

Euskal Folklore-Ikerketa musikalaren hasierak



Karlos **Sánchez Ekiza***

Egileak begirada bat ematen die euskal folklore-ikerketa musikalaren hasierei, bere ustez hiru ikertzaile nagusiengan zentratzen: Francisco de Gascue, Resurrección María de Azkue eta aita Donostia hain zuzen. Hiru egile hauen obrak konparatzen dira eta gaur eguneko ikuspegitik haien argiak eta itzalak saiatzeko dira adierazten duela gutxiko ikerketa batzuen laguntzaz.

Giltza-Hitzak: Euskal folklore-ikerketa. Etnomusicología. Folklore musikala. Gascue, Francisco de. Azkue, Resurrección María de. Donostia, Aita.

El autor enfoca su mirada en los inicios de la investigación musical del folclore vasco, centrándose en los tres investigadores que considera principales: Francisco de Gascue, Resurrección María de Azkue y el padre Donostia. Se comparan las obras de estos tres autores intentando expresar sus luces y sombras desde el punto de vista actual, con la ayuda de investigaciones recientes.

Palabras Clave: Investigación del folklore vasco. Etnomusicología. Folclore musical. Gascue, Francisco de. Azkue, Resurrección María de. Donostia, Padre.

L'auteur se centre sur les débuts de la recherche musicale du folklore basque et notamment sur les trois chercheurs qu'il considère les plus importants : Francisco de Gascue, Resurrección María de Azkue et le Père Donostia. Il compare les travaux de ces trois auteurs, en mettant en relief leurs lumières et leurs ombres, sous un point de vue actuel et à l'aide de recherches récentes.

Mots Clé : Recherche dans le domaine du folklore basque. Ethnomusicologie. Folklore musical. Gascue, Francisco de. Azkue, Resurrección María de. Donostia, Père.

* UPV / EHU. Letren Fakultatea, Artearen Historia eta Musika Departamentua. Unibertsitateko Ibilbidea, 5. 01006 Gasteiz. karlos.sanchezekiza@ehu.es.

SARRERA

Euskal Herrian Folklore eta Etnografia-Ikerketa, atzo, gaur eta bihar izeneko jardunaldi batzuetan ezinbestekoa da ikerketa musikolari begirada bat ematea. Beste arloetan gertatzen den bezala, musikan ere *aita sortzaile* batzuk baditugu, gaia eta disziplinaren oinarrizko ezagutzak ezartzeaz gain, dimentsio ia mitikoa hartu dituztenak. Neurri batean beste disziplina batzuetan, Filologia kasu, esan baldin badaiteke hasiera hauek ez direla hain eraginkorrak izan, agian gure kasuan, tradizioa eta iragana orokorrean hain garrantzitsuak izanik, badirudi pertsona batzuk ukaezinak direla. Azken urteotan, hala ere, lan batzuk sortu dira beste irizipide garaikideagoekin eginda, eta kasu batzuetan oinarri eta emaitza aski kritikoeekin gainera¹. Beraz, uste dut merezi duela, Folklore eta Etnografia-ikerketari buruz hausnarketa egiteko momentuan, lehen ikerketa musikolari buruzko berrikustea ere egitea. Hau da orrialde hauetan saiatuko naizena, hain zuzen, ene ustez euskal hiru adierazle nagusiak ikusiz: Francisco de Gascue, Resurrección María de Azkue eta Aita Donostia.

Batek baino gehiagok pentsatuko du zergatik ez sartu talde horretan lehen figura eztabaidaezina, Juan Ignacio de Iztueta eta bere *Gipuzkoako dantzak*. Baina ene ustez bere papera aski ezberdina zen: batetik beste egilek baino ia mende bat lehenago argitaratu zuelako bere obra. Beraz, beste garai batean, beste egoza batean, eta, bereziki une honetan egin nahi dugunari begira, beste ingurugiro metodologikoaren emaitza da, XVIII. mendeko ideia ilustratuena hain zuzen (Sánchez Ekiza, 1999). Bestetik, nire iritziz liburu hori ez da ikerketa zentzu hertsian, testigantza baizik. Testigantza interesatua eta oso partziala, jakina, baina testigantza azken finean. Antzeko zerbait esan daiteke XIX. mendean argitaraturiko beste kantutegiei buruz: orokorrean, kanta bilketak dira teorizazio handirik eta sistematizazio zientifiko handirik gabe, musikari dagokionez gutxienez. Zentzu horretan, ziur aski euskal eremuan horrelako lehen lanak Charles Bordesena dira, agian Azkuek abiapuntutzat hartu zituenak. XX. mendearekin batera, beraz, esan dezakegu euskal tradiziozko musikari buruzko ikerketa sortzen dela.

1. GASCUE, ARBASO AHAZTUA

Hiru figura hauetatik, euskal Olinpon ez dagoen bakarra Francisco de Gascue (1848-1920) injenieri donostiarra dugu. Bai, injenieria eta ez ikerlari profesionala edo musikologoa. Bere hitzetan, *dilettante* bat, Euskal Herrian araua eta ez salboespena izango den bezala. Hala ere, idatzi ugari argitaratu zituen gure egileak, injeniaritzarekin lotuta batzuk, baina beste eremu batzuetakoak ere idatzi zituen, hala nola kontzertu ekonomikoaz edota Euskal Herriko autonomiaren aldekoak. Musikari buruz ere idatzi zituen beste artikulu batzuk, baina guri une honetan interesatzen zaizkigunak hasi ziren 1906an, aski berandu beraz, hitzaldi batzuekin, gero *La música popular vascongada* izenaren pean argitaratu zituenak. Bere

1. Hona hemen ene ustez garrantzitsuenak: Ibarretxe Txakartegi (1994, 1996a eta 1996b), García Pérez (1996), Ansorena Miranda (1999 eta 2008), Iñaki Bazán eta Maite Garamendi (2003) lan kolektiboa eta Rodríguez Suso (2008).

ideiak zabaldu zituen bereziki 1913an RIEV aldizkarian artikuluko oso zabal batean, eta agertzen dira bereziki hil ondoko liburu batean, *Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco*, 1920an argitaraturik Arturo Campiónen hitzaurre batekin.

Laburbilduz, euskal musikaren jatorria zelta zela adierazi zuen, eta hortan datza, jakina, euskal Olinpoan ez egoteko arrazoi nagusia. Ideia pintoreskoa badi-rudi ere, eta hasiera batean oso modu subjektibo batean planteaturik gainean –doinuen arteko antzan oinarritu zen, erritmoa, konpasa eta tonua ahaztuz– ideia hauek denbora pasa ahala kutsu zientifikoagoa hartu zuten² berak deitzen zituen *osatu gabeko eskalak* kontuan hartu zituenenak: eskala pentafonoa eta hexafonoa (Gascue 1920). Beti partituretan oinarriturik, eskala horiek erabiltzen zituzten doinuen kopurua konparatu zuen kantutegi batzuetan hiru taldetan sailkatuz: batetik, Hebridak, Eskozia eta Irlanda, kopurua handiena zutenak; bigarren talde bat herri eskandinaviarrek osatzen zuten, ertainekoa alde honetatik, eta hirugarren batean Man irla, Britainia eta Gales, eskala hauek gutxien erabiltzen zituztenak hain zuzen. Gascueren ustez, euskal bilduma batzuetan bilatu ondoren, euskal doinu pentafono eta hexafonoaren kopurua oso txikia izan zen, eta honek lotzen zituen euskal kantak hirugarren taldekoekin, hots, Man irla, Britainia eta Galesekoekin.

Agian interesgarriagoak izan ziren, gutxienez niretako, danbolinteroen koaderno azterketa, dudarik gabe oso aberatsa den iturria, gaur egun ere oso gutxitan erabilia baina ezinbestekoa ene ustez XIX. mendearen amaierako eta XX. mendearen hasierako euskal musika ezagutzeko. Bere hil osteko liburuaren hogeita hamar baino gehiago orrialdetan agertzen da analisi hori, Gipuzkoa, Bizkaia eta Arabako hogeita hamar hiri eta herri ezberdinetatik ateratako koaderno-
ei buruz. Analisi horretan ere metodo zientifikoak erabili zituen koadernoak data-
tzeko, hala nola pentagramen egitura (eskuz ala makinaz eginda), lumaren
egitura (hegaztiena ala altzairuzkoa, bere eskolako oraitzapenen ustez Donostian
1858an gutxi gorabehera sarturik), baita habaneraren presentzia, urte horietan
ere Euskal Herria helduta bere aburuz.

