



Uztarri

Alboka doinuen bilduma

Sabin Bikandi
Jabi Santamaria



Uztarri. Alboka doinuen bilduma

Uztarri

Alboka doinuen bilduma

Sabin Bikandi
Jabi Santamaria



Argitaratzailea: Vitoria - Gasteizko Udala

Egileak: Sabin Bikandi Belandia eta Jabi Santamaria Vadillo

© Sabin Bikandi Belandia eta Jabi Santamaria Vadillo 1997 liburuaren edizioarena, bertan argitaraturiko musika lan ezberdinena bakoitzaren egileei dagokio.

Legezko Gordailua: VI-412/97

I.S.B.N.: 84 - 87645 - 62 - 3

Aholkularitza pedagogikoa: Karlos Subijana Beobide

Marrazkiak: Natalia Fernández Moreno

Musikaren edizioa: CM Ediciones Musicales
Vda. de Epalza, 3 (trasera)
48005 Bilbo. Tel. 94-4154589

Testuen edizioa: DIAGONAL, Marketing y Publicidad S.L.
Domingo Beltrán 16 - 1º B
01012 Vitoria-Gasteiz. Tel. 945-135716

Inprimaketa: IMPRENTA SACAL
Barrachi, 2 (Pol. Ind. Gamarra)
01013 Vitoria-Gasteiz. Tel. 945-278177



Uztarri. Alboka doinuen bilduma

Mariano Barrenetxeari,

Sabin eta Jabi



Eskerrikasko:

- Alex Iribar eta Aingeru Berguicesi, gure ideiak hitzetara pasatzerakoan izan ditugun zailtasunak gozotzearen eta orokorrean emandako eritsi eta ideia aberazgarri guzti hoiengaitik.
- Juan Solagureni, mordente, *gusanito* eta *huevoekin* izan duen pazientziagaitik.
- Azala, Joan Mari Beltran, Bixen Beltran, Aingeru Berguices, Jesús M^a Bilbao *Gerry*, Ander Ercilla, Eneko Espino, Iban Ibarretxe, Iñigo Ibarretxe, Alexander Iribar, Izukaitz, Ibon Koteron, Kepa Junkera, Ruper Lekue, Oscar Martinez de Gereñu, Oskorri eta Karlos Subijanari, beraien musika eskeintzearen.
- Gasteizko Udalaren Folklore Akademia eta Gasteizko Udalari proiektua gauzatzearren.
- Etxekoei, liburua egiteko lapurtutako ordu mordo horregaitik.



Uztarri. Alboka doinuen bilduma

•Aurkezpena7
•Ariketak39
•Deiak eta amaierak171
•Tradiziozko errepertorioa183
•Gai herrikoiak243
•Sorkuntza lan berriak307
•Bibliografia353
•Aurkibidea359

Presentación

AURKEZPENA

Présentation





AURKEZPENA

Ez da erraza albokarako ariketa eta lanen bilduma hau argitaratzera zerk eraman gaituen azaltzea. Albokak gure gizartean oraindik ere bere txokoa baduela pentsatu nahi dugu, eta, edozein musika-tresnak bezalaxe eduki badauzkan mugak gora-behera, komunikatzeko (hitzaren zentzu zabalenean) balio duen bitartekoa dela oraindik ere. Mende honetan alboka *hitzorian* dela askotan diagnostikatu den arren¹, instrumentu honek bizi duen goraldia ikusita, gure ustez, badirudi belaunaldi gazteok Leon Bilbaoren eta Silvestre Elezkano *Txilibrinen* eskutik — azken hamarkadetan jotzen jarraitu izan duten bi albokarien eskutik — lekukoa jaso dugula, eta gerokoek ere jasoko dutela. Gazte asko dira, instrumentuaren soinu bereziak, teknikak edo dena delakoak erakarrita, alboka jotzen ikasi eta jotzen dihardutenak. Horrexek sendesten du albokak musikaren eta komunikazioaren aldetik duen baliagarritasuna; eta horrexek eragin du, azken batean, liburu hau abian jartzea. Haientzat, albokarietzat, ikasleentzat nahiz interpretatzaile zailduentzat, egin da liburu hau.

Uztarri. Alboka doinuen bilduma argitaratzea eragin duten arrazoen artean, ezin ahaztuko dugu Jose Mariano Barrenetxearen *Alboka. Entorno folklórico* liburua, egungo egunean, erabat agortuta egotearena. Marianok gogotsu eta urte asko eta askoan lan egin du

¹ Argitaratu diren hainbat eta hainbat idatzitan, alboka galzorian zen espezie bitxitzat jo izan da. Ez zitzaien nolabaiteko arrazoirik falta; urte askoan, izan ere, oraindik ere jotzen jarraitzen zuten albokariak zenbat ziren kontatzea gogoaz galtzeko modukoa izan da.

albokaren eta, oro har, euskal folklorearen alde, interpretatzaile gisa, irakasle gisa eta ikerlari gisa. 1976an *Alboka. Entorno folklórico* argitaratzea, benetan ere, gertaera garrantzitsua izan da musika-tresnaren historian: albokaren gaian, lehendabiziko aldiz, zuzeneko informazio bilduma izan genuen (historia, deskribapen tekniko, instrumentuaren fabrikazioa, koplak, interpretatzaileen jantziak, dantzak, eta abar). Orobat, albokarako erreperitorioari dagokionez, corpusaren zatirik handiena jaso zuen aurreneko transkripzio serioa izan zen. Marianoren liburua albokari buruzko bibliografiako lehen erreferentzia izan da eta izaten jarraitzen du, eta, zalantza barik, instrumentua eta haren erreperitorioa zabaltzen eta iraunarazten lagundu du. Gogotik esker-tzen diogu Marianori egindako lan guztia eta emandako laguntza; eta, batez ere, bere liburuan jasotako musikaren zati handi bat berriro argitaratzeko, beti bezala eskuzabal eman digun baimena. Eskerrik asko, Mariano.

Argitalpen honetan, musikari, erreperitorioari eta jotzeari buruz arituko gara. Musika tresna irakasten eta zabaltzen lagunduko duten hainbat material argitara ematea da gure helburua. Ez daukagu instrumentuaren historiari, deskribapen eta sailkapen organologikoaz, interpretatzaile ospetsuenen biografiaz eta abarrez jarduteko asmorik. Hemen sartu dugu, hori bai, argitaratutakoa hobeto ulertze aldera, eta ariketei zein, oro har, erreperitorioari probetxurik handiena ateratze aldera, beharrezko iritzi izan diegun zenbait ohar eta iruzkin. Edozelan ere, letra gutxi eta musika asko aurkituko du irakurleak.



Argitalpen hau erabiltzen duenak esku artean zer daukan eta bere helburua zein den garbi izango duela itxaro dugu. Liburuak albokarako material pedagogikoen hutsunea beteko duela espero dugu; baina baita, aldi berean, era kritikoa eta —batez ere— sortzailean erabiliko dela ere. Liburu hau argitaratzean iritsi nahi genuen helburua, izan ere, ondorengo hau da: albokaria, bere ahalmen teknikoaren eta kultura herrikoiaaren arabera, edo, beste barik, bere ibilbidearen arabera, liburu honek eskaintzen dituen oinarritzko lerroak itxuratzen, apaintzen eta aldatzen joatea, eta, horrela, tresna hau etorkizunerantz bilakatzea.

Espero dugu, erreperitorioari dagokionez, garbi gertuko dela albokaren tradizioari berrienaren corpus musikala zein den, gure folkloretik ikaslearen erreperitorioari gehi dakioken zatia zein den, eta sorkuntza lan berrien ekarpen musikala zein den. Argitalpen honen hutsek jendea honen ordezkotako metodoak eta erreperitorioak publikatzera bultzatuko dutelako itxaropena daukagu; edo, behinik behin, gure planteamenduen kritika eta berrikuspenera zuzpertzeko dutela. Horrek pozez beteko gaitu, alboka bizirik dagoen erakusgarri izango baita.

Liburua; aurkezpen honen atzetik, bost atalburu edo kapitulu nagusitan zatitua dago:

- 1.- Ariketak.
- 2.- Deiak (sarrerakoak) eta amaierak (kodak).
- 3.- Tradiziozko erreperitorioa.
- 4.- Gai herrikoiak.
- 5.- Lan berriak.

Lehenbiziko atalburuan, alboka jotzen ikasteko hainbat ariketa jarri ditugu. Diseinu melodikoak dira; horien inguruan, ikasleak, irakaslearen gidaritzapean, interpretazio teknikaren alderdi zehatzak lantzerantz bideratutako hainbat ariketa antolatuta ahal izango ditu. Notak errepi-katzea, ornamentazioa, *stacatto*, eta abar lantzearen, ariketa-atal hau nola erabili azaltzeko ohar eta adibide batzuk gehitu ditugu.

Bigarren kapituluaren, deiak eta amaierak deskribatu dira, hau da, albokaren musikan ohituraz erabili izan diren sarrerak eta kodak; bai eta sorkuntza lan berriak diren zenbait dei ere.

Hirugarren kapituluaren gaia, berriz, albokaren erreperitorio tradizionala dei genezakeenaren transkripzioak dira. Batez ere, Leon Bilbaoren eta *Txilibrinen* erreperitorioa.

Laugarren atalburua gai herrikoiei buruzkoa da. Zuzenean edota musika tresna honen hedaturari eta teknikari egokitzeko aldaketa gutxiren batzuk eginda, albokarekin interpretatzeko modukoak diren aire eta doinuak dira.

Liburuaren azken zatian, berariaz albokarako konposatu diren lanak aurkituko ditu irakurleak. Egile ezagunen lanak dira, argitalpen honetarako bereziki konposatuak gehienak. Bihoakie hemendik gure eskerrik beroena egile guztiei, egin duten ekarpen eskuzabalagatik. Ea haize bolada fresko horrek albokariak beren instrumenturako musika sortzen jarraitzera bultzatzen dituen! Eskerrik asko.



INSTRUMENTUARI BURUZ

Albokarako melodi eta ariketa bilduma hau egiteko garaian, azken urteotan instrumentu honetan estandarizatutzat jo dezakegun eskala edo gama hartu dugu. Eskuineko tutuan:



Ezkerreko tutuan:



Albokagintzak aldaketa nabarmenak izan ditu, eta, egungo egunean, bakarrean ezezik, beste instrumentu batzuekin batera ere afinatuta jotzeko aukera ematen diguten albokak dauzkagu gure esku. Hori horrela izanda ere, alde handia dago alboka batetik bestera. Horregatik, askotan ezinezkoa da irakasleak ikaslearekin batera jotzea, alboken soinuak eta afinazioak dauzkan diferentziak direla kausa. Beste alde batetik, aipatu beharrekoa da instrumentuaren kalitatea oinarritzkoa izango dela, albokaria albokaren zailtasunetan barneratzen joaten den neurrian; hartara, liburuko ariketa eta lanetako batzuk instrumentu afinatu eta kalitatezkoarekin interpretatzeko pentsatuak daude².

2 Puntu honetarako iritsita, irakurleak, beharbada, instrumentuekin ere zorrotzak garelako pentsatu du, eta ikasleak Stradivarius baten tankerako alboka edukitzea nahi dugula. Ezta hurrik eman ere. Baina, urte askoan irau duen mitoaren arabera, albokariak berak egin behar zituen bere alboka eta fitak, klarinetejole ona izateko nor bere klarineta egin, kanabera moztu, etab. egin behar izango balu bezala. Horregatik eta beste arrazoi batzuegatik, hortik zehar dabilten alboka askoren kalitatea halamoduzkoa da. Egungo ikuspegia aldatu baldin bada, alboka afinatuak eta kalitatezkoak egiten dituzten zenbait ekoizle daudelako da. Espero dezagun etorkizunak areago hobetuko duela, ahal den neurrian, oraina.

3 Euskaraz, maiz erabiltzen dira eurliek musikea dauko (urliak musika dauka) bezalako esapideak. Ildo horretatik, zilegi izan bekigu gure jotzaile herrikoiek gai horretan zuten izpiritua argi eta garbi azaltzen duen pasadizo txiki bat hona ekartzea: Jose Domingo Pikaza, Orozkoko dultzaineroari entzun ondoren, entzule batek esan zuen: Honek musikea dauko (honek musika dauka [solfeoa dakij]). Orduan, hauxe izan zen gure dultzainajolearen erantzuna: Nik musikarik eztaukat, baina musikoa naz (nik musikarik ez daukat [ez dakit solfeoa], baina musikoa naz). Garbi geratu zen, horrela, solfeoa ez zela musika.

TRANSKRIPZIOARI BURUZ

Musika jakitea edo *musika edukitzea* terminoak³ solfeoa jakitearen sinonimotzat erabili ohi dira. Gutako askorentzat, hortaz, egokia da *musika = solfeoa* ekuaizioa. Hori horrela izanik, musika, bere adierazpen fisiko eta ukigarrian, inprimatutako papera da, partiturak. Ondorioz, *musika = papera*.

Liburuko transkripzioei eta erabilitako metodologiari buruzko gure mintzaldia hasteko, irakurleari zirikatzaila edo, behinik behin, iradokitzailea izango zaiola espero dugun paragrafoa jarri dugu. Igaro den denbora igarota ere, eta oro har musikaren transkripzioak, eta bereziki ohiturazko musika folklorikoaren transkripzioak, dauzkan arazoei buruz egin eta argitaratu diren ikerketak gora-behera, pentagrama osatzen duten bost lerroen tiraniaren menpe jarraitzen dugu. Zortzikoa 5/8ren sinonimo da oraindik ere, eta ezpata dantza 6/8-3/4ren sinonimo. Dantzarako gure musikan gertatu izan dena eta gertatzen dena, ordea, musikari paper gainean egiten zaion errepresentazio grafiko sinplista baino askoz aberatsago eta konplexuagoa da⁴.

