

VIII. GERRIKO

IKERLAN-SARIKETA

Antolatzaileak:

GOIHERRIKO EUSKAL ESKOLA
Kultur Elkartea



MAIZPIDE EUSKALTEGIA



LAZKAOKO UDALEKO
KULTUR BATZORDEA

Laguntzaileak:

Kultura eta Euskara Departamentua



Euskararen Normalkuntzako Zuzendaritza Nagusia

Gipuzkoako Foru Aldundia



Ordiziako Udalak

Kutxa Fundazioa



Euskaldiko Kutxa



Lazkao, 1999

GERRIKO IKERLAN-SARIKETA

© Sortzailea:	Goierriko Euskal Eskola Kultur Elkarte
Antolatzaileak:	• Goierriko Euskal Eskola Kultur Elkarte Elosegi 16, 1.a ezker. 20210-Lazkao Tfnoa.: 943-16 02 82 • Maizpide Euskaltegia Elosegi 40-bis. 20210-Lazkao Tfnoa.: 943-88 92 31 • Lazkaoko Udaleko Kultur Batzordea Euskadi Enparantza z/g. 20210-Lazkao Tfnoa.: 943-88 64 08
Koordinatzailea:	Mari Joxe Madariaga Irastortza
Zuzendari Zientifikoa:	Joxemartin Apalategi Begiristain Antropologo Soziala eta Euskal Kultura <i>Garaikide eta Konparatuaren</i> Antropologo eta Irakaslea (E.H.U.)
Euskara zuzentzailea:	Dionisio Amundarain Sarasola
Argitaratzaileak:	Goierriko Euskal Eskola, Maizpide Euskaltegia eta Lazkaoko Udala
Laguntzaileak:	Kutxa Fundazioa, Euskadiko Kutxa, Gipuzkoako Foru Diputazioa eta Lazkaoko Udala
Egilea:	Nerea Muruamendiaraz Aranburu
Logotipoaren egilea:	Amaia Galarraga Urteaga
Inprimategia:	Lizarra inprimategia
1. argitalpena:	500 ale
I.S.B.N.:	84-922191-5-7
L.G.:	846-1999

JOSE INAZIO GERRIKO (1740-1824)

Seguran (Gipuzkoan) jaioa. Mutiloan bizi izan zen bertako apaiz. Madrilen ikasi zuen. Bere idanlana, *Cristau Doctrina guztiaren esplicacioaren sayaquera, euscarazco platica edo doctriñetan partituri*, bera hil ondoren argitaratu zen (1858an). Liburuaren aurkezpenean esaten denez, argitaratzeko baimena eman ahal izateko, espainierazko itzulpena eskatzen zioten...



XIX. mendeko Segurako bista.

Joxe Mari Telleria Lezetak 1985ean Lardizabal etxeko koadro bati ateratako argazkia.

SARRERA

Zortzi edizio, zortzi haurdunaldi eta zortzi erditze. Erditze bakoitiak, bikoitzak eta hirukoitzak, denetik izan dugu.

Azken erditzea bikoitza izan da. Bi haur jaioberri hauek familia handia dute inguruan: gurasoak, Pello, Marian, Antton, Iñaki eta Nerea. Osaba-izebak eta aiton-amonak ere ugariak dira eta guztiak aldamenean dituzte. Batek halakoren antza duela dio, besteak ezta pentsatu ere, bere aldekoa atera dela erabat... Guztiak ahoa zabalik dutela daude, bati begiratu eta besteari so egin.

Erditzeak gogorrak baldin badira ere, ondorengo lana, haurrak hezitzea, ez da errazagoa izaten. Guk ere aurkezpenaren ondoren ekin diogu hezitze lanari: ahal den lekurik gehienetan ezagut eta erabil ditzaten batera eta bestera banaketa egin, salgai jarri...

Gure izatearen puska direnez, galtzea galera handia litzateke, beraz, ikerlan-sariketa antolatuz eta aurkezten diren ikerlanak argitaratuz, gure bizimodu eta pentsakeraren berri, maila batean, jasota geratzen da, ondorengoekin jakinahia asetzeko prest.

GERRIKO Ikerlan Sariketako 14. eta 15. liburukiek bi pertsonaia, bi goierritar dituzte gaitzat, bi biografia dira. Bi biografia zeharo desberdin: bata elizgizona eta idazlea izan zen eta bestea musikaria. Goierritarrak biak, bata ordiziarra eta bestea lazkaotarra:

14. *Jose Otxoa Arin (1672-1743), gipuzkera literarioaren aintzindari.*

Pello Joxe Aranburu, Marian Bidegain, Antton Idiakez, Iñaki Rezola.

