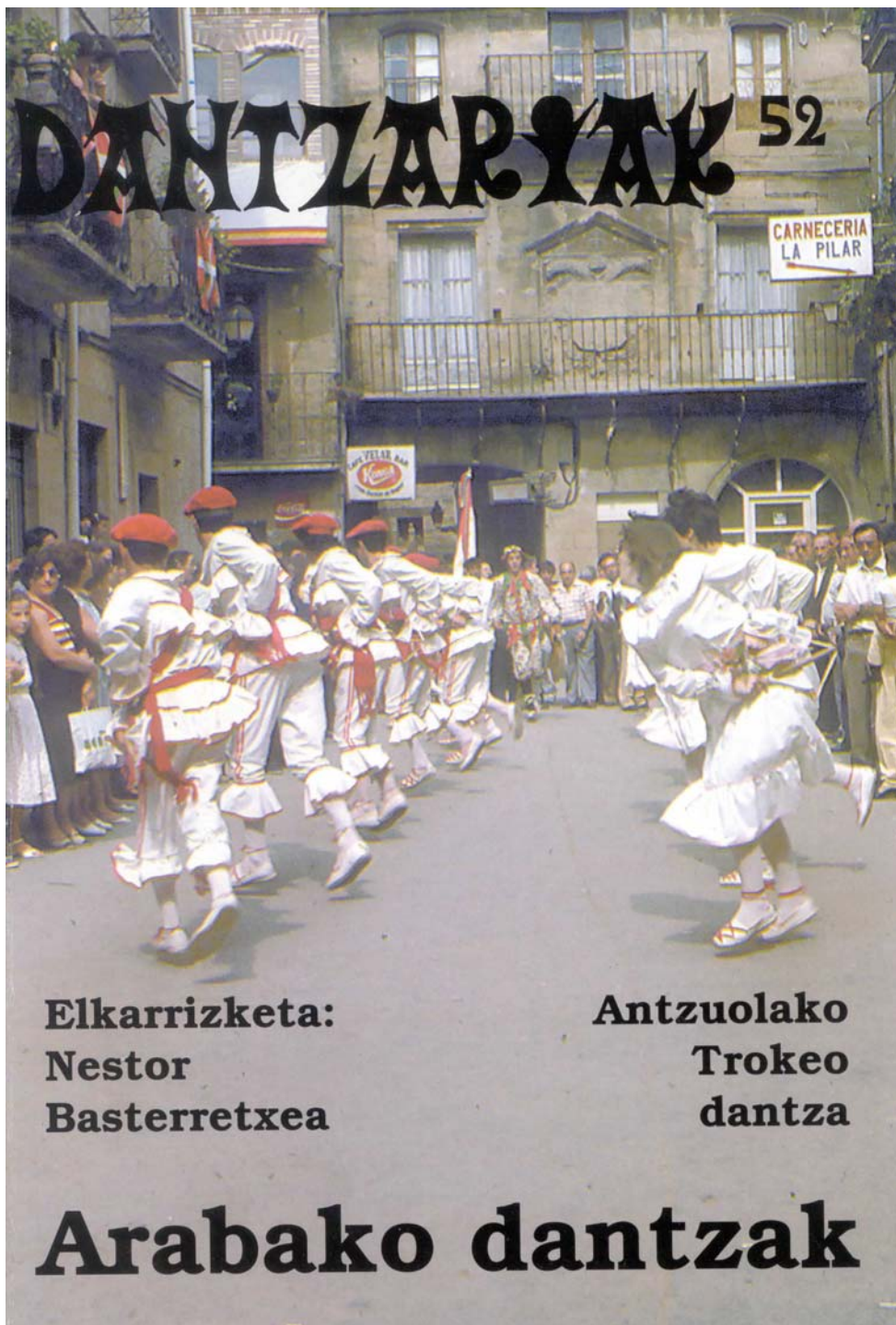




Desde siempre.

Levanta un momento la vista y mira a tu alrededor. Los edificios, las calles, los sitios donde jugabas de niño, el colegio... Tantas y tantas cosas que no son como antes, ¿verdad? Los tiempos han cambiado. Cómo negarlo. Con ellos también se han ido muchas cosas que a ti te siguen gustando. La cercanía, la amabilidad, el trato personal... Ahora fíjate en la foto de esta antigua sucursal. Y compárala con cualquiera de las modernas oficinas y sucursales de BBK. No son tan diferentes. Porque en el fondo lo importante sigue igual. Algunas cosas son esenciales. Y eso es algo que en BBK sabemos muy bien. Hemos cambiado con los tiempos. Lógicamente. Pero seguimos siendo los mismos. Para ayudarte. Y para, con tu esfuerzo y el nuestro, devolvarte ventajas.



BBK
Bilbao Bizkaia Kutxa
NADIE DA MÁS

Aurkibidea

Aurkibidea	1
Arabako dantzak (Indarra EKE.Gasteiz)	2
Antzuolako Trokeo dantza (A.Murua Iñurritegi)	24
Elkarrizketa: Nestor Basterretxea (M. Arrieta)	50
Argitalpenak	53
Xirula Mirula (E. Xabier Dueñas)	55
Luzaideko dantzak (G. Barandiaran)	58

52 DANTZARIAK

Organo de: Euskal Dantzarien Biltzarra

Director: Mikel Larramendi Galbisu

Equipo de redacción: Iñaki Irigoien, E. Xabier Dueñas, Josu Larrinaga,

Angel Murua, Michel Duhalde y Mikel Larramendi

Maquetación: Zigor Agirrezabala y Josema Azpeitia

Administración: Particular de Euskalduna 2,bajo. 48008 Bilbo

Imprime: Gertu Coop. Zubillaga Auzoa. Oñati(Gipuzkoa)

Depósito legal: BI-1.762-1978

Colabora: Gobierno Vasco

Copyright: Queda totalmente prohibida la reproducción de esta publicación sin la autorización previa de Euskal Dantzarien Biltzarra

Arabako dantzak

Danzas de Araba

LAGUARDIA-IEKORA-VILLABUENA

1987. urtean "Arabako Dantzak"

diskoarekin batera argitaratua.

Testua: Indarra EKE. Gasteiz

Gure esku badago bederen, gerorantzean argitaratzen jarraitu nahi dugun arabar dantza herrikoien sail baten lehena izan nahi duen lan hau aurkezten dugu.

Arabako folklore ugarriaren barruan, praktikoki ezezagunak gertatzen dira herritar gehientzat bere dantzak eta musika. Hau ez zaio zor bere urritasunari, ez bait da horrela, beraietaz deskribapenean, ikasketan eta ikerketan egin den lan gutxiari baizik.

Era berean, aurki genezakeen dokumentazioa eskaxa da, hutsa esango genuke hogeitamar urte baino gehiago atzeratzen bagara. Trasmisio bidea ahozkoa izan da beti, gehienetara ere partiturak aurki genitzake, hobeki esanda apunte labur batzu direnak, gaiteroen errepertorioetan.

Dantza bakoitzak partikularzki dantzatzeko bere unea dauka, bere egun izendatua, zeinetatik at ez den bere eszenatzerik ematen, eta hau normalki kasurik hoberenean urteko epealdikoa izaten da. Dantza herriarena da, ez jaiotza arrazoiagatik, erabiltzearen arrazoiagatik baino, ez da herritik kanpora ezagutzera ematen, zabalkunde eta transmisio bide bakarra gaiteroa da.

Kasu gehienetan dantza gazteek interpretatua da, praktikoki urtero edo adin batetara heltzen direnean eraberritzen direlarik, guzti honek eragin dezakeelarik dantzaren osagai berriak sartzean edo, eta daudenak aldatzean.

Denbora batetik hona Araban ematen den errealitatea da nekazal

biztanleriaren gutxitzea eta urbano biztanleriaren ugaritzea, haren zaharragotzea fenomeno honek berekin daramalarik, honek zuzenki eragiten duelarik zenbait dantzetan jadanik ez dantzatzea. Hauxe da lekora eta Villabuenako kasua, zeinetan egun ez diren dantzak interpretatzen. Kasua ez da berdina Laguardiarako. Bere biztanleria haundiagoa, bailara buru izatearen baldintza, herrian gaiteroak izatea, dituzten dantzak ez desagertzea ondorioztatzen du, ejekutatzaileen eraberritzea posiblea delako. Laguardian dantzak bizirik jarraitzen dute, bere inguru naturalean.

Villabuena eta lekorako dantzatzako hiru ikerketa iturri garrantzitsuekin kontatzen dugu aktualitatean: Manuel García de Andoin buru zutela Gasteizko Txirinbil eta Oldarki taldeek eginiko bildumatze lana, akats berdinean erortzen direlarik, hots, ahoz jasotakoa ez dute aberasten pentagrama eta paperean moldatuz; Pedro Echeberria Bravoren argitaragabeko arabatar doinu eta kantuen lana, zein hitzik gabeko dantzen atalean erlatiboki pobrea gertatzen den; azkenekoz Joaquín Jimenezen argitarapen barreiari eta bakanak.

Errealitate honen aurrean, ez da gure asmoa lan hau azken dokumentu gisa aurkeztea, ikerketa ez dago gure

eritziz osatua ezta gutxiagorik ere. Gure interesa dantza hauek orain eta hemen aurkitzen diren uneko lekuko bat uztea besterik ez da, Laguardiako dantzarien taldeak bere herriarentzako interpretatzen dituen bezalaxe, eta herrialdeko beste talde guztiek lekora eta Villabuenako herrirentzako.

DANZAS DE ARABA

Presentamos este trabajo que pretende ser el primero de una serie sobre danzas populares alavesas, que posteriormente deseamos, si en nuestras manos está, seguir publicando.

Dentro del extenso folklore de Alava, las danzas y su música resultan para la mayoría del País prácticamente desconocidas. Esto no tanto debido a su escasez, que no es tal, sino al poco trabajo de descripción, estudio e investigación que sobre ellas se ha realizado.

La documentación que podemos encontrar es asimismo pobre, nula prácticamente si nos remontamos más de treinta años atrás. El vehículo de transmisión ha sido siempre oral, a lo sumo podemos encontrar las partituras, que más bien son pequeños apuntes, en los repertorios de los gaiteros.

Cada danza en particular tenía su momento de ejecución, su fecha

señalada, fuera de la cual no se da su puesta en escena, y ésta es generalmente en el mejor de los casos de una periodicidad anual. La danza es del pueblo no por razón de nacimiento, sino por razón de uso, no sale, no se da a conocer fuera, el único vehículo de transmisión y difusión es el gaitero.

En la mayoría de los casos, la danza es interpretada por jóvenes, que se renuevan prácticamente cada año o al llegar a una determinada edad, con lo que esto puede suponer en la introducción de elementos nuevos en el baile y, o, modificación de los existentes.

Un elemento añadido es la disminución de la población rural que se da en Alava de un tiempo a esta parte en favor de la población urbana, que lleva aparejado el envejecimiento de aquella, que de manera decisiva contribuye a que la danza deje de ejecutarse. Este es el caso de lekora y Villabuena donde en la actualidad no se interpretan sus danzas. El caso no es el mismo para Laguardia, su mayor población, su condición de cabeza de comarca, la existencia de gaiteros en el pueblo, hacen que sus danzas no desaparezcan, la renovación de los ejecutantes es posible. En Laguardia las danzas continúan vivas en su medio natural.

Para los bailes de Villabuena y lekora contamos en la actualidad con

tres fuentes principales de estudio: los trabajos de recopilación llevados a cabo hace unos treinta años por los grupos Oldarki y Txirinbil de Vitoria con Manuel García de Andoin a la cabeza, que caen en el mismo error, es decir, no enriquecer la fuente de transmisión oral plasmando en pentagrama y papel lo investigado; el trabajo inédito sobre canciones y melodías alavesas de Pedro Echevarría Bravo que en el apartado de danzas sin palabras resulta relativamente pobre; por último las escasas y diseminadas publicaciones de Joaquín Jiménez.

Ante esta panorámica, no es nuestra intención presentar este trabajo como un documento final, el estudio no está a nuestro entender ni mucho menos completado. Nuestro interés no es otro que dejar constancia del momento en que se encuentran estas danzas aquí y ahora, tal como las interpreta el grupo de danzantes de Laguardia para las de este pueblo, y los grupos del resto de la provincia para las de lekora y Villabuena.

ZIEKOKO GAITEROAK

Si bien en los vecinos pueblos de Laguardia y Villabuena ha existido y existe una fuerte tradición de música e intérpretes de este instrumento, Elciego, geográficamente situado entre aquellos dos, ha permanecido

siempre a la sombra que en música de gaita de ellos recibía. Nunca han existido gaiteros en Elciego. Pero el nunca tiene ahora su final hace once años. Precisamente en un momento en que el destello de gaiteros en Laguardia y Villabuena había disminuído. Perfecto Gil había dejado de interpretar en Villabuena; Jesús Martínez sufría una larga enfermedad que el año siguiente acababa con su vida y se veía difícil la continuidad del instrumento en Laguardia a pesar de que luego no fue así.

En ese momento precisamente aparecen los gaiteros de Elciego. El comienzo podemos decir que es una necesidad por dar soporte a las danzas de la Virgen de la Plaza y una inquietud por la música autóctona. Jesús Fernández Ibáñez y Juan Carlos Gómez Palacios forman la primera pareja, acompañados en el tambor por Juan José Gómez Palacios y a veces, el padre de los últimos. El comienzo como todos fue largo, duro y difícil.

Jesús, poco después debe dejar Elciego por motivos de trabajo y Juan Carlos busca la compañía musical de su hermano Juantxu que pasa a tocar la gaita. En el tambor se alternan a partir de entonces José Luis Gallego y Víctor de Marcos, este último de Laguardia. Las actuaciones son cada vez más numerosas acompa-

ñando a los grupos de danzas de Elciego, Laguardia, Pipaón y Vitoria. Actúan en las fiestas de casi todas las localidades de la comarca así como en las de Azpeitia, Calahorra, Vitoria y Pamplona.

DANZAS DE LAGUARDIA

Según la tradición, Laguardia fue fundada por Sancho Abarca al mandar construir en la parte norte de la colina que ocupaba la aldea de Biasteri un castillo-fortaleza. Sancho el Sabio dió fuero de población el día 25 de mayo de 1164. Sancho el Fuerte, sucesor de aquel en el trono navarro, mandó construir la muralla que cierra la villa y que en parte, después de la destrucción que sufrió durante los siglos XIV y XV pertenece alternativamente a las coronas de Castilla y Navarra. En 1461 Laguardia se incorpora a Castilla y en 1486 se une "libre y voluntariamente a la provincia de Vitoria y las hermandades de Alava conservando varios privilegios y exenciones".

De las tres localidades a que se refiere este trabajo, es Laguardia la que mejor ha sabido conservar vivas sus costumbres tradicionales. Entre éstas y además de las que exponemos están la de las auroras, los cantos del amanecer del Viernes Santo y los villancicos de los pastores y los



Reyes Magos, los cuales en su día nos dejó escritos Francisco Gracia, de Laguardia y tamborilero de Perfecto Gil y Jesús Martínez.

Las melodías y danzas que presentamos se disponen separadamente en el calendario popular laguardien- se y esto principalmente en tres bloques. Por un lado la romería de San Blas en la aldea de Páganos. Por otro las vísperas y fiestas de San Juan los días 23 y 24 de junio. Por último la festividad de San Juan Degollao el 28 y 29 de agosto.

PAGANOS. SAN BLAS. EL CHULALAI

La fiesta de San Blas, el día 3 de

febrero, se celebra en Laguardia acudiendo en romería a Páganos. Es ésta una aldea perteneciente al municipio de Laguardia y distante aproximadamente tres kilómetros de ella. Una vez allí y tras la función religiosa con la bendición de los panes, frutos y roscos, se procede a la merienda y reparto de vino caliente. El acompañamiento musical es de gaiteros y de la banda de música de Laguardia. Dentro del baile se interpreta, tantas veces como se solicite, el Chulalai, que posteriormente se repetirá de vuelta a Laguardia donde continúa la fiesta.

El Chulalai tiene su origen no en una función ritual o de protocolo,

sino en el baile popular, acercándose a lo que se ha dado en llamar "danza social". Es por tanto del tipo de las "gizon dantzak", "soka dantzak" o "ingurutxos" en las que participan cuantos danzantes lo desean siempre que sean admitidos por el corro. La interpretación musical corre a cargo de la banda de música o de los gaiteros, siendo además una danza cantada de cuya letra se conocen gran número de estrofas que se incluyen después. En la melodía se suceden compases en tres por cuatro y dos por cuatro, correspondiendo a cada uno de ellos una evolución coreográfica diferente. En referencia a estos movimientos precisamente, D. Joaquín Jimenez relaciona el

Chulalai con la danza de Urdiain en el sentido de danza de corro cerrada, o con las "soka dantzak" en las que son comunes las "culadas" al igual que en esta.

Otros nombres con los que se conoce al Chulalai son los de "la tarara" o "la Marmarisola", siendo el propio Jimenez quien da cuenta de que con este último nombre se conocían genéricamente un grupo de bailes de carácter asimismo social que se daban en la montaña alavesa hasta principios de este siglo.

De entre las letras que acompañan este baile, de las que existen muchas, conocemos las siguientes:



EL CHULALAI

Ya vienen los de Laguardia
a celebrar la función
para que los Paganeses
se metan en un rincón.
Chulalai, chulalai, chula, chula,
chulalai,
chulalai, chulalai, chula, chula,
chulalai.

La Tarara vende vino
la Tarara vende pan
la Tarara el aguardiente,
la Tarara el mazapán.
Chulalai, chulalai,...

...
Navaridas para brujas,
Páganos para ladrones,
Laguardia "pa" buenos mozos
y Elvillar "pa" borrachones.
Chulalai, chulalai...

...
El día que te quise,
y tu madre lo supió
aquella demonio vieja
todo lo descompusió.
Chulalai, chulalai...

...
El cura de Páganos
cuanto nos quiere
que nos lleva confites
al miserere.
Chulalai, chulalai...

Navaridas se quema,
Páganos llora,
las mozas de Laguardia
se ríen solas.
Ay, que se anega la barca
ay, que la barca se anega,
ay, que se anega la barca
y el barquerito con ella.

Si no tienes corbata
para el domingo
ponte los cabezales
del macho pingo.
Ay, que se anega la barca...

...
Soy viudita la más bonita
quiero casarme y no tengo con
quien
ni contigo, ni contigo,
sólo contigo porque eres mi bien.

El cura de Páganos y el de Bargota
y el de Bargota y el de Bargota
se juegan los "calzones"
a la pelota
a la pelota, a la pelota.

FIESTA DE SAN JUAN

El día 24 de junio, San Juan Bautista, es la fiesta mayor de Laguardia. La celebración comienza de víspera a las cinco de la tarde del día 23. Mucho se ha escrito de los actos que tienen lugar en ese día y de su significado por lo que no nos parece indicado detallarlos aquí exhaustivamente. Destacamos lo siguiente:

La banda de música, los gaiteros y la comparsa de danzantes encabezada por el cachimorro parten de la plaza para ir a recoger a su casa al alcalde y acompañarle hasta el ayuntamiento, repitiendo luego el proceso con el Síndico. Una vez en la plaza, las autoridades son obsequiadas con ramos de flores que les entregan los danzantes. La bandera de la villa, que donara el rey de Castilla Sancho el deseado al contraer matrimonio con Doña Blanca de Navarra, natural de Laguardia, es descendida a la plaza desde el balcón del ayuntamiento. El Síndico, que en ese día ostenta la máxima representación en el pueblo, toma la bandera y de nuevo la comitiva formada por las autoridades, la banda, los gaiteros y los danzantes parte hacia la iglesia de San Juan, entrando estos últimos danzando en el templo hasta el altar de la imagen de la Virgen del Pilar. Aquí el Síndico tremola la bandera y la humilla por primera vez, no lo hizo al ser des-

cendida desde el ayuntamiento, a los sonos de una melodía interpretada por los gaiteros. Al finalizar, la comitiva, con los danzantes bailando por el interior de la iglesia, avanza hasta el altar mayor donde se repite la ceremonia de la tremolación ante la imagen de San Juan. Todo el protocolo se repite al día siguiente, fiesta mayor (por la mañana y tarde).

Lo relatado, puede leerse descrito en varias publicaciones, pero a nuestro entender es de gran valor la que Miguel Martínez Ballesteros hace en su obra "El libro de Laguardia" en 1874 y que refiere se celebró de esta manera en el año 1605, con motivo del nacimiento del príncipe Felipe IV, señalando que ya se celebraba con anterioridad. De esta obra de Ballesteros y en lo tocante a nuestro trabajo, queremos anotar aquí los siguientes párrafos:

"Sobre el balcón de la casa del condejo se formó la secular enramada, compuesta de tres grandes arcos de yedra, dos sobre los tres y uno sobre los dos; adornando su remate y los extremos de los primeros, tres banderines encarnados".

La enramada sigue montándose en la actualidad en el balcón del ayuntamiento en las fiestas de San Juan de la misma manera que lo describe Ballesteros.

"Las dulzainas navarras con sus tamboriles, y la danza guerrera de jóvenes vestidos de blancas y engalonadas sayuelas, cintas y escapularios, anunciaban también entre música y cabriolas, haber llegado a la hora de las suplicadas fiestas, llenando a un tiempo de alegría a todo el vecindario y forasteros".

Esta breve descripción del vestuario de los danzantes, coincide con bastante aproximación con el vestuario utilizado en la actualidad.

Describe Ballesteros la costumbre previa al inicio de las fiestas de salir los pregoneros con cajas destempladas para echar a los morados plebeyos de las murallas para afuera mientras que Laguardia perteneció a Navarra, costumbre que cayó en desuso tras la incorporación a Alava.

"El mismo cortejo se dirigió después a la casa del alférez mayor que llegó a las dos y media debajo del balcón de la enramada, en donde le esperaban todas las autoridades, los cabildos y todos los nobles de Laguardia y forasteros. Los alguaciles sacaron en bandejas de plata grandes ramos de flores que fueron distribuyendo entre el corregidor, concejales y demás, entregando el más hermoso al Sr. Alférez Mayor".

