

Azkue eta Aita Donostiaren kantutegien berrikuspenaren alde

(For a review of the song-books of Azkue and Donostia)

Etxeberria Adrien, Xabier

Musikene. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48. 20007 Donostia
xadrien@musikene.net

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 75-115]

Jaso: 2009.05.08
Onartu: 2010.02.01

Azkue (1864-1951) eta Aita Donostiaren (1886-1956) kantutegiak euskal herri-musikaren bilduma erabakigarriak dira. Hauek bere garaian egokia zen metodologia batekin egín ziren. Artikulu honen xedea da, egile hauen ulermenean sakondu eta kantutegien balioa handitu eta gaurkotu ahal izateko, bilduma hauen berrikuspen kritikoa egitea komeni dela defendatzea. Eta berrikuspen konkretu baten proposamena egitea. Azken honetarako, Miguel Manzanok bere kantutegietan erabilitako metodoa hartzen da oinarri moduan. Helburu hori modu egokian kokatua gera dadin, kantutegí hauen aurrekariak, suposamenduak eta trascendentzia azalduko ditugu lehenengo, kantutegiek lurraldearekin duten lotura agerian utziz.

Giltza-Hitzak: (Aita) Donostia. Azkue. Kantutegí. Análisi. Herri-musika. Edizio kritiko. Lurralde. Euskal Herria.

Los cancioneros de Azkue (1864-1951) y el Padre Donostia (1886-1956) son las colecciones decisivas de música tradicional vasca. Éstos se hicieron con una metodología que en su momento fue valiosa. En este estudio se defiende la tesis de que, para que se acreciente y actualice su valor, es conveniente proceder a su revisión crítica; y se ofrece, además una propuesta concreta de revisión, inspirada en el método que Miguel Manzano sigue para la realización en sus cancioneros. Para que este objetivo quede convenientemente enmarcado, se presentan previamente los antecedentes, supuestos y trascendencia de la obra de estos autores, haciéndose mención a su conexión con el territorio.

Palabras Clave: (Padre) Donostia. Azkue. Cancionero. Análisis. Música tradicional. Edición crítica. Territorio. Euskal Herria.

Les recueils de chansons d'Azkue (1864-1951) et du Père Donostia (1886-1956) sont des collections décisives de musique traditionnelle basque. Ils furent réalisés avec une méthodologie valable pour l'époque. Dans cette étude se défend cette thèse: pour accroître l'intérêt de ces recueils et actualiser leur validité, il est convient de procéder à leur révision critique; on offre aussi une proposition concrète de révision, qui s'inspire de la méthode que Miguel Manzano utilise pour la réalisation de ses recueils de chansons. Afin d'encadrer convenablement cet objectif, on présente préalablement les antécédents, les présupposés et l'importance de l'œuvre de ces auteurs, en mentionnant ses connexions avec le territoire.

Mots-Clés : (Père) Donostia. Azkue. Recueil de chansons. Analyse. Musique traditionnelle. Édition critique. Territoire. Pays basque.

Zalantzarik gabe, musika eta lurraldearen arteko loturaren erreferentzia aipagarrienetakoa herri-musika tradizionala edo musika folklorea da. Euskal Herriko herri-musikan pentsatzen badugu, funtsezko bi izen eta kantutegi etorriko zaizkigu burura guztioi: Resurrección María Azkue apaizarena (1864-1951) eta Aita Donostia kaputxinoarena (1886-1956).

Artikulu honetan, bi autore horiek, eta batez ere bien kantutegiek egindako ekarpenak aztertu nahi dira, musika eta lurraldearen arteko lotura alde batera utzi gabe. Gure eginkizunaren azken xedea, dena den, arranditsuagoa da: analisi hori oinarri hartuta, igaro diren urteak kontuan izanik, autore horien biltze-lanen edizio kritikoa egitearen komenigarritasuna proposatuko dugu, mota horretako lanak modu zorrotzean aztertzeko ikuspegi berriak kontuan hartuta. Hasiera-hasieratik esango dugu, hori bai, ez dela proposamen itxia. Gure asmo xumea eztabaidarako proposamena egitea da, horren bitartez behar den guztia ñabartu ahal izateko.

Argi utzi nahi dugu ere artikulu honetan burutzen dugun analisia argitaratutako kantutegiak kontuan hartuta egin dugula¹. Zentzu horretan adierazi nahi dugu, defendatzen dugun edizio kritikoren proposamena aurrera eramateko, artikulu honetan burututako analisia jatorrizko eskuizkribuen azterketarekin osatzea beharrezkoa ikusten dugula. Aita Donostiaren kantutegiari dagokionez, jatorrizko eskuizkribuetatik abiatutako edizio modernoa izatean, berrikusketa hau ez da horren beharrezkoa. Baina, gure ustez, komenigarria izaten jarraitzen du, edizio kritikoa kontuan izateko elementuren bat aportatu baitezake.

1. Azkueren bildumatik Bartzelonako Boileau y Bernasconi etxeak bi argitalpen egin zituen, biak *Cancionero Popular Vasco* izenburuarekin: edizio manuala (11 liburuki –1922-1925-) eta edizio hautatua (9 liburuki -1921-1924-). Lehenengoan 1.156 melodia agertaratu ziren harmonizatu gabe (zenbakidunak 1.001 izan arren), euskarazko letrarekin eta gaztelaniazko itzulpenarekin. Bigarrenean, melodia horietako berrehun, ahots eta pianorako harmonizatuta. Edizio manulean Azkuek 1918an emandako bi hitzaldien testuak gehitu zituen hitzaurre moduan. Hitzaldi horiek Bizkaiko Aldundiko Euskal Kulturaren Batzordeak antolatuta zituen. Kantutegi honen bigarren argitalpena 1968an egin zen, oraingoan bi liburukitan, La Gran Enciclopedia Vasca argitaletxearen eskutik. Kantutegiaren ostean ohar batzuk sartu ziren eta hauekin batera Oñatibiak kantutegian jasotako doinuei buruz idatzitako *Aspectos musicales* azterketa. Hirugarren argitalpena Euskaltzaindiak egin zuen 1990ean. Bertan Juan Carlos Gortazarek kantutegiaren lehen argitaraldirako lehen hamar aleei egindako erreserbioak (RIEV aldizkariaren argitaratuak) jaso ziren bigarren liburukiaren amaieran. Bestalde, aipatu beharra dago Azkuek, kantutegiaz gain, 109 abesti gehiago argitaratu zituela Espasa Calpe 1935 eta 1947 bitartean lau liburukitan argitaratutako *Euskalerraren Yakintza* lanaren barruan. Bilduma hori, ez dugu artikulu honetan azterten.

Aita Donostiaren kantutegiaren lehenengo edizioa Union Musical etxeak argitaratu zuen *Euskal Eres Sorta* izenburupean. Bertan 393 transkripzio jaso ziren. Edizio horren ostean, Aita Donostiak doinu berriak argitaratu zituen Baionako *Gure Herria* aldizkariaren eranskinean. Bere heriotzak *Euskal Eres Sorta* lanaren bigarren argitalpena egiteko proiektua bertan behera utzi zuen. Proiektu horretan, abesti horiek eta gerora bildutako beste batzuk argitaratzeaz gain, testu osoak eta doinu bakoitzari buruzko datuak emateko asmoa zuen. Aita Donostia hil eta gero, Jorge de Riezu *Obra musical* (12 liburuki Aita Donostiak egindako konposizioekin) eta *Obra literaria* (5 liburuki Aita Donostiaren musika-idatziekin) argitaratu zituen, eta Donostiak bere bizitza guztian zehar jasotako doinu guztiak bilduko zituen *Cancionero Vasco* kantutegia argitaratzeko materialak prestatu zituen. Riezu hil eta gero, Eusko Ikaskuntzak argitaratu zuen azkenean kantutegia 1994an. Argitalpen honetan 2.142 doinu bildu ziren lau liburukitan banatuta. 1994ko edizio hau artikulu honetan azterten duguna da.

1. AZKUEREN ETA AITA DONOSTIAREN LANA: AURREKARIAK ETA SUPOSAMENDUAK

Bi autoreen ekoizpenera hurbiltzerakoan, batez ere kantutegietara, baina baita autoreen lan teorikoetara ere, euskal herri-musika tradizionalaren batasuna erabat onartzen dutela azpimarratu nahi dugu hemen². Batasun hori modu bikoitzean adierazten da: lurralde-esparru osoa barruan hartuta eta kohesioa duen korpus moduan ulertuta.

1.1. Aurrekariak

Batasun-ikuspegi hau behar den moduan kokatzeko, komeni da ikustea Azkuek eta Donostiak ikuspegi hori lehenengoz ezarri, edo aldiz, aurreko autoreen bideari jarraituz, ikuspegi hori erabat gauzatu zuten lehen egileak diren.

Askotan defendatu ohi da euskal musika tradizionalaren lehen biltze-lana lztuetak egin zuela *Gipuzkoako dantza gogangarren kondaira edo historia* (1824 eta 1826) izenburupean argitaratuz. Carmen Rodríguez Susok oraintsu egindako lan batean³, aurreko hori zalantzan jartzen du argudio sendoekin. Autore horren ustez, lztueta ez zen biltzaile folklorikoa berez, irudi horrek izan ohi dituen baldintzak ez baitzituen betetzen: kanpoko egiletza (autorea aztertzen den gizarte-ingurutik kanpokoa izatea) eta kontserbazio-asmoa (esku-hartzea saihestuz)⁴. Lehenengoari dagokionez, lztueta bera dantzaria zen: ikerketa-objektuarekin nahasi egiten zen beraz. Eta, bigarrenari dagokionez, bere asmoa ez zen tradizioak une horretan zeuden bezala gordetzea, errepertorioa berrezarri eta araztea baino. Izan ere, euskal foru-gizartea, eta zehazki Gipuzkoakoa, Espainiako Borboien zentralismoaren eta une hartan gertatzen ari ziren aldaketa politiko eta sozial sakonen mehatxupetik babestu nahi zuen. lztueren lanean ez dira dantzak eta horien musika deskribatzen soilik, etengabe moralizatzen dira, hauek modu arau-emailean aurkeztuz, eta haien narriadura kontsideratutakoa salatuz.

lztueta, zentzu zabalean Azkueren eta Donostiaren lanen aitzindarietako bat dela pentsatu badaiteke, aipatu berri ditugun parametroak oinarri hartuta, ezin da aurrekari bezala hartu zentzu hertsian: ezin da biltzaile folkloriko moduan ulertu, eta ezin zaio ikuspegi bateratua esleitu. Hala ere, lztuetaren lanean, Azkuek eta Donostiak beranduago ikuspegi berrieekin jorratuko zuten horren hazia dago:

2. Azkueren musikari buruzko idatzi teorikoak gutxi dira (musika-ekoizpenari lotuta hiru hitzaldi prestatu zituen); Donostiak, aldiz, euskal musika-folkloreari buruz literatura-korpus zabala sortu zuen.

3. *Charles Bordes en "el oasis". El cancionero folklórico y la música litúrgica en el País Vasco como reflexión historiográfica*, argitalpen prozesuan.

4. Horrek ez du esan nahi kontserbazioari lotuta ez dauden asmoak baliagarriak ez direnik edo aztertzen den gizarte-inguruko partaide diren egileak seriotasunez hartu ezin direnik. Hemen esaten dena da lan horiek ezin direla folkloriko moduan hartu ikuskera klasikoaren arabera. lztuetaren kasuan argi dago gainera bere lanak ez zuela euskal doinuen bilketa abiatu. Zenbait hamarkada geroago hasi ziren bildumak jarraitasunez agertzen, eta ez Hegoaldean, Iparraldean baizik, testuinguru politiko eta sozial erabat ezberdinean (estatu frantziarraren zentralizazioa zela eta ez zegoen inolako errebindikazio foralik).

musikaren eta nortasun-aldarrikapenen defentsaren arteko lotura. Oraindik foralistas iztueta-engan, baina aldarrikapen nazionalista bihurtuko zirenak. Horren froga da Iztueta zein Azkue eta Donostiaren bildumek nortasunarekiko ardura handia zuen administrazio publikoaren laguntza izan zutela.

Azkue eta Donostiaren folklore jardueren aurrekaritzat positiboki har ditzakegunak Madame de la Villéhélio (*Souvenirs des Pyrénées*, 1869) eta Julien Sallaberry (*Chants populaires du Pays Basque*, 1870)⁵ dira. Iztueta-aren inguruan adierazitako bi baldintzak betetzen zituzten, eta bien kantutegietan seriotasun intelektuala nabaritzen da, baita oinarritzko aparatuko kritikoa ere (Sallaberryrenak, gai linguistikoetan zentratua, bere egilea erreferentziako autore bihurtu zuen). Dena den, autore horiek ez zuten oraindik euskal herri-musikaren batasun-ikuspeirik erakusten.

Batasunaren alderdi horri lotutako aurrekari bat aurkitzeko Charles Bordes autore frantsesarengana jo behar dugu. Autore horrek euskal musikaren batasuna modu serioan hartu zuen kontuan, nahiz eta nazionalismoaren logikarekin lotu ez. Hasteko, ikuspuntu geografikoaren aldetik, Frantziako Hezkuntza Ministerioari lana egiteko laguntza eskatzerakoan, Espainiako alde bisitatzeko asmoa agertu zuen eta horretarako baimena lortu zuen; nahiz eta gero gehien bat Zuberoan aritu⁶. Baina batez ere autore horren aktibismoak erakarri zuen XX. mendearen hasierako hegoaldeko euskal folkloristen belaunaldia, Rodríguez Susok goian aipatutako lanean ondo adierazten duen moduan. Bordesek folkloreak azterketa musika erlijiosoa duintzeko proiektu zabalagoaren barruan sartu zuen lehenengoz. Modu horretan, herri-musikari beste koherentzia bat eman zion. Bordenen oinarriko ideia musika erlijioso ona kontsumoko eta kontzertuko musika garaikideak bereiztu behar zela zen, iraganean zuen sintaxi modala berreskuratuz. Era berean, herri-musika, polifonia errenazentistaren eta kanta

5. Frantziako folkloristengan izandako eraginagatik Humboldt filologo alemanaren lanak aipa daitezke aurrekari moduan. 1799 eta 1801 bitartean egon zen Euskal Herrian, izaera etnografikoko musika-erreferentzia interesgarriak utziz. Horrez gain, Agosti Xahok 1844 eta 1852 urteen bitartean egindako kanta-bilketak aipatu daitezke. Berak sortutako *L'Ariel* egunkarian argitaratu ziren, tresna kritikorik gabe, baina asmo folklorista erakutsiz. Sasoi berean, Jean Duvoisin *Collection de chants basques* lana prestatu zuen, 1857an Francisque Michelek bereganatu zuena *Le Pays basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique* libururako. Abestien sailkapenari buruz hitz egiten duen lehenengo lana da (literaturan enfasia jarritz). 1869koa da Lamazouren *Cinquante Chants Pyrénéens* koadernoak. Bertan euskal kantu batzuk euskaldunak ez diren beste batzuekin argitaratu ziren. Hurrengo euskal kantutegi gehienak, XIX. mende amaierako bilduma heterogeneoak dira, Hego Euskal Herrian argitratuak. Hiriko gizartearen momentuko kantuen eskaria asetzeko argitratuak, aparatuko kritikoa edo filologikorik gabe eta partituras erabilera horretarako egokiturik, arrakasta editorial handia izan ziren.

6. Euskal herri-musikarenganako bere interesa 1885ean hasi zen, Parisen "Txoriñoa kaiolan" abestia entzutean. Horrek Euskal Herrian kultura-eginkizun ofiziala burutzeko laguntza eskatzera bultzatu zuen. Eginkizun hori 1889 eta 1890 urteen bitartean burutu zuen, eta hori izan zen Bordes eta Euskal Herriaren arteko harreman luze baten hasiera. Lan horretatik *Archives de la Tradition Basque* atera zen, ahots eta pianorako harmonizatutako hurrengo abesti-bildumen argitalpenaren oinarria: *Dix cantiques populaires basques en dialecte souletin* (1891), *Douze Noël's populaires basques en dialecte souletin* (1897), *Dix danses, marches et cortéges populaires du Pays Basque Espagnol, Douze chansons amoureuses du Pays Basque Français* (1898) eta *Kantika Espiritualak: dix cantiques basques anciens (dialecte souletin)*.

gregorianoaren balorazio positibo berberaz gozatzea ahalbidetzen zuen, betiere egitura modala erakustekotan. Musika erlijioso eta herri-musika lehengoratzeko programa berean sartuta, joera integristetan oinarritutako hegoaldeko euskal autoreen gurariei erantzuna eman zien.

