

# El txistu estado de la cuestión

JOSE LUIS ANSORENA

Para mayor claridad en la exposición de este trabajo, iniciamos estas líneas, dando una definición del txistu en sus dos vertientes: como instrumento y como institución.

El txistu-instrumento es una flauta recta con embocadura de pico de 42 cm. de largo y 20 mm. de ancho en su parte baja, con boquilla y lengüeta incorporadas de madera o metal. Lleva unas anillas metálicas, que impiden su agrietamiento y le sirven de adorno. En la parte baja tiene un anillo destinado al dedo anular, para la mejor sujeción.

El txistu-institución, socialmente hablando, es el heraldo de las Corporaciones y el alma de las danzas, fiestas y otros acontecimientos populares vascos; filosóficamente hablando, el txistu es el engendrador y mantenedor de las tradiciones y un símbolo integrador de las instituciones vascas.

Este es el complejo concepto del txistu, en su totalidad, que queremos que presida las reflexiones que exponemos a continuación.

## REPLANTEAMIENTO DE LOS CONCEPTOS EN TORNO AL TXISTU

Reuniendo en forma de exposición la bibliografía sobre el txistu y tratando de extraer de toda ella los datos hasta ahora aportados, sacamos la conclusión de que estamos todavía moviéndonos en un mundo de fantasía, que necesita una seria revisión. En este sentido hemos titulado nuestro trabajo «EL TXISTU. Estado de cuestión».

La popularidad de que ha gozado en todo el País Vasco el txistu, ha sido causa de que muchas plumas hayan escrito alegremente las afirmaciones más arbitrarias e infundadas en torno al origen, naturaleza y evolución de nuestro instrumento más popular y de cuanto con él se relaciona.

La aportación del P. Donostia sobre el txistu sigue siendo la base más seria y sólida de lo hasta ahora escrito<sup>1</sup>. Esto no quiere decir que no haya otros datos de interés en otras colaboraciones<sup>2</sup>.

1. DONOSTIA, P., *Historia de las Danzas de Guipúzcoa, de sus melodías y sus versos – Instrumentos musicales del pueblo vasco*, (Zarauz, Ed. Itxaropena) p. 57 a 77.

2. ERESBIL, «Bibliografía básica sobre el txistu» en *Rev. Txistulari*, n.º 130, p. 26.

Con todo, el avance experimentado en nuestros días en la etnomusicología, en particular en la organología y en concreto en lo que se refiere a las flautas de tres agujeros, así como la convicción de que hoy la investigación debe hacerse en estudio comparativo con otras culturas, nos lleva a un replanteamiento de nuestras teorías sobre el txistu.

Para ello creemos fundamental analizar la evolución que las flautas rectas de tres agujeros han experimentado en el mundo entero, partiendo de los datos más antiguos acumulados hasta ahora.

## HISTORIA DE LAS FLAUTAS VERTICALES

### a) *La flauta de Istúriz y otras similares*

Este preciado testimonio de la prehistoria vasca se halla en el Museo de Saint-Germain-en-Laye, en las cercanías de París, unido al resto de materiales, que aparecieron en la excavación practicada en la cueva de Istúriz por el Dr. E. Passemard en 1921.

El mismo Passemard publicó en 1924 «Les Stations Paléolithiques du Pays Basque», donde afirmaba que esta flauta, la más antigua conocida, era un hueso de ave de unos 12 cm. de largo por 15 mm. de ancho con tres agujeros. El hueso está roto en el tercer agujero, con lo que cabe la posibilidad de que pudiera tener más agujeros. Fue hallado en el nivel A del yacimiento, correspondiente al Auriñaciense típico, es decir, de hace unos 25.000 años.

De la misma época existen otras flautas análogas en Pair-nar-Pair (Gironde), Les Cottés (Vienne), l'abri Lespoux (Gironde).

En el Solutrense (de hace unos 20.000 años) se le conoce en el yacimiento epónimo de Solutré (Saône-et-Loire).

En el Magdaleniense (de hace unos 15.000 años) son ya más frecuentes. También en yacimientos del oriente europeo hay bastantes<sup>3</sup>.

Estos ejemplares tienen el común denominador de ser huesos de ave o tibias de animales con dos o más agujeros. No es posible señalar características propias por regiones de origen, ni atribuir la paternidad inicial a nadie en concreto. Es el hombre prehistórico de todos los países el que se percata de que un tubo perforado produce unos sonidos de interés. Para ello emplea la materia prima más accesible: el hueso.

Estas flautas no tienen embocadura. La parte superior puede tener o no una muesca o abertura. Es la cabeza de la flauta, que se apoya sobre el mentón o el labio inferior. El resto lo hace la habilidad del intérprete. Esto equivale a soplar sobre el orificio del cuello de una botella, tratando de sacarle sonido.