Beste gauza bat ere tokatu zitzaion lehen aldiz esatea: une horretan, ziur aski Iparragirren eraginagatik, zortzikoa zen euskal musikaren ikono zalantzezina eta horrela hartzen zen bai Euskal Herrian bai Euskal Herritik kanpo. Bere ustez, gehiegikeria zen hori: zortzikoa ez zen hain ugaria tradiziozko erreperitorioan eta gainera, bere ustez, 6/8ko konpaseko gainbehera besterik ez zen. Argi dago kasu honetan bere iritzi eta argudio guztiak ez zirela hain *zientifikoak* izan. Bere lehen izkribuetan, adibidez, defendatu zuen horren jatorria zuzendariaren batuta zela, eusten zuen besoaren nekeaz, igo baino azkarrago jeisten baitzuen. Hori zela eta, konpaseko bigarren erdialdea motzagoa zen lehena baino, eta sei kortxea bost bihurtu ziren. Halere, kontrako argudioak entzun ondoren, utzi zion teoria horri, baina ez ideia berari. Horretarako bi arrazoietan oinarritu zen. Batetik zortzikoa-

2. Agian bere injeniaritzan formakuntzagatik, halere, ideia subjektibo hauek zientzia esperimentaletan egiten den bezala, oso modu *gogor*ean, zenbakiak eta portzentaien bidez adierazten dira. Adibidez, antza horien arabera, euskal kanten antza % 58koa zen Britainakoekin, % 33koa Man irlakoekin, % 25koa Galesekoekin, % 19koa Norvegia eta Suediakoekin, %5ekoa Frantzia eta Ingalaterrakoekin, % 4koa Alemaniakoekin, % 3koa Eskoziakoekin eta % 0koa Irlanda eta Espainiakoekin.

ren idazkera zaharra –danbolinteroen koadernoetan ikusten zen bezala– 6/8a, eta ez 5/8a zen. Bestetik, bere ustez Natura simetrikoa izanik, gauza simetrikoak asimetrikoak baino *naturalagoak* eta *zaharragoak* ziren, eta horregatik zortzikoaren asimetria derrigrez aski modernoa zen.

Gascueren figurak, jakina, ez du, lehen esan dugun bezala, Azkuek edo Donostiak duen garrantzia euskal imaginarioan. Ez zuen kantutegi monumentalik uzten eta gainera euskal musikaren jatorria kanpoan bilatzeak arazo handiak sortu behar zizkion, eta horrela, adibidez, Eusko Ikaskuntzaren Oñatin egindako 1918ko kongresuan bere tesiak defendatzeko ez ziotela mintza hartzen uzten adierazi zuen (1920:5-6). Bere kontra, jakina, euskal *intelligentsia* ia osoa jarri zen, baina, gutxienez dakigun neurrian, tonu begirunetsuan beti. Tonu bera hartu zuen Gascuek ere, nahiz eta bere tesiak hil arte mantendu. Ene ustez, hala ere, inolako dudarik gabe esan dezakegu euskal musika tradizionalari buruzko ikerketaren arbasoa zen.

Bukatzeko, hala ere, bere teoria *inplizitoaren* (Pelinski, 2007) bi aspektu komeni dute azpimarratzea bere pentsamenduan: bi premisa moderno, ilustraturik ez esatearren. Batetik, gauza sinpleak zaharragoak direla konplexuak baino: horregatik *bukatu gabeko eskalak*, adibidez, zaharragoak ziren eskala diatonikoa baino. Beraz, iragan horretan ezartzen ahal ziren antzekotasunak eta senidetasunak gaur egun baino askoz ere hobeki. Bestea aipatu dugu jadanik: simetria sinpleagoa zen asimetria baino, eta horregatik zaharragoa zen. Eta, jakina, gauza zaharragoak askoz ere interesgarriagoak ziren berriak baino.

2. RESURRECCIÓN MARÍA DE AZKUE, EUSKAL KULTURAREN ERRALDOIA

2.1. Kantutegia

Izan ere, Resurrección María de Azkue lekeitiarraren (1864-1951) figura euskal aldare kulturallean dago, eta eskubide osoz. 1888tik Euskara katedraduna Bizkaiko institutuan, oso gazte hasi zen bere euskal musika herrikoian interesa adierazten. 1901ean, Bilboko *Centro Vascon* emandako hitzaldiak, oso gaztea zen arren, famatu egin zuen gai honetaz aditu gisa, eta bere kantutegiak bakarrik balio izango luke bizitza oso bat justifikatzeko (Sánchez Ekiza, 2003): mila abesti baino gehiago agertzen dira argitaraturiko bertsoian, guztiak bere gastelaniazko itzulpenekin, batzuetan bertsoetan, eta berak sorturiko material ugariarekin osatu edota zuzendurik beti zegokion euskalkia erabiliz gainera. Gai honetari buruz obra teorikoa hain eskasa izatea –ia ia bi hitzaldi (Azkue, 1901 eta 1919b), hori bai argitalpen eta bertso ezberdinetan– bakarrik uler daiteke beste alde batzuetan ere –hala nola Filologian edo Etnografian– tamaina berako monumentuak sortu zituela kontuan hartuta: *Hiztegia* eta *Euskalerrriaren Yakintza* hain zuten. Hori bere lan musikal *serioagoak* aipatu gabe: nahiz eta formakuntza musikal akademikorik inoiz ez jaso, bi opera, sei zarzuela eta beste obra batzuk konposatu zituen. Orokorrean, beraz, bere lana arlo honetan aski gazte egin zuen, eta kantutegiaren argitalpenaren ondoren, hots, 1925etik aurrera, ez zuen lan espezifikorik egin musika herrikoiaz, *Euskalerrriaren Yakintzan* agertzen diren adibide bakanak izan ezik.

Kantutegiaren istorioa ezaguna da. 1912an euskal lau aldundiek kantutegi lehiaketa bat antolatu zuten. Bi lan besterik ez ziren aurkeztu: Aita Donostiarena eta irabazi zuena, Resurrección María de Azkuerena. Azken honetako alde zientifikoa azpimarratzekoa da. Garaian askotan gertatzen ez den bezala, ikustekoa da bere kezka jatorrizko abestiaren fideltasuna mantentzeko. Horrelako kantutegi askotan kantaria aipatzen ez bada, kasu, Azkuek beti ematen ditu *kolaboratzaile* –izen begirunetsu hori erabiltzen baitu– guztien izenak eta bakoitzaren herria. Are gehiago, eta hau bitxiagoa da momentu honetan, abesti beraren bertsio ezberdinak ere jaso egin zituen, hala nola *Aldapeko* ezaguna, hamasei bertsio ezberdinetan jaso zuena. Askotan gainera, *Cancionero popularrean* gutxienez, doinuak soilik agertzen dira, pianoaren akonpainamendurik gabe.

Azkue, gainera, musika herrikoiak ez zituela musika akademikoaren arauak errespetatu behar ere konturatu zen. Eta hori bai tonalitaeari eta modalitateari dagokionez, bai erritmoari begira. Lehenagoko beste egile gehienek ez bezala, euskal musika tradizionalaren malgotasun erritmikoaz konturatu zen, eta saiatu zen konpas aldaketa ugarien bidez adierazten. Esana dago, alde honetatik ere, lekeitarraren ahalmena behin bakarrik entzundako doinuak idazteko ahalmena ikaragarria zela. Eta zentzu horretan hitzak ere entzun zituen moduan idazteko joera, euskalkia eta ia gai guztiak sarturik oso interesgarria da.

Grina zientifiko hau da oso garden uzten duena egilearen eskua non egoten den aldi oro. Fideltasun horrek ez baitu esan nahi materialak jaso izan diren moduan agertzen direla *Kantutegian*. Garaian espero izatekoa denez, purismoa da araua, eta horren adierazle polita izan daiteke Erronkarin egin zuena, non jotzen ugaritasuna aipatu ondoren, “quizás la razón del pequeño número de canciones vascas que ha podido recoger uno en este valle” (1919a, t.I, p. 217), horietako hitz batzuk, jatorrizko *uskaraz*, gainera, sartzen ditu, baina, zalantza anitz ondoren, beraien musika bakarra (148 zk.), guretako jota baino, trikitixaren kopla gehiago dirudiena. Kasu batzuetan, adibide batzuen argitarapenak epaileekin egindako konpromisoa dirudi. Hala ere, bitxiene ez da hau, beti oso argi uzten duela zer den berak eginda eta zer den jasota baizik. Hona hemen, adibidez, esaten duena 99 zenbakia duenari buruz, *Hator-hator* ezagunaren bertsio bat (t.I, p.55):

Del original se ha substraído zelebratzera por igarotera, guztiz kontentuz por pozkor pozkortsu, gaztainak erre artean (la segunda vez) por oskola lertu artean, pasa por igaro y kontentuz por zoritsu. Al llegar a ikusikogu aita barrezka, ama be pozkor pozkortsu flaqueaba la segunda voz y cantaba unísono con su compañero. Todo lo demás está tomado literalmente y nota por nota.

