



LA KORNAMUSA EN NAVARRA

-Consideraciones al proyecto de recuperación-

Antecedentes al proyecto.

Antes que nada quisiera indicar en que el sentimiento que nos ha guiado siempre en nuestra iniciativa ha sido el de aportar una renovada herramienta de expresión musical, un elemento más, vivo y cercano, para el disfrute personal y colectivo de la música desde las peculiaridades del instrumento. Nacemos como una humilde iniciativa independiente desde nuevos presupuestos sin personalismos ni amparos que nos condicionen, con las pretensiones del que camina sosegado con sus pasos como objetivo.

Queremos compartir esta iniciativa con todo aquel que pudiera estar interesado en este nuevo punto de encuentro desde donde, con humildad e ilusión, poder ir recuperando parte del espacio social perdido por la kornamusa en Navarra.

Más allá, o mejor más aquí, de los datos, teorías y polémicas de carácter histórico, antropológico, folklórico...queremos ofrecer un elemento de expresión más, dentro de nuestra cultura popular que entendemos rica, diversa, libre y cambiante, un espacio común de identidad y libertad. Un elemento, en definitiva, para el disfrute y la participación, una renovada voz para la armonía.

Sentimos no poder ofrecer un trabajo de investigación exhaustivo sobre el uso de la kornamusa en Navarra, estudio que nunca hemos pretendido conscientes de que supera nuestras posibilidades actuales, sabemos que la historia, aunque esquiva, justifica sobradamente nuestra iniciativa, pero la nuestra quiere ser una historia con "h" minúscula. Quizá futuros trabajos en este sentido puedan ir aportando más luz al respecto.

La evolución técnica y musical (Afinación, timbre, tesitura, presencia, repertorio, didáctica....) de otros instrumentos populares hermanos en nuestro corazón como el txistu, gaita, alboka, txambela... nos han animado a desarrollar, esperamos que en un proceso de continua mejora, nuestra kornamusa atendiendo a criterios musicales actuales.

Pretendemos un "renacimiento" del instrumento ya evolucionado, reflejo de su entorno cultural igualmente desarrollado en el tiempo, desde la libertad técnica y estética que nos ofrece un pasado sin mayores concreciones en cuanto a especificaciones técnicas y estéticas. Por otro lado no hemos pretendido dotar al instrumento de más contenidos místicos o ideológicos de los que a cada cual libremente pudiera inspirar, sin apriorismos ni prejuicios que pudieran sesgar nuestro anhelo popular.

Nuestro instrumento perdió su espacio social cayendo en un silencio de siglos, esto nos ha obligado a recrearlo en cuanto a morfología y sonido desde presupuestos donde el rigor y la intuición han jugado papeles complementarios. El resultado creemos que es válido para el fin que persigue, un paso adelante, humilde, sin complejos, un algo más en el aire que recrea un instrumento ya sin pasado en nuestra memoria colectiva.

Queremos, en definitiva, aunar esfuerzos en la recuperación natural y pausada del instrumento aportando desde nuestros medios más cercanos elementos de diferenciación y mejora, sin pretender por ello hacer del fruto de nuestro trabajo dogma uniformador y excluyente. En este estadio de espacio-tiempo preferimos hablar de la kornamusa **en** Navarra y no de la kornamusa **de** Navarra como elemento cerrado en sus especificaciones técnicas, al menos mientras el tiempo no nos contradiga en su devenir.

Semántica.

En adelante nos referiremos para nombrar nuestra gaita como kornamusa, para así evitar la duplicidad semántica que puede llevar al despiste con la gaita navarra – Conocida en otras áreas además de como gaita como dulzaina, gralla....- oboe popular de embocadura directa-, que ya mercedamente se ha “apropiado” en nuestra tierra de la voz ancestral “gaita” para ambos instrumentos . Creemos que la denominación popular al instrumento será gaita compartiendo el término de forma natural pero creemos que es mejor , por sentido práctico, denominar kornamusa a la gaita de odre que nos ocupa.

A finales del siglo XIX para aclarar su condición de intérpretes de gaita de embocadura directa en sus contrataciones algunos gaiteros se denominaban “gaiteros-dulzaineros”, pero , como decimos, en Navarra y resto de Euskal Herria donde los gaiteros navarros han sido referente, la voz gaita define al oboe de embocadura directa, y por ello todo nuestro respeto.

Otra denominación recogida en Euskal Herria para el instrumento es xiolarru, optamos por kornamusa sin pretensiones de imponerlo u oficializarlo porque, como digo, el instrumento también “atiende” al nombre de gaita de boto (Como en Aragón) , gaita de odre , gaita de fuelle....o más propias de nuestra lengua Kornamusa o xiolarru.

La misma razón semántica aconseja no utilizar “gaitero” para designar al tañedor del instrumento sino kornamusero, xiolarruarria o xiolarrujolea . Aunque en la práctica y en el rigor popular e histórico todos debemos ser y somos de hecho gaiteros.

