

EUSKAL HERRI MUSIKA:  
BILKETEN ETA IKERKETAREN EGOERA

Xabier Etxeberria Adrien

# AURKIBIDEA

I. HITZAURREA .....	4
II. PLANTEAMENDU ETA AURKEZPENA .....	9
III. DATU BASEA .....	14
1. DISEINATUTAKO DATU BASEA.....	14
2. BILAKETAK: .....	19
3. SAILKAPEN ETA ORDENAZIO IRIZPIDEEI BURUZ:.....	24
IV. EUSKAL KANTUTEGIAK XX. MENDE ERDIRARTE.....	26
1. TRADIZIOZKO EUSKAL HERRI MUSIKAREN INGURUKO BILKETAREN LEHEN HASTAPENAK .....	26
2. EUSKAL HERRI MUSIKAREN IKUSKERA XX. MENDEAREN HASIERAN ..	35
3. AZKUE ETA AITA DONOSTIAREN LANAK.....	54
3.1 AZKUEK ETA DONOSTIAK FOLKLOREAREN ESPARRUAN EGINDAKO LANAK ETA LANOK ARGITARATZEKO INGURUABARRAK .....	54
3.2. KANTUTEGIAK EGITEAN ERABILITAKO BILTZE-IRIZPIDEAK .....	62
3.3 AZKUEREN ETA DONOSTIAREN KANTUTEGIEN EDUKIA.....	67
3.4 TRANSKRIBATZEKO IRIZPIDEAK .....	74
3.5 SAILKATZEKO, ORDENATZEKO ETA MAKETATZEKO IRIZPIDEAK ....	91
4. AZKUE ETA A. DONOSTIAREN KANTUTEGIEN ONDORENGOAK.....	105

V. EUSKAL KANTUTEGIAK XX. MENDE ERDITIK GAUR EGUNERARTE....	109
1. 1970. HAMARKADA ARTE .....	109
2. EUSKAL HERRI MUSIKA AZTERKETEN EGOERA .....	114
3. 1970 HAMARKADATIK GAUR EGUNERARTE .....	121
3.1. HERRI ITURRI ZUZENETATIK BILDUTAKO DOINUAZ TRANSKRIBATZEN DITUZTEN KANTUTEGIAK: .....	121
3.2 HERRI INSTRUMENTUEN PIEZAK JASOTZEN DITUZTEN BILDUMAK:.....	125
3.3 MUSIKADUN ANTOLOGIAK: .....	130
3.4 KANTUTEGI LITERARIOAK: .....	138
BIBLIOGRAFIA .....	141

# I. HITZAURREA

Tradiziozko herri-musika, normalean jatorri anonimoa izaten duena, belaunaldiz belaunaldi herri eta kulturetan sustraitu eta ospakizunetan, dantzetan, lanean, eguneroko bizimoduan... erabili dena, gaur egun krisian dagoela esan daiteke. Iraganean pertsonen bizimoduan lagun egiten zien eta, nola edo hala, bizimoduok arautu egiten zituen, adierazpen-bideak eskaintzeaz gain. Gaur egun, aldiz, gizarte-aldaketa sakonarekin bat, herri-musikaren joera berriak agertu dira, ikus-entzunezkoen laguntzaz, eta, horren ondorioz, tradiziozko herri-musika alde batera geratu da. Eta pertsona nagusien oroimenean eta gaur egun horren inguruan egiten diren birsortze-lanetan, musika horrek jatorrizko eginkizuna eta gizartean zuen lekua galdu ditu, eta berezko testuingurutik kanpo geratu da. Aurreko hori kultura-inguru askotan aplikatu daiteke, baita euskal inguruan ere.

Zernahi gisaz, horrek ez du esan nahi tradiziozko herri-musikak garrantzia galdu duenik. Garrantzitsua izaten jarraitzen du, gutxienez, hiru arrazoi direla bide. Hasteko, musika horrek ekoitzi duena lorpen artistikoa delako eta hori ikertzea eta gordetzea merezi duelako, ekoizpen artistiko guztiekin egiten den bezala, gaurkotasuna galdu arren. Jarraitzeko, esanahi historikoa duelako: iraganean garrantzitsua izan bada, orainaldia ulertzeko garrantzitsua da; izan ere, orainaldia, iraganetik urrundu arren, azken horretan sustraituta dago. Eta, amaitzeko –eta arrazoi hau antropologoentzat interesgarria izan daiteke–, tradiziozko eginkizunak galdu ondoren, beste eginkizun batzuk hartzen ari da: tradiziozko herri-musika nolabait birsortzen ari da, baina eginkizun berri batekin, hain zuzen ere, iraganarekin lotu nahi duen identitate espezifikoa azpimarratu nahi duen eginkizunarekin, aldi berean, egin dituen aldaketen jakitun izan arren.

Gaur egun, euskal herri-musika protagonismo berria hartzen ari da, neurri handian, lehen aipatu dugun identitate-eginkizun horri lotuta, eta, kasu askotan, musika horrek gora egin duela ikus daiteke: musika-eskoletan tradiziozko musika-tresnen eskolak ematen dira, eta goi-mailako trebakuntza-ekimenak ere sortzen dira, besteak beste, Musikene, Euskal Herriko Goi-Mailako Musika Ikastegia, eta, horretan, Kepa Junkerak *Musika tradizionalaren joera berriei buruzko azterketak* koordinatzen du; tradiziozko

musika-tresnen museoak daude, folk-talde berriak sortzen dira, jaialdiek gora egin dute, abesbatza askoren errepertorioan agertzen da, euskal herri-kulturaren esparruan lan egin eta herri-musikan ere arreta ipintzen duten erakundeak daude, etab.

Identitate-eginkizun horri lotuta, musika kultuan ere herri-musika erabiltzen da. Gai hori oso interesgarria da, are gehiago kontuan hartzen badugu euskal musika-folklorearen biltzen eta transkribatzen aritu diren autorerik garrantzitsuenek euren konposizioetan musika hori erabili dutela (esaterako, Aita Donostia eta Azkue), eta euren lanetan herri-musika erabili duten konpositoreek bilketa txikiak egin dituztela, beste autore batzuek bildu eta transkribatutako abestiak erabiltzeaz gain (esaterako, Guridi). Hala ere, herri-musika musika kultuan nola erabili den aztertzea ikerketa-lana da berez, eta horregatik, hemen lerro labur batzuk soilik idatziko ditugu, gaia zeharka aipatzeko.

Musika kultuak herri-musikara jo du inspirazio-iturri bila. Fenomeno hori esanguratsua izango da eskola nazionalak sortzean, XIX. mendearen erdialdean. Hain zuzen ere, une horretatik aurrera hasi zen konposizioan folklorea modu erregularrean kontuan hartzen. Aurretik, agertu agertzen zen, baina noizbehinka soilik, ukitutako lanetan eragin sakonik izan gabe.

Fenomeno horren sustraiak nazionalismo modernoaren sorreran daude, hain zuzen ere, Frantziako Iraultzak bultzatu eta nazioa eta Estatu lotzen dituen: nazio bakoitzak Estatu gisa eratzeko eskubidea du, hau da, subiranotasunaren azken subjektua da. Eta horrela eratutako nazioak, aurreko erresuma eta inperioen aurrez aurre, kideen kultura-identitatea berresten du indarrez eta modu solidarioan, eta subjektu kolektibo bihurtzen ditu. Hortik aurrera, oso garrantzitsua zen berezko identitate-ezaugarriak aurkitzea. Motibazio horiekin, sozietate intelektual asko sortu ziren eta, horrela, zientzia berri bat eratzeko bidea abiatu zen, Alemaniako Volskundeari jarraituz, *folk-lore* deituko dena, XIX. mendearen amaieran antropologiaren eskola britainiarrak hartutako izen anbigua. Hitz horren bidez, aldi berean, herriaren jakituria eta herriaren gaineko jakituria adierazten dira.

Euskal Herria ere joera horretan murgildu zen. 1851n, Antoan d' Abbadiak (1810-1897), aurrerago Pariseko Zientzien Akademiako lehendakaria izango zenak, "Fêtes basques" abian jarri zituen Iparraldean. Euskal festa hauek, inoiz lore joko izena eman

bazaie ere, herri jaiak ziren batez ere, eta ez literatur lehiaketak soilik. Poesia sariak bazituzten, baina baita era guztietako nekazaritza eta tradizio giroko txapelketak ere. 1879tik aurrera, jai hauek Hego Euskal Herrian egiten hasi ziren, euskal kultura tradizionala babestea eta ospatzea helburu zutela. Jai horiek euskal abestiak modu erabakigarrian baloratzen lagundu zuten, baina testuek piztu zuten arretarik handiena. Nolanahi ere, herri-melodiak bildu zituen lehenengo herrietako bat Euskal Herria izan arren (gogoan izan Iztuetarena, 1826an), Euskal Herriko folkloreak konpositoreengan ez zuen inongo eraginik izan hainbat urte igaro arte. Orduan, sentimendu nazionala zuten euskal musikariek folklorera jo zuten inspirazio bila, horrela, irrikatutako identitate hori areagotu egiten zuten eta.

Herri-musika hainbat modutara aprobetxatu da, eta modu horretan, hainbat emaitza lortu dira<sup>1</sup>. Euskal herri-musikara hurbildu diren konpositore entzutetsuen artean, Guridi, Usandizaga eta Aita Donostia aipa ditzakegu XX. mendearen lehenengo erdian, eta oraintsuago, Francisco Escudero, euskal folkloreaki estu-estutik lotutako lanak egiten dituenak. Era berean, XX. mendeko “abangoardiako musikaren” barruan, agerian edo ezkutuan “euskal asmoa zuten” lan batzuk sortu ziren, besteak beste, hurrengo hauen eskutik: Luis de Pablo, Bernaola, Larrauri, Acilu, Marco... Autore horiek herri-osagaiekin nolabaiteko lotura dute, esaterako, melodiari, erritmoari, tinbreari eta gaiari lotutako materialak hartzen dituzte herritik.

Baina hori guztia ez litzateke posible izango herri-musika bildu eta zabaltzeko aurretiazko lana egin gabe. Eginkizun hori oso garrantzitsua da hainbat arrazoi direla bide, besteak beste, hurrengo hauek: lehenengo, gu bizi garen garaian, ahozko tradizioen indarra ahultzeaz gain, bildu eta zabaltzen ez dena hil egin ohi da; eta herri guztiek utzi diguten musika-ondare baliotsua ezin dugu besterik gabe galtzen utzi. Bigarren, bilketari esker musika modu hori zorrotz aztertu daitekeelako eta, horrela,

---

<sup>1</sup> Folklore konposizioan nola erabili den ikusteko, Ondarraren testua (1983) irakur daiteke. Artikulu horretan, Ondarrak herri-osagai horren erabilerara hiru hurbilketa egiten ditu, hirurak euskal lanei aplikatuta. Lehenengo bidea herri-melodiak osorik hartu eta apaintzea da, apaindua egokiak dituzten harmonizazioen bidez. Lan horien aurrez aurre, herri-musikara hurbiltzeko beste bide bat da gutxi gorabehera melodia konkretuen errealitatean oinarritutako “musika ikusgarria”, askotan ideia faltsuetan oinarritzen dena. Herri-folklore konposizioan bizitzeko modu horrek, kasu askotan, giro hori herri-melodia konkretutik kanpo berregitea dakar. Amaitzeko, folklorea konposizioan erabiltzeko hirugarren bideak herri-kantuaren funtsezotasuna du oinarri; herri-osagaia bereganatzeko printzipioa abiapuntu hartzen da eta, ondoren, lanetan adierazi.

musikak duen balioa modu egokian baloratu. Hirugarren, horrela gorde eta baloratutako ondareak hor jarraitzen duelako, berrikuntzen inspirazio-iturri izateko zain, horretarako motibazioa dutenen esku.

Aipatutako bilketa eta zabalkunde lan honetan “Kantutegi” deitutako bildumek ezinbesteko garrantzia dute. Hauek dira, gure ustez, herri-musikaren inguruan jakituria eraikitzeke oinarritzko pausoa. Dena den, kantutegiek ere mugak badituzte herri-musikaren fenomeno orokorra ulertarazteko. Arreta osoa produktuan jartzen dutenez eta ez sormen-prozesuan, eta askotan bilketaren unean herri-musikaren gizarte-egoeraren isla ez diren produktuak hautatzean (hau da, lan batzuetan, musika-sustraietara begira herrikotzat jotzen dena hautatzen da, nekazaritza arlokoari eta arkaikoari lehentasuna ematen zaio, etab.), ez dute arretarik jartzen herri-musikaren kultura-inplikazioetan, ez dute behar beste baloratzen musikak osagai dinamiko moduan duen garrantzia, gizakiaren gizarte-bizitzan parte hartu eta gizarte hori eraikitzen duen osagai moduan, musika-gertaeraren gizarte-egineran esanguratsuak izan daitezkeen musikaz kanpoko osagaiak ahazten dituzte, etab. Dena den, oraindik ere, gure ustez, herri-musika aztertu eta zabaltzeko pribilegiozko baliabidea dira.

Bestalde, gaur egungo etnomusikologian gero eta gehiago agertzen diren ikuspuntu antropologikotik egindako lanak ere kritikatu daitezke. Lan horiek, sarritan, fenomeno batzuk aztertzerakoan, besteak beste, tradiziozko musikaren balorazio ideologikoa, errepertorio jakin baten gizarte-banaketa, herri-musikaren transmisio-bideak, sinbologia, funtzionaltasuna, sormena, etab., alde batera uzten dute musika-ikerketara.

Shima Aromek (1981) adierazi duen bezala, herri-musikak esparru sozio-kulturalean duen eginkizun zehatza gorabehera, egitura jakin bat dauka, erregelekin eta teoria inplizituarekin. Aurreko hori oinarri hartuta, herri-musika aztertzeko bi ikuspegi har daitezke: gizarte-gertakari moduan hartzen duen ikuspegia (etnologia) eta sistema formal moduan hartzen duen ikuspegia (musikologia). Eta lehenengo ikuspuntuari helduz, ikerketa egiteko bi dinamika erabil daitezke: orokorretik (kultura) partikularrera (musika), edo partikularretik orokorrera. Eredu epistemologikoen aniztasun horren aurrean, Timothy Rice (2001 –jatorrizko artikulua 1987koa da-) diziplina-eredu berria proposatzen ahalegintzen da, gaiari buruzko ikuspegi musikologikoaren eta

antropologikoaren arteko tenkadura gainditzeko eta gizarte-zientzietako beste paradigma batzuk modu harmoniatsuan bateratzeko.

Edonola ere, diziplina etnomusikologikoaren inguruko eztabaida horrek lan honen mugak gainditzen ditu, honako hau lan aplikatua da eta. Behin puntu honetara iritsita, gure ustez egokia da gaien interesa duen irakurlea argitalpen honetara igortzea: CRUCES, F. et al. (edit.) (2001) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madril, Trotta. Lan horretan, etnomusikologiaren ikuspegi panoramikoa eskaintzen da (historia, objektua, notazioa eta transkripzioa, eredu epistemologikoak, musika-analisia, erabilerak eta funtzioak, abestiaren egitura eta gizarte-egitura, etab.). Horretarako, azken berrogeita hamar urteetan gai hori landu duten egilerik esanguratsuenen artikulu hautatuak jaso dira (Myer, E. Von Hornbostel, Nettl, Merriam, Hood, Rice, Balcking, Arom, Meyer, Keil, Lomax, Feld, Kartomi, Robertson, Frith eta Finnegan). Beste lan interesgarri bat Luis Diaz Vianaren *Música y culturas* liburua da, 1993an Eudema Antropología argitaletxeak kaleratua. Argitalpen horren 6. kapituluak, XVIII-XIX. mendeetatik aurrera etnomusikologia zientzia gisa eratzen lagundu duten eduki teorikoen eta pentsamendu-ildoak sistematizazioa jaso da. Sistematizazio hori 1972an egin zuen Richard M. Dorson ikerlari iparramerikarrak.



## II. PLANTEAMENDU ETA AURKEZPENA

Euskal herri-musikaren inguruan dagoen materialaren sistematizazioa eta azterketa burutzea da proiektu honen helburua, errealitatearen mapa gisa hartuta, musika horren ezagutzan sakontzeko egin behar duguna diseinatu ahal izateko. Honekin batera, dauzkagun material guztiak eta beraien irismen eta erabilgarritasuna era argi eta praktikoa batean ezagutzera ematea bilatzen dugu, musika honetara hurbiltzen den edonork bere asmoetarako egokiena izan daitekeen lana aurki dezan.

Liburu- Datu Base honetarako euskal herri-musika kantuen eta moldaketen bildumak aztertu ditugu (argitaratutako kantu solteak –konponketak adibidez- kanpoan geratzen dira). Horretarako ondoko zentroetara jo dugu: Eresbil (Errenteria), Euskaltzaindiako Azkue Biblioteka (Bilbo), Bizkaiko Foru Liburutegia (Bilbo), Sancho el Sabio Fundazioa (Gasteiz), Euskal Museoa-Musée Basque (Baiona) eta Herri Musikaren Txokoa (Oiartzun).

Zentro horietan ahalik eta dokumentu gehien aztertu ditugu, baita euskal herri-musika bezala kontsideratzea eztabaidagarri diren kantuak jasotzen dituzten bildumak ere, hala nola kantagintza berriko kantuen bildumak, kanpoko doinuak euskaratzen dituztenak etab. Dokumentu hauek, dena den, bildumen panorama zabalaren erakusgarri bezala jaso ditugu eta ez modu exhaustibo batetan.

Aurrerago joan aurretik, herri musika moduan zer kontsideratzen dugun argitzea komeni dela uste dugu, honen arabera aukeratu bait ditugu lan honetan jasotako bildumak, nahiz eta, goian adierazi dugun bezala, bildumen panorama zabala erakutsi nahirik, gure definizioan era fortzatu batean sartzen diren dokumentu batzuk ere jaso. Bestalde, definizioan ondo egokitzen diren erdarazko kantuen bildumak, hauen adibideak jaso baditugu ere, ez dira gure lanaren preferentzia izan.

Hona hemen guk herri-musikagatik ulertzen duguna: **herri batek berezkozat hartzen duen ahozko transmisiozko abesti eta pieza instrumental multzoa**. Hauek bai anonimoak (kantu tradizionalak) zein autore jakin batek eginak izan daitezke

(kantagintza berria adibidez), baina, edozein kasutan, herriak denborarekin asimilatu egin dituenak. Gure lanaren kasuan, herri hori Euskal Herria da, honegatik musika honen gaineko bilduma orokorrek kontuan hartu ohi duten lurraldea kontsideratzen delarik: Euskal Autonomi Erkidegoa, Nafarroako Foru Erkidegoa eta Ipar Euskal Herria.

Kantu tradizional moduan ulertzen direnak, denboraren froga gainditu dute, belaunaldi ezberdinetan zehar transmitituak izan direlarik. Kantagintza berriaren kasuan ostera (zentzurik zabalenean), ikustear dago oraindik, kasu askotan, zeintzuk mantenduko diren herritarron memorian, herriak asimilatu egin dituenaren seinale. Gainera, gizarteak izan dituen aldaketa sakonekin bat, eta komunikabideen hedapen masiboaren ondorioz, gaur egun, abestu baino, kantuak kontsumitu eta entzun besterik ez da egiten neurri handi batean. Arrazoi hauengatik, musika honetara hurbiltzen diren hainbat lan etnomusikologikok, kantuez aritu baino, fenomeno eta azterketa orokorrak burutzen dituzte.

Gure lana kantu konkretuak jasotzen dituzten bildumetan oinarritua dagoen heinean, denboraren froga gainditu duten horiek nabarmenduko zaizkigu, hau da, kantu tradizionalak. Eta kantagintza berriko edo egile ezagunen kantuak jasotzen dituzten lanekin kontu handiaz ibiliko gara aukeratzeko orduan. Autore konkretu baten bilduma gure data basean sartzeko egile horren kantuen kopuru esanguratsu bat herritarron artean ondo hedatua egon behar du, bestela egile ezberdinen antologiak baino ez ditugu jasotzen, eta hauek aukeratzeko orduan ere, kontu handiaz ibili gara. Argi dago, dena den, puntu honetan mugak non dauden zehaztea ez dela gauza erreza.

Aurreko atalean aipatu dugun moduan, ostera, fenomeno berriak aztertzen dituzten lan askok, herri musika produktuen bilduma soiletan baino, herri musikaren kontestualizazio zabalagoan (gizartean eta kulturean) eta honen aspektu prozesualen azterketan jartzen dute arreta. Honen arabera, herri musikari ematen zaion definizioa guk emandakoaren ezberdina izan daiteke, eta herri musika moduan gaurko herritar eta hiritarrek entzuten duten musika kontsideratu (jatorria edozein dela ere) eta ez bildumetan gordetako kantu tradizional "fossilizatuak". Guk jarrera hau aintzakotzat hartzen dugu, azterketa hauen beharra ikusiz, hala nola prozesu global eta esanguratsuak aztertzen dituzten lanenak. Azken finean, abiapuntu ezberdinen

arabera, lan eta azterketa ezberdinak izango ditugu, baina, edozein kasutan ere, ez ditugu kontrajarriztat ulertu behar, osagarritzat baizik.

Lan honetan, emandako definizioaren arabera ahalik eta bilduma gehien jaso nahi izan baditugu ere, dokumentu guztiak biltzea ia ezinezkoa da, eta transkripzio gutxi batzuk jasotzen dituzten hainbat artikulu (liburu eta aldizkari ezberdinetan zehar sakabanatuak<sup>2</sup>), bandarako eta instrumentu taldeentzako hainbat konponketa (lehen aipatutakoak bezain sakabanatuak), herrietako jaietako peña, murga eta ingurukoak, herri musika adibide batzuk jasotzen dituzten musika eta poesia originalen bildumak, herri musika hitzekin agertzen diren erabilera pribaturako hainbat orrialde etab., kanpoan geratzen dira, nahiz eta aipatutako kasu guztientzako dokumentu batzuk jaso ditugun. Hori bai, guztiz exhaustiboa izatea ezinezkoa bada ere, lehen aipatutako zentroetan aurkitzen diren musikadun kantutegi guztiak eta kantutegi literarioen bilduma esanguratsua jasotzen ahalegindu gara.

Bertsolaritza gai ezberdin bezala kontsideratzen dugu, horregatik salbuespen berezi batzuk aparte, ez dugu bertsolaritzarekin erlazionatutako lanen azterketarik burutzen. Kantu erlijioso edo “kantikak” ere gauza berezia dira, eta, bertsolaritzaren kasuan bezala, salbuespen batzuk baino ez ditugu jasotzen. Kantu erlijiosoen bilduma hauek normalean erabilera erlijioso konkretu baterako material bezala planteatzen dira. Kantuak herritarrei daude zuzenduak, baina gehienak egile ezagunek eginak dira.

Lanaren aurkezpenari gagozkiola, honek bi euskarri ezberdin erabiltzen ditu. Alde batetik, Interneten bidez kontsultatu daitekeen data basean aztertutako kantutegi guztien fitxategia aurkituko dugu<sup>3</sup>. Ondoren, testu idatzian, bilduma hauen aurkezpen estrukturatu eta kontestualizatua burutu, eta euskal herri-musikaren ezagutzan sakontzeko giltza izaten jarraitzen duten bi obren analisi eta balorazio kritikoa luze-zabal garatzen dugu. Bi lan hauek Azkue eta Aita Donostiaren bildumak dira.

---

<sup>2</sup> Horietatik oso ensaguratsua da *Txistulari* aldizkaria.1927an sortu zenetik gaur egun arte egindako lana, ez bakarrik txistuari buruzkoa, euskal- herri musikari orokorrean begiratuta baita, bereziki azpimarratu behar da. Baina proiektuaren fase honetan (kantutegiei zuzendua) kanpoan geratu dira aldizkari honetako artikulu eta partiturak.

<sup>3</sup> Datu-basea ondorengo sail batean azaltzen dugu.

Bilduma hauen analisia burutzerako orduan, alderdi hauek hartu ditugu kontuan:

- Bildumen eta azterketen egileengana eta euren garaira hurbiltzea
- Argitalpenen inguruabarrak
- Egileen pentsamolde musikologikoa.
- Azterketetan eta bildumetan erabilitako metodologia eta irizpideak
- Aztertutako inguruak, testuaren eta musikaren balioa, baliozkotzat emandakoa eta baztertutakoa.
- Transkribatzeko, sailkatzeko, antolatzeko eta maketatzeko irizpideak

Kantutegien aurkezpenerako ildo kronologikoa jarraitzen dugu XX. mende erdialdeko bildumetaraino. Momentu honetatik aurrera, eta zehazki esateko, 1970. hamarkadatik aurrera, materialen enfokeen panorama zabalagoa dela eta, hauek kontuan hartzen dituen ordenazioa aurkezten dugu, nahiz eta irizpide kronologikoa baztertu ez. XX. mende erdia ardatz bezala aukeratzeko, beste arrazoi bat izan dugu ere: 1950erainoko kantutegiekin lan honen osagarri kontsideratu daitekeen beste lan bat badagoela, 1998an argitaratua eta Eresbilek prestatua. Lan horrek, *Kontrapas : 1950 aurreko kantuen eskola-katalogoa*, 1950erainoko 33 kantutegien abestien hustuketa burutzen du (doinu instrumentalak kenduta). Beraz, lan honetan kantutegiak aurkeztu eta aztertzen dira, eta Eresbilek prestaturikoan kantutegiotan aurkitu daitezkeen dokumentuak adierazten dira, hauen grabaziorik dagoen aipatuz.

1970. hamarkadatik aurrerako kantutegien aurkezpenerako, herri iturri zuzenetatik bildutako doinuak transkribatzen dituzten kantutegiak, herri instrumentuen piezak jasotzen dituzten bildumak, musikadun antologiak, eta kantutegi literarioak bereiztu ditugu. Sailkapen hau, egia da, nahiko murriztailea da, eta gaiarenganako hurbilketa konkretu bat antzematen du. Izan ere, euskal herri-musika lanak ikuspegi ezberdin ugarietik habiatuta ikertu daitezke. Guk ikuspuntu tekniko-musikala aukeratu dugu. Dena den, hurrengo atalean kantutegien datu basea aurkeztean ikusi ahal izango dugun moduan, datu baseak, eskaintzen duen sailkapen zabal eta ezberdinak direla medio, kantutegienganako hainbat hurbilketa ezberdin posibilitatzen ditu. Horien artean, guk, liburuan burutzen dugun esposizio eta azterketarako, bat aukeratu dugu.

Hala ere, onartu behar dugu datu basearen diseinuan ikuspuntu tekniko-pragmatikoa nabarmentzen dela. Horrela izanik, euskal herri-musika fenomenoaren azterketarako hurbilketa batzuk ez ditugu kontuan izan: sinbolikoaren analisia, bildumen motibazio politikoak etab. Dena den, gure desira da ere lan hau beste ikusmira ezberdinetatik habiatutako ikerketak burutzerako orduan lagungarri izatea, lan hauek guztiz beharrezkoak ikusten bait ditugu.

### **III. DATU BASEA**

#### **1. DISEINATUTAKO DATU BASEA**

Gure intentzioa eremu ezberdinak exhaustibo eta bereizgarriak diseinatzea izan da (datu bat eremu ezberdinetan sartzerik ez izatea), sailkapen ahalik eta zehatzena egiteko, bilaketa eta estatistikak errazteko asmoz. Dena den, kasu puntual batzuetan datu bat bi eremu ezberdinetan sartu ahal izatea ekiditzea ezinezkoa izan zaigu. Eta bestetan, dokumentu batzuentzako eremu baten barruan sailkapen aukeraketa bat bakarra izatea ere ezinezkoa izan zaigu. Azken honen adibide bat: haur kantuen bilduma batzuentzako “Kantutegi” eremuaren barruan agertzen diren “Antologia genero bati lotuak” eta “Antologia pedagogikoak” sailkapen biak dira egokiak. Era horretako kasuetan aukera bat hartu behar izan dugu bestea baztertuz.

Data basearen lehenengo 15 eremuak dokumentuen deskribapen bibliografiakorako dira. Hain zabala egin badugu, material ezberdin guztiak ondo sartu ahal izateko izan da. Baita bilaketa zehatzak ahalbideratzeko ere. Argi dagoenez, ezinezkoa da argitalpen batentzako eremu guztietan idaztea. Kasu hauetan hutsik uzten ditugu. Aipatu behar dugu ere aztertutako materialetan kontuan hartutako, edo ez hartutako, irizpideak hain ezberdinak izanik, gu fitxa guztietan sistematikoak izaten saiatu bagara ere, ez dugula hau guztiz lortzerik izan.

Hurrengo bi eremuak dokumentua aurki daitekeen artxibo edo liburutegiak, eta liburutegi horietan duen sinatura adierazteko dira. Azterketa honetarako, argitalpenen azken edizioarekin lan egiten saiatu gara. Hori bai, edizio hori zenbatgarrena den eta lehenengoa zein urtetakoa den adieraziz. Azkeneko edizio hori liburua aurkitzen den artxibo guztietan topatu ez badugu, berau gordetzen dutenen izenak “negritaz” jartzen ditugu.

Ondorengo eremuak lanen sailkapen eta baloraziorako diseinatu ditugu. Fitxaren eskuineko zutabearen agertzen diren lehenengo bi eremuetan kantutegien sailkapen

ezberdinak jasotzen dira. “Kantutegi” eremuarekin batera, “Partitura Landua” eremua aktibatua egongo da kasu batzuetan, eta desaktibatua besteetan. Lehenengo aukerak, kantutegia harmonizazioen bilduma bat dela adierazi nahi du (eremu hau ez da inoiz bakarrik aktibatua egongo pieza solteen partiturarik jasotzen ez dugulako data base honetan).

Aurreko eremuak “Azterketa eta ikerketak” eta “Grabazioak” eremuekin konbinaturik agertu daitezke ere. Lehenengo aukerak liburua transkripzioei atal bat eskaintzen dien azterketa edo transkripzio ugari jasotzen dituen ikerketa bat dela adierazten du (kanpoan geratzen dira testuan esaten dena argitzeko transkripzio bakan batzuk jasotzen dituztenak). Bigarrenak, kantuen partituraz gain, hauen grabazioa, edo hauen selekzio batena, eskaintzen dela. Ondorengo puntuan hau gehiago azalduko dugu.

Ezkerreko zutabeetan dauden “Dokumentu Mota” eta “Modua” eremuak goian seinalatutako osagarri bezala kontsideratu daitezke, eta, gero ikusiko dugun moduan, dokumentuen bilaketan oso erabilgarriak izango zaizkigu. Lehenengo eremuan, aztertzen dugun lana testua bakarrik den, edo testua partiturekin lagundua, partiturak bakarrik edo partiturak testuarekin lagunduak, audio soportean, ikustentzutezkoak eta multimedia eta soportean idatzia gehi audioa aukerak agertzen dira. Aukera guzti hauek aurkezteko modu ezberdinak aipatzen dira ere. Ondoren, “Modua” eremua dokumentua aurkezteko erari dagokio. Hau da, azertu dugun materiala, aipatutako artxibo edo liburutegian aurkezteko era: originala, kopia edo fotokopia edo faximila (ez da jatorrizko edizioari buruzko informazioa).

Urdinez koloreztaturik dauden eremuen azalpena alde batera utzita, “Maila” eremuarekin topo egiten dugu orain. Eremu hau euskal herri-musikaren errigorezko dibulgazio eta azterketa lanak iruditu zaizkigunak seinalatzeko erabiltzen dugu (beste lanen fitxetan eremu hau desaktibatuz egongo da). Bi kategoria bereizten dira: Dibulgazio Zientifikoa. (ondo estrukturaturako ezagupen errigurosoak eskaintzen dituenen, baina berritasunik aurkeztu gabe) eta Aportazio Zientifikoa (metodologia egokia erabiliz, ezagutza berriak eskaintzen dituenen).

Honekin, dena den, ez ditugu lan “onak” eta “txarrak” bereizi nahi. Kantutegi asko xume izatearen helburuarekin jaiotzen dira, eta, perspektiba horretatik, nahiz eta lan

zientifiko estrukturatua izatetik urrun egon, bere helburuetan oso egokiak eta erabilgarriak dira. Honen inguruan hona hemen Arabako Foru Aldundiak argitaratutako *Euskal Kantutegian* (2002) irakur dezakeguna: “Gure herrian, abestiak modu sistematikoan biltzeko kantutegi kultuen ondoan (...) bazeuden modu ez hain sistematikoa eta metodikoan egindako lanak ere, haiek baino askoz ere zabalkunde handiagoa zutenak: gure kanta paper eta kantutegi apal-apalak. Guztiek ezaugarri berberak zituzten: soiltasuna, edizio eta tipografia eskasa, paper merkea, eta, aitzitik, zabaltzeko gaitasun paregabea. (...) Ez nuen sekula edo ia sekula inor ikusi katedradun ospetsuaren testuak erabiltzen geure tabernetan (...). Bai ordea liburuxka apal horiek” (Pedro Sancristovalek idatzitako sarreratik)

Eremuen azalpenarekin jarraituz, ondoren datozenak bildumek jasotzen dituzten kantuen iturriei buruzkoak dira. “Iturriak” deituriko eremuan hiru aukera agertzen dira: “Bai”, transkribatutako kanta bakoitzaren iturria zein den argi geratzen denean (landa lanean jaso bada, lekukoarena, eta antologia baten kasuan bagaude jatorrizko kantutegiarena). “Ez”, ez bada ezer aipatzen. Eta “Bibliografian edo antzerako” lan osorako iturriak seinalatzen direnean, bai sarreran, zein bibliografia aipatzerakoan (lekukoen zerrenda landa lanean jasotako doinuentzako, eta materialak lortzeko erabilitako jatorrizko kantutegiak antologientzako), baina abesti<sup>4</sup> bakoitza zehazki nondik ateratzen den argitzen ez denean. “Berezitasunak” deituriko eremuan lanean erabilitako iturriei buruz argibide gehiago ematen dira, beharrezkoa deritzogun kasu guztietan. Aitortu behar dugu eremu honen tamaina oso txikia geratu zaigula bertan idazten ditugun argibide guztientzat. Arratoiarekin eremuan sakatu ondoren, hau zabaldu egiten da, bertan idatzitako guztia ikusi dezakegularik (beste eremuetan ere berdin funtzionatzen du).

Gero, argitalpenek batzen duten herri-musikarentzat sailkapenik ematen duten aztertzen dugu. “Abestien sailkapena” eremuan sailkapen hau jasotzen duten edo ez adierazten dugu, eta “Sailkapena” eremuan lanek erabilitako sailkapena adierazten dugu liburuan bertan agertzen den terminologiarekin (horregatik kurtsiban idazten dugu. Kurtsibak, aztertzen dugun liburuan agertzen den terminologia erreproduzitzen ari garela adierazi

---

<sup>4</sup> Terminologiari buruzko oharra. Gure lanean “kanta” eta “abesti” eta “ahaire” hitzak sinonimo moduan erabiltzen ditugu. Batzutan ere, nahiz eta sinonimoa ez izan, “doinua” hitza erabilili izan dugu berdina adierazteko. Dena den, puristak izanda, doinua kantuen ezaugarri bat baino ez da.



nahi du, bai hemen zein beste eremuetan). Normalean abestien sailkapena agertzen ez duten lanentzako ez dugu eremu honetan ezer idazten. Dena den, genero bakar baten inguruan egindako lanen kasuan, nahiz eta genero horren barruan sailkapenik ez egin, genero hori zein den seinalatzen dugu. Sailkapenaren inguruan oharren bat idaztea egoki deritzogunean, hemen idatziko dugu baita ere<sup>5</sup>.

Ondorengo lau eremuak lanak enmarkatzen diren lurraldeari buruzkoak dira. Lehenengo probintzia batera mugatzen diren edo ez agertzen dugu. Probintzia batera mugatzekotan, hurrengo eremuan probintzia hau zein den esaten da. Baliteke gainera jorratutako gaia oraindik geografikoki mugatuagoa egotea, eta herri edo eskualde bat soilik hartzea. Hori seinalatzeko hurrengo bi eremuak diseinatu ditugu. Kasu honetan “Probintziala” eremuan “Ez” markatzen dugu, baina “Probintzia” eremuan herri edo eskualdea zein probintzian aurkitzen den aipatzen dugu.

Azkenerako utzi dugu urdinez enmarkaturiko eremuak: “Edukia” eta “Lanaren konfekzio irizpideak eta oharrak”. Lehenengoan, liburuaren edukia, era labur, baina ahalik eta zehatzen adierazten saiatu gara. Estructura konplexua ez duten lanen fitxetan zuzenean bertan irakur dezakegunaren laburpen bat idazten dugu edo jasotzen diren transkripzio kopuruak aipatu. Beste kasu batzuetan, liburuak aurkezten duen estrukturazioa erreproduzitzen dugu (beti ez da zehazki liburuak aurkibideetan agertzen dutena). Horrekin batera, parentesi artean liburuaren atal bakoitzean zer idazten den (izenburua bakarrik edukia argi uzten ez duen kasu guztietan) eta atal bakoitzaren luzera orrialdeetan adierazten dugu. Azken honetarako datuak borobiltzen ditugu, beraz, batzutan zenbaki guztiak ez dira zehazki lotuko.

Kantu bilduma askotan, transkripzioez aparte sarrera bat aurkitzen dugu, baina hau lanaren girotze bat baino ez denean, datu adierazgarririk eman gabe, ez dugu eremu honetan aipatzen. Abestien sailkapena erakusten duten kantutegi batzuetan, sailkapen hau liburua estrukturatzeko erabiltzen da. Kasu hauetan datuak “Sailkapena” eremuan jasotzen ditugunez, hemen ez dira berriro aipatzen. Edukiaren esposaketarekin batera batzutan gure balorazio kritikoa ere adierazten dugu.

---

<sup>5</sup> Herri musikaren sailkapen eta ordenazioari buruz ondorengo atal batean hitzegiten dugu.

Azkenik, “Lanaren konfekzio irizpideak eta oharrak” adierazten ditugu. Hauek dira azterketa hau burutzeko kontuan hartzen ditugun puntuak:

- 1- Bilketa lanean jarraitutako irizpideak, landa lanean bildutako kantuen transkripzioak dakarten argitalpenetarako eta, antologiaren kasuan, eskaintzen dituzten transkripzioak aukeratzeko jarraitutako irizpideak.
- 2- Transkripzio irizpideak, landa lanean bildutako abestiak transkribatzen dituzten lanentzat. Baita testuari eta itzulpeni dagozkienak.
- 3- Sailkapen eta ordenazio irizpideak (Sailkapena aurreko eremu baten jartzen dugu, lehen adierazi dugun bezala. Eremu honetan sailkapen horren barruan dokumentuak ordenatzeko irizpideak aztertzen ditugu).
- 4- Maketazio eta edizioan jarraitutako irizpideak.
- 5- Doinuen harmonizaziorako jarraitutako irizpideak.

Dena den, eremu honetan lanetan espresuki azaltzen diren irizpideak adierazten ditugu soilik. Hau da, ez dugu goian seinalatutako punturik aipatzen liburuan honi buruz ezer idazten ez bada. Horrela, eremu hau hutsik agertzen duten fitxak ikus ditzakegu. Honek, aztertutako lanak aurreko eremuetan seinalaturik ez dagoen beste ezer aipatzen ez duela esan nahi du. Espresuki aipatzen ez diren lanen konfekzio irizpideak lan esanguratsuenak iruditu zaizkigunentzako aztertzen ditugu ondoren idazten dugun testuan (ez data basean). Salbuespen moduan ordenazio kriterioak ditugu. Kasu honetan nahiz eta aztertutako lanean ordenazioari buruz ezer idatzi ez, guk lanean zehar transkripzioak ordenatzeko modua adierazten dugu, hau burutzeko irizpide koherente bat ikusten denean. Bestalde, eremu hau, aztertzen ari garen lanari buruzko beste zenbait ohar idazteko erabiltzen dugu, honelakorik egitea komeni dela uste dugunean.

## 2. BILAKETAK:

Behin “Bilatu” botoia sakatuta, plantilla huts bat agertuko zaigu. Bertan edozein eremu edo eremuetan nahi duguna idatzi dezakegu. Ondoren “Enter” tekla edo arratoiarekin “Find” kasila sakatuz gero programak eremu horietan guk idatzitako hitzak dituzten fitxak erakutsiko dizkigu. Honela, oso bilaketa zabalak burutu daitezke, edozein eremu edo eremuren konbinazio, bilaketaren abiapuntu bezala erabil daitekeelako.

Zenbat eta eremu gehiagotan idatzi, bilaketa zehatzagoa egingo dugu. Orain azalduko duguna, ordea, beste bilaketa zabalago batzuk egiteko ditugun aukerak dira.

“Partitura landua”, “Azterketa eta ikerketa” eta “Grabazioak” eremuetan “xxxxxxxx” jarrita, kantuak harmonizatu gabe eta grabaziorik jasotzen ez dituzten kantutegiak aurkituko ditugu. “Partitura landua” eremuan “+” idazten badugu, harmonizaturiko doinuen bildumak agertuko zaizkigu (zerbait gehiago murriztu nahi badugu “Azterketa eta ikerketa” eta “Grabazioak” eremuak desaktibatu ditzakegu “xxxxxxxx” jarritz). “Azterketa eta ikerketa” eremuan “+” idatzita kantuak biltzen dituzten azterketak agertuko zaizkigu, eta “Grabazioak” eremuan “+” jarrita grabazioak dakartzaten bildumak (era berean, hemen ere beste eremuak desaktibatu ditzakegu).

Bilaketa zehatzago bat nahi badugu, aurrekoari “Dokumentu Mota” eremuak eskaintzen dizkion aukerak gehitu diezazkiokegu.

- 1- Eremu honetan “1-Testua” aukeratzen badugu kantutegi literarioak agertuko zaizkigu.
- 2- Eremu honetan “2-Testua Partiturekin” aukeratzen badugu, “Azterketa eta ikerketak” eremuan “xxxxxxxx” markatuta, batez ere literarioak diren kantutegiak, baina partitura batzuk jasotzen dituztenak aurkituko ditugu. “Azterketa eta ikerketak” eremua aske utzita partiturak biltzen dituzten azterketak ere agertuko zaizkigu.
- 3- Eremu honetan “3-Partitura(k)” aukeratzen badugu biltzen dituzten kantuen azterketarik ez dakarten kantutegiak agertuko zaizkigu.

4- Eremu honetan “4-Partitura(k) Testuarekin” jartzen badugu biltzen dituzten abestien gaineko edo burututako lanaren inguruko azterketak idazten dituzten kantutegiak aurkituko ditugu.

Honekin batera “7- Soporte idatzia audioarekin” eta “8- Soporte idatzia + Multimedia” aukera ere badago, idatzizko lanarekin batera grabazio bat eskaintzen denean (bere aukera ezberdinetan: testua, testua partiturekin, partiturak, partiturak testuarekin). Kasu bakan batzutan topatu dezakegun beste aukera bat “5- Audio azalpenekin” da, audio soportearekin batera ematen den liburuxkan transkripzioen bilduma badago (salbuespen kasuak dira)..

Nahi izanez gero, hau gehiago zehaztu dezakegu, aurreko aukera bakoitzarentzako posibilitate ezberdinak daudelako: eskuidatzia, imprimatua, soporte informatikoa, informatika artxiboaren koipa, mekanografiatua, mikrofitxan, argitalpen periodikoan eta liburu kapitulua.

Aurreko eremuekin, ikusi dugun bezala, kantutegi mota ezberdinak aurkitu ditzakegu. Baina bi mota hauentzako, gure data basean beste sailkapen bat egiten da, kantutegiek bildutako doinuen arabera edo kantutegien helburuen arabera. Sailkapen hau “Kantutegiak” eremuan aurkitzen da:

- 1- Historikoak: Azkue eta Donostiaren lan sistematikoen aurrekoentzako. Kasu askotan piano eta ahotserako egokitutako transkribapenak agertzen dituzte. Honela bada “Partitura Landua” eremua ere aktibatua izango dute.
- 2- Orokorrak: landa-lanean bildutako genero ezberdineko kantak batzen dituztenentzat.
- 3- Instrumentuak: Herri iturrietatik, edo herri interpreteen errepertorioetatik transkribatutako instrumentuen doinuak jasotzen dituzten bildumak. Kasu honetan “Edukia” eremuan instrumentua aipatzen dugu. Honela bilaketa zehaztu daiteke. Transkripzio hauek ez ditugu partitura landu bezala kontsideratzen. Kasu batzutan herri iturrietako errepertorioko doinuak eta partitura landuak (moldapenak, teknikan trebatzeko ariketak etab.) jasotzen dituzten bildumak agertuko zaizkigu. Kasu hauetan “Partitura landua” eremua aktibatua egongo da baita.

- 4- Antologia: aurretik iturri ezberdinetan argitaratutako genero ezberdineko kanta batzen dituztenentzat.
- 6- Pedagogikoak: landa-lanean bildutako kanta batzen dituzten helburu pedagogikoko kantutegiak.
- 7- Antologia Pedagogikoak: aurretik iturri ezberdinetan argitaratutako kanta batzen dituztenak, helburu pedagogiko batekin (batzutan helburu hori hizkuntzarekiko izaten da batez ere).
- 8- Pedagogia instrumentala: instrumentu bat jotzen ikasteko/trebatzeko prestatutako materiala (konponketak badira “Partitura Landua” eremua aktibatua egongo da baita).
- 9- Genero bati lotutakoak: landa-lanean bildutako genero bati (zentzu zabalean) buruzko kanta biltzen dituzten kantutegiak.
- 10- Antologia Genero bati lotutakoak: aurretik iturri ezberdinetan argitaratutako genero bati buruzko kanta batzen dituztenentzat.
- 11- Autore ezagunak eta Tradizionala: Autore ezagunen eta landa-lanean bildutako kantuak batzen dituztenentzako.
- 12- Ant. Autore ezagunak eta trad: Autore ezagunen eta aurretik iturri ezberdinetan argitaratutako kanta tradizionalak batzen dituztenentzako
- 13- Ant. Autore ezagunak: autore ezagunen kanta jasotzen dituztenak.
- 14- Ant. Bertsolaritza: Bertsolaritza antologiak (salbuespen batzuk aparte, bertsolaritza gaiak kanpoan geratzen dira).
- 15- Ant. Bertsolaritza eta trad.: Bertso jarriak eta aurretik iturri ezberdinetan argitaratutako kanta tradizionalak batzen dituztenentzat.
- 16- Autore baten bilduma: Autore jakin baten kanta bilduma denean.

“Partitura landua” eremuan ere aukera ezberdinak agertzen dira, harmonizazioa zein instrumentu edo talderentzat den arabera. Eta baita “Azterketa eta Ikerketak” eta “Grabazioak” eremuetan ere. Hona hemen agertzen dituzten aukerak:

“Azterketa eta Ikerketak”

- 1- Instrumentuak: instrumentuei buruzko testuak
- 2- Doinuen ikerketa: doinu bat edo batzuen inguruko testuak
- 3- Herri musika eta konposaketa

- 4- Etnografia: esparru konkretu baten deskripzio enpirikoa burutzen duen lana (gure sailkapenean era zabal batean ulertzen dugu puntu hau).
- 5- Etnologia: ikerketa zientifikoa, etnografiak eskainitako datuetatik teoriak eraikitzen zabalik dagoena.
- 6- Genero bati lotutakoak: musika genero bati buruzkoak. Hau generoa musika aldetik definitzen dutenei (adibidez Nafarroako jota) zein funtzioaren aldetik definitzen dutenei (adibidez, Eguberri kantak) aplikatzen dugu.
- 7- Euskal herri-musika: gai hau orokorrean jorratzen duten testuak.
- 8- Euskal kanta berria.
- 9- Kantutegien azterketa.
- 10- Literarioak: kantuen testuen azterketak, musikan sartu barik (nahiz eta partitura batzuk eman ditzaketen)
- 11- Katalogoak: beste lanen, edo herri-abestien katalogoak direnak.
- 12- Data baseak.
- 13- Landa lana eta bilk.: landa lanari buruz aritzen direnak.
- 14- Herri musika interpreteak: interprete konkretu bati buruzkoak (biografiak etab.)