Beste batzuetan honelakoak botatzen ditu:

esperpento (I,513), contenía pocos menos barbarismos que palabras, por lo cual me he visto obligado a purificar su léxico (I,34), macarronismos e incorrecciones (I,176), gansadas (I,255).

Batzuetan abestiaren tonu osoa aldatzen da, 142 zenbakia duenaren kasuan bezala, non kantatuaren hasiera “Tocinok esaten du...” “Solonek esaten du” bihurtu zuen, taberna abesti bat aipamen klasiko bihurtuz.

Beste alde batetik, lekeitiarrari gutxi iruditzen omen zitzaion estrofa bakarra izatea, eta badirudi behartuta sentitzen zela gutxienez bigarren bat egiteko. Ezta-baidagarrigoa da musika instrumentalaren generoen nomenklatura ere: *orripeko* hitza erabiltzen duen gutxienetarikoa bat da, fandangoaren baliokidetzat espreski hartu arren; danbolinteroen koadernoetan agerturiko 2/4 konpaseko zortzikoak *contrapás* izenarekin agertzen dira, nahiz eta bere ustez *schottis* agian hobeia izan (I,378). Biribilketa hitza ere ez du aipatzen, *marcha* baizik, baina argi dago une horretan *biribilketa* izena ez zela erabiltzen.

Hala eta guztiz ere, Azkueren zentsuraren alde bat dago non informazioa ez den hain argia: bere mentalitateak ezmoraltzat jotzen zuena. Bere hitzetan (I,IV)³:

En esta edición manual se restablecen aquellos poemitas populares que en el Cancionero Selecto se substituyeron por otros; y los parcialmente corregidos serán publicados, exponiendo, a veces en lugar secundario, sus... pecados originales. Cuando éstos, en vez de atentar contra el buen gusto o contra el idioma, se opongan a la moral, se aludirá, sí, a ellos, pero no saldrán a la luz

Zaila da afera honetan sakontzea kontuan harturik garai honetako kantute-gjetan oso arrunta dela ezaugarri hau⁴, eta are gehiago Euskal Herria bezalako leku batean, non morala eta katolizismoa diskurtso identitarioaren eta nazionalistaren barne zeuden. Eta ez da derrigorrezkoa oroitaraztea, gainera, Azkue ere apaiza zela. Oso bakanak dira, zentzu honetan, gaur egun ezagutzen ditugun horrelako ekintzak deskribatzen dituzten euskal doinu tradizionalak. Hala ere, abesti oso ezagun bati erreparatzen badiogu, konturatzen gara, adibidez, Azkuek idatzi zituela *Pello Joseperen* lehen bi estrofak, baina ez bostgarrena, bere emaztearen semearen aitatasuna argitzen diguna hain zuzen.

Tovarrek (1957) adierazi izan du Azkuek ez zuela tradizio herrikoia ikertzen, tradizioaren barne –katearen maila bat, bere hitzetan– sentitzen zelako. Baina ziurki ez zuela kate-maila arruntatzat hartu bere burua. Bere iritzi batzuk aski paternalistak dira, adibidez *Aldapeko* abestiaren arrakastaren zergatia zela *el sonsonete txiruliruli, txiruliruli, que ha excitado sobremanera la infantil curiosidad de la gente. Los pueblos, por mucho que crezcan y se desarrollen, nunca salen de la infancia* (I,278) adierazten zuenean. Zentzu horretan, oso maiz esaten du doinu bat, edo bertso bat beste bat baino hobeia dela, edo balio handikoa dela, inoiz azaldu gabe zergatiak. Batzuetan badirudi ardura sentitzen zuela, ia ia apaizarena bezalakoa, bere publikoarekin, inoiz galdetu gabe bere buruari zeren edo noren aginteren izenean zuen, 1901eko hitzaldi famatuan bezala (1901:6):

3. Gehien erabiltzen den *Kantutegiren* edizioa, 1968koak, kapituluaren ordeneko akats ugariak ditu, zenbatze eroso izatea zailduz. Ohar hau egilearen *advertencian* dago, edizio horretan *canciones báquicas* baino lehenago agertzen dena.

4. Josep Martík (1996:97-116) adibide gisa jarri du *La filla del merxant* abesti katalanarekin gertatutakoa, eta antzeko zerbait gertatzen da beste abesti katalan oso ezagun batekin, *Rossinyol*. Bi kasuetan azken estrofetan moral burgesaren ikuspuntutik batere ez egokiak diren bi ekintzak agertzen dira: ezkontzatik kanpoko erlazioak batean, abortu eta ume-hilketa bestean.

Conozcamos nuestra verdadera música popular, no la fingida, y sabremos amar á nuestro pueblo, no ya sólo por su aspecto físico, sino principalmente por su aspecto estético; como sabríamos amarlo por su aspecto moral, si conociéramos sus genuinas costumbres, haciendo lo posible por restaurar las que se han perdido, y vivificar las amenazadas de muerte y desterrar las que le son dañinas.

2.2. Bere obra teorikoa

Esan dugun bezala, Azkueren obra teorikoa oso mugatua da. Hala ere, derri-gorrezkoa da begirada bat ematea bere neurriko figura bati. Orokorrean, batetik Gascueren teoria –euskal musikaren jatorri zelta– eztabaidatu zuen, eta bestetik, musika greko zaharrarekin konparatu zuen euskal musika. Ikus dezagun hau zehaztasun handiagoz.

Bere ustez, doinuen konparaketa ez zen nahikoa kantutegiak erlazionatzeko. Adibide batzuk jarri ondoren (*Urzo xuria*, *errazu* Britainian kantatzen zen beste hitz batzuekin... baita Alemanian ere, *don Karlosek emon dau* ere Alemanian kantatzen zela, Oviedon entzun zuela *Venid y vamos todos Gernikako arbola* doinua-rekin, 1830reko matxinada poloniarren abestia Euskal Herrian ere kantatzen zela euskal hitz batzuekin) esaten zuen, askotan aipaturiko paragrafo batean azken finean itsaso guztiak bezala, kantutegi guztiak hala edo nola komunikatzen zirela. Zortzikoari buruz, Gascueri leporatzen zion batez ere hainbeste garrantzia ematea horrelako gai horri, bere ustez (1901,5):

Cierto es que si por música baskongada debiera entenderse esa balumba de zortzikos habanerescos que nacen del fecundísimo seno de la vulgaridad con la misma fácil espontaneidad que brota la mala hierba, ni sembrada ni deseada, tenía razón la docta persona á que me refiero: esa no es música baskongada, es el poso de la música universal medido en cinco por ocho.

Oso gogor adierazi zen Azkue, izan ere, *zortziko-koipe* horien kontra, batzuetan oso modu sarkastikoan gainera, bereziki bere lehen eskribuetan (1901,15). Orokorrean, preziatzen zuen bere erritmo oso bitxia, airosa eta malkartsua, baita zaila, xurgatzailea eta menperatzailea ere. Horregatik, asko izanik ere, oso gutxi izan ziren benetako balioa zutenak. Zortzikoa ez zen euskal musikaren adierazle-tzat hartu, ez kantitateagatik –zortziko herrikoiak oso gutxi baitziren– ez kalitateagatik ere. Euskal ezaugarri nabariak –fraseatze akea, gutxi gorabehera, diseinu eta kadentzia *esenzialak*– ez zen bereziki zortzikoetan agertzen. Hori bai, bakarrik euskalduna zen zortzikoa, eta hori izan zen bere baliorik handiena. Hala ere, ez zen Gascueren konpasaren eboluzioari buruzko ideien kontra adierazi.

Bitxia izan daiteke, beste alde batetik, musiken jatorriak lausotzen zituen egile beraren begirada leku bakarrean zentratzea, eta hori da Azkuek musika greziar klasikoarekin egin zuena hain zuzen. Une horretan, izan ere, Gevaertek ikasi berriak zituen musika horren testigantza bakanak eta konparaketa egokia iruditu zitzaion Azkueri. Bere hitzetan, halere, egin nahi zuena ez zen Gascueren moduko euskal musikaren jatorriaren bila, “sino el mostrar lo que de antiguo encierra nuestro can-

cionero popular; para lo cual no hay otro medio que el de compararle con el que de más antiguo se conoce” (1919a, I,28). Ene ustez, egia esanda, iruzkin hauek gehiago dira euskal musika tradizionalaren analisi musikologjkoa Grezia klasikoaren adibidekin konparatuta, euskal musikak pairaturiko Greziako musikaren eraginaren erakusketa baino.

