratar de analizar el timbre es cuando nos van a ser útiles los sonogramas.

Para la txanbela el análisis sonográfico nos muestra la aparición de armónicos de todo rango, pares e impares perfectamente numerables hasta 20 por encima del segundo la₃. Esto es el correlato gráfico de una riqueza tímbrica considerable, riqueza ligada en parte al espectro de los armónicos.

Con respecto a la gaita vemos que el número de armónicos de aquélla es inferior al de ésta. Esto es el correlato físico del distinto timbre de los dos instrumentos.

La zona formántica es netamente más breve que la correspondiente de la gaita y el formante aparece en frecuencias inferiores a su correspondiente gaitero. Esto es la constatación física de que el sonido de la txanbela es menos estridente y agrio que el de la gaita.

Observando los sonogramas 1 y 2 y particularmente este último vemos que el ataque —resolución o transitorios de extinción no aparece ninguno es menos neto que en el caso de la gaita. En el segundo sonograma podemos ver claramente la dificultad con que aparecen los armónicos, sobre todo por encima de la zona formántica y también en el caso del fundamental.

De lo poco que se ve, el ataque no es limpio lo que de otra manera se manifiesta gráficamente en forma de confusión de armónicos.

Esto con respecto al análisis frecuencial. En cuanto al análisis de nivel se ha procedido a las siguientes mediciones:¹⁶

<i>txanbela</i>	para 880 Hz. = la ₄	112 dB(A) a un metro del pabellón 99 dB(A) junto a la oreja del ejecutante.
<i>gaita</i>	para 880 Hz. = la ₄	118 dB(A) a un metro del pabellón 102 dB(A) junto a la oreja del ejecutante.
<i>txistu</i>	para el segundo mi del txistu, es decir, algo más de 880 Hz., pongamos 900	109 dB(A) a un metro del final del instrumento 108 dB(A) junto a la oreja del ejecutante.

¹⁶ Estas mediciones se han efectuado por amabilidad de los empleados del departamento de Ingeniería del Ayto. de Pamplona y coinciden con las que para la gaita se hicieron en el Laboratorio de Acústica de Paris VI.

Debemos añadir que las mediciones no han sido demasiado precisas, sino a título orientativo. Además, para el caso de la gaita y la txanbela, han sido hechas con unas boquillas que pueden aumentar o disminuir su potencia, teniendo en cuenta que eso es perfectamente posible en estos dos instrumentos. Es decir, que estas medidas para la gaita y la txanbela representan una media de nivel en función de unas boquillas más o menos standard.

Lo primero que salta a la vista es que la txanbela al igual que la gaita es un instrumento direccional, es decir, que privilegia una dirección en la emisión del sonido. De ahí la diferencia de nivel entre la medición a un metro del instrumento, de frente y la medición a nivel de oreja del instrumentista. En cambio el txistu vemos que prácticamente no es direccional, de ahí que mantenga los valores en ambas posiciones.

Lo segundo que aparece es que la txanbela es un instrumento intermedio a nivel de potencia entre la gaita y el txistu, cosa que por otra parte es claramente perceptible por la escucha directa.

De la grabación de Caubet podemos deducir el tiempo sobre el que desarrolla las notas.

En la segunda transcripción de aire de txanbela, en el pasaje subrayado con A₁ podemos identificar algo como un 4 por 8. Midiendo el total sale aproximadamente 4 segundos, 4 décimas. Como esta frase haría cuatro «compases» a 4 «tiempos» cada uno, nos daría un total de 16 tiempos. $4,40/16 = 0,27$ segundos por tiempo.

Teniendo en cuenta que las notas irían aproximadamente así:

do	= 3 tiempos = 0,81 seg.
re	= 1 tiempo = 0,27 »
mi	= 3 tiempos = 0,81 »
re/mi/re	= 1 tiempo = 0,09 seg. por cada nota del «tresillo»
do	= 3 tiempos = 0,81 »
si/do/si	= 1 tiempo = 0,09 seg. por cada nota del «tresillo»
la	= 3 tiempos = 0,81 »
si	= 1 tiempo = 0,27 »

Estas cifras son generalizables a todos los aires de txanbela grabados.