La similitud existente en estos rudimentarios testimonios de los primitivos instrumentos musicales comprueba una vez más que el hombre prehistórico de todos los países recorrió el mismo camino para llegar al descubrimien-

3. Datos suministrados por Jesús Altuna, de la Sociedad Aranzadi.

to de la música, lo que no es óbice para que, con el transcurso del tiempo, aparezcan características propias de cada cultura.

*b) Las flautas en las distintas civilizaciones de la Antigüedad.*

Entrar en la historia del mundo, supone encontrarnos con mayor número de testimonios de instrumentos musicales en general y de las flautas en particular. Testimonios escritos e iconográficos, especialmente en relieves.

Por la literatura transmitida hemos llegado a conocer el sentido trascendente y mágico, que muchos pueblos concedían a las flautas. Estos instrumentos no podían faltar en las ceremonias rituales más sagradas. Eran considerados como un regalo de los dioses y su sonido escuchado como la voz directa de lo alto.

A nosotros lo que más nos interesa es su presencia en las civilizaciones paralelas de la Antigüedad en los cinco continentes.

Para esta época la evolución había sido muy importante en su fabricación. Además del hueso, se empleaban como materia prima el cuerno (de oveja, cabra, vaca, etc...), la caña, la madera, el marfil, la cerámica y hasta el metal. Las medidas, antes sometidas a las dimensiones de los huecos, ahora varían, gracias a que la materia prima es manipulable. Con todo, en la Antigüedad se mantenían en una longitud reducida, prevaleciendo en ellas un corto número de agujeros, especialmente tres. Con el correr de los siglos fue aumentando su longitud y el número de agujeros. Los romanos ensayaron mayores ejemplares, hasta fabricar una flauta grave, semejante a nuestro fagot.

Algo que diferencia netamente las flautas de los distintos pueblos es su ornamentación.

Tratar de hacer un balance de estas flautas en el mundo entero, sería tarea interminable. Sin embargo quede bien claro que su existencia en la antigüedad es patrimonio de casi todos los pueblos. Señalemos algunos ejemplos, de los que más hablan los tratadistas de la especialidad:

Las flautas de caña de Egipto; las de madera de diversidad de tribus africanas y del archipiélago de Nuevas Hébridas; la Tigia en Mesopotamia; Shakuhachi en Japón; las culturas azteca e incaica, sobre todo esta última, desarrollaron más que ningún otro pueblo americano las flautas, como la Antara y el Ujusini; en Europa han sido considerados como prototipos el nombre griego Aulos (mejor debiera emplearse Syrnix) y sobre todo el romano Tibia. Esta palabra latina arranca del nombre del hueso empleado, pero luego se fijó, como concepto correspondiente a la flauta, cualquiera que fuera su materia prima. Tarde o temprano llegan a conocerse datos de flautas en Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Alemania, Francia, etc....

En el País Vasco no tenemos testimonios en la Antigüedad. Pero partiendo de la universalidad de su uso y con el precedente de la flauta de Istúriz, podemos deducir que su trayectoria en nuestra tierra ha sido similar a la de los demás pueblos. Sólo su rudimentaria fabricación sobre materiales efímeros ha sido causa de su desaparición.

Ya hemos apuntado el gran papel de las flautas en las ceremonias rituales, especialmente en los ritos funerales. Con la cristianización del País Vasco y el empeño de la Iglesia en abolir las tradiciones paganas, nuestros antepasados

conocieron la prohibición del uso de las flautas en el culto, lo que no era óbice para que las emplearan en la vida civil. Sin embargo, tampoco de este nivel se conocen testimonios.

c) *Protagonismo y decadencia de las flautas en la Edad Media y el Renacimiento.*

Todos los elementos que han rodeado a las flautas en su evolución histórica, contribuyeron en la Edad Media y el Renacimiento a promocionar un gran protagonismo de las flautas sobre los demás instrumentos.

Son los tiempos del gótico, el nacimiento de las lenguas vulgares y la aparición de los trovadores y juglares.

Si hasta ahora los flautistas eran individuos aislados, desde esta época se vislumbran las características de un gremio de fabricantes e intérpretes de flautas, que pueden encontrarse incluso entre gentes de la alta nobleza. En esta misma época encontramos el origen del conjunto flauta-tamboril. Desde el siglo XII por toda Europa es fácil localizar testimonios iconográficos de esta mini-orquesta, que de algún modo supone una transformación en el concepto de la flauta. Como instrumento solo, servía a los juglares de preludio y postludio de sus romances y canciones. Desde que se le asocia el tamboril, instrumento rítmico, se marca al conjunto su destino de instrumento de danza. Será entre 1450 y 1550, cuando, sobre todo en Francia, el conjunto flauta-tamboril aparezca en todos los bailes y fiestas.

