

Bikote-dantzak XVIII. eta XIX. mendeetan Euskal Herrian: Kontradantzak eta ondorengoak¹

(Couple-dances of the 18th and 19th centuries in the Basque Country: the quadrilles and their successors)

Quijera Pérez, José Antonio

Ulia ibilbidea, 124-3. ezk. 20013 Donostia/San Sebastián

BIBLID [1137-859X (2004), 8; 101-207]

Jaso: 99.12.27

Onartu: 03.04.07

XVIII. mendean Europa osoan iraultza koreografikoa suertatu zen. Ingalaterratik kontinentera country dances deituriko ereduak igaro ziren, bikote-dantzak. Hasieran, Frantziara iritsi ziren, nondik laster lurralde guztietara zabaldu ziren. Gorteetan ongi onartuak izan, berehala baletera eraman, eta urte gutxitan inguruko herritarren ere hedatu ziren. Hain indarki eskuratu zuen Europako panorama koreografikoa, leku askotako nekazal dantzak baztertuak izan ziren. Euskal Herrian, beste toki askotan bezala, dantza hauen sarrera giza aldaketa sakonen uanean gertatu zen.

Giltza-Hitzak: Bikote-dantzak. Kontradantzak. Dantzaren giza garapena modernismoan. Polka, kadrile, mazurka, skotiz eta beste.

En el siglo XVIII sucede una revolución coreográfica en toda Europa. Los modelos de las country dances, las danzas de pareja, pasaron de Inglaterra al continente. En primer lugar llegaron a Francia, de donde pronto se extendieron a todos los países. Fueron bien acogidos en las cortes, enseñadas fueron llevadas al ballet, y en pocos años se difundieron entre las gentes del pueblo. Éste se apropió con tanta fuerza del panorama coreográfico europeo que las danzas campesinas de muchos lugares fueron abandonadas. En el País Vasco, como en otros muchos lugares, la introducción de estas danzas sucedió en un momento de profundos cambios sociales.

Palabras Clave: Danzas de pareja. Contradanzas. Desarrollo social de la danza en el modernismo. Polca, cuadrilla, mazurka, escocesa y otras.

Au XVIIIe siècle se produit une résolution chorégraphique dans toute l'Europe. Les modèles des country dances, les danses en couple, passèrent d'Angleterre au continent. Elles arrivèrent premièrement en France, d'où elles s'étendirent bientôt dans tous les pays. Elles furent bien accueillies au sein des cours, elles furent tout de suite amenées au ballet, et en peu de temps se diffusèrent parmi les gens du peuple. Celui-ci s'appropriä avec tant de force du panorama chorégraphique européen que les danses campagnardes furent abandonnées dans beaucoup d'entrouits. Dans le Pays Basque, comme presque partout ailleurs, l'introduction de ces danses arriva à un moment de profonds changements sociaux.

Mots Clés: Danses en couple. Contredanses. Développement social de la danse dans le modernisme. Polca, quadrille, mazurka, écossaises et autres.

1. Lan honek Eusko Ikaskuntzaren 1999. urteko Ikerketa laguntza jaso du.

“Bizitza ez da bakarrik, zaila, ia ezinezkoa da, batez ere kausa ikusmiran ez dagoelarik, ... jende guztiak dakien bezala, geuri dagokigu, kontradantza honen erdian, esanahiak eta definizioak aurkitzea”.
(Jose Saramaro, *Lisboako Setioaren Historia*).

SARRERA

Irakurleak begi aurrean duen idazlan hau aspaldiko kontua da. Duela hogeit urte baino gehiago folklore alorretaz kezkatzen hasi nintzenetik kontradantzak biraka ibili zaizkit gogoan. Ikasten ari nintzen dantzekin hausten zutelako, ziu-raski, sortuko zen niregan gaia aztertzeko grina; edo, erlijioa iraganean horren bortizki deuseztatzen saiatu zelako hagitz erakargarriak iruditzen zitzaizkidan koreografia eta doinu gozo haiek. Baina, batez ere, dantza horiek Euskal Herrian “atzeritarrak” zirela entzuten eta irakurtzen nuelako behin eta berriz helburutzat hartu nituen, eta, horrexegatik, ez omen zuten merezi lan denborarik. Une hartan, aurreko iruzkina entzunda, bapateko bi galdera burura etortzen zitzaizkidan, beti galderak berak: zer dira, zehazki, kontradantzak? eta, zergatik dira atzeritarrak?

Dantzak ulertzeko tresna bibliografikoak eskuratzen hasi nintzen. Laster, folkloreaz “dena” ikasi eta jakin nahi nuelako, Iztuetaren liburu ezaguna irakurri nuen. Hara hor nire arridura! XIX mendeko informatzaile ospetsu hark elizgizona ematen zidan? Kontradantzak behin eta berriz aipatzen zituen arren, berea ez zen amodioa, gorrotoa baizik. Zergatik, bada, dantzari baten eskutik halako ozpinkeria? Haren esanetan, handikien dantzak izanagatik, zergatik debekatzen zitzaizkien herritarrei?

Dantza haien izaera ulertu behar nuen, nola sortu ziren jatorrizko tokian, nola eta zergatik iritsi ziren guregana, zer dela eta elizaren debekuak, kontradantzetan aritu ziren euskaldunak nolakoak izan ziren, zer ikusi zuten bereziki dantza haietan, hain erakargarriak, urte gutxitan Euskal Herriko antzinako eredu koreografikoak baztertu zituzten. Eta azkena, jakina, bizitza laburrekoak izanda, zergatik ahaztu ziren haiek ere?

Galdera asko, hogeit urteko biziki jakin nahi zuen mutil batentzat. Denbora aurrera joan da, bi hamarkada, eta bitartean proiektu anitz eskuetatik igaro dira, zeinei erantzuna eman behar zitzaien. Eta, aitzitik, kontradantzak buruan biraka aritzen zitzaizkidan. Beraz, hauei ere erantzuna eskaini behar nien. Azken batean, erantzuna nire buruari eman nahi nion. Ordenagailu aurrean eseri eta denbora luzean bildutako ideiak, baliabideak, antolatu ditut, era laburki bada ere, horrela, Euskal Herriko kontradantzak zer izan diren jakin ahal izateko. Idazlan honek galdera horiei guztiei erantzuna ematen saiatu nahi du. Aurretik, irakurleak jakin beza hau ez dela kontradantza doinuen katalogoa, nahiz eta berrogei hamar transkripzio inguru biltzen dituen.

Edonola ere, galdera zehatz batek beste batzuk piztu dizkit, hasiera-hasieratik. Nork erabakitzen du noraino diren kanpotarrak? Ondorioz, zer dakigu “atzeritartasun” horri buruz?

Folklorean, eta antropologian oro har, erantzunek ez dute zehatzak eta erabatekoak izateko joera izaten. Hori dela eta, iritzi aurkakoak ez dira arraroak. Gertatutakoen interpretazio desberdinek iritzi desberdinek eskaintzen dituzte. Beraz, ahal den neurrian bederen, denak erabili behar.

Zerbait garbi gelditu bazait folklorearen ikerketan eman ditudan urte hauetan guztietan hauxe da: beti beste iritzi bati atea ireki behar zaio, gehienetan behintzat, erantzun hobea, erantzun hoberik baldin badago, bide guztien gurutzean aurkitzen delako. Denborak berak irakasten du ezen, gehienetan ozpinkeriaz horniturik, iritzi erabatekoak iruzurrak izaten direla.

Kontradantzen bidaiak nolakoa izan den jakin dezakegu gaurko perspektibaz, nola iritsi ziren Euskal Herrira, eta zein puntutaraino onartuak izan ziren. Hori gertatu zenetik denbora asko ez da joan, azken batean. Horregatik, gure buruak zorion ditzakegu. Hain zuzen ere, beste kasu askotan honen informazio hurbila eta zehatza ezin dugulako lortu, orduan, hipotesira jo behar dugu behin eta berriz. Soka-dantzak, eite desberdinetan baina eredu koreografiko zabal baten elementuak izanagatik, nork esan lezake seriotasunez iragan ahaztuan ez zirela hedatu han eta hemen nonbaitetik lau haizeetara bidaiatu ondoren? Horra hor, zerbait esateagatik, Europa osoko branleak, zeinen gure soka-dantzak beste eiteak besterik ez diren. Gauza bera esan dezakegu beste koreografia eredu askotaz, makil-dantzez, esate baterako, eta oro har herriko santuaren aurrean gartzan diren tresna eta prozesio dantzez; edo orripeko eta arin-arinez. Eredu hauen jatorrizko egoeraz oso gutxi dakigu, eta hala ere horiek bai, “euskal” dantzak direla aldarrikatzen da. Iritzi zabalen falta igartzen da. Jose Saramagoren hitzei jarraituz, ezinezko kontradantza den bizian geuri dagokigu esanahi eta definizioak aurkitzea.

Sarrerari bukaera emateko, Eusko Ikaskuntzako Folklore Saialeko ikerlari baten izena hona ekarri nahi dut, haren oroipenari eskaini nahi diodalako idazlan hau, Alberto Sotomayor lagun min eta leialari.

KONTRADANTZAK. DEFINIZIOAREN BILA

Euskal Herriko folklore koreografikoarentzat, *kontradantza* hitza anbiguotasunez inguratuta aurkitzen da. Komodintzat ematen da. Hau dela eta, dantza genero desberdinak adierazteko erabili ohi da. Horra hor, esate baterako, aita Donostiak izenpetutako Araba eta Errioxako dantza bildumez osaturiko liburukaren izenburua: “Libreta de Contradanzas de Alava”, 1936 urtean idatzita eta duela gutxi Eusko Ikaskuntzak argitaraturiko baliabidea J.A. Donostiaren idazlan bilduman¹. Liburukaren mamia aztertzen badugu, eite desberdinetako dantzak

aurkituko ditugu, makil-dantzak, uztai-dantzak, zinta-dantzak, prozesiotakoak, giza-dorreak, alegia. Neronek Errioxan egindako ikerketaren arabera, hor biltzen diren doinuak lurralde hartako gaitajole baten errepertorioa dela dirudi, inguruko herriz herri ibiltzen zena dantzarien eragina laguntzen².

J.I. Iztuetak beste erabilera desberdina ematen dio hitzari berari. Oro har, koreografo harentzat hitz horretaz XIX. mendean berarentzat “modernoak” eta “atzerritarrak” ziren bikote-dantzak adierazi nahi ditu. Bere “Guipuzcoaco dantza” liburuan hamaika aipamen egiten ditu dantza hauetaz. Oso mamitsuak direnak, eta laster sakonki aztertu beharko ditugunak³.

M.A. Sagasetak, haren “Danzas de Valcarlos” liburuan, Luzaideko *kontra-ian-tzak* azaltzen ditu, zenbait oharrez apaingurik. Lekuko informatzaileei jasotako materiala denez, balio etnografiko osoaz har daiteke. Esandakoa onartuta, luzai-detarrentzat kontradantzak bikote-dantzak dira, zeinetan bi dantzariak bi eskuez elkarri dioten. Gainera, dantzak atzerritartzat hartzen dituzte, behiala modan jarri zirenak⁴.

Hauexek ez dira kontradantzei buruz Euskal Herrian egindako aipamen bakarrak, ez eta gutxiago ere, adibide batzuk baizik. Ideiak argitzeko, hobeto gure orain beste iturrietara joango bagina definizio zehatzaren bila, zeinetan, gainera, jatorriaz hitz egingo zaigun.

Nonbaitetik hasteko, “Diccionario Harvard de música” erabiliko dugu lehenengoz. Idazlan mardula honetan, ondoko sarrera aurkitzen da:

“**Contradanza** [Al. Kontertanz, Contratanz; Fr. Contredanse; It. Contradanza]. Un movimiento rápido de danza en compás binario (generalmente simple, aunque a veces compuesto), formado por una serie de secciones repetidas de ocho compases que conserva las sencillas características motívicas y la textura de la música de danza. Las **country dances* inglesas estuvieron en boga en la corte de Luis XIV, en la que se galicizaron el nombre y el estilo antes de diseminarse por toda Europa. Se utilizaron en las óperas francesas de André Campra a Jean-Philippe Rameau y tomaron prestados elementos de otras danzas binarias (e.g. **gavota*, **rigodón*). Dieron lugar a la **quadrille* y alcanzaron el cenit de su popularidad burguesa a finales del siglo XVIII ...”⁵.

1. RIEZU, J.; BELTRÁN, J.M.; ZUDAIRE, C., “Cancionero vasco. P. Donostia”, IX alea: “IV. Danzas”, 1604-1642 orr. (Donostia, 1994).

2. Segurtasun osoz egiaztatu ezin bada ere, XX. mendearen hasierako Urionako gaitero batena dela oso pentsagarria da. Katalogoan aipaturiko herri izenen arabera jo daiteke iritzia honetara.

3. IZTUETA, J.I., “Viejas danzas de Guipúzcoa. Gipuzkoa'ko dantza gogoangarriak”, “1ª edición bilingüe, hecha con arreglo a la segunda euskérica aparecida en Tolosa el año 1895”. Lehenengo argitalpena 1824.koa da (Bilbo, 1968).

4. SAGASETA, M.A., “Danzas de Valcarlos”, 131-138 orr. (Iruñea, 1977).

5. “Diccionario Harvard de música”, 290 or. “Contradanza” sarrera (Madrid, 1997).

Hau guztia informazio laburra baina oso esanguratsua da. Dantzarako musika dela esaten zaigu, eta gainera, eskuarki, doinuak biko konpasean garatzen direla adierazte da. Musika saloa da, dantzarako egokia, zortzi konpasetako esaldiak errepikatuz osatzen dena. Honeraino, kontradantzen ezaugarri musikalak eta beste hainbeste dantza herritarrenak berdintsuak dira. Herriko dantza ugari zortzi konpasetako esaldiez osatuta daudela gauza jakina da, non errepikapenek dantza luzatzeaz gain, multzoari simetria ematen dion. Biko konpasa erabiliena da dantza herritarretan Europa osoan, eta Euskal Herrian ere. Musika herritarrak duen salotasuna kontradantzetan nabaria da.

Baina, aurrerago Ingalaterrako *country dance* aipatzen da, non kontradantzen jatorria kokatu nahi den. Beraz, guk ere hara jo beharko dugu:

“**Country dance** [Ing., danza rústica]. Cualquiera de las numerosas danzas inglesas de origen folklórico (compartidas, sin embargo, por todas las clases de la sociedad) conocidas desde el siglo XVI. y bailadas habitualmente por una fila de mujeres y una fila de hombres enfrentadas entre sí. La música para este tipo de danzas incluía melodías folklóricas y consistía generalmente en una serie de frases de ocho compases ...”⁶.

Datu zehatz gehiago, oraingo definitzioan. Alde batetik, XVI. mendean dantza horiek Ingalaterran hedatuta zeunden. Bestalde, herritarrak izan arren, beste giza mailetan ere jorratzen ziren. Beren koreografiak nolakoak ziren zertxobait argitu nahian, emakumek eta gizonak lerro bana osatzen zutela behatzen da, eta aurrez aurre aritzen ziren mugimenduetan. Gero, musikaren egituraz lehen esandakoa errepikatzen zaigu: zortzi konpasetako esaldien segidak.

Musika arloan aditua den Harvard hiztegiak bikote-dantza hauen jatorria Ingalaterran kokatzen du. Antzeko baieztapena beste ikerlarien idatzi eta iruzkitan behatzen da. Nolabait, hauxe da gehien zabaldu den hipotesia.

Dantza hauen bilakaeraz, ikerlari askok Frantziari garrantzia handia ematen diote, nolabait hori izan baitzen zubia edo lehenengo urratsa, gero Europa osoan zabaldu ahal izateko. Horien artean, Pierre Conté idazlearen lana garrantzitsua da, nahiz eta egunerako zertxobait zahartuta gelditu den. Bere ustetan, jatorria Ingalaterran kokatu behar da. Beraz, alde horretatik, aurrekoaren jarraitzailea da. Baina, bestetik kontradantza generoaren ezaugarri batzuk finkatzen ditu:

“Contredanse: nom féminin. Mesure: 2/4 ou 6/8. Vitesse variable selon le genre de contredanse. Car il y a plusieurs sortes de contredanses à dynamismes assez différents”⁷.

Orduan, eta orain arte aipatu den guztiaren arabera, kontradantzetan horrelako ezaugarri nagusi eta zabalak aurkitzen ditugu:

6. “Dicc. Harvard ...”, 307-308 orr., “Country dance” sarrera.

7. CONTÉ, P., “Dances anciennes de cour et de theatre en France”, 79 or. (Paris, 1974).

- Kontradantza ez da dantza bakarra. Aitzitik, genero honek dantza mota desberdinak ditu. Eredu bakoitzak bere ezaugarriak biltzen ditu: konpasa bera, musikaren airea, koreografiaren dinamismoa.
- Dantza herritarrak ere badira, beste giza mailetan eman badaitezke ere.
- Bikote-dantzak dira, hau da, gizon eta emakumeen artekoak.
- Bikote hauek bi lerrotan antola daitezke (longway), edo biribilean (round).
- Musikalki, errazak dira. Biko konpasa bereganatzen dute, eta esaldi bakoitzak zortzi konpas hartzen ditu. Esaldiak errepikatzen dira.

Curt Sachs etnomusikologo eta ikerlari ospetsuaren lanak oso ezagunak dira. Haren idazkeren artean, "Histoire de la danse" deiturikoan kontradantza generoari leerroalde asko eskeini zizkion. Harentzat, dantza hauen jatorria Ingalaterran bilatu behar da, *country dance* deituriko generoan hain zuzen ere. Beste aldetik, beste ikerlari askok, hiztegiak eta bestek bere idatzietara jo dute:

"La country dance était tout d'abord une danse populaire pure; il est donc difficile d'en retracer la première histoire et d'expliquer pourquoi elle s'est développée précisément en Angleterre ... nous l'apercevons une première fois vers la fin du XVIe siècle, puis, avec une plus grande netteté en 1650 lors de la publication du *Dancing master* ..."8.

Sachsek aipatzen duen "Dancing master" liburua oinarrizkoa da country dance generoa uler eta aztertzeko. Haren izenburu osoa "The english dancing master or directions for country-dances" da, eta egilea John Playford. Lehenengo argitalpena 1650. urtekoa da. Hortik aurrera, liburuaren kaleratze ugari egin dira.

Dirudienez, kontradantzen nondik norakoa ulertzeko XVII. mendeko Ingalaterrara jo behar dugu.

Ingalaterrako egoera koreografikoa XVII. mendean

Lurralde hartan, XVI. mendearen bukaerarako behintzat, country dance haiek herritarren artean oso hedatuak aurkitzen ziren lehen esandako bi eiteetan: *round* eta *longway*. Nola sortu ziren Ingalaterran halako bikote-dantzak eztabaidan aurkitzen da oraingoz. Halaber, nola gertatu zen eratorpena round eta longway artean, nor izan zen lehenengoa, erantzu gabeko galderak dira.

Cecil Sharpentzat, aurrekotasuna dantza biribilak darama. Ikerlari ingeles ospetsuaren iritziz, *round* deiturikoak (Playforden liburuan ikus daitezkeenak) lurralde hartako dantza zahar biribiletan oinarritzen dira. Antzinako dantza haien dantzari-zedula gizon eta emakumezko bikotea zen, hau da, katea bikoteez osa-

8. SACHS, C., "Histoire de la danse", 194 or. (Paris, 1938).

tzen zen. Koreografiaren garapenak katearen haustea eskatzen zuen, dantzari bikoteen soka txandaka zuzentzeko hain zuzen. Haustura horren ondorioz, dantza biribiletik bikotezko bi lerrotara iritsi zitekeen, Sharpen ustetan. Beraz, aipaturiko idazle honentzat country dance haiek lekuko dantza biribil herritarretan sustraitzen dira, eta barne garapenez bata bestera eramaten gaitu⁹.

H. Rippon ikerlari ingelesak beste hipotesi zabalagoa aurkezten du. XV. eta XVI. mendeetako Europa osoan gorteko bikote-dantza mota bat hedatuta zegoen indarrez, *bassa dança* deiturikoa. Dantza hartan ez zegoen inongo objektu koreografikoen segida zehatza, dantzarien nahiaren arabera garatu behar zen, baik. Sormen eta inprobisazioa lege bakarrak zituen. Gainera, ez zitzaion erritual zehatzari lotzen. Edozein jaitako dantza zen gorteko giroan. Koreografikoki, bi dantzari lerrotan egituratzen zen, eskuz helduta eta aurrez aurre. Dantza honen inguruan sortu ziren objektu koreografiek heldutasuna lortu zutenean, dantzaren finkotasuna lortu zen, eta ondorioz, longway dantzarako bidea irekita aurkitzen zen. Beraz, Ripponentzat, alde batetik country dance aurreko dantza erudian oinarritzen da, eta bestetik, lehentasuna bi lerrotako eitean aurkitzen da¹⁰.

Gaur egun ongi dakigunez, Erdi Aroko eta Errenazimenduko gorteko dantza generoek parekotasunak bazituzten giro herritarrean, zeinetatik gorteetara igaro eta berreratuak izan ziren dantza maisuen eskuetan. Zehatzagoak izatearren, bi eremu horien arteko haustura egon ordez, lotura eta elkar fluxuaren alde jotzen da egungo ikerketeetan.

Edozein kasutan, country dance haiek XVI. mendeko Ingalaterrako herritarren dantzak zirela badakigu sendotasunez. Baina, oraingoz, Europara igarotzeko beste urrats bat eman behar zen, hau da, lekuko gorteak bereak egin behar zituen beranduxeago Frantziako dantza maisuek haien begiak dantza genero horretan jar zituzten.

Ingalaterrako Elizabeth I.aren erregealdiaren bukaeran, gorteko dantza krisialdian aurkitzen da, dantza horiek formalpen estuaren menpe baitzeuden. Orduan, begiak dantza herritarrei zuzentzen zaizkie, country dances deiturikoei hain zuzen ere. Horregatik, dantza herritar haiek erreginaren jauregian onartuak izateaz gain, ospetsu bihurtzen dira. 1595 urtean, esate baterako, gorteko dantza maisuek country dance batzuk sortzen dituzte, herriak berak egiten zuen erara¹¹.

Dantza hauen onarpena ez zen bapatekoa izan. Denboraldi batean, gorteko aurreko dantzak eta herritik ekarritako berriak elkarrekin bizi izan ziren. Uneko eta lekuko mozorro-dantzetan bereziki garaturiko koreografiak dantzari bakartiarren trebetasunetan geratzen ziren, jendeak begiratu besterik egiten ez zuelarik. Nolabait, hona hemen garaiko gorteko dantzen akatsa. Ez zuten dantzari gutzien

9. Hitz gutxitan laburtuta aurkezten den Sharpen hipotesi honetan sakontzeko, ikus: SHARP, C., "The country dance book" bi ale (Londres, 1909).

10. RIPPON, H., "English folk dance" 29 or. (Aylesbury, 1981).

11. RIPPON, H., "English ...", 29-30 orr.

parte hartzea onartzen, eta uneko gustuak partaidetza orokorra eskatzen zuen, Rippon ikerlari ingelesak idatzi duen bezala:

“The masques were a form of sophisticated domestic entertainment which developed among the nobility during the sixteenth and seventeenth centuries. The dances shown at them were usually performed by the accomplished only, while the rest of the company sat by and watched ... this is why country dances came so much into vogue as time went on: they were for everyone and in addition were livelier ...”¹².

Horrela iritsi ziren dantza hauek Ingalaterrako gortera. Laster, handik Euro-para jauzia eman behar zuten. Baina, ez dezagun aurrera jarrai country dance delakoen iturburuzko funtsa hobeto behatu gabe.

Oro har, eta lehen aipaturiko John Playforden “The dancing master ...” liburuaren azterketaren ondorioz, dantza huen gune koreografikoak bi eitei heltzen die, eta horren ondorioz, bi country dance mota sortzen dira, jatorrian behintzat: dantza biribilean garatutakoa, eta dantza aurrez aurreko bi lerrotan. Sachsen-tzat, bi eredu hauek talde-dantza guztien oinarri koreografikoak izanik ere, kontradantzetan maila gorenara lortzen dute: “les rounds et les longways”¹³.

Diogun bezala, Playforden liburuaren arabera, Ingalaterran country dance deiturikoak bi multzo nagusitan bana zitezken XVII. mendean, Sachsek berak ohar-tu zuen bezala, bi lerrotakoak, non dantzariak aurrez aurre kokatzen ziren, *longways*, eta nagusiki biribilean garatzen zirenak, *rounds*. Sachsek hitzetan, rounds deiturikoa *branle* bat besterik ez da¹⁴, baina branle hori itxia da, hau da, biribila ixten da dantzarien eskuen bidez. Gizona eta emakumea tartekatzen dira. Bestalde, longway horietan ez dago ixterik. Azken honetan, emakumeek lerro zuzen bat sortzen duten, gizonek egiten duten gauza beraren arabera. Horrela, dantzari bikoteak aurrez aurre aurkitzen dira dantzaren hasieran prest koreografiari eusteko¹⁵.

Britania Handiko kontradantzak:
country dances

– Biribilak: *longways*

– Bi lerrotakoak: *roundways*

12. RIPPON, H., “English ...”, 30 or.

13. SACHS, C., “Histoire ...”, 192-193 orr.

14. Branlea bikote-dantzen genero zabala da, eta Europan oso zabalduta aurkitu da. Oro har, gizon eta emakumeek eskuz elkarri heltzen diote, kate luzea sortuz. Katea itxi daiteke, edo irekia ere izan daiteke. Gero, horrela helduta dantzariak mugimendu koreografikoetara jotzen dute. Euskal Herrian ere branleak ezagutzen ditugu. Soka-dantza generoa branlea besterik ez da (Gipuzkoako gizon-dantza, Nafarroa Beherekoa dantza-luzea, Durango aldeko erregelak, eta beste hain beste). Zuberoan, gainera, genero honetako dantzak “branlia” izena hartzen zuen.

15. SACHS, C., “Histoire ...”, 193 or.

Bi dantza eredu nagusi horiek objektu koreografiko desberdinak biltzen dituzten. Objektu horiek anitzak direnez, haien nahasketa eta segidak ere asko dira. Konbinaketa aberatsaren ondorioz country dance desberdin asko sor zitezken, eta horrela gertatzen zen, Playforden liburuaren lehenengo argitaltzean 105 kontradantza biltzen dira, baina bere azken kaleratzean (hemezortzi izan zituen 1651.etik 1728.a arte) 900 kontradantza desberdin baino gehiago aipatzen baitziren. Objektu koreografiko horien artean, honelakoak zeuden XVII. mendean Ingalaterran: hirukoteak, uztailak, izarrak, errotatxoak, lekuz aldaketak, biribilketak, aurreratzea, atzeratzea, gurutzatzea, kateak, ibiltzeak, bira erdiak barnealdera edota kanpoaldera ...¹⁶.

Dantzariak eten gabe heldu eta berriro askatzen ziren. Horra hor, esate baterako, desberdintasun nabari bat Europako rounds eta branle konbentzionaleen artean, non dantzariak nolabait helduta (eskuz, zapiz), katea ez zuten hausten errazki. Gauza bera esan dezakegu longways eta aurrez aurreko beste dantzei buruz.

Dantza maisuaren nahiaren arabera, objektu horien konbinaketa desberdinak suertatzen ziren. Beraz, sormenarekiko ate zabal-zabala irekita zegoen, eta hemen kokatzen da generoaren aberastasuna. Gainera, jokaera hau konstante nagusi bat izan da, ez Ingalaterran eta jatorrian bakarrik, Europa osoan baizik, Euskal Herrian ere.