15. *Frantzisko Areso Tolosa (1869-1954), euskal etnomusikari berreskuratua.*

Nerea Muruamendiaraz.

Pello Joxe, Marian, Antton eta Iñaki guraso zaharrak ditugu sariketan, familia ugaria dute, bost seme-alaba! Bejondeizuela! Nerea berria dugu, guraso berria. Ea esperientzia polita izan den lehenengo hau eta animatzen zaren bigarren lanari ekitera.

Aipatu ditugu ikerlanak, aipatu ditugu egileak eta orain sariketa bera eta argitalpenak posible egin dituzten lagun eta erakundeen berri eman nahi dizuegu, lan-taldearen berri:

- Zuzendari zientifikoa:
Joxemartin Apalategi Begiristain jn, antropologoa eta irakaslea
- Epaimahaikideak:
Maritxu Paulus Basurko and., abokata.
Patxi Salaberri jn., hizkuntzalaria eta irakaslea.
Olivier Chauzu jn., Baionako Kontserbatorioan irakaslea eta kontzertista. Musikaria.
- Hizkuntza eta forma aldetiko zuzentzailea:
Dionisio Amundarain Sarasola jn.
- Koordinatzailea:
Mari Joxe Madariaga Irastortza and.
- Sariketako logotipoaren egilea:
Amaia Galarraga Urteaga and.
- Sarituei emandako irudiaren egilea:
Kepa Uribarren jn.
- Edizio honetako argitalpenen laguntzaile ekonomikoak:
Kutxa Fundazioa
Euskadiko Kutxa
Ordiziako eta Lazkaoko Udalak

Eskertzekoa da, baita ere, eta nahiz eta berandu den aipatu egin nahi dugu, VII. edizioko ikerlanekin osatutako bi liburukien argitaratze gastuak ordaintzeko Gipuzkoako Foru Diputazioak, liburuak argitaratu ondoren eman zigun diru-laguntza. Aurten ere gutaz gogoratuko delakoan, aurrez eskertu nahi dugu.

Zerrenda luzea benetan, eta geroz eta laguntzaile gehiago bilatzen ari garenez, luzatuko duguna. Guztien beharra daukagu eta guztiei eskerrik asko gure proiektua aurrera ateratzen laguntzen diguzuelako.

Hasieran esan dugun bezala, VIII. edizioa osatzen duten “haur” hauek “hezi-tzen” badugu lana, bai guk, bai zuk, irakurle. Ahal duzun heinean zure inguruan ikerlanen berri zabaltzea zure egitekoa da.

IX. edizioa ere martxan da, berriz! Hau da hau etenik ez duen soka! Oinarriak kalean dira eta ea datorren urtean ikertzaile fin eta ixilen lanaren berri jasotzen dugun. Jasotzen ditugun ikerlanak argitaratzea, berriz ere, gure egitekoa izango da.

Eta gaurkoz besterik ez, zorionak eta eskerrik asko guztioi eta on dagizuela irakurketak.

Lazkaon, 1999ko apirilean.

ANDONI SARRIEGI ESKISABEL

GEE Kultur Elkarteko Lehendakaria

MARIAN BIDEGAIN ORMAZABAL

Maizpide Euskaltegiko Zuzendaria

JOAN FELIPE BARANDIARAN GARMENDIA

Lazkaoko Udaleko Kultur Batzordeburua

FRANTZISKO ARESO TOLOSA

(1869 - 1954)