Toinot Arbeau en su tratado de danza «La Orchésographie» (1588) aconseja la utilización del conjunto flauta-tamboril, por su carácter económico, ya que un solo músico reemplaza a varios.

Estas flautas siguen siendo comunes a los distintos pueblos, sin fijación definitiva en sus características. Tampoco hay costumbre todavía de puestos fijos de trabajo como flautistas, aunque abundan los contratos temporales<sup>4</sup>.

Los testimonios literarios e iconográficos en esta época en el País Vasco son numerosos: Pamplona, Tudela, Xemein, Valmaseda, Lequeitio, etc. muestran en sus registros y cuentas municipales del siglo XVI partidas que se refieren a la contratación de juglares flautistas. Anteriores son los testimonios iconográficos, que pueden contemplarse en esculturas, relieves o pinturas de las catedrales de Bayona y Pamplona, iglesias del Monasterio de la Oliva, San Cernin (Pamplona), Lequeitio, etc.... o en el Palacio de Oriz en las cercanías de Pamplona. Pueden verse en estos testimonios ángeles, hombres, niños y centauros, que tañen flautas rectas con tamboriles.

Pero el protagonismo de las flautas en la Europa occidental conoció a mediados del siglo XVI una decadencia muy peculiar.

La división que anteriormente se había producido en las letras entre las clases cultas y el pueblo (recuérdese el mester de clerecía y el mester de juglaría), se producía con retraso, en la música. Un instrumento musical nuevo irrumpe con fuerza entre los melómanos: el violín. Desde 1550 el violín compite con los conjuntos flauta-tamboril, que se batan en retirada.

4. ANGLÉS, Higinio, *Historia de la música medieval en Navarra* (Pamplona. Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1970), pp. 207 y siguientes.

Las clases cultas imponen la moda del violín y los juglares flautistas sobreviven, como ministriles populares en el campo. Seguirán siendo indispensables en las fiestas tradicionales, pero en los conjuntos instrumentales se va imponiendo como base la familia de cuerda.

Este es un momento crucial. Las seculares flautas buscan la supervivencia y encuentran natural acogida en el pueblo. Es ahora, cuando cada región, en la que se tocaba la flauta, la acoge como instrumento del pueblo, paulatinamente le incorpora características y refinamientos propios y la preconiza como su instrumento tradicional. Este proceso se producirá en un largo período de años.

### IMPROPIEDAD E INCONVENIENCIA DE CIERTAS AFIRMACIONES

La contemplación de la historia de las flautas verticales en el mundo entero y en especial en la Europa occidental debe servirnos, para analizar y medir bien nuestras expresiones pronunciadas o escritas en el mundo literario de nuestro instrumentos tradicional.

He aquí algunas que deben ser desterradas:

- «El txistu es el instrumento musical más antiguo del mundo».
- «El txistu de Istúriz», expresión desafortunada, que debe ser sustituida por «La flauta de Istúriz» o «El txilibitu de Istúriz».
- «Vasca tibia». Esta frase, tomada del escritor latino Julio Solino, ha sido origen de múltiples errores. Ya el P. Donostia aclaró que la palabra latina «vasca» equivale a «vacua» (vacía), sin relación alguna por tanto con el pueblo vasco<sup>5</sup>.
- «Tibia vasconum». Frase inventada por escritores vascos contemporáneos, que la citan, atribuyéndola al Epitalamio, de la reina Leodegundia, casada con el rey de Pamplona, Fortún Garcés, a mediados del siglo IX. En los 87 versos de que consta este importantísimo poema, dos veces se lee el sustantivo «tibia» y otras dos el adjetivo «tibialis», sin que aparezca el «vasconum» por ningún lado. Este epitalamio se halla en el Códice visigodo de Roda (s. X), que contiene interesantes datos sobre Pamplana. Quienes escriben sobre la falsa frase «tibia vasconum» hablan del Códice de Roda, como existente en los archivos de Iruña. He aquí lo que de él dice Higinio Anglés<sup>6</sup>: «El códice de Roda fue copiado en los últimos años del siglo X y estaba en Nájera en el silo XI. Este códice navarro, a fines del siglo XVII, se guardaba en el archivo de la Catedral de Roda; después de 1699 fue prestado a don Diego José Dormes, cronista de Aragón (†1705) y ya no volvió a Roda. El códice pasó a la biblioteca de don Manuel Abbad y Lasierra de Meyá (Lérida) desde 1775 a 1785; últimamente fue García Villada quien lo dio a conocer en 1928 y fue adquirido por el Estado».
- «Iconografía del txistu». Con todo el planteamiento que hemos hecho de la historia de las flautas verticales, esta frase es inapropiada, cuando

5. DONOSTIA, P., *Historia de las Danzas...*, op. cit., p. 70.

6. *Historia de la música medieval...*, op. cit., p. 46.

se refiere a los testimonios iconográficos de los siglos XI al XVI. Debería decirse «Iconografía de las flautas verticales». Con todo «Iconografía del txistu» pudiera tener legítimo sentido, si hiciera referencia a testimonios, en los que apareciesen representaciones auténticas de lo que debemos entender por txistu.