Hala eta guztiz, konparaketa hau oso zaila zen: bazuen batetik euskal musika tradizionala, ongi ezagututa praktikan baina funtsezko teoriarik gabe, are gehiago momentu horretan; eta bestetik Grezia klasikoaren musika, kontrako kasua zentzu askotan, teoria musikala aski ongi ezagutzen baitugu ere, gaur egun ez dakigu oso ongi nolakoa zen praktikan. Azkuerentzat, antza batez ere erritmoan zetzan, eta bereziki erritmo asimetrikoetan. Gaur egun bitxia iruditu arren, erritmo hauek ez ziren orduan ongi ikertuta Musikologia arloan, eta esan dezakegu Béla Bartók arte horrela jarraitu zutela. Gaur egun, jakina, erritmo asimetrikoen agertzea ezin da berez nahikoa bi musika hauek zuzenean erlazionatzeko, *aksak* erritmo hauek non-nahi agertu baitira.

Erlazioa orokorra baldin bazen (eta bat zetorren aipaturiko euskal musikaren malgotasun erritmikoarekin), estuagoa ere bazen, bi erritmo *euskaldunenetan* eragina baitzuen: *zortzikoa* eta *ezpata-dantza*. Lehenari dagokionez, bosteko erritmoa agertzen zen, kasu, Apolori eskainitako *lehen himno delfikoan*. Adibide honetan, hala ere, Azkue bezalako musika idazle hain fin batek jakin behar zuen oinarritzko alde hauek –konpasaren oinarria, kasu honetan bosteko erritmoa– ez zela nahikoa bi erritmo berdinak izendatzeko, are gehiago zortzikoa euskal funtsezko musika ez zela behin eta berriro esan ondoren. Agian argiagoa da *ezpata-dantza* erritmoaren kasua: Euripides-en *Orestesen* aurkitutako zati ñimiñoa 3/4ko eta 6/8ko amalgaman transkribatu zen, *ezpata-dantza* euskal erritmoa idazten den bezala. Baina hemen Azkuek bere musika idazteko fintasuna ere ahazten du: bera izan zen, dakidanaren neurrian, erritmo hori –*dantzari-dantzaren* zati batzuek dutena– lehen idatzi zuena, baina oso ongi konturatu zen bi zati horien abiadura ezberdina zela: 6/8a 3/4a baino astiroago egiten dena, eta horrela jarri zuen bere partituretan (*Kantutegiko* 277 eta 279 zk.) Honek erlazioa apurtzen du bereziki Penintsulan maiz agertzen den erritmo seskialteroarekin, 6/8a eta 3/4a txandakatze hutsarekin. Izan ere, jakina, ez dago ezer suposatzeke horrelako zer-bait gertatzen zela adibide greziar horrekin, euskal musikarekin benetako erlazio estu bat emateko gai.

Euskal kulturaren arlo batzuk eragin klasiko grekolatindarreraren pean eramaitea ez da izan, noski, Azkueren monopolioa eta, Kepa Fernández de Larrinoak (2002:210) adierazi duen bezala, euskal kulturaren interpretazio antropologikoren benetako eredutzat jo daiteke. Musika eta dantza tradizionalari dagokionez, Azkue bera hasi zen bere artikulua hainbeste aldiz aipaturiko baina hain lausoak diren Estrabonen erreferentziekin (1919a,I,27); arin-arinari ere dagokionez, Kantutegi lehiaketa epaimahiak leporaturiko *santanderinismo* lausotzeko, “en muchos países montañosos se danza al son de este ritmo” adierazi zuen, Grezia klasikoaren adibideak espreski aipatuz (1919a,I,259), eta bere kantutegian Manuel de Lekuonaren epitalamio klasikoei buruzko artikulua bat non euskal toberekiko konparaketa bat egiten zen (1919a,I, 557-567) ere sartu zuen. Tradizio handia, aipatu dugunez, izan du Euskal Herrian erlazio honek, Oihenarten, Chahoren,

Iztuetaren, Zamakolaren, Lecuonaren edo Garbizuren izenetan adibidez zerrenda gehiegi ez luzatzeko. Badirudi batzuetan bakarrik goreneko eredu kulturala, klasikoa deritzoguna, euskal kulturaren eragina izateko ahalmena izan duela. Azkuerengan ere ikus daiteke batzuetan euskal berpizkundean ez zela bilatzen atzera begirakoa, atzerakoa ez bazen itxikeria. Horregatik, alde batetik horrelako paragrafoek antzeko zerbait esan omen nahi badute (1919a,I,10):

Ya no cada año, sino todos los domingos, resuenan en todas las villas de alguna importancia del País Vasco melodías [...] extrañas a los indígenas [...], como son: habaneras, polkas, schotish, walses, mazurkas, seguidillas, jotas y zortziqitos koi-pes, que solo tienen de vasco el nombre y el metro; y, sin embargo, el cancionero vasco vive, como vive nuestra lengua, a pesar de que todos los periódicos, todas las escuelas conspiran en lucha abierta contra su existencia; y vive sin vilipendio, sin que acaso en el 80 por 100 de sus canciones se note, ni en su ritmo, ni en su fraseo, ni en su ámbito melódico, la infección de esos niveladores letales elementos.

honek ez du ahaztarazi behar bere kezka batez ere Euskal Herriak Europako herri zibilizatuen artean leku bat hartzekoa zela, eta hemen hartzen duela bere osotasuna Greziako ereduak. Berrito ere bere hitzetan (1901:16):

Que este queridísimo país cual un día la Grecia, dentro de su pequeño territorio, llegue á llenar el mundo con la fama de su cultura. Sembrad arte y veréis cuántos artistas y de qué calibre produce el siempre fértil y fecundo suelo baskongado.

Hala ere, dudarik gabe Azkueren herentziarik garrantzitsuen *Kantutegia*, eta ez bere lan teorikoa, da. Obra monumentala eta erraldoia, bere egilea bezalakoa, Azkuek utzi zuen dokumentazio erraldoia ere baina aski ongi zaindua, ikerketa sakon bat merezi du, eta ziur aski ustekabe bat baino gehiago hartuko genuke horren ondorioz. Baina emaitza fisiko eta materiala, kantak paperetan jarrita, euskal musikaren iturririk emankorrena izan da bai musika eruditoan (hala nola Guridiren *Diez melodías vascas*, *kantutegia*ren sailkapena ere errespetatzen duena) bai euskal kantagintza berrian, nolabait adierazteko euskal folk musika (bere lehen taldeko izena ere, ez *dok amairu*, Azkueren lanetik aterata dago). Berak idatzitako hitz batzuk –hala nola *Basatxoritxu* edo *Itsasoa laino dagoren* bigarren estrofa– ere inposatu dira gaur egun eta jende askorentzat herri tradiziozkoak dira. Hori da ene ustez bere meriturik handiena.

3. AITA DONOSTIA, IKERTZAILE KEZKATUA

Azkuerekin Euskal Olinpo folklorikoa norbaitek parekatzen badu hori da dudarik gabe Jose Gonzalo Zulaica Arregui (1886-1956), askoz ere ezagunagoa erlijioan zuen izenarekin: aita Jose Antonio Donostiakoa, jaiotzen herriagatik, edo modu sinpleagoan, Aita Donostia. Hamar urterekin Lekarotzeko kaputxinoen ikas-tetxera joan zen, eta han bere lehen ikasketak bete zituen fraide bihurtuz. 1901ean Azkueren aipaturiko hitzaldira joan zen, eta dirudienez, hor piztu zitzaion euskal musika herrikoarekiko grina. Orokorrean, esan daiteke bere formakuntza musikala ez zela oso akademikoa, nahiz eta Donostian, Bartzelonan, Madrilan eta Parisen ikasketak egin. Musikagilea ere bazen, eta paper garrantzitsua betetzen

du bere obrak euskal musika eruditoan, bereziki musika koralaria eta teklarako musikari dagokionez. Beste alde batetik, hobeki erlazioaturik zegoen Europako mundu intelektualarekin Azkue baino. Musikologia Nazioarteko Elkarteko bazkide izan zen, baita Musikologia Elkarte Frantsesekoa, Euskaltzaindiakoa, San Fermandoko Arte Ederretako Akademiakoa eta *Hispanic Society of Americakoa*. Espainiako gerra zibilagatik Frantzian erbesteratu izan behar zen, baina 1943an, Musikologia Institutu Espainarra sortu zenean CSICen barne, deitu zuten eta Barzelonan pasa zituen bere azken urteak, lehen Musikologia sailan eta gero Folklorekoan.