**EUSKAL ETNOMUSIKARI
BERRESKURATUA**

NEREA MURUAMENDIARAZ ARANBURU

AURKIBIDE OROKORRA

Sarrera	15
1. F. Aresoren garaiko testuinguru historikoa.....	17
1.1. Gizarte eta musika testuingurua	19
1.2. Nazionalismo musikala eta Motu Propioaren belaunaldia	24
1.2.1. H. Eslava (1807 - 1878) eta E. Arrieta (1823 - 1894) musikarietatik Motu Propioaren belaunaldira	26
1.2.2. Nazionalismo musikala	29
2. Musikariaren bizitza	37
2.1. 1869 - 1906, ikasle garaia eta Bartzelonako lehen urratsak	37
2.2. 1925 - 1940, organojole eta nazionalista	43
2.3. 1940 - 1943, Aresoren “Meza Berria”. Gertaera berezia	49
2.4. Bere bizitzako azken urteak	51
3. F. Aresoren obra	57
3.1. Konposizio zerrenda	57
3.2. F. Aresoren 1905. urteko Gloria Meza: “Potius considerandus est sensus quam modulatio” eta 1943. urteko “Meza Berria”	60
3.2.1. Azalpen orokorra	62
3.2.2. Bi mezak osatzen dituzten zatien azalpena	63
Kyrie	63
Gloria	67
Credo.....	72
Sanctus	78
3.3. “Lorea. Siete canciones para el mes de mayo” liburua	81

3.3.1. Liburuko zazpi kanten analisia eta azalpenen nondik norakoa	82
3.3.2. Ezaugarri orokorrak	83
3.3.3. “Lorea” liburuan Ama Birjinari eskainitako zazpi kanten azalpena	86
3.3.3.1 Lorea.....	86
3.3.3.2 Goazen.....	93
3.3.3.3 Maiatzeko	100
3.3.3.4 Mendi	107
3.3.3.5 Atozte	113
3.3.3.6 Pozturik	119
3.3.3.7 Zeru	125
3.3.4. Beraz	132
Azken hitza	135
Aipamenak (zitak)	137
Eranskina: Partiturak	141
– “Gloria Meza: “Potius considerandus est sensus quam modulatio”.	143
– 1943. urteko “Meza Berria”	161
– “Lorea. Siete canciones para el mes de mayo”	187
Bibliografia eta siglak	207

SARRERA

Frantzisko Areso Tolosa musikari eta konposatzailea lazkaotarra zen, gipuzkoarra. "Patxi" Areso izenaz ezagutzen eta gogoratzen dute herrian beraren ikasle edo dizipulu izandakoek, eta beren gazte denborako pertsona bezala. Beste batzuek berriz, geure gurasoei edo ezagunei entzun izan diegu behin edo behin musikari lazkaotarraren berri; dena den, esan genezake berrogeita hamarreko hamarkadaren ondorengo belaunaldietan jaiotako gehienentzat pertsona ezezaguna dela "Patxi" Areso.

Lazkaon, lehen San Inazio izena zeraman kalea, 1979ko urriaren hemeretzitik, Udalean akordio demokratikoz hartutako erabakiaz Areso kale bihurtu zen. Halere, kalearen izena aipatzen denean, jende gehiena ez da konturatzen herriko kale horren izena Lazkaoko historian hain urrun ez dagoen musikari lazkaotar batena dela.

Frantzisko Areso Tolosa musikari eta konposatzaileak (1869-1954), bere bizitzaren zati handiena Lazkaon bertan egin zuen. Besteak beste, Iruñe eta Gasteizko apaizgaitegietan egin zituen ikasketak, eta eliz musika eta musika polifonikoa konposatu zituen.

Urteetan parrokiako organojole izan zen gure musikaria, gutxi gorabehera 1925. urtetik 1951. urtera arte, gizon isil eta zakarra izan omen zen, oro har jendearekin hitz gutxikoa, baina sentikorra eta arduratsua musikari zegozkion gaietan.

Agian jaiotzetikoa zuen izaera hori, agian bizitzako gorabeherak eragindakoa; R. Gorrotxategik, "Patxi" Aresoren ikasle izanak, honela deskribatzen du musika-maisua: "gaizki bizi izateko, gehiegi bizi izan zen gure gizona"¹. Kulturaz asko arduratzen zen eta musika zuen bizitzeko arrazoiak; hala, musikaz arduratu zen eta musikarekin bizi izan zen.

¹ Lz. Ald.

F. Aresok Lazkaoko historian parte handia du. Horregatik, merezi duen esker onarengatik alegia, ondorengo lerroetan beraren bizi-tza eta obraren alderdi batzuk azaltzen saiatuko gara, gure organojolearen bizi-tza inguratu zuten egoera eta gertaerak ezagutzen alegia.