XVII. mendean⁵, beste kultura batzuetako musika transkribatzen hasi ziren, garai hartako kultur kolonialismoaren esperientzia sentsorialak jaso eta erakusteko tresna gisa. Horrela, mundu berrietako bizipen musikalak atzeman eta garraiatu ahal izan zituzten. Transkribatzeko antzinako eredu hura, sarritan erakusgari modura besterik ez erabilia, eta alde zuzenetik pentsatutako teoria unibertsalistak argumentatu eta justifikatzeko egokia⁶, arian-arian, herrien kultur aniztasuna agerian uzteko tresna bilakatu zen⁷. Hartara,

4 Edo, beharbada, askoz sinpleagoa, baldin eta Mendebaleko musikari ikasiaren berbiz akademiko eta analitikoak gaitetik kentzeko gai bagara, eta gure musikari tradizionalen artean indarrean izan den sistema zein izan den aurkitzen badugu.

5 Interesgarri iruditu zaigu, eta are komenigarri ere, transkripzioak lantzean erabilitako oinari ideologikoari buruzko oharak gehitzea. Irakurleren bati, akaso, pelloke-riak esaten ditugula irudituko zaio; besteren bati, zein jakintsuak garen erakutsi nahian gabiltzala; jakin bezate, baina, batzuek nahiz bestek, gure helburu apala transkripzioaren gai liluragarrian nolabaiteko argia egitea dela, ez besterik.

6 Marin Mersenne (1588 - 1648) filosofo eta matematikariak, konparazio baterako, bitarte musikalen erlazio matematikoak analizatzeko sistema garatu zuen, greziarren eskala diatonikoaren bitarteak beste eskalak baino naturalagoak zirela frogatzeko asmoz. Bere teoriari indarra emate aldera, Kanadako eta Brasilgo indiarren abestiei buruzko erkatze-ikerketak sartu zuen (Mersenne, 1636).

7 Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778) filosofoaren esanetan, musika ez da naturala, kulturala baizik, eta musikaren eraginak ez zaizkio soinuari zor, baizik eta musika zeinu gogorarazlea izateari. Filosofoak argudiatu zuenez, kultura ezberdinetako pertsonen modu ezberdinean erreakzionatuko lukete diskurtso musikal beraren aurrean.



fonografoa sortu zen arren, eta geroztik grabatzeko teknika eta tresneriaren arloan aurrerapenak egin diren arren, transkripzioa da oraindik ere musikako informazioak eta ezagutzak transmititzeko erabili den bitartekoa, analisirako, hezkuntzarako edo zabalkunderako.

Erich Moritz von Hornbostel-ek eta Otto Abraham-ek mende hasieran proposatutako sistema (HORNBOSTEL-ABRAHAM, 1909) transkribatzeko estandar bihurtu zen; Nazioarteko Alfabeto Fonetikoaren pareko zen, musikaren arloan. Sistema horretan oinarritu zen Unesco-k bildutako aditu batzordea, 1949an, *folk* musika transkribatzeko hainbat gomendio emate aldera (INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL, 1952). Egungo egunean ere, batzorde horrek eskainitako irizpideek bideratzen dituzte mundu osoko etnomusikologoek egindako transkripzioerik gehienak. Benjamin Ives Gilman-ek (1852-1933) eta Charles Seeger-ek (1886-1979) idazkera deskriptiboari eta arau emaileari buruz (Seegerek sortutako terminologia) proposatutako gogoeta teknikoak dira, hala ere, argitalpen honetarako erabili dugun transkripzio sistema argitzeko interesatzen zaizkigunak. Horrekin batera, ia modu paraleloan transkripzioerako proposamen hau egiteko garaian gidari izan ditugun beste kontzeptu pare bat azalduko ditugu: transkripzio fonetikoa eta transkripzio fonemikoa.

Transkripzio arau emailea eta transkripzio deskriptiboa

Musika-lan baten transkripzio arau emailea definitzeko, *musika-pieza espezifiko bat nola entzunarazi behar den esaten duen aurreproiektua dela esan genezake* (SEEGER, 1977: 168), edo *interpretatzaile baten helburua, norabidea dela* (NETTL, 1964: 98). Horrela, partitura, transkripzioa, musikagile - transkribatzailearen eta interpretatzaile - irakurlearen arteko hitzarmenaz adostutako sistematzat eratzen da. Sistema horretan, badira aldez aurretik ezagunak diren hainbat klabe; eta, horien bitartez, musika-idazkeraren kode konplexua deszifra dezakegu. Musikaren adierazpen grafiko eta ideala da, eta bere helburu nagusia bera interpretatzea da.

Musikaren idazkera deskriptiboak, aitzitik, ekintza musikalean benetan ere gertatzen denari, benetan ere entzuten denari, buruzko idatzizko txostena izan nahi du. Erdiosten zaila den ahalegina da, jakina, gertaera musika berez ausazkoa delako eta nota bakoitzeko parametro analizagarrien (iraupena, intentsitatea, tinbrea, soinuaren altura, eta abar) kopurua itzela delako. Gainera, neurtzeko erabilitako sistemaren arazoa planteatzen da: soinuaren iraupena kortxeatan, fusatan eta semifusatan neur dezakegu, baina, hala eta guztiz ere, zenbait ñabardura txikik

ihes egingo digute; milisegundotan ere neur dezakegu iraupena. Soinu presioa neurtzeko, sistema klasikoaren ñabardurak erabil ditzakegu (*forte*, *mezzoforte*, *piano*, eta abar), eta dezibelioak ere bai. Soinuaren altura pentagraman transkriba dezakegu, edo Hertzioetan. Nota bakoitzaren funtsezko soinuaren frekuentzia neurtu ahal da, baina notaren partzialak edo harmonikoak ere neur daitezke, orobat. Ia ezin konta ahaleko aukerak dauzkagu; gure transkripzioaren azken xedearen arabera izango dira, musika horren adierazpen grafikoarekin lortu nahi den helburuaren arabera. Egia absolutuaren bila, transkripzio oso eta perfektuaren bila, aritzeko prozesu horretan, haatik, onartu beharrekoa dugu *musikaren grabazioan bertan jasotako soinu erregistroak direla egiazko notazio bakarra*⁸ (BARTOK; LORD, 1951). Iturririk fidagarriena, inondik ere, musika bera da, hortaz.

Transkripzio fonetikoa eta transkripzio fonemikoa

Hizkuntzalaritzaren arloan transkripzio fonetikoaren eta fonemiko edo fonologikoaren artean egiten den bereizketa, askotan, ez da oso modu egokian erabiltzen musikaren arloan, xehetasun handiagoko edo txikiagoko transkripzioak bereizteko⁹. Gure ustetan, transkripzioaren teoriari aplikatu dakiokiena ondorengo hau da: giza pertzepzioa analitikoki hautakorra delako ideia, eta, ondorioz, soinu ekoizpen ezberdinak edo soinu ezberdinak esanahi berarekin hauteman daitezkeela. Hartara, hizkuntzalariek fonema eta alofonoen artean egiten duten bereizketa¹⁰ oso lagungarri izan dakiguke. Izan ere, bereizketa horren laguntzaz, esanahiak musika-ekitaldia —komunikatzen denaren igorle zein hartzaileak parte hartzen duten musi-

8 Bartókek adierazitako esaldiari, zenbait ñabardura erants dakizkioke, musikaren grabazioari buruz (ea zer-nolako kalitatea daukan, nola egin den, grabatzeko nahiz entzuteko garaian testuingurua zein den, eta abar), eta ea grabazioa grabatutakoarekin nahas daitekeen, musika partiturarekin edo solfeoarekin nahasten den bezalaxe.

9 Musika transkripzioak egiten dituzten zenbait egilerentzat, transkripzio fonetikoa xehetasunezko transkripzioaren sinonimo da. Hizkuntzalaritzan, bai transkripzio fonetikoak, bai transkripzio fonemikoak, xehetasun edo estuasun handiago edo txikiagoak izan daitezke.

10 Bereizketa esanahirik ez daukan eta hizkuntza jakin batean esanahiak bereizteko balio duen unitate linguistikoa txikiena da fonema. Konparazio baterako, /m/ eta /n/ fonemek (beti barren artean adieraziak), euskaraz, 'ume' eta 'une' bereizten dituzte. Alofonoak, berriz, fonemaren gauzatze fisikoaz lortzen diren hizketa-soinuak dira, eta fonema beraren testuinguruaren edo giroaren arabera aldaeratzat hartzen dira. Esaterako, [n] (alofonoak kortxete artean adierazten dira) ez da berdin ahoskatzen 'une' eta 'inguru' hitzetan.



ka ekitaldi hori— inguraten duen kultur egituraren barruan hautematen direla ulertzea irits gaitzke¹¹.

Transkribatutako musika, era horretan, sistema batean kokatzen da; eta transkripzioetako askok, bada, sistema bera erabiltzen duen talde bateko kideen artean besterik ez daukate beren esanahi osoa. Adibidez, gure transkripzioetako edozeinetaz baliatuta Vienako musikari batek Dantzari Dantza interpretatuko balu, aurretik dantza horren errepresentazioa sekula entzun edo ikusi barik, inoiz ere ez litzaguke ondo-ondo jotzen duela irudituko, Straussen baltseak, Vienako jendearen iritzira, *behar bezala* entzuten ez diren bezalaxe, baldin eta musikariak dantza hori interpretatzeko tradizioa ezagutzen ez badu. Gure zortzikoetako 5/8a ez da 5/8 zehatza, 6/8-3/4 konbinazioa ez da zehatz-mehatz ezpata dantza, eta matematikoki interpretatutako 3/4aren emaitza ez da Vienako baltsea. Era berean, gure transkripzioak ez dira egokiak izango baldin eta norberak alboka, bere soinua, tresna interpretatzeko estiloa, dantzak, eta abar ezagutzen ez baditu.

Gure transkripzioak

Albokarako idazteko garaian, modu erraz eta, batez ere, argian egitea erabaki dugu, arau emaitzat jo dezakegun notazioaren eta fonemikotzat jo dezakegun transkripzioaren bitarteko zerbait¹². Orain artekoan argitaratu diren transkripzioetako batzuk, albokarekin jotzean gertatzen den gutzia xehe-xehe argitzeko lehian, ia irakurtezinak ziren albokaren ikasle eta zaletu gehienentzat¹³. Gure proposamenak albokari belaunaldi gazteen artean, albokarako musika idazteko garaian, gutxi-asko, zabaldua dagoen joera hartzen du abiaburutzat. Azken batean, partiturak idaztea eta irakurtzea sinplifikatu eta errazteko xedez, ondorengo arau hauek izan ditugu gidari:

- La minorreko piezetarako, Fa# parentesi artean jarriko da armaduran. Horrela, lan osoan hori idatzi beharra ekidingo da; baina, berez, funtzio tonal/modala ez duela betetzen garbi utzita. Albokarientzat, bistakoa da Fak sostenitua izan behar duela.

- Gainerako tonalitateetarako, musika-notazio estandarra erabiliko da, dagozkion aldakariak armaduran jarri-ta.

¹¹ Ildo horretatik ibili da, konparazio baterako, Iztueta eta Albenizen musika bildumari buruz Jose Inazio Ansorenak egindako azterlana (ANSORENA, 1995).

¹² Beharbada, musikarentzako geure izendapen espezifikoak sortzetik hasi behar genuke *audemikoa*, JAIRAZBROY-k (1977: 263) iradokitzen duen eran.

¹³ BARRENETXEAREN (1976) izaera deskriptiboko transkripzioei buruz ari gara, batez ere.

- Nota bikoitzak (aldi berean entzuten diren notak edo nota polifonikoak) lanaren transkriptore edo egileak egoki eta beharrezko irizten dionean adieraziko dira. Adierazi ezean, interpretatzaileak bere gustu musikari jarraituz egingo duela ulertuko da, bere maila teknikoaren edo irakaslearen aholkuen arabera. Oro har, usadiozko eran egin dezake, bai Mi eta bai Fa# Larekin bateratuz, eta gainerako notak soinubakarrean joz. Berariaz ohartarazi ezik, hori da piezak La minorrean interpretatzeko era, orokorrean. Hau da, honela idazten dena:



ondorengo modu honetan interpretatu ahal izango da:



Irakaslearen lana izango da instrumentuaren aukera guztiak eta nota bikoitzen erabilera esplikatzea, pasarte musikaren egitura harmonikoaren, sonoritatearen, estiloaren edo jotzeko zailtasunaren arabera.

- Noten eta gainontzeko ornamentazioen arteko aldeak interpretatzailearen esku utziko dira, egile edo transkriptoreak alde hori zehazteko interesa daukanean izan ezik; horrela izanez gero, berariaz adierazi beharko da. Irakaslearen tutore lanak, gai horretan, funtsezkoak izango dira.

Hori da argitalpen honetan erabilitako idazkera sistema, hirugarren kapituluaren azkenean sartu dugun mota deskriptiboko transkripzioetan izan ezik. Transkripzio horien helburua albokaren interpretazio estiloa eratzten duenaren zati bat transmititzen saiatzea da, eta ez besterik. Transkripzio horiek xehetasun handiagoz azalduko ditugu ondoren.

Mota deskriptiboko transkripzioak

Transkripzio mota hau egiteko zailtasunik handiena transkribatzeko arau batzuk jarriko lituzkeen tradizioz eza da, albokariaren artean ezagunak izango liratekeen eta musika idaztean beste barik ulertzen diren elementuak esan gabe uztea ahalbidetuko luketen arauak jarriko lituzkeen tradizioz eza¹⁴. Halako araurik ez dagoenez, interpretazioa albokariaren estiloarekin bat etorriko dela ziurtatzeko, ezinbestean, nola jo partituran xehetasunik handienaz azaltzea da irtenbide bakarra¹⁵.