Otras muchas frases podríamos señalar, que podrían tener valor en un sentido poético, pero no en sentido histórico o etnomusicológico.

## HISTORIA DEL TXISTU

### a) *El origen del txistu*

El problema del conocimiento del origen del txistu es similar al de la aparición del hombre en la tierra. Supuesta su procedencia del animal irracional por evolución ¿en qué momento se puede decir que el animal se convirtió en hombre?

Para aproximarnos a una respuesta a esta pregunta, tendríamos que definir la naturaleza del hombre, que queremos localizar en el tiempo y en el espacio. Con toda seguridad que surgirían las diferencias de criterio, a la hora de señalar las características del «hombre evolucionado» y, por tanto, las dificultades para señalar una época determinada de la aparición del hombre.

Trasladando la cuestión al origen del txistu, debemos partir del concepto total, que de él hemos expuesto al comienzo de este trabajo. Teniéndolo presente ¿puede llamarse txistu a las flautas primitivas del hombre de las cavernas o a las flautas de la Antigüedad, comunes en las civilizaciones de los cinco continentes? Rotundamente no.

Cuando los juglares extranjeros aparecieron en la Edad Media en los medios culturales más altos o en los pueblos del País Vasco, es evidente que presentaban y desarrollaban un arte musical europeo, que fue imitado por nuestros juglares autóctonos, a medida que fueron apareciendo en nuestra tierra.

Cuando nuestras clases cultas abandonaron las flautas y quedaron en manos del pueblo, fue éste el que las definió como algo suyo, tanto en su fabricación, como en la música que habían de interpretar y los momentos en que habían de intervenir.

No debemos olvidar que en el País Vasco existieron otros instrumentos musicales de aprecio popular. Tras su progresiva desaparición, nuestros antepasados afirmaron su predilección por la flauta, a la que fueron incorporando paulatinamente los refinamientos que le han caracterizado como txistu. ¿Cuándo se inicia este proceso evolutivo? Es lógico que en la respuesta a esta pregunta existan diferencias de apreciación. Para nosotros el origen del txistu tiene su punto de partida en el Renacimiento.

### b) *El asentamiento de las flautas en España y el País Vasco*

El proceso ascendente, que desde su origen han conocido las flautas en el mundo entero, no ha seguido igual trayectoria en todas partes. Mientras en

unas llegaron a su extinción, en otras fueron adoptadas como instrumentos tradicionales y, como hemos visto, siguen perviviendo con las características propias de cada pueblo.

Así en España el conjunto flauta recta de tres agujeros con el tamboril es popular en la actualidad en Cataluña, Huesca, León, Santander, Zamora, Salamanca, Extremadura, Huelva, Islas Baleares, Canarias... y el País Vasco. Nombres adoptados: txistu, flabiol, chiflo o chifla, xirimia, pito, gaita... Este último nombre, que se presta a la confusión, se usa en Extremadura y Salamanca. Otros aspectos que varían en estas flautas populares son sus dimensiones, la ornamentación y la embocadura. Subsisten algunos ejemplares sin embocadura. Generalmente la materia prima es la madera, aunque modernamente se ha empleado mucho materia plástica.

Podemos decir que entre todas estas flautas rectas el txistu ha alcanzado una personalidad superior a las demás, tanto en su sonido, de mayor brillantez, como en la música que se interpreta con él y el entorno que rodea a los intérpretes. Todo esto es el resultado de un proceso de evolución, que ha ido madurando desde el siglo XVI.

Al margen de que todavía en el siglo XX se hayan conocido en el País Vasco flautas de hueso, que necesariamente limitan la longitud del tubo, puede decirse que ya antes del Renacimiento en nuestra tierra se habían impuesto las flautas de madera. Si hubo variedad de dimensiones, llegó a prevalecer el modelo de 40 cm. de largo. El carácter de instrumento solista que el conjunto flauta-tamboril da a la flauta permitía a los fabricantes no preocuparse por la afinación, y, por tanto, por una medida estricta de longitud.

El fenómeno de la fijación de medidas se daría en el siglo XVIII y más claramente en el XIX, cuando comienzan los dúos y tríos de txistu.

La coexistencia de la txirula-ttun ttun con el txistu-tamboril en regiones hermanas del País Vasco, aunque a distancias sensibles, tiene su origen en la familia de flautas anteriormente existentes: flauta soprano, flauta alto, flauta tenor. ¿Por qué razón unas zonas adoptaron como suya la txirula y otras el txistu? La respuesta es todavía una incógnita.