1. F. ARESOREN GARAICO TESTUINGURU HISTORIKOA

1.1 GIZARTE ETA MUSIKA TESTUINGURUA

1.2 NAZIONALISMO MUSIKALA ETA MOTU PROPIO-AREN BELAUNALDIA

1.2.1 H. Eslava (1807-1878) eta E. Arrieta (1823-1894) musikarietatik Motu
-Propio-aren belaunaldira

1.2.2 Nazionalismo Musikala

1. F. ARESOREN GARAIKO TESTUINGURU HISTORIKOA.

1.1. GIZARTE ETA MUSIKA TESTUINGURUA

Frantzisko Areso Tolosa 1869. urtean jaio zen, Lazkaon, eta, ikasketak egiten denboraldi bat eman ondoren, jaioterrian jarri zen bizitzen. Bizi izan zue-neko garaiak, aurretik eta ondoren, gertaera sozial handiak izan zituen, baita zenbait gerra ere.

Bestalde, musika-arloari dagokionez, garai hau nazionalismo musikala-ren hasierarekin eta musika erligiosoaren gainbeherarekin bat dator. Eliz musi-karen beherakadaren arrazoiak bi izan ziren nagusiki: 1837ko desamortizazioa eta ondoren XIX. mende-amaieran ematen diren "italiar operaren inbasioa eta itxurakeria orokorra"². Beraz, Europan bata bestearen kontrako bi gertakari jaso ziren XIX. mendean zehar: hizkuntza eta musika nazionalen sustapen progresi-boa, alde batetik, eta italianismo musikalaren hedapena, bestetik.

F. Areso hiru urteko zenean, 1872 eta 1876 bitartean Hirugarren Karlistada gertatu zen. Gorteetan eta kanpoan ere, foruekiko euskaldunen defentsa hestua izan bazen ere, foruak kentzen zituen legea onhartua izan zen 1876ko uztailaren 21ean.

Gai honen inguruan, irailaren haseran Gipuzkoako Batzar Nagusia bildu zen "legea betetzeko proiektuari aurka egitea erabakiaz"³. Urriaren 17 eta 18an, Aldundiak Gasteizen biltzen dira pribatuan aurkaegite edo desobedien-tzia zibilaren programa zehazteko. Canovas-ek, Vascongadak militarki hartzea-rekin mehatxatu zituen. Gerra karlistaren amaieran, Euskadin kapitalismoak egitura ahula zuen. Kapital pilaketa urria zen eta teknologia berriz artesau mai-lakoa. Beraz, bai teknologia eta baita dirua ere, kanpotik etorri zen, honek inte-

res ekonomiko eta politiko zama handia suposatu zuelarik. 1882. urtean "Labe Garaiak S.A." sortzen da, eta 1882an Bilbo estatuko portu garrantzitsuenetako bat bilakatzen da.

Urte hauetan, haurtzaro urteen ondoren, Iruñeko eta Gasteizko Apaizgaitegi Kontziliarretan egin zituen ikasketak "Patxi" Aresok.

XIX. mende amaieran gaztelaniatze prozesua areagotu egiten da. Bilbon euskararen egoera larria zen eta egoera honen arrazoien artean hauek aipatu daitezke: etorkinen eskulan ugaria, industrializazioa eta bigarren Gerra Karlistaren bukaeran zabaldu zen foruen aurkako amorrua.

1895. urtean Eusko Alderdi Jeltzalea sortu zen. Urte berean, Sabino Arana Goirik (1865 - 1903) bere kondena amaitzen du, baina pilatutako denuntzia fiskalak zirela eta gartzelan jarraitzen du. Nazionalismo politikoa indarrean da eta euskal nortasun eta kulturaren defentsa berriz gogorra. Giro honek XX. mendean sartu ondoren ere irauten du. Adibide moduan ditugu garaiko zenbait gertakizun:

- 1893. urtean, "Bizkaitarra" nazionalista kutsuko lehenengo prentsa organoa sortzen da (Sabino Aranaren zuzendaritzapean, eta 32. zk.an bukatu zen).
- 1893 - 1894 urteetako "bi ekitaldi dira gogoangarri garai haietakoan artean"⁴, "San Rocada" izenez ezagutzen dena bata eta "Gamazada" bezala ezagutzen dena bestea.
- 1893ko abuztuaren 16an Gernikan Iruñeko Orfeoari San Jorge egunez egindako omenaldiko festan, Euskal Herriaren aldeko oihuak entzun ziren eta Espainiako bandera erre zuten.
- 1894. urteko otsailaren 18an foruen aurkako proiektuen aurka lan egin zuten diputatuak Madrildik itzuli ziren, eta ongietorri sutsua egin zitzairen. Proiektuaren egilea Gamazo ministroa zen, hortik "Gamazada" izena.
- 1899an, "Correo Vasco" egunkaria sortu zen, ahalegin zintzo eta leial honek 103 zk. besterik izan ez bazituen ere.
- 1902. urtean, Areso Lakaoko udaletxean idazkari posturako aurkezten den urte berean, irailaren 11n, "Euskal Zaleen Biltzarra" elkarteak sortu zen, Arturo Campion lehendakari zuelarik.