Horiek horrela izanik, albokarako melodiak transkribatzeko argitaratu den *teknika* bakarra liburu honetan hainbestetan aipatu dugun J. M. Barrenetxearen liburuan (BARRENETXEA, 1976) dagoena da. Teknika horrek alboka osatzen duten bi tutuen bilakaera melodikoa bereizita jasotzen du. Delako teknikak, bada, soinubakarreko notetan plikak bikoiztea eskatzen du; eta, bi tutuetako bati edo bi tutuei dagozkien mordenteak sartzen dituenek (mordente horiek, ondorioz, tutu bati dagozkionean plika bat eramaten dute, eta biei dagozkionean, bi), ulertzea zailtzen du. Zuzen interpretatzeko ematen dituen zailtasunak gora-behera, ezin ukatuko diogu ordira arte transkribatzeko irizpiderik ez zeukan tresna batentzat irizpide horiek zehaztu izanaren meritua. Irizpide horiek izan dira, logikoa denez, gure transkripzio sistema ezartzeko oinarria.

Guk erabilitako transkripzio teknikak ere, funtsean, ahalik eta xehetasun handiena ematea du helburu, baina, beti ere, idazkera argiagoa lortu nahirik. Hartara, Transkribatzeko irizpidea ez da bi soinuak bereiz idaztea, entzuleak hautematen duena idaztea baizik, zerk sortu duen kontuan hartu gabe. Horren ondorioz, plika bikoitzak eta Mi nota biren arteko La notaren mordenteak kendu dira. Orobat, Fa# (albokaren eskalak berezkoa duena) armadurara pasatzeko irizpide orokorra erabili dugu; horrela, aldakariak idatzi beharri itzuri egin diogu.

Gure ustez, albokari zailduari, albokarako doinu tradizionalak entzunez bere belarria landu duenari, gure azkeneko albokari tradizionalak (Leon Bilbao eta Silvestre Elezkano, *Txilibrin*) utzi diguten estilora inguratzeko aukera emango diote transkripzio hauek.

Azkenik, berriz ere esango dugu paper batek sekula ez duela gure belarriak jaso dezakeen informazio guztia emango. Bartok berriro ere gogora ekarrita, ez dezagun ahatz transkripziorik onena musika bera dela. Zoazte sorburuetara, ahal duzuen guztietan!

ARNASA

Etenik gabeko haize emate edo arnasketa zirkularren oinarria, masailetan gordetako haizea erabiltzean datza. Horrela, igorpena moztea saihesten da, sudurretik arnas hartzen dugun bitartean. Kornamusetan poltsak egiten duen egiteko berbera egiten du aho barrunbeak. Ez dugu arnasketa modu horren gaineko ariketarik edota azalpen berezirik ekarri. Arnasketa etengabe edo zirkularren deskribapena, teoria, hainbat argi-

14 Ikus Transkripzio fonetikoa eta transkripzio fonemikoa deritzon atala, kapitulu honetan bertan.

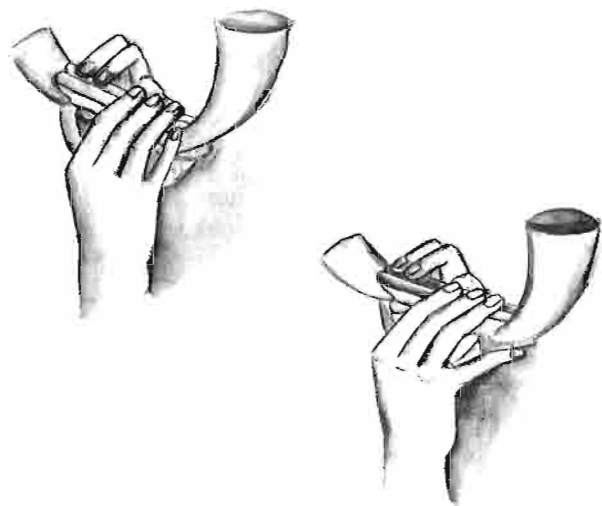
15 Transkripzio mota hori, jakina, ez da berez estilo batek irautea lortzeko nahikoa. Beharrezkoa da, gainera, idatzitako musika hori interpretatuko duten albokariak transkriptoreak entzun duena berregiteko gai izatea. Eta hori, bistakoa denez, ez da erraza.

talpenetan ageri da¹⁶; eta, praktikari dagokionez, esperientziak erakusten digu amore eman barik egunez egun saiatzea dela hori ikasteko biderik onena, bakarra ez bada. Gure aburuz, eskergaitza da irakaslearen laguntza, gomendioak, adibideak eta iradokizunak. Eta zaila da horiek liburu baten orrialdeetara ekartzea. Esan gabe doa, arnasketa zirkularrekin batera, arnasketa diafragmatikoa egitea eta kontrolatzea funtsezkoa dela, bai alboka erlaxatuta jo ahal izateko, bai igorpenaren tentsioari eta haize emariari eusteko, nahi gabeko soinu gora-beherarik izan gabe.

GORPUTZAREN ETA MUSIKA TRESNAREN JARRERA

Jotzean gorputzak izan behar duen jarrerari buruz xehetasunezko ikerlana egiteko asmoa izan barik, interesgarritzat jo dugu eskuen eta atzamarren jarrerari buruzko gogoeta batzuk adieraztea. Gainerakoan, gogoan eduki behar da gorputzaren jarrerak ahalik eta era erlaxatuenean jotzeko modukoa izan behar duela; hau da, hartzen dugun jarrerak erraz mugitu eta arnas hartzeko bidea eman behar digu.

Uztarriaren diseinuak eskua eroso jartzeko aukera eman behar du, batez ere eskuineko eskuari dagokionez, hura baita eustearen zeregin funtsezkoa egiten duena. Eskuin eskuko hatz txikiari dagokionez, logikoena, erosoena eta ergonomikoena dirudi instrumentuaren gainaldean uztea, eraztun-hatzarekin batera. Adarraren gainean edo airean, jarrera erlaxatua hartzea ahalbidetzen du, eta eraztun-hatza mugitzea errazten. Hori ez da, jakina, har daitekeen jarrera bakarra; eta albokari askok, izan ere, uztarriari azpialdetik eusten diola jartzen dute hatz txikia.



16 Ikus honekin batera doan bibliografia.



Gainerako hatzak eroso jarri behar dira, instrumentuaren gainean. Beti ere, jarrera zurrunik baztertuz. Askotan, instrumentuaren zuloak obturatu edo ixtea arreta eta zailtasun bereziko ahalegintzat hartzen da. Hatzak instrumentuaren gainean, zuloen gainean lasai jarrita, atsedean hartzen dutela sentitzea da irtenbidea. Horrela, hatzak altxatu eta zuloak agerian uztea da ahalegina eskatzen duena. Batzuetan, arzoa ikusteko era modu horretan aldatze hutsa, eskema mentalaren aldaketa hori, nahikoa da hatzen behar ez bezalako jarrerak sortzen dituen arazoak zuzentzeko.

DIGITAZIOA

Honako hau da albokaren digitazio taula orokorra:

- zabalik
- itxita
- ∅ berdin zabalik zein itxita

	● ● ● ●
	● ● ● ● ○
	● ● ● ○ ∅
	● ● ○ ∅ ∅
	● ○ ● ●
	● ○ ● ● ○
	● ○ ● ○ ∅
	● ○ ∅ ∅
	○ ∅ ● ●
	○ ∅ ● ● ○
	○ ∅ ● ○ ∅
	○ ∅ ∅ ∅

Jotzen den pasarteari egokitu behar zaio beti digitazioa, mugimenduak ahalik eta hobeto egitea eta etekin musikarik onena ateratzea etengabe bilatuz. Ezagutu eta kontrolatu ahal eta behar diren digitazio sistema bi dauzka, komenientziaren arabera erabili beharrekoak. Hatzak jarri eta artikulatzeko bi era ezberdin dira¹⁷.

Alde batetik, nota ezberdinak lor daitezke dagokion atzamarra besterik altxatu gabe, *urkila* erakoak deritzen jarrerak erabiliz. Hori da oro har Leon Bilbaok eta Silvestre Elezkanok erabili izan duten digitazioa. Hurrengo pasarte hauetan, konparazio baterako, *urkila* erako zenbait jarrerak geroago hartuko diren jarrerak errazten, prestatzen dituzte, hots, mugimenduak ekonomizatzen dituzte.

	● ● ● ●
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●

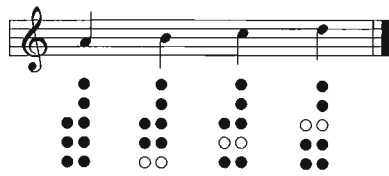
Beste alde batetik, hatzak bata bestearen atzetik eta pixkanaka altxatuz lor daiteke eskala, musika tresna askorekin egiten den bezala. Esate baterako, la-si-do-re goranzko pasarte azkar bat zailagoa da *urkila* erako jarrerak erabiliz gero. Gure aholkua, oro har, honako hau litzateke, hortaz:

	● ● ● ●
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●
	● ● ● ○
	○ ● ● ●

¹⁷ Digitazio mota bi hauen arteko bereizketa, batez ere, helburu pedagogikoekin egin dugu. Hala ere, digitazioko aukera guztiak batera eta bereizketa hori egin barik erabili izan dira. Gure ustez, bereizketa hori nahiko berria da.



Urkila erako jarrerak erabili beharrean:



Izan daitezkeen digitazio aldaera guztiak aipatzea benetan ere ezinezkoa denez, berriz ere naharmenduko dugu, digitazioaren gaitan sortzen diren edozelako arazoak konpondu eta iradokizunak egite aldera, irakaslearen tutore lanak duen garrantzia.

INPROBISAZIOA

Inprobisazioa musikaren osagai da. Apenas dagoen inprobisazioari leku handiago edo txikiagoa eskaintzen ez dion musika generorik. Normalean *jazza* bezalako generoekin lotzen badugu ere, inprobisazioa gure tradiziozko musika folklorikoaren funtsezko osagai izan da. Aurreko formen kopia hutsa errepikapena da, eta ez dakarkio sorkuntzako ezer musikari. (*Hori ez da musika* esan zigun, behin, Irlandako musikari zahar batek). Edozelan ere, egia da gure musikari herrikoiek (albokariak, dultzaineroak, gaitajoleak, danborrariak, eta abar) betidanik inprobisatu izan dutela. Inprobisazioa da musika prozesu dinamiko eta errepikaezin bihurtzen duena, horrexek egiten du *Txilibrin* bera *Txilibrin* izatea eta Leon Leon izatea.

Hainbat inprobisazio maila bereiz genitzake. Sorkuntza eta norberaren ekarpena, maiz, tresnatik bertatik hasten dira. Nahiz eta egungo egunean geure instrumentuak egiten ez ditugun, azkenean, beti egokitzen ditugu geure gustu eta nahietara. Alboka bakoitza ezberdina da, eta albokari bakoitzak, azkenean, bere ezaugarri berezia izaten du. Albokariak bere soinua aukeratzen du, nahiago duen tinbrea, errepertorioa, deia inprobisatzen hasten da. Inprobisazioak ornamentazioan nahiz koplak eta interludioak aukeratzean jarraitzen du. Batzuetan, notaren bat aldatzen dugu edo konpas bat inprobisatzen dugu; zenbaitetan, esaldi bat edo bigarren ahotsa, norbait tek koplak abesten duenean; noiz edo noiz, pieza osoa inprobisatzen dugu azkenean.

Sarri pentsatu ohi da ideia musikal bat ezerezetik sortzea dela inprobisazioa, bat-batean konposatzea, erabateko sorkuntza osoa... Garbi dago, gure musika tradizionalari dagokionez behintzat, untxia inkaminariaren kapelatik ateratzen den eran, inprobisatutako pasarteak musikariaren instrumentutik sortzen delako ideia ez dela erreala. Zuzen

esatekotan, teknika egokiaz baliaturik, gure oroimen musikaleko *biltegi* artxibatutako baliabide musikalak erabili eta bateratzean datza inprobisazioa. Inprobisazioa landu nahi duenak, beraz, alde batera, bere biltegia eguneratua edukitzen saiatu beharko da; eta, bestera, bere biltegi material musikalak egoki kanporatzeko behar duen teknika edukitzen ahalegindu beharko du. Azken batean, musikari integrala izaten saiatu beharko du.

Musikariaren, ikasleen, mundu honetan gabiltzan guztion prestakuntza integral edo osoak hainbat alderditan eten gabe arreta jartzea eta lan egitea eskatzen du. Horretarako, ahalegin handia egin behar da, eta, askotan, ez gaude hainbesteko ahalegina egiteko prest. Premiazkoa da instrumentista gisa gure teknika gertu edukitzea, hartzak bizkor izatea; premiaza da egunean izatea eta harmoniaren eta konposizioaren gaineko gure ezagutzak hobetzea; premiaza da gure entzumena, afinazioa eta barne oroimena prest izatea; premiaza da dena tonalitate guztietan lantzea; premiaza da lehendabiziko begiratuan azkar irakurtzea; premiaza da beste albokariei, eta musikariei oro har (tradizionalak zein modernoak izan), aditzeko dauzkagun aukera guztietaz baliatzea, haiengandik gure biltegi musikala betetzen joateko materialak ateratzeko; premiaza da...

Hitzalditxo honekin lortu nahi duguna, jakina, irakurlea musikari bikain, langile eta disziplinatua bihurtzea baino areago, nolabait ere, hein batean, nork bere mailan, musikari integrala, burutik oinetarainoko albokaria izatera iristeko bidea zein luze eta malkartsua den jakinaraztea da.

EUTSI GOIARI!



ERREFERENTZIAK

- ANSORENA, Jose Inazio (1995): "La colección musical de Iztueta y Albeniz", *Txistulari*, 141.
- BARRENETXEA, Jose Mariano (1997): *Alboka. Entorno Folkorico*, Lekaroz, aita Donostiaren artxiboa.
- BARTOK, Bela; LORD, Albert B. (1951): *Serbo Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press.
- HORNBOSTEL, Erich Moritz von; ABRAHAM, Otto (1909-10): "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft*, 11, 1. George eta Eva List-ek eginiko ingelesezko bertsioa (1994): "Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music", *Ethnomusicology* 38 (3), 425-56.
- INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL (1952): *Notation of Folk Music: Recommendations of the Committee of Experts*, Geneva, International Music Council.
- JAIRAZBROY, Nazir A. (1977): "The 'Objective' an 'Subjective' View in Music Transcription", *Ethnomusicology* 21 (2), 263-273.
- MERSSENE, Marin (1636): *Harmonie universelle*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique.
- NETTL, Bruno (1964): *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, Free Press.
- SEEGER, Charles (1977): *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkley/Los Angeles, University of California Press.