Aita Donostiaren *kantutegiak*, Azkuerenaren lehiakide bakarrak, ez zuen bestearen arrakasta. Abestien kopurua mugatuagoa izan ezik –laurehun abesti baino gehiago, hala ere– bere eremua ere txikiagoa zen, eta Lekarotz zuen epizentroa. Epailiek, hala ere, oso argi utzi zuten aldea batez ere kopurua zela, eta Donostiarenean “quizás pudiera hallarse [...] alguna mayor depuración (Euskalerriaren Alde 1916:322)”. 1921ean argitaratu ziren ia laurehun kanta *Euskal eres sorta* izenarekin, baina bere lan osoa ez zen 1984 arte agertu, bere beste obra guztiakin batera. Aski da hamar liburuki horiek ikustea, hala ere, bere lan teorikoa Azkuerena baino askoz ere garrantzitsua zela konturatzeko. Esan dugun bezala, ez zuen formakuntza oso akademikoa, baina erlazio inportanteak izan zituen, eta bere azken garaian derrigorrez ezagutu behar zituen hobeki Europan momentu horretan ibiltzen ziren ideia nagusiak.

Horietako bat, jakina, Difusionismo germanikoa zen, eta bereziki Berlingo eskolaren *Kulturkreislehre*, edo zirkulu kulturalen teoria. Espainiako Musikologia Institutuan zuen aukera paregabea ezagutzeko, Marius Schneiderren esku. Horren arabera, abestien eta kantutegjen antzak arbol bereko adarrak bezalakoak ziren, bai antzina sorturiko abestien biziraupena bai antza handiko abestien sormena leku ezberdinetan justifikatuz. Teoria honek, jakina, justifikatzen ez zuena zen eboluzio hutsa, edo gure kasuan, demagun, herri baten musikaren jatorria beste batean jartzea soilik. Teoria honen arabera, gainera, zonalde bateko elementu kultural zaharrenak bere hedapen-zentrotik ahalik eta urrunen daude. Horregatik Donostiak pentsatu zuen euskal musikarik zaharrena mendietan eta ez zonalde lausoetan zegoen. Bere hitzetan:

La legítima canción vasca [...] ha permanecido guarecida en alto, viviendo en los caseríos y los villorrios; impalpable, fugitiva. [...] aún hoy, perseguida, acosada por la oleada de barro que sale de los centros de diversión ciudadanos, vive todavía (1929: 231).

Zentzu horretan, kaputxinoa ere zortziko estereotipatuen kontra adierazi zen euskal benetako musika ez izateagatik. Baina beste meritu bat zuen: abertzale-tasunarena (1929: 230-231):

La tradición, una tradición moderna nos había hecho creer que el alma vasca auténtica, era la que vibraba en las melodías de mediados del XIX. Música no nacida ciertamente de las entrañas mismas de la raza, sino más bien de inspiración italiana. Bajo sus pliegues ha descubierto sentimientos nobles, elevados,

que bullían en momentos de angustia colectiva. Y si desde un punto de vista artístico la figura de IPARRAGUIRRE (que resume en cierto modo toda esa época) no es para puesta en alto pedestal, con todo, sería injusto ser demasiado severos con él. Esta música anodina tuvo la magia de traer los corazones a la unidad: aún hoy, es un símbolo.

Hala ere, Donostiaren nortasun zientifikoa ere oso argi dago: berak, adibidez, zortzikoari buruzko eztabaidaren giroan, argitaratu zituen XVIII. mendeko zortziko batzuk 5/8ko konpasean idatzita (1928 eta 1935). Beste alde batetik, Aita Donostiarentzat euskal abestiak jasotzea ez zen ekintza kapritxoso bat, abertzaletasunaren adierazgarria baizik. Bere alde praktikoagoa ere, zentzu horretan, oso argi dago. Bere ustez, 1933an esan zuen bezala, momentu horretan gauzarik garrantzitsuena eutsiz aurreratzen jakitea zen:

Lo que nos interesa en estos momentos de restauración integral de nuestra alma vasca es que sepamos progresar conservando. Una melodía popular, un baile popular se pueden utilizar desde dos puntos de vista: como obra artística, perfecta, dentro de su género, o como punto de partida para, inspirados en ellos, crear algo nuevo (1934a: 298).

Bere ustez, adibidez, eta dantzari dagokionez, euskal balletaren alde agertu zen, batzuetan elementu herrikoien kopia izan zitekeena, baina beste batzuetan fantasia moduan, giro herrikoian sustrai *ia ezkutaturik* izanak. Baina beste aldeetik, Kataluinan sardanarekin gertatzen zenaren halako zerbait ere saiatu zen egiten Euskal Herrian. EAJ-k halako zerbait egin nahi zuen aspalditik Durangoko Merinaldeko *Dantzari-dantzarekin*, baina kaputxinoak arazo bat ikusten zion: oso dantza atletikoa zen, ez batere egokia jende guztiak dantzatzeko. Ingurutxoak eta sokadantzak, aspalditiko gizarte dantzak, ez ziren bere aburuz oso egokiak, landu gabekoak eta ez hain adierazleak baizik (1934a:299). Horregatik helbide honetarako aukeratu zituen, azalpen handiagorik gabe, hain gertu zituen Baztango mutil-dantzak.

Jakina, horretarako produktu tradizionala aldatu behar zen, nahiz eta adibidez kasu honetan izena bera oso adierazgarria izan: *mutil dantzak* mutilen dantzak dira, ez umeenak ez neskenak adibidez. Zentzu honetan, ez dut uste argiago esan daitekeenik: “que todo el patrimonio vasco sea de todos los vascos (1934a: 300)”: *patrimonio*, *ondare* hitza, gaur egun hain arrunta, erabiltzeko lehenetariko bat izan zen Donostia. Bere ustez, dirudienez, Euskal Herrian kantatzeko, musika egiteko edota dantzatzeko era komun bat zegoen: *ondare* nazionalaren ideia hain zuzen. Era komun horretan, bere ustez, oso garrantzitsua zen modu minorraren erabilpena, eta hemen oso modu erromantikoan, erabat lotuta Naturarekin. Bere hitzetan

Sí, no sé qué relación estrecha parece existir entre el vasco de nuestras montañas, el paisaje, casi siempre velado por la bruma, y el modo dórico antiguo o el menor moderno, que parece casi imposible concebir un vasco cantando en modo mayor (1934b: 256).

Egia esanda, oso zaila da baieztapen hori mantentzea, urte horretan ere Jose Uruñuela musikagileak adierazi zuen bezala (1934), eta argi dago hemen euskal ezaugarri komunak aurkitzeko gogoia bere ahalmen zientifikoa baino fuertegoa zen.

Hala ere, gure hiru egileen artean ikerketa berari buruz idatzi zuen bakarra zen *Algunas observaciones acerca de la manera de recoger las canciones populares* 1937an emandako hitzaldian. Hemen burutazio aski garaikideak aurkitzen ditugu aski goiz: adibidez, abesti herrikola eten gabe aldatzen zela, eta adibide gisa jartzen zuen nola pertsona berari entzun zizkion hogei urte lehenago kantatu zituen abesti beraiek eta bigarren aldi horretan alde batzuk ezberdinak –*más puros*, bere hitzetan– nabaritu zituela⁵. Eta fideltasunari buruz oso gogor ateratzen zen, Azkue zehatz-mehatz aipatu gabe (1937,374):

Corolario forzoso de la exactitud en la transcripción personal ha de ser la de la fidelidad en la publicación. El método rigurosamente científico de ese arte lo exige. No se puede, so pretexto de purificar el lenguaje, publicar alterado, por poco que sea, un documento. Y menos aún alterar notas de la melodía, modernizando, supongamos, gamas antiguas; y recíprocamente.