Resulta relevante que la voz “gaitero” se haya mantenido a lo largo del tiempo para designar a todo músico en el medio rural, siendo también gaiteros en amplias zonas del Pirineo y hasta hace no mucho, los músicos de la orquesta tocando los últimos éxitos del verano. Gaita y música obedecen a un mismo concepto en el pulso vital de la cultura popular.

- En la edad media en algunos textos se le denomina “tibia utricularis”.
- Pierre Lhande emplea la palabra “xiolarru”
- El P. Donostia utiliza dos palabras: tsaranbel y tuta.
- El P. Olazaran lo cita como “cornamusa utricular”.
- Resurrección Maria de Azkue lo llama “tsaranbel”
- Para el P. Larramendi es “buccina symphoniaca”
- Isaac López de Mendizábal también lo llama Txarabel.

Probablemente existe una relación directa entre la txanbela y el clarín o puntero (Tubo melódico) de la kornamusa.

Algunas consideraciones históricas previas.

Muchos son los documentos y la iconografía que nos ha dejado la historia sobre el uso de la kornamusa en Navarra y resto de Euskal Herria entendida ésta como identidad cultural, pero ningún elemento, hasta donde sabemos, “material” del instrumento o instrumentos en sí mismos, o de su repertorio específico, dentro de las actuales mugas de Navarra. Si atendemos a la historia del pueblo vascón, con anterioridad a sus divisiones, quizá podríamos adoptar parte de las actuales gaitas vecinas de ambas vertientes con cierta naturalidad, siempre desde el exquisito respecto a su identidad actual. La gaita aragonesa más propia en el pasado del Pirineo central y su corredor natural de Monegros, parece alejarse un poco de los valles aragoneses más occidentales más aficionados a chiflos, salterios y rondallas. En cuanto a la gaita Riojana podría ser un buen referente natural sin que pueda aportar más datos al respecto. Hemos preferido apostar, sin prejuicios ante ninguna otra, por hacer una gaita de tipo medieval cortesano de influencia ultra-pirenaica atendiendo a influencias culturales que creemos con un valor más profundamente diferenciador. Cuestión perfectamente discutible para quien quiera hacerlo.

Muy probablemente en Navarra, dependiendo de distintas áreas geográficas y épocas, se tañeron diferentes tipos de kornamusas dada la influencia estratégica que Navarra tuvo en el medievo con el Camino de Santiago, Cortes ultrapirenaicas, fronteras del reino, cultura vascona común con lo que conforma O biello Aragón.....

Muy probablemente nuestra kornamusa como el resto de expresiones culturales de todo pueblo, se vio sujeta desde su propio origen a influencias culturales de diversa índole donde el espacio y el tiempo no entendían de uniformidad ni exclusivismos. El hecho de que durante los siglos XI-XII, los diversos reyes de Navarra rigieran también el Reino de Aragón o de Castilla, y el hecho de que la dinastía francesa rigiera largos años los destinos del reino de Navarra, nos indica un intercambio musical intenso entre Navarra y los diversos países europeos, tal y como lo atestigua el detallado estudio al respecto de Monseñor Higinio Inglés en su obra "Historia de la música medieval en Navarra".

Resulta una evidencia el uso del instrumento en Navarra por la propia importancia de la kornamusa en zonas originariamente vasconas a ambos lados del Pirineo así como por documentos que en Navarra así lo demuestran.

Navarra está rodeada de kornamusas: Musettes, chevrettes, bohasac- de lengüeta simple- gaita de boto aragonesa, sac de gemis, gaita Riojana, además de las más conocidas a lo largo del Camino de Santiago. Todas ellas pertenecientes a la gran familia de kornamusas del mundo en sus distintos subgrupos que ahora no procede enumerar, cada una con sus particularidades y su profundo orgullo de ser parte del sonido de un trozo de la/su tierra.

Entre las causas de su desaparición se pueden barajar razones de todo tipo: Su prohibición por la Iglesia y la imposición política castellana en menoscabo del reino, la competencia y final suplantación por otras expresiones musicales más funcionales o evolucionadas, su desarraigo con los poderes dominantes, la propia complejidad de su factura, la independencia interpretativa que sugiere el instrumento y su menoscabo ante la polifonía de gaitas de embocadura directa, falta de academicismo propia de la tradición oral, ya en nuestro tiempo falta de identidad territorial propia..... Todo esto y algunas razones más debieron favorecer que la kornamusa en Navarra no viviera su vital renacimiento como sí lo ha hecho, aunque de forma desigual en el tiempo, en otras áreas. O como igualmente se ha dado en otros instrumentos que si han llegado a nuestros días bien adaptados y con el ánimo renovado.

Antecedentes.

Estudios de amplitud europea, señalan que el origen de esta familia de instrumentos está en Asia Menor.

Hacia el año 400 A.C. en Grecia, Aristófanes cita en sus obras un antiguo tipo de kornamusa. Historiadores romanos hablan de un instrumento al que llamaban tibia utricularis y del que al parecer era un consumado intérprete el emperador Nerón.