Bordesez, *La musique populaire des Basques* (1899)⁷ lanean, *Enquête Fortoul-en* sailkapen funtzionalerako proposatutako irizpideak onartu zituen, gerora, aldaketa batzuekin bazen ere, Azkuek eta Donostiak haien kantutegietan bildutako doinuak sailkatzerako orduan aplikatuko zutena⁸. Berak jasotako euskal kantuen analisia egin ostean, bost kategoria bereiztu zituen Bordesez: erlijiosoak, Gabonetakoak, narratiboak, amodiozkoak eta satirikoak. Euskal abesti folklorikoen musika-ezaugarriak buruz ere idatzi zuen. Ikerketa gregoriano solesmenseak oinarri hartuta, lau maila bereiztu zituen (ez dute ikuskera historiografikorik adierazi nahi). Lehenengo mailan kokatu zituen kantez kanta gregorianoaren oinarriak erakutsiko lituzkete, erritmoari zein modalitateari dagokionez. Bigarren mailan modu maior eta minorren sarrera agertzen da, baita koadratura metrikoarena ere. Hirugarrenak tonalitate modernotik hurbil dagoen garaiera-sistema eta koadratura metriko nabarmenagoa erakusten du. Azken maila XVIII. mendean martxa-abesti itxuran agertzen diren “ezaugarri konbentzionalak” erakusten dituzten kantuek osatzen dute. “Kronologia” horretatik kanpo, Bordesez kafe-kontzertuko abestiak eta dantzak kokatu zituen, hutsal moduan hartzen zituenak (elizako musikaren lehia ziren). Errepertorio gregorianoa eta abesti folklorikoa parekatzea, horiek bereizten dituzten alderdi guztiak alde batera utzi (testuinguru funtzionala, instrumentu-laguntza, hizkuntza, testuaren edukia, erritmoa, tinbrea, etab.) eta horien artean egon zitekeen antzekotasun bakarra nabarmentzea (herri kantu batzuen izaera ez-tonala), bere sasoiaren nabaritzen zuen gogortasunaren aurrez aurre iraganerantz gizarte errugabearen nostalgia proiektatzearen ondorio zen. Horrela, lehenbiziko iragan horren agerpen guztiak parekagarriak egiten zitzaizkion.

Azkuek 1896ko udan Bordes ezagutu zuen. Berarekiko harremana erabakigarria izan zen Azkuek herri kantuak biltzeko jardura bizkortzeko eta eginkizun horri forma konkretua emateko. Bordesez 1899an argitaratutako testutik ideia asko hartu zituen Azkuek, Bilbon 1901ean eman zuen hitzaldian ikus daitekeen: errepertorio zuberotarraren lehentasuna –modalena, arkaikoena–, errepertorio folklorikoa musika berria konposatzeko material moduan erabiltzearen defentsa, banda-musika eta “hiriko musika herrikoia” eraso, organisten eta musika erlijiosoaren egoera makurrari buruzko digresio korporatibista, etab.

7. 1897an ospatutako *Tradition au Pays basque* jaietako aktetan argitaratu zuen Bordesez hitzaldi hau (Bordesez berak antolatu zituen jaiak Donibane Lohizunen, *Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire*ren bitartez) Euskal Herrian biltze-eginkizuna hasi eta zenbait urtera.

8. *Enquête*-a Frantziako bilketa-lan nazional proiektu handi baten barruan sartzen zen. 1852an agindu zuen Fortoul Instrukzio Publikoko ministroak, eta historialariek, filologoek eta literatoek kudeatu zuten. Frantziako herriko klaseen literatura nazionala sortzeko helburuarekin garatu zen, eta, apurka-apurka, musikaren garrantzia ere onartu zuen. 1860ko eta 1870eko hamarkadetan, proiektua gelditu zela ikusita, konresponsal batzuek, haien artean Villéheliok eta Sallaberryk, haien materialak sorlekuan argitaratu zituzten, modu independentean.

Bordesekin izandako harremanak Azkuek musikaren alde behin betiko interesa izateko bultzada izan ziren⁹.

1. 2. Batasun-ikuspegia

Bordesek euskal herri-musikaren batasuna gain hartzen zuen hurbilketa burutu bazuen ere, ikuspegi hori bere osotasunera eraman zutenak Azkue eta Aita Donostia izan ziren. Ikus dezagun honek zer esan nahi duen.

Lehenengo eta behin, batasun geografikoa da. Bi autoreek pirinioen bi alde-etan materiala osotasun-asmoarekin bildu zuten, ordura arte ez bezalako lurralde-zabaltasun batekin: landako Euskal Herri osoan bildu zituzten kantak. Zehatz esanda, Azkuek 213 herritan jaso zituen kantutegian argitaratutako ahaireak (egokiago esanda, jatorriz 213 herri ezberdinetako pertsoneri jaso zizkien, asko Bilbon bertan zeuden adinekoei jaso baitzizkien. Hori, dena den, ez zuen kantutegian adierazi. Bertan ez da aipatzen zein kantu jaso zituen informatzaileen sorlekuko herritik kanpo eta zeintzuk kantarien sorlekuan). Herri guztietakoak ez, baina jatorriz inguru euskalduneko eskualde guztietako pertsonekin lan egin zuen (erreferentzia moduan Euskaltzaindia/Sidaeco 1979 daukagu), Plentzia-Mungia eskualdea izan ezik. Datu hori bitxia da, hain zuzen ere, Donostiaren bilduman inguru euskaldun horretako abestiak agertzen ez direlako (autore horrek 221 herritako doinuak bildu zituen). Hala ere, bi kantutegietan inguru geografikoak intentsitate desberdinarekin lantzen dira. Bietan kantarik gehienak Nafarroan jasoak dira, baina Donostiaren kantutegiaren kasuan besteeikiko ezberdintasuna askoz nabarmenagoa da¹⁰. Donostiak ondoren Iparraldean jaso zituen kanta gehien (batez ere Lapurdin). Hegoaldeko beste lurraldeetan jasotako kantak ez dira oso ugariak. Gipuzkoakoak badira gehiago, baina Bizkaian jasotakoak gutxi dira. Arabako ia probintzia guztia erdalduna zenez, jasotako kantak oso gutxi dira bi bildumetan. Azkuek oster, Bizkaian eta Gipuzkoan kanta ugari jaso zituen (gehiago Bizkaian), eta ez hainbeste Iparraldean.

Bigarren, batasun geografiko horrek nazio kontzeptura eramaten du. Nazio baten "berezko" lurraldea da. Haientzat ez zen kontzeptu artifiziala. XIX. mende asaldatuaren amaieran¹¹ mugimendu foralistak euskal aldarrikapen nazionalistei bide eman zien. Horrela, lehenago Euskal Herriak Espainiako estatuaren barruan zuen erregimen berezia legitimatzeko aipatzen ziren berezitasunak, osagai definitzaile nazional bihurtu ziren, espainiar eta frantziarren aurrez aurre. Hala ere, esan

9. Azkueren musika-prestakuntza seminariokoa eta geroko prestakuntza berantiar eta irregularra zen. Bordesekin hartu-emanetan egon ondoren, 1904an Pariseko Schola Cantorum-ean (Pariseko kontserbatorio laiko eta errepublikarrari aurre egiteko Bordes eta Vincent d'Indy-k sortua) modu informalean onartua izatea lortu zuen. Donostia, aldiz, musikaria, konpositorea eta musikologoa zen, ordura arteko aipagarrienetakoa, ez Euskal Herrian bakarrik, baita Espainian ere.

10. Jose Luis Ansorenaren Aita Donostiari buruzko biografiaren (1999) 295. orrialdean probintzia bakoitzean jasotako ahaira kopurua adierazten da.

11. Liberal zentristen eta karlista absolutista erregionalisten arteko borroka, lehenengoen garai-penarekin; foruen galera, industria-iraultzaren hasiera eta horrekin batera Euskal Herriko inguru batzuetan ideia sozialisten hedapena etab.

behar da XX. mendearen hasierako panorama politikoa nahiko konplexua zela Euskal Herrian: karlistak, integristak, sabindarrak, liberalak, sozialistak, Euskalerria Elkarteak.... Bi mutur agertu ziren: 1) Espainiako proiektu nazionalen sartu nahi zuten alderdiak (sozialistak, dinastikoak, karlistak...) eta kultura-proiektuak (98ko belaunaldiko euskal idazleak, hala nola Unamuno); eta 2) euskal bokazio eskusiboko mugimendu sabindarra. Alderdi politikoa horiekiko leialtasunetik kanpo, herritar askoren artean nolabaiteko euskaltzaletasuna eta erregionalismoa nahiko hedatuta zeuden, kontzientzia nazionaletik batzuetan hurbilago eta beste batzuetan urrunago. Esparru euskaltzale horretan kokatzen ziren euskal musika aztertu zuten autore gehienak. Autore horiek euskal kultura eta modernitate lotu, euskara normalizatu, hezkuntza euskaraz garatu, euskal ikerketak hedatu eta euskal bokazioko arte- eta kultura-adierazpenak sortu nahi zituen mugimendu baten barruan kokatzen ziren. Euskalduna zen guztia suspertzeko, maila teorikoan behintzat, jatorriak berreskuratzea bilatzen zuten. Modu honetan, antzinako euskal musika berreskuratzea eginkizun garrantzitsua bihurtu zen. Bada, testuinguru horretan kokatzen dira Azkueren eta Aita Donostiaren kantutegiak.

Hirugarren, aztertutako musika tradizionalaren batasuna zehazten duen beste osagai bat da abesteko erabiltzen den hizkuntza euskara izatea. Gure egileen arabera euskal abestiak landa-inguruko informatzaileengandik jaso eta testua euskaraz zutenak ziren. Izan ere, jatorria oso garrantzitsua zen haientzat, eta jatorri hori hobekien adierazten zuena euskara zen. Batasun-ezaugarri horrek toki deseuskaldunduetan ageri zen gaztelaniazko eta frantsesezko musika baztertzeko, azken hori ez zelako berezkozat hartzen. Baita euskal hiztunen inguruaren barruan gaztelaniaz edo frantsesez abesten ziren kantuak ere¹².

Batasun-ikuspegi hau, euskal herri-musika barne ezaugarri batzuek definitzen duten korpus kohesionatua bezala ulertzeak osatzen du. Euskal musika aztertzean, ez ziren jatorri geografikoaren araberrako bereizketarik ezarri; ezta Azkue eta Aita Donostiaren kantutegietan doinuak aurkezterakoan ere. Bi egileen kantutegiak, bilduma zorrotzak diren aldetik, ahairu bakoitzaren jatorria adierazten dute, eta herrien aurkibidea gehitu. Baina egileek ez zuten jatorri hori sailkatzeko eta antolatzeke osagai moduan kontuan hartu (Aita Donostiaren *Cancionero Vasco* lanaren edizio modernoan, dantzen blokeari lotuta, antolaketa geografikoa agertzen da). Azkue eta Donostiaren idatzietan (garai horretako gainerako autoreen idatzietan bezala), euskal herri-musika, berezko entitatea duen zerbait bezala ulertzen da. Entitate batu horren inguruan antzinatasunari eta originaltasunari buruz teorizatu zuten. Eta, nola ez, ezaugarriari buruz. Izan ere, euskaraz gain, musikak zenbait ezaugarri bete behar baitzuten euskal-herri musika jatorri moduan kontsideratua izan ahal izateko (nahiz eta garaiko idatzietan ezaugarri horiek argi zehaztu ez).

Lau batasun-ikuspegi hauek irmoki teilakatu egiten dira emaitza oso nabarmena emanez. Hori dela eta, ez da harriztekoa Azkue eta Donostiaren kantutegiak ikuspegi horrekin inplikaturik zeuden erakunde publikoetatik laguntza handia

12. Hala ere, bai Azkueren bai Aita Donostiaren bildumetan (1994ko edizioa) badago salbuespenik. Azkuek gaztelaniazko abesti horiek euskaratzeko lana ere egin zuen. Hala ikus dezakegu Turtziozen bildutako hiru ahairerekin (*Cancionero* liburuaren 225., 236. eta 249. orrialdeetan).

jaso izana. Bi lanek erakunde publikoen bultzada jaso zuten (hegoaldeko lau euskal probintzietako diputazioak), ordainsari ekonomiko handidun lehiaketaren bitartez. Hori 1912an gertu zen. Dirulaguntza horrez gain, Bizkaiko Aldundiak kantutegien argitaratzea finantziatu zuen neurri handi batean. Azkueren kantutegjaren kasuan gainera, argitalpen prosezua konplexua, luzea eta oso garestia suertatu zen. Dirua Bizkaiko Aldundiko Euskal Kulturaren Batzordearen aurrekontutik atera zen (EAJk 1917an hauteskundeak irabazi ondoren sortua). Halako inbertsio ekonomiko handia, kantutegiek administrazioarentzako zuten garrantzia erakusten duen beste datu bat da. Bestalde, doinuak harmonizatu gabe aurkeztuten duten lehen argitalpen aipagarriak izateak *Cancionero Popular Vasco* eta, neurri txikiago batean, *Euskal eres sorta* (edizio xeheagoa eta jasotako doinu kopuru txikiagoa kontuan izanik) benetako monumentu bezala pentsatu zirela adierazten du, eduki zezaketen erabilera praktikoa gaindituz.

1.3. Musika eta lurraldeari buruzko oharra

Azkue eta Aita Donostiaren lanetan musika eta lurraldearen arteko lotura nola ematen den ikusi ahal izateko, gaur egun, herri indigenen eskubideei buruzko eztabaidetan, lurraldearen artean egiten den bereizketa erabilgarria izan daiteke (Berraondo, 2006). Gure helburuari begira beharrezkoak ez diren zehaztapen guztiak alde batera utzita, “lurra” “inguru geografikoa” dela esan daiteke, herri indigenari dagokiona, edo euskal nazionalistarentzat, euskal herriatarrei dagokiena. “Lurraldeari” buruz hitz egiterakoan, inguru geografiko hori kontuan hartzen da, baina ez baliabideen esparru bezala bakarrik, autogobernu-eskubideak gauzatzen diren jurisdikzio-espazio bezala baizik. Eta, hemen bereziki interesatzen zaigun moduan, erreferente sinboliko bezala. Hau da, gizar-te eta kultura-bizitzari lotutako espazio bezala. Espazio horrekin lotura historiko eta espiritualak mantentzen dira, eta horiek galtzekotan, kultura-identitatea bera larriki zauritzen da. Lurralde kontzeptu honetarako, materiala ez dena da aipagarriena, nahiz eta materialean oinarrituta egon. Ulerkera horretan, kultura-fenomeno bat, esaterako musika, herri batean sortzen denean, bere lurraldearekin, lekuekin eta horiekin erlazionatzeko moduekin lotura zehatza du. Lurralde horretan oinarritutako eta lurralde horrek eta bertako bizipenek egituratutako musika da. Horrek musikari esanahi sinboliko handia gehitzen dio.

Lan honen helburu zuzena ez da gai hori Azkueren eta Donostiaren biltze lanetan sakon aztertzea. Baina ohar bat aurkeztuko dugu hipotesi moduan: haien kantutegietan, euskal herri-musikaren ulerkerari dagokionez, musikaren eta antzinatiko euskal lurraldearen arteko lotura inplizituak daude. Hauek euskal identitatearen eta okupatu eta berezkozat hartzen den lurraldearen arteko loturan oinarritzen dira. Hemen ez gara saiaturiko hipotesi horren sendotasuna frogatzen. Baina hipotesia formulatzea bidezkoa dela erakusteko, Azkueren baieztapen batzuk ekarri nahi ditugu hona:

No porque una melodía sea de memoria sabida por todo el pueblo merece desde luego llamarse popular (...) Es preciso que esté sellada con el sello que puso el pueblo a nuestras melodías, cuando allá en su relativo aislamiento se oreaba libremente su espíritu en estas montañas (Azkue: 1901, 15 eta 16).

Tonu erromantikoarekin, hurrengo hau esaten da: herriak bere kantetan jarzen duen benetakotasun ikurra lurralde zehatz batean aireztatzen dena da, lurraldeak berak egituratu eta babestua, bertako mendietakoa. Ildo beretik doaz Donostiaren ondorengo hitzak: “Cásanse por modo admirable la música y el paisaje vascos, relación íntima ésta que saben percibir las almas delicadas, capaces de emociones finas” (Donostia: 2004, 23)

Gascueren (1913) idatziek euskal musikaren jatorriaren eta originaltasunaren inguruan piztutako polemikak ere musikaren eta lurraldearen arteko lotura-garamatza (nahiz eta hemen “lurraren” dimentsioa gehiago azpimarratu). Egile horrek euskal herri-musikaren jatorri atzerritarra defendatzen zuen testua argitaratu ostean (Gallop autore ingelesak ere iritzi bera erakutsi zuen), autore askok erantzun gogorrak jaurti zituzten. Haien artean Aita Donostia eta Azkuerenak gailentzen ziren. Horrek erakusten du, herri-musika Euskal Herrian entzutea garrantzitsua izateaz gain, musika hori antzinako herritarren eskutik lurraldean bertan sortua izatea funtzezkoa ulertzen zutela. Jarrera hori Azkueren eta Donostiaren bildumak saritu zituen epaimahaiaren epaian ere ikusten da (zehatz esanda Bizkaikoan, erabakia gehien justifikatzen duena). Erabakia hartzeko, epaimahaiak lehiakideek aurkeztutako ahaire guztiak lau taldetan sailkatu zituen, kalitate handienetik txikienera. Azken taldean doinu ‘baztertuak’ sartu zituen, “en las que se contienen las que nos parece tienen un origen exótico y las que, textualmente o con ligeras variantes, han sido publicadas ya en otras colecciones¹³.”

2. AZKUE ETA AITA DONOSTIAREN BILTZE-LANEN TRASZENDENTZIA

Azkue eta Aita Donostiaren kantutegiak oinarritzko lanak dira euskal herri-musikarako. Horrekin ez dugu esan nahi kritikarik egin gabe onartu behar direnik, lan kanonikoak balira legez. Aitzitik, analisi kritikoa egin behar dela uste dugu, eta artikulu honetan hori egiten saiatuko gara. Kritika egiteko unean, alternatibak proposatzerakoan, bi autoreen lana, iraganean, baina baita gaur egun ere, funtsezko erreferentzia dela nabarmendu behar da.