Egia esanda, askoz ere lehenago adierazi zuen bere kezka zentzu honetan. Arrazoiak ezin garbiago utzi zituen bere kantutegjko lehen edizioan (1921:II):

Eresi oek agerkayak izan bear dutelako, emen azaltzen dira uts-utsik, erriaren aotik artu ditudan bezalaxe, beren edermen eta bai beren noku ta orban guziekin ere. Neurtitzak orraztu ta txukuntzea eta erderakada itsusi nazkagarriak ayenatzea obe litzakeala uste izango dute agian zenbaitek; bañan irizpide egiazko ta nere ustez jakintza-arauzkoa dan beti nagokoala, bildutako gaya ezerten ukitu det; onelako lanei lotu gataiztenok ertilari-zintzotasun ta iterak ertsatzen gaituzte egia osorik, dan bezala azaltzera; eta areago, baldin gogora badezagu, gure ustez erti-utsak eta okerkeriak diranetan ere atzeman ditzakegula, arretaz ikertu ezkeru, gauza egokiak bai ustego onartuak egiztatzeko, bai berriak jartzeko, egiazko gertagi bat artaen dala beti ondopetzat.

Halere, honek ez du esan nahi Donostiak ez zuela bere materiala kontu handiz hautatu: adibidez, gai ezmoralak ere ez dira ia agertzen⁶. Beste kezka batzuk

5. Ez zion bere buruari planteatu, halere, agian berak ere izan zezakeela entzuteko beste era bat hogei urte geroago.

6. Aipamen hauek oso gutxi dira eta inoiz ez argiak: abesti batzuetan, hala nola bi edizioetan agertu zen *Artuak aitu* abestian, badirudi apaizak kritikatzeko direla “*Apez batek edo bertzek len ematen zigun; eta orain or konpon, “Dominus vobiscum”* esanez. Beste bat, bakarrik edizio osoan argitaraturik, argiena da: *Aphezetan sartua da beharraren dirua* hasten da. Horrelako zerbait gertatzen da beste hiruzpalau kantetan, beti zerbait gogorragorik esan gabe. Inmoralitateari dagokionez badirudi gure fraidea zorrotzagoa zela: beste abesti batean, *Antton eta Maria*, ezkontza baino lehenagoko harreman sexualak adierazten dira eta aldaera batean agian –agian– abortua iradokitu ere. Lehen edizioan bakarrik lehen izenak aldaera honetan *Antton eta Madalen* agertu ziren, bestea hutsik utziz. Ene ustez, argi dago adibide hauek oso bakanak direla, eta adierazgarria kaputxinoak antolatatu zuen lehen edizioan ez agertzea.

oso klasikoak dira: kantariak erabilitako askatasun erritmikoa eta bereziki intonazioaren kontua: hirudunak, askotan, ez ziren *zehatzak* izan, ez maiorrak ez minorrak, eta horregatik tonuko laurdenez mintzatzen da behin baino gehiagotan. Bereziki bi gai hauek kezkatzen zuten kaputxinoa, eta, nahiz eta gaur eguneko etnomusikologiako ohiko galderak egin (zein puntutaraino entzuten zuen afinazioa, demagun, nahita zen ala kantariaren akatsa; zein puntutaraino askatasun erritmikoa estetikaren barne zegoen ala arnasa hartzeko beharra, adibidez...)⁷.

Zehaztasun eta fideltasun ideia hauek hain baneraturata izanda, ez da harritzekoa bere amorrua berarentzat *benetako* euskal musika ez zen *esportazio* musikarekin: ez bakarrik 5/8ko zortzikoeekin, fandangoekin ere, eta bereziki Iparraldean gertatzen ari zen identifikazio prozesuarekin. Berak bilatzen eta aurkitzen zituen mikrotonuak eta askatasun erritmikoak, jakina, ez zuen zerikusirik exotismo horrekin. Kasu baten deskribapena –disko baten berri laburra hain zuzen-aitzakia ematen dio gaur eguneko hainbat egoerei egokitu dakien eszena oso modu bizian deskribatzeko (1932):

Quando de vuelta a París hayan de llevar algún recuerdo “de color local” que les traiga a la memoria el País euskaldun, meterán en su maleta un par de discos de este género y, allá, en un rincón de su salón, rodeados de unos bibelots baratos, evocarán las vacaciones deliciosas y las playas nuestras al compás de un fandango. “Oh, le fandango!”.

Gai honetaz ere, bistan denez, gaur eguneko etnomusikologoaren edo antropologoaren kezkek zituen buruan gure kaputxinoak. Agian azken proba izan daiteke beste obra berantiar bat, *Instrumentos musicales populares vascos* (1952), non *musika-tresna* definizioa oso garaikide bat erabiltzen duen, eta txistu, dulzaina, alboka eta beste instrumentu *klasikoekin* batera zintzarriak, botilak eta euskal kultura herrikoian hain musikalak ziren gurdi-ardatzak ere agertzen dira.

4. ONDORIOAK

Hiru ikertzaile hauek, nork bere ezaugarriekin, paper ikaragarria izan zuten *euskal musika herrikoia*ren imaginario bat ezartzeko. Horretarako, jakina, *kantutegiak* izan ziren tresna nagusia, eta horregatik Gascueren irudia ez da hain distiratsua euskal imaginario horretan. Baina ez dugu ahaztu behar liburu horietan agertzen diren kantak hautaketa-prozesu baten emaitzak zirela. Hau, jakina, derrigorrezkoa da, egile eta pertsona guztiok irizpide berezkoak ditugulako. Inoiz ez zen Azkue edo Donostiaren asmoa, adibidez, gure ikuspuntutik agian interesgarriagoa izango litzatekeena, herriak zer kantatzen duen adieraztea, haien ustez hiltzeko zorian zegoen kultura musikal bat salbatzea baizik. Beste modu batean esanda, lehenago egindako eredu batera egokitzen zirenak.

7. Ohiko liskerrak, azken finean: entzuten duguna gure parametroetatik ikusita gaizki dagoen ala gure parametrotik kanpo nahita egiten den zerbait den. Ezingo genioke eskatuko, jakina, beste kezka garaikideagoak: bere pertzepzioaren erlatibitateaz konturatzeta, baina puntu honetan ere ez zegoen oso urrun, adibidez, ia pasadizo gisa kontatzen zuenean nola bere lagun batzuek maior moduan entzuten zituzten doinu beraiek berak minor moduan entzuten zituen (1937:366).

Eredu horretan, adibidez, pentsaezina zen erderazko abestiak agertzea⁸. Euskal musika, jakina, euskaraz eta bakarrik euskaraz kantatzen baitzen. Kasuren batean, erderaz abesturiko kantaren bat euskaraturik agertzen da Azkueren *kantutegian*⁹ Hain nabaria zen hau, hain bistakoa, ezen ez zuen azalpen berezirik behar. Horrelako zerbait gertatzen da abestien zahartasunari begira: zahartzat jotzen ziren abestiak gogokoak ziren, ziur aski (hau ez da inoiz esplizituki esaten) ezaugarri zaharragoak zituztenak nahiago izaten ziren (modu zaharragoak erabiltzen zituzten, askatasun eritmikoa handiagoa erakusten zutenak...). Kantari zaharrenak ere nahiago izan ziren, eta batzuetan zaharren egoitzak, horregatik, leku oso egokitzat hartu ziren abestiak biltzeko. Eta noski, aipatu dugun bezala, *kantutegi* hauetan ez da moral burgesa edo katolikoaren kontrako ezer agertzen. Hau, jakina, oso egokia zen moral horiei begira, eta bat zetorren euskal ideia bukolikoekin, non herrian zegoen hirietan galtzen ari zen moralala, baina ez dut uste errealitatearekin zerikusi handirik zuenik¹⁰. Azkueren hitzetan aldea oso garbi zegoen (1901:15-16):

No porque una melodía sea de memoria sabida por todo el pueblo, merece desde luego llamarse popular. [...]

Popularizadas quedan cada año canciones extrañas de alguna zarzuela de moda, pero que tampoco pueden aspirar á ser incluídas entre las páginas de la música popular. Popularizados corren por ahí muchos zortzikos que si por su metro piden acentos de la dulcísima y de nadie como se debe apreciada lengua baskongada, por su melodía reclaman letra del idioma de Dante; y por lo mismo nunca alcanzarán en justicia el dictado de música popular baskongada. Porque para alcanzar este dictado es preciso que una melodía esté sellada con el sello que puso nuestro pueblo á sus melodías, cuando allá en su relativo aislamiento se oreaba libremente su espíritu en estas montañas.