### c) *La embocadura*

Cuestión más importante en el txistu es el desarrollo de su embocadura.

En la Edad Media el protagonismo de las flautas llevó a sus intérpretes a buscar su perfeccionamiento. A medida que se fueron ensayando flautas de distintas medidas, era ostensible la necesidad de mejorar el punto de origen del sonido, tanto más cuanto mayor era la longitud de la flauta. La muesca de las flautas antiguas era insuficiente. En diversas etapas fueron apareciendo modelos con boquillas y lengüeta, fabricados de una sola pieza o a base de pequeñas piezas incorporadas. La aplicación del metal a una de estas piezas o a ambas a la vez, es otra etapa más, que supone un importante paso en la evolución de las flautas modernas. ¿Cuándo tuvo lugar la aplicación del metal a la boquilla o lengüeta?

El profesor suizo Joseph Lauber en su trabajo «Los chistularis»<sup>7</sup> afirma:

7. LAUBER, Joseph, «Los Chistularis», original inédito existente en Eresbil (Rentería).

«El chistu (flauta antigua, recta, cuya lengüeta data del siglo XV)...» Ignoramos en qué se funda, para tal afirmación. Suponemos que conoce, como buen folklorista, otras flautas de esa época, que en el siglo XV adoptaron la lengüeta incorporada.

No es fácil encontrar flautas populares que empleen el metal en su embocadura. Tal vez la importancia de la industria y artesanía del hierro en el País Vasco desde la Edad Media han podido influir en la incorporación del metal a la boquilla y lengüeta del txistu. Sin embargo otra opinión posible situaría la incorporación del metal en la eclosión industrial del País Vasco a mediados del siglo XIX. Este punto interesa aclararlo, por lo mucho que ha contribuido el metal en la configuración de la personalidad del txistu.

El P. Donostia<sup>8</sup> aporta este dato: «Antiguamente, tal vez, se importaban estos instrumentos. En 1650 por la *Pragmática* se prohibieron importaciones de cascabeles con bordecillo medio, flautas y chiflos...» Si estas palabras suponen o no protección a la industria del país, lo cierto es que nuestros txistugiles han sido los artífices de la configuración paulatina del txistu, tal como ha llegado a nosotros.

#### d) *Los primeros juglares y los ministriles contratados*

Los primitivos flautistas eran individuos aislados, que por iniciativa privada cultivaban el arte de la flauta, más por satisfacción personal, que por espíritu de exhibición.

Cuando esta música conoció un cierto refinamiento e interesó al pueblo oyente, nacieron los juglares, que recorrían pueblos y aldeas, ganándose la vida.

No parece que en la Edad Media estuviesen muy extendidos estos músicos populares en el País Vasco. Existe mucha documentación<sup>9</sup> sobre contratación de juglares por la Corte de Navarra, que tenía fama de proteger a músicos instrumentistas o ministriles. Pero sus nombres hasta fines del siglo XIV son de procedencia extranjera. Estos mismos juglares o ministriles son contratados por los Señores de Vizcaya.

A partir del siglo XV nombres y apellidos de juglares y ministriles contratados en la Corte o en la Catedral y parroquias para toda clase de festejos civiles y religiosos son del país.

Las cuentas municipales suministran también datos al respecto:

En 1571 en Lequeitio «se dieron a dos hombres tañedores de instrumentos de tamboril e rabel de arco, por dos días que se ocuparon en tañer en los regocijos del Nacimiento del Príncipe Señor, 740 maravedises»<sup>10</sup>.

En 1602 en Rentería se pagó a Martín de Chipres doce ducados «por su ocupación de instrumento de tamborín en regocijar las fiestas de Pascua, etc. y a Nicolás Vidassoro por lo que trabajó con su rabel en regocijar la fiesta de los antruejo»<sup>11</sup>.

8. DONOSTIA, P., *Historia de las Danzas...*, op. cit., p. 62.

10. Arch. Mun. de Lequeitio.

11. Arch. Mun. de Rentería.

Otra partida de 1779, que cita el P. Donostia: «Recibimos... 90 rs. de v<sup>on</sup> por la asistencia a tañer por mi y mi compañero, silvos acompañados por cajas en el Octavario de Corpus... Joseph Antonio de Lizaso»<sup>12</sup>.

La contratación de los músicos conoció un paso importante, cuando los Ayuntamientos, conscientes del papel importante que desarrollaban, iniciaron la costumbre de contratos fijos, con su correspondiente reglamento. Este puesto de trabajo era apetecido por gente llana, que a la larga llegó a ser pieza clave en el mundo musical de nuestros pueblos, que de hecho no conocían más música que la de la iglesia y la de su txistulari.