En el ocaso del imperio Romano el instrumento cae en un absoluto olvido y parece que en la edad media despierta de ese letargo.

De los siglos XVI Y XVII se conservan numerosos grabados europeos de kornamusas de varias tipologías tocando a solas o en otras formaciones musicales como flautas de una mano y tambor. Estas flautas evolucionadas obteniendo la posibilidad de interpretar la melodía con una sola mano dejando la otra para el acompañamiento rítmico comparten con la kornamusa el efecto sonoro de apoyo, rítmico y/o efecto bordón, que complementa la melodía sin necesidad de un segundo intérprete.

Centrándonos ya en Navarra vemos que en su interrelación cultural ha sido un territorio diverso, donde han convivido diferentes manifestaciones culturales expresadas, por ejemplo, en sus lenguas (Vasca, romance, gascona, occitana...) y en su música.

Navarra, como reyno independiente, era un referente para los músicos y poetas que se ganaban la vida trayendo y llevando las modas de las cortes europeas.

G. Manso de Zúñiga dice al respecto que en Navarra, la kornamusa fue usada en la edad media, por su contacto con Francia (recordemos el linaje de nuestros Reyes). De hecho parece ser que se trata de un instrumento eminentemente cortesano que se populariza a partir del Siglo XIII.

Añade que en el pasado debió de ser un instrumento muy popular en toda Europa y sus sonos fueron muy frecuentes en la Edad Media y en las cortes de los reinos españoles como en las de Juan I de Aragón y en la de Jaime III de Mallorca. Su presencia en la corte navarra está documentada, en el reinado de Carlos III el Noble (1392).

La iconografía de este instrumento en el arte navarro es significativa. Se le representa en la catedral de Pamplona, (siglo XIV), en una copia del Privilegio de la Unión de los Burgos de Pamplona, siglo XV, y en unas pinturas del Museo de Navarra que proceden de Olite, siglo XIV.... Músicos de kornamusa figuran igualmente en dos retablos de Santa María de Viana, (siglo XVII) en las escenas del Nacimiento de Cristo.

Pertenece al siglo IX el canto epitalámico más antiguo de los que se conocen hasta la fecha. Se trata de un canto compuesto en Pamplona para la celebración de la boda entre Fortún, rey de Navarra, y Leodegundia de Asturias. Consta de 29 estrofas de 3 versos cada una, con una melodía común para todas ellas; se citan, además, la cítara, la tibia y la lira como instrumentos de acompañamiento. No es posible actualmente leer la música del canto, pues está escrita en indescifrable notación mozárabe.....además, se tiene constancia del uso de otros instrumentos más habituales, como la viola, la cítara, la lira, el laúd, la pandereta, la gaita, el tambor... El órgano se instaló en la capilla real de Navarra recién estrenado el siglo XV.

Siguiendo con las publicaciones, encontramos la de Juan Antonio Urbeltz titulada “ Notas sobre el xiolarru en el País Vasco” bastante más extensa, que además de aportar datos concretos, colocaba este instrumento en su entorno desde varias perspectivas.

J.A. Urbeltz , en su libro dantzak habla de la gaita de los pirineos centrales y de su posible utilización en el pasado en los valles orientales navarros por su histórica y natural relación cultural . Se trata de la gaita aragonesa que en los últimos años ha vivido una feliz expansión y consolidación más allá del folklore tradicional. La transversabilidad de la cultura pirenaica, aunque rota por determinados episodios o intereses históricos, no debe hacernos olvidar nuestro común origen montaños por lo que procesos de recuperación como el de la gaita aragonesa son para nosotros un ejemplo de perseverancia y buen hacer.

Mikel Aranburu, en su extraordinario libro “Niebla y cristal” -Una historia del txistu y de los txistularis- introduce alguna nota referente al instrumento que nos ocupa :

- “En los penúltimos Sanfermines del Siglo XVIII el Ayuntamiento pamplonés satisface 341 reales de vellón a los juglares, 97 a salterios, gaitas, guitarras etc. y 150 a dulzainas (Recuérdese que hacían distinción entre gaita-como kornamusa- y dulzainas)”
- Así mismo en el bando del Ayuntamiento de Iruña de 1.753 también se habla de juglares-txistularis- y gaiteros, probablemente tañedores de kornamusa.
- La administración municipal pamplonesa en el Siglo XVII , en su redacción de contrataciones musicales incluye en su epígrafes a gaiteros (En epígrafe separado constan dulzaineros).