En la actualidad y al menos desde 1922 (tal y como consta en la

R.I.E.V. de ese año) son los danzantes quienes reparten estos ramos de flores.

"Llegados al medio de atrio de la milagrosa imagen del Pilar, todos se arrodillaron, y tras una breve oración, el Alférez Mayor tremoló la bandera al compás de las dulzainas navarras. Consiste el tremolar de la bandera, en agitar con fuerza y a los lados del asta de la misma, desplegando al aire su tela que se extiende de un lado a otro; después se va rollando y desenrollando la tela en el asta al lado derecho, luego al izquierdo y finalmente, a medida que la música (el himno de San Ignacio desde que se compuso) disminuye el compás, el Alférez Mayor agitaba la bandera más despacio y más baja, hasta dejarla tendida en el suelo, como rindiéndola a los pies de la Santísima Virgen María, ante cuya imagen se posternaron todos antes de marchar al medio de la nave de la iglesia delante de la grande estatua de San Juan Bautista sentada en su sillón, en la urna o nicho colocada sobre el tabernáculo del altar mayor. Allí se repitió el tremolar de la bandera...".

"La noche de la víspera de San Juan ha sido en Laguardia la más bulliciosa y animada que se puede imaginar. En el momento de sonar las nueve, un gentío inmenso se reunió en la plaza, en cuyo centro ardió una gran hoguera continuamente alimentada con sarmientos y ramaje. Las dulzainas tocaban alegres sonatas y la población en masa presenciaba el animado baile de las gentes

jóvenes y los fuegos artificiales que se quemaban en los intermedios".

Centrándonos en las fiestas de San Juan y en el ritual con que se celebran en la actualidad, queremos hacer las siguientes anotaciones:

-Las melodías que utiliza la comparsa de danzantes tanto para acudir a recoger al Síndico y al alcalde a sus casas y acompañarles a la plaza, como para repartir los ramos, o para acudir en comitiva hasta la iglesia, son dos pasacalles. Es probable que estos variasen en algún tiempo, pero en la actualidad se utilizan exclusivamente estos dos, conocidos como Pasacalles de San Juan y Pasacalles de Laguardia.

-Hemos leído de D. Joaquín Jiménez en uno de sus trabajos sobre danzas alavesas, que refiere como tal una "Danza de los ramos de Laguardia". De la misma manera que Ballesteros indica que los ramos son entregados por los alguaciles, Jiménez indica que los encargados en la actualidad son los danzantes. Nos resistimos a calificar este hecho como una danza separadamente, creyendo por nuestra parte más apropiado señalarlo mejor como un acto más del protocolo descrito. Por otra parte la música utilizada en esta entrega de ramos es la misma, es

decir cualquiera de los dos pasacalles citados.

-La ceremonia de tremolar la bandera descrita por Ballesteros es sustancialmente la misma que se realiza en la actualidad. La polémica puede surgir en cuanto nos referimos a la melodía. Joaquín Jiménez habla de una melodía especialmente compuesta para este acto hace varios siglos, sin especificar cual ni cuando, ni por quien fue compuesta.

Ballesteros escribe que es el Himno de San Ignacio desde que se compuso. D. Manuel de Lecuona en la R.I.E.V. de 1923, opina que la música (de carácter militar) de la Marcha de San Ignacio es anterior a su letra. Asimismo el mismo autor señala una variante de dicha Marcha que se interpreta en Laguardia. El P. Donostia en la misma publicación correspondiente a 1930 muestra una melodía idéntica a la Marcha de San Ignacio que con el nombre de "Marcha de la Marina" aparece en el cuaderno "Marches et ouvertures pour deux violons" del catálogo de J. Ecorcheville en la biblioteca nacional de París. Por lo tanto la melodía de tremolar la bandera en Laguardia proviene de esta marcha de la Marina francesa bien directamente de ella o a través de la adaptación de esta a la marcha de San Ignacio, inclinándonos



nosotros por esta segunda posibilidad ya que como se verá más adelante no es el único caso de influencia musical en Laguardia de la zona vasco-parlante. No descartan la posibilidad de que la melodía fuese otra anteriormente, como deja entrever el padre Ballesteros. En cualquier caso, la variante que se interpreta en la actualidad sufre un proceso de distorsión o por mejor llamarla de evolución respecto al original. Proceso que en buena parte se debe al uso y a la aportación personal del gaitero y que a nuestro entender es correcto.

-Nos parece extraño que Ballesteros no haga mención alguna del cachimorro como participante en la comparsa de danzantes que acuden

a las vísperas para la tremolación de la bandera. Únicamente en el momento previo a la novillada, cuando se realizan las danzas guerreras de las que luego hablaremos, cita al "imprescindible arlequín ridículamente vestido" que nos hace suponer se refiera al cachimorro pero sin citar su nombre, si bien que la función que le asigna "encargado de hacer corro por medio de un cuero lleno de aire...", coincide con la misión del personaje actual.

-La descripción que Ballesteros hace de las fiestas, la sitúa en 1605, dos siglos y medio antes de publicar su libro. Debe tratarse de un alarde imaginativo, trasladando a esa fecha las fiestas de Laguardia que él conoce

en su tiempo; no olvidemos que indica que se ejecutó el Himno de San Ignacio, que en 1605 no se conocía al menos con esta denominación. En cualquier caso al menos sabemos que lo relatado por Ballesteros se realizaba en Laguardia a mediados del siglo pasado.

SAN JUAN DEGOLLAO. LOS TROQUEAOS.

La cofradía de San Juan Degollao celebra sus fiestas los días 28 y 29 de agosto, siendo ésta una de las celebraciones menores del calendario lúdico del pueblo. El antiguo carácter religioso-militar de la cofradía, puede poner en relación a ésta con las danzas guerreras citadas. Es de tradición relacionar esta fecha con la ejecución de los Troqueaos.

Los troqueaos es un baile de características similares a los paloteados de la zona. El juego de palos (dos por cada ejecutante), se realiza en cuatro figuras o calles que alternativamente los danzantes van formando.

En la partitura del repertorio de J. Martínez que ya se ha indicado puede verse esta danza con una nota que dice "para caso de que haya troqueados", lo que nos indica que, sin continuidad, esta danza se ejecutó en algún momento en las fiestas de junio.

La melodía tiene gran similitud con un "makil dantza" guipuzcoano. La introducción, modificada por el uso, que vemos en la referida partitura y que generalmente utilizaba J. Martínez, es así mismo análoga a la "deia" del ciclo de la Brokel dantza. Por aquí debía ir Ballesteros cuando indica que: "La danza guerrera en la que se ejercitaba la comparsa de jóvenes, era la antigua vasco-cántabra, aunque adulterada, pues habían sustituido la vasca tibia con dulzainas navarras" de la misma manera que Urbeltz en su obra "Dantzak" al mencionar las corrientes culturales exteriores que han influido sobre la base autóctona de los bailes de esta zona.

Pedro Echevarría Bravo recogió en su obra inédita, la danza de los Troqueaos de Lorenzo Varela Peciña, guardia municipal y músico de la banda de Laguardia que en 1961 contaba 78 años, que la nombraba como "danza de palmar y desempalmar", describiéndola de la siguiente manera:

"Al ritmo de la música, los danzantes, al cambiarse de un cantón a otro se daban con los palos, cada uno de ellos en forma redonda y así seguían sucesivamente hasta terminar los cuatro costados y quedándose en la misma situación o postura que cuando comenzaron la danza".

En el relato de la novillada que se

celebró en las fiestas de San Juan, Ballesteros hace constar que:

"La caja, las dulzainas navarras y la danza, anunciaban la llegada de las autoridades". "Dió principio la danza guerrera ejecutando, al compás de las dulzainas y tamboriles, variadas evoluciones: unas veces armados los jóvenes con dos palos cortos, después con espadas y rodela, blandiendo y haciendo chocar sus armas con gran destreza, y concluyendo con arcos de flores, que manejaban de diferentes maneras, ya agrupados o en vistosa dispersión, ya formando puentes, arcadas y preciosas figuras".

Son tres por lo tanto los bailes que cita; uno en el que se utilizan palos cortos que debe tratarse del troqueado actual, otro de espadas y rodela (Probablemente semejante al Brokel dantza) y del que no se tiene conocimiento en la actualidad en Laguardia. El tercero, una danza de arcos con flores que es la que comentamos a continuación.

DANZA DE ARCOS DE LAGUARDIA

No tenemos datos seguros acerca de esta danza. El propio grupo de Laguardia no la ejecutaba hasta hace poco tiempo en que fue rehabilitada bajo el impulso de E.D.B. de Alava.

El dato más antiguo que hemos encontrado en la bibliografía mane-

jada sobre alguna danza de Arcos en Laguardia es la cita de Ballesteros que acabamos de leer, pero no se da a conocer la melodía que acompaña al baile.

E.D.B. recuperó el baile a partir de una partitura de Gregorio Ormaechea "Alparga". Con esta partitura y con una coreografía creada al estilo de otros Arku dantzak, se ha generalizado el uso de este baile en la provincia.

Al entrar a investigar algo sobre esta danza nuestra primera pregunta fue: ¿Quién era Gregorio Ormaechea?. Pues bien, Alparga fue el director del grupo de danzas de Eusko-Gaztedi de Vitoria hacia el año 1933 aproximadamente, y posteriormente ejerció idéntica misión en la Sección Femenina. De donde aprende Alparga, no tanto el baile, sino al menos la melodía, lo ignoramos.

A pesar de que en Laguardia se conocía la existencia anterior de un baile de arcos, nadie recordaba su melodía, y más curioso, no reconocían la partitura que nos llega de Alparga ni siquiera de haberla oído en alguna ocasión en el pueblo.

Visto que por este camino parecía no encontrarse la salida, decidimos tomar otro. El ya citado "Cancionero alavés" de Pedro Echevarría Bravo, recogido en 1961 incluye una "danza

de Aros" de Laguardia, que el autor toma del repertorio del txistulari vitoriano Félix Ascasso. Esta partitura es la misma que la de Ormaechea, lo cual es lógico si pensamos que Ascasso fue txistulari del grupo de Eusko-Gaztedi en la misma época de Alparga. La versión contenida en el repertorio de Ascasso aporta la innovación de presentar la melodía armonizada para banda completa de txistularis por Joaquín Eseverri.

En la citada obra de Echevarria Bravo, aparece además una "Danza de los Arcos" de Laguardia. Quien la dicta al autor es Jesús Martínez Cadarso, de Laguardia, de 44 años, dulzainero. Si el gaitero de Laguardia dicta esta melodía como baile de arcos sus motivos tendrá, y acudimos a su repertorio, en el que se encuentra incluido el de su predecesor Nicolás García. En el mismo nos encontramos con dos partituras que contienen ambas melodías, la que el gaitero dicta a Echevarria Bravo y la que procede de Ormaechea "Alparga". La primera aparece como "La Cadena", sin que se haga en ella referencia de ser una danza de arcos ni a su origen en Laguardia a pesar de lo narrado por J. Martínez. La segunda aparece en una partitura, al igual que la anterior seguramente debida a Nicolás García, con el nombre de

"Junco Verde" y en otros papeles como "El Verde".

Según lo expuesto hasta aquí, a nuestro entender la situación se plantea de la siguiente manera: Bajo el nombre de "Junco Verde" o "El Verde" este baile era interpretado en algún pueblo de la Rioja por los gaiteros de Laguardia. La estructura de la partitura nos hace suponer además que sea uno de los numerosos paloteados de la zona. Gregorio Ormaechea toma esta melodía y adaptándole una coreografía de arku dantza, (seguramente sabía de la existencia de un baile de arcos en Laguardia) lo enseña en Vitoria. Ascasso encarga a Eseverri la instrumentación para banda de txistu y lo incluye en su repertorio. E.D.B. de Alava retoma hace cuatro años la melodía de Ormaechea, vuelve a darle coreografía de danza de arcos, ya que la debida a Alparga se desconoce y lo difunde entre los grupos de danzas de la provincia incluyendo el del propio Laguardia.

Del análisis comparativo de la partitura de Ormaechea y de la de "Junco Verde" que nosotros suponemos como origen de la anterior, podemos extraer las siguientes conclusiones:

-Que la primera fase musical coincide en ambas en cuanto a línea melódica y modalidad tonal.



-Que la segunda fase es de modalidad mayor en la partitura de "Junco Verde", conservando el modo menor en la variante de Alparga aún cuando en ambas la línea melódica sea similar y sus variantes fruto de ese cambio modal. Intuimos que el cambio a modalidad menor es un intento de acercarse a otros arku dantzak y en concreto a la Gorulari dantza.

-Que en "Junco Verde" aparece una tercera frase musical en la línea

de las cadenas o estrellas de los paloteados de la zona, de la cual Alparga no hace constancia en su versión. Cuestión esta que se nos antoja como lógica ya que esta fase es indicativa de un paloteado, (se repite en todos ellos) y parece poco indicado incluirla en un baile de arcos.

JOTA DE LAGUARDIA

Es una jota de características análogas a las de la ribera del Ebro. Probablemente esta jota tenga su

origen en el baile de la plaza. Con mucho podemos asegurar que esta jota es el último baile que ha incluido en su repertorio el grupo de danzas de Laguardia, independientemente de que hayan existido antes otras jotas.

Francisco García, nos informó de que esta jota había llegado a Laguardia de Murillo de Río Leza, sin podernos concretar de que manera y en que fecha. La encontramos en el repertorio de la banda de música del pueblo con el título de "Viva Laguardia". Si la jota proviene de Murillo, su autor puede que sea Pío Olarte, compositor de esa localidad.

Sea cual sea el autor y el medio por el que esta jota llega a Laguardia, el título induce a tomarla como propia, el grupo de danzas la incluye en su repertorio y la melodía pasa del repertorio de la banda de música al del gaitero, como un ejemplo más de esta transición de la que existen numerosos ejemplos en la música de gaita. El arreglo para gaita es debido a Victor de Marcos García.

DANZA DEL ARBOL DE LAGUARDIA

Es un zinta-dantza más, como otros tantos de Vizcaya, Guipúzcoa, la ribera de Navarra, La Rioja o la montaña alavesa. Su melodía aparece en el repertorio de Jesús Martínez.

La coreografía es básicamente idéntica al resto de zinta dantzak y de igual sencillez que en ellas.

Según Joaquín Jiménez la trilogía de danzas de paloteados, Arbol y Jota era una costumbre usual en varios pueblos de Alava en las fiestas patronales o de cofradía después de la función religiosa.

DANZA DE LA CADENA DE LA VIRGEN DE BERCIJANA

lekora es una de las localidades alavesas situadas más orientalmente y rayando con los pueblos navarros de Meano y La Población. Habitada desde la antigüedad, lekora fue aldea de Laguardia hasta que en 1669 Carlos II le concediera el título de villa. En la villa existieron once ermitas, aunque en 1730 sólo quedaban ocho. Una de ellas es la que guarda en su interior a la Virgen de Bercijana, relativamente alejada del pueblo. La talla de la Virgen pertenece al siglo XIV y es del tipo "Andra Mari", semejante a otras de la comarca si bien de características más toscas, como de artesanía local.

La villa de lekora pidió al Cabildo que se llevase procesionalmente la imagen de la Virgen de Bercijana desde la ermita a la parroquia, que se realiza el 12 de mayo y en la parroquia se deposita la imagen hasta el mes de septiembre en que una vez



recogidos los frutos de la cosecha, es devuelta la Virgen también de manera procesional hasta su ermita.

Es precisamente en estas procesiones donde se ejecutaba la danza, si bien en la actualidad se ha perdido esa costumbre. Es por lo tanto un baile de ritual o de procesión. De este género de danzas existen varios ejemplos en el entorno geográfico de lekora, tales como el baile de los Santos Patrones de Oion, la Danza de San Roque en Labastida, las danzas de la Virgen de la Plaza en Elciego y la danza de Castañuelas en Pipaón. Existen datos recogidos a ancianos de lekora que indican fue costumbre tradicional que los danzantes acudieran a recoger a las autoridades del pueblo ejecutando el baile por las calles de la localidad, lo cual puede, de alguna manera, emparentar este baile con los de San Juan de

Laguardia, de los que se da referencia en este mismo trabajo.

El número de ejecutantes es de ocho, colocados en dos hileras y dirigidos por un cachimorro o bastonero que hace la función de director de la danza.

El baile comienza en el momento de ser sacada la imagen de la Virgen de la Iglesia en septiembre o de la ermita en mayo, con la introducción en la que los danzantes hacen un saludo. En el primer movimiento los danzantes, giran sobre sí mismos en el puesto que ocupan. En los siguientes intercambian sus posiciones, para acabar bailando por parejas entre las dos filas en el sentido de la marcha de la procesión y desde el último al primer lugar. El baile se ejecuta varias veces y la última una vez acabada la procesión y antes de que la imagen acompañada por los

danzantes sea introducida en el templo.

El vestuario utilizado varía en las notas bibliográficas que nosotros hemos manejado, probablemente debido a que fueron utilizadas en distintas épocas y que en las mismas se producen modificaciones. Podemos resumirlas diciendo que es general el uso de camisa y pantalón blanco así como alpargatas también blancas. El tocado de la cabeza varía en diferentes citas; así encontramos boina roja con adornos de cintas y flores o sin ellos. Echevarría Bravo describe un pañuelo anudado a la cabeza en forma de turbante denominado "chorongo" o "toronco" adornado con flores. Sobre el pecho se referencia una cinta de seda de color rojo o azul y colocada en bandolera, si bien para otros es un simple pañolón colocado de esa forma. En la cintura portaban los danzantes una "sayuela" o bien un ceñidor, faja o gerriko del que cuelgan borlas. Los adornos de las alpargatas son bien cintas o flores. El mismo Echevarri recoge de Máximo Ayala Ruiz de Infantes en su trabajo sobre canciones populares alavesas que los danzantes portaban castañuelas. En cualquier caso pensamos que todas estas variantes en la descripción del vestuario se deben a que se han dado en momentos diferentes de la representación de este baile.

La forma coreográfica de la danza, si bien sobre un esquema fijo, suponemos que de la misma manera que el vestuario, ha podido sufrir variaciones, dependiendo principalmente, a nuestro parecer, del encargado de preparar y dirigir a los danzantes para cada ocasión. Encargo este que debió recaer en el bastonero o cachimorro según se desprende de los pagos realizados a diferentes personas por el Concejo de la Villa para la preparación de la danza. El baile tal y como lo conocemos en la actualidad, fue recogido por miembros del grupo Oldarki de Vitoria hace treinta años aproximadamente.

En cuanto a la partitura del baile y por la tesitura y tonalidad que presenta es de suponer que fuese interpretada por un solo gaitero, hecho frecuente en las danzas de la época, aunque hoy en día esté generalizada la interpretación de la gaita a dúo.

PALOTEADOS DE VILLABUENA

La población de Villabuena figura en 1336 en el Apeo de los pueblos de Navarra con el nombre de Villaescuernaga, manteniendo este nombre hasta que toma el actual al serle concedido en 1660 el título de villa.

Previa a cualquier consideración

sobre el folklore de esta localidad de la Rioja Alavesa, nos parece obligatorio citar aquí como vía de transmisión del mismo hasta nuestros días a los gaiteros de Villabuena, cuyo último escalón de la cadena, rota en la actualidad, ha sido Perfecto Gil. La existencia de gaiteros en el pueblo, que no solamente tocan en él, sino también en los de la comarca, permite que Villabuena, a pesar de ser uno de los pueblos más pequeños de la zona, haya influido, musicalmente hablando, sobre los del entorno, y a la vez haya tenido una vía de incorporación musical a su repertorio desde aquellos, como más adelante trataremos de exponer.

A esto debemos añadir que previa a la desaparición del gaitero se produce la destrucción de su repertorio musical en el período de la postguerra, en el que Perfecto Gil abandona el ejercicio de la gaita.

El padre José Antonio de Donostia cita en su cancionero como contradanzas de Alava las siguientes melodías de Villabuena:

Pasadilla
Saludo del santo
La Vuelta
Pasacalles
Trokeados
El del culo
Los de pegar al suelo

Los oficios
Para el árbol
El de la bayoneta

Juan Antonio Urbeltz al referirse en su obra "Dantzak" a estos bailes, los pone en relación con los que se ejecutaban en tiempos en los entreactos de las funciones teatrales de contenido religioso.

No hemos hallado pruebas testimoniales, pero presumimos la posibilidad de que en diferentes momentos hayan servido estos bailes en Villabuena para agasajo de visitantes ilustres que lo hicieran a la villa o bien como baile de acompañamiento de procesión. Presentamos en este trabajo fotografías tomadas hace veinticinco años aproximadamente, en las que vemos a los danzantes de Villabuena ante la imagen de la Virgen de Estibaliz, patrona de Alava, en los recorridos de ésta por la provincia, y en las que se puede ver a Perfecto Gil en la que probablemente fuese una de sus postreras actuaciones como gaitero.

En los últimos tiempos, las danzas se ejecutaban en la localidad durante las fiestas patronales de San Torcuato, el quince de mayo, y San Andrés el treinta de noviembre.

Las diez melodías de danzas de Villabuena que cita en su cancionero el padre Donostia y las trece que

señalaba Perfecto como de esta localidad, si bien no en su totalidad si en varios casos, las hemos encontrado incluidas en el repertorio de Jesús Martínez Casarso, gaitero de Laguardia y en el de su predecesor Nicolás García. Quiere esto decirnos que su utilización corresponde además a varias localidades próximas de la comarca, tales como Briones y San Vicente de la Sonsierra, en la difusión de las cuales surge la persona del gaitero como figura principal.

El conocimiento de estos bailes llega hasta nosotros a través de la recopilación que hicieran los componentes de Oldarki y Txirinbil ya citados. A pesar de que se cuentan como varias más las danzas que en Villabuena han existido, en esta grabación mostramos aquellas de las cuales conocemos su ejecución coreográfica, dejando el resto para un posterior estudio.

