Repertorio tradicional

TRADIZIOZKO ERREPERTORIOA

Répertoire traditionnel

3. TRADIZIOZKO ERREPERTORIOA

Atalburu honetan, gure egunetaraino iritsi zaigun albokarako musika tradizionalaren errepertorioa eratu duten melodiak sartu ditugu. Zoritxarrez, ez dira asko ezagutu ditugun azken albokari tradizionalek, Leon Bilbaok[19] eta Silvestre Elezkano *Txilibrin*ek[20], utzi dizkiguten melodiak. Melodia horiek, albokari horiei egindako grabazioetatik transkribatuta, berrikusi eta egituratu egin dira, zati berberak errepikatzea ekiditeko.

Dagoeneko albokaren gaian erreferentziatzat aipatu dugun BARRENETXEA (*1976*) lanean ageri diren zenbait melodia ere sartu ditugu. Albokarako argitaratu ziren lehenbiziko melodiak izateagatik daukaten interesak, eta argitalpen hori agortuta egoteak, kapitulu honetan horiek jasotzera bultzatu gaitu. R. Mª. AZKUEren *Cancionero Popular Vasco* eta *Cancionero Selecto*ko melodia batzuk hartu ditugu, orobat.

Atalburu hau osatzeko, *Fasio*ren[21] errepertoriotik transkribatutako zenbait pieza sartu ditugu. Albokaren errepertorio tradizionalekoak dira, eta horiek hemen agertzeari interesgarri deritzogu, dauzkaten ezaugarri bereziengatik eta trikitilari bati jasoak izateagatik. *Fasio*ren jatorrizko melodiak, jakina, albokaren tesiturara egokitu dira.

Atalburu hau bi zatitan egituratu da:

• Aurrenekoan, lan honen aurkezpenean azaldu dugunez, lehenago aipatu ditugun melodiak aurkituko ditugu, transkripzio mota arau emaile edo sinplifikatuen arabera.

• Bigarrenean, Leon Bilbaori eta Silvestre Elezkanori 1980az geroztik zuzenean jasotako melodiei dagozkien transkripzio deskriptiboak sartu ditugu, baita BARRENETXEA(*1976*)ri dagozkionak ere. Bertsio horiek baliagarri izan dakizkioke albokari zailduagoari, gure albokari tradizionalen interpretazio estilora hurbiltzeko.

JOTAREN ETA PORRUSALDAREN EGITURA

Daitekeena da irakurleren batek, pieza horietakoren bat irakurtzean, esatea: *Tira! Nik pieza hau jotzen entzun diot Leoni, edo* Txilibri*ni, eta ez da horrela.*

Baieztapen hori ez da arrazoirik gabekoa. Hala ere, okerreko premisa bat hartzen du abiaburutzat. *Piezaren* kontzeptua, osotasun zatiezin gisa, ez zegoen dantzatzeko konposizioen musika tradizionalean. Musikari tradizionalei erromeriako dantzatzeko konposizioak jotzen entzuteko zorte itzela izan dutenak konturatuko zirenez, zati edo *tarteko* berarekin hasten den *pieza* batek ez du beti berdin jarraitzen. Musikariak nahi erara eta unearen arabera aldatzen du zati horien segida. Melodia baino areago, dantzaren egitura errespetatzen du, egitura baita dantzariei beren mugimenduak behar bezala egitea ahalbidetzen diena.

Hartara, bai *jota* deritzogun forma musikala, bai *porrusalda* deritzoguna, errepikatuz doazen hiru zatiz[22] osatuak daude. Eskema modura, honela adieraz genezake:

A B C A B C A B C...

A eta B elementuak 16 konpaseko edo bi bider 8 konpaseko iraupena daukaten zati melodikoak dira (*tartekoak*). Zenbait musikari tradizionalek —dultzaineroek, batez ere— esandakoaren arabera, garbi bereizten ziren A zatiari (musikari horietako batzuek *triki-triki* edo *taconeo*

19 Leon Bilbao Ibarretxe (Artea, 1916 - 1990). 12 urte zituela bere aita Jose Maria Bilbaorengandik ikasi zuen alboka jotzen. 13 urterekin debutatu zuen, Arteako plazan. Musikaren arloko bere jardueraldi luzean, Euskal Herriko eskenatoki eta erromeria guztietan izan da. Beti Maurizia Aldeiturriaga panderojolearekin elkarturik, Benancio Bernaola *(Karakol*), Fasio Arandia eta Basilio Undagoitia (*Basilio Txiki*) trikitilariekin batera jo izan du, batik bat.

20 Silvestre Elezkano, *Txilibrin* (Igorre, 1912). 12 urte zituela ikasi zuen alboka jotzen. Gaztetan, Arratia araneko erromeria guztietan ibili zen. 22 urterekin, Bilbora joan zen bizitzera, eta han bizi da oraindik, inoiz ere musika jarduera alde batera utzi barik. Aipatzekoak dira Estatu Batuetan barrena *Ballets Olaeta* zirelakoekin 60ko hamarkadan egin zituen itzuliak, eta Balbino Ojanguren trikitilariarekin batera egindako ezin konta ahaleko erromeriak.

21 Bonifacio Arandia, *Fasio* (Igorre, 1909 - 1987). 12 urte zituela heldu zion trikitixari, *Popon*en eskutik, eta 14 urterekin Lemoan jendaurrean aritu zen jadanik. Gerra garaian zeuzkan bi trikitiak lapurtu zizkiotenez, trikitirik ez zeukalako 20 bat urtez jo barik egon eta gero, instrumentua berriro hartu eta atzera ere gure erromeriak alaitzeari ekin zion, Maurizia Aldeiturriaga eta Leon Bilbao lagun zituela.

22 BARRENETXEA (1976)n ageri den eta kapitulu honetan sartuta dagoen "Lenengoa" melodian, lau zatiko egitura ageri da. Honela adieraziko genuke: A B C D A B C D... J.M. Barrenetxeak zati bakoitzaren izena ere azaltzen digu: Bertan, Eurrera puntuek, Lenengoaren puntepioa eta Kantue. Guk, musikari tradizionalei (trikitilariak, albokariak nahiz dultzaineroak direla ere) dantzatzeko konposizio horiek jotzen entzun izan diegun guztietan, testuan aipatutako erritmo egitura aurkitu dugu.

deritzotena) zegozkion melodiak eta B zatiari (*batetik bestera* esaten diotena) zegozkionak[23]

A eta B zati horien arteko aldea argi eta garbi nork esplikatu aurkitu ez dugunez (hala ere, noiz edo noiz norbaitek esan izan digu: *jo duzun zati hori ez doa hor*), gure sentipenei eta geure senari jarraitu beharko diegu. Musikari horiek daukaten jotzeko modua behin eta berriro entzunez *entzumen tradizionala* landu ondoren izango da gure esku, eta orduan bakarrik, A *tarteko* bati —koplaren ondorengo lehen zatiari— *ondo doakion* egitura melodikoa zein den eta B *tarteko* bati —*kopla*ren aurreko zatiari— dagokiona zein den definitzen lagunduko digun sen edo intuizio hori.

C elementua *kopla*, *kantua*, *baltseoa* edo *agarraue* izeneko zatia da. Ikuspegi musikaletik begiratuta, A eta B *tartekoe*k baino iraupen luzeagoa dauka: eskuarki 28 konpas jotaren kasuan, nahiz eta batzuetan 32 konpasekoa izan, eta 20 konpas porrusaldan. Zati honetan sartzen da panderojole edo koplariaren kantua (hortik datorkio *kantu* izena).

Kantatzen diren bertsoak, ikuspuntu metrikotik, lauko txiki oktosilabikoari[24] dagozkio joten kasuan, eta lau bertso-lerroko ahapaldi motari[25] porrusalden kasuan. *Kopla* (jotetarako nahiz porrusaldetarako izen generikotzat hartuta) horien transmisio tradizionala ahoz aho egin izan da, panderojoleen artean, edota erromerietan bertan zuzenean ikasita. Egungo egunean, hori zailago gertatzen da, eta errepertorioa zabalagotzeko lan interesgarria dugu Xabier AMURIZAren *Bizkaiko Bertsogintza Izengabeak* (Kulturgintza, Bizkaiko Bertsolarien Elkartea & Timoketa, S.L., 1995).

Dantzariaren ikuspegitik begiratuta, bikoteari helduta dantzatzen zen zati hau. Hala ere, dantza lotua egiteko debekua Primo de Riveraren diktaduratik (1920ko hamarkada) datorrenez, ez gara *kopla* dantzatzeko modu hori ezagutzera ailegatu, dantza talderen batek oraintsu egin izan dituen berregiteen bitartez ez bada. *Kopla* hori ohituraz dantzatu izan den era (halaxe erakusten zuen, behintzat, Gaztedi dantzari taldeak 1980 urtearen inguruan) birazko pauso bat eginez izan da. Pauso horren bitartez lortzen da dantza behar bezala egitea, konpasen *irregulartasuna* gora-behera.

Labur esanda, atalburu honetako melodiak *pieza* oso edo itxiaren erara egituratu ditugu, ikasten hasi berria den albokariari albokarien errepertorioko jota, porrusalda edo martxa bat jotzea errazago izan dakion. Guztiarekin ere, ezin ahatz dezakegu jotzeko era tradizionala. Era tradizionalean, musikariak zati bakoitzari dagozkion melodiei buruzko hainbat *fitxategi* edukiko balu bezala jokatzen du, eta unean uneko gustuaren arabera konbinatzen ditu, beti ere *Triki-triki - Batetik besterako - Kopla* segida errespetatuz. Jotzeko era horrek aberastasun handiagoa emango dio gure musikari, egin daitezkeen konbinazioak ugaritzen baititu, eta hainbat jatorritako *tartekoak*, edo baita norberak sortutakoak direnak ere, sartzeko aukera ematen baitigu.

*Kopla*ri dagokionez, komenigarri da esatea, bistakoa dirudien arren, jotzen den melodia panderojoleak ezaguna izan behar duela, panderojoleak bere bertsoak musikari egokitu ahal izateko. Eskuarki, *kopla*-melodia berbera izaten da pieza bakoitzean; baina, kantatuko dituen panderojole edo koplaririk ez baldin badago, albokariak, lasai asko, *kopla*-melodia nahi erara alda dezake errepikapen bakoitzean.

23 Zatien arteko bereizketa hau, izen desberdinekin baldin bada ere, Barrenetxean (1976) argitaratutako "Lenengoa" eta "Bigarrena" piezetan ere aurkitu dugu.

24 Forma metriko hori lau bertso lerro oktosilabikoz osatutako ahapaldia da, solte dauden bikoiti eta bakoitietan errima asonantea daukana, ondorengo eskema honekin: 8a-8b-8c-8b. Oso interesgarria da ahapaldi herrikoi horri buruz M. A. Palaciosek *Introducción a la música popular castellana y leonesa* (Burgos, Junta de Castilla-León y Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984) bere liburuan egin duen azterketa. Izan ere, jota hauei ere aplika dakieke, beste eskualde batera estrapolatzeko garaian egin beharreko aldaketak eginda, jakina. Gurean, koplako lau bertso lerroak 4 konpaseko 7 edo 8 musika-esaldi eratuz errepikatzen dira, normalean [1.-1.-2.-3.-4.-4.-1.] erakoa den egiturarekin, edo [1.-2.-3.-4.-4.-4.-1.-2.] egiturarekin bestela. Egungo egunean, panderojole askok sei bertso lerro oktosilaboko forma metrikoak erabiltzen dituzte, [1.-1.-2.-3.-4.-5.-6.] egiturarekin.

25 Ahapaldi mota horretan, bertso lerro bakoitiak heptasilabo solteak eta eskuarki lauak dira, eta bikoitiak errima oro har asonantea duten pentasilaboak dira, honako eskema hau izanik: 7a-5b-7c-5b (hala eta guztiz, normala da silaba kopuruan gora-beherak izatea, hau da, printzipioz heptasilaboak izan beharrekoak ziren baina egiaz sei edo zortzi silaba dauzkaten bertso lerroak). Argibide gehiago nahi duenak, jo beza M. A. PALACIOS (*1984*) lanera.

Jotan bezala, porrusaldako koplan, eskuarki, [1.-2.-1.-2.-3.-4.-X-4.-1.-2.] egitura daukaten 7 musika esaldi aurkitzen ditugu. Xaz markatutako esaldia leloa da. Lelo hori normalean, ondorengo hauetako bat izanten da: ai, ai, ai; ai, oi, ai; ai, salada; ai,morena; aupa, salada; aupa, morena. Lelo horrek laugarren bertso lerroaren errepikapenari erreparatzea ahalbidetzen digu, piezaren egitura melodikoa galdu barik.

Egungo egunean, eta jotarako azaldu dugunez, azkenean, lehenengo bi bertso lerroak errepikatu beharrean, bi bertso lerro ezberdin jartzeko joera dago (bertsolaritzaren garapenak eraginda, akaso); horrek, honako egitura hau ematen du: [1.-2.-1.-2.-3.-4.-X-4.-5.-6.].

3. REPERTORIO TRADICIONAL

En esta sección se incluyen las melodías que han constituido el repertorio de la música tradicional de alboka que ha llegado hasta nuestros días. Desafortunadamente, no han sido muchas las melodías que nos han dejado los últimos albokaris tradicionales que hemos conocido, Leon Bilbao[19] y Silvestre Elezkano, *Txilibrin*[20]. Estas melodías, transcritas a partir de grabaciones realizadas a los albokaris mencionados, han sido revisadas y estructuradas para evitar las repeticiones de los mismos fragmentos.

Se incluyen también varias melodías que aparecen en BARRENETXEA (*1976*), ya mencionado como obra referencial sobre la alboka. El interés que presentan por ser las primeras melodías publicadas para alboka, unido al hecho de encontrarase agotada la edición, nos han llevado a añadirlas en este capítulo. También se han incluido algunas melodías del *Cancionero Popular Vasco* y del *Cancionero Selecto* de R. M.ª DE AZKUE, que corresponden al repertorio tradicional de alboka.

Para completar esta sección, hemos incluido piezas transcritas del repertorio de *Fasio*[21], que pertenecen al repertorio tradicional de alboka, y cuya inclusión aquí resulta de interés por sus especiales características, así como por el hecho de estar recogidas a un trikitilari. Obviamente, se han adaptado las melodías originales de *Fasio* a la tesitura de la alboka.

Esta sección se ha estructurado en dos partes:

• En la primera de ellas, encontramos las diversas melodías que se han mencionado anteriormente siguiendo las normas de transcripción de tipo prescriptivo o simplificada, tal y como se ha explicado en la presentación de esta obra.

• En la segunda parte hemos incluido las transcripciones de tipo descriptivo correspondientes a las melodías que han sido recogidas directamente a León Bilbao y a Silvestre Elezkano, a partir de 1980, así como las correspondientes a BARRENETXEA (*1976*), versiones que pueden servir al albokari más experimentado para acercarse al estilo de interpretación de nuestros albokaris tradicionales.

19 Leon Bilbao Ibarretxe (Artea, 1916-1990) aprendió a tocar la alboka con 12 años de su padre José María Bilbao. Debutó a la edad de 13 años en la plaza de Artea. Durante su dilatada actividad musical, ha recorrido todos los escenarios y romerías del país. Siempre *asociado* con la panderetera Maurizia Aldeiturriaga, ha tocado junto a los trikitilaris Benancio Bernaola (*Karakol*), *Fasio* Arandia y Basilio Undagoitia (*Basilio Txiki*), principalmente.

20 Silvestre Elezkano, *Txilibrin* (Igorre, 1912), aprendió a tocar la alboka con 12 años. En su juventud recorrió todas las romerías del valle de Arratia. A los 22 años se trasladó a Bilbao, donde actualmente reside, sin abandonar en ningún momento la actividad musical. Deben destacarse las giras por los Estados Unidos realizadas junto a los *Ballets Olaeta* en los años 60, y las innumerables romerías realizadas junto con el trikitilari Balbino Ojanguren.

21 Bonifacio Arandia, *Fasio* (Igorre 1909-1987), inició sus pasos en la trikitixa a los 12 años, de la mano de *Popón*, y con 14 años ya tenía plaza en Lemoa... Después de estar sin tocar unos 20 años por no tener trikitixa, ya que durante la guerra le fueron robadas las dos que tenía, volvió a coger el instrumento y a alegrar nuestras romerías, en compañía de Maurizia Aldeiturriaga y León Bilbao.

LA ESTRUCTURA DE LA JOTA Y LA PORRUSALDA

Es posible que algún lector, al leer alguna de estas piezas, se diga: *¡Hombre! Yo he oído a León, o a* Txilibrin, *tocar esta pieza, y no es así.*

Esta afirmación, a la no le falta una cierta razón, parte, sin embargo, de una premisa errónea. El concepto de *pieza* como un todo indivisible no existe en la música tradicional de bailables. Quienes hayan tenido la gran suerte de escuchar a los músicos tradicionales tocar bailables de romería, habrán observado que no siempre una *pieza* que comienza con el mismo fragmento o *tarteko* sigue de la misma forma. El músico modifica a su voluntad y según el momento el secuenciamiento de estos fragmentos, respetando siempre no tanto la melodía como la estructura de la danza, que es lo que realmente permite a los dantzaris una correcta ejecución de sus movimientos.

De esta manera, tanto la forma musical que denominamos *Jota* como la que denominamos *Porrusalda* se componen de una estructura de tres fragmentos[22] que se van repitiendo, lo cual se puede representar esquemáticamente de la forma siguiente:

A B C A B C A B C...

22 En la melodía de "Lenengoa" que aparece en BARRENETXEA (1976), y que ha sido incluida en el presente capítulo, encontramos una estructura con cuatro partes diferentes, que representaríamos de la siguiente forma: A B C D A B C D... J. M. Barrenetxea nos indica incluso los nombres de los diferentes fragmentos: *Bertan, Eurrera puntuek, Lenengoaren puntepioa y Kantue.* Por nuestra parte, siempre que hemos escuchado a los diferentes músicos tradicionales (ya sean trikitilaris, albokaris o dulzaineros) tocar estos bailables, hemos encontrado la estructura rítmica señalada en el texto.

Los elementos A y B son fragmentos melódicos (*tartekoak*) de una duración de 16 compases, o dos veces 8 compases. Según lo expresado por algunos músicos tradicionales (principalmente dulzaineros), había una clara diferencia entre las melodías correspondientes a la parte A (denominada por alguno de ellos *triki-triki* o *taconeo*) y las correspondientes a la parte B (que denominan *batetik besterako*)[23].

Como no hemos conseguido encontrar quien nos estableciera claramente la diferencia entre estos dos fragmentos A y B (aunque a veces alguien sí nos ha dicho: *ese trozo que has tocado no va ahí*), nos tendremos que guiar de nuestro sentimiento y nuestro instinto. Sólo después de haber trabajado el *oído tradicional* a base de escuchar la forma de tocar de estos músicos, podremos disponer de esa intuición o instinto que nos puede ayudar a definir qué estructura melódica *va bien* para un *tarteko* A (primer fragmento después de la *kopla*), y cuál corresponde a un *tarteko* B (fragmento anterior a la *kopla*).

El elemento C es el fragmento que se denomina *kopla*, *kantua*, *baltseoa* o *agarraue*. Desde el punto de vista musical, dura más que los *tartekos* A y B: normalmente 28 compases en el caso de la Jota, aunque a veces es de 32 compases, y 20 compases para la Porrusalda. Es en este fragmento donde se introduce el canto del *panderujolea* o *koblari* (de ahí su denominación de *kantua*).

Los versos que se cantan corresponden, desde el punto de vista métrico, en el caso de las Jotas, a una cuarteta octosílaba[24], y en el caso de las Porrusaldas, a una seguidilla[25]. La transmisión de estas *koplak* (tomándolo como nombre genérico tanto para las jotas como para las porrusaldas) se ha hecho tradicionalmente de forma oral, entre *panderujoles*, o bien mediante aprendizaje directo en las propias romerías. En la época actual, en que esto resulta más dificil, una obra interesante para ampliar el repertorio de *koplak* es el libro de Xabier AMURIZA *Bizkaiko Bertsogintza Izengabeak* (Kulturgintza, Bizkaiko Bertsolarien Elkartea & Tintoketa, S.L., 1995).

Desde el punto de vista del dantzari, ésta era una parte que se bailaba *a lo agarrao*. Sin embargo, dado que la prohibición del *agarrao* data de tiempos de la dictadura de Primo de Rivera (en la década de 1920), no hemos llegado a conocer esta forma de bailar la *kopla*, salvo por reconstrucciones que modernamente ha hecho algún grupo de danzas. La forma en que habitualmente se ha bailado esta *kopla* (por lo menos, así lo enseñaba el grupo *Gaztedi Dantzari Taldea* hacia el año 1.980) ha sido mediante la ejecución de un paso de vueltas, con el cual se consigue mantener la correcta ejecución del baile, a pesar de la *irregularidad* del número de compases.

En resumen, hemos estructurado las melodías de esta sección en forma de *pieza* completa o cerrada, para que el albokari que comienza el aprendizaje tenga una mayor facilidad para tocar una jota, una porrusalda o una *martxa* del repertorio de los albokaris. Sin embargo, no debemos perder de vista la forma tradicional de ejecución, en la que el músico actúa como si tuviera varios *ficheros* de las diferentes melodías correspondientes a cada fragmento y las combina según gusto del momento, respetando la secuencia *Trikitriki - Batetik besterako - Kopla*. Esta forma de ejecución dará una mayor riqueza a nuestra música, permitiendo multiplicar las combinaciones posibles, e insertar *tartekos* de origen diferente o incluso propios.

En cuanto a la *kopla*, es conveniente añadir, aunque parezca evidente, que la melodía que se ejecute debe ser conocida por el *panderujole*, para que éste pueda adaptar los versos a la música. Normalmente, suele ser la misma melodía de *kopla* para cada pieza, aunque, si no hay *panderujole* o *koblari* que las vaya a cantar, el albokari puede tranquilamente variar a su gusto la melodía de *kopla* en cada repetición.

23 Esta distinción entre partes, aunque con diferentes nombres, la encontramos también en las piezas "Lenengoa" y "Bigarrena" publicadas en BARRENETEXEA (1976).

24 También llamada cuarteta popular, copla popular o cantar, esta forma métrica es una estrofa compuesta por cuatro versos octosílabos, con rima asonante en los pares e impares sueltos, con un esquema: 8a-8b-8c-8b. Resulta muy interesante el estudio que de esta estrofa popular realiza M. A. PALACIOS en su libro *Introducción a la música popular castellana y leonesa* (Burgos, Junta de Castilla-León y Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984), que es aplicable a las jotas que nos ocupan, con las lógicas variantes correspondientes a su extrapolación a otra comarca. En nuestro caso, los cuatro versos de la kopla se repiten formando 7 ó 8 frases musicales de 4 compases, con una estructura que es normalmente [1°-1°-2°-3°-4°-4°-1°] o también [1°-2°-3°-4°-4°-4°-1°-2°]. Actualmente muchos panderujoles utilizan formas métricas de seis versos octosílabos, cuya estructura es [1°-1°-2°-3°-4°-5°-6°].

25 La seguidilla es una cuarteta en que los versos impares son heptasílabos sueltos y normalmente llanos, y los pares son pentasílabos con rima por lo general asonante, con un esquema: 7a-5b-7c-5b (aunque es normal encontrarse con fluctuación en el número de sílabas, es decir, con versos en principio heptasílabos que tienen de seis a ocho sílabas, y versos en principio pentasílabos que tienen cinco o seis). Para más información, véase M. A PALACIOS (*1984*).

Al igual que en la jota, en la kopla de la porrusalda nos encontramos con 7 frases musicales normalmente, con la estructura [1°-2°-1°-2°-3°-4°-X-4°-1°-2°]. La parte marcada con X es un estribillo, que suele ser normalmente uno de los siguientes: ai, ai, ai; ai, oi, ai; ai, salada; ai, morena; aupa, salada; aupa, morena. Este estribillo permite que nos fijemos en la repetición del verso cuarto, sin perder la estructura melódica de la pieza.

Actualmente, y tal como hemos comentado para la Jota, hay tendencia (quizá derivada del desarrollo de la Bertsolaritza) a sustituir la última repetición de los dos primeros versos por dos versos diferentes, lo que da por resultado la estructura [1°-2°-1°-2°-3°-4°-X-4°-5°-6°].

3. RÉPERTOIRE TRADITIONNEL

Dans cette section sont incluses les mélodies qui ont constitué le répertoire de la musique traditionnelle d'alboka qui est arrivée jusqu'à de nos jours. Malheureusement, peu nombreuses ont été les mélodies que nous ont laissé les derniers albokaris traditionnels que nous avons connu, Léon Bilbao[19] et Silvestre Elezkano, *Txilibrin*[20]. Ces mélodies, transcrites à partir d'enregistrements réalisés des albokaris mentionnés, ont été révisées et structurées pour éviter les répétitions des mêmes fragments.

Sont incluses aussi plusieurs mélodies qui apparaissent dans BARRENETXEA (*1976*), déjà mentionné comme oeuvre de référence sur l'alboka. L'intérêt qu'elles présentent, pour être les premières mélodies publiées pour alboka, uni au fait que l'édition se trouve épuisée, nous ont amené à les ajouter à ce chapitre. On a aussi inclus quelques mélodies du *Cancionero Popular Vasco* et du *Cancionero Selecto* de R. Mª. DE AZKUE, qui correspondent au répertoire traditionnel d'alboka.

Pour compléter cette section, nous avons inclus des pièces transcrites du répertoire de *Fasio*[21], qui appartiennent au répertoire traditionnel d'alboka, et dont l'inclusion ici résulte être d'intérêt pour ses caractéristiques spéciales, ainsi que pour le fait d'être prises à un trikitilari. Évidemment, on a adapté les mélodies originales de *Fasio* à la tessiture de l'alboka.

Cette section a été structurée en deux parties:

• Dans la première d'entre elle, nous trouvons plusieurs mélodies qui ont été mentionnées avant, suivant les normes de transcription de type prescriptif ou simplifiée, comme il a été expliqué dans la presentation de cette oeuvre.

• Dans la seconde partie, nous avons inclus les transcriptions de type descriptif correspondant aux mélodies qui ont été prises directement de Léon Bilbao et de Silvestre Elezkano, à partir de 1980, ainsi que celles correspondant à BARRENETXEA (*1976*), versions qui peuvent servir à l'albokari le plus expérimenté à s'approcher du style d'interprétation de nos albokaris traditionnels.

LA STRUCTURE DE LA JOTA ET DE LA PORRUSALDA

Il se peut qu'un lecteur, en lisant quelques unes de ces pièces, se dise: *Allons donc! J'ai entendu Léon, ou* Txilibrin, *jouer cette pièce, et ce n'est pas comme ça.*

Cette affirmation, à laquelle il ne manque pas une certaine raison, part cependant d'une prémisse erronée. Le concept de *pièce* comme un tout que l'on ne peut diviser n'existe pas dans la musique traditionnelle des danses de fête. Ceux qui ont eu la grande chance d'écouter les musiciens traditionnels jouer des danses de fêtes, auront observé qu'une *pièce* qui commence par le même fragment ou *tarketo* ne suit pas toujours de la même forme. Le musicien modifie à volonté et selon le moment, le "séquencement" de ces fragments, répétant toujours non tant la mélodie que la structure de la danse, ce qui est ce qui permet réellement aux dantzaris une correcte exécution de leurs mouvements.

De cette manière, tant la forme musicale que nous nommons *Jota*, que celle que nous nommons *Porrusalda*, sont composées d'une structure de trois fragments[22] qui

19 Léon Bilbao Ibarretxe (Artea, 1916-1990) apprit à jouer de l'alboka à 12 ans avec son père José Maria Bilbao. Il débuta à l'âge de 13 ans sur la place d'Artea. Durant sa dilatée activité musicale, il a parcouru toutes les scènes et les fêtes du pays. Toujours *associé* avec le tambour de Maurizia Aldeiturriaga, il a joué avec les trikitilaris Benancio Bernaola (*Karakol*), *Fasio* Arandia et Basilio Undagoitia (*Basilio Txiki*), principalement.

20 Silvestre Elezkano, *Txilibrin* (Igorre, 1912) apprit à jouer de l'alboka à 12 ans. Durant sa jeunesse, il a parcouru toutes les fêtes de la vallée d'Arratia. À 22 ans, il déménagea à Bilbao, où il réside actuellement, n'ayant abandonné à aucun moment l'activité musicale. On doit souligner les tournées aux États-Unis réalisées avec les *Ballets Olaeta* dans les années 60, et les nombreuses fêtes réalisées avec le trikitilari Balbino Ojanguren.

21 Bonifacio Arandia, *Fasio* (Igorre 1909-1987), fit ses premiers pas dans la trikitixa à 12 ans, de la main de *Popon*, et à 14 ans, il avait déjà sa place à Lemoa... Après avoir passé une 20^{aine} d'années sans jouer pour ne pas avoir de trikitixa, puisque, pendant la guerre, on lui vola les deux qu'il avait, il reprit l'instrument, et recommença à égayer nos fêtes, en compagnie de Maurizia Aldaiturriaga et León Bilbao.

11 Dans la mélodie de "Lenengoa" qui paraît dans BARRENETXEA (*1976*), et qui a été incluse dans le chapitre présent, nous trouvons une structure avec quatre parties différentes, que nous representerions de la façon suivante: A B C D A B C D ... J. M. Barrenetxea nous indique même les noms des différents fragments: Bertan, Eurrera puntuek, Lenengoaren puntepioa et Kantue. Pour notre part, à chaque fois que nous avons écouté les différents musiciens traditionnels (qu'ils soient trikitilaris, albokaris ou joueurs de dulzaina) jouer ces danses, nous avons trouvé la structure rythmique signalée dans le texte.

se répètent, ce qui peut se représenter schématiquement de la façon suivante:

A B C A B C A B C ...