“Grabazioak”:

1. Herri iturri zuzenak: Herri kantari eta interpreteen grabazioak, bai landa lanean bildutakoak zein estudioan grabaturikoak<sup>6</sup>.
2. Herri iturri eta konponketak.
3. Folklore taldea: grabazioa folklore talde batek burutzen duenean.
4. Konponketak: herri doinuen konponketak
5. Konponketak eta konposizio originalak.: Herri doinuen konponketez gain grabaziorako konposizio originalak dakartenak.
6. Herri iturri eta konposizio originalak.: Herri kantari edo interpreteen grabazioei diskorako pentsatutako konposizio originalak gehitzen zaizkienean.
7. Konponketak tradizional eta autore ezagunak: Herri doinuen konponketak eta autore ezagunen doinuen grabazioak dakartenentzat.

---

<sup>6</sup> Instrumentista udal taldeak herri iturri zuzen moduan sailkatu ditugu elaborazio handiagoko konponketak grabatzen ez dituztenean. Azkenengo kasu honetan “Konponketa” bezala sailkatzen ditugu.

8. Konponketak tradizional eta autore ezagunak genero bati lotuak.
9. Konponketak genero bati lotuak
10. Konponketak eta konposizio originalak genero bati lotuak.
11. Herri iturri eta konposizio originalak genero bati lotuak.
12. Pedagogikoak: Helburu nagusia didaktikoa denean.

Aurreko eremu hauei beste eremu batzuk gehitu diezazkiekegu gure bilaketarako:

“Maila”: “Aportazio zientifikoa”, “Dibulgazio zientifikoa” edo “xxxxx” (desaktibatua).

“Iturriak” “Bai”, agertzen ditu, “Ez” ez ditu aipatzen edo “Bibliografian” agertzen dira.

Abestien “Sailkapena” “Bai” egiten du edo “Ez” du egiten

“Probintzi” batera “Bai” mugatzen da, edo “Ez” da mugatzen. (hurrengo eremuan probintzia zehaztu daiteke)

“Herri edo eskualde” batera “Bai” mugatzen da edo “Ez” da mugatzen.

Eta abar luze bat, eremu ezberdinen konbinazioek aukera zabalak uzten dituztelako. Adibidez, argitalpen urtearen inguruan, posible da urte jakin batean argitaratutako liburu guztiak bilatzea, eta baita urte jakin batean lehenengoz argitaratutako liburuak bilatzea ere. (Ahal izan dugun kasu guztietan azkeneko argitalpenarekin lan egin dugu. Data basean, argitalpen honen urtea adierazten dugu, beste eremu batean argitalpen hau zenbatgarrena den esaten dugu eta azkenik lehenengo argitalpena noizkoa den aipatzen dugu, datu historiko interesgarria bait deritzogu. Dena den, lehenengo eta azkeneko argitalpenen artean agertutakoak ez ditugu aipatzen, dokumentuen argitalpenen ibilera historikoa aztertzea ez delako lan honen helburua. Honen inguruan zerbait berezia aipatzea beharrezkoa iruditzen zaigunean, oharrentzako diseinatutako eremuan egiten dugu).

Bilaketarako oso egokiak ez diren eremuak “Edukia”, “Iturrien berezitasunak”, “Sailkapena” eta “Lanaren konfektzio irizpideak eta oharrak” dira. Eremu hauetan askatasun handiagoz idazten da, ez bait dago aukera mugaturik.

### **3. SAILKAPEN ETA ORDENAZIO IRIZPIDEEI BURUZ:**

Sailkapen on batek klasifikatutako materiaren ezagupena erraztu behar du, klase bakoitzaren azterketa azkarra eta klaseen arteko ikerketa konparatiboa ahalbideratu, eta, batez ere, dokumentu guztien artean aztertzea interesatzen zaigun hori denbora laburrean aurkitu ahal izatea ahalbideratu, nahiz eta izenburua jakin ez. Bere funtzioa irakurlearen ezagupenerako hain garrantzitsua izanik, arreta berezia eskaintzen diogu datu-basean kantutegiak aurkezterakoan. Horregatik honi buruzko atal berezi bat idaztea komenigarria iruditu zaigu, gure irizpideak argi uzteko asmoz. Hemen gure ideala planteatuko dugu. Argi eduki behar da, hori bai, irizpide hauek ezin direla lan guztietara aplikatu, eta kasu bakoitzarentzako erlatibizatu egin behar direla.

Sailkapen eraginkor baterako, lehenengo eta behin irakurlearen orientazioan lagungarri ez diren irizpideak alde batera utzi behar dira: orden alfabetikoa, ordenazio geografikoa eta ezaugarri musikaletan soilik oinarritzen den ordenazioa. Ordenazio alfabetikoa da euskal lanen artean hedatuena. Hau aurreko paragrafoaren hasieran adierazi duguna oztopatuz aparte, errepertorioaren funtzionalitatea eta berau garatzen den kontestualekin duen erlazioaren ikuspena galera dezake (noski, izenburuen ordenazio alfabetikoa aurkibide batean agertu egin behar du, izenburuengatik dokumentuen bilaketa ahalbideratzeko).

Prozedimendu hauek baztertuta, argi eduki behar dugu ez dugula herri-musikak kontenplazten dituen aspektu guztiak kontsideratu ditzakeen irizpide globalik aurkituko. Sailkapena edozein delarik ere, beti egongo da sekzio batzutan era forzatu edo arbitrario batean sartu beharreko blokea.

Kantutegi ezberdinak aztertzen baditugu, sailkapen eta ordenazio mota ezberdinekin topatuko gara, kasu askotan oso zehazgabeak. Guk ez ditugu hemen aipatuko, data basean adierazten bait ditugu. Baina bai guri egokien iruditzen zaigun sailkapen eta



ordenazio irizpidea aurkeztu, euskal herri-musika kantutegietan aurkitzen ez duguna<sup>7</sup>. Irizpide hau “Irizpide mistoa” deitu dezakegu, aspektu testual-funtzioanalak eta musikalak konbinatzen dituelako. Honen arabera, sail nagusiak osatzeko aspektu funtzionala erabiltzen da. Baina, honetaz aparte, genero batzuen garrantziaren arabera atal bereziak ezartzen dira (frekuentziaren arabera adibidez). Eta, irizpide musikalak jarraituz, sail bakoitzean bildutako dokumentuak ordenatzen dira<sup>8</sup>.

Sail bakoitzean dokumentuei ematen zaizkien zenbakiak ere zaindu beharreko gauza da, nahiz eta kantutegi gehienetan honelakorik ez ikusi. Zenbakitze honek lehenengo eta behin dokumentu zenbaki eta mota melodiko zenbakia bere aldaerekin bereiztu beharko lituzke. Honela, kanta bakoitzak bi zenbaki eraman beharko lituzke, kantuentzako aldaerak erregistratu nahi badira. Mota melodiko baten bi aldaera erregistratu baditugu, eta hauek kantutegiaren lehenengo bi dokumentuak badira, lehenengo dokumentuak 1.1 zenbakia jasoko luke (lehenengoa mota melodikoari dagokio eta bigarrena dokumentu zenbakiari) eta bigarrenak 1.2. Hurrengo dokumentua, beste mota melodiko batekoa baldin bada, 2.3 zenbakiak jasoko lituzke (jasotzen den bigarren mota melodikoa delako eta orainarte eskainitako hirugarren dokumentua).

Bukatzeko, edozein sailkapen aurkibide ezberdin batzuek lagunduta egon behar du, dokumentuen bilaketa modu ezberdinak errazteko:

- 1- Edukiaren aurkibidea
- 2- Zenbaki aurkibidea
- 3- Izenburuen aurkibidea (orden alfabetikoan)
- 4- Herrien aurkibidea
- 5- Lekukoen aurkibidea
- 6- Aurkibide teknikoak: musikalak, literarioak, geografikoak eta estatistiko numeriko edo frekuentziena.

---

<sup>7</sup> Euskal herri-musikaren kasuan orainarte daukagun herri-musikaren sailkapenaren gaineko erreflexio zabalena Azkuek 1901ean burututakoa da: *La música popular bascongada. Conferencia con ejemplos*. Bibilbao), Honen ondoren, puntu asko matizatu egin dira, sail berriak ezarri etab. baina ez da gai honen inguruko benetako hausnarketa berririk egin.

<sup>8</sup> Azkue eta Aita Donostiaren kantutegietan erabilitako sailkapen irizpideak aztertzean puntu honetan gehiago sakonduko dugu.

## **IV. EUSKAL KANTUTEGIAK XX. MENDE ERDIRARTE**

### **1. TRADIZIOZKO EUSKAL HERRI MUSIKAREN INGURUKO BILKETAREN LEHEN HASTAPENAK**

Euskal herri musikako ahaireen antzinasuna musika-ezaugarrietan oinarrituz zehaztea eginkizun zaila eta zehaztugabea da. Hala ere, 1899an argitaratutako Bordesen *La musique populaire des basques* argitalpenetik aurrera, hainbat ahalegin egin dira. Bestalde, musika-folkloreari buruzko agiriak XIX. mendekoak dira, ez arinagokoak. Denboran atzera egiteko, dokumentu literario, historiko, ikonografiko, arkeologiko, juridikoetara eta musika kultuaren dokumentuetara jo behar da. Nolanahi ere, gai horiek erakargarriak eta eztabaidagarriak izan arren eta ondorio zehatzak ateratzeko eztabaida metodologiko ugari eragin arren, lan honetan ez ditugu aztertuko. Beraz, gai horietan interesa duen irakurleak Jose Antonio Arana Martijaren *Música Vasca* (1987) liburura jo beharko du, gai horiek jorratzen ditu eta.

Ondoren, bilketa-lan batzuk aztertuko ditugu, horiei esker, musika-folkloreko dokumentuak gugana iritsi dira eta. Hurrengo lerroetan bilketa horiek modu historikoan azaltzen ahaleginduko gara, Azkue eta Donostiaren lan sistematikoetara iritsi arte. Azken horiek, oso garrantzitsuak direnez, hurrengo ataletan astiro-astiro aztertuko ditugu. Hemen aipatzen ditugun bilketa guztiekin fitxa bibliografiko-analitikoa egin dugu, datu-basean kontsulta daitekeena. Hemen aipatzen ditugun bilduma garrantzitsuago hauez gain, data basean garai honetako beste lan batzuk jasotzen dira ere.

XVIII. mendea arte, herri-musika eliteetatik urrun egon zen, eta eliteek ere ez zuten inolako interesik agertu (horrek ez du esan nahi musika kultua eta herri-musika guztiz isolatuta zeudenik. Are gehiago, horien mugak beti ez dira argiak). Mende horren erdialdetik aurrera, aldiz, “euskal opera” dei genezakeenaren sorrerarekin batera, klase ilustratuak euskal herri-musika baloratzen hasi ziren. Opera hauetan musika eta testuak

herrikoiak ziren ein handi batetan, musika herrikoia artearen indarberritze prozesuaren parteartzaile bezala baloratzen hasten zenaren seinale. Giro honetan sortzen da, 1765an, *Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* erakundea, eta garai honetakoak dira beraien izena guganaino heldu den lehenengo bertsolari eta txistulariak. Momentu historiko honetakoak da ere Pedro Garat tenorea, esukal ahaireak Frantziako kortearen saloietara eramaten dituenak.

Baina lehenengo euskal herri-musika bildumak ez dira beranduagorarte iritsiko. 1799an, Wilhem von Humboldt (1767- 1835) filologo alemana lehenengoz etorri zen Euskal Herrira, bertako hizkuntza, kultura eta antolaketa sozio-politikoak aztertzeko. Egileak lana egitean entzun zuen musikaren aldeko interesa ere agertu zuen, eta zenbait adibide bildu zituen, bai Itxassoun bai Baionan. Dena den, handik gutxira *Euskal Herriaren Adiskideen Elkartearekin* harremanetan hasi zen, eta Elkartetik harrezkero eginda zeuden transkripzioak lortu zituen. Musika transkripzio horiek “Los papeles de Humboldt” (ca.1802) lanean argitaratu dira, *Obras completas del P. Donostia* bildumaren barruan, Jorge Riezuak editatu eta Eusko Ikaskuntzak 1994an argitaratu zuena.

Hala ere, euskal melodien lehenengo bilduma (neurri txikikoa izan arren) Juan Ignacio Iztuetak (1767-1845) egin zuen. 1826an, *Euscaldun anciña ancinao ta are lendabico etorquien Dantza on iritci poozcarri gaitzic gabecoen Soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo versoquin* liburua argitaratu zuen, Gipuzkoako herri-dantzen musika eta letra bilduz. Bilduma hori Europan kantuen musika-transkripzioekin argitaratu zen lehenengoetakoa izan zen. Zeregin horretan, Iztuetak Pedro de Albéniz musikaria lagun izan zuen. Azken horrek, lan horren bidez, musika-karaktereak inprimatzeko teknika puntu-puntu ipini zuen gure herrian. Bi urte lehenago, 1824an, Iztuetak 36 dantzaren bilduma argitaratu zuen Donostian, baina musika-transkripziorik gabe, *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien Kondaira edo historia...* izeneko liburuan (argitalpen horrek elizako zentsurarekin arazo batzuk izan zituen, eta moztuta argitaratu behar izan zen).

XIX. eta XX. mendeen bitartean, Euskal Herrian egonkortasun ekonomikoa zegoen. Horri esker, kultura-jarduerak gora egin zuten. Horrekin batera, jarduera berrien artean, argitalpenak igoera izugarria izan zuen. Musika arloko inprentak gorakada horri errenta ateratzen zion, eta argitalpen-etxe nagusiek musika-bildumak argitaratu zituzten, hain zuzen

ere, jakingura zuen jendearentzat oso interesgarriak zirenak. Tradiziozko kantuaren balorazio hori aldizkarietara ere zabaldu zen. Tradiziozko kantu harmonizatu askoren transkripzioak aldizkarien orrialdeetan atera zituzten. Kasurako, *Euskal Erria* aldizkariak, 1880tik aurrera, kanturako eta pianorako piezak argitaratu zituen, baita tradiziozko melodiak ere. Horiek guztiak faksimilean argitaratuta daude *La Gran Enciclopedia Vasca* bilduman. XX. mendean, aldizkaririk ezagunena *Gure Herria* (Baiona-Uztariz) izan zen. Aldizkari horretan, 1921 eta 1936 bitartean, 172 melodia harmonizaturen errepertorioa argitaratu zuen.

Herri-musikaren bilketei dagokienez, XIX. mendeko lanetara itzuliz, inguru geografiko txikietako bilketak direla esan behar dugu. Gehienak Pirinioen iparraldean egin ziren, eta asko, Euskal Herriaren kanpotik etorritako jendeak egin zituen (batez ere, Frantziatik etorritakoak). Bilketa horietan ahaire gutxi daude, eta osagai primitibo eta ikusgarriak balira moduan bilduta daude. Biltzaileen asmoa ez da lan sistematikoak egitea eta, beraz, bilketa zorroztasunik, metodologiarik gabekoa da, abestiak ez dira sailkatzen, ez dago musika-gogoetarik, eta ez dute dokumentazio-balio handirik, interpreteak, bilketa-lekuak, etab. ez baitira jasotzen. Hala ere, balio historikoa badute. Ahaire horietako asko pianoaren laguntzaz interpretatzeko aurkezten dira, eta herri-abestiekin batera, bestelako abestiak ere agertzen dira. Errepertorio berri hori exotismo-nahiak dituen gizartearen gozagarri da. Eskaria handia zen eta, horren eraginez, pianoak lagundutako melodien errepertorio zabala ekoitzi zen.

Bildumen izenburu asko ilunak eta zehaztugabeak dira. Adibidez, *Collection de chantes basques* (ca.1850) eta *Chants Populaires du Pays Basque* (1870) izenburuak ematen zaizkie ahaire gutxi eta leku zehatz batekoak jasotzen dituzten lanei. Beste izenburu batzuk are ilunagoak dira, esaterako *Souvenirs des Pyrénées* (1869) eta *Cinquante Chants Pyrénéens* (1869).

Iparraldean jasotako kantutegietan, ikusgarritasun- eta primitibotasun-sentipenak agerierian daude. Inguru bakartu batean, landa-inguruari lotutakoan, egindako bilketak dira. Gizarte horiek ez dira garatutzat jotzen, “oso primitiboak” omen dira, oraindik lehenaldiko ohitura “ia basatiei” eusten diete. Iparraldea primitibotzat, historiaurrekotzat jotzea pentsamolde liberaleko autore handietako batek ere defendatu zuen, hots, John Stuart Millek:

Millen esanetan, oro har, erakunde askeen ezinbesteko baldintza da gobernuen mugak eta nazioen mugak, oinarri-oinarrian, bat etortzea. Esangura horretan, printzipio nazionalista hau defendatzen du: nazio bakoitzari estatu bat dagokio. Baina, egile horrek ulertzen du batzuetan ezinezkoa dela printzipio hori praktikan jartzea. Adibidez, nazioko herritarrak geografian barreiatuta daudenean gertatzen da hori, besteak beste, ijitoen kasuan. Horrez gain, autorearen esanetan, nazio batzuentzat aberasgarria da — eta azkenean hala onartuko dute— nazio aurreratuago batek irenstea. Eta, hain zuzen ere, puntu horretan zenbait adibide ematen ditu, besteak beste, euskal herritarrena:

“Esperientziak erakusten du posible dela nazionalitate bat beste batekin nahastea eta azken horrek lehenengoa irenstea; eta lehenengoa giza arrazan beheko mailakoa eta atzeratua bada, irenspen horrek abantaila asko ditu. Britainiar batentzat edo Nafarroa Behereko batentzat erabat mesedegarria da herri zibilizatu eta landu baten ideiak eta sentimenduak bereganatzea, nazio frantsesaren kide izatea, eta, horrela, Frantziako herritarren pribilegio berberak gozatu eta Frantziako boterearen babes, duintasuna eta izen ona izatea; horren orde, eskualdeotako herritarrok euren mundu txikian iraganeko erlikia erdi-basatiak gurtu behar dituzte, buru-orbita txikian bira eta bira egin behar dute munduaren mugimendu orokorrean parte-hartzerik edo interesik izan gabe. Beste horrenbeste esan daiteke Galeseko herritarrei edo Eskoziako goi-lautadetako herritarrei buruz, Britainia Handia nazioko kide izatearekin alderatuta.” (Mill: 1966, 270)<sup>9</sup>.

Millek modu negatiboan, atzerapen gisa ikusten duena, gero modu positiboan ikusiko da, eutsi beharreko originaltasun baliotsu moduan. Originaltasun hori ez da “bitxikerien” mailan gorde behar, berezko erakunde politikoen laguntzaz baino: horixe da nazionalismo sortu berriak aldarrikatuko duena, eta horren esparruan sortuko dira bi bilketarik garrantzitsuenak (Azkuerena eta Donostiarena).

Kantutegien aurkezpen kronologikora itzuliz, Iztuetaren argitalpenaren ostean, hainbat hamarkadatan ez zen ezer argitaratu euskal herri-musikaren inguruan: José Agustín Chaho zuberotarrak abesti gutxi batzuk bildu eta berak sortutako *L’Ariel* egunkarian argitaratu zituen 1844 eta 1852 bitartean. Egile honek ahaire sakabanatu horiek biltzen

---

<sup>9</sup> Millek (1806-1873) Frantziako Iraultzaren (1789) ostean idatzi zuen testu hori, eta batasun nazional indartsuko politika sortu zuen. Estatuan zeuden kultura-talde guztiak —euskaldunak barne hartuta— Frantziako bizimodura egokitzen ahalegindu zen, batez ere, soldadutzaren (nahitaezko egin zuen) eta lehen mailako hezkuntzaren bidez.

zituen bilduma bat osatu ei zuen, baina, zoritzarrez, ez da gugana iritsi<sup>10</sup>. Data horretan atondu zuen Jean Duvoisinek ere *Collection de chantes basques* lana, Francisque Michelek 1857an argitaratu zuen liburua egiteko erabili zuena, *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa litterature et sa musique* hain zuzen ere (liburuan, dena den, ez dira Duvoisinek jasotako kantu guztiak argitaratzen, *Collection de Chantes Basques* izenburupean, 10 koaderno argitaratugabe geratu zirelarik). Michelen lanak arreta berezia jartzen du herri literaturan. XI. kapitulua euskal kantutegiaren azterketa bat da (literaturaren ikuspuntutik soilik), herri-poesia ugari biltzen dituela. Kantuen sailkapena lehenengoz jorratzen duen azterketa da. XII. kapituluan, musikari buruz bost orrialde idazten ditu eta lau doinuren partiturak eskaintzen dizkigu.

1857 urte berean C.A.F. Mahnek bildutako 20 euskal bertso argitaratu ziren Berlinen. Euskal Herrian, 1862an José Antonio Sanesteban *Aires Populaires Vascongados*, katurako eta pianorako, argitaratzen hasi zen familiak sortutako argitaletxean. Bilduma horri saria eman zioten Vienako 1876ko Erakusketan. 1889an euskal dantza eta abestien bigarren saila argitaratu zuen, piano hutserako.

1869an, Julie Adrienne Carricaburu zuberotarrak (Mme. Villéhélio) berak bildutako 12 abestiren bilduma argitaratu zuen, *Souvenirs des Pyrénées* izenburupean. Aurretik ezarritako metodologiaren arabera egindako lehenengo euskal herri-musikaren bilketa izan zen. Urte berean, 1869an, Pascal Lamazouk euskal herri-abesti batzuk eta bestelako abestiak argitaratu zituen *Cinquante Chants Pyrénéens* izeneko koadernotxoan.

Hurrengo urtean, 1870ean, *Chants Populaires du Pays Basque* argitaratu zen, Jean Dominique Julien Sallaberry abokatu mauletarraren bilduma. Bilduma horretan berrogeita hamar abesti jaso ziren guztira. Batzuk katurako eta pianorako harmonizatu zituen Alphonse Dotterer-ek, Pariseko Kontserbatorioko ikasle ohiak. Berrogeita hamar melodiek testua dute alboan, baita frantseseko itzulpena eta iruzkinak ere. Horixe izan zen orduko kantutegirik zabalena, eta inork ez zuen gainditu Azkueren eta Aita Donostiaren argitalpenak iritsi arte.

---

<sup>10</sup> Berak jasotako beste ahaire batzuk *Voyage en Navarre pendant l'insurrection des Basques (1830-1835)* eta *Historie primitive des Euskeriens-basques, langue, poesie, moeurs et caracter de ce peuple* liburuetan agertzen dira.

Zernahi gisaz, arlo horretan argitalpen txikiak egiten jarraitu zen, esaterako *El cancionero basco* (1877- 1880), José Manterolarena. Poesia kultuaren hiru liburuki dira, eranskin moduan hamabi euskal herri-melodia dituztenak, anonimoak eta egile ezagunenak. Julien Vinsonnek ere *Folklore du Pays Basque* (1883) liburua argitaratu zuen Parisen, Maisonneuve et Larose editorearen *Les Littératures populaires de toutes les nations* bilduma gorri entzutetsuan. Euskal abestien 24 transkripzio jaso zituen, frantsesera itzultitako testuekin, batez ere azterketa literarioa den horren barruan: tradizioak, elezaharrak, ipuinak, esaera zaharrak, asmakizunak eta superstizioak. Horiekin guztiekin batera, kantuei buruzko kapitulua du, eta horiek honela sailkatzen ditu: politikoak, maitasunekoak, satirikoak, umoristikoak eta sehaskakoak.

Handik gutxira, Charles Bordes (1863- 1909) musikari frantsesaren irudia aurkituko dugu, Pariseko *Schola Cantorum* izenekoaren musikari fundatzaileetako bat. Autore hori ahalegindu zen lehenengoz euskal musika-folklorearen ikerketa sistematiko bat egiten, baina, batez ere, Iparraldea hartu zuen erdigune. Garai hartako pentsamoldearen arabera, iparraldekoa euskal folklorerik jatorrena da, eskualderik bakartuena delako eta garapen gutxien izan duelako, eta jatorrizko ohiturak bizirik iraunarazteko gai izan delako. Bilketari dagokionez, berak ere ahaire gutxi bildu zituela eta inguru geografiko murriztua hautatu zuela esan behar dugu, baina lehengoz ahalegindu zen euskal musika-folklorearen azterketa sakona egiten, abesti bitxi batzuk biltzeaz soilik arduratu gabe.

Euskaltzaletasuna Gastónek herri-abestiei buruz 1885ean Parisen emandako hitzaldi batean piztu zitzaion. Hitzaldi horretan, *Chorinoak Kaiolan* melodia entzun zen. 1889 eta 1890. urteetan, Bordes bera Euskal Herrira etorri zen Frantziako Hezkuntza Publikoko Ministerioak agindutako misio ofizialean, herri-melodiak eta –dantzak aztertzeko. Une horretatik aurrera eta 1909 arte, bilketa sistematikorako misio batzuk egin zituen Euskal Herrian. Batez ere, Zuberoa probintzian egin zuen lan. Musika bildu eta transkribatzeko lan horretatik *Archives de la Tradition Basque* lana atera zen, hurrengo argitalpenen oinarrian egon zena: *Dix cantiques populaires basques en dialecte souletin* (1891), *Douze nœls populaires basques en dialecte souletin* (1897), *Dix danses, marches et cortejes populaires du Pays Basque Espagnol*, *Douze chansons amoureuses du Pays Basque Français* (1898) eta *Kantika Espiritualak: Dix Cantiques Basques anciens (Dialecte souletin)*. Liburu horietako batzuk Max Eschig editore paristarraren laguntzaz argitaratu ziren. Bilduma horiek aretoetan, kontzertuetan edo

elizetan erabiltzeko pentsatuta daude. Horregatik, abestiak pianoan harmonizatuta daude.

Baina lan horiek baino esanguratsuagoa da euskal herri-musikari buruzko azterketa zorrotza egiteko asmoa. Lanean atera zituen ondorioetatik hitzaldi bat atondu zuen eta Donibane-Lohizunen 1897ko abuztuan egindako Euskal Tradizioari buruzko Kongresuan (Frantziako Etnografia Elkartearen bigarren kongresua ere bazen) irakurri zuen, *La musique populaire des Basques* izenburupean. Ondoren, hitzaldi hori Parisen argitaratu zen, *La tradition au Pays Basque* liburuan. Lan hori, berez oso baliotsua izateaz gain, oso garrantzitsua da, Azkuek eta Donostiak aurrerago egin zituzten lanen oinarriak finkatu zituen eta.

Urte horietan argitaratutako beste lan batzuk hauek dira: *Ecos de Vasconia*, kanturako eta pianorako moldatuak, (1893-ca.-1896) José María Echevarría eta Juan Guimónena, eta *Colección de cantos vizcaínos incluso de los Plateros y del Duranguesado* kanturako eta pianorako (ca.1897), Bartolomé Ercillarena. Azken lan horrek 35 abesti ditu, eta inguru horretako kantuak argitaratzen dituen lehenengoa da. Dena den, esan beharrekoa da bi lan horietan herri-kantuak eta egileen kantuak nahasita ageri direla.

Era berean, 1906an, Sebastien Hiriartek 200 kantu erlijiosoren bilduma argitaratu zuen, organorako edo harmoniumerako harmonizatuta, *Euskaldun eliza kantuak* izenburupean. Melodia gehienak Iparraldetik hartuta daude eta horietako batzuk Azkuek berak eman zituen. 1915ean, autore horrek *Euskal Abestijak* lana argitaratu zuen.

Nahiz eta lan honetan grabazioak aztertu ez<sup>11</sup>, 1900 urtean antropologia lanetan ibilitako Azoulayk burututako grabaketak aipatu nahi genituzke. Urte horretako Pariseko Erakusketa Unibertsalaren aukera aprobetxatuz, bertara kontinente guztietatik bildutako hizkuntza desberdinetako ordezkariak grabaketak egitea otu zitzaion antropologo honi, abiatu berria zuten Musée Phonographique delakoaren fondoak aberasteko. Gutxi gorabehera 70 hizkuntzetako laginak bildu zituen, horien artean euskaldunei eginikoak ere. Eta horiek dira Eusko Ikaskuntzak erremasterizatu eta CD-ROMean argitaratu dituenak, *Euskarazko lehen soinua* (2000) izenburupean. Guztira 15 bat minutu irauten

---

<sup>11</sup> Grabazioekin data base berri bat eraikitzen hasiak gara.



duen 9 grabazio dira. Horietatik 5 kantuak dira, 3 Ebanjelioaren testuen irakurketak eta irrintziak jasotzen dituen beste bat. Grabazioek bi euskalki jasotzen dituzte: zuberera eta gipuzkera, baina ezin izan da Azoulayren grabaketetan parte hartu zuten euskaldunei buruzko daturik lortu. Edizio honetarako, Jose Luis Ansorenak kantuen transkripzioak prestatu ditu. Inaxio López de Aranak grabaketa hauen gaineko artikulua idatzi du *Egan* aldizkariko 45 zenbakian, “Léon Azoulay: euskarazko lehen soinuak” (2002) izenburuarekin. Bertan Kike Vazquezen transkripzioak jasotzen dira.

Bukatzeko, beste grabazio esanguratsu batzuk aipatu nahi genituzke: antropologia, etnologia eta hizkuntzalaritzan aritutako Rudolf Trebitsch egile austriarrak 1913ko udan Euskal Herrian burutu zituenak. Trebitschek, Vienako Fonograma Artxiboak egin nahi zuen disko-bilduma osatzeko, 1906tik 1913ra bitartean, Europako mendebaldeko zenbait herri zelta (Irlanda, Gales, Ingalterra, Breainia eta Eskozia), Laponiako inuiten tribuak (Groenlandia) eta Euskal Herria bisitatu zituen. Urte horietan zehar 4.000 bat grabazio egitea lortu zuen. 2003an Austriako Zientzietako Akademiak argitara eman ditu grabazio horietariko asko *The Collections of Rudolf Trebitsch* izenburupean. Bilduma horretan “Basque Recordings 1913” alea ageri da.

Euskal grabazioen helburuak euskalki guztien grabazioak egitea (gaur egun desagertua dagoen erronkaria ere) eta euskal etnologiaren bilduma bat osatzea ziren. Horrez gain, grabazio musikalak ere egin zituen Trebitschek. “Basque Recordings 1913”-eko 2 CD-etan zehar, 10 pistek musika jasotzen dute. Besteek testu irakurria grabatzen dute. CD hauekin batera ematen den CD-ROM-ean grabazio hauetarako erabilitako protokolo idatziak jasotzen dira irudi digitaletan. Honekin batera 71 orrialdeko liburuska bat ematen da, materiale historiko honen azterketa jaso eta lanaren prestakuntzarako jarraitutako irizpideak zehazten dituena. Grabatutako testu zein doinuentzako transkripzioak ematen dira baita (transkripzio musikalak hurbilketa bat dira). Dena den, bilduma horretan ez daude Trebitschek egindako euskal grabazio guztiak.

Gaur egun, Berlineko Fonograma Artxiboan zeuden Rudolf Trebitschek egindako grabazio musikalak Azkue bibliotekan eta Eresbilen daude entzungai (hizkuntz grabazioaren kopia Azkue bibliotekan ere aurkitzen dira. Azken hauek Jose M<sup>a</sup> Etxebarria euskaltzainak sakonki aztertu ditu). Grabazioak 14 disko edo zilindrotan banatuta daude eta guztira 32 minutu irauten dute. Beraietan Donibane Garazi (Nafarroa

Behera), Igorre (Bizkaia), Azpeitia (Gipuzkoa) eta Atharratzeko (Zuberoa) kantari eta instrumentu joleak entzun ditzakegu. Trebitschek utzitako dokumentazioari esker haien izenak ere badakizkigu. Doinu hauen transkripzio musikalak, José Manuel Tifek burutuak, Inaxio López de Aranak *Sancho el Sabio* (2004) aldizkarian argitaratutako “Rudolf Trebitsch-en 1913ko euskal grabazio musikalak” artikuluan eman dira ezagutzera. Artikulu horretan grabazioen inguruko informazio eta datu ugari jasotzen dira.

## **2. EUSKAL HERRI MUSIKAREN IKUSKERA XX. MENDEAREN HASIERAN**

XX. mendearen hasieran, Hego Euskal Herrian industria-garapen handia egon zen, batez ere Bizkaian eta Gipuzkoan. Horrekin batera, ideologia berri bat jaio zen, hain zuzen ere, euskal nazionalismoa. Sorreran, Sabino Arana izan zen ideologia horren buru.

Nazionalismo sortu berriaren inspirazio orokorra germaniarra da. Horrela, identitate-ezaugarritzat ezarriko ditu odola (hau da, euskal arraza beste arrazetatik bereizita dagoela onartzea) eta kultura, batez ere, espainolarekin erabat desberdinduz. G. Jáureguiaren arabera (1996), jatorrizko nazionalismo horretan bost ezaugarri nagusi identifikatu ditzakegu: arrazaren garbitasuna (euskaldun moduan definitzeko, arbasoak hartu behar dira kontuan), kontserbadorismo handia moralaren eta erlijioaren arloetan (integritasuna), landa-inguruarekiko joera (euskal osagai peto-petoak landa-inguruetan gordetzen direla uste da, batez ere baserrietan), etnozentrismoa (beste kulturak norberarena oinarri hartuta epaitzen dira) eta zentripetismoa (nork bere burua erdigune hartzea modu erabakigarrian, bi nazio indartsu eta sendoren barruan gaudelako eta horiek mehatxuak direlako).

Jatorrizko nazionalismo hori ondorengo hamarkadetan garatu egin zen, eta ezaugarri batzuk alde batera utzi zituen, besteak beste, arraza-garbitasuna, kontserbadorismoa eta landa-inguruarekiko joera, muturreko bertsioan eta bertsio moderatuan. Zernahi gisaz, Jauregiaren esanetan, nolabaiteko etnozentrismoa eta zentripetismoa izaten jarraituiko du. Modu horretan, arrazari egindako aipamenaren ordeztu etniari egingo dio aipamen, berezko kultura-adierazpenen multzo gisa ulertuta, eta ez biologiari; gainera, etorkinarekin harreman irekiagoa abiatuko du.

Azkuek eta Aita Donostiak, euskal kulturara hurbiltzen diren garai hartako autore gehienek moduan, ideologia horren eragin indartsua izango dute, desberdintasunekin bada ere. Eta, hain zuzen ere, ideologia horrek bultzatu eta sustatuko ditu XX. mendearen hasieran abiatu ziren euskal kulturari buruzko ikerketa sistematikoak. Inguruabar horietan egindako ikerketa etnomusikologikoak etnomusikologia

“klasikoaren” esparruan kokatzen dira, eta hiru ideia konbinatzean sortzen dira: produktua erdigunetzat hartzea, arkaismoa eta ruralismoa.

Hala ere, XX. mendearen hasieran, Euskal Herriko panorama politikoa nahiko konplexua da, tradizio desberdin eta askotan kontrajarriak agertzen ditu, bai herrialde batetik bestera, baita herrialde bakoitzaren baitan ere: Euskal Herria Elkartekoak, karlistak, integristak, sabindarrak, liberalak, sozialistak, etab. Modu horretan, espainiar esparru nazionalen txertatu nahi zuten alderdi politikoei (sozialistak, dinastikoak, karlistak, etab.) eta kultur proiektuei (“98ko” euskal idazleak) euskal bokazio eskusiboko mugimendu sabindarra kontrajarri zitzairen. Baina joera politiko horiekiko leialtasunetik kanpo, nolabaiteko baskismo eta erregionalismo lausoa ere aski zabaldurik zeuden.

Azkuek bere burua planteamendu euskaltzale-integristetan kokatzen du, nahiz eta malgutasunez jokatzeko saiatu; Aita Donostia EAJrekin lotuagoa agertzen zaigu. Mugimendu abertzalearen joera horrekin, sabindarrarekin, Azkuek nolabaiteko borroka pertsonala bizi izan zuen, hizkuntza arloko lanetan batez ere, nahiz eta ideologikoki nahiko gertu egon. Euskal herri-musikara hurbildu ziren gainerako egile gehienak, nahiz eta guztiak talde politiko bakarrek izan ez, ideologikoki esparru euskaltzalearen barruan mugitzen ziren. Talde horretako kideek euskal kultura modernitatearekin uztartu nahi zuten, hizkuntza arautu, euskarazko irakaskuntza garatu, euskal ikerketak egunean jarri eta euskal bokazioko arte eta kultur manifestazio garaikideak sortu. Eta, hain zuzen ere, euskal arlokoa den guztia berrindartzeko, maila teorikoan behintzat, jatorriak berreskuratzea izango dute xede.

Nazionalismoaren tesiak erraz lotzen ziren Alemaniko eskola historiko kulturalaren postulatu difusionistekin eta perspektiba horren influentzia sakona izango dute euskal herri musika aztertuz egile guztiek. XX. mende hasierako aipatutako eskolak “zirkulu kulturalen” tesia defenditzen zuen, hau da, kultura guztiak nukleo gutxi batzuetatik garatu zirela, gero, herri bakoitzak bere arrazaren arabera ezaugarri bereziak imprimatu zizkielarik. Ikerketa komparatiboen bitartez, kulturen primitibotasunaren arabera kultura bakoitzaren aintzintasun erlatiboa determinatzea posible izango zela uste zuten. Arrazaren fondo etnikoa ikertzeko Curt Sachs egileak propugnatutako metodo geografikoa ezin hobeto zetorren. Honen arabera erresezioko

lurraldeen fenomenoak lurralde irekikoenak baino lehenagokoak dira. Euskal Herriaren kasuan, erresezioko lurraldeak mendiak izango dira bertan bizi diren baserritar eta bordariekin. Modu honetan, baserritarra, jatorrizko euskaldunaren eredu moduan hartuko dute.

Aita Donostiak 1921ean emandako hitzaldian, *Cómo canta el vasco* izenburupean, nazionalismo erromantikoaren ideiak oso ondo islatzen dira. Hitzaldi horretan esan zuen, euskaldunak ondo ezagutzeko, euskaldunen abestiak aztertu behar zirela. Eta, jarraian, baserritarra euskaldun jatorra dela adierazi zuen. “Kaleko gaiztakeriak kutsatu ez duen baserritar euskaldunaren abestiak aztertu eta nor den ikusiko duzue” (Donostia: 1985 IV, 94). Horren ostean, baserritarraren irudiaren idealizazioa egin zuen, estilo erabat erromantikoa erabiliz. Era berean, ideia hauek ere erromantikoak dira: “euskal musikak euskal baserritarra bizi den paisaiatik zerbait hartzen du”. Eta, aurrerago: “Euskal musikan, tipo batzuek sagarrondo betetako gure muino berdeen itxura osoa dute” (*Ibid.* 95-96)

Azkuerentzat ere, herri-musikak herri baten arima adierazten du eta, gainerako kultura-agerpenekin batera, nazionalitateen oinarri izan behar du. Modu horretan, euskal herri-musika nazioa eraikitzeko osagai garrantzitsua da. Horrez gain, Azkueren berbetan, euskal musika-folklorearen duintasunez egon daiteke gainerako gainerako gainerako nabarmen diren bien edo hiruren artean, euskal herriak betidanik maite eta jorratu baitu kantua. Autore horrek euskal herriari buruz duen irudia lehenengo nazionalismoari dagokiona da. Esangura horretan, oso adierazgarriak dira 1901eko hitzaldian esan zituen hitzak: “gure herriak, bakartuta, bere inguruan biraka, arraza ardatz hartuta, musika ekoitzi eta horretan arima barneratzen zuen” (Azkue: 1901,8) .

Aita Donostiaren aipatu hitzaldian, euskal musikaren batasunaren ideia agertzen zaigu. Autorearen arabera, “arima beti bat da eta berdin egiten du arnas” (Donostia: 1985 IV, 96) Dena den, berak ere iparraldean benetakoaren, jatorrizkoaren eredu hobea ikusten zuen, herrialdeko benetako landa-ingurua zelako, euskal ohituren araztasuna hoberen gordetzen zuelako. Euskaldunek euren musika zuten, eta gainerakoetatik desberdina zen gainera: “euskaldunok arraza batekoak garenez eta abesti mota bera daukagunez, gure musika besteengandik bereizteko ezaugarria da” (Donostia: 1985 IV, 96)

Horrez gain, autore biak oso arduratuta daude euskal musika-folklorearen desagertzen ari delako. Egile hauek suntsipenaren mehatxua ikusten duten jatorrien aldeko sentikortasun positiboa erakusten digute; bestalde, sentikortasun hori erkidea da folklorista guztiengan. Azkueren *Música popular vasca* hitzaldian, hurrengo hau irakur daiteke: “herritik inspirazio liriko, poetiko eta musikalak biltzeko sekulako zereginean murgildu garenok ikusi dugu beheranzko joeraren aurrean baino gainbeheraren aurrean gaudela. Zeregin hau egin barik beste berrogeita hamar urte egon izan bagina, gaurik ilunenean murgilduta egongo ginatke, orain arte argitaratutako hiruzpalau dozena izarren laguntza bakarrarekin” (Azkue: 1901, 19). Ikusker horren aldekoak dira autore guztiak. Beste adibide bat ematearren, Juan Carlos Gortazar-en hitzak aipatuko ditugu, Azkueren *Cancionero Popular Vasco* liburuari buruz idatzitakoak eta RIEV aldizkarian argitaratutakoak: Azkueren lanari buruz hitz egitean, Gortazar-ek onartzen duenez, “miresmena eragiten du gure folklore-aberastasunaren azken hondarrak salbatzeko egindako lan eskergak”. (in Azkue: 1990, E 52)

Euskal herri-musika aztertzen duten autoreen artean jatorriari, antzinatasunari eta originaltasunari buruzko galderak sortzen dira. Hori oso lotuta dago lehen aipatutako eskola historiko kulturalaren ardurekin, hala nola garai hartan Europan pil-pilean zegoen musikologia konparatuaren diziplinarekin. Diziplina horren izenak musika etnikoaren ikerketan erabiltzen den metodo analitiko sintetikoari aipamen egiten dio. Metodoa musika-kulturen arteko antzekotasunak eta desberdintasunak ikusteko aplikatzen zen, eta batez ere, kultura horien garapena ezartzeko. Baina euskal kasuari dagokionez, kasu askotan, ikerketa horiek egiten dira joera erromantikoei jarraituz, zorrotasun metodikoari baino, eta horietan, askotan, musika arloan espezializaziorik ez duten pertsonak hartuko dute parte. Dena den, lan horien mugak gorabehera, euskal joera intelektualetan dituzten eraginak oso garrantzitsuak dira, eta eztabaida sutsuak pizten dira.

Horrela, Gascue ingeniari donostiarraren ikerketa aurkituko dugu. Autore horren arabera, euskal musika britainiarretik eta gaelikotik dator. Ikerketan ondorioztatuko du beretzat ezagunak diren euskal melodiak antzekotasun-ehuneko hauek dituztela herrialde hauetako melodiekin: Britainia (%58), Man uhartea (%33), Gales (%25), Eskandinavia (%19), Ingalaterra (%5), Frantzia (%5), Eskozia (%3), Irlanda (%0) eta

Espania (%0). Baina zein konparazio-irizpide erabiltzen ditu ondorio horiek ateratzeko? Ikus dezagun erantzuna:

“Zein da erkatze-zeregin hori arautu behar duen oinarria, irizpidea? Ziurrenik, lan didaktikoetan galdera horren erantzun argi eta behin betikoa egongo da. Ez ditut ezagutzen, musika arloko profesionala ez naizelako, baina irakurri dudan apurretik ondoriozta dezaket, abestien antzekotasuna edo desberdintasuna, identitatea edo ez-identitatea ezartzeko aplika daitekeen arau bakarra linea melodikoa dela, erritmoaren eta konpasaren abstrakzio osoa eginda” (Gascue: 1913, 73).

Konparazio horiek ezartzeko, euskal erreperitorioari dagokionez, bereziki, Iztuetaren 1826ko kantutegia hartu zuen kontuan Salaberry, Santesteban eta Bordesen bildumak eta Azkuek ordurako bilduta zituen abesti batzuk ere ikusi zituen arren; kantutegi hori zorrotasun zientifiko handirik gabe eginda zegoen. Bilduma horrez gain, Gascuek kontuan hartu zituen soil-soilik berari benetan euskaldunak iruditzen zitzaizkion abestiak (ez dakigu zergatik), eta beste guztiak albo batera utzi zituen. Nabarmena da musika euskaldun-zeltaren kidesunari buruz egin zituen baieztapenei ezin zaiela eutsi autorearen printzipio historizistei erreparatuz gero.

Amaitzeko, Gascuek euskal musikaren eta urruneko musiken artean antzekotasunak aurkitu arren (euskal musika euskal lurretakoa ez zela esan zuen, kanpotik ekarria baino), argi eta garbi adierazi zuen Penintsulako eskualdeetako musikekin ez zuela inongo antzekotasunik. Autoreak erabiltzen dituen erreferentzia zehatzak Leongo, Galiziako eta Kataluniako kantutegiak dira. Lan hauek erabili zituen: Rogelio Villar, *Canciones leonesas* (1909), Marcial del Adalid, *Melodías gallegas*, Aureli Capmany, *Cancionero catalán* (1903). Kantutegi horiei eta euskal kantutegiari buruz, ondorio hauek atera zituen: Leongo abestiak Gaztelako familia nobleari dagozkio; euskal abestien eta Galiziako abestien artean antzekotasun orokorra dago, baina xehetasunei erreparatuz gero, desberdintasun nabarmenak ikusten dira; Kataluniako kantutegian Italiako eta Probenzako eragin ugari dago, Gaztelan baino gehiago, baina eragin semitiko gutxiago; dena den, euskal kantutegiarekin dituen desberdintasunak nabarmenak dira. Beraz, Gascuerentzat, argi dago euskal herri-musika Penintsulako beste folklore edo musika guztietatik bereizten dela.

Rodney Gallop autore ingelesak ere, Euskal Herriarekin guztiz maiteminduta zegoenak, euskal musikaren jatorri kanpotarra defendatzen zuen: “Nire ustez, euskal musiken oinarrian dagoen materiala, ziurrenik, kanpotik etorri zen eta, egiatan, eskuratze-prozesua bizirik dago oraindik. Ez dago informazio historikorik euskal musika-tradizioa VI. mendearen aurrekoa zela esateko, serbiarren kasuan bezala edo, lehenago, irlandarren eta greziarren kasuan bezala. Horien tradizioaren antzekoa hazteko beharrezkoa den kultura maila inoiz ez da euskal lurraldeetan egon, eta euskaldunak inoiz ez dira izan arraza sortzailea”. Eta are urrunago doa: “Bete-bete sinesten dut euskal abesti gehienen jatorria aztertuko balitz, eliz jatorrikoak alde batera utzita, Frantziako herri-abestietatik datozela ikusiko litzatekeela, *chansonnettes* delakoetatik eta martxa militarretatik” (Gallop: 1948, 122 eta 126).

Aurrerago, autore horrek dio jatorriaren gaia ez dela hain garrantzitsua, euskaldunek bereganatzen zuten material guztiei euren xehetasun bereziak gehitzen zizkietelako, eta, beraz, izaera euskalduna hartzen zutelako. Hori bai, Gallopek argi eta garbi dio euskaldunek inportatu duten guztia iparraldetik ekarri dutela, inoiz ez Espainiatik.