1917n, gerra ondoren, Espainiak garai honetan bizi duen urduritasun politikoaren erdian, bizitzaren garestitzea larriagotzen da. 1918an "Euskal Ikasketen lehenengo, Kongresua" ospatzen da. Kongresu garrantzitsu honek euskal kultura zabaltzea, gaurkotasun eta zientzi arazo desberdinen aurrean irtenbideak proposatzea... zuen helburu eta "... Oñatiko unibertsitatean Alfonso

XIII.-ak hasera eman zion”⁵. Kongresu honen ondorio garrantzitsuenetakoa bat “Eusko Ikaskuntza”, Euskal Ikasketen Elkartearen sorrera izan zen. Partaideen artean, J. M. Barandiaran (1889- 1991) eta T. Aranzadi (1860 - 1945) (arraza gaien atalean)...; R. M. Azkue (1864 - 1951) eta Aita Olabide (1869 - 1942) (lenguaia gaietan)..., Aita Donostia (1886- 1956) (arte gaietan).... zeuden. Hiru urte geroago, 1920an “Euskaltzaindia “ lanean hasten da, Azkue lehenengo lehendakarietako bat izango delarik.

Garai horretan, musikaria Lazkaon bizi da jadanik; izan ere, 1925. urtean parrokiako organojole zela esan dezakegu, eta bertan jarraituko du bere bizi-tzako azken egunera arte. Logikoki, aipaturiko gertakizun hauek guztiek beren eragina izan zuten, esan bezala, “Patxi” Aresoren bizitzan.

Ondoren, Bartzelonara joan zen, E. Morerarekin harmonia, kontrapuntua eta fuga ikastera. Hurrengo mendean, 1914 eta 1919 bitartean, Lehenengo Mundu Gerratea piztu eta garatu zen, eta 1931n, Aresok 62 urte dituenean, Errepublikak ezartzen da Espainian. Ondoren, 1936ko Gerra Zibila gertatu zen. Data honek eta ondorengo gertakizunek eragin handia izango dute F. Areso-ren bizitzan, ondoren ikusi ahal izango dugun bezala.

Gerra Zibilaren garaian, Gipuzkoan, tropak kuarteletatik ateratzen dira Donostia okupatzeko. Eibarren konzentratutako indarrak ateratzear daude, bidean Arrasateko indarrekin bat egin eta Donostiarantz doaz. Ibilbidea Zumarraga, Beasain eta Tolosatik egin zuten Donostiaraino, 1936ko uztailaren 22an iritsi zirelarik. Mola generalaren indarrak, Betelutik, Beratik...e.a. zihoazen hiribururantz.

Hurrengo egunean, 23an, “Kaparrosoko Tertzioa” Iruñetik atera zen trenez, eta Etxarri- Aranatzetik Lizarrustiko portuan behera jetxi ziren, Gipuzkoan Ataun eta Lazkaotik pasatzeko asmoz”⁶. Errepublikazaleek indar handirik ez dute eta Beasaindik Billabonara atzera egiten dute. Kopuru nagusitasunaz ohar-tzea erraza zen, baina batez ere aurrez planifikatutako antolaketa militarra da nabarmen. Erreketeek Beasain eta Ordizia okupatuak zituzten. Madril- Irun bidetik zetorren zutabeak, Tolosa 1936ko abuztuaren erdian okupatzen du. “Ordizia eroria zen, abuztuaren batean,...bostean Gaintza hartu zuten....gainez-ka egin eta Tolosa 11n okupatua izaten da”⁷.

Giro honetan, gerra eta musika ere nahasten dira, adibidez Loiolako kuartelean deiak ezartzen direnean, deietarako aukeratzen dituzten musika edo melodiak kuriosoak egiten zaizkit. "... Deiak ezartzen dira, Kepa Albizua kornetajoleak jotzen zituen:

- diana - "Jaiki jaiki euzkotarrak....
- fagina - "Ator ator mutil etxera...
- erretreta - "Itsasoan laino dago...