Cuando el txistulari llegó a ser músico fijo municipal, se convirtió en el mejor conocedor de las danzas populares, a la vez que influyó notablemente en el olvido de algunas y la promoción de otras nuevas. De esta manera los txistularis fueron elemento decisivo en la creación y evolución de folklore que ha llegado hasta nosotros.

Socialmente la personalidad del txistulari ha pasado toda clase de vicisitudes, según era el criterio moral de las autoridades civiles o eclesiásticas. Era considerado el promotor de la «inmoralidad» de las danzas populares. Sin embargo el puesto, pobremente remunerado, siempre fue apetecido, siquiera fuera por la gente más modesta. Así es como se convirtieron en modelo y quinta esencia del hombre complaciente, bonachón, agraciado y desinteresado, tal como lo han descrito importantes plumas del país. A esto añadimos nosotros, como lógica deducción del txistu-institución, que el txistulari oficial es el heraldo de las Corporaciones, el alma de las danzas, fiestas y acontecimientos populares vascos y un auténtico símbolo integrador de las instituciones vascas.

#### e) *El nombre*

La palabra «txistu» y su derivado «txistulari» es de muy reciente uso.

Para nosotros la constancia escrita más antigua data de 1864, tal como se puede leer en el artículo «El Tamborilero» de Miguel Ostolaza, reproducido en la revista «Txistulari» de enero-febrero de 1929. El leer escrito «chistu», da a entender que ya era de uso común. Pero nosotros no hemos encontrado ningún testimonio anterior.

Los diccionarios antiguos de euskera no dan al vocablo «txistu» el significado de flauta popular vasca. ¿Podría ser una derivación de «ziztu» = silbido?

Analizando los nombres usuales en el pasado, llegados hasta nosotros, debemos hacer una clara división entre los vocablos castellanos y los euskéricos.

En castellano desde la aparición de los juglares, se aplicó el nombre de juglar a los intérpretes de cualquier instrumento, artistas de la danza, recitadores de romances, chistes... La palabra «juglar» llevaba consigo un cierto sentido nómada. Por tanto, a medida que nuestros txistularis se convirtieron en músicos fijos, perdieron paulatinamente aquella primitiva denominación de «músicos juglares» o «juglares/julares» a secas.

12. DONOSTIA, P., *Historia de las Danzas...*, op. cit., p. 64.

Fenómeno característico en cuestión de nombres es la frecuentísima designación del instrumentista por el tambor, no por la flauta. Desde el siglo XIV leemos estas nominaciones: tamborer, tamborino, tambolin, tamborin, tamboril, músico tamboril, tamborilero, tamboriltero, tambolintero, tuntu-nero o chunchunero. Cuando el músico es nominado por la flauta, además de flauta o flautistas, leemos pífano, silbato, silbo, silbo vizcaíno y chilibistero.

En euskera los vocablos conocidos son más tardíos. Con seguridad que el pueblo empleaba desde sus orígenes las expresiones correspondientes. Pero no han llegado hasta nosotros.

He aquí las que hemos conocido: txilibitu, txirula, txirola, txürula, txulu-la, txilibitulari, txilibistari, danbolin, danbolinari...

Creemos que el predominio de las nominaciones castellanas juglar, tamborer, etc... comunes en los documentos del País Vasco y otros países, suponen un argumento más de la teoría del fondo común de instrumentos musicales en la Europa Occidental hasta el Renacimiento. La aparición de nominaciones euskéricas de la flauta vasca es paralelamente otro argumento que nos ayuda a situar en el tiempo el origen del txistu.

*f) La polifonía y el concierto en el txistu.*

Este es un índice de la vitalidad del txistu y los txistularis.

Hemos visto claramente la importancia del conjunto flauta-tamboril o txistu-tamboril, como instrumento de danza.

Con el correr de los años interesó destacar el ritmo del tamboril y se asoció al txistulari único un compañero, que cumpliera este objetivo mediante el tañido del atabal, tambor de mayores dimensiones y mayor profundidad de sonido. Ya era un paso más.

A mediados del siglo XVIII aparecen documentos, en los que constan la contratación de dos tañedores de silbo, con sus correspondientes tamboriles, además del atabalero. Un nuevo paso importante. Se encarecen los contratos, pero se enriquece la música, aunque solo fuera por simples terceras armónicas.

En la Antigüedad los griegos habían constituido en sus teatros coros o grupos de flautas, que interpretaban melodías unisonalmente. Ellos no conocían la polifonía.

Los contratos de dos txistularis anuncian la aparición de la polifonía en la música de txistu, una polifonía elemental, simplista, puesto que los intérpretes desconocían el solfeo y la armonía. A pesar de todo eran los comienzos de un futuro enriquecimiento de la música de txistu y para los txistugiles una exigencia mayor de cuidar la afinación correlativa en la fabricación de los txistus.