Dantza hauetan guztietan leku aldaketak oinarrizko objektu koreografikoak ziren, hau da, dantzariak elkar gurutzatzen ziren eta horrela bata bestearen tokia betetzen zuen. Horretaz gain, beste objektu koreografiko ugari osatzen zituzten halako dantzak (lehenago aipatu ditugunak). Koreografia aberats eta dinamikoa izateari doinuaren aire biziak laguntzen zion. Nolako dantzak izaten ziren country danse deiturikoak ohar dezagun, hona hemen, adibide gisa, Sachs-ek berak azaltzen duen longway motako bat:

“Aux sons d’une mélodie répétée à l’infini, les couples, l’un après l’autre, reprennent le schéma toujours pareil des figures et y restent ancrés jusqu’à ce que tous soient entrés dans la danse. Cavaliers et danseuses formaient deux fronts opposés; le premier couple danse une figure donnée, puis cède sa place au couple suivant; celui-ci exécute à son tour la figure puis reprend la seconde place, tandis que le premier couple a, poursuivant la danse, gagné la troisième place; de sorte que c’est à présent le troisième couple qui occupe la première place et qui peut entrer dans la danse. C’est ainsi que peu à peu les couples encore désœuvrés avancent vers la première place, tandis que ceux qui sont déjà en train de danser s’en vont vers les derniers rangs de la file, se voient ensuite dépassés par les couples suivants et remontent progressivement en tête de ligne. Tout cela prenait beaucoup de temps, ...”¹⁷.

16. SACHS, C., “Histoire ...”, 193 or.

17. SACHS, C., “Histoire ...”, 194 or.

Genero hau kontinentera igaro zenean, bilakaera ikusgarria pairatu zuen, eta bi mota horietatik beste eredu orokor asko sortu ziren. Prozesu horretan country dance horiek beste eraginak bereganatu zituzte, eta horren ondorioz dantza generoa puztu zen jatorrizko kateak hautsi arte. Bide berriak jorratu zituen dantza irakasle eta musikarien eskuetan. Horrek guztiak erakusten duenaren arabera, hortik aurrera dantza genero zabal hau mundutik hedatzeko prestatuta zegoen, eta hori da jazo zena. Hona hemen Ingalaterrako bi country dance, adibide gisa¹⁸:

THE FLOWERS OF EDINBURGH (Britania Handia)

$\text{♩} = 100$
A 1 & 2

B 1 & 2

18. KARPELES, M., eta SCHOFIELD, K., "A selection of 100 english folk dance airs", *The flowers ... 3. or., The fine ... 45 or.* (Londres, 1951).

THE FINE COMPANION (Britania Handia)

3 aldiz jo

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. It consists of two main sections, A and B, each with first and second endings. Section A (labeled 'A 1 & 2') begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. Section B (labeled 'B 1 & 2') also begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

Jatorriari buruzko beste hipotesiak

Lehenago dantza hauen jatorriaz mintzatu garenean, ikerlari gehinek Inglaterrara jotzen dutela azpimarratu dugu. Hala ere, hori ez da hipotesi bakarra, nahiz eta hobeki oinarrituena izan. Hau dela eta, komeniko litzaiguke beste zenbait teoria ikustea, eta horixe izango da hurrengo urratsaren hasiera, dantza hauen zabalketarako bidea jorratu nahi baitugu Euskal Herrira noiz eta nola iritsi zen jakin ahal izateko.

Esan den bezala, kontradantzen jatorriaz, eta dantza hauek izendatzeko erabiltzen den hitzaz beraz, badaude beste zenbait hipotesi, garrantzia gutxikoak izaten diren arren ikerlarien usteetan. Horietariko bi aipagarriagoak dira, iraganen bat baino gehiagotan erabili zirelako. P. Conté jatorri italiarraren irizpidea jasotzen du esandako haren liburuan, idazle honek berak ingelesaren alde jotzen badu ere:

“D’où vient le terme? Il y a discussion:

- de COUNTRY-DANCE (terme anglais qui veut dire: danse champêtre) estiment la plupart des historiens.

– de CONTRA-SALTARE (terme italien qui veut dire: danser contre, les uns en face les autres ...) prétendent d'autres historiens.

Nous sommes portés à admettre la version des premiers. En effet, le contra-saltare n'est pas une forme particulière à ces CONTREDANSES arrivant en France au XVIIIe s. puisque le moyenageux BRANLE DES ERMITES offre, déjà, cette particularité sans avoir jamais pris le nom de CONTREDANSE. Lui, et bien d'autres danses anciennes ou antiques! Il est donc probable qu'il s'agit, là, de country-dances, c'est-à-dire de diverses danses paysannes (folklore) anglais au cours desquelles on danse CONTRE, le plus souvent (ce qui a semé la confusion quant au terme)¹⁹.

Contéren adierazpena interes handikoa da, zalantzarik gabe. Kontradantzak Frantziara XVII. mendean iristen dira. Une horretarako, Errenazimenduko zenbait dantzek aurrez aurre egiteko joera badute ere, koreografia horiek ez dute antzeko izenik bereganatzen. Bestalde, jatorri ingelesaren aldera jotzen duenean, ugarteko koreografietan aurrez aurre dantzatzeko zaletasuna aipatzen du. Gainera, "country-dance" eta "contra-danse" terminoen arteko nahastea azpimarratzen du. Hona hemen gakoa!

Orain bertan esandako teoriak baino garapen handiagoa izan du frantses jatorriarenak, oraingoz ikerlari batzuen idazketetan beha daitekeena. Idazle hauen usteetan, kontradantzak Frantzian jaio ziren, eta hasieratik haien izendapenerako erabilitako hitza iturburu berdinekoa da. Beraz, "contre-danse" terminoak aurrez aurre dantzatzea esan nahi du. Teoria hau Euskal Herrira ere iritsi zen garai batean, eta erabilia izan da.

Nire iritzian, kontradantza generoa Ingalaterratik Europara sartu zenean, haren pasalekua Frantzia izan zen, eta dantza horiek leku berrian pairatu zituzten bermoldaketa eta garapenak oso kontutan izan behar ditugu, batez ere jatorrizko lekuko eta Europako beste hainbat lekutako kontradantzen arteko desberdintasunak haien funtsean ulertu ahal ditzagun. Beraz, prozesu honetan Frantzian gertatu zenari sakonago begiratu beharko genioke.

Gure nahia asetzearren, ildo honetatik aritu den ikerlari ospetsuenetariko baten idatzitakoak oso baliogarriak dira, J.M. Gilcherrenak hain zuzen. Idazle honek aipaturiko bi aurreak uztartzen ditu, hau da, iturburuko ingelesaren eiteak, eta hauek Frantzian jasandako bilakaeraren ondorioak. Hau dela eta, hona hemen kontradantzaren jatorriari Guilcherrek irizten dioena:

"En définitive la contredanse française ne représente ni une simple mode, susceptible d'apparaître à une époque, ni une part très ancienne de la culture nationale remise à l'honneur après un temps d'effacement. Ses constituants ne sont pas davantage, comme on l'a quelquefois soutenu de la contredanse en général, un héritage commun aux diverses nations d'Europe et dont l'origine se perdrait dans la nuit des âges. Elle procède des niveaux d'expérience réalisés en Angleterre d'une part, en France d'autre part, vers la fin du XVIIIe siècle.

19. CONTÉ, P., "Danses anciennes ...", 79 or.

cle. Dans ses types achevés elle est un produit du XVIIIe, au même titre que le roman par lettres ou le jardin à l'anglaise"²⁰.

Alde batetik, iturburu frantses hutsaren babesleen irizpideari aurre egiten dio, nahiz eta bilakaera frantsesari garrantzia handia ematen dion. Bestalde, baita ere jatorri amankomunekoarenei. Dantza generoaren gurasoak ezagunak dira. Gainera, erditzearen garaia eta eraginak biltzen ditu. Europako kontradantzak ulertzeko ez da nahikoa uharteko jatorria kontutan izatea. Frantziak eman zizkion bultzada eta berreratzea ezinbesteko elementu bihurtzen dira genero honen etorkizuneko bilakaera zabalean.

Uhartetik kontinentera

Lehenago bat baino gehiagotan aipatu dudan bezala, XVII. mendeko Ingalaterran ezagutzen ziren country dance deituriko dantza haiek bi motatakoak ziren, "rounds eta longways. Lehenengoetan dantzariak nagusiki biribilean aritzen ziren. Aitzitik, bigarrenetan aurrez aurreko bi lerrotan dantza egiten zuten. Osa dantza saloak izaten ziren, eta gainera haien hedapena lurralde osoan handia zen. Edozein jaitan dantzatzekoak ziren, beti gizon eta emakumeen artean. Era berean, gorteko ere bihurtu zen.

Dirudenez, dantza generoak XVII. bukaeran itsasoa gainditzen du eta Europara iristen da. Horrela, 1685.ean Frantzia eta Herbehereetan country dance delakoak ikasten dira. Urte horretan A. Lorin deituriko dantza maisu paristarra Ingalaterran aurkitzen da, non dantza hauen lekukoa den. Orduan, ekarri egiten ditu eta irakasteari eusten dio. Urte berean, "Livre de contredance présenté au Roy" liburuxka idazten du, nahiz eta argitaratua publikoki ez izan. Frantziako gortean kontradantza berri haiek ikasi nahi dira. Beraz, haren uztez harrigarrienera-riko batzuk aukeratzen ditu lan horretarako. Hortik aurrera, dantza maisu askok berenak egiten dituzte, eta laster lehenengo kontradantza idatzitakoak bildumak kaleratzen dira. Adibidez, 1706.an Feuilletek, Pariseko beste dantza maisuak, hogeita hamabi longway desberdin argitaratzen ditu, "Recueil de contredances mises en choréographie ..." izendaturiko liburuxkaren bitartez.

Kontradantzaren inguruan sormena izugarria da. Bildumak erreskadan kale-ratzen dira: "Recueil de nouvelles contredances mises en choréographie d'une manière si aisée ..." (Dezais, Parisen 1712.an); "Recueils de contredances ajustées pour les musettes et vieles" (Chédeville, Parisen 1730.ean); "Suite de la choréographie contenant six contredances nouvelles, notées, avec l'explication de leurs figures" (Perrin eta Lahante, Parisen 1762.an); "Contredances pour un instrument avec les figures choréographiques" (XVIII. mendearen erdikoa); "Airs de contredances" (XVIII. mendearen erdikoa); "Recueil de contredances" (1782.koa); ... Aipaturikoak adibide batzuk besterik ez dira. Egia esateko, hauen

20. GUILCHER, J.M., "La contredanse et les renouvellements de la danse française", 212 or. (Paris, 1963).

guztien artean beste asko kaleratzen dira XVIII. mendean zehar, horietariko kopuru handia anonimoak izanik.

Haiseran, “contre-dance”, “contredance” edota “contredançe” hitzak ikusten dira izenburuetan. Ikerlari gehienek egun onartzen duten bezala, “country dace” termino inglesaren bermoldaketa zuzena, hau da, erabiliko den hitza ez da itzulpena, ingeles terminoa ez da itzultzen. Haatik, ingelesa den soinuaren berrera-keta bat sortzen da, frantses erara. Frantsesaren garapenaren ondorioz, laster “contredanse” bakarrik erabiliko da.

XVIII. mendearen hasieran round deituriko kontradantzak ikasitako koreografia ere bihurtzen dira. Une horretarako, azken mota hau Ingalaterran pixka bat gaintuta aurkitzen zen²¹. Bermoldaketak etengabeak dira, eta dantza hauek garapen berekoa jasaten dute Frantzian bertan eta lekuko dantza maisuek eskuetatik. Batez ere, zortzi dantzaritako round onartzen da, eta aldaketa sakonak nozitu behar ditu. Hau dela eta, *cotillon* deituriko kontradantza mota sortzen da. Lehengo aipamena 1723koa da.

Bere hasieran, *cotillon* deituriko kontradantzaren mamia antzeratzea da, hau da, dantzari bikote gidari batek egindakoa beste hiru bikoteek errepikatu behar zuten. Gainera, bikote horren funtsa inprobisazioa zen, beti doinuaren metrika eta ezaugarrien arabera²². Denborarekin zenbat *cotillon* desberdin idatzi eta koreografiatu ziren ikusita, oso gustuko dantza mota izan dela ohartzen da²³. Hala ere, espezie koreografikoaren etorkizunak hasierarekiko desberdintasun nabariak ekarri behar zizkion. Laster, inprobisazioaren jokoa gaintitzen dela dirudi, eta koreografia zehatzagoak eratzen dira.

XIX. menderako, kotiloia ez da bederen dantza bat, dantza sorta edo “sarao” baten amaiera baizik. Horretarako, modako doinu desberdinak elkartzen eta jotzen ziren “pot-pourri” gisa, dantzariek haien koreografiak gara zituzten. Edonola ere, kotiloia esparru desberdinetan zabaltzen da, gortean zein herritarrean.

Mendean berean, Frantziako eremuan eta lekuko dantza maisuen eskutik kontradantzak beste urrats berezkoa ematen du: *quadrille* deiturikoa sortzen da (*kuadrilla* edo *kuadrillea* Euskal Herriko iparraldeko euskalkietan), 1825. urtearen inguruan zehazki. Egia esatearren, gorteko giroan jaiotako kuadrilea ez da dantza bakarra, bost zati edo kontradantza desberdinen segida baizik, beti hurrenkera berdinean dantzatutakoak. Jatorrizko *quadrille*-ak biltzen zituen zatiek izen berezkoa hartzen zuten: *Le pantalon*, *L'été*, *La poule*, *La pastourelle* eta *Le finale*.

Izenaren jatorriaz hipotesi desberdinak erabili dira. Batzuentzat, gazteleratik datorkio izena: “cuadrilla”, hau da, zaldunen taldea²⁴. Besteentzat, izena dan-

21. SACHS, C., “Histoire ...”, 195 or.

22. CONTÉ, P., “Danses anciennes ...”, 83 or.

23. XIX. mende bukaerarako, Parisko E. Gairaudet dantza maisuak 3.000 baino gehiago aipatzen ditu bere “Traité de la danse” (Paris, 1890).

24. “Diccionario Harvard ...”, 843 or., “Quadrille” sarrera.

tzarien kopurutik eratorzen da: lau, hau da, bi bikote²⁵. Sachsek ere honi buruz bere oharrek luzatzen dizkigu:

“... au XVIIIe. siècle, le terme de quadrille était réservé, dans les tournois de cavaliers, à la disposition des chevaux en croix, tandis que dans le ballet on désignait par quadrille l’entrée en scène de groupes formés d’un nombre variable et indéterminé de danseurs; on ne se sert guère à cette époque du terme de quadrille pour les contredances. Cependant, en 1756, Pauli appelle quadrille l’Angloise entamée par quatre personnes et le Cotillon à quatre. En 1767, Chavanne distingue les Contredances Françaises en Cadrille des Colonnes Angloises. Plus tard, on dira Contradanse française et Quadrille pour la contredanse à quatre couples et Anglaise pour la contredanse sur deux fronts”²⁶.

Zoriontasunez, Sachsek argitasuna ematen du haren idazketetaz, beti baieztatu eta ongi oinarrituak. Bi lerrotako dantza, ingelesa jatorriz lehen esan den bezala, nahiz eta kontradantza izan, ez da kuadrilea. Bestalde, Frantzian garatutako eiteak, *quadrille*-a deiturikoak hain zuzen, beste egitura eskuratzen du: bi lerroak hautsirik, kuadrileak dantzari taldearen trinkotasuna eratzen du.

Haren jatorritik aurrera, kuadrilearen inguruan sormena oso handia da. Hau dela eta, laster kuadrile desberdin asko plazaratzen dira. Behar bada, horien arteko ezagunetarikoa *Les lanciers* deiturikoa izan daiteke²⁷:

LES LANCIERS

♩ = 112

A.

A.tik

25. CONTÉ, P., “Dances ...”, 165 or.

26. SACHS, C., “Histoire ...”, 196 or.

27. CONTÉ, P., “Dances anciennes ...”, 189 or.

Prozesu hau guztia ikusita, Europan zehar bikote-dantzek garapenerako bide irekia aurkitzen dutela igartzen da. Hala ere, zenbait girotan oraingoz oztopoak aurkituko dituzte. Eskuz helduta emakume eta gizonen artean egiten ziren dantzek zailtasun nabariak jasan zituzten denboran haien hedapenerako. Baina, egoera aldatu zen batez ere gorteko giroan onartu zirenetik, botere faktiko nagusi bat bestearen aurrean.

Kontradantzak bigarren mailara igarotzen hasten diren neurrian, beste dantza generoek eremua atzematen dute, berriro bikote-dantzak non emakumea eta gizona eskutik helduta agertzen diren: polkak, eskotixak²⁸, mazurkak, eta baltsak, esate baterako.

XIX. mende erdiko dantza europerrak

Kotiloi eta kuadrileek indarra galtzen duten heinean, Europa osoan beste dantza motak zabaltzen dira, aurrekoen lekua betez. Hauek ere bikote dantzak direla esan behar da. Baina, desberdintasun garrantzitsu bat ekartzen dute.

Kontradantza mota guztietan koreografiak oso zehatzak izaten ziren, eta konplikatuak neurri handian. Dirudenez, dantzariak barrokismo hartatik ihes egiteko bidea bilatu zuten, moda eta aroa bera aldatzen zihoazen neurri berean. Hau dela eta, atea irekita zegoen beste eiteak eskuratzeko. Horietariko nagusienak polkak, baltsak, mazurkak eta antzekoak izan ziren. Dantza genero hauek XIX. mendean Europa osoan zabaltzeko aukera ezin hobea izan zuten, eta horixe izan zen haien jokoera, edo dantzari eta dantza maisuena, zehatzagoak izateko.

Koreografiaren aldetik, den-denak aurrekoak baino errazagoak ziren. Berez, objektu koreografiko bana behar zuten. Hau dela eta, erraztasunak herritarrago bihurtu zituen. Esan behar da, bestalde, jatorriz denak herritarrak zirela. Hala ere, gorteerara ere iristeko gauza izan ziren, edo baleetara, edota musika gorenera.

Polka Bohemiako dantza herritarra zen. Aire arinez, 2/4 konpasean eratzen zen. Bikoteak, eskuz helduta, oso koreografia saloa bereganatzen zuen, musikaren airearen menpe biraka.

Hasieran, inperio austro-hungariarrean zabaldu zen. Gero, Europa osora iritsi zen. Parisen 1844.an ezagutua izan zen, Cellarius deituriko dantza maisuaren eskutik²⁹. Giro herritarrean nahiz gortesauan zabaldu zen, eta gainera Ameriketara ere iritsi zen mendean berean kolonoen errepertorioetan. Oraingoz XX. men-

28. Genero gehienek izenak oso era finkoan erabili dira Euskal Herrian: polka, mazurka, baltsa, esate baterako. Eskotixarenak, ordea, aldaera asko ezagutu ditu. Nik erabiltzea erabaki dudana "eskotix" da, inguru herritar euskaldunetan aldaera erabiliena izan delako. Horri buruz, ikus Luis Michelenaen "Diccionario general vasco - Orotariko euskal hiztegia", VII. Alea, 341 or., "eskotix" sarrera (Bilbo, 1992).

29. CONTÉ, P., "Danses ...", 155 or.

dean zehar haren garrantzia izan du testuinguru desberdinetan. Aurreko generoaren kasuan bezala, oraingoan ere Frantzian garapen berezia lortu zuen. Hori dela eta, polka mota desberdinak eratu ziren, nahiz eta koreografikoki oso hurbilak izan: *polka piqué*, *polka des bébés*, eta beste batzuk.

Scottish deituriko dantza oraingoz arinagoa zen aireaz. 2/4 konpasa hartzen zuen. Haren jatorriaz iritzi desberdinak daude oraingoz. Batzuentzat alemaniarra zen ("schottisch"). Zenbaitentzat, haren jatorria Eskozian bilatu behar da, nondik Ingalaterraren bidetik kontinentera iritsiko zen. Nola edo hala, Frantzian 1849.an agertzen da lehenengo aldiz. Polkaren kasuan bezala, oso zabalduta aurkitu zen XIX. mendearen bigarren erdian Europa osoan, eta XX. mende hasieraraino iritsi zen bizirik.

Mazurka dantza motak Polonian du haren jatorria, Mazovia lurraldean zehazki, non "mazur" edo "mazurek" deitzen zen³⁰. 3/4 konpasean, haren ezaugarriak nagusiena da azentu indartsua konpasaren bigarren edota hirugarren zatian, asimetrikoak, musikaren erritmoa mozten dutenak. Koreografikoki oso saloak dira. Aurreko kasuetan bezala, musikaren menpe bikotea biraka aritzen da.

Baltsak gaur arte bizirik iraun du. Dirudienez, baltsa Austria eta Alemaniako dantza herritar batzuen eratorpena da (alemaneraz, "walzer" du izena, "walzen" aditzatik: biraka aritu). Hiruko konpasean garatzen da, eta haren historian eremu desberdinak hartu ditu: giro herritarrean oso gustukoa izan da; halaber, burgesiaren eta gorte europarretan; azken mendeetako musika sortzaileek oso baltsa ederrak eta ezagunak idatzi dituzte. Nahiz eta XVIII. mendean ezaguna izan XIX. nean bere hedapen handien eta garrantzitsuena ezagutuko du dantza honek. Beti izan da moralki krikitakua iraganean, dantzariak estuki dantzatzeko baitute. Hala ere, kontradantzek zabalduzako bidetik jarraituz, lortu zuen haren lekua. Europatik Ameriketara eraman egin zen, non gustuko dantza izateaz gain, eite desberdinak sortu ziren baltsaren inguruan. Edozein kasutan, gaur egun baltsa dantza ezaguna eta begionezkoa da. Koreografikoki, oso sinplea da: dantzariak helduta biraka aritzen dira konpasari jarraituz.

Galop deituriko dantzak ez du horrenbeste aztarna utzi. Hala ere, garaiko egunkariak askotan aipatzen dute, gau-dantzaldietako pieza atsegina baitzen. Datu horietaz landa, euskal herriko musikagileek adibide bat baino gehiago utzi dizkigute. Jatorriz, dantza frantziarra da, 2/4 konpasaren arabera garatua. XIX. mendean jaioa, eta aroan berean oso gustukoa izan zen esparru guztietan. Askotan, dantzaldiei amaiera emateko erabiltzen zen. Oro har, bikoteek eskuz helduta lerroa osatzen zuten eta arrapalada mugimenduz aritzen ziren.

Idazlan honek denbora muga puntu honetan bertan aurkitzen du, XIX. eta XX. mendeen arteko lerroan, mugaezina den denboran irudizko ilaran. Jakina, dantza ez da amaitzen garai horretan. Alderantziz, berraldaketa sakona jasaten du. Une horretan, Ameriketako erritmoak Europara ekartzen dira. Batzuk Karibe

30. "Diccionario Harvard ...", 624 or. "Mazurca" sarrera.

ingurutik datoz, beste batzuk Hego Amerikatik. Horrela, habanera, tangoa, erritmo brasildarrak, eta beste batzuk iristen dira, gizarteak, beti aldakorra, laster onartuko dituenak. Hortik aurrera, Europak ez ditu sortzen eredu berriak. Oraingoek itsasoetatik harantz aurkitzen diren lurralde oparoetan dute jatorria. Nahiz eta batzuk, habanera bezala, XIX. mendearen azken hamarkadetatik nonbait ezagunak baziren ere, XX.aren hasieran iristen dira gailurrera, denak aire berriak, kresalez zurituak batzuk, usain aldiritarren artean erdiak besteak.

XIX. mendeko dantza generoak bide itxi batera iritsiak ziren. Koreografikoki, hestuegiak ziren, oinarrizko objektu koreografiko bakarra bikotearen bira zela eta. Biraka eta biraka eten gabe garatzen ziren konpasaren arabera. Musikalki ere ahituak zeudela esan liteke. Gizartea asea aurkitzen zen, genero bakoitzaren aire berriek ez zutelako lortzen gauza ezezagun edo desbernikin ekartzea. Beraz, aire berrien sarrerako atea, berriz, irekita zegoen: biraren haustura, musika berriak, koreografia berriak. Laster ere, bikotea haustuko zen eta indibiduoak garrantzia osoa hartuko zuen.

Erritmo-zelulak

Country dance (6/8).



Country dance (2/4)



Polka (2/4)



Makurka (3/4)



Eskotix (2/4)



Baltsa (3/4)



Galop (2/4)



BIKOTE DANTZAK EUSKAL HERRIAN

Oinarrizko zedularen joera

Goian aipatu diren dantza genero desberdin guztietan, egituraren muina dantzarien bikotean datza. Zalantzarik gabe, bikote dantzak dira, zeinetan gizon eta emakumea elkartzen diren estuki. Bikotea, dantzaren egitura-zedula gisa, beste dantza genero askoren oinarria, baina bikoteak sortzen duen zedularen eitea oso desberdina izan daiteke genero batetik bestera. Arazo horri heldu nahi zaio hurrengo lerroaldeetan.

Bikoteak sortzen duen zedula zeharo irekia izan daiteke. Horra hor, esate baterako, arin-arin edo orripekoaren kasuak. Bikoteen dantzak izan daitezke askotan, nahiz eta besteetan joera hori hautsi eta beste egitura formalak bereganatu, nolabait, polimosfismoarekiko joera aurkezten dutelako. Aurreko bi genero horiek “bikotearrak” direlarik, dantzariak ez dute elkar ukitzen. Ez diote elkarri eskuez heltzen. kontaktu fisikoa ez da elementu osagarria. Baina, hots! Era berean, bikoteak sortzen duen zedula itxia da. Ez du beste inoren beharrik. Irekitzen bada, dantzariak nahi dutelako izango da, ez koreografiak berak agintzen edo eskatzen duelako. Horren ondorioz, beste bikote bati atea ireki dakioke, edo bikote batzuei, edota edozein generotako pertsona batzuei hasiera egitura itxia zeharo hautsiz. Beraz, alde batetik dantzari-zedula irekia da (dantzarien heltzearen aldetik esan nahi dut). Bestalde, ordea, bikote dantza itxia da.

Baina, bikotea bera biribilketan hasten denean, beste bikoteekin, egitura mistoa sortzen da. Dantzarien katea bikoteez osatuta dagoenez gero, bikote dantzen funtsa ezin du galdu. Era berean, bikote horiek zenbatu gabeko dantzarien talde homogeneoa osatzen dute. Eta gainera, eskuen kontaktua gauzatzen da (iraganen zapiak izan zitekeen arren, oso ezagunak diren debekuegatik), zeinetan bikote bakoitzak muga fisiko murrizta duen: gizonak bere bikoteari eta aurreko emakumeari heltzen die. Bitartean, andreak haren gizonari eta ondokoari heltzen die. Orduan, aipaturiko kasuan bikote dantza baten aurrean aurkitzen bagara ere, kontaktuaren irekitasun fisiko hura modelatu egin da. Halaber, zedula haren barnetik, ixtetik, abiatzen da dantza beste dantzariekin elkar garatzeko. Beste dantzariengana zabaltzen dela esan genezake.

Kontradantzetan aurkako bi alde hauetarantz beste urratsa ematen da. Bikoteko bi pertsonen arteko lotura fisikoa aurrekoan baino estuagoa da. Dantzariak eskuz eta besoz elkarri heltzen diote. Bi pertsonak oso hurbil daude, aurrez aurre eta kontaktu zehatzean. Aurreko kasuetan baino egoera itxiagoan aritzen dira dantzariak. Koreografikoki, beste bikote baten edo biren beharra dagoenez, dantzari zedularen joera irekiagoa da. Bikotea une batzuetan hausten da, pertsonak elkar trukutzen dute, beste kontaktuak eratzen dira.

Azkenez, (ez dantzaren bilakaeran, jakina), polka, baltsa eta antzeko genero-
etara iristen garenean, bikotearen joera zeharo itxia dela behatzen da. Zedula ez da ezertarako hausten. Gainera, estutasunaren mugaraino iristen gara. Bikoteko

inork ez du beste inorekiko kontaktu fisikorik. Aldi berean, bikoteak garatzen duen koreografiak ez du beste bikoterik edo pertsonarik behar. Alde horretatik ere, dantzari zedula itxia da.

Zer dago amankomunean arin-arin edo orripeko eta polka edo mazurkaren artean? Hona hemen erantzuna: biak dira bikote dantzak, hau da, egitura koreografikoa bikotean oinarritzen da. Ez dute beste inoren beharrik.