Tomando como referencia la publicación “Fronteras y puentes culturales-Danza tradicional e identidad social-“ citaré algunos párrafos :

- Si la gaita es el instrumento de más amplia difusión en la geografía del dance, no hay que perder la vista a su probable predecesor en muchos casos : la cornamusa o gaita de odre que tuvo una difusión en todo Aragón sobre todo en Huesca y Zaragoza. El estudio del probable uso de la cornamusa en los dances navarros excede al objeto del presente trabajo por lo que me limito a apuntar la existencia de argumentos que apoyan tal tesis desde puntos de vista histórico-difusionista, etnomusical o iconográfico, como los realizados por M^a del Carmen González Novoa, José Antonio Quijera o Juan Antonio Urbeltz. (Mikel Aranburu).
- El gaitero-sin acompañamiento- aparece en los textos de Pamplona como acompañante musical de los danzantes en multitud de ocasiones.....¿Pero qué instrumento toca?. A pesar de que no se conserven en Euskal Herria ejemplares de gaita de odre (Sí en la iconografía y documentación y en la geografía limítrofe), tenemos en regiones lindantes ejemplos de ésta como acompañamiento para las danzas tradicionales hasta el siglo XX (Habiendo sido sustituidas precisamente por la dulzaina). De modo que, al menos, en el caso de las danzas llegadas a Pamplona desde La Rioja, y acaso ribera del Ebro, acompañadas en el apartado musical del gaitero presumiblemente se tratase de tañedor de cornamusa a tenor de lo que señalamos.....Pero aunque cornamusa y dulzaina, instrumentos de doble lengüeta, permiten similar digitación, estructura cónica e incluso sonido parecido (y en efecto puede decirse que para su construcción e interpretación no sea completamente distinta su técnica, sino por el contrario el conocimiento de uno facilitaría la interpretación del segundo, pues la digitación es similar) , el punteo con que se tañe la cornamusa y marca más eficazmente los tiempos

musicales, permite, a diferencia de la dulzaina (Sin acompañamiento de tambor), ser instrumento acaso más útil para la danza.....Concientes de lo aventurado de cualquier hipótesis sobre aquello que no se ha vivido, así de la necesidad de construir éstas a partir de lo que los datos de que dispongamos nos indiquen, nos inclinamos a formular un posible relevo instrumental en la música para la danza (Como el descrito en La Rioja hasta el siglo XX), que pudiera haber sucedido a partir del siglo XVIII en la Navarra meridional, por el cual la cornamusa resultase desplazada por la dulzaina, más percusión, en el acompañamiento de las danzas llegadas a Iruña (Dulzaina que pronto empezaría a tocar con brillantez en polifonía: dos dulzainas, e incluso tres, más tambor) de la que, de suceder como planteamos, sí pudo heredar el nombre de gaita. (Jesús Ramos)

- El músico Gregorio Arrieta en los Sanfermines de 1.778 tocó dulzaina y gaita, es decir, tocó dos instrumentos diferenciados cada uno por su distinto nombre. (Reseña)

Una de las primeras notas que tenemos de Navarra , data de la batalla de Roncesvalles. Su autor es Aymeric de Peyrat, abad de Moissac. Habla de las fiestas que con motivo de la victoria se celebraron:

Quidam cabreta vasconizabant

Levis pedibus persaltantes

El P. Donostia lo traduce como:

“algunos, al son de la cabreta, vasconizaban saltando, danzando con pies ágiles”

En algunas zonas del estado Francés, llaman cabreta a la kornamusa, por el material empleado para construir el odre.

Encontramos en diversas publicaciones sobre estudios de archivos históricos de Navarra, entre los Siglos XIV y XVIII , no pocas referencias a la gaita y a gaiteros, incluso reflexiones sobre si se trababa de gaitas de odre y su uso en Navarra . No obstante no entro sobre el detalle de dicha bibliografía por considerar que ello no aporta evidencias suficientemente significativas más allá de lo ya expuesto en cuanto al contenido exacto del término gaita.

Volviendo a los textos medievales en Navarra , en los escritos en latín o romance navarro , encontramos varias veces el vocablo “tibia”, que desde los romanos se empleaba para la kornamusa, cuando se refería al mismo. El término podría corresponder igualmente a la flauta de tres agujeros, txistu, que también se recoge como tamborino, ttuntun o términos más generales como juglar y más tarde dentro del concepto de músico más valorado dentro las cortes como ministril.

Se sabe que en la corte de Carlos III de Navarra , había kornamuseros de oficio, que vestían de paño verde y llevaban el escudo grabado en los odres de las cornamusas.

En el estudio “La actividad musical en la Corte de Carlos III el Noble de Navarra, 1.387-1.425 ¿Mecenazgo o estrategia política? de María Narbona se recoge:

Según Anglés, durante el reinado de Carlos III pasaron por la corte Navarra unos 86 ministriles, sin contar los trompetas. La mayoría eran juglares de cuerda (arpa, laúd, viola de arco, cítola e incluso guitarra o rabel), pero también los había de órgano, chalamía, cornamusa, etc.