Los nombres de las danzas son los siguientes:

Te ví
El culo
Oficios
Bailaos
Rompecejas
Pájara pinta
Paloteao
La Castañuela

La estructura musical de todos ellos es similar: una introducción análoga a los cuatro últimos compa-

ses de la última frase, una o dos frases musicales de cuatro u ocho compases que se repiten cinco veces para formar otras tantas calles o trueques de posición de los danzantes, una cadena o estrella final a modo de coda que se repite exactamente igual en todos los bailes.

En cada baile y en su primera frase se realiza un movimiento coreográfico diferente que es el que suele dar idea de su nombre, seguido en todos ellos por un juego de palos. A veces el nombre del baile corresponde con las primeras palabras de la letra con que se acompaña a la melodía, como es el caso de Teví:

«Te ví, te ví, te ví,
con las cucarachas salir de casa.
Te ví, te ví, te ví,
con las cucarachas de casa salir»

El nombre de Oficios, se corresponde con la representación que se hace en un momento del baile de diferentes oficios laborales. Incluso el Paloteado, lo hemos visto referenciado en alguna ocasión con las cuatro primeras notas de su melodía: sol, mi, fa, sol. De Rompecejas nos contaron que por la postura en que se realiza el golpe de palos era frecuente este accidente si alguno resultaba fallido.

El número de danzantes es de ocho acompañado por dos cachimorros, uno de los cuales cumple la misión de bastonero o director de baile.

El vestuario es similar al de la zona, camisa y pantalón blancos, alpargatas también blancas con cintas rojas, pañuelo al cuello de color rojo, faja roja y sayuela de colores estampados. En alguna ocasión hemos visto a los danzantes de Villabuena utilizar dos cintas de raso de colores

rojo y azul cruzadas sobre el pecho, así como pañuelo de colores anudado en forma de cinta en la cabeza.

El material utilizado en los bailes es un palo de unos cuarenta cms. de largo en la mano derecha, utilizando en el baile que lleva su nombre una castañuela en la mano izquierda.

BIBLIOGRAFIA

LAGUARDIA, GUIA PARA UNA VISITA

Dip. Foral de Alava, 1983

EL LIBRO DE LAGUARDIA

M. Mtz. Ballesteros

Dip. Foral de Alava, 1982.

ALAVA EN SUS MANOS

Caja Provincial de Alava, 1983

INVENTARIO DE

ARQUITECTURA RURAL

ALAVESA II. RIOJA ALAVESA

V. Palacios, J.A. Barrio

Dip. Foral de Alava, 1985

ENCICLOPEDIA GEOGRAFICO-HISTORICA DE ALAVA

Haranburu editor S.A., 1982

HISTORIA GENERAL DE ALAVA

J.I. de Landazuri y Romarate

Editorial La Gran Enciclopedia

Vasca, Bilbao 1919

DANTZARIAK

(Varios volúmenes)

DANTZAK

J.A. Urbeltz

Caja Laboral Popular, 1978

ALAVA PUEBLO A PUEBLO

J.L. Saenz de Ugarte

Caja de Ahorros Provincial, 1983

CANCIONERO POPULAR

ALAVES

Pedro Echevarria Bravo

JESUS MARTINEZ CADARSO

(Ref. musical de)

CALENDARIO ALAVES

Gerardo López de Guereñu

Boletín Inst. Sancho el Sabio, 1970

ASCASSO

Mtz. de la Pera, Félix,

Ref. musical de

E.D.B. Archivo de la Delegación en Alava

ELCIEGO (Ref. de los gaiteros)

FRANCISCO GARCIA

(Ref. musical de)

INDARRA,

Archivo de la Sociedad Cultural

MANUEL IRADIER,

Boletín de la Sociedad Excursionista



Antzuolako Trokeo dantza

· Angel MURUA IÑURRITEGI

Antzuolak bere tradizio ugarien artean, soilik bereak ez diren baina dituzten ezaugarri bereziengatik oso ikusgarriak diren zenbait dantza ditu. Lau dantza hauek, Zinta Dantza, Makil Handi Dantza, Makil Txiki Dantza eta Uztai Txiki Dantza Gipuzkoako Brokel Dantza ziklokoak dira, Izuetak bertan sartzen ez duen Uztai Dantza ezik. Gure dantzak aztertzerakoan, Ezpata Dantzak zein Gizon Dantzak (Gipuzkoako dantzetaz ari gara) aintzinako datuak topatzen ditugu, baina Brokel Dantzaren kasuan bi etapa bereizi behar ditugu: XVII. mende aurretik ez dago genero honetako dantzei buruzko daturik; XVIII-XIX mendeetan zabalkundea ematen da.

Antzuolako dantza hauen jatorria, errotzea eta tradizioak bultzatuta Udaleko artxibora jo nuen. Ondoren azalduko ditudan bertatik ateratak dira.

Plazan Zinta Dantza
Argazkia: IÑAKI IRIGOIEN (1979)

AURKIBIDEA:

- 1.1. Festak eta data aldaketak
- 1.2. Dantzak hilerrian
- 1.3. Dantzak XVII mendean
- 1.4. Dantzak XVIII eta XIX mendeetan
- 1.5. Trokeo Dantza
- 1.6. Ondorioak
- 1.7. Antzuola eta Legazpi
- 1.8. Tanboriteroak eta musikoak
- 1.9. Inauteriak
- 1.10. Miscelanea

1.1.FESTAK ETA DATA ALDAKETAK

Antzuolak bere historia luzean sarritan aldatu ditu festak ospatzeko datak. Uzarragako lehen gunetik Olaldeko gunea sortu zen La Piedrako parrokia berriarekin. Parrokia honek martxoaren zortzian ospatzen zituen festak, baina honek jaiak antolatze orduan sortzen zituen eragozpenak medio, festak ospatzeko data aldatzeko baimena eskatu zien Elizak agintariei:

Francisco de Torres en nombre del Cabildo y beneficiarios del Concejo y vecinos de la Universidad de Anzuola digo que la fiesta de N.S. de la Piedad que es la fundación de dicha iglesia de dicha Universidad se celebra a ocho días del mes de marzo y de ordinario cae en Cuaresma, de manera que mis parroquianos no pueden celebrar la dicha fiesta con la solemnidad necesaria, ni regocijarla como se requiere, y considerando esto, han acordado mis parroquianos de trasladar su fiesta a veinticinco días del mes de Agosto de cada año, y consta de acuerdo que presento con el juramento necesario con cuya vista suplico a Vm, mande la dicha traslación y que la dicha N.S. de la Piedad, como ha sido a ocho de marzo sea a veinticinco de agosto de cada año para siempre jamás, y que se observe y se guarde, poniendo Vm en razón de ello las penas censuras necesarias que en ella mis parroquianos recurrieron.

Nos Don Andrés de Aristi, provisor y Vicario general en todo este Obispado de Calahorra y la Calzada, por Pedro Manso Obispo del dicho obispado del Consejo de su Majestad por la presente y en tenor, damos licencia en forma al cabildo y beneficiarios de las iglesias de la Universidad de Anzuola, y los vecinos, y concejo de dicha Universidad para que sin incurrir en pena alguna puedan celebrar y celebren las fiestas de N.S. de la Piedad, que en esta ha sido el ocho de marzo de cada año en veinticinco días del mes de agosto de cada año, en el cual dicho día mandámosle que de aquí en adelante celebren la dicha

fiesta, la guarden según y como la manera que la han guardado hasta ahora en los dichos ocho de marzo de cada año, lo cual cumplan so pena de suspensión y excomunión y con apercibimiento de que procederemos contra los ?? con todo rigor de derecho, que si es necesario desde luego = Hacemos la dicha traslación en la forma dicha dada en la ciudad de Santo Domingo de la Calzada a 15 de setiembre de 1610.

Dentro de la iglesia parroquial de N.S. de la Piedad de la Universidad de Anzuola, hoy día domingo, que se cuentan diecinueve días del mes de setiembre de mil seiscientos y diez años, por testimonio de mi, el presente escribano Sebastián Martínez de Iñurrigarro, cura de dicha iglesia, al tiempo del ofertorio de la misa mayor de dicho día, estando presentes la mayor parte de los parroquianos de la dicha iglesia, y beneficiarios, y el regimiento dicha unidad, ley y publicó y notificó por el púlpito el andamiento ande está escrito del provisor y cargo general de este obispado de Calahorra y de la Calzada y de ello me pidió testimonio de firma, y firmo que de su nombre siendo, Pedro de Jáuregui, San Juan de Vidaurreta, Domingo de Aguirre vecinos de la dicha Universidad y su fe de ella firma aquí da mi nombre el Bachiller Iñurrigarro.

Legajo CLXXX (A-27) Eclesiásticos
Libro de La Piedad (Fábrica)-2-(1608-1660)

Egun, eta batez ere abuztua opor garaia delako, Antzuolako festak uztailean ospatzen dira.



Makil Txiki Dantza. IÑAKI IRIGOIEN (1979)

1.2. DANTZAK HILERRIAN

La Piedad parroquia berriko fabrikaren sorreran dantzen erabilera agerian uzten duten datuak dau-de, hala nola, Gotzainak 1576. urtean Antzuolara egindako bisitan hilerrian dantzatzeko egiten duen debekua.

Sr Rdo Domingo Aleson Aguado Juez subdelegado de la Santa Cruzada, Canónigo de la Catedral de Calahorra y Visitador de este obispado de Calahorra y la Calzada por la Santa Madre Iglesia...

...otro si habiendo sido informado de que en el cementerio de dicha Iglesia en los días que llueve se toca el tamborín y se danza en el dicho sitio impidiendo

la celebración de los divinos oficios, lo que es grave descuido de Dios y poca atención a lugar tan sagrado por lo cual y para remediar tan grande indecencia mandata y mando que ninguna persona de ningún estado y calidad que sea, toque dicho tamborín ni dance en dicho cementerio, pena de excomunión mayor "bata silencis" y que "ipso facto" incurran a los que contravinieren a lo mandado el cura de dicha parroquia los ponga en tablillas por bibandos y no los absuelva hasta que reconozca la total enmienda.

...otro si mando a dicho cura lea y publique este auto de "Vervo ad verum" en el primer día festivo en la misa conventual al tiempo del ofertorio y que sea en lenguaje que todos puedan entender y lo cumpla como se ha man-

dado pena de suspensión y de haberlo hecho pondrá certificación al pie etc, etc.

Antzuolaren erantzuna gotzaindegari:

Don Joseph de Aldaeta coadjutor y beneficiario de ...? entera de las iglesias parroquiales unidas de esta Villa, confieso haber leído y explicado en nuestro idioma este auto en todos sus capítulos al tiempo del ofertorio de la misa del domingo día trece de ...? de 1715. Pero hablando con la veneración debida, el informe que supone el auto, en algunos capítulos ha sido contra la verdad, especialmente en el que se habla de danzas o bailes en el cementerio de esta iglesia, porque lo primero jamás se ha danzado al tiempo de la celebración de los oficios divinos: lo segundo, tan solo una tarde en que cayó un golpe de agua continuada, viendo el señor alcalde Pedro Ignacio de Iraeta y algunos de su regimiento que se hallaban con mí el dicho coadjutor, que la gente moza se había retirado a los zaguanes, por evitar mayores males y ofensas de Dios, permitimos se fuesen aproximando a dicho cementerio donde danzaron aquella tarde mucho después de cantadas las vísperas y rezado el rosario. Por cuya causa en el referido informe se faltó a la verdad y vulneró nuestro criterio y pedimos la debida satisfacción.

Antzuolako Errukisko Amaren Liburua
(Legajo CLXXXII)

1.3.DANTZAK XVII MENDEAN.

Mende honetan egiten ziren dantzei buruzko oso datu gutxi ditugu, eta dauden gutxiak aurretik ikertutako herrietakoekin (Markina, Tolosa, Legazpi...) bat datoz. Zintzarrien erabilera oso zabaldua dago garai honetako dantzetan.

1621

A los danzantes como fue de concierto entre nosotros a cada dos reales y medio les di de comer sábado y domingo a mediodía que son veinticuatro comidas. Más tomaron los danzantes los dos días cinco azumbres de vino y dos panes que son ocho reales.

Legajo LXIV (A-16)

1646

104 reales de su comida, 24 de los cascabeles y 66 de la costa de los danzantes en los dos días.

Legajo LXIV (A-16)

1647

66 ducados al tamboritero de Bergara por su ocupación y por los cascabeles. Otros seis ducados por la comida de los danzantes en la posada por las fiestas de San Bartolomé.

Legajo LXIV (A-16)

1648

Primeramente al tamboritero de Bergara se le pagaron ocho reales por la ocupación de cuatro días y por el alquiler de trece pares de cascabeles

para los danzantes como es precio asentado en otras ocasiones.

Legajo LXIV (A-16)

1650

8 ducados que pagamos al tamboritero de Bergara por seis días de su salario y por cascabeles.

Legajo LXIV (A-16)

1652

En las fiestas de San Bartolomé del gasto de los danzantes y del tamboritero por su salario y los cascabeles ochenta y ocho reales.

Legajo LXIV (A-16)

Ikus daitekenez, danbolinteroak zintzarriak Bergaratik ekartzen zituen eta egun jakinetan alokatu egiten zituen. Dantzarien kopuruak nahiko finkoa dirudi, hamairu hain zuzen (hamabi dantzari eta hamairugarren bat balizko buruzagi bezala).

1.4. DANTZAK XVIII ETA XIX MENDEETAN

Aurreko mendean ohizkoak ziren "zintzarri dantzetatik" Ezpata Dantza eta Gizon Dantzara pasatzen gara. Azken hau askotan "Danza de los Diputados del Común" izenarekin ezagutzen da. Bi dantza hauek dira mende hauetan adierazgarrienak.

1737

El día de la Trinidad se haga misa solemne con su Tedeum y por la tarde se haga una danza o regocijo por los dichos señores de la justicia y se gaste, en este, un pellejo de vino a expensas de la Villa.

Libro de Actas y Acuerdos. Año 1737 (suelto)

1755

8 cántaras de vino que se les ha pagado a los danzantes por la Octava del corpus y las fiestas de San Bartolomé.

Legajo LXIX (A-20)

1758

En adelante se hagan los danzantes en la forma en que se han hecho en los años pasados por Corpus, su Octava y fiestas de San Bartolomé, para cuyos días se les da a los danzantes seis pesos para refrescos.

Libro de Actas y Acuerdos. Año 1758 (suelto)

1828ko ekainaren hamabian Fernando VII Erregea Antzuolatik pasa zen eta bere ohoretan Udalak zenbait ekintza antolatu zituen. Horien artean hogeiz gizonak egiten zuten "ezpata dantza", hamasei errealeko aurrekontuarekin.

1829

14 cuartillas de vino y siete libras de pan para Vicente de Iñarra de los dieciocho bailarines y tamboritero.

Legajo LXXI (A-20)

1838

29 cuartillas de vino y ocho libras de pan para los individuos que por

encargo del Ayuntamiento sacaron el baile acostumbrado de los Diputados del Común el 27 de agosto.

Legajo LXXII (A-21)

1.5. TROKEO DANTZA.

1845. urtetik aurrera Antzuolako Trokeo Dantzako dantzari ei egindako ordainketen lehen datuak azaltzen dira:

1845

104 reales de Vellón pagados a los trece bailarines del Troqueo Danza y dieciséis reales de los palillos de los bailarines.

Legajo LXXII (A-21)

Trokeo: trokarretik dator, truk egin, lekuz aldatu.

Trokeo Dantza makil txikiekin egiten den dantza da, zeinetan dantzariak lekuz aldatzen diren. Seguruenik Makil Txiki Dantza herrikoi baten aurrean gaude.

1850 urteko abuztuak hamaika egun zituenean Udaletxean Esteban de Madariaga antzuolatarren oroigarri bat irakurri zen, zeinetan esaten zuen herriko zaindaria den N.S. de la Piedad funtzionariak beste zortzi kiderekin Trokeo Dantza egiteko prestatu zela. Gertaerak eskatzen duen txukuntasuna medio, beraien bitartekoak escasak izanik, dantzatzeko baimenaz gain oinetako eta beste gastu batzuetarako Velloneko 160 errealeko dirulaguntza eskatzen

zuen.

Udaletxeak ahobatez 120 errealeko laguntza onartu zuen.

1857an, beste bi bizilagunek, Guillermo de Atxurriaga eta Valentin de Lombidek, eskaera berdina egiten dute: lizentzia eta laguntza ekonomikoa.

Udaletxearen erantzuna harrigarria izan zen:

"En su virtud y teniendo en consideración que el baile que se ha hecho mento en el memorial, cree no es apropiado para las funciones de San Bartolomé, de conformidad no ha lugar el memorial de los exponentes".

Libro de Actas y Acuerdos de Antzuola.
Año 1820-1874

Urte horretarako Udaletxeak kanpoko dantzariak kontratatu zituela da bitxia, eta nolako dantzariak!

"200 reales a los bailarines de Zaldibia que estuvieron en esta Villa en las funciones de N.S. de La Piedad y San Bartolomé"

"Más setenta y dos reales del gasto de los diez hombres que acompañaron a los bailarines"

Legajo LXXIII (A-22)

1857an Jose Antonio Olano zen dantza irakaslea Goierrin. 1845 urtean Iztueta hil zenetik Olanok 30 urte luze egin zituen Gipuzkoako



dantzak irakasten eta zabaltzen.

Antzuolako Udaletxeak zergatik baztertu zituen herriko dantzariak eta hauen ordez aipaturiko taldea ekarri?

Seguruenik dantzarien kalitate kaskarraren eta Trokeo Dantza egiteko prestutasun ezaren ondorioz erabaki zuen Udaletxeak garai hartan dantza tradizionalaren ikuspegi klasikoa eta kalitatezkoa mantentzen zuen taldea deitzea. Gainera kontutan hartu behar dugu urte batzuk lehenago, 1841. urtean, Bergarako Besarkadan, Juan Ignacio de Iztuetak eta bere taldeak Brokel Dantza egin zutela Bergaran. Honek eragin nabarmena izango zuen Antzuolako zikloan eta dantzari ei laguntza ez

emateko erabakian.

Ondorengo urteetan herriko gazteek Trokeo Dantza egiteko laguntza eskatzen jarraitu zuten:

"Gabriel de Múgica y socios, jóvenes de este vecindario, exponiendo que tienen el honor de proponer a la corporación que para solemnizar en algún tanto las funciones de San Bartolomé y N.S. de La Piedad han proyectado ensayar algún tanto el baile llamado Troqueo Danza y para dicho alivio de gastos, desean los exponentes que dicha corporación designe de los fondos municipales aquella cantidad que estime conveniente".(8/7/1860)

Libro de Actas y Acuerdos de Antzuola.
Año 1820-1874

Udaletxeak 200 errealeko

laguntza onartu zuen.

Angel Lizarralde, Francisco Alberdi eta Silvestre Ramirezek aurreko urteetan bezala 300 erreal eskatu zituzten. Udaletxeak 200 ematea erabaki zuen. (1861)

Pedro Soriano eta beste gazte batzuk, laguntza eskatu zuten. Udaletxeak 260 erreal eman zizkien. (1865)

Urtetik urtera Trokeo Dantzak suposatzen zituen gastuak ordaintzeko ohitura indartu egiten da. Era berean dantzariak ogia eta ardoa jasotzen dute entsaio eta aktuaioetan. Dantzariak 12-16 izaten dira kapitanarekin batera.

1878. urtetik aurrera, Trokeo Dantzarekin batera beste dantza batzuk agertzen hasten dira.

1878

"A Marcelino de Jauregui y consortes, mozos jóvenes que han amenizado las fiestas con el baile llamado Troqueo y de la cinta, según convenio acordado con el ayuntamiento"

Legajo LXXV (A-24)

1880

"A José Manuel Azcárate y otros jóvenes por el baile del Troqueo y de la cinta con que amenizaron las fiestas de San Bartolomé y de N.S. de La Piedad"

Legajo LXVI (A-25)

1885

"A los Jóvenes Andrés

Aguirrezabal y Ramón Larrañaga y consortes por amenizar la fiesta de los días 25, 26 y 28 de agosto con la danza tradicional del Troqueo, arcos y de la cinta"

Legajo LXVI (A-25)

1886

"Del gasto de los días 25, 26 y 28 de agosto con las danzas tradicionales de Makilla Dantza, arcos y de la cinta"

Legajo LXVI (A-25)

Suposatzen da Makila Dantza orain arte Trokeo Dantza bezala ezagutu duguna dela.

1889

"A José Manuel de Azcárate y cuadrilla por el baile tradicional del Troqueo, de la cinta y arquillos en tres días"

Legajo LXXVII

1891

"A Antonio de Madariaga por 24 piezas y arcos nuevos hechos para los bailarines...5 pesetas y por pintar todas las piezas once pesetas"

Legajo LXXVIII

24 piezak Makil Dantzako makil txikiak dira.

1893an txartel bat dago bi dozena makilentzako.

1894

"A Antonio de Madariaga por 20 palos nuevos para el palo de la cinta y

por un palomero para la coronación del dicho palo o árbol"

Legajo LXXVIII

1897

"Declaro yo Manuel de Lamariano haber recibido la cantidad de 115 pesetas por la danza euskara de palos, arcos y cintas con que mi cuadrilla ha solemnizado las fiestas locales de los días 25,26 y 28 de agosto"

Legajo LXXIX (A-26)

Dantzarien jantziak berritu eta konpontzeko 1907an izandako gastuak:

21 pares de medias para los bailarines	12,3 ptas.
Arreglo de los trajes	8 ptas.
15 mtrs de cinta de seda para corbatas	5 ptas.
15 pares de calzado	33 ptas.
12 boinas encarnadas	15 ptas.

Legajo LXXXI

1908

12 boinas encarnadas para el baile de los chicos a 1,25 ptas cada una.

Legajo LXXIX (A-26)

1909

Del gasto del vino para los danzantes.

Legajo LXXIX (A-26)

1912

A los que a la tarde sacaron el Aurresku

Legajo LXXXIII

1913

A Nicomedes Lete 125 ptas por la danza de makilas, arcos y cintas de los días 25 y 26 de agosto

Legajo LXXXIV

1920

Del arreglo del palo de cintas y pintar y del arreglo de la vasija de la coronación de la misma para palomas. Pintar palos grandes y pequeños y treinta arcos nuevos y pintados.