Les éléments A et B sont des fragments mélodiques (*tartekoak*) d'une durée de 16 mesures, ou deux fois 8 mesures. Selon ce qui est exprimé par quelques musiciens traditionnels (principalement joueurs de dulzaina), il y avait une différence claire entre les mélodies correspondant à la partie A (nommée par certains d'entre eux *trikitriki* ou *taconeo*), et celles correspondant à la partie B (qu'ils nomment *batetik besterako*)[23].

Comme nous n'avons pas réussi à trouver quelqu'un qui nous établisse clairement la différence entre ces deux fragments A et B (bien que parfois on nous a bien dit: *Ce morceau que tu as joué ne vas pas là*), nous devrons nous laisser guider par notre sentiment et par notre instinct. Seulement après avoir travaillé *l'oreille traditionnelle* à base d'écouter la façon de jouer de ces musiciens, nous pourrons disposer de cette intuition, ou instinct, qui peut nous aider à définir quelle structure mélodique *va bien* pour un *tarteko* A (premier fragment après la *kopla*), et laquelle correspond à un *tarteko* B (fragment antérieur à la *kopla*).

L'élément C est le fragment qui est nommé *kopla, kantua, baltseoa* ou *agarraue*. Du point de vue musical, il dure plus que les *tartekos* A et B: normalement 28 mesures dans le cas de la Jota, bien que parfois il y ait 32 mesures, et 20 mesures pour la Porrusalda. C'est dans ce fragment où on introduit le chant du *panderujolea* ou *koblari* (de là son nom de *kantua*).

Les vers qui sont chantés correspondent, du point de vue métrique, dans le cas des Jotas, à un quatrain octosyllabe[24], et dans le cas des Porrusaldas, à une séguédille[25]. La transmission de ces *koplak* (en le prenant comme nom générique tant pour les jotas, que pour les porrusaldas) s'est faite traditionnellement de forme orale, entre *panderujoles*, ou bien moyennant apprentissage direct dans les propres fêtes. À l'heure actuelle où cela résulte plus difficile, une oeuvre intéressante pour agrandir le répertoire de *koplak* est le livre de Xabier AMURIZA *Bizkaiko Bertsogintza Izengabeak* (Kulturgintza, Bizkaiko Bertsolarien Elkartea & Tintoketa, S. L., 1995).

Du point de vue du dantzari, cette part se dansait *joue contre joue*. Cependant, étant donné que l'interdiction du *joue contre joue* date du temps de la dictature de Primo de Rivera (dans la décennie de 1920), nous n'avons pas connu cette forme de danser la *kopla*, sauf dans des reconstructions que quelque groupe de danse a récemment fait. La façon dont on danse habituellement cette *kopla* (du moins, ainsi le montrait le groupe *Gaztedi Dantzari Taldea* vers l'année 1980) était moyennant l'exécution d'un pas de tours, avec lequel on parvient à maintenir l'exécution correcte de la danse, malgré *l'irrégularité* du numéro de mesures.

En bref, nous avons structuré les mélodies de cette section en forme de *pièce* complète ou fermée, pour que l'albokari qui commence son apprentissage, ait une plus grande facilité pour jouer une jota, une porrusalda, ou une *martxa* du répertoire des albokaris. Cependant, nous ne devons pas perdre de vue la forme traditionnelle d'exécution, dans laquelle le musicien agit comme s'il avait plusieurs fichiers des différentes mélodies correspondant à chaque fragment, et les combine selon le goût du moment, en respectant la séquence *Trikitriki - Batetik besterako - Kopla*. Cette forme d'exécution donnera une plus grande richesse à notre musique, permettant de multiplier les combinaisons possibles, et d'insérer des *tartekos* d'origine différente ou même les siens propres.

Quant à la *kopla*, il convient d'ajouter, bien que cela paraisse évident, que la mélodie qui est exécutée doit être connue du *panderujole*, pour que celui-ci puisse adapter les vers à la musique. Normalement, il s'agit de la même mélodie de *kopla* pour chaque pièce, même si, s'il n'y a pas de *panderujole* ou de *koblari* qui aille chanter, l'albokari peut tranquilement varier à sa guise, la mélodie de *kopla* dans chaque répétition.

23 Nous trouvons aussi cette distinction entre parties, bien qu'avec des noms différents, dans les pièces "Lenengoa" et "Bigarrena", publiées dans BARRENETXEA (1976).

24 Aussi appelé quatrain populaire, couplet populaire ou de chant, cette forme métrique est une strophe composée de quatre vers octosyllabes, avec rime assonante dans les pairs et impairs détachés, avec un schéma: 8a-8b-8c-8d. L'étude réalisée par M. A. PALACIOS dans son livre *Introducción a la música popular castellana y leonesa* (Burgos, Junta de Castilla-León y Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984), qui est applicable aux jotas qui nous occuppent, avec les variantes logiques correspondant à son extrapolation à une autre région, résulte très intéressante. Dans notre cas, les quatre vers de la kopla se répètent en formant 7 ou 8 phrases musicales de 4 mesures, avec une structure qui est normalement [1°-1°-2°-3°-4°-4°-1°], ou aussi [1°-2°-3°-4°-4°-4°-1°-2°]. Actuellement, beaucoup de panderujoles utilisent des formes métriques de six vers octosyllabes, dont la structure est [1°-1°-2°-3°-4°-5°-6°].

25 La séguédille est un quatrain dans lequel les vers impairs sont heptasyllabes détachés, et normalement plats, et les pairs sont pentasyllabes avec rime en général assonante, avec un schéma: 7a-5b-7c-5b (bien qu'il soit normal de se trouver face à une fluctuation dans le numéro de syllabes, c'est-à-dire, avec des vers en principe heptasyllabes qui ont de six à huit syllabes, et des vers en principe pentasyllabes qui en ont cinq ou six). Pour plus d'information, voir M. A. PALACIOS (*1984*).

De même que la jota, dans la kopla de la porrusalda, nous nous retrouvons normalement avec 7 phrases musicales, avec la structure [1°-2°-1°-2°-3°-4°-X-4°-1°-2°]. Le morceau marqué d'une X est un refrain, qui est normalement l'un des suivants: ai, ai, ai; ai, oi, ai; ai, salada; ai, morena; aupa, salada; aupa, morena. Ce refrain permet de nous fixer sur la répétition du vers quatrième, sans perdre la structure de la pièce.

Actuellement, et comme nous l'avons commenté pour la Jota, il y a tendance (peut-être dérivée du développement de la Bertsolaritza) à substituer la dernière répétition des deux premiers vers par deux vers différents, ce qui donne comme résultat la structure [1°-2°-1°-2°-3-°4°-X-4°-5°-6°].