Kanta herrikoi ezagunak eta gaiari dagozkionez dei bakoitzaren esanahiarekin bat datozenak ditugu aipaturiko kantak.

Donostiatik aurrera, "San Martzialgo" batailaren ondoren irailaren 09an Irun okupatua da. Bizkaian "burdinezko gerrikoa" izenez ezagutzen zen defentsa zonaldea hautsi eta Bilbo 1937ko ekainean okupatua izango da. Ilabete batzu lehenago, Gernika 1937ko apirilaren 26an bonbardeatua izan zen.

Gerra dela eta "euskal - irtera/exodoa" ondorioztatzen da. Bilbo erori aurretik atera zirenak, haurrak izan ziren batez ere. Guzira Bilbotik 13.459 haur ebakuatuak izan omen ziren herrialde desberdinetara: Holanda, Belgika, Frantzia, Errusia eta Txekoslovakiara. Haurrez gainera, hamaika euskaldunek kanpora joan behar izan zuen, bertatik beren ideien defentsan lan egiten jarraitu zutelarik. Hego Ameriketara zirenek, beren lurra eta hizkuntza gogoratu eta mantentzen dute. Adibide moduan ditugu ondorengo argitaletxe eta aldizkarien sorrerak: EGIN argitaletxea sortu zen Buenos Airesen, aldizkarien artean dira, "Euzko Deya" Buenos Aires, Mexiko eta Parisen; "Argia"; "Euzkadi" Caracasen....e.a. Guziak elebidunak ziren, "Argia" salbu, azken hau euskara hutsean idazten zelarik.

Gertaera hau dela eta, "Gernika Gogoratz" bakearen aldeko aztertegiak, 1997ko apirilaren 27an "Bizirik irauten zuten lekukoen batzarra" antolatu du. Ekitaldian Alemaniako enbaxadorea, Gernikako alkatea, Europar Parlamentuko kideak, Gernika Gogoratz taldeko partaideak,...e.a. izan ziren eta bertan Gernikako bonbardeaketaren lekukoei Alemaniako Errepublika Federaleko Presidenteak igorritako agurra irakurri zitzaien:

Bonn, Martxoak 27, 1997

Gernika Gogoratuz Ikerketa Zentroak 1997-ko Apirilaren 27-an oraindik bizi diren Gernika-ko bonbardaketaren lekukoak eskeinitako harrera dela eta igomitako agurra.

1937-ko Apirilaren 26-an Gernika Condor Legioko taldeen airezko erasoaren biktima gertatu zen, eta honela hiri horren izena babesik gabeko hiritar eta biztanleak ankerasunez eta prestaketarik gabe arrapatzen dituen guda modu baten sinbolo bilakatu zen. Gernika eguna, eta izen horrek adierazten duen giza sufrimendua, gure herrien oroimenaren zati dira geroztik.

Hirurogei urte bonbardaketaren ondoren, belaunaldi berriak sortu dira. Bainan zuek, erasoa nozitu zenutenok, gaur egun zuen oroimenak eta ondorioak zuen bihotzean daramazkizue. Askorentzat iada iragana dena, zuentzat oraindik gaurkoa da, eta guzientzat orduan Gernika-n sortu zen samiketzko dolua etengabeko sentimendu izan beharko luke.

Nik iraganari aurre egin nahi diot, eta alemaniar guda pilotaren erruduneko partehartzea aitortu nahi dut. Zuei, erasotik bizirik gelditutakoei, jasandako izuaren lekuko bezala, zuzentzen dizuet nire mezua: oroimenean, sentimenduan eta doluan. Gizaki bakoitza dut gogoan, nori egun hartan Gernika-n bizipoza deuseztu, familia hautsi, etxea txikitu eta auzoa kendu zitzaion. Hildakoengatik eta zaurituengatik duzuen samiketan zuekin naizue. Zuek, oraindik iraganaren zauriak zuekin daramazkizuenoi, nire eskua luzatzen dizuet, zuen onarpena eta errekonziliazioa eskatuz.