Nola ez, ikerketa horien aurrean, “euskal harrotasuna” zaurituta sentitu zutenen erreakzioa piztu zen. Hasteko, Ángel Gorostidiren iritzia jasoko dugu. Autore horrek, arrazoi osoz, Gascueren ikerketetan sistematikotasunik ez zegoela salatu zuen. Horrela, Gorostidiren berbetan, ikerketa hori behartu egin zen a priori ezarrita zegoen ondorio bat berretsi ahal izateko. Era berean, Gorostidiren esanetan, euskal herriak berezko hizkuntza badu, berezko musika izan behar du ezinbestean: “Euskal herria herri aborigena izanda, milaka urte dituen hizkuntza edukita, eta hizkuntza horren arbasoak gaur egungo Europako hizkuntzak ez badira, berezko musika, aborigena, falta behar zitzaion eta falta du? Beste herri batera joan behar al du musika horren bila, herri horietakoren batek euskal jatorriarekin antza duela uste delako?” (Gorostidi: 1916, 501).

Laburtzeko, Gorostidiren berbetan, bi abesti antzekoak izan arren, horien jatorria eta eratorpena ezin dira bermatu. Are gutxiago Gascueren analogia ahulekin. Autore horrek bere tesia egiaztatzeko interesatzen zaizkion abestien parametroak soilik hartzen ditu kontuan, gainerakoak alde batera utzita. Horrez gain, Gorostidiren ustez, “euskal herri-musika garbiak nahitaez existitu behar du”, nahiz eta beste eskualde batzuetako



musikekin elkarreraginak egon. Bi urte geroago, 1918ko hitzaldian, Azkue baieztapen horiei bultzada zientifikoa ematen ahalegindu zen.

Ikus dezagun beste erreakzioren bat, esaterako Francisco Madinarena. Gorostidik azaldutako ideiekin bat dator, ia-ia erabat. Lehenengo eta behin, Gascueren metodoa kritikatzan du: “hipotesi ahul bat arriskatzeko osagaiak nabarmentzen ziren lekuan ausardiaz dogmatizatu du” (1943, 47-48). Aurrerago dioenez, Gascueren lanak agian frogatu ahal izango zuen ez dagoela euskal kantutegi puru eta autonomorik, baina ez dago zalantzarik euskaldunen musika-ondarea euskal herritarrena dela, ez dela kanpotik ekarritako zerbait. Eta tesi hori indartzeko, Gorostidik ere egin zuen moduan, euskara aipatu zuen.

Hala ere, Gascueren tesiei indarrez aurre egin ziena Azkue izan zen ziurrenik. Izatez, 1918ko hitzaldiaren helburua izan zen euskaldunek, zibilizazioaren hasiera-hasieratik, berezko musika dutela frogatzea eta, horrekin batera, Gascueren ondorioak baliorik gabe uztea. Azken hori ez zen zaila izan, Gascueren argudioak ahulak zirelako eta lanak zorrotasunik ez zuelako. Eginkizun horretan, ondorioen absurdua satirizatu eta barregarri utzi zuen, metodoa euskal ahaire baten eta beste eskualde bateko ahaire baten artean bat-etortze minimoa zegoen kasu guztietara hedatuta. Gascueri buruz, besteak beste, hurrengo hau esan zuen: “Autorearen ustezko abertzaletasuna da 1. aberriaren benetako inperfekzioak puztea; 2. aberriaren loria ukaezinak txikitzea; 3. susmo hutsak ez arbuiatzea, horiek oinarri hartuta aberria kaltetu eta iraindu arren” (Azkue: 1990, 12). Hitzaldi berean, euskal musikaren antzinatasuna frogatzeko, Azkuek euskal herri-musikari aipamen egiten dioten testigantza batzuetara jotzen du: Estrabon (K.a. 58. urte inguruan jaiotako autore greziarra), Toledoko III. kontzilioa (589. urtea), Bizkaiko Forua (1452) eta Voltaire.

Euskal musikaren antzinatasuna frogatzeko ere erabili zuen Azkuek bigarren hitzaldia, baina oraingoan ez zuen inoren testigantzetara jo, musikara bertara baino, berak bildutako ahairetara. Modu horretan, euskal musikaren eta Grezia zaharreko musikaren artean paralelismoa ezarri zuen. Azkueren berbetan, Greziako musika “antzina-antzinatik ezagutzen da”. Horrela, euskal herriko musika-folklorearen antzinatasuna eta arkaikotasuna egiaztatutzat jo zituen, baina berak ateratako ondorioak eztabaidatzeko modukoak zirela onartu zuen. Horretarako, berak bildutako musika-folkloreaz gain,

batez ere, lan honetan oinarritu zen: *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise*, Gevaert musikologo belgikarrarena. Baina beste iturri batzuk ere aipatu zituen: *La vie privée des anciens* René Menardena, *Sammelbände det internationalischen Musik* (ez du autorearen izenik ematen) eta *Handbuch der Musikgeschichte* Hugo Riemannena. Berak ateratako ondorioak ez dira oso sendoak gaur egungo ikerketa musikologikoen argitan, eta, beraz, ez ditugu iruzkinduko. Hala ere, interesa duen irakurleak *Cancionero Popular Vasco* liburuan sarrera moduan erabiltzen duen aipatu hitzaldira jo dezake.

Aita Donostiari dagokionez, honek ere euskal musikak berezko jatorria duela defendatu zuen, izan ere, bere esanetan “musika arrazen kontzientzia berrintegratzeko osagai nagusia da” (Donostia: 1985 IV, 29) Euskaldunak arraza berezia direnez, jatorri-jatorritik berezkoa zaien musika ere badute. Gainera, autore horrek euskal herri-musikaren analisi sakona egin zuen, ezaugarri nagusiak eta bereziak ateratzeko. Autorearen esanetan: “Euskaldunek, mendebaldekoak izanik eta mendebaldeko kulturaren barneratuta egonik, Europako musika erabiltzen dute. Musika horrek zer ematen digun zehaztea eta gainerako herrietatik bereizten gaituzten ezaugarriak zein diren adieraztea: horixe da abestien xehetasunak aztertuz egin daitekeena” (Donostia: 1985 IV, 363)

Eusko Ikaskuntzak 1918ko abuztuan Oñatin egindako kongresuan, *Estudio comparativo de la música popular vasca y la de otros pueblos (Euskal herri-musikaren eta beste herri batzuetako musikaren arteko azterketa konparatiboa)*<sup>12</sup> izenburuarekin emandako hitzaldietan, Aita Donostiak euskal herri-musikaren eta britainiarraren artean ikusitako lotura Gascuek nahi zuena baino txikiagoa zela zela argitu zuen. Aita Donostiak oso ondo ezagutzen zituen aurreko atalean aipatu ditugun euskal kantutegi guztiak, Azkueren bildumak (azken horren kantutegia oraindik argitaratu gabe egon arren) eta, noski, bera ere euskal herri-musika biltzen ibilia zen. Goian aipatu azterketan, euskal ahaireak kantutegi hauetakoekin konparatu zituen: Burgosko kantutegia (Federico Olmeda: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Burgos, 1903), Salamancakoarekin (Dámaso Ledesma: *Cancionero Salmantino*, Madril, 1907)<sup>13</sup>, Asturiaskoarekin (Bartolomé Fernández: *Cuarenta canciones asturianas*; Maya eta

---

<sup>12</sup> Hemen bilduta: José Antonio Arana, *Música vasca*, Bilbo, Bizkaiko Aurrezki Kutxa, 1987.

<sup>13</sup> Bi autore horiek Espainiako bilketa sistematikoan aitzindarietako bi izan ziren. Olmedaren lanari dagokionez, Miguel Manzanoren berbetan, “musika tradizionalaren bilketa honetan, bildutako materialak irizpide sistematiko baten arabera sailkatu eta ordenatu ziren lehenengoz, alderdi etnologikoko eta musika-alderdiak konbinatuz”. (in Olmeda: 1992, VII)

Rodríguez Lavandera: *Alma asturiana* eta José Hurtado: *Cien cantos populares asturianos*), vivarais (Vincent D'Indy: *Chansons populaires du Vivarais*) eta Bretainiakoeekin (Villemarqueko bizkondea: *Barzaz Breiz*, Queillen: *Chansons et danses des bretons*, Bourgault-Ducoudray: *30 Chansons de la Base Bretagne* eta Maurice Duhamel: *Musiques bretones*).

Material horiek guztiak aztertu ondoren, autore honek bere ondorioak atera zituen, Gascuerenak ez bezalakoak. Euskal abestien eta beste herri batzuetako arteen konparaziorako hiru maila ezarri zituen: berdintasuna, antzekotasuna eta desberdintasun osoa. Azterketaren ondoren, euskal kantutegia beste guztietatik oso desberdina dela ondorioztatu zuen. Hori bai, erritmoan antzekotasun txikiren bat ikusi zuen, autorearen esanetan, Burgosko kantutegian zortzikoaren hogeita kasu (ziurrenik, Olmedak 5/8 konpasarekin transkribatu zituen *ruedas* delakoei buruz ari da) eta Salamancakoan bederatzi kasu (agian, *charradas* delakoei buruz ari da, horiek 10/16 konpasarekin idatzi ohi diren arren) aurkitu zituen eta. Dena den, gaztelaniazko zortzikoak euskal zortzikoak baino askoz azkarragoa dela adierazi zuen.

Euskal herri-musikaren jatorriari buruzko eztabaida horretan, modu apalagoan, Aranzadi, Fundaraena, Uruñuela eta beste autore batzuk ere parte hartu zuten<sup>14</sup>. Puntu hau amaitzeko, Jose Antonio Aranaren artikulua ikusiko dugu orain (1975): *Algunas melodías exóticas en nuestro Cancionero Popular Vasco*. Orain aztertzen ari garen garaia baino geroagokoa izan arren, goian aipatu autoreek euskal musikaren originaltasunari buruz planteatzen dutena biltzen du. Aranak aitortzen du euskal herri-musikak, beste herri guztietako musikek bezala, kanpoko kulturen eragina izan duela. Eragin horren ondorio ikusgarrienetako bat euskal kantutegian kanpotarrak diren doinuak barneratzea izan da. Puntu honetan bereizketa nagusi bat egiten du Aranak: alde batetik, euskal musikak barneratzen dituenak, hau da, musika honen ezaugarrietara moldatu eta euskal musikaren ondare jatorra izatera pasatzen direnak (horren adibide, 'Uso zuria', 'Ume eder bat' eta 'Iru damatxo' abestiak aipatzen ditu). Bestetik, euskal musikak iragazi eta bereganatzen ez dituen doinuak egongo lirateke. Azken horien adibide Aragoiko jota Nafarroan eta martxak (San Ignazioaren martxa kasu) izango lirateke. Dena den, artikulua bukatzeko, euskal herri-musikan orokorrean kanpoko eragin hori oso txikia dela baieztatu daitekeela esaten du egileak.

---

<sup>14</sup> Aranzadi, T (1914 eta 1916), Fundaraena, E (1916), Uruñuela J (1938) Arrue J (1922).

XX. mendearen lehenengo erdialdera itzulita, euskal herri-musikara hurbildu ziren beste autore batzuk Karmelo Etxegarai, Aureliano Valle, Emiliano Valle eta Nemesio Otaño izan ziren. Nolanahi den ere, esan beharrekoa da Euskal Herrian herri-musikaren azterketa eremu zabalagoen barruan egin dela, besteak beste, etnografian, eta musikari gutxi aztertu zutela aho-tradizioko musika modu sistematikoan.

Modu horretan, euskal herriak berezko musika berezia duela ezarri ondoren, hurrengo urratsa euskal herri-musika zehazten duten ezaugarriak aztertzea izan zen, baita musika horren antzintasuna frogatzea eta osteko eboluzioa zehaztea ere. Urte haietan, batez ere, lau autorek egin zuten azterketa hori, hots, honezkero aipatu ditugun Azkue, Donostia, Madina eta Gallop. Hurrengo lerroetan, horri lotuta egindako ekarpenik garrantzitsuenak laburbiltzen ahaleginduko gara.

Euskal musika, batez ere, silabikoa da. Hain zuzen ere, garai hartako ikerlariek ezaugarri hori aipatzen dute euskal musikaren antzintasunari buruz hitz egitean. Azkuek, Donostiak eta Madinak Gevaerten hitz hauek berariaz aipatu zituzten: “kantu melismatikoa musika-estilo *sui generis* da, teknika landukoa, zuzenean sorburu duen kantu silabikoarekin alderatuta ez hain antzinakoa”. Ezaugarri horrek, gainera, euskal herri-musika eta Espainiako herri-musika bereizten ditu. Donostiaren berbetan: “ohikoa da eta askotan oso ederra Espainiako abestien melisma edo gruppetoekin apaindurak, melodiaren eskeletoa modu atseginean biltzen dute eta (...) Euskal abeslariak apaindura horiek alde batera uzten ditu. Modu silabikoan abesten du, hau da, nota bakoitzari silaba bat aplikatuz”.

Eta herri-abestietan testuaren silabak melismen bidez luzatzen ez diren modu berean, ahapaldiak ere ez dira errepika edo leloekin luzatzen. Azken horiek ez dira agertzen ez euskal herri-musikan ez euskal herri-poesian. Aita Donostiaren berbetan, “antzinako euskal poesia edo inprobisatzaile modernoek euskal poesia guztiak ahapaldietan antolatzen dira, lelorik edo korurik gabe” (Donostia: 1985 IV, 36)

Folklorea aztertzen duten autore horiek beste fenomeno baten berri ere ematen dute, Azkuek musika-transmigrazio edo metempsikosi deitzen duena: testua, lekuaren arabera, melodia desberdinak erabiliz abesten da. Hona hemen Azkueren azalpena: “Herri batean

gertaeraren bat jazo (...) eta herritarrek, melodia berri bat sortu beharrean, gertaera hori melodia ezagun baten arabera abesten zuten” (Azkue: 1990, 36). Autore horrek berismoaren gairako ere hitz batzuk aipatzen ditu, hau da, ea musikaren diseinu edo kadentziak letrak igorritako ideiekin bat datozen. Hurrengo hau dio: “euskal herrian, Lurreko beste edozein herritan bezala, ez da verismoa kontuan hartu, horrelakorik dagoenik ere ez zen jakingo; baina ezin da ukatu, kasu askotan eta senari esker, bete-betea asmatu dela” (*Ibid.* 37).

Melodia-aldaeren fenomenoari buruz, Donostiak, *Algunas observaciones acerca de la manera de recoger las canciones populares (Herri-abestiak biltzeko moduari buruzko ohar batzuk)* hitzaldian, hurrengo hau adierazi zuen: “Egia folklorikoa gorabeheratsua, ezegonkorra da (...) herriaren ezpainetatik igarotzean izan ohi dituen gorabeheri buruz ari naiz (...) Aldaketa herri-abestien funtsezko osagaia bada, horren parez pare aldaketa horiek gudan piztu behar duten interesak egon behar du (...) agian beste herrialde bateko folklorea abestiren bat (...) erkidea izan daiteke eta” (Donostia: 1985 IV, 363)

Autore horien arabera, euskal musikaren beste ezaugarri bat inongo kromatizmorik ez izatea da. Euskal ahaire guztiak genero diatonikokoak dira, bai aintzineko eliz modalitatekoak, bai maior eta minor tonu modernokoak. Ez dago bidun gehiturik ere. Modu berean, euskal ahaire askotan lau eta bosteko jauzi ugari daude, eta Donostiaren berbetan, horrela “gogortasun eta soiltasun ukitu nabarmenak lortzen dira”.

Aita Donostiak melodiari erreparatuz euskal kantutegia abesti erregular eta irregularretan zatitu zuen. Abesti erregularrak hiru ataletan zatitutako melodiek osatzen zituzten, erdiko atala beste bietatik ondo bereizten zela. Hau da, ABA musika-era. Abesti irregularren barruan, atal bakarreko edo bi ataleko melodiak biltzen ziren. Lehenengo taldeko abestiak ugariak dira. Autorearen esanetan, aztertutako 500 melodietatik 300 hiru atalekoak ziren.

Horrez gain, Aita Donostia ohartu zen Burgosko abestien %2 soilik hiru atalekoak zirela eta Salamancako kantutegian ia ez zegoela horrelako eredurik, eta, gainera, horietan errepika edo leloa ugari zela. Madinak (1943) ohar hori bere egin eta hurrengo hau idatzi zuen: “nabarmena da Euskadiren alboko eskualdeetako kantutegiei dagokienez dugun dibergentzia edo nagusitasuna”. Era berean, Galloperen (1948) esanetan, batzuetan,

euskal melodien eredu hori estalita egon ohi da, AA'BA'' lau ataleko ereduaren bidez; horretan, A' eta A'' atalak A ataletik kadentzia-noten bidez bereizten dira.

Orain arte, autore horiek euskal herri-abestien melodiari eta formari buruz adierazitako ezaugarriak aztertu ditugu. Ikus dezagun orain zer dioten erritmoaren gainean. Aipatu ditugun lau autoreen arabera, kantu gregorianoak aztarna sakona utzi du euskal abestietan, bai tonalitateari, bai erritmoari dagokienez. Askatasun erritmiko gregorianoarekin sortutako abesti askok, euren ustez, abesti gregoriano garbien kutsua dute. Abesti askok trantsizio-izaera dute, hau da, modalitate gregorianoari eutsita, azkenean erritmo askea utzi eta erritmo metrikoaren esanetara jartzen dira. Esangura horretan, Aita Donostiak, *La canción popular religiosa y artística en sus diversas manifestaciones (Herri-abesti elizako eta artistikoen adierazpenak)*<sup>15</sup> hitzaldian, modu neurtuan entzundako abesti erlijioso batzuk aurkeztu zituen, bere ustez forma aske gregorianoetan jatorria izan arren.

Euren ustez, euskal herri-musikan konpasen amalgamak ugari dira. Horri lotuta, Gallopek hurrengo hau idatzi zuen: “Euskal abestiak grabatzerakoan, behin eta berriro aldatu behar da konpasa, ez erritmoa bera aldatzen delako, baizik eta esaldiaren egitura erritmikoak kalitate berezia izanda, musika-idazkerarako ohiko metodoak ez direlako hori adierazteko gai”. Apur bat aurrerago, esaldiaren egitura erritmikoan abestiaren letrak eragin handia duela esaten digu; izan ere, autorearen arabera, euskaldunak musika-erritmoan duen sena txiroagoa da musikaren letrari dagokionez baino. Horrez gain euskal ahaire gehienak silabikoak direla kontuan hartzen badugu, “bertsoak luzeegiak edo laburregiak badira, [euskaldunak] ez du hitzik kenduko eta ez ditu gaizki ahoskatuko, horren ordez konpasa luzatu edo laburtuko du, komeni zaion arabera” (1948, 134 eta 135).

Madinaren ustez, euskal musikak erritmoen zerrenda aberatsa du, besteak beste: erritmo askea, 5/8 konpasean idazten den zortzikoa eta beste amalgama originalak, 6/8 + 3/4 konbinazioaz transkribatu ohi den ezpata-dantza kasu. Autore horren iritziz, euskal herri-musikan konpasen amalgama hauek aurki ditzakegu: 2/4 + 3/4, 5/8 + 2/4, 6/8 + 9/8, 5/8 + 6/8 eta azken amalgama bat, Azkuek bildutako ahaire batean dagoena: 3/8 +

---

<sup>15</sup> Ikusi hemen, Donostia: 1985 IV

2/8 + 3/8. Baina, era berean, hurrengo hau diosku: “erritmoen zerrenda txukunaren ondoan, guztiz euskaldunak ez badira ere nahiko euskaldunak bai, bitarren eta hirutarren ereduko abesti eta dantzen multzo zabala dago, euskal ukitua duten melodia-lineekin.”(1943, 67)

Azkuek hasierako erritmoa (melodia konpasaren zein ataletan hasten den), amaierako erritmoa (konpasaren zein ataletan amaitzen den) eta erdiko erritmoa (pieza zein erritmorekin garatzen den) bereizten ditu. Orain arte iruzkindu ditugun “erdiko erritmoari” buruzko oharrez gain, autore horrek erritmo indartsuak erritmo arin bihurtzeko joera ikusten du; abestiaren hasiera hasierako atal indartsutik aurreko atal ahulera aurreratzen da (hasiera anakrustikoa, beraz), batez ere txistuko melodietan. Amaierako erritmoari dagokionez, guztiz kontrakoa gertatzen da: gehienetan melodiak konpasaren atal indartsuan amaitzen dira. Azkueren berbetan, Penintsulako gainerako kantutegietan kontrakoa ikusten da: melodiak atal ahulean amaitzen dira, Azkueren ustez, hurrengo honen eraginez: “kasuan kasuko lexikoetan berba erregular ugari dago, azken aurreko silaban azentua daramaten berba ugari hain zuzen” (Azkue: 1990, 44).

Oraindik ez dugu iruzkindu zortzikoaren inguruan XX. mendeko lehenengo bi hamarkadetan garatu zen polemika. Gascueren iritziz zortziko euskal herri-musikan XIX. mendean sartutako faza edo itxurakeria da, tresna-jotzaileek 6/8 konpasaren bigarren erdia azkartzeko zuten joera oinarri hartuta. Zortzikoari Iparragirrek eman zion entzutea eta, konpas horren eraginez, aspaldiko erroa zuten abesti eta forma melodikoak alde batera utzi ziren. Konpas hori ez zegoen oso hedatuta euskal herri-musikan, ez baitzegoen Salaberryren kantutegian ez Bordesekoan. Gascuek 5/8 konpasari herritartze-gutuna ez emateko zuten oinarririk sendoena Iztuetak Pedro Albénizen musika-gainbegiratzearekin egindako koadernoaren zen. Koaderno horretan, erritmoak 6/8 konpasean idatzita daude. Dena den, nabarmentzekoa da Iztuetaren bildumetan 6/8 edo 2/4 konpasean agertzen diren ahaire asko Sanestebanen bilduman 5/8 konpasean idatzita daudela.

Ingeniari horren iritziek erantzun ugari jaso zituzten, eta Urbeletzek (1989) adierazten duenez, berari testu kritikoak eskaini zizkioten Azkuek, Aranzadik, Zubialdek (J.C. Gortazar-en izengoitia), Gorostidik eta Echeagarayk. Euren iritzia nolabaiteko distantziarekin idatzi zituzten Altubek, Fundaraenak eta Aita Donostiak, besteak beste.

Erantzunak ez ziren homogeneousak izan, baina Telesforo Aranzadik eta, azken fasean, Juan Carlos Gortazar-ek ezarritako norabidekoak ziren guztiak. Aranzadik, bere oharren bidez, Gascueren eta beste autore batzuen desbideraketa metodologikoak zuzendu nahi zituen. Horrez gain, ezagutza antropologikorako esparru berriak aurkitu nahian, hurrengo hauei buruz ere idatzi zuen: Ingalaterrako ezpata-dantzak, 5/8 erritmo laponiar eta gaztelauak, eta euskal ikerketetan berrikuntza handia ziren beste gai batzuk.

Polemikaren bukaera Gaskueren heriotzagatik etorri zen alde batetik, baina, batez ere, eztabaidatutako gaia sakonki ezagutzeko ezintasunak bultzatuta, eta espero zitekeen moduan, ez zen ondorio argietara iritsi. Zortzikoaren inguruko isiltasun urte batzuen ondoren, 60ko hamarkadan Rodrigo A. De Santiagok eta batez ere Gaizka de Barandiaranek gai hau jorratuko dute, eta beranduago, 1989an Urbeltzek idatzitako saio batek polemika berpiztuko du berriro. Ikerketa berriek gaiaren inguruan eskaintzen dituzten argibideei buruz mendeko azken hamarkadetako kantutegiak aurkeztean arituko gara. Orain, bueltatu gaitezten XX. mendearen hasierara, eta ikus dezagun, laburki bada ere, Aita Donostiak eta Azkuek zortzikoaren inguruan idatzitakoa.

Urte luzeetan, zortziko, 5/8ko konpas moduan ulertuta, Euskal Herriko konpas eskusiboa zela pentsatu zen, baina mito hori laster hautsi zen. Garapen hori Azkuerengan oso ondo ikus daiteke: 1901eko hitzaldian, zortziko konpas euskalduna zela esan zuen, baina urte batzuk geroago, atzera egin zuen. Donostiak berak esan zuen konpasa ez zela euskaldunena soilik, beste herrialde batzuetan ere agertzen zen eta. Era berean, autorearen esanetan, euskal jatorri legitimoa duen zortziko oso urria da, ordu arte egindako bildumetan egiaztatu ahal izan duenez. Azkueren bilduman ere, zortzikoaren urritasun hori nabarmena da.

Donostiak ez zuen konfidantzarik Gascueren tesietan eta horren oinarri ziren Iztuetaren bildumako transkripzioetan. Hori dela eta, ikerketa abiatu eta XVIII. mendeko bi abesti aurkitu zituen, zortziko neurrikoak, Gascueren hipotesiak hankaz gora jarri zituztenak. Horrez gain, Donostiak zortziko abestuen eta zortziko dantzatuen arteko bereizketa egin zuen, eta euskal zortzikoaren erritmo arrunta, bi puntturekin, zortziko abestuetan agertzen ez zela eta dantzatuetakoa zela adierazi zuen; hain zuzen ere, dantzariek argi antzeman eta konpasa ondo eraman zezaten azpimarratzen zen. Aitzitik, zortziko abestuetan, konpasa honela zatitzen da: kortxea bat eta bi beltz; Donostiaren arabera,



erritmo horrek “musikari noblezia eta gozotasun handia ematen dizkio, eta horretatik oso urrun daude orain arte entzun izan ditugun zortziko itxuratiak” (Donostia: 1985 IV, 71). Donostia italiar ereduiko zortziko sortu berriei buruz ari zen, garai hartan boladan zeuden eta.

Ohar hauek amaitzeko, Aita Donostiaren hitzak erabiliko ditugu: “benetako zortzikoa gure euskal musikaren kapitulu bat baino ez da, azaleko eranskin bat, oso laburra gainera. Ondo egiaztatutako gertaera da, gure herri-errepertorioari dagokio eta” (Hemen aipatua: Arana: 1987, 376).

Ikus dezagun orain zer idatzi zen garai hartan euskal herri-ahaireen tonalitateari buruz. Autore guztien ustez, euskal musika mendebaldeko erduei guztiz lotuta dago. Are gehiago, autoreon iritziz, Euskal Herria ekialdeko musikaren eraginik ez duen Europako zibilizazioaren hegoaldeko muga da. Modu horretan, Espainiako folkloreakin bereizketa argia ezarri zuten. Horrela, euskal musikaren tonalitatea mendebaldeko tonalitatearekin batera garatuz doala adierazi zuten. Hau da, jatorrizko gama osatugabeetatik (agian “modalitate arkaiko” esan ahal zaie, kantu gregorianoarekin paralelismoa eginez) elizako ereduaren eskala diatonikora, XVIII. mendetik aurrera tonalitate bimodal bihurtuko dena.

Hala ere, ez dago zalantzarik (guztiek onartzen dute) kantutegietan jasotako euskal ahaire gehienak sistema tonal modernoan sortuta daudela eta, batez ere, modu maiorrean (hala ere, Donostiaren berbetan, “gure herriari oso normala zaio sensiblea ez aldatzea” 1985 IV, 35). Horrela, ordu arte euskal abestien malenkoniari buruz zegoen topikoa hautsi zen, jende askok pentsatu baitzuen, oker pentsatu ere, euskal herri-musika ia erabat modu minorrean idatzita zegoela. Zernahi gisaz, berriro ere Donostiaren hitzak aipatuz, “kontuan izan behar dira baita ere kantariak hirudunaren aurrean dituzten zalantzak. Haiei entzunda, batzuetan gure buruari galdetzen diogu ea maiorrean edo minorrean abesten ari diren” (Donostia: 1985 IV, 363). Horrek, horrela esanda, autoreek defendatzen duten euskal musikaren antzinatasun-ideiarekin talka egiten du. Autoreok esango digute, melodia horietako asko zehatz aztertzean, arkaismo zeinuak dituztela eta horri esker esan dezakegula antzinako modalitateen transkripzio modernoak direla. Horri lotuta, Donostiaren berbak aipatuko ditugu: “herriak duen joera (...) antzinako molde guztiak modernizatzeko zorigaiztoko joera”. (Eliz musikari

buruzko IV. Kongresu Nazionalean emandako hitzaldia, Gasteizen, 1928an, Imprenta del Monte Pío Diocesano argitaratua, Gasteizen, 1930ean. Testu horretan, argi eta garbi ikusten da ikuskera nazionalista erromantikoa, perfekzioa jatorrian dagoela esaten duena).

Rodney Gallopek antzeko zerbait esan zuen. Euskal folklorean tonalitate modernoarekin jorratzeari aurre egiten dioten antzinako abestiak ere ikusten ditu, eta hori kantariaren tonu-zehaztugabetasun batzuetan nabarmenduko litzateke: “badirudi bitarte bitxi hauek tonu gregorianoren eta eskala maior eta minor modernoan arteko ezbai inkontziente batetik eratorri direla” (1948, 131) Tonu-zehaztugabetasun horri eta horiek transkribatzeko zailtasunari dagokienez, Donostiak hurrengo hau idatzi zuen: “Txistu egiteko edo abesteko modu tipiko hori ezin da paperean transkribatu (...) Kantaria ikertu egin behar da, honezkero sailkatuta dagoen erreperitorioan ezezaguna den modalitatearen bat duen ikusteko”.

Baina gaurkotutako antzinako abesti horiez gain, euskal kantutegian antzinako modalitateko abesti gutxi batzuk daude. Horri buruz, Aita Donostiak hurrengo hau dio: “euskal herriak, batzuetan, antzinako moduetan abesten du, eta maior eta minor modernoekin batera, berriak ematen dute eta zapore arkaikoa izateagatik atsegin ematen digute. Euskal herriak antzinako modu horietako batzuk gorde ditu, batzuetan, garbi, beste batzuetan, nahasita; eta oraindik tipo berriak sortzen ditu ohikoak deformatuta” (Donostia: 1994, XVII- XVIII). Autore horientzat, musika liturgiko gregorianoaren eragina fenomeno orokorra da Europako folklorean, eta nazio guztiek bizirik iraun duten abestien laginak dituzte kantutegietan, baina herri batetik bestera desberdintasunak daude eragin gregoriano hori onartu eta transmititzeko orduan<sup>16</sup>. Aita Donostiak ondorioztatu zuen Penintsulan ekialdeko musikaren eragina jaso zuten herriek frigioa eta lidioa onartu zituztela gehienbat; aitzitik, berak ikertutako euskal kantutegian, vivaraisean eta bretoian melodiak 1., 2. 7. eta 8. moduetan oinarrituz egiten ziren. Bestalde, Gallopek euskal melodiak 1., 2. eta 7. moduetan eginda aurkitu zituen.

---

<sup>16</sup> Garai hartako ikerlari gehienek esanetan, Europako herri-musika, Erdi Arotik aurrera, gregorianoaren oinarriaren gainean eratu zen. Gaur egun ere, tesi hori egileen sektore batek onartzen du. Iritzi horren aurrez aurre, Miguel Manzanok *Sobre la relación musical entre el canto gregoriano y la música popular tradicional española* (1995) hitzaldian, teoria horrek okerreko bi hipotesi oinarri dituela azaldu du. Horiek eztabaidatu ondoren, musika-analisia egin eta ondorioztatu zuen desberdintasun handiak daudela herri-musikaren (Espainiakoa) sonoritatearen eta kantu gregorianoaren artean eta, beraz, ezin dela esan herri-musika horretatik abiatuz sortu zela.

Puntu honetan, ikertzen ari garen garaitik atera arren, herri-musikako sistema modalei buruzko argibide batzuk emango ditugu, gaur egun oraindik gai horren inguruan nahasteak sortzen direlako. Horretarako, eremu horretan Miguel Manzanok egindako ekarpenak aztertuko ditugu, hemen bildutakoari zehatz jarraituz: *Cancionero Leonés I. bol.*, 1. lib. (1988). Autore horrek Espainiako herri-musikarako berezko sailkapen-sistema proposatzen du, musikaren analisisian oinarritua, modu greziarretatik edo elizakoetatik abiatu gabe, ez baitago frogatuta horiekin loturarik duenik. Modu horiek hurrengo hauen arabera dira: osatzen dituzten soinuen segida berezia, soinu horietako bakoitzak duen garrantzi berezia, gradu horien eta berezkoak zaizkion musika-ingeraden arteko lotura. Herri-musikaren antolaketa modaleko sisteman, eskala diatonikoaren zazpi soinu naturaletako bakoitza oinarrizkoa izan daiteke segida bat egiteko eta, beraz, zazpi modu aurkituko ditugu. Nota horietako bakoitza oinarri hartuta, bi tonuerdiek soinuen multzoaren barruan duten lekuak modu bakoitza argi eta garbi karakterizatzen du. Modu horietako bakoitza izendatzeko, oinarri duen notaren izena erabiliko da (mi modua, la modua, sol modua...).

Izaera diatonikoa duten sistema modalak eta sistema modal kromatizatuak aurki ditzakegu. Horietan, gradu bat edo batzuk nola edo hala berezkoak zaizkion aldaketa edo alterazio batzuen bidez ukituta daude, batez ere, melodia-biraketetan eta kadentzia-formuletan (hori, batez ere, mi moduan gertatzen da, ezaugarri hau du eta: hirugarren graduaren alterazioa, aldi berean beste gradu batzuetan eragina duena). Sistema horietako bakoitzak aldaera batzuk eman ditzake gainera, melodia bakoitza garatzeko tesituraren edo anplitudearen arabera, nahitaez ez baita eskala osoa izango.

Gure ustez, autore horrek hitz egiten du argien eta koherenteen Espainiako herri-musikaren sistema modalei buruz. Gainera, berak proposatutako eredua, modu gregorianoetatik aldentzen dena, musika hori aztertzeke egokiena dela uste dugu. Euskal musikaren kasuan, gai hori ez da behar den beste ikertu. Aita Donostiak, Musikologiaren Espainiako Institutuko *Anuario Musical* delakoan, 1946an, “El modo de Mi en la canción popular española” artikulua argitaratu zuen<sup>17</sup>, baina ez zuen terminologia modal hori erabili euskal abestiei buruz hitz egiteko (gure ustez,

---

<sup>17</sup> Ikusi hemen: Donostia: 1983 II, 435-463.

desberdintasuna adierazteko beste modu bat da hori). Gure iritziz, terminologia hori eta, oro har, Manzanoren eredua, euskal herri-musikan aplikatu daiteke. Euskal kantutegietan bildutako abestiak aztertuz, sistema horren arabera sailka daitezkeen ahaireak daude; horretarako, kontuan izan beharko lirateke oinarriko nota edo tonika eta horretatik abiatuz sortutako eskala. Modu horretan, euskal abesti modaletan mi modua oso zabaldua dagoela ohartuko gara, nahiz eta gure ahaireen ezaugarriak edo jokabide modalak zehazterakoan Espainiako herri-musikarekin alderatuta desberdintasunak dituztela ikusi. Bestalde, sistema horren bidez, desberdintasunak zehaztu daitezke, eta horrela jokatu beharko litzateke gure ustetan.

Berriro ere aztertzen ari garen garaira itzulita, zehazki Azkuerengana eta Donostiarengana, adierazi beharrekoa da bi autoreek, euskal folklore jatorra berreskuratzeko ahaleginean, argi eta garbi utzi nahi zutela herrikoaren eta jendarteratuaren arteko desberdintasuna. Azkuek 1901eko hitzaldian dioenez, melodia bat herri guztiak jakin arren, ezin da esan herrikoa denik. Izan ere, Azkueren arabera, melodia bat herrikoa izateko “beharrezkoa da herriak gure melodiei ipinitako zigilua izatea, herriak mendi hauetan, bakardade ia osoan, espiritua aske uzten zuenean” (Azkue: 1901, 15 eta 16) (hemen, berriro ere, Euskal Herriaren irudi bukoliko eta ruralista ikus dezakegu). Aita Donostiaren *Cancionero Vasco* (1994) lanaren argitalpen modernoaren hitzaurrean, Aita Riezuk bereizketa hori aipatu zuen berriro: “aztertzen ari garen herrikoa landakoa, basokoa, baserrikoa da, hortxe jaio eta bizi da eta sentimendu baserritarren adierazpena da; hiri inguruan bizi eta dabilena edo kaletarra jendarteratua deituko dugu” (Donostia, 1994, XVII).

Amaitzeko, musika-folklorearen sailkatzeari buruzko ideiak aztertuko ditugu, Azkuek 1901ean egindako hitzaldian argi ikusten direnak (egile hau ez zen euskal herri-musikarako sailkapen bat planteatzen zuen lehena izan -bere aurretik Michelek eta Bordesek gai hau joratu zuten-, baina bai ordea erreflexio zabalena burutu zuena). Autore horrek, lehenengo zatiketa egiteko, letrari erreparatu eta abesti erlijiosoak eta profanoak bereizten ditu; azken horiek, funtzioari erreparatuz, kanturako piezak eta dantzarako piezak izan daitezkeela dio. Kanturako piezak aurrerago bereiziko ditu, oraingoan letrari erreparatuz: maitasunekoak, sehaskakoak, elegiak, jai girokoak, satirikoak, epikoak eta gerrakoak. Modu horretan, sailkapen-irizpide bat ezarri zuen eta aurrerago, aldaketa txikiak eginda (aurrerago ikusiko ditugu), kantutegia prestatzeko

erabili zuen, eta Aita Donostiak ere hartu zuen bere kantutegia argitaratzeko. Madinak ere, euskal musikari buruzko ikerketan, sailkapen hori onartu zuen.

Hala ere, Gascuek beste sailkapen-irizpide batzuk proposatu zituen, bere ustez, letraren erabileran oinarritutako irizpidea ez baitzen bideragarria, “[letra] bera tinbre desberdinekin abesten zelako eta alderantziz, melodia bera letra desberdinekin” (Gascue: 1913). Horregatik, sailkapen-irizpide moduan proposatu zuen “euskal melodiak familia kopuru mugatu baten tipo sortzaile edo ahaide nagusien inguruan bildu eta sailkatzea”. Eta horrela aztertu zituen melodia batzuk *Origen de la música popular vascongada* izeneko artikuluan.

Gai hau gehiago sakonduko dugu Azkueren eta Donostiaren bildumetan erabilitako sailkapen-irizpideak aztertzean. Hala ere, Azkueren jokabidea askoz zentzuzkoagoa iruditzen zaigula esan behar dugu. Autore horrek, bere kantutegian, sailkapen-irizpideei buruz ere hitz egiten du. Oswald Koller Vienako musikologoaren artikulua bat aipatzen du. Bertan, egile honek, Gascueren moduan, ahaireak izaera melodikoaren arabera sailkatzeko proposatzen du: lehenengo, piezaren tonalitateari edo modalitateari erreparatuz, bigarren erritmoari erreparatuz, eta hirugarren, printzipio melodikoak kontuan hartuta. Hala ere, Azkuek hurrengo hau esaten digu: “Ahalegin bikaina, baina alferrikakoa. Herri-abestiak sailkatzeko, ordu arte eta gaur egun ere, printzipio teknikoak barik —arruntena izango litzateke— abesti bakoitzaren testuari erreparatzen zaio, azken batean, bideragarria den gauza bakarra baita” (Azkue, 1990 I, 54).

### 3. AZKUE ETA AITA DONOSTIAREN LANAK

#### 3.1 AZKUEK ETA DONOSTIAK FOLKLOREAREN ESPARRUAN EGINDAKO LANAK ETA LANOK ARGITARATZEKO INGURUABARRAK

Azkueren (1864-1951) iharduera intelektual eta profesional nagusia hizkuntzari lotuta egon zen. Bilboko Institutuko euskara katedraduna eta Euskaltzaindiko lehendakari izan zen. Hala ere, Azkue pertsona oso aktiboa izan zen, eta filologo moduan egiten zuen lana, apaiz-bokazioa, musikaren aldeko bokazioa eta euskal folklorearen aldeko grina bateratzen jakin zuen, eta arlo horietan guztietan fruituak utzi zizkigun.

Azkue herrialdearekin maiteminduta zegoen, euskal herriari lotutako guztiak interesa piztu zion gazte-gaztetatik, nahiz eta kultura-alderdiei garrantzi gehien eman. Modu horretan, hizkuntzaren aldeko zaletasunarekin batera, folklorea aztertzeke zaletasuna agertu zuen, batez ere folklore espirituala, literatura-arlokoa zein musika-arlokoa. Oraindik apaizgai zela, 1884. urtearen inguruan, herri-abestiak biltzeko interesa agertu zuen.

Aita Donostia (1886- 1956)<sup>18</sup>, aldiz, erlijio-gizona izateaz gain, musikaria zen eta, batez ere, konpositorea eta musikologoa. Autore hori da, zalantzarik gabe, euskal folklorearen

---

<sup>18</sup> Egile honen gaineko biografia osoena Jose Luis Ansorenak idatzia da: *Aita Donostia. P. Jose Antonio de San Sebastián. José Gonzalo Zulaica Arregui* (1999).

Azkueren kasuan, zoritxarrez, ez dago berdina esaterik, eta ez dugu egile honen biografia estensiborik aurkituko. Aurki dezakegun biografiarik luzeena Jose Antonio Aranak idatzitako eta Bizkaiko Aurrezki Kutxak *Resurrección María de Azkue* izenburupean 1983an argitaratutako liburuxka dibulгатiboa da. M<sup>a</sup> Mercedes García Perez musikologoak Azkueren lan musikalen gainean burutu zuen doktorego tesia, baina lana argitaratu gabe dago eta ez da artixibo eta liburutegi publikoetan aurkitzen. Jurgi Kintana historiadoreak Azkueren gaineko tesia egiten dihardu momentuan, horren fruitu *Vizcaytik Bizkaira* (2002) liburua delarik, baina, azterketa zabalago bat izanda, bertan ez da zuzenean Azkueren biografiarik idazten. Aipatutakoez gain, Azkueren gaineko ondoko lanak iruditu zaizkigu aipagarrienak: Lino de Akesolok 1965an *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* aldizkarian idatzitako artikulu laburra eta Bizkaiko Diputazioaren Kultura Sailak editatutako konferentziak: Antonio de Tovar *La obra de don Resurrección María de Azkue* (1952) eta *Azkue gramático* (1966), Luis Mitxelena *Azkue lexicógrafo* (1966) eta Caro Baroja *Azkue folklorista* (1966) (Lehenengoa Bizkaiko Junta Generalak antolatutako belada nekrologikoan emana eta beste hirurak Bilbon ospatutako Azkueren jaiotzaren

inguruan musika- eta literatura-ondararik handiena utzi diguna. Noiz sortu zitzaion euskal musika-folklorearen aldeko interesa? Erantzuna berak eman zuen: “Euskal herri-musikaren aldeko zaletasunaren sorrerako ideia Resurrección M<sup>a</sup> Azkueri zor diot; Azkuek Bilboko Euskal Zentroan eman zuen hitzaldia nire begirada noranzko horretara gidatu zuen lehenengo argia izan zen... Eta Francisco Gascue jaunak Donostiako Arte Ederretan 1906an eman zituen hitzaldiak eta nire lagun on horrek euskal operari buruz idatzi zuen foiletoa lagungarri izan zitzaizkidan. Foileto horretan nik aurretik pentsatuta nituen gauza asko ikusi nituen, eta nire pentsamoldea aditu horren ideiekin bat zetorrela ikusita, animatu eta nire ideiei indarra ematen hasi nintzen. Ondoren, Bordesen abestiak ezagutu nituenean, bete-betean heldu nion nire bideari (...) 1911n Daniel Ciga jaunaren familia ezagutu nuen, udak Arrayozen igarotzen zituena, sortzez bertakoa zen eta. Familia horrekin izan nituen harremanetan hamar edo hamabi abesti ezezagun ikasi nituen; borda batzuetara txangoak egin genituen; eta hogeitabesti bildu nituenean, mordoa zirela iruditu zitzaidan... Gero, melodiekin gerizekin gertatu ohi dena jazo zitzaidan: batzuen ostetik besteak etorri ziren, eta nire piloa handituz joan zen” (Donostia: 1983 I., X-XI. or.).

Bordesek Ipar Euskal Herriko kantutegiaren bilketa Frantziako gobernuaren laguntzaz egin zuen, baina Espainiako eta Hego Euskal Herriko erakundeek ez zuten ardura handirik agertu folklorearen inguruan. Baina 1912an, Hego Euskal Herriko Diputazioetan autonomismo foruzaleak alderdi dinastikoak ordeztu eta kultur erakundetze sendoa bultzatzen ari zirela, Arabako, Bizkaiko, Gipuzkoako eta Nafarroako Diputazioek, elkar harturik, euskal kantutegirik onena saritzeko lehiaketaren deia egin zuten. Lehiaketa horren deialdia garrantzi handikoa izan zen, Azkueren eta Donostiaren lanak argitaratzeko aukera eman zuelako. Lehiaketa hori hurretik hurrera aztertzean, une hartako sentikortasuna hobeto ulertuko dugu, baita bi autoreen lanak ere.

Bizkaiko Manuel Lezama-Leguizamón diputatuak, 1910eko ekainaren 15ean, gutxienez 5000 pezetakoa izango zen saria sortzea proposatu zuen, euskal abestien bildumarik onena egiten zuen egileari emateko. Proposamen horretan, estreinatu berri zeuden Guridiren, Usandizagaren eta Intxaustiren euskal operak aipatu zituen, herri-abestietan

---

mendeurrenaren konmemorazioan) Konferentzien edizioan nota biografikoa eskeintzen da. Topatu ditzakegun beste erreferentziak artikulu solte batzuk besterik ez dira.

oinarrituta zeudelako eta abesti horiek ikerketa sakonagoa eskatzen zutelako; izan ere, ordu arte zeuden bildumak oso gutxi ziren eta dokumentu gutxi zituzten, eta zorrozetasun handirik gabe bilduta zeuden. Ekimen hori Sustapen Batzordeak 1910eko uztailaren 5ean onartu zuen.

Abuztuaren 31n, proposamena Hego Euskal Herriko gainerako Aldundietara igorri zen, eta guztiak ados agertu ziren. 1911ko otsailaren 21ean, Lezama-Leguizamónek lehiaketaren oinarriak aurkeztu zituen: bi sari emango ziren, bata 5.000 pezetakoa eta bestea 1.000 pezetakoa, bildumarik onenei eta abesti gehien zituztenei; aurkeztutako ahaireak argitaragabeak izan behar ziren. Era berean, Aldundi bakoitzetik epaimahai bat eratu zen. Saridunek sariaren atal bat bilduma argitaratzeko erabili behar zuten, eta gutxienez 1.000 ale kaleratuko ziren. Lanak aurkezteko epea urtebetekoa izango zen, iragarkiak argitaratzen ziren datatik zenbatzen hasita. Sari horretarako, Bizkaia eta Gipuzkoa probintziek 2.000 pezeta jarriko zituzten, eta Arabak eta Nafarroak 1.000. Guztia prest egon zenean, deialdia egin zen, eta lanak aurkezteko epea 1912ko ekainaren 30etik 1913ko ekainaren 30era luzatu zen.

Azkue 1884an hasi zen herri-musika biltzen, apaizgai zela. Lehiaketaren deialdia egitean, 2.000 kantu inguru bildurik zeuzkan zazpi probintzietan, ordu arte inolako sostengu publikorik jaso gabe eta jasotzeko esperantzarik gabe. Horietako batzuk kaleratu egin ziren. Lehenengoak Euskal Tradizioaren Jaietan, 1897an, Donibane-Lohizunen. Beste batzuk harmonizazioekin argitaratu ziren *Euskalzale* aldizkarian eta koaderno solteetan, *Euskerazko Eresiak* eta *Eleizarako eresiak* izenekoak. 1901ean *La música popular vascongada (Euskal herri-musika)* izenburuarekin eman zuen hitzaldian ere adibide batzuk erakutsi zituen. Bestalde, Donostia, Azkue baino 22 urte gazteagoa zena, 1911. urtetik aurrera hasi zen herri-melodiak biltzen<sup>19</sup>, batez ere Nafarroa, Lapurdi eta Gipuzkoako lurraldeak oinarri harturik. Lehiaketaren deialdiak Donostiari melodia ahalik gehien biltzeko ilusioa biderkatu zion.