En la obra de referencia con título “Historia de la música medieval en Navarra” de Monseñor Higinio Anglés , se recogen varias citas referentes a la cornamusa en Navarra:

Hablando de los ministriles y juglares en casa del Rey Noble –Carlos III- durante los años 1.387 -1.396 explica cómo dicho Rey envió a dos de sus más considerados ministriles a Alemania a por un ministril de cornamusa. En la cita sobre pagos de la corte correspondiente al año 1.392 a día 04 de Noviembre podemos leer : “A testa de fero y Nicolás, su compañero juglar...por fazer sus expensas a ir a Alemayna por aver un compaynero juglar de cornamusa, por lo fazer venir al servicio del Rey” . Es de observar que ya en años anteriores, Juan I de Aragón, se preocupa siempre de tener muy buenos músicos de cornamusa y que los mejores, según él, eran los venidos de Alemania. Recordemos igualmente la estrechísima relación musical

entre la corte Navarra y la corte de Aragón donde la música de cornamusa era esencial en protocolos y demostraciones artísticas.

En lo que se refiere a pintura , es muy conocida una del siglo XIV perteneciente al palacio de Olite en la que se aprecia claramente un personaje tocando una cornamusa.

En el dintel podrá recrearse con una pieza donde lo real y lo simbólico se confunden: un hombre encaramado sobre una encina comparte escenario con un ser híbrido tocando la cornamusa o un cuadrúpedo grotesco, entre otros personajes.



En el archivo de la Catedral de Tudela se encuentra la pintura “Tabla del Juicio Final.”

El personaje representado en la partes central-abajo- del cuadro parece asumir en su propio organismo la función de una kornamusa o, al menos, parte de ella, puesto que su buche desempeña la misión de un odre. Esta interesante actitud es desconocida en las obras que existen en la Península Ibérica de Hieronymus Aken alias «Bosch».



En Iruña tenemos dibujado un “Zaldiko” tañendo una kornamusa en el documento conocido como “Privilegio de la Unión” en 1423 que puso punto final a la disputa entre los Burgos de San Nicolás, San Cernin y la ciudad de Navarrería y barrio de San Miguel a lo largo de los siglos XIII y XIV. Para nosotros presenta un grabado de gran valor documental que da idea del valor festivo y protocolario del instrumento en la vieja Iruña.



En la catedral de Pamplona-Iruña, en la capilla de S. Francisco Javier, también hay una escultura de otro “Zaldiko” con kornamusa. En la propia catedral se pueden ver otras 3 tallas en piedra con tañedores de kornamusa.



Diferentes tallas donde se muestran tañedores de kornamusa en Uxue.



Tañedor de kornamusa vistiendo con kapusai en un tapiz del castillo de Enrique II y Margarita de Navarra, Corte Navarra de gran esplendor cultural. Pau. El tapiz es posterior a la época cortesana.



Continuando en el examen iconográfico, nos encontramos con el siguiente personaje (4.º canecillo de la entrada principal) en el Monasterio de Santa María la Real de La Oliva –Carcastillo-, quien exhibe una kornamusa o gaita utricular que, en principio, reúne todos los elementos fundamentales del instrumento, si bien precisan de algunas matizaciones al respecto.

El odre, situado bajo el brazo izquierdo, adopta el característico formato de saco y presenta una sección circular en el lugar que corresponde emplazamiento del ronco o , quizá, del soplador . Por otro lado, no debemos perder de vista ciertos indicativos complementarios como el rostro del tañedor, que nos indica que no tañe el instrumento sino que nos lo muestra en su correcta posición de ejecución .

En otro orden de cosas, el cuello del clarín con el odre está labrado en forma de cabeza humana, circunstancia muy común en la iconografía medieval que recuerda a kornamusas representadas en las Cantigas de Santa María y que podemos hacer extensible a aquellas otras con cabezas de animales .

Otra particularidad de este instrumento radica en la peculiar forma del clarín melódico, donde reposa la mano izquierda del músico, sobre el que se vislumbran tres zonas netamente diferenciadas asumidas en la pieza comentada: la primera, constituida por el cuello del clarín, parece ser cilíndrica y trasciende hasta un punto de transición, oculto por la mano, donde continúa el cuerpo central con forma de una especie de pastilla de digitación ,figurando en su extremo inferior, exponente de la última zona a reseñar, una prolongación que abarca en anchura algo más de la mitad del anterior cuerpo citado, por lo que existe parte de él sin cubrir, terminando en un corte transversal.

Por ahora, hemos hecho alusión al brazo y mano izquierdos con sus respectivos asentamientos; sin embargo, la mano derecha se encuentra apoyada en una extraña protuberancia esférica, lo que permite tener una visión casi completa del clarín. Parece que el clarín no tuviera agujeros correspondientes a la mano drcha.

La desproporción de las figuras de los canecillos por el escaso espacio con que cuenta el escultor así como el paso del tiempo limitan la información que dicho canecillo ofrece sobre la especificaciones del instrumento.

La sección circular en el odre nos podría indicar la posición del ronco , en cuyo caso se omite el soplador

(Tubo que desde la boca del tañedor transmite el aire al odre) . En este caso incluso podríamos pensar en que el cuerpo esférico de la mano drcha. correspondiera a una especie de fuelle de insuflación para la alimentación del odre permitiendo al juglar cantar libremente , pero esto sería obviamente muy aventurado.