Aitzitik, zertan desberdintzen dira? Orripekoaren kasuan, esate baterako, ez dago kontaktu fisikoa dantzarien artean, ez dago lotura fisikorik. Alde horretatik, irekia da. Une berean, baltsak kontaktu fisiko estua eskatzen du. Bikotea bere baitan ixten da.

Bitartean, kontradantzak erdiko maila batean kokatzen dira (erdiko maila desberdinak daudela ikusi dugu). Bikote dantzak badira ere, bikotearen jokaera irekiagoa da, beste pertsonekin kontaktuak gauzatzen baitira.

Egitura nagusiaren polimorfismoa

Lehen, arin-arin eta orripekoaren egitura polimorfikoa aipatu dut. Non datza, bada, polimorfismo hori? Esan behar da, aurretik, dantza genero hauek guztiak anbiguotasunean oso gustura higitzen direla. Ez dago inongo eragozpenik enparantzan eta unean berean dantzari bikote desberdinak dantzan aritzeko. Arin-arinak eta orripekoak beste egiturak baimentzen dituzte: sexu berdineko dantzariak biribil handian, bi edo hiru bikote beste biribilean, eta abar.

Kontradantza multzoak koreografia eta behar koreografiko ugari eta desberdinak eskuratu ditu, batez ere dantza maisuen sormenaren arabera, eta dantzarien gustuari erantzunez. Horrela, batzuetan bi bikoteen arteko koreografia osatzen zen, besteetan lau bikoteek parte zuzena hartzen zuten, besteetan bikoteak berak bere beharrak asetzen zituen, nahiz eta dantzari guztiak sexu bakarreko bi lerrotan osatu. Polimorfismoa oso tresna erabilia izan da iraganean, generoa hau bizirik zegoenean behintzat, errepertoria berritzeko edo berrindartzearen.

Arin-arinarekin gertatzen zen bezala, beranduagoko dantzek polimorfismo hau azken mugetaraino eraman zuten, noiz bikote bakoitza enparantzan zehar askatasun osoz mugitzen zen, egoera kaotikoan ordenamenduaren barne. Horrela, bikote guztien artean sortzen zen irudi koreografikoa orokorra ez zen berriro errepikatuko. Sorturiko irudia amankomuna beti berria zen, eta beti desberdina, inoiz ez errepikatua. Zergatik ote? Hasteko, dantza denboraz bilakatzeko joan den neurrian, taldearen irudia galtzen joan da. Bikotearen irudia ere galdu egin da azken hamarkadeetan. Bilakaera hau suertatu den bitartean, indibiduoaren protagonismoa irabazten joan da. Gaurko dantzetan, dantza garaikideetan, taldeak ez du sentzurik, ez du ezer adierazten. Bikotearen lotura zeharo hautsi da. Gaur egun, pertsonak du lehentasuna. Gizartearen bilakaera, jakina, dantzarena da.

Sailkapen bat

Beste nonbait idatzi nuen bezala, sailkapenaren helburua ezin da izan sailkapena bera. Ezin da sailkatu sailkatzeagatik. Sailkapena definizioa bera da. Sailkatzen dugu objektuen nortasunaren arabera, elkar desberdintzeko eta funtsa bera begirada batez jakiteko. Horrexegatik, edozein sailkatze taulak zehaztasuna behar du. Doitasun-tresna da. Horrela, sailkatutakoaren mamia jakinarazten duen heinean besteekiko desberdintasun eta parekotasunak adierazten ditu.

Kontradantzak eta bestelako bikote dantzak sailkatzearen, neuk duela gutxi prestaturiko sailkatze taula erabili nahi dut, non beste bikote dantzen aurrez aurre kokatzen diren, denen arteko loturak eta aurkakotasunak argitasunean gelditi daitezzen. Hona hemen proposamena³¹:

- A. Tresnarik gabeko dantzak
 - A.1. Lerro bakarrean egituratuak
 - ...
 - A.2. Bi lerrotan egituratuak
 - ...
 - A.3. Egitura polimorfikodunak
 - A.3.1. Erromeri eta bestelako bikote dantzak
 - A.3.1.1. Dantzariak elkar heldu gabe
 - 3.1.1.1. Orripekoa: ...
 - 3.1.1.2. Arin-arina: ...
 - 3.1.1.3. Bolerak: ...
 - 3.1.1.4. ...
 - A.3.1.2. Dantzariak eskutik helduta
 - A.3.1.2.1. Polka: ...
 - A.3.1.2.2. Polka pike: ...
 - A.3.1.2.3. Baltsa: ...
 - A.3.1.2.4. Mazurka: ...
 - A.3.1.2.5. Kontradantza (kadrilea): ...
 - A.3.1.2.6. Eskotixa: ...
 - A.3.1.2.7. Habanera: ...
 - A.3.1.2.8. Paso doblea: ...
 - A.3.1.2.9. ...
 - A.3.2. ...
 - ...

KONTRADANTZAK ETA BESTE GENEROAK EUSKAL HERRIKO TESTUEN BIDEZ

Gure helburu diren dantza hauei guztiei buruz idatzi egin zen iraganean. Hasieran, larrutuak izan ziren. Apaizek eta antzinako erregimenaren jarraitzaile-

31. Taula oso zabala denez gero, soil-soilik bikote dantza polimorfikoei dagokien atala adierazten da. Taula osoa ikusi nahi bada, ikus Eusko Ikaskuntzako Folklore Saileko Koadernoetan J.A. Quijerak idatzitako "Sistematika euskal folklore koreografikoan".

ek borroka amorratua zabaldu zuten haien aurka. Baina, denboran zehar gertatu ziren gizarte aldaketek lumen norantza zeharo aldatu behar zuten. Dantza hauek guztiak ez ziren dantzak soilik, beste zerbaiten ikur bihurtu ziren. Horregatik hain zuzen ere aldeko eta aurkakoak ezagutu zituzten.

Dantzari buruzko Larramediren iritzia

Une honetaraino, badakigu noiz eta nola iritsi ziren kontradantzak Ingalaterratik kontinentera. Lehen adierazi den bezala, Frantzia ospe handiko musika eta koreografiak izan ziren hauek. Laster, Europa osotik zabaldu ziren. Dirudie-nez, hasieran gorteetakoak izan ziren, baina denbora gutxira esparru burgesean sustraitu ziren. Gero, herri xehera igaro ziren. Giza esparru guztietan onartuak izan ziren, baina, leku guztietan elizaren boterearekin topo egin zuten. Bikote dantzak izanik, uneko moralaren aurka zihoazela aldarrikatzen zen, horren estuki dantzatzen baitziren aitzaki. Esan behar da, bestalde, bikote bakartien dantzek beti izan dutela eliza etsai. Euskal Herrian arin-arin eta orripekoak elizgizonen irainak jasan behar izan zituzten. Horra hor, esate baterako, Markinako frai Bartolome Santa Teresaren idazki eta iruzkinak³². Hau bezalako gizonen begietan dantza hauek helburu ziren, eta halaber, jakina, dantzariak berak, zeinen artean emakumezkoak gizonak baino larrutuagoak izan ziren.

Oso ezaguna da Manuel de Larramendi apaizak egin zuen euskal dantzen apologia XVIII. mendean, haren “Corografía de la provincia de Guipuzcoa” liburu ospetsuan³³. Kanpitolu batzuetan zehar, garai hartan Gipuzkoan usadiozkoak ziren dantzak aipatzen ditu, azalpen interesgarriak gehituta, esate baterako, “espatadantza”, “alagai dantza”, “aceri dantza”, “carricadanza”, “eskudanza” eta beste batzuk. Gainera dantzei buruz haren irizpide moralak adierazten ditu, zeinen bitartez bekatuarekiko dantzen sailkapena ematen duen. Irizpide horien funtsa bi ardatzetan hedatzen da: dantza egiteko lekua da bat, eta unea bestea. Egunez eta toki publikoetan, erromerietan nola enparantzetan, egiten direnak onargarriak bakarrik ez, onak dira herritarren moralitatea sendotzearen. Etxe barruko argitasun eskasean egiten direnak, arriskutsuak izateaz gain debekagarriak dira. Gauean sarturik, iluntasunean egiten direnak lotsagabeak dira, lizunak eta inongo milikeriarik gabe zeharo debekatu eta deuseztatu behar dira³⁴.

Kontradantzei buruz oharrik ez dago Larramediren “Corografía ...” idazlanean, 1754.an idatzia. Aldi berean, “kontradantza” hitza ez da agertzen testuan, nahiz eta garai hartan kontradantzak ezagunak ziren kontinente europarrean. Enurarik gabe, hala Euskal Herrikoek nola beste lekuetako jauntxo eta hiritarrek

32. Alde honetatik, haren “Euskal errijetako olgueeta ta dantzeen neurrizco-gatz-ozpunduba” deituriko liburuak ez du hondakinik. Liburuan 1816.an argitaratua izan zen, aroko bizkaieraz. 1987.an berrargiratu izan da (Bilbo, 1987).

33. LARRAMENDI, M., “Corografía o descripción general de la muy noble y muy leal provincia de Guipuzcoa”, 1754.an idatzita (Donostia, 1969).

34. Informazio gehiago nahi izanez gero, ikus Larramediren “Corografía ...”, 231-278 orr.

horren berri zehatza zutela badakigu. Larramendik aipatzen dituen eredu koreografiko gipuzkoarrak nekazal giroarenak dira, eta horrela baieztatzen du idazleak berak. Baina, horiek al ziren dantza bakarrak?

Larramendik kontradantza hitza ezagutzen du, eta dantza generoa ere bai. Terminoa haren hiztegian agertzen da, azalpen txikiak hornituta:

“Contradanza, *contradanza*. Lat. Numerofa & verfatis plurium faltatio”³⁵.

Era desberdin asko har zitzakeen dantzatzat aurkezten du Larramendik kontradantza. Baina, nekazarien dantzan artean ez du sailkatzen, ziurraski oraingoz ez zelako zeharo baserritarren genero bihurtu, edota ez zitaiolako asko komeni herritartzat aurkeztea, hain dantza kaltegarria izanik askoren begietan. Hala ere, dirudienez une hartan gau-jaiak gertatzen ziren, non dantza bikoteka eta taldeka egiten zen moden usadioari jarraituz. Larramendirentzat, jakina, jai eta dantza horiek kaltegarrienak ziren, deuseztagarrienak. Horrexegatik, bada, hango dantzei ez du ezer idatzi edo esan nahi, ez bada haren gaitzespenik gogorrena:

“Y en fin, ningún escándalo causan nuestras danzas por el tiempo en que se hacen. Las danzas, entrada ya la noche y a oscuras, ténganse enhorabuena por escandalosas. Las que se hacen en casas, en salas, en zaguanes, a la luz corta y mala de un candil, de una o dos velas de sebo, que de lejos apenas alumbran (hablo de nuestras *escudanzas* a la guitarra, o violín, pues entonces está prohibido el tamboril), téngase por sospechosas y dignas de prohibirse. De las otras danzas, que en saraos y salones grandes bien iluminados se hacen de noche, y hasta muy tarde, no quiero decir nada, porque aunque se hacen también en algunos lugares de Guipúzcoa, pero no son propias de este país, y han venido de fuera, y no tienen los defensivos de nuestras danzas. Y cuando los señores obispos las prohíben en sus obispados es señal que tienen mucho malo, indecente y provocativo; y si nada tuvieran de eso y fueran danzas limpias e indiferentes, no las prohibieran”³⁶.

Aurrerago, beste lerroarte batean Larramendik Armillaren hitzei jarraitzen die, bekatua dela eta ez dela, eta gau-jaietako dantzei buruz garai modernokoak direla idazten du:

“Por esto Lacroix condena las danzas, especialmente las que se hacen de noche, porque supone que *interviniunt oscula, amplexus, gesticulationes turpes, petulantes tactus, sermones impudici* Lib. 5, de *peccatis*, n. 272. Por esto mismo sería bueno, dice *Armill* en el lugar citado, que estas danzas de estos tiempos modernos pudieran aniquilarse. No han llegado a tal estado las danzas de Guipúzcoa; pero si alguna vez llegasen, no sólo pudieran, sino que debieran condenarse y aniquilarse. *Imo bonum esset, si horum modernorum temporum choreae possent anihilar*”³⁷.

35. LARRAMENDI, M., “Diccionario trilingüe del castellano, bascuence y latin”, 1. alea, 128 or. (1745).

36. LARRAMENDI, M., “Corografía ...”, 264 or.

37. LARRAMENDI, M., “Corografía ...”, 276 or.

Garaiko moralaren ikuspuntutik behatuta, Larramendik bi motatako dantzak aurkitzen ditu. Harentzat, Gipuzkoako dantzak antzinako dantzak dira, herrietako enparantzetan eta ermiten inguruko zelaietako erromerietan ematen direnak, nobleak, zintzoak egunez dantzatzen badira. Beraz, onargari eta onuragarriak dira, haren ustez, gipuzkoarrentzat, beti zenbait baldintzen menpe. Haatik, gau-jaietako dantza modernoak kanpotarrak dira, atzerritarrak, haren garaian Gipuzkoako zenbait lekutan ematen diren arren. Ez dira, haren iritzian beti, gipuzkoarrik. Azken dantza hauek bekatura eramaten dituzte dantzariak, kaltegarriak dira, eta zeharo debekatu behar dira.

Une hartako dantza aretoetan, pribatuak askotan, eta gauez egiten ziren dantza "modernoak" zein ziren jakin dezakegu. Garai horretarako, hau da, XVIII. mende erdian eta kontradantzekin batera minuetak arrakasta handia zuen burges eta gortesauen dibertimendu moduan. Honi gehituta, kontrapasa delakoa gau-jaietako dantza izaten zen. Beste bat rigodia zen, dirudienez jatorri frantziarra zuen "rigaudon" deiturikoa. Garaian berean gabota ere ezaguna zen, eta beste batzuk. Aipaturiko dantza generoak Europan zehar zabaldu ziren, eta hedapen prozesu horretan, beste hainbatetan bezala, Frantziako gorteak eta lurralde hartako dantza maisuek garrantzia izugarria erakutsi zuten. Horrela, Euskal Herrira ere iritsi ziren, non giro hiritar eta aberatsetan oso ongi onartuak izan ziren. Horietariko gehienak bikote dantzak izaten ziren, bikote batzuek parte hartzen bazuten ere dantzan berean. Besteetan, soka-dantzak ziren, branleak. Minuetaren ospea urrutitik zetorren denboran. Baina, esandako mende bukaerarako garrantzia arinki galdu zuen, kontradantza gehiago hedatzen zihoan erritmoan berean.

Gero, mendearen beraren bukaerako hamarkadetan baltsa indarrez sartu zen giro berdinean, eta garai zehatz hartan Penintsulan bolearak deituriko dantza generoak ere Euskal Herrian haren garrantzia lortu zuen. Oraintsu aipaturikoak bikote dantzak ziren, eta inguru herritarrean ere, beranduxeago arrakasta nabaria lortu zuten, kontradantzari gertatu behar zitzaion bezala. XVIII. mendean modan egon ziren minuet eta kontrapas transkripzioak iritzi zaizkigu gaur arte. Arantzazuko artxibategian, esate baterako, minuet partiturak zaindu dira, zeinen egileen izen-abizenak, kasu askotan behintzat, buruan agertzen diren. Askotan, modako musika hori kanpotik ekartzen zen, eta egile ospetsuen partiturak ez dira eskasak. Hala eta guztiz ere, egile euskaldunak ere agerian daude³⁸. Bestalde, minuet, kontrapas, rigodio eta garai hartako dantzak gaindituak izan ziren, haien musikak iraun zuen XIX. mendean oraingoz, eta folklorera igaro ziren, non haien inguruan sormen joria egon zen.

38. Lan honen helburua kontradantzak eta ondoko generoak aztertzea da. XVI. eta XVII. mendeetako dantzak kanpoan gelditzen direnez (nahiz eta batzuk oraingoz iraun ondorengo mendeetan), ez gara horretan arituko. Irakurle interesatuak erreferentzia gehiago nahi baldin baditu, ikus Jon Bagües ikerlariaren "Catálogo del antiguo archivo musical del santuario de Aranzazu", batez ere "C-Música instrumental" izenburuko atala, 281-334 orr. (Donostia, 1979).

Frai Bartolome eta gau-jaiak

Dirudenez, kontradantzek Euskal Herrian beste lekuetako bide berdinetik jarraitu zuten. Esparru burges eta hiritarretik nekazarien mundura igaro ziren. Frai Bartolomek ez die aipamen zuzenik eskaintzen kontradantzei. Izen edo izenburu hori ez du aipatzen, baina bai hirietako jai pribatu gautarrak, zeinetan kontradantzak lekuko jabe bihurtzen ziren.

Frai Bartolomek haren liburu ospetsua idatzi zuenerako, minuet eta bolerak, esate baterako, kontradantzekin elkartu ziren aretoetako dantzaldi burgesetan. Hala eta guztiz ere, aurrekoen garaia gaingintuta zegoen, eta kontradantzena pil-pilera iristen zen. Testuetara itsuliz, sarrera gisa, hona hemen iruzkin laburra baino oso esanguratsua:

“Sarauba esaten da emen dala andi-eche baten, guizon eta emacume naaste, gavaz eguiten daveen dantzia ta olgueetia, echecho ta campoco euretarico edocein barruban sartuta diriala. Onetarico saraubac eta biguiraac alcarren lagunac dira. Biguirara auzo eracuac duazan leguez, sarauba bere auzo eracuac duaz. Biguiria gavaz eguiten dan leguez, sarauba bere bai ... andi-echeetaco jaunac eta seinorac, zaldunac eta damaac gavian alcarregana batuta dantza ta olgueeta nasaijeetan naaste ibiltia bere pecatu da ... Eureen biguireetaco musica ta canta indecente ta odolberotzailiac gaiti, ceintzuc dirian luxurijaren azoguia ta araguijaren sugarria ...”³⁹.

“Sarauba”, gaueko jauntxo, handiki edota hiritarren jai pribatua, elizak kontrolaezina zuen eremua zen. Beraz, moralaren aurka zihoan, eta partaideak pekatuan zeuden. XIX. mendean antzinako erregimenetik berrira igarotzea oso traumatikoa izan zela badakigu. Urte latzak izan ziren baserritarrentzat, eta bide horretan elizak bere botere eta indarra galdu zuen neurri handian. Gizartea menpetik joan zitzaion. Aldaketa sakon hauek ez ziren dohainik gertatu. Bidean bi karlistada eta hainbat matxinada egon ziren: gudak, errepresioa, heriotza, gosea ...

Gau-jai haietan dantzatzeko zen, non gizon eta emakumeak nahasten ziren, “anabesean” elizgizonen iritziz. Musika haiek lizunak ziren eta partaideen odola berotzen zuten. Dantza haragikoiak, likitsak, ziren elizkoien esanetan. Hitz batean, kontradantzak.

Hau bezalako testu ugari aurki ditzakegu frai Bartolomeren liburuan. Gizon honek bi gizarte maila eta bi jai esparru desberdintzen zituen: handiki, jauntxo eta hiritarrak haien gau-jaiekin; eta baserritarra erromerietan, non bikote dantzak arruntak ziren eta beti bekatuzkoak. Erromerietan “pandanguak” ez zeuden faltan, idazleak aitortzen duen erara. Hauek ere, bikote dantzak izanik, laidoztagarriak zaizkio:

39. Frai Bartolome, “Euscal errietaco ...”, 76-77 orr.

“Esaten da, bada, tambolinagaz piestia ta naasteco dantzia eguiten dan erromedijara dantzan naaste eguitera, olgheetara ta ibiltzera juatia, inocente-en bat ez bada, pecatu mortala dala besteentzat ...”⁴⁰.

1824.an Juan Ignazio Iztuetak bere “Guipuzcoaco dantza gogoangarriak” liburu ospetsua idazten du. Iztuetaren iruskinak oraingoz ugariagoak eta zuzenagoak dira. Kontradantzak espreski aipatzen ditu. Haren testuak sakonago aztertu behar ditugu orain.

Iztuetaren borroka garratza

Aurreko idazleak egiten duen bezala, J.I. Iztuetak ere garaiko moda kritikatzeko du. Aire eta koreografia berrien sartzea Gipuzkoako jauntxoaren eskutik bideratu dela irizten du. Horiek, aintzinako dantzak ahaztu eta berrietarako gau-jaiak antolatzen dituzte areto itxietan:

“Nola-Guipuzcoaco guizon-prestu aurrengoac eta echeandre-oniritziac, beren seme eta ala onesbedagarriakin, sort-errico jostaketa pozcarriac plaza-aguiricoetan eguiteari, chit arras utziric; gauaz guela ichietan ospatu oi-diraden arrotz ayetara artu zuten guzizco eresia portitz aundi bat; ez da irteten egunaz aguirian dantzazera, bere buruari zerbait derizkionic, erri bicain arguietan”⁴¹.

Gau-jaiaz, aurrerago, bortitzagoa oraingoz izango da Iztueta:

“... Ez bestegatic, ez bada, gabaz guela-ichietan eguiten-dituzten erbestetaco dantza-mota nazcagarrietara, ...”⁴².

Frai Bartolomek egiten duen bezala, Iztuetak ere gau-jaietako dantza “moder-noak” eta emakumeen “lizunkeria” batzen ditu:

“Gaurco eguneco emacumeren gueienac eman dute erbestetaco dantza mota gabaz guela ichietan eguiten-diradenetara, beren jaioterricoac issecaturic, eta urruñaturic; ez bestegatic ez bada, toki-ichi-ayetan zirri gueyago guizo-nezcoac eguiten diezatelaco; ...”⁴³.

Dantza berri horien sarreraren ardua garaiko txistularien menpe lagatzen du. Liburu osoan norbait larrututa suertatzen bada, hori txistulariaren irudia da. Eten gabe, ospinduraz, aurreko ohiturak, dantzak eta musikariak garaikoekin aurka-kotasunean kokatzen ditu. Euskal Herriak, eta Erreinuak, jasaten duen egoera politikoaren islada besterik ez da: lege zaharra eta lege berria, erligioaren boterea eta horren galera, ekonomia herritarra eta hiritarra ...:

40. Frai Bartolome, “Euscal errietaco ...”, 72 or.

41. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 88 or.

42. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 142 or.

43. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 258 or.

“Oslancai edo instrumentu erriaren-chit-berekin au otsankidan ipiñi bezain laister asi-ziraden, dembora-bereco damboliñac jakintsuenac, jaiot-errico dantza ondrosoai beren soñu-zar-egokiac kenduric, moldacaitzac aterata jotzen; beren iritzian, ederrago iduringo zutelaco modaco-jantzi-berriakin, anziña-anziñacoakin baño”⁴⁴.

Harentzat, bi giroen arteko desberdintasunak nabariak dira, eta horrela izaten jarraitu beharko du haren iritziz: hiritarra, aberatsen eta burgesen eremua dantza atzerritar eta modernoaz; eta herritarra, baserritarren esparrua dantza zaharrez. Berriz ere, antzinako erregimena eta berria:

“Ez det esaten nic, aberatsac eta necatzalleac jostaldia mota berdiñac biar dituztela; zergatic dakidan ezin izan litekean eta egoki ere ez dana. Edozeñec daki aberatsakin ezin berdindu ditezkeana necatzalleac, baita oec nayago dutela jostatu plaza aguiricoan soñu zar gogoangarriac jotzen dituen dambolin batekin, ezen ez, asmatu alditezkean okerreco dantza, bolera, minue, eta balsic berrienac jotzen dituenarekin ...”⁴⁵.

Iztuetaren iritzian, txistulari berriak, musika berriaren joleak direnak, arroke-riaz agertzen dira enparantzetan. Haien emanaldiak irain bihurtzen zaoizkio:

“Iracasle-gazte-au, soñu-berriac atera, eta chilibituarekin icasten-duenenan, dambolin-ona-izateco gueiagoren-premiaric ez-balu bezela, joaten-da bere errira, bizcarra-bete-bezicai edo papel soñu-berri-arrotzez zikindutacoakin; otasn kidariaren izen-aundi-ura bere buruari erantsi-diolaco, guzia pozturic, arroturic, eta chit aundi-ustez beteric; ez-daucala iñor-ere ezertan, naiz dala aundi eta naiz chiki”⁴⁶.

Kritikaturiko txistulari horiek doinu atzerritarrak kaleratzen dituzte. Aitzitik, herritarrak deuseztatzen dituzte:

“Gutziz-arazo-aundiakin biribillatzen-ditu Frantziatic, Italiatic, Inglaterratic, eta norc daki nondic, modaco soñu-arrotz guziac; eta bere jaiot-erricoric ezdu-nai bat-bacarra-ere icasi ez-eta beren-izenic aditu-ere”⁴⁷.

Dantza hauen jatorriaz Iztueta ez dabil noraezean. Atzerritarrak izateaz gain, Frantzia, Italia eta Ingalaterratik iritsiak direla baieztatzen du. Oraingoz urrutiago iristen da dantza generoak aipatzen dituenear:

“Alborada-ematera dijoatzenean, issil issilic aurkeztuco-dirade eche-atarian: non asico-duten Inglaterraco minue, edo mindue, eta bucatuco-dute Frantziaco balsakin edo atsekin. Oec eta okerrezco dantza Turkiacoen soñuac dirade, oraingo damboliñac darabiltzatenac gora eta bera ...”⁴⁸.

44. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 102 or.

45. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 308 or.

46. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 108 or.

47. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 110 or.

48. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 110 or.

Ingalaterra eta Frantzia, minue eta baltsa. Baina, ez hori bakarrik, kontradantza adierazteko “okerrezco dantza” erabiltzen du, “contre danse” terminoen itzulpen zuzena. Harentzat, genero hau turkiarra da jatorriz. Aburu hau ematen duen lerroarte bakarra ez da hau. Garaian, turkiarra eta exotikoa sinonimoak ziren, atzerritar bitxia bederen. Beste nonbait, “oker-dantza” erabiltzen du, aurrekoaren aldaera⁴⁹. Gainera, izenari buruzko teoria adierazgarria ematen du: “oker-dantza” = antzinako dantzaren aurkakoa. Hurrengo lerroarteak ez du galtzeko ezer. Izenaz mintzatzen da, kontradantza eta baltsaren koreografiak barregarri uzten ditu, antzinako dantzen aurka kokatuz haien ezereztasuna aipatzearen, erdeinatzen ditu behin eta berriz, eta abar:

“Becaldu-bedi anziñaco dantza oen alaitasun-gudati errutsua eta adieragarría, gure eguneco oker-dantza gueza chimuotasca-nazcagarri, ezer ere ez esan, eta ez senaeratzan ez dutenakin, eta icusico da dembora batzuetatic besteetaraco usarioen banaita. Oker-dantzaren izena bera dago esanaz dala dantza bat anziñaco dantzaen contracoa; baña ain prestueza eta parragarria ezic, zeñean nagoen ziertoro, baldin icusico baluke sortaldetar batec lendabizico aldian dantzatan Europaco oker-dantza bat, ezin eukidatuco-lukela parra, uste-izanic ezen, ero biurtu diradela guziac, muguitzen icustean dembora eta puntu batean lenibesco chimuac bezala, eta batez-ere, lotsagabekeriazco dea-darrac eta garrassiac entzutean, zeñarekin marrancatzen dan osankidari guiza-gassoa, oarkitzeko oker dantzariac, osekitu bear duten irudera. Bere bat esan diteke baltsarentzaco, orraco dantza orain oguei eta bostt urte Madrill diagueto-oi-zana algaraz parra eguitera gortearan aldameneco landachaetan suizoac eta suizac icustean ematen aize-erota batec baño gira ta iraulbeta gueyago, buru-cascoac ongui berotutacoan”⁵⁰.

Bestalde, Iztuetak “contradantza” hitza erabiltzen du beste pasarteetan. Hitz hori erabiltzen duenean, ez du ingurutik iruzkin ezezkorrik egiten. Harentzat, “oker-dantza” eta “contradantza” ez dira sinonimoak. Adiera desberdina dute biek. Testu batzuen arabera, “contradantza” erabiltzen duenean Bizkaiko arin-arinaz ari da. Ikus dezagun⁵¹:

“Contradantza dos por cuatrocoai, vizcai soñuac”⁵².

49. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 114 or.

50. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 134 or.

51. Kontradantzak Erreinu osoan hedatu zirenetik, hitzari berari beste erabilerak eman zaizkio. Esate baterako, aurrez aurre dantzatutako koreografiak “contradanzas” izan zitezkeen. Hona hemen, alegia, Bizkaiko arin-arina, zeinetan bikotekoek aurrez aurre dantzatzen duten. Gainera, genero honen konpasa 2/4a izanik, kontradantzekiko adostasunean zegoen Iztuetarentzat. Idazlanaren hasieran aipaturiko Donostiaren “Libretas de contradanza de Alava” izenaren zergatia ere usadio honetan datza, aurrez aurre dantzaturiko gizon dantzak baitira, gehienak tresnetakoak eta lau gizon ez osaturiko bi lerrotan egituratuak. Hala ere, esan behar dut hemen ezen, neuk Errioxan bertan egindako landa lan luzearen ondorioz, ez dirudiela oso herritarra izan denik “contradanza” hitza era orokorrean halako dantzetan erabiltzea. “Contradanza” hitza ezagutzen da, baina oso kasu zehatz eta gutxitan erabili da. Horri buruz informazio gehiago nahi baldin bada, ikus nire lan hau: “Notas sobre las contradanzas en La Rioja”, *Revista de Folklore* aldizkarian, 12.1 alea, 87-91 orr. (Valladolid, 1992).

52. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 48 or.

Lerro hau dantza eta izenen zerrendatik aterata dago. Idazleak berak geroago esaten duen arabera, dantza bizkaitar horiek arin-arinak dira, erromerietako dantza arruntak garai hartako Bizkaian:

“Bizcai-dantza. Dantza mota au da Bizcaitarren berenkia, zeña eguin oiduten fandangoaren modura dos por cuatroco contra dantzaen soñuetan, bergatic esan oi-zitzaien soñu guisa oei Bizcai dantzaco soñuac ...

Bizcaitarrac ain ichutuac, eta etziñac dira dantza onekin bere soñuetara ezic, guizon dantza eguiten duten guzietan, au bucatu ondoan dantzatuco dituzten beren soñu artu ayec, igarotzen dutelari dembora gueiago obetan, artan baño ...

Guipuzcoan ezta usatzen guizon-dantza eguin ondoan, ez fandangoric eta ez Bizcai dantzari eguittea, Eguia da orain asi diradena zembait erritan ...”⁵³.

Iztuetaren lerroarte batzuk aukeratu ditugu, kontradantzei buruz haren ikuspuntua beha dezagun nahikoak direnak, ziurraski. Beraz, XIX. mendeko txistulari eta idazle haren pentsakera ondoko ataletan laburbil liteke:

- Hiritarrek eta baserritarrek dibertsio desberdinak behar dituzte.
- Kontradantza musika eta dantza atzerritarra da, modernoa: italiarrak, frantziarrak, ingelesak, turkiarrak ... Genero horrek aintzinako dantza gipuzkoarrak baztertzen ditu, batez ere inguru hiritarretan. Berdin esan daiteke minuet, baltsa eta bestelako dantzeta.
- Haien musikak arraroak dira, astunak, monotonoak eta lizunak. Gaez dantzaten dira, areto itxietan gau-jai exotikoetan. Gipuzkoako handiki eta haien emakumeek dantzaten dituzte kontradantzak eta antzekoak.
- Bikoteka dantzaten dira, denak konpasean eta une berean. Koreografiak barregarriak dira. Baltsetan dantzariak biraka aritzen dira. Kontradantzak irudiez osatzen dira. Igarle batek irudiak ozenki jakinarazten ditu dantzariak esandakoari jarrai diezaioten. Honelako mugimenduak ezaguarazten dira: gora, behera, atzera, aurrera, sigi-sagan, albotik, alderantziz, biraka ...
- “Oker-dantza” edo “okerreko-dantza” izentzat erabiltzen ditu. Izena bera esanguratsua da: aintzinako dantzen aurkakoa.
- Dantza eta doinu hauek txistulari berrien eskutik iritsi dira. Txistulari horiek oso kaltegarriak dira, jende arbuigarria. Gero eta sartuagoak aurkitzen dira, aurreko dantzak baztertzen diren heinean.
- “Oker-dantza” hauetaz gain, Iztuetak “kontra dantzak” ezagutzen ditu. Azken hauek Bizkaiko erromerietako dantzak dira eta 2/4 konpasean gartzten dira. Nahiz eta gipuzkoarrak ez izan, gero eta gehiago ikusten dira lurraldeko erromerietan. Ez dira baztergarriak, eta onartu behar dira.

53. IZTUETA, J.I., “Guipuzcoaco ...”, 230 or.

- Aitzitik, aire modernoaren aurka borroka egin behar da. Horretarako, txistulari zaleak baztertu behar dira. Alkateek ez diete dei egin behar jaietan parte har dezaten. Edonola ere, doinu atzerritar hauek ihauterietara bideratu behar dira, eta inolaz ere ez herriko jai nagusietara.

Iztuetaren pentsakera XIX. mendeko egoera nahasian kokatu behar da. Gizarte herritarrek sekulako aldaketak jasan behar izan zituen garai hartan. Baserritarren mundua lur jotzen joan zen mendean zehar. Liberalen pentsamoldeak, berriz, aurrera egiten zuen. Hirietako burgesiak azoka askearen bila aritzen zen bitartean, nekazarien antzinako pentsakera eta giza egiturak porrot egin zuen. Euskal Herriak garaia min handiz pairatu zuen. Karlistadek sorturiko hondamendiak luzaro eta sakonki iraun zuen.

Zaldibiko dantza maisuak baserritarren eta elizaren alde jotzen zuen, oso nabaria dena haren idazlanetan. Azken buruan, bera ere baserritarra zen. Pentsakera modernoari beldurra zion. Antzinako erregimenaren jarraitzailea zenez (berak idatzitako guztiaren arabera), modernismoaren aspektu guztiak kaltegarriak zitzaizkion. Edozein kasutan, Iztueta ere, beste euskaldun asko bezala, galtzaile izan zen.

Kontradantzak eta beste kazetetan

XIX. mendean gudak bata bestearen atzetik datoz, frantsesen aurkakoa, karlistadak, kolonien independentziak, eta abar. Tentsioa nabaria da mende osoan eta atsedean aroak laburrak izaten dira. Gizartea aldatuz doa. Gauza asko iraultzaren kilinkan higituko dira. Kultura herritarrek gorabehera horiek guztiak nozitu tuko ditu, inongo prestakuntzarik izan gabe, babesgabe. Ondorioz, galera handiak jasango ditu.

Agian, guda horietariko bortitz eta kaltegarrienak, nekazal munduarentzat bereziki non galtzaile suertatu zen, karlistadak izan ziren, barne gudak. Mugimenduak, erasoaldiak, guda jakinarazpenak, hilen zerrendak, hondamena garai-ko egunkarien bitartez ezagu daitezke. Egunkari karlistak zein liberalak bazeuden, aurkako iritziez azaltzen zituztenak guda ekintzak berak, baina denetan zerbait oso nabaria da: jaiaren berri eskasa izaten da garai luzean. Herria ez dago poztasunetarako.

Hala ere, mende bukaerarako giroa aldatuz doa. Nonbait, argitasuna ikusten da, eta egunkariak alaitasun puntu bat erakusten dute. Hemen, berriro, modako dantzak eta dantzaldiak aipatzen dira. Hori dela eta, garaiko kazetariak berri interesgarriak eskaintzen dizkigute. Zerbait bistan gelditzen bada, generoekiko jarrera aldaketa da. Orain, gau-jaiak ez dira kritikatzeko. Haietara joaten diren gizon eta emakumeak ez dira larrutzen. Eguneroko zerbait bihurtu dira. Ez dago iskanbilarik haien inguruan. Denbora luze hartan suertaturiko aldaketak ez dira joan dohainik.

Nekazal mundua asko ahuldu da. Hirietako ohiturei jarraitzen zaie neurri handian. Antzinako dantzak ahaztear daude: gizon-dantza, ezpata-dantza, alagai-

dantza, eta besteak. Bikotea elkarrekin dantzan aritzeagatik ez dago gorritasunik. Ikus dezagun uneko giroa egunkarietako berrien bidez. Hasteko, El Urumea egunkariko berri labur batzuk ekarri nahi ditut, 1879koak hain zuzen ere. Hiru urte eskas lehenago, II. karlistada amaitu da, 1876an. Urte hartako uztaillaren 21an Espainiako Gorteek euskal Lege Zaharra, Foruak, ezabatzen dituzte betirako. 1877an hegoaldeko lau Foru Aldundiak Diputazio Probintziala bihurtuko dituzte. Eliz herritarra jipoituta, nekazal mundua ahulezi ikaragarrian, hirien aroa zeharo hedatu da. Hirietako modak nagusitzen dira han eta hemen.

Lehenengo pasarteak olerkia da, izenik gabea. Garai hartan, Donostiako kaian Santa Rita eta Santa Kiteria jaiak famatuenetarikoak ziren, oso herritarrek, arrantzele zein kaletarrentzat:

“Santa Rita y Santa Quiteria. Romance:

...
Todo es contento y bueno,
alegría y broma larga
hasta que llega la noche,
se establece la charanga
y valeses, polkas y jotas
...”⁵⁴.

Polkak, baltsak eta jotak ziren dantzaldietako osagarri nagusienak, aire herritarrek eta modernoak nahasketan. Sinkretismo koreografikoa gauzatuta zegoen bederen. Hurrengo berri laburrean gau-dantzaldia aipatzen zaigu, besterik gabe:

“Espectáculos: Terminará la función con un baile de confianza que se prolongará hasta la una”⁵⁵.

Oraingoan Tolosaz mintzatzen da, San Juan jaiak hain zuzen. Han ere dantzaldi pribatuak ez ziren arraroak, alderantziz, ordea:

“Localidad; Tolosa ha celebrado las fiestas de su patrono San Juan con las funciones religiosas de costumbre, novilladas, nailes de sociedad y del país, músicos e iluminaciones á la Veneciana en Igarondo chiqui (Prado pequeño)”⁵⁶.

Bere ihauterietan, Tolosak XIX. mendeko doinu bat baino gehiago gordetzea jakin izan du: polkak, eskotixak, baltsak, mazurkak, eta baita mendeen arteko habanerak ere. Euskal Herriko lehenengo transkripzioa Tolosakoa da hain zuzen, polka eder bat, bitxia eta erakargarrienetarikoa entzun ahal izan ditudan polken artean. Lekuan *Polka* edo *Apapara* deitzen diote, doinuaren letra dela eta⁵⁷. Edo nola ere, doinu, han J. Straussena da hain zuzen, Europa osoan dantzatua izan zena, ea Tolosan bertan berriro ere agertzen dena:

54. *El Urumea*, 1. urte, 1. zb., Donostia, 1879/05/22.

55. *El Urumea*, 1. urte, 10. zb., Donostia, 1879/05/25.

56. *El Urumea*, 1. urte, 25. zb., Donostia, 1879/06/29.

57. Tolosan egindako transkripzioa 1998ko ihauterietako igande arratsaldean.

“Pitxi, pitxi, polit bat
nik daukat zuretzako
apain apain jantzita
apapara joateko.

Nere izar ederra
Nere begi urdiñ
Zenbat lolo dezun gaur
Arratsaldean egin”.

APAPARA POLKA (Tolosa, 1998)

$\text{♩} = 92$

A. tik, eta buk.

buk.

Hurrengo berrian genero desberdinen nahasketa ohartzen dugu, antzinako aire eta koreografiak eta mendeko dantzak. Dirudienez, dantza herritarrek gero eta eskasagoak direnez gero halako dantzaldietan, kazetariak haren aburua eskaintzen digu, eskaera zehatza azken batean:

“A las nueve de la noche de anteayer se abrieron los elegantes salones de los señores de Satrustegui, viéndose a los pocos momentos ocupados por una sociedad elegante y escogida ... Una gran novedad, novedad que como bue-

nos vascongados veríamos con singular placer se introdujera en los bailes de sociedad de este país, se advirtió la noche a que nos referimos, en casa de los Sres. de Satrustegui. Terminados los rigodones, walses y polkas, comenzó un clásico zortzico en el que, los que tomaron parte observaron cuidadosamente todas las reglas de este difícilísimo baile. Un animado fandango dio fin a la reunión ...”⁵⁸.

Dantza herritarrak lagatuta daude. Hirietako gizartearen dibertimenduak desberdinak dira. Hala ere, nekazal munduaren usadioak baloratzen dira. Edozein kasutan, horra hor zenbait kontradantza eta bikote dantza modernoak, rigodonak, baltsak eta polkak.

Eta hona hemen *El Eco de San Sebastian* egunkarian 1883an aurki dezakegun berri laburra:

“Según nos notifica la Comisión del Casino de la Concha, á causa de la hora avanzada en que tiene que terminar el gran concierto del miércoles en el Teatro del Circo, se ha desistido de verificar el baila proyectado en los salones de aquella Sociedad, el mismo día. Pronto se organizará otra fiesta en que formará parte el cotillón que ha sido traído de París”⁵⁹.

“Cotillón” edo kotiloï deituriko dantzaz lehen mintzatu da. Garai horretarako, generoa baino gehiago gau-jai dantzatua zen, modako dantzez osatua. Mende hasieraren hamarkadetan ez bezala, oraingo egoeran elkarteek antolatzen zituzten dantzaldiak, aretoetan, hau da, leku itxian, sozialki onartu eta bultzatuak izaten dira, berri guztien arabera egiazta dezakegun bezala.

Urteak aurrera doaz. 1885era iristen gara. Urte hartako ondoko bi berriak zertxobait desberdinak dira. Donostiako ihauteriak direla eta, konatradantzak eta polkak haurrei erakusten zaizkie, helduek bezala dantza egin dezaten jaietako haur dantzaldietan, “Rigodon” eta “Los Lanceros”, bi irudizko koreografia famatuak. Biak Europa osoan zeharo hedatuta zeuden aspaldidanik:

“El Teatro del Circo ofrecía ayer tarde un golpe de vista muy animado. Los palcos se hallaban así como las butacas ocupadas por un público escogido y en el patio bullía un mundo infantil, en el que sobresalían algunos hermosos niños vestidos con delicado gusto. Rifáronse juguetes y dulces y se bailó desde el rigodón hasta la jota y el ariñ-ariñ”⁶⁰.

“Esta tarde tendrá lugar a las tres, un ensayo de «lanceros» y «rigodones» al que podrán asistir aquellos niños que traten de acudir al baile que tendrá lugar el próximo domingo”⁶¹.

58. *El Urumea*, 1. urtea, 40. zb., Donostia, 1879/08/03.

59. *El Eco de San Sebastian*, 1 urtea, 2. zb., Donostia, 1883/07/16.

60. *El Urumea*, 7. urtea, 1638. zb., Donostia, 1885/02/03.

61. *El Urumea*, 7. urtea, 1638. zb., Donostia, 1885/02/03.

Egia al da XIX. mende bukaeran garaiko generoek ez dutela aurkako edo kritikorik? Urteak aurrera joaten diren heinean, antzinako dantzen apologia gero eta ugariagoak dira, nahiz eta eguneroko gauza ez izan. Dantza modernoak kritikatzeko giza osasuna aitzaki egokia izan daiteke norbaitentzat:

“Variedades. Higiene del Baile: ... Hoy el baile no es más que un pretexto para las reuniones sociales y el desdén con que los jóvenes miran este recreo, estriba en la falta de carácter y de gracia de la mayor parte de los bailes modernos. Hoy se anda o se salta con todo el compás posible, pero ya no se baila. Los pasos difíciles y complicados, las figuras llenas de nobleza y de encanto, son solo un recuerdo, y hay que dudar del éxito de los esfuerzos intentados en estos últimos años por resucitar los antiguos bailes de nuestros abuelos ... De entre los bailes modernos, el wals y la galop deben de ser considerados como contrarios á la salud, porque el compás es demasiado apresurado y produce palpitaciones, así como una elevación excesiva de temperatura interna. Estos bailes exigen una contracción muscular muy fuerte y ocasionan por tanto una pérdida de fuerza ...”⁶².

Edonola ere, azken berri hauek bezalakoak ez dira ugariak XIX. mendearen bukaeran. Zer puntutaraino islatzen duten uneko egoera ez dago garbi, baina zalantzarik gabe, kuantitatiboki aldekoak askoz gehiago dira. Ez dago konparatzerik. Nekazal usadio koreografikoak desagertzeaz daude, gehienak ez badira iadanik ahaztu. Aitzitik, Europako genero modernoak irabazle suertatu dira aspaldidanik. Prozesuak denbora laburra eraman du. Hala ere, zerbait interes handikoa da: nakazarien dantzak lagatuta dauden arren, begi onez ikusten dira, nobleak. Iragana zoriontsua izan zen kultura gehientzat.

Gai honetaz egunkariek emandako informazioaren esparrua ez da albizte mota hauetan mugatzen. Bikote dantza hauen doinuek musika emanaldiak osatu eta betetzen zituzten. Donostia oraingoz gotorlekua izanik, musika banda militarrek emanaldiak eskaintzen zituen. Horietan kontradantzak eta beste generoak arruntak ziren:

“Los conciertos de la Alameda: Referente al concierto dado por la banda de Artillería, bajo cargo del Sr. Pintado. Varias obras sinfónicas y dos bailables ... Los dos finales fueron los vales de Kaulich, titulados *Sueños de Amor* ... y la preciosa polka *Souvenir de Faharback*.

Localidad: Programa de las piezas que ejecutará la brillante banda del tercer regimiento de Artillería, á las 8 y 1,2 de la noche de hoy bajo la dirección de su músico mayor don Carlos Pintado:

- 1^a La Giralda, Paso doble (Juarranz).
- 2^a Gran Marcha de las Antorchas, núm. 2 (Meyerbeer).
- 3^a Fantasía de los Hugonotes de Meyerbeer (Pintado).
- 4^a La Colombe, melodía (Gounod).
- 4^a Tren de Batir, vales (Cruz).
- 5^a La botella de Champagne, polka (Strauss)”⁶³.

62. *La Semana*, 1. urtea, 9. zb., Donostia, 1883/09/16.

63. *El Urumea*, 1. urtea, 33 zb., Donostia, 1879/07/17.

Egun batzuk beranduago, garaian Europa osoan ospe handiko *Los Bebés* polka aurkitzen dugu musika bandaren egitarauan:

“Localidad: Programa de las piezas que ejecutará la brillante banda del tercer regimiento de Artillería, á las 8 y 1,2 de la noche del día de hoy ...

- 1ª Paso doble de Fausto (Gounod).
- 2ª Marcha Húngara (Pintado).
- 3ª Ruy Blas (Mendelshoon).
- 4ª Cagliostro, walses (Strauss).
- 5ª Los Bebés, polka (Zaracutel).
- 6ª Retreta de Crimea”⁶⁴.

Emanaldietan eskaintzen diren doinu asko musikagile famatuena dira: Strauss, Verdi, Schuvert, Barbieri, Kaulich, Chopin, Wagner ... *Los Bebés* deituriko polka eten gabe errepikatzen da entzuleek eskatzen baitzuten, egunkarietan adierazten denaren arabera. Straussen *Hilo de Hierro*, gustuko beste polka, egitarau askotan ere behatzen da. Beste generoak ez daude faltan hamarkada haie-tako musika emanaldietan: baltsak, eskotixak, polka-mazurkak, eta abar. 1883.an *La Semana* aldizkari donostiarra beste musika bada militarrek uda osoan zehar eskainitako doinuen estadistika prestatzen du. Hauxe da emaitza:

“Sinfonías	39
Fantasías	24
Melodías	26
Trozos de Opera	21
Grandes Marchas	22
Walses	43
Mazurkas	16
Polkas	22
Pasos dobles	47
Pot-pourris	6
Zortzicos	9
Boleros	2
Galops	3
Jotas	2
Danzas	2” ⁶⁵

Zenbakien hitza esanguratsua da. Hain indarki sustraitu ziren genero hauek XIX. mendeko gizartean, ez zegoen esparru edo giza maila bat non kontradantzak, polkak, baltsak eta besteak ez ziren nagusitzen. Testuek adierazten dutenaren arabera, hiri zein herri guztietan doinuak entzun eta, batez ere, dantzatzen ziren. Antzinako dantzak, berriz, doinuak eta folklore koreografikoarekiko usadioak galtzear zeuden.

64. *El Urumea*, 1. urtea, 36 zb., Donostia, 1879/07/24.

65. Orrian berebete doinu horien guztien egileen izenak agertzen dira. Europako ospetsuen artean, euskal musikarien izenak ere bahatzen dira: Sarriegi, Peña y Goñi, Letemendia, Erviti.

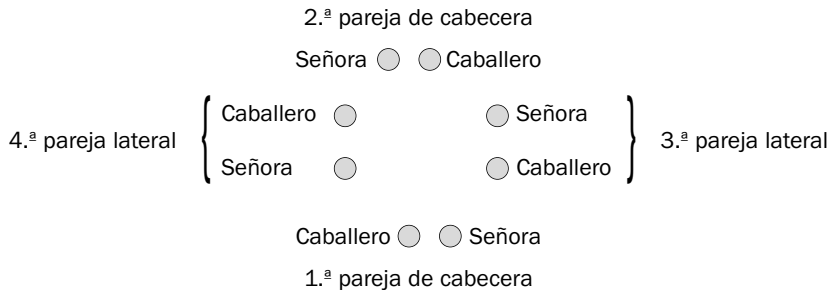
EXPLICACIÓN DE LOS LANCEROS

En este baile no pueden tomar parte mas que 4, 6 ú 8 parejas, de ser mayor su número se formarán varios cuadros, nosotros supondremos para la explicación que lo bailan 4 parejas y despues diremos las variaciones que hay cuando sea un número mayor.

Para darnos á entender mas facilmente designaremos á las parejas de cabecera con los nombres de 1.^a y 2.^a y á las laterales llamaremos 3.^a á la que está á la derecha de la 1.^a y 4.^a á la de la izquierda.

Lo mismo que hemos hecho en el rigodon para nombrar un caballero ó señora aislada, lo haremos dándoles el número que tiene su pareja.

Para comprender mejor cuanto vamos á explicar á continuación ponemos una figura con la colocación de las parejas.



Los lanceros constan de las cinco figuras que vamos á explicar.

1.^a figura.- Colocadas las parejas unas frente á las otras, se empieza saliendo el caballero de la 1.^a pareja y la señora de la 2.^a, á su frente, se saludan con una reverencia, se dán ambas manos dando el caballero una vuelta entera á la derecha á la señora dejándola despues en su sitio.

Hecho esto se saludan las parejas 1 y 2 pasando unida la 2.^a pareja por el centro de la 1.^a quedándose ambas en sitio opuesto al que antes ocupaban, despues vuelven á saludarse las mencionadas parejas, pasando unida la pareja 1.^a por el centro de la 2.^a, para volver á su primitivo sitio, terminado lo cual, cada caballero dá una vuelta á la derecha á la señora que tiene á su izquierda, cogiéndola con ambas manos y dejándola después en su puesto.

Todo lo dicho se repite con las mismas parejas 1 y 2, haciendo ésta lo que antes verificaba la otra.

Las parejas 3.^a y 4.^a repiten después la figura, lo mismo que las 1.^a y 2.^a, por dos veces, y en igual forma, alternando los caballeros y señoras de cada pareja, teniendo cuidado de saludarse caballeros y señoras al terminar cualquier figura.

2.^a figura.- Sale el caballero núm. 1 con la señora y la colocará delante de la 2.^a pareja, y volviéndola la espalda, se coloca el caballero frente á élla. dando después el caballero y señora de la 1.^a pare a un paso á la derecha de cada uno y se saludan; luego dan otro paso, pero á su izquierda respectiva, y se vuelven á saludar, hecho lo cual lleva el caballero á la señora á su puesto.

Para la segunda parte de esta figura se colocan el caballero 1 y la señora 2 á la derecha é izquierda respectivamente de la 4.^a pareja, y la señora 1 y el caballero 2 lo mismo, á los costados exteriores de la 3.^a pareja, de modo que vienen á quedar las cuatro parejas en dos filas, una frente a la otra, se dan las manos los de la misma fila, saludando por medio de un vaivén á los de la otra y despues cada caballero, cogiendo con sus manos las de su pareja, la dá una vuelta colocándose en su sitio.

Esta figura, lo mismo que todas las demás que, vamos á explicar, se ejecuta 4 veces para que alternen todas las parejas conforme hemos dicho para la 1.^a figura.

3.^a figura.- Sale el caballero 1 y la señora 2 cambiando respectivamente de sitio, hacen un balance como hemos dicho en la 2.^a figura del rigodón, cruzándose despues para volver á su puesto y saludándose al pasar uno al lado del otro.

Acto seguido cada señora dá su mano izquierda á la que está á su frente, de modo que resulten formando cruz las señoras y en esta disposición girará toda la rueda á la derecha y cada caballero que habrá permanecido en su puesto, cuando pase á su lado la señora de la pareja que tenía á su frente, dá una vuelta con ella cogiéndose ambos con las manos derechas, soltándose por supuesto antes las señoras; vuelven estas á enlazarse otra vez del mismo modo que antes, dando otra vuelta á la derecha toda la rueda y cada caballero al pasar frente á él su pareja, la dá la mano derecha, dando con ella una vuelta despues de haberse soltado las señoras, quedándose en su sitio al terminarla.

Despues cada caballero dá una vuelta con la señora que tiene á su izquierda, cogiéndola con ambas manos y saludándola cuando la deje en su sitio. Esta tercera figura se conoce con el nombre de «El Molinete».

4.^a figura.- Las visitas.- Sale la 1.^a pareja y saluda á la 3.^a y á la 2.^a y delante de la 4.^a despues de haberla saludado tambien, dán las señoras de estas dos parejas un paso á la izquierda, pasando por delante de los caballeros y estos á su vez dán otro paso á su derecha saludando cada caballero á la señora que tiene á su frente, despues las señoras dan un paso á la derecha y los caballeros otro á la izquierda pasando siempre las señoras por delante, volviendo á saludarse otra vez caballeros y señoras, terminando lo cual lleva el caballero la 1.^a pareja su señora frente á la de la 2.^a, el caballero de esta pareja da la mano izquierda á la de la 1.^a dando con ella una vuelta y el caballero numero 1 da á su vez una vuelta á señora numero 2 ó sea á la de la 2.^a pareja dándose igualmente las manos izquierdas y despues cada caballero de los designados da la mano derecha á la de igual nombre de su pareja, dan una vuelta, terminada la cual lleva el caballero 1 la señora á su primitivo sitio.

Para terminar la figura se hace la Cadena, que se ejecuta del mismo modo que hemos explicado para el rigodón, dándose las manos izquierdas los caballeros y las señoras, dan media vuelta aquellos hasta encontrar á la señora de la pareja inmediata á la cual darán la mano derecha dando otra media vuelta para poder dar la mano izquierda á la señora siguiente, continuando así los caballeros y las señoras dándose alternativamente la mano derecha ó izquierda pasando las señoras en las vueltas por delante de los caballeros, v al llegar estos á dar la mano á su pareja la saludan, continuando hasta que encontrarán-dola otra vez venga á quedarse en su sitio.