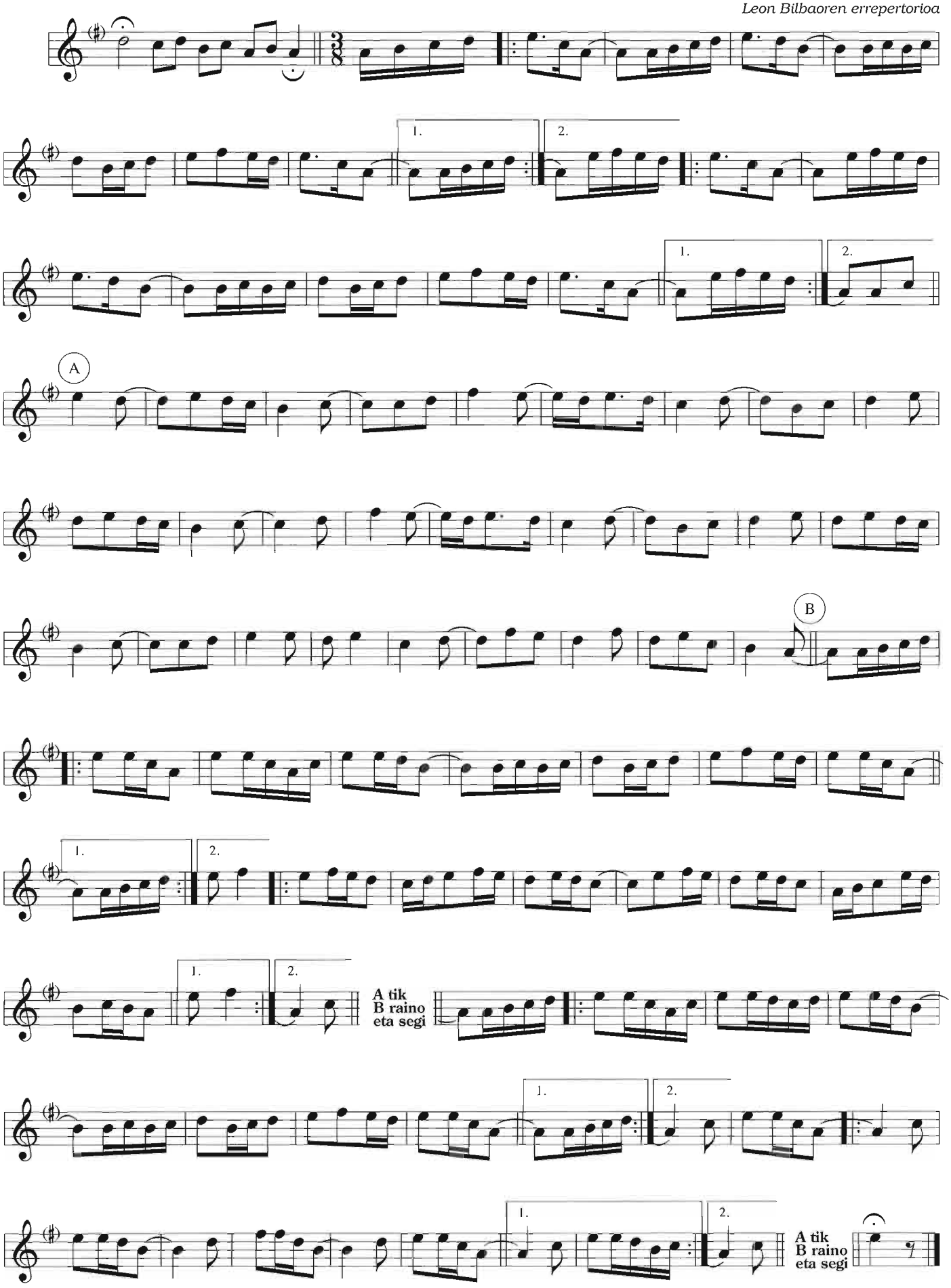
Transcripción prescriptiva

TRANSKRIPZIO ARAU EMAILEA

Transcription prescriptif

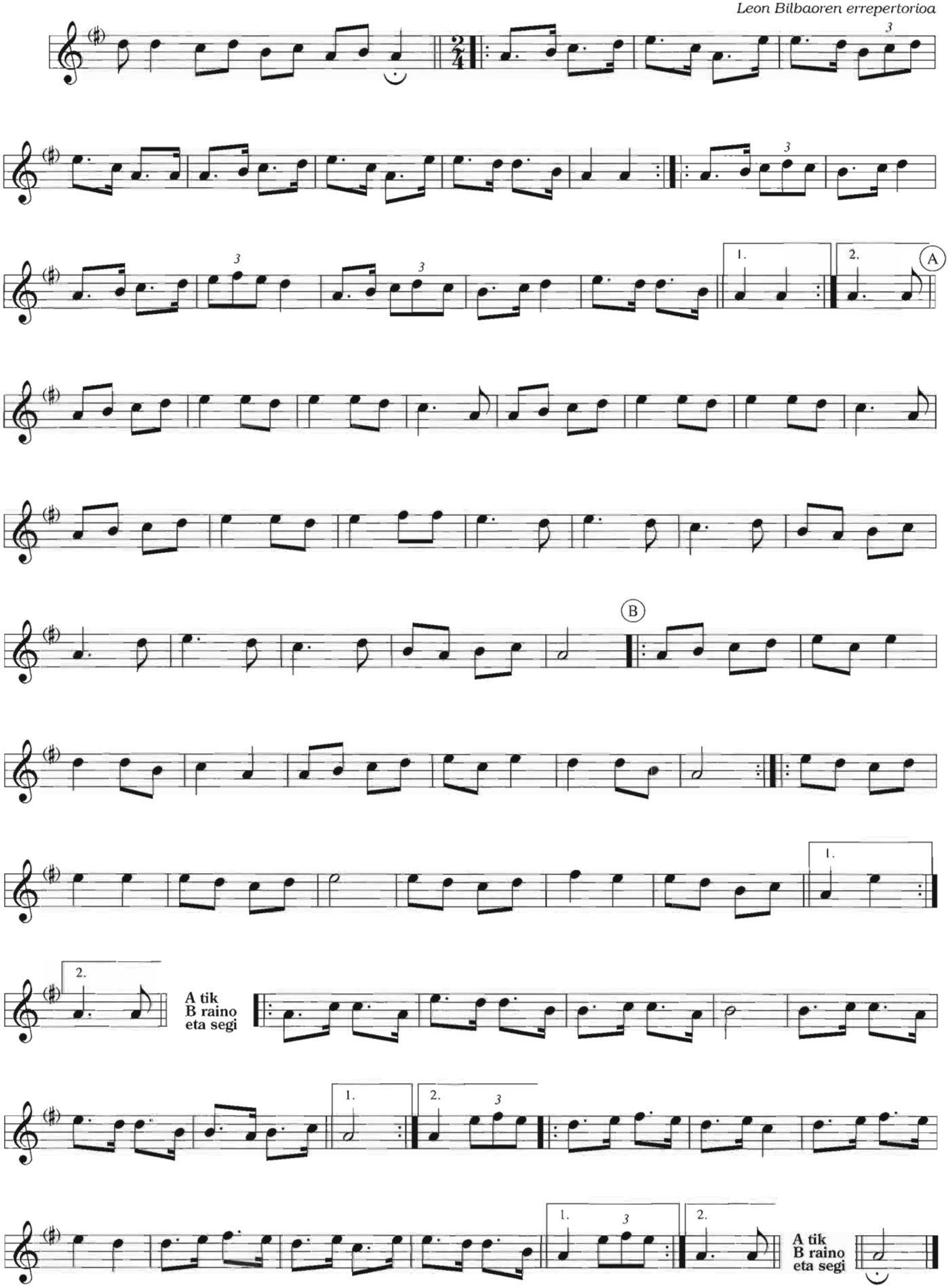
Jota 1

Leon Bilbaoren errepertorioa



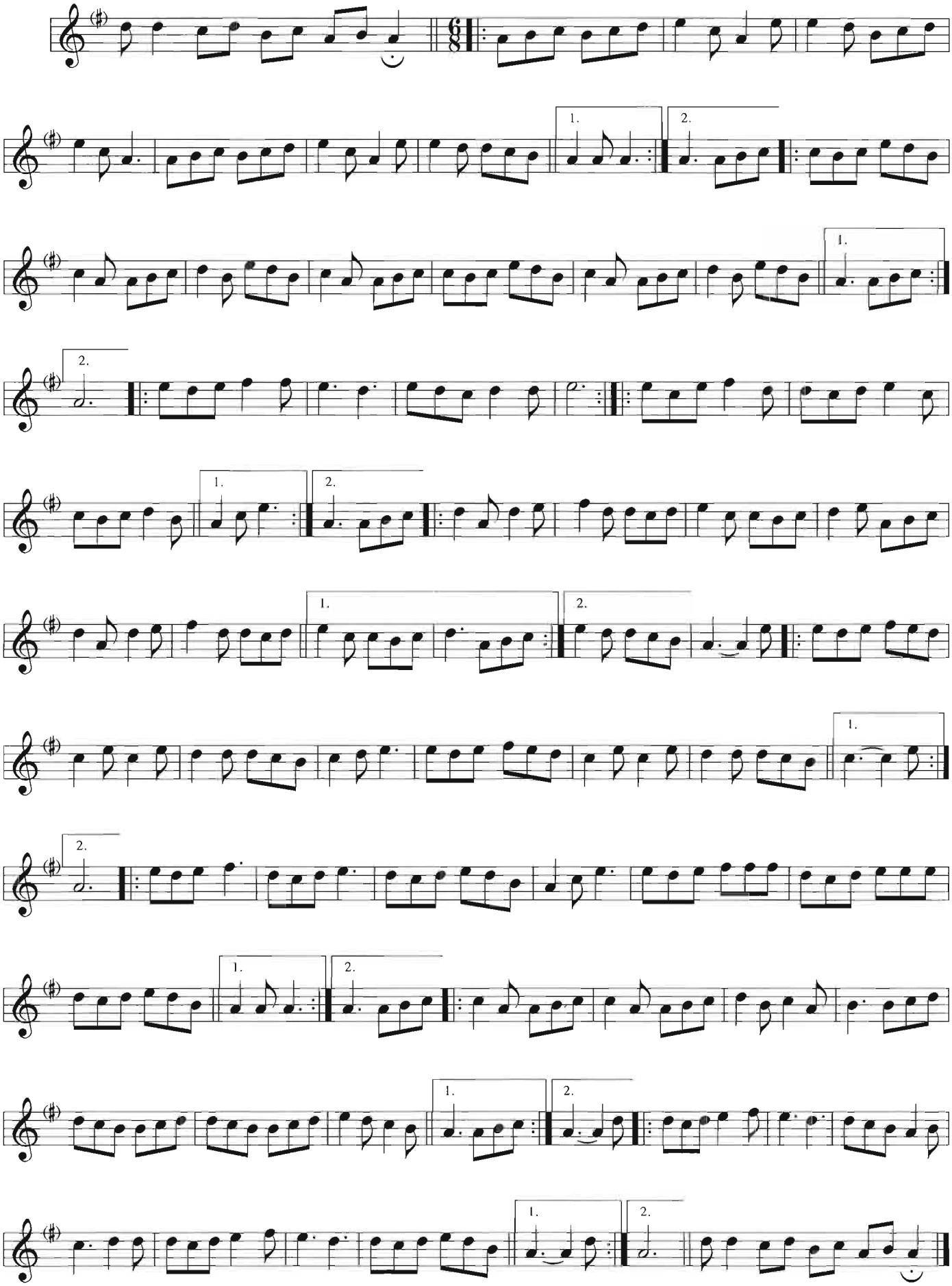
Porrusalda 1

Leon Bilbaoren errepertorioa



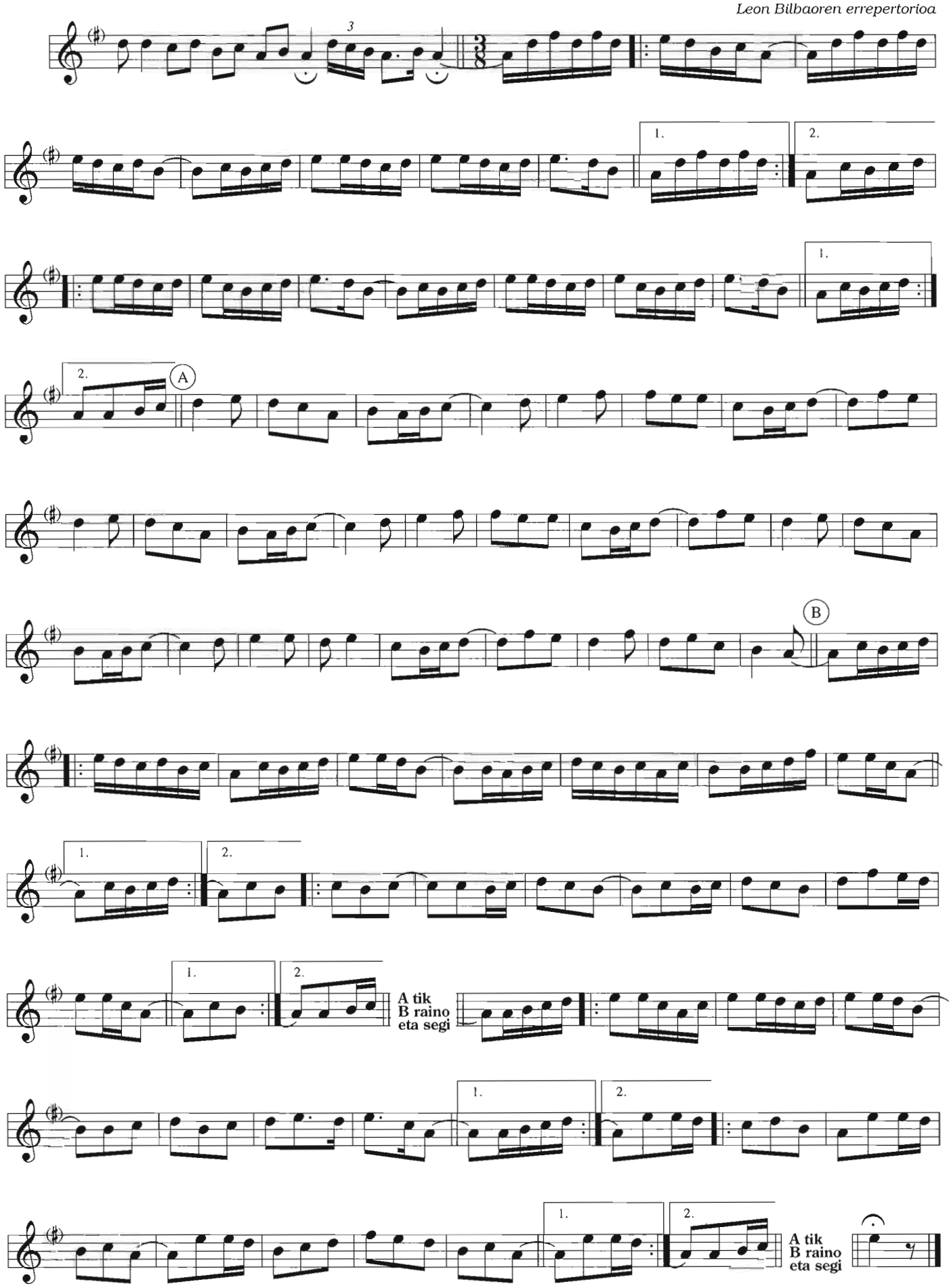
Martxa 1

Leon Bilbaoren errepertorioa



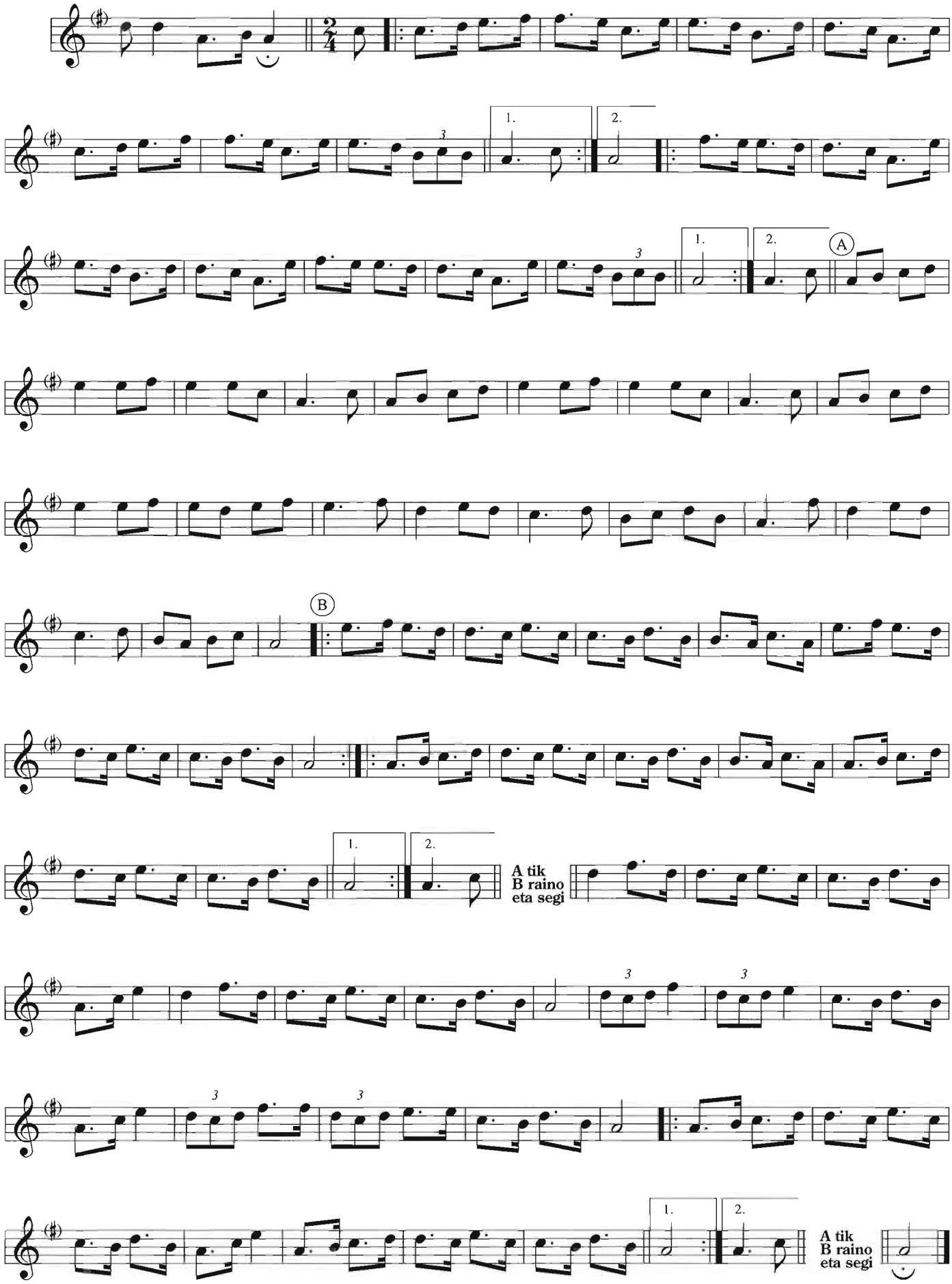
Jota 2

Leon Bilbaoren errepertorioa



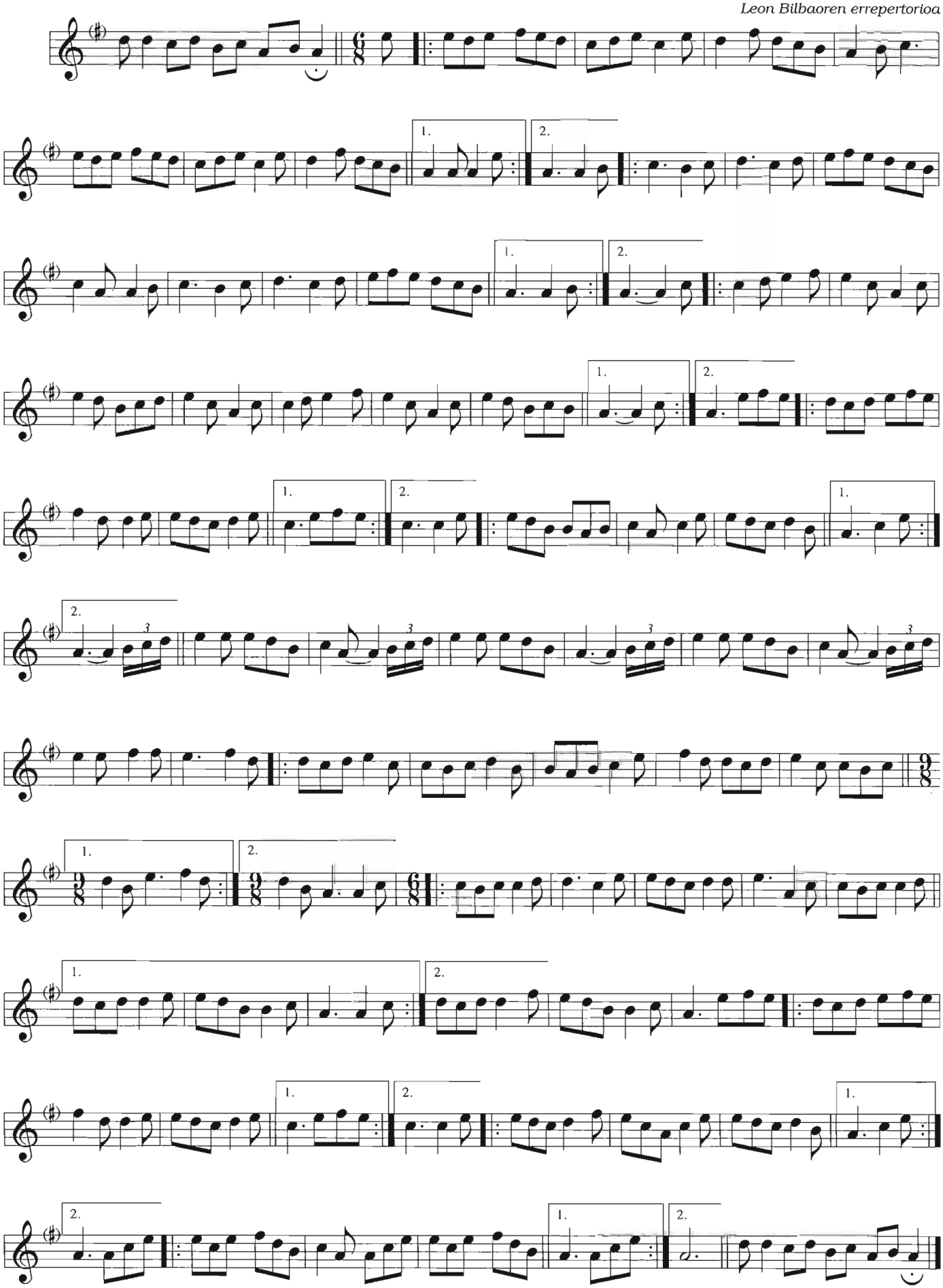
Porrusalda 2

Leon Bilbaoren errepertorioa



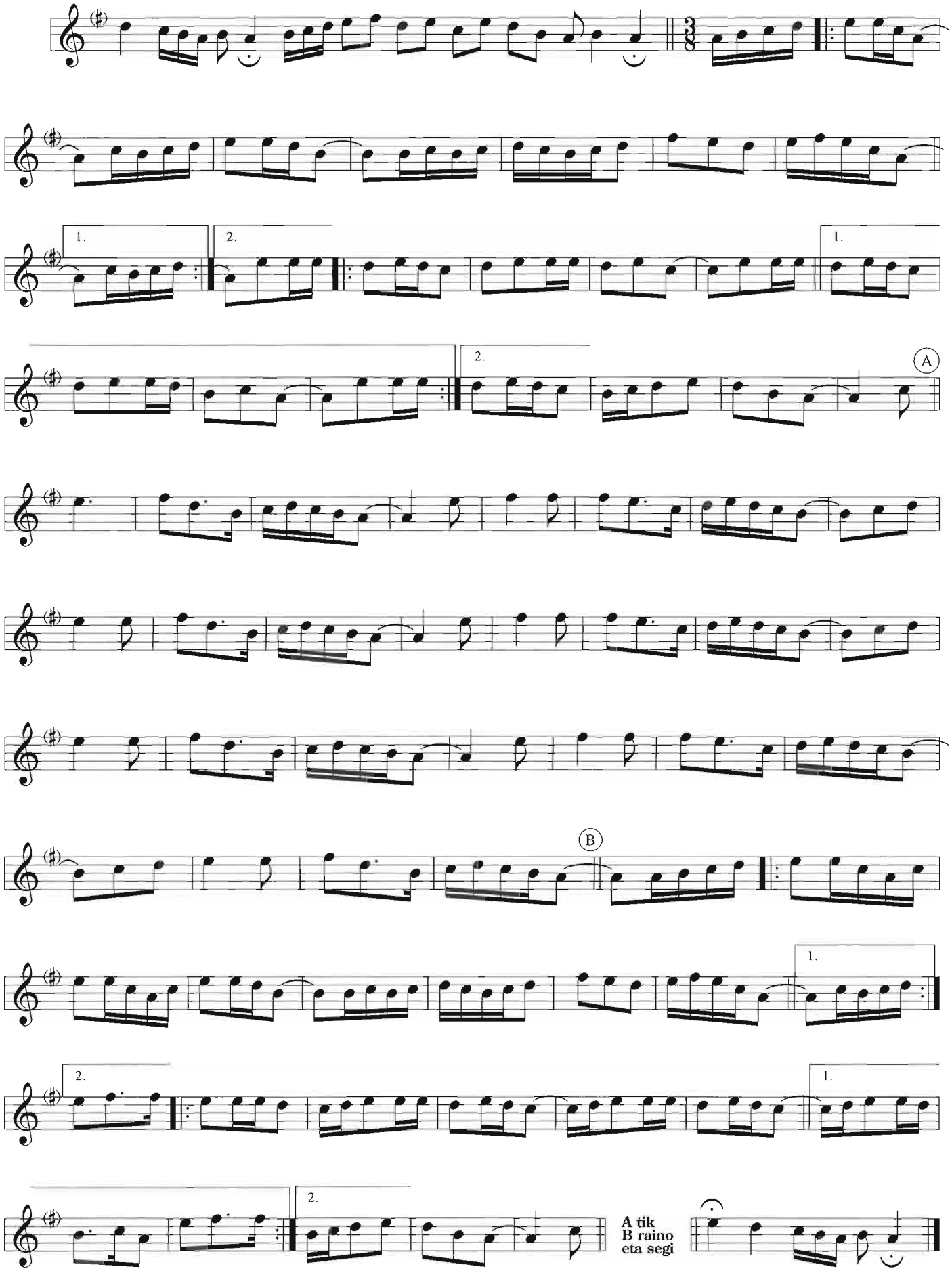
Martxa 2

Leon Bilbaoren errepertorioa



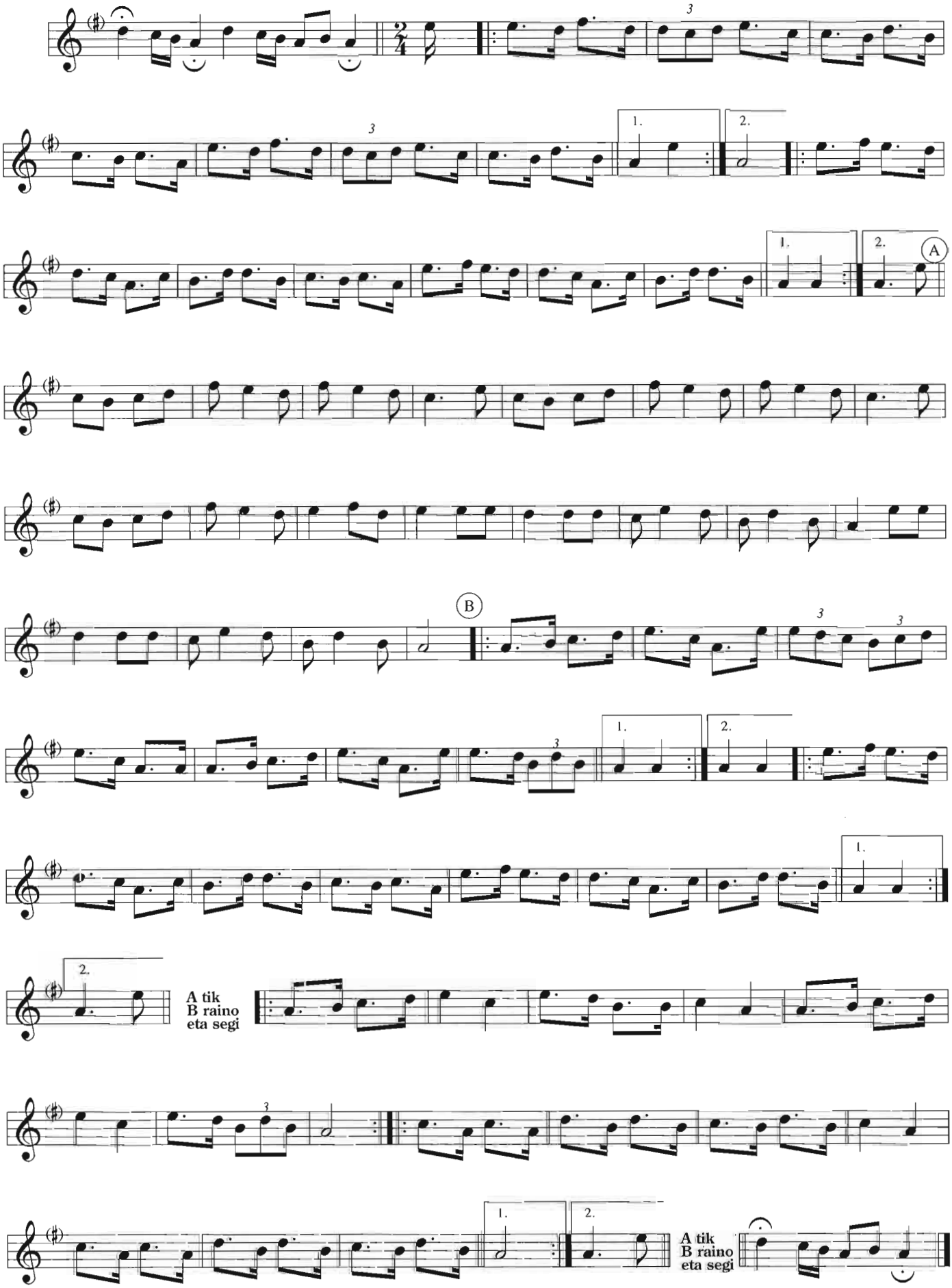
Jota 3

"Txilibrin"en errepertorioa



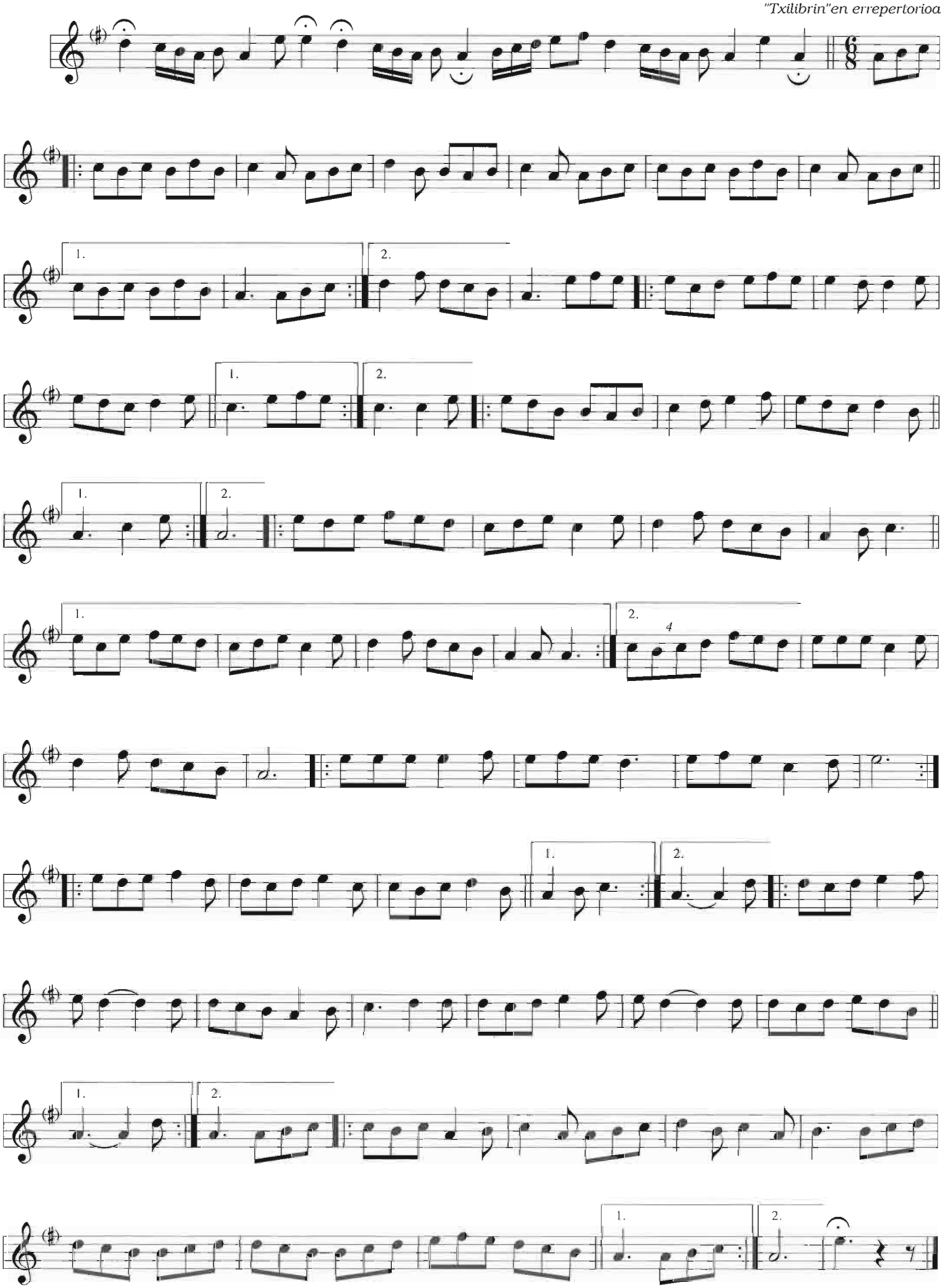
Porrusalda 3

"Txilibrin"en errepertorioa



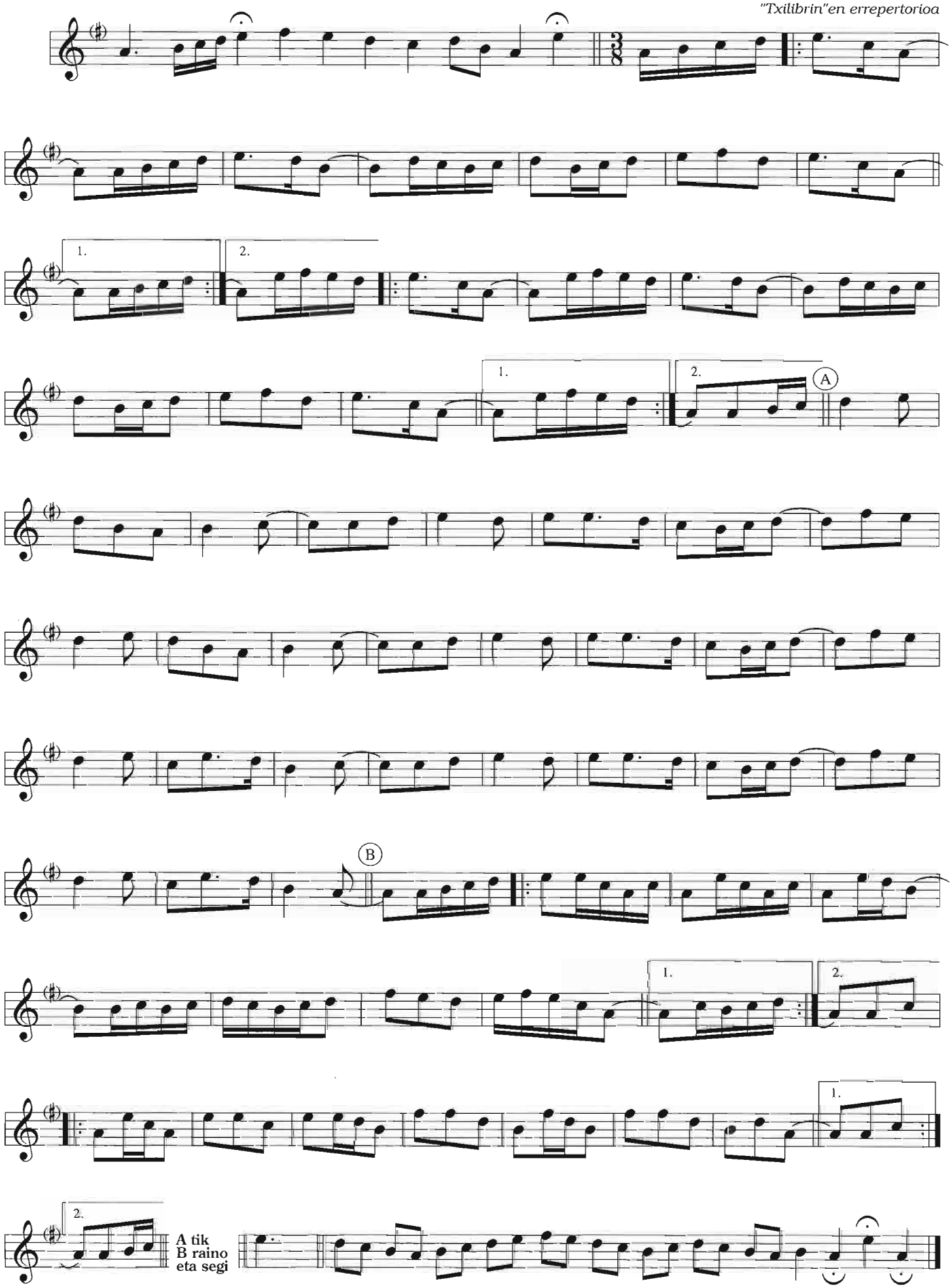
Martxa 3

"Txilibrin"en errepertorioa



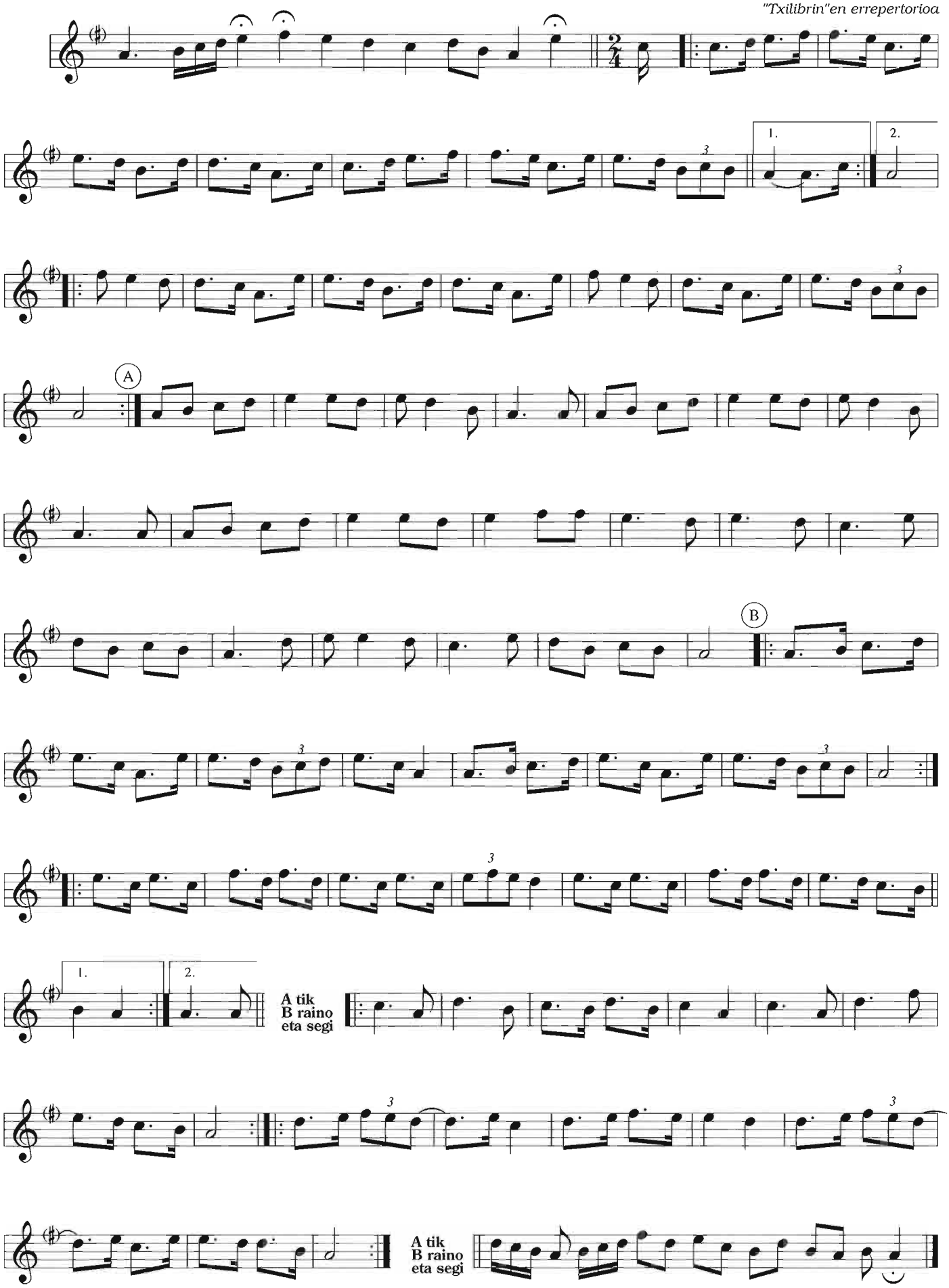
Jota 4

"Txilibrin"en errepertorioa



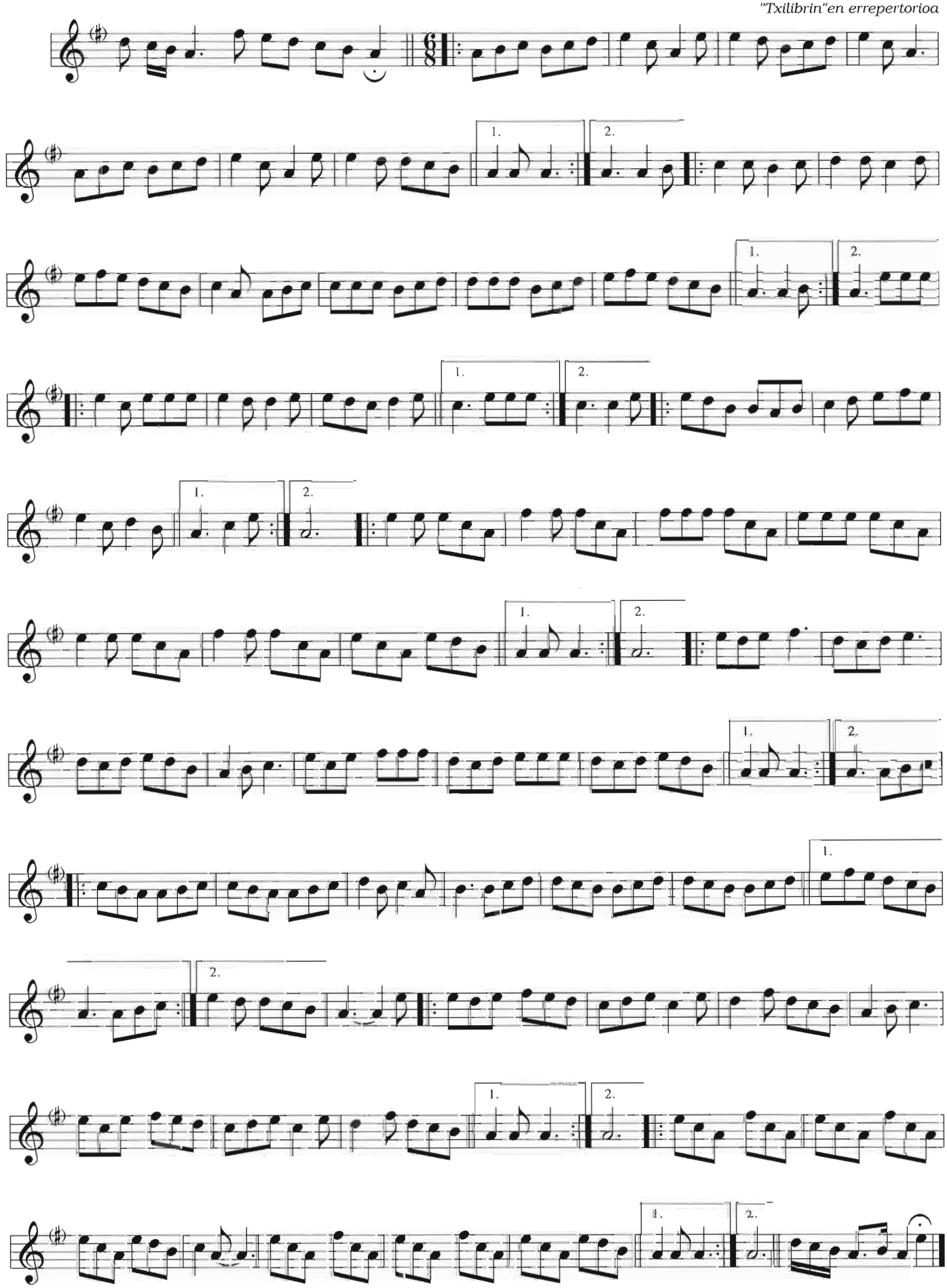
Porrusalda 4

"Txilibrin"en errepertorioa



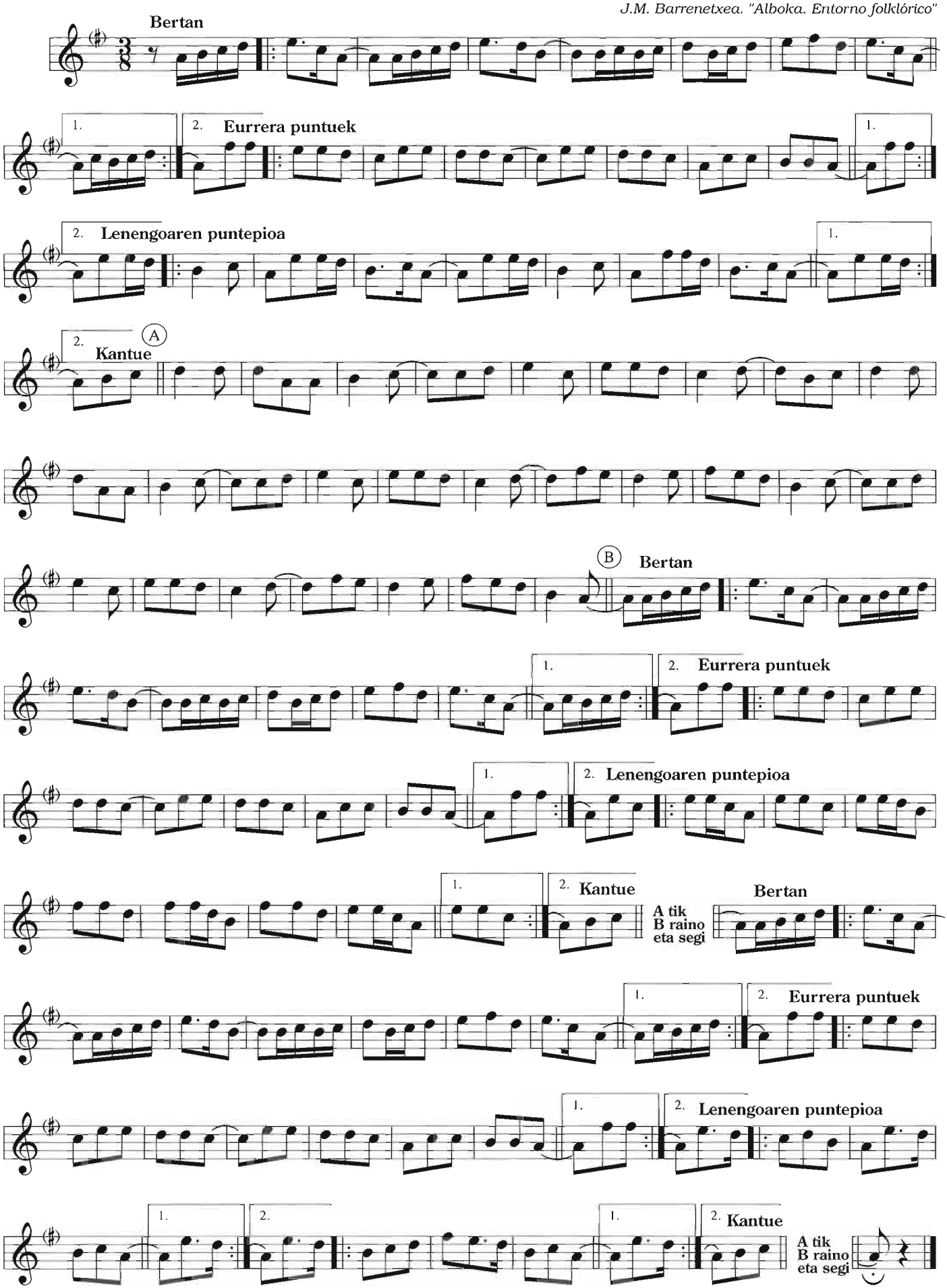
Martxa 4

"Txilibrin"en errepertorioa



Lenengoa

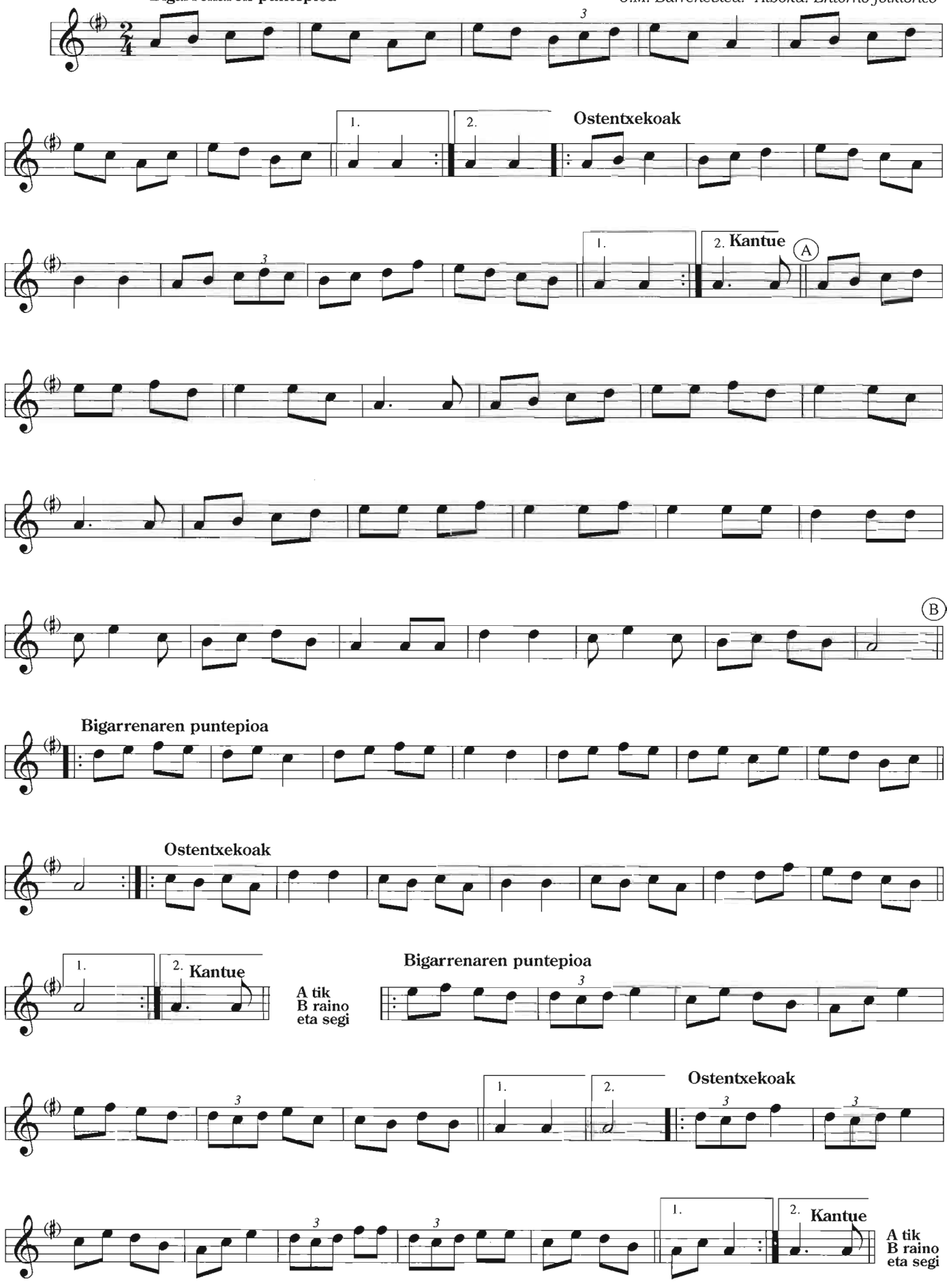
J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"