Del refresco de los dantzaris los días 25 y 26. 200 ptas a Juan Miguel Telleria por su trabajo en las fiestas con los makildantzaris.

Legajo LXXXVI

1.6. ONDORIOAK.

Ondorio gisa honako zehaztaper hauek egin daitezke:

XIX. mende erditik aurrera, Antzuolako zaindaria den Nuestra Señora de la Piedad eta San Bartolomeren jaietan Trokeo Dantza zikloa dantzatzeko ohitura dago. Trokeo Dantza zikloa hasiera batean makil txikien dantzek osatzen zuten baina gero badirudi "arkuen dantza" eta "zinten dantza" sartzen direla ziklo horren baitan. Beranduago, jadanik gure mendean sarturik, egungo zikloa osatzen duen "makil handien dantza" sartzen da.

Ziklo honen sorrera iluna da eta aurretik ez dago inolako argibiderik ematen duen erreferentziarik. Soilik 1841. urteko zita laburra dago.

Bergarako besarkada dela eta lztuetak Zaldibiko talde bat aurkeztu du Brokel Dantza egiten. Behar bada honek bultzatu zituen Antzuolakoak beraien herritarren aurrean ziklo honen zati bat dantzatzera.

1.7. ANTZUOLA ETA LEGAZPI

Duela urte batzuk "Legazpiko Festak eta Dantzak" (Dantzariak 32) artikulua idatzi nuenean, Lorenzo Pujana Legazpira etorri aurretik herriko dantzariak jadanik Gipuzkoako ohizko dantza batzuk egiten zituztela ohartu nintzen, hala nola: Zintza Dantza, Makil Txiki, Gizon Dantza eta Ezpata Dantza. Nondik ikasi zituzten dantza hauek? Egun oraindik bizirik dagoen garai hartako dantzari bakarrarengana, D. Esteban Alustizarengana, jo nuen hori argitu asmoz.

Argazki baten bidez jakin ahal izan nuen 1927an Legazpiko dantzariak Antzuolako dantzak ikasi zituztela; zehazki Zinta Dantza eta Makil Txiki dantza. Urte hartako maiatzaren hiruan Legazpiko plazan dantzatu zituzten. Kontua da 1927ko maiatzaren hiruan aipaturiko Esteban Alustizaren ama hil zela. Honek ohizkoa zen dolua gorde behar izan zuen eta bere lekuan Antzuolako Felipe "Peluquerua"k dantzatu zuen.

Antzuolako Zinta Dantza eta

1930ean Legazpin dantzatu zenaren arteko parekotasuna izugarria da.

Lorenzo Pujana Gipuzkoako dantzak erakustera Legazpitik pasa zenean Antzuolakoak baztertu zituen eta hauen ordeztueta/Olano bidetik ikasi zituenak erakutsi zituen.

Ezberdintasunak txikiak dira baina nahikoak Pujanak baztertzeko eta egun egiten ditugunak erakusteko. Ezberdintasun garrantzitsuena Makil Txiki Dantzaren ematen da. Antzuolako Makil Txiki Dantza koreografikoki lztuetak deskribatzen duena baino aberatsagoa da. Zinta Dantzari dagokionez makilaren tamainan eta "palomero"aren erabileran atzeman daitezke ezberdintasunak.

Buruzagiaren makilak aparteko azterketa merezi du.

1.8. DANBOLINTEROAK ETA BESTE MUSIKO BATZUK.

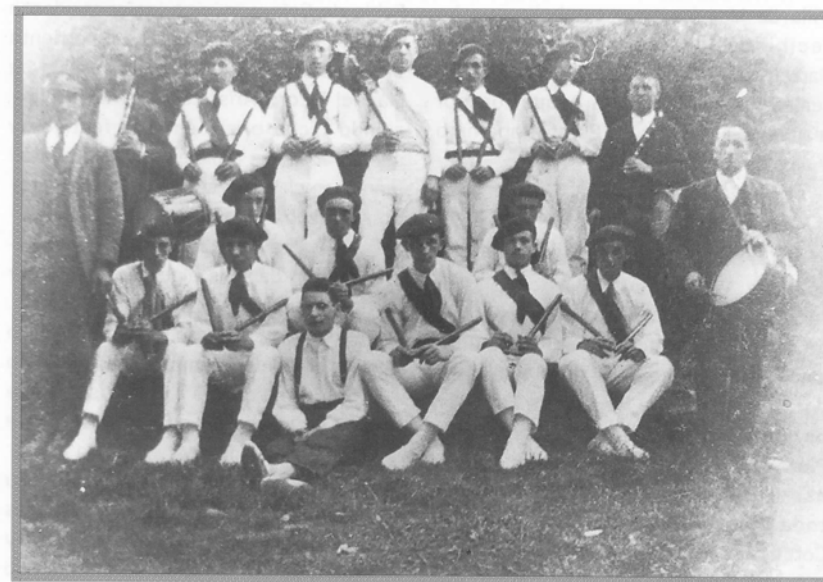
Zenbait hitzarmen eta ordainketa:

6/6/1674

Por la presente ? Callejas, natural del lugar de Ujue del Reyno de Navarra, oficial tambor dijo que ha recibido por manos del Síndico Miguel de Olariaga las cantidades de las comidas por el salario de un día que se ocupó tocando el tambor el día del Alarde.

26/8/1674

Andrés de Arizcorreta vecino de la



Villa de Mondragon y tambolin que he recibido por las fiestas de San Bartolomé de esta Villa el sueldo de 100 reales de Vellón por la ocupación por manos de Francisco de Garate tabernero y alcalde de esta Villa.

26/4/1676

El señor alcalde propuso y dijo que Juan de Villar tamboritero que solía servir en esta Villa y que se halla aun al presente con deseo de servir a ella adelante y todo conque la dicha Villa le dé por la asistencia de los días de San Juan de junio, Corpus, San Bartolomé y La Piedad 200 reales de Vellón. Según escritura servir a esta Villa contra toda puntualidad San Juan de Junio, Corpus, N.S. de Agosto, San Bartolomé y Piedad con la degollación de San Sebastian y el día de la corrida de toros y los demás que la Justicia y Regimiento señalasen.

Libro de Elecciones y Cuentas 1674...

25/6/1758

Se presentaron algunos vecinos en atención de estar con Joseph de Ayerbe, tamboritero de esta Villa, pobre de vestuario por el poco salario que se le da y por lo mucho que padece de la enfermedad grande de su mujer que es muy notorio en esta Villa, se le haga un vestido de paño de Tarazona que puede costar hasta 150.

Libro de Actas y Acuerdos de Antzuola (Suelto)

Udaletxea 1848ko ertzailak 30

Se dio cuenta de un memorial de

Pablo de Celaya músico juglar residente en esta Villa de fecha 22 del corriente mes con el que expone que en unión de Manuel Elcoro Aristizabal se halla ejerciendo dicho oficio en días festivos y que en adelante también seguir gustosamente en clase de acompañado del citado Aristizabal cumpliendo las obligaciones que hasta ahora han sido de costumbre designó dándole alguna cantidad por su gratificación.

En su vista decretó el Ayuntamiento que en clase de acompañante del dicho Aristizabal y en los términos que se explica el exponente en su oposición se le asignaba 140 reales anuales a condición de con cuya gratificación fuese su obligación hacer el servicio de los días de San Bartolomé, N.S. de La Piedad y el siguiente día en unión del indicado Manuel Elcoro Aristizabal sin necesidad que el Ayuntamiento tenga que traer otro músico para dichos días de San Bartolomé.

Libro de Actas y Acuerdos de Antzuola
1820-1874

Hurrengo orrialdean Antzuolan egon diren danborinteros eta danborren zerrenda irakur daiteke, udal artxibotik ateratako datuen arabera:

Dultzaineroek ere beraien txokoa izaten zuten Antzuolako jaietan. Honela ikus daiteke aurreko mende bukaerako ordainketetan.

1875

A José Miguel de Mendiara por San Juan, San Marcial, San Pedro, N.S. de

AÑO	TAMBORITERO	TAMBOR
1648	Julio Azkarate	
1668/76	Juan de Villar	
1720	Nicolas de Olariaga	
1724/38	Domingo de Gurrutxaga	
1739/59	Joseph de Ayerbe	
1758/60	Joseph de Urrizari	Julio de Ibarguren
1828	Eulogio Pascual Larrea	José Barrena
1836/56	Francisco Elcoro Aristizabal	Manuel Elcoro Aristizabal
1848	Pablo de Celaya	Manuel Elcoro Aristizabal
1858	Gabriel de Unamuno	Fermín Elcoro Aristizabal
1861/62	Melchor Urbina Barrenechea	Leandro Larrea
1863/75	Pablo de Urtatza	Leandro Arrese
1876/78	Gabriel de Unamuno	Fermín Aristizabal
1877	Gabriel de Unamuno y Javier Lazcano	Fermín Aristizabal
1878/84	Manuel Irizar	José Manuel Jauregui
1890/1913	Roque Irizar	
1912	Calisto Lamariano	
1918/21	Santiago Sologaitoa	

La Asunción, 29 de agosto y San Agustín.

Legajo LXXV (A-24)

1876

A José Miguel de Mendiara por Sta Agueda y San blas.

Legajo LXXV (A-24)

Datu horiek 1879. urte bitartean ematen dira.

1886

A los dulzaineros o gaiteros José Miguel de Mendiara y el compañero suyo (el de Corta de Elosua) y su tambor en los días 25,26 y 28 de agosto 64,5 ptas.

Legajo LXXVII

Beste musika mota batzuen, gas-tuak ere ikus daitezke, bandak eta txarangak batez ere:

1866

1200 reales con los bailarines que han bailado la comparsa, con los músicos que componían la charanga de Aramayona y los tamboriteros de Bergara.

Legajo LXXIV (A-23)

1885

A Domingo Oriona director de la banda municipal de Bergara los días 25 y 28.

Legajo LXXVII (A-25)

1894 urtean zuzendari eta banda bera berriz ere Antzuolako festetan

egon ziren.

1892

Para la parte de la comida del día 26 a la banda de música de Tolosa que amenizó la fiesta de paso al concurso de Bilbao...87,43 ptas.

Legajo LXXVIII

1.10.1. MISZELANEA: ZEZENAREN INGURUKO TRADIZIOAK

Antzuolan, betidanik, zezenen inguruan afizio handia egon da, gehienetan San Bartolomeko festetan edo bestela pertsonai garrantzitsu bat herrira hurbiltzen zenean.

XVII-XVIII. mendeetan hiltzeko zezenekin egiten ziren festak, honela baieztatzen dute burtziengatik Juan de Arrazola arotzari egindako gastuek.

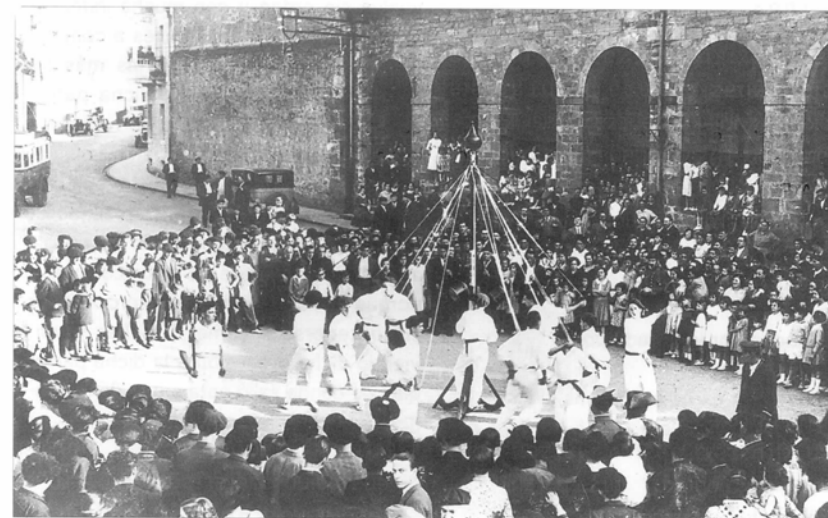
1648

"Item a Juan de Arrazola herrero veinte reales por los clavos que labró para formar atablado, barreras y garrochas"

"Item a Pedro de Iñurrigarro y tres oficiales carpinteros treinta y dos reales por la ocupación que tuvieron en dos días en hacer tablado y barreras y componer el coso para correr los toros"

Legajo LXIV (A-16)

Zezenketetan erabiltzen ziren



hesiak egin, jarri, kendu eta gordetzeagatik Udaletxeak herriko gizon bati ordaindu egiten zion, honek festa hauen maiztasunaren berri ematen digu.

XVIII. mende erditik aurrera, zezenen festen inguruko gastuak sokamuturretara eta lotutako zezenetara mugatzen dira. Soka Bergaratik etorritako hiru gizonek ("Cortadores de Bergara") gidatzen zuten. Hauek XIX. mende osoan egin zuten lan hau.

1856

Por el coste de dos vacas y los que manejaron la cuerda 199 reales.

Legajo LXXIII (A-22)

1874

Del gasto de 3 hombres que anduvieron con la sogá.

Legajo LXXV (A-24)

1875

A los cortadores de Bergara por la sogá.

Legajo LXXV (A-24)

Hiltzeko zezenekin egiten ziren korridak ordea ez ziren guztiz ezabatatu, eta aurreko mende bukaeran oraindik adibide batzuk topatzen ditugu.

1882

Por dos vacas que se corrieron el día de La Piedad y el siguiente. Por el gancho del toro de muerte.

Legajo LXXVI (A-25)

1884

A Francisco de Irale por un novillo para muerte.....	175
A la cuadrilla de toreros.....	100
A José Manuel Azcarate y socios.....	100
A Fermín Madariaga y socios por cerrar la plaza.....	100
A Gaspar Larrañaga y otros por limpiar la plaza.....	3

Abono por lo sacado por el novillo:	
88kg de carne a 98 ctms el kilo	
16 kilos de cuero.....	101,24

Legajo LXXVII

1.10.2. MISZELANEA: PROZESIOEN INGURUKO BITXIKERIAK

XVIII. mende hasieran Antzuolako festetan egiten ziren prozesioen ordenari buruzko komentario pare bat topatzen dugu. Interesgarriak direla eta txoko bat merezi dutela uste dut.

1702

En la Villa de Anzuola a ocho días del mes de junio de mil setecientos y dos años, el Sr. licenciado D. Bernardo Fernández de Manzanos.....

.....visitó el libro de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de La Piedad de esta Villa.....

.....Otro si, ha sido informado de que de dicha parroquia salen en algunas procesiones a diversas hermitas y parroquia de Uzarraga de las cuales se

vuelve sin orden y con mucha indecencia quedándose los feligreses a comer y beber, y muchas veces o las más sin volver el estandarte a la dicha parroquia y otras cosas que no se refieren a la obediencia, mando ?? que no volviendo con toda orden y con devoción el cabildo cantando y los fieles rezando de suerte que se consigna el fin de obligar a Dios N. Señor que es el único motivo porque se hacen semejantes procesiones sin detenerse a comer y beber y volviendo dicha procesión a la dicha parroquia de donde salió para antes de mediodía.

1706

En la Villa de Bergara a dos de mayo de mil setecientos y seis años.

Visita del visitador del Obispado de Calahorra y Calzada a la fabrica de N. S. de La Piedad de Anzuola.

Otro si, siendo este informado que los beneficiarios y sacerdotes de esta iglesia y demás segundones de ella asisten a las funciones divinas con alguna indecencia, porque asisten con capotes romos, trajes ajenos de semejantes funciones, por lo cual mandamos que asistan a dichas funciones, a lo menos con manto o capas negras y lo cumplan pena de excomunió mayor.

Antzuolako Errukizko Amaren Liburua
Legajo CLXXXII

1.10.3. MISZELANEA: "SANTISIMOA" ETA ERRUKIZKO AMAREN TRASLADOA.

22/7/1696

Lo primero el dicho alcalde Francisco de Aristi dio cuenta a dicha Villa y en su nombre a dichos vecinos como es público y notorio y les consta a todos se halla el crucero de la iglesia parroquial de N.S. de La Piedad de esta Villa y obra nueva de ella acabada y publicado por el mandato del Sr Visitador la traslación del Santísimo Sacramento y de la imagen de Nuestra Señora a dicha iglesia nueva para el día 25 de agosto próximo venidero de este presente año y que esta Villa como tan interesada espera manifestar su sano celo en festejar la referida función como de su mucha actividad se presente y para el efecto se sirva de dar la providencia divina así de los medios para valerse como para todo lo demás. Y dichos vecinos habiendo oído y entendido lo referido y por constarles seriedad dicha traslación respecto de haberse ofrecido discordia en su razón se resolvieron a votar y dar cada uno su uso y parecer. Y se votó de la forma siguiente: El señor alcalde dijo que es de uso y parecer que para la dicha traslación a costa de esta Villa se hagan las fiestas solemnes asistiendo para el adorno del altar como la luminaria y demás regocijos como se han hecho en semejantes ocasiones así en la Villa de Cegama como en las demás de esta provincia de Guipuzcoa y corrida de toros a costa de

esta Villa dos y tres toros y dicho señor alcalde y los demás del regimiento ? atento dicha Villa tema dispuesto y ordenado y mandar se haga dicha corrida cada año cuyo gasto de dicha corrida siendo de 200 reales y para todos los gastos que puedan redundar se tomen ? contra la dicha Villa y sus propias rentas hasta cantidad de 40 ducados de plata de cualesquier comunidades villas lugares y personas particulares así para recibir dicha cantidad y su distribución se les da poder. Y votaron:

El síndico a favor del señor alcalde y así otros del regimiento. Algunos discrepaban, como Juan Bautista de Verritua, que dijo que le parecía bien que se harían las fiestas solemnes, excepto la corrida de toros y demás funciones por tener la Villa propios como la de Cegama y otras.

Ganó el presentado por el alcalde y así se ordenó se hicieran los festejos.

Libro de Elecciones y Cuentas 1674...

= ANTZUOLAKO MAKILA HAUNDIEN DANTEA =

Arr.: Jose Mari Aguirre
Bilbao (1990)

Handwritten musical score for Antzuolako Trokeo dantza. The score is written on ten staves, with the first two staves labeled 'I/II' and 'III/IV'. The music is in 6/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.'. A section marked 'A' is labeled 'Allegretto'. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for Antzuolako Trokeo dantza. The score is written on ten staves, with the first two staves labeled 'I/II' and 'III/IV'. The music is in 6/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.'. A section marked 'A' is labeled 'Allegretto'. The score is written in a clear, legible hand.

= ANTZUOLAKO MAKILA TRINEN DANTZA = *Form.: Jos. Txapin Hurrena Minea (1990)*

3/II
(Fa)
SILBETEA
(Sub)

= ANTZUOLAKO 2. INTA-DANTZA =

Arm: Jose Maria Amorena Miner (1990)

Handwritten musical score for Antzuolako Trokeo dantza, page 46. The score is written for two staves, labeled 'Fl' (Flute) and 'S. Bateria (5b)' (Snare Drum). The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece is marked with '1.' and '2.' indicating first and second endings. The score concludes with a double bar line and a final key signature change to one flat (Bb).

Handwritten musical score for Antzuolako Trokeo dantza, page 47. The score continues from page 46, maintaining the same notation and key signature. It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests, with dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece is marked with '1.' and '2.' indicating first and second endings. The score concludes with a double bar line and a final key signature change to one flat (Bb).

Antzuolako Trokeo dantza

= ANTZUOLAKO ARKU-DANTZA = Arr.: Foré Mario Aizorena Mireu (1990)

Handwritten musical score for Antzuolako Trokeo dantza. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'ALLEGRETTO'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations: 'F# (F#)' and 'Silbetea (Silb)' on the left margin, and '1.' and '2.' indicating first and second endings. A circled 'A' is present at the beginning of the final system.

Antzuolako Trokeo dantza

Handwritten musical score for Antzuolako Trokeo dantza. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'ALLEGRETTO'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations: 'B' and 'A' indicating first and second endings, and 'Bi Aldiz' (Two times) indicating a repeat. The lyrics 'Bi Aldiz A-ra eta bigarrenen' are written below the staff. A circled 'A' is present at the beginning of the final system.



Nestor Basterretxea:

"Dantza munduarekin era surrealistan jarri nintzen harremanetan"

Mikel ARRIETA

Fondo beltz baten gainean, ikurrinaren irudia eta dantzari bat loredun uztai handi batekin. Gisa honetako kartel baten bidez iragarri zuen Nestor Basterretxeak maiatzaren 28an Oñatin egin zen Dantzari Eguna. "Kartel bat eskatzen didaten bakoitzean amerikarren funtsezko ideia bat oso kontutan izaten dut beti: kartel bat begian jasotzen duzun kolpe bat da. Kartel bat ez da koadro bat, kartelak batez ere erakargarria izan behar du".

Erakargarritasunaren ideia horretan oinarrituta, eskultore hondarribitarrak ez du inolako arazorik beltza bezalako koloreetatik abiatzeko. "Oso gustokoa dut fondo beltzetik abiatzea. Onartu behar dut erakargarritasuna errazten duela". Fondo beltzaren gainean marraztu duen ikurrinaren egiturari buruz honela mintzo da: "Oso gustokoa dudanez, ikurrinaren ideia bururatu zitzaidan, baina ez berez den bezala marraztuta,

antzeko estruktura baten bidez baik. Ez litzateke batere orijinala izango ikurrina bera egin izan banu".

Kartela osatzeko dantzari baten argazkia jarri du Basterretxeak ikurrinaren erdian. "Dantzariak duen loradun uztai handia oso polita iruditu zitzaidan. Euskal Herrira etorri arte ez nuen sekulan horrelakorik ikusi".

Euskal Dantzarien Biltzarraren (EDB) 25. urteurrena ospatzeko atera duen logotipoa ere Basterretxeak egin du. Hankak gurutzatuta sueltoan diharduen dantzari baten irudi "primarioa" hautatu du Basterretxeak: "Hasi-eratik pentsatu nuen zerbait primarioa egin behar nuela. Primarioa baina era berean moderno, moderno primarioa bait da, jaiotzen diren mugimendu kultural berrieekin bat egiten bait du. Aldi berean zaharra eta berria izango zen irudia sortzea oso polita iruditu zitzaidan".