5.^a figura.- A esta figura se la conoce con el nombre de «Ir á mira». Para hacerla sale la 1.^a pareja dá un paseo por el interior del cuadro, saluda á la que está á su frente colocándose otra vez en su sitio vuelta de espaldas, detrás de ella se coloca la 3.^a pareja, despues la 4.^a y por último la 2.^a de modo que queden los caballeros en una hilera y los señoras en otra, dán despues aquellos un paso á la derecha y las señoras otro á la izquierda pasando por delante de los primeros, dan luego estos un paso á la izquierda y aquellas otro á la derecha y al mismo tiempo todos, de modo que vuelven á quedar como antes, efectuando lo cual el caballero número 1 marcha á la izquierda dando media vuelta, siguiéndole todos los caballeros, la señora 1 marcha á la derecha dando media vuelta hacia este lado siguiéndola todas las señoras, continuando marchando los caballeros y las señoras en el sentido que hemos dicho, hasta que cada caballero encuentre á su pareja, la darán la mano continuando entonces marchando caballeros y señoras en la misma dirección hasta que todos hayan entrado en la columna, y cuando esto se haya verificado, cada caballero coloca á su señora á su frente, formando una fila las señoras y otra los caballeros, dándose aquellas las manos; efectúan las dos filas un vaivén y saltándose despues las señoras, se saludarán, y luego dá

cada caballero sus dos manos á las de su pareja y por medio de una vuelta se colorlán en su sitio...

(G.V. y E. *Diversiones de sociedad*)⁶⁶

KONTRADANTZAK ETA ONDORENGOAK EUSKAL HERRIKO INGURU DESBERDINETAN

Giza aldaketaren ondorioa

Aurreko testuen arabera ikus ahal izan dugun bezala, XIX. mende hasieran kontradantzak ezagunak izateaz gain dantzatuak izaten ziren. Testuen ikerketak adierazten digun moduan, oraingoz iritsi berriak zirela pentsa dezakegu: alde batetik, hiritarren dantzak ziren, Euskal Herriko jauntxoek hain zuzen ere, eta hauek antolatzen zituzten gau-jaietan baziren nahikoa arruntak. Euskal inguru herritarrean, aitzitik, onartzeaz zeuden, hau da, nekazarien artean ere eskuratzeko prozesua martxan zegoen, baina giro zehatz honetan ez zeuden oraingoz zeharo hedatuta. Beste hainbat lekutan bezala, elizgizonen aurkako ekimenarekin topo egin zuten.

Egoera honek Europa osoan denbora laburrean gertatu zenaren alde jotzen du. Kontradantzak oso azkar zabaldu ziren kontinente osoan zehar. Eta hori gertatzen zen bitartean, leku askotako dantza herritarrak, nekazarien dantzak hain zuzen, desagertuak suertatu ziren. Joera horrelakoa izan zela badakigu, Europako lurralde askotan zein Euskal Herrikoetan adierazten baita. Hala ere, aurreko prozesu guztia zergatik jazo zenaz ez da hain beste idatzi, eta galdera sakona izanik, aburuak behar ditu.

Garai hartan Europa osoan mugimendu politikoak gizartearen aldaketarako bidea irekitzen ari ziren. Bide hori ilustrazioak berak eraiki zuen hasieran modernismoari atek zabaldu nahi zizkiolarik. Halaber, Frantziako gorteak ez zuen inola ere oztopatu koreografia berrien etorrera. Horren ordez, babestu egin zituen. Edozein kasutan, Frantziako iraultzak haustura bultzatu zuen, iraganekoarekiko haustura sakona eta maila guztietakoa. Frantzian bakarrik ez izan ezik, Europako beste toki askotan ere herriak berritasunak behar zituen. Nolabait, gizarte modernoak inguru modernoak behar zuen, berria, desberdina eta aurrekoarekin moztzen zuena. Tentsio politikoak ez ziren gertatu bakarrik Frantses Estatuan. Mugimenduak nabariak izan ziren han-hemenka. XIX. mendean zehar industria iraultza hedatzen joan zen, eta sortzen ari zen gizarteak behar berriak aurkezten zituen.

Kultura herritarraren mailan, gizarte europearrak haustura sakonaren sortzailea izan zen zenbait mende lehenago, Erdi Aroko egiturak gainditzeko gauza izan zenean Errenazimenduaren eskutik. Une hartan ere, etorkizunik ez zuen gizarte herritarrak bide berria, argitsua, aurkitu zuen. Aldaketa politiko eta sozia-

66. G.V. y E. "Diversiones de sociedad ...", 16-21 orr.

lak funtsezkoak izan ziren. Folklorean, koreografia eta musikan sormenaren atak zabaldu ziren, garai barrokoraino iritsi arte. Gaur egun “antzinakotzat” jotzen ditugun hainbat eta hainbat dantza, genero, doinu, mende horietan sortu eta puztu ziren.

Hala ere, XVIII. mendearen bukaerarako azken egitura hauek ere agortuak zeuden. Denbora luzean kultura herritarrak ez zuen lortzen muga gainditzea. Ertsirik aurkitzen zen bere baitan. Aire berria arnastu behar zen. Giza prozesua, haren islara politikoaz horniturik, orokorra zen, nahiz eta aldaketen aitzindariak hiritarrak izan.

Gainera, elizaren beraren gehiegikeria itogarrien helburua inguru herritarra zen batez ere. Erreformak herria estutu zuen. Kontrarreformak ere bai. Horren aurka ere jotzen zuen aldaketak. XIX. mendearen hasieran, handik eta hemendik erregimen zaharra eta berriaren arteko borroka gauzatu zen, giza eta politika maila guztietan.

Lehenago bat baino gehiagotan esan den bezala, Euskal Herria ez zen izan inola ere uharterik prozesu sakon eta zabal honetan. Alderantziz ordea, barne tentsioak ikaragarriak zirela eta, gudetan murgildu zen. Hortik, jakina, ezin da ondorio baikorrik lortu. Irabazlea suertatuko zenaren gaintetik, herriak pairatu behar izan zuena eta horren ondorioak neurtezinak dira.

Kontradantzak eta ondokoak giro hiritarrean

Euskal Herriko hiri handietan kontradantzak hasieratik oso ongi onartuak izan ziren. Nolabait, aldaketarantz higitzen zen gizartean, aldaketa horien guztien aurrelariak hiriak ziren. Desberdintasuna bilatzeko bide bat izan zen kontradantza. Horrela, hirietako dantzak, doinuak eta koreografiak, eta herrietakoak desberdintzen ziren neurri handian, gizartea bera desberdintzen zen bezala.

Gipuzkoaz aurreko egunkarietako albisteetan ikus ahal izan dugunaren arabera, hirietako dantza aretoetan kontradantzak eta baltsak hasieran, polkak, mazurkak, eskotixak eta besteak geroago, XIX. mendeko erreperitorioarenak izaten ziren, edota horiek ziren oinarrizkoak hain zuzen ere. Alegia, Donostia eta Tolosa garaiko hiri handiak ziren, eta han igarritakoa Euskal Herriko hiri handietara zabal daiteke inongo eragozpenik gabe. Egoera horren lekukoak dira, hain zuzen ere, uneko egunkari guztiak.

Hirietako musikariak eskolatuak izaten zirenez gero, taldeetan antolatutako gehienetan, erraztasun handiz kanpoko partitura ospetsuenak ekar eta jo zitzaieten aretoetan dantzatzen zutenentzat. Era berean, dantza maisuek oztoporik gabe koreografia atzeritarrak ikasi eta erakusten zituzten. Horrela, igorpenaren katea bereari eusten zion, behar den bezala lan egiten zuen.

Gipuzkoan gertatutakoari helduz, adibide gisa, esan dezagun, nonbaitetik jarraitzeko, XIX. mendearen hasierako hamarkadetan ihauteriak zirela eta kon-

partsak antolatu zirela azpimarratzen da. Hau ez da berria, baina, zertxobait interesatzen bazaigu, hori kontradantzen agerpena da 1827.an. Urte hartan, Pedro Albeniz musikariak "Gitanada" deituriko konpartsarentzat ondoko doinuak idatzi zituen⁶⁷:

- *Contradanza* (6/8 konpasean).
- *Introducción* (3/8an).
- *Tirana* (6/8an).
- *Volera* (3/4an).

CONTRADANZA Albeniz (Donostia, 1827)



67. "Gitanada de los jóvenes de San Sebastian el Carnaval del año 1827. Compuesto por el Maestro Albéniz". Erabiltzen dudana materiala J.A. Donostiak 1934.an egindako kopia da (argitaratu gabea, nik dakidanez behintzat). Musika koaderno horretan ondoko oharra beha daiteke, J.A. Donostiak berak idatzitakoa: "Nota: La presente copia está hecha por mi P. José Anto. de Donostia (Lecaroz - Octubre - 1934) del ejemplar que me prestó el Sr. Conde, dueño de la Librería Internacional, calle Churruga, San Sebastián. Tiene el original 13 páginas de música. Las 10 primeras copiadas a mano, las otras 3 últimas «Contradanzas bailadas a presencia ...» etc., impresas. Están estas escritas para piano: ...". Albenizen kontradantza guztiak J.A. Donostiaren liburuxka honetatik aterata daude.

Pil-pileen zegoen musika da hau. Donostiako gazteek Albenizi partituren prestatzea eskatu zioten. Bestalde, letraren egilea Jose Vicente de Echegaray izan zen⁶⁸. Koreografia moderno hauek aretoetatik plazaratzeko gauza baziren. Jai publikoetan sartuta zeuden. Baina, Albenizen sormena ez zen aipaturiko urte hartako konpartsan amaitu. 1828an “Comparsa de los Pastores de la Grecia” izendatuarentzat beste kontradantza idatzi zuen:

- *Marcha* (4/4 konpasean).
- *Zortzico* (6/8an).
- *Contradanza* (6/8an).

CONTRADANZA Albeniz (Donostia, 1828)



Antzinako airea berriarekin lagundu zuen. 1830an “Comparsa de los Ciegos Valencianos” deiturikoarentzat beste kontradantza bat prestatu zuen:

- *Contradanza* (6/8 konpasean).
- *Tirana* (3/8an).
- *Bolero* (3/8an).

68. Ikus: José Vicente de ECHEGARAY, “Festara. Bere bertso guztien bilduma” (biltzailea, A. Zava-la), 73 or. (Donostia, 1964).

CONRADANZA
Albeniz (Donostia, 1830)

Musical score for Contradanza by Albeniz (Donostia, 1830). The score consists of five staves of music in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. A repeat sign is present at the end of the third staff.

CONRADANZA
Albeniz (Donostia, 1830)

Musical score for Contradanza by Albeniz (Donostia, 1830). The score consists of five staves of music in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. A repeat sign is present at the end of the third staff.

CONTRADANZA Albeniz (Donostia, 1830)

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of five staves. The first staff is marked '8va' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff is marked 'loco' and features a triplet of eighth notes. The fourth and fifth staves contain more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Urtez urte gazteek kontradantzak eta modako beste aireak eskatzen zizkieten Albenizi. 1830. urteko ihauterietan “Comparsa de los Manolos” izenekoa plaza-ratzen dute, eta musikari honek bi kontradantza idazten dizkio:

- *Contradanza* (6/8 konpasean).
- *Tirana* (3/8an).
- *Bolero* (3/4an).
- *Contradanza* (6/8an).

Albenizen jarraitzailea Jose Juan Santesteban musikagile ospetsua izan zen. Honek ere konpartsei kontradantzak eta beste aire modernoak idatzi zizkien urte desberdinetan. Bakarrik adibide batzuk ikusiko ditugu. 1833.ko ihauterietan “Comparsa de Sastres” deiturikoa plazaratzen da. Horretarako, honako musika programa prestatu zuen:

- *Tirana dedicada á D. Juaquin Javier de Echagüe* (3/8 konpasean).
- *Contradanza dedicada á la amable Juventud de Sn. Sebn.* (6/8an).
- *Bolero dedicado á D. Lorenzo Alzate* (2/4an).

Ihauterietako “Comparsa de Jardineros” izenekoa ospe handikoa izan zen urte batzuetan. 1850. urtean Santestebanek bi kontradantza idatzi zizkion⁶⁹:

- *Marcha* (4/4 konpasean).
- *Himno* (2/4an).
- *Zorzico* (6/8an).
- *1^a Contradanza* (2/4an).
- *2^a Contradanza* (6/8an).



la hoguei urte berandugo, 1869an hain zuen, eta, lehen bezala, ihauteriak zire-la medio, urte hartako jai igandean plazaratu zen konpartsarentzat beste hiru kontradantza prestatu zituen:

- *Marcha* (4/4an).
- *Himno* (2/4an).
- *1^a Contradanza* (2/4an).
- *2^a Contradanza* (6/8an).
- *3^a Contradanza* (6/8an).

69. Transkripzioak J.J. Santestebanen partituretatik aterata daude, joan den mendean argitaratuak izan zirenak. Liburuxka hauek erabili dira: Santesteban “Los gitanos andaluces. El carnaval de 1843”; Santesteban, “Comparsa de jardineros. Año 1850”; Santesteban, “Música de la comparsa ejecutada en San Sebastián el domingo de carnaval del año 1869”. Ez dut uste baliabide interesgarri hauek berriro edo beranduago argitaratu direnik.

4
CONTRADANZA

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "CONTRADANZA". The score is organized into six systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system is marked with a "4" and the word "CONTRADANZA". The music is written in a style characteristic of the late 18th and 19th centuries. Dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo) are used throughout. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex rhythmic structure. The paper shows signs of age, with some ink bleed-through and slight discoloration.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves, a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *cresc.*. The score is written in a style typical of 19th-century manuscript notation, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is written in 3/4 time and features various dynamics including piano (p), forte (f), and fortissimo (ff). The notation includes notes, rests, and slurs, with some measures containing fingerings (e.g., 2, 3, 4, 5). The score is presented on aged paper with some ink bleed-through and minor stains.

The image displays six systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes various dynamics and markings:

- System 1: Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.
- System 2: Dynamics include *pp*.
- System 3: Dynamics include *sf*.
- System 4: Marked with **FIN.** at the beginning. Dynamics include *f* and *p*.
- System 5: Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*.
- System 6: Dynamics include *f* and *p*. Marked with **D.C.** at the end.

Baina, zalantzirik gabe fama handienekoa eta emankorrenetakoa Raimundo Sarriegi izan zen. XIX. eta XX. mendeen arteko ihauterietako korpartsa gehienetan haren musika nagusitu zen. Kontradantza asko idatzi zituen, baltsak, polkak, mazurkak garaiko hainbat aire berri. Haren doinu asko Donostiako danborradaren bitartez iritsi zaizkigu. Errepertoriaren martxa eta pasodobleez gain, *Polka de Tambores* deituriko polka oso ezaguna da⁷⁰.

70. AROZAMENA, J. de, eta GARBIZU, T., "Donostiko kantu zarrak- Viejas canciones donostiaras" (Donostia, 1970). Sarriegiren partiturak XIX. mendearen bukaeran argitaratuak izan ziren pianoz jotzeko armonizatuak.

1869. urteko ihauterietako "Comparsa de Nodrizas"⁷¹ izenekoarentzat hain ezagunak ez diren beste kontradantza batzuk idatzi zituen, jendeak gustura dantzatzen zituenak:

- Pasa-Calle (6/8an).
- Festarik Biarbada. Zortziko (5/8an).

The image displays a musical score for a piece titled "Comparsa de Nodrizas". The score is written for piano and is in 6/8 time. It begins with the tempo marking "Allegretto" and the dynamic marking "Piano." followed by "mf". The score consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various articulations such as slurs and accents. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a change in the bass line with some fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

71. Egun, batez ere "Inude eta Artzaiak" izenez ezagutzen dena.

- *Escena del Medico con las Nodrizas* (2/4an).
- *Introducción y Escena de las Criadas* (4/4an).
- *Contradanza Primera* (2/4an).
- *Contradanza Segunda* (2/4an).

Beste aireak ere idatzi zituen. Esate baterako, “Caldereros Húngaros” konpartsaren musikak mazurka bat gehitzen du (1884an): *Caldereros Húngaros en el Trabajo* (3/4an). “Comparsa de Caballería de Viejas” izenekoak (1881an) galop bat erakusten du (2/4an). Beste galop bat “Comparsa de Caballería de Gallos” delakoan (1882an). “Comparsa de Jardineros” deiturikoa urte batzuetan kaleratu zen. Han ere kontradantzak ez zeuden faltan (1884an):

- *Contradanza Primera* (6/8an).
- *Contradanza Segunda* (2/4an).
- *Contradanza Tercera* (6/8an eta 1885.ean idatzita).
- *Contradanza Cuarta* (2/4an eta hau ere 1885.eko konpartsarentzat idatzia).



The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system is marked "Allegretto." and "Piano." with a dynamic marking of *p*. The score is written in a 3/4 time signature. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The third system features a dynamic marking of *p* in the treble clef and *f* in the bass clef. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked 'Allegro.' at the beginning of the first system. The dynamics are marked 'Piano.' and 'p' (piano) at the start of the first system, and 'f' (forte) in the second and fourth systems. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes and others with sixteenth-note runs. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century dance music.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The tempo is marked "Allegro." and the dynamic is "Piano." (p). The score is written in a 2/4 time signature. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a piano (p) dynamic marking. The second system features a forte (f) dynamic marking. The third system returns to a piano (p) dynamic. The fourth system includes both forte (f) and piano (p) dynamic markings. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines typical of 18th and 19th-century Euskal Herria dance music.

Beste kontradantza hau 1886koa da, eta "Comparsa Pastoral" deiturikoa-
rentzat prestatu zuen:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics include 'Piano.', 'p', 'cresc.', and 'f'. The music is in a 2/4 time signature and features a lively, rhythmic melody with a steady accompaniment in the bass.

Hona ekarri nahi dudan Sarriegiren azken pieza galop deituriko dantza da. Generoari buruz aurrean zerbait esan da. "Entierro de la Sardina" deiturikoa-
rentzat prestatu zuen. Sarriegik ihauteriei amaiera emateko 1886an daltzaldi
oso bat sortu zuen, honako piezez osatua:

- *Marcha-Semi-Seria.*
- *Vals.*

- Habanera.
- Escena de Guerreros y el Dragon.
- Galop.

Oro har, galopekin egiten zen bezala, Sarriegik ere dantzaldiaren amaieran kokatu zuen berea⁷².



72. Hau ez da Sarriegiren galop bakarra. Horra hor, adibidez, 1881an idatzitakoa "Comparsa de Caballería de Viejas" deiturikoarentzat.

Beste kontradantza, baltsa, mazurka, galopak, pasodobleak eta abar idatzituz zituen urte haietan. Tango eta habanera batzuk ere bai, azken hauek batez ere haren bizitzaren azken urteetan, noiz aire amerikar berriek lekua lortu zuten aurrekoak baztertuz, XIX eta XX. mendeen artean. Musika hauen guztien sormena benetan joria zen, oso emankorra, eta erritmo berrien jarraitzaile amorratuak baziren, zalantzarik gabe.

EXPLICACIÓN DEL BAILE DE FIGURAS LLAMADO COTILLÓN

Para este baile se nombrará un director, el cual á su vez elegirá una señora para dirigir entre ambos el baile. Los demás caballeros elegirán libremente sus parejas, ó bien esta elección podrá verificarse á la suerte. En el segundo caso, el director tomará una baraja y la directora otra, si son muchos los que tienen que bailar el cotillón, y una sola baraja bastará si son pocos; de todos modos, se efectuará de la misma manera, con tal que tengan ambos cartas iguales aunque sean de distinto palo; el director dará á elegir una carta á cada señora, haciendo lo mismo la directora con los caballeros, pero por supuesto, con las cartas vueltas del revés lo cual efectuado, cada caballero buscará la señora que tiene la carta igual á la suya, ó de la misma figura ó número, y esta será la pareja con la cual bailará.

Después de esto se sentarán todos los que toman parte en el baile, teniendo á su derecha á su pareja y efectuarán lo que los directores les digan.

En el caso de que los caballeros hayan elegido libremente su pareja, puede constituir la 1.^a figura el sorteo que hemos explicado anteriormente, pero entonces el caballero solo dará unas vueltas con su pareja accidental.

1.^a figura.- El director sacará 4 señoras que se colocarán de pie en cada ángulo del salón; la directora sacará a su vez 5 caballeros, los cuales, uniéndose por sus manos formarán corro alrededor de cada una de las señoras que anteriormente se han designado, con objeto que cada una de ellas, elija el caballero que quiera para bailar con él, pasando los restantes á formar corro alrededor de otra de las señoras para que escoja esta y así sucesivamente se continuará hasta que hayan elegido las 4 señoras, y el que quede sin pareja se retirará á su puesto, bailando los demás.

2.^a figura.- Se colocarán tres sillas en fila pero la del centro con el asiento en sentido contrario de las que están á su lado, el director sacará á una señora la cual se sentará en el centro y la directora sacará á su vez dos caballeros, los cuales se sentarán en las sillas de los costados, entonces la señora entregará á uno de los caballeros su abanico para que la abanique mientras baila con el otro.

Esta figura puede repetirse colocándose un caballero en el centro y dos señoras en los costados, eligiendo aquel una y la otra encargada de darles aire ó se retirará á su puesto.

3.^a figura.- El director sacará una señora y la directora cuatro caballeros, los cuales se unirán por sus manos formando corro al rededor de las 3 sillas, colocados como anteriormente y á una palmada del director procurarán sentarse los caballeros y el que no lo consiga se retirará á su puesto, volviendo á repetirse la misma figura con los tres caballeros restantes pero con 2 sillas solamente, retirándose tambien el que no consiga sentarse, volverá á repetirse con los dos caballeros y una sola silla y el que logre sentarse bailará con la señora que se habrá sacado, marchándose el otro.

4.^a figura.- Se colocarán 3 sillas, unas al lado de las otras, pero en la misma dirección, el director sacará una señora que se situará de pié frente á la silla central y tocando á ella, despues la directora sacará un caballero que se colocará frente á la señora que anteriormente se ha elegido y al dar una palmada el director, empezará á correr la señora siguiéndola el caballero, y si antes de la 3.^a vuelta consigue cogerla, bailará con ella y si no, se retirarán los dos á su puesto respectivo.

5.^a figura.- El director sacará 4 señoras y la directora 4 caballeros los cuales se colocarán frente á aquellas. Cada señora elegirá un caballero poniéndose de acuerdo todas para que dos no elijan á uno mismo pero en voz baja, á fin de que ellos no puedan enterarse.

Hecho esto saldrá el primer caballero de la derecha y se dirigirá á la señora que quiera, si está le había

elegido bailara con él, pero si no le volverá la espalda, retirándose el caballero colocándose el último de

los 4, saldrá el 2.^o y hará la misma operación, y cuando todos hayan salido volverá a empezar el 1.^o que

no acertó, continuándose del mismo modo hasta que todos acierten con la señora que los había elegido.

6.^a figura.- Se elegirán por el director 4 señoras y la directora sacará 4 caballeros, los cuales se

colocarán formando cuadro y con una rodilla en el suelo, las señoras se darán las manos izquierdas, formando cruz en la misma forma que explicamos para los lanceros, comenzando á girar rueda hasta

que el director dé una palmada, entonces pasarán y cada caballero en la posición que está, dará la mano

derecha a la señora que tiene á su frente, dándola una vuelta, para lo cual se habrán soltado antes las

señoras, volverán éstas despues á darse las manos como antes y á girar hasta que dé la señal el director,

volviendo los caballeros á dar una vuelta alrededor de ellos á la señora que está enfrente dándola la mano

izquierda, se levantarán despues los caballeros y con esta señora será con la cual bailen luego.

7.^a figura.- El director sacará 8 señoras y la directora 8 caballeros, se darán aquellas las manos

formando corro, haciendo lo mismo los caballeros, pero de modo que dentro de su círculo esté el formado por las señoras, cada círculo girará en sentido contrario y á una palmada

del director se pararán, los caballeros levantarán sus brazos de modo que pasen las señoras su cabeza,

quedando de esta manera entrelazados, hecho esto, se abrirá el círculo formado, por un punto cualquiera,

de modo que vengan á quedar todos en fila, hecho lo cual saldrán las señoras colocándose enfrente de

los caballeros y por el mismo orden, y cada caballero bailará con la señora que tiene delante de él.

8.^a figura.- Se colocará una señora sentada en el centro del salón, con un pañuelo ó almohadón á sus piés, pasarán todos los caballeros uno á uno por delante de ella arrodillándose; con el que quiera bailar, le dejará que se arrodille encima del pañuelo ó almohadón y lo retirará cuando no quiera bailar con el que se presente.

9.^a figura.- Saldrán todas las parejas dándose las manos y formando círculo lo mas grande posible, y

en su interior bailará la pareja que dirija el baile, despues de un rato se marcha el caballero y quedará la señora sola dentro, y á una palmada del director elegirá ésta un caballero bailando con él, mientras tanto seguirá girando el círculo al compás de la música, despues se marchará la señora cuando se dé la señal convenida, quedando el caballero dentro del círculo, el cual elegirá á su vez una señora y se pondrá á bailar con ella, marchándose luego él, y ella volverá á elegir y de este modo alternativamente elegirán el caballero ó señora que quede en el interior del círculo, hasta que no queden más que

parejas que se dará por terminada la figura bailando entonces cada uno con la señora que esté á su lado.

10.^a figura.- Se colocará una señora de pie y encima de una silla con una luz en la mano derecha teniendo el brazo levantado, pasarán uno á uno todos los caballeros que quieran tomar parte y procurarán apagar la luz y el que lo consiga bailará con dicha señora.

11.^a figura.- Se sentarán en dos sillas vueltas del respaldo un caballero y una señora, el director dará una palmada y á esta señal volverán ambos la cabeza, si los dos la vuelven al mismo lado, bailará el caballero con la señora y si no, se retirará aquel para que se siente otro, volviendo á efectuar lo mismo que hemos explicado.

12.^a figura.- Se colocarán 8 caballeros en una hilera unos detrás de otros y en otra 8 señoras, cada hilera marchará hacia á la espalda, á la derecha las señoras y á la izquierda los caballeros, describiendo los círculos tangentes el uno al otro y á una palmada del director se pararán.

El caballero que esté al lado de una señora cogerá á ésta de la mano y seguirán marchando á su frente, detrás de él los demás caballeros y detrás de ella todas las señoras y cuando cada uno haya entrado en la nueva dirección, dará la mano a la señora que esté á su lado, en esta disposición darán una vuelta, bailando luego cada uno con la señora que lleva de la mano.

(G.V. y E. *Diversiones de Sociedad*)⁷³

Gau-jaietako dantzaldiak

Dirudienez, kontradantzak eta gau-jaiak eskuz ibili ziren, genero honek bizirik iraun zuen bitartean bederen. Leku guztietako saraoetan gizon eta emakumearen arteko harremanetarako toki ezinhobe bihurtzen zirela ohartu dute idazle askok. Elizatik jai dantzatu hauek jasan behar izan zituzten irainak azpimarratu dira arestian. Parisen zein Madrilen antolatzen ziren handikien gau-pasetan kontradantzek eta beste bikote dantzek oinarria osatzen zuten. Elizak egiten zuen bezala, antzinako erregimenaren jarraitzaileek gaitzesten zituzten amorru osoz. XVIII. mendearen bukaeran, gau-jaiak eta kontradantzak zirela eta, Juan Antonio Zamacola e Izak liburuxka satirikoa idatzi zuen, “Elementos de la ciencia contradanzaria para que lus currucatos, pirracas y madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas por sí solos o con sillas de su casa”⁷⁴, non, ironia hutsez, egileak kanpotik iritsitako ohitura modernoak larrutzen dituen, jarraitzaileak lumatzen dituen heinean. Zamacolarentzat, gizon dantzaria da “currucato” edo “pirracas” hori; emakumea, berriz, “madamita” da. Testuek oso garbi usten dutenaren arabera, sarao horiek XVIII. eta XIX. mendeko euskal hirietara iritsi ziren eta gizarte burgeseak esku zabalez onartu zituen.

Euskal Herriko hirietan nolakoak ziren antolatzen ziren dantzaldiak jakin al dezakegu? Testu gehienetan gau-jaiak aipatzen dira, zeinetara burgesak zuzentzen ziren jaietako gauetan, ihauterietan zein beste edozein jaitan antolatzen

73. G.V. y E. “Diversiones de Sociedad, que comprende la descripción de todos los bailes de cuadro, los juegos de prendas y sentencias que deben dictarse y además los juegos de manos más bonitos, sin necesidad de tener ningún aparato”, 35-40 orr. (Madrid, 1892).