2.1. Kantutegiak, euskal herri-musikari buruzko lehen eztabaidetarako erreferentzia

Bilketa lanak, euskal kultura birbaloratze prozesuan pisu garrantzitsua izateaz gain, eta pertsona asko euskal kulturari buruzko kontzientzia lortzea posible egiteaz gain, eztabaida eta teorien iturri ere izan dira. Zentzu horretan, XX. mende hasierako eztabaidak oso biziak izan ziren, gaur egun desitxuratu edo birkokatu badira ere. Batez ere bi gai oinarri zituztela (egia esan, bata eta bestea nahasi egiten dira): 1- herri-musikaren jatorria eta antzinasuna eta 2- bere originaltasuna zehazten duten ezaugarriak.

13. Bizkaiko epaimahaiaren erabakia hemen argitaratua: *Euskal Herriaren alde*, 1916, 322-325. or.

Eztabaida horien lehen bertsioetan, Europako beste kantutegi batzuekin azterlan konparatuak egin ziren, agian garai hartan European puri-purian zegoen musikologia konparatuaren eragina zela eta. Izen horren bidez, musika etnikoa aztertzeko erabiltzen zen metodo analitiko sintetikoari aipamen egiten zaio. Metodo hori musika-kultura desberdinen artean antzekotasunak eta desberdintasunak ikusteko aplikatzen zen, eta, batez ere, horien bilakaera irudikatzen. Euskal Herrian, dena den, ahozko tradizioko herri-musikaren azterketa esparru zabalagoaren barruan sartuta zegoen, hala nola etnografiaren barruan, eztabaida horretan musikari gutxi partu hartu zutelarik. Hala ere, lan horien mugak eta aspaldi gaindituak dauden ikuspegiak gorabehera, euskal zirkulu intelektualetan eragin garrantzitsuak izan zituzten, eztabaida sutsuak piztu araziz¹⁴.

Lehenago idatzi dugu euskal herri-musikaren jatorri eta antzinatasunari buruzko eztabaidaren inguruan. Musikaren ezaugarri buruzko garaiko eztabaida eta lanak sakonagoak dira. Azkuek eta Donostiak (azken hau, egile guztien artean pisurik handiena duena) parte hartu zuten azterketa horretan, baita beste autore batzuek ere, haien artean Gallop eta Madina nabarmendu ditzakegularik. Metodologia konparatuaren arabera, euskal musikaren eta European ahozko tradizioa duten beste musika batzuen artean antzekotasunak aurkitu bazituzten ere, euskal musika Espainiako musikatik argi eta garbi bereizten zela nabarmendu zuten autore guztiek. Horrela, Euskal Herria ekialdeko musikaren eragina ez duen zibilizazio europarraren hegoaldeko muga zela adierazi zuten. Espainiako folkloreakin bereizketa argia ezarri zen beraz.

Autore hauek musika silabiko eta lelorik gabeko bati buruz hitz egin zuten. Bordesez adierazitako gregorianoaren eta herri-musikaren arteko lotura onartzen zuten (tesi horri ia mende batez eutsi zitzaion Espainiako musikologian), Donostiak euskal herri-musikak bereganatutako moduak espainiakoak bereganatutakoen ezberdinak zirela zehaztuko bazuen ere. Euskal kantutegietan jasotako ahaiare gehienak tonalak direla onartzen zuten arren (gehienak maiorrak), kasu askotan antzinako modalitateen transkripzio modernoak direla esango zuten. Erritmoari dagokionez, gregorianoaren influentzia erritmo askean garatzen diren ahaiaretan ikusten zuten. Horrez gain, egitura erritmiko aske eta pultsatu-metrikoren arteko trantsizio egoeran dauden kantu batzuk somatu daitezkeela adierazi zuten. Erritmo metrikoan kokaturik, horren sinboliko eta polemikoa suertatu zen 5/8 konpaseko zortzikoaren inguruan garatu zen eztabaida handia bereziki nabarmendu egin behar da, horren inguruan idatzi ziren orrialde kopuruagatik bederen. Era berean, autore hauek agerian jarri zuten euskal herri-musikan ager-

14. Horri lotuta, nazionalismoaren tesiak erraz lotzen ziren Alemaniako eskola historiko kulturalaren postulatu difusionistekin eta perspektiba horren eragin sakona izan zuten euskal herri musika aztertu zuten egileek. XX mende hasierako aipatutako eskolak "zirkulu kulturalen" tesia defendatzen zuen. Hau da, kultura guztiak nukleo gutxi batzuetatik garatu zirela, gero, herri bakoitzak bere arrazaren araberrako ezaugarri bereziak gehitu zitzielarik. Ikerketa konparatiboen bitartez, kulturen primitibotasunaren arabera, kultura bakoitzaren antzinatasun erlatiboa zehaztea posible izango zela uste zuten. Tesi horren arabera, atzeraldiko lurraldeetako fenomenoak lurralde irekikoena baino lehenagokoak lirarteke. Euskal Herriaren kasuan, atzeraldiko lurraldeak mendiak izango lirarteke, bertan bizi ziren baserriar eta bordariek. Modu honetan, baserriarra, jatorrizko euskaldunaren eredu moduan hartu zuten.

tzen diren amalgama konpasen ugaritasuna (*Ezpatadantzaren* 6/8+3/4 konpasa kasu), kantu eta doinu gehienak egitura metriko bitar eta hirutar sinpleetan gartzen direla onartu arren. Azkuek hasiera anakrusiko karakteristikoari buruz (batez ere txisturako doinuetan) eta doinuak parte indartsuan bukatzeko joerari buruz hitz egin zuen baita (bi ezaugarri hauek abesti espainoletatik bereiziko lituzkete euskal doinuak). Eta Donostiak abestien forma musikala aztertzeari ere ekin zion, eta euskal herri-musikan ABA estruktura nagusi direla ondorioztatu zuen.

XX. mendeko lehen hamarkadetako euskal musikaren ezaugarri buruzko eztabaida indartsu hori behera egin zuen gero, bestelako ikerketa etnomusikologikoei bide emanez. Gaiari eutsi zioten geroko testuen artean euskal antropologjari buruzko jardunaldietan Francisco Escuderok 1971n emandako hitzaldia aipa dezakegu: *Peculiaridades morfológicas de la canción popular y de la música vasca*. Hitzaldian, ia halabeharrezkoa zen, adibideak Azkue eta Donostiaren kantutegietatik hartu zituen. Orobat, aipatzekoa da txistularien artean hirurogeiko hamarkadatik aurrera zortzikoari buruzko eztabaida berriz ireki zela. Eztabaida eta polemika horri Karlos Sánchez Equizak (1991) nolabaiteko itxiera eman zion. Gerora azterketa zorrotzetan euskal herri-musikaren ezaugarri buruz, musika hori berezko entitate moduan hartuta, gehiago idatzi ez izanak, eginkizun horren ezinezkotasuna agerian uzten du¹⁵. Baita euskal azterketa etnomusikologikoetan ikuspegi-aldaketa egon dela ere, euskal herri-musika zer den definitzea oso gai problematikoa dela egjatzaten duena.

Aurreko horretatik Azkueren eta Donostiaren lanek garrantzia galdu dutela ondorioztatu behar al da? Guk trszendentzia nabarmena mantentzen dutela uste dugu, eta eginkizun berrietarako erreferentzia esanguratsua direla. Baina, horretarako, ezinbestekoa da kritikaren iragazkitik igarotzea.

2.2. Azkue eta Aita Donostiaren lana modu kritikoa hartzea

Inoiz ez gairiditutako hedadura geografikoa eta numerikoa dela eta, Azkue eta Donostiaren kantutegiak, Euskal Herriko ahozko tradizioako herri-musikaren inguruan gaur egun dauzkagun bildumarik osatuenak dira. Baina, egia da, muga batzuk badituzte. Sánchez Ekizak (2003) adierazten duen moduan, gaur egungo etnomusikologiaren ikuspegitik egindako begiradak bere alderdi epistemologikoak kritikatu besterik ezin du egin: produktuan modu eksklusiboan oinarritzea eta ez sormen-prozesuan; kasu askotan biltze-unean euskal herritar gehienek benetako gizarte-egoera islatzen ez zuten produktuak hautatzea; musika, gizarte-bizitzan parte hartu eta gizarte hori eratzen duen osagai dinamiko bezala behar zen beste ez baloratzea (bildutako datu gehienak testuingururik gabe eskaintzen dira) eta musika-egitearen gizarte-praktikan esanguratsuak izan daitezkeen musikaz kanpoko osagaiak behar zen moduan kontuan ez hartzea. Azkueren lan egiteko era, batez ere zahar-egoitzak bisitatuz, errepertorio baten dekadentzia eta galzoria bizitzen egotearen uste sendora egokitzen zen. Horrek, lana herritarren seg-

15. Orainsu egindako dibulgazioako argitalpen batzuetan iraganean defendatutakoa modu presentista eta akritikoa berrartzen da.

mentu zehatz batera mugatu zuen, euskal herri-musikaren ikuspegi partziala eskainiz.

Azkuek ia beti kantariaren izena eta bere sorlekua adierazten ditu. Donostiaren *Cancionero Vasco* lanean (1994ko edizioa) informatzailearen jatorri lekua ere adierazten da, baita non bildua dagoen eta kantariaren izena (beti ezin izan da informazio osoa eman, baina ahal izan den guztietan horrela egiten da). Horrez gain, bilketaren data eta aurrerago aztertuko ditugun beste alderdi batzuk aipatzen dira kantutegian. Baina lan horietan ez dira abestien inguruabarrak jasotzen kasu askotan (noiz abestu ohi zen etab.), ezta interpretatzenak ere (adina, herri desberdinetan bizi izan ziren, ahaire horiek irakatsi zizkietenak nortzuk eta zein inguru geografikokoak ziren, zer lanbide izan zituzten, herriko bizilagunen ustez zer-nolako kantariak ziren...) ¹⁶. Grabaziorik ere ez dagoenez (metodologia hori ia ezinezkoa zen garai horretan oso garestia baitzen), autoreen transkripzioen fideltasuna noraino iristen den jakitea ezinezkoa egiten zaigu.

Azkueren lanean materialetan esku hartu izana ere kritikatu daiteke (eskuhartze horiek txikiak izan arren). Hala ere, adierazi beharra dago, garai horretan Europar egindako lanetan horrela jokatzeko ohiko jarrera zela. Zentzu horretan, ona izango litzateke aurreko ataletan burutu dugun Azkue eta Aita Donostiaren kantutegien kokapen historiko eta geografikoa, beste lurralde batzuetan garai horretan egindako kantutegi garrantzitsuak barne hartzen dituen beste kontestualizazio batekin aberastea. Honekin, lan honen osagarri izan daitezkeen beste ikerketa batzuetan burutu daitezkeen zeregin baten iradokizuna egiten dugu.

Azkueren kantutegira itzuliz, egile honek, jatorriari buruzko bere ikuspegi puristatik abiatuta andeaturik zeuden osagaiak erreformatu nahi izan zituen. Izan ere, bere asmoa ez baitzen materialen bilduma hutsa egitea, euskaldunak duintzea eta bertako kultura eta hizkuntza indartu eta berrezartzea baizik. Azkuek adierazi egin zituen egindako aldaketa batzuk. Hala ikus dezakegu, esaterako, bere kantutegiko 470, 477 eta 498. zenbakietan. Testuak aldatzeaz gain, kasuren batean, Azkuek melodiak ere aldatu zituen, eta horren berri transkripzioen ondoren idatzi zituen oharretan eman zuen. Horrela gertatzen da kantutegiko 65. abestian. Gauza bitxia da baita 84. zenbakiko ahairean ikus dezakeguna. Bi aldaeren artean berak emaitza berria "sortu" zuen. Esan beharra dago, dena den, Azkuek ez zuela beti horrela jokatu. Jatorrizko eskuizkribuak alderatuta ikusi daitezkeenez, argitaratutako kantutegian ez zituen egindako aldaketa guztiak adierazi ¹⁷. Honek Azkueren eskuizkribuak aztertzearen beharra argi uzten du. Donostia, aldiz, jasotako materiala zegoen bezala uztearen aldekoa zen, eta hala jokatu zuen bere kantutegian.

16. *Cancionero Vascoren* 1994ko edizioko XV. orrialdean ikus daitezkeenez, Donostiak osatutako bilketa fitxetan kantariaren inguruko informazioa jaso zuen. Informazio hau kantutegiko zenbait transkripzioetan adierazten da (ikus adibidez 215-5 zenbakia), baina ez guk aipatutako zabalareekin.

17. Adibide bezala, ikus "Aritz adarrean" kantuaren kasua (Larrinaga, 1999: 279-300).

Neurtitzak orraztu ta txukuntzea eta erderakada itsusi nazkagarriak ayentzea obe litzakeala uste izango dute agian zenbaitek; bañan irizpide egiazko ta nere ustez jakintza-arauzkoa dan bati nagokala, bildutako gaya ezertan ukitu det; (...) baldin gogora badezagu, gure ustez erti-utsak eta okerkeriak diranetan ere antzeman ditzakegula, arretaz ikertu ezkeru, gauza egokiak bai ustego onartuak egiztatzeko, bai berriak jartzeko, egiazko gertagi bat arteen dala beti ondopetzat (Donostia: 1921, II).

Gaur egungo ikuspegitik adierazi ditugun muga horiei, Azkueren eta Donostiaren kantutegiak produktu neutroak ez direla gehitu behar zaie. Inguruabar historiko zehatz baten fruitu dira, eta karga politiko eta ideologiko indartsua dute. Horrez gain, egileek helburu moral bat ere bazuten: herri-kantak berreskuratzea, euskal herritarrei industrializazioak mehatxatutako beren tradizioak itzultzeko modu bezala ikusten zuten, tartean izate erlijioso eta morala ere. Baina adierazi berri ditugun puntu horiek gorabehera, kantutegiek balio handia dutela aitortu behar dugu, balio historikoa eta balioa gaur egun ere¹⁸. Gaur egun, euskal herri-musikaren “sinbolo” nagusiak direlako (hasierako izaera monumentala mantentzen dute nahiz eta desmitifikaturik) eta konpositore klasikoek zein folk taldeek haien musika egiteko iturri moduan erabiltzen jarraitzen dituztelako. Euskal kantutegiei (orokorrean) gaur egungo gizartean ematen zaien garrantziaren beste seinale bat Interneten kontsultatu daitekeen *Euskal Kantutegia* dugu¹⁹, Euskomedia Fundazioak aurrera eramandako ekimena, Eresbil eta Eusko Ikaskuntzako Musika Sailaren laguntzaz. Bertan hainbat euskal kantutegiren hustuketa burutzen da.

Azaldu ditugun mugek eta jarraian adieraziko ditugun beste batzuk, kantutegietako musika materialaren balioaren gaineko zalantza piztu dezakete, hala nola gaur egun material honen azterketa burutzearen egokitasunari buruzkoa. Baina, aurreko bi aukerei ezetz erantzunda ere, bi kantutegi hauek aztertzea beharrezkoa dela uste dugu, eta azterketa erraztu egin beharko litzatekeela. Euskal Herriaren musika-kulturaren isla direlako, une jakin batean eta pertsona jakin batzuen arabera, eta gaur egun ere indarrean daudelako, lehen adierazi dugun moduan. Ildo horretatik, kantutegien eta beraietan bildutako transkripzioen azterketek, beraien autoreek euskal musikaren inguruan zuten ikuskera argitzen lagunduko digute. Hori, gaur egun, haien idatzi teorikoetara soilik dago mugatua neurri handian (kasu guztietan gainera hauek ez datoz bat kantutegietako transkripzioekin). Bestalde, idatzi horiek Donostiaren kasuan ugariak izan arren, Azkueren kasuan, lehen aipatu moduan, oso urriak dira. Transkripzioen analisisa eginda, oraindik ere bilduma erabakigarriak diren lan horiek eta bere autoreak hobeto ulertuko ditugu²⁰.

18. Gure aurreiritzi ideologikoez ez dute ikerketaren objektibotasuna lausotu behar, baina argi izan behar dugu ez dagoela aurreiritzien inguruko neutraltasun osoa izaterik, besteak beste, Gadamerrek adierazi duen moduan. Hala ere, gugan eragina duten aurreiritziak argi baditugu, arretaz jokatu dugu ikerketa-zorroztasunaren aldetik forma desegokiak eragin ez ditzaten.

19. <http://www.euskomedia.org/cancionero>

20. Juan Zelaia Letamendi 2004 musika-bekaren laguntzaz, urte horretaraino argitaratutako euskal kantutegien datu basea burutu genuen. Bertan kantutegi bakoitzaren inguruko fitxa analitiko-deskriptiboa jasotzen da. Oraindik argitaratu gabe.

2.3. Kantutegien edizio kritikoa

Aurrean esandakotik ondorioztatzen da kantutegiak egiteko erabilitako metodologia une hartan baliozkoa izan zen arren, gaur egun, metodologiaren eta metodologia horrek sortutako edukiaren berrikuspen kritikoa egitea komeni dela, material horren analisia errazteko eta lan horiei probetxu al bait handiena atera ahal izateko. Horrek, transkripzio batzuetan sistematikotasunik ez izateagatik, ahaireak lortu nahi diren helburuetarako modu desegokian sailkatu eta ordenatzeagatik, etab. ezkutuan dauden informazioak era argi eta ordenatuan azaltzera eramango gaitu.