Donostiaren esaldi batzuk oso antzekoak dira (1916), ideia hori ere oso zabalduta baitzegoen momentu horretan. Horren arabera, adibidez, *Kantutegien* lehiaketako Bizkaiko epaimahiak, bere ondorioak idatziz jarri zituen bakarrak, lau mailatan sailkatu zituen abesti guztiak, nolabait, *euskaltasunaren* arabera (Azkue 1919a: I, II-III).

de primera clase, aquéllas que por su belleza de inspiración, su originalidad y su intenso carácter étnico se destacan palpablemente de las demás; de segunda clase, las que no llegan a reunir los méritos de las anteriores, pero no carecen de

8. Salboespena berriro Aita Donostiaren bigarren edizioan dugu. *Obra osoak* edizio honetan Corellako auroroen doinu batzuk –sei *aurora*, taberna kanta bat eta hiru gabon-kanta– agertzen dira. Segundo de Olaetak eman zizkion idatzita Aita Donostiari 1941ean. Ene ustez, anekdotikoak besterik ez dira, batez ere pentsatzen badugu kaputxinoak jaso besterik ez zuela egin: ez zen horrelako doinuak jasotzen ahalegindu, ezta argitaratu ere.

9. Beti bezala, Azkueren beraren ohar bati esker ezagutzen dugu hau, adibidez, *kantutegiko* 167 zenbakia buruz.

10. Ez dut uste datu askorik behar dugunik horri erreparatzeko: aski izan daiteke nolakoa den eguneko joten errepertorio *ofiziala*, liburuetan eta lehiaketetan agertzen dena, eta zein den giro pribatuagoan agertzen dena, batzuetan *jotas guarras* izenarekin, ikaragarri aberatsa dena.

los precisos para figurar dignamente en una antología popular; de tercera clase, aquellas melodías que por su flagrante vulgaridad o su semejanza con otras conocidas hace que estén desprovistas de todo valor artístico. Por último, una sección de melodías excluidas, en las que se contienen las que nos parece tienen un origen exótico y las que textualmente o con ligeras variantes, han sido ya publicadas en otras colecciones.

Lehen mailako doinuen kopurua gutxi gorabehera % 10 besterik ez zen bi kantutegietan. Halere, zeintzuk ziren irizpideak hain sailkapen zehatza egiteko ez ziren inon agertzen, nahiz eta irizpide horien arabera Azkueren bildumaren bostena eta Donostiaren zazpiena kanpoan utzi. Eta, ikusi dugun bezala, ez Azkuek komentatu zuen “fraseatze akea, gutxi gorabehera, diseinu eta kadentzia esenzialekin” ez Donostia bere modu minorrekin¹¹, ez inor geroago gai izan da euskal musikaren ezaugarriak modu objektiboan adierazteko.

Kantutegi hauetako helburua, beste alde batetik, azken finean eta gaur eguneko terminologia erabiliz, ondare inmateriala material bihurtzea zen. Horretarako une horretan normalean erabiltzen zen prozedura idaztea zen, baina prozedura honek arazo handiak sortzen ditu: musika unez une aldatzen da, eta ez da berriro etortzen, bakarrik egiten den momentuan existitzen du eta gero betiko joaten da. Ezberdina izango da, jakina, artikulua irakurtzea edo hitzaldia, bera izan arren, entzutea. Horrelako zerbait, baina proportzio askoz ere handiagoz gertatzen da musika idatzen dugunean. Musika idazteko sistema guztiak, gainera, partzialak dira, eta, alfabeto latindarra, demagun, gai ez bada txinera eta Ekialdeko beste hizkuntza batzuen hain garrantzitsua den altuera tonala adierazteko, egile hauek erabiltzen zuten solfeoarekin problemak areagotzen dira solfeoaren bidez ez sorturiko, edo garatuko gutxienez, musika batekin. Jose Luis Ansorena Mirandak (2008:184-185), adibidez, zehaztu ditu abestiak idazteko problema batzuk: hasierako sostengu-notak, apainduak (Azkuek eta Donostiak bazituzten hemen, gainera, irizpide ezberdinak), tonu laurdenak, erritmoa, eta kontzeptuen koherentziarik eza. Adibide polit bat ere zehazten du: abesti bera, *Utsuak eder leyo*, modu batean agertzen da Azkueren *kantutegian* eta beste modu batean Aita Donostiarenean.

Dudarik gabe, hau zen Gascueren problema nagusia: entzun ezin zituen musiketan oinarritu zela. Eta horrelako zerbait esan dezakegu Azkuek erabili zuen musika greziarrarekin. Aita Donostia, espero izatekoa zen bezala, konzienteagoa zen arazo honetaz aski goizetik, berak jasotako abestiak “Al encajarlas en el pentagrama, quedan mustias como flores silvestres trasplantadas a terrenos improprios (1916:35)” aipatu zuenean. Hogeitaz geroago, urrunago joaten zen esaterakoan euskaldunak zuela modu berezko bat bai kantatzeko bai txistu egiteko: modu hori ezin zen idatzi, baina grabazioaren bidez ziurki egin zitekeela (1937:365). Gaur eguneko perspektibatik benetan penagarria da grabazio horiek

11. Hau, gainean, ahozko musikari dagokionez, musika instrumentalean betetzen ez zela espreski adierazi baitzen. Beste ezaugarri batzuk bere ustez ziren (1916): andante abiadura, gregorianorekiko lotura, bereziki 1., 7. eta 8. moduekin, tonu laurdenen erabilpena, laudun eta bostunen ugaritasuna, kromatizmorik eta lelorik falta, erritmo *decidido*, *viril*, y *con todo suelto y plástico*, konpasaren askatasun handia eta hiru zatiko formaren ugaritasuna. Baietzapen hauek lasaiago azaldu beharko lirakeke, baina orokorrean ez dira minor moduarena baino fidagarriagoak.

ez izatea. Suposatu behar dugu bai Donostiak bai Azkuek ez zutela bitarte ekonomikorik orduan hain garestia zen metodoa erabiltzeko. Donostia gutxienez konszientea dirudi honetaz, ez dakigu Azkueren jarrera bera zen, baina antza denez 1940 aldera arte Azkueren etxean ez zegoen ez gramofonik ez irrataparrailurik (Arana Martija, 1993:5).

Gure egileen obrak, beste alde batetik, euskal ondare musikala ezartzeaz gain, ospea eman zion bai euskal berpizkunde kulturalari bai egileei beraiei. Beste gauza bat zen, halere, jendearengan lortu zuten eragina. Gure hiru pertsonaiek agian ideia komun bakarra izan zuten: zortzikoa ezin zela euskal musikaren adierazle nagusia, baina hori behin eta berriro errepikatu izan behar zen oso berandu arte¹². Horrelako zerbait gertatu zen fandangoarekin. Gascuek, beste batzuek bezala, jota bortitzaren adartzat jo zuen, eta erabat desegokia ikusi zuen euskal nortasunari begira. Hala ere, zortzikoak berak baino bizitza, edo gutxienez, arrakasta luzeagoa izan du fandangoak, Iparraldeko ikurra izanik momentu batzuetan eta gaur egun zalantzarik gabe arin-arinekin batera gizarteko dantzarik erabiliena Euskal Herrian zehar.

Zentzu honetan oso adierazgarria da 1934an gertaturikoa Gasteizen III Aberrri Egunaren ospakizunetan. Ohikoa zen bezala, euskal tradiziozko musika eta dantza jaialdi bat egin zen, eta urte horretan Baztango mutil-dantzak egiten ziren, dantzariak Baztango *mutildantzariak*... eta Ramon Labordaren Donostiako *poxpoliñak*, talde mistoaren haurrak izanik. Mutil baztandarrek, egin nahi zenaz konturatzekean ez zuten atera nahi, eta bakarrik Aita Donostiaren eraginak lortu zuen egun horretan bakarrik ere elkarrekin dantzatzea. Jose de Artecheren kronikaren arabera (1934):

El baile baztanés salía entonces con todos los honores del valle donde hasta aquel momento halló cobijo y respeto e irrumpía con todos los honores ante los hijos de toda Euzkadi. El “Mutill-dantza” dejaba de ser en aquel momento, ciertamente, “Mutill-dantza”; pero aquella tarde, aquel baile señorial venía a ser algo así como “Eusko-dantza” [...]

Y esto era lo que los muchachos del Baztán no comprendían. Parecía profanación que aquellos niños y niñas tomaran parte con ellos en la danza que hasta entonces les había sido privativa. Y no comprendían que el padre de los poxpoliñas donostiarras quería [...] enseñar y demostrar al gentío congregado en Mendi-zorrotza que existe en realidad una danza colectiva vasca, limpia, honesta, digna de ser expandida por todos los lugares de Euzkadi, digna de ser bailada, lo mismo por el jovencito, que por el niño, que por la joven, que por el hombre maduro; danza que sea vasca legítimamente y sana expansión de un pueblo y sea también, al mismo tiempo, reacción contra un exotismo hartado ya, y que va siendo, desgraciadamente para nuestra juventud, la más acabada escuela de decadencia.