74. Liburua Madrilen argitaratua izan zen 1796an.

ziren areto itxietara. Baina, informazioa ez da izaten, oro har behintzat, ozo zabal-
la, eta zehatza gutxiago oraingoz. Hala ere, testu batek baino gehiagok jakinaren
gainean jartzen gaitu. Horien artean, ondorengoa aukeratu izan badut, zehazta-
sunetan haren aberastasunarengatik da.

Testu honek Debako dantzaldiez hitzegiten digu, eta XIX. mendearen erdira
garraiatzen gaitu. Baina, Gipuzkoako Deba herria zen, zalantzarik gabe, aro hartan!

Jakina. Mende horretan, beranduago ere gertatu den bezala, Gipuzkoako kos-
taldeko herrietara atzeritarrak hurbiltzen ziren itsasoaren mesede bila. Debak,
Zuamaiak, Oriok, Zarautzek, Donostiak mende osoan, eta oraingoz ere neurri
handian, kanpoko jendea jasotzen zuten. Bisitariak itsasoa zuten helburu, non
bainua hartzen zuten, edota itsas bazterreko haizetxoak zurgatzen zuten azalaren
poro guztietan zehar. Uda garaian biztanle kopurua bikoizten zuten. Atzeritar
gehienak Penintsulako barnealdetik hurbiltzen ziren euskal itsas bazaterretara.
Hau dela eta, udalek jaietan dantzaldi pribatuak antolatzen zituzten. Sartzeko,
eskuarki, sarrera ordaindu behar zen, eta hirietan, Parisen zein Madrilen edo
beste leku askotan modan zeuden doinu, dantzak eta giroa antolatzen zizkieten,
edo hori zen aitzaki bat, behintzat, gau-jaiak sortzeko. Bisitariak hara jotzen
zuten, baina lekuko seme-alaba burgesek ere bai, hirietako biztanle aberatsek,
hauek ere moda berdinari jarraitzen baitzioten. Eta hau gertatzen zen bitartean,
herritar arruntek, kasu gehienetan eta testuen arabera, ikusi besterik ez zutela
egiten esan behar da. Herrietako dantzaldietan ere une horretarako dantzak kon-
tradantzak ziren.

Testu osoa ekartzea egokitzen ematen dut, informazioaz oso aberatsa delako.
Dantza, dantzari eta pasadizuak helburu hartuta, uneko egoeraz jabetzeko ezin-
hobea da. 1849ko udan, bi karlistaden artean bizi den aro sasipaketsuan hain
zuzen ere, Madrilgo Francisco de Paula Madrazo Gipuzkoara zuzentzen da. Bere
bidaian hiri eta herri asko ezagutuko ditu. Horren lekukoa da urtean berean hark
idatziriko liburuxka: “Una expedición á Guipuzcoa en el verano de 1849”⁷⁵.
Debako jaiak abuztuan dira, sanroketan hain zuzen. Bidaiaria han aurkitzen da
une zehatzean. Dakigunez, dantzaldien antolaketak jaiak zirelakoan du bere zer-
gatia. Horretaz landa, garai hartako Euskal Herriaz mintzatzen zaigu. Hortik ere,
testua oparoa da. Hona hemen leerroarte interesgarriak.

“... Pregúntanse unos á otros los forasteros, si ha ocurrido algun grave
acontecimiento que haya motivado la reunion á aquellas horas del cuerpo
municipal. Pronto saben que no, y saben mas, esto es, que las luces que colo-
cadas en una araña brillan en el vasto salon de la municipalidad devana, no
se han encendido para iluminar acaloradas discusiones, que en aquel pais no
se conocen, sino para convertir aquella sala tan espaciosa y tan inmensa, en
sala de baile. El señor alcalde, en su buen deseo de complacer á los foraste-
ros, les ha preparado esa agradable sorpresa, dando con esto una prueba de

75. PAULA y MADRAZO, F. de, “Una expedición á Guipuzcoa en el verano de 1849”, (Madril,
1849). Aurkezten den testua V. atalean dago: “V. Deva”, 69-76 orrietan bereziki. Beste kasu guztie-
tan bezala, hemen ere jatorrizko idazkeraren grafia ekartzen da testura.

guipuzcoana galantería, y satisfaciendo de paso su decidida afición por el baile, porque el alcalde de Deva, joven y soltero, es un denodado bailarín.

La noticia del baile se difunde rápida como un relámpago entre los paseantes de la plaza. *Tenemos baile* repiten cien bocas á la vez y todos se dirigen presurosos al pórtico municipal y suben alegres las escaleras, ellas, las niñas solteras, gozosas de que se las abre este nuevo campo para sus triunfos; ellos contentos también porque se les ofrece medio de entretener la noche. El salón, vasto y espacioso, como hemos dicho, está iluminado por una araña; un larguísimo banco de madera que, á la manera de los asientos de coro, se estiende por todos los ángulos de la sala, con su respaldo de lo mismo, es al punto ocupado por más de cincuenta señoras; los hombres permanecen en pie ó se pasean por la sala; la brisa de una noche de agosto hace ondear suavemente los pabellones de las colgaduras encarnadas de los balcones; todos los concurrentes se miran unos á otros y se preguntan mudamente que cuando empieza el baile; el señor alcalde no aparece, se ha eclipsado, no murmuramos de su ausencia, que algún suceso posterior la justificará bien pronto. Pero es el caso que no hay orquesta, y ni siquiera un modesto piano que supla este vacío”.

Aretoa ezagutu dugu. Dantzaldia udalak antolatzen du. Alkatea bera, gizon gaztea, aire modernoen jarraitzaile amorratua da. Lekua udaletxeko aretoa da. Balkoitean ohial zintzilikatuek edertasuna eman nahi dute. Argitasuna argi-armiarmak gauzatuko du. Alboetan eserleku luzea zabaltzen da, non emekumeek lekua hartuko duten. Bitartean, gizonak nora-hara higitzen dira. Baina, abuztuko gau epelean arazoak badaude. Musikaririk ez dago. Herriko alkateak ez du etsitzen.

“¿Cómo bailaremos? preguntan los unos á las otras. Este vacío no tarda en llenarse, ese pretexto á que quieren asirse los remolones desaparece en el acto. El infatigable señor alcalde entra en el salón con el tamborilero, le coloca en el testero del mismo, empieza el artista sus populares tocatas y ya hay orquesta. Mas, ¡oh fatalidad! Allí donde hay tanta muchacha bailadora no se pueden organizar tres parejas para un rigodon , porque los hombres no bailan y los que no tienen suficiente valor para dar un desdeñoso *no* á una súplica melíflua y cariñosa, desaparecen á la callada. ¡Vergonzosa fuga que equivale á un triunfo para aquellas *Dido* abandonadas, pues revela que huyen cobardes de la liza porque no se encuentran con fuerzas para resistir indiferentes a los atractivos de la juventud y de la belleza; Pero las desairadas niñas no sacan de la fuga de sus galanes esta consecuencia lógica, y unas aburridas y resignadas otras se ven condenadas á bailar con sus compañeras de sexo, por la pertinacia del tamborilero, que no cesa, desde que entró, de lucir su doble habilidad. En vano el alcalde se afana por buscar hombres, no los encuentra y él es el único varón que rinde al bello sexo el tributo de galantería que en semejantes casos le es debido”.

Herriko alkateak irtenbidea bilatu du. Txistularia agerraraziko du aretoan. Baina, hona hemen beste arazoa. Gizonak ez dira dantzariak, alkate gaztea bera izan ezik. Ez dira nahiko biltzen “rigodon” bat osatzeko, garaiko irudizko bikote dantza bat, edo bikote taldearen dantza hobeto. Beraz, neskek elkarrekin dantzatu behar dute. Zalantzarik gabe, historia ziklikoa da. Bitartean, txistulariak haren doinuak eskaintzen ditu.

“En tanto que dura el baile apenas se ve en la sala otro hombre que el alcalde ó algun caballero cuyos años le escudan contra los ataques coreográficos de aquel. Los demas, ó toman el fresco en el balcon largo de la fachada principal, ó se acaloran jugando al tresillo en las salas interiores, ó leyendo *El Clamor Público*, único periódico á que está suscrita la municipalidad de Deva, y que es indudablemente el que mas circula en las provincias Vascongadas, poco afectas por carácter á diarios ministeriales. Terminado el rigodon ó el wals, vuelven á la sala los prófugos y alli empiezan las reclamaciones y las quejas de las ofendidas, escusándose ya con un golpe recibido aquella tarde en una pierna, ya con la prohibicion facultativa de agitarse durante los baños, ya con el luto de familia. Esta falta de galanteria por parte de los varones obliga á algunas señoras casadas, de las que, segun confesion propia, tenian ya colgada su espada hace algun tiempo, á salir de sus casillas, las cuales reparan hasta donde les permite su sexo el desvio de los galanes, bailando con las señoritas solteras hasta que no quieren mas. Pero ese desvio no podia prolongarse mucho, y algunas noches despues con la llegada de dos caballeros, aunque casados y gordos, galantes y bailarines por escelencia, recibieron todas las desdeñadas reparacion completa, ya bailando con los innovadores enemigos del varonil quietismo, ya con los antiguos remolones, que picados se lanzaron tambien á la arena y á quienes, corriendo un velo sobre su anterior conducta, concedieron este favor las agraciadas bellezas, que parecidas en esto al Dios de bondad, todo lo perdonan cuando se aproximan á ellas los pecadores con firme propósito de la enmienda”.

Dantzaldiek gauetz gau jarraitzen dute. Hauetan txistulariak bereak ematen ditu. Errepertorioan rigodoi eta baltsak ez daude faltan. Doinuak txistu eta dambolinetatik abiatzen dira, musikarien “trebetasun bikoitza”. Gainera, gauak animatu dira gizonek dantzan parte hartzen dutenetik. Baina, dirudienetz txistuak ez du gehiagorako ematen, eta monotonia izan daiteke izendatzailea.

“El tamboril iba desprestigiándose por lo extraño de sus compases y lo cansado de su indispensable pito, cuando la aparición providencial de ocho músicos italianos, profesores ambulantes de arpa y de violoncelo, que venian contratados por el ayuntamiento para dar mayor brillo á las fiestas de San Roque, volvió el contento á las desalentadas bailarinas, que unánimes bendijeron aquella brillante orquesta que les deparaba el cielo. Con una orquesta de esta importancia, un salon espacioso y bien alumbrado, una reunion de señoras numerosa, en que figuraban algunas muy conocidas en Madrid, el baile de Deva podia romper lanzas con los aristocráticos saraos de la señora condesa del Montijo y la elegante sociedad de la señora marquesa de Legarda. Todos estos elementos de vida se la dieron lozana por diez noches; el sexo feo purgó entonces sus desdenes antiguos, no encontrando sino á duras penas señoritas con quienes dar alguna vuelta, porque todas se veian asediadas por cinco o seis aficionados, y como la demanda era grande, el valor de este precioso articulo se encareció de un modo extraordinario”.

Txistua ahituta dago. Baina, hara noiz iristen diren musikari atzerritarrak, italiarrak hain zuzen! Garai hartako dantzaldi pribatuetan orkestra txikiek protagonismoa hartzen zuten, aberatsak errepertorio eta matizetan izanik. Orduan, alaitasunak berpiztu zuen Debako gau-jaietako giro burgesa. Oraingoan, musikari italiarren trebetsunek zeregina eman behar zuten.

“Pero como todo lo bueno es efimero y breve, pasadas las funciones del santo Patron, emigró la orquesta, llegó para muchas familias la hora de dar la vuelta á sus lares, y el sarao municipal se sostuvo trabajosamente, escaso de animacion y poco concurrido cuatro noches mas, hasta que consumido por inanición, se cerraron hasta la temporada próxima las puertas de aquella sala, donde, gracias á la espontánea galanteria del señor alcalde, encontraron verdadero solaz é inocente recreo los huéspedes veraniegos de Deva”.

Jaiak pasata, bakoitza bere zulora. Oraingo, ahaztutako urte hartako abuztuaren beste lau gauetan dantzaldia antolatu zen. Baina, benetan dena hain polita al zen dantzariarentzat?

“Estas animadas reuniones donde reinaba la mas decorosa franqueza y donde tenian ocasion de estrechar las relaciones empezadas en la playa los bañistas de uno y otro sexo, solo una vez se vieron turbadas por una invasion estraña, invasion que en aquel pais, donde son tan raros los escándalos, mereció ser calificada de tal y que introdujo una dispersion completa en todos los concurrentes. Desde la llegada de los músicos italianos se fijó en un real por persona la cuota de entrada, cantidad módica y que servia de recompensa á aquellos pobres artistas errantes. Esta circunstancia de pagar un real á la puerta del Ayuntamiento para tener derecho á subir al salon, hacia en cierto modo público el espectáculo y en otro pais que no fuera aquel, donde tanto respeto se tributa á las clases nobles y acomodadas, hubiera autorizado para tomar parte en la reunion al hombre de mas ínfima clase que se hubiera hallado con brios de gastar un real. Allí, sin embargo, como las costumbres son muy distintas, como la sociedad y la familia están organizadas sobre la base del respeto y de la veneracion á las clases y á las categorías, á nadie ocurrió que por venderse los billetes á la puerta, pudiera el salon ser invadido por gente estraña. No obstante, por no dar muestra de un orgulloso quijotismo, se permitia á aquellos sencillos aldeanos que se aproximasen hasta el umbral de la puerta de la sala, desde allí oian y contemplaban silenciosa y respetuosamente la música y el baile. No se creyó que aspirasen á otra cosa, y no aspiraron en efecto, pues la indiscreción cometida por unos pocos en nada puede amenguar el órden y la compostura de los mas, y aun esos pocos, que no llegarían á cuatro, fueron instrumentos inocentes de alguna intriga y si se atrevieron á perpetrar el que allí se calificó de escándalo, fué en momentos en que *el zagardua* les impidió tener conocimiento de lo que hacían”.

Dantzaldirako sarrera ez zen dohainik. Erreal bat ordainduz sar zitekeen. Hala ere, nekazariak ez zuten parte hartzen, antza denez, eta aretoko ateetan ikusle jarduntzen zuten. Klaseak klase ziren, hartan eta honetan. Ordainduz gero, sartzeko baimena lortzen zuen edonork. Denak ez ziren bisitari eta handikien gustukoak, edonola ere.

“Estaba el baile en toda su brillantez, la orquesta le daba mayor realce y el salon se veía aquella noche concurrido como nunca, cuando tres ó cuatro marineros, prevalidos del derecho que les diera el real del billete, invaden la sala, con sus boinas puestas, bailando grotescamente los unos y buscando asiento los otros al lado de las señoras que les parecieron mas encopetadas. Al ver esto con asombro algunos caballeros del país, dan á sus amigos la voz de *afuera*, y como por ensalmo se precipitan señoras y hombres á la puerta y dejan abandonado el campo á los invasores. Esta leccion severisima hizo

conocer á aquellos seducidos marineros todo lo imprudente del paso que habían dado, y nos consta que lo sintieron luego. La leccion, en efecto, fue elocuente, y al ver á tantas personas distinguidas las mas, decentes todas huir de aquellos hombres como si estuvieran contagiados, y á estos apoderarse con gozosa osadia del salon de baile, se vino á nuestra imaginacion una escena revolucionaria de París en el mes de febrero último. Aqui nadie trataba de poner en salvo su vida, porque no corria ningun peligro; pero todos trataban de poner á cubierta su honor y su nombre, que hubieran creido mancillados de no tomar la instantánea resolucion de despejar la sala. Al día siguiente el señor alcalde remitió á casa de todos los forasteros una papeleta dándoles la seguridad de que no volvería á repetirse la escena de la noche anterior, y así fué en efecto, porque continuaron los saraos municipales sin que viniese á interrumpirlos ningun incidente desagradable”.

Hiritarrek dantzaldi aretoa betetzen zuten bitartean, herritarrek kalean zuten esparru berezkoa. Bien arteko muga atea zen. Alde batean, areto itxi eta pribatua, sarrera behar duena. Kalpoaldean, irekian, nekazariak. Kanpotarrak eta herriko seme aberatsak batean, “arruntak” bestean. Hori, bai, norbera bere egoeraren jakitun! Dirua ordaintzeak ematen duen eskubideaz baliaturik, herritarrek, itsasgizonak kasu honetan, besteekin nahasten direnean, arazoa sortzen da. Aldaketa sakonak jasaten ari zen gizarte baten latsekabeak dira horiek, aurreko oreka galduta, beste oreka baten bila aritzen zen gizartearen nahigabeak.

Nahitaez, garaiko Deba herria zen, kanpoko era hirietako dizdirez zoratuta, beste hain beste bezalakoa. Hiri handietako dantzaldietan musikariak ez ziren herriko txistulariak izaten. Dena hobeto lotzen zen, uneko egunkariek adierazten dutenaren arabera.

Kontradantzen hedapena Euskal Herriko inguru herritarrean

Hasieran behintzat, kontradantzak hirietako dantzak baziren ere, nekazal eremuraino ere iritsi zirela gauza ezaguna da, non erraztasunez jai egunetako errepetorioa osatzen hasi ziren. Gainera, baieztapen hau Euskal Herri osora zabaltzen da. Kontradantzak Frantziatik lau aldeetara abiatu zirenez gero, Pirinioko iparraldekoak bereziki izango zirela pentsa liteke, baina une berean bi isurialdeetako lekukotasunak idatzirik gelditu dira.

J.M. Guilcher ikerlariak idazten duenari jarraituz, iparraldeko lurraldeetako nekazal herrietan 1820. urterako kontradantzak hedatuta zeuden:

“Dès 1820 au plus tard les contredanses et quadrilles l'emportent sur elle dans certains localités du Labourd et de la Basse-Navarre. Bientôt ils l'auront partuot supplantée dan son rôle de rencontre des sexes et de divertissement. Vers la fin du Second Empire en Pays Basque, probablement plus tôt en Béarn, s'y ajoutera la polka: Peu après, la scottish, la valse et d'autres danses pour couple ferme”⁷⁶.

76. GUICHER, J.M., “La tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français”, 22 or. (Paris, 1984).

Une horretarako, frai Bartolomeren kezka eta argudioei buruz jakin izan dugu Bizkaiaren egoeraz. Iztuetaren liburua 1824.an argitaratua izanik, eta hark idazten zuenaren arabera dantza moderno haiek ohiturazkoak bazirenez gero, esparru hiritarrean bederen eta nekazarienean zabaltzeko prozesuan, XIX. mendearen bigarren hamarkadan kontradantzak Euskal Herria osoan hedatuta zeudela egiaztatzen da.

XIX. mende erdian, Armand de Quatrefagesek kontradantzak plazaratzea behatu zuen hegoaldeko lurraldeetan, haren oharrek adierazten duten bezala:

“... aux soirées dansantes des dimanches et jours de fête, j’ai vu réunis des nobles titrés, des négociants, et jusqu’à des personnes qui, chez nous, seraient à peine au-dessus des artisans. Des marquis, des comtes, figuraient à la même contredanse avec des tailleurs ou marchands quincailleurs, ...”⁷⁷.

Azterritarra izanik, idazleari harrigarria izan zitzaiona ez zen kontradantzak jai egunetan ikustea, dantzan berean giza maila guztietako dantzariak parte hartzea baizik.

XIX. mendean kontradantzak eguneroko gauza bihurtu ziren. Hasieratik, Euskal Herriko musikari eta dantza maisuek kanpotik ekartzen zituzten modako doinuak. Paris edota Madrilgo dantza aretoetan famatuak ziren doinu alai haiek eta haien koreografiak inguru herritarrera eraman zituzten. Usadio hau arrunta izan zen mende osoan. Musikariak musika hizkuntza baldin bazekien, haren paperen artean Parisko musika biltegietatik ekarritako kontradantza partiturak erraz aurkitu dira. Gauza bera hegoaldeko lurraldeetako musikariez esan dezakegu. Madrilgo gortearen giroan hedaturiko doinu transkripzioak euskal musikari herritarren eskuetara iritsi ziren zailtasunik gabe.

Doinu horiei lotuta, koreografia ospetsuak dantzatzu nahi ziren. Beraz, dantza lekuko dantza maisuek ikasi eta aretoetako dantzaldietarako erakusten zituzten. Hortik, hau da, toki pribatu eta itxietatik, erromeriatako dantzaldietara atera ziren. Herritar bihurtu ziren, herriak berak onartu zituelako. Kontradantzen bidez, antzinatik zetozen kate asko hausten ziren, eta haustura horren beharra ere iraganetik zetorren. Materialak antolatzeko iparraldeko egoerarekin hasiko gara.

Euskal Herriko iparraldeko lurraldeetan, oraingoz XIX. mendean kontradantzak jai egunetan arruntak zirela badakigu. Horren berri zehatza J. Sallaberry ematen digu, esate baterako, haren “Les mascarades souletines”, “La tradition au Pays Basque” liburuan (Paris, 1899). Horretaz gain, XX mendeko haiserako hamarkadetan kontradantzak oraingoz dantzatuak izaten ziren Zuberoan, Georges Hérellek, beste idazle batzuen artean, baieztatzen duena.

Hérellek Zuberoako maskaradetan bukaerako dantzaldia bazegeoela jakinarazten digu. Dantzaldi horrek bi zati zituen, non hasierakoan dantza zehaztuak

77. QUATREFAGES, A. de, “Souvenirs d’un naturaliste”, II alea, 238 or. (Paris, 1854).

zeuden. Lehenengo zatiari dantza tradizionala (“dances traditionnelles”) deitzen dio haren “Les mascarades souletines”⁷⁸ idazlanean. Hasteko, txerrero, katu-zain, kantiniersa eta zamalzainak jauzi bat dantzatzan dute, maskaradako beste dantzariak egindako biribil barnean. Gero, jaun/andera bikoteak eta laboraria/laborarisa bikoteak kontradantza bat (“une contredanse”) eman behar dute, aurrez aurre. Emakumeen paperak egiten dituzten dantzariak lekuz aldatzen dira koreografiaren irudietan. Azkenik, aurreko bi bikoteek polka bat dantzatzan dute. Hau gertatzen den bitartean, beste dantzari guztiek eta herriko jendeak ere dantza egin dezake, baina aipaturiko dantzariekin nahastu gabe.

Zuberoako egoeraz bezainbatean, oraingoz Eskiulako maskaradetan kontradantzak ikus daitezkeela esan behar da. Leku hartan kontradantzak *kuadrillak* izenez ezagutzen dira.

Nafarroa Beherean gauzak ez ziren desberdinak izan. XIX. mendean edozein jai egunetako dantzen artean kontradantzak bazeuden, eta Zuberoan bezala beste genero oraingoz modernoagoak ere egunerokoak izaten zire: mazurkak, baltsak, polkak, eta abar. Mende horretan bi izan ziren, batez ere, musikari herri-tar ospetsuenak: Izpuruiko Faustin Bentaberri eta Donazaharreko Jean Otheguy.

Faustin Bentaberri 1865an jaio eta 1936an hil zen. Arrabataria zen, eta beranduxeago klarinetea ere ikasi zuen. Tresna hauen bidez jauziak jotzeaz gain beste dantza motak ere ematen zituen Garazi inguruko herrietako jaietan, igandeetan eta abar. Nafarroako Luzaiden askotan jo zuen haren bizitzan, eta gaur egun herriko jende nagusienak ongi gogoratzen ditu musikariaren pertsona eta lana. Honen semeak, Faustin Bentaberri izenekoak ere, aitaren erreperatoriarekin jarraitu zuen.

Jean Otheguyk “Layanburu” zuen ezizenaz. Aurrekoa bezala, arrabataria zen, eta haren lengusua gainera. Nafarroa Behereako herri askotako enparantzetan jo zituen jauziak. 1956an hil zen Baigorriin.

Bien erreperitorioetan kontradantzak, polkak, baltsak, mazurkak, eskotixak eta antzekoak zeuden. Neurri handian, biak lanbidezko musikariak izan ziren. Igande zein beste jai egunetan herriz herri aritzen ziren dantzak joaz. Otheguyren paperen artean kontradantza bilduma batzuk bazeuden Baigorriko etxean, non musikariak urteak eman zituen han bertan hil arte. Kontradantza horietariko batzuk arrakasta lortu zuten aurretik Frantzia osoan, eta musikariak bere erreperatorioko bihurtu zituen. Gainera, haren paperetan oraingoz Luzaiden ematen diren guztiak aurkitzen dira. Esaten arin naizen bezala, kontradantza hauek guztiak Nafarroako Behereako enparantza askotan jo zituen.

Nafarroa Beherean kontradantza eta beste generoek Bigarren Munduko Guda arte bizirik iraun zuten. Hortik aurrera desagertzeaz egon ziren. Luzaiden

78. HÉRELLE, G., “Les mascarades souletines”, R.I.E.V., VIII alea, 368-385 orr. (1922), eta XIV alea, 159-190 orr. (1923).

azken hiru hamarkadeetan berpiztu dituzte, batzuk behintzat. 1968an herriko gazteek kontradantzak ikasteko prozedura gauzatu zuten. Berreskuratzea baino lehen, kontradantzak dantzatzen ziren, baina iraganeko koreografia ahaztuta, polka edo pasodoblearen moduan dantzatzen zituzten. Dantza hauen iragana ezagutzeko herriko zaharregana jo behar izan zen. Une hartatik aurrera ikus ahal izan dira. Horri esker, irudizko dantza horien koreografiak jakin dezakegu gaur egun. Nolabait bizirik iraun duten bakarrak izanik, Eskiulako usadio murritzarekin batera, hurbilketa zehatzagoa egitea merezi du.

Hasteko⁷⁹, lekuko hizkeran kontradantzak *kontraiantzak* izenez ezagunak direla esan behar da, hau da, irudietako bikote dantzak, edota *kuadrilleak*. Aipatu dudan une arte, hau da, Bigarre Guda izan arte, edozein igandetako dantzaldian koreografiak protokolo zehatzean antolatzen ziren. Bereziki jauziak dantzatzen ziren, gizonen dantzak. Gero, hauen emanaldia amaitutzat emanda, bikoteek enparantza hartzen zuten. Lehenengoz polka zetorren. Gero, eskotixa. Hirugarrena Mazurka izaten zen. Laugarrena, baltsa. Azken honen oster, kontradantzak, gutxienez lau desberdin egiten ziren. Ziklo hau bukatuta, berriro beste polka desberdin batekin jarraitzen zen bikote dantzen ziklo osoa egin arte. Denbora bazegoen, beste polka batez berriro hasiera ematen zitzaion.

Kontradantzak bizirik zeuden bitartean, haien inguruan interes handiko sormena eratzen zen. Dantza maisuek eten gabe kontradantzak koreografiatzen zituzten. Horretarako, gustoko doinua bat hartu, eta objektu koreografiko edo irudi desberdinak kateatzen zituzten dantza erakargarria lortzeko asmoz. XX. mendearen hasierako hamarkadetan jokaera hau oraingoz usadiozkoa zen.

Bazeuden, hala ere, oinarriko objektu koreografiko batzuk. Hauek kontradantza gehienek osagarriak izaten ziren, eta haien izaera koreografikoaren arabera multzo desberdinetan sailka ditzakegu. Hona hemen horietariko zenbait, agian arruntenak, baina ez bakarrak:

0. Dantzari bikoteak, gizona eta emakumea, bi lerrotan antolatzen dira, aurrez aurre begira. Bikote kopura bikoitia behar da bi lerro parekoak osatzearren.

1. Agurrak.

Eskuarki, gizon eta emakumeak eskuz elkar heltzen dute, aurrera begira.

1.1. Bikoteek, beti aurrez aurre, ia elkar topatzeraino hurbiltzen dira lau urratsez aurreratzen emanda. Hurbil daudenean, burua makur dezakete agurraren gisa. Gero, itzultzen dira jatorrizko lekura atzeratzen ibiltzen. Ooro har, mugimendu hau errepikatzen da bi edo lau aldiz.