Beharrezkoa da beraz, gure ustez, edizio kritiko bat egitea, kantutegien analisi sistematikoa oinarri hartuta²¹. Horrek eskaintzen diren materialen izaera eta helburuak aztertzea suposatzen du, doinuak jasotzerakoan izandako biltze-irizpideak, lanen prestapen irizpideak, bildutako ahaireak sailkatu eta antolatze irizpideak, erabilitako iturriak (informatzaileak), transkribatzeko eta argitaratzeko irizpideak eta kantutegiek barruan hartzen duten lurralde geografikoa aztertzea ere. Lan horretan sartuak gara eta ondoren azalduko dugu. Azterketa egiterako orduan Miguel Manzanoren metodoan oinarritu gara (batez ere *Cancionero Leonés* –1988-91– eta *Cancionero de Burgos* 2001-2003 kontuan hartuta).

Edizio kritikoaren helburua da dagoen materiala modu argi eta erabilgarrian aurkeztea. Hau da, Azkue eta Aita Donostiaren transkripzioak zorrotz aztertu ondoren, kantutegi berria eratzea material berberak erabilia. Antzinako kantutegiak alde batera utzi gabe, eta hauen berri emanez behin eta berriro. Izatez, autoreen musika-ikuskera ondo ulertu ahal izateko, biak alderatzea da onena, gure ustez. Horretarako, musika eta testuak transkribatzeko irizpideak bateratu, parametro funtzionalen (testualak) eta musikalen konbinazioa oinarri hartuta dokumentuak sailkatu, antolatu eta zenbakitu, eta maketazio eta edizio koherente eta sistematikoa egin beharko lirakeke, kantariei eta beste alderdi aipagarri batzuei buruzko informazioa zainduz.

Era berean, musika-edukia aldatu gabe, azterketa zorrotz bat egin eta gero transkripzio-akats moduan agertzen direnak zuzentzea posible izan daiteke, jatorrizkoaren berri emanez beti. Modu horretan dokumentu ulergarriagoak lortuko dira²². Aipatzen ari garen ohar hauek metrikari, konpasei, artikulazio-ikurrei, eta sistema melodikoa behar den moduan islatzen ez duten armadurei buruzkoak dira (sistema modalen kasu batzuetan gertatzen da). Esan bezala, ez dute musika edukia batere aldatzen.

Proposatzen dugun edizio kritiko honetarako, artikulu honen helburuak gainditzen dituzten beste lan batzuk egitea beharrezkoa da ere. Bereziki garrantzitsua

21. 1994ko Donostiaren *Cancionero Vasco* kantutegjaren edizioak egile honen obra itxi zuen ezinbesteko lana suposatu zuen. Baina, denbora hau iranganda, suposatu zuen guztia positiboki baloratuz, eta lan horri esker, edizio kritiko bat planteatzea beharrezkoa ikusten dugu orain.

22. Azkueren *Cancionero Popular Vasco*-ren bigarren argitalpenean gehitutako "Notas al Cancionero" atala lan honen aurrekari bezala ikus daiteke.

da, artikulua hasieran adierazi dugun moduan, partitura inprimatuak jatorrizko eskuizkribuekin alderatzea, esanguratsua izan daitezkeen ezberdintasunak antzeman ahal izateko. Baita argitaratu gabe geratu ziren transkripzioak aztertu eta hauek argitaratzearen egokitasuna ikustea ere. Interesgarria izango litzateke baita autore bien postatrukea gure helburu honen arabera aztertzea²³.

3. AZKUE ETA AITA DONOSTIAREN KANTUTEGIEN BERRIKUSPEN KRITIKOA

Egile hauen obra kokaturik, eta beraien kantutegien gaurkotzearen egokitasuna ikusita, gure helburua zehazten duen analisia egiteko ordua da. Horretarako, gaur egun kantutegiak aztertu eta aurkezteko ditugun parametroetatik baliatuko gara. Azkue eta Donostiaren bildumen berrikuspena hiru sail nagusitan egituratu dugu: 1-kantutegien edukia, 2-transkripzio irizpideak eta 3-sailkapen, ordenazio eta maketazio irizpideak.

3.1. Azkue eta Donostiaren kantutegien edukia

Azkueren *Cancionero Popular Vasco* lanean 1001 ahaire daude zenbakiturik. Horiekin batera, Azkuek melodia horien aldaera eta bertzio batzuk jaso zituen zenbakitu gabe, baita beste ahaireren batzuk ere, zenbakitutako ahaire batzuen ondoan eman zituenak, Azkueren beraren hitzek lagunduta. Horiek guztiak batuta 1156 melodia dira guztira. Ahaireak 14 taldetan daude sailkatuta eta izenburuen arabera alfabetoak ordenatuta, *hitzik gabeko dantzak* taldean izan ezik. Horretan ez dugu ordenatze-irizpide argirik ikusten.

Zenbakitutako ahaireen ondoan, Azkuek zenbakirik gabeko beste batzuk kopiatu zituen, zenbakiak dituzten aldaerak edo bertzioak. Baina arazo bat dago: Azkuek ez zituen argi bereizi aldaerak eta bertzioak, eta badirudi bi hitzak pare-parean erabili zituela²⁴. Azkuek, sarritan, ahaireen bertzioak ahaireen ondoren idatzi zituen zenbakitu gabe, baina beste askotan ostera, bertzio desberdinei zenbaki desberdinak eman zizkien. Alfabetoaren arabera ordenatuta daudenez, bertzio eta aldaera batzuen zenbakiak oso aldenduta daude bata bestearengandik, hitz desberdinekin hasten direlako eta izenburuak horren arabera ipini zirelako. Eta, gainera, askotan ez dira horrela zehazten. Azter dezagun hau *Erromantzeak eta Kontuak* taldean (13. taldea).

Egileak 106 dokumentu zenbakitu zituen, eta sarreraren beste bi aipatu (lehenengo modu latinoan eta euskaraz, eta bigarrena musikaririk gabe; azken hori abesteko, talde honetako 31. ahairearen melodia erabili behar da).

23. Carmen Rodríguez Susok (2007 eta 2008) Azkueren postatrukearekin bere ikuspegi espezifikotik egin bezala.

24. Gure irizpidea honakoa da: bertzioetan testua bera da (edo apur bat aldatuta), lotura melodikorik erakusten ez duten doinueta; aldaeretan, hitz berberak erabiliz edo ez, nukleo melodiko bera ikusten da, hau da, mota melodiko batek dituen fisionomia desberdinak dira aldaerak.

Taldean, 1. zenbakiko ahairearen ondoan bertsio bat agertzen da zenbakitu gabe. Abesti horren beste bertsio bat 2. zenbakiko ahairea da. 3. zenbakiko ahairearen ondoan hiru bertsio daude (bigarren eta hirugarrenetik lehenengo esaldiaren musika soilik jasotzen da kantutegian, bigarrenaren testu osoa bildu arren). Ahaire horren beste bertsio batzuk 4. zenbakia –horren ondoan beste bertsio bat ageri da–, 18., 19. eta 69. zenbakiak dira. 19. eta 69. zenbakiko dokumentuetan, kantuaren testua apur bat aldatuta agertzen da (69. zenbakiko dokumentuan Azkuek ez zuen dena idatzi, eta ahairearen azken zatia ikusteko 3. zenbakira igortzen da irakurlea), 18. zenbakian kantuaren hasiera agertzen da kantutegian, eta 3. zenbakiaren alboan agertzen diren bi bertsioetan, eta 4. zenbakian eta horren alboko bertsioan, kantuaren erdiko zatia. 6. zenbakiko erromantzearen bertsio bat 105. zenbakia da. Bata bestetik oso aldentuta daude, lehenengo ahairean *aingeru* esaten delako eta bestean *uso*, hitz horiek ahairearen hasierako hitzak izanik. 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 ematen dira, baita lehenengo bertsioaren aldaera bat ere; beste bertsio batzuk ere badaudela esaten da kantutegian, eta horien amaiera idatzi (baina ez da bertsioa, lehenengo bertsioaren aldaera bat baino). 29. zenbakiko ahairea erromantzearen testu osoa jasotzen duen 31. zenbakikoaren bertsio bat da. 37. ahairearen ondoan, kantutegian bi aldaera agertzen dira. 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 ondoren aldaera bat aurkitzen dugu, eta hiru 91. zenbakiaren ondoan. Azkuek ez zuen inolako aldaera edo bertsiorik aurkeztu gainerako dokumentuetan.

Beste taldeei dagokienez, hainbeste sakondu gabe bada ere, hau ikus dezakegu:

- 1- Maitasun-kantuak: 82 ahaire daude zenbakituta. Horrez gain, 16. eta 31. zenbakien aldaera bana jaso zuen Azkuek, 56., 70. eta 75. zenbakien bertsio bana, eta 21. zenbakiaren bi bertsio.
- 2- Edaleen kantuak: 65 ahaire daude zenbakituta kantutegian. 4. eta 18. zenbakien aldaera bana jaso zuen Azkuek.
- 3- Sehaska-kantuak: 38 ahaire daude zenbakituta. Horrez gain, bi melodia gehiago agertzen dira lehenengoaren ondoan eta beste ahaire baten letra, gaztelaniaz (Azkuek euskarara itzulia), 20. zenbakiaren ondoan. Horrez gain, 3., 4. eta 17. zenbakien ondoan bertsio bana idatzi zuen Azkuek 23. zenbakiaren bertsio bat eta aldaera bat, eta 11. eta 34. zenbakien bina aldaera.
- 4- Dantzak: 66 ahaire daude zenbakituta, baina 16. eta 17. ahaireen ondoren beste melodia bat agertzen da. 36. melodiaren ondoan, bi bertsio eta bertsio horietako baten bi aldaera aurkezteaz gain, ahaire frantses bat ere idatzi zuen Azkuek. Horrez gain, 2., 38., 41., 56. eta 60. ahaireekin batera aldaera bana eman zuen, 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: Zenbakitutako 117 ahaire ditu sail honek. 52. zenbakiaren ondoan Azkuek beste bat gehitu zuen.
- 6- Hileta kantuak: 72 ahaire desberdin daude zenbakituta, 63. zenbakiaren ondoan beste bat ematen delarik. 12., 21., 26., 39., 50. eta 70. zenbakien aldaera bana jaso zuen Azkuek, 23., 25., 38. eta 60. zenbakien bertsio bana, eta 13. eta 59. zenbakien bina bertsio.
- 7- Eztei kantuak: 28 ahaire daude 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 kantuak: 49 ahaire daude zenbakituta. Horrez gain, 18. eta 25. zenbakien aldaera bat jaso zuen Azkuek, 4., 7. eta 10. zenbakien bertsio bana eta 6. eta 36. zenbakien bina aldaera.
- 9- Jai-giroko kantuak: 79 ahaire daude zenbakituta. 45. ahairearen ondoan beste bat jaso zuen Azkuek. Dena den, 2. zenbakia eta eztei kantuen 1. zenbakia berdinak direla esan behar da (hemen MiM transkribatu da, eztei kantuen taldean, FaM). Horrez gain, 19. eta 55. zenbakien aldaera bana, 1., 28., 47. eta 59. zenbakien bertsio bana eta 38. zenbakiaren bertsio bi agertzen dira kantutegian.
- 10- Narrazio kantuak: 94 ahaire daude zenbakiturik. Horrez gain, 5., 31. eta 51. zenbakien bertsio bana ematen da kantutegian.
- 11- Ogibideen kantuak: 27 ahaire daude zenbakiturik. 22. eta 23. zenbakiekin aldaera bana jaso zuen Azkuek, eta 3. zenbakiko ahairearen ondoan, Niloko nabigatzaileen lelo zahar bat idatzi zuen.
- 12- Elizarako kantuak: Azkuek 90 dokumentu zenbakitu zituen, eta 1., 3., 48. eta 79. ahaireen aldaera bana, eta 32. zenbakiaren bertsio bat jaso. 56. zenbakiaren ondoan, gainera, *Flor carmeli* karmeldar errituraren kantua jaso zuen.
- 13- Erromantzeak eta kontuak (lehen aztertua)
- 14- Eske kantuak: 90 ahaire jaso zituen Azkuek zenbakituta. Horiei sekzioaren sarrerako testuan idatzitako biak gehitu behar zaizkie (bigarrenaren aldaera bat jasotzen da ere kantutegian), baita 32. eta 83. zenbakiko ahaireen ondoan jaso zituenak ere. Horrez gain, Azkuek 25., 47. eta 68. zenbakien aldaera bat idatzi zuen, 6., 11., 15., 23., 67., 77. eta 78. zenbakien bertsio bana, 55. zenbakiaren bi aldaera, eta 1., 2., 26. eta 54. zenbakien bina bertsio.

Donostiaren bildumak, 1994ko edizioan, 2142 doinu jasotzen ditu. Bi talde-tan sailkatuak: abestiak eta dantzak. Lehenengo taldeko ahaireak alfabetoaren arabera ordenatuta daude, izenburuei erreparatuz. Bigarren taldekoak azpitalde-etan biltzen dira, irizpide geografiko eta alfabetikoen arabera (Arabako kasuan, apur bat desberdina da).

Cancionero Vasco liburuaren argitalpen honetan, Azkueren bilduman ez bezala, aldaerak eta bertsioak argi bereizi eta zehazten dira, eta modu koheren-

tean zenbakitu eta ordenatu. Aldaerak zenbaki baten azpian jasotzen dira, bakoitzari aldaera zenbakia adierazteko azpindize bat gehituz. Bertsioei, aldiz, zenbaki desberdina ipintzen zaie, baina aldaeren kasuan bezala, zenbaki desberdinarekin erregistratutako beste ahaire baten bertsioak direla adierazten da. Ahaireen testu eta melodien loturen artean istiluak sortzen direnean, argitalpen honen editoreek ahaidetasun melodikoari lehentasuna eman zioten taldekatzeko irizpide moduan. Abestien blokeari dagokionez, 1124 mota melodiko desberdinetako abestiak jasotzen dira. Kopuru horri zenbaki beraren azpian erregistratutako aldaerak batuz gero, 1678 melodia ditugu.

Dantzen blokean, 1994ko edizioaren arduradunek bertsioak eta aldaerak oharren bidez adierazi arren, datu hori ez zuten kontuan hartu dokumentuak zenbakitzean. Dokumentu bakoitzari zenbaki desberdina ematen zaio kantutegian, taldekatutako dantzen kasuan dokumentuen batasunari eusteko. Baita ordenazio geografikoa erabiltzen delako ere alfabetikoaren orde. Bildutako dantzak 464 dira guztira (aldaerak barne hartuta).

3.2. Transkribatzeko irizpideak

Lehenik eta behin esan behar dugu Donostiaren bilduma aztertzean kontuan izan behar dela transkripzio batzuk lankide batzuek egin zituztela. Guztira 27. Horieta askok ahaire bat edo bi transkribatu zituzten bakarrik, baina beste batzuek gehiago: 4, 10, 12, 15, 19 eta 20; guztien artean, Aita Modesto de Lecumberri nabarmendu behar da, 243 transkripzioekin. Modu horretan Donostiaren kantutegiko 2142 melodien artean, 349 lankideek transkribatuak dira, hau da, %16. Transkripzio-irizpideetan dauden dibergentzia batzuk beraz, transkripzio-egile bat baino gehiago egoteagatik sortuak dira, nahiz eta egile berdinak egindako transkripzioetan ere (Donostiak egindakoak barne) transkripzio-soluzio desberdinak erabili ziren fenomeno jakin bat idazteko. Hau Azkueren transkripzio batzuetan ere gertatzen da .

Goian aipatutakoa batez ere ezohiko fenomenoen transkripzioetan ikusten da, hala nola, erritmo askeko doinuetan. Donostiaren kantutegian doinu hauek transkribatzerakoan ikusten diren dibergentziarik gehienak diskurtso melodikoaren artikulazio sintaktikoak idazterakoan da (Azkueren kasuan melodia bakarra aurkitu dugu erritmo askean garatzen dena). Era berean, aipatu behar dugu kasu batzuetan erritmo askeko transkripzioak zalantzarriak iruditzen zaizkigula. Hau da, badirudi erritmo pulsatuan garatzen diren doinuak direla, eta hobe izango litzatekeela horiek konpasean idaztea, behar beste neurri-aldaketarekin, hori bai. Dena den, hori kontu osoz esanten dugu, guk ezin ditugulako jatorrizko abestiak entzun eta paperezko transkripzioa soilik daukagulako erreferentzi moduan.

Azkueren kantutegiaren kasuan melodia bakarra da erritmo askean garatzen dena –guk ikusitakoa– (1034 or.). Donostiaren bilduman aldiz 28 topatu ditugu (izan liteke bat edo beste zenbatu gabe geratu izana). Azkuek oinarritzko irudi moduan beltza erabili bazuen transkripzio horretan, Donostiaren transkripzioetan

ordea kortxea da oinarrizko irudia²⁵. Erritmo askean ahaire gutxi transkribatu arren, horiek transkribatzeko dibergentziak ugariak dira. Horregatik hurrengo lerroetan eskaintzen diogun arreta handia, nahiz eta doinu hauen kopurua urria izan. Artikulazio sintaktikoak adierazteko erabilitako zeinuetatik abiatuko gara.

1119-1 zenbakiko transkripzioan ez da artikulazio-zeinurik ageri. 79. zenbakiko kantuan, aldiz, lehenengo esaldi atalak pentagrama desberdinetan idatzita agertzen dira, eta azken biak pentagrama berean, konpas-barra batek bereizita. Transkripzio honetan, kortxeen hirukotxoak ere aurki ditzakegu. Dena den, guk ez daukagu batere argi ahaire horiek benetan erritmo askean garatzen diren, eta agian egokiagoa izango litzateke horiek konpasean idaztea.