Si dicha sección del odre correspondiera al soplador nos encontraríamos ante una cornamusa sin ronco y el elemento de la mano drcha. podría ser de acompañamiento sonoro o visual aceptando previamente y de forma arriesgada que la mano drcha. no interviene en la digitación .

O nos encontramos ante una kornamusa que limita su tesitura a los agujeros de la mano izda., algo que creemos improbable por escapar a la norma del propio instrumento, o el escultor trabaja con la suficiente libertad estética para sugerirnos el carácter juglar del personaje en su actividad no sólo como instrumentista, prescindiendo de la posición lógica de la mano drcha. al tocar el instrumento y ofreciéndonos un juglar-gaitero en actitud de relajo, como igualmente nos indica su expresión serena que nos invita al juego y al espectáculo . Todo parece indicar que además de presentarse como instrumentista, nos quiere mostrar otras de las facetas juglarescas.



Especificaciones del instrumento actual.

Los elementos que componen el instrumento :

Odre : Saco o bolsa donde se introduce el aire de reserva y que a la presión adecuada activa los tubos sonoros .También se le llama fuelle aunque no es una denominación acertada , ya que el fuelle en estos instrumentos es el que alimenta o llena de aire al odre por acción mecánica sin soplado del músico. Hoy en día se utilizan varios materiales sintéticos, además de la piel, para su confección. Al odre en nuestra kornamusa, cálido y terso de aliento en busca del abrazo, lo vestimos en distintos colores y brocados con elementos decorativos de pasamanería. Hemos buscado una capacidad -volumen- de reserva de aire suficiente que nos facilite tocar con una menor exigencia de presión de reposición.

Soplador : Tubo de insuflación que lleva el aire de reposición desde la boca del que toca al odre para mantener la presión de éste con el brazo izdo. Lleva una válvula de no retorno para que el aire no vuelva hacia atrás.

Clarín : Tubo melódico de digitación, con el que se toca la melodía en sonido continuo. En Galicia, Asturias... se conoce como puntero. El sonido en este tubo de modulación lo produce, excepto en algunas gaitas provistas para este fin de caña simple, por la vibración de una caña de doble lengüeta. Dicha caña se denomina así por su materia origen pero también se denomina palleta, pita, boquilla...En los últimos tiempos, con mayor y menor fortuna, se emplean igualmente materiales sintéticos para evitar la incidencia que la humedad y la manipulación puede tener sobre la caña natural.

En nuestra kornamusa la digitación coincide, excepto una posición, con la gaita creándose entre ambas un vínculo común de modulación del sonido, con las diferencias evidentes que se derivan de la embocadura directa en el caso de la gaita y la reserva de aire en la kornamusa. Una muy similar digitación entre ambos instrumentos facilita su retro-aprendizaje, sobre todo de dulzaina a kornamusa.

El sonido real de nuestro clarín en SOL se mueve por debajo en el pentagrama –sonido más grave- que el común de los clarines de otras áreas, afinados generalmente en DO , SI b o incluso RE, dando, nuestra kornamusa, un menor timbre de sonido en la calle a la vez que un sonido más cercano a los parámetros habituales de otras formaciones musicales de nuestra música tradicional .

Para determinados ambientes o requerimientos musicales cambiamos dicho clarín por otro más corto (DO) , y por tanto, de sonido más agudo. SOL y DO, por lo tanto, son las tonalidades de nuestros clarines.

Roncón o bordón : Tubo más largo que van sobre el hombro izdo., se compone de reguladores de afinación y último tramo con caja de resonancia .Emite un sonido constante o de pedal que acompaña la melodía . Su sonido proviene de lengüeta simple –pallón- y se afina a la tónica del clarín. En nuestro caso SOL sonando 2 octavas por debajo de la tónica del clarín. Su longitud viene determinada por dicha tónica- Nota resultante con todo el tubo melódico cerrado- . Diseñado en 5 tramos (Cepo –sordo-, Pallón, 2 reguladores simples y regulador de copa) para ganar en versatilidad para distintos tonos y sus regulaciones .

Adaptable para tocar con clarín en Do con afinación SOL o Do.

Ronqueta o bordoneta : Segundo tubo sonoro de acompañamiento igual en su mecánica que el ronco pero con un sonido más agudo que éste (Más corto) . Afinado en SOL (Octava) o en RE (Quinta) respecto al bordón tocando con clarín en Sol. Diseñado en 4 tramos (Cepo –sordo-, Pallón, 1 regulador simple y regulador de copa).

Adaptable para tocar con clarín en Do con afinación DO (Octava) o Sol (Quinta).

Cepos : También denominados bujas, son las piezas de conexión entre el odre y los diferentes tubos sonoros y el soplador . Dichos tubos se insertan en los cepos atados al odre formando un todo por donde circula el aire .

Así explica Bernard el proceso de configuración de nuestra kornamusa partiendo de elementos iconográficos:

“Examinando las esculturas de cornamusas encontradas, vimos que tenían varios detalles comunes:

En primer lugar, el odre era portado bajo el brazo izquierdo, el ronco sobre el hombro izquierdo, y las manos colocadas (en todos los casos) en la posición que se emplea actualmente en estos instrumentos, en la flauta o la dulzaina.