79. Informatzaileak: Juan Jose Indaz eta Patxi Arrikarregi, Luzaidekoak. Informazioa 1997ko martxoaren 29an.

1.2. Aurrekoaren antzera, baina hasieran aurrera joan ordez atzerantz ibiltzen dira lau urratsez urrutitik agurtzeko. Gero hasierako lekura zuzentzen dira. Mugimendu osoa bi edo lau aldiz errepikatzen da.

1.3. Lehenengoaren antzera, baina mugitzen dena aurrera eta atzera gizona da. Emakumea, berriz, lekuan gelditzen da mugimendurik egin gabe. Hurbil daudenean, burua makurtuz elkar agur dezakete. Bi edo lau aldiz errepikatzen da. Dantzari trebeek *antrixat* deituriko mugimendu koreografikoa eman dezakete, jauzika oin batetik bestera.

2. Dantza lotua.

Bikoteko gizon eta emakumeek elkarri heltzen diote. Horretarako, gizonak eskubiko besoa luzatzen du emakumearen ezkerreko eskua hartzeko. Bitartean, gizonak ezkerreko eskuaz emakumea bizkarretik heltzen du. Emakumeak alderantziz egin behar du, hau da, ezkerreko besoa luzatu eta eskubialdekoa gizonaren sorbaldan laga.

2.1. Bikoteko gizon eta emakumeak elkar helduta oraintsu esan den bezala, emakumea gizonaren inguruan biraka aritzen da ordulariaren norantzaz. Mutila ardatza da, eta bere eskubiko oinaren inguruan bira egingo du lekutik mugitu gabe. Neska, berriz, ardatzaren inguruan bira egiteko eskubiko oinaren gainetik aritzen da jauzi txikiak emanaz, translazio biribila egiten duen bitartean. Bira oso bakoitzak lau zati ditu, eta eskuarki lau bira ematen dira.

2.2. Biak helduta, biraka aritzen dira, bata bestearen inguruan, ibiliz ordulariaren norantzaz. Bira bakoitzean lau urrats ematen dira, eta objektu osoak lau bira biltzen ditu.

2.3. Biek besoak luzatzen dituzte eta eskubikoa ezkerrekoaren ginean jarri. Horrela, bi eskuez elkarri heltzen diote. Mutila ardatza izanik, neske biraka arituko da (2.1.) puntuan bezala. Bira bakoitzak lau urrats ditu eta objektu osoak lau bira.

3. Biribilak.

Aurrez aurre dantzan aritzen diren bi bikoteetako gizon eta emakumeek biribila sortzen dute.

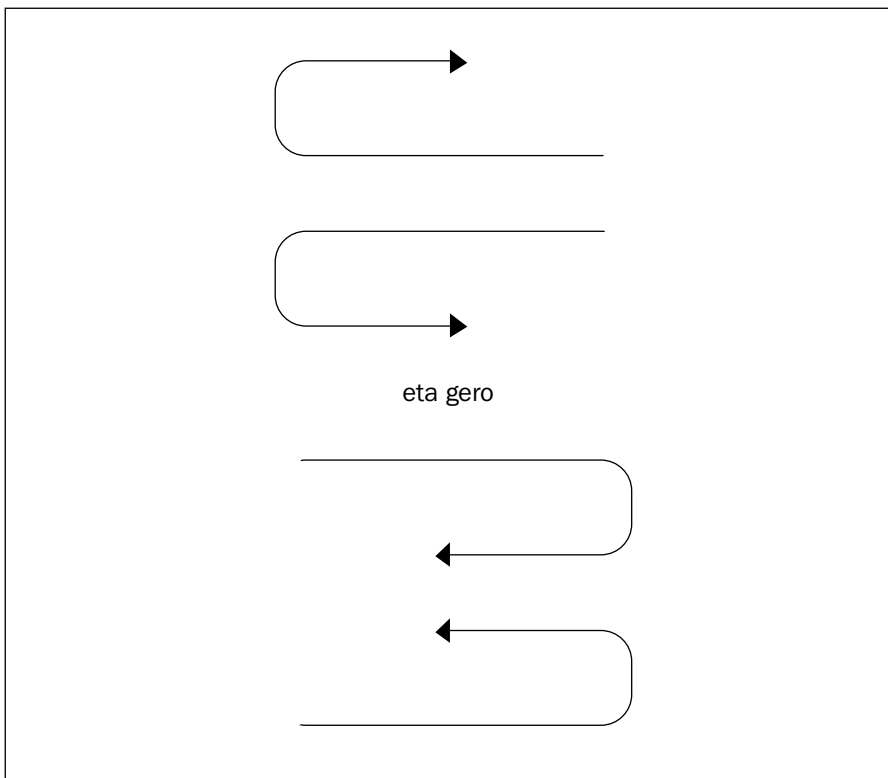
3.1. Bi bikoteetako lau dantzariak eskuz elkarri heltzen diote txandakatuta, hau da, gizon-emakume-gizon-emakume, korro itxian. Horrela, aurrerantz ibiliz birak ematen dituzte, normalean bi.

3.2. Bi bikoteetako neskek eta bi mutilak txandakatuta eskuz heldu gabe biribilean kokatzen dira eta bikote berdinekoak elkar begira. Horrela, emakumea atzerantz eta gizona aurrerantz ibiliko dira. Dantzari trenbeek *antrixatak* eman ditzakete ibili ordez.

4. Aurreratzeak.

Oro har, gizonak eta emakumeak elkarri heltzen diote (2.) puntuan bezala.

- 4.1. Bikoteez osaturiko bi lerro nagusiak aurrera joaten dira, ibiliz edo txingoka. Norabide batera egiten dena, gero alderantziz errepikatzen da. Oinarrizkoena ondoko irudia da:



Hona hemen gaur egun Luzaiden jotzen eta dantzatzaren diren kontradantzak eta polkak⁸⁰:

⁸⁰. Luzaiden egindako grabaketa 1997ko martxoaren 29an.

LEHENBIZIKO KONTRAIANTZA (Luzaide, 1997)

$\text{♩} = 116$

A.

A. tik 2 aldiz, eta bukatzeko:

arinduz

The image shows a musical score for a dance piece. It consists of nine staves of music in 2/4 time, with a tempo of 116 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The music is written in a single melodic line. A first ending bracket labeled 'A.' spans the first two staves. A second ending bracket labeled 'A. tik 2 aldiz, eta bukatzeko:' spans the sixth and seventh staves. The eighth staff begins with the instruction 'arinduz' (more slowly). The piece concludes with a double bar line at the end of the ninth staff.

BIGARREN KONTRAIANTZA (Luzaide, 1997)

$\text{♩} = 116$

A.

A. tik bi aldiz,
eta bukatzeko:

arinduz

HIRUGARREN KONTRAIANTZA (Luzaide, 1997)

$\text{♩} = 116$

D.C.bi aldiz, eta bukatzeko:

LAUGARREN KONTRAIANTZA (Luzaide, 1997)

♩ = 116

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 116 beats per minute. It consists of six staves of music. The first five staves contain the main melody, which includes a double bar line with repeat dots. The sixth staff is a continuation of the melody. A 'D.C. bi aldiz, eta bukatzeko:' instruction is placed above the fourth staff, indicating a double bar line with repeat dots and a final bar line.

Dantzaldia luzaiden XIX. mendean

hasiera

Jauziak
(batzuk)

Polka

Eskotixa

Mazurka

Baltsa

Kontradantzak
(lautik gora)

Amaiera

Jauzia
(bat)

Oraingoz XX. mendean kotradantzak dantzatzen ziren arren Nafarroa Behere-ako herrietan, ahulak zeunden beste erritmo modernoagoen aurrean. Nolabait, haien garaia gaintuta zegoen. Polkak, mazurkak eta eskotixak indar handiz bereganatzen zuten bikote dantzaren esparrua. Koreografikoki errazagoak ziren, nahi zuten bikote guztiek parte har zezaketen, eta gainera bikoteak askatasun osoa hartzen zuen.

Polkak, esate baterako, oso estimatuak izaten ziren mende hasierako lehenengo hogeitun urteetan. Bikotea oztoporik gabe mugituz zitezkeen dantzaleku osoan, biraka 2/4 konpasean. Luzaiden genero honek musika adibide asko eman ditu. Hala ere, bazegoen beste polka mota bat, zeinean dantzariak beste objektu koreografikoak ematen zituzten, biraka aritzeaz gain. Ereduek horrek oraingoz *Polka-pik* jasotzen du izen herri hartan.

POLKA-PIK (Luzaide, 1997)

The musical score for 'Polka-Pik' is written in 2/4 time. It begins with a tempo marking of ♩ = 92. The first line of music contains the first measure, which includes a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second line starts with a tempo change to ♩ = 110 and contains the first measure of the second system. The third line continues the melody. The fourth line is a double bar line with the instruction 'D.C. hiru aldiz' (Da Capo three times) written above it, followed by a single measure of music.

Luzaiden *Eskuiantza* izenez ezgutzen den koreografia da, oro har, Frantziar Polka des Bébés deitzen dena. Haren oinarriko egitura koreografikoa Europa osotik hedatu zen XIX. mendearen bukaeran. Funtsean, Luzaiden iraundu duenak jatorrizko objektu koreografikoak bildu ditu. Dantzan hasteko esku jokua egiten da:

- Bikoteko biek eskuak elkar jotzen dituzte, gutxi gora behera lepoaren garaieran
- Norberak txalo bat ematen du.
- Gorputxa zertxobait makurtuta behar den lekura iristeko, izterretan esku irekiez hiru kolpe ematen dira.

- Aurreko hiru mugimenduak errepikatzen dira.
- Eskubiko eskua altxatzen da, eta hatz erakuslea luzaturik, albo batera eta bestera higitzen da, buru gainean, denera hiru aldiz. Gero, eskua jeisten da.
- Orain, ezkerreko eskuaz eskubikoaz egindakoa errepikatzen da.
- Bi eskuak jasota, mugimenduak bi hatz erakuzleez egiten dira bira oso bat ematen den bitartean.

Hortik aurrera, doinuaren bigarren lerroan hain zuzen, dantzariak biraka aritzen dira polka arruntetan bezala.

ESKU-IANTZA (Luzaide, 1997)

♩ = 92

♩ = 110

A.tik batzuetan

Amaiera

Hauetaz gain, dantzaldietan eskotixak ugariak ziren, mazurkak eta baltsak bezala. Denetan, dantzari bikotea biraka aritzen da erritmoaren menpe eta bederezka.

Lapurdin kontradantzak, beste leku guztietan bezala, usadiokoak izan ziren aurreko mendeetan, egun ahaztuta badaude ere. J.A. Donostiak Uztaritzeko bi adibidi eder bildu zituen. Bi kasuok *kuadrille* daramate izenburu, bata 6/8an eta bestea 2/4an. Duela gutxi argitaratutiko musikologoaren kantutegian, koreografiaz ohar interesgarria eta esanguratsua azaltzen da:

“Ref.: Se bailaba esto de dos en dos, hombres y mujeres: A a B girando todo el tiempo sobre sí mismos.- de C a D cogidos de las manos.- de E a F como al principio. Tocaban con txistu o con clarinete. Algunas veces había tun-

tun (de cuerdas), venido de fuera (de San Juan de Luz). Después de la guerra del 14 ya no se baila. P. Donostia”⁸¹.

Informatzaileak dantza ezagutu zuenean haren izaera koreografikoa oso apalduta zegoen. Dirudienez, dantzatzeko erak ez zuen erakusten jatorrizko kuadrilen izaera konplexu hura. Lehen ikusi dugun bezala, gauza bera gertatzen zen Nafarroa Behereako Luzaiden garaian bertan, non kontradantzak biraka bakarrik dantzatzen ziren. Lehenengo guda pasata, Uztaritzeko kontradantzen usadioa ahaztu zen. Hona hemen doinu horiek⁸²:

KUADRILLE (I) 1. fig. (Uztaritze, XX. hasiera)

81. DONOSTIA, J.A., “Cancionero vasco”, (J. Riezu, J.M. Beltran, C. Zudaire), IV. alea. “Danzas”, 1851 or. (Donostia, 1994). Doinuaren informatzailea Michel Goraitz izan zen, Arrontzekoa, eta elkarizketa 1949an izan zen.

82. DONOSTIA, J.A., “Cancionero Vasco”, IV. alea, 1851-1852 orr.

KUADRILLE (II) BURUZ-BURU (Uztaritze, XX. hasiera)

The image displays a musical score for a piece titled 'KUADRILLE (II) BURUZ-BURU' by Quijera, J.A. The score is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The notation is in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score includes repeat signs and a fermata over a note in the fifth staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

XIX. mende hasieran Gipuzkoako nekazal giroan jazo zen egoeraz lztuetak luzaro idatzi zuen. Aurreko ataletan erabili diren testuek oso adierazgarriak dira. Garaian berean Bizkaikoaz bezainbatean, Santa Teresaren idatzitakoen arabera antzeko egoera susma daiteke. Beraz, ez dut uste gaia bihurtzea merezi duenik. Hala ere, aipaturikoen hitzen arabera, egoera hori bi ideia nagusitan laburbil dezakegu:

- Inguru hiritarrean kontradantzak, baltsak eta beste aireak ongi hedatuak zeuden. Bikote dantza horiek batez ere gau-jaietan ematen ziren, leku itxietan antolatzen ziren dantzaldietan hain zuzen. Lurraldeko jauntxo, handiki eta burges hiritarrek Europa osoko modari jarraitzen zioten.
- Behiala Gipuzkoako herrietan jorratzen ziren dantzak galtzear zeuden eta, berriz, dantza moderno hiritar horiek aurrekoen esparrua betetzeko bidean zeuden.
- Antzinako erregimenaren jarraitzaile sutsuak, eliza barne, dantza moderno eta usadio aldaketaren aurkako gurutzaldian banderariak dira.

Uneko liberalismoaren aldeko giza-segmentuek, funtsezko aldaketa sakonak aldarrikatzen zituztenak hain zuzen ere, beren bostean jarraitu zuten mende osoan zehar. Oroz gain, haiek izan ziren mendeko bi guda zibileetan garaile suertatu zirenak. Aldaketa guztien artean, usadio koreografikoak ere berea jasan zuen.

Garaiko musikariek ohitura berriei jarraitu zieten, atzerritarrei hain zuzen. Iztuetak idazketetan danbolinariei agirikarena egiten zien arren, aldaketarako bidea irekita zegoen, eta itzulera, ordea, bide itxian. Elizak jardun zuen paperarekin ez zuen asmatu, gaurko perspektibak adierazten digun bezala. Dantza herritarren aurkako borroka sutsua barne garapenerako oztopoa izan zen. Gizon eta emakumeen arteko dantza ereduak irtenbidea behar zuten, gizon eta emakumeen arteko harremana mediebaldismotik askatzeko bidean baitzegoen. XIX. mendean ezin zen gizartea gehiago estutu, suertatzen ari ziren aldaketak funtsezkoak zirelako, ekonomia mailan zein politikan, lan harremanetan edo elizarrerikiko giza jokaeran bezala.

Soka-dantza, arin-arina edo beste edozein gizon eta emakumeen arteko dantza debekatzen zirenean, haien desagertzerako atea zabalduta zen, eta bide batez eredu berrien sarrerari beste bat ireki zitzaion, denborak berak erakutsi duen bezala. Elizak ere gudak galdu zituen. XX. mendean behinolako dantza herritarrek berpizten saiatu dena, horren arduraduna zerbait izan bada, hori mendeko nazionalismoa da, euskal eliza barne. Eta gainera, oraingo egoeran ez dira desberdintzen iraganeko dantza herritarrek edo kontradantzak. Gaurko egoera museistikoarentzat, horrek ez du garrantziarik Euskal Herrikoak baldin badira. Eta honi beste joera bat elkartu zaio azken hamarkadetan: iragan zoriontsu eta galduaren bila aritzea. Iadanik, denak balio du.

Gaiari helduz, esan dezagun ezen, jakin dezakegunez bederen, XIX. mendeko musikari herritarrek doinu atzerritar horiek asko landu zituztela, azken batean gizarteak berak eskatzen zuenari erantzuna eman nahian, eta hirietakoek egiten zutenaren arabera. Beraz, haien errepertorioetan kontradantzak ugariak izan ziren. Gero, mende horren bukaeran eta XX.aren hasieran polkak, mazurkak, eskotixak eta besteak (baita beranduxeago habanerak eta tangoak ere, esate baterako), oinarrizko doinu bihurtu zitzaizkien, nolabait kontradantzen aroa gainditu zenetik aurrera. Garai haietako doinu asko guregara iritsi dira. Gero ikusiko

dugun bezala, gaur egun biribilketatzat ematen ditugun aire asko kontradantzak izan ziren.

Iparraldeko lurraldeetan gertatzen zen bezala, hegoaldean ere genero hauek guztiak izen propioei dagozkie lotuta, musikarienei hain zuzen ere. Gaiteroek eta txistulariek zein trikitaliek kontradantzak eta beranduago polkak, baltsak, eskotixak eta beste ereduak berezko errepertorioan hartu zituzten dantzaldietarako. XIX. mende erdian kontradantzen aldi gorena nahiko gaudituta zegoenez, musikari herritarren doinu asko galdu dira. Hala ere, batzuk XX. menderaino iritsi ziren. Edozein kasutan, modako musika izateagatik, modarekin berarekin iritsi zen bezala alde egin zuen. Ondorengo lerroarteetan musika herritar batzuk aukeratuko ditugu eredu gisa, batez ere haien transkripzioek, edo haien errepertorioko doinuek irauin digutelako eta horri esker informazio zehatzaz osa dezakegu genero hauen historia. Horrek ez du esan nahi aipaturikoak bakarrak izan direnik. Ez eta gutxiago ere!

Nonbaitetik hasteko, ekarri nahi dugun lehenengo izena Julian Romano da⁸³, XIX. mendeko Nafarroako musikaria. Lizarran jaio zen, 1831an. Haren bizitzan bi aldiz eskondu zen, eta lanbide desberdin jardun zituen: moztaille, musika irakaslea, gaitero ... Bere semea ere, Demetrio Romano, oso gaitero ona izan zen. Azken honek Anselmo Elizaga gaitero ospetsuarekin jo zuen⁸⁴.

Julian Romanoren katalogoan bikote dantzen kopurua nabaria da. Horren arabera, haren emanaldietan baltsak, mazurkak eta antzekoak funtsezkoak zirela esan daiteke. Alegia, rigodio batzuk aurkitzen dira, 16 doinu 6/8 konpasean eta beste 9 2/4an biltzen ditu T. Diazek⁸⁵. Rigodioaren kopas arruntena 4/4a izan da Europa osoan. Hala ere, dirudienez beste generoen eraginez, 6/8koak aurki daitezke. Funtsean, biko konpasa da ardatza, hala azpizatiketa bitarraz nola hirutarraz.

Polkak oso ugariak dira, horietariko 14 “vals-polka” izenez agertzen dira, eta bakarra “polka” izen hutsean. Musikalki topikoak direla behatzen da, hau da, polka ereduak. “Vals-polka” deiturikoen artean Frantsiako kuadrileak iradoki baino gehiago egiten dituztenak aurkitzen dira. Denak 2/4 konpasean daude idatzita.

Askotan esana den bezala, XIX. mendean eskotixa oso dantza arrunta izan zen. Julian Romanoren bilduman horietariko eder asko metatzen dira, 18 dene-

83. Musikari handi honen sormenari buruz asko jakin daiteke, zalantzarik, gabe, T. Diaz Peñalbarenen “Legado musical de Julián Romano” lanari esker. Eusko Ikaskuntzako Folklore Saileko Koadernoetan, 2. alea (Donostia, 1989). Hasierako orrialdeetan musikariaren bizitza laburtzen du idazleak, 15-18 orr.

84. DIAZ, T., “Legado musical de Julián Romano ...”, 15-16 orr.

85. DIAZ, T., “Legado musical de Julián Romano ...”, 6/8koak 19-34 orrietan, 2/4koak 105-116 orrietan.

ra, denak 4/4 konpasean eta genero honen kanonak agintzen duenaren arabera sorturikoak.

3/4 konpasean idatziriko mazurkak ere ez dira urriak. 14 adibidek dantza honen garrantzia erakusten dute. Beste kasu gehienetan bezala, hauek ere topikoak dira.

Nafarroako gaiteroen erreperitorioetan baltsak oso ugariak dira beti. Romanok ere horrelakoak erabili zituela maiz ohar dezakegu kopuruaren arabera, 10 denera. Hauetaz guztiez landa, musikari nafar honen erreperitorioan berandua-goko beste dantzagarri genero batzuk ikusten dira: habanerak eta tangoak, batez ere. Garaiko beste musika gehienek egin zuten bezala, Romanok ere uneko modari jarraitu zion, eta gaitaz jotzeko bikote dantza asko idatzi eta erabili zituen. Edozein kasutan, haren musika oso aberatsa da. Matizak es dira eskasak. Interbalika oparoa erabiltzen du. Beraz, doinu erakargarriak lortu zituen, eta gaita gailur goreneraino eramane zuen. Genero hauen guztien ardura hartu zuten leku guztietako musikariek aberastasun hori bilatzen zuten, monotoniatik ihaz egiten saiatuz. Romano izan zen horietariko adibide bikaina.

Arabian, Biasteriko Nikolas Garcia musikagilea ekarri nahi dugu hona, adibide gisa. XIX. eta XX. mendeen artean bizi izan zen musikari emankor honek interes handiko doinuak idatzi zituen. Gero, leku berdineko gaitero ospetsua izan zen Jesus Martinezek bere erreperitorioan bildu zituen. Horiek ziren, hain zuzen, Martinezek dantzaldietan eskaintzen zituen doinuak Errioxako herri askotako bikoteek dantza egin zezaten⁸⁶. Nicolas Garciak idatzitako bikote dantzagarriak asko dira: polkak, mazurkak, eskotixak, baltsak. Hauetaz gain, pasodoble eta habanerak ere ez dira gutxi. Denera, 100 pieza baino gehiago badira. Musikaren aldetik, oso doinu aberatsak direla esan behar da. Baina, hagitx iradokigarriak dira hark erabiltzen zituen izenburuak doinuak hornitzeko. Kasu gehienetan, emakume izenak dira. Hona hemen adibi eder batzuk:

- Polkak.- “Zaida”, “Miren”, “Marta”, “Clavelina”, “Alicia” ...
- Mazurkak.- “Sofía”, “Rosa”, “Tere”, “Merche” ...
- Habanerak.- “Lolita”, “Luisa”, “Cecilia y Paula” ...

Baltsak desberdintzeko, hegazti izenak erabili zituen. Nolabait, baltsaren higadura txorien hegaldiak iradokitzen ote zioten musikagileari, agian. Edozein kasutan, hauek ere izen ederrak dira: “El vencejo”, “El cóndor”, “El ruiseñor”, “Golondrinas” ...

Biribilketeetan kale izenak ugariak dira: “Calle Mayor”, “Calle San Andrés”, “Laserna”, “Collao”, “Esquide” ...

86. Duela urte batzuk Biasteriko “Asociación Cultural la Gaita” deiturikoak Jesus Martinezen erreperitorio argitaratzeari ekin dio. Hau dela eta, bi ale plazaratu dira: “Repertorio de obras inéditas para dulzaina de Jesús Martínez”, I (Bilbo, 1981) eta II (Gazteiz, 1984).

Pasodobleetan, berriz, leku-izenak ditugu: “Valdepoleo”, “Verdecillo”, “La Hoya”, “Berberana”, “La Fuente la Salud” ...

Eskotixetan denetaz aurkitzen dugu: “Libertad”, “Alegre”, “Isabelín”, “Placer”, “Duo de Amor”. Hala ere, sentiberatasuna azalean dago izen hauetan guztietan. Nicolas Garciaren musikan ere bai.

Bestalde, Jesus Martinez gaiteroak Garciaren doinuez gain beste egile atzeritarrenak hartzen zituen, enura gabe modakoak izan zirelako, eta dantzariak eskatzen baitzituzten. Horra hor, esate baterako, Georges Auvrayren “Clownesse” mazurka.

Eta oraingoz Ebro inguruetatik joan baino lehen, hona hemen Urionako gaiteroak dantzaldietan eskaintzen zuten polka eder bat, *El Chino*. Arabako Urionan bi gaitero talde zeuden XIX .eta XX. menden artean: batetik Perfecto, Francisco eta Genaro Gil; bestetik Benjamin Basoco, Eduardo eta Felix Martinez. Inguruko herrietako dantzarien doinuak jotzeaz gain (makil-dantzak, zinta-dantzak, prozesioko dantzak uztai-dantzak ...), bikote dantzak errepertorioan zeramatatzate. Igande eta jai egunetako dantzaldietan polkak, mazurkak, baltsak eta beste generoak egunerokoak ziren.

El Chino deituriko polka haien errepertoriokoa izanagatik, hain gustokoa zen, herrietako dantza maisuek hartu zuten makil-dantza bihurtzeko. Jokaera hau oso arrunta izan zen Errioxa osoan, hau da, modako doinua hartu (polka, baltsa, pasodoblea) eta koregrafiatzen zen makil-dantza osatzearen. Gero, moda ahazten zenean, ez zen batere arraroa dantza hura lagatzea⁸⁷.

87. Hona dakardan transkripzioa J.A. Donostiak egindakoa da 1936. urtean, eta Briones herrian kokatutako doinua da: “Cancionero Vasco”, IV. alea, 1608-1609 orr. Landa lanak doinuaren beraren aldaera bat eskeini dit Urionan beranduxeago.

EL CHINO



Bizkaian eta Gipuzkoan suertatu zen egoeraz luzaro mintzatu gara aurrerago euskal idazle klasiko batzuen testuak zirela eta. Horregatik, ez dut uste merezi duenik gehigo sakontzea. Edonola ere, beste lurralde guztietan bezala, hauek ere musikari herritarrek kontradantzak kaleratzen zituzten dantzaldietan. XIX. mendearen bukaeran P. Onraitia deituriko musikariaren kontradantza eta baltsak famatuak izan ziren. Teknikoki sailtasun handiko piezak biltzen zituen haren errepertorioak⁸⁸. Hau da txistulari honek jotzen zuen baltsa bitxia (ez bakarra, hala ere):

88. Txistulari aldiakariak Onraitaren doinu asko argitaratu ditu azken hamarkadeetan.

BAL TSA

The musical score for 'BAL TSA' is written in 3/4 time and consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are two repeat signs: one at the beginning of the first staff and another at the end of the seventh staff. The seventh staff includes first and second endings, with the first ending leading back to the beginning of the piece and the second ending concluding it. Several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) are present throughout the score.

Bizkaikoa zen Carlos Bergaretxe, Durangoko txistularia XIX. mendean, 1833an zehazki. R.M. Azkuek haren kontradantza bat eraman zuen kantutegira, izen horrekin gainera, txistulariaren transkripzio bilduma gordetzen zuen liburuxkatik aterata⁸⁹.

89. AZKUE, R.M. de, "Cancionero popular vasco", I. alea, 383-384 orr. (1. arg., 1921; berrarg. 1990).

CONTRADANZA (I) Bergaretxe (Durango, 1833)

Allegreto

The musical score is written in a single system with seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegreto'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The piece ends with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

Gipuzkoan, ospe handikoak izan ziren Agirretxe gaiteroak, Jose Mari eta Manuel, Errezilgoak. Diska bat grabatzeko gauza izan ziren. Leku askotara joan ziren jotzera, nolabait edo nerurri batean profesionalak baitziren. Haien katalogoan eskotixak, baltsak, polkak eta mazurkak ez ziren eskasak⁹⁰. Ondoko mazurka haien erreperториokoa da:

90. Gipuzkoako gaita eta gaiteroei buruz, J.M. Beltrane lan aberatsa argitaratu du Eusko Ikaskuntzako Folklore Saileko Koadernoetan: "Gipuzkoako dultzaina - La dultzaina en Gipuzkoa", 4. zb., 185-256 orr. (Donostia, 1990), zeinean Agirretxe anaez datu interesgarriak biltzen dituen, 219 or.

MAZURKA (Errezil)

The image shows a musical score for a Mazurka (Errezil) in 3/4 time. The score is written on seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff contains a repeat sign (double bar line with two dots) and a key signature change to one flat (B-flat). The subsequent staves continue the melody with various rhythmic patterns and rests. The final staff ends with a double bar line and repeat dots.