92. zenbakiko ahairearen transkripzioan Donostiak konpas-barrak erabili zituen. Baina kasu honetan ez dituzte esaldi 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 Damaso Intza izan zen. 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 ikus dezakegu. Transkripzio horretan ez da beste artikulazio-zeinurik ageri.

96. zenbakiko ahairearen transkripzioan, 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 agertzen. Modu horretan transkribatu ziren beste ahaire batzuk, adibidez, 392-3. zenbakia, nahiz eta transkripzio horretan (Aita Xabier de Sangüesak egina) barra labur bertikala hirugarren esaldi atalean motiboak artikulatzeko ere erabili; baina transkripzioaren gainerako partean ez zen horrela jokatu. 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 esaldi atalak bereizteko soilik erabili zituen Donostiak. Horren aurrez aurre, abestiaren aldaera bat transkribatzerakoan, esaldiko atalak barra bertikalen bidez bereizteaz gain, autoreak esaldiak bereizteko konpasaren barra erdia erabili zuen, lehen ikusi dugun moduan. Beste ahaire batzuetan, esaterako 102. zenbakikoan, Aita Lecumberrik transkribatutakoa, barra bertikal laburrak soilik agertzen direla ikus dezakegu.

220. zenbakiko transkripzioan, Donostiak konpas-barrak soilik erabili zituen, kasu honetan esaldi atalak bereizteko. Esaldiak barra bikoitzen bidez bereiztu

25. Donostiak balio laburrak erabiltzeko joera handiagoa zuen. Bere transkripzioetan fusak agertzen dira Azkueren transkripzioetan baino nabari maizago. Azken honen kantutegian arlo instrumentalean soilik agertzen dira eta ez ahozkoan, Donostiaren kantutegian ez bezala.

zituen (kasu honetan beharrezkoak dira transkripzioan erabiltzen diren errepikapen-zeinuetarako). 235. zenbakiko ahairean, Donostiak koma bakarrik erabili zuen bi esaldiak bereizteko. Azken pentagraman, silaba bakoitzeko kortxea bat egon beharrean, karratu bat agertzen da transkripzioan, testua nota horren gainean abestu edo erreztatzen dela adierazteko. Aitzitik, 333. zenbakiko transkripzioan, koma bera erabiltzen da esaldi 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 agertzen dira, baita “pneuma” txiki bat ere, hau da, nota batzuetan zehar abesten den silaba bakarra, baina garapen melismatiko handirik izan gabe. Hori nahiko arraroa da euskal herri-musikan; izan ere silabikoa da gehienbat.

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

Transkripzio berezi bat 427-2 zenbakiarekin jasotakoa da. Transkripzio horretan konpas-barrak erritmo pulsatuko melodia balitz bezala agertzen dira, baina ez dago konpasaren zeinu adierazlerik. Gainera, “konpas” asko bi pentagrametan zatituta agertzen dira. Itxuraz, konpasen araberrako bereizketa horrek ez du irizpide argirik, edo guretzat nahiko nahasgarriak dira behintzat. Aita Modesto Lecumberrik konpas-barrak erabili zituen 680. zenbakiko transkripzioan ere. Lehenengo zatian ez da neurri-adierazpenik egiten, baina azkenean, 2/4 neurria agertzen da. Hala ere, gure ustez, hasiera ere neurtu egin daiteke eta egokiagoa izango litzateke neurri hori adieraztea. Kasu honetan, irudi batzuk aldatzea komenigarria izan daitekeela uste dugu 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. Baina, gure ustez erritmo pulsatuko ahaireak dira, eta ez erritmo askekoak.

Transkripzio erritmikoa alde batera utzi gabe, bi bildumek konpas ugari erakusten dituzte: 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), hori Azkueren bilduman soilik. Dena den, bi kantutegietan konpas bitar sinpleak dira nagusi. Era berean, nahiko ugariak dira bi kantutegietan maiztasu-

nez egindako pulstu taldeen aldaketak erakusten dituzten transkripzioak. Hala ere, esan beharrekoa da, gure ustez, kasu batzuetan, Azkuek ez zituela ahaireak konpasik egokienetan transkribatu. Adibide bi ematearren, 34 eta 764 zenbakiak aipatuko ditugu hemen. Beste horrenbeste esan dezakegu Donostiaren bildumari buruz. Adibide bat 627. zenbakiko transkripzioa da.

Kontestu erritmikoaren transkripzioari buruzko puntua amaitzeko, aldi bereko polierritmoei helduko diegu orain (bi konpas desberdinetan irakurri daitezkeen doinuak). Bilduma bietan ez dago horien transkripziorik, baina Donostiaren kantutegian, partituran adierazi ez arren, horren berri ematen da. Modu horretan, 6/8 konpasean transkribatu zuen 175. abestiari buruz hurrengo hau idatzi zuen Donostiak: “esta versión es amplia, y un compás de 3/4 no estaría fuera de lugar” (Donostia: 1994, 258. or.).

Azkuek ahaire gehienetan adierazi zuen tempoak, horretarako musika kultura-ri dagozkion berezko termino italiarrak erabiliz. Donostiaren lanean, aldiz, hori ez da gehienetan adierazten. Horrela egiten denean, modu asko erabiltzen dira: batzuetan gaztelaniazko terminoak (221. abestia), beste batzuetan termino italiar tradizionalak (457 zenbakia), batzuetan italierazko eta gaztelaniazko oharrak nahasten dira (607) eta beste batzuetan euskarazko adierazpenak ematen dira (956). 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 zen sistematikoa izan tempo erregistratzerakotan, kantutegi honetarako egindako beste transkripzioan termino italiar tradizionala erabili zuelarik).

Idazkerari dagokionez, ahozko melodia guztietan musika-irudiak berezita idazten dira bi kantutegietan. Hori normala zen, eta gaur egun ere kasu askotan horrela egiten da ahozko musikan: musika-irudiak solte idazten dira bakoitza testuko silaba desberdin batekin badoa, eta lotu egiten dira silaba bera zenbait notatan zehar abesten bada. Baina bilduma hauetan horrelakoek irakurketa zaildu egiten dutela uste dugu (adibide argi bat Donostiaren kantutegiko 128. zenbakiko transkripzioa –ikus 5. konpasa–). Irakurketa errazteko, musika irudiak (kortxeak, kortxeaerdiak etab.) lotuta idaztea komenigarria dela uste dugu, nahiz eta testu silaba ezberdinekin joan. Hau da, melodia instrumentalak transkribatzen diren modu berean²⁶. Badirudi Azkuek horrelako intuizioen bat izan zuela; izan ere, hain arruntak ez diren neurrietan egindako transkripzioetan loturak erabili baitzituen konpasaren parte bakoitza osatzen duten irudiak taldekatzeko (854. ahairea adibidez). Bestalde, gure ustez, silaba bat zenbait notatan zehar abesten denean, lotura adierazgarri bat erabiltzea komeniko litzateke horiek lotzeko. Horrela egiten da Donostiaren kantutegian, baina ez Azkuerenean.

26. Donostiaren kantutegian, ahozko melodien transkripzioetan ere irudiak lotuta idazten dira letra jaso ezin izan denean.

Azkuek ez zuen bere transkripzioetan soinu anbiguen berri eman. Donostiak bai ordea. Hori egiteko soinu anbiguoako notaren gainean, pentagramaren goiko aldean, alterazio bat idatzi zuen (jatorrizko nota bemola bada, baina apur bat altuago abesten bada, gainean bekoadro bat idatzi zuen; nota naturala bada, baina altuago abesten bada diese bat; pentagraman idatzitako nota diese bada, baina benetan apur bat baxuago abesten bada bekoadro bat etab.). Hala ere, Donostiak ez zuen azaldu zergatik hautatu zuen nota anbiguo bat pentagraman modu jakin batean idaztea. Kasu batzuetan, erabaki horiek argiak dira pieza garatzeko sistema melodikoari erreparatuz. Baina, beste batzuetan, hori ez da oso argia. Ikusi 151-1 zenbakia. Fa anbigua Donostiak pentagraman diese idatzi zuen, eta notaren gainean bekoadro bat idatzita beheratu. Zergatik idatzi zuen horrela eta ez pentagraman fa naturala idatzi eta gainean diese ipinita goratu aurreko aldaeran egin zuen moduan? (doinuaren sistema melodikoaren arabera aukera hau da guretzako argiena). Gure ustez, Donostiak ohar argigarriren bat idatzi behar zuen.

Aipatutakoaz gain, salbuespen kasu batzuk ere aurkitu ditugu: diesea eta bekoadroa, edo bemola eta bekoadroa biak pentagrama gainean idatzita (151-1 transkripzio berbera eta 1039 zenbakia) eta bi alterazioak pentagramaren barruan eta ez goian (1039-1). Pentagramaren gaineko alterazioa, batzuetan parentesi artean agertzen da, 53. zenbakian bezala, eta kasu batzuetan, galdera-ikur bat gehitzen da ere, 281. zenbakian ikus daitekeenez (1198. zenbakian bi gauzak aurkitzen dira, parentesiak eta galdera-ikurra). Horrek batzuetan nahastea sortzen du soinu anbiguo eta Donostiak ere idatzi zituen arretazko parentesien artean (adibidez, 206. zenbakian, irakurleak sol nota diese egiteko eta jatorrizko melodia modala "tonalizatze" izan dezakeen joera saihesteko). Erabilera hori Azkueren bilduman ere ikus dezakegu. Donostiaren kantutegian alterazio akzidentalak ikus daitezke pentagramaren barruan parentesi artean idatzita, esaterako 933. eta 1392. zenbakietan, baina ez da kantutegian azaltzen zer adierazi nahi den parentesi hori erabilia. Ziur asko, apur bat zalantzarriak direla adierazteko izango da. Soinu anbiguen transkripzioaren berrikuspena amaitzeko, gure iritziz, horiek adierazteko modurik egokiena noten gainean, pentagramaren gainean, geziak erabiltzea da. Edonola ere, Donostiak egin zuen alterazio bidezko transkripzioa ere baliagarria izan daitekeela uste dugu. Hori bai, irizpide bakar eta argia erabili beharko litzateke.

Azkuek zein Donostiak, oro har, ahaireen sistema melodikoari, generoari eta izaerari gehien komeni zaien garaiera hautatu ohi zuten doinuak transkribatzera-ko orduan, eta ez zuten gehiegiz kargatutako armadurarik erabili. Horiek normalean zuzenak izaten dira, baina kasu gutxi batzuetan, gure ustez, ez dira egokienak, doinuen sistema melodikoa kontuan hartuta. Batez ere ahaire modal eta anbiguoetan gertatzen da hau. Adibide batzuk ematearren, Azkueren bildumako 113, 478, 800. zenbakiak aipatuko ditugu, eta Donostiaren kantutegiko 77, 221, 626, 1461 eta 1469. zenbakiak.

Kantutegietan jasotzen diren dantza ukitu instrumentalen melodia gehienak txisturako dira, Azkuek eta Donostiak partituretan ezer esan ez arren²⁷. Donostiaren

27. 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.

kantutegian, ukitu instrumentalen aurkezpena apur bat nahasgarria da. Bilduma horretan dantzarako ez diren ukitu instrumentalak abestien blokearen barruan pila-tzen dira (ikus 129. zenbakia), eta, ikusiko dugunez, ahozko melodien artean badaude testurik gabe transkribatu ziren adibideak. Musika-tresna inoiz ere adierazten ez denez, transkripzioaren ezaugarrietatik (eremuak, diseinu melodikoak etab.) ondorioztatu behar da ahozko kantu baten edo ukitu instrumental baten aurrean gauden.

Donostiaren kantutegian txisturako transkripzio batzuetan danbolinaren parte ere idazten da. Azkuek inoiz ez zuen osorik transkribatu, baina batzuetan transkripzioaren alboan eman zituen oharretan adierazten du danbolina. Azkueren kantutegian, batzuetan, bi ahots jasotzen dira ukitu instrumentaletan, baina, bitxia bada ere, informatzaile bakarraren berri ematen da (ikus, adibidez, 356. zenbakiko ahairea). Donostiaren kantutegian, 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).

Kantuetara itzuliz, bakarlaria eta kantarien taldea txandakatu egiten diren kantu batzuk jasotzen dituzte bi kantutegiek, Azkueren kantutegian hain ugariak ez diren arren. Hori transkripzioetan adierazteko, bi autoreek “Bakarka” eta “Korua” hitzak erabili zituzten normalean, eta pentagramen gainean idatzi. Donostiaren bilduman, batzuetan, “Leloa” hitza erabiltzen da “Korua” erabili beharrean (ikus 927-1 eta 927-2 zenbakiak) eta, batzuetan, euskarazko ohar-
rak 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 antzera²⁸, betiere, parte-hartze bakoitza perpaus desberdina bada. Donostiak barra bikoitz hori perpaus bat baino gehiago dituzten ahaireak transkribatzeko erabili zuen; horrela, perpausak banatu zituen. Baina autore horrek ez zuen beti horrela jokatu. Hori 167., 405. eta 871. kasuetan ikus dezakegu adibidez. Amaitzeko, barra bikoitz horri beste erabilera batzuk eman zizkion ere. Oso bitxia iruditu zaigu 946. zenbakiaren kasua. Azken konpa-saren aurre-aurretik agertzen da, amaierako kadentzian bertan. Re# sentsiblea-
ren ostean (mi minorrean gaude) ahairea amaitzeko sol nota ez dirudi oso ego-
kia ahairearen garapena ikusita, batez ere esaldi hori aurretik tonikan amaituta entzun dela kontuan hartuta. Agian, barra bikoitza erabilita horretaz ohartu nahi zuen. Baina zergatik ez erabili “(sic)” oharra, zalantzazko transkripzioen kasuan kantutegiko beste transkripzioetan egiten den moduan? Posible da erabilera horretarako arrazoiren bat egotea, baina, edonola ere, Donostiak ez zuen azaldu. Ahaire horretan bertan ez zuen barra bikoitza erabili barruko bi perpausak bereiz-
teko, beste kasu batzuetan bezala.

28. 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 ohikoak direnean.

Donostiaren transkripzio askotan aurkitzen dugun beste artikulazio-zeinu bat koma da. Dagoeneko hitz egin dugu kantutegiko erritmo askeko ahaireen transkripzioetan modu nahiko nahasgarrian erabili zela. Erritmo metrikoa eta erritmo pultsatuan garatzen diren ahairetan, koma horiek ere askotan agertzen dira. Donostiak ez zuen ezer esan honi buruz, baina, gure ustez, kantariarentzako atsedean edo artikulazio labur bat adierazten dute. Koma horiek artikulazio melodikoekin bat datoz beti, baina beti ez dira maila bereko artikulazioak: hau da, batzuetan esaldien artean agertzen dira, beste batzuetan esaldi atalen artean, edo esaldi 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 erabili zituen, gure ustez, Donostiaren irizpide berbera erabiltuta. Adibide moduan, 964. zenbakia aipatuko dugu.

Bi bildumetan kalderoiak eta errepikapen-zeinuak askotan agertzen dira. Donostiaren bilduman, kasu batzuetan, errepikapen-zeinuak nahiko modu "harrigarrian" erabiltzen dira. Horrela gertatzen da adibidez 938-1 zenbakian. Bertan ez dago amaierako barra bikoitzik, ezta errepikapen konbentzionalaren zeinurik ere; azkenean ahairearen aurreko puntu batera igortzen gaitu berriro "etab." idatzita. Eta interpretatzeko zailagoak ere aurkitu ditugu, (ikus 1352. zenbakia). Bestalde, batzuetan, musika transkripzioaren ondoren jasotzen den testuan adierazten den errepikapen-zeinua ez da partituran erakusten. Horren adibidea 956. zenbakia da.

Azkuek ia ez zuen apaindurarik idatzi, eta, horrelakorik egin zuenean, benetako notak erabili zituen. Mordenteak ukitu instrumentalen transkripzioetan soilik idatzi zituen. Hori ez zaigu arraro egin behar, hain zuzen ere, apaindurarik ez izatea euskal herri-musikaren ezaugarri bereizgarrietako bat baita XX mende hasierako egileen esanetan (Espainiako herri-musikatik aldentzen duena). Donostiaren bilduman, dena den, mordente edo taldetxoren bat aurki daiteke. Ikusi, adibidez, 958. zenbakia.

Azkueren transkripzioei dagokionez, horietan beste zeinu berezirik ia ez dagoela esan behar dugu. Zeinuok ugariagoak dira Donostiaren kantutegian. Horrela, laguntza zeinuak, txioak eta taldetxoak ikus daitezke, besteak beste, 129, 225, 872, 873-1, 942 eta 1477. zenbakiko ahairetan. Donostiak hurrengo hau idatzi zuen:

Deberíamos también conservar otros detalles, menudos si se quiere, en nuestras transcripciones: ciertas notas de apoyo con que se comienza el canto (...) esos grupeti con que adornan las melodías y que son frecuentes, sobre todo en música de txistu, y no menos ciertas notas liquescentes que se advierten en la manera de cantar de algunos campesinos. Pequeños detalles, si se quiere, pero que interesa recoger, o al menos notarlos con algún signo diminuto (Donostia: 1985 VI, 372).

Azkueren kantutegian Donostiak aipatutako zeinu horiek transkripzio instrumentalean soilik aurkitzen ditugu.