PRESENTACIÓN

Tratar de explicar las razones que nos han conducido a editar esta compilación de ejercicios y obras para alboka no resulta sencilla. Queremos pensar que este instrumento tiene todavía un hueco en nuestra sociedad y que, a pesar de sus limitaciones (todo instrumento musical las tiene), sigue siendo una herramienta válida para la comunicación en el más amplio sentido de la palabra. A pesar de las numerosas veces que durante este siglo se ha diagnosticado el estado *terminal* de la alboka¹, el buen momento que atraviesa este instrumento, en nuestra opinión, hace pensar que el testigo que las jóvenes generaciones hemos recogido de manos de León Bilbao y Silvestre Elezcano, *Txilibrin*, los dos albokaris que han permanecido en activo durante las últimas décadas, va a seguir en movimiento. Son muchos los jóvenes que, atraídos por el peculiar sonido del instrumento, o su técnica, o lo que sea, estudian y tocan la alboka. Es este hecho el que reafirma la validez musical-comunicativa de la alboka y el que, en definitiva, ha provocado la puesta en marcha de este libro. A ellos, a los albokaris, estudiantes e interpretes experimentados, va dirigida esta publicación.

Entre las razones que han provocado la edición de *Uztarri. Alboka doinuen bilduma*, no podemos olvidar la circunstancia de que el libro *Alboka. Entorno folklórico*, de José Mariano Barrenetxea, esté actualmente agotado. Mariano ha trabajado incansablemente y durante muchísi-

¹ Son numerosos los escritos publicados en los que el tratamiento que se daba a la alboka era el de una rara especie en vías de extinción, no sin cierta razón visto el descorazonador recuento durante muchos años de los albokaris en ejercicio.

mos años en pro de la alboka y del folklore vasco en general, como intérprete, profesor e investigador. La publicación en 1976 de *Alboka. Entorno folklórico* supuso un hito en la historia del instrumento: por primera vez contábamos con una recopilación de información de primera mano sobre la alboka (historia, descripción técnica, fabricación del instrumento, coplas, vestimenta de los intérpretes, danzas, etc.), además de la primera transcripción seria del corpus mayoritario del repertorio de alboka. El libro de Mariano ha sido y sigue siendo la publicación de primera referencia en la bibliografía sobre la alboka, y ha contribuido sin duda tanto a la difusión como al mantenimiento del instrumento y su repertorio. Agradecemos a Mariano toda su labor y la ayuda prestada, y sobre todo agradecemos el permiso que generosamente -como siempre- nos ha dado para reeditar buena parte de la música contenida en su libro. *Eskerrikasko, Mariano*.

En la presente edición nos ocuparemos de la música, el repertorio y la ejecución, o sea, del tocar. Lo que pretendemos es la publicación de una serie de materiales que sean útiles para la enseñanza y la divulgación del instrumento. No es nuestra intención tratar de la historia del instrumento, de su descripción y clasificación organológica, de las biografías de sus tañedores más célebres, etc. Hemos incluido, eso sí, algunas notas y comentarios que nos han parecido necesarios para poder entender mejor lo publicado y sacar el máximo rendimiento a los ejercicios y al repertorio en general. De todas maneras, encontrará el lector pocas letras y mucha música.



Confiamos en que el usuario de esta edición tenga claro qué es lo que tiene entre manos y cuál es su objetivo. Esperamos que el libro cubra la ausencia de materiales pedagógicos para alboka, pero que, al mismo tiempo, sea utilizado de manera crítica y sobre todo creativa. No se trata de interpretar mecánicamente lo transcrito. El fin perseguido con la publicación de este libro es que el albokari, en función de sus posibilidades técnicas y cultura popular, o simplemente de su trayectoria, vaya modelando, adornando y modificando las líneas básicas que proporciona este libro, de forma que el instrumento evolucione hacia el futuro.

En cuanto al repertorio, esperamos que quede claro cuál es el corpus musical de la tradición de alboka más reciente, cuál es la porción de nuestro folklore que puede ser incorporada al repertorio del alumno y cuál es la aportación musical de nueva creación. Esperamos que las imperfecciones de la presente edición animen al personal a la publicación de métodos y repertorios alternativos, o que, por lo menos, aviven la crítica y la revisión de nuestros planteamientos. Ello nos llenará de satisfacción por que será síntoma de que la alboka es algo vivo.

El libro, tras esta presentación, se divide en cinco secciones o capítulos principales:

- 1.- Ejercicios
- 2.- *Deiak* (introducciones) y *amaierak* (codas)
- 3.- Repertorio tradicional
- 4.- Temas populares
- 5.- Obras de nueva creación

En la primera parte presentamos una serie de ejercicios para el aprendizaje de la alboka. Se trata de una serie de diseños melódicos en torno a los cuales el alumno, guiado por su profesor, podrá organizar diferentes ejercicios encaminados a trabajar aspectos específicos de la técnica interpretativa. Hemos añadido algunas notas y ejemplos sobre cómo utilizar esta sección de ejercicios para trabajar la repetición de notas, la ornamentación, el *staccato*, etc.

En el segundo capítulo se describen las *deiak* y *amaierak*, introducciones y codas tradicionalmente utilizados en la música de alboka, además de algunos ejemplos de *deiak* de nueva creación.

El tercer capítulo está dedicado a las transcripciones de lo que puede denominarse repertorio tradicional de la alboka. Se trata, principalmente, del repertorio de León Bilbao y de *Txilibrin*.

La cuarta sección es la dedicada a los temas populares. Son aires y melodías que pueden ser interpretados en la alboka, directamente o tras ser mínimamente adaptados a la extensión y técnica del instrumento.

En la última parte del libro, encontrará el lector aquellas obras que se han compuesto específicamente para la alboka. Son obras de autores conocidos, la mayoría de las cuales han sido compuestas especialmente para esta publicación. Vaya desde aquí nuestro más sincero agradecimiento a todos los autores por su generosa contribución, una bocanada de aire fresco que confiamos en que anime a los albokaris a seguir creando música para su instrumento. *Eskerrikasko*.



SOBRE EL INSTRUMENTO

A la hora de realizar esta recopilación de melodías y ejercicios para alboka, hemos optado por la escala o gama del instrumento que podemos considerar estandarizada en los últimos años. En el tubo derecho:



En el tubo izquierdo:



La construcción de albokas ha evolucionado notablemente, y hoy en día es posible disponer de albokas que permiten tocar afinadamente no solo en solitario sino junto a otros instrumentos. A pesar de ello, continúa existiendo una notable disparidad en los instrumentos, por lo que todavía a menudo resulta imposible que el profesor acompañe al alumno, por las diferencias de sonido y afinación de las albokas. Por otra parte, es necesario recalcar que la calidad del instrumento será fundamental conforme el albokari vaya adentrándose en las dificultades de la alboka; así, algunos de los ejercicios y obras del libro están pensados para ser interpretados con instrumental afinado y de calidad².

SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN

Los términos *saber música* o *tener música*³ son empleados como sinónimos de saber leer solfeo, de modo que la ecuación

2 Llegados a este punto, puede pensar el lector que somos exigentes hasta con el instrumental y que se espera que el alumno disponga de una especie de Stradivarius de la alboka. Nada más lejos de la realidad. El problema es que durante muchos años, se ha mantenido el mito de que el mismo albokari tenía que construirse su alboka y sus fitas, como si para ser buen clarinetista tuviera uno mismo que fabricarse el clarinete, cortar las cañas, etc. Por estas y otras razones, la calidad de muchas de las albokas en circulación deja mucho que desear. El panorama actual ha cambiado gracias a la existencia de algunos fabricantes de albokas afinadas y de calidad. Esperemos que el futuro mejore más aún, si cabe, este prometedor presente.

3 En euskera es común el empleo de frases como *eurliek musikea dauko* ('Fulano tiene música'). A este respecto, nos vamos a permitir introducir una pequeña anécdota que indica bien a las claras el espíritu de nuestros tañedores populares sobre este tema: cuando, después de escuchar al dulzainero de Orozko José Domingo Pikaza, un oyente hizo el comentario: *Honek musikea dauko* ('éste tiene música' [sabe solfeo]), nuestro dulzainero le contestó: *Nik musikarik ez daukat, baina musikoa naz* ('yo no tengo música [no sé solfeo], pero soy músico'); quedaba así claro que el solfeo no era la música.

música = *solfeo* es válida para muchos de nosotros. De esta suerte, la música viene a ser, en su representación física y tangible, papel impreso, partituras. Así pues, *música* = *papel*.

Hemos abierto nuestro discurso sobre las transcripciones del libro y la metodología empleada con un párrafo que esperamos sea provocador o por lo menos sugerente para el lector. A pesar del tiempo pasado y de los estudios realizados y publicados sobre los problemas de la transcripción musical en general y sobre la transcripción de la música tradicional-folklórica en particular, continuamos atrapados por la tiranía de las cinco líneas que constituyen el pentagrama. *Zortziko* sigue siendo sinónimo de 5/8 y *ezpata-dantza* de 6/8-3/4, cuando lo que ha ocurrido y ocurre en la realidad de nuestra música de danza es algo mucho más rico y complejo que la simplista representación gráfica de la música sobre el papel⁴.

En el siglo XVII⁵, la transcripción de la música de otras culturas se comenzó a usar como herramienta de adquisición y exhibición de las exóticas experiencias sensoriales del colonialismo cultural de la época, como una manera de capturar y transportar las vivencias musicales de los nuevos mundos. Aquel antiguo modelo de transcripción, a menudo utilizado con fines meramente ilustrativos y útil para la argumentación y justificación de preconcebidas teorías universalistas⁶, fue gradualmente transformándose en una herramienta para descubrir la diversidad cultural de los pueblos⁷. Así, y a pesar del descubrimiento del fonógrafo y de los posteriores adelantos

4 O quizá mucho más simple cuando uno consigue deshacerse del barniz académico y analítico del músico culto occidental y descubre cuál ha sido el sistema operante entre nuestros músicos tradicionales, base de nuestra música de transmisión oral.

5 Nos ha parecido interesante y hasta conveniente añadir unas notas sobre el soporte ideológico utilizado en la elaboración de las transcripciones. Quizá para algún lector se trate de una sarta de verdades de Perogrullo, o para algún otro un alarde de erudición, pero, tanto para unos como para otros, nuestro humilde propósito es simplemente intentar aportar algo de claridad al apasionante tema de la transcripción, nada más y nada menos.

6 Así por ejemplo, Marin Mersenne (1588-1648), filósofo y matemático, desarrolló un sistema de análisis de las relaciones matemáticas de los intervalos musicales encaminado a probar que los intervalos de la escala diatónica griega eran más naturales que otras escalas. Para reforzar sus teorías introdujo un estudio comparativo de canciones de indios de Canadá y Brasil (MERSENNE, 1636).

7 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) mantuvo que la música no era natural sino cultural, y que sus efectos no eran debidos al sonido sino a la música como signo conmemorativo, argumentando que miembros de diferentes culturas reaccionarían de diferente manera ante el mismo discurso musical.



en la técnica e instrumental de grabación, la transcripción sigue siendo aún el medio más utilizado para la transmisión de información y conocimientos musicales, ya sea con fines analíticos, educativos o divulgativos.

El sistema propuesto a principios de siglo por Erich Moritz von Hornbostel y Otto Abraham (HORNBOSTEL-ABRAHAM, 1909) se convirtió en el estándar de transcripción, una especie de Alfabeto Fonético Internacional para la música. El mencionado sistema constituyó la base sobre la que un comité de expertos reunidos por la Unesco en 1949 dictaminó una serie de recomendaciones para la transcripción de la música *folk* (INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL, 1952). Aún hoy en día, sus principios orientan la mayoría de las transcripciones realizadas por los etnomusicólogos de todo el mundo. Pero son las consideraciones teóricas propuestas por Benjamin Ives Gilman (1852-1933) y Charles Seeger (1886-1979) sobre la distinción entre escritura descriptiva y prescriptiva (utilizando la terminología acuñada por Seeger) las que nos interesan para aclarar el sistema de transcripción adoptado para la presente edición. Junto a ello, expondremos otro par de conceptos que de manera casi paralela han guiado nuestra propuesta de transcripción: los de transcripción fonética y transcripción fonémica.

Transcripción prescriptiva y transcripción descriptiva

Podemos definir la transcripción prescriptiva de una obra musical como *el anteproyecto de cómo debe hacerse sonar una pieza específica de música* (SEGER, 1977: 168) o *el fin, la dirección de un intérprete* (NETTL, 1964: 98). De esta manera, la partitura, la transcripción se constituye en un sistema consensuado por convenio entre el compositor-transcriptor y el intérprete-lector, en el que existen una serie de claves conocidas que permiten el descifrado del complejo código de escritura musical. Se trata de la representación gráfica e ideal de la música, cuyo fin primordial es su propia interpretación.

Por el contrario, la escritura descriptiva de la música trata de ser un informe escrito sobre lo que realmente acontece en el acto musical, lo que realmente suena. Por supuesto, se trata de una empresa difícil de conseguir dada la aleatoriedad del evento musical en sí y la enorme cantidad de parámetros analizables en cada nota (duración, intensidad, timbre, altura del sonido, etc.). Además, se plantea el problema del sistema empleado para las mediciones: podemos medir la duración del sonido en corcheas, fusas y semifusas, pero aún así se nos escapan algunos pequeños matices; también podemos medir la dura-

ción en milisegundos. Podemos medir la presión sonora usando los matices del sistema clásico (*forte*, *mezzoforte*, *piano*, etc.) y también podemos hacerlo en decibelios. Podemos transcribir la altura del sonido en un pentagrama o hacerlo en Hertzios; es posible medir la frecuencia de los sonidos fundamentales de cada nota, pero también es posible medir sus parciales o armónicos. Las posibilidades son casi infinitas y dependerán del objetivo último de nuestra transcripción, del fin perseguido con la representación gráfica de la música en cuestión. Sin embargo, en ese proceso de búsqueda de la verdad absoluta, de la transcripción total y perfecta, hemos de aceptar que *la única notación auténtica son los registros sonoros en las mismas grabaciones de la música*⁸ (BARTÓK; LORD, 1951). La fuente más fiable es, pues, la misma música.