DANTZA MUNDUAREKIN HARREMANETAN.

Nestor Basterretxea hemezortzi urtekin jarri zen harremanetan estraineko aldiz dantza munduarekin: "lehen harremanak era surrealista hasi ziren". Ameriketara egindako bidai batek, "erabat dramatikoa", markatzen du harreman hori. Basterretxea Ameriketara eraman behar zuen itsasontzia Dakarreko badian sei hilabetez atxilotuta egon zen. "Itsasontzian Luis Esnaola koreografo famatua zegoen. Marrazkiak egiten nituela jakin ondoren urratsak marrazteko eskatu zidan. 600 marrazki inguru egin nituen". Marrazki horien arrastoa aspaldi galdu zuen hondarribitarrak.

Era horretan jarri zen harremanetan Basterretxea dantza munduarekin. "Hortik abiatuta dantzatzeko erakutsi zidan. Sei hilabetetan izugarri ikasi nuen.

Oso esperientzia polita eta interesgarria izan zen".

Dakarreko egonaldia amaituta Basterretxea Argentinara joan zen. Bertara heldu eta Euskal Etxean aurkeztu zen. "Ez zituzten Euskal Herriko dantzak ezagutzen. Satur Salegi izeneko donostiar batek eta nik erakutsi genien dantzan". Era horretan sortu zen Saski-Naski taldea, "nik Xuletinooa, Aurreskua... dantzatzeko nituen dekoratua prestatzeaz gain".

Saski-Naski taldearekin Basterretxeak Argentina, Uruguay... ezagutu zituen. Euskal Herrira itzultzearekin batera Basterretxea eta euskal dantzaren arteko erlazioa ez da bertan behera geratzen. Juan Inazio Iztuetaren ohoretan Donostian dagoen eskultura Basterretxeak berak egina da.

Argitalpenak

EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRAREN 25. URTEMUGA



Produce: Soka Film
Precio: 1850 ptas.

CONTENIDO:

El video cuenta en 40 minutos la historia de Euskal Dantzarien Biltzarra, del porqué de su fundación, de sus ilusiones en aquel momento y de sus realidades actuales a través de las personas que lo fundaron y que actualmente lo rigen. Entrevistas e imágenes espectaculares de los mejores momentos de la danza actual (Txapelketas, Dantzari Eguna, ensayos, actuaciones, etc) se funden en un producto de calidad y bien realizado.

Se puede adquirir en Soka Film, c/ Fueros 25, 3º. 01005 Vitoria-Gasteiz, o bien llamando al teléfono 945. 283757

HERRIKO DANTZAK (Compact-disc)

CONTENIDO:

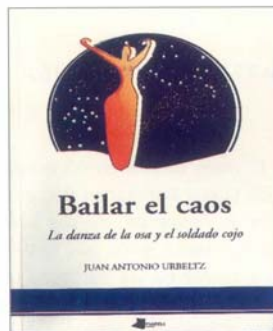
Recoge en sólo compact una interesante relación de temas musicales de Dantza editados hasta ahora en otros anteriores (Xiberoko Dantza Jauziak, Hi ere Dantzari de Oskorri y Lizarrako Dantzak). Su función es la de servir de soporte a los grupos para los ensayos o actuaciones ya que su calidad es notoria.

Azkaindarrak, Lapurtar Mo-txak, Ostalertsak, Hegi, Mutxikoak, Bralea, Valsa, Jauziak, Fandango, Arin arin, Axuri, Lantzeko Ihauteriak y Larrain Dantza son los temas elegidos.



Produce: Euskal Dantzarien Biltzarra
(Iparralde)
ELKAR

BAILAR EL CAOS. La danza de la osa y el soldado cojo.



Autor: Juan Antonio Urbeltz
Colección: Ensayo y Testimonio/
Saio eta testigantza.
Edita: Pamiela
D.L.: Na-1327/94
I.S.B.N.: 84-7681-177-2

CONTENIDO:

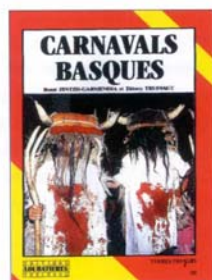
Incansable este Juan Antonio que tras su último libro "Música militar en el País Vasco. El Problema del zortziko" (Pamiela 1989) y los espectáculos Iradakarra, Zortziko, Muriska y Alakiketan nos vuelve a asombrar con este denso volumen, de más de 500 páginas llenas de su sabiduría. Es difícil, por no decir imposible, resumir en cuatro líneas tanta información, tanta simbología, tanta interpretación de los rituales sin que dejemos, por un tiempo, reposar lo leído y volver a releer, no ya con la avidez de la novedad sino, con el espíritu abierto y tranquilo del que busca en el conocimiento el placer de la vida. En fin, un libro para iniciados pero que permite ciertas intrusiones al neófito o recién llegado para ir abriendo sendas.

CARNAVALS BASQUES (Francés)

CONTENIDO:

Aunque un poco tarde, llega hasta nuestras manos un ejemplar de este libro escrito allá por el año 1988. En él se realiza un viaje descriptivo por los Carnavales tradicionales de todo el País Vasco. Provincia a provincia cita sus representaciones más importantes haciendo especial atención en la enumeración y descripción de los diferentes personajes que los componen.

El librito consta de 32 páginas con varias fotografías a todo color y un pequeño mapa con las poblaciones citadas.



Autores: Beñat Zintxo-Garmendia y Thierry Truffaut
Colección: Terres du Sud
Edita: Editions Loubatières-Toulouse
Año: 1988
I.S.B.N.: 2-86266-085-X

Xirula Mirula

La novedosa fórmula de representar el mundo tradicional infantil en escena



Texto: Emilio XABIER DUEÑAS

Son escasas las ocasiones que en esta publicación aparecen artículos o reportajes sobre espectáculos folklóricos. Sin embargo, no por ello menos importantes en el mundo de la danza. Representaciones que, quizás en cierto momento, hayan tenido que ser comentadas en unas líneas, como es el caso del ya guardado entre baúles "Alakiketan", creado por Juan A. Urbeltz y ofrecido por última vez el 29 de octubre de 1994 en Gernika.

No es el mismo caso al que nos

referimos a continuación. Era allá por el año 92 cuando se estrenaba el espectáculo de folklore infantil Xirula Mirula, dirigido y coreografiado por Claude Iruretagoiena - al mismo tiempo preparador de los adultos del grupo de danzas Oinak Arin de Beskoitze (Lapurdi)-. En esa primera ocasión, el público entusiasmado, ovacionó efusivamente la actuación en la localidad de donde es procedente el citado grupo de danza folklórica.

Posteriormente, y atendiendo a la disponibilidad económica que conlleva tal programa para ser ejecutado, se han realizado otras representaciones:

En 1993

-Donibane Lohitzune, Atharratze, Donapaleu y Senpere.

En 1994

-Baiona (Teatro), Baigorri, Beskoitze... Festival Mundial de Ankara (Turquía) y Festival Internacional de Saint Maixent (Francia).

La estética que adopta la coreografía creada por Claude es sugerente, fresca y diferente de lo convencional. Después de realizar una exhaustiva investigación, apoyado en melodías recogidas en su momento por Azkue, Donostia y otros, y la configuración de lo que para él representa el juego y la danza en el mundo de los niños, ha intentado, consiguiendo buenos resultados, ofrecer una teoría actualizada de la Cultura Tradicional.

En el espectáculo, se da un papel preponderante a una espontaneidad bien definida por cada uno de los pequeños actores.

Destacamos de la diversidad de su repertorio:

En la primera parte

- Harri, harri mandoko
- Esku Dantza
- Sarian zunuzun

- Maiatzeko Erreginak
- Pesta Berri
- Makil Dantza
- Oi Peio, oi Peio!!

En la segunda parte

- Aurtxo txiki
- Olentzero
- Xan Petrike / Apalazio
- Erregeak
- lhauteriak:
 - *Hiru xito
 - *Zagi dantza
 - *Sagar dantza
 - *Lizartzako makil dantza
 - *Buhamiek badakie/Alki Dantza
 - *Zurrume Dantza
 - *Dantza Luze
 - *Kontradantza

Una decena de músicos y un número, aproximado, de 80 niños de entre 4 y 14 años, y bien adoctrinados, realizan casi sin descanso esta obra compuesta de danzas, juegos y canciones, provenientes de nuestra vasta herencia cultural-tradicional y sin límites geográficos. Juegos de fuerza, supersticiones, fiestas del calendario con sus ritos; leyes y reglas que permanecen en esta sociedad y que los niños imitan. En todo esto se basa la trama de Xirula Mirula.

El Sr. Iruretagoiena, que conoce perfectamente todo lo que rodea a la danza; no en vano su dedicación

paralela de monitor de danza de E.D.B. y de investigador de la indumentaria tradicional le lleva el tiempo que le sobra, no descarta la posibilidad, y en ello está, de ampliar y modificar su espectáculo, ofreciéndolo tanto en el norte de Euskal Herria, como en el sur, donde espera recibir contratación para poder demostrar su obra.

El grupo Oinak Arin -Euskal Dantzari Taldea- se fundó en 1961 y desde entonces, además de realizar los Carnavales itinerantes por el pueblo de Beskoitze, durante un mes cada año, ha escalado ostensiblemente en el nivel de preparación. Influenciado positivamente por su participación en las creaciones de J.A. Urbeltz: "Irradaka", "Zortziko" y "Alakiketan".



DATOS TECNICOS OINAK ARIN Y DE CONTRATACION PARA FUTUROS ESPECTACULOS:

Director artístico y Maestro de danza:

Claude Iruretagoiena

Presidente:

Jean-Raymond Mailharrancin

Dirección:

Ezkaratzea

64240 Beskoitze/Briscous (Lapuri)

Teléfono y fax:

07 33 59 317712 (desde Hegoalde)

59 31 77 12 (desde Iparralde y Francia)



Luzaideko dantzak

Danzas de Valcarlos

Autor: Gaizka BARANDIARAN

Miguel Angel Sagaseta publicó un libro interesante, titulado "Danzas de Valcarlos". Orígenes, músicas y evoluciones, nombres propios con sus aportaciones y su actividad práctica en el mantenimiento y conservación del Folklore maravilloso de Luzaide maite ta lilluragarria (1) es el plan completo, que recoge, crítica y nos deja como legado precioso a las siguientes generaciones. El libro de Miguel Angel Sagaseta y Ariztegi, fué publicado por la "Institución Príncipe de Viana", Diputación Foral de Navarra, Pamplona 1977. Pero ya en el nº 20 de "Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra" había hecho un "Estudio de los bailes de Valcarlos", trabajo publicado por la "Institución Príncipe de Viana", Diputación de Foral de Navarra, en Pamplona 1975, pags. 119-181.

La interpretación que este estudio desea ser de las "Danzas de Valcarlos" está apoyada en este libro de Sagaseta y las citas correspondientes al mencionado libro. Es un libro y aportación digno

de todo encomio.

Para la interpretación mas justa y cabal de las Danzas de Luzaide y su contorno o región más amplia, recordamos la Tradición Oral que recogida de los labios de conocedores y mantenedores de las Danzas nos habla Sagaseta. Extractaremos algunas de las citas del libro, importantes para disertar sobre las Danzas. Dice Sagaseta en su libro: "Musikaren aldetik ere urrunago joan leike, aire bakotxa nundik datorren eta zer ikusteko daukan Eskual Herriko edo kanpoko beste doñuekin ikusiz eta abar. Horiek oro aintzina jarraitu nai dutenen eskuetan uzten ditut". Desde hace algún tiempo tenía unos diseños de "Yautziak", que ahora los he redactado con más extensión o amplitud. Por eso, voy a cumplir algo de lo que dice Sagaseta, que deja en manos del que quiera seguir su camino con el estudio de las relaciones con otras danzas, ya sean del País, ya del extranjero.

Es importante, asimismo, lo que dice en las págs. 14-15: (2) "que cada pueblo guarda esas danzas con variantes, a veces mínimas, otras

Bolantak jautzi bat dantzatzan
Argazkia: IINAKI IRIGOIEN

veces notables". También añade una cosa de gran importancia en su trabajo de recopilación: dice haber preferido siempre el testimonio o la versión viva al documento escrito. La fuente principal, por lo tanto, es la Tradición Oral viva y actual, transmitida oralmente. En esta transmisión ha preferido a Faustin Bentaberry, gran conocedor de estas danzas, y ha elegido las versiones más completas.

Para unas reflexiones que se harán al final de la descripción de los períodos de Jauzis conviene advertir también esta nota del autor: "aprovecho la ocasión para hacer notar cómo, al mantener constantemente el compás de 2/2, resultan algunos compases irregulares, que yo los resuelvo impropriamente metiendo compás 1/2. Esta irregularidad podrá resolverse escribiendo todos los Jauzis en 2/4 a doble velocidad. Pero tampoco creo que es esa la solución ideal". Dice, pues, que introduce impropriamente el compás de 1/2. Veremos a su tiempo, que si es impropio, es mejor omitirlo. También afirma la posibilidad de resolver esta dificultad escribiendo todos los Jauzis a doble velocidad en 2/4. Pero que tampoco sería la "solución ideal". Luego es posible y probable intentar otra solución.

Dice Sagaseta que el ritmo de los

Jauziak es hoy día bastante vivo. El testimonio de los mayores no coincide con esta versión actual de las danzas principales del valle. "Todos los mayores coinciden que antes se bailaba más despacio, más señorial"(3).

Esta tradición de los mayores va pareja a la del Soñu Zarrak, cuyo ritmo era lento, como atestiguaba León Amezuza al afirmar y designar "jantza illa" o "danza muerta" a las melodías de Soñu Zarrak. Por eso, el compás de 2/4 sería, sin acelerar el tiempo, la medida propia de los Jauziak. Las evoluciones se ejecutarían plena y netamente "a la perfección, como es el estilo del dantzari Luzaidetarra, cuyo mayor esfuerzo y satisfacción lo pone en ejecutar con la mayor perfección y entusiasmo cada movimiento".(4)

Afirma Sagaseta que el "ritmo de Antrexatak es vivo, bastante más vivo que el de Bolan-iantzak y más en los Jauzis".(5)

Según lo afirmado, los Jauziak se ejecutan con menos rapidez que los Antrexatak. Las evoluciones de Antrexatak tienen que ser por naturaleza más vivas, porque la belleza del juego de los huecos de los empeines de los pies golpeando algo más arriba que los tacones del otro pie exigen esa viveza. Sería probable afirmar que se doblaran las evolu-

ciones de Antrexatak durante los mismos compases ralentizándolos al juicio del dantzari ejecutante por razón de la belleza de la ejecución. En cuanto a Bolant-iantzak, siendo un baile de cortejo su ritmo es más reposado, señorial(6).

La correcta ejecución de Martxak, Bolant-iantzak, Antrexatak y Jauziak debe atenderse, por todo lo dicho, a un estilo propio de estas danzas públicas y sociales, que es la dignidad y señorialidad.

A este estilo digno y señorial, Iztueta llamaría "honesta, ético, estético". El Kromlek vasco de la danza va por la vía de sus leyes especiales e inspiración propia.

El cambio de más lento a más rápido de los Jauziak ha sucedido también en otras piezas de la Suite. El Minueto en la música barroca era una danza acompañada y se ejecutaba con dignidad en el compás de 3/4. Pero en el siglo XVIII el compás se hizo más rápido. Y la Corrandia y la Sarabanda eran de compás más lento que el Minueto último. Fuera de la Giga, que era de mucha viveza, estas otras eran más lentas. Cuanto más moderno el compás se hace más rápido en esas piezas.

Alguien pudiera pensar que la supervivencia de nuestras danzas ancestrales exige cierta modernización en las ejecuciones, como sería

una viveza mayor y mayor rapidez en la acción. Pero no todas las danzas podrían someterse inconfundiblemente a esa ley, puesto que a veces ese cambio no sería una variedad accidental, sino sustancial. La rapidez de las ejecuciones no puede atondrar al dantzari en su cómoda ejecución perfecta de la evolución contenida en su compás.

En cuanto a los concursos de Jauziak es evidente que no podían faltar entre nosotros, como no han faltado y no faltan las competiciones y apuestas de aizkolaris, harrija-sotzailas, palankaris, irrintzilaris, etc. Todavía es un acicate el sentimiento de "valer, valer más" y de superar a los demás en las actividades diarias de trabajos y deportes. Sagaseta recuerda como exponentes de la categoría de un dantzari experto, o mejor dicho, de un grupo de dantzaris, las tres piezas de Lapurtar Motxak, Lakartarrak y Ahuntxa. Dice así: "Pues son pocos los grupos que se pueden permitir el lujo de bailar los Lapurtar Motxak con Lakartarrak y Ahuntxa de memoria sin que nadie las marque" (7). Las piezas mencionadas son los números 20,21,22 de las páginas 45-46. Siendo homogéneos los Jauziak (Yautziak) con sus Pasos o Evoluciones, este es un caso en el que se eligen las piezas, y natural-

mente de cierta dificultad, al tratarse de una competición, y se alargan o se encogen las piezas de los Jauziak. Dentro de una norma general tradicional se da una flexibilidad de piezas dentro de la finalidad del momento. La pieza de Lapurtar Motxak podía ejecutarse con "Zeinaikin", es decir, introduciendo Lakartarrak, que empieza con "Zeina". Y podía ejecutarse sin "Zeina", es decir, sin Lakartarrak. Era, por lo tanto, ejecutable dicha pieza o no era ejecutable, según el juicio de los que intervenían en el acto. Por ser dicha pieza una de las más difíciles de ejecutarse, la preferían para los concursos. La dificultad provenía de que se debían de ejecutar sin que nadie las marcara o voceara las evoluciones en cadena. Esta anotación, algo repetida, prueba la regla variable de cada caso en el Folklore ya establecido por la costumbre. El Folklore no es una herencia o legado, que se ha de entender "ad pedem litterae". La tradición más válida es la oral, pero se debe de tener en cuenta el olvido fatal de los modernos "progres", que no se reúnen alrededor del fogón y de los "mazkelus" pendientes del llar para escuchar y transmitir los cuentos y narraciones de los antepasados. Es la hora de la progresía.

En Soñu Zarrak el dantzari solitario que era capaz de ejecutar más

piezas de esas Melodías Viejas, valía más, y era superior a los demás. En Jauziak es el grupo (8) el que corona su frente con el laurel de Apolo Pitio. Pero aunque la ejecución de los Jauziak es de grupo, no impide el que un dantzari solitario pudiera ejecutar un "solo" para la demostración de su habilidad. Es probable pensar que siendo Lapurtar Motxak junto con Muxikoak, el Jauzi más común, la variedad de evoluciones o la dificultad de las elegidas fueran motivo de "más valer" del dantzari. La razón de esa variedad de evoluciones radica en el hecho de que Lapurtar Motxak junto con Muxikoak, como se acaba de decir, era más común entre los Jauziak. Como ocurre en el uso de unas palabras en el habla diaria, cuanto más se emplean en el uso diario más variedades dialectales ofrece, estas piezas más comunmente ejecutadas tendrían, como de hecho ocurre en Muxikoak con sus 14 variantes, el mismo efecto, y con las varias versiones de Lapurtar Motxak.(9)

Es frecuente la amalgama de piezas de los Jauziak, y principalmente de Segidak, como Cudas finales añadidas al arbitrio de los testigos y entendidos de las danzas. Por arreglo, o por confusión, o por interpolaciones convenientes o por copias erróneas, Jauziak es una sucesión de



Jautzi bat. Argakia: INAKI IRIGOIEN



Martxa. Argakia: EMILIO XABIER DUENAS

piezas, naturalmente homogéneas por compás, ritmo, y evoluciones amalgamadas. Pero, sin embargo, los testigos son a la vez refractarios a admitir cambios en las evoluciones, o mutilaciones o reducciones de las ya establecidas y consagradas en el Folklore del pueblo. Recuerda Sagaseta el caso de un Período, refrendado por la experiencia de un testimonio popular, que decía: "Hor batxu hiru erdizka" (ahí se hallan tres Erdizka seguidos). Pero los testigos no le admitían el arreglo más conveniente y ajustado a la pieza. "Aquello parecía salir de los cánones habituales" (10). El rechazo formal de todo lo que no se ajusta a la memoria recibida de los antepasados es prueba de la voluntad firme de mantener la costumbre tradicional de la villa. Ejemplos como Iztueta, Pastáin, Luzaide, Oñati y de otros comprometidos con la tradición son abundantes.

"Tradicionalmente se han bailado los Jauziak por sólo hombres, lo mismo que los Bolant-iantzak y jamás se hubiera permitido que una mujer los bailara en público, si bien es verdad que, no pocas de ellas lo sabían tan bien como los hombres" (11). La expresión "en público" se ha de subrayar, como significativa de un acto en la plaza pública, de algo socialmente pertinente a los hom-

bres, cuyo protagonismo es ya tradicional. Es como si fuera una ley, no de ley coercitiva, sino de tipo moral no estricto, pero sí que "se debe de cumplir", porque su lesión implicaría el rechazo y la desaprobación de la sociedad. Su cumplimiento se debe de exigir, pero se debe cumplir espontáneamente, no por coacción. Esta característica es común a la danza vasca social, encuadrada en una liturgia, y confirmada por muchos testimonios que confluyen a una mentalidad general y común de nuestro folklore popular. "Bailar en público", expresión que por sí misma pudiera ser ambigua, pero en el contexto en el que habla Sagaseta es clara. Ninguna mujer en tales danzas rituales o sociales entra en el círculo de la danza tradicional como protagonista. Bailaba en público en las danzas populares multitudinarias de la plaza y de las romerías. En privado no había duda.