Portamentoen idazkera Donostiaren bilduman soilik ikusiko dugun fenomeno da, esaterako 800-1. zenbakian. Autore horrek parlato batzuk ere idatzi zituen, 398. eta 452. zenbakietan ikus daitekeen moduan, nahiz eta bi transkripzio horietan modu berean egin ez. Transkribatzeko bi modu horietatik lehenengoa da ugariena. Modu horretan aurkituko dugu Azkueren kantutegian ere (ikus, adibidez, 691. zenbakiko ahairea). Donostiaren kantutegian transkribatzeko beste modu bat ere ikusi dugu Aita Modesto Lecumberrik pentagraman jarritako 957. zenbakidun ahairean. Horrez gain, 398. zenbakiko transkripzioan karratu baten irudia ikus dezakegu, horren gainean silaba desberdinak errezitatzen direlarik. Hori beste ahaire batzuen transkripzioan ere erabili zen. Bestalde, transkripzio osoak parlatoan ikus ditzakegu, esaterako 435 eta 552. zenbakietan. Zeinu horiez gain, Donostiaren transkripzioetan beste zeinu berezi batzuk aurkitzen ditugu, horien esanahia ahairetan agertzen diren oharretan zehazten delarik (adibidez, 371, 426 eta 1197 zenbakiak).

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 euskal musikaren bereizgarri hartu zutela, eta, egia esan, arraroa da estruktura konposatuko ahaireak topatzea. Hala ere, kasuren bat edo beste badago, eta hala ikus dezakegu bi kantutegietan (Azkueren bildumako 113 eta 158 zenbakiak eta Donostiaren bildumako 197 eta 1201 zenbakiak adibidez –azkeneko bi hauetan barra bikoitzak lelorik gabeko beste ahaire batzuetan bezala perpausak bereizteko erabiltzen dira- Kantutegi honetako beste kasu bat, 938. zenbakia. Pentagramaren gainean “Ahapaldiak” eta “Korua” idatzita ditu). Gure ustez, kasu guztietan komenigarriena leloa ahapalditik bereiztea izango litzateke, barra bikoitz punteatu edo etenduna erabilia.

Bi kantutegietan aldaera melodiko gutxi erregistratzen dira interpretazio berarentzat. Azkueren kasuan, autoreak pentagraman bertan idatzi zituen, 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 transkribatu zituen. Donostiaren kasuan transkripzioak nahasgarriagoak dira puntu horri dagokionez. Autore horrek, pliken norabidea aldatu egin zuen aldaera horiek adierazteko, 25-7, 57, 152, 158, 215, 273-2, 525. zenbakietan ikus dezakegun moduan. Baina ahaire horietan interpretazio berberaren aldaera melodikoak direla argi ikusten bada ere, beste batzuetan, aldiz, bi ahotseko pasarteetan aurrean gaudela ematen du, 138. ahairea kasu. Horri buruz ezer esan ez arren, 266. zenbakia bi ahotseko ahairea dela nahiko argia dirudi. Bestalde, 176. transkripzioan, azken pentagramaren amaieran, aldaera zuzenean kopiatzen da berriro (Pascual Rodríguez Aldavek egindakoa).

Donostiaren kantutegiko transkripzio batzuetan (215-5, 405, 453, 941), parentesien artean idatzitako nota batzuk aurkitzen dira. Autoreak ez zuen hauen esanahia azaldu. Kasu gehinetan, “pneumei” dagozkien notak edo aurreko notan abestutako silaba luzatzen duten notak dira. Baliteke parentesien bidez, batzuetan abestu egiten direla eta beste batzuetan ez, adierazi nahi izatea. Hau da, interpretazio berberaren aldaera melodikoak, baina ahapaldi desberdineko testu

aldaketagatik ez behartuak. Baina, orduan, goiko parrafoan adierazitako kasu batzuen egoera berdina izango litzateke, eta kasu horietan parentesirik erabiltzen ez bazen, zergatik erabili orain? Edo *Algunas observaciones acerca de la manera de recoger las canciones populares* hitzaldian aipatzen zituen nota “liquescente”ak dira? Erabilera horrez gain, Donostiak, batzuetan, parentesi artean, apaindura-notak ere idatzi zituen. Hori 57. eta 416. zenbakietan ikus dezakegu adibidez.

Iruzkinu berri dugun ahaire batean, 215-5 zenbakian, Donostiaren bildumako transkripzio batzuetan agertzen den argibide bat aurkitzen dugu: “(sic)” argibidea. Argibide hori argitalpen modernoaren editoreek emandako ohar metodologikoetan azalduta dago: “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 armadurari dagokio (esaterako 457. zenbakia), beste batzuetan transkripzioaren hutsegite bati (871. zenbakian), zalantzazko figurazioari (esaterako 1242. zenbakia), errepikapen-zeinuei (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 lagundu egiten dioten oharretan edo itzulpenetan agertzen da, baina ez musika-transkripzioetan bertan.

Testuari buruz hitz egin behar dugu oraindik. Gai horrek asko kezkatzen zuen Azkue, eta ahal zuen guztietan, ahaireen testu osoa idatzi zuen. Testua osatugabe zegoela uste zuenean, hori alboan idatzitako oharretan adierazi zuen. Horrez gain, Azkue bera ahapaldi berriak sortzen ere ausartu zen, hori irakurlari adieraziz. Esaterako 773. zenbakian. Baina testu hori partituretan aplikatzerako orduan, Azkueren kantutegian ez da irizpide argirik erakusten, gero ikusiko dugunez.

Donostiaren *Euskal Eres Sorta* liburuan ahapaldi bakarra jaso zen, partitura-rekin batera transkribatua. 1994ko argitalpenean ostera, testuak ahalik eta zehatzen bildu eta osatu nahi izan ziren (ikus 509 zenbakia ahapaldi ugardidun abestiaren adibide). Baina hori ez zen beti posible izan, eta melodia batzuetan letra falta da (horrelako kasuren bat ageri da 1921eko kantutegian ere). Horixe da hirugarren liburua amaieran, “Letrari gabe” izenburupean biltzen diren guztien kasua, kasu bakarrak ez diren arren (ikus 397. 126-2. eta 201.a zenbakiak). Bestalde, transkripzio batzuetan ez da letra guztia jaso, eta partituraren atal batzuek musika-idazkera soilik agertzen dute. Horixe da 817. zenbakiaren kasua. Horrek, argibiderik ezean, atal bat testuarekin eta beste bat testu gabe abesten den doinuekin (1352. zenbakia horren adibide) nahasmena sortzen du. Honela zalantzarriak iruditzen zaizkigun kasu batzuk aurkitzen ditugu (adibidez 125, 436, 840 eta 968 zenbakiak). Testuaren “hutsune” horiek estrofa ezberdinetan ageri daitezke, ez lehenengo estrofan bakarrik. Hauen adibide 771 eta 772. zenbakiak dira. Bestalde, Donostiaren bildumako doinu instrumentalei buruz idazterakoan adierazi dugun moduan, letrari gabeko abesti batzuk dantzarako ez diren ukitu instrumentalekin nahastu daitezke, era berean transkribatzen baitira, musika tresna inoiz adierazi gabe.

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 beste autore batzuek eginak dira (Azkuek idatzatako oharretan aipatzen direnak). Era berean, gaztelaniara itzuli gabeko dokumenturen bat aurkitzen da. Kasu horietan Azkuek beste dokumentu batzuetara igortzen gaitu, bigarren liburua 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.).

Jatorrizko letran akatsen bat egin zela uste bada, zuzenketak parentesi artean adierazten dira (baina horiek ez dira partituran zuzentzen). Hori 1051. transkripzioan ikus dezakegu.

Transkribatzeko irizpideen analisia bukatzeko, Donostiaren kantutegian melodiaren bat osatu gabe transkribatuta dagoela adierazi nahi dugu. Honen adibide 962 zenbakia da, doinu osoa jaso gabe duena. Beste transkripzio osatugabe bat 1320. zenbakia da. Kasu bitxia, 923. zenbakia, barra bikoitzean amaitzen ez dena.

3.3. Sailkatzeko, ordenatzeko eta maketatzeko irizpideak

Sailkapen eta ordenazio on batek, klase bakoitzean bildutako agirien kopurua ezagutarazi, klasifikatutako materialen ezagupena erraztu, klase bakoitzaren eta klase ezberdinen arteko azterketa azkarra posible egin, eta, batez ere, denbora eta ahailekin gutxien erabiliz agiri guztien artean aztertu nahi dugun hori aurkitzea ahalbidetu beharko luke, nahiz eta izenburua jakin ez.

Azkuek eta Donostiak Bordesez adierazitako abestien sailkapena jaso zuten, *Enquête Fortoul*-en iradokizunetan oinarritua zegoena. Azkue da argien adierazi zuena 1901ean emandako konferentzian. Bertan gero bere kantutegietan bai berak zein Donostiak jarraitu zuten sailkapen irizpideak ezarri zituen (aldaketa batzuekin bada ere). Konferentzia horretan Azkuek abesti erlijioso eta profanoen arteko lehenengo bereizketa burutu zuen, azken hauek funtzioaren arabera kanturako eta dantzarako doinuetan sailkatuz. Kanturakoak beste zatiketa baten objektu izan ziren: amodiozkoak, sehaskakoak, elegiak, jai-girokoak, satirikoak, epikoak eta martzialak. Azkuek ez zuen kontuan hartu urte edo bizi-zikloaren arabera sailkapena, ezta musika-irizpideen, geografia-irizpideen edo beste motako irizpideen arabera sailkapenik ere.

Beraz, sail nagusiak egiterako orduan, Azkue irizpide funtzionalean oinarritu zen (gure ustez ere argiena dena bereizketa handi hauek eratzeko). Kantutegian lehen ikusi ditugun talde hauek bereiztu zituen: 1) maitasun kantuak, 2) edaleen kantuak, 3) sehaska kantuak, 4) dantzak, 5) hitzik gabeko dantzak, 6) hileta kantuak, 7) eztei kantuak, 8) haur kantuak, 9) jai-giroko kantuak, 10) narrazio kantuak, 11) ogibideen kantuak, 12) elizarako kantuak, 13) erromantzeak eta kontuak eta 14) eske kantuak. Esan behar da, dena den, talde hauek ez direla oso zehatzak jasotzen dituzten kantuei dagokienez. *Eztei kantuen* taldearen barruan, adibidez, eztei abestiak, zein toberak, zein derrigorrezko ezkontzak agertzen dira. Donostiak, 1921eko edizioan ahaireak talde hauetan sailkatu zituen: 1) Sehaska, jolas, zenbatze eresiak, 2) Artaxuriketa, iratze, ezkongai eresiak, 3) Mozkor eresiak, 4) Eresi alayak eta zirrikakorrak, 5) Amodiozko eresiak, 6) Eliz eresiak, 7) Olentzerok, 8) Naskaldia, 9) Dantzak. Ikusten dugunez, bi autoreek sailkatzeko irizpide antzerakoa erabili zuten (Azkuek, dena den, ez zuen “naskaldia” atala eratu, aurreko ataletan sartzerik ez zuena bertan ipintzeko).

Nolanahi ere, atal nagusien barruan egile hauek ez zuten azpiatalik ezarri, lehen aipatu ditugun helburuen lagungarri (horretarako, irizpide funtzionalaz gain, beste irizpide batzuk hartu beharko lirakeke kontuan, esaterako urteko zikloa, musika-irizpideak eta literatura-irizpideak). Eta helburu horietatik behin betiko urruntzen dituen ordenazio-irizpidea da, Azkueren bildumaren kasuan, zenbakitze irizpide argirik ez izatean larriagotu egiten dena. Autore horrek ahaire guztiak, eta talde guztiak, alfabetoaren arabera ordenatu zituen izenburua kontuan hartuta. Irizpide horrek ez dio irakurlearen orientazioari laguntzen, ezin baita klase bakoitzaren ikerketa berezirik egin, ezta horien arteko azterketa konparatiborik; gainera, irakurleak ez du erraz ikusten sailkatutako materialak zein diren, eta ezin du horietara azkar jo (Azkuek ahaireari zein izenburu eman zion ez badakigu, denbora luzea beharko dugu hori aurkitzeko, ezin baitugu bestelako parametrorik erabili). Gure iritziz, abestien letra eta funtzionalitatea oinarri hartuta atal nagusiak sortu ondoren, musika-irizpideak izan behar dira nagusi agiriak ordenatzera-koan, eta alfabetoaren araberako 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 (non bildua den edo non entzun zuen Donostiaren informatzaileak, abesti bakoitzean zein aukeraren aurrean gauden zehaztu gabe) soilik adierazten delarik. Ez da agertzen kantuen izenbururik, ez informatzaileen izenik ez beste daturik. Ezta zeintzuk diren Donostiaren adiskideek bildutako doinuak, gutxi batzuk besterik ez badira ere (kantutegiaren sarrean honen iniguruko aipamen orokor bat besterik ez da egiten). Eta, itxuraz, talde bakoitzaren barruan kantuak ez daude inola ere ordenaturik. Horrez gain, taldeak ez daude bereizita izenburu adierazgarriren batekin eta, beraz, ahaire bakoitza zein taldetako den jakiteko, aurkibidera jo behar da.

Donostiaren *Cancionero Vasco* liburuan, 1994ko edizioan²⁹, aipatu berri ditugun alderdi batzuk konpontzen dira. Lehenengo eta behin, transkripzioak

29. *Euskal Eres Sorta* liburuari aipamen hori eginda, aurrerantzean *Cancionero Vasco* liburuaren 1994ko edizioari buruz arituko gara.

alfabetikoki ordenatuak daude, izenburuen arabera (hori bai, Azkueren bilduman ez bezala, aldaera melodiko guztiak modu sistematikoan taldekatzeko ahalegina egin zen). Aitzitik, 1921eko edizioan erabilitako sailkapen-taldeak ez ziren erabili. Hau da, talde handi bi baino ez ziren ezarri: abestiak eta dantzak. Horietako lehenengoan ahaireak alfabetoaren arabera ordenatu ziren izenburua kontuan hartuta, testurik gabe bildutako abestien blokea amaierarako utziz. Azken horiek jatorriaren arabera alfabetikoki ordenatzen dira (jatorri ezezaguneko ahaireak azkenean agertzen dira). Dantzen taldean azpitaldeak irizpide geografiko eta alfabetikoen arabera eratu ziren. Horrenbestez, Azkueren bilduman ikusitako urritasun guztiek bizirik jarraitzen dute Donostiaren lanaren berrargitalpenean. Kasu batzuetan urritasun horiek areagotu ere egiten dira, ez baitziren atalak ezarri ahaireen sailkapenari begira.

Donostiak, 1921ean 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, 1921ean argitaratutako *Euskal Eres Sorta* liburuan sailkapenaren arabera taldekatu baitzituen transkripzioak. Baina proiektu hau burutu aurretik Aita Donostia hil egin zen.

Bere heriotzaren ondoren Aita Jorge Riezuak hartu zuen *Cancionero Vasco* izango zenaren materialeen prestakuntzarako ardura, eta osasun arazoek lanarekin jarraitzea eragotzi ziotenean (1992an hil zen) Juan Mari Beltranek (Dantzak) eta Claudio Zudairek (Abestiak) hartu zuten ardura hori. Edizio berriaren editore-ek 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 Riezuak ez zuten halakorik egin; nolana den, *Euskal Eres-Sorta*-n eta bi-bien ohar originaletan, abesti asko gai literarioaren funtzioan adjetibatuturik daude, eta datu hori agertarazi dugu sailkapen epigrafean. Dantzen multzoa ohar honetatik kanpo uzten dugu, horiek halakotzat sailkatu baitzituzten 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 aipatzen dira (1921eko edizioan adierazten zen jatorrizko herriaren aipamena baino informazio askoz osoagoa beraz). Eta, era berean, melodiaren sailkapena adierazten da. Baina hau zen da kontuan hartu transkripzioak taldekatzeko orduan, aipatutako bi blokeez (abestiak eta dantzak) gain. Donostiaren *Cancionero Vasco* liburua edizio modernoko aurkibideen artean gaiaren araberrako aurkibide bat aurkitzen dugu. Aurkibide horretan kantuen fitxetan adierazitako sailkapena jasotzen da: 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.

Editore modernoek, hildakoarekiko errespetuagatik, ez zuten bere lanean era kreatiboan interbenitu nahi izan kantutegirako materialeen prestakuntza eta osoz-tean jardun zirenean. Jarrera hau ohikoena izaten da egileek bukatu gabe uzten dituzten obren edizio postumoetan. Hala ere, gure ustez, lan kreatibo bat egitea posiblea da, eta doinuen sailkapen eta ordenazio lan berri bat planteatzea. Kasu honetan argi utzi beharko litzateke lan hori ez dela Aita Donostiarena (bere aurreko lanetan eta berak utzitako oharretan oinarritua badago ere), egile berriena baizik. Sistematizazio horrek, alde batetik jatorrizko egilearekiko fideltasuna gutz-tiz gordetzen ez badu ere (jatorrizko egileak zehazki nola egingo zukeen ez baita-kigu), beste aldetik materialeen erabilgarritasuna, ezagutza eta hauen azterketa burutzea errazten du.