Transcripción fonética y transcripción fonémica

La diferencia realizada en lingüística entre las transcripciones fonéticas y las fonémicas o fonológicas es utilizada frecuentemente de manera no muy acertada en música para diferenciar entre transcripciones más o menos detalladas⁹. En nuestra opinión, lo aplicable a la teoría de la transcripción es la idea de que la percepción humana es analíticamente selectiva y que, en consecuencia, diferentes producciones sonoras o diferentes sonidos pueden llegar a percibirse con un mismo significado. Así, la distinción que realizan los lingüistas entre fonemas y alófonos¹⁰ puede resultar de gran ayuda para entender muchos de los fenómenos musicales que nos rodean, para entender la música como un sistema en el que la percepción de significados es parte del entramado cultural que rodea al

8 A la sentencia pronunciada por Bartók cabría añadir algunos matices sobre la grabación de la música (la calidad de la misma, la manera en que ha sido realizada, el contexto tanto de la grabación como de la escucha, etc.) y si ésta (la grabación) puede llegar a confundirse con lo grabado tal y como se confunde la música con la partitura o el solfeo.

9 Para algunos autores de transcripciones musicales el término transcripción fonética es sinónimo de transcripción detallada. En lingüística, tanto las transcripciones fonéticas como las fonémicas pueden ser más o menos detalladas o *estrechas*.

10 El fonema es la unidad lingüística mínima, que carece de significado propio, y que en una determinada lengua sirve para distinguir significados. Por ejemplo, los fonemas /m/ y /n/ (representados siempre entre barras) diferencian en español entre 'cama' y 'cana'. Por su parte, los alófonos son los sonidos del habla que resultan de la realización física del fonema, y que son reconocidos como variantes contextuales o ambientales del mismo fonema. Por ejemplo, no es igual la [n] (los alófonos se representan entre corchetes) de 'cana' que la de 'angosto'.



evento musical en el que están envueltos tanto emisores como receptores de lo que se comunica¹¹.

De esta manera, muchas de las transcripciones sólo tienen un sentido pleno entre los miembros de un colectivo que comparte el sistema en el que se inscribe la música transcrita. Así por ejemplo, la *Dantzari Dantza* interpretada a partir de cualquiera de nuestras transcripciones por un músico de Viena que jamás haya oído ni visto bailar esta danza no nos terminaría nunca de sonar bien, al igual que los vales de Strauss no suenan *correctamente*, desde la apreciación del público vienés, si el músico desconoce la tradición interpretativa de la danza en cuestión. Ni el 5/8 de nuestros *zortzikos* es un 5/8 exacto, ni la combinación 6/8-3/4 refleja fielmente el ritmo de *ezpatadantza*, ni un 3/4 interpretado matemáticamente nos da como resultado un vals vienés. De igual modo, nuestras transcripciones no serán satisfactorias si uno desconoce la alboka, su sonido, el estilo interpretativo del instrumento, las danzas, etc.

Nuestras transcripciones

A la hora de escribir para alboka, hemos optado por hacerlo de una manera sencilla y sobre todo clara, a caballo entre lo que podemos considerar una notación prescriptiva y una transcripción fonémica¹². Algunas de las transcripciones publicadas hasta la fecha, en su afán por el detalle esclarecedor de cuanto ocurría en la ejecución de la alboka, llegaban a ser prácticamente ilegibles para la inmensa mayoría de los estudiantes y aficionados de alboka¹³. Nuestra propuesta parte de una tendencia más o menos extendida entre las nuevas generaciones de albokaris a la hora de escribir música para alboka. En definitiva, con el objetivo de simplificar y facilitar la escritura y lectura de las partituras, hemos seguido las siguientes pautas:

- Para piezas en La menor, el Fa# se colocará en la armadura entre paréntesis, evitando de esta manera su escritura durante toda la obra pero dejando claro que no realiza propiamente una función tonal/modal. Para los albokaris es obvio que el Fa ha de ser sostenido.

¹¹ En la línea mencionada se desarrolla, por ejemplo, el estudio sobre la colección musical de Iztueta y Albéniz realizado por Jose Inazio Ansorena (ANSORENA, 1995).

¹² Quizá deberíamos comenzar por crear nuestra propia nomenclatura específica para la música audémica, tal y como se sugiere en JAIRAZBHOY (1977: 263).

¹³ Nos referimos sobre todo a las transcripciones de carácter descriptivo de BARRENETXEA (1976).

- Para el resto de tonalidades se utilizara la notación musical estándar, con las alteraciones correspondientes colocadas en la armadura.

- Las notas dobles (notas que suenan simultáneamente o polifónicas) se señalarán cuando al transcriptor o autor de la obra le parezca conveniente y necesario. De no hacerlo, se sobreentenderá que el interprete lo hará siguiendo su propio gusto musical, dependiendo de su nivel técnico o del asesoramiento del profesor. Como recurso general, puede hacerlo a la manera tradicional, combinando tanto el Mi como el Fa# con el La y tocando el resto de las notas al unísono. Salvo indicación expresa, ésta es la manera tradicional de interpretar las piezas en La menor, generalmente. Es decir, lo que se escribe:



se podrá interpretar como:



Será labor del profesor explicar todas las posibilidades del instrumento y el uso de las notas dobles, con arreglo a la estructura armónica del pasaje musical, la sonoridad, el estilo o la dificultad de ejecución.

- Las separaciones entre notas y demás ornamentaciones se dejarán en manos del intérprete excepto cuando el autor o el transcriptor tenga interés en especificarlo, en cuyo caso deberá señalarlo explícitamente. La labor tutorial del profesor en este apartado resultará esencial.

Éste es el sistema de escritura utilizado en la presente publicación, con la excepción de las transcripciones de tipo descriptivo incluidas al final del tercer capítulo, cuyo fin no es otro que el de intentar transmitir una parte de lo que constituye el estilo interpretativo de la alboka, y que se explican con mayor detalle a continuación.

Las transcripciones de tipo descriptivo

La dificultad principal para efectuar este tipo de transcripción es la falta de una tradición transcriptiva que establezca unas reglas conocidas por el colectivo albokari y que permitan *pasar por alto* en la escritura musical elementos que se sobreentienden¹⁴. Ante la ausencia de tales

¹⁴ Véase el apartado *Transcripción fonémica y transcripción fonémica*, en este mismo capítulo.



convenciones, la única forma de asegurar una interpretación acorde con el estilo de los albokaris es plasmar en la partitura la ejecución con el mayor detalle¹⁵.

En este contexto, la única *técnica* de transcripción de melodías para alboka publicada es la que se encuentra en el libro de J. M. Barrenetxea, tantas veces mencionado en la presente obra (BARRENETXEA, 1976), y que recoge la evolución melódica separada de los dos tubos de que se compone la alboka. Esta técnica implica, por tanto, la duplicación de plicas en las notas que suenan al unísono, y complica la comprensión con la inclusión de mordentes que pueden corresponder a uno de los tubos (y por tanto llevan una plica) o a los dos (y llevan sus dos plicas). A pesar de las dificultades que presenta para su correcta interpretación, no podemos menos de reconocer el mérito que supone el definir unos criterios de transcripción para un instrumento que no disponía de ellos anteriormente, y que han supuesto, como es lógico, la base para establecer nuestro sistema de transcripción.

Básicamente, la técnica de transcripción utilizada por nosotros sigue teniendo como objetivo presentar el mayor detalle posible, pero buscando siempre una mayor claridad de escritura. Así, el criterio de transcripción no es la escritura separada de los dos sonidos, sino la escritura de lo que el oyente percibe, independientemente de qué lo ha generado. Esto ha llevado a la eliminación de las plicas dobles y los mordentes de la nota La entre dos notas Mi. Asimismo, se ha adoptado el criterio general anteriormente detallado de pasar el Fa# (inherente a la escala de la alboka) a la armadura, evitando así la escritura de alteraciones.

Creemos que estas transcripciones permitirán al albokari experimentado, que haya ejercitado su oído mediante la audición de melodías tradicionales de alboka, acercarse al estilo legado por nuestros últimos albokaris tradicionales, León Bilbao y Silvestre Elezkano, *Txilibrin*.

Por último, insistimos en que un papel nunca da toda la información que nuestro oído puede recoger. Así, recordando a Bartók de nuevo, no debemos olvidar que la mejor transcripción es la música en sí. ¡Acudid a las fuentes siempre que podáis!

¹⁵ Lógicamente, este tipo de transcripción no es en sí mismo suficiente para conseguir la continuidad de un estilo. Hace falta además que los albokaris que vayan a interpretar esta música escrita sean capaces de reconstruir lo que el transcriptor ha oído, cuestión que presenta una dificultad evidente.

LA RESPIRACIÓN

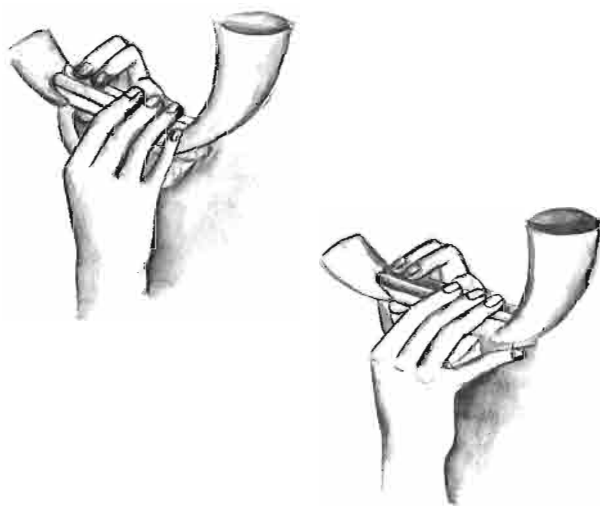
La insuflación constante o respiración circular se basa en la utilización del aire almacenado en los carrillos para evitar el corte de emisión mientras la inspiración se realiza por la nariz. La cavidad bucal viene a realizar la función que el odre o bolsa realiza en las cornamusas. No hemos incluido ningún ejercicio ni indicaciones especiales sobre este tipo de respiración. La descripción de la técnica de respiración continua o circular, la teoría, se halla descrita en diversas publicaciones¹⁶ y, en cuanto a la práctica, la experiencia nos muestra que el ensayo y la perseverancia es el mejor, si no el único medio para aprenderla. Consideramos inestimable la ayuda del profesor, sus consejos, ejemplificación y sugerencias, difíciles de trasladar a las páginas de un libro. Huelga añadir que, junto al dominio de la respiración circular, la práctica y control de la respiración diafragmática es fundamental tanto para una ejecución relajada como para poder mantener la tensión y el caudal de aire de la emisión sin que se produzcan altibajos de sonido no deseados.

LA POSICIÓN DEL CUERPO Y DEL INSTRUMENTO

Sin la pretensión de realizar un estudio detallado sobre la posición del cuerpo durante la ejecución, nos ha parecido interesante señalar algunas consideraciones sobre la posición de las manos y los dedos. Por lo demás, debe recordarse que la posición del cuerpo ha de permitir una ejecución lo más relajada posible, que facilite los movimientos y la respiración.

El diseño del yugo o *uztarri* debe permitir una posición cómoda de la mano, especialmente para la derecha, que es la que realiza la labor fundamental de sujeción. En cuanto al dedo meñique de la mano derecha, parece más lógico, cómodo y ergonómico dejarlo cerca del anular en la parte superior del instrumento. Apoyado en el cuerno o al aire, permite una posición relajada y facilita la movilidad del anular. Por supuesto, no se trata de la única posición posible, y de hecho muchos albokaris colocan el meñique sujetando el yugo por debajo.

¹⁶ Véase la bibliografía adjunta.

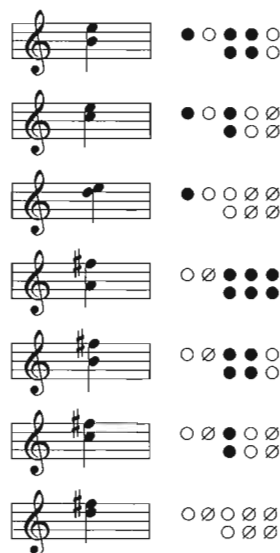
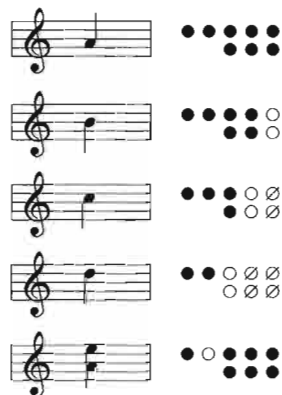


El resto de los dedos se han de colocar de manera cómoda sobre el instrumento, evitando toda rigidez innecesaria. Muchas veces, el hecho de obturar o tapan los orificios del instrumento se plantea como un esfuerzo que requiere especial atención y dificultad. La solución pasa por llegar a sentir que los dedos descansan sobre el instrumento, tranquilamente posados sobre los agujeros, de manera que lo que requiere un esfuerzo es el hecho de levantarlos y descubrir los orificios. A veces este simple cambio de concepción del problema, este cambio de esquema mental es suficiente para corregir los problemas de una posición de dedos deficiente.