Lehiaketarako bildumak emateko epea amaitzean, lan hauek aurkeztu ziren: Azkueren *Vox populi*, 1689 ahots-melodiarekin eta 121 melodia instrumentalekin, Donostiaren

---

<sup>19</sup> Bizimodu osoan jarraitu zuen jarduera hori egiten eta komunitateko gainerako kideek laguntza eman zioten. Aita Modesto Lecumberri lankiderik aipagarriena izan zen. Kaputxino horrek, 1918 eta 1923 bitartean, 243 melodia bildu zituen Burunda, Barranca eta Larraun haranetan, eta Aita Donostiaren esku utzi zituen. Ikus daitekeenez, lehiaketako bilduma eman eta gero gertatu zen hori.



*Gure abendaren Eresiak*, 499 ahots-melodiarekin eta 24 melodia instrumentalekin, eta hirugarren bat, melodia bakar batekin osatua, *Gure Euskalerria*.

Epaimahai guztien artean, Bizkaikoak aztertu zituen sakonen bildumak eta, beraz, epaimahai horren ondorioak apur bat aztertuko ditugu. Erabakia hartzeko, aurkeztutako ahaire guztiak lau taldetan sailkatu zituzten: “Lehenengoan gainerakoen gainetik nabarmentzen diren melodiak daude, bai inspirazio-edertasuna dutelako eta izaera etniko indartsua dutelako. Bigarren taldean, aurrekoen meriturik izan ez arren, herri-antologia batean duintasunez agertzeko merituak dituztenak jarri ditugu. Hirugarren taldean, arruntak direlako edo oso ezagunak direnen antzekoak izateagatik balio artistikorik ez dutenak daude. Hemen haur-abesti batzuk ere sartu ditugu, horiei berez melodia esan ezin zaielako, salmodia edo errezital-formulak baino; horiek, testuarengatik interes folklorikoren bat izan dezaketen arren, ez dute inongo interesik ikuspuntu musikaletik. Amaitzeko, melodia ‘baztertuen’ atala gehitu dugu, eta horretan sartu ditugu gure ustez jatorri exotikoa duten abestiak eta, hitzez hitz edo aldaera txikiekin, beste bilduma batzuetan argitaratu direnak.”<sup>20</sup>

Sailkapen horren arabera, Azkueren bilduman lehen multzoko 158 melodia, bigarren multzoko 1040, hirugarren multzoko 257, eta laugarren edo baztertuen multzoko 234 aurkitu zituzten. Donostiaren bildumari dagokionez, emaitzak hauek izan ziren: 56 lehen multzokoak, 343 bigarren multzokoak, 32 hirugarrenekoak, eta 68 laugarren edo baztertuen multzokoak.

Epaimahai horrek, melodia instrumentaletarako irizpide desberdina ezarri zuen: “bilduma honetako lan instrumentalei dagokienez, sailkapen desberdina ezarri dugu, gure ustez, konposizio moderno batzuk, XVIII. mendeko estilo klasiko alemanean oinarritutakoak, kontuan hartzekoak baitira, balio musikala dela-eta zabaltzeko duinak baitira, herri-musikari buruz dugun ideiatik urrundu arren” (*Ibid.*).

Irizpide hori aplikatuz, Azkueren bilduman, benetan herrikoak ziren eta tokiko izaera zuten 23 lan ezarri ziren, herrikoak izan ez arren meritu artistikoa zuten 67 lan, meriturik gabeko 2, eta 29 baztertu. Donostiaren melodia instrumentalei dagokienez,

---

<sup>20</sup> Bizkaiko epaimahaiaren erabakia hemen argitaratuta dago: *Euskalerraren alde*, 1916, 322-325. or.

epaimahaiak erabaki hau hartu zuen: 2 melodia lehen klasekoak, 21 bigarren klasekoak, batere ez hirugarren klasekoa eta 1 baztertuta.

Epaimahai guztiak bat etorri ziren lehen saria Azkueren bildumari eta bigarrena Donostiari emateko. Behin sariak erabakita eta oinarriekin bat etorriz, beste urrats bat eman nahi zen, hots, saritutako kantutegietatik hautaketa bat argitaratzea. Aita Donostiaren bildumaren argitalpenari dagokionez, Unión Musical Española argitaletxeak, 1919ko martxoaren 20an, 5.500 pezetako aurrekontua aurkeztu zuen 500 ale argitaratzeko, eta zazpi hilabeteko epea ezarri zen lana emateko. Epaimahaiak aukeratutako abesti eta melodia instrumentalei Aita Donostiak lehiaketaren ostean bildutako ahaire batzuk gehitu zizkien. Guztira, 393 ahaire argitaratu ziren. Bilduma horrek, Azkueren bildumak bezala, argitaratzean, izena aldatu zuen. *Euskal eres sorta* deitu zen.

Azkueren bildumatik bi argitalpen egin ziren, biak *Cancionero Popular Vasco* izenburuarekin: edizio manuala (11 liburuki –1922-1925-) eta edizio hautatua (9 liburuki -1921-1924-). Lehenengoan 1.156 melodia agertzen dira harmonizatu gabe (zenbakidunak 1.001 diren arren), euskarazko letrarekin eta gaztelaniazko itzulpenarekin. Bigarrean, melodia horietako berrehun ahotserako eta pianorako harmonizatuta daude. Hala ere, bilduma argitaratzeko prozesua Aita Donostiarena baino askoz zailagoa, luzeagoa eta garestiagoa izan zen. *Cancionero Popular Vasco* bildumaren bi argitaraldiak Bartzelonako Boileau y Bernasconi etxeak atera zituen, baina arazo asko sortu zirenez (aurrekontua argitaletxeak hasieran pentsatutakoa baino handiagoa izan zen, eta atzerapen asko egon ziren), Azkuek berak esku hartu behar izan zuen, eta Bartzelonara ere joan zen. *Cancionero Popular Vasco* lana Ramón de la Sota y Llano ontzi-jabeari eskainita dago, Azkueren laguna zena. Gizon horrek, Azkuek sortutako *Euskalzale* aldizkaria, Euskaldun Biltokiarena zena —hau ere Azkuek sortutakoa—, finantzatu zuen. Edizio manulean, Azkuek gehitu zituen Bizkaiko Aldundiko Euskal Kulturaren Batzarrak 1918ko urtarrilaren 21ean eta martxoaren 18an antolatutako ekitaldietan emandako hitzaldien testuak. Bigarren hitzalditik izaera politikoa zuen pasarte bat kendu zuen<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Kantutegi honen bigarren argitalpena, lehenengoaren fakzimilea eta Manuel Lekuonak luzatua, 1968an egin zen, oraingoan bi liburukitan, La Gran Enciclopedia Vasca argitaletxearen eskutik. Horretan ere, aipatu ditugun bi hitzaldiak jaso ziren, eta kantutegiaren ostean ohar batzuk sartu ziren. Hauekin batera

Aita Donostiak, *Euskal Eres Sorta* argitaratu ostean, melodia gehiago argitaratzen jarraitu zuen, Baionako *Gure Herria* aldizkariaren gehigarrian, 1926tik 1939ra (bigarren mundu-gerraren eraginez eten zen) eta aldizkari horretako eta beste batzuetako artikulu askotan. Etengabe biltzen jarraitu zuenez, *Euskal Eres Sorta* liburuaren bigarren argitaraldia prestatu zuen, 1955eko urtarriletik aurrera argitaratu nahi zuena. Argitalpen horretan, abestien kopurua handitzeaz gain, testu osoak eta melodia bakoitzari buruzko datuak emango zituen. Izan ere, *Euskal Eres Sorta* lanarekin ez zen guztiz gustora geratu: “naiz eta ez izan liburu hau nik nere buruan asmatu izan dedan lanaren elburu ta txedea, alaz ere eusko-gogo bere agerbiderik garbi ta argienetako batean ezagutzeko lagundako du” (Donostia: 1921, IV) Baina bigarren argitalpenaren proiektua burutu aurretik Aita Donostia hil egin zen.

Bere heriotzaren ondoren, Aita Jorge de Riezu Aita Donostiaren *Obra Musical* lana (12 liburuki) eta *Obra Literaria* (5 liburuki) atera zituen, eta *Cancionero Vasco* libururako materialak prestatu zituen, Aita Donostiak bizimodu osoan bildutako herri-musikaren ahaireak jasota gera zitezten. Riezu 1992an hil zen, baina urte batzuk lehenagotik ezgaituta zegoen, eta, beraz, *Cancionero Vasco* proiektua aurrera ateratzeko ekipoa osatu zen. Materialak prestatzeko ardura Juan Mari Beltráni (Dantzak) eta Claudio Zudaireri (Abestiak) eman zitzaaien. Beste lankide batzuk ere izendatu zituzten, besteak beste, transkripzio-egileak, komunikatzaileak eta informatzaileak. Guztien gidari Teresa Zulaica zen, Aita Donostiaren iloba eta Jorge de Riezu Aitaren lankide nagusia.

Azkenean, 1994ko urriaren 20an, Eusko Ikaskuntzaren eskutik, Donostiako Miramar jauregian, *Cancionero Vasco* lana aurkeztu zen: 2142 melodia zituen, lau liburukitan banatuta eta zenbaki hauekin: VI, VII, VIII eta IX, autorearen *Obra Literaria* lanaren barruan. Argitalpen honetan (1994), abesti guztiek kasuan kasuko musika-oharra, letra osoa eta gaztelaniara egindako itzulpena dituzte, baita fitxa bat ere, datu hauekin:

---

Oñatibiak kantutegian jasotako doinuei buruzko idatzitako *Aspectos musicales* azterketa ematen da. Hirugarren argitalpena Euskaltzaindiak egin zuen 1990ean, Iberdueroren diru-laguntzari esker. Azken horretan zenbait zuzenketa egin dira: abesti batzuen zenbakiak zuzendu dira, baita liburukien zenbakiak ere; horrez gain, kantutegiaren bigarren argitaraldiko oharren lehenengo paragrafoko testuaren ordean beste bat ipini da, egindako zuzenketekin bat datorrena. Bigarren argitaraldian jasotakoaz gain, Juan Carlos Gortazarek kantutegiaren lehen argitaraldirako lehen hamar aleei egindako erresidentzioak (RIEV aldizkarian argitaratuak izan zirenak) jasotzen dira bigarren bolumenaren amaieran.

lanaren iturria, informatzailearen izena, data eta transkripzioaren egileari buruzko oharrak, Aita Donostiaren kolaboratzailea baldin bada.

Bestalde, hemen aztertuko ez ditugun arren (datu-basean fitxa eskuragarri dago), Azkuek 124 abesti gehiago argitaratu zituen *Euskalerraren Yakintza* lanean (109 bildumaren amaierako “Apendice” sailean, eta beste 15 bilduman zehar sakabanaturik). Hizkuntzalaritzaren inguruko lanak amaitu ondoren, 1932an, 68 urte zituela, Azkuek beste lan bati ekin zion: aspalditik musika-materialarekin batera bildu zuen folklore literarioari lotutako materialak ordenatzea. Materialok Espasa Calpe argitaletxeak atera zituen lau liburukitan, 1935 eta 1947 bitartean. Bildutako testu guztiak gaztelaniara itzuli ziren<sup>22</sup>. Lehenengo liburuan ohiturak eta sinesmenak jaso zituen, bigarrean ipuinak eta kondairak, hirugarrean atsotitzak, esamoldeak, errimadun esaldiak eta aho-korapiloak edo esaera kakofonikoak, eta laugarrean medikuntza, asmakizunak, esaldiak, haur-kantak musika eta guzti, eta *Cancionero* liburua argitaratu eta gero bildutako herri-ahaire batzuk.

Era berean, badakigu Azkuek kantuen beste bilduma bat Lizarran aurkeztu zuela, Fray Diego de Estellaren IV. mendeurrena ospatzeko antolatu zen lehiaketa batean, 1924an. Saria Nafarroako herri-abestien bildumarik onenari emango zitzaiola iragarri zen, lurralde horretako inguruetan bildutako abestiak izan behar ziren, bereziki Lizarrakoak eta merindade horretakoak. Saria Azkueri eman zioten, baina, zoritxarrez, ez dago bilduma horren arrastorik.

Gaur egun, beraz, egile bakoitzaren herri musika bilduma lan nagusi bat dugu gure azterketarako: Azkueren *Cancionero Popular Vasco*, bere hirugarren argitalpenean (1990) eta Aita Donostiaren *Cancionero Vasco*, ikusi bezala 1994an argitaratua. Bi lanok euskal herri-musikaren gaineko bilduma zabal eta osoenak izaten jarraitzen dute gaur egun ere. Puntualizazio bat egin behar da, dena den. Azkueren *Cancionero Popular Vasco* liburuaren bigarren eta hirugarren edizioak jatorrizkoaren faximilak dira. Hau da, ez da ezer aldatu jatorrizko argitalpenetik. Aita Donostiaren *Cancionero Vasco*, aldiz, edizio modernoa da. Argitalpen honetan Aita Donostiak eta kolaboratzaileek bere garaian egindako transkribapenak agertzen dira soilik, baina materialeen prestakuntza

---

<sup>22</sup> Argitaletxe berberak bigarren argitaraldia egin zuen 1959 eta 1971 bitartean. Hirugarren argitaraldia 1989ko azaroan aurkeztu zen.

eta edizioa berriak dira. Gure analisisian, bi bildumak alderatzen ditugu, kantu bildumak eta transkribapenak garai berdinean egindako lan sistematikoak bait dira eta bi egileek elkarren lanen berri bait zuten. Baina edizioaren ezberdintasun hau kontuan hartu behar da eta, beraz, edizioari lotutako bi bildumen arteko ezberdintasun batzuk erlatibizatu.

## **3.2. KANTUTEGIAK EGITEAN ERABILITAKO BILTZE-IRIZPIDEAK**

Puntu honetan, Azkuek ez zuen bere lanari buruzko gogoetarik egin, eta ez zuen ahalegin handirik egin bilketa-metodologia sistematiko bat ezartzeko. Hori erraz ulertzen da, ordu arte inork ez zuelako arazo hori jorratu euskal herri-musikaren barruan eta puntu horren inguruan European ez zegoelako eztabaida garrantzitsurik. Aita Donostiaren idatzietan, aldiz, gai horren inguruko ardura esplizitua ikus daiteke. Dena den, bata zein bestea herritik hurbil zeudenez eta tradizioa ondo ezagutzen zuten eta horretan parte hartu, ez zuten arazorik izan herrietan ibiltzeko, agiriak biltzeko eta abeslariekin harremanean jarri eta horien adiskide egiteko.

Autore horiengan, bilketa egiteko arrazoi nagusietakoa altxor horren galera saihestea da. Goian aipatu dugu Azkuek Bilbon 1918ko urtarrilaren 21ean emandako hitzaldian horren inguruan esan zuena: “Zeregin hau egin barik beste berrogeita hamar urte egon bagina, gaurik ilunenean murgilduta egongo ginatke”. Azkueren asmoa ez zen melodia horiek ez ahaztea eta behin betiko ez galtzea bakarrik, horien bidez, gainerako lanen bidez bezala (hizkuntzalaritzakoak, herri-literaturakoak, musika-konposizioak...) “euskal pizkundea” bultzatu nahi zuen, euskal herriaren (nazioa) kultura-ezaugarri bereizgarriak desagertzeko arriskua zegoelako. Donostiak ere xede bera zuen, eta musika-sorkuntzan eta –ikerketan Azkue baino gehiago aritu zen (Azkueren lan nagusia linguistikoa izan zen). Horretarako, bi autoreek konpositoreei lanen konposizioan herri-melodiak erabiltzeko eskatu zieten, modu horretan, euskal konpositoreen artean musika-nazionalitatearen benetako kontzientzia sortzeko.

Bi autoreek herri-tradizioa hurbil-hurbiletik bizi zuten. Barru-barrutik hurbildu ziren, eurak herria balira legez, tradizioaren gordailuzainak eta interpreteak. Nolanahi den ere, praktikan zenbait desberdintasun daude bi autoreen lanen artean.

“Euskal pizkundea” erdiesteko, Azkuek bere burua “aske” ikusten zuen biltzen zituen materialak erabiltzeko, bere asmoa materialok berrindartu eta berrezartzea baitzen, horiei euskal jatorrasuna berriz itzulita, bere ustez kasu askotan galduta zuten eta. Ideia hori autorearen lan linguistikoetan ere agertzen da, hizkuntza garbi eta koherentearen

bila dabil-eta, kutsadura exotiko guztiak alde batera utzita (batez ere Espainiatik eta Frantziatik datozenak). Esangura horretan, Azkue jatorrizko euskara hizkuntza literario moduan berreskuratzen ere ahalegindu zen. Era berean, hori helburu zabalago batean sartu behar da, hots, euskal herria bera berrindartzea. Folklorea jorratzeko modu horren oinarrian ideal erromantiko hau dago: herri bakoitzaren arima, bene-benetako izaerarekin, jatorrian adierazten da, eta, beraz, “birjintasunean” gordetzen ahalegindu behar da, deformaziorik eta eraldaketarik gabe. Horregatik, hizkuntzaren eta kulturaren ikerketa purutasun hori berrezartzea dela ulertzen du.

Horrenbestez, Azkueren grina arautzailearen ondorioz, hizkuntza eta folklorea garbitu egin zituen. Autore horrek bildutako eta aztertutako tradizioaren aurrean jarrera bikoitza zuela esan dezakegu: errespetua eta kritika, jatorrien ikuspegi purista oinarri hartuta. Horregatik, espezialista baten ustez, Azkuek materialak erabiltzean zorrotasun metodikorik ez duela pentsa dezake; izan ere, autoreak tradizioaren partaide dela sentitzen duenez, materialak ez ditu bilduma huts moduan hartzen, eta materialotan eskua sartzen du bere ustez aldatuta dauden osagaiak eraldatu eta berriztatzeko. Gehienetan puntualak diren eraldaketa horien eragin desitxuratzailleak motelagoak dira *Cancionero Popular Vasco* lanaren eskuzko argitalpenean, Azkuek, ohar batzuen bidez, egindako aldaketak adierazi baitzituen eta, beraz, kasu gehienetan jatorrizko testua eta melodia berreraiki daitezkeelako. Kantutegietan erabilitako transkripzio-irizpideei buruzko atalean aurreko hori gehiago zehaztuko dugu.

Jarrera horren aurrez aurre Aita Donostia dago. Autore hori ideologiari erreparatuz Azkuerengandik hurbil zegoen, baina zorrotasun zientifikoaren alde egin zuen eta bildutako materiala ez zuen ukitu, “barbarismo” guztiak jaso zituen; izan ere, autorearen esanetan, “metodoaren zehaztasunaren arabera izaten dira ondorioak antropologoen, etnologoen, linguisten, musikologoen, eta abarren kasuan” (Donostia: 1985 VI, 373. or.). Bestalde, autore horren iritziz, “hizkuntza garbitzearen aitzakiaz agiri bat ezin da aldatuta argitaratu, aldaketa txikia izan arren. Eta are gutxiago melodia baten notak aldatu” (Donostia: 1985 VI,374. or.).

Azkuek, jatorrien bila zebilenez, informatzaileak batez ere landa-inguru bakartuetan hautatu zituen, herriko bizimodua bitarteko modernoan eraginez ahalik gutxien aldatuta aurkitzeko. Era berean, informatzaile zaharrak bilatu zituen, eta, horretarako, zaharren

egoitzetara joan zen baserriarren bila, industrializazioaren aurretik eta komunikabideak garatu baino lehen jaiotakoak eta “denboran sakonera handian” murgildutakoak. Eta Bilbon material folkloriko oso zaharrak eman ahal zizkioten pertsonak biltzen zituen, adinekoak eta euskaldunak, kanpoko hizkuntzak eta ohiturak ezagutzen ez zituztenak. Aita Donostiak ere landa-inguruetara jo zuen, batez ere bordetara eta baserri bakartuetara eta landa-inguruetatik urrunduta zeudenetara. Autore horrek ere landa-nukleoetatik kanpo herri-ahaireak bildu zituen, baita Euskal Herritik kanpo ere (Frantziako Tolosa, Bordele, Bartzelona, etab.), baina, ahal izanez gero, landa-jatorriko euskaldunen ahotik beti.

Hala ere, kantarien musika maila ezezaguna zaigu. Ahozko tradizioko herri-musikaren kantari onaren definizioa hau izan daiteke: entzumen fina eta musika-sen handia izanda, tradiziozko abestiaren genero batzuen izaera, estiloa eta ñabardurak ezin hobeto bereganatu dituen, horretan etengabe aritu delako; kantari hori abestiak fideltasun osoz interpretatzeko gai da, hala entzun duenez ikasi egin duelako. Bi autoreek (eta Aita Donostiaren kasuan, kolaboratzaileek ere) hautatuko kantariak ezaugarri horiek zein neurritan betetzen zituzten ezezaguna da guretzat.

Garai hartan, transkripzioak diktaketa bidez egin behar ziren, interpretea abesten ari zen bitartean, ia ez zegoen-eta grabatzeko baliabiderik. Horregatik, biltzaileak entzumen ona eta musika-sen ona izan behar zituen, musika-prestakuntza eta entrenamendu egokiaz gain. Zalantzarik gabe, bai Donostiak bai Azkuek betekizun horiek bazituzten. Folkloristaren lanaren zehaztasunari dagokionez, Aita Donostiaren aipamen hau jaso nahi dugu: “Nire ustez beharrezkoa da zehaztasun bikoitza nabarmentzea, kalitateari eta kuantitateari dagokienez. Abestiak biltzen dituenak teoria bat baieztatu edo suntsitu edo teoria berri bat indartzen duen xehetasun bat, edo akatsen bat aurki dezake. Horregatik, folklorista musikari batek abesti ezagunak behin eta berriro entzun behar ditu (...) Posible bada, folkloristak gertaerak bere kabuz kontrolatu behar ditu. (...) Abestiak errepikatzea oso erabilgarria eta beharrezkoa ere bada (...) abestiotan xehetasun berriak aurkitzeko, nire ustez garrantzi handia du eta”. (Donostia: 1985 IV, 373. or.).

Bestalde, Aita Donostiak, bere bilduma egiteko, lankide batzuen laguntza izan zuen (horietako batzuek musikaren transkripzioak egin zituzten, eta beste batzuk partituren edo datuen transmisore izan ziren), bereziki Aita Lecumberrirena. Donostiak bere



buruari asko eskatzen zion, baita bere laguntzaileei ere, lan zorrotz guztietan egin ohi den bezala: “Lankideak laguntzaile probetxugarriak izan daitezke, eta beharrezkoa da horien laguntza onartzea. Baina esperientziak erakutsi digu ondo trebatuta ez badaude, herri-fenomenoak alda ditzaketela, txarto interpretatu ditzaketela” (Donostia: 1985 IV 373. or.).

Azkuek biltze-lana ordenarik gabe egin zuela esan dezakegu, ez baitzuen antolaketa berezirik bilketak egiteko. Azkuerentzat musikari folklorista izatea zaletasuna zen lanbidea baino gehiago, eta zale handia zenez, aukera guztiak aprobetxatzen zituen materialak biltzeko (oporrak, lan linguistikoen aitzakiaz egindako bidaiak...), baina ezin zuen lanaren antolaketa orokorrik egin, plangintza jakin baten arabera inguruz inguru egindako bilketa... Zailtasun horiek guztiak gorabehera, Azkuek kantutegi zabala bildu zuen (kopuruari erreparatuz bigarrena zen, Donostiaren kantutegiaren atzetik) eta euskal hiztunak zituzten eskualde ia guztietako ahaireak jaso zituen azkenean. Donostiak apur bat metodikoagoa dirudi, baina ezin dugu esan lanaren planifikazio handirik zuenik. Berak ere biltze-lanekin batera beste zeregin batzuk egiten zituen eta, aldi berean, abesti gehiago biltzeko aukera emango zion egoera adi itxaroten zuen beti (horretarako, beste lan guztiak eten egin zitzakeen).

Azkuek ardurua handia zuen testuarengatik; batzuetan badirudi gehiago arduratzen zela letrarengatik musikarengatik baino (eta hori ez da arrunta musikari folkloristengan), eta ahal zituen ahapaldi guztiak biltzen zituen beti. Edonola ere, hori ez da arraroa, azken batean Azkue, batez ere, hizkuntzalaria baitzen. Ia beti melodia zein herritan jaso zuen idazten zuen (zahar-etxeetan jaso edo Bilbon kopiaitzen zituen melodien kasuan, kantarien jatorria adierazten zuela pentsatzen dugu –kantutegian ez du horren berririk ematen-), baita kantariaren izena ere.

Donostiak, linguista baino gehiago musikaria zenez, testuari ez zion hainbeste garrantzi ematen printzipioz. Izatez, *Euskal Eres Sorta* liburuan, abesti bakoitzetik ahapaldi bat bakarrik jaso zuen, eta hori partiturari aplikatuta eman zuen. Donostiak honela arazoitzen du hori: “Lehiaketetara aurkeztutako melodia hauek guztiak argitaratuta, Aldundiek musikari konposatzaileei herri-gaiak eman nahi zizkieten euren lanetarako. Nire ustez, xede hori bete dut, nire lana modu horretan argitaratuta. Horrez gain, modu horretan inprimatze-gastuak murriztu egiten dira. Eta esan dezagun guztia: orduan nik

ez nuen lortu amestutako lan osoa egiteko beharrezko ahapaldi guztiak biltzea, eta, beraz, nire liburuxka ateratzea erabaki nuen, melodiak zabaltzeko” (hemen aipatua: Donostia: 1994, XIII). 1994ko argitaraldi berrian, aldiz, posible ziren ahapaldi guztiak argitaratzeko ahalegina egin zen. Argitalpen horretan, ahairearen jatorriko herria, bilketa-lekua eta kantariaren izena adierazi ziren. Gainera, biltze-data eta hurrengo ataletan aztertuko ditugun beste alderdi batzuk ere adierazi ziren.

Baina, kasu askotan, lan horietan ez ziren jaso abestiaren inguruabarrak (noiz abestu ohi zen, etab.), ez interpreteen inguruabarrak (adina, herri desberdinetan bizi izan diren, ahaire horiek irakatsi dizkieten gurasoak edo familiakoak beste inguru batzuetakoak ziren, zein lanbide zuten, auzokoek kantari ona, makurra... zela pentsatzen zuten, etab.), eta hori gaur egungo biltzaileek (lan zientifikoa egin nahi dutenak, Miguel Manzanoren azken kantutegiak gogoan hartuta) modu ordenatu eta sistematikoan jasotzen dute, lan horretarako bereziki prestatutako fitxak erabiliz.

### 3.3 AZKUEREN ETA DONOSTIAREN KANTUTEGIEN EDUKIA

Ondoren, Azkueren eta Donostiaren kantutegien edukia azalduko dugu, azken argitalpenetan aurkeztu den moduan: 1990 Azkuerena eta 1994 Donostiarena. Bilduma bakoitza banan-banan aztertuko dugu, Azkueren kantutegitik hasita, horretan ordenatzeko eta zenbakiak ipintzeko irizpideak nahasgarriak dira eta. Horregatik, kantutegiaren eduki osoa deskribatzea askoz zailagoa da.

Azkueren *Cancionero Popular Vasco* lanean 1001 ahaire zenbakituta daude. Horiekin batera, Azkuek melodia horien aldaera eta bertsio batzuk jaso zituen zenbakitu gabe, baita beste ahaireren batzuk ere, zenbakitutako ahaire batzuen ondoan jaso zituenak, Azkueren beraren hitzek lagunduta. Horiek guztiak batuta 1156 melodia dira guztira. Ahaire horiek 14 taldetan sailkatuta eta alfabetoaren arabera ordenatuta daude, izenburuen arabera, *hitzik gabeko dantzak* taldean izan ezik, horretan ez baita ikusten ordenatze-irizpide argirik. Ikus dezagun orain zenbat dokumentu dituen talde bakoitzak. Sailkapenaren eta ordenatzearen gaia hurrengo atalean ikusiko dugu.

1- *Maitasun-abestiak*: 82 ahaire ditu zenbakituta. Horrez gain, 16. eta 31. zenbakietan aldaera bana jaso zuen, 56., 70. eta 75. zenbakien bertsio bana, eta 21. zenbakiaren bi bertsio.

2- *Abesti bakotarrak*: 65 ahaire ditu zenbakituta. Horrez gain, 4. eta 18. zenbakien aldaera bana jaso zituen.

3- *Sehaska-abestiak*: 38 ahaire ditu zenbakituta. Horrez gain, bi melodia gehiago idatzi zituen lehenengoaren ondoan eta beste ahaire baten letra, gaztelaniaz (Azkuek euskarara itzuli zuen), 20. zenbakiaren ondoan. Horrez gain, 3., 4. eta 17. zenbakien ondoan bertsio bana idatzi zuen, 23. zenbakiaren bertsio bat eta aldaera bat, eta 11. eta 34. zenbakien bina aldaera.

4- *Dantzak*: 66 ahaire ditu zenbakituta, baina 16. eta 17. ahaikeen ondoan beste melodia bat eman zuen; 36. melodiaren ondoan, bi bertsio eta bertsio horietako baten bi aldaera

aurkezteaz gain, ahaire frantses bat ere idatzi zuen. Horrez gain, 2., 38., 41., 56. eta 60. ahaireen aldaera bana, 13. zenbakiaren ondoan bertsio bat, 6. eta 61. zenbakien bina bertsio, 24. eta 55. zenbakien bina aldaera, 25. eta 39. zenbakien bina bertsio eta aldaera bat, eta hamasei melodia —aldaerak eta bertsioak zenbatuta— 10. zenbakiaren ondoan.

5- *Hitzik gabeko dantzak*: 117 ahaire ditu, eta 52. zenbakiaren ondoan beste bat gehitu zuen.

6- *Eresiak eta elegiak*: 72 ahaire desberdin ditu zenbakituta, eta 63. zenbakiaren ondoan beste bat gehitu zuen. 12., 21., 26., 39., 50. eta 70. zenbakien aldaera bana jaso zuen, 23., 25., 38. eta 60. zenbakien bertsio bana, eta 13. eta 59. zenbakien bina bertsio.

7- *Eztei-eresiak*: 28 ahaire ditu zenbakituta. Horrez gain, Azkuek 10. zenbakiaren aldaera bat jaso zuen, 23. zenbakiaren hiru bertsio eta 25. zenbakiaren bi bertsio eta bertsio horietako baten aldaera bat.

8- *Haur-abestiak*: 49 ahaire ditu zenbakituta. Horrez gain, 18. eta 25. zenbakien aldaera batnajaso zuen, 4., 7. eta 10. zenbakien bertsio bana eta 6. eta 36. zenbakien bina aldaera.

9- *Jai-giroko abestiak*: 79 ahaire ditu zenbakituta. Horrez gain, 45. ahairearen ondoan beste bat jaso zuen, baina 2. zenbakia eta eztei-eresien 1. zenbakia berdinak direla esan behar da (hemen MiM transkribatu da, baina *eztei-abestien* taldean, FaM). Gainera, 19. eta 55. zenbakien aldaera bana, 1., 28., 47. eta 59. zenbakien bertsio bana eta 38. zenbakiaren bertsio bi eman zituen.

10- *Narrazio-abestiak*: 94 ahaire ditu. Horrez gain, 5., 31. eta 51. zenbakien bertsio bana eman zuen.

11- *Ogibideen abestiak*: 27 ahaire ditu. 22. eta 23. zenbakien aldaera bana jaso zuen. Horrez gain, 3. zenbakiko ahairearen ondoan, Niloko nabigatzaileen lelo zahar bat idatzi zuen.

12- *Erljio-abestiak*: Azkuek 90 dokumentu zenbakitu zituen, eta 1., 3., 48. eta 79. ahaireen aldaera bana, eta 32. zenbakiaren bertsio bat jaso zituen. 56. zenbakiaren ondoan, gainera, *Flor carmeli* karmeldar errituaren kantua jaso zuen.

Hemen geldituko gara apur baten. Orain arte, Azkueren sailkapen-taldeetan aurki daitezkeen ahaire guztiak aipatu ditugu, zenbakitzen dituenak zein ez. Zenbakitutako ahaireen ondoan, Azkuek zenbakirik gabeko beste batzuk kopiatu zituen, zenbakiak dituztenen aldaerak edo bertsioak. Baina arazo bat dago: Azkuek ez zituen argi eta garbi bereizi aldaerak eta bertsioak, eta badirudi bi hitzak pare-parean erabiltzen dituela. Modu horretan, batzuetan berak aldaera izendatzen duena guretzat bertsioa izango da, eta alderantziz, eta gure irizpidearen arabera jaso dugu hemen. Gure irizpidea hau izan da: bertsioetan testua bera da (edo apur bat aldatuta), eta loturarik gabeko melodiak ditu; aldaeretan, hitz berberak erabiliz edo ez, nukleo melodiko bera erabiltzen da, hau da, mota melodiko batek dituen fisionomia desberdinak dira aldaerak.

Azkuek, sarritan, ahaireen bertsioak ahaireen ondoan idazten ditu zenbakitu gabe, baina beste askotan ostera, bertsio desberdinek zenbaki desberdinak jasotzen dituzte. Hori sailkapeneko talde guztietan ikus daiteke. *Erljio-abestien* taldean ikusten da hori argien. Hor transkribatutako dokumentuen artean, 4. eta 5. zenbakiak testu baten bi bertsio dira, baita hurrengoak ere: 23-24, 39-40, 42-43, 44-45, 58-59 eta 77-78.

Azkuek egindako sailkapeneko hurrengo taldean, edukia orain arte baino zehatzago aztertuko dugu, hori ordenatzeak dituen arazoak ikusteko.

13- *Erromantzeak eta kontuak*: Azkuek 106 dokumentu zenbakitu zituen, eta sarreran beste bi aipatu zituen (lehenengoa modu latinoan eta euskaraz, eta bigarrena musikarik gabe; azken hori abesteko, talde honetako 31. ahairearen melodia erabili behar dugu). Alfabetoaren arabera ordenatuta daudenez, bertsio eta aldaera batzuen zenbakiak oso aldentuta daude, hitz desberdinekin hasten direlako eta izenburuak horren arabera ipintzen direlako. Eta, gainera, askotan ez dira horrela zehazten. Beste batzuetan, aldiz, bertsioak edo aldaerak zenbaki berbera erabiliz erregistratzen dira.

Azkuek, 1. zenbakiko ahairearen ondoan bertsio bat eman zuen, eta 2. zenbakiko ahairea horren bertsio bat da. 3. zenbakiko ahairearen ondoan bi bertsio ematen ditu

(bigarrenetik lehenengo esaldiaren musika soilik jaso zuen, testu osoa bildu arren). Ahaire horren beste bertsio batzuk 4. zenbakia —horren ondoan beste bertsio bat eman zuen—, 18., 19. eta 69. zenbakiak dira. 19. eta 69. zenbakiko dokumentuetan, kontuaren testua apur bat aldatuta dago (69. zenbakiko dokumentuan ez zuen dena idatzi, eta ahairearen azken zatia ikusteko 3. zenbakira igorri zuen), 18. zenbakian hasiera, eta 3. zenbakiaren alboan agertzen diren bi bertsioetan, eta 4. zenbakian eta horren alboko bertsioan, erdiko zatia. 6. zenbakiko erromantzearen bertsio bat 105. zenbakikoa da. Bata bestetik oso aldentuta daude, lehenengo ahairean *aingeru* esaten delako eta bestean *uso*, eta hitz horiek ahairearen hasierako hitzak direlako. 9. zenbakiko ahairearen bertsioak 10., 11. eta 12. zenbakiak dira. 15. zenbakiko ahairearen ondoan, Azkuek aldaera bat jaso zuen, eta 16. zenbakiaren ondoan bertsio bat. 25. zenbakiko ahairea 24. zenbakiaren bertsio bat da. 28. zenbakiko ahairearen ondoan bi bertsio eman zituen, baita lehenengo bertsioaren aldaera bat ere; beste bertsio batzuk ere badaudela esan zuen, eta horien amaiera idatzi zuen (baina ez da bertsioa, lehenengo bertsioaren aldaera bat baino). 29. zenbakiko ahairea 31. zenbakikoaren bertsio bat da, erromantzearen testu osoa jasotzen duena. 37. ahairearen ondoan, Azkuek bi aldaera eman zituen. 44. ahairearen bertsioak 45. eta 46. zenbakiak dira, baita 63., 64. eta 65. zenbakienak ere. 50., 59., 82. eta 89. zenbakiak erromantze beraren aldaerak dira. Ondoren, 70., 73., 74., 81. eta 93. zenbakien ondoan aldaera bat aurkituko dugu, eta hiru 91. zenbakiaren ondoan. Azkuek ez zuen inolako aldaera edo bertsiorik aurkeztu gainerako dokumentuetan.

14- *Erronda-abestiak*: 90 ahaire jaso zituen zenbakituta, baina sekzioaren sarrerako testuan idatzitako biak gehitu behar dira (bigarrenaren aldaera bat jaso zuen), baita 32. eta 83. zenbakiko ahaireen ondoan jaso zituenak ere. Horrez gain, Azkuek 25., 47. eta 68. zenbakien aldaera bat eman zigun, 6., 11., 15., 23., 67., 77. eta 78. zenbakien bertsio bana, 55. zenbakiaren bi aldaera, eta 1., 2., 26. eta 54. zenbakien bina bertsio.

Donostiak 2142 melodia transkribatu zituen. Bi taldetan sailkatu zituen: abestiak eta dantzak. Lehenengo taldeko ahaireak alfabetoaren arabera ordenatuta daude, izenburuei erreparatuz. Bigarren taldekoak azpitaldeetan biltzen dira, irizpide geografiko eta alfabetikoen arabera (Arabakoen kasuan, apur bat desberdina da).

*Cancionero Vasco* liburuaren argitalpen honetan, Azkueren bilduman ez bezala, aldaerak eta bertasioak argi eta garbi bereizi eta zehazten dira, eta modu koherentean zenbakitzen eta ordenatzen ahalegintzen da (puntu hau aurrerago aztertuko dugu). Horrela, abestien taldeari dagokionez, melodiak alfabetoaren arabera ordenatzen dira, izenburuei erreparatuz. Aldaerak zenbaki baten azpian jasotzen dira, eta bakoitzari azpindize bat gehitzen zaio, aldaera-zenbakia adierazteko. Bertasioei, aldiz, zenbaki desberdina ipintzen zaie, baina aldaeren kasuan bezala, zenbaki desberdinarekin erregistratutako beste ahaire baten bertasioak direla adierazten da. Ahaireen artean testuen eta melodien loturen artean istiluak sortzen direnean, argitalpen honen editoreek ahaidetasun melodikoari lehentasuna eman zioten taldekatzeko irizpide moduan. Modu horretan, abestien blokeari dagokionez, 1124 abesti mota melodiko desberdinetakoak dira, eta kopuru horri zenbaki beraren azpian erregistratutako aldaerak batuz gero, 1678 melodia izango ditugu.

Dantzen blokean, 1994ko edizioaren arduradunek bertasioak eta aldaerak oharren bidez adierazi arren, datu hori ez zen kontuan hartu dokumentuak zenbakitzean. Hau da, dokumentu bakoitzari zenbaki desberdina eman zitzaion taldekatutako dantzen kasuan dokumentuen batasunari eusteko. Baita ordenazio geografikoa erabili zelako ere alfabetikoaren orde. Bildutako dantzak guztira (aldaerak barne hartuta) 464 izan ziren.

Azter dezagun orain bi bildumen inguru geografikoa. Bi autoreek Euskal Herri osoan egin zuten bilduma, baina komeni da esatea Euskal Herri “euskaldunetik” ibili zirela; izan ere, autore biei euskal ahaire zahar eta “jatorrak” interesatzen zaizkie, eta horiek ezin dira aurkitu euskaraz hitz egiten ez den lekuetan, hizkuntza galduz gero horri lotutako folklorea ere galtzen baita. Baina ikertu egin beharko litzateke herrialde gehienean euskara desagertu eta gaztelania ezartzean, gaztelaniaz abestutako ahaire berriek euskal ahaireen antza duten (hau da, euskal musika-ezaugarriei eutsi egingo zitzairen, eta hizkuntza soilik aldatu) edo alboko lurraldeetako folkloreak antza duten (Nafarroako jotaren kasuan bezala, XX. mendean hedatu baitzen). Baina Azkue eta Donostia, eta garai hartan euskal musikara hurbildu ziren gainerako autoreak, gai horregatik ez ziren gehiegi arduratu, eta euskal hiztunik ez zegoen ingurutik kanpo gaztelaniaz abesten ziren ahaireak bertan behera utzi zituzten, baita euskal hiztunen inguruaren barruan gaztelaniaz edo frantsesez abesten zirenak ere.

Azkuek 213 herritan jaso zituen ahaireak. Udalerri batzuetara joan ez zen arren, inguru euskalduneko eskualde guztietan egon zen. Guztietan, batean izan ezik (gu batekin bakarrik ohartu gara): Plentzia-Mungia eskualdea, Bizkaian. Datu hori bitxia da, hain zuzen ere, Donostiaren bilduman inguru euskaldun horretako abestiak jaso ez zirelako, eta autore horrek 221 herritako melodiak jaso zituelako. Esparru geografikoa zabal-zabala zen eta horrek ez zuen aurrekaririk euskal musika-folklorean, ikusi dugunez, eta ordutik inork ez du egin inguru zabal horretako bilketa sistematikorik. Hala ere, bi lanetan inguru geografikoak intentsitate desberdinarekin jaso ziren. Bietan kanturik gehienak nafarroan jaso ziren, baina Donostiaren lanaren kasuan besteekiko ezberdintasuna askoz nabarmenagoa da oraindik<sup>23</sup>. Donostiak ondoren Iparraldean jaso zuen kantu gehien (batez ere lapurdin). Hegoaldeko beste lurraldeetan jasotako kantuak ez dira oso ugariak. Gipuzkoan badira gehiago, baina Bizkaian jasotakoak gutxi dira. Araban, ia probintzia guztia erdalduna izatean, jaso ziren kantuak oso gutxi dira bi bildumetan. Azkuek oster, Bizkaian eta Gipuzkoan kantu ugari jaso zituen (gehiago Bizkaian), eta ez hainbeste Iparraldean.

Lan horien oinarria batez ere inguru euskalduna izan arren, bi kantutegietan salbuespenenik badago. Oso bitxia iruditzen zaigu Azkueren bilduman dagoen salbuespena. Autore horrek Turtziozen bildutako hiru ahaire jaso zituen bilduman: gaur egun, herri hori Kantabriako barrendegia da Bizkaian, Enkarterri haranean, probintziako mendebaldeko muturrean (*Cancionero* liburuaren 225., 236. eta 249. orrialdeetan, “Sehaska-abestien” taldean). Azkuek bilduma egin zuenean, inguru horretan gaztelaniaz hitz egiten zen. Bada, herri horretan, hiru ahaire gaztelaniaz jaso zituen, baina *Cancionero* liburuan jasotzean, euskaraz idatzi zituen, berak egokituta (pentagramatik kanpo gaztelaniazko jatorrizko letra ere eman zigun).

Musika-ezaugarriei erreparatuz, erritmoa eta melodia kontuan hartuta, hiru ahaire horiek bilduma honetan eta Donostiaren bilduman euskaraz jasotako ahaireen multzo nahiko zabal batean taldekatu daitezke. Kasu honetan esan dezakegu hizkuntza aldatu arren musika-ezaugarriei eusten zaiela. Hiru abestiak modalak dira, Mi modukoak (lehenengoak hirugarren gradu kromatizatua du, bigarrenak hirugarren gradu kromatizatua eta bigarren gradu ezegonkorra, eta hirugarrenak hirugarren gradu

---

<sup>23</sup> Jose Luis Ansorenaren Aita Donostiaren biografiaren (1999) 295 orrialdean probintzia bakoitzean jasotako ahaire kopurua adierazten da.



ezegonkorra), eta elkarren artean jokabide modal desberdinak dituzten arren, guztiak euskal ahairetan agertzen dira. Ahaiere horien berri ematen duten kantariei dagokienez, biak herri horretan sortutakoak izan arren, gurasoak Orozkokoak dira, hau da, inguru euskaldunekoak, Bizkaiko hego-mendebaldean. Hala ere, Azkuek ez zuen horren gaineko gogoetarik egin, eta melodien inguruan ere ez zuen ezer idatzi.

Donostiaren bilduman ere inguru ez-euskaldunean bildutako melodiaren bat dago. Errioxako dantzen ukitu instrumentalak ere aurkitzen ditugu. Ahaiere horiek nahiko egoera kaskarrean zegoen liburuxkan iritsi ziren Aita Donostiaren eskuetara, *Libreta de contra Danzas* izenburupean (liburuaren jatorria ezezaguna da guretzat). Aita Donostiak liburuxkaren edukia bere eskuz idatzi eta transkripzioari *Contradanzas de Álava* izena ipini zion. Itxuraz, liburuxka gaitariren batena da, eta Arabako Errioxan eta Ebro ibaiaren hegoaldeko mugan jotzen zituen dantza horiek.

Donostiaren bilduman agertzen diren inguru ez-euskaldunetako melodiak ere, neurri handi batean, dantzen ukitu instrumentalak dira. Arabako Errioxakoak dira, Trebiñukoak, Arabako Añana eskualdekoak, Bizkaiko Enkarterrietakoak eta Nafarroako Erriberakoak. Dena den, Nafarroako Erriberan gaztelaniazko abesti batzuk ere jaso ziren. Auroraren sei kantu, hiru gabon-kanta eta abesti satiriko / jai-giroko bat dira, guztiak Corella herrikoak. Kasu horietan guztietan, melodia tonalak dira (maiorrak eta minorrak), eta inguru euskalduneko melodiekin duten ahaidetasuna ez dago horren argi.

Horrenbestez, analisi zehatzagoa egitea beharrezkoa izango litzateke, ondorio egokiak ateratzeko eta euskal herri-musika hobeto ezagutzeko. Zoritxarrez, Azkuek eta Donostiak lana aspaldi egin zuten, eta orain arte ez da egin haiek bildutako materialaren azterketa zorrotzik, eta gaur egun ere XX. mendearen hasieran egindako ikerketen ondorioak behin eta berriro errepikatzen dira.

### 3.4 TRANSKRIBATZEKO IRIZPIDEAK

Azkuek ez du hitz egiten lana egiterakoan erabiltzen dituen transkripzio-irizpideez eta gai horri buruzko gogoetarik egitea planteatu ere ez du egiten. Donostiak gai hori idatziren batean jorratu zuen, oro har izan arren, eta transkripzioen arlo zehatzari buruz kantutegian ez da ezer esaten. Beraz, atal hau idazterakoan, bi kantutegien inguruan egindako analisia soilik hartu behar dugu oinarri, erabilitako transkripzio-irizpideak ez dira-eta zehazten. Gainera, analisi horretan ikusiko dugu beti ez direla irizpide argiak erabiltzen, eta fenomeno bera transkribatzeko proposamen asko dagoela; horietako bat ere ez da azaltzen eta ez da arrazoitzen zergatik erabili den. Hala ere, kontuan izan behar da bata eta bestea lan aitzindariak direla, eta geroko lanetan egindako aurrerakuntzen argitan ikusten ditugun akats txikiak erlatibizatu egin behar dira (zoritxarrez, aurrerakuntza horietako gehienak ez dira euskal herri-musikari buruzko lanen eskutik egin).

Donostiaren bilduma aztertzean, kontuan izan behar da gainera transkripzio batzuk lankide batzuek egin zituztela. Guztira, lankideen – transkripzio-egileen zerrenda 27 pertsonakoa da. Horietako askok ahaire bat edo bi transkribatu zituzten, eta beste batzuk gehiago: 4, 10, 12, 15, 19 eta 20; guztien artean, Aita Modesto de Lecumberri nabarmendu behar da, 243 transkripzio egin zituen eta. Modu horretan, Donostiaren kantutegiko 2142 melodien artean, 349 lankideek transkribatu zituzten, hau da, %16. Hori dela eta, transkripzio-irizpideetan dauden dibergentzia gehienak transkripzio-egile bat baino gehiago egoteagatik sor daitezke, nahiz eta egile batek egindako transkripzioetan ere (Donostiak egindakoetan ere bai) transkripzio-soluzio desberdinak erabili diren fenomeno jakin baterako. Gainera, autore desberdinek transkribatzeko zituzten modu desberdinen ondorioz sortutako dibergentziak irizpide jakin batzuen arabera egindako berrikuspen-lan batean zuzendu beharko liriateke, eta kasu honetan, lan hori Aita Donostiak egin behar zuen.