El protagonismo del hombre es patente en la coreografía vasca, cuando se trata de algo "ritual y sagrado". No es que no supieran danzar las mujeres, "si bien es verdad que, no pocas de ellas, lo sabían tan bien como los hombres". Una hija de Iztueta actuó en cierta ocasión esporádicamente como demostración de sus conocimientos, pero no como protagonista, en un acto social. Se

llamaba María Antonia de Iztueta Linzuain o María Ignacia de Iztueta Bengoetxea. La primera tenía 26 años de edad, y la segunda 17 años. Dice Jesús Elozegi que la dantzari sería María Ignacia, "la aludida en la carta". Y sospecha, y no le falta razón, que el "acontecimiento" fue un martes, quizá un martes de carnaval (asteartita)(12). Iztueta dice además que había permitido a su hija excepcionalmente bailar en la plaza, "pero mis ideas son no otras que vivan y revivan nuestras costumbres honestas..." (13). Iztueta refiere otro caso excepcional de una dantzari, a la que llamaban la "ponchera" de Durango, la cual ejecutó o dirigió "Andre Dantza" (Danza de Señoras). El alcalde de Deba le entregó diez escudos, porque había honrado la plaza (14). En estos dos casos, en los que se alaba la habilidad de las mujeres en la danza vasca, ninguna parece ejecutada ritualmente o que se trate de danza ritual, propia de hombres. En el primer caso se trata de Carnavales, y en el segundo de "Andre Dantza", que se ejecutó precisamente el día siguiente de San Ignacio. Parece ser o "Neskatxen Esku Dantza", puesto que la dirigió "neskatxa gazte batek". Estas son danzas, que están fuera de las rituales por el día, hora, y demás circunstancias de su ejecución (15).

"Casi se diría", prosigue Sagaseta, "que los Jauzis adquieren o conservan un carácter mágico o sagrado, aun en medio del bullicio de la fiesta". (16)

"La danza se ejecuta sólo con los pies y sin ningún alarde gimnástico. Al contrario, los pies se deben mantener un tanto recogidos, sin levantarlos con exceso, apenas unos centímetros, excepto cuando hay que saltar lo más posible, pero siempre con los pies juntos sin perder la compostura" (17). Se ve que en la variedad de las danzas vascas existen y rigen unas mismas leyes y un mismo espíritu.

Está claramente atestiguado el aspecto sagrado de este fenómeno social. Otra limitación de los Jauziak, como de toda danza vasca, es que "la Danza se ejecuta sólo con los pies" y no intervienen las manos o los brazos.

"Los Jauziak se bailan en corro, siguiendo en principio la dirección contraria a las manecillas del reloj... El dantzari mantiene siempre un Porte digno y serio, con una alegría interior controlada. Su mayor esfuerzo y satisfacción lo pone en ejecutar con la mayor perfección y entusiasmo, cada movimiento" (18).

Algunos de los que acudían a las Jornadas Internacionales de Donostia en la década de los 70, recordarán la



Zapurra (59-02-01) Propiedad. foto: IÑAKI IRIGOIEN

pregunta que nos hizo Gurit Kadman, folklorista israelita, en aquella reunión de los conferenciantes y oyentes, en general, dantzaris de los Grupos vascos. Acababa de ejecutar dentro del Palacio de la Diputación el grupo "Goizaldi" el Contrapás DO M. A Kadman llamó la atención la seriedad y espíritu interior con el que se ejecutaban los bailes vascos, y preguntó: "si es que así eran los bailes vascos, o se ejecutaban por el sentimiento patriótico". Es simplemente un espíritu tradicional común a toda la danza vasca ritual.

"El cuerpo se debe mantener recto", prosigue Sagaseta, "aunque no rígido. La cabeza alta, ligeramente inclinada hacia adelante, la mirada recogida y baja, aunque no fija" (19).

En cuanto al movimiento de los pies, "no se deben levantar con exceso", como se recordó anteriormente (20). Dato común a la coreografía vasca, en la cual las puntas de los pies se deslizan sobre el suelo, que también es una característica de los Mutil Dantzak.

Sagaseta en la transcripción de Muxikoak trae 14 comienzos iguales con Variantes. Algunas de ellas son más movidas que las otras mediante los puntillos intercalados en ocho de los Deyas Finales (21). El inciso recae en el compás 2º después de la

segunda nota SOL (negra). Después de descender un salto de octava, la Deya Transitoria, típica en Mutil Dantzak y Jautziak, así llamada porque termina infinidad de Períodos internos de las piezas, aunque también acaba las Deyas Finales de las piezas. En estas frases finales de las piezas, y por consiguiente, en el último Período, reaparece frecuentemente la Deya Solemne en SOL M. Sobre el lomo del pentagrama. Escudero la llama "abierta" (22). Hace ya tiempo añadimos al tratar de esta Deya (caso típico es la "Asierako Soñua, Aurkez Aurke" de Gizon Dantza), "abierta al infinito".

A lo largo de esta exposición volveremos a este caso extraño e inadecuado, se puede afirmar ya desde estas Deyas de Muxikoak, que finalizan en tiempo débil, cuando debieran de acabar en tiempo fuerte, en la primera nota después de las barras. Es muy probable que el compás "cero", como anacrusa, la frase abarcaría seis compases y acabaría en la nota DO (negra) después de la barra del compás en tiempo fuerte.

La importancia de este acento grave en el tiempo grave es un rasgo dominante de las danzas populares y merece atención especial y un estudio consciente, como se puede concluir de la obra de Hugo Riemann "Fraseo Musical" (23).

Se trata en esa obra mencionada de una lectura musical, espontánea y natural, como si se tratara de un discurso de Demóstenes o de un Salmo. Pero es muy conveniente que esa lectura se haga conscientemente conforme a unas reglas, que se cumplieran en general inconscientemente, pero ahora se trataría de establecerlas más concretamente.

Examinemos primeramente varias afirmaciones de Riemann. Una de ellas es la siguiente: "Debemos insistir de nuevo en la función subdivisora del tiempo grave para marcar el inciso" (24). Determinar el inciso en un compás, al que sigue generalmente la anacrusa, del todo punto conveniente y aun necesaria, en las danzas populares depende del tiempo grave del compás.

Pero el tiempo grave del compás, prosigue Riemann, depende del compás mismo: "Pero la verdadera base de esta subdivisión la constituye en todo momento el contenido rítmico, es decir, el compás" (25). Se ha tocado, pues, el punto fundamental para la subdivisión normal y natural, y se puede añadir, aun racional, que es el compás. La notación se reparte en compases, y las líneas divisorias establecen la distinción de tiempos graves y débiles. Pero las líneas divisorias, dice Riemann: "La línea divisoria está generalmente (o

debe estar) delante de un valor cuya importancia rítmica destaca entre la de los otros valores del mismo compás" (26). Es la línea divisoria del compás la que me guiará a distinguir los valores de las notas del compás. Destaca el valor y peso de la nota. Y finalmente: "El peso del compás es el único medio subdivisor cuando ni las notas largas ni las pausas ni los saltos de melodía ni los cambios de dirección de las notas, ni las repeticiones de una misma nota dan la sensación de final" (27). Tenemos, pues, una regla indefectible, según la cual se ha de determinar el peso del compás; el peso del compás recae en su tiempo grave; el tiempo grave destaca el valor principal del compás, cuya barra divisoria nos señala ese acento y apoyo y peso principal del mismo compás. En el caso que nos ocupa, el compás de 2/2 no determina ni apunta al peso ni valor principales.

Esta afirmación no podría compaginarse con la "preparación" del pie derecho o izquierdo como "arsis" para ejecutar la "tesis" en el tiempo fuerte del siguiente compás. Pero se debe de recordar que al bailar "Andreen Deyeko Soñua" no se baila la primera vez, sino que anuncia la pieza de la que se trata, y es en el compás 8º, último tiempo débil de la 1º vez de la pieza, que es la corres-



Erramuntxo Orkestra. (59-02-01). Prop. Fot: IÑAKI IRIGOIEN

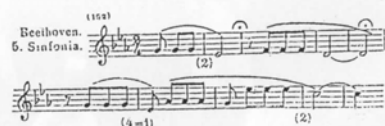


Martxa plazan sartzen (59-02-01) Prop. Fot: IÑAKI IRIGOIEN

pondiente anacrusa del primer Período de la pieza, en la cual comienza la acción. Con todo, esta explicación no es suficiente para esta "excepción" de comienzo, o que comienza en la anacrusa, y no en el tiempo fuerte primero del Período. Es probable que este comienzo es una equivocación introducida sin caer en la cuenta de la verdadera interpretación de estas piezas. Explica, sin embargo, que el pie elevado y bajándolo despacio se apoya en el suelo en la primera nota DO (negra con puntillo) del primer compás del Período A) del Contrapás mencionado.

Tomemos la 5ª Sinfonía de Beethoven. Su comienzo de los ocho compases de la Llamada del Destino, que toca a la puerta con insistencia y agobio, se inicia en el primer tiempo del compás. Pero las tres primeras corcheas se pueden considerar como un "tresillo" del segundo tiempo, que se inclina "stringendo" hacia la nota MI (blanca) del segundo compás detrás de la barra. La nota MI (blanca) del segundo compás se alarga todavía el tiempo robado a la anacrusa. El segundo aldabonazo del destino hay que entenderlo del mismo modo y quizá "stringendo" el tempo de las tres notas, entendidas como "tresillo", de modo que caiga con mayor amenaza, y esta amenaza se alarga además durante dos notas RE, RE

(blancas). El tercer aldabonazo es triple y se debe marcar los tresillos hipotéticos, de modo que las notas de detrás de las barras MI (corchea), SOL (corchea), DO, DO (blanca, negra) se enfaticen con connotación clara. En esta tercera amenaza del destino, indicada por la cadencia triste de los bemoles, está patente la agógica de los cuatro compases cada vez más urgentes, hasta que explota en los 7º y 8º compases. Estos compases deben ser bien rematados, lo que viene también indicado por el salto de sexta del compás 7º. Parece definitiva la expresión del destino de la Moira. Este comienzo puede interpretarse cada dos compases que entran en los primeros cuatro compases, como dos expresiones oratorias, mientras los cuatro últimos compases, alargado por la nota DO (negra) del 9º compás, son la perorata final de la amenaza.



El "Wälzer", Vals, que significa "dar vueltas", nacido del Ländler popular alemán, acentúa la blanca que viene detrás de la barra al tender la "negra" del tercer tiempo débil hacia ella. Esa nota "negra" tiende a

disminuir algo su propio tiempo para alargar un poco más el tiempo grave de la "blanca". Esa sería una característica del Vals noble, al suavizar y pulir la aspereza original o espontánea del Ländler. La Mazurka, danza nacional polaca, acentúa fuertemente el tiempo grave, que recae en la primera nota "corchea con puntillo" para deslizarse algo más rápidamente en la "semicorchea" siguiente. La tercera nota "negra" del tercer tiempo débil del 3/4 pierde algo de su propio tiempo para producir ese efecto. La Polonesa o Polaca, asimismo, marca con acento grave la primera "corchea" del tiempo fuerte del 3/4, que viene detrás de la barra para deslizarse algo más rápido en

las dos "semicorcheas" siguientes (28). El ritmo bien marcado de esta danza popular, llamada Masolka en el Tirol, y que entra en este País en correlación mutua con el Ländler o también Dreher, viene dado por el acento grave de la primera corchea. "El Bolero" posee el mismo ritmo. La Mazurka y el Dreher (Ländler) en su paralelismo mutuo han dado en el Tirol las dos formas: Mazurka y Dreher (Drahra) (29).



Bolantak dantzak. Argazkia: EMILIO XABIER DUEÑAS

MUXIKOAK: Períodos, compases, incisos, anacrusas, evoluciones

Examinando principalmente este Jauzia, aunque sin limitarnos exclusivamente a él, una observación somera detecta la existencia de Deyas como finales de los Períodos. Se puede designar a unas como Deyas transitorias y secundarias. Estas no resuelven taxativamente la pieza en su conjunto, como las Deyas Solemnes. Son finales de Período o frases, que llamaríamos transitorios. En este Jauzi son numerosos los finales transitorios. Las Deyas solemnes y Abiertas se detectan en los Períodos L) y R) de la pieza y otra finalísima en el Período T) de las Segidak.

Otros compases finales se pueden considerar simplemente como tales, es decir, finales de los Períodos o frases sin mayor significación. Como concepto más amplio se diría que son "incisos" finales de las frases, pero no insinúan resolución final, sino que son intermediarias de otras frases o Períodos.

Período A): los tres compases de que consta se pueden considerar como Deyas transitorias y secundarias. Antes de la primera nota SOL (corchea) del primer compás parece conveniente colocar la nota SOL (corchea), como anacrusa, que sería

la última nota de ese compás "cero". Es conveniente introducir la anacrusa por tratarse de danza, aunque los incisos y anacrusas son generalmente necesarios para la lectura correcta de una composición, al menos, clásica. Otro punto de observación, también necesario, radica en la medida de este Jauzi, y en general, quizá de todos ellos. La medida que aparece en 2/2 sería más natural y lógico en 2/4. Riemann aporta como ejemplo de este error el Andante de la Sonata en SOL M. de Mozart (K. 283): el error consiste en elegir el compás 2/2 en lugar del 2/4, que corregiría las líneas divisorias de las barras. Otro caso patente de que las líneas divisorias están mal colocados se halla en el Opus 27 I de Beethoven (30). La nota más larga recae en el tiempo débil. (Compárense pág. 78 (105), (105a), (105b)). En esta última interpretación están correctas las líneas divisorias, conforme a la cadencia natural de la frase y la correlación de tiempo débil-fuerte. No sitúan, dice Riemann, la línea divisoria delante del tiempo grave (31). Si esto ocurriera en la danza coreográfica, parecería un error más destacado. Y, por cierto, este error es frecuente en los Jauziak, como lo vamos a ver.

A) N°19 MUXIKOAK

Aintzina erdizka

dobla erdizka eta hiru

erdizka -dobla eta hiru

erdizka erdizka lauetan

zote dobla erdizka

ezker erdizka

lau urrats

erdizka pika erdizka

pika eta ezker pika eta

erdizka erdizka dobla

erdizka eta hiru erdizka lauetan

zote

erdizka dobla erdizka

erdizka dobla

erdizka

erdizka lauetan

zote

dobla

erdizka

erdizka lauetan

zote eta hiru

erdizka

dobla

erdizka

erdizka

lauetan

zote

berriz

zote eta hiru

erdizka

dobla eta hiru

erdizka

zote

erdizka lauetan

erdizka

zote

erdizka

dobla

eskuin

ezker

erdizka

ezker

antrexatak eta fini.

Período A), 1ª Vez, 3 compases, distribuidos 1, Evolución Aintzina.

Período A), 2ª Vez, 3 compases, distribuidos 1, Evolución Aintzina.

Período B), 1ª Vez, 7 compases, distribuidos 2,2,3, Evoluciones Erdizka, Dobla, Erdizka eta Hiru.

Período B), 2ª Vez, 7 compases, distribuidos 2,2,3, Evoluciones Erdizka, Dobla, Erdizka eta Hiru.

Período C), 1ª Vez, 7 compases, distribuidos 2,3,2, Evoluciones Erdizka, Dobla eta Hiru, Erdizka.

Período C), 2ª Vez, 7 compases, distribuidos 2,3,2, Evoluciones Erdizka, Dobla eta Hiru, Erdizka.

Período D), 1ª Vez, 4 compases, distribuidos 4, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período D), 2ª Vez, 4 compases, distribuidos 4, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período E), 1ª Vez, 4 compases distribuidos 2,2, Evoluciones Zote, Erdizka.

Período E), 2ª Vez, 4 compases distribuidos 2,2, Evoluciones Dobla, Erdizka.

Período F), Unica Vez, 3 compases, distribuidos 1,2, Evoluciones Ezker, Erdizka.

Período G), 1ª Vez, 5 compases, distribuidos 2 y 1/2, 2 y 1/2, Evoluciones Lau urrats, Lau urrats.

Período G), 2ª Vez, 5 compases, distribuidos 2 y 1/2, 2 y 1/2, Evoluciones Lau urrats, Lau urrats.

Período H), 1ª Vez, 7 compases, distribuidos 1 y 1/2,2, 1 y 1/2,2, Evoluciones Pika, Erdizka, Pika, Erdizka.

Período H), 2ª Vez, 7 compases, distribuidos 1 y 1/2,2, 1 y 1/2,2, Evoluciones Pika, Erdizka, Pika, Erdizka.

Período I), 1ª Vez, 6 compases, distribuidos 1 y 1/2, 1, 1 y 1/2,2, Evoluciones Pika eta Ezker, Pika eta Erdizka.

Período I), 2ª Vez, 6 compases, distribuidos 1 y 1/2, 1, 1 y 1/2,2, Evoluciones Pika eta Ezker, Pika eta Erdizka.

Período J), 1ª Vez, 7 compases, distribuidos 2,2,3, Evoluciones Erdizka, Dobla, Erdizka eta Hiru.

Período J), 2ª Vez, 7 compases, distribuidos 2,2,3, Evoluciones Erdizka, Dobla, Erdizka eta Hiru.

Período K), 1ª Vez, 4 compases, distribuidos en 4, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período K), 2ª Vez, 4 compases, distribuidos en 4, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período L), Unica Vez, 8 compases, distribuidos en 2,2,2,2, Evoluciones Zote, Erdizka, Dobla, Erdizka.

Período M), 1ª Vez, 6 compases, distribuidos en 2,2,2,2, Evoluciones Zote, Erdizka, Dobla, Erdizka.

ses, distribuidos 2,2,2, Evoluciones Erdizka, Dobla, Erdizka.

Período M), 2ª Vez, 6 compases, distribuidos 2,2,2, Evoluciones Erdizka, Dobla, Erdizka.

Período N), 1ª Vez, 4 compases, distribuidos 2,2, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período N), 2ª Vez, 4 compases, distribuidos 2,2, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período Ñ), 1ª Vez, 4 compases, distribuidos 2,2, Evoluciones Zote, Erdizka.

Período Ñ), 2ª Vez, 4 compases, distribuidos 2,2, Evoluciones Dobla, Erdizka.

Período O), Unica Vez, 8 compases, distribuidos 4,4, Evoluciones Erdizka Lauetan, Erdizka Lauetan.

Período P), 1ª Vez, 9 compases, distribuidos en 3,2,2,2, Evoluciones Zote eta Hiru, Erdizka, Dobla, Erdizka.

Período P), 2ª Vez, 9 compases, distribuidos en 3,2,2,2, Evoluciones Zote eta Hiru, Erdizka, Dobla, Erdizka.

Período Q), 1ª Vez, 4 compases, distribuidos 4, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período Q), 2ª Vez, 4 compases, distribuidos 4, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período R), Unica Vez, 14 compases, distribuidos en

1,1,3,2,3,4, Evoluciones Zote, Berriz, Zote eta Hiru, Erdizka, Dobla eta Hiru, Erdizka, Zote.

Período S), 1ª Vez, 4 compases, distribuidos 4, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período S), 2ª Vez, 4 compases, distribuidos 4, Evoluciones Erdizka Lauetan.

Período T), 1ª Vez, 10 compases, distribuidos 2,2,2,1,1,2, Evoluciones Zote, Erdizka, Dobla, Eskuin, Ezker, Erdizka.

Período T), 2ª Vez, 10 compases, distribuidos 2,2,2,1,1,2, Evoluciones Zote, Erdizka, Dobla, Eskuin, Ezker, Antrexatak eta fini.

El Período A) sin la anacrusa, que se ha mencionado, finaliza en tiempo débil nota DO (negra). Se corrige el error sustituyendo el compás 2/2 por 2/4. En el compás de 2/4, medida más probable que la de 2/2 en Jauziak, serían 6 compases de este Período. La nota final DO (negra) recaería en el tiempo fuerte, como debiera ser, y no en el tiempo débil. En tiempo débil recaería la anacrusa, que es la anacrusa de la Deya. En este compás de 2/4 el inciso y la anacrusa recaerían en las dos últimas notas DO,RE (corcheas), las cuales siguiendo el criterio de algunos compositores, estarían sin la barra común de enlace de las cuatro

corcheas. Con todo, no se ve una partición clara, porque todo el Período, como se dijo, es un recuerdo de las deyas transitorias siguientes de la pieza.

Un ejemplo claro de que es "impropio" e incorrecto este compás 1/2 epagónico o añadido lo encontramos en lantza Luzea nº 81 (32). Es Deya típica vasca. La corrección está a la vista: se coloca una nota RE (corchea), que haga de anacrusa en el compás "cero". La medida se corrige en 2/4, y se tienen los cuatro compases reglamentarios o comunes de la Deya Solemne, la cual termina en la nota SOL (negra) y "silencio de negra". Sobran, pues, el puntillo de la nota SOL (negra con puntillo), la corchea SOL y el compás añadido 1/2 con la nota SOL (blanca). Esto ocurre en el Período B) (33). El mismo fenómeno incorrecto se repite en el Período D) (34). Es Deya Solemne. Ejemplo claro y correcto de que debe de ser así, encontramos en el nº 82 (35). Primer Período de 12 compases, cuyos dos últimos compases son Deya Solemne. La misma corrección hecha anteriormente en las dos Deyas de lantza Luzea vale también en este Período. En la correcta lectura de esta Deya Solemne y de las antes mencionadas, la última nota SOL (negra) siempre recae en el tiempo

fuerte, como debe ser.

Período B), tiene su anacrusa en el "silencio de negra" del Período precedente A). Advuértase que si el "silencio" de una composición musical y de canto es tiempo mudo, no lo es siempre en la coreografía. En la danza no hay tiempo mudo en la acción, sino que el dantzari continúa su acción durante el "silencio". Concretando más este aspecto de la danza popular, el "silencio de negra" haciéndolo "silencio de corchea", sería una interpretación adecuada, como también añadiendo las notas RE, MI (semicorcheas), como anacrusa y compás "cero" del siguiente Período.