LA DIGITACIÓN

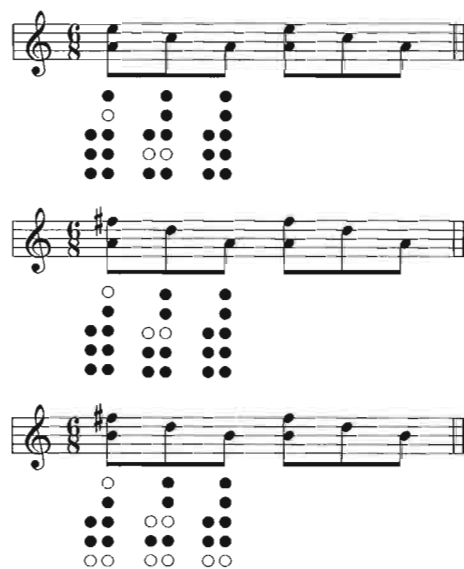
La tabla general de digitación de la alboka es la siguiente:

- abierto
- cerrado
- ∅ indiferente



La digitación se ha de adecuar siempre al pasaje que se ejecuta, buscando continuamente la optimización de movimientos y el mejor rendimiento musical posible. Nos encontramos con dos sistemas de digitación que pueden y deben conocerse, controlarse y utilizarse según convenga, que suponen dos diferentes maneras de colocar y articular los dedos¹⁷.

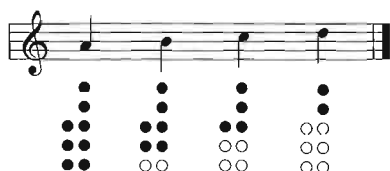
Por una parte, es posible obtener las diferentes notas levantando únicamente el dedo correspondiente, en lo que comúnmente se conoce como posiciones de *horquilla*. Ésta es la digitación que de manera general han empleado León Bilbao y Silvestre Elezcano. Por ejemplo, en los siguientes pasajes, cierto tipo de *horquillas* facilitan, preparan de antemano las posiciones posteriores, de manera que economizan movimientos:



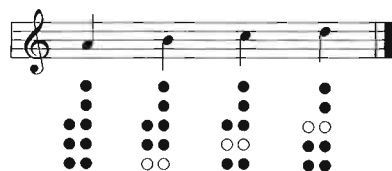
¹⁷ La división entre los dos tipos de digitación la realizamos sobre todo con fines pedagógicos, si bien todas las posibilidades de digitación han sido utilizadas conjuntamente y sin la mencionada división, que creemos reciente.



Por otra parte, es posible obtener la escala levantando los dedos sucesiva y gradualmente, tal y como se realiza en muchos instrumentos musicales. Así por ejemplo, un pasaje rápido ascendente la-si-do-re resulta más complicado utilizando las posiciones de *horquilla*, con lo que nuestra recomendación con carácter general sería:



En lugar de utilizar las posiciones de *horquilla*:



Ante la imposibilidad real de enumerar todas las variantes de digitación posibles, volvemos a insistir en la importancia de la labor tutorial del profesor para proponer y resolver cuantos problemas aparezcan en lo concerniente a digitación.

LA IMPROVISACIÓN

La improvisación es parte de la música, no hay apenas género musical en el que no exista un mayor o menor espacio para la improvisación. Aunque comúnmente la asociamos a géneros como el *jazz*, la improvisación ha sido parte fundamental de nuestra música tradicional-folklórica. La mera copia de formas previas es repetición y no aporta nada creativo a la música. (*Eso no es música*, nos comentaba en cierta ocasión un viejo músico irlandés). En cualquier caso, lo cierto es que nuestros músicos populares (albokaris, dulzaineros, gaiteros, tamborileros, etc.) siempre han improvisado. La improvisación es lo que hace que la música sea un proceso dinámico e irreplicable, es lo que hace que *Txilibrin* sea *Txilibrin* y León sea León.

Pueden distinguirse diferentes niveles de improvisación. La creatividad y el aporte personal empiezan muchas veces por el mismo instrumento. Aunque hoy en día no construyamos nuestros propios instrumentos, siempre terminamos adaptándolos a nuestros gustos y preferencias. Cada alboka es diferente y cada albokari termina

teniendo su sello distintivo. El albokari elige su sonido, el timbre que más le gusta, el repertorio, comienza improvisando una llamada o *deia*. La improvisación continúa en la ornamentación y/o en la elección del orden de coplas e interludios. A veces cambiamos una nota o improvisamos un compás, en ocasiones una frase o una segunda voz cuando alguien canta la copla, a veces terminamos improvisando una pieza entera.

A menudo se piensa que la improvisación es crear una idea musical de la nada, componer espontáneamente, la creación total y absoluta... Está claro, por lo menos en lo referente a nuestra música tradicional, que la idea de que un pasaje improvisado surge del instrumento del músico, como el conejo del sombrero de un prestidigitador, no es real. Se trata más bien de la utilización y conjunción de los recursos musicales archivados en el *almacén* de nuestra memoria musical, usando una técnica adecuada. De ello se desprende que quien pretenda trabajar la improvisación, habrá de procurar por un lado tener su almacén al día, y, por otro lado, disponer de la técnica necesaria para exteriorizar convenientemente los materiales musicales de su almacén; en definitiva, ser un músico integral.

La formación integral o global del músico, de los alumnos, de todos los que nos movemos en este mundo, supone atención y trabajo constante en numerosos y diversos frentes. Esto exige un esfuerzo considerable, que muchas veces no estamos dispuestos a realizar. Es necesario tener a punto nuestra técnica como instrumentistas, *estar en dedos*; es necesario estar el día y mejorar nuestros conocimientos de armonía y composición; es necesario tener a punto y trabajar nuestro oído, afinación y memoria interna; es necesario trabajar *todo* en todas las tonalidades; es necesario leer a primera vista como un lince; es necesario aprovechar todas las ocasiones posibles para escuchar a otros albokaris y músicos en general, tradicionales o modernos, de los cuales podemos extraer materiales para ir llenando nuestro almacén musical; es necesario...

Por supuesto lo que pretendemos con este pequeño discurso no es tanto convertir al lector en un estúpido, trabajador y disciplinado músico como el advertirle de lo largo y complicado que es el camino para conseguir, de alguna forma, en alguna medida, cada uno en su nivel, llegar a ser un músico integral, un albokari de una pieza.

¡ÁNIMO!



REFERENCIAS

- ANSORENA, Jose Inazio (1995): "La colección musical de Iztueta y Albéniz", *Txistulari*, 141.
- BARRENETXEA, José Mariano (1976): *Alboka. Entorno folkórico*, Lecaroz, Archivo P. Donostia.
- BARTÓK, Béla; LORD, Albert B. (1951): *Serbo Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press.
- HORNBOSTEL, Erich Moritz von; ABRAHAM, Otto (1909-10): "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 11, 1. Versión inglesa por George y Eva List (1994): "Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music", *Ethnomusicology* 38 (3), 425-56.
- INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL (1952): *Notation of Folk Music: Recommendations of the Committee of Experts*, Geneva, International Music Council.
- JAIRAZBHOY, Nazir A. (1977): "The 'Objective' and 'Subjective' View in Music Transcription", *Ethnomusicology* 21 (2), 263-273.
- MERSENNE, Marin (1636): *Harmonie universelle*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique.
- NETTL, Bruno (1964): *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, Free Press.
- SEEGER, Charles (1977): *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkley/Los Angeles, University of California Press.



PRÉSENTATION

Essayer d'expliquer les raisons qui nous ont conduit à éditer cette compilation d'exercices et d'oeuvres pour alboka n'est pas une chose simple. Nous voulons penser que cet instrument a toujours une place dans notre société et que, malgré ses limitations (tout instrument musical en a), c'est toujours un outil valide pour la communication au sens large du mot. Malgré les nombreuses fois où l'on a diagnostiqué l'état *terminal* de l'alboka¹, le bon moment que traverse cet instrument, à notre avis, fait penser que le témoin que les jeunes générations avons recueilli des mains de Léon Bilbao et Silvestre Elezcano, *Txilibrin*, les deux albokaris qui sont restés en activité pendant les dernières décennies, va à continuer en mouvement. Nombreux sont les jeunes qui, attirés par le son péculier de l'instrument, ou par sa technique, ou par quoi que ce soit, étudient et jouent de l'alboka. C'est ce fait qui réaffirme la validité musicale-communicative de l'alboka, et qui, en définitive, a provoqué la mise en marche de ce livre. C'est à eux, aux albokaris, étudiants et interprètes expérimentés, à qui est dirigée cette publication.

Parmi les raisons qui ont suscité l'édition de *Uztarri. Alboka doinuen bilduma*, nous ne pouvons pas oublier que le livre *Alboka. Entorno folklórico*, de José Mariano Barrenetxea, est actuellement épuisé. Mariano a travaillé inlassablement et pendant de très nombreuses années à faveur de l'alboka et du folklore basque en géné-

¹ Nombreux sont les écrits publiés dans lesquels le traitement que l'on donnait à l'alboka était celui d'une espèce rare en voie d'extinction, non sans quelque raison vu le décourageant recensement pendant de nombreuses années des albokaris en exercice.

ral, comme interprète, professeur et investigateur. La publication en 1976 de *Alboka. Entorno folklórico* a supposé un fait marquant dans l'histoire de l'instrument: pour la première fois, nous comptons avec une compilation d'information de premier ordre sur l'alboka (histoire, description technique, fabrication de l'instrument, couplets, habits des interprètes, dances, etc.), en plus de la première transcription sérieuse du corpus majoritaire du répertoire de l'alboka. Le livre de Mariano a été et est toujours la publication de première référence dans la bibliographie sur l'alboka, et a contribué sans aucun doute tant à la diffusion qu'au maintien de l'instrument et son répertoire. Nous remercions Mariano pour tout son labeur et l'aide prêtée, et surtout nous le remercions pour l'autorisation qu'il nous a généreusement -comme toujours- donnée de rééditer une bonne partie de la musique contenue dans son livre. *Eskerrikasko, Mariano*.

Dans l'édition présente, nous nous occuperons de la musique, du répertoire et de l'exécution, soit, du jouer. Ce que nous prétendons, c'est la publication d'une série de matériaux qui soient utiles à l'enseignement et à la vulgarisation de l'instrument. Nous n'avons pas l'intention de traiter de l'histoire de l'instrument, de sa description et classification organologique, ni des biographies de ses joueurs les plus célèbres, etc. Nous avons inclus, cela oui, quelques notes et commentaires qui nous ont paru nécessaires afin de mieux entendre ce qui est publié, et de tirer un rendement maximal des exercices et du répertoire en général. De toutes façons, le lecteur trouvera peu de lettres et beaucoup de musique.



Nous espérons que l'utilisateur de cette édition sache de façon claire ce qu'est ce qu'il a dans les mains, et quel est son objectif. Nous souhaitons que le livre couvre l'absence de matériel pédagogique sur l'alboka, mais, en même temps, qu'il soit utilisé de façon critique et surtout créative. Il ne s'agit pas d'interpréter mécaniquement ce qui est transcrit. La finalité poursuivie par la publication de ce livre est que l'albokari, en fonction de ses possibilités techniques et de sa culture populaire, ou simplement de sa trajectoire, modèle, embellisse et modifie les lignes de base que procure ce livre, de sorte que l'instrument évolue vers le futur.

Quant au répertoire, nous espérons que soit clair quel est le corpus musical de la tradition de l'alboka la plus récente, quelle est la part de notre folklore qui peut être incorporée au répertoire de l'élève, et quel est l'apport musical de nouvelle création. Nous espérons que les imperfections de la présente édition encourageront le personnel à la publication de méthodes et répertoires alternatifs, ou que, au moins, elles stimuleront la critique et la révision de nos exposés. Cela nous remplira de satisfaction parce que ce sera un symptôme du fait que l'alboka est quelque chose de vivant.

Le livre, après cette présentation, est divisé en cinq sections ou chapitres principaux:

- 1.-Exercices
- 2.-*Deiak* (introductions) et *amaierak* (codas)
- 3.-Répertoire traditionnel
- 4.-Thèmes populaires
- 5.-Oeuvres de nouvelle création

Dans la première partie, nous présentons une série d'exercices pour l'apprentissage de l'alboka. Il s'agit d'une

série de dessins mélodiques autour desquels l'élève, guidé par son professeur, pourra organiser différents exercices visant à travailler des aspects spécifiques de la technique interprétative. Nous avons ajouté quelques notes et exemples sur comment utiliser cette section d'exercices pour travailler la répétition de notes, l'ornementation, le *stacatto*, etc.

Dans le deuxième chapitre, sont décrites les *deiak* et *amaierak*, introductions et codas traditionnellement utilisées dans la musique de l'alboka, en plus de quelques exemples de *deiak* de nouvelle création.

Le troisième chapitre est consacré aux transcriptions de ce qui peut être dénommé répertoire traditionnel de l'alboka. Il s'agit, principalement, du répertoire de Léon Bilbao et de *Txilibrin*.

La quatrième section est consacrée aux thèmes populaires. Ce sont des airs et mélodies qui peuvent être interprétés à l'alboka, directement ou après avoir été minimement adaptés à l'extension et technique de l'instrument.

Dans la dernière partie du livre, le lecteur trouvera ces oeuvres qui ont été composées spécifiquement pour l'alboka. Ce sont des oeuvres d'auteurs connus, la majorité d'entre elles ont été composées spécialement pour cette publication. Que tous les auteurs reçoivent d'ici notre plus sincère remerciement pour leur généreuse contribution, une bouchée d'air frais qui, nous l'espérons, animera les albokaris à continuer de créer de la musique pour leur instrument. *Eskerrikasko*.



À PROPOS DE L'INSTRUMENT

Au moment de réaliser cette compilation de mélodies et d'exercices pour alboka, nous avons opté pour l'échelle ou gamme de l'instrument que nous pouvons considérer comme standardisée dans les dernières années. Dans le tube droit:



Dans le tube gauche:



La construction d'albokas a évolué de façon notable, et aujourd'hui, on peut disposer d'albokas qui permettent de jouer avec justesse non seulement en solo, mais aussi avec d'autres instruments. Malgré cela, il existe toujours une remarquable disparité entre les instruments, ce pour quoi encore souvent, il résulte impossible que le professeur accompagne l'élève, à cause des différences de son et d'accordement des albokas. D'autre part, il est nécessaire de souligner que la qualité de l'instrument sera fondamental à mesure que l'albokari pénètre les difficultés de l'alboka; ainsi, quelques uns des exercices et des oeuvres du livre sont pensés pour être interprétés avec accordement instrumental et de qualité².