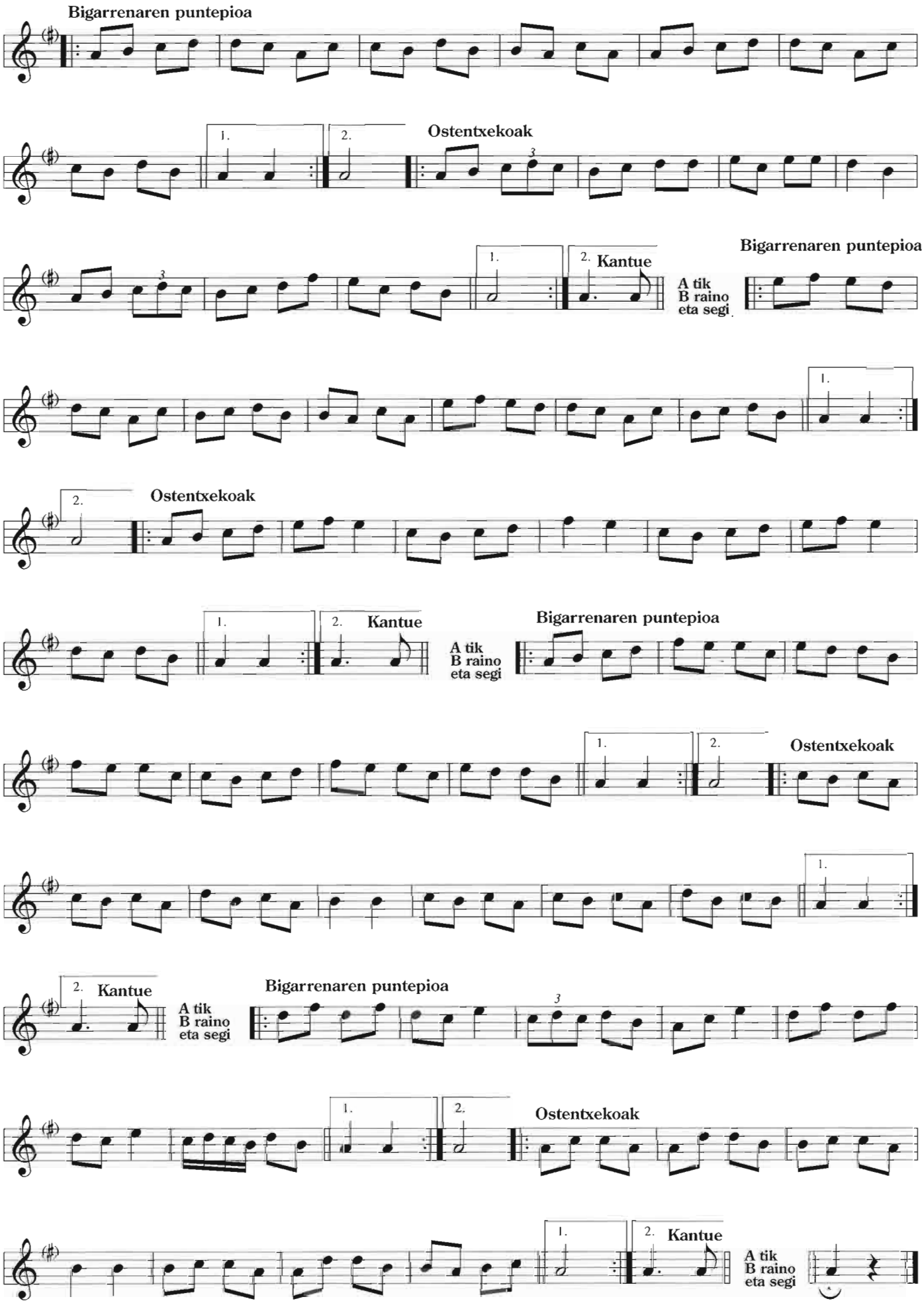


Bigarrena

Bigarrenaren puntepioa

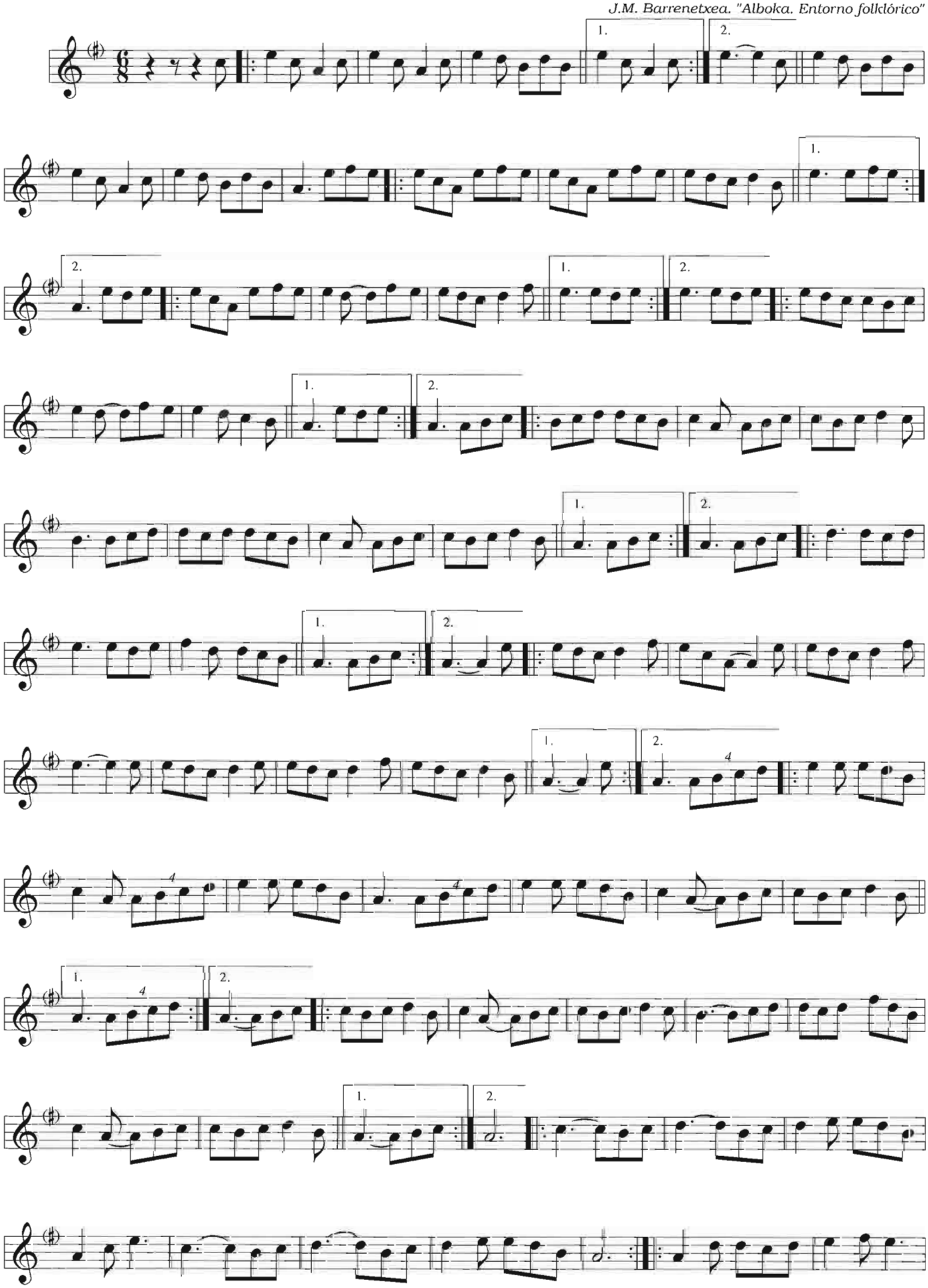
J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"

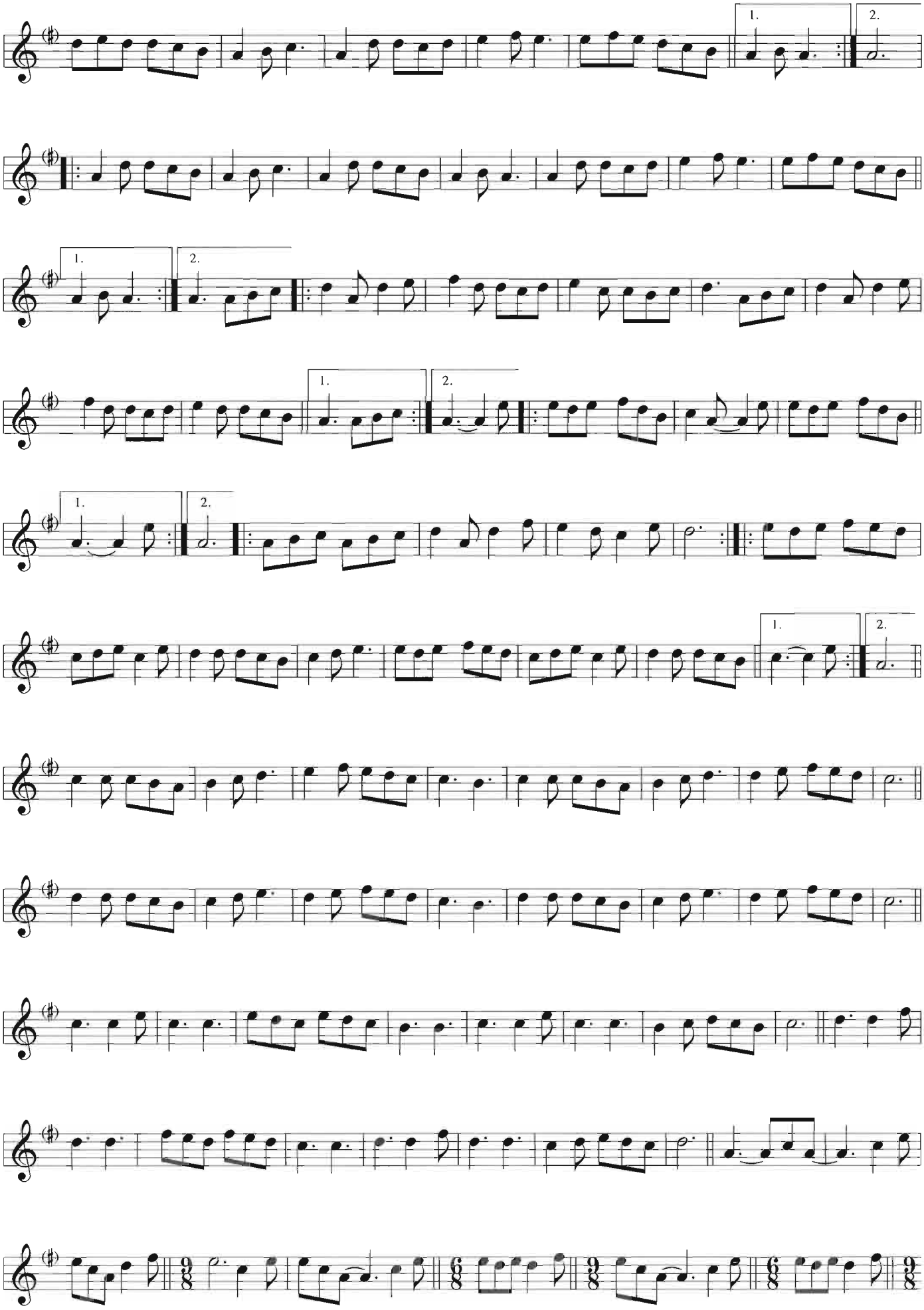


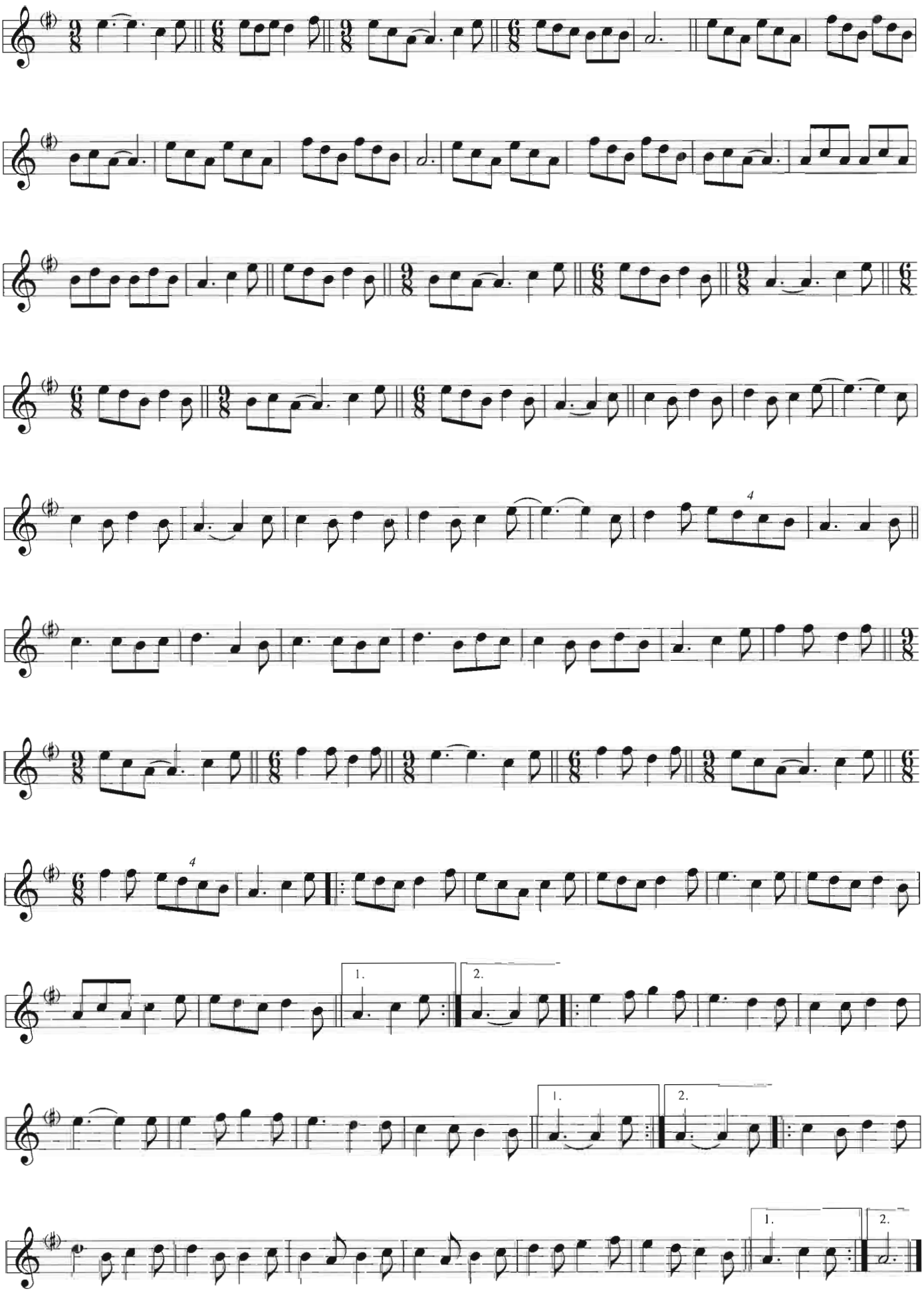

Bigarrenaren puntepioa
1.
2.
Ostentxekoak
3
1.
2.
Kantue
A tik
B raino
eta segi
Bigarrenaren puntepioa
1.
2.
Ostentxekoak
1.
2.
Kantue
A tik
B raino
eta segi
Bigarrenaren puntepioa
1.
2.
Ostentxekoak
1.
2.
Kantue
A tik
B raino
eta segi
Bigarrenaren puntepioa
3
1.
2.
Ostentxekoak
1.
2.
Kantue
A tik
B raino
eta segi

Yantza luzea

J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"

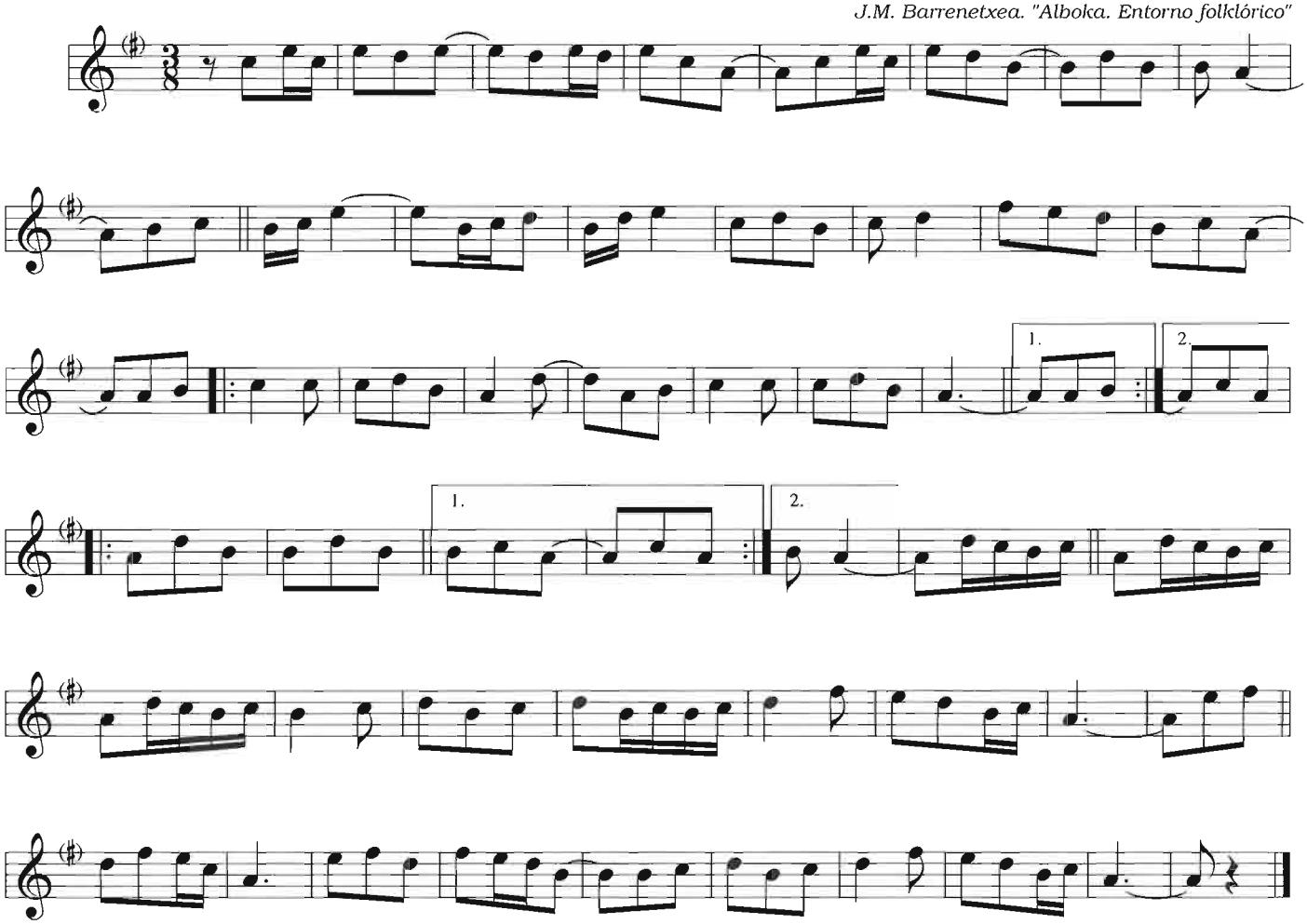





1.
2.
1.
2.
1.
2.

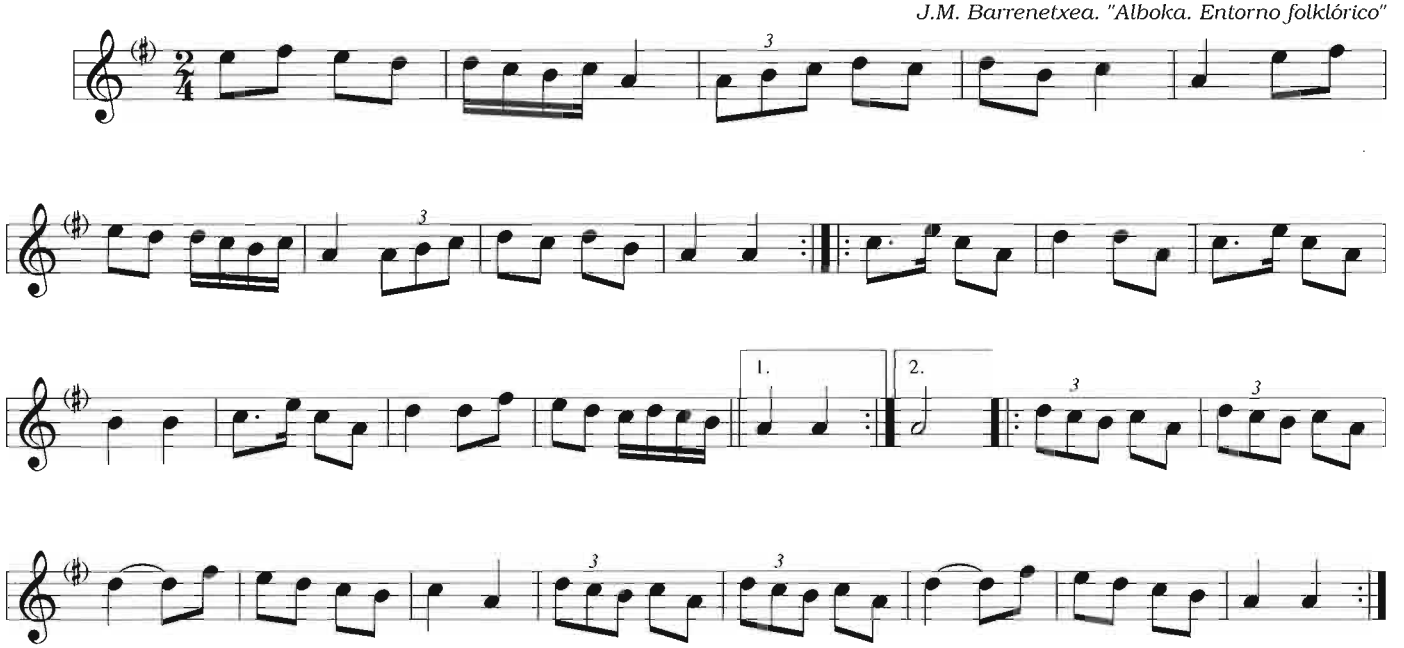
Gipuzkoako pandangoa

J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"



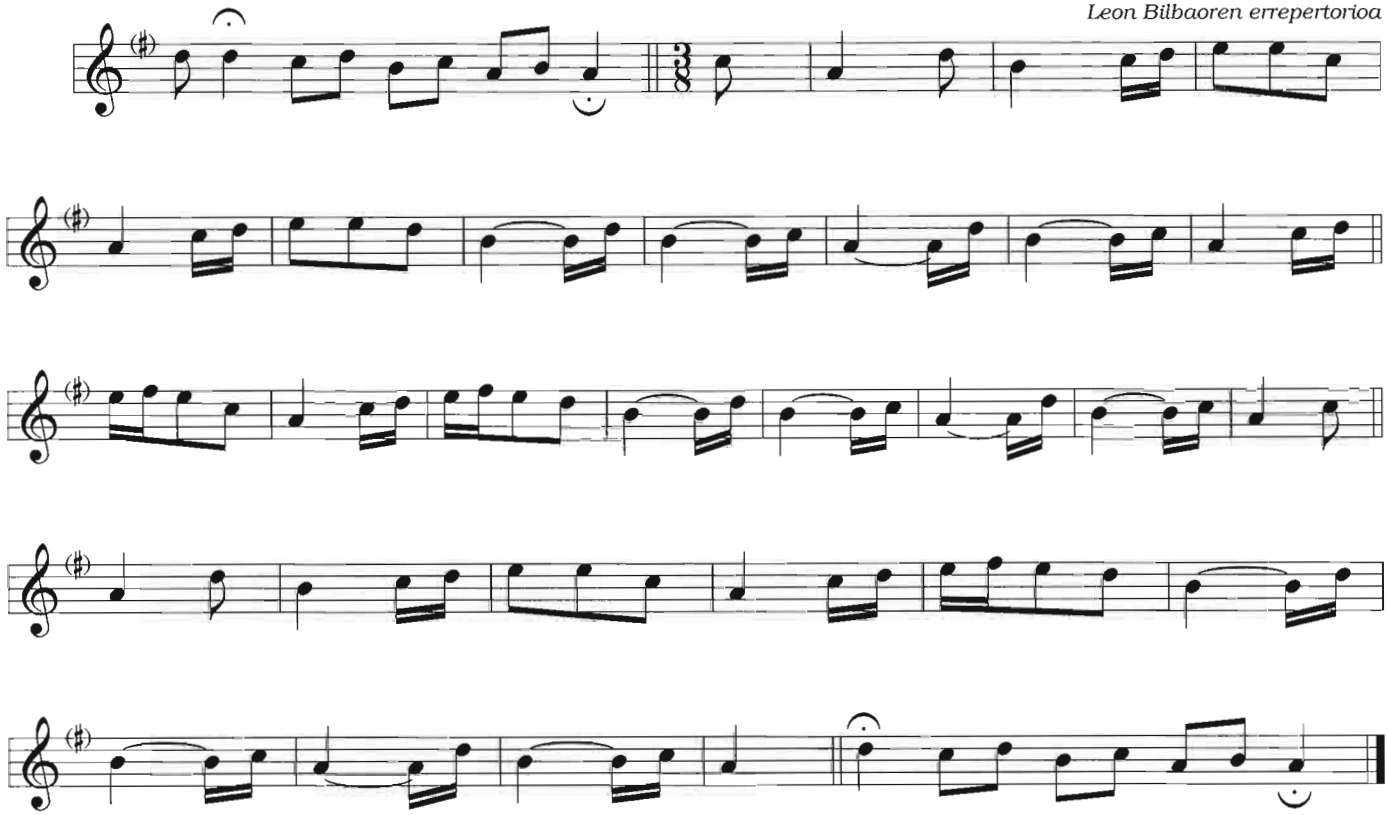
Gipuzkoako bueltea

J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"