Cancionero Vasco lanean erabilitako zenbaketari buruz, argibide hauek ematen dira:

[...] fitxaren buruan ageri den zenbakia ordena jakin bati dagokio, alfabetikoa tituluaren arabera eta A. Donostia edo A. Jorge de Riezuren eskuizkribuei dagokienez, inolako lehentasunik adierazten ez duena. Kanta guzti-guztiak ez daude tituluaren arabera ordenatuak, haietako batzuk bertsio edo aldaera gisa taldekatu direlako (...). Izen bereko kantek zenbaki desberdina (bertsioak) izan dezakete, eta bestetan zenbaki bera izan dezakete, tituluak eta testuak desberdinak badituzte ere (aldakerak). Aldaerek daramaten azpiindizeak dagokion aldaeraren zenbakia adieraziko du. Tituluan erabilitako letra motak (letra larriak lehenengoentzat, letra xeheak gainerakoentzat) esanahi bera du. Gerta daiteke kanta batzuk beren melodiaz abesti jakin batekin erlasionaturik izatea eta beren testuaz beste batekin; halako kasuetan ahaidetasun melodikoak taldekatzeko iritzi gisa lehentasuna du. (XXII or.)

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: 25-7, 25-2, 25-3, 25-4... eta 25-7.

Gure iritziz, mota melodiko desberdinen eta mota melodiko beraren aldaeren arteko bereizketa hori oso komenigarria eta egokia da, eta hori zenbakietan agertu behar da. Dena den, aldaerak ordenatzeko ere irizpide jakin batzuk jarraitzea komeniko litzatekeela uste dugu (horretarako oso erabilgarriak izan daitezke musika ezaugarriak: modalitatea-tonalitatea, erritmoa, eremua, egitura, etab.). Xedea ordenazio-irizpide argiak ezartzea da (musika-irizpidez aparte beste batzuk baliagarriak izan daitezke baita, adibidez, lehenengo aldaera osoenak aurkeztea). Hori lortzeko, aztertutako musika-ezaugarriak eta hauek zein printzipioen arabera ordenatzen diren zehaztu behar da. Eta hori ez da egiten Donostiaren *Cancionero Vasco* lanean.

Bestalde, gure ustez, kantutegi honetan erabilitako zenbaketa ez da egokia; mota melodiko desberdinak soilik zenbatzen direnez, ez dakigu zein den bildutako agirien kopuru osoa, banan banan zenbatu ezean. Aurreko adibidera itzu-

liz, 25-7 transkripzioaren ostean, hurrengo ahaireak 26 zenbakia du. 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 (transkribatzen dugun bigarren agiria baita) zenbakiak izango ditu. Eta hurrengo agiriak, beste mota melodiko batekoa bada, 2. zenbakia (transkribatzen dugun bigarren mota melodikoa) eta 3 zenbakia (hirugarren agiria) izango ditu. Modu horretan, agiri guztiek ondoz ondoko zenbakiak izango dituzte.

Hori Donostiaren kantutegiari dagokionez. Edizio modernoa izanda zehatzagoa izan bazitekeen ere, jarraibide argiak agertzen ditu. Azkueren kantutegian, aldiz, traba garbi batekin egiten dugu topo hasiera-hasieratik: ez dira aldaerak eta bertsoak argi bereizten. Eta bigarren oztopo bat: Azkuek ez zituen agiri guztiak zenbatu. Zenbatu ez zituen agiriak, kasu guztietan, zenbatutako agirien aldaerak izango balira, arazoa ez litzateke hain larria izango, zenbaki bakoitzarekin mota melodiko bereko melodia guztiak bilduko bailirateke. Baina agiri horien artean ez daude aldaerak bakarrik, mota melodiko berekoak ez diren bertsoak ere badaude (gure ustez, zenbaki desberdina izan beharko luketenak, Donostiaren bilduman bezala). Azkuek alderantzizkoa ere egin zezakeen, gure ustez egokiena izan ez arren. Hau da, zenbaketan literatura-irizpidea erabili, zenbaki berarekin letra bera duten ahaireak bilduz (gero komenigarria izango litzateke aldaerak zein diren eta bertsoak zein diren bereiztea). Hori modu argian egin izan balu, eta irakurleari argitu, ez litzateke aurreko atalean argitu behar izan dugun nahastea sortuko. Baina Azkuek ez zuen irizpide jakin bat erabili eta, batzuetan, bertsoei zenbaki desberdinak eman zizkien eta beste batzuetan ez. Beraz, orientazio-arazoa nabaria da bildutako materialak zein diren zehatz jakin nahi duenarentzat.

Aurretik, Azkueren eta Donostiaren lanetan ahaikeen testuak bildu eta transkribatzeari buruz idatzi dugu. Ondoren, testu horiek transkripzioetan nola aplikatu zituzten ikusiko dugu. Lehenengo, Azkueren lanaz mintzatuko gara, alderdi horri dagokionez desberdintasunik handienak erakusten ditu eta. Lan horretan, testuak ahapaldi-generoan edo genero estrofikoan aurkeztean (bildutako ahaike gehienak genero horretakoak dira), kasu hauek aurkitzen ditugu:

1. Melodiari aplikatutako testua soilik agertzen da. Hori gertatzen da ahapaldi bakarra biltzen den kasuetan eta bi ahapaldi biltzen diren kasu gehienetan (ez guztietan). Bigarren liburukiko 847. orrialdean ikus dezakegunez, kasu batzuetan, jasotako hiru ahapaldiak melodiara aplikatuta daude baita, 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 jo zituen gainerako oharren azpian (honen adibide bigarren liburukiko 889. orrialdean).

3. Lehenengo bi edo hiru ahapaldiak partituran idatzita (bata bestearen azpian) eta musika-sistemen ondoren, informatzailea, herria eta ohar ezberdinak (horrelakorik egonez gero) adierazi ostean, testu osoa bertsoan kopiaturik, partituran idatzitakoa barne (lehenengo liburukiko 177. orrialdean adibidea ikus dezakegu).
4. Aurreko kasuan bezala, baina oharrak azkenerako utzita, bigarren liburukiko 837-838. orrialdeetan ikus daitekeenez.
5. Aurreko kasuetan testuaren gaztelaniazko itzulpena testu osoa euskaraz azaldu ondoren zetorren; baina kasu batzuetan, Azkuek partituran ematen den lehenengo ahapaldiko testua itzuli zuen lehenengo, eta gero bigarren ahapaldiaren testua eman eta itzuli egin zuen, bigarren liburukiko 846-847. orrialdeetan ikusi daitekeen moduan.
6. Kasu bitxi bat lehenengo liburuko 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 da, eta testua jarraian. Eta, ahairea zein herritan jaso den adierazi ondoren, testua idazten da, ez hurrengo ahapaldiarena (hirugarrena izango litzateke), partiturari aplikatzen ez zaion lehenengo ahapaldiarena baizik .

Irizpide-desberdintasun horren aurrez aurre, Donostiaren kantutegian jarraibide argiagoak erabili ziren. Lan horretan, lehenengo ahapaldiko testua melodiari aplikatzen zaio beti, eta, azpian, jarraian, testu osoa idazten da, melodiaren ondoan ematen dena barne hartuta. Gure ustez, hori da modurik egokiena. Kantutegi honetan ohikoa ez den arren, kasu batzuetan, bildutako ahapaldi bakarra melodiari aplikatzen zaio ondoren berriz kopiatu gabe (ikusi, adibidez, 164. zenbakia)

Donostiaren bilduman gauza bitxi bat inolako letrarik ez duten abestiak dira. Kasu batzuetan letrarik gabe abesten diren kantuak dira, esaterako *Arranoa* eta *Belatsarena* abesti zuberotar ezagunak edo 476. zenbakiko abestia, *Fistuka*. Baina beste kasu batzuetan letrarik ezin izan zela jaso gertatzen da. Hori erreferentzian adierazi ohi da, baina ez beti modurik argienez (ikusi, adibidez, 126-2 eta 491-1, 475, 864-1, 872, 873 eta 875. zenbakiak). Esan beharrekoa da, era berean, batzuetan hori ez dela adierazten eta horrek nahasmena eragin dezake (ikusi, adibidez, 126-3 zenbakia eta 397. zenbakia –badirudi lehenengoa letrarik gabe abesten den ahaire bat dela, baina bigarrena ez–). Bestalde testu osatugabea duten transkripzioak ere badaude. Kasu horietan, pentagramen azpian ez da ezer idazten, eta transkripzioen azpian testua berriz kopiatzean, puntudun lerro batzuk 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 nahasgarria da.

Beste kasu bat zentzurik gabeko silabak dituzten ahaireak dira. Kasu hauetan testua transkripzioetan aplikatzeko modu desberdinak ikusten ditugu. 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 dira hasieran eta gero puntuen lerro bat idazten da partituraren azpian, berdin jarraitzen duela adierazteko (ikus 480, 767 eta 974. zenbakiak).

Testua transkripzioan aplikatzeko modu desberdina 435. zenbakian ikus dezakegu. Kasu horretan, testua musika-transkripzioaren azpian idatzi beharrean, horren ezkerrean ematen da. Ahairea errezitatu bat denez, transkripzio erritmikoa soilik egiten da. Baina ezaugarri bereko beste ahaire batzuetan (garaierak transkribatu gabe dituztenak), letra musika-transkripzioaren azpian kopiatzen da, eta ez albo batean. Ikusi, adibidez, 552 eta 969. zenbakiak.

Metatze-egiturei, edo egitura akumulatiboei dagokienez, Azkueren transkripzioetan testua aplikatzerakoan aurki ditzakegun kasu ezberdinak bigarren liburuko 967- 968. orrialdeetan ikusi daitezke. Azkuek bildutako ahaire honen lehenengo bertsioan jasotako testua ez da oso luzea; hori dela eta, guztia melodiaren azpian idaztea erabaki zuen Azkuek. Hurrengo bertsioan letra ia osorik ematen da kantutegian. Kasu horretan, lehenengo ahapaldia eta azkenaren hasiera kopiatu zituen (horren ostean aurreko guztia errepikatu behar delarik). Ahaire osoa abesteko prozedura idatziz adierazi zuen Azkuek, baina aurreko bertsioa ikustea beharrezkoa egiten da doinua zuzen abestu ahal izateko. Hurrengo bertsioetan (azkena lehenengoaren aldaera da), testu osoa dutenetan, hasiera eta amaiera baino ez zituen idatzi, azalpenik eman gabe. Hori dela eta, horiek abesteko, aurreko bertsioetara jo beharra dago.

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

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

Donostiaren kantutegian, musika pentagramen ondoren bildutako ahapaldiak zutabe bakarrean biltzen dira beti eta zenbatuta agertzen dira. Azkue ez zen horren sistematikoa izan hauek ematerako orduan, baina zenbaki erromatarrak erabili zituen beti ahapaldien ordena adierazteko. Gaztelaniazko itzulpenei dagokienez, Azkueren lanean, euskarazko testua musikari aplikatuta soilik aurkitzen dugun kasuetan, itzulpena agiriaren amaieran egon ohi da, abeslaria, herria eta egon daitzkeen oharrak adierazi ondoren. Hala ere, ohar horiek amaierarako uzten diren

kasuak ere badaude, hala nola hasieran eta amaieran idazten diren kasuak (ikusi 1023, 1024 eta 1025. orrialdeak), baita erdian ere. Euskarazko testua melodiaren ostean kopiazen denean itzulpena horren ostean jartzen da. Donostiaren kantutegian ordea, gaztelaniazko itzulpenak euskarazko testuaren paraleloan ematen dira: ezkerreko zutabearen euskarazko testua idazten da eta, eskuinean, gaztelaniazko itzulpena (gure ustez, oso egokia). Azkueren kantutegiaren kasuan, gure iritziz, informatzailearen izena, herria eta gainerako oharrak beste leku batean jarri behar-ko lirateke, eta itzulpenak euskarazko testuaren jarraian idatzi.

Bi autoreek lehenengo ahapaldiko lehenengo hitzetatik atera zituzten izenburuak (ukitu instrumentaletan izan ezik, noski). Hori berori egin zuten leloa duten ahaire apurretan ere. Kasu horietan gure ustez egokiagoa litzateke abestien izenburua leloko lehenengo hitzetatik ateratzea. Donostiaren kantutegian, editoreek, 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, interprete desberdinek bertso desberdinak kantatzen zituztelako edo berberak ordena ezberdinean. Halako kasuetan azpituduluak adierazgarriak gertatzen dira. (XXII or.)

Hala ere, Donostiaren kantutegian, kasu batzuetan, ez dira lehenengo hitzak hautatu izenburuetarako. *Toberen* melodia guztiak jarraian ematen dira, funtzioari aipamen egiten dion *Toberak* izenburu generikoarekin. Kasu horietan, azpituduluak ahairearen lehenengo hitzak islatzen dituzte. Letrarik ez duten abestiak izendatzeko, oro har, "Letrarik gabe" izenburua erabiltzen da eta, ondoren, parentesi artean eta izenburuan bertan, ahairearen jatorria adierazi. Datu hori ezezaguna denean, (X) idazten da. 1119-1 zenbakian, izenburuan, parentesi artean, abestiaren funtzioa adierazten da. Baina, beste alde batetik, letrarik gabe jasotzen diren ahaire batzuek izenburua erakusten dute. 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 interpretearen 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.³⁰, 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 (875. zk. *Ondarribia*).

Donostiaren kantutegian ahairearen jatorria, hau da, kantariaren sorlekua, izenburuaren azpian adierazten da, pentagramaren gainean ezkerretan (herria adierazten da eta, azpian, parentesi artean, eskualdea eta probintzia).

30. Alfabetoaren arabera ordenatzeko irizpideei jarraituz, ez dirudi oso logikoa 153. zk.ko ahaire, *Urrundarik heldu naiz* izenburukoa, hemen agertzea. Ahaire hori aurrekoaren bertsió moduan aipatzen da, baina guk ez dugu horrela ikusten.

Datua ezezaguna bada entzun zuen herria adierazten da edota erakutsi zionaren sorderria Horrek halako desadostasun bat sor dezake abestiaren euskalki formen eta ezarritako datuen jatorriaren artean. Datu hau ezezaguna bada, haren orde beraren egoitzaren lekua edo abestia bildu zeneko lekua ezarri da. (XXIII or.)

Pentagramaren gainean, eskuinean, transkripzioa aldaera edo bertsioa den adierazten dira, abesti taldekatuen kasuan. Musika eta testua transkribatu ondoren, ordena honetan, informatzailearen izena, kantua bildu zen herria, data, sailkapena eta transkripzio-egilearen izena, Aita Donostia ez bada eta datu hori ezaguna bada³¹. Baina datu horiek guztiak ez daude editore modernoan esku transkripzio guztietarako. 965. zenbakian adibidez, sorlekua soilik adierazi ahal izan da.

Donostiaren bilduman, transkripzio bakoitzaren fitxa ixteko, erreferentzien atala gehitzen da.

Erreferentzian, eta ordena honetan, A. Donostiaren eta lankideen iruzkinak eta oharpenak agertzen dira, gero A. Jorge de Riezurenak (zenbait kasutan ezin daiteke jakin noraino A. Jorge de Riezuk jasotako oharretariko batzuk bere ikerketaren emaitza diren edo A. Donostiaren oharretatik hartuak diren), ondoren testuari edo melodiei dagokien Bibliografía, beronek, erabatekoa izan gabe, ikerlariari laguntza ekarri nahi diolarik. Azkenik, guk egindako oharra datoz (Lankideen Oharra). (XXIV or.)

Azkueren bilduman ere erreferentziak eta iruzkinak ageri dira transkripzioen ondoan, baita sekzio bakoitzaren hasieran ere. Baina horiek ez daude Donostiaren kantutegiaren edizio modernoan bezain ordenatuta eta sistematizaturik. Horrela, lehenengo sekzioaren sarreran (maitasun kantuak), Azkuek sailkapenari buruz idatzi zuen; bigarrenean (edaleen kantuak) herritarrari eta jendarteratuari buruz, baita ahaiaren letretan egindako aldaketei buruz ere; hirugarrenean (sehaska kantuak) sehaska-abestiren batean aurkitutako hitzen bati lotutako zehaztasun etimologikoak aztertzen dira; laugarrenean (dantzak), aspaldiko euskaldunek zer joko zuten galdetzen dio egileak bere buruari, albokari, dantza batzuei buruz, eta lztuetaren argitalpeneko akatsak adierazten dira; bosgarrenean (hitzik gabeko dantzak) ez da ezer esaten; seigarrenean (hileta kantuak) horiei eta *il/eta* hitzari buruz idatzi zuen egileak; zazpigarrenean (eztei kantuak), Manuel Lekuonaren artikulua etnografikoa gehitzen da; zortzigarrenean (haur kantuak) talde horren urritasunari buruz gogoeta egin eta maiatzekoei buruz hitz egiten da; bederatzigarrenean (jai-giroko kantuak) bere ustetan ahaire batzuek merezi duten zentsurari buruz idatzi zuen Azkuek, eta herritarraren eta jendartuaren arteko bereizketa gogorarazten digu; hamargarrenean (narrazio-kantuak), genero horretako ahaireak mugatu eta ahaire horietako letren kalitate makurrari buruz hitz egiten da; hamaikagarrenean (ogibideen kantuak) horien urritasunari buruz idatzi zuen egileak; hamabigarrenean (elizarako kantuak) ia-ia ez da ezer esaten; hamahirugarrenean (erromantzeak eta kontuak) zenbait kon-

31. Kantutegiko abestiak Aita Donostiarengana hiru bidetatik iritsi ziren: a) Berak bildu eta transkribatutakoak, b) laguntzailearen batek bildu eta transkribatutakoak, eta c) hainbat jatorritako materiala jaso zuen lankideren batek bidalitakoak. Azken kasu horretan, normalean, ez dakigu ahaire nork bildu eta transkribatu zuen.

turi buruz hitz egiten da eta hamalagarrenean, (eske kantuak) abesti horien izendapenari buruz irakur daiteke eta kristautasunak aldatu egin dituela adierazten da.