Aurreko hauek kontradantzaiz loturiko izen batzuk besterik ez dira. Askoz gehiago badaude. Genero hauek guztiek indar handiz hartu zuten Euskal Herriko zein beste leku askotako dantzaldien esparruan, kontradantzak XVII. mendearen hasieran, eta ondorengo beste aire europarrak geroxeago. Koreografiak hain ziren errazak, zailtasunik gabe dantza zitezkeen. Are gehiago oraingoz, polkak, baltsak, mazurkak eta abarrekoak koreografia sinplezko dantzak ziren. Azken batean, biraka aritzea zen bikoteari eskatutakoa.

Koreografiaz landa, musikan aztarna asko utzi dituzte genero hauen guztien doinuek. Hara joko dugu orain.

Kontradantza doinuak beste esparruetan

Kontradantzen koreografiak oso gustukoak izan ziren XVIII. eta XIX mendeetan Euskal Herria osoan. Antzinako egoera koreografikoarekin hausten zuten, lehen esan den bezala. Aldaketa sakona pairatzen ari zen gizartearentzat, beraz, egokiak ziren. Bikoteak, azkenez, garrantzia nabaria hartzen zuen, aurreiritzi moralen gainetik, edo horien aurka joaz. Gainera, zailtasun gabekoak izaten ziren.

Koreografiarekin, doinua ere asko laketzen zitzaien garaiko euskaldunei, mugetatik kanpo gertatzen zen bezala. Horrela, beste egoeretan erabiltzea egokia ikusi zen. Adibide batzuk behatuko ditugu hurrengo lerroarteetan.

Neguko jaiak

Nonbaiteko jaietan kontradantza doinuak erruz aurkitzen badira, berezko izaera koreografikoaz kanpo esan nahi dut, hori iparraldeko ihauterietan gertatzen da. Zuberoakoarenean, Parisen sortu eta modan egon ziren kontradantza doinuak aurkitzen dira⁹¹. Ondokoak adibe batzuk besterik ez dira.

Hain ezaguna den *Godalet-iantza* deiturikoan maskaradako dantzari-pertsonaia hobereenek joku koreografiko zaila egiten dute edalontziaren inguruan, horren gainean igoaz bukatzeko⁹².

91. J.M. Guilcher ikerlariak antzemateaz gain, jatorrizko kontradantzak zein diren bilatu du haren "La tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français" aipaturiko liburuan.

92. Zuberoako Altzürükü herrian egindako transkripzioa 1985eko urtarrilaren 27an.

GODALET-IANTZA (Altzürükü, 1985)

Doinua hau Frantziako *La dragonne* deituriko XVIII. mendeko kontradantzaren aldaera musikala da, 1729.tik ezaguna dena, baina, J.M. Guilcherrek esaten duenaren arabera, doinua XVII. mende erdian ezaguna zen, noiz baletean erabilia izan zen *Les dragons* izenez⁹³. Gainera, airearen berberaren beste aldaera hurbila Lapurdiko ihauterietan erabiltzen da, *Sinple* deituriko dantzan zehazki⁹⁴.

93. GUILCHER, J.M., "La tradition ...", 618-619 orr.

94. Uztaritzen egindako grabaketa 1999ko ihauterietan.

SINPLE (Uztaritz, 1999)

The musical score is written on five staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff contains a repeat sign with a first ending bracket. The third staff continues the melody with quarter and eighth notes. The fourth staff has a repeat sign with a first ending bracket. The fifth staff concludes with a double bar line and the instruction 'D.C.' above it.

Ondokoa *Xorrotzen kanta* deiturikoa da. Xorrotzek, hau da, jaunaren ezpata zorrotzu behar dutenek, ikusle guztien aurrean bertso batzuk abezteari heltzen diote ondoko doinuaz⁹⁵:

95. Altzürükün egindako transkripzioa 1985eko urtarrilaren 27an.

XORROTZEN KANTA (Altzürükü, 1985)

$\text{♩} = 72$

D.C. batzuetan, buk.

buk.

Doinu hau ere Frantzia XVIII. mendetik aurrera usadiokoa izan zen *La Rémoise* deituriko kontradantzaren aldaera da. Doinu hau ere, edo beste aldaera bat, garaiko antzerki lanetan erabilia izan zen⁹⁶.

Hauetaz gain, beste doinu asko, dirudienez bederen, XVIII. mendeko baletetik maskaradara igaro ziren, joku-dantzak direnak batez ere, zehazki kontradantzak izan gabe. Gainera, jatorrizko koreografiarekiko zerikusia izaten dute: *gabota*, *kauteren-iantza*, *bohaumien iantza*, eta beste batzuk.

Ondoko doinu multzoa Nafarroa Beherean zein Zuberoan aurkitzen dugu. Nafarroa Behereako aldaerak *Eskualdunak* du izena. Dirudienez, Fautin Benta-berrik sorturiko koregrafiaz hornitu zuen doinu ezagun hau 1929. urtearen inguruan⁹⁷:

96. GUILCHER, J.M., "La tradition ...", 636-637 orr.

97. Luzaiden egindako grabaketa 1997ko martxoaren 29an.

ESKUALDUNAK (Luzaide, 1997)

$\text{♩} = 100$

Airearen beraren beste aldaera Zuberoako maskaradan erabiltzen da, *Barrikada ihautzia* deiturikoan, eta beste bat lurralde berdineko pastoraletan, non *Bataia* izenez ezadutzen den.

Antza denez, XVIII. mendean kontradantza zen, *L'assaut*. Gainera, *Eskualdunak* dantzaren bigarren zatia beste kontradantzarena da, *V'là c'que c'est d'aller aux bois*⁹⁸.

Ondoko doinuak aldaera desberdinak aurkezten ditu Euskal Herriko leku hainbat lekutan. Zuberoako maskaradetan, esate baterako, *Kerestuen iantza* deiturikoan agertzen da⁹⁹:

98. GUILCHER, J.M., "La tradition ...", 477 or.

99. Altzürükün egindako grabaketa 1985eko urtarrilaren 27an.

KERESTUEN IANTZA (Altzürükü, 1985)

♩ = 92

1. 2.

D.C. batzuetan

Kasu honetan, *zamalzaina* atzeman ondoren, *kauterek* zikiratu behar dute. Pertsonaia hauek joku-dantza bat egiten dute doinu honen menpen.

Beste aldaera Gipuzkoako *Sorgin-dantza* da, hau da, ihauterietako koreografia bat. Azken kasu honetan, Bergara eta Antzuolan ezaguna zen mende hasierako ihauterietan, nondik Zarautzera eta Lasarte ondoko Ori auzora eraman egin zen¹⁰⁰.

100. Gipuzkoako Sorgin-dantzaz informazio zehatzagoa nahi bada, ikus G. Barandiaranen "Sorgin-dantza", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* aldizkarian, 365-396 orr. (1947), eta berriagoa dena G. Barandiaran, "Sorgin-dantza", *Dantzariak* aldizkarian, 47 zb., 31-48 orr. (Bilbo, 1990). Transkripzioa Lasarten egindako grabaketarena da, 1999ko ihauterietako igandean hain zuzen ere.

SORGIN-DANTZA (tartea) (Lasarte, 1999)



Euskal Herrian ihauterietako joku-dantza izanik, Europaka beste leku askotan ezaguna da, antzeko izaeraz ere. Dakigunaren arabera, nahiz eta jatorria ezezaguna izan, kontradantza izan zen iraganean. Parisen, esate baterako, *La fricassée* izena hartu zuen jolas koreografiko kidetsuak XVIII. mendearen bukaeran¹⁰¹.

Beste aldetik, Nafarroa Behereako ihauterietako programa koreografikoaren martxetan kontradantza doinuak arruntak dira, nahiz eta kasu gehienetan ezi-nezkoa den zehazki jatorrizko eredia mugatzea¹⁰²:

101. GUILCHER, J.M., "La tradition ...", 386-388 orr.

102. Luzaiden egindako grabaketa 1997ko martxoaren 29an.

MARTXA (I) (Luzaide, 1997)

$\text{♩} = 112$

1. Fin

2.

MARTXA (II) (Luzaide, 1997)

♩ = 112

Fin

1.

2. D.C.

Lapurdi et Nafarroa Behereako Gorpuzti eguna

Bi lurralde hauetan, baina batez here azkenean, Gorpuzti eguna dela eta jarraigo armatuak antolatzen dira, prozesioan parte hartzen dutenak. Taldeak *la garde nationale* hartzen du izen. Erritoetan martxak erabiltzen dira taldea non-baitetik bestera higitzen denean. Gainera, elizan sartzeko eta atzeratzeko, esate baterako, edota eliza barruan egiten diren bandera-jokuetan, eskotixak jotzen dituzte musikariek, banda txiki batek, dantzak garatzeko. Hona hemen adibide eder batzuk¹⁰³:

103. Nafarroa Behereakoa Bidarrai herrian egindako grabaketa 1980ko ekainaren 8an.

ESKOTIX (Nafarroa Beherea, 1980)

♩ = 160

D.C. batzuetan

ESKOTIX (Nafarroa Beherea, 1980)

$\text{♩} = 160$

D.C. batzuetan

Euskal Herriko musika militarra

XVIII. mendetik aurrera kontradantzak onartuak izan ziren Europako musika militarrean. Jokaera berdinari jarraitu zitzaion XIX.ean. Aurreko doinu asko, zaharregiak gudaroste modernoentzat, baztertuak izan ziren, eta kontradantzari atea zabal-zabalik utzi zitzaion. Modan egon ziren kontradantza askoren doinuak aretoetatik kasernetara igaro ziren, eta horrela iraun dute. Bestalde, aurrekoa egia bada, alderantzizko bidaia suertatu zenik ez da gezurra, hau da, kontradantza, eta geroago polka, eskotix eta abarren doinuak giro militarrean sortu ziren, nondik dantza aretoetara iritsi ziren. Dantzarako musika moderno eta egokia zenez, koreografiatu eta dantza bikoteei eskaini zitzaion.

Aurrekoa Europa osoan gertatu zela egiaztatzea daiteke. Frantzian, esate baterako, I. Inperioko Napoleonen gudarosteetan ia bakarrik horrelako doinuak erabiltzen ziren martxa militarren moduan. Beranduago, eskotixak oso egokitzat emanda, polkak bezala, horrelakoek aurreko aireak baztertu zituzten. Nafarroa Beherea eta Lapurdiko Besta Berrin igartzen diren doinuak dantzatutako eskotixak zein musika militarra izan dira. Egitura militarra duen jaiarentzat aire egokienak, hain zuzen ere, horietatik dira.

Eta hegoaldeko lurraldeetan, antzekoa gertatu al zen? Iraun duten arma alardeen doinuek baietz zuzena luzatzen digute. Ez dira asko antzinatik egun arte iritsi diren arma alardeak Euskal Herrian. Hala eta guztiz ere, artiboek iragan oparaoaren ideia zehatza ematen dute. Errito militar horien protokoloa interesgarria bada, ez da arreta gutxiagokoa haien musika aztertzea. Hala martxak nola beste motatako doinuak, zalantzarik gabe, kontradantzak edo ondorengoak dira, non polkak eta eskotixak, agian, kopuru handienekoak diren.

Lehen aipatu den bezala, zaila da erabakitzea, doinu bakoitzaren arabera, zein izan zen hasierako egoera, dantza doinua alardeetara igaro, hala musika militarra aretoetara. Ziurraski, bietariko eragina biltzen da doinu bakoitzean. Edozein kasutan, hona hemen adibide batzuk.

Ondoko transkripzioa Irungo Alardearen *Fagina* deiturikoa da. Hiru tarte musikal biltzen ditu. Bigarrenak kutsu militar topikoa ematen du. Haren inguruan aritzen diren beste biak, lehenengo eta bigarrena, eskotix bat osatzen dute. Tarte-koak, besteei segituz, egitura hautsi ordez doinuari jarraipena ematen dio¹⁰⁴.

FAGINA (Irun, 1998)

♩ = 100

A. tik, eta buk.
buk.

104. Irunen egindako grabaketa 1998ko ekainaren 30an.

Hurrengoa ere Irungoa da, eta haren mami musikalaren arabera polka da. *Elizatik igoera* (*Subida de la iglesia*) izenez ezagutzen da hirian. Bi tarte musikalki metatzen ditu. Lehenengoa, ezaguna da beste zenbait lekutan. Gazteizen, *San Prudentzio Erretreta* delakoaren tarte da. Gainera, Donostian Sarriegik moldatu zuen haren *Retreta* edo *Pasodoble primero de tambores* delako ihauterietako pieza ezaguna osatzeko¹⁰⁵.

ELIZATIK IGOERA (SUBIDA DE LA IGLESIA) (Irun, 1998)

♩ = 108

A.

1. 2.

A.tik, eta buk.

buk.

Orain ekarriko dena, *Kanpamendua* (*Campamento del Alarde*) deiturikoa, Hondarribiakoa da. Itas bazterreko herri horretan osatzen den alardea Polka, eskotix eta martxaz osatuta dago. Ondorengoa danborrada bandak jotzen du herriko arma-enparantzara gudarostea iristen denean. Edonola ere, Hondarribiko Alardean badaude beste kontradantza eta polka doinuak, *Irailaren Zortzia* (Ocho de Septiembre), deituriko, alegia, polka ederra da.

105. Azken urte hauetan Irungo Anaka konpaniak iraganean jotzeko erari heldu nahi izan dio. Hori dela eta, nahiago izan dut Anaka konpaniaren transkripzioa hona ekartzea. Partitura esanguratsu hau Jose Mari Iraztozari ezker lortu dut, konpania horren musika arduraduna, musikaria bera.

KANPAMENDUA (CAMPAMENTO) (Hondarribia, 1999)

$\text{♩} = 104$

D.C.

Biribilketak

Karrika-dantza, kalejira edo biribilketaz aritzen garena kontradantza doinuak aurkitzen ditugu. Gaur egun biribilketaz hartzen ditugun doinu asko bikote dantza hauetarikoak izan dira. Azterketa musikal sakonak, kasu askotan bederen, izaera horren alde jotzen du. Beste kasu askotan, aldiz, ezin da egiaztapen zehatza lortzea, kalejira eta kontradantzen arteko fluxuak eremua amankomuna ireki baitu, non denetarik metatzen den, eta zeinean ezaugarriek bat egiten duten. Horrexegatik, adibide argi batzuk eskaintzen dira atal honetan, anbiguotasunak baztertuz.

Ondoko adibidea Onraita txistulariak jotzen zuen pieza da. Osa hedatuta dago oraingoz gaur egungo txistularien artean, eta biribilketaren antzera eman ohi da. Musikalki 6/8ko kontradantza doinua dela oharzen da erraz.

BIRIBILKETA (Onraitaren errepertorioa) (XIX. bukaera)

$\text{♩} = 108$

A

1. 2.

1. 2.

Desde A

Fin

Beste transkripzio hauek Nafarroako Auritz herrikoak dira, Almandotzeko Jose Angel Dorremotz txistulariak jotzen zituenak XX. mendearen hasieran. J.A. Donostiak bildu zituen, ohar interesgarri batzuekin lagundurik. Batez ere interesatzen zaizkigunak *Karrika-soñuak* deiturikoak dira, biribiletak hain zuzen ere, transkripzioei laguntzen dieten oharren arabera. Halako 8 kalejira dira. Horieta-riko gehienetan dagozkigun bikote dantzen ezaugarri musikal zehatzak igartzen dira, kontradantzenak zein polka edo eskotixenak. Hona hemen adibide gutxi batzuk¹⁰⁶:

KARRIKA-DANTZA (Auritz, 1900)

The musical notation is presented in four staves, all using a treble clef and a 6/8 time signature. The first staff contains the first four measures, with trills above the second and fifth measures. The second staff contains the next four measures, ending with a double bar line and repeat dots. The third staff contains the next four measures, with a trill above the second measure. The fourth staff contains the final four measures, ending with a double bar line and repeat dots.

106. Donostia, "Cancionero Vasco", IV alea, 2065-2087 orr.

KARRIKA-SOÑU (Auritz, 1900)

The image displays a musical score for the piece "KARRIKA-SOÑU" (Auritz, 1900). The score is written in a single system with six staves, all using a treble clef and a 2/4 time signature. The first two staves begin with a trill (tr) over the first note of each measure. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

KARRIKA-SOÑU (Auritz, 1900)

Musical score for KARRIKA-SOÑU (Auritz, 1900). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff contains a triplet of eighth notes. The fourth staff contains a triplet of eighth notes. The fifth staff contains a triplet of eighth notes and ends with a double bar line.

KARRIKA-SOÑU (Auritz, 1900)

Musical score for KARRIKA-SOÑU (Auritz, 1900). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff contains a triplet of eighth notes. The fourth staff contains a triplet of eighth notes and ends with a double bar line.

Ahantzia

Dantzaren bilakaera gizartearena da, hain zuzen. Gizarteak aldaketak jasaten dituenean, kulturak ere bai, eta ondorioa dantzaraino iristen da, azken buruan giza taldearen kulturaren aspektu bat delako. Ez dira nolana hikoak azken mendeetan gizarte europarrak pairatu dituen aldaketak, egiturazkoak zein itxurazkoak izan baitira.

Hitz gutxitan laburbilduz, dantzak jarraituriko bidea azken mendeotan talde dantza izatetik abiatu eta dantzari bakartiaren mugimenduetara joan da. Bidaia horretan, bikotea izan da geltoki bat.

Oraingoz Errenazimentuan, eskuarki dantza europarrak taldean oinarritzen ziren: gizonen taldean, emakumeenean, edota bikoteez osaturiko talde handiagoetan ere, oro har soka-dantza edo branleetan gertatzen zen erara, hau da, bikoteek katea osatzen zuten, taldeak elkarri lotzen zion. Hauetaz gain, beste egiturazko koreografia batzuk egon zitezkeen, zeinetan dantzariak trebetasunak bakarki erakutsi nahi zituen, joku-dantzak, edo bikote bakartien zenbait koreografia. Baina, nagusitasuna taldean bertan zegoen.

Garai hartan taldearekiko bikotearen askatasunerako bidea sendotu zen. Gorte giroetan, esate baterako, hausturako joera antzematen zen, joera, nahia eta beharra. Baina, bitartean herriak antzinako egiturei heltzen zion. Oztopo morolak, erlijiosoak, ez zeuden faltan egonkortasun horretan. Beranduago, XVIII. mendetik aurrera, gizarte europarrak ezagutu zituen egitura ekonomikozko aldaketek, iraultza frantsesak, erlijioarekiko loturen aurkakotasunak, funtsezko zerbait aldatzen ari zela erakusten dute. Gizakiaren pentsamoldeak bide berriak ikertu nahi zituen.

Aldaketa erritmoak ez ziren berdinak izan lurralde guztietan, egoerak ere ez baitziren berdinak han eta hemen. Baina beharrak, bai, oro har. Gauzak horrela, kontradantzak biziki sartu ziren panorama koreografikoan. Hain bizirik, aurreko usadio gehienak gaingituak eta baztertuak suertatu ziren. Orain, bikote taldeak ez zuen elkar lotzen. Bikote bakoitzak maila zehatzeko askatasuna lortzen zuen. Baina, hala ere, ez askatasun osoa, dantza ondoko eta aurreko bikoteekin gartzan zela eta. Bikotea, berez, nahian bereizten zen. Bitartean, bikoteko partaideen lotura intimoa une batzuetara murrizten zen, ez zuen irauten dantza osoan. Baldintza moralak, batez ere inguru herritarrean, bultzaka aritzen ziren elizetako pulpituetatik.

Laister, beste urratsa eman behar zen, eta hori XIX. mende erdian, gutxi gora behera, gertatu zen. Bikoteak askatasun osoa nahi zuen. Horrela, besteekin loturak hautsi, eta independenteki biraka hasi zen. Garatu behar zuen koreografiak ez zuen inolako beharrik besteekin. Horrela, polkak, baltsak, eskotixak, eta abarreko bitako dantzak bideratu ziren, non, orain bai, bikoteak askatasun osoa lortzeaz gain, bikoteko partaideek intimoki elkartzen zuten dantza osoan, benetan barnean itxita, inongo harremanik gabe ondokoekin.

Mami koreografikoak ere aldaketak jasan zituen, zailtasunetik erraztasunera. Dantza taldean oinarritzen zenean, dantza denon emaitza zen. Gizon, emakume edota bikote guztiek beren aleak metatzen zituzten talde osoaren izaeran. Kontradantzekin, fruitu koreografikoa bi edo lau bikotetan hedatzen zen. Ondorengo aireetan, ordea, koreografiako bikote bakartiaren ondorio zen.

Hasieran, independentziaren bidaiak baliabide gutxi behar zuen. Bikotea biraka aritzen zen. Besterik, ez. Monotonia hausteko asmoz, laster, XIX. mendearen bukaeran eta batez ere XXaren hasieran, beste erritmoak plazaratu ziren, amerikarrak bereziki, eta ez europearrak aurreko mendeetan gertatu zen bezala: habanera, tangoak ...

XX. mendean beste urrats garrantzitsu bat eman zen: bikoteko partaideak askatu ziren. Aurrez aurre dantza eginez, kontaktu fisikoa gainditu zen. Baina, sorturiko koreografiak oraingo mugimendu zehatzak eskatzen zizkion bikoteko biei. Azkenez, bukaerako hamarkadetan, muga guztiak gainditu dira, nolabait esaterren. Bikoteko partaideak aurrez aurre dantza egiten dute, heldu gabe, eta mugimenduak libreak dira, airearen arabera eta gorputza erritmoaren bulzadaz lagatuta.

Azken urteotako joera garbia da: ez da beharrezkoa bikotea dantzatzeko. Dantzariak soiltasunez egin dezake dantza, zeharo lagatuta doinuaren erritmoan.

Talde mota desberdinetatik dantzari bakartira iritsi da. Soziologoek dioten bezala, gizarteak berak eginiko bidaia da, giza mailatik indibiduoraino.

Bidaia honetan kontradantzek haien lekua bete zuten une batean, une luzean. Baina, gizartea aldatzen joaten zen heinean eta horren arabera, eredu koreografikoa bezalakoa ere, gaindituta suertatu zen. Usadioan egon ziren bitartean, aurreko guztiarekin hautsi zen, edozein mailatan. Haustura horiek ez ziren izan dohainik mendebaldeko gizartean. Nabariena, zalantzarik gabe, gudak izan ziren. Antzinako egiturak eta modernoek ezin zuten elkarrekin bizi. Beraz, odolez ordaindu zen bidaia-txartela, han eta hemen.

Ondokoek ere, polkek, habanerek, baltsek, beren papera bete dute eta gaintuak izan dira, oraingoak ere gaintuak izan daitezkeen bezala, gizartea aldatzen den neurrian berean. Bitartean, museoko piezak nonbait gelditzen dira, mendiko herri txiki hartan, hiri honetako jai horretan, eta batez ere norberaren irudimenean.

BIBLIOGRAFIA

Testuan erabilitako baliabide bibliografikoak

ALBENIZ, P., "Gitanada de los jóvenes de San Sebastian el Carnaval del año 1827. Compuesto por el Maestro Albeniz". J.A. Donostiak 1934an egindako kopia Lekarotzen.

Quijera, J.A.: Bikote-dantzak XVIII. eta XIX. mendeetan Euskal Herrian: kontradantzak eta...

AZKUE, R.M. de, "Cancionero popular vasco", bi ale (1. arg., 1921; berrarg. 1990).

ARZAMENA, J. de, eta GARBIZU, T., "Donostiako kantu zarrak-Viejas canciones donostiarras" (Donostia, 1970).

Asociación Cultural la Gaita, "Repertorio de obras inéditas para dulzaina de Jesús Martínez", I (Bilbo, 1981) eta II (Gazteiz, 1984).

BAGÜES, J., "Catálogo del antiguo archivo musical del santuario de Aranzazu" (Donostia, 1979).

BARANDIARAN, G., "Sorgin-dantza", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* aldizkarian, 365-396 orr. (1947).

BARANDIARAN, G., "Sorgin-dantza", *Dantzariak* aldizkarian, 47 zb., 31-48 orr. (Bilbo, 1990).

BELTRAN, J.M., "Gipuzkoako dultzaina-La dultzaina en Gipuzkoa", *Eusko Ikaskuntzako Folklore Saileko Koadernoak*, 4. zb., 185-256 orr. (Donostia, 1990).

CONTÉ, P., "Danses anciennes de cour et de théâtre en France" (Paris, 1974).

"Diccionario Harvard de música" (Madrid, 1997).

DIAZ PEÑALBA, T., "Legado musical de Julián Romano", *Eusko Ikaskuntzako Folklore Saileko Koadernoak* aldizkarian, 2. alea (Donostia, 1989).

ECHEGARAY, J.V. de, "Festara. Bere bertso guztien bilduma" (biltzailea, A. Zavala, Donostia, 1964).

GUILCHER, J.M., "La contredanse et les renouvellements de la danse française" (Paris, 1963).

G.V. y E. "Diversiones de sociedad, que comprende la descripción de todos los bailes de cuadro, los juegos de prendas y sentencias que deben dictarse y además los juegos de manos mas bonitos, sin necesidad de tener ningún aparato" (Madril, 1892).

HÉRELLE, G., "Les mascarades souletines", *R.I.E.V.*, VIII alea, 368-385 orr. (1922), eta XIV alea, 159-190 orr. (1923).

IZTUETA, J.I., "Viejas danzas de Guipúzcoa - Gipuzkoa'ko dantza gogoangarriak", "1ª edición bilingüe, hecha con arreglo a la segunda euskérica aparecida en Tolosa el año 1895". Lehenengo argitalpena 1824koa da (Bilbo, 1968).

KERPELES, M. eta SCHOFIELD, K., "100 english folk dance airs" (Londres, 1951).

LARRAMENDI, M., "Corografía o descripción general de la muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa", 1754an idatzita (Donostia, 1969).

MICHELENA, L., "Diccionario general vasco-Orotariko euskal hiztegia" (Bilbo, 1992).

PAULA Y MADRAZO, F. de, "Una expedición á Guipuzcoa en el verano de 1849" (Madril, 1849).

QUATREFAGES, A. de, "Souvenirs d'un naturaliste" (Paris, 1854).

QUIJERA, J.A., "Notas sobre las contradanzas en La Rioja", Revista de Folklore aldizkarian, 12.1 alea, 87-91 orr. (Valladolid, 1992).

QUIJERA, J.A., "Sistematika euskal folklore koreografikoan", Eusko Ikaskuntzako Folklore Saileko Koadernoak aldizkariak,

RIEZU, J.; BELTRÁN, J.M.; ZUDAIRE, C., "Cancionero vasco. P. Donostia", IX. libkia: "IV. Danzas", 1604-1642 orr. (Donostia, 1994).

RIPPON, H., "English folk dance" (Aylesbury, 1981).

SACHS, C., "Histoire de la danse" (Paris, 1938).

SAGASETA, M.A., "Danzas de Valcarlos", 131-138 orr. (Iruñea, 1977).

Santa Teresa, Frai Bartolome de, "Euskal errietako olgueeta ta dantzeen neurrizco-gatzopunduba", 1816.an argitaratua (berrarg., Bilbo, 1987).

ZAMACOLA E IZA, J.A., "Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currucatos, pirracas y madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas por sí solos o con sillas de su casa" (Madril, 1976).

Egunkari eta aldizkariak

El Urumea (1879-1885).

La Semana (1883-1884).

Diario de San Sebastián (1874-1875).

El Eco de San Sebastián (1883).

Bibliografía lagungarria

"Atlas de música", 1. eta 2. aleak (11. arg., Madril, 1998).

MARTÍN GAITE, C., "Usos amorosos del dieciocho en España" (5. arg., Bartzelona, 1994).

SADA, J.M., "Carnavales donostiarras" (Iruñea, 1991).

SALAZAR, A., "La música en la sociedad europea", "II. Hasta fines del siglo XVIII" eta "III. El siglo XIX" (Madril, 1984).