2 Arrivé à ce point, le lecteur peut penser que nous sommes exigeants même avec les instruments, et que l'on attend que l'élève possède une sorte de Stradivarius de l'alboka. Rien de plus loin de la réalité. Le problème est que, durant de nombreuses années, on a maintenu le mythe que l'albokari même devait se construire son alboka et ses fitas, comme si pour être un bon clarinettiste, on devait soi-même se fabriquer sa clarinette, couper les cannes, etc. Pour ces raisons et d'autres, la qualité de beaucoup des albokas en circulation laisse beaucoup à désirer. Le panorama actuel a changé grâce à l'existence de quelques fabricants d'albokas accordées et de qualité. Nous espérons que le futur améliore encore davantage, si possible, ce présent prometteur.

3 En basque, l'emploi de phrases comme *eurliek musikea dauko* ("Intel a de la musique") est commun. À ce propos, nous allons nous permettre d'introduire une petite anecdote qui indique bien avec clarté l'esprit de nos joueurs populaires sur ce thème: quand, après avoir écouté le joueur de dulzaina d'Orozko José Domingo Pikaza, un auditeur fit un commentaire: *Honek musikea dauko* ("celui-là a la musique" -il connaît le solfège-), notre joueur de dulzaina lui répondit: *Nik musikarik ez daukat, baina musikoa naz* ("Je n'ai pas la musique -je ne connais pas le solfège-, mais je suis musicien"); il était ainsi clair que le solfège n'était pas la musique.

À PROPOS DE LA TRANSCRIPTION

Les termes *connaître la musique* ou *avoir la musique*³ sont employés comme synonymes de savoir lire le solfège, de sorte que l'équation *musique = solfège* est valide pour beaucoup d'entre nous. De cette façon, la musique est, dans sa représentation physique et tangible, comme du papier imprimé, des partitions. Ainsi donc, *musique = papier*.

Nous avons ouvert notre discours sur les transcriptions du livre et la méthodologie employée, avec un paragraphe qui, nous l'espérons, sera provocateur ou du moins suggestif pour le lecteur. Malgré le temps écoulé, et les études réalisées et publiées sur les problèmes de la transcription musicale en général, et sur la transcription de la musique traditionnelle-folklorique en particulier, nous sommes toujours attrapés par la tyrannie des cinq lignes qui constituent la portée. *Zortziko* est toujours synonyme de 5/8, et *ezpata-dantza* de 6/8-3/4, quand ce qui s'est passé et se passe en réalité dans notre musique de danse est quelque chose de beaucoup plus riche et complexe que la simpliste représentation graphique de la musique sur le papier⁴.

Au XVII^e siècle⁵, la transcription de la musique d'autres cultures s'utilisa d'abord comme outil d'acquisition et d'exhibition des exotiques expériences sensorielles du colonialisme culturel de l'époque, comme une façon de capturer et de transporter les expériences musicales des nouveaux mondes. Cet ancien modèle de transcription, souvent utilisé à des fins simplement illustratives, et utile pour l'argumentation et justification de théories universalistes⁶ préconçues, s'est peu à peu transformé en un outil pour découvrir la diversité

4 Ou peut-être beaucoup plus simple quand on réussit à se défaire du vernis académique et analytique du musicien cultivé occidental, et que l'on découvre quel a été le système opérant parmi nos musiciens traditionnels, base de notre musique de transmission orale.

5 Il nous a paru intéressant et même convenable d'ajouter quelques notes sur le support idéologique utilisé dans l'élaboration des transcriptions. Peut-être que pour quelque lecteur il s'agit d'un chapelet de vérités de La Palice, ou pour quelqu'autre d'un étalage d'érudition, mais, tant pour les uns que pour les autres, notre humble propos est simplement d'essayer d'apporter un peu de clarté au passionnant thème de la transcription, rien de plus, rien de moins.

6 Ainsi par exemple, Marin Mersenne (1588-1648), philosophe et mathématicien, développa un système d'analyses des relations mathématiques des intervalles musicaux, afin de prouver que les intervalles de la gamme diatonique grecque étaient plus naturels que dans les autres gammes. Pour renforcer ses théories, il introduisit une étude comparative de chansons d'indiens du Canada et du Brésil (MERSENNE, 1636).



culturelle des peuples⁷. Ainsi, malgré la découverte du phonographe, et les progrès postérieurs dans la technique et les instruments d'enregistrement, la transcription est toujours et encore le moyen le plus utilisé pour la transmission d'information et de connaissances musicales, que ce soit à des fins analytiques, éducatives ou vulgarisatrices.

Le système proposé au début du siècle par Erich Moritz von Hornbostel et Otto Abraham (HORNBOSTEL-ABRAHAM, 1919) se convertit en le standard de la transcription, une sorte d'Alphabet Phonétique International pour la musique. Le dit système constitua la base sur laquelle un comité d'experts réunis par l'Unesco en 1949 conseilla une série de recommandations pour la transcription de la musique *folk* (INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL, 1952). Aujourd'hui encore, ses principes orientent la plus grande part des transcriptions réalisées par les ethnomusiciciens du monde entier. Mais ce sont les considérations théoriques proposées par Benjamin Ives Gilman (1852-1933), et Charles Seeger (1886-1979) sur la distinction entre écriture descriptive et prescriptive (utilisant la terminologie toute faite de Seeger), qui nous intéressent pour clarifier le système de transcription adopté par la présente édition. Conjointement à cela, nous exposerons une autre paire de concepts qui, d'une manière presque parallèle, ont guidé notre proposition de transcription: ceux de transcription phonétique et ceux de transcription phonémique.

Transcription prescriptive et transcription descriptive

Nous pouvons définir la transcription prescriptive d'une oeuvre musicale comme *l'avant-projet de comment on doit faire sonner une pièce spécifique de musique* (SEEGER, 1977: 168), ou *la fin, la direction d'un interprète* (NETTL, 1964: 98). De cette façon, la partition, la transcription est constituée d'un système consensué par accord entre le compositeur-transcripteur et l'interprète-lecteur, dans lequel il existe une série de clés connues qui permettent le déchiffrement du complexe code d'écriture musicale. Il s'agit de la représentation graphique et idéale de la musique, dont la finalité primordiale est sa propre interprétation.

Au contraire, l'écriture descriptive de la musique consiste en un rapport écrit sur ce qui arrive réellement dans l'acte musical, ce qui sonne réellement. Bien sûr, il s'agit

7 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) maintenait que la musique n'était pas naturelle mais culturelle, et que ses effets n'étaient pas dus au son mais à la musique comme signe commémoratif, argumentant que les membres de différentes cultures réagissaient de façon différente devant le même discours musical.

d'une entreprise difficile à achever étant donné l'aspect aléatoire de l'événement musical en soi, et l'énorme quantité de paramètres analysables dans chaque note (durée, intensité, timbre, hauteur du son, etc.). En plus, on se pose le problème du système employé pour les mesures: nous pouvons mesurer la durée du son en croches, triples croches et quadruples croches, mais même ainsi, quelques petites nuances nous échapperont; on peut aussi mesurer la durée en millisecondes. Nous pouvons mesurer la pression sonore en utilisant les nuances du système classique (*forte*, *mezzoforte*, *piano*, etc.), et nous pouvons aussi le faire en décibels. Nous pouvons transcrire la hauteur du son dans une portée ou le faire en Hertz; on peut mesurer la fréquence des sons fondamentaux de chaque note, mais on peut aussi mesurer ses partiels ou harmoniques. Les possibilités sont presque infinies, et elles dépendront de l'objectif ultime de notre transcription, de la finalité poursuivie par la représentation graphique de la musique en question. Cependant, dans ce processus de quête de la vérité absolue, de la transcription totale et parfaite, nous devons accepter que *l'unique notation authentique, ce sont les registres sonores dans les enregistrements mêmes de la musique*⁸ (BARTOK; LORD, 1951). L'essence la plus fiable est donc la musique même.

Transcription phonétique et transcription phonémique

La différence réalisée en linguistique entre les transcriptions phonétiques et les phonémiques ou phonologiques est utilisée fréquemment de façon peu adroite en musique pour différencier les transcriptions plus ou moins détaillées⁹. À notre avis, ce qui peut être appliqué à la théorie de la transcription, c'est l'idée que la perception humaine est analytiquement sélective, et que, par conséquent, différentes productions sonores ou différents sons peuvent être perçus avec une même signification. Ainsi, la distinction que font les linguistes entre phonèmes et allo-

8 Au jugement prononcé par Bartok, on doit ajouter quelques nuances sur l'enregistrement de la musique (la qualité du même, la façon dont il a été réalisé, le contexte, tant de l'enregistrement, que de l'écoute, etc.), et si celui-ci (l'enregistrement) peut arriver à se confondre avec ce qui est enregistré, de la même façon que se confond la musique avec la partition ou le solfège.

9 Pour quelques auteurs de transcriptions musicales, le terme transcription phonétique est synonyme de transcription détaillée. En linguistique, tant les transcriptions phonétiques que les transcriptions phonémiques peuvent être plus ou moins détaillées ou étroites.

10 Le phonème est l'unité linguistique minimale, qui n'a pas de signification propre, et qui dans une langue déterminée, sert à distinguer des significations. Par exemple, les phonèmes /m/ et /n/ (toujours représentés entre barres) différencient en français "âme" et "âne". Pour leur part, les allophones sont les sons du parler qui résultent de la réalisation physique du phonème, et qui sont reconnus comme variantes contextuelles ou du milieu du même phonème. Par exemple, le [n](les allophones sont représentés entre crochets) de "âne" n'est pas le même que celui de "dans".



hones¹⁰

peut être une grande aide pour comprendre beaucoup des phénomènes musicaux qui nous entourent, pour comprendre la musique comme un système dans lequel la perception des significations est une partie du milieu culturel qui encadre l'événement musical où sont mêlés tant d'émetteurs que de récepteurs de ce qui se communique¹¹.

De cette manière, beaucoup des transcriptions ont seulement un sens plein entre les membres d'un collectif qui partage le système où est inscrite la musique transcrite. Ainsi par exemple, la *Dantzari Dantza*, interprétée à partir de n'importe laquelle de nos transcriptions par un musicien de Vienne qui n'aurait jamais entendu ni vu danser cette danse, ne finirait jamais par bien sonner à nos oreilles, de même que les valse de Strauss ne sonnent pas *correctement*, du point de vue du public viennois, si le musicien ne connaît pas la tradition interprétative de la danse en question. Ni le 5/8 de nos *zortzikos* est un 5/8 exact, ni la combinaison 6/8-3/4 ne reflète fidèlement le rythme de *ezpatadantza*, ni un 3/4 interprété mathématiquement ne nous donne comme résultat une valse viennoise. De la même façon, nos transcriptions ne seront pas satisfaisantes si l'on ne connaît pas l'alboka, son son, le style interprétatif de l'instrument, les danses, etc.

Nos transcriptions

Au moment d'écrire pour l'alboka, nous avons opté de le faire d'une manière simple et surtout claire, à cheval entre ce que nous pouvons considérer comme une notation prescriptive et une transcription phonémique¹². Quelques unes des transcriptions publiées jusqu'à présent, dans leur souci de détail clarifiant de ce qui se passait lors de l'exécution d'alboka, devenaient pratiquement illisibles pour l'immense majorité des étudiants et amateurs de l'alboka¹³. Notre proposition part d'une tendance plus ou moins étendue entre les nouvelles générations d'albokaris au moment d'écrire de la musique pour alboka. En définitive, dans le but de simplifier et de faciliter l'écriture et la lecture des partitions, nous avons suivi les règles suivantes:

- Pour des pièces en La mineur, le Fa# se place dans l'armature entre parenthèses, évitant de cette manière son écriture pendant toute l'oeuvre, mais laissant bien clair qu'il ne réalise pas une fonction tonale/modale à proprement dit. Pour les albokaris, il est évident que le Fa doit être soutenu.

¹¹ Dans la ligne mentionnée, on développe, par exemple, l'étude sur la collection musicale de Iztueta et Albéniz, réalisée par José Inazio Ansorena (ANSORENA, 1995).

¹² Peut-être devrions-nous commencer par créer notre propre nomenclature spécifique pour la musique audémique, comme on le suggère dans JAIRAZBHOY (1977: 263).

¹³ Nous nous référons surtout aux transcriptions de caractère descriptif de BARRENETXEA (1976).

- Pour le reste des tonalités, on utilisera la notation musicale standard; avec les altérations correspondantes placées dans l'armature.

- Les notes doubles (notes qui sonnent simultanément ou polyphoniques) seront signalées quand le transcripteur ou l'auteur de l'oeuvre le jugera convenable ou nécessaire. S'il ne le fait pas, on sous-entendra que l'interprète le fera suivant son propre goût musical, dépendant de son niveau technique ou du conseil du professeur. Comme recours général, il peut le faire de façon traditionnelle, combinant tant le Mi que le Fa# avec le La, et jouant le reste des notes à l'unisson. Sauf indication expresse, celle-ci est la manière traditionnelle d'interpréter les pièces en La mineur, généralement. C'est-à-dire, ce qui s'écrit:



pourra être interprété comme:



Le professeur devra expliquer toutes les possibilités de l'instrument, et l'utilisation des notes doubles, par rapport à la structure harmonique du passage musical, la sonorité, le style ou la difficulté d'exécution.

- Les séparations entre notes et autres ornements seront laissées entre les mains de l'interprète, sauf quand l'auteur ou le transcripteur aurait intérêt à le spécifier, dans ce cas il devra le signaler explicitement. Le labeur tutélaire du professeur dans ce paragraphe sera essentiel.

Celui-ci est le système d'écriture utilisé dans la présente publication, à l'exception des transcriptions de type descriptif incluses à la fin du troisième chapitre, dont le but n'est autre que celui d'essayer de transmettre une partie de ce qui constitue le style interprétatif de l'alboka, et qui sont expliquées dans de plus amples détails à continuation.