Aurreko atal batean esan dugu Madinaren arabera euskal musikak erritmoen sorta aberatsa duela, erritmo askea barne hartuta. Azkueren transkripzioak ikusita, ez dugu

ikusten Madinak aipatutako erritmo askerik. Izatez, konpas-adierazpenik gabe transkribatutako melodia bakarra aurkitu dugu, bigarren liburukiaren 1034. orrialdean. Modu berean, Donostiaren bilduman ahaire asko ez dira erritmo askean garatzen, baina kasu askoz gehiago ikus daitezke. Guk 28 zenbatu ditugu, baina agian bat edo beste zenbatu gabe geratu zaigu. Edonola ere, hemen ez zaigu interesatzen kasu guztiak zenbatzea, erritmo askeko melodia horiek nola transkribatzen diren ikustea baino.

Azkuek, transkribatzen duen erritmo askeko melodian ez du tempoa adierazten, transkripzio gehienetan ez bezala, “kantu lau” orokor bat adierazten du. Oinarrizko irudi moduan beltza erabiltzen du. Esaldiaren hasieran eta amaieran ikusten ditugun irudi luzeagoetarako zuriak eta zuriak puntuarekin erabiltzen ditu. Esaldi amaieran, kalderoi bat idazten du. Gainera, motibo erritmiko hau agertzen zaitu: beltza puntuarekin eta kortxea (edo beltza puntu bikoitzarekin eta kortxeaerdia) eta, ondoren, zuria puntuarekin. Bestalde, Azkuek esaldiko osagaiak konpas-barrekin banatu zituen.

Donostiaren transkripzioetan, ordea, erritmo askeko ahaireen oinarrizko irudia kortxea da, eta beltza balio luzeagoetarako erabiltzen du<sup>24</sup>. Dena den, transkripzio guztietan ez dira jarraibide berberak erabiltzen. Dibergentziarik handiena diskurtso melodikoaren artikulazio sintaktikoak idazteko moduan aurkitzen dugu, ondoren ikusiko dugunez. Irakurlea ohartu behar da erritmo askean ahaire gutxi transkribatu arren, horiek transkribatzeko dibergentziak oso ugariak direla. Hori dela eta, dibergentzia horiek guztiak azaltzeko lekua behar dugu, eta leku hori gehiegizkoa dela pentsa daiteke ahaire horiek erreperitorioan duten pisua kontuan hartuta. Zernahi gisaz, gure ustez transkripzio horiek adibide ona dira transkripzio-irizpide zehatzik ez dagoela ikusteko. Gabezia hori are nabarmenagoa da transkripzio zailen edo ez hain arrunten kasuan.

Modu horretan, 1119-1 zenbakiko transkripzioan ez da artikulazio-zeinurik erabili. 79. zenbakiko abestian, aldiz, esaldiko lehenengo atalak pentagrama desberdinetan idazten dira, eta azken biak pentagrama berean, konpas-barra batek bereizita. Transkripzio honetan, kortxeen hirukotxoak ere aurki ditzakegu. Dena den, guk ez daukagu batere

---

<sup>24</sup> Donostiak balio laburrak erabiltzeko joera handiagoa du. Donostiaren transkripzioetan fusak agertzen dira, eta Azkueren transkripzioaren batean soilik, betiere, arlo instrumentalean eta ez ahozkoan, Donostiarengan ez bezala.

argi ahaire horiek benetan erritmo askean garatzen zela, eta agian egokiagoa izango litzateke horiek konpasean idaztea.

92. zenbakiko ahairearen transkripzioan konpas-barrak ere erabiltzen dira, baina kasu honetan ez dituzte esaldiko atalak bereizten, ezta motiboak ere. Ziur asko, horien atzean kokatutako irudiek (kasu guztietan beltzak) azentu dinamikoa dutela adierazteko erabiltzen dira. Kasu honetan, transkripzio-egilea Aita Dámaso de Inza da. Baina ez berak ez Donostiak ez zuten adierazi zergatik erabili zituzten konpas-barrak modu horretan. Transkripzio honetan, esaldiko lehenengo atalen banaketa barra bertikal txiki baten bidez adierazten da, pentagramaren goiko aldean, eta esaldien banaketa, koma baten bidez. Konpas-barren antzeko erabilera 923. zenbakiko transkripzioan ere ikus dezakegu. Transkripzio horretan ez da beste artikulazio-zeinurik erabili.

96. zenbakiko ahairearen transkripzioan, ordea, esaldiko atalen banaketa modu berean adierazten da, baina esaldien banaketa adierazteko konpas-barra erdia erabiltzen da, pentagramaren erdian idatzita. Transkripzio honetan ez da konpas-barra osoa erabiltzen. Modu horretan transkribatu dira ahaire batzuk, adibidez, 392-3. zenbakikoa, nahiz eta transkripzio horretan (Aita Xavier de Sangüesak egin zuen) barra labur bertikala esaldiaren hirugarren atalean motiboak artikulatzeko ere erabili; baina transkripzioaren gainerako atalean ez da horrela jokutzen. Ahaire horren berezitasuna erantzunen bidezkoa izatea da: hasierako zatia bakarlariak erritmo askean abesten du, eta erantzuna koruak ematen du erritmo metrikoan.

99. zenbakiko abestiaren transkripzioan, barra bertikal laburrak esaldiko atalak bereizteko soilik erabiltzen ditu Donostiak. Horren aurrez aurre, abesti horren aldaera bat transkribatzerakoan, esaldiko atalak barra bertikalen bidez bereizteaz gain, autoreak esaldiak bereizteko konpasaren barra erdia erabiltzen du, lehen ikusi dugun moduan. Beste ahaire batzuetan, esaterako 102. zenbakikoan, Aita Lecumberrik transkribatutakoa, barra bertikal laburrak soilik erabiltzen direla ikus dezakegu.

220. zenbakiko transkripzioan, Donostiak konpas-barrak soilik erabiltzen ditu, eta kasu honetan, esaldiko atalak bereizteko erabiltzen dira. Esaldiak barra bikoitzen bidez bereizten dira (kasu honetan, beharrezkoak dira transkripzioan erabiltzen diren errepikapen-zeinuetarako). 235. zenbakiko ahairean, Donostiak koma bakarrik

erabiltzen du bi esaldiak bereizteko. Azken pentagraman, silaba bakoitzeko kortxea bat idatzi beharrean, karratu bat erabiltzen du testua nota horren gainean abestu edo errezitatzen dela adierazteko. Aitzitik, 333. zenbakiko transkripzioan, koma bera erabiltzen da esaldiko atalak eta esaldiak bereizteko. Zeinu bera erabiltzen da esaldiak eta azpiesaldiak bereizteko 349. zenbakiko transkripzioan, baina kasu honetan, konpas-barra erdia erabiltzen da. Transkripzio honetan mordente bat eta kalderoi bat erabiltzen dira, baita “pneuma” txiki bat ere, hau da, nota batzuetan abesten den silaba, baina garapen melismatiko handirik izan gabe. Hori nahiko arraroa da euskal herri-musikan; izan ere, lehen ikusi dugun moduan, silabikoa da gehienbat.

504. abestian, Aita Modesto Lecumberrik transkribatutakoa, zeinu horien konbinazioa desberdina da. Koma motiboak bereizteko erabiltzen da, konpas-barraren erdia esaldiko atalak bereizteko, eta konpas-barra osoa esaldiak bereizteko. Aita Victoriano de Larrainzar-ek antzera transkribatu zuen 636. zenbakiko abestia, baina kasu honetan motiboak ez ziren komen bidez bereizi. Transkribatzeko modu desberdina ikus dezakegu 626. zenbakiko ahairean. Kasu horretan, esaldiko atalak barra laburren bidez bereizten dira pentagramaren goiko aldean, esaldiak konpas-barra erdiarekin erdiko aldean, eta berrikuntza gisa, barra bikoitza erabiltzen da, kasu honetan, perpausak bereizteko (aurreko kasuetan, ahaire guztia perpaus bakarra zen). Amaitzeko, 872. zenbakiko abestian, erabilitako artikulazio-zeinu bakarrak komak dira. Hemen irudi aberatsagoak agertzen dira, kortxeaerdien hirukotxoak, kortxeak puntuarekin eta kortxeaerdiak. Transkripzio honetan, nota batzuek garrantzi handiagoa dutela adierazten duen artikulazio-zeinua erabiltzen da.

Era berean, esan behar dugu kasu batzuetan erritmo askeko transkripzioak zalantzarriak iruditzen zaizkigula. Hau da, badirudi erritmo pulsatuko garapenak direla eta hobe izango litzatekeela horiek konpasean idaztea, neurri-aldaketa guztiekin, hori bai. Hori arreta osoz esango dugu, guk ezin ditugulako jatorrizko abestiak entzun eta paperezko transkripzioa soilik daukagulako.

Transkripzio berezi bat Donostiak egindakoa da, eta 427-2 zenbakia du. Transkripzio horretan konpas-barrak idazten dira erritmo pulsatuko melodia balitz bezala, baina ez da idatzi konpasaren zeinu adierazlerik. Gainera, “konpas” asko bi pentagramatan zatituta agertzen dira. Itxuraz, konpasen araberako bereizketa horrek ere ez ditu irizpide

argiak, edo gureztat nahiko nahasgarriak dira behintzat. Aita Modesto Lecumberrik konpas-barrak erabili zituen 680. zenbakiko transkripzioan ere. Lehenengo atalean ez zituen neurri-adierazpenak erabili, baina azkenean,  $2/4$  neurria erabili zuen. Hala ere, gure ustez, hasiera ere neurtu egin daiteke (pultsuen kopurua nahiko maiz aldatu arren), eta egokiagoa izango litzateke neurri hori adieraztea. Kasu honetan, une batzuetan, irudi batzuk aldatzea komenigarria izan daiteke eta, edonola ere, beste zeinu batzuk gehitzea. Antzeko kasuak 800-1, 800 eta 886. zenbakiko transkripzioak dira, Aita Donostiak egindakoak. Bestalde, 1039 eta 1039-1 zenbakiko transkripzioetan ez dira barrak ez konpas-zeinuak erabiltzen. Dena den, gure ustez erritmo pultsatuko ahaireak dira, eta ez erritmo askekoak.

Musika-transkripzioek, entzundakoari leial izateaz gain, irakurketa ahalik gehien erraztu behar dute, bai ondoren abestu ahal izateko zein aztertu ahal izateko. Esangura horretan, transkripzio-egileak batzuetan erabaki beharko du entzundakoari zehaztasun apur bat kendu eta transkripzioan koherentzia gehiago ipintzea. Hala jokutzen du Donostiak berak 927. zenbakiko transkripzioan. Transkripzio horren oharretan, hurrengo hau irakur daiteke: “Errezitazio-eran da, ohartzen du komunikatzaileak; notazioa ez dator bat bete-betean. Aita Donostiak konpasa jarri zion, baina G. Renteríaren [informatzailearen izena] oharra idatzita” (1273. or.). Antzeko zerbait ikus dezakegu 3. zenbakiko transkripzioan:  $5/8$  konpasean idatzita dago osorik, baina hasierari dagokionez Donostiak “oso askea” idatzi zuen, eta hirugarren konpasetik aurrera “konpasa” ipini zuen.

Transkripzio erritmikoa alde batera utzi gabe, bi bildumetan konpas ugari daude: bitar sinpleak eta konposatuak, hirutar sinpleak eta konposatuak, eta amalgama-konpasak:  $5/8$ ,  $5/4$ ,  $7/8$  eta, kasurik bitxienean,  $8/8$  ( $3/8 + 2/8 + 3/8$ ), hau Azkueren bilduman soilik. Dena den, bi kantutegietan konpas bitar sinpleak dira nagusi. Era berean, nahiko ugariak dira aldi bereko polierritmoak (maiztasunez egindako pultsu taldeen aldaketak). Azkuek kantutegian konpasen konbinazio hauek erabiliko ditu:  $6/8 + 3/4$ ,  $2/4 + 3/4$ ,  $5/8 + 2/4$ ,  $6/8 + 9/8$ ,  $5/8 + 6/8$ . Bestalde, Donostiaren bilduman, konbinazio hauek aurkituko ditugu:  $2/4 + 3/4$ ,  $3/4 + 5/8$ ,  $6/8 + 9/8$ ,  $9/8 + 3/8$ ,  $5/8 + 2/4$ ;  $4/4 + 3/4$ ,  $6/8 + 3/4$ ,  $6/8 + 3/8$ ,  $9/8 + 12/8$ ,  $3/8 + 2/8$ ,  $12/8 + 3/8 + 6/8$ ,  $2/4 + 3/8$ ,  $5/8 + 3/8$ ,  $3/8 + 2/4 + 5/8$ ,  $5/8 + 2/4 + 6/8$ ,  $4/4 + 9/8 + 6/8 + 3/4 + 2/4$  eta  $3/4 + 5/8 + 2/4 + 4/4$ . Hala ere, esan beharrekoa da, gure ustez, kasu batzuetan, Azkuek ahaireak ez zituela konpasik

egokienetan transkribatu. Adibide bat ematearren, 13, 34, 764, 965. zenbakiak aipatuko ditugu hemen. Beste horrenbeste esan dezakegu Donostiaren bildumari buruz. Adibide bat 627. zenbakiko transkripzioa izango litzateke.

Erritmoaren transkripzioari buruzko puntua amaitzeko, aldi bereko polierritmoei helduko diegu (bi konpas desberdinetan irakurri daitezkeen melodiak). Bilduma bietan ez dago horien transkripziorik, baina Donostiaren kantutegian, partituran adierazi ez arren, horren berri ematen da. Modu horretan, 6/8 konpasean transkribatzen duen 175. abestiari buruz hurrengo hau dio Donostiak: “bertsio hau zabala da, eta  $\frac{3}{4}$  konpasa ez zen oso desegokia izango” (Donostia, *Cancionero Vasco*, 258. or.). Hain zuzen ere, 6/8 zein  $\frac{3}{4}$  konpasean ondo sartzen den ahairea da, hau da, aldi bereko polierritmoaren kasu garbia.

Tempoaren adierazpena ikustea geratzen zaigu. Azkuek ahaire gehienetan egiten du, eta horretarako musika kultuari dagozkion berezko termino italiarrak erabiltzen ditu. Donostiaren lanean, aldiz, hori gehienetan ez da adierazten, eta horrela egiten denean, modu asko erabiltzen ditu. Batzuetan gaztelaniazko terminoak erabiltzen dira, 221. abestian ikus dezakegun moduan, beste batzuetan termino italiar tradizionalak, 457. ahairean ikus dezakegunez, batzuetan italierazko eta gaztelaniazko oharrak nahasten ditu, 607. abestian ikus dezakegunez, eta beste batzuetan euskaraz adierazten du, 956. abestian ikus dezakegunez. Dena den, zalantzarik gabe, ohar gehienak italieraz daude, tradiziozko eran. Gure iritzia eman ahal badugu, guretzat egokiena ohar metronomikoak erabiltzea da. Hori Azkueren transkripzio instrumental pare batean ikus dezakegu, 277. eta 279. zenbakietan hain zuzen. Donostiaren ahozko transkripzio batean ere ikusi dugu, Rodney Gallopek egindakoa eta 702. zenbakiarekin erregistratua (baina kolaboratzaile hori ere ez da sistematikoa tempoa erregistratzerakoan, kantutegi honetarako egindako beste transkripzioan ere termino italiar tradizionala erabiltzen du eta).

Idazkerari dagokionez, transkripzio hauetan aurkitzen dugun akats bat da ahozko melodia guztietan musika-irudiak bereizita idazten direla, eta horrela irakurketa askoz zailagoa da. Hori normala zen, eta gaur egun ere kasu askotan horrela egiten da: musika-irudiak solte idazten dira bakoitza silaba testual desberdin batekin badoa, eta lotu egiten dira silaba bera zenbait notatan abesten bada (idazkera mota horrek irakurketa zailtzen duela erakusten duen adibide argi bat Donostiaren kantutegiko 128.

zenbakiko transkripzioa da —ikus 5. konpasa—). Horixe da idazkera bokalaren ohiko modua musika kultuan.

Hala ere, gure ustez askoz praktikoagoa da, irakurketa errazten duelako, musika-irudiak kortxea, kortxeaerdi, etab. moduan idaztea, lotuta, horietan silaba desberdinak abestu arren. Hau da, melodia instrumentalak transkribatzen diren modu berean<sup>25</sup>. Badirudi Azkuek horrelako intuizioen bat izan zuela; izan ere, hain arruntak ez diren neurrietan egindako transkripzioetan loturak erabiltzen ditu konpasaren atal bakoitza osatzen duten irudiak taldekatzeko. Hori 854. ahairean ikusiko dugu, 7/8 konpasean transkribatua. Bestalde, gure ustez, silaba bat zenbait notatan abesten denean, lotura adierazgarri bat erabili beharko litzateke horiek lotzeko. Horrela egiten da Donostiaren kantutegian, baina ez Azkuerenean.

Lehen ikusi dugunez, ahaire batzuetan bakarlaria eta kantarien taldea txandakatu egiten dira. Hori Donostiaren eta Azkueren transkripzioetan ikus dezakegu, azken kantutegi horretan hain ugaria ez den arren. Hori transkripzioetan adierazteko, bi autoreek “Bakarka” eta “Korua” hitzak erabiltzen dituzte normalean, eta pentagramen gainean idazten dituzte. Horixe da lehen adierazi dugun adibidearen kasua, beste kasu batzuetan aldaketaren bat ikusten dugun arren (ikus Donostiaren 703. zenbakia esaterako). Donostiaren bilduman, batzuetan, “Leloa” hitza erabiltzen da “Korua” erabili beharrean (ikus 927-1 eta 927-2 zenbakiak) eta, batzuetan, euskarazko oharrak egiten dira, esaterako 167. zenbakian eta 392-1 zenbakian. Azkueren kantutegiari dagokionez, bakarlariaren eta taldearen arteko txandaketa, besteak beste, 691. eta 964. zenbakietan ikus dezakegu.

Bi kantutegietan, bakarlariaren eta taldearen zatiak barra bikoitz fin bat erabiliz bereizten dira, neurri-aldaketa adierazteko erabiltzen zen antzera<sup>26</sup>, betiere, parte-hartze bakoitza perpaus desberdina bada. Donostiak barra bikoitz hori erabiltzen du perpaus bat baino gehiago dituzten ahaireak transkribatzeko; horrela, perpausak banatzen ditu, baina autore horrek ez du beti horrela jokatzen. Hori 167., 405. eta 871. kasuetan ikus

---

<sup>25</sup> Donostiaren kantutegian, ahozko melodien transkripzioetan ere irudiak lotuta idazten dira letra jaso ezin izan denean.

<sup>26</sup> Bide batez, esan dezagun hori ohiko erabilera den arren, gure ustez ez dela beharrezkoa barra bikoitza idaztea neurri-aldaketa bat adierazi aurretik, are gutxiago aldaketa horiek hain ohikoak direnean.



dezakegu adibidez. Amaitzeko, barra bikoitz horri beste erabilera batzuk ematen zaizkio batzuetan. Oso bitxia iruditu zaigu 946. zenbakian erabiltzea. Azken konpasaren aurre-aurretik erabili da, amaierako kadentzian bertan. Zalantzarik gabe, re# sentsiblearen ostean (mi minorrean gaude) ahairea amaitzeko erabili den sol nota ez da oso egokia ahairearen garapena ikusita, eta esaldi hori aurretik tonikan amaituta entzun dela kontuan hartuta. Agian, barra bikoitza erabilia horretaz ohartu nahi gaitu. Baina zergatik ez zuen erabili “(sic)” oharra zalantzazko transkripzioen kasuan egiten zuen moduan? Posible da erabilera horretarako arrazoiren bat egotea, baina, edonola ere, Donostiak ez zuen azaldu. Gainera, ahaire horretan bertan ez zen barra bikoitza erabili barruko bi esaldiak bereizteko.

Donostiaren transkripzio askotan aurkitzen dugun beste artikulazio-zeinu bat koma da. Honezkero hitz egin dugu erritmo askeko ahaireen transkripzioan modu nahiko nahasgarrian erabiltzen dela. Erritmo metrikoa eta erritmo pulsatua duten ahairetan, koma horiek askotan erabiltzen dira. Donostiak ez dio ezer horri buruz, baina gure ustez, kantariak atsedean edo artikulazio labur bat egin nahi duenean erabiltzen dira. Koma horiek artikulazio melodikoekin bat datoz beti, baina beti ez dira maila berekoak: hau da, batzuetan esaldien artean agertzen dira, beste batzuetan esaldiko atalen artean, edo esaldiko atal batzuen artean eta ez beste batzuen artean, etab. Kasu horien adibideak oso ugariak dira, eta Donostiaren kantutegira hurbiltzen denak oso erraz ikusiko ditu. Aitzitik, Azkueren transkripzioetan ez da hain erraza horiek ikustea, oso gutxitan erabiltzen dituelako, gure ustez, Donostiaren irizpide berbera erabilia. Adibide moduan, 964. zenbakia aipatuko dugu.

Modu berean, bi bildumetan kalderoiak eta errepikapen-zeinuak askotan agertzen dira. Hala ere, Donostiaren bilduman, kasu batzuetan, errepikapen-zeinuak nahiko “harrigarriak” dira. Horrela, transkripzio batzuetan ez dago amaierako barra bikoitzik, ezta errepikapen konbentzionalaren zeinurik ere; horietan, azkenean ahairearen aurreko puntu batera igortzen gaituzte berriro, “etab.” idatzita. Horren adibidea 938-1. zenbakikoa da. Baina interpretatzeko zailagoak aurkitu ditugu, adibidez, 1352. zenbakikoa. Bestalde, batzuetan, testua transkripzioaren ondoren jasotzean adierazten den errepikapen-zeinua ez da partituran erakusten. Horren adibidea 956. zenbakia da.

Azkuek ia ez du apaindurarik idazten, baina horrelakorik idazten duenean, benetako notak erabiltzen ditu, eta mordenteak ukitu instrumentalen transkripzioetan soilik idazten ditu. Hori ez zaigu arraro egin behar, hain zuzen ere, apaindurarik ez izatea euskal herri-musikaren ezaugarri bereizgarrietako bat baita, Espainiako musikarekin alderatuz gero. Ezaugarri horren alde egiten dute bai Azkuek bai aurreko atal batean iruzkindu ditugun beste autore batzuek ere. Dena den, Donostiaren bilduman mordenteren bat edo taldetxoren bat aurki daiteke. Ikusi, adibidez, 958. zenbakikoa.

Aita Donostia ohartu zen, Azkuek horri buruz ezer esan ez arren, soinu anbiguoak daudela: “Nire gelako bakardadean, gure basoetatik korrika ibiliz kopiatu ditudan melodiak irakurtzen ditudanean, gure bordariek naturaltasun osoz egiten dituzten inflexioak, tonu-laurden horiek faltan botatzen ditut” (Donostia: 1985 VI, 35). Modu horretan, Donostia soinu anbiguo horiek transkripzioetan (edo horietako batzuetan) islatzen ahalegintzen da. Normalean, hori egiteko soinu anbiguoko notaren gainean, pentagramaren goiko aldean, alterazio bat idazten du (jatorrizko nota bemola bada, baina apur bat altuago ematen badu, gainean bekoadro bat idatziko du; nota naturala bada, baina altuago ematen badu, diese idatziko du; pentagraman idatzitako nota diese bada, baina benetan apur bat baxuagoa bada, bekoadro bat idatziko du, etab.).

Hala ere, Donostiak ez du azaltzen zergatik hautatzen duen nota anbiguo bat pentagraman modu jakin batean aldatzea. Ikus dezagun hori adibide baten bidez, 151-1 zenbakiko transkripzioan daukaguna. Horretan, fa anbigua ikus dezakegu, Donostiak pentagraman diese idazten duena, baina notaren gainean bekoadro bat idatzita behar duena. Zergatik idazten du horrela eta ez pentagraman fa naturala idatzi eta gainean diese ipinita goratu? Kasu batzuetan, erabaki horiek argiak dira, pieza garatzeko sistema melodikoari dagokionez. Baina, beste batzuetan, hemen aipatzen dugun adibidean moduan, hori ez da oso argia. Gure ustez, Donostiak ohar argigarriren bat idatzi behar zuen. Izatez, aukerarik koherenteena fa naturala idaztea izango zen eta diesea partituraren gainean adieraztea, aurreko transkripzioan egiten duen moduan (mota melodiko beraren aldaera). Dena den, aurreko ahairean, piezaren modalitatea argiagoa da, re-modua da (beraz, gure ustez, Donostiak idazten duen armadura, si bemola, ondoren kasu guztietan bekoadroarekin aldatu behar duena, ez da egokia). Zernahi gisaz, aldaera hori askoz anbiguoagoa da, gure ustez, aurreko ahairean ikusitako modutik garatzen ari den sistema baita.

Donostiaren transkripzioetan ohikoena soinu anbiguoko notaren gainean alterazioa idaztea den arren, soinu anbiguoak idazteko erabilitako zeinuak beti modu berean ez direla aplikatzen ikusiko dugu. Hori bai, transkripzio batean ere ez dago soinu horien transkripzioari buruzko azalpenik. Horrela, oraintxe iruzkindu dugun adibidean bertan, 151-1 zenbakian, bigarren pentagramako “do” notaren gainean bi alterazio idatzi dira: diesea eta bekoadroa. 1039. zenbakian beste horrenbeste egiten du, “mi” notaren gainean: bemola eta bekoadroa. Hori baino bitxiagoa da 1039-1 zenbakikoa, alterazio horiek pentagramaren barruan idazten dira eta. Modu horretan, “la” eta “re” noten aurretik bemola eta bekoadroa aurkituko ditugu. Bestalde, pentagramaren gaineko alterazioa, batzuetan parentesi artean idazten da, 53. zenbakian bezala, eta kasu batzuetan, galdera-ikur bat gehitzen da, 281. zenbakian bezala (1198. zenbakian bi gauzak aurkituko ditugu, parentesiak eta galdera-ikurra). Parentesi artean alterazioak erabiltzeari dagokionez, Donostiak erabilera tradizionalen ere erabiltzen dituela ikus dezakegu. Hau da, armaduraren garaierak gogorarazteko, kasuan kasuko nota modu desberdinean aldatzeko joera egon daitekeen kasuetan. Adibidez, 206. zenbakian, sol notaren bekoadroa parentesi artean idatzi da irakurleak nota hori diese egiteko eta jatorrizko melodia modala “tonalizatzeko” izan dezakeen joera saihesteko. Erabilera hori Azkueren bilduman ere ikus dezakegu. Ikusi, adibidez, 270. zenbakiko transkripzioa. Donostiaren kantutegian alterazio akzidentalak ikus daitezke pentagramaren barruan parentesi artean idatzita, esaterako 933. eta 1392. zenbakietan, baina ez da azaldu zer adierazi nahi izan den parentesi hori erabilia. Ziur asko, apur bat zalantzarria dela adierazteko izango da.

Soinu anbiguoen transkripzioaren berrikuspena amaitzeko, gure iritziz, horiek adierazteko modurik egokiena noten gainean geziak erabiltzea da, hau da, pentagramaren gainean. Modu horretan, alterazioak idatzi beharrezan gezi gorakorrek edo beherakorrek idatziko genituzke. Edonola ere, Donostiak egiten duen alterazio bidezko transkripzioa ere baliagarria dela uste dugu. Hori bai, autore horrek irizpide bakar eta argi erabili beharko luke transkripzio guztietan.

Azkueren transkripzioei dagokienez, horietan beste zeinu berezirik ez dagoela esan behar dugu. Zeinuok ugariagoak dira Donostiaren kantutegian. Horrela, laguntza zeinuak, txioak eta taldetxoak ikus daitezke, besteak beste, 129, 225, 244, 872, 873-1,

942 eta 1477. zenbakiko ahairetan. Horri dagokionez, Donostiak hurrengo hau esango du: “Gure transkripzioetan beste xehetasun batzuei ere eutsi beharko genieke, txikiak diren arren: kantuaren hasieran egon ohi diren laguntza-nota batzuk (...) melodiak askotan apaintzen dituzten grupeti horiek, batez ere txistuko musikan, baita nekazari batzuen abesteko moduan nabaritzen diren nota liquescenteak ere. Xehetasunak txikiak dira, baina horiek jasotzea interesatzen zaigu, edo zeinu txikitxoren batekin idaztea behintzat” (Donostia: 1985 VI, 372. or.).

Azkuerengan, zeinu horiek transkripzio instrumentalean soilik aurkituko ditugu. Portamento idazkera Donostiaren bilduman soilik ikusiko dugu, esaterako 800-1. zenbakian. Autore horrek parlato batzuk ere idazten ditu, 398. zenbakian eta 452. zenbakian ikus daitekeen moduan, nahiz eta bi transkripzio horietan modu berean ez egin. 398. zenbakian parlatoa irudi txikiago eta bururik gabekoekin idazten da, abesten diren garaiera berean gutxi gorabehera; 452. zenbakian, ordea, parlatoa gainerakoa idazteko erabiltzen diren irudi berberekin idazten da, baina “x” buruarekin. Transkribatzeko bi modu horietatik lehenengoa da ugariena (beste adibide bat 800. zenbakia izango litzateke). Gainera, modu horretan aurkituko dugu Azkueren kantutegian (ikusi, adibidez, 691. zenbakiko ahairea). Dena den, Donostiaren kantutegian transkribatzeko beste modu bat ere ikusi dugu, hain zuzen ere, “x” burua plika gabe idaztea. Hori Aita Modesto Lecumberrik transkribatutako 957. ahairean ikus daiteke. Horrez gain, 398. zenbakiko transkripzioan karratu baten irudia ikus dezakegu, eta horren gainean silaba desberdinak errezitatzen dira. Hori beste ahaire batzuen transkripzioan ere erabili da. Bestalde, transkripzio osoak parlatoan ikus ditzakegu, hau da, erritmoa eta letra soilik idatzita, esaterako 435 eta 552. zenbakietan.

Kasu solte batzuetan, adierazpen-zeinu agogiko eta dinamikoak aurki ditzakegu, besteak beste, *piano*, *forte*, *accelerando*, *ritardando*, etab. Argibide dinamikoak daude 174 eta 607. transkripzioetan, eta argibide agogikoak 61 eta 965. zenbakietan. Azkueren kasuan, argibide dinamikoak transkripzio instrumentalen batean ikus ditzakegu, besteak beste 310. zenbakian. Eta beste horrenbeste esan dezakegu argibide agogikoei buruz. Adibidez, 252. zenbakia aipa dezakegu. Hala ere, gure iritziz, normalean ez da beharrezkoa zeinu horiek adieraztea, interpreteak abesteko unean egoki iruditzen zaizkionak erabiliko ditu eta. Beraz, zeinuok adierazi behar ditugu alterazio horiek ahairearen osagai direnean, eta hori 965. zenbakian soilik ikusten da argi.

Zeinu horiez gain, Donostiaren transkripzioetan beste zeinu berezi batzuk aurkituko ditugu, eta horien esanahia ahairetan agertzen diren oharretan zehazten da. Adibidez, 371. zenbakiko transkripzioan, Donostiak hurrengo hau argitzen du: “zenbakien bidez adierazi ditut haurraren sehaskan hankarekin ematen diren kolpetxoak, haurra lo geratzen den arte. Kolpetxoen kopurua ez da finkoa; oro har entzun nituenak adierazi ditut” (508. or.). Aurreko horren beste adibide bat 426. zenbakiko abestian ikus dezakegu. Horretan, pentagramaren gainean, zenbait letra puntu desberdinetan idatzi ditu, eta ondoren hurrengo adierazi du: “abesti hau kantatzerakoan, hurrei eskuak erakusten zaizkie” (595. orrialdea). Horrela, letrak erabiltzen dira eskuak hurrei modu desberdinean zein ataletan erakusten zaizkien adierazteko. Beraz, A eta B letren artean bi eskuak erakusten dira, B eta C letren artean eskuineko eskua, etab. Donostiak hori guztia taula batean jaso zuen. Azken adibidea, gehiago eman daitezkeen arren, 1197. zenbakiko transkripzioa da. Horretan, gurutze batzuk idatzi dira koreografia-xedearekin, gero azalduko dugunez.

Bi kantutegiotan aurkituko ez ditugun zeinuak errepika edo leloa adieraztekoak dira. Lehen esan dugu garai hartan euskal herri-musikara hurbildu ziren autoreek lelorik ez egotea musika horren bereizgarritzat hartu zutela, eta egia esan, benetan arraroa da ahaire batek errepika edo leloa izatea. Hala ere, kasuren bat edo beste badago, eta hala ikus dezakegu bi kantutegietan. Hori Azkueren bildumako 113. eta 158. zenbakiko ahairetan ikus dezakegu, transkripzioan ez baita lelo-zeinurik adierazi. Donostiaren kantutegian ere leloa duten abestiak aurkitu ditugu eta horietan ere ez dugu zeinu berezirik aurkitu testu hori ahapalditik bereizteko (batzuetan beste zeinu batzuk erabiltzen dira, baina ez xede zehatz horrekin: hau da, errepikapen-zeinuak aurki ditzakegu, edo barra bikoitzak, lelorik gabeko beste ahaire batzuetan bezala esaldiak bereizten dituztenak). Horixe da, esaterako 197 eta 1201. zenbakiko abestien kasua. Beste kasu bat 938. zenbakia da, pentagramaren gainean “Ahapaldiak” eta “Korua” idatzita baitu. Gure ustez, kasu guztietan, komenigarriena leloa ahapalditik bereiztea izango zen, barra bikoitz punteatu edo etenduna erabilia.

Bi kantutegietan aldaera melodiko gutxi erregistratu dira interpretazio berarentzat. Azkueren kasuan, autoreak pentagraman bertan idazten ditu, irudi txikiagoak erabiliz, baina parentesi artean sartu gabe, gure ustez egokiagoa izango litzatekeen arren. Horren

adibide moduan, 240 eta 872. zenbakiko abestiak aipa ditzakegu. Gainerako ahairetan, aldaera horiek modu berean transkribatzen dira. Donostiaren kasuan, transkripzioak nahasgarriagoak dira puntu horri dagokionez. Autore horrek, aldaera horiek adierazteko, pliken norabidea aldatu egiten du, 25-9, 57, 152, 158, 215, 273-2, 525. abestietan ikus dezakegun moduan. Baina ahaire horietan interpretazio berberaren aldaera melodikoak direla ikusten da, eta beste batzuetan, aldiz, bi ahotseko pasarteetan aurrean gaudela pentsa dezakegu, 138. ahairean bezala. Eta, zuzenean, horri buruz ezer esan ez arren, badirudi 266. zenbakia bi ahotseko ahairea dela. Bestalde, 176. transkripzioa, Pascual Rodríguez Aldavek egindakoa, kasu bitxia iruditzen zaigu. Horretan, azken pentagramaren amaieran, aldaera zuzenean kopiatzen da berriro, azken bi konpasak ukitzen dituen arren.

Donostiaren kantutegiko transkripzio batzuetan (215-5, 405, 453, 941. transkripzioak), parentesien artean idatzitako nota batzuk aurkituko ditugu. Guk ez dakigu ziur zergatik egiten duen hori, eta autoreak berak ere ez du azaltzen. Kasu guztietan, “pneumei” dagozkien notak edo aurreko notan abestutako silaba luzatzen duten notak dira. Baliteke parentesien bidez adierazi nahi izatea batzuetan abestu egiten direla eta beste batzuetan ez, hau da, interpretazio berberaren aldaera melodikoak izan daitezke, baina ahapaldi desberdinetan testua aldatzeagatik behartu gabeak, Azkuek bere kantutegian jasotzen dituen aldaerak ez bezala. Dena den, hori (interpretazio berberaren aldaera melodikoak, ahapaldi desberdinetako testu-aldaketarengatik behartuak) ez zen Donostiak aurreko paragrafoan deskribatutako moduan erregistratzen zituen aldaera batzuen kasua ere; eta kasu horietan parentesirik erabiltzen ez bazuen, zergatik erabiltzen ditu orain? Edo *Algunas observaciones acerca de la manera de recoger las canciones populares (Herri-abestiak jasotzeko moduari buruzko ohar batzuk)* hitzaldian aipatzen dituen nota “liquescente”ak dira? Erabilera horrez gain, Donostiak, batzuetan, parentesi artean, apaindura-notak ere idazten ditu. Hori 57. eta 416. zenbakietan ikus dezakegu adibidez.

Iruzkindu berri dugun ahaire batean, 215-5 zenbakian, Donostiaren bildumako transkripzio batzuetan agertzen den argibide bat aurkituko dugu: “(sic)” argibidea. Oraingoan argibide hori azalduta dago argitalpen modernoaren editoreek emandako ohar metodologikoetan: “errakuntzak susmatzen diren notazioen kasuetan, berauek ohartaraztearren (sic) batez lagundurik agertzen dira, kasu honetan ere A. Donostiaren irizpideari jarraituz” (XXIII. or.). Aurreko adibidean, (sic) argibidea nota bati zegokion,

baina transkripzio batzuetan argibide hori armaturari dagokio (esaterako 457. zenbakian), beste batzuetan transkripzioaren hutsegite bati (871. zenbakian), zalantzazko figurazioari (esaterako 1242. zenbakian), errepikapen-zeinuei (berbarako 1267. zenbakian), etab. Kantutegi honetan antzeko ohar bat aurkitu dugu, editore modernoek sartua, (x) baten bidez adierazia. Hori 1264. zenbakiko transkripzioan gertatzen da. Azkueren kantutegian, argibide hori, noiz edo noiz, transkripzioari lagun egiten dioten oharretan edo itzulpenetan agertzen da, baina ez musika-transkripzioan bertan.

Azkuek eta Donostiak ahaire guztiak sol klabearen transkribatzen dituzte (horixe da arruntena) eta, oro har, pentagramaren barruan. Dantza instrumentalen ukitu batzuetan soilik transkripzioak altura igotzen dituzte, baina txistuaren tesituraren barruan beti. Gure ustez, dantzako ukitu instrumentalen melodiak gehienbat musika-tresna horretarako dira, Azkuek eta Donostiak partituretan ezer esan ez arren<sup>27</sup>. Donostiaren kantutegian, aurreko hori nahasgarriagoa da oraindik. Bilduma horretan, dantzakoak ez diren ukitu instrumentalak abestien blokearen barruan pilatzen dira (ikus 129. zenbakia), eta, ikusiko dugunez, ahozko melodien artean badaude testurik gabe transkribatzen diren adibideak. Musika-tresna inoiz ere adierazten ez denez, transkripzioaren ezaugarrietatik ondorioztatu behar da hori (eremuak, birak, etab.).

Ukitu instrumentalak normalean interpretatzeko erabiltzen diren tonalitateetan transkribatzen dira, baina kasu batzuetan, melodiak ez dira hasierako tonalitate berberarekin amaitzen, antzeko batekin baino. Era berean, ukitu batzuk tonalitate deserosoagoetakoak dira, adibidez, MiM, SiM eta Fam (minor erako ukituak askoz urriagoak dira) Azkueren kantutegian, baina ez Donostiarenean. Azken kantutegi horretan, gainera, txisturako transkripzio batzuetan danbolinaren erritmoa ere idazten da. Azkuek inoiz ez du osorik transkribatzen, baina batzuetan transkripzioaren alboan idazten dituen oharretan adierazten du. Azkueren kantutegian, batzuetan, bi ahots jasotzen dira ukitu instrumentaletan, baina, bitxia bada ere, informatzaile bakarraren berri ematen da (ikus, adibidez, 356. zenbakiko ahairea).

---

<sup>27</sup> Donostiaren kantutegian, batzuetan, informatzaileari buruzko informazioan adierazten da hori. Azkueren lanean, musika-tresna txisturako ez diren melodietan soilik adierazten da: bi albokarako eta bi dultzainarako.

Donostiaren kantutegiaren kasuan, berak eta bere laguntzaileek egindako transkripzio instrumentalez eta dantzen transkripzioez gain, autorearen eskuetara iritsitako partituren bi bilduma jaso dira: *Libreta de contradanzas de Álava* (20 melodia) eta Oñatiko dantzen bi bilduma (10 melodia).

Gainerako ahaireetan, bi autoreek, oro har, ahaierearen sistema melodikoari, generoari eta izaerari gehien komeni zaien garaiera hautatu ohi dute, eta ez dute erabiltzen gehiegi kargatutako armadurarik. Horiek, normalean, zuzenak izaten dira, baina, gure ustez, kasu batzuetan ez dira egokienak, batez ere ahaiere modal eta anbiguoetan. Adibide bat ematearren, Azkueren bildumako 113, 478, 800. zenbakiak aipatuko ditugu, eta Donostiaren kantutegiko 77, 221, 626, 1461 eta 1469. zenbakiak.

Testuari buruz hitz egin behar dugu oraindik. Gai horrek asko kezkatzen du Azkue, eta ahal duen guztietan, ahaierearen testu osoa idazten du. Testua osatugabe dagoela uste duenean, hori alboan idatzitako oharretan adierazten du, eta kantariak zekien guztia dela azaltzen digu, eta ezin izan duela beste inork osatu. Edo bera ahapaldi berriak sortzen ausartzen da, esaterako 773. zenbakian, eta hori irakurleri adierazten dio. Baina testu hori partituretan aplikatzeko, Azkuek ez du irizpide finkorik, hurrengo atalean ikusiko dugunez.

Bestalde, aurreko atal batean esan dugu kasu batzuetan Azkuek lizentzia batzuk egiten dituela jatorrizko testuaren alderdiren bat aldatzeko. Aldaketa hori ahaierearen ondoan idazten dituen oharretan adierazi ohi du. Hala ikus dezakegu, esaterako, 470, 477 eta 498. zenbakietan. Zoritxarrez, horren inguruan ditugun adibideak askoz ugariagoak dira, baina Azkuek idazten dituen oharretan egindako aldaketa gehienek berri ematen duenez, jatorrizko testuak berreraiki daitezke. Testuak aldatzeaz gain, kasuren batean, Azkuek melodiak ere aldatzen ditu (kasu horiek oso arraroak dira), eta horren berri transkripzioen ondoren idazten dituen oharretan ematen du. Horrela ikus dezakegu, adibidez, 65. abestian. Gauza bitxia da baita ere (aurrekoari lotuta dago) 84. zenbakiko ahaierean ikus dezakeguna. Abesti hori bi informatzailerengandik hartu du, bi lurraldetan (Bizkaian eta Nafarroan), eta bi aldaeren artean berak nahi duen emaitza “sortu” du. Behintzat, hori guztia oharretan adierazi du, eta horrela, informatzaile bakoitzak abestu zuena berreraiki daiteke.



Donostiaren kasuan, honezkero ikusi dugu *Euskal Eres Sorta* liburuan ahapaldi bakarra jaso zela. Dena den, argitalpen honetan testuak ahalik zehatzen bildu eta osatu nahi dira, eta, kasu batzuetan, ahapaldi ugari jasotzen dira (ikusi, adibidez, 509. zenbakia), baina hori beti ez da posible izango, eta melodia batzuetan letra falta dela ikusiko dugu. Horixe da hirugarren liburuaren amaieran, “Letrarik gabe” izenburupean, biltzen diren guztien kasua, kasu bakarrak ez diren arren (esaterako, 397. zenbakia, *Olentzero* izenburukoa, eta 126-2. zenbakia, eta 201.a). Bestalde, kasu batzuetan, ez da letra guztia jasotzen, eta partituraren atal batzuek musika-idazkera soilik izango dute. Horixe da 817. zenbakiaren kasua. Gertaera horrek, argitu gabe uzten denez, ahaire batzuekin nahasmena sortzen du, horietan jatorrian atal bat testuarekin abesten baita eta beste bat ez, 1352. zenbakian bezala. Horixe gertatzen ote da 125, 436 eta 840. zenbakietan ere? Bestalde, argi dago hori ez dela horrela gertatzen 968. zenbakian. Era berean, testuaren “hutsune” horiek beti ez daude partituran transkribatzen den lehenengo ahapaldian, beste batzuetan baino. Hori, adibidez, 771 eta 772. zenbakietan ikus dezakegu.

Horrez gain, testuak gaztelaniara itzulita daude bi lanetan. Azkueren kasuan, gehienak hitzez hitz egindako itzulpenak dira, bertsoetan idatzi gabekoak, baina bertsoz egindako itzulpen poetikoak ere badaude. Gehienak Azkuerenak dira, baina itzulpen poetiko batzuk Azkuek aipatzen dituen beste autore batzuenak dira. Era berean, gaztelaniara itzuli gabeko dokumenturen bat aurkituko dugu. Kasu horietan, Azkuek beste dokumentu batzuetara igortzen gaitu, bigarren liburuaren 856. orrialdean ikus daitekeenez, edo ahaire hori aipatu den beste leku batzuetara, 967. orrialdean ikus daitekeenez.

Donostiaren kasuan, itzulpenak bertsoan idatzita daude beti. 1994ko argitalpenaren arduradunek, edizio horretan erabilitako metodologia azaltzean, hurrengo hau diote itzulpen horiei buruz: “Esan behar da itzulpenak askatasunez burutuak direla, testuaren eta testuinguruaren zentzua errespetatuz, eta ez hainbeste literaltasuna. A. Jorge Riezuren bahetik iragaziak, horretan hizkuntzalari batzuen laguntza izan zuelarik” (XXIV. or.). Bestalde, hau ere esaten digute: “testuen ideiak bat datozen kasu askotan ez dugu itzulpena errepikatzen” (XXXIV. or.). Azken hori 215-1, 716-1 eta 938-1 zenbakiko ahaireetan ikus dezakegu. Modu berean, batzuetan zuzenketak parentesi artean adierazi dira, jatorrizko letran akatsen bat egin dela uste bada (baina horiek ez dira partituran zuzentzen). Hori 1051. transkripzioan ikus dezakegu.

Atal hau amaitzeko, Donostiaren kantutegian melodiaren bat osatu gabe transkribatuta dagoela esan behar da. Adibidez, 962. zenbakikoa aipatu behar da, testu osoa jaso gabe duena. Ahaire horren egitura errepikakorra da eta agian Donostiak pentsatu zuen ez zela beharrezkoa osorik transkribatzea. Beste transkripzio osatugabe bat 1320. zenbakikoa da. Eta, kasu bitxia, 923. zenbakikoa, barra bikoitzean amaitzen ez dena.

Benetan amaitzeko, Azkueren kantutegian agertzen den gauza bitxi bat. Transkripzio askotan, hasieran eta amaieran isilune-konpas batzuk aurki ditzakegu, Azkuek *Cancionero Selecto* lanean melodia horien harmonizazioak idaztean erabiltzen dituen isilune-konpasak erreproduzitzen. Egia esanda, guk ez dugu oso ondo ulertzen zergatik adierazi zituen, ez dago-eta konpas horietan entzuteko pianorik.

### **3.5 SAILKATZEKO, ORDENATZEKO ETA MAKETATZEKO IRIZPIDEAK**

Sailkapen eta ordenazio ona eginez gero, klase bakoitzean bildutako agirien kopurua ezagutu, klase bakoitzaren azterketa berezia eta horien arteko azterketa konparatiboa azkar egin, sailkatutako materiala ezagutzea erraztu eta, batez ere, edonon eta denbora eta ahalegin gutxi erabiliz, agiri guztien artean aztertu nahi dugun agiria aurkituko dugu.