La forma de los odres es muy sorprendente. En esta época lo habitual era emplear la piel de una cabra en su totalidad, aprovechando las patas delanteras y el cuello para colocar el soplete, puntero y roncós.

La forma de este odre hinchado (el de cabra), es muy diferente a los encontrados. Como curiosidad diremos que nuestros vecinos aragoneses emplean este tipo de odres al que visten con vistosos vestidos estampados.

Para conseguir la forma de los odres de kornamusa navarra, hay que partir de dos plantillas de cuero curtido, con la forma adecuada, y cosidas de manera que no pierda aire. Estos odres requieren más técnica de construcción pero tienen la ventaja de ser más ergonómicos para el músico.

Siguiendo con el estudio mencionado, comenzamos a comprobar la proporcionalidad entre el instrumento y el ejecutante.

En todos los casos, se encontraron coherentes y equilibradas dichas figuras, desde la perspectiva empleada para su proyección.

Dada esta mencionada relación, continuamos el trabajo, viendo que los punteros eran más largos que los que conocíamos: gallegos, aragoneses, escoceses, etc.

Conviene señalar que en aquella época los instrumentos no estaban “estandarizados” aunque seguían las tendencias de la moda en curso.

Cada artesano construía el instrumento siguiendo esta tendencia pero sin llegar a las afinaciones actualmente determinadas. No olvidemos, que la nota de referencia “La”(440Hz.) también llamado diapason, no aparece hasta el siglo XVIII.

Teniendo en cuenta todo ello, comenzamos a construir clarines para ver a donde nos llevarían sus respectivas tónicas, dentro de la tolerancia determinada por la no estandarización mencionada.

En todos los instrumentos de viento se cumple la ley física de cuanto más largo, más grave y a la inversa.

Dado que la tónica se da con los orificios tapados, y considerando el funcionamiento y comportamiento de los clarines de esta familia, el resultado fue una tónica alrededor del Fa.

En Europa central si se desarrollaron kornamusas de estas características, hoy catalogadas como medievales.

La digitación de estos instrumentos es fundamentalmente de dos tipos: abierta o lineal (como la dulzaina) y cerrada, en la que las notas de la mitad superior de la escala, se dan a diferencia de la abierta, tapando también algunos de los de las notas de abajo.

A estas alturas de nuestra exposición, se puede pensar que sabiendo la medida del ronco, se puede llegar fácilmente a la de la tónica del puntero.

El estudio de nuestras esculturas nos llevó otra vez a las medidas de nuestro clarín y a comprobar la fidelidad de la reproducción.”

Esta afinación no se emplea apenas en los clarines de las gaitas del estado, que trabajan más arriba en el afinador buscando un sonido más agudo para una mayor presencia al tocar en la calle. La kornamusa salida de nuestro proyecto es de sonido más grave y aterciopelado, dos tonos y medio por debajo en el afinador del sonido de otras gaitas vecinas donde la tonalidad más empleada es DO.

No obstante goza de gran sonoridad dado el buen comportamiento del clarín y su motor, la caña, donde se ha trabajado con especial exigencia por su complejidad técnica. Su tonalidad le permitiría tocar conjuntamente en diferentes formaciones de música tradicional, pero en este sentido y en este momento está todo por hacer.

No pretendemos con esta exposición parcial de esculturas, definir las características de nuestra kornamusa entendida como una verdad única con unas especificaciones cerradas, sino más bien partir del criterio, siempre matizable, que la iconografía nos aporta para recrear una cara de la realidad cultural de nuestro pasado. El tiempo y el lenguaje en su labor de síntesis sin complejos quizá se encargará de definir el contenido semántico de todo esto. Entendemos que el proyecto de la kornamusa en Navarra admite distintos puntos de vista y tipologías del instrumento sin que la diversidad contradiga, al menos hasta la fecha, criterios de rigor históricos.

Quizá llegue un día en que la evolución de las kornamusas en nuestros paisajes musicales tienda a la unificación del instrumento en términos de estandarización técnica, pero de momento el icono se viste de diversidad como diversa es nuestra realidad.

Para una más completa información iconográfica aconsejamos documentarse en el trabajo y libro-CD titulado "xirolarrua-gaita de bota- La cornamusa en el País Vasco de Juna Mari Beltrán Argiñena que puede verse en formato PDF en la web www.soinuenea.org . Es para nosotros una gran satisfacción ver el trabajo hecho por otras personas en este campo y poder contribuir en la medida de nuestras posibilidades.