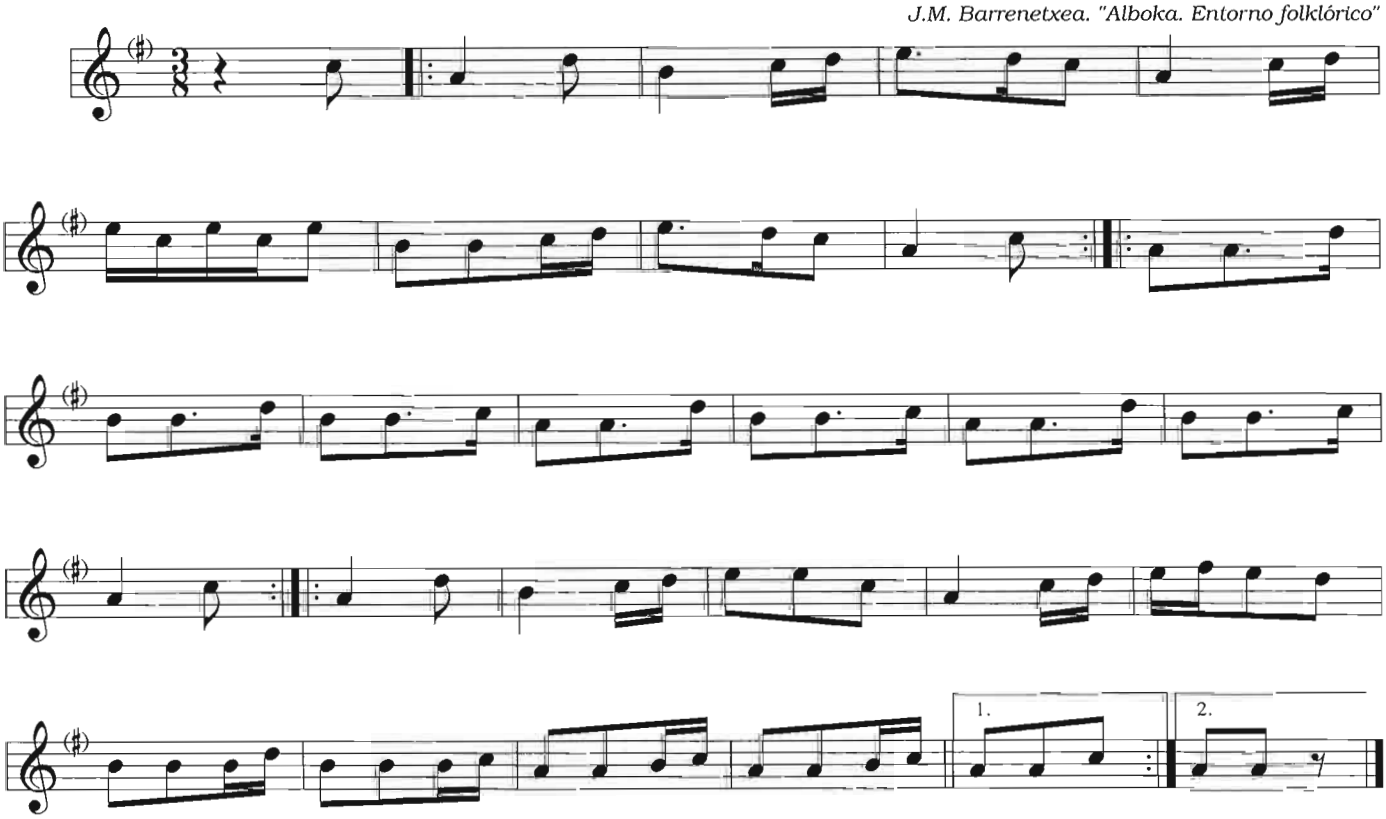
Puntepioa I

Leon Bilbaoren errepertorioa



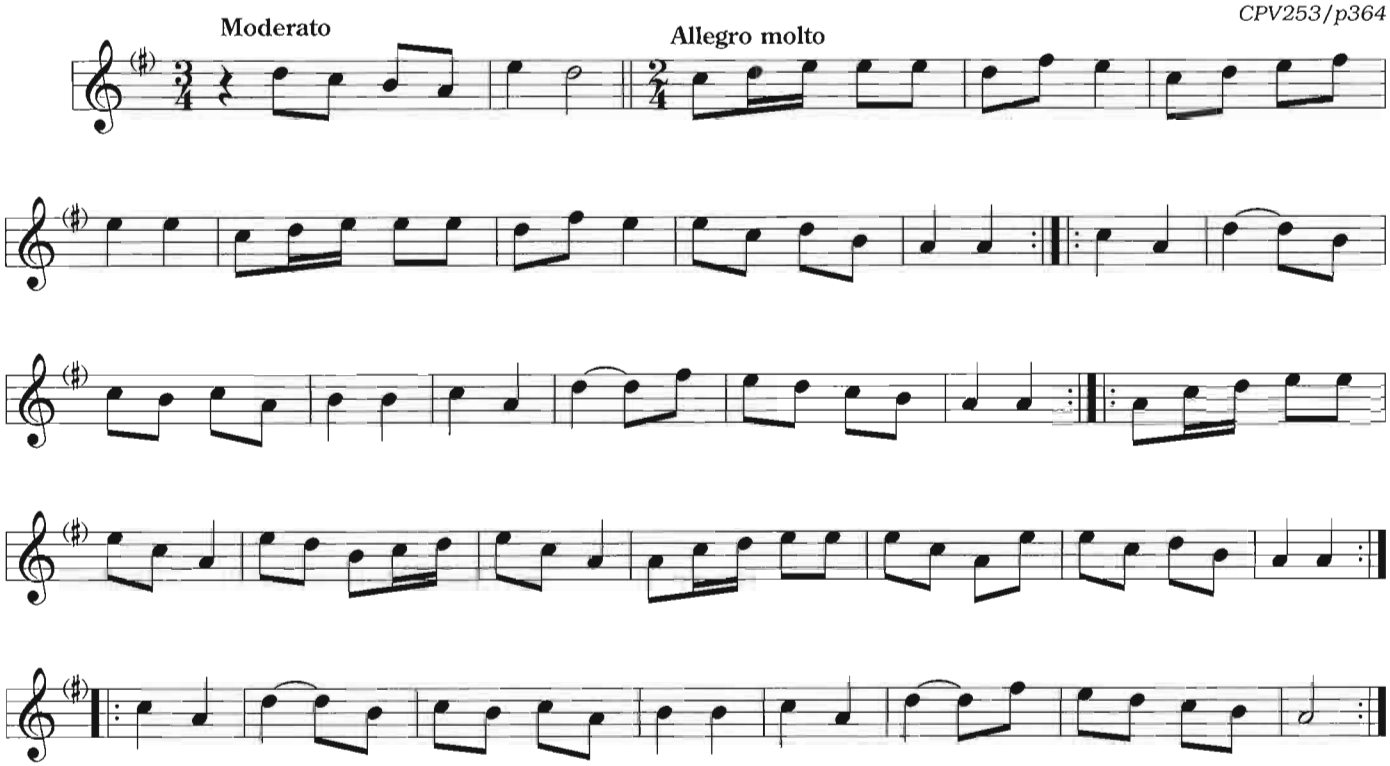
Puntepioa II

J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"