Una nueva faceta se incorporará en esta época en la música de txistu: el concierto.

En su concepto más amplio y usual, el concierto, audición preparada para un auditorio predispuerto a escuchar, se conoció antes en la música vocal que en el instrumental. Los instrumentos intervenían como ornamentación de algo principal o como instrumento musical de danza. En el siglo XVII se

conocen en Europa las primeras reuniones, para escuchar música y, a partir de aquí, los compositores escriben música con este destino.

El txistu, en su naturaleza de instrumento popular, se había mantenido como animador de la danza, fiestas y acontecimientos diversos.

A fines del siglo XVIII o comienzos del XIX aparecen los primeros conatos de hacer del txistu un instrumento de concierto. Esta iniciativa está en manos de txistularis ilustrados, algo que era desconocido en el pasado.

Recordemos a Baltasar de Manteli (Vitoria 1748-1831), que interpretaba unas variaciones sobre el tema «Oh cara armonia» de «La flauta mágica» de Mozart<sup>13</sup> o a Vicente Iburguren (San Sebastián 1764-1845)<sup>14</sup> que ejecutó en Madrid con el txistu un concierto de violín. Con ellos nació la figura del txistulari moderno, que, además de atender a todas las obligaciones tradicionales de los txistularis, iniciaron esta nueva faceta exhibicionista.

No existían obras escritas, pero ellos adaptaban partituras de autores clásicos, en forma de fantasía o variaciones, tan en boga en el siglo XIX. Así crearon la necesidad de componer para txistu música de concierto, necesidad que se palpa a fines de este siglo y que en el siglo XX se verá atendida por la gran aportación por parte de los mejores compositores vascos.

#### g) *Las bandas y otras experiencias*

Los romanos crearon la flauta grave, semejante a nuestro fagot. En el Renacimiento apareció la flauta-bajo, que contaba con embocadura. Nuestros txistularis ensayaron la misma tentativa de ampliar su música con un txistu-bajo: el silbote. Los primeros datos de su existencia se dan en los comienzos del siglo XIX<sup>15</sup>.

Tras la conjunción de dos txistus, la aplicación del silbote a la orquesta vasca completaba un conjunto armónicamente perfecto. En adelante ésta sería la plantilla conocida como «banda de txistularis».

Por razones de presupuesto, esta banda se encuentra en contados ayuntamientos o en festejos de especial solemnidad. Tampoco contaba esta plantilla con música escrita «ad hoc». A pesar de todo, los ensayos continuaron ampliándose y a finales del siglo XIX en San Sebastián se convoca un concurso de composición para banda de dos txistus y dos silbotes sobre música exclusivamente vascongada, o bien tomada de los clásicos Haydn o Mozart<sup>16</sup>.

Cuando en 1927 se fundó en Arrate (Eibar) la Asociación de Txistularis del País Vasco, los txistularis reunidos con este objetivo el 20 de setiembre recibieron las obras expresamente compuestas para esta ocasión por Eduadro de Gorosarri para dos txistus y dos silbotes<sup>17</sup>. Esto da a entender que todavía

13. J.M. de A., «Estudios biográficos - La familia Manteli» en *La Zarzuela*, n.º 14, Madrid, 5 de mayo de 1856.

14. IZTUETA, Juan Ignacio de, *Guipuzcoaco Dantza gogoangarrien condaira edo historia...* (Donostia, 1824) p. 67.

15. DONOSTIA, P., *Historia de las Danzas...*, op. cit., p. 63.

16. RODRÍGUEZ, José M., «Breves apuntes históricos. Un concurso de composición de 1884» en *Rev. Txistulari*, n.º 91, p. 16.

17. GOROSARRI, Eduardo, «Obras que se utilizaron en la reunión en Arrate donde se

subsistía la idea de una plantilla en forma de cuarteto. Sin embargo desde la aparición de la revista «Txistulari», las partituras se escribieron para dos txistus y un silbote y la banda quedó fijada de esta manera.

Obligado es que en este momento resaltemos la trascendental importancia que tuvo la creación de la Asociación de Txistularis del País Vasco y la aparición de su revista, para un asentamiento definitivo del movimiento txistulari. En la misma fecha, 20 de septiembre de 1927, tuvo lugar en la reunión de Eibar el primer concierto de una gran masa de txistularis, más de cien. Este tipo de conciertos se repetirían en años posteriores con el nombre de «Alarde de txistularis».

En 1932 el P. Hilario Olazarán, de Estella, publicó el primer método de txistu, que había sido precedido por algunas lecciones dispersas en distintas revistas. Así se programó una enseñanza más disciplinada.