Azken betekizun hori lortzeko, normalean, herri-musikaren osagai bat sakrifikatu behar da: letra edo musika. Lehen ikusi dugu Azkue eta Donostia azken hori sakrifikatzearen aldekoak direla; izan ere, letraren bidez sailkapen-sistema argiago eta sinpleagoa lor daiteke. Autore gehienek jarrera hori izango dute, nahiz eta, aurreko atal batean ikusi dugunez, Donostiaren eta Azkueren lanen garaian iritzi desberdinak egon.

Azkuek eta Donostiak, sailkapenak egiteko, irizpide nagusi moduan, irizpide funtzionala erabiltzen dute, gure ustez ere atal nagusiak ezartzerakoan praktikoena da eta. Modu horretan, Azkuek hurrengo hauek bereizten ditu: 1) maitasun-abestiak, 2) abesti bakotarrak, 3) sehaska-abestiak, 4) dantzak, 5) hitzik gabeko dantzak, 6) eresiak eta elegiak, 7) eztei-eresiak, 8) haur-abestiak, 9) jai-giroko abestiak, 10) narrazio-abestiak, 11) ogibideen abestiak, 12) erlijio-abestiak, 13) erromantzeak eta kontuak eta 14) erronda-abestiak.

Bestalde, Donostiak, 1921eko edizioan, ahaiak talde hauetan sailkatu zituen: 1) Sehaska-abestiak, jolas-abestiak, zerrendatze-abestiak, 2) Arta-zuriketak, iratzeenak, ezkongaienak, 3) Bakotarrak; 4) Jai-girokoak, satirikoak 5) Maitasun-abestiak, 6) Erlijiosoak, 7) Olentzeroak, Maiatzekoak, 8) Denetarik, 9) Dantzarako. Beraz, bi autoreek sailkatzeko irizpide antzekoa erabiltzen dute. Dena den, gure ustez, Azkue apur bat argiagoa da eta ez du “edozer” sartzeko atalik egiten, eta aurreko ataletan sartzan ez dena hor ipini. Bestalde, bi autoreek ez dute kontuan hartzen urte- edo bizi-zikloaren arabera sailkapena, ezta musika-irizpideen, geografia-irizpideen edo beste mota bateko irizpideen arabera sailkapena ere.

Nolanahi den ere, atal nagusien barruan, autoreok ez dute azpiatalik edo multzorik ezarri, hasieran esandakoaren lagungarri (horretarako, irizpide funtzionalaz gain, beste irizpide batzuk ere hartu beharko lirateke kontuan, esaterako urteko zikloa, musika-irizpideak eta literatura-irizpideak). Eta hasieran adierazitako helburuetatik behin betiko urruntzen dituen ordenazio-irizpidea da. Azkuek ahaire guztiak, eta talde guztiak, alfabetoaren arabera ordenatzen ditu, izenburua oinarri hartuta. Irizpide horrek ez dio irakurlearen orientazioari laguntzen, ezin baita klase bakoitzaren ikerketa berezirik egin, ezta horien arteko azterketa konparatiborik ere; gainera, irakurleak ez du erraz ikusten sailkatutako materialak zein diren, eta ezin du horietara azkar jo (izan ere, Azkuek ahaireari zein izenburu eman dion ez badakigu, denbora beharko dugu hori bilatzeko, ezin baitugu bestelako parametririk erabili). Gure iritziz, abestien letra eta funtzionalitatea oinarri hartuta atal nagusiak sortu ondoren, musika-irizpideak izan behar dira nagusi agiriak ordenatzerakoan, eta alfabetoaren arabera bilaketa aurkibiderako utzi.

Donostiaren bildumari dagokionez, 1921eko edizioak gai hori are gehiago zailtzen du. Edizio horretan, ahaireak bata bestearen atzetik idatzita daude, ia banaketarik egin gabe; abestien jatorrizko lekua soilik adierazi da, eta, itxuraz, talde bakoitzaren barruan ez daude inola ere ordenatuta. Horrez gain, taldeak ez daude bereizita izenburu adierazgarriren batekin eta, beraz, ahaire bakoitza zein taldetakoa den jakiteko, aurkibidera jo behar da.

Donostiaren *Cancionero Vasco* liburuan, 1994ko edizioan<sup>28</sup>, aipatu berri ditugun alderdi batzuk konpondu dira. Lehenengo eta behin, transkripzioak ordenatu dira, alfabetoaren arabera, izenburua oinarri hartuta (hori bai, Azkueren bilduman ez bezala, aldaera melodiko guztiak modu sistematikoan taldekatzen ahalegintzen da). Aitzitik, 1921eko edizioan erabilitako sailkapen-taldeak ez dira erabiltzen. Hau da, talde handi bi baino ez dira ezartzen: abestiak eta dantzak. Horietako lehenengoan, ahaireak alfabetoaren arabera ordenatu dira izenburua oinarri hartuta, eta testurik gabe bildutako abestien blokea amaierarako utzi da, azken horiek jatorriaren arabera ordenatu baitira, alfabetoaren arabera hauek ere –jatorri ezezaguneko ahaireak azkenean ipini dira–; Bigarren taldean azpitaldeak egin dira, irizpide geografiko eta alfabetikoen arabera.

---

<sup>28</sup> *Euskal Eres Sorta* liburuari aipamen hori eginda, aurrerantzean eta lan osoan *Cancionero Vasco* liburuaren 1994ko edizioa aztertuko dugu.

Horrenbestez, Azkueren bilduman ikusitako urritasun guztiak bizirik daude Donostiaren lanaren berrargitalpenean, 70 urte geroago. Kasu batzuetan urritasun horiek areagotu egiten dira, ez baitira atalak ezarri ahaireen sailkapena oinarri hartuta. Hori dela eta, kapitulu honen hasieran adierazitako helburuak urrun daude oraindik.

Donostiak, 1921an argitaratutako kantutegirako doinuak sailkatu bazituen ere, argitalpen honen ostean bildutako doinuekin ez zuen hain zuhur jokatu. Kantu batzuetan sailkapena adierazi zuen baina ez guztietan, eta, edonola ere, ez zituen sailkapenaren arabera taldekatu. Beharbada lan hau egiteko asmoa zuen prestatzen ari zen *Euskal Eres Sortaren* bigarren argitaraldirako. Normala litzateke hau pentsatzea, 1921an argitaratutako *Euskal Eres Sorta* liburuan sailkapenaren arabera taldekatu bait zituen transkripzioak. Baina proiektu hau burutu aurretik Aita Donostia hil egin zen.

Bere heriotzaren ondoren Aita Jorge Riezu hartu zuen *Cancionero Vasco* izango zenaren materialeen prestakuntzarako ardura, eta osasun arazoek lanarekin jarraitzea ezindu ziotenean (1992an hilko zen Aita Jorge Riezu) Juan Mari Beltranek (Dantzak) eta Claudio Zudairek (Abestiak) hartu zuten ardura hau. Edizio berriaren editoreek Donostiak aurretik egin ez zuen sailkapenik ez egitea erabaki zuten: “gure aldetik ez dugu inolako sailkapen sistematikoa sartu, zeren eta ez A. Donostiak ez A. Jorge de Riezu ez zuten halakorik egin; nolana den, *Euskal Eres-Sorta*-n eta bi-bien ohar originaletan, abesti asko gai literarioaren funtzioan adjetibaturik daude, eta datu hori agertarazi dugu sailkapen epigrafean. Dantzen multzoa ohar honetatik kanpo uzten dugu, horiek halakotzat sailkatu baitzitezuten Kantutegiaren egileak eta argitaratzaileak; arrazoi horregatik taldekaturik daude, dantza kantatuak gaien araberrako sailkapenetik kanpo geratzen direlarik” (XXIII. or.).

Edizio moderno honetan, transkripzio bakoitzarekin fitxa bat ematen da. Bertan, lanaren iturriarekin batera, informatzailearen izena, data eta transkripzio-egilea (1921eko edizioan ahairearen jatorriko herria soilik adierazi zen) eta, era berean, melodiaren sailkapena adierazten dira, hau Aita Donostiaren jatorrizko paperetan idatzia badago. Donostiaren *Cancionero Vasco* liburuaren edizio modernoko aurkibideen artean, gaiaren araberrako aurkibide bat aurkituko dugu baita, fitxetan agertzen den sailkapen horri lotua. Aurkibide horretan honako taldeak ezarri dira: 1) aldrebeskeriak, 2) maitasunekoak, 3) arta-zuriketak, 4) autobiografia, 5) bakotarra, 6) karlista, 7)

kontrabandoa, 8) kortesia, 9) sehaska, 10) dantza, 11) elegia, 12) eztei-eresia, 13) jai-giroko/satirikoa, 14) gerra-milizia, 15) umoristikoa, 16) haurrena, 17) morala, 18) mutil zaharra, 19) narratiboa, 20) Gabonak, 21) pilota, 22) erlijiosoa, 23) erronda-eskaera, 24) lana. Hala ere, hori ez da kontuan hartu transkripzioak taldekatzeko orduan.

Ikusi dugunez, editore modernoek, hildakoarekiko errespetuagatik, ez dute bere lanean era kreatiboan interbenitu nahi izan kantutegirako materialeen prestakuntza eta osotzean jardun direnean. Jarrera hau ohikoena izaten da egileek bukatu gabe uzten dituzten obren edizio postumoetan. Hala ere, guere ustez, lan kreatibo bat egitea posiblea da baita, eta doinuen sailkapen eta ordenazio lan berri bat planteatu. Kasu honetan argi utzi beharrekoa litzateke lan hori ez dela Aita Donostiarena, egile berriena baizik. Sistematizazio horrek, alde batetik jatorrizko egilearekiko fideltasuna guztiz gordetzen ez badu ere (jatorrizko egileak nola egingo zukeen ez bait dakigu), beste aldetik materialeen erabilgarritasuna, ezagutza eta hauen azterketa burutzea erraztuko litzuke.

Oraintsu egindako lanen artean (euskal herri-musikari buruzkoak izan ez arren), gure ustez, sailkapen- eta ordenazio-irizpide egokiena Miguel Manzanok *Cancionero de Burgos* (2001) liburuan erabilitakoa da. Liburu horretan, behin ahaireak sekzioetan, azpisekzioetan eta ataletan sailkatu ondoren (irizpide funtzionala irizpide nagusi bezala erabiliz sekzio handiak ezartzeko orduan, eta, irizpide funtzionalaz gain, urteko zikloa, musika-irizpideak eta literatura-irizpideak erabiliz azpizekzio eta atalak eratzeko), beste datu osagarri batzuk, musikari lotutakoak, erabiliko dira ordenatzeko irizpide moduan: gai bakoitzaren maiztasuna, generoaren barruan duen garrantzia, eta batez ere, oinarritzko puntu bati jarraituz: sistema melodikoa. Horretarako, hiru irizpide hartzen ditu kontuan: 1) Lehentasunezko irizpidea, ahaire bakoitzaren sistema melodikoa, lehenengo, antzintasun mailaren arabera eta, bigarren, maiztasunaren arabera ordenatuta. 2) Bata bestearen atzetik aplikatutako beste irizpide batzuk: sistema diatonikoek kromatizatuen aurrean duten lehentasuna, eremu melodikoa (txikitik handira), egitura melodikoa (sinpletik konposatura), profil melodikoa (beherakotik uhindura) eta formula eta eskema erritmikoak (adierazgarri eta ohikoenetatik bitxienetara). 3) Aldaera melodikoetarako ordenazio-irizpidea, ordena logiko ebolutiboari jarraituz. Eta norbaitek abesti bat izenburutik bilatu nahi badu, aurkibideak horretarako daude. Nola ez, ordenazio hori egiteko, bildutako materialen azterketa oso serioa egin behar da.

Irakurlea ohartuko denez, ez da zuzena Donostiaren eta Azkueren lanak Manzaroren lanekin konparatzea, baina gure ustez, Manzaroren lana erreferentzia moduan izatea oso baliagarria da, denboran tarte handia egon arren. Lehenengo bi autoreen lanak bilketa sistematikoaren aitzindariak dira (ez Euskal Herrian bakarrik), eta, hain zuzen ere, autore horiekin eta garai hartako beste batzuekin abiatu ziren mota horretako lanak. Lanok, ordutik, hainbat eta hainbat aurrerakuntza izan dituzte. Hala ere, Azkueren eta Donostiaren bildumak erreferentzia-lan nagusienak dira gaur egun oraindik euskal herri-musikan.

Orain, agirien zenbaketa iruzkinduko dugu. Lan honetan erabilitako zenbaketari buruz, argibide hauek ematen dira: “fitxaren buruan ageri den zenbakia ordena jakin bati dagokio, alfabetikoa tituluen arabera eta A. Donostia edo A. Jorge de Riezuren eskuizkribuei dagokienez, inolako lehentasunik adierazten ez duena. Kanta guztiguztiak ez daude tituluaren arabera ordenatuak, haietako batzuk bertsio edo aldaera gisa taldekatu direlako (...). Izen bereko kantei zenbaki desberdina (bertsioak) izan dezakete, eta bestetan zenbaki bera izan dezakete, tituluak eta testuak desberdinak badituzte ere (aldaerak). Aldaerek daramaten azpiindizeak dagokion aldaeraren zenbakia adieraziko du. Tituluan erabilitako letra motak (letra Larica lehenengoentzat, letra xeheak gainerakoentzat) esanahi bera du. Gerta daiteke kanta batzuk beren melodiaz abesti jakin batekin erlazionaturik izatea eta beren testuaz beste batekin; halako kasuetan ahaidetasun melodikoak taldekatzeko iritzi gisa lehentasuna du” (XXII. or.).

Ikusten dugunez, lan honetan, transkripzio bakoitzak bi zenbaki izan ditzake. Lehenengo zenbakiak mota melodikoaren zenbakia adierazten du eta bigarrenak, aldaera zenbakia, zehaztutako mota melodikoaren arabera. Ikus dezagun adibide bat: 25. zenbakiko transkripzioa, 8 aldaera dituena. Lehenengo melodiari zenbaki bakarra aplikatzen zaio, eta horren arabera, bildumako 25. mota melodikoa dela dakigu. Mota melodiko horren beste 7 aldaera daude, eta horiek zenbaki hauek dituzte: 25-1, 25-2, 25-3, 25-4... eta 25-7.

Gure ustez, mota melodiko desberdinen eta mota melodiko beraren aldaeren arteko bereizketa hori oso komenigarria eta egokia da, eta hori zenbakietan agertu behar da. Dena den, gure ustez, aldaerak ordenatzeko irizpide jakin batzuei jarraitu behar zaie.

Guk, ordenazio-irizpide moduan, ordena logiko ebolutiboari jarraitzen ahalegintzea hautatuko genuke, musika-ezaugarriak oinarri hartuta (modalitatea, erritmoa, eremua, egitura, etab.). Musika-ezaugarriei (horietako batzuk beste batzuk baino modernoagoak dira —adibide argi bat: tonala modala baino berriagoa dela jotzen da—) erreparatuz aldaerak zaharretik modernoenera ordenatzen ahalegindu arren, segurtasun osoz inoiz ez da esango aldaera bat beste bat baino lehenagokoa denik. Baina xedea ez da hori, ordenazio-irizpide argiak ezartzea baino (musika-irizpideez aparte beste batzuk baliagarriak izan daitezke baita, adibidez, lehenengo aldaera osoenak aurkeztea). Hori lortzeko, aztertutako musika-ezaugarriak eta zein printzipioren arabera ordenatzen diren zehaztu behar da. Eta hori ez da egiten Donostiaren *Cancionero Vasco* liburuan.

Bestalde, gure ustez, kantutegi honetan erabilitako zenbaketa ez da egokiena; izan ere, mota melodiko desberdinak soilik zenbatzen direnez, ez dakigu zein den bildutako agirien kopuru osoa (horretarako, banan-banan zenbatu beharko ditugu). Aurreko adibidera itzuliz, 25-7 transkripzioaren ostean, hurrengo ahaireak 26. zenbakia du, eta horrek aldaerarik ez duenez, hurrengo 27. zenbakia da, etab. Gure ustez, zenbatzeko modu egokiagoa dago eta, hori azaltzeko, beste adibide bat erabiliko dugu: bi agiri ditugu, biak mota melodiko beraren aldaerak. Kantutegiko lehenengo agiriak badira, lehenengoari 1. zenbakia (mota melodikoari dagokiona) eta 1. zenbakia berriro (agiri zenbakiari dagokiona) ipiniko diogu. Bigarrenak 1a (mota melodiko berekoa baita) eta 2. zenbakia (transkribatzen dugun bigarren agiria baita) izango ditu. Eta hurrengo agiriak, beste mota melodiko batekoa denez, 2. zenbakia (transkribatzen dugun bigarren mota melodikoa da) eta 3. zenbakia (hirugarren agiria da) izango ditu. Modu horretan, agiri guztiek ondoz ondoko zenbakiak izango dituzte.

Hori Donostiaren kantutegiari dagokionez. Gure ustez, edizio modernoa izanda, zehatzagoa izan zitekeen, baina bestela, jarraibide argiak erabiltzen ditu. Azkueren kantutegian, aldiz, traba garbi bat ikus dezakegu, autore horrek ez baititu aldaerak argi bereizten. Batzuetan, badirudi Azkuek bi hitzak pareko moduan erabiltzen dituela, honezkero adierazi dugunez. Bigarren, Azkuek ez ditu agiri guztiak zenbatzen. Zenbatzen ez dituen agiriak kasu guztietan zenbatzen dituen agirien aldaerak izango balira, arazoa ez litzateke hain larria izango, zenbaki bakoitzarekin mota melodiko bereko melodia guztiak bilduko lirateke eta. Baina arazoa da agiri horien artean ez daudela aldaerak bakarrik, mota melodiko berekoak ez diren bertsiok ere badaude, eta,



gure ustez, zenbaki desberdina izan beharko lukete, Donostiaren bilduman gertatzen den moduan.

Eta Azkuek musika-irizpide horri jarraituko ez balio eta zenbaketan literatura-irizpidea erabiliko balu, hau da, zenbaki berarekin letra bera edo apur bat aldatuta duten ahaireak bilduko balira (gero komenigarria izango litzateke aldaerak zein diren eta bertasioak zein diren bereiztea, musikaren ikuspuntutik), eta hasieratik argi esango balu, irakurleak argi izango luke eta aurreko atalen batean argitu behar izan ditugun nahasketak ez lirateke sortuko. Baina Azkuek ez du irizpide jakin bat erabiltzen eta, batzuetan, bertasioei zenbaki desberdinak ematen dizkie eta beste batzuetan ez. Beraz, orientazio-arazoa nabaria da bildutako materialak zein diren zehatz jakin nahi duenarentzat.

Aurretik, Azkueren eta Donostiaren lanetan ahaireen testuak bildu eta transkribatzeari buruz idatzi dugu. Azkuek testuari garrantzi handia ematen dio eta ahapaldi ahalik gehien biltzen ahalegintzen da (ikus dugunez, “zuzenketaren” bat eginda; hori bai, ukitu guztiak adierazi egiten ditu). Donostiaren kasuan, 1921eko edizioan ahapaldi bakarra bildu arren, 1994ko edizioan ahapaldi ahalik gehien biltzen ahalegintzen da. Ondoren, testu horiek transkripzioetan nola aplikatzen dituzten ikusiko dugu.

Lehenengo, Azkueren lana ikusiko dugu, alderdi horri dagokionez desberdintasunik handiena du eta. Lan horretan, lanak ahapaldi-generoan aurkeztean (bildutako ahaire gehienak genero horretakoak dira), kasu hauek aurkituko ditugu:

1. Melodiari aplikatutako testua soilik agertzen da. Hori gertatzen da ahapaldi bakarra biltzen den kasuetan eta bi ahapaldi biltzen dituen kasu gehienetan (ez guztietan). Bigarren liburukiko 847. orrialdean ikus dezakegunez, kasu batzuetan, jasotako hiru ahapaldiak melodiara aplikatuta daude, hau da, musika-idazkera duten pentagramen azpian idatzita daude, testu bat beste baten azpian.
2. Lehen ahapaldiko testua melodiara aplikatuta dago eta, gainerakoak, bertsoan idatzita, ondoren adierazten dira, informatzailearen izenaren, bilketa-herriaren eta Azkuek egokitzen jotzen dituen gainerako oharren azpian (horrelakorik egonez gero), bigarren liburukiko 889. orrialdean ikus dezakegunez.
3. Melodiara aplikatutako lehenengo bi edo hiru ahapaldiekin (bata bestearen azpian) eta informatzailea, herria eta ohar egokiak (horrelakorik egonez gero)

- adierazi ondoren, bertsoan dagoen testu osoa, musika-sistemen azpian idatzitakoa barne hartuta, lehenengo liburukiko 177. orrialdean ikus daitekeenez.
4. Aurreko kasuan bezala, baina oharrak azkenerako utzita, bigarren liburukiko 837-838. orrialdeetan ikus daitekeenez.
  5. Aurreko kasuetan, orain arte esan ez dugun arren, testuaren gaztelaniazko itzulpena testu osoa euskaraz azaldu ondoren zetorren; baina kasu batzuetan, Azkuek lehenengo ahapaldiko testua itzultzen du, melodiari aplikatuta, eta gero bigarren ahapaldiaren testua eman eta ondoren itzuli egiten du, bigarren liburukiko 846- 847. orrialdeetan ikus dezakegunez.
  6. Kasu bitxi bat lehenengo liburukiko 238-239. orrialdean aurki dezakegu. Lehenengo bi ahapaldietako testuak melodiari aplikatuta daude, baina ez bata bestearen azpian orain arte adierazi izan dugun bezala; melodia birritan idazten du, eta testua jarraian. Eta ondoren, ahairea zein herritan jaso duen adierazi ondoren, testua ematen digu, ez hurrengo ahapaldiarena (hirugarrena izango litzateke), lehenengo ahapaldiarena baino.

Irizpide-desberdintasun horren aurrez aurre, Donostiaren kantutegian jarraibide argiagoak erabiltzen dira. Lan horretan, lehenengo ahapaldiko testua melodiari aplikatzen zaio eta azpian, jarraian, testu osoa idazten da, melodiaren ondoan kopiatu dena barne hartuta. Gure ustez, hori da modurik egokiena. Eta ohikoa ez den arren, kasu batzuetan, bildutako ahapaldi bakarra melodiari aplikatzen zaio, baina ondoren ez da berriz kopiatzen. Ikusi, adibidez, 164. zenbakia.

Donostiaren bilduman, aurreko atalean aipatu dugun gauza bitxi bat inolako letrarik ez duten abestiak dira. Kasuren batean, letrarik gabe abesten diren kantuak dira, esaterako *Arranoa* eta *Belatsarena* abesti zuberotar ezagunak edo 476. zenbakiko abestia, *Fistuka*, baina beste kasu batzuetan, ez da letrarik bildu, besterik ez. Hori erreferentzian adierazi ohi da, baina ez beti modurik argienez (ikusi, adibidez, 126-2 eta 491-1, 475, 864-1, 872, 873 eta 875. zenbakikoak). Baina esan beharrekoa da, era berean, batzuetan hori ez dela horrela izaten (ikusi, adibidez, 126-3 zenbakia eta 397. zenbakia –badirudi lehenengoa letrarik gabe abesten den ahaire bat dela, baina bigarrena ez–), eta horrek nahasmena eragin dezake.

Bestalde, aurretik esan dugunez, testu osatugabea duten transkripzioak ere badaude. Kasu horietan, pentagramen azpian ez da ezer idazten, eta transkripzioen azpian testua berriz kopiatzean, lerro batzuk puntuekin marratzen dira, testua falta dela adierazteko (ikusi, adibidez, 817. zenbakia). Baina testurik gabeko zatia transkripzioaren amaieran badago, ez da ezer adierazten (ikusi, adibidez, 840. zenbakia). Eta hori, aurretik adierazi dugunez, erabat nahasgarria da.

Beste kasu bat zentzurik gabeko silabak dituzten ahaireak dira. Kasu horretan, testua transkripzioetan aplikatzeko modu desberdinak daude. Modu horretan, kasu batzuetan, testu osoa partituran transkribatzen da, baina gero, testua berriz kopiatzean, ez da horrela jokatzeko, 839 eta 974. transkripzioetan ikus dezakegunez. Beste kasu batzuetan, silabak kopiatzen hasten da eta, gero, puntuen lerro bat idazten da partituraren azpian, berdin jarraitzen duela adierazteko (ikusi 480, 767 eta 974. zenbakiak).

Amaitzeko, testua transkripzioan aplikatzeko modu desberdina 435. zenbakian ikus dezakegu. Kasu horretan, testua musika-transkripzioaren azpian idatzi beharrenean, horren ezkerrean idazten da. Ahaire horretan, errezitatua denez, transkripzio erritmikoa soilik egiten da. Baina ezaugarri bereko beste ahaire batzuetan, garaierak transkribatu gabe dituztenetan, letra musika-transkripzioaren azpian kopiatzen da, eta ez albo batean. Ikusi, adibidez, 552 eta 969. zenbakiak.

Metatze-egiturei dagokienez, Azkueren transkripzioetan testua aplikatzerakoan aurki ditzakegun kasuak bigarren liburukiko 967- 968. orrialdeetan daude. Azkuek bildutako ahaire honen lehenengo bertsioan ez da oso luzea (hirugarren zenbakiraino iristen da, eta letra osoa 13. zenbakiraino); hori dela eta, guztia melodiaren azpian idaztea erabakitzen du, eta azken hori zenbait aldiz errepikatu behar du. Hala ere, hurrengo bertsioan, letra ia osorik dago, eta, beraz, testua nahiko luzea da. Kasu horretan, lehenengo ahapaldia eta azkenaren hasiera kopiatzen ditu (eta horren ostean aurreko guztia errepikatu behar da, amaitu arte), eta ahaire osoa abesteko prozedura idatziz adierazten digu, baina aurreko bertsioa ikusi behar dugu; izan ere, jarraibide hauei bakarrik erreparatuz gero, ahaire hau ez genuke behar den moduan abestuko. Hurrengo bertsioetan (azkena lehenengoaren aldaera da), testu osoa dutenetan, hasiera eta amaiera baino ez ditu idazten (azkenekoan ez daude bereizita, eta horrek nahasmena eragin

dezake), idatzizko azalpenik eman gabe. Hori dela eta, horiek abesteko, aurreko bertsioetara jo behar dugu.

Donostiaren kantutegian, metatze-ahaire baten transkripzioa 108-109. orrialdeetan ikus dezakegu. Aita Donostiak ahaira hau nola transkribatzen duen eta letra nola aplikatzen duen deskribatzea aurrez aurre ikustea baino zailagoa dela uste dugu eta, beraz, irakurleari orrialdea horietara jotzeko gonbita egiten diogu. Gure iritziz, ahaira transkribatzeko modu argi eta oso egokia da. Azkuek letra horren beste bertsio bat ere transkribatzen du 607. orrialdean. Irakurleak orrialde horretara jotzen badu, Donostiaren transkripzioa baino askoz zailagoa dela ikusiko du.

Ostinato motako egiturei dagokienez, Azkuek testu osoa melodiari aplikatzen dio, ahapaldi-generoetarako iruzkindu dugun lehenengo kasuan bezala. Mota honetako melodietan, askotan, guztia idatzi behar da argitasuna ez galtzeko. Autoreak horrela jokatu du, baina gure ustez, komenigarria izango litzateke gero testua partituraren azpian berriz kopiatzea, Donostiaren kantutegian egiten den bezala.

Azkueren bilduman, musika-pentagramen ondoren bildutako ahapaldiak zenbait zutabetan banatuta egon daitezke edo ez. Baina, ez nahasteko, Azkuek, zenbaki erromatarrek erabiliz, ahapaldien ordena adierazten du beti. Donostiaren kasuan, euskarazko letrak zutabe bakarrean biltzen dira beti, ahapaldi bakoitza zenbatuta gainera.

Gaztelaniazko itzulpenei dagokienez, Azkueren lanean, euskarazko testua musikari aplikatuta soilik aurkitzen dugun kasuetan, itzulpena agiriaren amaieran egon ohi da, abeslaria, herria eta egon daitezkeen oharrak adierazi ondoren; hala ere, lehen ere esan dugu ohar horiek amaierarako uzten direla, baina batzuetan hasieran eta amaieran egon daitezke (bigarren liburukia, 1023, 1024 eta 1025. orrialdeak), baita erdian ere. Euskarazko testua melodiaren ostean ere kopiatzen denean (lehen adierazi ditugun kasuetan), itzulpena azken-azkenean jarri ohi da.

Donostiarengan, ordea, gaztelaniazko itzulpenak euskarazko testuaren paraleloan ematen dira. Hau da, ezkerreko zutabeak euskarazko testua idazten da eta, eskuinean, gaztelaniazko itzulpena (gure ustez, oso egokia da hori). Azkueren kasuan, gure iritziz,

informatzailearen izena, herria eta gainerako oharrak beste leku batean jarri beharko lirateke, eta itzulpenak euskarazko testuaren jarraian idatzi beharko lirateke.

Ahaireen izenburuei dagokienez, bi autoreek lehenengo ahapaldiko lehenengo hitzetatik ateratzen dituzte, normalean horrela ezagutzen dira eta (ukitu instrumentaletan izan ezik, nola ez). Hori berori egiten dute leloa duten ahaire apurretan ere, baina, kasu horietan, gure ustez egokiagoa da abestien izenburua leloko lehenengo hitzetatik ateratzea. Donostiaren kantutegian, editoreek, XXII. orrialdean, erabilitako irizpideei buruzko ohar hauek adierazten dizkigute: “Tituluak, oro har, testuen leen hitzak ematen ditu; tituluak, esan gabe doa, aurkitu den moduan errespetatu dira, nahiz eta zenbaitetan horrek abesti bera titulu desberdinez agertaraztea dakarren. (...) Halako kasuetan azpтитuluak adierazgarriak gertatzen dira”.

Hala ere, Donostiaren kantutegian, kasu batzuetan, izenburuetarako ez dira lehenengo hitzak hautatu. Nola ez, letrarik ez duten abestietan gertatzen da hori. Abesti horiek izendatzeko, oro har, “Letrarik gabe” izenburua erabili da eta, ondoren, parentesi artean, eta izenburuan bertan, ahairearen jatorria adierazi da. Datu hori ezezaguna denean, (X) idatzi da, baina kasu horietako bitan jatorria adierazi da. Horietako batean, 1119-1 zenbakian, izenburuan, parentesi artean, abestiaren funtzioa adierazi da.

Baina letrarik gabe jaso diren ahaire batzuei izenburua jarri zaie. Letrarik gabe abestu arren izenburu ezaguna duten ahaireen kasua da hori, esaterako *Arranoa* eta *Belatsarena*. Baina interpretatzeko moduaren arabera ere har dezakete izenburua (476. zk., *Fistuka*) edo interprete motaren arabera (475. zk. *Ferrones*, 781, 782 eta 126-3 zk., hirurak *Melodía de los pastores de Urepel* izenekoak, 949, 950, 951 eta 952. zk. *Silbo de boyeros*, 872, 873, 873-1 zk. *Olagixonena*); letrarik gabe jasotako beste ahaire baten aldaera bada, aurrekoaren izena har dezake (126-2 zk., 153-1 zk.<sup>29</sup>, 864-1 zk.), funtzioaren edo sailkapenaren arabera ere har dezakete izenburua (491. zk. *Canto de Navidad en Orendain*), eta izenburu batzuek (inon esaten ez den arren) melodiarekin agertu ohi den testuari aipamen egiten diotela pentsa daiteke, kantutegian adibiderik jaso ez den arren (875. zk. *Ondarribia*).

---

<sup>29</sup> Alfabetoaren arabera ordenatzeko irizpideei jarraituz, ez dirudi logikoa 153. zk.ko ahairea, *Urrundanik heldu nai* izenburukoa, hemen agertzea. Ahaire hori aurrekoaren bertsio moduan aipatzen da, baina guk ez dugu horrela ikusten.

Eta beste kasu batzuetan, abestiaren letra jaso den arren, izenburu nagusirako ez dira abestiaren lehenengo hitzak hautatu. Horrela, *toberen* melodia guztiak jarraian eman dira, eta *Toberak* izenburua ipini da, horien funtzioari aipamen eginez. Kasu horietan, azpitoluek ahairearen lehenengo hitzak islatzen dituzte.

Donostiaren kantutegian, ahairearen jatorria izenburuaren azpian adierazi da, pentagramaren gainean, ezkerretan (herria adierazi da eta, azpian, parentesi artean, eskualdea eta probintzia). Pentagramaren gainean, eskuinean, transkripzioa aldaera den edo bertsioa den adierazten da, abesti taldekatuen kasuan. Musika eta testua transkribatu ondoren, ordena honetan, informatzailearen izena, herria (baliteke hasieran adierazitako herriarekin bat ez etortzea; izan ere, lehenengoan abeslariaren jatorria adierazten da – datu hori ezezaguna bada, abestia non entzun zuen edo irakaslea nongoa zen adierazten da– eta bestean, transkripzioa zein herritan egin zen), data, sailkapena eta transkripzio-egilearen izena, Aita Donostia izan ez bazen eta datu hori ezaguna bada<sup>30</sup>. Baina, pentsa dezakegunez, datu horiek guztiak ez daude gaur egungo editoreen esku transkripzio guztietarako. Adibidez, 965. zenbakian, sorlekua soilik adierazi ahal izan da.

Donostiaren bilduman, transkripzio bakoitzaren fitxa ixteko, erreferentzien atala gehitu da. “Erreferentzian, eta ordena honetan, A. Donostiaren eta lankideen iruzkinak eta oharpenak agertzen dira, gero A. Jorge de Riezenak (zenbait kasutan ezin daiteke jakin noraino A. Jorge de Riezenak jasotako oharretariko batzuk bere ikerketaren emaitza diren edo A. Donostiaren oharretatik hartuak diren), ondoren testuari edo melodiei dagokien Bibliografía, erabatekoa izan gabe, ikerlariari laguntza ekarri nahi diola. Azkenik, guk egindako oharra datoz (Lankideen Oharra)” (XXIV or.). Azkueren bilduman ere erreferentziak eta iruzkinak jarri dira transkripzioen ondoan, baita sekzio bakoitzaren hasieran ere, baina horiek ez daude Donostiaren kantutegiaren edizio modernoan bezain ordenatuta eta sistematizatuta.

Horrela, lehenengo sekzioaren sarreran (Maitasun-abestiak), Azkuek sailkapenari buruz hitz egiten du; bigarrean (Abesti bakotarrak) herritarrari eta jendarteratuari buruz,

---

<sup>30</sup> Kantutegiko abestiak Aita Donostiarengana hiru bidetatik iritsi ziren: a) Berak bildu eta transkribatutakoak, b) laguntzailearen batek bildu eta transkribatutakoak, eta c) hainbat jatorritako materiala jasotzen duen lankideren batek bidalitakoak. Azken kasu horretan, normalean, ez dakigu ahairea nork bildu eta transkribatu zuen.

baita ahaireen letretan egindako aldaketei buruz ere; hirugarrenean (Sehaska-abestiak) sehaska-abestiren batean aurkitutako hitzen bati lotutako zehaztasun etimologikoak aztertzen ditu; laugarrenean (dantzak), aspaldiko euskaldunek zer joko zuten galdetzen dio bere buruari, albokari, dantza batzuei buruz, eta Iztuetaren argitalpeneko akatsak adierazten ditu; bosgarrenean (hitzik gabeko dantzak) ez du ezer esaten; seigarrenean (eresiak eta elegiak) horiei eta *ileta* hitzari buruz hitz egiten digu; zazpigarrenean (eztei-eresiak), Manuel Lekuonaren artikulu etnografikoa gehitu du; zortzigarrenean (Haur-abestiak) talde horren urritasunari buruz gogoeta egin eta maiatzekoei buruz hitz egiten digu; bederatzigarrenean (Jai-giroko abestiak) ahaire batzuek duten zentsurari buruz hitz egiten du, eta herritarraren eta jendartuaren arteko bereizketa gogorarazten digu; hamargarrenean (narrazio-abestiak), genero horretako ahaireak mugatu eta ahaire horietako letren kalitate makurrari buruz hitz egiten du; hamaikagarrenean (Ogibideen abestiak) horien urritasunari buruz idazten du; hamabigarrenean (Erljio-abestiak) ia-ia ez du ezer esaten; hamahirugarrenean (erromantzeak eta kontuak) zenbait konturi buruz hitz egiten du eta hamalaugarrenean, (Erronda-abestiak) abesti horien izendapenari buruz ere idazten du eta kristautasunak aldatu egin dituela esaten du.

Eta hori guztia nahasgarria iruditu ahal bazaigu, askoz nahasgarriagoak dira Azkuek biltzen dituen ahaire askoren ondoan idazten dituen oharrak. Puntu honetan, mota guztietako iruzkinak aurkituko ditugu, baina horien guztien ezaugarri erkidea sistematikotasunik eza da. Iruzkin horietako batzuetan, hurrengo hauek aurki ditzakegu: abesti baten jatorriari buruzko zehaztasunak, ahaireen musikari buruzko oharrak, balio-judizioak, beste autore eta ahaire batzuen aipamenak, aldaeren eta bertsioren aipamena eta iruzkina, hitzen aipamena eta letra osoa ere —Azkuek askotan jatorrizko ahairetik ordeztu duena—, informatzaile horrek emandako beste ahaire batzuen aipamena, iruzkin etnografikoak, kasu batzuetan ahaire baten letra osatzeko erabilitako prozedurak, anekdota itxurako datuak... Azken batean, Azkueri kasu bakoitzean otutzen zaion guztia. Eta egiten dituen oharretan sistematikoa ez den bezala, ohar horiek agiri bakoitzean jartzeko lekuari dagokionez ere ez da batere sistematikoa, lehen ere ikusi dugunez.

Horri dagokionez, gure ustez, izaera orokorreko iruzkin guztiak sarreran joan beharko lirateke, eta ez ahaireen ondoan. Argiena kantutegi osorako sarrera bat idaztea izango litzateke, nahi besteko luzea eta ikerketetan lortutako ondorioak eta ohar egoki guztiak

argi eta ordenatuta azaltzeko beharrezkoak diren sekzio guztiekin, (ez litzateke gaizki egongo Azkuek lan-metodologiari eta lana egiteko irizpideei buruz ere hitz egingo balu). Sarrera horretan, Azkuek kantutegian iradokitzen dituen ideia guztiak ordenatu eta horiei buruzko gogoeta egin beharko luke; anekdota hutsak direnak alde batera utzi eta balio zientifikoa dutenak zabaldu egin beharko lituzke, irakurleak lanetik probetxu ahalik handiena atera ahal izateko.

Ez dugu aurkibideei buruz hitz egin. Azkueren kantutegian, azken liburukiaren ostean, aurkibideak dituen beste liburuki bat dago. Horretan, abestien aurkibide bat dago (abesti guztiak alfabetoaren arabera ordenatuta, iruzkindu dugun sailkapenaren arabera banatuta egon gabe), lankideen aurkibide bat (abeslariak eta informatzaileak), herrien aurkibide alfabetikoa eta hutsen zuzenketa (guztiz zehatza ez den arren). Donostiaren kantutegian, azken liburukiaren amaieran, aurkibide hauek aurkituko ditugu: tituluen eta azpтитuluen aurkibide alfabetikoa, transkripzioen aurkibidea sailkapenaren arabera, data ezaguna duten transkripzioen aurkibide kronologikoa, informatzaileen aurkibidea, transkripzio-egileena, eta herrien bi aurkibide, bata alfabetoaren arabera ordenatuta, eta aurkibide geografiko bat, lurraldeak-inguruak-herriak hartzen dituen (bi aurkibide horietan, informatzaileen jatorrizko herriak eta ahaireak zein herritan bildu diren nahasi da. Gure ustez, irakurle-ikerlariarentzat askoz argiagoa eta erabilgarriagoa izango litzateke bi gauzak bereiztea). Bestalde, bi edizioetan edukiaren aurkibidea dago lehenengo liburukiaren hasieran.



## 4. AZKUE ETA A. DONOSTIAREN KANTUTEGIEN ONDORENGOAK

Atal honetan Azkue eta Aita Donostiaren bildumak burututako urteetan eta XX. mende erdiraino agertutako euskal herri-musika bildumak aurkezten saiatuko gara. Aurretik esan behar dugu, hori bai, Azkue eta Aita Donostiaren kantutegiak garai horretan egindako beste lan guztietatik gailentzen direla, besteengandik oso urrun kokatzen direlarik bai dokumentu kopuruaren aldetik zein erabilitako metodologia eta errigorearen aldetik. Orain aipatuko ditugun lanak, beraz, ezin dira Azkue eta Aita Donostiaren kantutegiekin alderatu. Bestalde, hemen ez ditugu lan guztiak aipatuko. Hauek datu-basean kontsultatu daitezkeelarik, hemen bildumen panorama azaldu eta lanik esanguratsuenak aipatuko ditugu. Honela egiten dugu ere hurrengo sekzioko sailetan. Bi sekzioetako sail hauetan aurkezten ditugun kantutegiei buruz ere, datu basean informazio gehiago eta sistematizatuagoa aurkituko dugu.

1921 eta 1926 urteen bitartean Christophe Dufau eta Jean Barbier (Nehor) Baionako Gure Herria aldizkariaren zenbaki ezberdinetan zehar 173 kantu jasotzen dituzte (Riezuk *Flor de Canciones Populares Vascas* liburuan dionez, beste asko geratu ziren argitaratu gabe), eta ahots eta pianorako egokituak eman (1922an gertatutako Dufauren heriotzak ez zuen ordurarte erabilitako “Nehor et Dufau” firma aladatu) . Doinu hauen artean egile ezagunen kanta ere aurkitzen dira. Harmonizazioak egileek berek eginak dira gehienetan, nahiz eta Aita Donostiaren harmonizazio ugari aurki daitezkeen ere.

Beste egile garrantzitsu bat Rodney Gallop diplomatiko ingelesa dugu. Bere amak Euskal Herrira ekarri zuen, eta bertan ezagutu zuen bere emaztea izango zena. Hemen jaio zen bere lehen semea ere. Euskal Herri musikaren inguruan burututako ikerketaren emaitzak *La Chanson Populaire Basque* lanean eta artikulu ezberdinetan utzi zituen. Egile honek adierazi zuenez, berrehun ahaire inguru biltzera ailegatu zen. Horien artean aukeratutako kantu batzuen harmonizazioarekin bi bildumatxo argitaratu zituen: *25 Chanson populaires d' Eskual-Herria* (1928) eta *Six basque folksongs* (1931). Egile honen Euskal Herriari buruzko lanik garrantzitsuena *A book of the Basques* (1930) liburua izango da. Bertan kapitulu bat euskal herri-musikari eskeintzen dio.

Aita Donostia, Udalaiz izenordekin, Guridirekin elkarlanean ibili zen euskal kantuen ahots eta pianorako moldapenak jasotzen zituen hiru koadernoren argitalpenerako. 75 harmonizazio hauek “Euzkadi” egunkarian argitaratu ziren lehenengoz (1913-1914) eta ondoren edizio aparte bezala, *Euzkel Abestijak* izenburuarekin. Bestalde, Guridik kantutegi ezberdinetan (batez ere Azkuereanean) jasotako kantu ugari harmonizatuko ditu ere.

Euskaldunen emigrazioarekin batera, atlantikoko beste aldeko hiri nagusienetan euskal erakunde ugari sortzen dira. Arrazoi ekonomikoak eragindako emigrazioari, 1936tik aurrera erbesteratze politikoa gehitu behar zaio ere. Buenos Aireseko zentroa *La Baskonia* aldizkariarekin aktiboena izan zen. 1922tik aurrera *Aires Baskos* izeneko 49 euskal kantuen bilduma agertarazten du, piano eta ahotserako moldatuak.

Euskal Herrira bueltatuz, arrakasta izan zuen beste bilduma bat Julian Alegríaren *Humorada Chimberiana* (1937) koadernoak ditugu. Bilduma honetan Bilborekin lotutako 110 kantu jasotzen dira, denak gaztelaniaz (paso-doble, habanera, vals...). Egile honen lana jasotzen da ere *Carnavalescas bilbaínas* (1985) liburuan. Bertan Bilboko konpartsek ihauterietarako prestaturiko 21 abesti jasotzen dira. Sarreran Julian Alegriak 1892- 1918 urteetako bilboko ihauterietako konpartsei buruz hitzegiten du. Abestiak kronologikoki ordenaturik daude. Lehena 1893ko ihauterietan erabilitakoa da eta azkenengoa 1917ko ihauterietakoa.

Aipatutako argitalpen hauekin batera, datu-basean ikus daitekeen moduan, garai honetan euskal ahaireen harmonizazioak jasotzen dituzten beste lan ugari argitaratzen dira (kantu eta pianorako dira gehienak baina abesbatza eta beste instrumentu edo taldeentzako ere egiten dira). Argitalpen hauek harmonizazio kopuru txikia biltzen dute, eta ez dute kantuei buruzko informaziorik jasotzen. Haez gain, herri kantuen antologia txikiak argitaratzen dira baita.

Lizarrako Aita Olazaranez herri-doinu batzuk jaso zituen hauen selekzio baten pianorako moldapena hiru koadernotxotan argitaratuz: *Baile de la Era* (ca. 1929), *Igurutxo* (ca. 1931), *Danzas de Baztán, Navarra* (1958) eta *Dantza-Soñu. Música de baile suelto de Navarra* (1958). Egile honek txistu eta Lizarrako gaitarako tratatu bana

idatzi zituen (1972an batera birrargitaratuak). Gaitaren tratatua instrumentu honetarako errepertorioa jasotzen da. Egile honek idatzia da ere Dalcrozen metodoa euskal musika irakaskuntzara moldatzen saiatzen den *Gimnasia Lekaroz* (1934) liburua. Uruñelak, Aita Olazarenen antzera, herri doinuak jaso zituen, eta horietako batzuk armonizatu, baina, guk dakigunez, ez zuen bildumarik argitaratu (berak jasotako doinu batzuk beste egile batzuek prestatutako kantutegietan argitaratu dira). 1984an Eresbilek Uruñuelaren argitaratugabeko euskal dantza herrikoien armonizazioaren argitalpena burutu zuen.

Bestalde, kantu erlijiosoak jasotzen dituzten bilduma ugari argitaratzen dira. Lanaren hasieran adierazi dugun moduan, kantu erlijioso bilduma hauek normalean ez dira herri musikaren genero baten bilduma bezala planteatzen, erabilera erlijioso konkretu baterako material bezala baizik, eta egile ezagunen kantak doinu herrikoiekin nahasten dira. Baina badaude nabarmendu ditzakegun bilduma batzuk. 1928koa dugu Amorebietan argitaratutako *Eliz Abestiak* liburua. Liburu hau fededunak sakramentuetan parte hartzeko “gida” modukoa da. Musikari dagokionez latinezko 66 eta euskarazko 197 abesti jasotzen dira. Azken talde hau herri musika tradizional, latinezko kantuen moldapen eta kantu berriez osatua dago. Liburu honetan, zehaztasun handirik gabe bada ere, kanta guztientzako iturriak seinalatzen dira. Honela zein abestiren euskal moldapena den edo euskal kantaren egileak, edo, kanta tradizionalen kasuan, zein herrikoa edo nork bildua den jakin dezakegu. Aipatu daitekeen beste bilduma bat Vogelena *Eskualdun kantikak* (1935) da. Bertan 50 kantu erlijiosoren transkribapenak jasotzen dira, denak euskaraz, baina ez guztiak euskal jatorrikoak. Egile honek argitaratua da ere *Ene Hautia: 25 chants basques* eta *Gure kantiak: 10 chants basques*.

Kantuen testuak soilik jasotzen dituzten lanak ere argitaratzen dira. Ahozko literaturan bereizitutako Manuel Lekuonak, euskal kantuen testuekin bilduma batzuk argitaratu zituen. “Cantares populares” izeneko Eusko Ikaskuntzaren Entologia Laborategiak editatu zuen 1930eko Eusko Folkloreren urterokoan. Bertan 175 estrofa jasotzen dira. Jasotako kantu batzuen doinuak Apendice Musical sailean ematen dira. Urteroko honetan bertan Eulogio de Gorostia garen “Cantares populares recogidos en Zeanuri” lana aurkitu dezakegu, herri horretan jasotako kantuen testuak biltzen dituena (119 estrofa). Lekuonak egindako beste lan batzuk Eusko Folkloreren urteroko ezberdinetan argitaratu dira, hala nola “Gabon kantak” (1933) eta “Canciones populares” (1963-64).