Les transcriptions de type descriptif

La difficulté principale pour effectuer ce type de transcription est le manque de tradition transcriptive que établit des règles connues par le collectif albokari, et qui permette de *laisser de côté*, dans l'écriture musicale,



des éléments qui se sous-entendent¹⁴. Devant l'absence de telles conventions, la seule forme d'assurer une interprétation en accord avec le style des albokaris, est de concrétiser l'exécution dans la partition dans les plus amples détails¹⁵.

Dans ce contexte, l'unique *technique* de transcription de mélodies pour alboka publiée est celle qui se trouve dans le livre de J. M. Barrenetxea, tant de fois mentionné dans l'oeuvre présente (BARRENETXEA, 1976), et qui reprend l'évolution mélodique séparée des tubes qui composent l'alboka. Cette technique implique, par conséquent, la duplication de plis dans les notes qui sonnent à l'unisson, et complique la compréhension avec l'inclusion de mordants qui peuvent correspondre à l'un des tubes (et c'est pourquoi ils ont un pli) ou aux deux (et ont leur deux plis). Malgré les difficultés qu'il présente pour sa correcte interprétation, nous ne pouvons pas faire moins que reconnaître le mérite que suppose définir des critères de transcription pour un instrument qui n'en disposait pas avant, et qui ont supposé, comme il est logique, la base pour établir notre système de transcription.

Basiquement, la technique de transcription utilisée par nous a toujours comme objectif de présenter les plus amples détails possibles, mais cherchant toujours une meilleure clarté d'écriture. Ainsi, le critère de transcription n'est pas l'écriture séparée des deux sons, mais l'écriture de ce que l'auditeur perçoit, indépendamment de ce qui l'a généré. Ceci a mené à l'élimination des plis doubles et des mordants de la note La entre deux notes Mi. Ainsi, on a adopté le critère général antérieurement détaillé de passer le Fa# (inhérent à la gamme de l'alboka) à l'armature, évitant ainsi l'écriture d'altérations.

Nous croyons que ces transcriptions permettront à l'albokari expérimenté, qui ait exercé son oreille par l'audition de mélodies traditionnelles de l'alboka, de se rapprocher du style légué par nos derniers albokaris traditionnels, Léon Bilbao et Silvestre Elezkano, *Txilibrin*.

Finalement, nous insistons sur le fait qu'un papier ne donne jamais toute l'information que notre oreille peut recueillir. Ainsi, nous rappelant de Bartok à nouveau, nous ne devons pas oublier que la meilleure transcription est la musique en soi. Venez aux sources chaque fois que vous le pouvez!

¹⁴ Voir le paragraphe *Transcription phonétique et transcription phonémique*, dans ce même chapitre.

¹⁵ Logiquement, ce type de transcription n'est pas suffisant en soi pour obtenir la continuité d'un style. Il faut en plus que les albokaris qui veulent interpréter cette musique écrite, soient capables de reconstruire ce que le transcripteur a entendu, question qui présente une difficulté évidente.

LA RESPIRATION

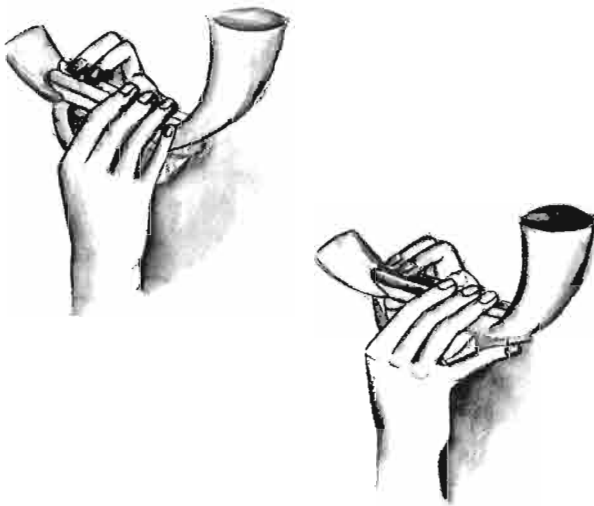
L'insufflation constante, ou respiration circulaire, se base sur l'utilisation de l'air contenu dans les joues pour éviter la coupure d'émission pendant que la inspiration se réalise par le nez. La cavité buccale réalise la fonction que l'ouïe ou poche réalise dans les cornemuses. Nous n'avons inclus aucun exercice ni indications spéciales sur ce type de respiration. La description de la technique de respiration continue ou circulaire, la théorie, se trouve décrite dans diverses publications¹⁶, et quant à la pratique, l'expérience nous montre que la répétition et la persévérance est le meilleur, s'il n'est pas le seul moyen de l'apprendre. Nous considérons comme inestimable l'aide du professeur, ses conseils, exemplifications et suggestions, difficiles de transmettre sur les pages d'un livre. Inutile d'ajouter que, avec la maîtrise de la respiration circulaire, la pratique et le contrôle de la respiration diaphragmatique sont fondamentaux, tant pour une exécution relaxée, que pour pouvoir maintenir la tension et le débit d'air de l'émission, sans que soient produites des inégalités de son non désirées.

LA POSITION DU CORPS ET DE L'INSTRUMENT

Sans avoir la prétention de réaliser une étude détaillée sur la position du corps pendant l'exécution, il nous a paru intéressant de signaler quelques considérations sur la position des mains et des doigts. Pour le reste, on doit se rappeler que la position du corps doit permettre une exécution la plus relaxée possible, qui facilite les mouvements et la respiration.

Le dessin du joug ou *uztarri* doit permettre une position confortable de la main, spécialement de la droite, qui est celle qui réalise le labeur fondamental de soutien. Quant au petit doigt de la main droite, il paraît plus logique, confortable et ergonomique de le laisser près de l'annulaire dans la partie supérieure de l'instrument. Appuyé sur la corne ou en l'air, il permet une position relaxée et facilite la mobilité de l'annulaire. Bien sûr, il ne s'agit pas de la seule position possible, et en fait, de nombreux albokaris placent le petit doigt soutenant le joug par en bas.

¹⁶ Voir la bibliographie ci-joint.



Le reste des doigts doivent être placés de manière confortable sur l'instrument, évitant toute rigidité non nécessaire. Souvent, le fait d'obstruer ou de boucher les orifices de l'instrument est vu comme un effort qui requiert une difficulté et une attention spéciale. La solution passe par le fait de pouvoir réussir à sentir que les doigts reposent sur l'instrument, tranquillement posés sur les trous, de sorte que ce qui requiert un effort, c'est le fait de les lever et découvrir les orifices. Parfois, ce simple changement de concept du problème, ce changement de schéma mental est suffisant pour corriger les problèmes d'une position des doigts déficiente.

LE DOIGTÉ

Le tableau général du doigté de l'alboka est le suivant:

- ouvert
- fermé
- ∅ indifférent

	● ● ● ● ●
	● ● ● ● ○
	● ● ● ○ ∅
	● ● ○ ∅ ∅
	● ○ ● ● ●

	● ○ ● ● ● ○
	● ○ ● ● ○ ∅
	● ○ ○ ∅ ∅
	○ ∅ ● ● ●
	○ ∅ ● ● ○
	○ ∅ ● ○ ∅
	○ ∅ ○ ∅ ∅

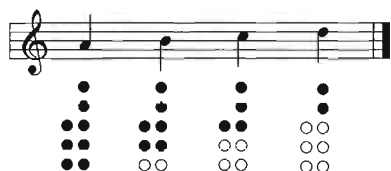
Le doigté doit toujours s'adapter au passage qu'on exécute, cherchant continuellement l'optimisation des mouvements, et le meilleur rendement musical possible. Nous nous retrouvons avec deux systèmes de doigté qui peuvent et doivent être connus, contrôlés, et utilisés à convenance, qui supposent deux manières différentes de placer et d'articuler les doigts¹⁷.

D'autre part, on peut obtenir les différentes notes en levant uniquement le doigt correspondant, ce qui est connu communément comme positions de *fourche*. Celui-ci est le doigté qui, de façon générale, a été employé par Léon Bilbao et Silvestre Elezcano. Par exemple, dans les passages suivants, un certain type de *fourches* facilite, prépare à l'avance, les positions postérieures, de sorte qu'on économise des mouvements:

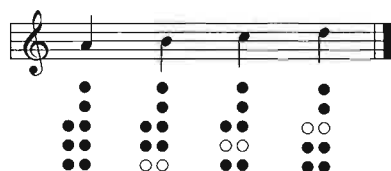
¹⁷ Nous réalisons la division entre les deux types de doigté surtout à des fins pédagogiques, si bien que toutes les possibilités de doigté ont été utilisées conjointement et sans la dite division, que nous croyons récente.



D'autre part, on peut obtenir la gamme en levant les doigts successivement et graduellement, comme on le réalise dans beaucoup d'instruments musicaux. Ainsi par exemple, un passage rapide ascendant la-si-do-ré résulte plus compliqué en utilisant les positions de *fourche*, ce pourquoi notre recommandation de forme générale serait:



Au lieu d'utiliser les positions de *fourche*:



Devant l'impossibilité réelle d'énumérer toutes les variantes de doigté possibles, nous insistons à nouveau sur l'importance du labeur tutélaire du professeur, pour proposer et résoudre autant de problèmes qui apparaissent en ce qui concerne le doigté.

L'IMPROVISATION

L'improvisation est une part de la musique, il n'y a guère de genre musical où n'existe un espace plus ou moins grand pour l'improvisation. Bien que communément, on l'associe à des genres comme le *jazz*, l'improvisation a été une part fondamentale de notre musique traditionnelle-folklorique. La simple copie de formes préalables est une répétition, et n'apporte rien de créatif à la musique. (*Cela n'est pas de la musique*, nous commentait en une certaine occasion un vieux musicien irlandais). En tout cas, ce qui est sûr c'est que nos musiciens populaires (albokaris, daeurs de dultzaina, joueurs de gaita, joueurs de tamboril, etc.) ont toujours improvisé. L'improvisation c'est ce qui fait que la musique soit un procédé dynamique et impossible à répéter, c'est ce qui fait que *Txilibrin* soit *Txilibrin*, et que Léon soit Léon.

On peut distinguer différents niveaux d'improvisation. La créativité et l'apport personnel commencent souvent par l'instrument même. Bien qu'aujourd'hui on ne cons-

truisse pas nos propres instruments, on finit toujours par les adapter à nos goûts et préférences. Chaque alboka est différente, et chaque albokari finit par avoir son sceau distinctif. L'albokari choisit son son, le timbre qui lui plaît le plus, le répertoire, il commence en improvisant un appel ou *deia*. L'improvisation continue par l'ornementation et/ou par le choix de l'ordre de couplets et interludes. Parfois nous changeons une note, ou nous improvisons une mesure, à l'occasion une phrase ou une seconde voix quand quelqu'un chante le couplet, parfois nous finissons par improviser une pièce entière.

Souvent on pense que l'improvisation consiste en créer une idée musicale du néant, en composer spontanément, la création totale et absolue... Il est clair, du moins en ce qui concerne notre musique traditionnelle, que l'idée qu'un passage improvisé émane de l'instrument du musicien, comme un lapin du chapeau d'un prestidigitateur, n'est pas réelle. Il s'agit plutôt de l'utilisation et conjonction des recours musicaux archivés dans le *magasin* de notre mémoire musicale, utilisant une technique adéquate. Il ressort de cela que quiconque prétende travailler l'improvisation, devra procurer d'une part, avoir son magasin à jour et, d'autre part, disposer de la technique nécessaire pour extérioriser convenablement le matériel musical de son magasin; en définitive, être un musicien intégral.

La formation intégrale ou globale du musicien, des élèves, de tous ceux qui nous bougeons dans ce monde, suppose attention et travail constant dans de nombreux et différents fronts. Ceci exige un effort considérable, que nous ne sommes pas toujours prêts à réaliser. Il est nécessaire que nous tenions à point notre technique comme instrumentistes, *être en doigts*; il est nécessaire d'être à jour et améliorer nos connaissances en harmonie et en composition; il est nécessaire d'avoir à point et travailler notre oreille, affinement et mémoire interne; il est nécessaire de travailler *tout* dans toutes les tonalités; il est nécessaire de lire à première vue comme un lynx; il est nécessaire de profiter de toutes les occasions possibles pour écouter d'autres albokaris et musiciens en général, traditionnels ou modernes, desquels nous pouvons extraire du matériel pour remplir notre magasin musical; il est nécessaire de...

Bien entendu, ce que nous prétendons avec ce petit discours n'est pas de convertir le lecteur en un musicien formidable, travailleur et discipliné, mais de l'avertir de combien long et compliqué est le chemin pour atteindre, d'une certaine manière, dans une certaine mesure, chacun son niveau, et arriver à être un musicien intégral, un albokari d'une seule pièce.

COURAGE!



RÉFÉRENCES

- ANSORENA, Jose Inazio (1995): “La colección musical de Iztueta y Albéniz”, *Txistulari*, 141.
- BARRENETXEA, José Mariano (1976): *Alboka. Entorno folklórico*, Lecaroz, Archives P. Donostia.
- BARTÓK, Béla; LORD, Albert B. (1951): *Serbo Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press.
- HORNOSTEL, Erich Moritz von; ABRAHAM, Otto (1909-10): “Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien”, *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 11,1. Version anglaise par George et Eva List (1994): “Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music”, *Ethnomusicology* 38 (3), 425-56.
- INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL (1952): *Notation of Folk Music: Recommendations of the Committee of Experts*, Geneva, International Music Council.
- JAIRAZBHOY, Nazir A. (1977): “The ‘Objective’ and ‘Subjective’ View in Music Transcription”, *Ethnomusicology* 21 (2), 263-273.
- MERSENNE, Marin (1636): *Harmonie universelle*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique.
- NETTL, Bruno (1964): *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, Free Press.
- SEGER, Charles (1977): *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkley/Los Angeles, University of California Press.