En los cuatro compases primeros de la primera frase se mueve la melodía exigiendo la resolución mediante las notas FA, RE (corcheas), en las que se mueve la frase. Los tres siguientes compases 5º, 6º y 7º son la respuesta resolutoria, en todo iguales al Período A). Esta frase de tres compases confirma la Deya transitoria del Período A). Hágase igual consideración respecto al cambio de compás en 2/4 y multiplicación (doble) de compases de la frase final y en tiempo grave. La forma natural y base del motivo fundamental exige la norma leve-grave. Quizá el baletista se eleva en las partes fuertes de los compases, pero se

trata entonces de una coreografía estilizada e ideada conforme a las reglas del arte, mientras en la coreografía popular no ocurre ese estudio "consciente" de la acción del dantzari, sino que es espontáneo y natural.

En el Período C) los cinco primeros compases, apoyados en las notas RE, SI (negras) tres veces consecutivas, requieren su resolución. Esta comienza en el 5º compás, cuyo inciso es el "silencio de negra", como anacrusa de los dos últimos compases, en los cuales se resuelve la Deya transitoria. Aplíquese una nota MI (corchea) al "silencio de negra" del último compás del Período B), reduciéndola a "silencio de corchea", mídase luego en 2/4 todo el Período C); en el 5º compás conviértase el "silencio de negra" en "silencio de corchea" y añádase la nota SOL (corchea), como anacrusa de la Deya que empieza, y las notas graves se acentúan en las partes fuertes de los compases. La Deya transitoria terminará en tiempo fuerte, como es su forma natural. Esta interpretación, que parece ser la válida, no será necesario repetirla más en Muxikoak.

En el Período D), en el 2º compás el inciso del "silencio de negra" comienza la Deya transitoria de este Período. Como todos los Períodos de la pieza Muxikoak, tam-

bién el Período D) acaba en sus frases en tiempo débil, lo que parece inadecuado. Nótese el inciso y anacrusa que está clara en la 2ª Vez del Período D), notas RE, MI (corcheas). Si se cambia la medida a 2/4 dicha anacrusa recae perfectamente en el tiempo débil del compás, como debiera ser según la norma de interpretación fundamental. Adviértase que dicha anacrusa anuncia y enlaza con el motivo del siguiente Período E).

El Período E) recuerda en sus dos primeros compases a los tres del Período C). En el 2º compás se halla el inciso en su "silencio de negra", comienzo de la Deya transitoria, ya varias veces repetida. También este Período E) resalta en el último compás, notas RE, MI (corcheas), anacrusa que enlaza con el primer compás del Período siguiente F).

La introducción de la anacrusa, como comienzo de la frase, hace variar el relieve de la melodía, y es necesario hallar la más apta partición de los compases y pies métricos adyacentes.

Si se toma un Ländler popular alemán, el ritmo entendido por compases, como lo hace Westermann (36) el pie métrico sería un pie moloso con tres pulsaciones largas. Así ciertamente parece el ritmo más áspero --derber-- Pero la inter-

pretación que introduce la anacrusa en el compás precedente en el tiempo débil tercero del 3/4, lo convierte en más gracioso y mejor ajustado, convirtiendo el pie métrico en "Yámbico", y apoyando la primera nota después de la barra. En el Vals, si se conciben los compases enteros sería así: larga, breve (troqueo), como en Westermann, pero si se concibe con anacrusa en el tercer tiempo débil del 3/4, nos da breve, larga, breve, larga ... También pie métrico -yámbico-. La "blanca" del primer tiempo del 3/4 en el Vals convierte en ritmo mecedor y más pulido que el Ländler. En la Mazurka el primer tiempo del 3/4 está muy marcado su acento, lo cual se realiza más ajustadamente hacia el primer tiempo de detrás de la barra siguiente. Eso quiere decir que la "negra" del tercer tiempo hace de anacrusa, que debe deslizarse perdiendo algo de su propio tiempo.

La Gavota es, sin duda, una partición de la frase clara y natural. El segundo tiempo del 2/4 gravita sobre la "blanca" del primer tiempo, dividiéndolo no por compases enteros, sino aplicando uno de los cuatro tiempos como anacrusa, comenzando y acabando en medios compases.

Período F), en el 2º compás, notas FA, MI (corcheas) se encuentra el inciso y la anacrusa de la deya

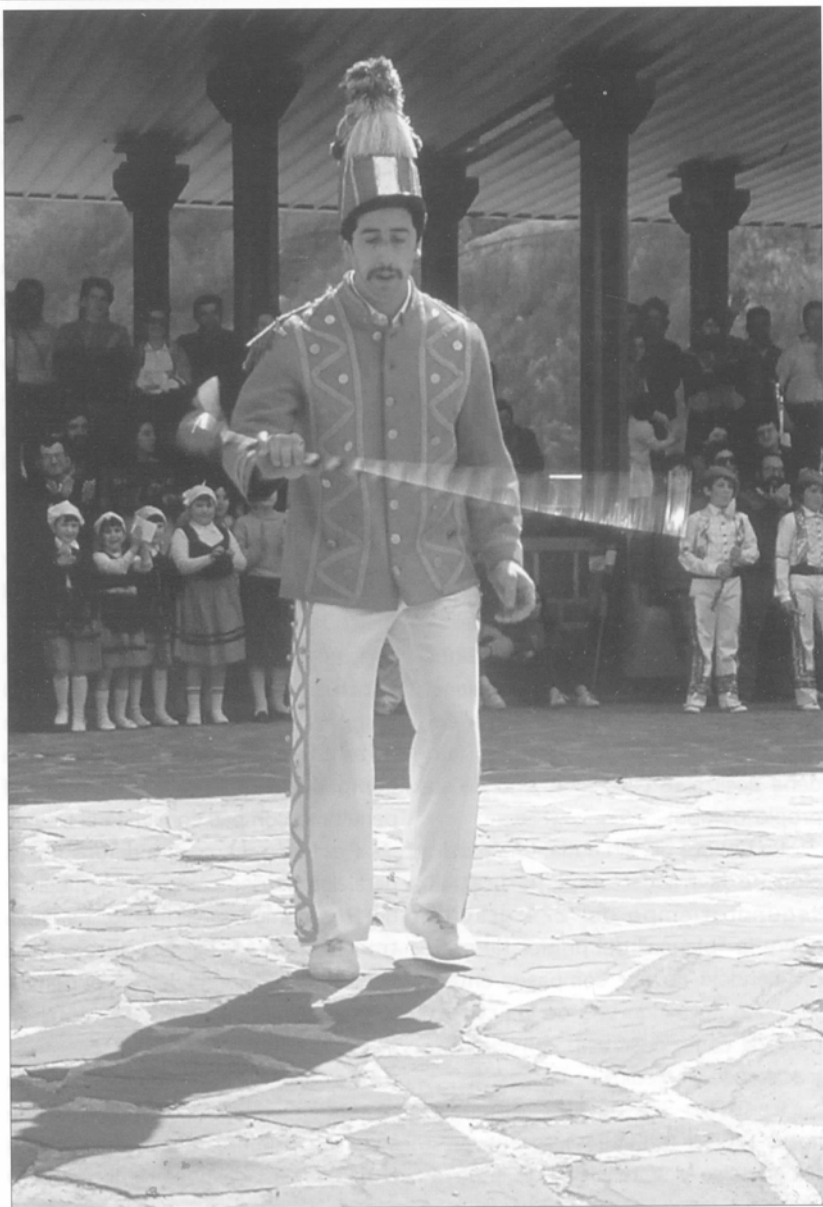
transitoria. En el caso del cambio de compás a 2/4 recaería en el tiempo débil del compás hipotético 4º.

Período G), se compone de dos compases y medio cada frase. El inciso del Período, en cuanto a análisis musical, recaería en el 4º compás, nota FA, MI (corcheas). La segunda parte comenzaría como la primera con la nota DO (negra), como apódosis. La Evolución de Lau Urrats indicaría el mismo inciso melódico, pero la Deya transitoria comenzaría en las notas FA, MI (corcheas) del mismo 4º compás.

Período H), consta de dos frases paralelas de tres compases y medio como prótasis y apódosis. El inciso recaería en el penúltimo compás, notas FA, MI (corcheas), como anacrusa. Pero según el cambio del compás al 2/4, ésta recaería en la nota SOL (negra) del penúltimo compás. En el segundo tiempo del penúltimo compás comienza el Deya.

Período I), consta de dos frases paralelas de dos compases y medio y de tres compases y medio. La Deya transitoria idéntica a la anterior del Período H) con el inciso en el penúltimo compás, notas FA, MI (corcheas).

Período J), contiene dos frases de tres y medio compases cada una de ellas. La primera hasta el inciso en el 4º compás, después de la nota DO



Makilaria. Argazkia: EMILIO XABIER DUEÑAS

(negra) y la segunda que comienza en la segunda nota SOL (negra) del mismo compás 4º para acabar con la Deya. Esta comenzaría con el inciso en el penúltimo compás, antes de la nota SOL (negra).

Período K), contiene dos frases de dos compases cada una. La primera lleva el inciso en el segundo compás, segundo tiempo, después de la nota MI (negra). Es el inciso del comienzo de la Deya transitoria en la 1ª Vez de la Deya (último compás). En esta 1ª Vez de la Deya (último compás) se destaca la anacrusa en las notas SI, LA (corcheas) de la repetición del Período. Es la anacrusa, tal como se insinuaba en las páginas anteriores, que corresponde al último compás del Período J) precedente, que ocuparían el "silencio de negra". En compás o medida de 2/4 quedaría la anacrusa en el tiempo débil del compás, así como la nota DO (negra), final de la Deya transitoria, recaería en el tiempo fuerte.

Período L), es un Zortziko no repetido y renueva los compases 1º, 2º y 5º del precedente. Es un Zortziko de cuatro compases cada frase. Obsérvese que el Zortziko procede de dos en dos compases, como prótasis y apódosis, en motivos contrapuestos, acotados por los "silencios de negra", que son los

incisos del Período. Ya en el 5º compás la primera nota RE (corchea) insinúa el 7º compás, en el cual el FA "sostenido" (corchea) prepara la tonalidad del SOL M. de la Deya Solemne, única hasta ahora en la pieza. Hacia la mitad de Muxikoak, esta Deya probablemente terminaba la pieza entera de Muxikoak. Esta Deya Solemne sería la respuesta final a todas las Deyas transitorias y secundarias del Período. Como veremos la figura de los restantes Períodos de la pieza será distinta.

Parece conveniente, y quizá necesario, recordar la opinión de Sagaseta, quien al tratar de la Segida nº49 (37), y de su música nº 49 (38), dice así: "Afirmino también que con esta final solía acabar Lanyaburu los Muxikoak. También dijo que a menudo unía varias finales. De hecho, tal como me cantó este final, no parece que se trata de concluir un baile". El testigo se llama Arrangoitz. Y según este testigo, llamado Jean Otheguy, Landaburu (39) acababa Muxikoak con la pieza nº 49. Al añadir que a menudo acababa uniando varios finales Segidak o Buztanak = Codas, se puede entender que a esta pieza de Muxikoak añadía varias Segidak. Pero Sagaseta apunta con razón, que "esta final (nº49), no parece que se trate de concluir un baile" (40). Ciertamente no parece

concluir, y probablemente no concluye de hecho, porque no hay Deya Solemne, como en otras bastantes Segidak o Cudas o Buztanak finales. La Segida nº 49 se mueve dentro de una octava de SOL a SOL y así como asciende una octava, luego desciende en el último Período toda ella, que más parece final de canto infantil en la sucesión de notas conjuntas, ceñidas al pentagrama. Como veremos al tratar de Jauzi- Buztanak o "Cudas de Jautziak", llamadas Segidak, la Deya Solemne y Abierta es el broche que cierra la danza. Es lo más probable que este Período L) fuera el último de Muxikoak.

Se observa fácilmente la fase ascensional "crescendo" y el descenso "diminuendo" de la pieza. El mismo Sagaseta, al tratar sobre "Orzaiztarrak", nº 43 (41), y su pieza nº 43 (42), afirma: "La mejor versión me parece la que trae Seminario, que es la que presento aquí. Son los Jauziak más largos con más de 260 compases de melodía distinta". Se repite la opinión de que había versiones, mejores o auténticas y peores o inauténticas. Y habla de melodías distintas. Por eso mismo, puede entablarse discusión sobre los Jauziak, sin que se menosprecie el folklore, tal cual se conserva actualmente. Y añade: "Laharrague (llama) Orzaiztarrak y

lo trae en este baile y parte en Alemanak". Hay por lo tanto, interpolaciones de melodías, cuya acumulación alcanza a veces hasta 260 compases. Y termina: "El final que trae Laharrague parece inacabado y no hay forma de marcarlo con lógica, lo cual me confirma en aceptar la versión de Seminario". Ciertamente el final es algo imperfecto. En el antepenúltimo compás, segundo tiempo, nº 43 (43), nota RE (negra) está el inciso que anuncia la Deya Solemne, pero dimidiada y fría, que concluye por la vía rápida en el último compás, notas FA, LA, DO (negras). Es incompleta esta Deya que querría ser solemne, pero es demasiado corta y truncada. Aun el salto de séptima de LA a SOL (negras) exhibe la prisa para terminar la pieza, cuando se ha permitido Deyas Solemnes en sus largos 260 compases. En la página 88 se hallan dos Deyas Solemnes completas, en la página 89 se hallan dos Deyas que insinúan ser Solemnes pero se reducen a dos compases indecisos, y otras dos, al menos, Solemnes y completas. Más aún, al final de la página 89 y siguiente 90 durante siete compases repite el tema de esa Deya y recuerda "Asierako soñua, Aurkez Aurke" de Gizon Dantza.

Volviendonos a Muxikoak, perio-

do L) se advierte una Deya transitoria en el 4º compás, que se distingue netamente de la Deya Solemne. Se advierte también en este periodo L) un salto de sexta del 2º al 3º compás. En el 3º compás emprende con decisión en la nota SOL (corchea) de la primera cuaterna para la ascensión final que terminara en SOL (corchea) la primera de la octava superior, en la que la Deya Solemne aparece la única vez, después de innumerables Deyas Transitorias. Se ha de observar que la nota LA(corchea) del penúltimo compás debiera ser MI (corchea), no LA(corchea), pues aquella correspondería a la nota RE (corchea) del mismo 7º compás. Hay mayor fluidez en la Deya Solemne, además de que la generalidad de tales Deyas posee esa nota MI (corchea). Es probable que Muxikoak terminara, tanto en la pieza como las evoluciones, en esta Deya Solemne.

Otro ejemplo lo hallamos en "Euskaldunak", nº25. Este Jauzi se compone de Antrexatak 2 y 5, números 10 y 16 (44). El nº26 Sorginak (45) está compuesto de Antrexatak números 8 y 10 (46). Ambos Jauzis son arreglos de Faustin Bentaberry y probablemente con ocasión del Congreso Internacional de Barcelona 1929. Aun la ejecución en doble fila y la elección de Antrexatak por su vistosidad son los cambios experi-

mentados por Faustin (47). Caso similar lo encontramos en el "inguruxo de Leitza", cuando acudieron a Gernika en 1930, introdujeron el tercer Belauntziko, en el que actuaban los Dantzaris de cara a la fila de las dantzaris. En este punto Bentaberry siente mayor libertad en los cambios introducidos que Iztueta, quien atestigua que es fiel a lo que ha recibido y no añade nada de lo suyo. Aunque algunos hayan dudado de la veracidad de este testimonio, el hecho real confirma la veracidad de Iztueta. De 52 melodías viejas o soñu zaharrak, 22 no llevan letra. Después que la censura omitiera o eliminara esos versos, Iztueta los podía haber repuesto con otros propios, que pudieran llenar el vacío. A los dos años se publicaban, en 1826, las Melodías Viejas, tan caras a Iztueta, pero no lo hizo (48).

Se deja también cierta libertad de elección en cuanto a Segidak. Para finalizar Muxikoak nº19, se elige el nº 47 de Segidak. Las Deyas Solemnes tendrían un modelo común vasco y breve en el nº48. En esta Segida o Coda Final comienza en el antepenúltimo compás, última nota SOL (negra), en los dos últimos compases de que consta la Deya pudieran marcar su Solemne Final. Las Segidak conservan las deyas acostumbradas, pero abreviadas.

Dice también Sagaseta: "al final de la pieza le he unido una final o Segida (suit)" (49). Se han mencionado las piezas Segidak, que Laharrague llamó certeramente "Jauzi-buztanak", literalmente "colas, codas(caudas)". Son codas finales de las piezas. Esta Segida o Jauzi Buztana, puesta por Sagaseta, es la del nº 47, página 102, y añade que Faustin pone el nº 48, página 102, y Etxeberri el nº 22 "Ahuntza", página 46 (50).

Estas afirmaciones de Sagaseta declaran explícitamente que la tradición oral ha llegado con variaciones, que no contradicen al auténtico Folklore popular, porque tales epagómenos y añadiduras se realizan conforme a la estructura misma de las piezas y evoluciones. A veces estas evoluciones y sus compases no coinciden, y estos casos son los que exigen ser dilucidados con atención y parsimonia, aunque sin cambiar radicalmente la actual versión acostumbrada. En estos casos el escalpelo ha de cortar el sobrante compás, introducido "impropiamente" en la sucesión de las evoluciones. Se entiende por razón de estas anomalías, que es posible y conveniente suscitar las disquisiciones o discusiones, que fijen el Folklore dentro de sus mismas leyes en una corrección justa y natural, pero nunca

sustancialmente reformada.

Periodo M), ostenta los primeros tresillos de la pieza. Parecen novedad y probablemente son Períodos añadidos. El inciso recae en el 4º compás nota SI (negra), y termina en Deya transitoria. Los tresillos no parecen facilitar las evoluciones, sino dificultarlas.

Período N), consta de dos frases iguales, cuyo inciso recaería en el 2º compás, nota RE (negra). La nota SOL sería la anacrusa de la frase siguiente, la cual a su vez, como se dijo más arriba, correspondería a una nota DO (negra o corchea) del último compás del período M). El tresillo de la 2ª Vez podría reducirse a dos corcheas, eliminando una de ellas, y fluiría correctamente la Evolución Erdizka. No asoma la Deya transitoria y los cuatro compases parecen continuar en el período Ñ) que cierra con la Deya transitoria

Período Ñ), el primer compás parece interpolado para la ejecución de "Zote" y "Dobla". Adviértase lo dicho sobre los tresillos, que no tienen sentido. El inciso recae en el 2º compás después de la nota SI (negra), y la nota SOL (negra) inicia la Deya transitoria. Recuérdese el cambio del compás o medida al 2/4, la Deya constaría de cuatro compases con la anacrusa y terminaría en tiempo fuerte.



lantza luze. Argazkia: EMILIO XABIER DUEÑAS

Período O), parece interpolado. Zortziko distribuido en dos frases de a cuatro. El inciso en el 4º compás "silencio de negra". Falta la Deya transitoria general, y queda suspendida la frase.

Período P), parece apuntar el punto de apoyo a la nota RE (de los

compases 2º, 5º, 7º) quinta de la fundamental RE (negra), RE (negra), RE (negra). El inciso de la frase final comienza en la nota MI (corchea) del 8º compás. No hay Deya propiamente, sino sería una simple final de frase.

Período Q), es frase de cuatro

compases. Es anticipo el 1º compás de los motivos que se repetirán en el Período R) siguiente. Es frase de transición.

Período R), continúa el motivo anterior del Período Q) tres veces. Siguen dos frases parecidas, que preparan la Final Solemne mediante la nota RE (negra) de los compases 2º, 4º, 5º, 10º. Y finalmente en el antepenúltimo compás en el inciso de la nota SI (negra) comienza en la nota SOL (negra) la Deya Solemne. En el penúltimo compás la última nota LA (corchea) podría sustituirse por la nota MI (corchea) para mayor fluidez de la frase.

Con esta Deya Solemne sería suficiente la pieza de Muxikoak sin más Cudas o aditamentos. No harían falta las dos Segidas repetidas.

Período S), esta Segida o Coda consta de cuatro compases repetidos. Dos incisos de los cuales el primero recae en el segundo compás en el "silencio de negra", y el segundo después de la nota SOL (negra) del 3º compás. La Deya comienza en la nota DO (negra) del penúltimo compás. Deya transitoria.

Período T), avanza de dos en dos compases, de pregunta, respuesta. Y en la 1ª Vez del Período el inciso se encuentra en el "silencio de negra" del compás 8º. En dicho "silencio" es probable interpolar

una nota DO (corchea), como anacrusa de la Deya, que es transitoria. Pero en la 2ª Vez en el antepenúltimo compás, delante de la nota SOL (negra) como anacrusa concluye con Deya Solemne. Acaba en tiempo débil lo cual se corrige mediante el cambio del compás a 2/4, tal como se insinuó anteriormente.

Se dijo también que las Segidak o Buztanak o Cudas son arbitrarias. Aquí no hacen falta alguna los Períodos S) y T). Con el Período R) con la Deya Solemne y abierta queda concluida suficientemente la pieza.

Las evoluciones "Antrexatak eta Fini" también insinúan la Deya Final de toda la Composición. Es probable en este caso y en otros casos parecidos deducir, que las Segidak añadidas tendrían por finalidad la terminación de toda la pieza. Segidak son "Jauzis cortos", dice Sagaseta (51), que se utilizan como "final de otros Jauzis". Segidak parece traducción o concepto de "suit", dice Sagaseta (52), pero su designación euskérica de "Yautzi-buztanak" (53) es más clarificadora. Significa "Cola, cauda, coda", y por lo tanto, se trata de "Cudas finales". Son Buztanak o Cudas arbitrariamente elegidas, como la Segida nº 57, melodía de "Marianak", y los pasos o evoluciones aplicados por Sagaseta, que pertenecen a "Marianak" (54). La Segida o

Yautzi-buztana nº58, página 105, tomado de la edición de Laharrague, cuyo título es "Zertara yiten zira". Sus pasos o evoluciones "puestos por mí" (Sagaseta) "a título orientativo" (55). Parece, por consiguiente, que lo Folklórico en la cuestión de Segidak es algo fijo e inmutable en su conjunto, pero en detalle es voluntario y arbitrario, como sucede en esta colección de Segidak. Es obvio que dichas piezas cortas y finales deben de estar acordes con la pieza a la que se suma.