Por otra parte también utiliza notas largas, como notas tenidas, cuyo valor aproximado y, por ejemplo, es en la partitura núm. 2 de 2'', 3,50'', 2'', 4''.

GAITEROS DE PAMPLONA

Si sacamos idénticos datos de los sonogramas llegaremos a conclusiones muy parecidas. Relacionando los cm. con seg. veremos:

—En el núm. 1 de las transcripciones de txanbela, tomando las primeras notas correspondientes al gráfico vemos que:

—33 cm. corresponden a 2,5 seg. por tanto,

—1 cm. corresponde a 0,08 seg.,

—distribuyéndose el espacio aproximadamente de esta manera:

—Esp. blanco	si	do	si	la	si	do	re	notas
	2,2	1,3	1,—	5,5	4,—	12,—	3,—	cm.
	0,176	0,104	0,08	0,44	0,32	0,9	0,24	seg.

Vemos por tanto valores muy semejantes entre las dos formas de medición, la musical y la física.

A la vista de los sonogramas y aunque no sea momento, no podemos resistir la tentación de comparar los sonogramas de la gaita y la txanbela. El cartesianismo de la primera, su «orden», su «claridad», su regularidad métrica resaltan al lado del «desorden», «oscuridad» y complicación métrica de la segunda.

Y para acabar este apartado, en la medida en que la ejecución musical del instrumento exige una cierta componente física, vamos a pasar a analizarla.

Viendo tocar a Pierre Caubet hemos observado lo siguiente:

—Digitación. Mantiene constantemente cerrados el agujero inferior y el superior que se encuentra en la parte de atrás del instrumento. En realidad es como si no existiesen¹⁷.

—Embocadura. Caubet sigue la técnica antigua, apoya los labios en el atado de la boquilla y sopla. Las posibilidades de modular disminuyen y el instrumento se sube.

—Emisión del aire. El txanbelari de Arhan utiliza casi exclusivamente el ligado, según se puede ver en los sonogramas. Desconoce totalmente el picado y alguna rara vez utiliza el ligado picado.

¹⁷ Por la construcción del instrumento el último agujero junto al pabellón no tiene ninguna utilidad. Únicamente contribuye a sostener el sol. Es muy posible que este agujero, correspondiente al meñique de la mano derecha haya sido añadido posteriormente a la construcción del instrumento y que esto se haya llevado a cabo fundamentándose en la creencia mágica de que un agujero más es una nota más. Esto en sentido descendente no es cierto. De todas maneras no es la primera vez que hemos visto esto. Ya lo habíamos apreciado antes en alguna gaita retocada en este sentido.

CAUBET CHUBUKO ARHAN: TXANBELA ETA KHANTORIAK

De las posibles notas que se pueden extraer del instrumento Caubet utiliza únicamente unas pocas: la, si, do sost., re, mi y accidentalmente el fa sostenido.

En cambio, aprovecha el campo de libertad para vibrar con todas las de la ley¹⁸.

La imbricación de unos sonidos en otros que se aprecia perfectamente en los sonogramas crea una cierta difuminación del sonido que es una de las características de la música de J. Pierre Caubet y aunque el instrumento permita la ejecución de pianos y fuertes el zuberotarra no utiliza dicha posibilidad.

Finalmente, observar la absoluta irregularidad métrica, también reflejada en los gráficos físicos.

Gaiteros de Pamplona

18 Un vibrato aceptable comporta 5 ó 6 ondulaciones de la línea melódica en los graves y 7 u 8 en la tesitura aguda. Por debajo de esta cadencia se sigue perfectamente las fluctuaciones frecuenciales. En estas cadencias se "fusionan" las ondulaciones en una nota. Por encima se aprecia una especie de tembleque.