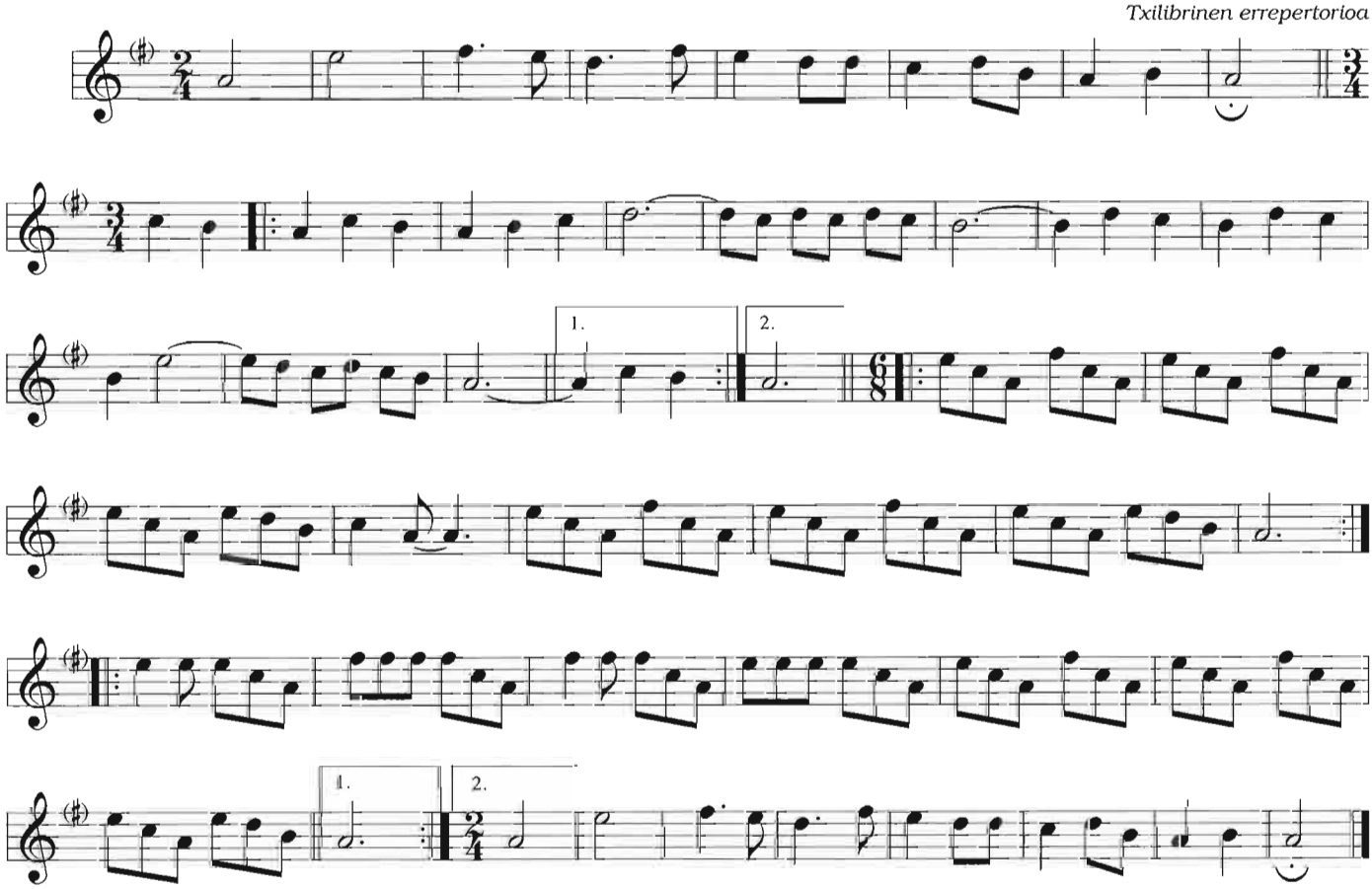
Pieza de albogue

CPV253/p364



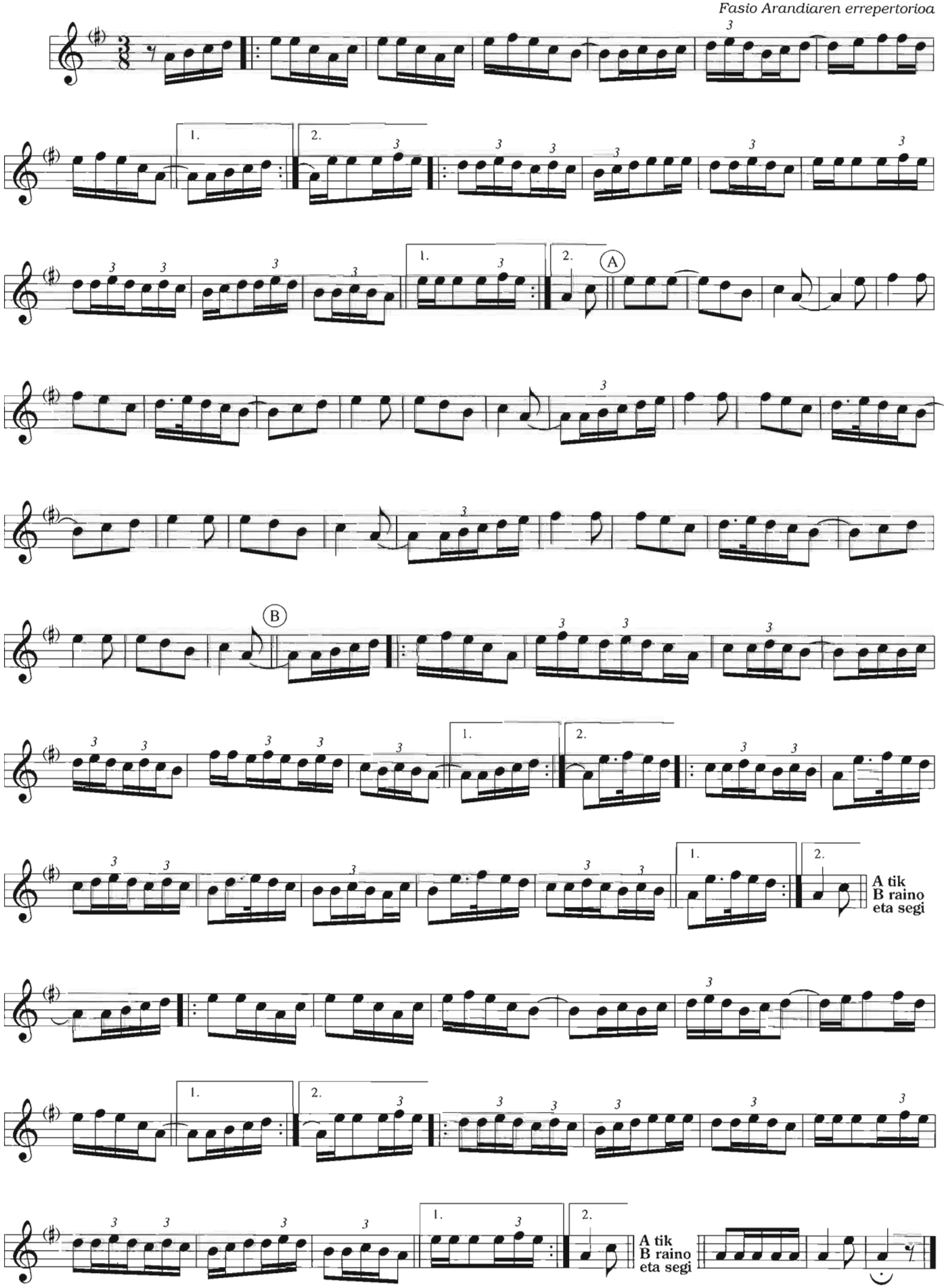
Amaia

Victor Olaeta
Txilibrinen errepertorioa



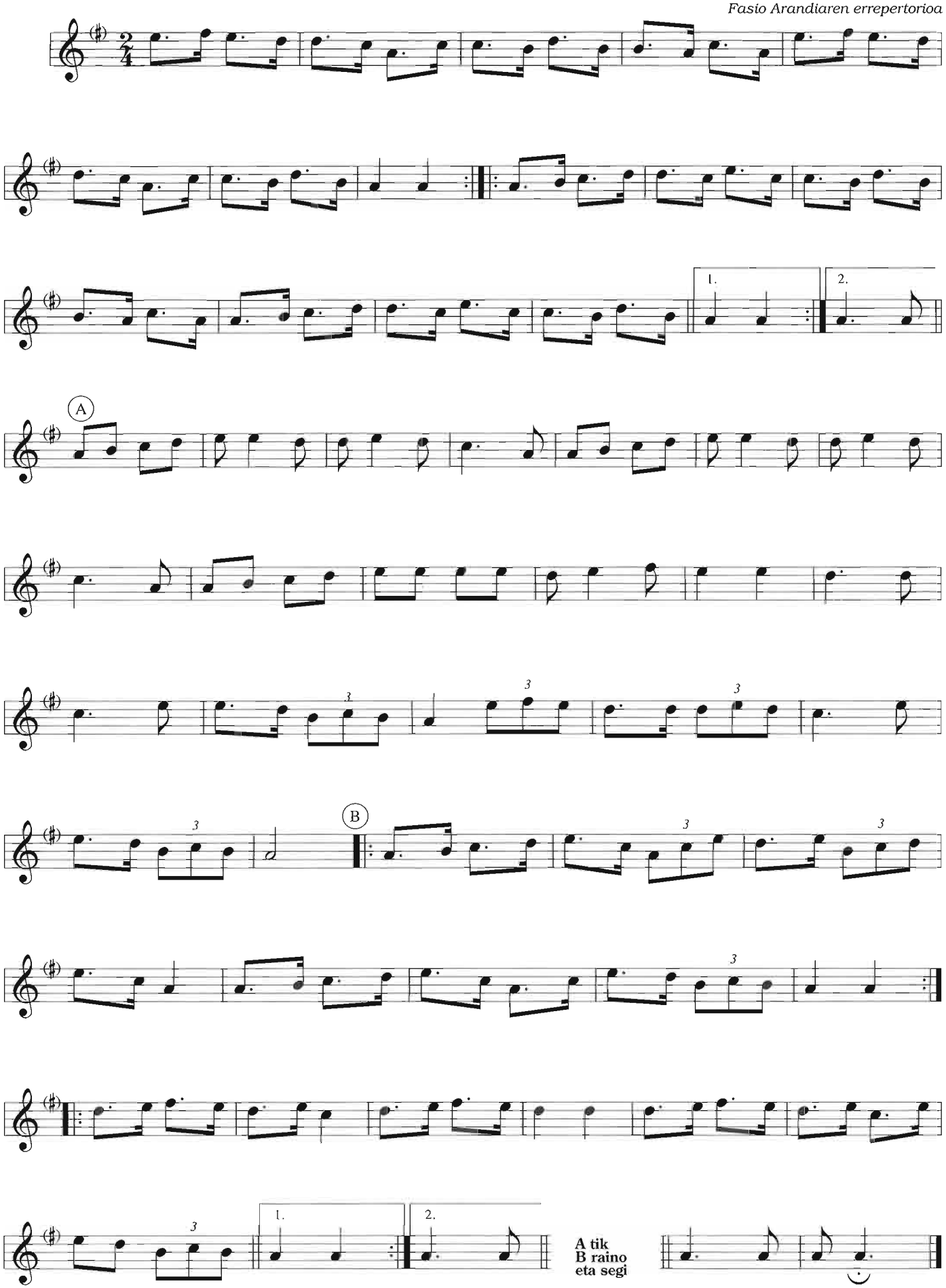
Jota 5

Fasio Arandiaren errepertorioa



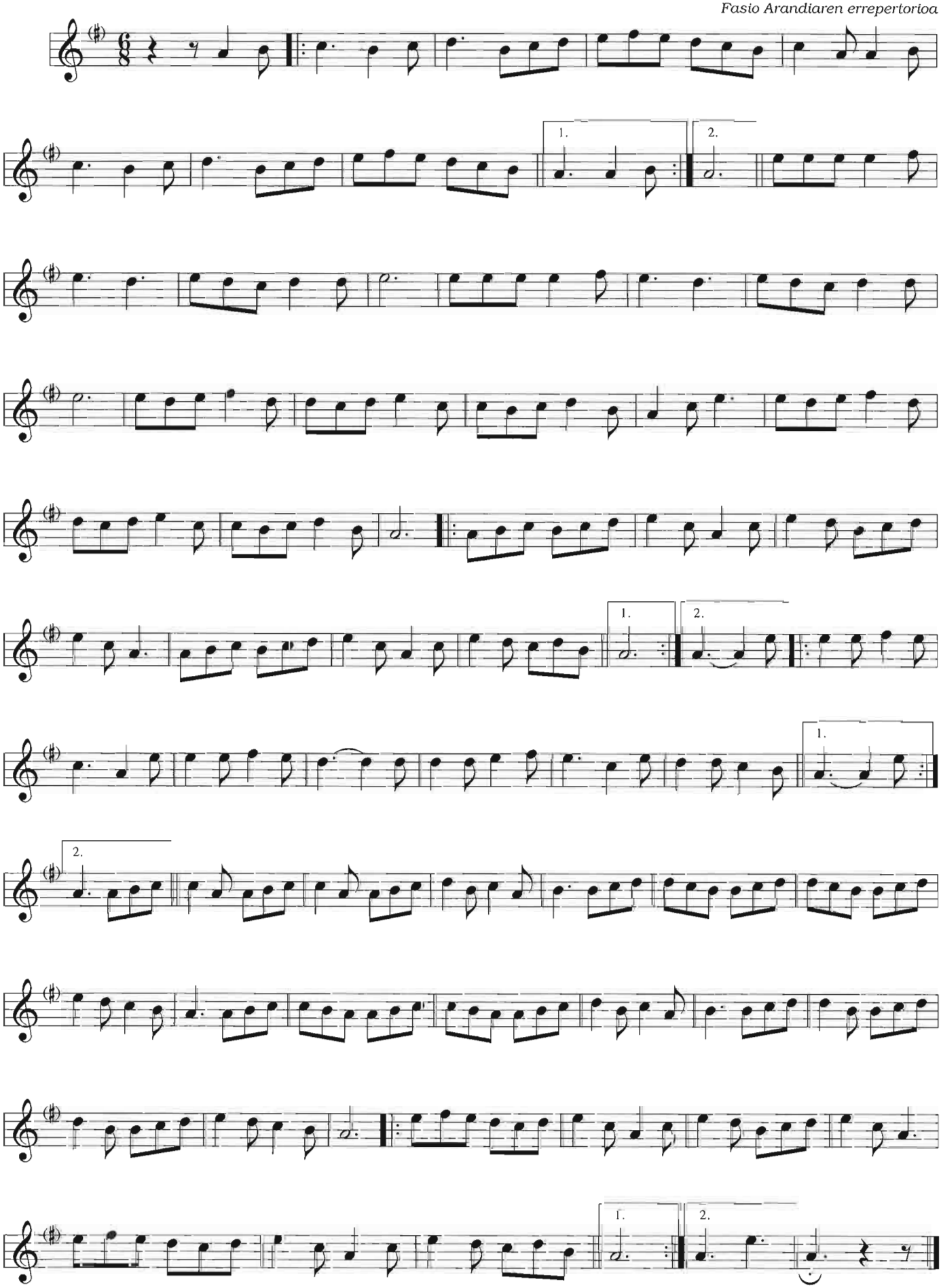
Porrusalda 5

Fasio Arandiaren errepertorioa



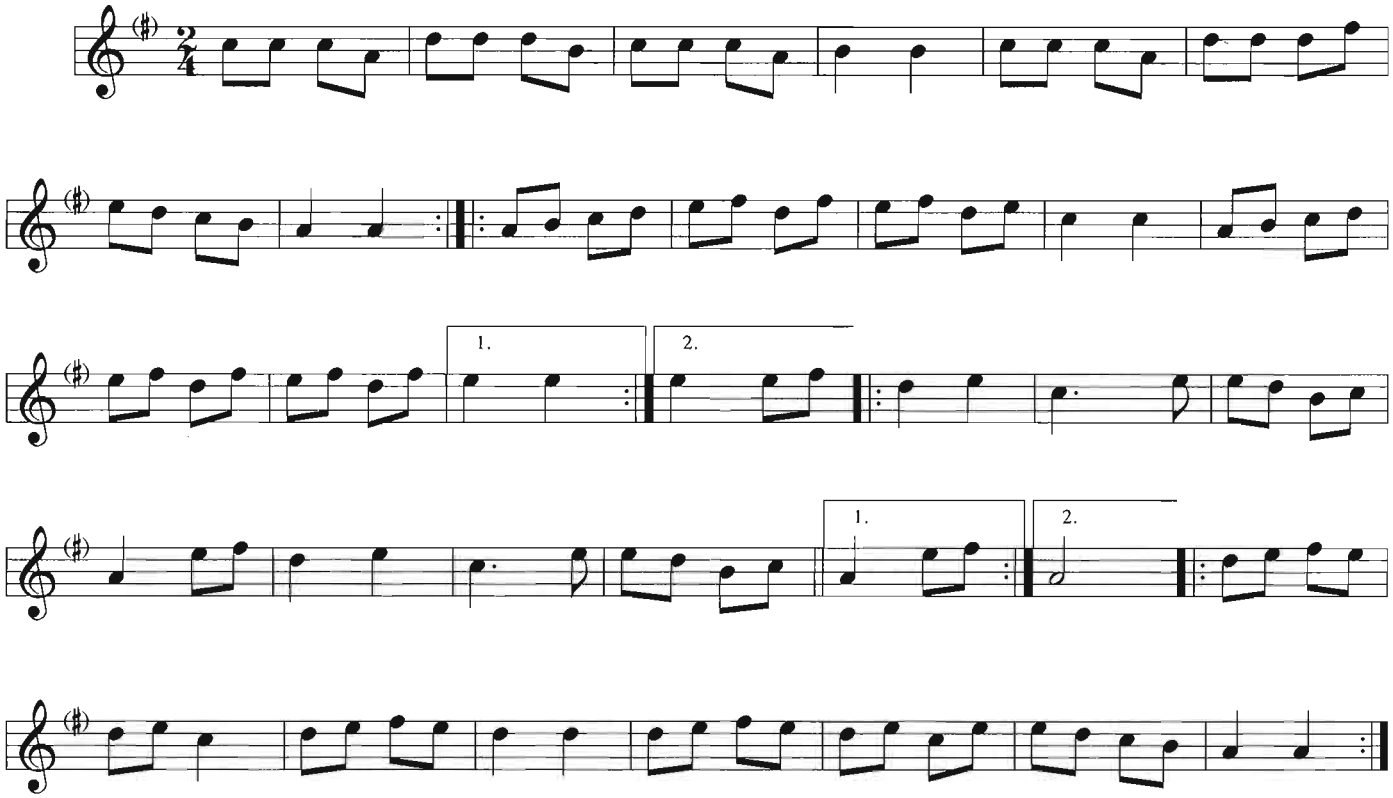
Martxa 5

Fasio Arandiaren errepertorioa



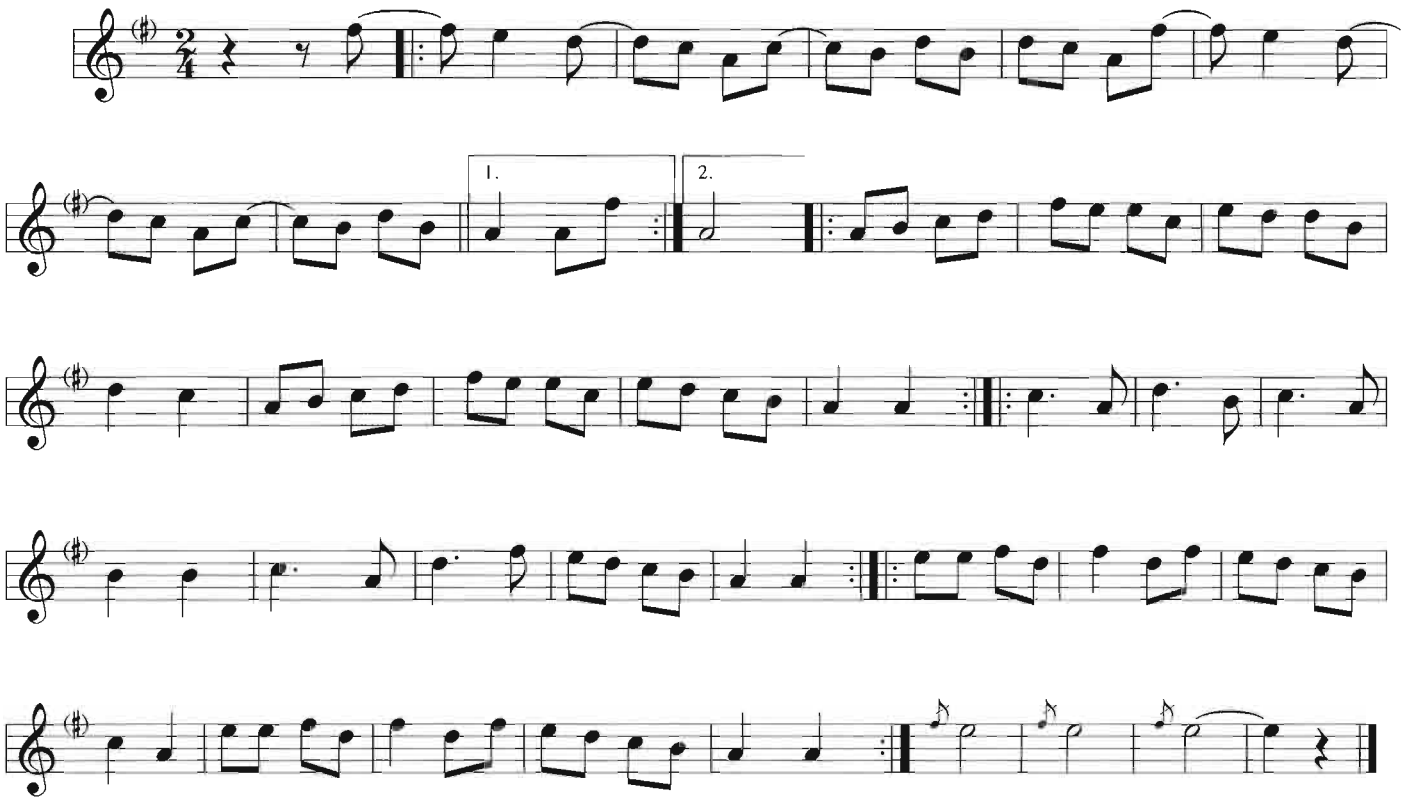
Arin-arin I

CPV/CS V-3/p 267



Arin-arin III

CPV/CS V-5/p 271



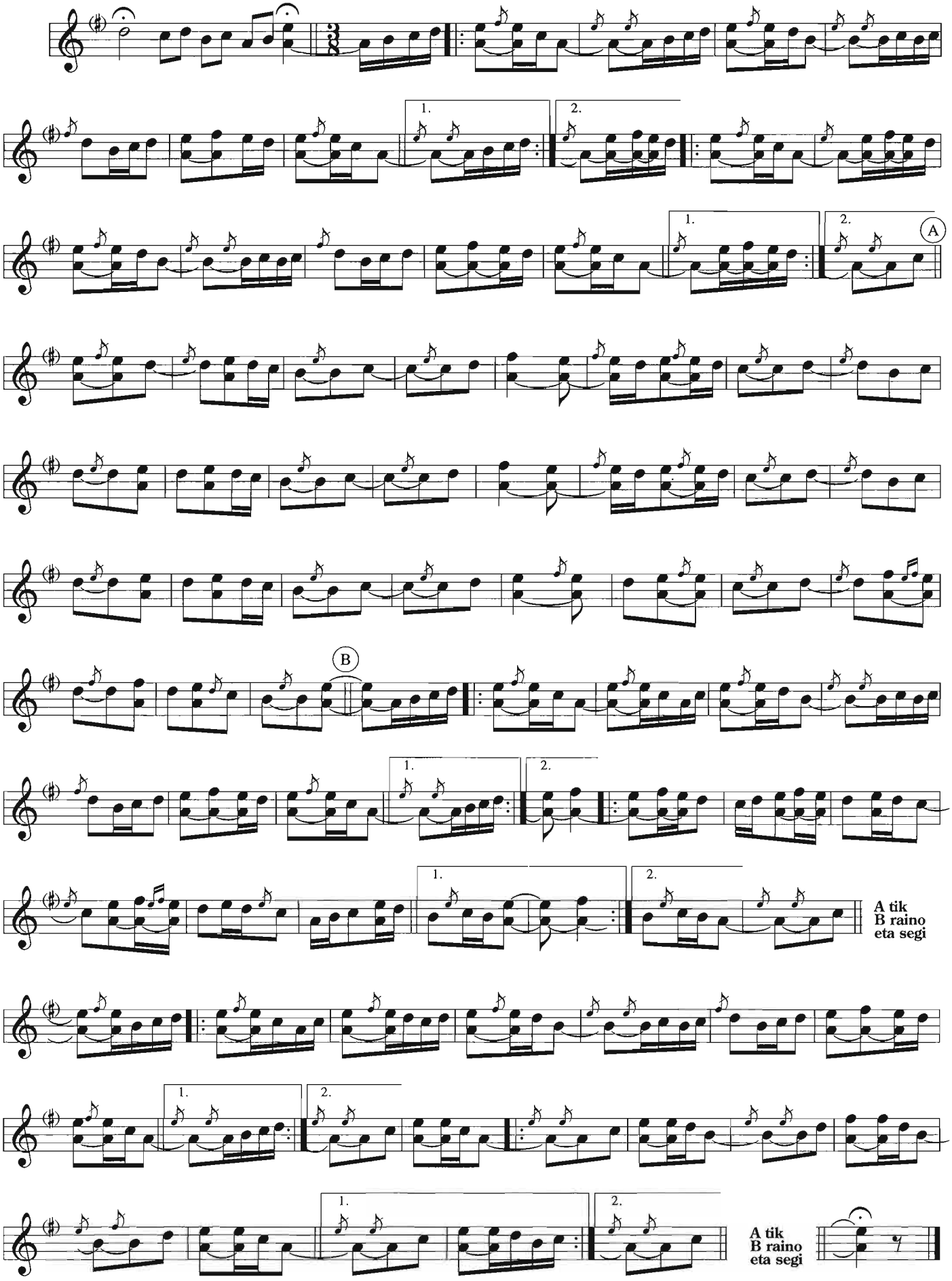
Transcripción descriptiva

TRANSKRIPZIO DESKRIPTIBOA

Transcription descriptif

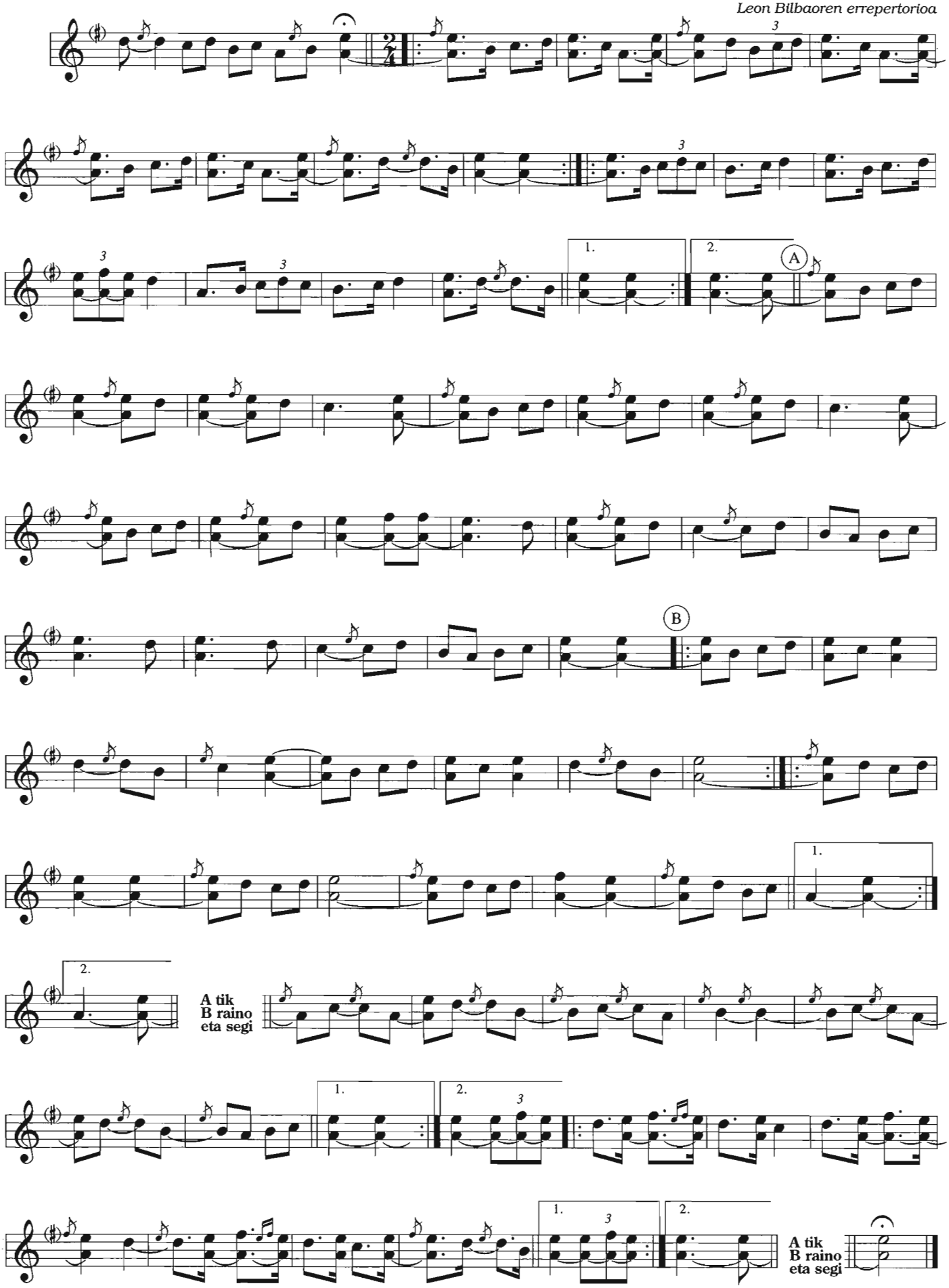
Jota 1

Leon Bilbaoren errepertorioa



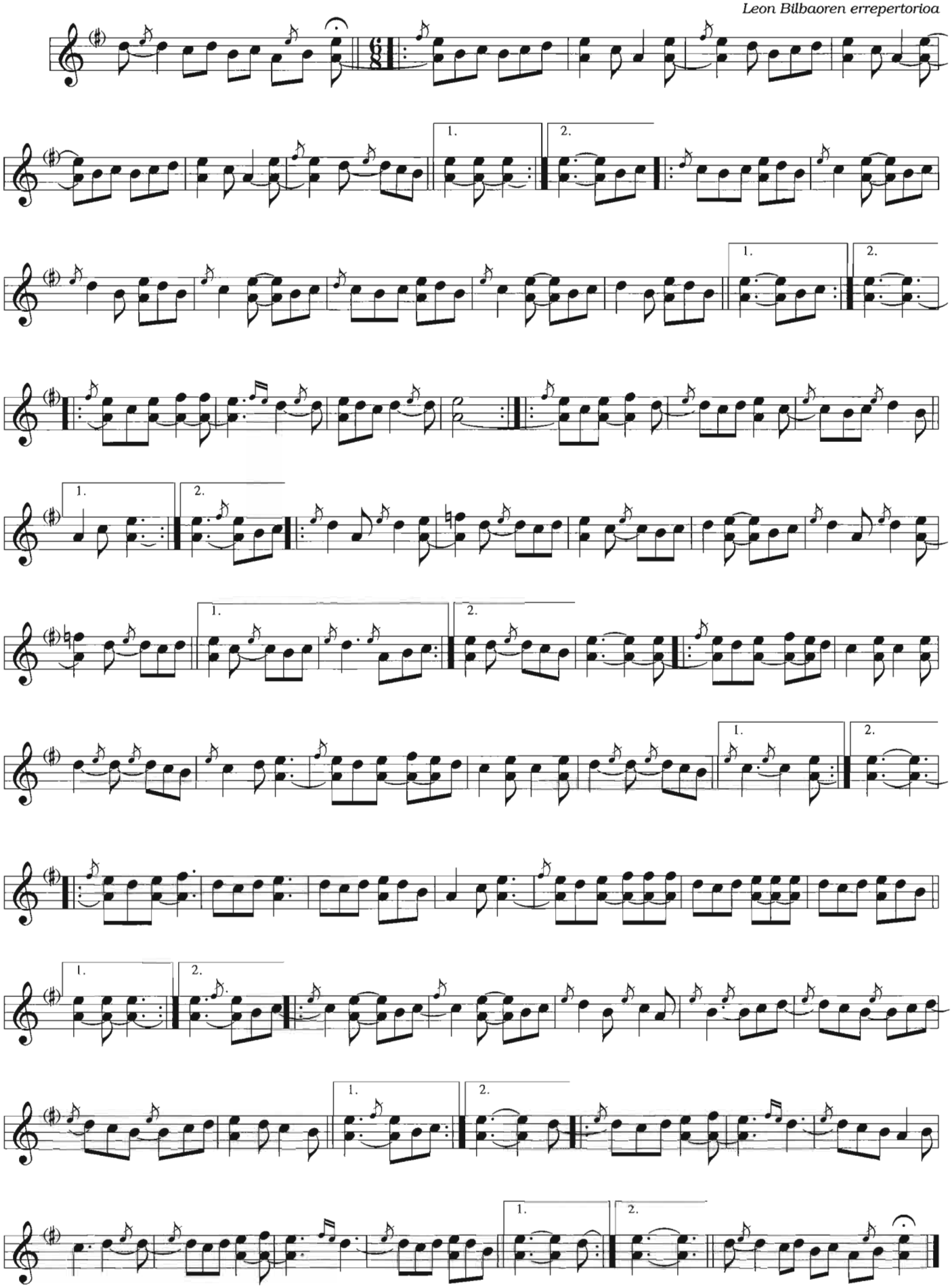
Porrusalda 1

Leon Bilbaoren errepertorioa



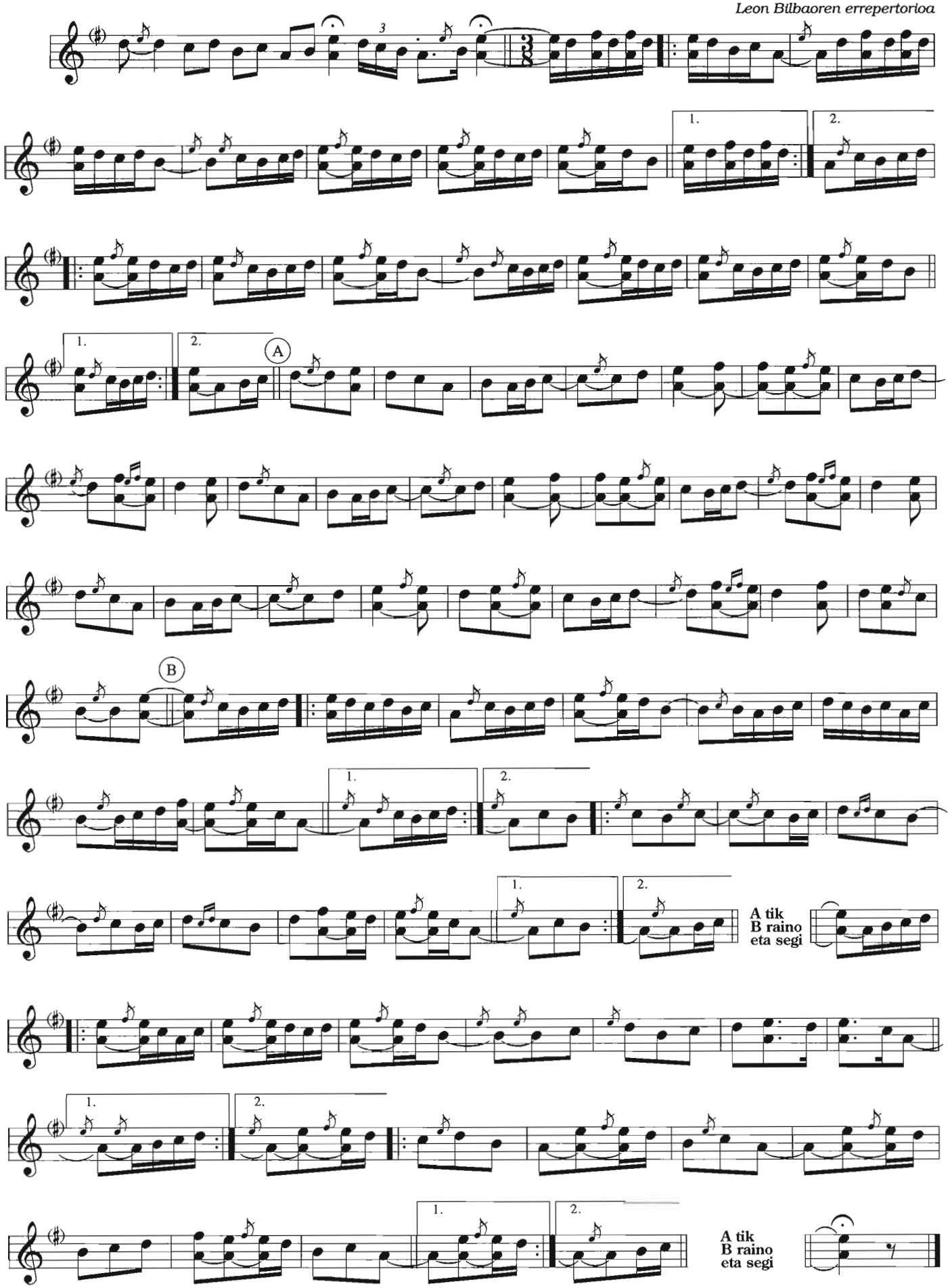
Martxa 1

Leon Bilbaoren errepertorioa



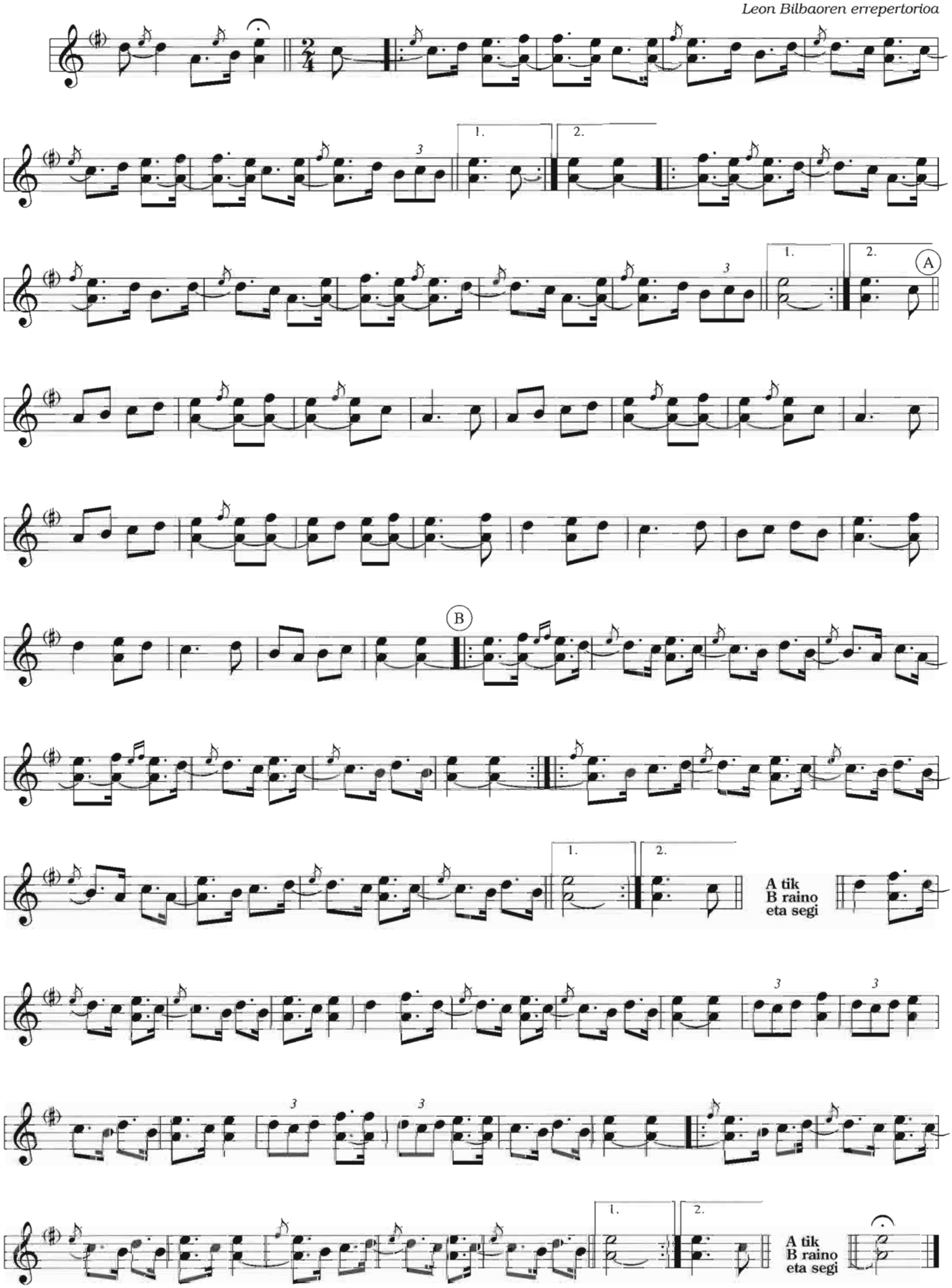
Jota 2