Eta hori guztia nahasgarria iruditu ahal bazaigu, askoz nahasgarriagoak dira oraindik Azkuek ahaire askoren ondoan idatzi zituen oharrak. Puntu honetan mota guztietako iruzkinak aurkituko ditugu. Guztien ezaugarri, sistematikotasunik eza. 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 bertsioen aipamen eta iruzkina, hitzen aipamena –Azkuek askotan jatorrizko ahairetik ordeztu zueña–, 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 otu zitzaion guztia. Eta egiten zituen oharretan sistematikoa ez zen bezala, ohar horiek agiri bakoitzean jartzeko lekuari dagokionez ere ez zuen irizpide argirik jarraitu, lehen ikusi dugunez. Gure ustez izaera orokorreko iruzkin guztiak sarrean joan beharko lirakeke, eta ez ahaireen ondoan. Argiena kantutegi osorako sarrera bat idaztea izango litzateke, ikerketetan lortutako ondorioak eta ohar egoki guztiak argi eta ordenatuta azaltzeko beharrezkoak diren sekzio guztiekin. Sarrera horretan kantutegian iradokitzen diren ideia guztiak ordenatu eta horiei buruzko gogoeta egin beharko litzateke 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 aurkitzen da (abesti guztiak alfabetoaren arabera ordenatuta, iruzkindu dugun sailkapenaren arabera banatuta egon gabe –sailkapen hori parentesi artean adierazten da–), lankideen aurkibide bat (abeslariak edo informatzaileak), herrien aurkibide alfabetikoa, kantutegian egindako obren aipuen aurkibidea eta hutsen zuzenketa (gutziz zehatza ez den arren). Donostiaren kantutegian, azken liburukiaren amaieran, aurkibide hauek aurkitzen dira: tituluen eta azpituluen aurkibide alfabetikoa, transkripzioen aurkibidea sailkapenaren arabera, data ezaguna duten transkripzioen aurkibide kronologikoa, informatzaileen aurkibidea, transkripzio-egileena eta herrien bi aurkibide: bata herri guztien zerrendarekin, alfabetoaren arabera ordenatuta, eta bestea lurralde-inguru-herrien araberrako aurkibide geografikoa (bi aurkibide horietan, informatzaileen jatorrizko herriak, eta ahaireak zein herritan bildu ziren nahasten da. Gure ustez, irakurle-ikerlariarentzat argiagoa eta erabilgarriagoa litzateke bi gauzak bereiziko balira). Bestalde, bi edizioetan edukiaren aurkibidea dago lehenengo liburukiaren hasieran.

3.4. Bukatzeko

Burutu dugun ibilbide erreflexiboa ixteko momentua da. Erreflexio hau animatu duen xedea aski justifikaturik eta kokaturik geratu izana espero dugu: Azkueren eta Aita Donostiaren kantutegien balioa gaurkotzen duen berrikuspena bultzatzea. Burutu dugun berrikuspen proposamen konkretua iradokigarri eta

eragingarri izatea espero dugu. Kritikei zabalik beti. Ona da hori gertatzea, defendatzen dugun lana behar den moduan afinatu ahal izateko. Elkarrizketa hori izango baita biderik onena defendatzen dugun edizio kritiko posible hori prestatzeko. Lerro hauek zeregin horretarako ekarpen apala izatea espero dugu.

BIBLIOGRAFIA

- AKESOLO, L. "Dos notas autobiográficas de Resurrección María de Azkue, comentadas". In: *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. Donostia: Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte, 1965.
- ANSORENA, J.I. "El zortziko: la frase de ocho compases y el compás de cinco por ocho". In: *Txistulari*, 141 zbk. Errenteria: Euskal Herriko Txistulari Elkarte, 1990; 7-10 or.
- . *Euskal kantak*. Donostia: Erein, 1993.
- ANSORENA, J.L. *Aita Donostia. P. Jose Antonio de San Sebastián. José Gonzalo Zulaica Arregui*. Donostia: Kutxa Fundazioa, 1999.
- ARABAKO FORU ALDUNDIKO KULTURA SAILAREN EUSKARAREN BATZORDEA. *Euskal kantutegia = Cancionero vasco*. Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, 2002.
- ARANA, J.A. "Algunas melodías exóticas en nuestro Cancionero Popular Vasco". In: *Boletín del Instituto Americano de Estudios Vascos*, XXVI. Buenos Aires: Instituto Americano de Estudios Vascos, 1975; 180-185 or.
- . *Resurrección María de Azkue*, Colección Temas Vizcaínos, 113-114 zbk. Bilbo: Bizkaiko Aurrezki Kutxa, 1983.
- . *Música vasca*. Bilbo: Bizkaiko Aurrezki Kutxa, 1987.
- . "Prólogo". In: AZKUE, R.M. *Cancionero popular vasco*. Bilbo: Euskaltzaindia, 1990.
- ARANZADI, T. "A propósito de algunos 5/8 castellanos y lapones". In: *Revista Internacional de Estudios Vascos*, IV. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1910; 345-484 or.
- . "¿La canción *Praisku- Txomin* es rusa, inglesa o vasca?". In: *Euskalerrriaren alde*, IV urtea. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1914; 413 or.
- . "¿Uso zuria, es canción vasca?". In: *Euskalerrriaren alde*, VI urtea. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1916; 689 or.
- AROM, S. "New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music". In: *The World of Music*, XXIII/2. Bamberg: Otto-Friedrich Unibertistatea, 1981; 40-62 or.
- AZKUE, R. M. *La música popular bascongada. Conferencia con ejemplos*. Bilbo: Imprenta y Litografía de Gregorio Astoreca, 1901.
- . "La música". In: URIARTE, J.R. (ed). *Los vascos en la Argentina*. Buenos Aires: 1916.
- . "La tradición en nuestra música popular religiosa". In: *Actas del IV Congreso Nacional de Música Sacra de Vitoria*. Gasteiz, 1930.
- . *Cancionero popular vasco*, bi liburuki. Bilbo: Euskaltzaindia, 1990.
- BAGÜES, J; BOROTRA, N.M; CASTÉRET; J.J; ETXARRI, J; HEINIGER, P; ITZAINA, X; LABORDE, D. *Kantuketan. L'univers du chant basque. Mugi hitzen musikan!*. Donostia-Baiona: Elkar 2002.
- BARANDIARAN, G. *Danzas de Euskalerrri*. Donostia: Auñamendi, 1963.

Etxeberria Adrien, Xabier: Azkue eta Aita Donostiaren kantutegien berrikuspenaren alde

- BARRENETXEA, J.M. *La alboka y su música popular vasca*. Galdakao: Bizkaiko Foru Aldundia eta Galdakaoko Udala, 2000.
- BARTÓK, B. *Escritos sobre música popular*. México: Siglo Veintiuno, 1979.
- BAZAN, I (zuz.). *De Túbal a Aitor. Historia de Vasconia*. Madrid: La esfera de los Libros, 2002.
- BERRAONDO, M. "Tierras y territorios como elementos sustantivos del derecho humano al medio ambiente". In: BERRAONDO, M. (koord.). *Pueblos indígenas y derechos humanos*. Bilbo: Deustuko Unibertsitatea, 2006; 469-487. or.
- BILBAO, J (zuz.). *Enciclopedia Vasca, Bibliografía V*. Donostia: Auñamendi, 1974.
- . *Suplemento 1961-1975 X*. Donostia: Auñamendi, 1981.
- BILBAO, J. *Eusko bibliografía, 1976-1980 II*. Bilbo: EHUko Argitalpen zerbitzua, 1986.
- BIZKAIKO DIPUTAZIOA. "El concurso de cantos populares vascos. Fallo del Jurado". In: *Euskalerrriaren alde*, VI urtea. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1916; 322-325 or.
- BORDES, C. "La musique populaire des Basques". In: BUREAUX DE LA TRADITION NATIONALE (ed.). *La Tradition au Pays Basque: Ethnographie, folk-lore, art populaire, histoire, hagiographie (Bibliothèque de la tradition nationale, 2)*. Paris: Bureaux de la Tradition Nationale, 1899; 297-354 or.
- CÁMARA DE LANDA, E. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. *Historia de la música española 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza, 1983.
- CRUCES, F.; et al. (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.
- DIAZ, L.; MANZANO, M. (cord.). *Cancionero popular de Castilla y León*. Salamanca: Centro de Estudios Tradicionales de la Diputación de Salamanca, 1989.
- DIAZ, L. *Música y Culturas*. Madrid: Eudema, 1993.
- DONOSTIA, J.A. *Euskel eres-sorta. Cancionero vasco*. Madrid: Unión Musical, 1921.
- . *Obras completas del P. Donostia* Bol I, II eta III. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.
- . *Obra literaria. P. Donostia*, Bol IV eta V. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1985.
- . *Cancionero vasco*, lau liburuki. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1994.
- . *De música popular vasca*. Bilbo: Mínima, 2004.
- ERESBIL. *Kontrapas : 1950 aurreko kantuen eskola-katalogoa*. Gasteiz: Eusko Jaurilaritzen Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 1998.
- ESCUADERO, F. "Peculiaridades morfológicas de la canción popular y de la música vasca". In: *Semana de Antropología Vasca*. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca, 1971; 145-178 or.
- EUSKALTZINDIA/SIADECO. *Conflicto lingüístico en Euskadi*. Bilbo: Euskadiko Kutxa, 1979.
- FUNDARENA, E. "Uso zuria. Notas sobre esta melodía vasca". In: *Euskalerrriaren alde*, VI urtea. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1916; 647or.

- GADAMER, H-G. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1991.
- GALLOP, R. *Los vascos*. Madrid: Gráficas Ultra, 1948.
- GARCÍA, M^a M. *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, 1998.
- GASCUE, F. *La música popular vascongada*. Hondarribia: Establecimiento tipográfico Martín, Mena y C^a, ca.1906.
- . “Origen de la música popular vascongada”. In: *Revista Internacional de Estudios Vascos*, VII. Donostia: Eusko Ikaskuntza 1913; 498-558 or.
- GOROSTIDI, A. “Origen de la música popular vascongada”. In: *Euskalerrriaren alde*, VI urtea. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1916; 500-509 or.
- GURIDI, J. *El canto popular como materia de composición musical*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947.
- IBARRETXE, G. “Observaciones a la rama musical del P. Donostia”. In: *Cuadernos de Sección. Música*, 6 zbk. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1993; 159-169 or.
- . “Pequeña historia crítica de la etnomusicología vasca”. In: *Cuadernos de Sección. Música*, 7 zbk. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1994; 243-262 or.
- IGUAIN, N. “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: 1974.
- IRIGOYEN, A: “Del epistolario de Azkue”. In: *Euskera: Euskaltzaindiaren lan eta agiriak*, 2 zbk. 1957; 261-293 or.
- IZTUETA, J.I. *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia beren soñu zar eta itz neurtu edo versoaquin*. Donostia: Imprenta de Ignacio Ramón Baroja, 1824.
- . *Euscaldun anciña anciñaco ta are lendabico etorquien dantza on iritci pozcarri gaitzic gabecoen soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo versoaquin*. Donostia: Imprenta de Ignacio Ramón Baroja, 1826.
- JÁUREGUI, G. *Entre la tragedia y la esperanza. Vasconia ante el nuevo milenio*. Barcelona: Ariel, 1996.
- JUARISTI, J. *El linaje de Aitor: la invención de la tradición vasca*. Madrid: Taurus, 1987.
- KINTANA, J. *Vizcaytik Bizkaira? R.M Azkue Euskaltzaindia sortu aitzin (1888-1919)*. Bilbo: Euskaltzaindia - Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 2002.
- . *Intelektuala nazioa eraikitzen: R.M Azkueren pentsaera eta obra*. Bilbo: Euskaltzaindia-EHU, 2008.
- LABAJO, J. “Política y usos del folklore en el siglo XX español”. In: *Revista de Musicología*, 16/4. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1993; 1988-1997 or.
- LAMBEA, M (ed.). “Actas del Simposio Internacional *El Motu Propio de San Pío X y la Música (1903-2003)*”. In: *Revista de Musicología*, 27/1. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004; 211-235 or.
- LARRINAGA, I. “Del folklore a la música de concierto. La melodía vasca II de Jesús Guridi”. In: CARAMÉS, J. L. [et. al.] (ed.). *El discurso artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismos*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1999, II, 279-300 or.

- LORENZO, J. M. *Historia de Euskal Herria III*. Tafalla: Txalaparta, 1995.
- MADINA, F. *La música popular vasca*. Buenos Aires: Ekin, 1943.
- MANZANO, M. *Cancionero leonés*, hiru bolumen eta sei tomo. León: Diputación Provincial de León, 1988-1991.
- . *Sobre la relación musical entre el canto gregoriano y la música popular tradicional española*. Madrid: Canto Gregoriano III Milenio kongresuko ponentzia, 1995.
- . “Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica”. In: *Revista de Musicología*, 20/2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997.
- . *Cancionero de Burgos*, bost liburuki. Burgos: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2001-2003.
- MARTÍ, J. “Hacia una antropología de la música”. In: *Anuario Musical*, 47 zebk. Bartzelona: CSIC, 1992; 195-225 or.
- . “Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio”. In: *Boletín de Aedom*, 3. urtea, 2 zbk. Madrid: Asociación Española de Documentación musical, 1996; 5-33 or.
- . *El folklorismo : uso y abuso de la tradición*. Bartzelona: Roncel, 1996.
- MITXELENA, L., CARO BAROJA, J.; TOVAR, A. *Don Resurrección María de Azkue: lexicógrafo, folklorista y gramático*. Bilbo: Junta de Cultura de Vizcaya, 1966.
- MONTERO, M. *Historia del País Vasco. De los orígenes a nuestros días*. Donostia: Txertoa, 1995.
- NAGORE, M. (1998), “Una aportación al estudio de la reforma de la música religiosa en España: el Congreso Internacional de Música Sacra (Bilbao, 1896)”. In: *Revista de Musicología*, 20/1. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1998; 605-615 or.
- ONDARRA, L. “El folklore, material de composición”. In: *Cuadernos de Sección. Folklore*, 1 zbk. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1983.
- OÑATIBIA, J. “Aspectos musicales”. In: AZKUE, *Cancionero popular vasco II*. Bilbo: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.
- OTAÑO, N. “La música en el pueblo vasco y la música del pueblo vasco”. In: *Ecos musicales*, I, 5 (iraila-urria 1913): 1913; 49-59 or.
- PUJOL, F. “Clasificación de las canciones populares. Metodología”. In: *Anuario Musical*, Bol I. Bartzelona: CSIC, 1946; 19-29 or.
- REY, E. *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1994.
- . *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación musical, 2001.
- RICE, T. “Hacia la remodelación de la etnomusicología”. In: CRUCES, F, et al. (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.
- RIEZU, J. *Flor de canciones populares vascas*. Oiartzun: Sendoa, 1982.
- RODRÍGUEZ, C. “Fuentes privadas para el estudio de la música: el epistolario de Resurrección María de Azkue (1)”. In: *Musiker*, 15 zbk. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2007.

- RODRÍGUEZ, C. “Fuentes privadas para el estudio de la música: el epistolario de Resurrección María de Azkue (2)”. In: *Musiker*, 16 zbk. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2008.
- . *Charles Bordes en “el oasis”. El cancionero folklórico y la música litúrgica en el País Vasco como reflexión historiográfica*. Prentsan.
- SAGARDIA, A. *Músicos vascos*. Donostia: Auñamendi, 1972.
- SALLABERRY, J. *Chants populaires du Pays Basque: paroles et musique originales recueillies et publiées avec traduction française par J.-D.-J. Sallaberry (de Mauléon) avocat*. Baiona: Imprimerie de la Veuve Lamaignère, 1870.
- SÁNCHEZ, C. “En torno al zortziko”. In: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 57 zbk. Iruña: Nafarroako Gobernua, Kultura eta Tursimo Saila, 1991; 89-103 or.
- . “El cancionero de Azkue desde una perspectiva etnomusicológica”. In: Bazán I eta Garamendi M (ed.). *Resurrección María de Azkue: euskal kulturaren erraldoia eta funtsezko zutabea*, Lankidetzan Bilduma, 26 zbk. Bilbo: Euskaltzaindia, 2003; 83-103 or.
- TORREALDAI, J. M. *XX. mendeko euskal liburuen katalogoa*, I-V liburukiak. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1994, 1995, 1997, 1999 eta 2001.
- TOVAR, A. *La obra de Resurrección María de Azkue*. Bilbo: Junta de Cultura de Vizcaya, 1952.
- UGALDE, M. *Nueva síntesis de la Historia del País Vasco*, II Liburukia. Donostia: Ttarttalo, 1997.
- URBELTZ, J.A. *Música militar en el País Vasco : el problema del “zortziko”*, Ensayo-Testimonio, 6 zbk. Iruña: Pamiela, 1989.
- URUÑUELA, J. “La chanson basque. Son antiquité et son évolution”. In: *Euzko deya*, 134. zk. 1938.
- VALVERDE, A. “Kantu Zaharrak”. In: AYERBE, E. (ed.). *Euskal Kantu Herrikoia*, Euskal Herri Emblematikoa, 52- 68. Lasarte Oria: Ostoa, 2001.
- VILLEHÉLIO, Mme. de la. *Souvenirs des Pyrénées: 12 airs basques choisis et notés*. Paris: 1869.