Berak burututakoa da ere 1956an *Egan* aldizkarian agertutako gabon kantei buruzko azterketa, “Gabon kantak” izenekoa. Bertan, azterketarekin batera, gabon kanten testu batzuk jasotzen dira.

Kantuen testuak jasotzen dituzten antologiaren artean, badira oso ezagunak egin zirenak: Paul Etchemendy eta Pierre Lafitteren *Kantuz: Recueil de 120 chansons populaires basques* (1939), azken honek prestatutako *Errepikan* (1944), Piarres Narbaitzen *Charamela* (1951), *Euskal Herriko Kanta Zarrak* (hiru liburukitan), *Mariya* (ca. 1950)... Argitalpen hauetan ez da kantuei buruzko informaziorik jasotzen.

Sail hau bukatzeko 1948. urtean argitaratutako bi liburu garrantzitsu aipatu nahi ditugu. Urte honetan Gabriel Lerchundik 371 kantu erlijiosoaren bilduma argitaratzen du Baionan *Kantikak* izenburupean. Liburuan abesti tradizionalak (landa lanean bildutakoak eta beste bildumetatik ateratakoak) eta autore ezagunenek egindako kantak batzen dira. Kasu batzutan doinu tradizionala eta egilearen hitzak nahasten dira ere. Bildumaren aurretik Lerchundik euskal herri-musika erlijiosoaren gaineko azterketa burutzen du, eta euskal kantu erlijiosoaren jatorriari buruz aritzen da.

Urte berean Jorge de Riezek *Flor de Canciones populares vascas* antologia aurkeztu zuen, Buenos Aireseko Ekin argitaletxeak prestatutakoa. Bertan kantutegi ezberdinetatik jasotako 100 doinu ematen zaizkigu (bereziki Azkue, Bordes, Donostia eta Sallaberry). Bildumaz gain, Riezek 25 orrialdetan zehar tradiziozko euskal herri-musikaren ikerketa eta bilketen historiaren laburpena, euskalkiei buruzko informazioa, euskal ortografiari buruzkoa, eta kantu antologia burutzeko jarraitutako metodologia aurkezten ditu.

# V. EUSKAL KANTUTEGIAK XX. MENDE ERDITIK GAUR EGUNERARTE

## 1. 1970. HAMARKADA ARTE

Espainiako diktadura frankistan musikologia arloan ihardungo zuen erakunde bakarra 1943an Ikerketa Zientifikoaren Kontseilu Nagusiaren (CSIC) barruan sortutako Musikologiaren Espainiako Institutua (IEM) izango da. Institutuari folkloreak inguruan esleitutako eginkizunen artean, Espainiako eskualde desberdinetako herri-abestiak musikologia konparatuaren metodoen arabera ikertu eta argitaratzea nabarmendu behar dugu. Folkloreak Saila, 1955 arte, Berlineko Phonogramm Archiv-en zuzendaria izandako Marius Schneider, Espainian errefuxiatutako musikologo naziak, zuzendu zuen. Sail horrek Espainiako probintzia gehienetan 1944 eta 1961 bitartean egindako bilketa-misioak antolatu eta finantzatu, 1946 eta 1951 bitartean Espainiako herri-kantutegirako materialak lortzeko zenbait lehiaketa antolatu eta herri-musikaren arloan zenbait ikerketa bultzatu zituen. Ikerketa horien egileen artean, besteak beste, Marius Schneider, Manuel García Matos eta Aita Donostia azpimarratu behar dira. Egileon lanik gehienak *Anuario Musical* aldizkariaren lehenengo zenbakietan argitaratu ziren.

Ikerketa horiek egiteko, irizpide bera erabili zen programari eta metodologiari dagokionez. Luis Calvoren arabera<sup>31</sup>, IEMek egindako bilketetan 18.298 doinu jaso eta 2.401 argitaratu ziren, Manuel García Matos, Bonifacio Gil eta Aníbal Sánchez Frailek Madrilen, Caceresen, Errioxan eta Salamancan jasotakoak. Euskal Herriari dagokionez, IEMen (gaur egun, CSICeko Milá i Fontanals erakundearen Musikologia Saila, Bartzelona) artxiboan argitaratu gabe daude Aita Donostiak (Nafarroan), Manuel García Matosek eta Luis Gil Lacerasek (Nafarroan hauek ere) bildutako doinuen transkripzioak.

---

<sup>31</sup> Hemen aipatua, Emilio Rey: *Los libros de música tradicional en España*, Madrid, Asociación española de documentación musical, 2001.

Bilketa hauez gain, beren garrantziagatik, Alan Lomax Estatu Batuarrek 50. hamarkada hasierako Espainian buruturiko landa grabazioak aipatu behar ditugu. Grabazio hauek, lehenengoz 1952an argitaratuak, berriki erremasterizatuak eta birargitaratuak izan dira Estatu Batuetan. Hiru diskatan aurkitu daitezke euskal herritarrei grabatutako kantuak: *The World Library of Folk and Primitive Music. Volume IV Spain* (1999), *The Spanish Recordings. Basque Country: Navarre* (2004) eta *The Spanish Recordings. Basque Country: Biscay and Guipuzcoa* (2004). Lehenengoari dagokionez, bertako hiru doinu Euskal Herrian jasoak dira, Ondoarroa, Zeanuri eta Elizondon. Nafarroako kantuak biltzen dituen CD-an berriz, 33 doinu grabatzen dira, eta Bizkaia eta Gipuzkoak jasotzen dituen CD-an 38. Grabatutako doinu bakoitzarentzako lekuko eta grabaketa tokia eta data zehazten dira. 2004ko edizioaren prestatzaile lanetan Judith Cohen (*Spanish Recordings* sailarentzat) eta Juan Mari Beltran eta Aintzane Camara (*Basque Country* grabazioak) ibili dira. Grabatutako doinuentzako argibideez gain, CDarekin batera ematen diren oharretan Euskal Herri, euskal musikaren errekopilazio eta euskal kantu, dantza eta instrumentuen ezaugarriei buruzko argibideak idazten dira, hala nola Lomaxen lana aurkeztu eta kontestualizatzen dituzten oharrek.

Gerra osteko lau hamarkadatan, dena den, ikerketa etnomusikologikoak marginalak izan ziren Espainian. Ia eksklusiboki kantutegietan zentratuak zeuden eta apenas ez zen lan teorikorik egin. Ikerketa deskriptiboak ziren nagusi, hau da, agiri etnomusikalen deskripzio hutsa, horren notazioa eta erreferentzia laburra, hainbat irizpideren arabera hautatu eta ordenatutako doinuen bildumetan. Burututako kantutegiak XIX mendeko folklore nazionalismo erromantikoagatik influentziatuak zeuden. Lan hauek iniziatiba indibidualekoak izan ziren batez ere, laguntza instituzional eskasarekin, eta normalean musika kontserbatorioetatik zetozen ikerlari hauei, entusiasmo handiarekin lan egin bazuten ere, entrenamendu metodologikoa falta zitzaien.

Euskal Herriari dagokionez, 1951an Marc Lanjeanekek bildutako eta piano eta ahotserako harmonizatutako 13 doinuen bildumaz aparte, 1961 urterarte ez da bilketa eta transkribapen musikal lan berririk egingo. Urte horretakoa da gaur egun argitaraturik gabe jarraitzen duen Pedro Echevarría Bravoren *Cancionero Musical Popular Alavés*. Bildutako Arabako doinuen eskasia dela eta, lan hau azpimarragarria da, lurralde honetako 525 kantu jaso eta transkribatzen dituelako (gehienak gaztelaniaz). Kantuak

hauek 16 sailetan banatzen dira. Baina lana osaturik gabe dagoela esan behar da. Izan ere partitura eskuidatzien segida besterik ez da, ez dira iturriak inon aipatzen eta partitura batzuetan dauden ohar batzuez aparte (ohituren eta herrien ingurukoak) ez da beste ezer idazten.

Dena den, dibulgaziorako kantuen antologia bilduma batzuk agertzen dira. Arrakasta handiena lortu zuena Donostiako Apaiztegiak prestaturiko *Boga Boga* izan zen. 1955ean argitaratu zen lehen aldiz, eta azken argitalpena, CD batekin lagundua, 2004 urtekoa dugu. 1955 urte horretan bertan Salvatore Mitxelenak prestatutako *Ogei Kanta Arantzazuko* antologia agertzen da. Partiturak jasotzen dituen garaiko beste antologia bat Izarra imprimategiak ateratako *Euskal Kantak* (1959) izango da. Bestalde, izenburu horrekin Euskaltzaindiak testuak bakarrik jasotzen zituzten bi antologia atera zituen 1959 eta 1960 urteetan, egile ezagunen kantak eta kantu tradizionalak jasotzen zituenak.

1951. urtean, Nemesio Etxanizek, Euskal Herrian gero eta gehiago hedatzen ari ziren kantu kanpotarrek euskal hizkuntzarako suposatu zezaketen kalteaz larrituta, *Kantakantari* liburua argitaratu zuen Bilbon. Euskera kantu berrietan sartzeko ahalegina izan zen, gazteek gustuko zituzten doinuak euskaraz kantatzea posible izan zedin: pasoboble, fox, rumba, tango etab. Hemen jasotako 33 kantuak gehi beste 33 gehiago *Lur Berri Billa* liburuan argitaratu zituen berriro. Liburu horretan, abestiez gain, elaberri laburra, ipuiak, irratsiao txangoak, irratorako ipui antulatuak, irrati antzerkia eta olerkiak biltzen dira. Egile honek, euskeraren dibulgazioan pentsatuz baita ere, 1967an *Chansons basques* argitaratu zuen Donibane Lohitzunen. Lan honetan, aurrekoetan ez bezala, kantuen hitzak jasotzen dira bakarrik, kantu tradizionalak eta euskal autore ezagunen kantuak biltzen direlarik.

Bestalde, euskal ahaireen harmonizazioak jasotzen dituzten argitalpen batzuk agertzen jarraitzen dute, besteak beste *Airez-Aire* (1951) Lesbordese abesbatzarako prestaturko harmonizazioekin eta *Catorce canciones vascas: a tres, cuatro, cinco y seis voces* (195-). Beste argitalpen bat *Seis Villancicos Alaveses* (1962) dugu. Bertan Azkueren bildumatik jasotako hiru kantu eta Jose de Uruñuelak bildutako beste hiru, ahots eta pianorako harmonizatzen ditu Pío de Salvatierrak. Jatorrizko kantu guztiak euskaraz izan arren, harmonizazio hauentzako gaztelaniatzko testuak idatzi zituen Aiozko Aita Damianek (jatorrizko testuen berri harmonizazioen ondoren ematen da).

60ko hamarkadan aurrera joanez, antologia zabalago batekin egiten dugu topo: Jose Maria Arratiak prestatutako *Cancionero Popular del País Vasco*. Bilduma, lau bolumenetan, 1963an argitaratu zen lehen aldiz, 324 kantu jasotzen zituela. Hauek batez ere Salaberry, Michel, Bordes, A. Donostia eta Azkueren bildumetatik hartuak dira, nahiz eta beste bilduma batzuk ere aipatzen diren: Riezueren *Flor de canciones Vasas*, Laffitteren *Kantuz, Boga-boga, Mariya* eta *Chansons Basques* (nahiz eta, lehen adierazi dugun moduan, bilduma honetan partiturarik jaso ez).

Urte hauetan beste antologia batzuk argitaratzen dira baita, besteak beste *Euskal Abestiak* (1961) eta Julian de Echevarriak prestatutako *Cancionero bilbaíno* (1969). Azken honetan 19 kantu jasotzen dira, denak gaztelaniaz, abesti bakoitzarentzako kantua sortu zeneko garai, gertaera edo kantuen inguruko ohituretako komentarioak idazten direlarik. Aipagarria den beste argitalpen bat Etxebarria y Goririren *Danzas de Vizcaya* (1969) lana da. Bizkaiko dantzen gaineko ikerkerta burutzen du egileak, hauen kontserbazioa bultzatu nahirik (XIX. mendean dantzatzen ziren moduan). Liburuan dantza hauen deskribapena egiten da, eta lanaren amaieran dantzen partiturak eskaintzen dira.

Testuak bakarrik jasotzen dituzten bilduma batzuk ere argitaratzen dira. *Boletín de la institución Sancho el Sabio* aldizkarian Gerardo Guereñuk Arabako kantuen testu bilduma eskeintzen du 1961an argitaratzen duen “Cantares al aire de Álava” artikuluan (testuak gaztelaniaz dira). Bestalde, Satrustegik 1967an *Luzaide'ko kantiak* liburua plazaratzen du. Bertan Luzaideko kantuen testuak jaso (partitura bakanen bat eskeintzen da ere) eta hauek aurkeztu eta kontestualizatzen dira, narrazio ildo bati jarraituz. Testuak soilik jasotzen dituzten antologiak ere argitaratzen dira urte hauetan, besteak beste 1967an Baionan agertutako *Kantu, kanta, khantore*, 362 euskal kantuen testuak jasotzen dituen, Guerediaga Elkarteak prestatutako *Abestiak* (1967), S.S. J.J. Bilbaok prestatutako *Abestiak* (196-) eta Gasteizko Udal Aurrezki Kutxak argitaratutako *Cancionero popular selección* (1964) –bilduma honetan abesti gehienak gaztelaniaz dira, asko Gasteizekin lotuak-.

Ikus daitekeenez, beraz, urte hauetan bilketa lan txikia egiten da, eta argitaratzen diren euskal herri-musika liburu ia guztiak antologiak dira. Antologia hauetan, normalean,



bildutako kantuak ez dira gehiegi, eta kasu gehienetan ez da jasotako kantuen inguruko informaziorik ematen ez jatorrizko iturrik aipatzen. Lan teorikoei buruz hitzegiterakoan, bilketei buruz esandakoa errepikatu behar dugu, hau da, ez dela euskal herri-musika aztertzen duen lan esanguratsurik egiten.

## 2. EUSKAL HERRI MUSIKA AZTERKETEN EGOERA

1971an Francisco Escuderok *Peculiaridades morfológicas de la canción popular y de la música vasca* konferentzia eskaini zuen Euskal Antropologiari buruzko jardunaldi batzuetan. Hori da gaur egunerarte euskal herri musikaren ezaugarri orokorrak aztertzen dituen guk topatutako azken ikerlana, behintzat zabalera apur bat duena. Escuderoren azterketaren ondoren ikerketa batzuk burutu dira euskal herri-musikaren inguruan, tartean errigore handikoak. Hau azkeneko urteetan ikusi dezakegu batez ere, instrmentuei buruzko ikerketak, kopuruaren aldetik behintzat, nagusitzen direlarik<sup>32</sup>. Baina euskal herri-musikaren ezaugarrien azterketa globalik ez da berriro burutu. Konferentzia horren aurretik beste azterketa bat aurkitzen dugu, Jon Oñatibiak Azkueren *Cancionero Popular Vascoren* 1968ko bigarren argitalpenerako *Aspectos musicales* izenburuarekin idatzia. Bertan kantutegian jasotako abestien estruktura melodikoen analisisa burutu zuen.

Zehazki esateko, Oñatibia aintzinako doinuak topatzen saiatu zen, doinu modalak edo eskala osatugabea aurkezten zutenak. Honekin batera, aldaketa kromatikoen fenomenoak aipatzen du, hala nola bere esanetan agertzen diren doinu misto eta eskala bereziko kasuak. Egia esan, behin erdi aroko sistema modalak, kromatismoak eta eskala defektibo edo osatugabeak gain-gainetik azalduta (gaur egungo ikuspegitik azalpen hauetan Oñatibiak idatzitakoa eztabaidagarria litzateke), berak seinalatutako kasu bakiotzerako kantutegian aurkitzen diren doinuen zenbaketa bat besterik ez du burutzen. Gure partetik, erdi aroko doinu modalen inguruan Oñatibiak adierazten duen arn ezadostasunak gorabera, Oñatibiaren oinarrizko postulatu bera ez dugula onartzen adierazi behar dugu (bestalde, momentu horretan, eta gaur egun ere kasu askotan, egile guztiak mantentzen zutena), hau da, aintzineko herri kantu guztiak kantu gregoriarraren modalitatea jarraituz eratu zirela. Honi buruz 48-49 orrialdeetan hitzegin dugu, eta ez du merezi hemen berriro errepikatzeak.

---

<sup>32</sup> Euskal herri-musikaren azterketak jasotzen dituen data-basea eraikitzen hasiak gara. Bertan orainarte burutu diren lan teoriko batzuk aztertzen dituzten fitxak kontsaltatu daitezke (77 lan hau plazaratzen den momentuan).

Escuderoren konferentzian, egile honek, Aita Donostia eta Azkueren bildumetatik hartutako adibideez baliaturik, kantuen ezaugarriak aztertzen ditu (tartean pieza instrumental batzuk komentatzen ditu ere). Lehenengo eta behin estruktura melodikoaz arduratzen da. Kantu modalak eta tonalak bereizten ditu, baina modalitate-tonalitatea eta hauen mota ezberdinak argi azaldu gabe. Modu defektiboak aipatzen ditu ere, hau da, nota gutxikin estrukturatutako kantuak, eskala osatu gabe. Kantuen forma musikalaz arduratzen da ondoren, euskal herri-musikan esaldiek bi edo hiru esaldi-atal izan ohi dituztela aipatuz, nahiz eta kasu berezi batzuk aurkitu. Bitarte melodikoei dagokienez, zenbat eta kanta berriagoa izan bitarte disjuntioa gero eta sarriago agertuko dela aipatzen du, eta testu- musika erlazioaren inguruan euskal kantak karakteristikoki silabikoak direla. Euskal herri-musika instrumentalean agertzen diren diseinu motibiko bereizgarri batzuen adibidea ematen du ondoren, baita kantuetan agertzen direnei buruz idatzi ere, eta kantuen pausetan gehien agertzen diren jauzi melodikoak komentatzen ditu. Konferentzia bukatzeko, azentuen eta erritmoen fenomenoak aztertzen ditu. Hitzaren azken silaba konpasaren parte indartsuan abesteko joera dagoela aipatzen du, eta, estruktura erritmikoei dagokienez, Escuderok erritmo berdín, erritmoak parangonean eta erritmo paraleloak azaltzen ditu. Lehenengo kasuan, errepikatzen doan motibo erritmiko batek estrukturatzen du doinua. Kantu batzuetan ematen den estrofa poetikoaren errima alternatuak aipatutako bigarren kasua agertzea propizaiatzen du (Escuderok ez du azaltzen zehazki zertan datzan, baina adibidea ematen du). Amaitzeko, erritmo paraleloa, kantuaren esaldi ataletan paralelismo erritmikoaren erlazioa berdín-berdín denean izango dugu.

Escudero eta Oñatibiaren lanetan, ikusi ahal izan dugun moduan, ez da lehen komentatu ditugun XX. mende hasierako azterketetan idatzitakoa asko aberasten. Ansorenak argi adierazten duenez, “[Azkuek eta Aita Donostiak] utzitako lanak musikologo berrien interpretazio eta azterketaren zain egon dira azkeneko berrogeita hamar urteotan. Hori da gure zoritxarra, ez da horien ondotik euskal etnomusikologorik sortu” (1993:12.) Horregatik, gaur egun euskal herri-musikaren ezaugarri orokorrei buruz idazten diren lan ia guztiak (guztiak ez esatearren) mende hasierako azterketetan idatzitakoa errepikatzen mugatzen dira, inolako ikuspuntu kritikorik agertu gabe eta etnomusikologia disziplinak azkenengo urteetan garatutako ezagutza eta metodologia berriak kontuan hartu gabe. Gotzon Ibarretxek adierazten duenez, “geldialdi egoerara iritsi gara, eta horrenbestez, arduratzeko moduko haustura sortu da Aita Donostiak eta

jarraitzaileek ordezkaturako euskal etnomusikologiaren ikuspegi teoriko, eta diziplina etengabe birmoldatzen ikusi duten beste herrialde batzuetako etengabeko jarraipenen artean” (1994: 262).

Orain argitaratzen diren lan askok ere, euskal herri-musika kantutegiak aipatzerakoan, XX. mendearen lehen erdian geratzen dira, hauek landa lanean bildutako doinuen transkribapenak jasotzen dituzten euskal bildumen artean erreferentzia lanak izaten jarraitzen bait dute. Dena den, mende hasierako bildumak, eta bereziki Aita Donostia eta Azkuerenak, aparteko transzendentzia badute ere, lan berri ugari argitaratu dira. Horiek aurkezten saiatuko gara ondorengo sailean. Baina hori egin aurretik puntu bat jorratu nahi genuke: zortzikoaren arazoa.

Ibarretzek (1994), modu minorra eta zortzikoaren mitoa zela eta, mende hasierako polemikei buruz honako hitzak idatzi ditu: “behin eta berriro kantutegietan presentzia gutxien duena euskal ezaugarri bereizgarriena moduan ulertu izan da. Honela gertatzen da ere zortziko polemikoarekin” (1994: 257). Sail honetan ere, zortzikoaren gaiari euskal herri-muskaren gainontzeko ezaugarri guztiei baino lerro gehiago eskainiko dizkiogu. Dena den, hori horrela bada, gai honetan, euskal herri-muskaren ezaugarrien azterketetan ez bezala, mende hasieran idatzitakotik aurrerapen nabarmenak egon direlako da. Guk ekarpen berri hauek jaso nahi izan ditugu. Horretarako Carlos Sánchez Equizak (1991) idatzitako azterketaz baliatu gara batez ere.

Ikusi dugunez, XX. mendeko lehenengo bi hamarkadetan gai honen inguruko eztabaida sutsuak piztu ziren. Urte horien ondoren eztabaida baretu egin zen, nahiz eta ondorio argietara iristerik lortu ez izan. 60ko hamarkadan Rodrigo A. de Santiagok artikulu batzuk idatzi zituen, eta Gaizka de Barandiaranek gaia sakonkiago aztertu zuen. Bi egile hauek, eta ondoren etorriko direnak, mende hasierako egileen zortziko=5/8 binomio eksklusiboaren ginetik “zortziko” kontzeptu beraren esanahia bilatzen saiatuko dira, eta Iztuetaren obra berreskuratuko dute. “Zortziko” moduan ulertzen denaren arabera, azterketa ezberdinak burutuko dira, teoria ezberdinetara eramango dutenak. Teorien arteko puntu komunik ere badago, noski.

“Zortziko” hitza doinuen denominadoreari erreferitua ulertu izan da. Honela ulertu zuen Rodrigo A. de Santiagok, egile honentzako zortzikoak hartzen dituen erritmo

ezberdinetan (Iztuetaren obran agertzen diren 2/4 eta 6/8 eta 5/8 konpasak) aurki daitekeen elementu komun bakarra hori bait da (honetarako, noski, 2/4 konpaseko zortzikoa 4/8ko konpasean idazten du). Teoria honek, argi dagoenez, konsistentzia txikia du, eta errefusapena argia da: konpas baten denominadorea bezalako marka lainotsu batek ezin dio ezeri izenik eman.

Gaizka de Barandiaran egilearentzako “zortziko” hitzak esaldi musikala integratzen duten konpas kopuruari egiten dio erreferentzia. Hau Iztuetak idatzitako testu honetatik ondorioztatzen du: “lenago esanic daucadan bezala, dantzaren asieraco soñuac, andree deyaacoac eta zortzicoac, guziac dira zortziña puntuacoac, zeñetatic datorren gure zortzicoaren izen eguiazco zuzen egokia” (in Sánchez: 1991, 92). Oinarri honen gainean Barandiaranek bere teoria guztia eraikitzen du, dantza doinuak bi bloketan banatuz: zortzikoak (zortzi puntuko edo konpasetako esaldiak dituzten doinuak) eta melodia zaharrak (esaldi irregularrekoak). Azken finean, hau Iztuetak berak esaten zuena da. Teoria hau beste egile askok onartu dute, baina kritikarik ere izan du, Sánchezena (1991) batez ere.

“Zortziko” hitzaren interpretaziorik polemikoena Urbeltzek (1989) burutu zuen. Bere interpretazioan, aurrekoetan ez bezala, “zortzi”<sup>1</sup> ez dio zenbakiari erreferentziarik egiten. Egile honentzako, Corominasen 1903ko hiztegian jasotzen den “sorchi” hitzetik etorriko litzateke “zortzikoa”. Hitz horrek graduazio gabeko soldaduari egiten dio erreferentzia. Hortik abiatuta, Urbeltzek, lehenengo zortzikoak soldatu izateko adinean zeuden gazteen dantza eta musika izan zirela ondorioztatzen du eta musika militarrean erabilitako doinu eta euskal herri-musikako doinu batzuen arteko konparazioan bere teoriaren justifikazioa bilatzen du. Sánchezek (1991) adierazten duen moduan, dena den, Urbeltzek burututako konparazioek ez dute batere errigore musikologikorik. Horrez gain, “zortziko” hitzak inoiz “soldadu” esanahia izan balu (nahiko zaila dirudi 1903an erabilitako hitz bat XVIII, XIX eta XX. mende hasierako egile guztiek aipatu ere ez egitea), “zortziko” hitzak ezingo luke “soldaduren” esanahia hartu. Izan ere, Ansorenak (1990) argi esaten duenez, soldadua izaki animatua izanik, “ko” atzizkia ezin zaio aplikatu. Hau da, euskaraz, “zortziaren” izango litzateke modu egokia, eta inoiz ez “zortziko”, “soldaduko” esaten ez dugun moduan. Sánchezek aipatzen duen beste arrazoi bat, Urbeltzen arrazonamenduan anakronismo handia dagoela da. Izan ere soldadua pertsona gaztearekin identifikatzeak, gaur horren arrunta badirudi ere,

Napoleonek ezarritako “kinten” sistemari erantzuten dio. Gazte izatearen eta soldaduzka egin beharraren erlazioa, beraz, kinten sistema hori bezain berria da.

Eta azkeneko interpretazioa. Berriz ere “zortzi” zenbakiarekin lotzen da, baina oraingoan bertso kantatuen metrikari erreferentzia egiten dio (teoria honen arabera zortziko instrumentala agertu aurretik zortziko guztiak abestuak ziren). Carlos Sánchez Equiza teoria honen alde agertzen da. Berriz ere Iztuetaren obra hartuz, hitz hauek berreskuratzen ditu<sup>33</sup>: “Lenagoco zortzico guziac aiziraden itzneurtu edo bersoakin cantatzeco atereac; eta ala etzan nere-gazte-demboran berac gabetanico zortzicoric ezagutzen, bat-bacarra ere; Berriz gaurco-egunean berac-gabetanico zortzicoric batbacarra ere; baizican oslancairoac” (in Sánchez: 1991, 93). Aipatutako testuan, hitz hauen ondoren, Iztuetak aintzineko zortziko guztietara ondo egokitzen den bertso bat idazten du (bertso garaikide bat, hori bai). Bertso hori “zortziko txikia” da. Beraz, Iztuetaren esanetan zortziko txiki metrikako edozein bertso aintzineko zortzikoei ondo egokitzen bazitzaie, posible da orduan “zortziko” hitza bertsoaren metrikatik hartua izatea. Tesi hau Humboldték 1801ean idatzitako hitzetan konfirmatuko litzateke: “zortziko, horrela dute izena (...) zortzi bertsoko euskal abesti nazionalak” (in Sánchez: 1991, 94). Sánchezek ere Aita Donostiak bildutako zortziko abestu batzuen adibidea ematen du, zortziko horietan, testua zortziko txikia delarik.

Carlos Sánchez Equizaren tesien arabera, zortzikoa kantutik instrumentura pasa zenean, XVIII. mende bukaeran, hitzik gabeko konposaketetan zentzurik ez zuen aintzineko esanahia galdu eta konpas jakin batzuei asimilatzen joan zen, XVIII. mendeko bigarren erdialdeko musika kultuaren errekurtsoekin aberasten zihoana batera. Danboliteroren koaderno zaharretan eta Iztuetaren obran ikus daitekeenez, garai horretan “zortziko” terminoa bi erritmo konkretuetara desplazatua zegoen, 2/4koa eta 6/8kora edo, Sánchezek uste duenez, 6/8-5/8 arteko erritmo batera. Horrekin batera, beste fenomeno bat garatu zen: zortzikoa ahozko tradiziotik idatzia izatera pasa zela (era berean, txistulariek formazio zabalagoa eta errekonozimendu ofiziala lortzen joan ziren). Idazketa eta estandarizazio prozesu honetan, gaur ezagutzen dugun 5/8 konpaseko bi

---

<sup>33</sup> Iztuetaren idatzietan agertzen diren kontraesanak ere kontuan hartzekoak dira, Gaizka de Barandiaranek egin zuen moduan teoria bat bere hitzetan bakarrik oinarrituko bada.

puntudun zortziko bereizgarria eratu zen. Baina prozezu hori nondik abiatu zenaren gainean iritzi ezberdinak daude.

Ansorenak (1990) 6/8 konpasaren deribazioa dela uste du<sup>34</sup>. Honako garapena deskribatzen du<sup>35</sup>: XVIII. mendean zehar danbolinteroek 6/8an jotzen zituzten doinu batzuetan, modu espontaneoan, eta seguruenik dantzaria laguntzeko, zabaltzen doan azentuazio modu ezberdin bat sortzen da. Danbolinteroek arteko hartu-emanak direla medio, erritmika modu berri hau zertxobait bateratzen da, XIX. mendearen hasieran 5/8ko konpasen transkripzioak, 6/8koekin batera, jadanik oso zabaldurik egonik. XIX. mendean zehar, 5/8ko idazkerarekin batera, musika interpretatzeko era uniformatzen joaten da, bereziki formazio formaleko txistularientzat, zortzikoaren benetako bi puntudun 5/8 zehatz bat izatera pasatzen delarik. XIX. mendearen bigarren erditik aurrera, formula erritmiko berri hori, garaiko egoera politiko-soziala zela eta, euskaldun nortasunaren marka bihurtzen da, eta, bereziki Iparragirreraren kantuen ondoren, zabalera handia lortzen du. Zortzikoaren orduan erabat 5/8ko konpasarekin identifikatzen da. Modu honetan, XX. mende hasieran zortzikoaren inguruan idatzi zuten guztiek 5/8ko konpasa baino ez zuten buruan, danbolinteroek tradizioa ezagutzen ez zutelako. Ezezagutza honen adibide argi bat Azkuek bere kantutegian Durangoko Carlos Bergaretxe danbolinteroaren koadernotik jasotako 2/4ko zortzikoei izena “kontrapas”-egatik aldatu izana da.

Sánchez Equizaren (1991) tesiak jarraituz, aintzinako zortziko abestuaren erritmoa kantutik danbolinteroek musikara pasatzean erregularizatzen joan zen. Zortziko instrumental berri horren erritmoa transkribatzeko oso zaila izan behar zuen, transkripzio musikal zaharretan zortziko instrumentala modu ezberdinetan transkribatua egoteak adierazten duenez<sup>36</sup>. Sánchezek adierazten duenez, “gaur egun Lesaka, Oñati eta beste

---

<sup>34</sup> Egile honek Barandianen aipatutako tesia onartzen du, hau da, “zortziko” zortzi konpaseko esaldiko doinuei erreferentzi egiten diela, eta ez zortziko instrumentalen jatorrian egon lirakeen zortziko abestuen bertsoen metrikari.

<sup>35</sup> Honen aurretik 5/8ko zortzikoaren 6/8koaren deribazioa delakoaren tesia oinarritzen duten 6 puntuak azaltzen ditu. Puntu hauek danbolinteroek musikan 6/8 eta 5/8ren artean dagoen identitatea arrazoitzen dute.

<sup>36</sup> Sánchezek aipatuta, Álbenezek, Iztuetaren bilduman zortzikoaren 6/8 moduan transkribatzen du, baina bere transkripzioen aurretik 5/8ko konpasean idatzitakoak aurkitu zituen Aita Donostiak. Albénizek berak ere 1853an idatzitako gutun batean, iritzi aldatu eta zortzikoaren transkripzioari buruz hitzegitean 3/8 eta 2/8 konpasen amalgama bat erabiltzearen alde agertu zen. Bestalde, XX. mende hasierako egile batzuk (Donostia, Eslava, Santesteban eta Gascue) zortzikoaren 5/8ko transkripzioa benetako zortzikoarekin bat ez zetorrela adierazi zuten.

zenbait lekutan erabiltzen jarraitzen duen 5/8 eta 6/8 arteko erritmo hori da [Ansorenak (1990) zortziko “silbestrea” deitzen du] zortzikoaren ama erritmoa kontsideratu genezakeena. (...) Eta neure buruari galdetzen diot: nahitaez erritmo honek beste batetik etorri behar al du? (...) Transkripzio ezberdinetan 5/8 eta 6/8 erritmoak agertzen dituen erritmo original baten tesia, gutxienez, 6/8tik 5/8rako eboluzio sinplearena bezain posiblea iruditzen zait” (1991: 98-99)

Egile hauek idatzitakoak, eta bereziki Carlos Sánchez Equizaren lanak, zortzikoaren inguruan mende hasieran blokeaturik geratu zen arazoan aurrera egiteko argibide berri eta fundamentatuak eskaintzen dituztela uste dugu. Horregatik arreta berezia eskaini nahi izan diogu sail honetan. Baina, zoritzarrez, euskal herri-musikaren azterketak blokeaturik jarraitzen du beste hainbat oinarrizko puntutan. Orain agertzen dugun lan honek, desblokeo horretan beste pausu bat izan nahi du.



### **3. 1970 HAMARKADATIK GAUR EGUNERARTE**

#### **3.1. Herri iturri zuzenetatik bildutako doinuak transkribatzen dituzten kantutegiak:**

Azken 35 urteetan doinu berriak jasotzen dituzten kantutegiak ez dira asko, eta beraietan biltzen den doinu kopurua nahiko murrizta da, Azkue eta Aita Donostiaren bildumekin alderatzen badugu. Dena den, badaude lan interesgarriak, batez ere azkenengo 15 urteetan burutuak. Berriki, herri konkretu bateko kantuak jasotzen dituzten lan batzuk argitaratu dira, eta hauek komentatzen hasiko dugu sail hau.

1999koa da Juan Mari Lekuonaren *Oiartzungo kantutegia*. Egileak Oiartzunen jasotako edo egilea Oiartzundarra duten 242 kantu biltzen ditu (batzuentzako bertsio ezberdinak ematen ditu). Bilduman kantu tradizional, bertso berri eta kantagintza berriko kantuak bereizten dira. Bildumaren aurretik Lekuonak “Kantutegiaren ulerkuntza sistematu” saila idazten du. Bertan, lehenengo eta behin lanaren planteamendu, metodo, eta helburuak azaltzen ditu, baina, gure iritsiz, irizpide zehatzetara jeitsi gabe eta metodologia ondo azaldu gabe. Ondoren kantu tradizionalei (kantu zaharrak), bertso berri, eta kantagintza berriari buruz idazten du. Bildumaren ostean, eranskin moduan, bi testu jasotzen ditu. Bat Juan Oñatibia Oiartzuarrak idatzia, Euskaltzaindiak argitaratutako Azkueren Cancionero popular vascoetik hartua. Eta bigarrena egile horri buruz Manu Oñatibiak 1996an Txistulari aldizkariko 165 zenbakian argitaratutako artikulua.

2003an Maximo Aierbe Mujikak *Ataungo kanta zaharrak* liburua argitaratzen du. Bertan, lanerako jarraitutako irizpideak argi zehaztuta, 36 kanta jaso, komentatu eta aztertu egiten ditu egileak, kasu batzutan luze zabal. Bi urte leheneago, 2001ean, Mireia Otzerinjauregi eta Mikel Sangronizek *Eibar Kantuz Kantu* argitaratu zuten, “Eibarko urian, toki jakinean eta denpora jakinean, bertako lagunen oroimenean gorderik dirauan bildumarik osoena emon” (5. or.) nahirik. Liburu honetan, “Kantuxkak” sailean agertzen diren kantu zatitzak eta umien jolasak aparte (hauentzako

ez da traskribapen musikalik ematen), 196 kantu biltzen dira, honetarako landa laneo lanean jasotako kantu bilduma argitalpen ezberdinetan jasotakoekin osatzen direlarik. Egileen esanetan, "doiñu esparrua nahiko zabala da, koplak, tanguak, habanerak, tradizio kantuak eta pasodobliak tartekatu diralarik, besteak beste" (7. or). Partiturak akordeen zifratuarekin lagundurik datoz. Harmonizazioentzako jarraitutako irizpideak azaltzen dira baita.

2001an Eusko Ikaskuntzak Oxtikenekoak Kultur Elkarteak 1999 eta 2000 urtean Senperen bildutako 73 kanten bilduma argitaratu zuen *Senpereko kantu xaharrak* izenburupean. Doinuen artean landa lanean bildutako zein aurretik burututako beste lan batzuetatik jasotako kantuak aurkitzen dira. Patri Urkizu ibili zen editore lanetan, eta Patxi Intxaurrendietak burutu zituen kantu batzuentzako eskeintzen diren musika traskribapenak. Hauen inguruan honakoa aipatzen da: "Patxi Intxaurrendietak doinuak ezarri dizkigu, ez seguruen Senpereko kantarien araberako aireak, -beste baterako uzten dugun lana-, baina bai irakurleak gutxi goiti-beheiti bere kasa xaramela ditzan" (9. or.)

Bizkaiko bi herritan egindako lanak aipatu nahi ditugu orain. Lehenengoa, 1999koa, Juan Manuel Etxebarria Ayestaren *Zeberioko kantak*. Bigarrena 2002an Idoia Mallea Lamikizek plazaratutako *Mendata, gure geurea danentzat*. Etxebarriaren lanean Zeberion bildutako 113 abesti jasotzen dira, horietako 30entzat traskripzio musikala ematen delarik. Aipaturiko bigarren lana Mendatako euskerari buruzko liburua da, bertan herri kantuak ere jasotzen direlarik, esaera zahar eta esamolde, herri-ipuin eta kontakizun eta baserri munduko hitzen bilketekin batera. Dena den, Malleak ez du jasotako kantuen traskribapen musikalik egiten, agertzen diren partiturak beste argitalpen batzuetatik ateratzen dituelarik.

Herri konkretu bateko kantuak jasotzen dituzten lanekin bukatzeko, beste artikulo bat aipatuko dugu orain, nahiz eta hemen kantu gutxi jasotzen diren. 1980an A. Reta (bilketa) eta J.A. Muro (transkripzioak) "Algunos romances y canciones tradicionales en Navarra" artikulua argitaratu zuten *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* aldizkariko 34 zenbakian (1980). Artikuluan 4 "erromantze" eta 5 "abesti" jaso eta literatur ikuspuntutik aztertu egiten dira. Egilearen esanetan, bildutako materialeak Eslavako inguruan zuela gutxirarte bigentzia izandako emakumezkoen folkloreak

buruzko informazioa osotzeko helburuarekin jaso ziren. Artikuluaren amaieran transkripzio musikalak ematen dira.

Lan aipagarri bat, nahiz eta kasu honetan herri batera mugatu ez, 1990an Udako Euskal Unibertsitatearen Musika Sailak *Doinu zaharren inguruan* izenburupean argitaratutakoa dugu. Bertan UEUko Musika saileko lan taldeak 1987ko uztailean Iribas herri nafarran egindako bilketa misioaren berri ematen da, “silla dantza” izenarekin ezagutzen den dantza-jokua ikasteko burutua. Dantza-jokua deskribatu egiten da eta dantzarako jotzen den musika instrumentala transkribatu. Ondoren, Bizkaiko hiru eskualdetan kantu edo bertso zaharrak jasotzen egindako lana aurkezten digute egileek. Guztira, 58 kantu transkribatzen dira, gabon kantak eta bertso jarriak nabarmentzen direlarik.

Helburu didaktiko batekin bereiziki prestatutako bildumen artean landa lanean jasotako kantuak biltzen dituzten lan interesgarriak aurkitu ditzakegu ere. 2004an argitaratua da *Bizkaian zear kantetan* lana. Argitalpen hau, liburu, ariketa liburu eta CD-ROM batek osatzen dute. Bertan 38 kantu eta 18 errezitatu jasotzen dira eta haiez baliatuz jarduera eta ariketa ugari aurkezten dira. Jarduera hauek hiru multzo nagusitan sailkatzen dituzte egileek: 1- adinaren arabera, 2- gaien arabera (irakurketa, gorputz heziketa, eremu semantikoak, idazketa, zenbakiak, generoa, jolasak, ospakizunak eta aditz ariketak) eta 3 “musikarekin, erritmoarekin, kantuekin eta errezitatuekin eurokin lotutako ariketak” (106. or). CD-ROM-ean kanta eta errezitatuen grabazioak (herri kantarien audio eta bideoa, hala nola doinuak hitzik gabe teklatu batekin grabatuak) eta liburuan jasotzen diren transkripzio eta ariketak ematen dira.

Denboran atzera eginez, 1997-2000 urteen artean Labayru Ikastegia, Euskal Herriko Ikastolen Elkartea eta Elkarlaneanek editatuta *Urte sasoiak* bilduma argitaratu zen. Bilduma lau liburuk osatzen dute: *Oles ta Oles* (1997), *Hou pitxu hou!* (1998), *Txulufrina eta arrosa* (1999) eta *Pinpirin eta florian* (2000). Lehenengoan negu sasoiko errito, ohitura eta kanta zaharrak jasotzen dira. Liburu honetan jasotako doinuak 15 dira, honekin batera eguberri zikloko ohiturak azaldu eta kokatzen direlarik. Bigarrean Kandelerio, Santa Ageda eta Ihauterietako ohiturak azaltzen dira, beste 15 kantu biltzen direlarik. Hirugarrenean 16 dira jasotako kantuak, uda sasoiko ohiturak azaltzen direlarik eta laugarrenean udazkenarekin zerikusia duten beste 15 kantu jaso eta udazken sasoiko ohiturak azaltzen dira. Biltzen diren kantu batuzk landa lanean jasoak

dira eta beste batzuk bilduma ezberdinetatik aterata. Liburuekin batera, bideo bat eta CD bat argitaratzen dira ere.

1994oa dugu *Katuen testamentua: Umeen kantu eta jolasak* lana. Liburuan, haurrentzako 47 abestien selekzioa aurkituko dugu, batez ere Labayru Ikastegiko "Mikel Zarate" artxibutik ateratakoak. Lehenengo 24 abestietan, doinuen partiturekin batera, abesti baikoitzaren informazio orkorra ematen da, eta umeekin lantzeko kontakizun eta jokoak azaltzen dira. 24 abesti hauentzako, bakoitzarentzako unitate didaktiko bat proposatzen da baita (abesti horiek Oskorri taldeak grabatu zituen 1993an). Landa lanean jasotako kantuak biltzen dituen helburu didaktikoekin prestatutako beste lan bat Bilboko Irakasle Eskolako Kultur Mintegiak idatzitako *Kantuz eta kontuz: Eskola euskaldunduz* (1995) dugu.

Haurrentzako prestatuak ez, baina haurren munduarekin erlazionatuak eta landa lanean bildutako doinuen transkripzioak jasotzen dituzten ikerketa interesgarriak aurki ditzakegu ere. Zabalena, nahiz eta musikari zuzenean zuzendurik ez egon, Etniker Euskalerriak prestatutako *Juegos infantiles en vasonia* (1993) da: "haurren giroko joko eta kantu, arau eta harreman, esakuna, formula eta ohiturei buruzko liburua" (931. or) Testuarekin batera 136 transkripzio musikal ematen dira, eta beste kantu batzuen testuak ere jasotzen dira. Liburu honetan, etnografia lanean jarraitutako irizpideak eta landa laneko inkestak oso argi eta era sistematikoan aurkezten dira. Beste lan bat Josu Larrinagak prestatutako *Fiestas y niños en Bizkaia* (1994) da. Liburan, "Apéndice musical de piezas inéditas" sailean, 23 abestiren transkripzioak eskeintzen dira. Transkripzio hauek Javier Santamariak burutuak dira.

### 3.2 Herri instrumentuen piezak jasotzen dituzten bildumak:

Instrumentuen inguruak kantuen munduarekiko ezberdintasun nabariak planteatzen ditu, izan ere, instrumentistak “espezialistak” dira herri-musikaren barnean. Adibide argi bat, Tomás Diaz Peñalbak prestatutako *Legado musical de Julián Romano* (1989) liburuan dugu. Hemen Julian Romano, Lizarrako dultzainero entzutetsuak konposatutako erreperatorioko 131 transkripzio jasotzen dira, bi gaitentzako. Julian Romano XIX. mendeko musikari bikaina izan zen, formazioa handia lortu zuena. Baina goi-mailako musikariei jo gabe ere, herri musikari askok partiturak maneiatzen zituzten (orain ia denek), eta, aurreko mendean zehar, sarritan modan zeuden jatorriz euskal-herri kanpoko erritmoak jotzen zituzten.

Bi dira Euskal Herrian erabiltzen diren herri-instrumentuen piezak jasotzen dituzten lanen artean lehenengo aipatu nahi ditugunak: Artal, Zunzunegi, eta Zorrilla egileen *Bizkaiko Dultzaina* (1994) eta Juan Mari Beltranek prestatutako *Dultzaina Gipuzkoan 1950. hamarkada arte* (2004).

Lehenengo bilduma 34 jotaz, 15 arin-arinez, 18 biribilketaz, 3 pasodoblez eta baltseo batez osotzen da. Horrez gain Rufino Arrola trikitilariaren erreperatorioko pieza batzuk sartzen dira. Pieza batzuk harmonizaturik daude, baina hauek nahiko eskasak dira. Bildutako doinuak lortzeko zuela gutxi arte bizirik gelditzen ziren azken dultzaineroen grabaketetara jo zuten egileek. Grabazio hauez gain, egileek gai honetan interesaturiko jendeak egindako beste grabaketa batzuk aipatzen dituzte. Grabazioetan Juan Aiesta Juan Bilbao eta Patxi Bilbao dultzaineroak nabarmentzen dira, luburuan hauen aipamen historiko laburra egiten delarik. Grabaketa horietan jasotako piezen transkripzioez gain, dultzaina Bizkaiko lurraldean garatu izan den lekuen berri ematen da, eta datu historiko batzuk eskaintzen dira. Instrumentuari izena emateko kontuez, instrumentuaren erabilera ezberdinei buruz eta dultzainak garatu direneko inguru sozialari buruz ere idazten da. Dena den, lana ikuspuntu praktiko batetik egina da, eta egileek bere adierazten dutenez, ikerketa etnomusikologiko baten ikuspuntutik lan teorikoa falta da.

Juan Mari Beltranen *Dultzaina Gipuzkoan* (2004) lanean, liburuaren kontraazalean irakur dezakegun moduan, “dultzaina eta dultzaineroak Gipuzkoan eduki duten bere

izateari buruzko berriak, ahal den eta modu zabalenean jaso eta bildtzen dira”. Liburua lau ataletan artikulatzen da: 1. Informazio orokorra. jatorria, historia, ingurua, 2. Gipuzkoako Dultzaineroak 1950. hamarkada arte eta 3. Dultzaina egileak. Ondoren, “Errpertorioa” deituriko laugarren sailean musika traskribapenak ematen dira, guztira 176. Transkripzioak eskaini aurretik, Gipuzkoako dultzaineroen erreperitorioaren bereizitasunez idatzi eta liburuan jasotako partituren antolaketari buruz hala nola bildutako genero eta doinuei buruz idazten du egileak bederatzi orrialdeetan zehar.