Estas Segidak, si examinamos los números del libro "Danzas de Valcarlos" de Sagaseta, páginas 102 a 108, aportan un dato peculiar e importante, que nos conduce a entender con más claridad que se trata de Cudas Finales y que, en general, contienen la Deya solemne y abierta. Si observamos la serie apuntada anteriormente de las páginas 102 a 108, veremos que terminan en Deya Solemne y Abierta. Así los números 47, 48, 50, 57, 58, 59, 60 y 66. Son ocho Yautzi-buztanak de 24 mencionados por Sagaseta (56), que finalizan en Deya Solemne, abreviada o entera. Otros Yautzi-buztanak ostentan Deyas transitorias.

El conspectus de estas Segidak es el siguiente, algún tanto pormenorizada: La Segida nº 47 tiene su inciso en el antepenúltimo compás,

nota SOL (negra) y la Deya es Solemne.

El nº 48 ostenta una Deya transitoria en el Período 2º, 7º y 8º compases. La Deya Solemne empieza en el inicio del antepenúltimo compás, nota SOL (negra), y se resuelve en los dos compases últimos de toda la pieza. En la medida de 2/4 abarcaría cuatro compases.

El nº 49, los primeros cuatro compases del Período primero reposan en las últimas notas RE, RE (negras) de cada compás. El primer medio compás es ritmo yámbico, y el segundo pie espondeo. La relación de prosodia musical con la Evolución Erdizka quizá no sea la más apta, puesto que ordinariamente dicha evolución fluye por corcheas simples.

Son ocho o nueve las veces que en ese Zortziko se cuelga la melodía de su quinta. Los siguientes cuatro compases del segundo Período, repetidos también, para guardar una perfecta simetría es un descenso de una octava completa de SOL a SOL con el inciso en el 2º compás, último tiempo, nota RE (blanca) para terminar en la tónica de la composición.

Los dos últimos Períodos de esta Segida son repetición idéntica de los dos precedentes del segundo Período. Los segundo y cuarto Períodos son el ejemplo paradigma más evidente de



Bulantak (59-02-01) Prop. Fot. IÑAKI IRIGOIEN

frases de notas conjuntas.

El jauzi "Ahuntxa" nº 22 y el nº 48, acaban en Deya Solemne. Parece ser que Segidak como finales de Jauziak, servirían ante todo para coronar la danza con esos compases finales de Deya Solemne en SOL M. Las Deyas exhiben su semejanza: si

se trata de DO m. comienza la preparación en la quinta, como en el nº 47. Igual final en el nº 48. Cadencia desde SOL en octava alta hasta SOL (negra) en octava baja en el nº 49, subiendo y bajando en notas conjuntas. Esta Segida o Coda insinúa un canto infantil, lo que arguye que la

danza inicialmente era canto. Ya se dijo que danza, lírica, canto, nacieron juntos, y no se separaron hasta más tarde. La separación y distinción de las artes llegó más tarde. Las Gracias Aglae, Talia y Eufrosúne, hijas de Jupiter, eran diosas de la danza, según aquello-Gratia cum nymphis geminisque sororibus audet/Ducere nuda choros (57). "La Gracia con las nimfas y hermanas gemelas se atreve a conducir ligera las danzas".

En el nº 50 el final del primer Período, el inciso en el 4º compás después de la nota RE (negra) inicia una Deya transitoria, que no es tan frecuente como otras mencionadas aquí. En el tercer Período, 6º compás, el inciso recae después de la nota RE (negra) con la anacrusa DO, SI (corcheas) una Deya transitoria. Y al final se halla la Deya Solemne reducida, que empieza en el compás antepenúltimo.

Más probable parece que empiece en el mismo compás antepenúltimo nota RE (negra) (aunque tampoco aparece claro que sea el comienzo de la Deya). Todavía se podría opinar que ese mismo compás 12º del tercer Período habría que suprimirlo, y el inciso recaería en el compás 11º antes de la nota SOL (negra), como anacrusa que inicia la Deya. La nota SOL (negra) ejerce la misma función que la nota SOL (negra) en octava

alta, y sube la frase una octava entera. La disminución de un compás (el antepenúltimo) sería posible eliminando la Evolución Erdizka y sustituir la por Antrexatak durante un compás.

En este Período final de Segida o Coda encontramos la Evolución Eskuin, que al realizar con la punta del pie un arco dibujándolo hacia el exterior, y replegándose luego el tacón del otro pie correspondiente, sería igual o parecida, al menos, a la evolución Guipuzcoana de los 7º y 8º compases, que cierran siempre toda evolución. Es el mismo diseño realizado con las puntas de los pies.

El nº 51, parece una variante de "Txoriñua, norat ua". El nº 105, "Xoriñua Kaiolan", indica también que antes tuvieron letra, y con el tiempo la fueron perdiendo, como ha sido el fenómeno de Euskalerri.

El nº 52, contiene un motivo que se repite cuatro veces con final en el último compás de la pieza, cuyo inciso colocaría en el penúltimo compás, nota DO (negra).

El nº 53, en medida de 6/8, más difícil aún con la cuaterna de notas del 3º compás. Final brillante e inusitada en Jauziak con Antrexatak eta Fini.

El nº 54, es un perfecto zortziko, aunque no se repita el primer Período. En el segundo Período el inciso recae en el antepenúltimo SOL

(negra) y después de un salto de octava descende en espacios conjuntos.

El n° 55, en su primer Período, que es Zortziko repetido, tiene el inciso en el 6° compás, nota SOL (negra) y descende también una octava en el Deya resolutoria y transitoria.

En esta Segida o Coda el motivo de la pieza está en el 1° compás del Primer Período. Se repite cinco veces, la frase queda pendiente en los compases 4° y 5° del primer Período, y se resuelve en los 2° y 3° del segundo Período y en el 8° compás. En el segundo Período se repite el diseño por dos veces y queda sin resolución la frase de cuatro compases (los cuatro primeros compases), quedando siempre igual el comienzo con el tal diseño. El último Período se resuelve con la Deya transitoria general de las frases internas del Período, y aquí ya es final.

El n° 56, "Xarmantia edo Matelota", compuesto por dos zortzikos, uno de los cuales como final posee el inciso "en el silencio de negra" del 6° compás, y acaba en Deya solemne reducida. El "silencio de negra" es razonable que se sustituya por un "silencio de corchea" y la nota RE (corchea), como anacrusa. Presenta esta Segida o Buztana la misma dificultad de que las notas

negras, como largas que son, debieran de caer detrás de las barras de los compases, de modo que las largas fueran las notas graves, y no los tiempos débiles, como ocurre en la pieza. Tampoco parece racional ni natural la disposición de las notas en la composición n° 57: pero ostenta alguna simetría en las evoluciones y acaba en Deya Solemne incompleta.

El n° 58, son dos zortzikos, de los cuales los dos primeros compases del Primer Período se repiten cuatro veces. En el segundo Período los cuatro primeros compases son pregunta-respuesta. Los 5° y 6° compases son los dos primeros repetidos para terminar la 1ª vez con Deya transitoria. La 2ª vez, en cambio, la Deya acaba Solemne y final del Período y de la pieza toda. En compás de 2/4 la anacrusis sería la nota SOL (negra) del 6° compás y la deya acabaría con cuatro compases acostumbrados y completos.

El n° 59, se compone de dos zortzikos. El primero acabaría en la nota SOL (blanca), así como su inciso se hallaría en el 6° compás, nota SI (blanca). En el segundo Zortziko la 1ª vez recaería el inciso en el 6° compás, nota LA (blanca) y acaba en Deya transitoria y cerrada. En la 2ª vez en la última nota SOL (negra) del 6° compás. Y acaba en Deya Solemne y Abierta. En el 6° compás se da un



Jautziren bat dantzatzen, plazan (59-02-01). Prop. Fot. IÑAKI IRIGOIEN

salto de séptima. Se ve que en vez de la primera vez, en la cual la nota era LA (blanca), en la 2ª vez la preparación o el inciso de la Deya Solemne exige la nota SOL, y por eso, como anticipo del final aparece el salto de séptima, como "deus ex machina". Quizá más natural sería cambiar las dos notas LA (negras) por estas otras SOL (negras). La nota LA (negra) del 6° compás, 2ª vez, debe ser SOL (negra) y el salto sería de octava para la anacrusa SOL (negra) de la Deya.

El n° 60, en medida de 6/8 consta de dos Zortzikos. El primero se compone de cuatro compases repetidos. El diseño de los dos pri-

meros compases se repite cuatro veces. El segundo Período comienza por una respuesta al Período primero en dos compases, luego recuerda el diseño del primer Período y acaba con dos compases que son los dos primeros del mismo Período segundo. Y en la 2ª vez (parece que es la 2ª vez), acaba la primera vez de la pieza. Vuelve de nuevo al comienzo y se repite todo igualmente, y en el antepenúltimo compás marca la anacrusa en SOL (corchea) y acaba en Deya Solemne y Abierta acostumbrada. Esta Deya cambia de compás en lugar de adaptarse, como es lógico, al 6/8 inicial. Pero de cambiarlo debe de ser al compás 2/4. Cuatro veces

se da un diseño en el segundo Período que se repite en el antepenúltimo compás, pero la anacrusa de la Deya impide su total repetición. Pero parece que la nota SI (negra) del antepenúltimo compás debiera ser también SOL (negra) y con un salto de octava entera, tan común en la música vasca parece fluir mejor la Deya. Además de lo dicho, el diseño del segundo Período se repetiría por quinta vez entero.

El n° 61, "Lau puntuak", hace referencia quizá a las Evoluciones, que son cuatro "Luze eta ebats, eta hiru, luze eta ebats, eta hiru".

El segundo período asimismo consta de estas cuatro Evoluciones: Pika, Luze eta ebats, Pika, Luze eta ebats. Parece canto y tristón en SOL m. Tiene final, pero no Deya.

El n° 62, "Mariazar", será quizá una Coda, llamada así propiamente por ser corta. Dos períodos de pregunta y respuesta y con final, que no puede llamarse Deya.

El n° 63, "Sorgiña", en 6/8, presenta interés especial en las Deyas finales.

El n° 64, con la Deya Solemne, cuyo inciso recae delante del antepenúltimo compás con el añadido 1/2, nota DO (negra), el penúltimo compás notas RE, DO, SI, podrían sustituirse por estas otras FA, SOL, LA (semicorchea, corchea con puntillo,

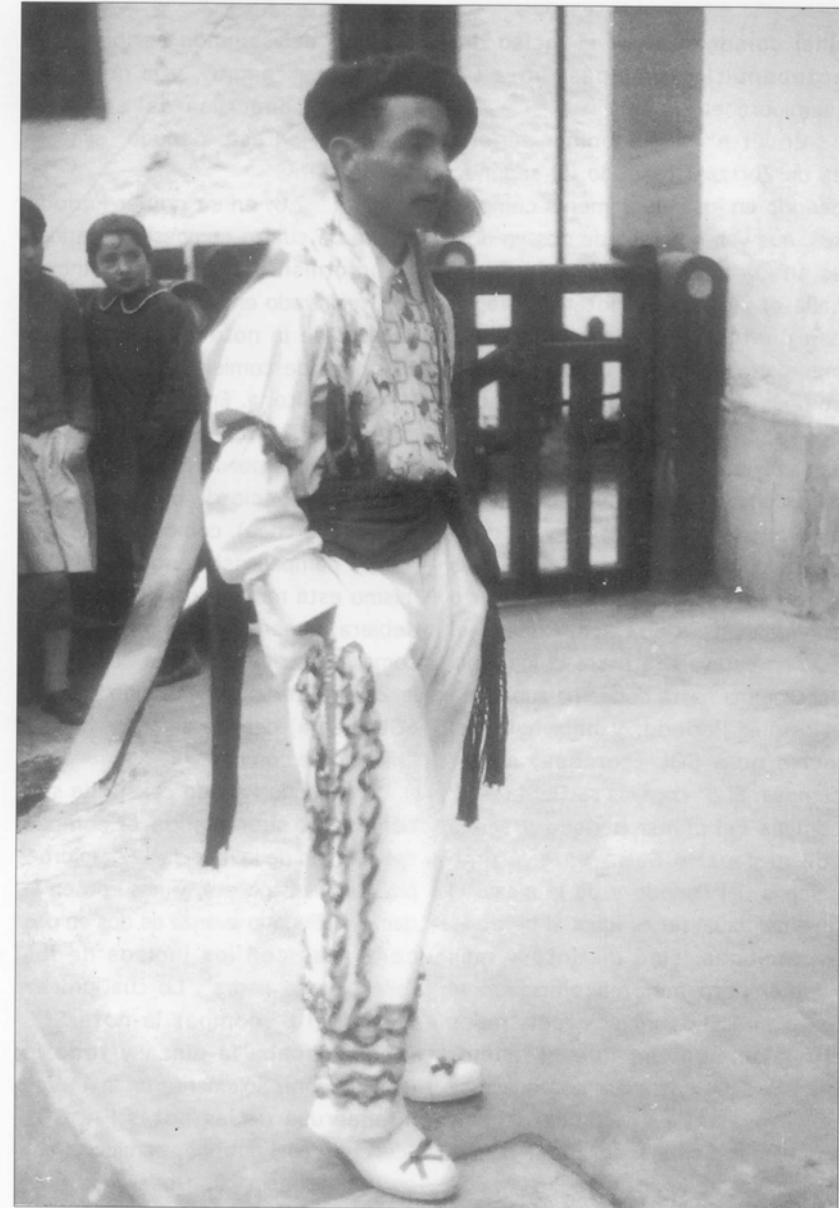
semicorchea). El compás 1/2 añadido parece con certeza que se ha de omitir. La Evolución "ebats" se ralentizaría para su holgada ejecución. Se elegiría otra evolución, ya que las evoluciones se ajustan a las piezas y compases, y no son inmutables.

El n° 65, con sus penúltimo y último Períodos, que finalizan en Deyas transitorias. En ambos Períodos el inciso recae en antepenúltimo compás, nota SOL (blanca), quizá en medio de ella para acabar en Deya transitoria.

El n° 66, contiene en su primer Período un Zortziko, cuatro compases repetidos, como es frecuente en estas Codas o Buztanak. La Deya Solemne comienza en el inciso del antepenúltimo compás, nota SOL (negra) y como ocurre también otras veces, en medida de 2/4, que también vienen interpretadas estas Codas finales, se realizaría en cuatro compases según la regla general de estas Deyas, y acabaría en el primer tiempo del compás último, que también es regla común de estas Deyas Solemnes.

El n° 67, Coda corta, que acaba en final de poco movimiento y gracia si se compara con las Deyas transitorias y, sobre todo, Solemnes.

El n° 68, es Coda corta que se mueve dentro de una octava, cuyo



Bolantak (59-02-01) Prop. Fot. IÑAKI IRIGOIEN

final comenzaría en el inciso del antepenúltimo compás, nota LA (semicorchea).

En el n° 69, el primer período es un Zortziko repetido. El segundo período en los seis primeros compases, que van paralelos de dos en dos, es un Zortziko. En el 6° compás se halla el inciso y la nota RE (negra con puntillo) inicia la final. El primer período lleva el inciso en el 4° compás antes de la nota DO (corchea), y los cuatro compases siguientes son la apódosis. Después de ascender hasta la nota SOL (corchea) de los compases 5° y 6° desciende una octava completa en notas conjuntas. El segundo Período comienza de arriba abajo desde el SOL en octava alta sobre el lomo del pentagrama hasta donde ha subido en el primer Período, y baja hasta el inciso nota SOL (corchea) del 4° compás. El 5° compás recuerda el 1° compás del primer período y acaba con el Jauzi o Salto en el último compás del Período y de la pieza. El final del Jauzi no es igual al de otras evoluciones, sino distinto y más simple, pero mejor acomodado al Salto final. Los incisos registrados DO, SOL, indican que el primer Período debe comenzar con anacrusa SOL (corchea). La nota final del primer Período SOL (negra con puntillo), así como la nota DO (negra con

puntillo) del segundo período final debiera ser "negra", y la nota SOL (corchea) anacrusa del segundo Período, y en este período "silencio de corchea".

El n° 70, en su primer Período consta de cuatro compases repetidos y conforman un Zortziko. El inciso está registrado en el segundo compás delante de la nota SOL (negra), la cual hace de comienzo, insinúa ya la Deya transitoria. En la 1ª Vez del 4° compás SOL (negra) bien pudiera ser sustituida por la nota SOL (corchea) y "silencio de corchea". Y la nota SI (corchea), como anacrusa del primer compás del Período. Por eso mismo esta misma nota SI (corchea) debiera comenzar el primer Período como anacrusa, y compás "cero". En la 2ª Vez del mismo Período la nota SOL (negra) debiera ser "corchea" y "silencio de corchea".

El segundo Período consta de seis compases, suprimiendo el compás epagómeno de la medida 1/2 "impropro" según Sagasetta, y absurdo en la danza. El Período avanza de dos en dos compases con los incisos de los "silencios de negra". Lo cual prueba que en el 6° compás la nota SOL (negra) acaba la pieza y todo lo demás sobra. Solamente en la 1ª Vez la anacrusa de las notas FA, SOL (corchea con puntillo, semicorchea) se debe conservar. Obsérvese bien

que la nota RE (negra) del 6° compás se sustituye por "silencio de corchea" y las notas FA, SOL (corchea con puntillo y semicorchea). Siendo el dantzari el protagonista de la escena, el instrumento debe ajustarse al ejecutante dantzari, y no al revés, regla válida en todo baile popular, y ralentizaría el compás. Otra solución podría ser el aplicar otra evolución distinta, por ejemplo "Zote", Jauzi. Esta Evolución del Jauzi se acomoda bien al descenso del compás.

NOTAS:

(1) "Danzas de Valcarlos", Miguel Angel Sagasetta. "Instituto Príncipe de Viana", Diputación Foral de Navarra, 1977, pág 12

(2) DV, pág 14-15

(3) Ib. pág. 35

(4) DV, pág 35

(5) DV, pág 25

(6) Ib. pág. 24-25

(7) DV pág 37

(8) DV pág. 37

(9) (C)uadernos de (E)tnología y (E)tnografía de (N)avarra, n° 20, "Institución Príncipe de Viana", Diputación Foral de Navarra, Pamplona 1975, "Estudios de los bailes de Valcarlos", Miguel Angel Sagasetta, pág 136-137.

(10) DV pág 41

(11) DV pág 35

(12) "Juan Ignacio de Iztueta Etxeberria", Jesús Elozegi. Editorial "Añamendi", San Sebastián, 1969, pág. 196-198

(13) Jlg. IE, J. Elozegi pág. 196-197

(14) "Gipuzkoako Dantza Gogoangarriak", J.I.Iztueta. G.E.V., Bilbao, 1968, pág. 231-231

(15) "Iztueta ta Sokadantzak", G. Barandiaran, Gipuzkoa XX, XXI, C.A.P., San Sebastián, pág 4-5

(16) DV pág. 35-36

(17) DV pág. 35-36

(18) DV pág 35

(19) DV pág 35

- (20) Ib. pág. 35-36
(21) CEEN, M.A. Sagaseta, pág. 136-137
(22) "Peculiaridades morfológicas de la canción popular y de la música vasca", Francisco Escudero, G.E.V., Bilbao, 1972, pág 145-172
(23) "Fraseo Musical", Hugo Riemann, Barcelona
(24) F.M., H. Riemann, pág 56
(25) F.M., H. Riemann, pág 56
(26) F.M., H. Riemann, pág 57
(27) F.M., H. Riemann, pág 56
(28) Véase Gerhart von Westermann Knaurs Konzertführer München-Zürich, 1956, pág 19
(29) Karl Horak Tiroler Tänze 2. Folge 22
(30) F.M., H. Riemann, pág 78
(31) F.M., H. Riemann, pág 74
(32) DV pág. 123
(33) DV pág. 123
(34) DV pág. 124
(35) DV pág. 125
(36) Knaurs Kontzertführer, Westermann, pág. 19
(37) DV pág. 96
(38) DV pág. 102
(39) DV pág. 20
(40) DV pág. 96
(41) DV pág. 84
(42) DV pág. 88-91
(43) DV pág. 91
(44) DV pág. 32-34
(45) DV pág. 40
(46) DV pág. 31-32
(47) DV pág. 39
(48) "Iztueta en la encrucijada de la tradición guipuzcoana" G. Barandiaran. CEEN IPV XL, 1982, pág. 843-870
(49) DV pág. 37
(50) DV pág. 36-37
(51) DV pág. 96
(52) DV pág. 37
(53) DV pág. 99
(54) DV pág. 99
(55) DV pág. 99
(56) DV pág. 96-108
(57) L. Quicherat Thesaurus Poeticus-Gratia

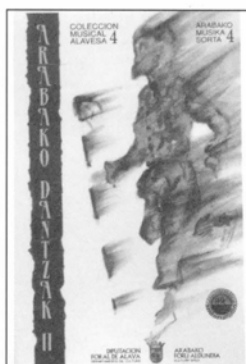
EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRAK argitaratutako azken kasetak



Xiberoko Dantza jauziak I
(Abotsak: Niko Etxart)
1.000pzt/60 libera



Xiberoko Dantza jauziak II
(Abotsak: Niko Etxart)
1.000pzt/60 libera



Gaiteros de Eliceo
(Abotsak: Niko Etxart)
1.000pzt/60 libera

Zinta hauetako bat postaz etxean jaso nahi izanez gero, txartel hau bete eta postaz bidali
helbide honetara:

EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA. Eustasio Amilibia 12, 1 D. 20011 DONOSTIA

- | | | |
|--|---|---|
| ☐ Xiberoko
Dantzak I
1.000pzt/60 libera | ☐ Xiberoko
Dantzak II
1.000pzt/60 libera | ☐ Arabako
Dantzak III
1.000pzt/60 libera |
|--|---|---|

Izena Deitura
Helbidea Posta Kodea
HERRIA HERRIALDEA Tfnoa

Informazio zehatzagoa jaso nahi izanez gero, 943/460687 telefonora dei egin dezakezu,
goizeko 10etatik ordu batera bitartean. FAXa: 470149



Laguntzailea

EUSKO JAURLARITZA
Kultura eta turismo saila



GOBIERNO VASCO
Dpto. de cultura y turismo