Leon Bilbaoren errepertorioa



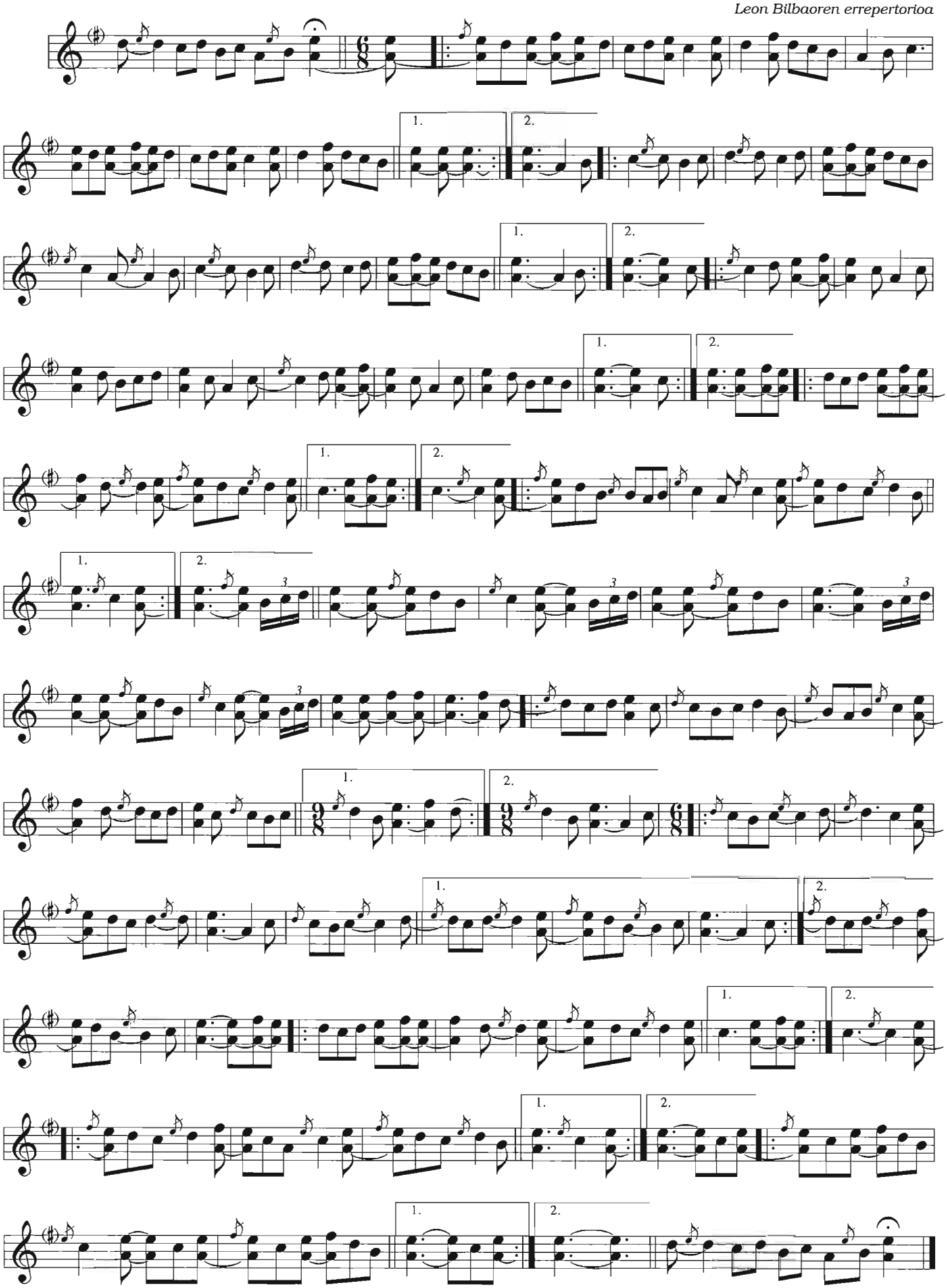
Porrusalda 2

Leon Bilbaoren errepertorioa



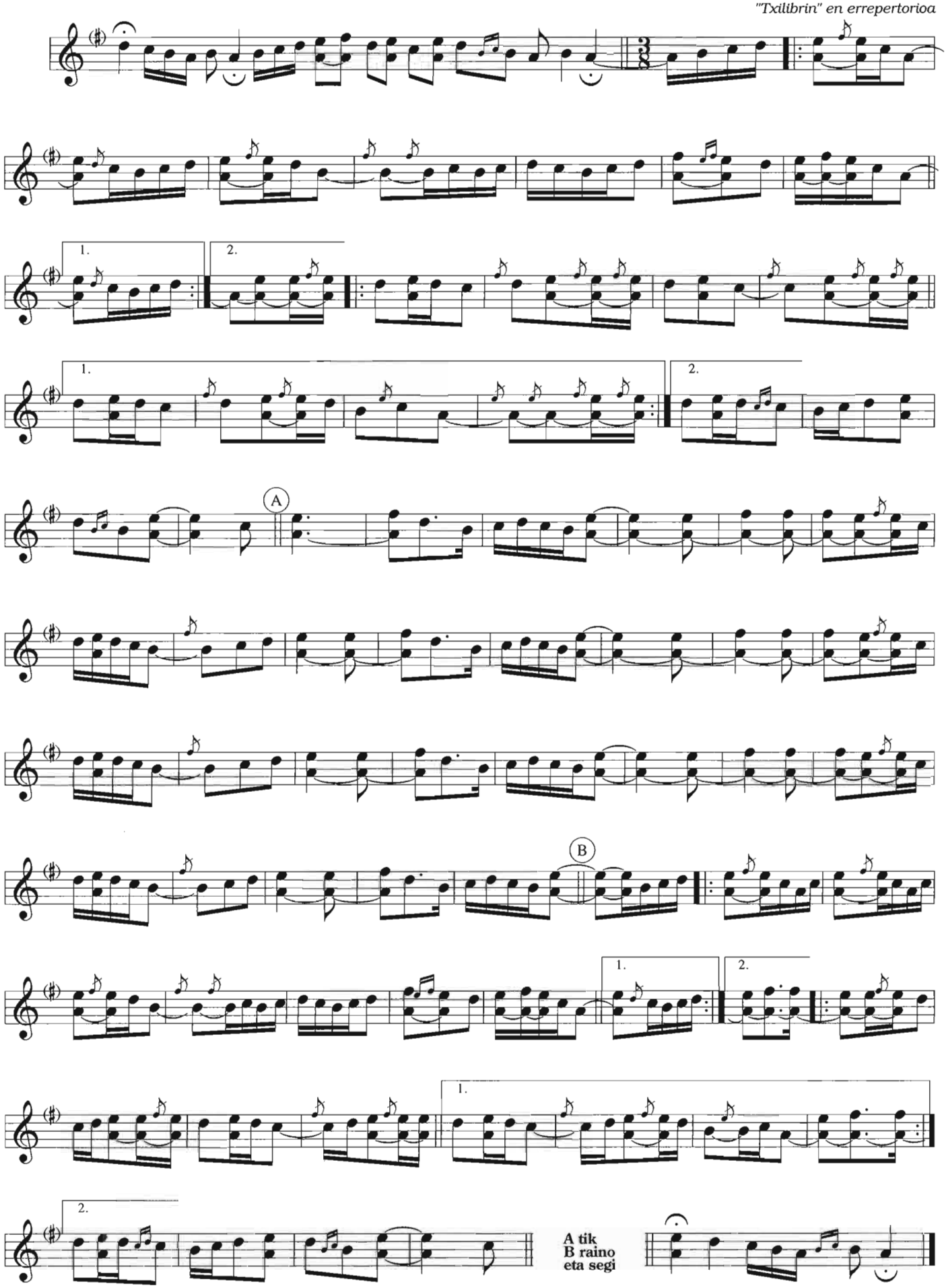
Martxa 2

Leon Bilbaoren errepertorioa



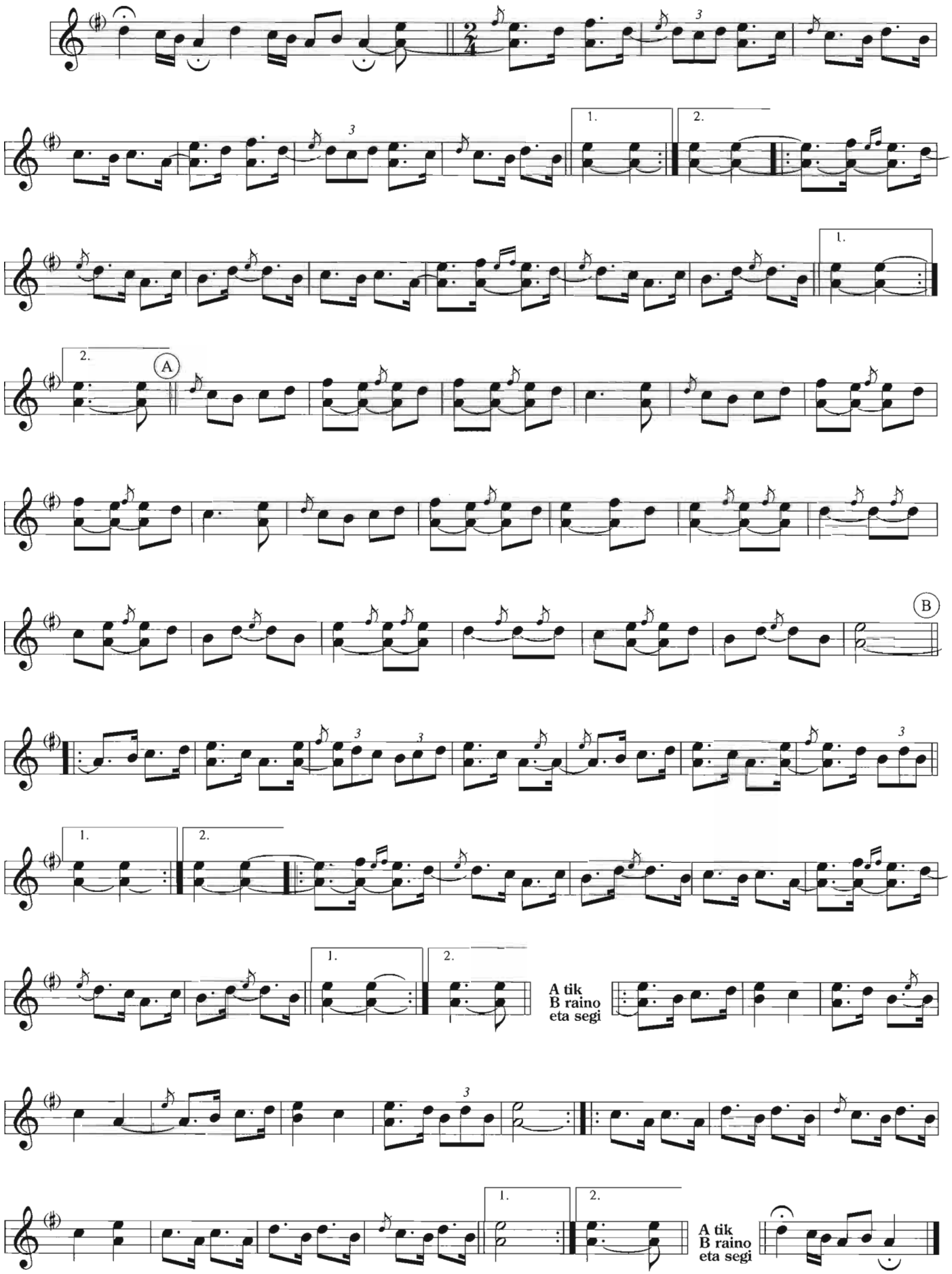
Jota 3

"Txilibrin" en errepertorioa



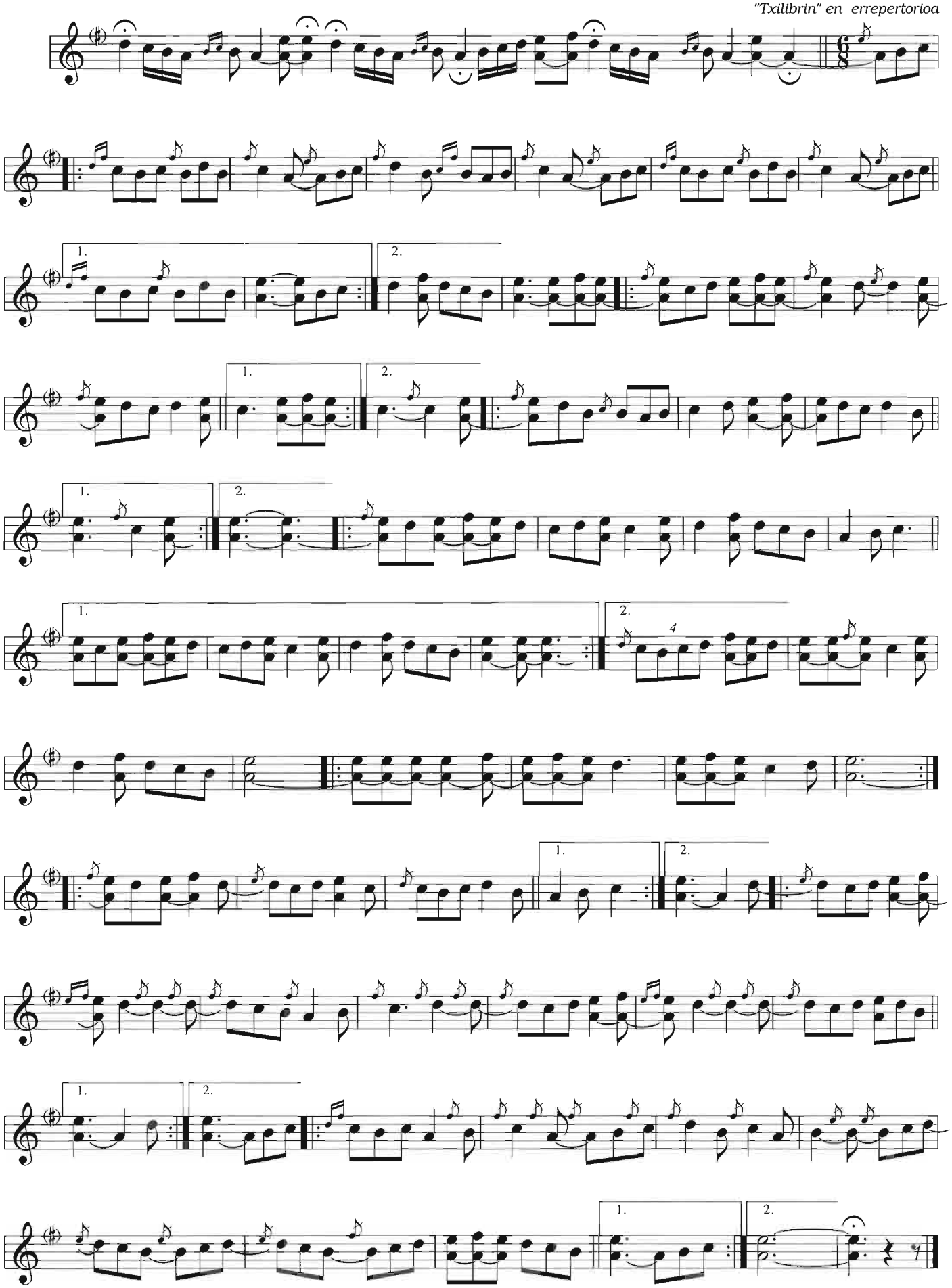
Porrusalda 3

"Txilibrin" en errepertorioa



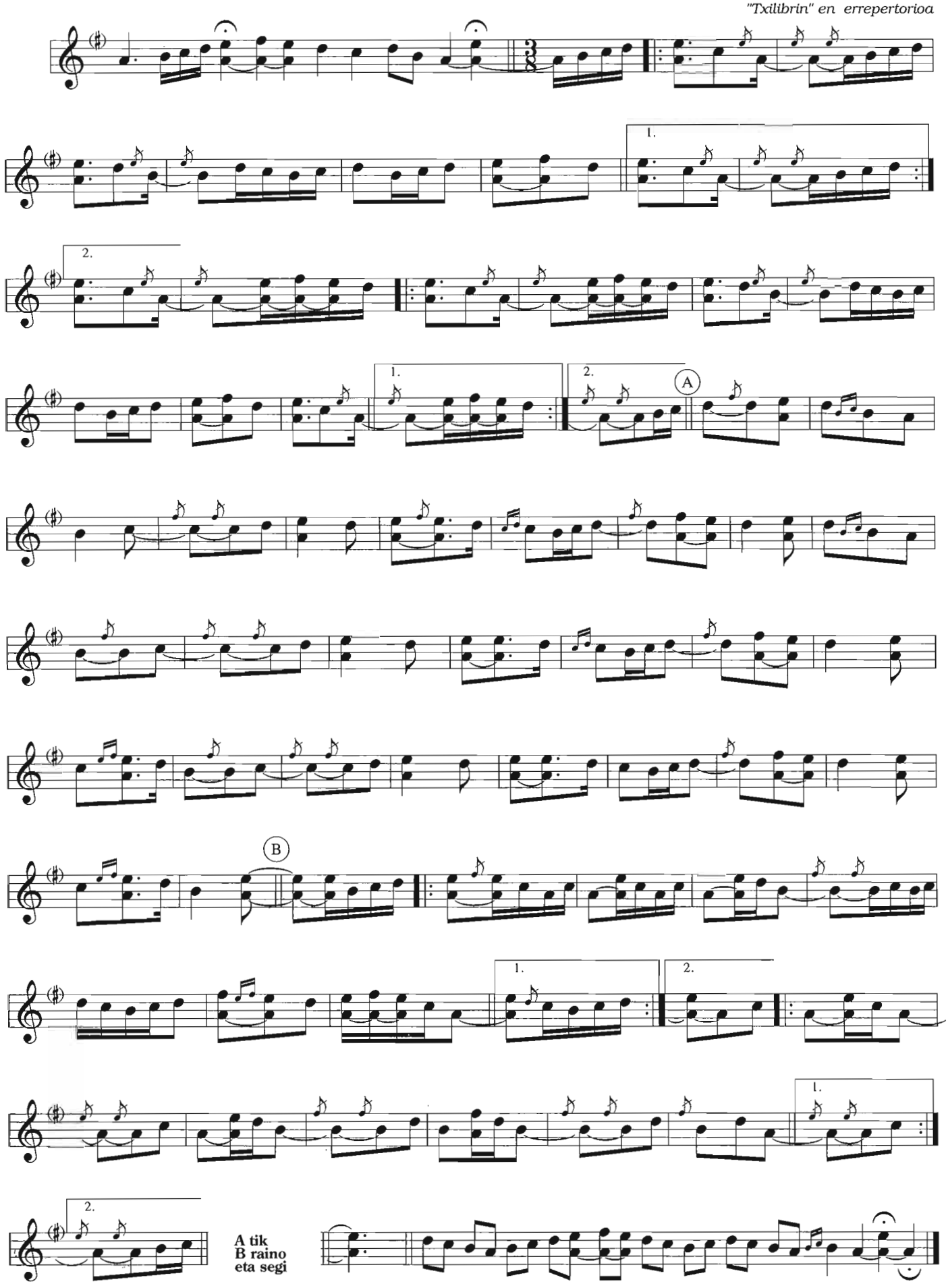
Martxa 3

"Txilibrin" en errepertorioa



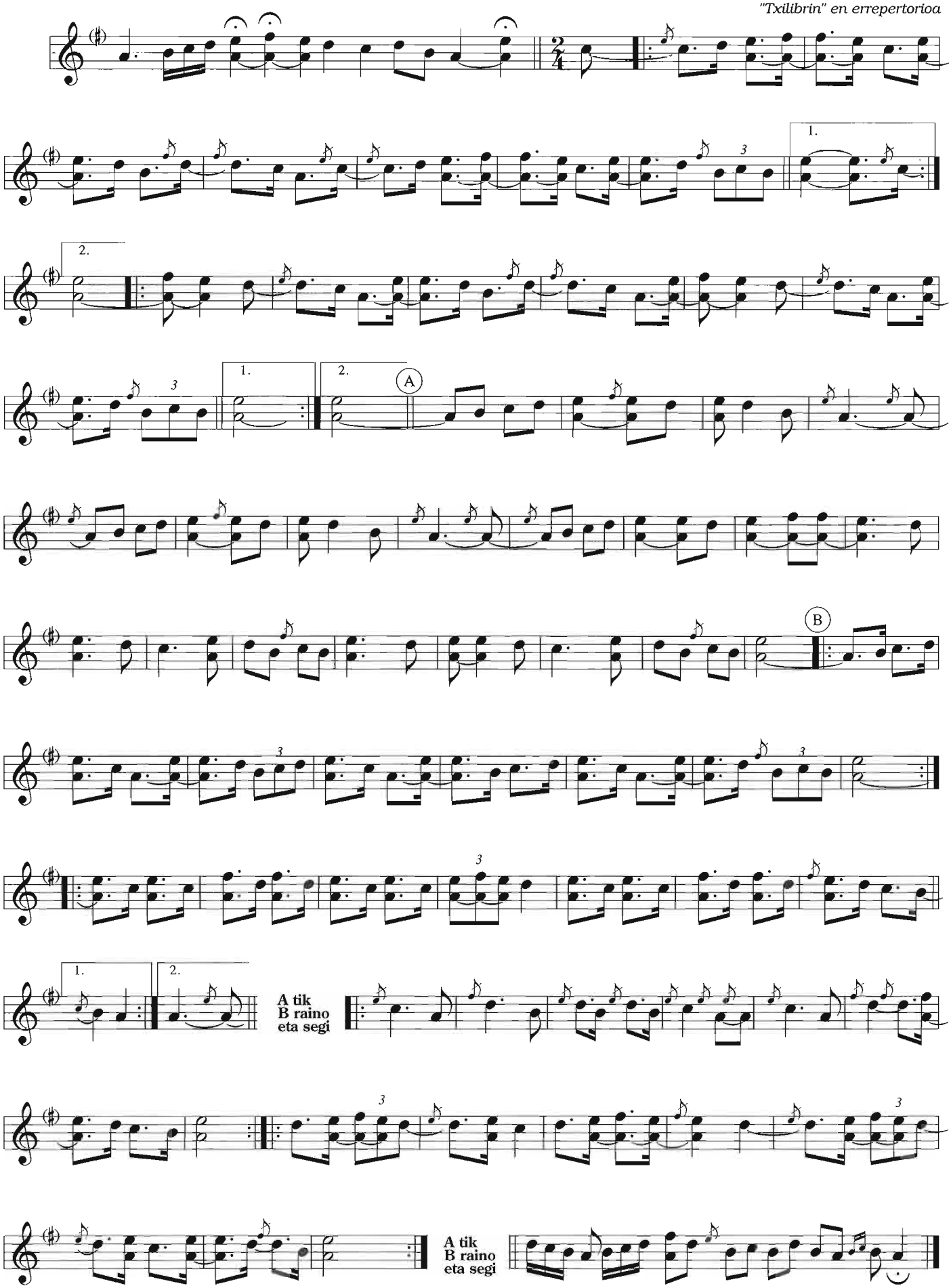
Jota 4

"Txilibrin" en errepertorioa



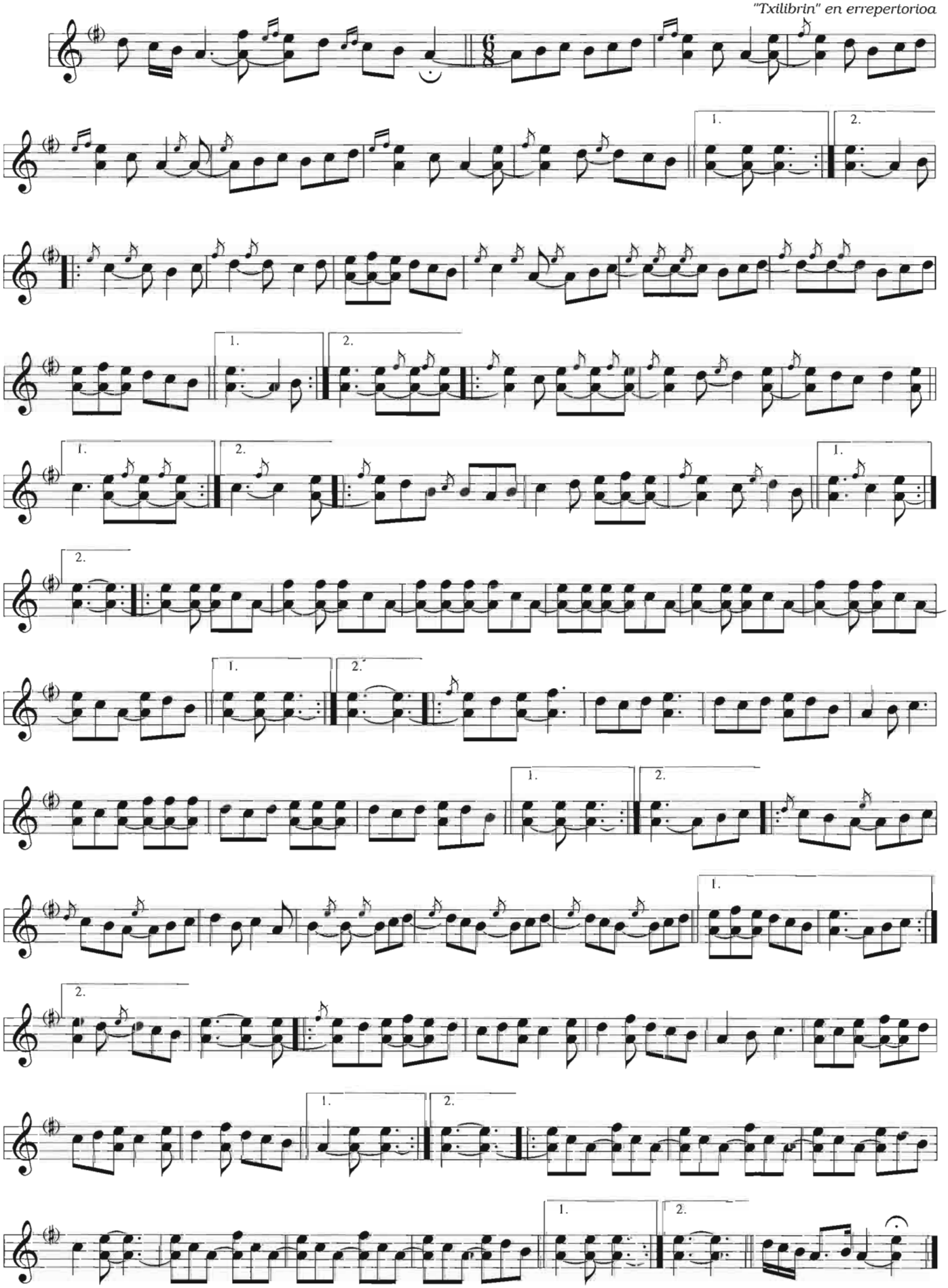
Porrusalda 4

"Txilibrin" en errepertorioa



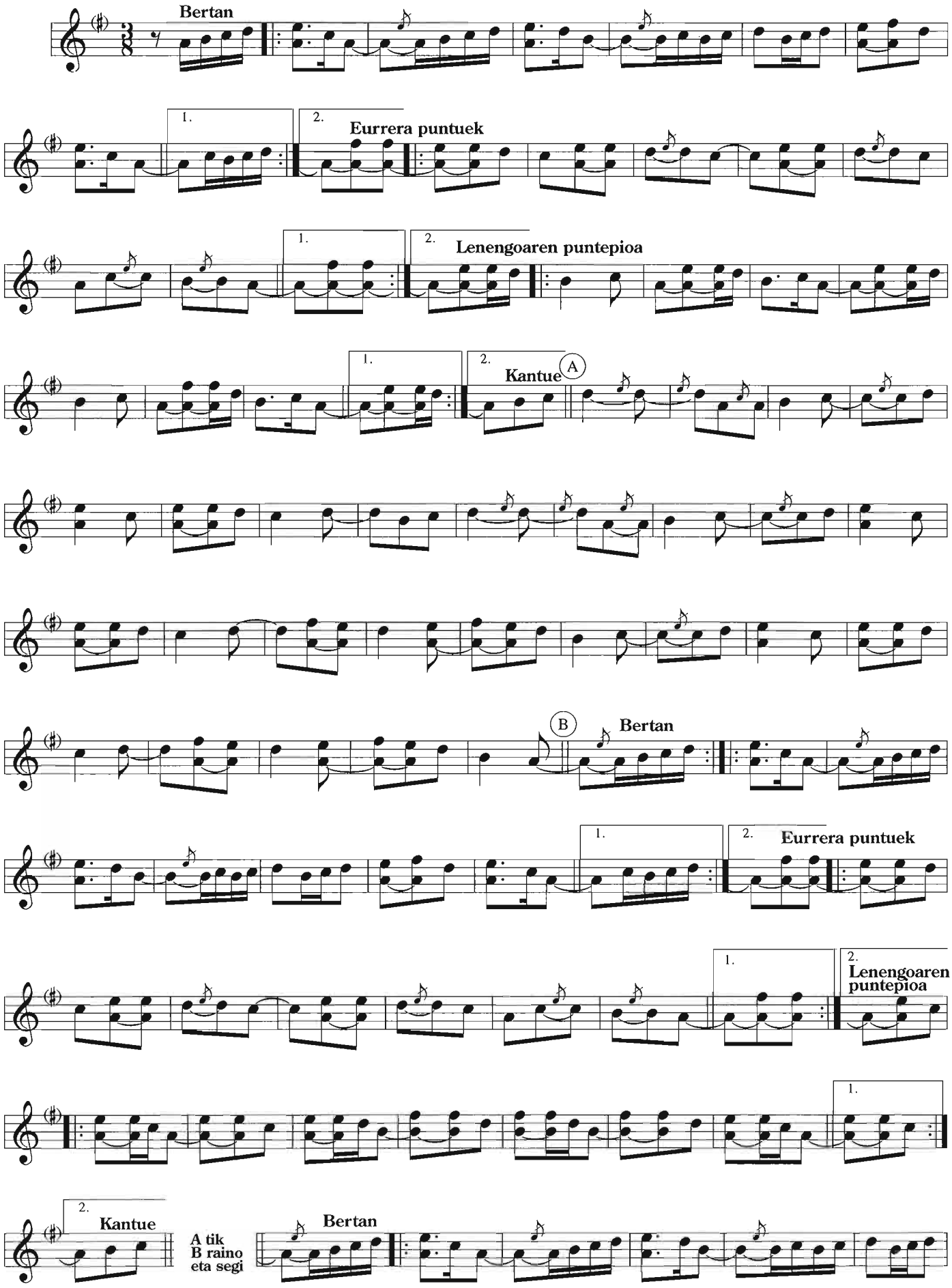
Martxa 4

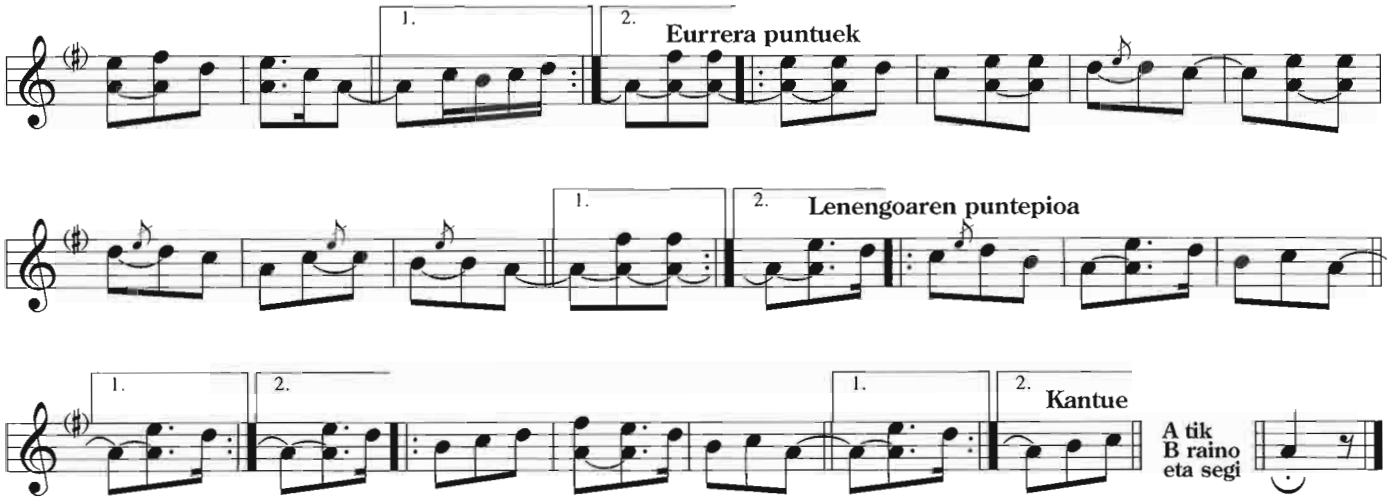
"Txilibrin" en errepertorioa



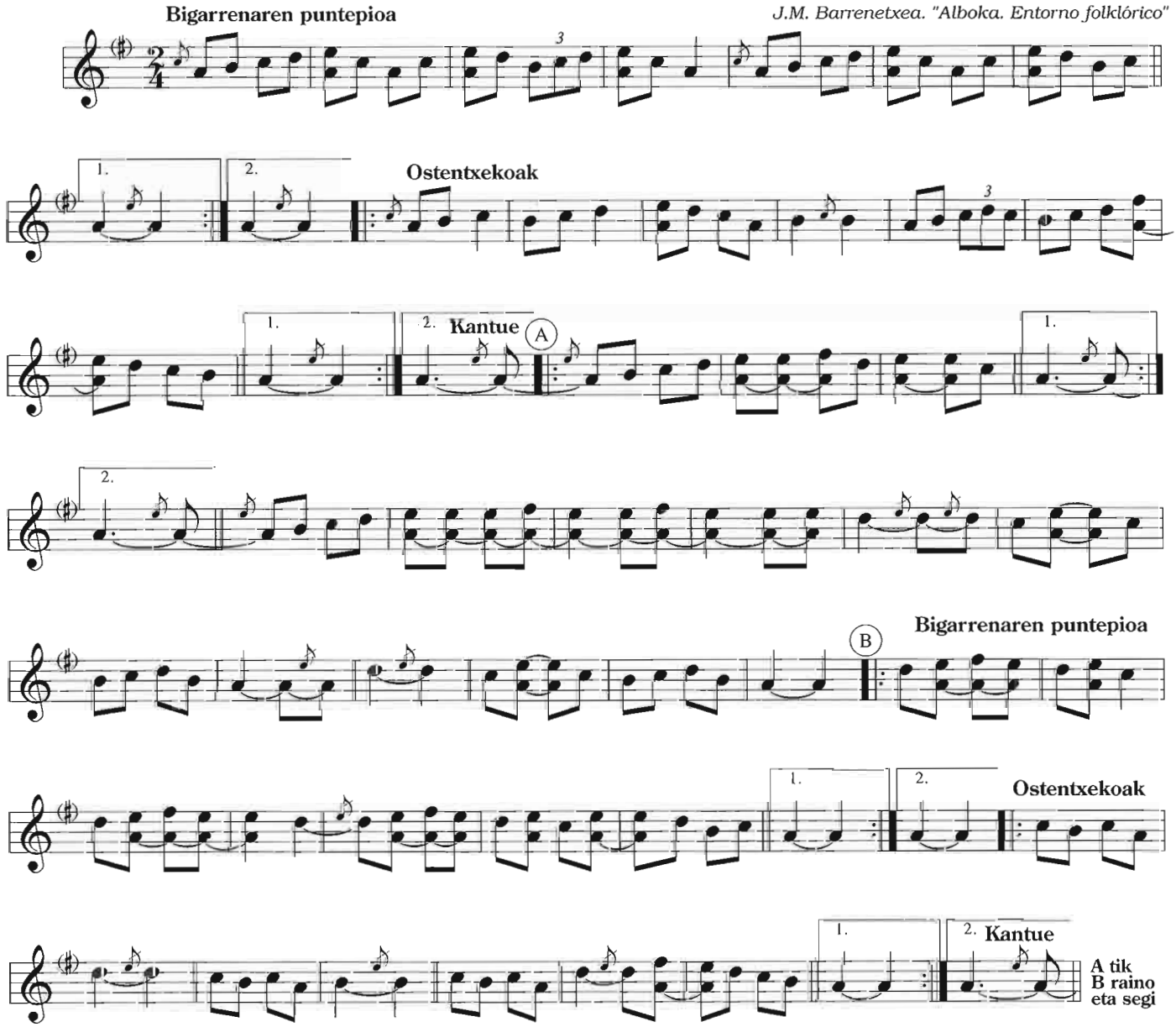
Lenengoa

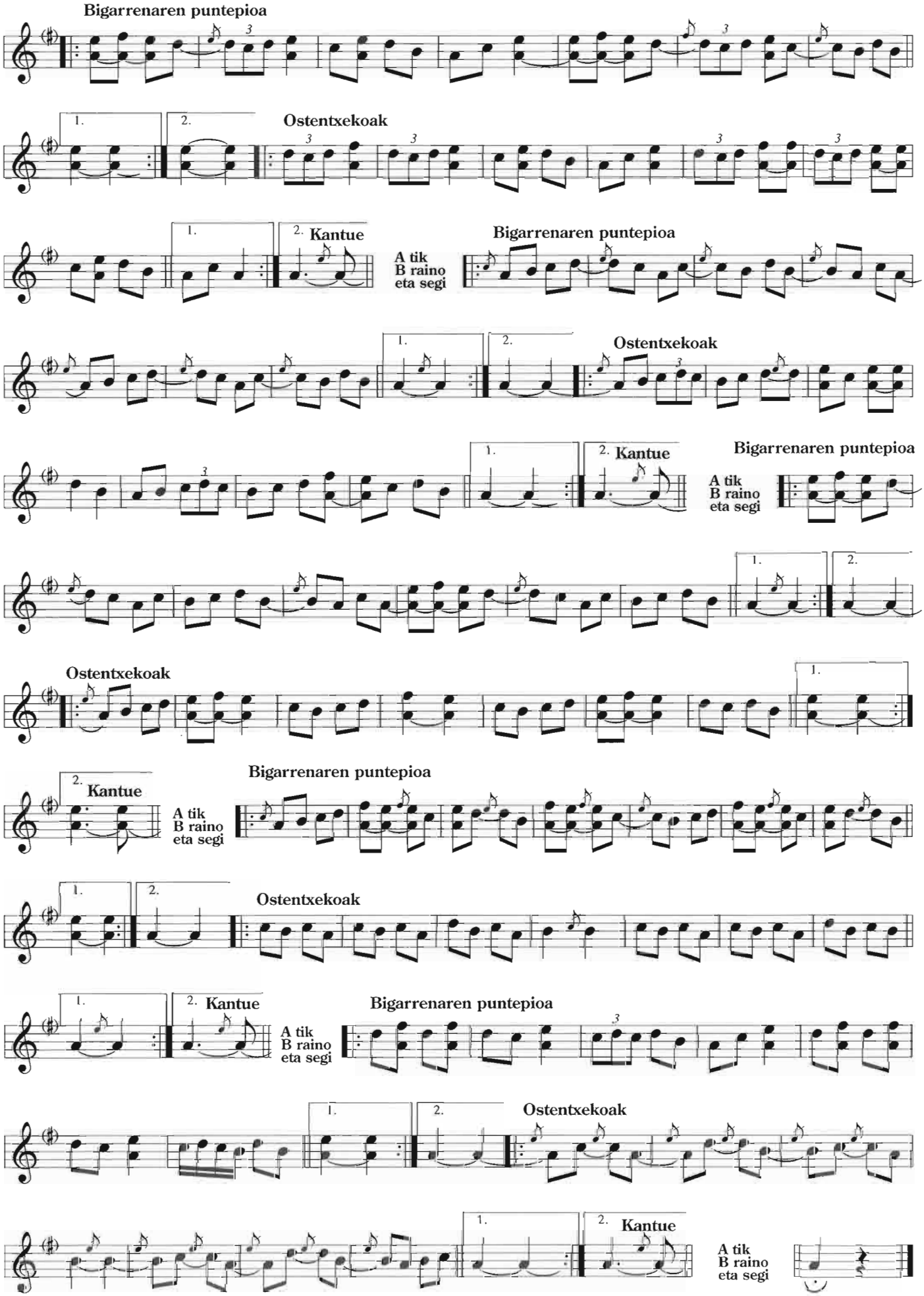
J.M.Barrenetxea. "Alboka.Entorno folklórico"




1.
2.
Eurrera puntuek
1.
2.
Lenengoaren puntepioa
1.
2.
1.
2.
Kantue
A tik
B raino
eta segi