Dultzaina doinuak transkribatzen dituzten bildumekin jarraituz, 1980an Jabi Santamariak *Dultzaineroen erreperitorioa* izenburuarekin dultzainero ezberdinen erreperitorioko piezak bildu zituen: Juan Ayesta, Juan Bilbao, Nicolas Jaio, Simeon Iragorri, Patxi Bilbao, Iborri, Iñaki Muguruza, Txaparro eta Julio Brandiaran (denak bizkaitarrak azkenengoa izan ezik). Eta 1981an “Asociación Cultural La Gaita”k Jesús Martínez dultzaineroaren erreperitorioko 164 pieza argitaratu zituen.

“Iruñeko Gaiteroak” taldeak Nafarroako gaitaren erreperitorioa jasotzeko burututako lana aipatuko dugu orain. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* aldizkarian, 1976 eta 1980 urte bitartean, instrumentu honentzako 101 dokumentu (hauek dira zenbakitzen direnak) jaso zituzten aldizkariaren 10 aleetan zehar, gaiteroek erabili izandako partiturak, momentu horretan ia ahaztuak zeudenak, erreperitorio ezberdinetatik berreskuratuz. Partiturekin batera, argitaratutako dokumentuei buruzko hainbat ohar idatzi zituzten ere.

Talde honek aldizkari berean *Zuberoako Artista bat/ Caubet Chubuko Arhan: txanbela eta khantoriak* (1977-1978) lana argitaratu zuen. Beraien hasierako asmoa txanbelari buruzko lana burutzea izan zen, horretarako Caubet Chubuko Arhan Zuberoako herri-musikariarengana jo zutelarik. Baina, honekin batera, kantua ere sartu zuten, informatzaile berdinari bildua. Lanean 21 doinuen transkripzio eta analisisa jasotzen da, 12 txanbel doinuak eta 9 kantu. Interpretaren inguruko datu, instrumentuaren gaineko analisisa eta inplikazio kulturei buruz ere idazten dute egileek.

Herri instrumentuen doinuen transkripzioak jasotzen lan aipagarria egin zuen beste aldizkari bat Euskal Dantzarien Biltzarrak argitaratutako *Dantzariak* izan da. Bertan,

“Euskal dantza herrikoiaeren soinua” izenburupean, 1978 eta 1991 urteen artean dantzen doinuak argitaratzen joan ziren aldizkariaren 36 aleetan zehar.

1977koa da Miguel Ángel Sagastetaren *Luzaideko iantzak* liburua. Luzaideko dantzei buruzko ikerketa da, dantzen doinuen partitura ugari jasotzen direlarik. Guztira 115 trankripzio. Liburuan laneanarako erabilitako iturri idatzi eta informatzaileen gaineko informazio zehatza ematen da. Testuan zehar trankripzioei eta beste hainbat punturi buruzko oharrak ematen dira.

Euskal herri-instrumentuekin erlazionatua agertzen zaigun beste egile garrantzitsu bat Jose Mariano Barrenetxea dugu. Egile honek 1976an *Alboka. Entorno folklórico* liburua argitaratzen du. Alboka piezen bilduma bat baino gehiago (nahiz eta trankripzioak jaso baita) albokari buruzko azterketa orokorra da: organologia, teknika, ezaugarri musikalak, lokalizazioa, interpretei buruzko informazioa, dantzak etab. Egile honek, 1984an *Apuntes de txistu* liburua atera zuen eta albokari buruz beste bi liburu argitaratu ditu: *Aclaraciones sobre la Alboka* (1986) eta *La alboka y su música popular vasca* (2000). Azkenengo liburu honetan, “geroaldiko albokalariek berria eta esnobista dena herrikoia eta tradizioaletik berizteko aukera” (13. or) izan dezaten ardurua agertzen duen Barrenetxeak, beste lan batzuen gaineko kritikak burutzen ditu. Bere kritikak jasotzen dituzten lanen artean Sabin Bikandi eta Jabi Santamariak prestatutako *Uztarri* (1997) agertzen da (antza denez, egiten dizkien kritika “teknikoez” aparte –trankripapenen inguruan adibidez-, ez omen zuten Barrenetxea eta *Uztarriren* egileek elkar ondo ulertu).

*Uztarri* Albokarako ariketa eta errepertorio bilduma da. Liburuaren aurkezpenean instrumentu eta teknikari buruz ohar batzuk ematen dira, hala nola liburuan aurkitzen diren trankripzioei buruzkoak ere. Errepertorioaren barruan, egileek “tradiziozko errepertorioa” (batez ere Leon Bilbao eta Txilibrinenen errepertorioa), “gai herrikoiak” (albokarekin interpretatzeko modukoak diren herri kantuak.- batez ere Azkueren kantutegitik jasoak-) eta “sorkuntza lan berriak” (argitalpen honetarako bereziki konposatuak gehienak) bereizten dituzte. Doinuen bi trankripzio mota burutzen dituzte: trankripzio arau emailea eta trankripzio deskriptiboa. Trankripzio deskriptiboan instrumentistak jotzen duen dena trankribatzen saiatzen dira (gure ustez herri musika

traskribapenentan sentzu handirik ez duena), eta arau emailean partiturak modu argian eta sinplifikatuagoan ematen dituzte.

Aipagarria den beste lan bat Rosa Villafranca eta Angel M Aldaiaren *Danzas de Ochagavía. 300 años de historia* (1996) da. Izenburuak adierazten duenez, Otxagabiako dantzen historia jorratzen duen liburua da. Bertan, asko ez badira ere, sakabanaturik aurkitzen ziren partitura zaharrak errekueratzen dira, eta beste berriago batzuk eskeini. Partitura guztietan iturri, jatorri, traskripzioen egile, data, etab. adierazten dira.

Nafarroako dantzak Francisco Arrarásen *Danzas e indumentaria de Navarra* (3 Bol. 1983-1987) lanean deskribatzen dira baita. Baina, deskribapen honetaz aparte, egilearen asmoa ahaztutako dantzak bireraikitea da, eta, honetarako, ikerketa sakonik ezean, lekukoengandik eta dokumentuetan lortutako informazioa oinarri harturik, irudimenaz ere baliatzen da. Liburu hauetan transkripzio musikalak jasotzen dira, nahiz eta iturriei buruzko informaziorik aipatu ez (herria baino ez da aipatzen kasu gehinetan). Transkripzio hauek, 312 guztira, liburuen bukaeran dagoen *Apéndice Musical*rean ematen dira.

Instrumentuekin erlazionaturiko argitalpenetan, herri- instrumentu bat jotzen ikasteko/ trebatzeko prestatutako materialeak ere jaso ditugu data basean, Jose Inazio Ansorenak *Txistu gozoa* izenburuarekin prestatutako txisturako metodo entzutetsua kasu. Metodo honen lau bolumenak 1982 eta 1985 artean argitaratu ziren. Bertan, beste hainbat partituren artean herri-errepertorioko piezak erabiltzen dira.

Helburu pedagogikoekin argitaratutako metodoen artean beste bi aipatu nahiko genituzke hemen: Imanol Urkizuren *Panderoa, historia eta metodoa* (1999) eta Juan Mari Beltranen *Txalaparta eta beste aldaera zaharrak. Lan erritmoetatik musikara* (2004). Lehenengo liburua “panderoa erraz ikasteko modua da (...) Panderoa lantzeko, beti entzun ditugun doinuak” (5. or) erabiltzen direlarik. Liburuan Arratian jasotako 9 partitura eta hiru koplak testuak ematen dira. Liburuarekin batera CD bat ematen da. Han, metodoan azaldutako ariketak eta doinuen grabazioak entzun ditzakegu.



Beltranen lana ikerketa zabalagoa da. Azterketaren ondoren “Txalaparta ikasteko hastapeneko ariketa batzuk” ematen dira. “guztira 100, bakoitzak 25 ariketa dituen lau moltzoetan sailkaturik daude: 1., 2. eta 3. multzoak txalaparta zaharrean "ttakun ttan ttakun" izenarekin ezagutzen dugun bi joleren arteko joera horretan oinarriturik eta 4. multzoa hiru joleren arteko joku erritmikoan" -47. or.-

### 3.3 Musikadun antologiak:

Hauek dira, ezberdintasun nabariarekin, argitalpenik ugarienak. Sail honetan metodologiaren arabera errigurosoak iruditu zaizkigunak edo arrazoi ezberdinen arabera aipatzea komenigarri iruditu zaizkigun bildumak komentatzen ditugu. Baina badira beste asko ere, tartean difusio handia eduki dutenak: Juan de Orueren *Cancionero del País Vasco* (1970) eta *Canciones populares bilbainas* (1970), Arozamena eta Garbizuren *Donostaiko kantu zarrak* (1971), Salleko Euskal Idazleen Elkarteak prestatutako *Herria Oihuka* (1977), Oñatibiaren *Eguberri Abestiak* (1970) eta *100 Euskal-abesti* (1989) eta beste hainbat lan. Hauek datu basean kontsultatu daitezke. Baita hemen aipatzen ditugunak ere, aurreko atal batean adierazi dugun moduan, hauei buruzko informazio gehiago eta sistematizatuagoa aurkituko bait dugu bertan.

Aurrekoa adierazita, ekin diezaigoun orain aukeratutako antologiaren aurkezpenari. Kronologikoki lehena, 107 kantu jasotzen dituen Jorge Riezuren *Nafarroa-ko Euskal-kantu zaharrak* (1973) bilduma da. Lanaren sarreran euskal musikaren ezaugarriei buruz idazten du Riezuk (Azkue eta Donostia autoreen zita ugari erabiltzen ditu). Liburuko kantuen erdia momenturarte argitaratu gabe zeuden Aita Donostiak bildutako abestiak dira.

Esposaketa kronologikoa jarraituz, beste lan aipagarri bat Andoni Egañak prestatutako "Zarautzko kantutegia" da, *Zarautz-ko gorabeherak historian zehar* (1987) liburuan argitaratua. Izenburuak adierazten duenez, Zarautzen jasotako edo herriarkin zerikusia duten kanten bilduma da hori. Horretarako, Egañak, aipatzen dituen kantutegi eta argitalpen ezberdinetan hausnarketa bat burutu du. Ahal delarik, kantuentzako transkribapen musikala bilatzen saiatzen da.

1993koa da Jose Inazio Ansorenaren *Euskal Kantak*. Liburuan 163 abesti jasotzen dira. Abestien bilduma 9 sailetan ordenatzen du, sail bakoitzarentzako sarrera bat idazten duelarik. Azkenengo sailean egile ezagunen doinuak jasotzen ditu. Bildumaren aurretik abestien hautaketarako irizpideak, klasifikazio eta ordenaziorako irizpideak, hizkuntzarentzako irizpideak eta izenburen hautaketarakoak zehazten dira. Maketazio

irizpideak ere oso argiak dira. Sarrera gisa Ansorenak 1991ko UNESCOren aldizkarian argitaratu zuen *Euskal Herriko musika folklorikoa* artikulua erabiltzen du

Denboran aurrera eginez, AYERBE, E (ed) (2001), *Euskal kantu herrikoia* lana aipatu nahi dugu orain. Liburuan "kanten bilakaera historikoaren ikuspegi bat aurkezten da: generoak eta tituluak, abeslariak eta taldeak, jaialdiak eta diskoak" (3. or). Artikulu hauek batzen ditu: "Kantuaren antropologia" (F. Esnaola), "Bertsolaritzaren historia" (R. Iraola - artikulua amaieran neurri ezberdineko bertsoen 26 doinu jasotzen dira-), "Kantu Zaharrak" (A. Valverde -artikulua amaieran kantu batzuk aurkezten dira, Azkuek *Cancionero Popular Vasco* lanean jarraitutako sailkapenaren arabera), "Euskal kanta berria" (J. M. Iriondo- bederatzi partitura eta beste kanta batzuen testuak eskeintzen dira), "Kantautoreak" (J. Agirre), "Kantari andana" (J. Agirre), "Musika taldeak" (J. Agirre), "Beste musika mota batzuk" (J. Agirre- lau artikulu hauetan 9 partitura jaso, eta beste kanta batzuen testuak ematen dira), "Pop-Rock" (I. Zaratiegi), "Iparralde", "Trikitixa" (J. Aguirre) eta "Instrumentuak" (J. Aguirre). Testu hauen ostean "Kantutegiak" saila agertzen da, ondoko atalekin: "Haur Kantak" (A. Etxeberria- 28 abestiren bildumatxoa), "Eliz kantu herrikoiak" (Zapirain, Arregi eta Etxezarreta -75 partitura eta beste zenbait testu eskeintzen dira-), "Erljio kantuak Nafarroan" (L. M. Azpilikueta eta J. M. Domench), "Jota nafarra" L.M. Azpilikueta eta J. M. Domench), "Herri kantutegia" 56 partitura eta 28 kanturen hitzen bilduma) eta "Euskal doinu emblematicoak" (Juan Carlos Irizarrek plazaratutako diskoan jasotzen diren 18 herri- abestien partitura).

Ayerbe bera edizioaren koordinadore dugu *Musika hitzak eta irudiak* (2002-2004; 3 bolumen) lanean. "Lana osotasun bat da, liburuz eta CD diskoz osatua. Testua eta irudia musika entzun ahala ikusteko eta irakurtzeko pentsaturik daude" (Bol II, 8. or). "Kanta bakoitzari eskainitako kapituluak bi partitura agertzen dira: Batean doinua eta letra datoz, batzuetan bigarren ahotsa ere baduela, eta gitarrarako oharrekin. Bestean Juan Carlos Irizarrek eginiko aldaera dator, pianoan jotzeko egokitua. Partitura horietako batzuk musika soilez datoz" (Bol II, 7. or). Hirugarren bolumena otxotez eta beraien erreperitorioaz arduratzen da.

2003an beste antologia aipagarri bat argitaratzen da: *Otxandio, Olaeta, Gatzaga, Legutio eta Ubideko euskal herri-kantak*, Emilio Donado Urgoitiak prestatua. Kantu

bildumarako iturri nagusiak Azkue eta Donostiaren kantutegiak dira. Lan hau, kantutegi soila baino, etnografia liburuaren antza hartzen du, musika transkripzioak testuan emandako azalpenen ildotik ematen direlarik.

Helburu didaktikoarekin argitaratutako antologiaren artean badira, euskal herri musikari dagokionez, bereziki aipatu nahiko genituzkeen bi lan: ZENBAIT AUTORE (1997), *Kantutik Jolasera*, eta MONTERO, R (2003) *Euskal kanta zahar batzuk eskolarako* (2003). Lehenengoan 40 haur kantu jasotzen dira eta abesti bakoitzarekin batera analisi bat ematen da: forma musikala, analisi erritmikoa eta analisi melodiko-harmonikoa. Horrez gain, kanta batzuentzako aplikazio didaktikoak proposatzen dira. Aipatutako bigarren lanean, Aita Donostiak Nafarroan bildutako 287 abesti jasotzen dira. Kantu bakoitzarekin batera fitxa bat ematen da, ondoko puntuak aztertzen direlarik: 1. Eredu melodikoa, 2. Bitarte ohikoenak, 3. Tonalitate-modalitatea (puntu honetan, gure ustez, egileak erabiltzen ez duen beste terminologia bat -eskala diatonikoa oinarri harturik-askoz ere argiagoa izango litzateke abesti modalentzako. Egileak erabiltzen duen terminologiz jarraituz, ere, ez gatoz bat abesti batzuentzako adierazten den modalitaterako), 4. Konpasa, 5. Nota irudiak eta eskema erritmikoa, 6. Musika terminoak, 7. Hasiera eta 8. Forma musikala. Bildumaren aurretik egileak abestiek landu nahi diren musika arloak eta lan hau umeekin aurrerara eramateko iradokizunak, aplikazio didaktikoak eta erlazionatutako hainbat punturi buruz idazten du. Bildumaren ostean aurkibide ezberdinak eskeintzen dira: aurkibide orokorra, aurkibide alfabetikoa, eta, liburuaren aberastasun handi bezala, aurkibide tekniko ugari, lehen aipatutako parametroen arabera.

Helburu didaktikoekin errigorez burututako beste antologia bat ZENBAIT AUTORE (2000), *Kantua eskolan* lana da. Argitalpena bi liburuk osatzen dute, bigarren liburuan kantu bilduma eskaintzen delarik (75 kantu). Kanta hauen artean euskal herri-kantak aurkitzen dira, baina bestelakoak ere ugariak dira. Lanean “ahots teknika”, “abestia eta bere garapena denboran zehar” eta “ahots musika beste kulturatan” sailak jorratzen dira, eta kantuekin eskolan burutzeko iharduerak azaltzen dira. CD bat ematen da baita, bildumako 25 kantuen grabazioarekin. Transkribapen bakoitzarekin batera fitxa bat ematen da honako puntuak zehaztuz: egilea (iturria aiderazten da), zailtasuna (Txikia, Taretekoa edo Handia den aipatzen da), erritmoa (abestiak zein erritmo lantzeko aukera

ematen duen), hedadura melodikoa (kantuaeren hedadura), forma egitura (kantaren forma musikala) eta jarduerak edo iradokizunak. Partituretan akordeen zifratua adierazten da.

Haurren heziketan pentsatuz bereziki burututako beste antologia bat *Bat eta bi, hiru eta lau* (2001) da. Liburuan 13 abestirentzako unitate didaktikoak aurkezten dira. Euskera ikasketari zuzendutako lana da batez ere, herri musika hizkuntza transmititzeko bitarteko moduan erabiltzen delarik. Liburua, kolore eta marrazki ugarirekin, umeekin erabiltzeko prestatua dago.

Lan honen hasieran bertsolaritza bildumak aztertuko ez genituela adierazten genuen. Baina beraien artean badira oso nabariak diren bi lan, datu basean sartu behar genituenak: *Bertsotan* (1981-1986- bi bolumen) eta *Bertso doinutegia* (1995- bost bolumen), biak Juanito Dorronsorok burutuak. Lehenengoan bertsolaritzaren historia jorratzen da (1789-1936 lehenengo bolumenean eta 1936-1980 bigarreanean), eta, historia eta bertsolari garrantzitsuenak azaltzearkin bat, bertso bilduma interesgarria eskeintzen da. Musikaren aldetik, lehenengo bolumeneko eranskinean 128 bertso doinu ematen dira, eta bigarrenekoan 119. Horietariko batzuk kasetetan grabaturik ematen dira. Egilearen esanetan, "liburu hau ez da irakurtzeko egin, (...) kantatzeko baizik" (Bol I, v. or). Liburuak "Ikastolako haur hazitxoei begira moldatuak" (Bol I, v. or) daude.

*Bertso doinutegia* laneko bost liburukietan zehar bertolaritzan erabilitako doinuen bilduma luze-zabala eskeintzen da, aurreko lanean bezala, bertso neurrien arabera sailkatutrik. Bildumaren aurretik, lan honetarako jarraitutako irizpideak, erabilitako iturriak eta doinu bakoitzarekin batera eskeintzen duen fitxa azaltzeaz gain, lanaren xede, bildumaren aurrekariak, lanarentzako aukeratutako designazioa, bertsolarismoaren definizioa, aurretik herri musika ikertzen eta dibulгатzen ibilitakoen izen garrantzitsu, eta beste zenbait punturen gainean idazten du Dorronsorok. Doinuen azterketa musikolari buruz ere aritzen da, baina gaian sakondu gabe, honetarako aurretik beste egileek idatzitakoaz baliatuz. Musika transkribapenei dagokienez, hauek bertsoak oinarri hartua egiten dira. "Bertsoa Hegoaldean zenbat lerrotan idazten dugun hainbeste pentagrama-lerrotan idatzi dut doinua" (XLVII or.) Honen arabera, kasu askotan konpasak bi pentagramen artean zatitzen dira. Azkenengo bolumenean bibliografia zabala eskeintzen da, musikadun liburu eta partitura solteak, musikarik gabeko bertso

liburuak, diska eta kaseta argitaratuak eta disko eta kaseta argitaratu gabeak bereizten direlarik.

Genero konkretu bateko kantuak jasotzen dituzten antologiaren artean badira errigorezko beste lan batzuk ere. 1998koa da Antonio Zavalaren *Euskal erromantzeak*. Egileak aipatzen duenez, lana ahalik eta zabalena izateko asmoarekin egin da. Jasotako erromantzeak 111 dira, hauentzako aldaera eta bertsioren ezberdinak batzen direlarik. Hitzaurrean, egileak erromantze generoari buruz eta baita "erromantze" hitza bera erabiltzeari buruz ere idazten du. Lanaren xedeari buruz mintzo da baita, eta lanean kontuan hartutako irizpideak seinalatzen ditu (argi utzi nahi du egileak errekopilazio baten aurrean gaudela, ez obra teoriko edo ikerketa sistematiko baten aurrean).

Erromantzeen gaiarekin lotuta, nahiz eta kasu honetan egileek "balada" hitza erabiltzea nahiago izan, 2003an Igone Etxebarria eta Jose Azurmendik *Arantzazuko balada edo kanta zaharrak* argitaratzen dute, Arantzazun dagoen *Romances euskéricos de Arantzazu* koadernoko herri literatura eta musika bildumaren parte garrantzitsu bat era ordenatu eta zuzen batean emateko asmoz. Dokumentuei dagokienez 12 balada jasotzen dira, balada bakoitzarentzako aldaera literario ugari biltzen direlarik. Aldaera hauetariko askorentzat partiturak eskaintzen dira. Dena den, doinuetan oinarrituz, balada bakoitzarentzako bertsioren ezberdinak ematen direla esango genuke, eta ez aldaerak (hau da, testu aldetik erlazionatuak, baina tipo melodiko ezberdinekoak). Guztira 60 dokumentu, hauei Juan Carlos Gerraren eskuidatziaren faksimilean bildutako testuak gehitu behar zaizkielarik. Dena den, literatura ikuspuntutik eginiko azterketa izanda, nahiz eta partitura batzuk jaso, ez da musikari buruzko ezer idazten. Bildumaren ostean, *Arantzazuko kanta zahar zaharrenaz ohar historiko batzuk* saila idazten da.

Ikuspuntu literariotik planteatua dago ere Antton Mari Aldekoa-Otaloraren *Durangoko plateruak* (1984), nahiz eta transkripzio musikal batzuk bildu. Liburuan 13 bertso-kanta ematen dira, bi iturrietik jasoak: bertsoen testuak Bonaparte printzearen lagun izandako Aita Jose Antonio Urirarteren *Poesía Bascongada: Dialecto Vizcaino*, Arantzazuko konbentuan aurkitzen den eskuizkribuzko liburua, eta traskribapen musikalak B. Ercillaren *Colección de Cantos Vizcainos, incluso los de los Plateros del Duranguesado arreglados para canto y piano* (1897). Liburuan ondoko puntu hauek aztertzen dira:

datu biografikoak eta pasadizuak, bertso egitura, hizkelkia eta Plateruen aipamenak beste zenbait idazleren obretan.

Lan hauez gain, badira aipatu daitezkeen beste batzuk. Etnikerreko Bizkaiko taldeak *Juegos y canciones infantiles* lana argitaratu zuen. Abestien sailaz Esteban Guereca arduratu zen. Bertan 17 doinuren transkripzioak jasotzen dira, gehienak Azkueren bildumatik jasoak. Lanean zehar batez ere abestien inguruko ohiturei buruz irakur dezakegu, ezaugarri musikalen azterketan sakondu gabe. Haur kantuak J. Erramun, E. Dueñas eta A. Luzuriagaren *Haur Folklore* (1996) liburuan jasotzen dira ere. Bertan, testuarekin batera 38 transkripzio musikal ematen dira. Lan honetan J. Santamaria arduratu da musika transkripzioez (kantu batzuk aurretik argitaratutako diskoetatik transkribatzen dira. Besteak aipatzen diren liburu ezberdinetatik jasotzen dira).

Jose Antonio Aranaren *Canciones de Navidad* (1981) lanean, gabon kantuen inguruko azterketa burutzeaz gain, abesti batzuk jasotzen dira, 19 guztira. Interesgarria *Ator Ator* kantaren kasua. Aranak, honen eboluzioa traskribapen ezberdinetan erakusten saiatzen da: Ercillak Durangoko plateruei jasotakoetatik Azkuek Otxandion bildutakoa arte. Herri abestiak bi sail ezberdinetan banatzen ditu “Familiako Abestiak” eta “Erronda Abestiak”. Herri abestiez gain billantzikoak idatzi zituzten konpositore euskaldunei buruz eta obra hauen inguruan idazten du Aranak, ardatz kronologikoa jarraituz.

Eguberri ziklo eta Kandelario, Santa Ageda, Ihauteriak eta San Juanen inguruko Gernikako ohiturak eta kantak Zenbait Autoreren *Neguaren bihotza* (1987) eta *Kandelario, Santa Ageda, Ihauteriak, San Juan* (1988) liburuetan jasotzen dira. Bi liburuen artean 35 kantu biltzen dira.

Kantu erlijiosoak jasotzen dituzten bildumen artean (nahiz eta, lanaren hasieran azaldutako arrazoiengatik, kantutegi hauen kasu berezi batzuk baino ez ditugun data basean sartu) *Meza abestiak* (1992) liburua, bere zabalera eta planteamenduagatik, aipagarria iruditu zaigu. Liburua batez ere eukaristi ospakizunetan erabiltzeko pentsatua dago eta bereziki egunero meza kantatu behar duten erlijioso-komunitateei zuzendua. Bertan, “herrian lehenik oso ezgunak direnak eta orain sortu berriak diren kantuak aurkitzen” (III. or) dira. Guztira 626 hitz ezberdinentzako doinu (hitz berninak dituzten doinuak -Mezetako ordinararioaren testuak adibidez- ugariak dira) gehi eranskinean

gehitzen diren astegunen bi zikloetako salmo-kantuen antifona, Alleluia doinuak eta garizuma aldiko ebanjelio aurreko goralpenak (azken bi hauek zenbakitauak daude, bien artean 35 doinu jasotzen direlarik) jasotzen dira. Parrokietako koruetan pentsatuz kanta asko bi ahots berdinetan edo gehiagotan moldaturik ematen dira; baina batzuetan ere ahots ezberdinetan eskeintzen dira. "Liturgi aldi bakoitzaren hasieran "Graduale Simplex"etik harturiko testuekin meza bi edo gehiago antolatzen dira (...) Beste horrenbeste egiten da Santuen Betikoan ere" (III. or). Kantuen sailkapena "ospakizunetan noiz kantatu behar diren eta zein liturgi aldietakoak diren kontuan harturik" (III. or.) egiten da.

Beste lan bat, *Meza abestiak* liburuaren guztiz ezberdina, Aurelio Sagastetak *Musiker. Cuadernos de música* aldizkarian argitaratutako "La melodía religiosa popular en Navarra (s.XVI-XX : selección)" artiukulua da. Lanean datu historikoak ematen eta 20 kantu tradizionalen gaineko komentario laburrak idazten dira.

Autore baten bilduma data basean sartzeko orduan kontu handiz ibili garela adierazi eta arraziotu dugu lanaren hasieran. Iparragirrereren kasua, ostera, kasu argia da guretzat. Herrian izandako trasdentziagatik, bere kantuen bilduma data basean egon behar zuen. Iparragirrereren kantuak jasotzen dituzten lanen artean, errigore handiaz prestatua dago Euskaltzaindiak argitaratutako ZENBAIT AUTORE (1987), *Iparragirre*. Liburuaren Iparragirrereren inguruko azterketa zabala da. Kantu bildumari dagokionez, Arana Martijaren "Melodías de Iparraguirre" artikuluan jasotzen da. Egile honek, Iparragirrek erabilitako 14 doinu baino ez zaizkigula heldu aipatzen du, hauek oraindik ere abesten jarraitzen direlarik (badaude ostera bertsoen testua ezagutu baina doinua ezagutzen ez dugun kasuak). 14 doinu horiek sailkatzeko, Aranak bertsoen neurria hartzen du irizpidetzat, irizpide hau aplikatzeko jarraitutako pausuak azaltzen dituelarik. Doinuen ordenazioari buruz, genero bakiotzaren barruan lehenengo eta behin 5/8 konpasean abestutakoak ematen ditu. Aranak, transkizioan jarraitutako irizpideak azaltzen ditu baita. Liburuaren urrengo kapituluan, "Iparragirrereren bertsoak + Bertso argitaragabeak" bardo honen bertso bilduma eskeintzen da, oraingoan traskribapen musikalik gabe. Bertso argitaratugabeen kasuan hau adierazten da: "Juan Karlos Gerra euskaltzainak kopiatu zituen eta eskuizkribuz gordetzen dira Azkue Bibliotekako Artxiboan." (392. or).



Oskorri musika taldeak Iparragirren kantuekin herri-kontzertu bat antolatu zuen honen jaioterrian: *1999 Iparragirre bueltan etxera*. Ondoren, kantu hauek ahots eta pianorako molduatuak arigitaratu zituen (partituretan akordeen zifratua ere adierazten da, beste instrumentu baten laguntzarekin –kitarra, akordeoia- abestu ahal izateko). Oskorri taldea aipatu dugula, talde honek, 1996tik aurrera, herri-kantuen dibulgaziorako ekimen azpimarragarria aurrera eramaten diardu: *Oskorri & The Pub Ibiltaria* kontzertu, grabazio eta bilduma idatziak (ez da hau taldeak arlo honetan burutu duen lan bakarra). Herri kontzertu hauek, urtero Santo Tomas egunean (Abenduak 21), Bilboko Hareatzan ospatzen dira – hiriko obrek beste leku batera mugitzera behartzen ez badute-. Kontzertu hauen grabazioa editatu egiten da ondoren 2 CDtan. Bigarreanean laguntza instrumentala bakarrik grabatzen da, horren gainean abestiak kantatzea posible izateko. Kontzertuko kanta liburuska batean ematen dira baita, ahots eta pianorako molduatuak (akordeen zifratua ere adierazten da). 2001ean momenturarte Santo Tomasetako kontzertuetan erregistratutako abestien bilduma argitaratu zuten, *Euripean kantari* izeneko boltsiko-liburuan. Bertan doinuak akordeen zifratuarekin lagunduak ematen dira baina pianoarentzako parterik gabe.

Nafarroako jotak jasotzen dituzten bilduma batzuk ere sartu nahi izan ditugu data basean. Partiturak jasotzen dituzten bildumen artean Manuel Huarteren *Colección de Jotas navarras populares* (1997) da topatu ahal izan ditugunetik dokumentu gehien biltzen dituen. Lanaren bi bolumenen artean 500 jota jasotzen dira. Partiturak akordeen zifratuarekin lagunduak datoz. Liburuaren hitzaurrean egileak Nafarroako jota generoari buruz hitz batzuk idazten ditu (honen sorrera 1930 inguruan Aragoiko jotatik bereizten denean, nafarroako jotaren ezaugarriak, interpreterik garrantzitsuenak eta lehiaketak), lanaren xedeari buruz idazten du (kantuak kontserbatzea) eta bilduma aurkezten du.

### 3.4 Kantutegi literarioak:

Abestien testuak soilik jasotzen dituzten kantutegiak, lan honen hasieran aipatu dugunez, ez dira gure azterketaren preferentzia izan. Dena den, lan hauen kopuru esanguratsu bat data basean sartzen saiatu gara. Azkenengo sail honetan aipagarrienak iruditu zaizkigunak komentatuko ditugu.

Data basean ikus daitekeenez, kantuen testuak jasotzen dituzten antologia orokor ugari daude. Arrakastatsuak izan diren bi *Xaramela* (1985) eta *Akapela. Chants basques* (1987) ditugu. Azken liburu honetan 206 abestien testuak jasotzen dira eta haien frantseserako itzulpena ematen da. Testuarekin batera akordeen zifratua adierazten da. *Xaramela* liburuari dagokionez, kantuen testuak *Errepikan, Charamela, Kantuz eta Kantu, Kanta, Kantore* (Iparraldean ezagunenak izan ziren herri-kantu liburuak) bildumetatik batuak daude. Bestalde, bilduma horietan aurkitzen ez ziren eta azken urte hauetan diskoek berriz plazaratu dituzten beste kantu batzuk ere erabili dituzte egileek iturri moduan. Kantu hauetariko batzuk, *Akapelan* gertatzen den moduan, tradizionalak dira eta beste batzuk egile ezagunekoak. *Xaramelan*, testu batzuk zein airerekin abesten diren aipatzen da.

Umeen kantuen testuen antologia batzuk argitaratu dira baita. Horietariko bat: GAZTAÑAGA, Jesus (bilketa) eta KORTADI, Edorta (marrazkiak), *Poxpolin* (1972). Bertan 51 kantu hitzak jasotzen dira. Liburu hiru- lau urteko hurrek erabil dezaten dago pentsatua eta irakurtzen ikasteko lagungarri izan nahi du. Hurrekin lotutako beste bi bilduma Larraitz Madinabeitiaren *Ume txikientzako kantu eta jolasak* (2001) eta Berbaro Elkarteak prestatutko *Ume kantuak* (2001) dira. Lehenengoan 52 kantu jasotzen dira, gehienak Bergarako bailaran edo herrian bildutakoak eta aipatzen diren argitalpenetatik jasoak. Bigarren lana 100 euskal kantuen testuen bilduma da. Liburu honekin batera CD bat ematen da, 100 kanta horietaik 78 grabatzen direlarik (lehenengo estrofa grabatzen da bakarrik).

Badaude genero konkretu bateko kantuen testuak jasotzen dituzten artikulua. Santa Agedarekin lotutakoak nahiko ugariak dira. Hona hemen data basean jaso ditugun bi adibide, bietan herri iturri zuzenei jasotako kantuak jasotzen direlarik: "Mikel Zarate"

Iker Mintegiak prestatutako “Santa Ageda koplak Sopelana-Urduliz inguruan” (1981), Eusko Ikaskuntzaren aldizkarian argitaratua eta A Ariznabarreta eta J.M. Arrizabalagaren “Oles kantak: Santa Ageda bezpera Zeberion” , *Kobie. Antropología Cultural* aldizkariko bigarren zenbakian argitaratua (1985-1987) (azken honetan traskribapen musikalak jasotzen dira baita. Traskribapenentarako Jose Ramon Arberen laguntza izan dute egileek).

Trasnskripzio musikalak jasotzen zituzten ikuspntu literariotik egindako bilduma-azterketa batzuk ikusi ditugu aurreko atalean. Baina traskribapenik jasotzen ez dituzten antologiak ere argitaratu dira, Miren M. Billelabeitia eta Jon Kortazaren *Euskal baladak eta kantu herrikoiak* (2002) kasu. Liburu honetan 10 balada, 12 koplak zahar eta beste 10 kantu jasotzen dira. Kantu batzuentzako azalpentso bat ematen da. Bildumaren aurretik Jon Kortzarrek idatzitako “Literatura de tradición oral en el País Vasco” azterketa ematen da.

Gure lan honetan euskarazko kantu bildumetan jarri dugu arreta gehiago, baina Euskal Herrian gaztelaniaz abesten diren kantuen bildumak jaso nahi izan ditugu ere (frantsesez abesten diren kantuen bildumarik ez dugu aurkitu). Hauei buruz arituko gara sail hau bukatzeko, Euskal Herri ez euskaldunean gaztelaniaz abesten diren hiru genero ezberdinetako kanten testuak jasotzen dituzten lanak aipatuz.

Herri ezberdinen aurora tradizioko kantuen testuak jasotzen dituzten artikuluekin hasiko gara. Data basean hauetariko batzuk sartu ditugu, nahiz eta hauek euskal-herri musika bezala kontsideratzearen inguruan eztabaidak egon daitezkeen. Dena den, Aita Donostia beraren *Cancionero Vascon* aurora kantuen adibide batzuk jaso dira ere, lehen ikusi ahal izan dugun moduan. Aurora kantuen testuak jasotzen dituzten bi artikulua ondorengo hauek ditugu: Salustiano Vianaren “Calendario santoral del Rosario de la Aurora de Lagran”, *Ohitura: Estudios de etnografía alavesa* (1984) aldizkarian argitaratua eta Jose Anotnio Gonzálezen “Cantos de Aurora de Bernedo” 1985-1986ko *Anuario de la Sociedad de Eusko Folklore* aldizkarian argitaratua. Azkenengo honetan Bernedoko elizan gordetako eskuizkribu batean jasotako aurora kantuen hitzak argitaratzen dira. Horiez gain, egileak zuzenean kantu bat bildu du, honen traskribapen musikala ematen

delarik (Sabin Salaberri da transkribatzailea). Bilduma hauetan kantuak egutegiaren arabera sailkatuak ematen dira<sup>37</sup>.

Nafarroako joten testuak jasotzen dituzten bilduma ugari argitaratu dira baita. Data basean honen presentzia eduki nahi izan dugu eta Valeriano Ordoñezen *Antología de la jota navarra: historia, instrumentos, composición, música, auotres: más de un centenar de letras ordenadas temáticamente* (1997) jaso dugu. Liburuaren lehenengo partean Nafarroako jotaren jatorri, historia eta bilakaera aztertzen da, egile eta adibide ugari aipatuz. Bigarren partean 20 joten testuak jasotzen dira. Bukatzeko, Bilboko “bilbainadetaz” arduratuko gara, Carlos Ibañezen *Historia de las bilbainadas* (2001) liburuarekin. Bertan batez ere interpreteen inguruko datu, anekdota, argazki, komentario etab. jasotzen dira. Honekin batera, kantuen hitz ugari biltzen dira.

---

<sup>37</sup> Data basean aurora kantuen transkribapen musikalak jasotzen dituzten hiru bilduma jaso ditugu, Iruña eta Lizarrakoak.

# BIBLIOGRAFIA

AKESOLO, L. (1965), “Dos notas autobiográficas de Resurrección María de Azkue, comentadas”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*.

ANSORENA, J.I (1990), “El zortziko: la frase de ocho compases y el compás de cinco por ocho” in *Txistulari*, 141 zbk, 7-10

\_\_\_\_\_ (1993), *Euskal kantak*, Donostia, Erein.

ANSORENA, J.L. (1999), *Aita Donostia. P. Jose Antonio de San Sebastián. José Gonzalo Zulaica Arregui*, Donostia, Kutxa Fundazioa.

ARABAKO FORU ALDUNDIKO KULTURA SAILAREN EUSKARAREN BATZORDEA (2002), *Euskal kantutegia = Cancionero vasco*, Gasteiz, Arabako Foru Aldundia.

ARANA, J.A (1975) “Algunas melodías exóticas en nuestro Cancionero Popular Vasco” in *Boletín del Instituto Americano de Estudios Vascos*, XXVI, 180-185, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1983), *Resurrección María de Azkue*, Colección Temas Vizcaínos, 113-114, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína.

\_\_\_\_\_ (1987), *Música vasca*, Biblioteca Musical del País Vasco, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína.

\_\_\_\_\_ (1990), “Prólogo” a R.M. AZKUE, *Cancionero popular vasco*, Bilbao, Euskaltzaindia.

ARANZADI, T (1910), “A propósito de algunos 5/8 castellanos y lapones” in *Revista Internacional de Estudios Vascos*, IV, 345

\_\_\_\_\_ (1914),: “¿La canción Praisku- Txomin es rusa, inglesa o vasca?” in *Euskalerriaren alde*, IV, 413

\_\_\_\_\_ (1916), “¿Uso zuria, es canción vasca?” in *Euskalerriaren alde*, VI, 689

AROM, S (1981), "New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music" in *The World of Music* XXIII/2, 40-62.

ARRUE, J., (1922) “La canción *Hiru damatxo*, ¿quién es su autor?”, in *Euskalerriaren alde*

AZKUE, R. M. (1901), *La música popular bascongada. Conferencia con ejemplos*, Bilbao, Imprenta y Litografía de Gregorio Astoreca.

- \_\_\_\_\_ (1916), “La música”, in J.R. URIARTE (ed), *Los vascos en la Argentina*, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1990), *Cancionero popular vasco [1922-1925]*, bi bolumen, Bilbao, Euskaltzaindia. Lehenengo bolumenean egilearen bi konferentzia batzen ditu: “Música popular vasca” [1918] eta “La música popular vasca y la griega” [1918].
- \_\_\_\_\_ (1930), “La tradición en nuestra música popular religiosa”, in *Actas del IV Congreso Nacional de Música Sacra de Vitoria*.
- BAGÜES, J; BOROTRA, N.M; CASTÉRET; J.J; ETXARRI, J; HEINIGER, P; ITZAINA eta X; LABORDE, D. (2002), *Kantuketan. L'univers du chant basque. Mugi hitzen musikan!*, Donostia-Baiona, Elkar
- BARANDIARAN, G (1963) *Danzas de euskalerra*, Donostia, Auñamendi
- BARRENETXEA, J.M (2000), *La alboka y su música popular vasca*, Galdakao, Bizkaiko Foru Aldundia eta Galdakaoko Udala.
- BARTÓK, B (1979), *Escritos sobre música popular*, México, Siglo Veintiuno.
- BAZAN, I (zuz.) (2002), *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*, Madrid, La esfera de los Libros.
- BILBAO, J (zuz.) (1974), *Enciclopedia Vasca, Bibliografía V*, Donostia, Auñamendi.
- \_\_\_\_\_ (zuz.) (1981) *Suplemento 1961-1975 X*, Donostia, Auñamendi.
- \_\_\_\_\_ (1986), *Eusko bibliografía, 1976-1980 II*, Bilbao, EHUko Argitalpen zerbitzua.
- BIZKAIKO DIPUTAZIOA (1916), “El concurso de cantos populares vascos. Fallo del Jurado”, in *Euskalerraren alde*, VI urtea, 322-325.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J, (1982) *La etnomusicología: sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral*, Madrid, I Congreso Nacional de Musicologiako ponentzia.
- \_\_\_\_\_ (1983) *Historia de la música española 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza.
- “Crónica. De arte vasco” (1914), in *Revista Euzkadi*, mayo-junio, 290-295
- CRUCES, F, et al. (eds.) (2001) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta.
- DIAZ, L. eta MANZANO, M. (cord.) (1989) *Cancionero popular de Castilla y León*, Centro de Estudios Tradicionales de la Diputación de Salamanca.
- DIAZ, L. (1993), *Música y Culturas*, Eudema Antropología.
- DONOSTIA, J.A. (1921), *Euskel eres-sorta. Cancionero vasco*, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Cancionero vasco*, lau bolumen, Donostia, Eusko Ikaskuntza.

\_\_\_\_\_ (1983), *Obras completas del P. Donostia* Bol I, II eta III, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca

\_\_\_\_\_ (1985), *Obra literaria. P. Donostia* Bol IV eta V, Donostia, Eusko Ikaskuntza.

ERESBIL, (1998), *Kontrapas : 1950 aurreko kantuen eskola-katalogoa*, Gasteiz, Eusko Jaurlaritzen Argitalpen Zerbitzu Nagusia.

ESCUADERO, F (1971), “Peculiaridades morfológicas de la canción popular y de la música vasca” in *I Semana de Antropología Vasca* 145-178 or, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca

EUSKALTZINDIA/SIADECO (1979), *Conflicto lingüístico en Euskadi*, Bilbao, Caja Laboral Popular.

FUNDARENA, E.(1916): “Uso zuria. Notas sobre esta melodía vasca” in *Euskalerraren alde*, VI, 647

GALLOP, R. (1948), *Los vascos*, Madrid, Gráficas Ultra.

GURIDI, J (1947), *El canto popular como materia de composición musical*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

GARCÍA, M<sup>a</sup> M (1998), *Los cancioneros vascos: contexto simbólico y de representación en la tradición oral vasca*, Fundación benéfico-docente Jesús Gangoiti Barrerak eskinitako bekari ezker burututako ikerketa lana. Argitaratu Gabea.

GASCUE, F (ca. 1906), *La música popular vascongada*, Hondarribia, Establecimiento tipográfico Martín, Mena y C<sup>a</sup>

\_\_\_\_\_ (1913), “Origen de la música popular vascongada”, in *Revista Internacional de Estudios Vascos*, tomo VII, 67-98, 193-260 eta 498-558

GOROSTIDI, A. (1916), “Origen de la música popular vascongada”, in *Euskalerraren alde*, VI urtea, 500-509

IBARRETXE, G (1993), “Observaciones a la rama musical del P. Donostia” in *Cuadernos de Sección. Música*, 6, 159-169

\_\_\_\_\_ (1994), “Pequeña historia crítica de la etnomusicología vasca” in *Cuadernos de Sección. Música*, 7, 243-262

IGUAIN, N (1974) “Búsqueda de presupuestos formales para una concepción estética de la música vasca” in *Boletín del Instituto Americano de Estudios Vascos*, XXV, 12-17, Buenos Aires.

JÁUREGUI, G. (1996), *Entre la tragedia y la esperanza. Vasconia ante el nuevo milenio*, Barcelona, Ariel.

- KINTANA, J (2002), *Vizcaytik Bizkaira? R.M Azkue Euskaltzaindia sortu aitzin (1888-1919)*, Bilbao, Euskaltzaindia, Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa.
- LORENZO, J. M (1995) *Historia de Euskal Herria III*, Tafalla, Txalaparta
- MADINA, F. (1943), *La música popular vasca*, Buenos Aires, Ekin.
- MANZANO, M. (1988-91), *Cancionero leonés*, hiru bolumen eta sei tomo, León, Diputación Provincial de León
- \_\_\_\_\_ (1995), *Sobre la relación musical entre el canto gregoriano y la música popular tradicional española*, Madrid, Canto Gregoriano III Milenio kongresuko ponentzia.
- \_\_\_\_\_ (1992), “Prólogo” in F. OLMEDA, *Folklore de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial.
- \_\_\_\_\_ (2001-2003) *Cancionero de Burgos*, bost bolumen, Burgos, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Burgos.
- MARTÍ, J (1992) “Hacia una antropología de la música” in *Anuario Musical*, 47 zebk, 195-225
- \_\_\_\_\_ (1996), “Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio” in *Boletín de Aedom*, 3. urtea, 2 zbk. 5-33
- MILL, J.S. (1966), *Consideraciones sobre el gobierno representativo*, México, Herrero Hermanos.
- MITXELENA, L., CARO BAROJA, J. y TOVAR, A. (1966), *Don Resurrección María de Azkue: lexicógrafo, folklorista y gramático*, Bilbao, Bikaiko Cultura Junta.
- MONTERO, M (1995) *Historia del País Vasco. De los orígenes a nuestros días*, Donostia, Txertoa.
- ONDARRA, L (1983), “El folklore, material de composición”, in *Folklore* 1 zbk.
- OÑATIBIA, J (1968), “Aspectos musicales” in AZKUE, *Cancionero popular vasco II*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca
- PUJOL, F. (1946) “Clasificación de las canciones populares. Metodología”, in *Anuario Musical*, Vol I, 19-29
- REY, E (1994) *Bibliografía de Folklore Musical Español*, Madrid, Sociedad Española de Musicología
- \_\_\_\_\_ (2001) *Los libros de música tradicional en España*, Madrid, Asociación española de documentación musical.
- RICE, T (2001) “Hacia la remodelación de la etnomusicología” [1987], in CRUCES, F, et al. (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta.



- RIEZU, J (1982) *Flor de canciones populares vascas*, Oiartzun, Sendoa
- SAGARDIA, A. (1972), *Músicos vascos*, Donostia, Auñamendi.
- SÁNCHEZ, C (1991), “En torno al zortziko” in *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 57 zbk, 89-103
- TORREALDAI, J. M (1994, 1995, 1997, 1999, 2001), *XX. mendeko euskal liburu en katalogoa, I-V bolumenak*, Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia.
- TOVAR, A. (1952), *La obra de Resurrección María de Azkue*, Bilbao, Junta de Cultura de Bizkaia.
- UGALDE, M (1997), *Nueva síntesis de la Historia del País Vasco, Tomo II*, Donostia, Tarttalo
- URBELTZ, J.A (1989), *Música militar en el País Vasco : el problema del "zortziko"*, Iruñea, Pamiela, Ensayo- Testimonio, 6 zbk.
- URUÑUELA, J.(1938): “La chanson basque. Son antiquité et son évolution” in *Euzko deya*, 134. zk.
- VALVERDE, A (2001) “Kantu Zaharrak” in AYERBE, E. ed., *Euskal Kantu Herrikoia*, Euskal Herri Emblematikoa, 52- 68, Lasarte Oria, Ostoa