12. Aita Jorge de Riezu, Aita Donostiaren obraren jarratzaileak, 1973n ere errepikatzekeo beharra sentitu zuen: *las pocas canciones en 5/8 hasta la fecha recogidas del pueblo son ágiles, flexibles, y carecen del puntilleo enfadoso y machacón de los zortzikos pseudo-vascos* (1973: 19).

Beraz, aita Donostiaren ospeak ere ezin zituen Baztanen, haran horretan hainbeste urte bizi eta lan ondoren tradizioztat harzten zen elementu bat aldatu. Eta horrela segitzen dira gaur egun *mutil-dantzak* Baztanen dantzatzen, gizonekoek soilik, euskal ondare komunaren ideiarene gainean, berriro ere argi erakutsiz kultura baten protagonisten kontra gutxi balio dutela bai ikertzaileen lanek bai mota guztietako agintariek, ospetsuak izanik ere.

Hala ere, eta hasieran esan dugun bezala, oso luzea da egile hauen itzala gaur egun ere gure diziplinan. Alde batetik, bere lan traszendenteeena dokumentala, eta ez ikerketa zentzu hertsian zelako, eta helburuak aldatu ezean, nekez egin daitekeela hobeki gaur egun; eta bestetik gaur egun ere ez dugulako lortu Euskal Herrian autodidaktismotik ateratzea arlo honetatik. Gascue, Azkue eta Donostia bezala, formakuntza norberak bere moduan egiten jarraitzen dugu, eta hauek bezala gerorako eskola utzi gabe. Unibertsitatean Musikologia Doktorakuntza programa bat egin da urte batzuetan, eta espero dezagun gutxi barru tesi batzuk egingo direla, baina argi dago azken urteotan egin diren ahaleginak, bereziki gure hiru egile hauek bigarren planoan utzi zuten musika instrumentalari buruz, bertebratu gabe eta bereziki arlo honetako nazioarteko korrontetik kanpo daudela orokorran. Eta, haiek bezala, une honetan argi dago askoz ere landuagoa dugula alde dokumentala dokumentu hauen interpretazioarena baino. Bukatzeko, eta laburbilduz, saiatu naiz orrialde hauen esparru mugatuan hiru erraldi hauen, Francisco de Gascue, Resurrección María de Azkue eta Aita Donostiaren figurak berrikustea haien artean konparatuz eta gure ikuspegitik dituzten argiak eta itzalak adierazten. Hirurek formakuntza formal eta profesionalik eza balio ikaragarritzko lan batzuk osatu zituzten. Espero dezagun guk, ia ehun urte geroago eta ahalbide gehiagorekin, horrelako zerbait egiten ahal izatea, neurri batean gutxienez.

ERREFERENTZIA BIBLIOGRAFIKOAK

- ANSORENA MIRANDA, José Luis (1999). *Aita Donostia: P. José Antonio de San Sebastián-José Gonzalo Zulaica Arregui*. San Sebastián: Kutxa Fundazioa.
- (2008). “La fidelidad de nuestros folkloristas en la recolección de las melodías populares”. In: *Musiker*, 15 zk. Donostia: Eusko Ikaskuntza; pp. 179-193.
- ARANA MARTIJA, Jose Antonio (1993). *Resurrección María de Azkue*. Gasteiz: Eusko Jaurilaritza. Bidegileak bilduma.
- ARTECHE, José de (1934). “Comentario: ¿El baile nacional vasco?”. In: *Txistulari*, 8 zk. (2. garaia). Donostia: Euskal Herriko Txistularien Elkarte; pp. 4-5.
- AZKUE ABERASTURI, Resurrección María de (1901). *La música popular baskongada: conferencia dada en los salones de la sociedad “Centro Vasco” el día 15 de febrero de 1901 [...] con 14 ejemplos armonizados por él mismo*. Bilbao: Imprenta y Litografía de Gregorio Astoreca.
- (1919a). *Cancionero Popular Vasco*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.
- (1919b). *Música popular vasca: su existencia*. Bilbao: Vizcaína de Arte Gráficas.
- BAZAN, Iñaki; GARAMENDI, Maria (ed. lit.) (2003). *Resurrección María de Azkue: euskal kulturaren erraldoia eta funtsezko zutabea*. Donostia: Eusko Ikaskuntza.

- DONOSTIA, Aita José Antonio de (1916). "De música popular vasca". En: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; t.IV, pp. 23-73.
- (1921). *Euskel eres-sorta: Cancionero Vasco*. [Madrid], Unión Musical Española, circa 1921.
- (1928). "Notas de musicología vasca. Dos zortzikos del siglo XVIII en 5/8". En: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; t. I, p. 165 y ss.
- (1929). "La canción vasca". En: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; t. IV, pp. 225-246.
- (1932). "Discografía vasca. «La Voix de son Matre»", *Txistulari*, 26. Bilbao: Euskal Herriko Txistularien Elkarte; pp. 12-13.
- (1934a). "Irri-dantzak". En: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; t. I., pp. 295-301.
- (1934b). "La canción vasca". En: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; t. IV., pp. 247-268.
- (1935). "Más sobre la escritura del zortziko en 5/8". En: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; t. I, pp. 319 y ss.
- (1937). "Algunas observaciones acerca de la manera de recoger las canciones populares". En: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; t.IV, 363-375.
- (1952). "Instrumentos musicales populares vascos". En: *Obras completas del Padre Donostia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; t. II., pp. 257-309.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Kepa (2002). "Antropología soziokulturalaren nondik-norakak Hego Euskal Herrian: euskal kultura ikertetik kultura-askotza ikertzerako bideak". In: *XV Congreso de Estudios Vascos: Euskal zientzia eta kultura eta sare telematikoak*. Donostia: Eusko Ikaskuntza; pp. 207-213.
- GARCÍA PÉREZ, Mercedes (1996). *Catalogación y análisis de la producción musical de Resurrección María de Azkue y Aberasturi*. Argitaragabeko tesi doktora. Gasteiz. Euskal Herriko Unibertsitatea. Filología, Geografía eta Historia Fakultatea.
- GASCUE MURGA, Francisco de (1906). *La música popular vascongada*. Conferencias dadas los días 10 y 11 de julio de 1906 en el salón de Bellas Artes de San Sebastián. San Sebastián: Mena y cía.
- (1913). "Origen de la música popular vascongada: boceto de estudio". In: *RIEV*, nº 7. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza; pp. 67-98, 193-260 y 498-558.
- (1920). *Materiales para el estudio del folklore músico vasco*. San Sebastián: Martín, Mena y cía.
- IBARRETXE TXAKARTEGI, Gotzon (1994). "Pequeña historia crítica de la etnomusicología vasca". In: *Musiker*, 7 zk. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza; 243-262 orr.
- (1996a). *El canto coral como entramado del Nacionalismo musical vasco*. Argitaragabeko tesi doktora. Donostia: Euskal Herriko Unibertsitatea. Filosofía eta Hezkuntza Zientzien Fakultatea.
- (1996b). "Metáforas para una versión etnicista de la música vasca". In: Raventós, Jordi (ed.): *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Sabadell: SIBE, 1996; pp. 79-83.

- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1996). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- PELINSKI, Ramón (2007). "Sobre teoría y práctica en la investigación musical: Ad usum musicae scientiae". In: *Jentilbaratz*, 19 zk. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza; pp. 273-291.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (2008). "Fuentes privadas para el estudio de la música: el epistolario de Resurrección María de Azkue (I)". In: *Musiker*, 15 zk. Donostia: Eusko Ikaskuntza; pp. 117-150.
- RIEZU, Padre Jorge de (1973). *Nafarroako euskal-kantu zaharrak*. Pamplona: Gómez.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos (1999). *Del danbolin al silbo: Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*. Pamplona: Euskal Herriko Txistularien Elkarte.
- (2003). "El cancionero de Azkue desde una perspectiva etnomusicológica", En: Bazan, Iñaki eta Garamendi, Maria (ed. lit.) (2003): *Resurrección María de Azkue: euskal kulturaren erraldoia eta funtsezko zutabea*. Donostia: Eusko Ikaskuntza; pp. 83-103.
- TOVAR, Antonio (1957). "Azkue y la tradición oral". En: *Euskera*, II zk. (1957); pp. 53-54.
- URUÑUELA, José de (1934). "El folklore musical vasco en Álava". In: *Txistulari*, nº 16 (2); pp. 3-8.