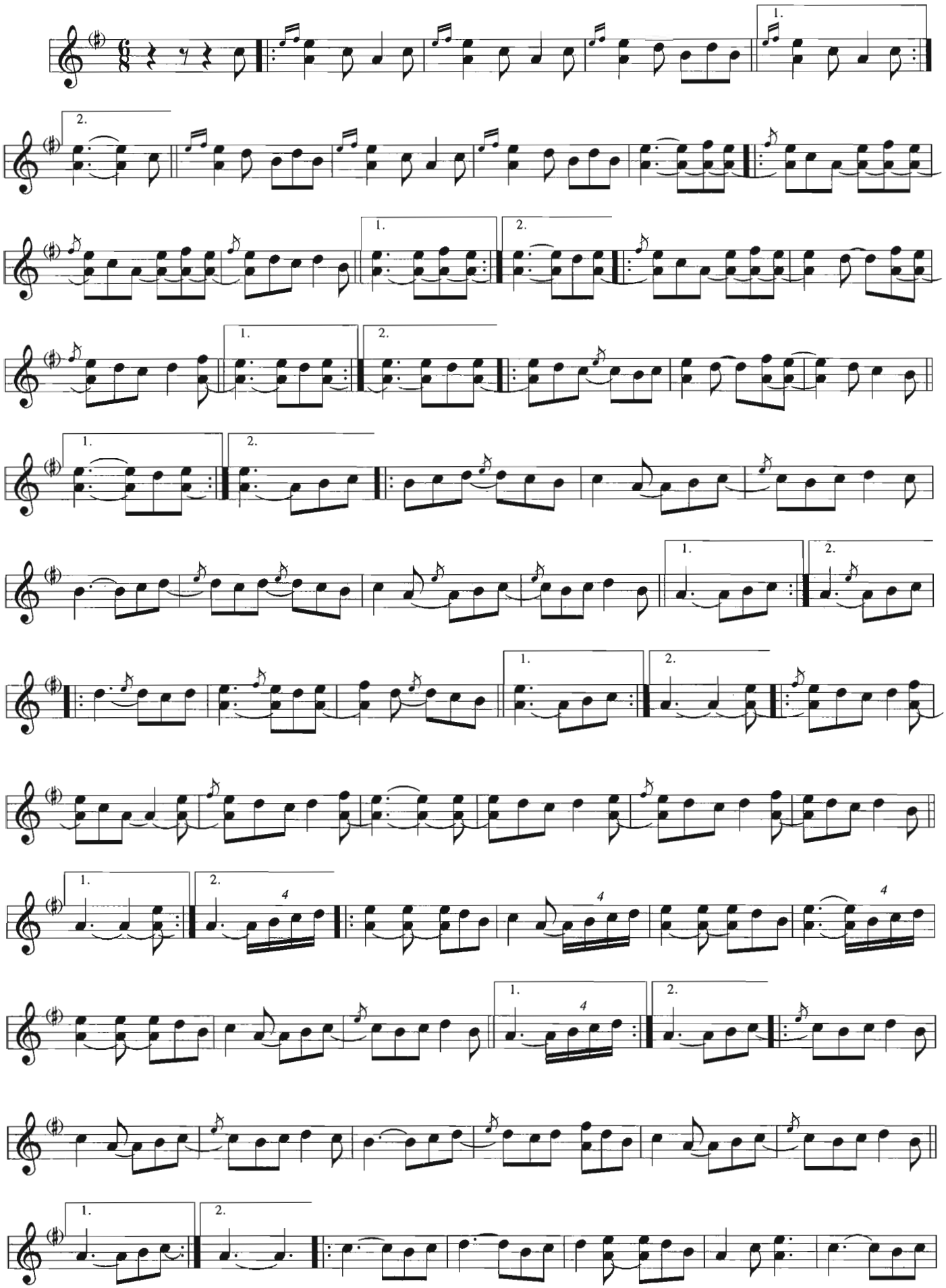
Bigarrena

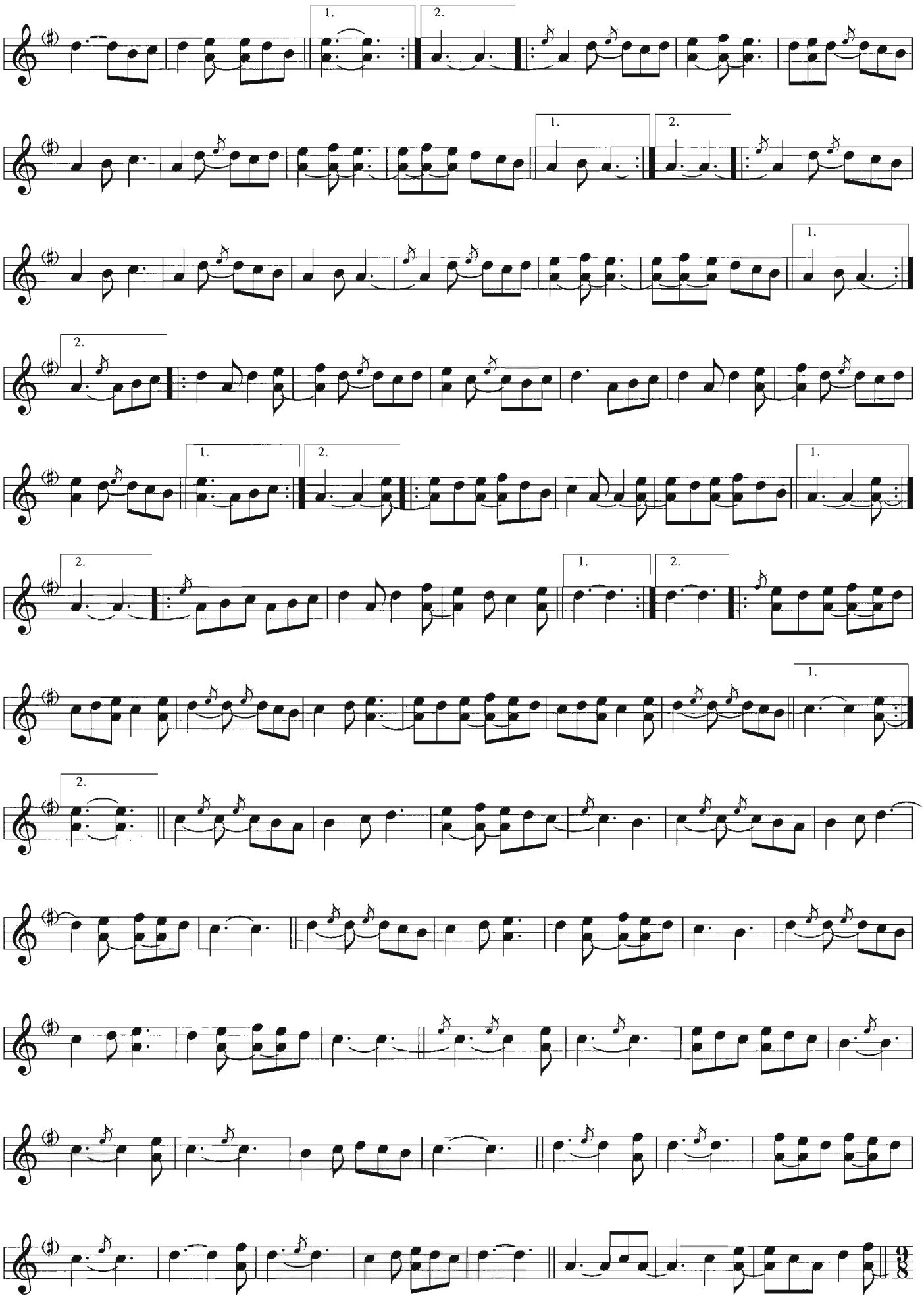

Bigarrenaren puntepioa
J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"
3
1.
2.
Ostentxekoak
3
1.
2.
Kantue
A
1.
2.
B
Bigarrenaren puntepioa
1.
2.
Ostentxekoak
1.
2.
Kantue
A tik
B raino
eta segi

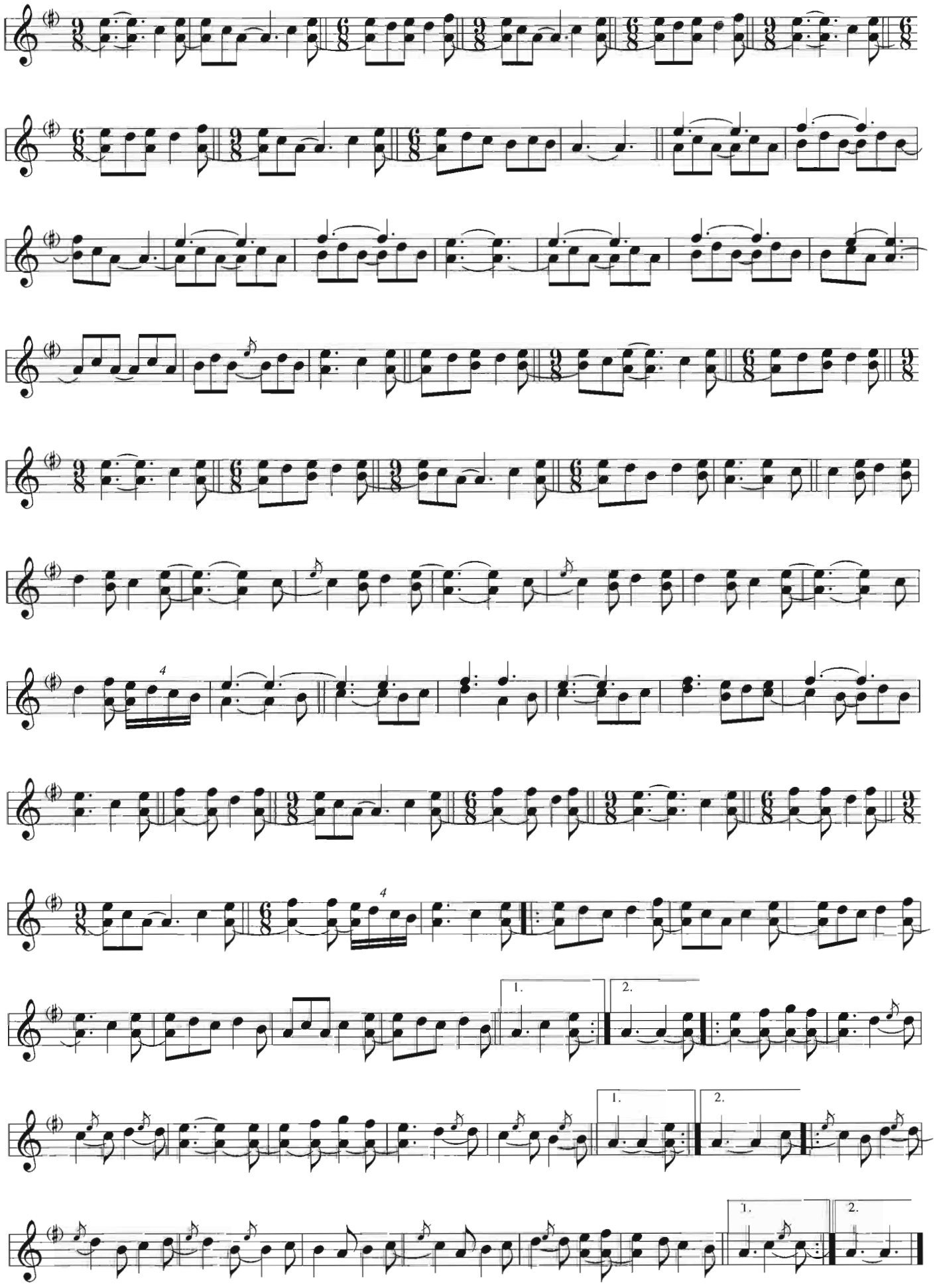

Bigarrenaren puntepioa
Ostentxekoak
Kantue
A tik
B raino
eta segi
Bigarrenaren puntepioa
Ostentxekoak
Kantue
A tik
B raino
eta segi
Bigarrenaren puntepioa
Ostentxekoak
Ostentxekoak
Kantue
A tik
B raino
eta segi
Bigarrenaren puntepioa
Ostentxekoak
Kantue
A tik
B raino
eta segi
Bigarrenaren puntepioa
Ostentxekoak
Kantue
A tik
B raino
eta segi

Yantza luzea

J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"

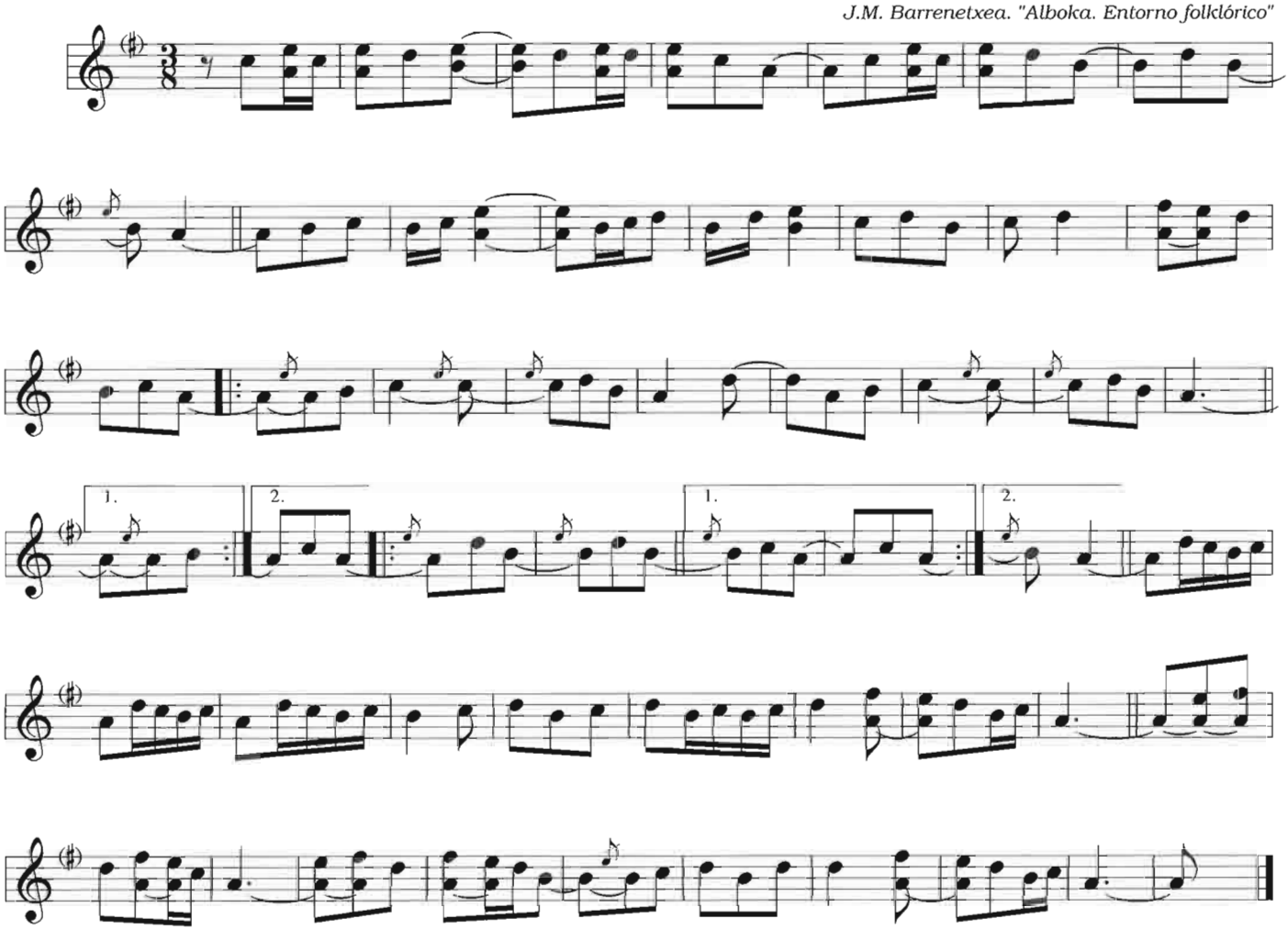





4
4
1.
2.
1.
2.
1.
2.

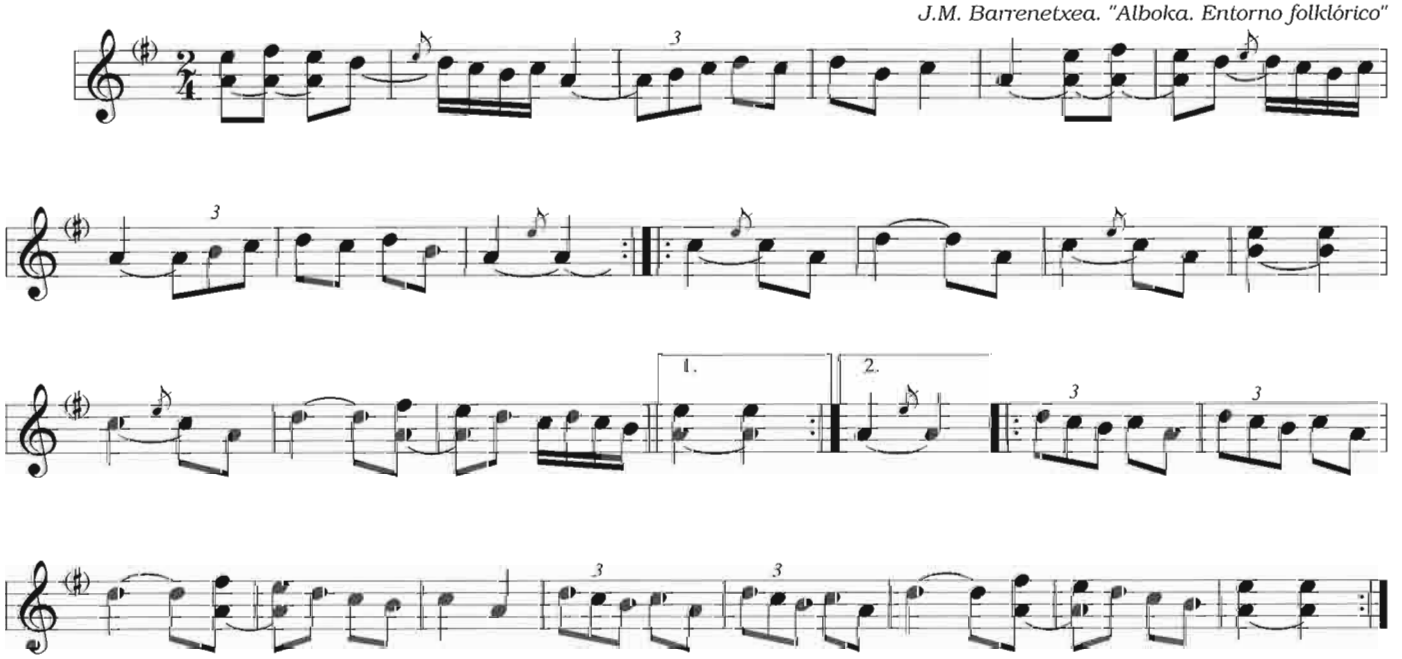
Gipuzkoako pandangoa

J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"



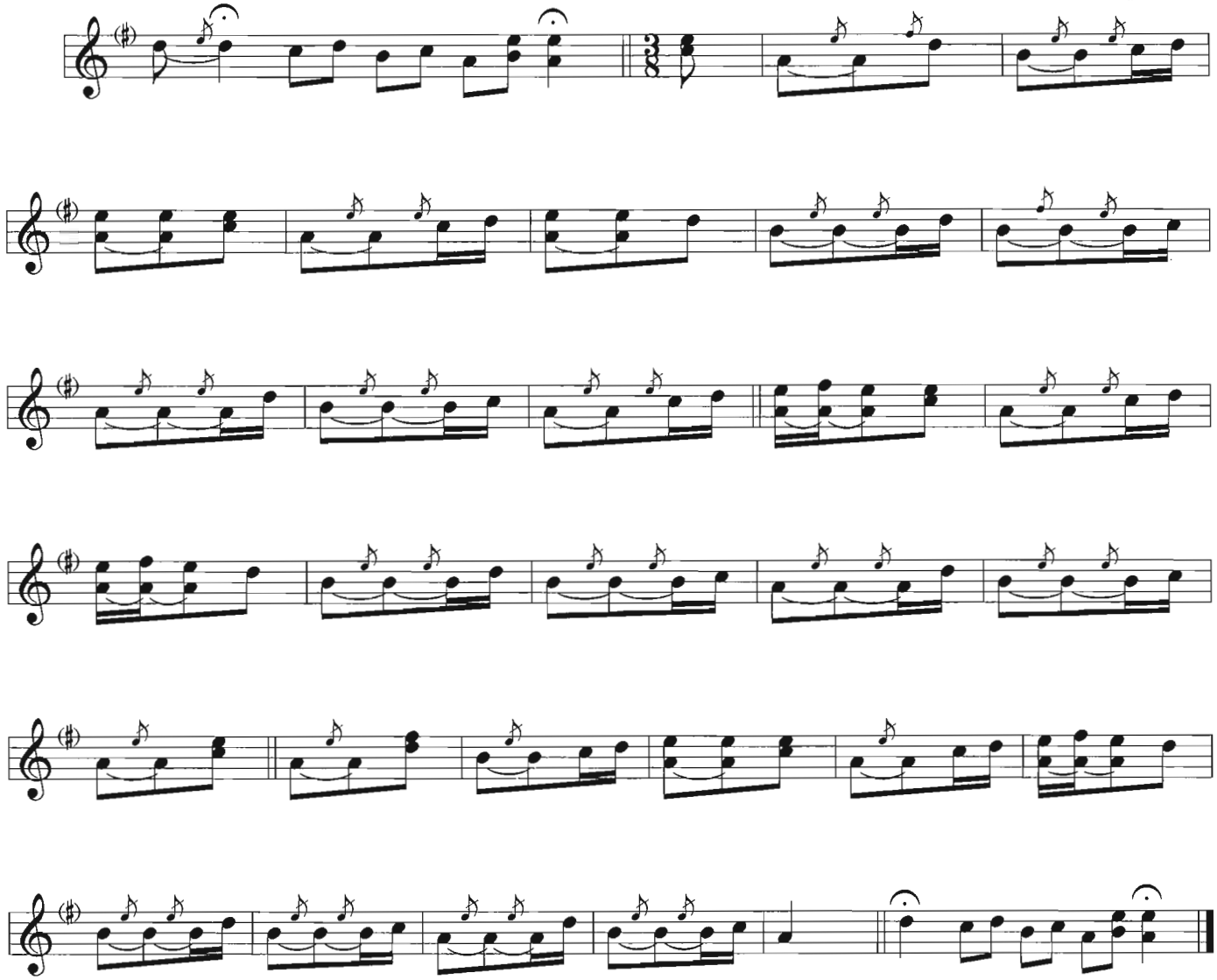
Gipuzkoako bueltea

J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"



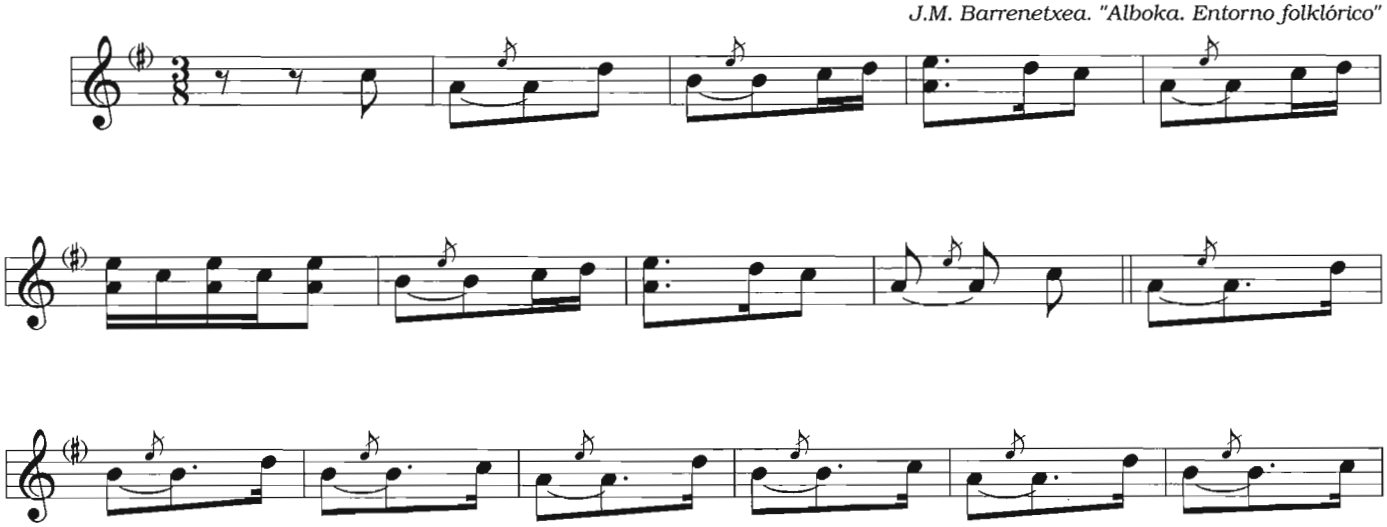
Puntepioa (I)

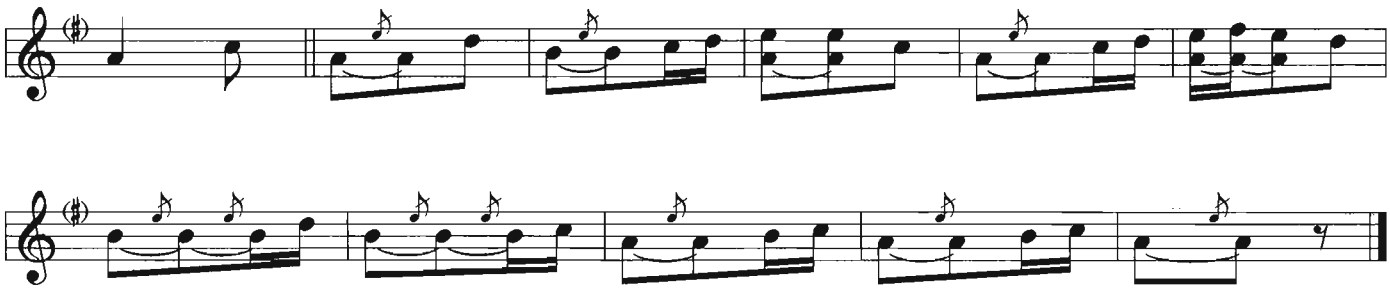
Leon Bilbaoren errepertorioa

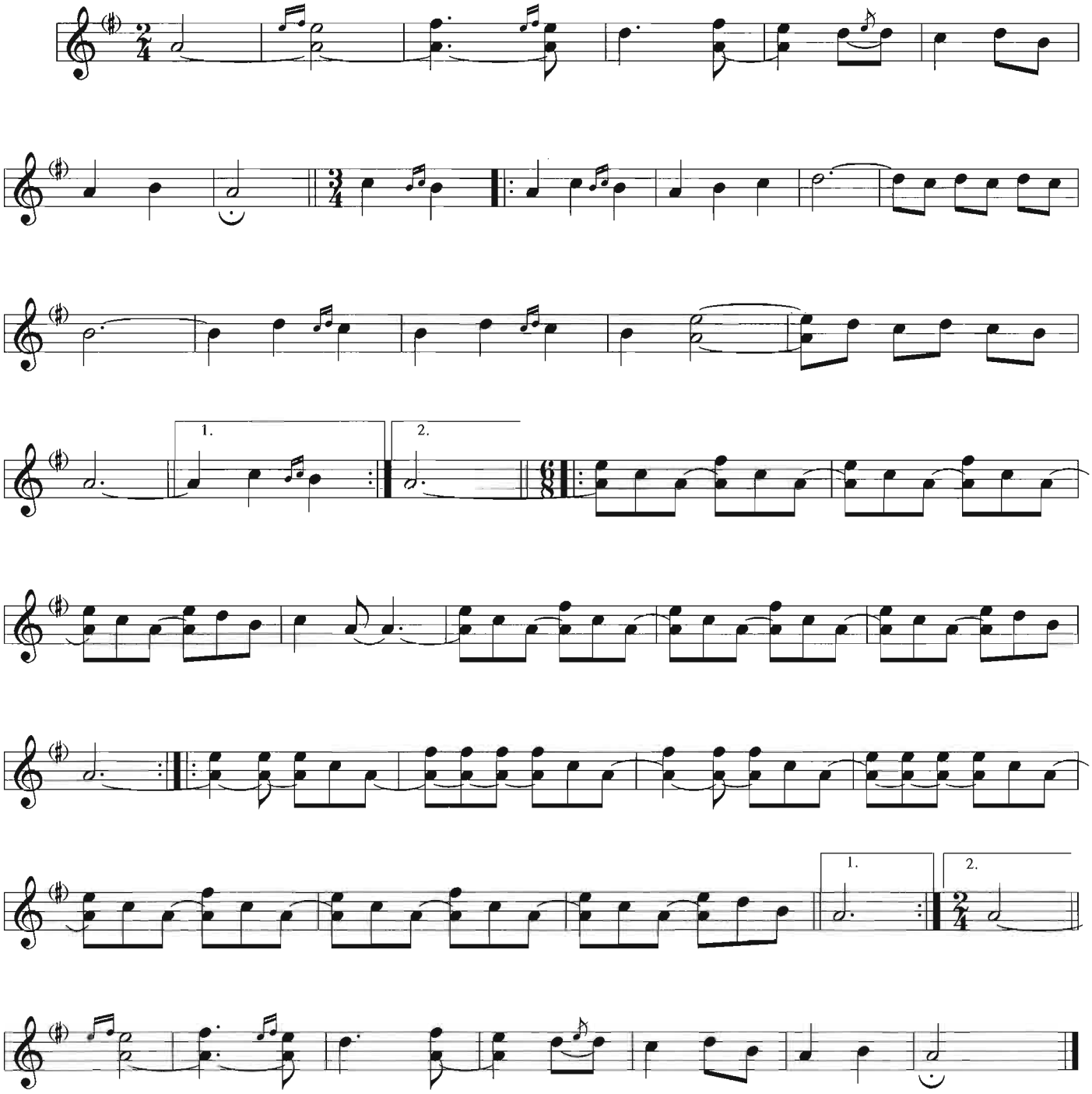


Puntepioa (II)

J.M. Barrenetxea. "Alboka. Entorno folklórico"





Amaia

Victor Olaeta. "Txilibrin" en errepertorioa