Fases de recuperación

No somos los únicos ni los primeros, esperamos que tampoco los últimos, en indagar las posibilidades del instrumento en Navarra y resto de Euskal Herria, queremos ser un aporte más y quedamos abiertos a todas las sugerencias al respecto. En nuestro trabajo hay una serie de logros clave para la continuidad, detallaré los más importantes:

El trabajo de investigación y construcción por parte de Bernard Clemente, Alma Mater de las características iniciales morfológicas del instrumento. Su trabajo es esencial en la configuración de esta kornamusa. De su taller salen, a la postre, los 3 primeros instrumentos (Uno completo con los 3 tubos sonoros , otros dos incompletos) que sirven para ir definiendo un proyecto tangible. En pleno proceso inicial me uno a su iniciativa, durante cinco años colaboramos creciendo en proyección y sintonía para el objetivo marcado.

Adjunto imagen de la kornamusa realizada por Bernard donde se define tonalidad y características funcionales y estéticas.

- En Agosto del 2004 se presenta el instrumento en el Ayto. de Pamplona-Iruña con la presencia en el acto de Juan Antonio Urbeltz.
- Con motivo del 581 aniversario del Privilegio de la Union, los zaldikos de la comparsa de gigantes de Pamplona, bailaron unas danzas con nuestra kornamusa, despertando gran expectación. Tañe su kornamusa, mas tarde optimizada, Bernard Clemente.
- Se crea la Asociación de kornamusas, se consigue un local de ensayos, se trabaja un repertorio base, primeras salidas locales.....

Lamentablemente Bernard, por motivos laborales abandona, espero de forma sólo temporal, el proyecto quedando dicho trabajo en un vacío técnico y anímico que paraliza la iniciativa. Todo queda temporalmente truncado y a la espera de su reanudación.

- Tras cerca de dos años de dique seco decido continuar la labor emprendida allí donde quedó varada, completando los instrumentos con los que contábamos -Ambos incompletos-
- Se valora la opción de recurrir a gaiterías de fuera de Navarra donde ya tienen experiencia en cornamusas en sol (Medievales), como se hace en parte, pero por respetar al máximo las parámetros

establecidos por Bernard y establecer la factura del instrumento en nuestro entorno se recurre a Jose Luis Fraile para el torneado, resolución y mejora técnica de piezas y cañas en un nuevo impulso de materialización del proyecto.

- Creemos importante que nuestra kornamusa se construya en talleres de nuestro entorno para afianzar sus peculiaridades, ganar en cercanía resolutive, y sobre todo deje un poso en nuestro entorno para nuevos impulsos que pudieran darse en el futuro.
- Partiendo de la base del trabajo realizado con anterioridad y de la ayuda de diversas personas dedicadas a distintos aspectos relacionados con kornamusas se desarrollan nuevos aportes al instrumento en todos sus componentes incidiendo de forma especial en las posibilidades que buscamos en el clarín (tubo melódico y caña) para ganar en afinación , timbre y tesitura.
- Se realizan cambios de mejoras técnicas dentro del proceso , se indagan posibilidades de gaitas medievales salidas de diferente talleres de fuera e nuestra comunidad (Cataluña , Galicia y Aragón) haciéndoles partícipes de nuestro proyecto..... Válvulas, odres, cañas.... se mejoran.
- Agradecer en este punto a los gaiteros de Ayerbe, con mención especial a Chacho Carcavilla su ayuda técnica y el aporte de planos de musettes de misma tonalidad así como su apoyo y factura de cañas y clarines en DO y readecuaciones sobre el trabajo hasta la fecha realizado . Agradecer igualmente a Eugenio Gracia su puesta a nuestra disposición de parte de sus composiciones para gaita.

Imagen de musette de clarín largo, tonalidad SOL.



- Se reestablecen ensayos y se avanza en la labor pedagógica siguiendo un método de apoyo para un más reglado y eficaz aprendizaje del instrumento. Se selecciona un nuevo repertorio base y se trabajan armonías , se definen espacios donde la kornamusa puede tener sus pequeños espacios más idóneos....
- Vamos afianzando un grupo – Hazi beltza korna-musak- (Como en la adivinanza : Campo blanco, simiente negra, cinco bueyes y una reja) aludiendo a la letra y notas escritas a mano sobre el papel en blanco .También al color de la simiente del boj, madera donde durmieron parte de nuestros instrumentos.
- Se terminan cuatro nuevas gaitas completas en el taller de gaiteros de Pamplona y gaitería de Huesca completando las

tonalidades requeridas e incorporando todas las nuevas adecuaciones trabajadas , indagándose nuevas mejoras para futuras facturas. El resultado obtenido en los clarines dista ya de los modelos originales, iniciándose una nueva etapa en cuanto a sonoridad, estabilidad y afinación.



- Clarines en DO y SOL.



.....y llegamos al presente de esta historia inacabada. El resto del proceso esta, en su caso, por llegar.

Gracias a todas aquellas personas que se han acercado con aportes técnicos, apoyos de todo tipo, curiosidad, ánimo o crítica fundamentada. Quedamos abiertos, cercanos y a vuestra disposición cruzando las mugas del tiempo y del silencio.



A.O. -Primavera del 2013-
Contacto :948 - 22 64 95 / 676 974 869 / folklore@texartu.com