En 1932 el P. Donostia escribió: «Es preciso que el repertorio de txistu gane nuevas posiciones. Podemos seguir los pasos de los compositores del siglo XVII, que han escrito para tríos de flautas (muy parecidas a nuestros txistus) y piano. Se entrevé así una literatura de txistu destinada al concierto en locales cerrados, formando parte de la música de cámara, como los cuartetos, sonatas de piano y flauta, etc.... ¿Es esto soñar con imposibles? No lo creo»<sup>18</sup>.

Esta opinión no tuvo acogida en el momento y el txistu siguió su trayectoria de instrumento solista o participante de la banda de tres.

Tradicionalmente el aprendizaje del txistu se alcanzaba por la enseñanza en el domicilio de los txistularis. En 1950 el Ayuntamiento de San Sebastián encomendó a Isidro Ansorena, director de la banda municipal, la creación de una academia de txistu en el Conservatorio Municipal de San Sebastián. Isidoro Ansorena editó un nuevo método de txistu en dos cursos y las clases se impartieron con gran regularidad, puesto que se nombraron profesores auxiliares. Con la declaración oficial de Conservatorio Superior en 1980, la academia de txistu se transformó en cátedra. La línea de trabajo seguida en San Sebastián fue imitada en las demás capitales del País Vasco en diversidad de fechas. De esta manera la enseñanza del txistu se institucionalizó de manera admirable y con frutos inmediatos y palpables en el movimiento txistulari. Justo es consignar aquí la tarea realizada por academias privadas, ikastolas, colegios, sociedades, etc.

En 1971 Javier Hernández Arsuaga creó en San Sebastián el Grupo Experimental del Txistu. A él se agregaron Martín Rodríguez y José Ignacio Ansorena, formando un equipo de gran iniciativa en el ensayo de nuevas experiencias, tanto en diseñar nuevos modelos de txistus, como en promover la composición de partituras apropiadas a la nueva familia txistulari. Los nuevos modelos de txistu, añadidos al tradicional y al silbote, eran: txistu-txiki (octava aguda del txistu); txilibitu (quinta-cuarta superior del txistu y octava de silbote); txistu-bajo (octava baja del txistu); silbote-bajo (octava baja del silbote). A esto se añadió la incorporación de un gran número de

creó la Asociación de Txistularis del País Vasco, originales del primer presidente de la misma, D. Eduardo de Gorosari (Zaraya)», manuscrito inédito existente en Eresbil (Rentería).

18. DONOSTIA, P., *Txistu y Danzas* (Bilbao, Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, 1933), p. 40.

instrumentos de percusión, según la naturaleza de la partitura: cencerros, cascabeles, pandereta, caja china, xilófono, timbales, etc....<sup>19</sup>.

Problema primero y principal en estos ensayos: la afinación. La fabricación artesanal de estos instrumentos creaba varios problemas a los intérpretes, especialmente en los modelos de txistu-bajo y silbote-bajo. Este problema se agudizó, cuando las experiencias consistieron en interpretar obras de txistu, acompañado por instrumentos convencionales: órgano, piano, cuerda, etc... Los txistungiles ensayaron tratamientos distintos de la madera, de sus medidas, etc... Las pruebas realizadas en la fabricación y los resultados obtenidos abrieron el camino, para la organización de recitales de música de cámara, si bien varios instrumentos, arriba señalados, fueron olvidados, por el escaso valor artístico, de su rendimiento.

El 19 de mayo de 1984 tuvo lugar en MUSIKASTE (Rentería) el estreno del «Concierto para txistu y orquesta» de Tomás Aragüés. Fueron sus intérpretes José Ignacio Ansorena, txistulari, Orquesta Sinfónica de Bilbao, director Urbano Ruiz Laorden. Puede decirse que es otra fecha señaladísima entre las experiencias nuevas del txistu, ahora como solista de un conjunto sinfónico.

En este momento los esfuerzos de fabricantes y técnicos del txistu continúan orientados hacia el perfeccionamiento de a afinación en nuestro instrumento. Hay además un proyecto de nuevo modelo: el txistu de madera en su totalidad, incluidas la boquilla y la lengüeta, como intérprete ideal de la música de cámara o de la música barroca.



Como resumen de lo dicho hasta aquí, podemos afirmar que el txistu es un instrumento vivo, que admite una lógica y natural evolución. Y debemos afirmar que el txistu es netamente vasco y exclusivamente vasco, si nos limitamos a su desarrollo y configuración, llevada a cabo por nuestros antepasados desde un tiempo algo incierto, pero aproximadamente desde el siglo XVI.

También repetiremos con satisfacción que el txistu y el txistulari son el heraldo de las Corporaciones, el alma de las danzas, fiestas y otros acontecimientos populares y un auténtico símbolo integrador de las instituciones vascas.

19. HERNÁNDEZ ARSUAGA, Javier, «Orquesta popular vasca» en Rev. *Txistulari*, n.º 105, p. 21.