Roman Herzog

Musika arloan ere, Gerra Zibila bitartean gertatutako musika-geldieraren ondoren, musika-ekintza berriro hasten da, baina larri eta estu. Urte hauetan “parrokietako kantuak bihurtzen dira musikaren bastioi edo gotorleku eta bertako hizkuntzan abestutako kanta autoktonoak defendatzen dituzte”⁸. Iritzi berekoa da J.A. Arana Martija, ondorengo hitzak idazten dituenean: “parrokietako kantuak musika-haztegi izan ziren eta hauen itzalean organojoleek musika-akademikak sortu zituzten, hauetariko batzuk akademia municipal bilakatu zirelarik”.

Europar, 1869. urtean, Areso jaio zenean, bi korrante hauen artean aurkitzen gara: Erromantizismoa eta Nazionalismo Musikala. Beranduko Erromantizismoaren garai honetan, musikari ezagun asko desagertu ziren: F. Mendelssohn (1809-1847), F. Chopin (1810-1849), etab., eta belaunaldi berria

sortu zen C. Franck (1822-1890), A. Bruckner (1842-1896), J. Brahms (1833-1897), etab. bezalako musikariek. Aldi berean, amaitzeaz dagoen korrante honetatik Nazionalismo Musikal izeneko korrantea sortuko da, eta 1900dik aurrera, lehen-go mendekoak baino izaera berritzaileagoa azalduko du.

Nazionalismo Musikalak bertako musika erabiltzeko gogoia, musika herrikoian inspiratzea... eskatzen du. Musikari errusiarrek -"Bostak"-, norvegiarrek, ingelesek, frantsesek... norabide horretako musika konposatzen dute; autoktonoa berreskuratu eta melodia herrikoietan inspiratzen dira beren obrak konposatzean. Hau ohizkoa bazen ere, bertako folklorea erabiltzeaz gain beste herrialdeetako gaiak eta motiboak eskuratu zituzten konposatzaileak ere izan ziren, hau da, bertako, zein beste herrialdeetako folklorea izan zitekeen konposizio-iturri.

XX. mendean sartu ondoren, beste korrante eta estilo asko azaldu dira: inpresionismoa, atonalismoa, serialismoa, politonalismoa... Frantzia ezaguna da "Seiak" taldea..., eta, 1952. urte inguruan, musika elektronikoa... Denek lengoaia berriak aurkezten dituzte, eta soinuak ikuspegi berria.

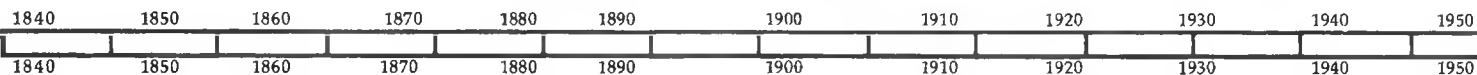
Guk, Nazionalismo Musikalaren garaira joko dugu berriro; izan ere, F. Areso 1902. urtean dagoeneko Lazkaon bizi dela esan dezakegu, musika-arloko ikasketak burutuak zituela emanez; beraz, ikuspegi berri hauekin ez luke zuzeneko harremanik. Bestalde, beraren konposizioen estiloa eta formak aztertuz gero, eliz musikaren arloan kokatu beharko genuke beraren produkzioa. Nazionalismo Musikala eta "Motu Propio"aren belaunaldia eskuartearen dugun kasuarekin zuzenki erlazionaturik aurkitzen ditugu.

Bi lirateke F. Aresoren estiloan agertzen edo nabarmentzen diren ezaugarriak: Motu Propio-aren belaunaldirantz eramango duten apaiz izateko egin zituen ikasketak eta organojole-lanbidea, batetik, eta euskal kulturarekiko interesa eta kezka, bestetik, Nazionalismo Musikalaren arlora hurbilduz.

1.2. NAZIONALISMO MUSIKALA ETA MOTU PROPIO-AREN BELAUNALDIA

Ondoren, aipaturiko bi ezaugarri hauek F. Aresoren bizitzan eta obran nola gauzatzen diren azaltzen saiatuko gara.

(1833 - 1840) 1. Gerra Karlista.
 (1837) Mendizabalen desamortizazioa.
 (1846 - 1848) 2. Gerra karlista.
 (1862) Argitarapena: "Kantu eta pianorako euskal herri-doinuak".
 (1865 - 1866) Krisi ekonomiko europarra Espainiara iristen da.
 (1868) Isabel II-ren erregealdia bukatzen da.
 (1869) Musika Eskola bat sortzen da Tolosan.
 Zezilia Donearen Orfeoia sortzen da Bilbon.
 Frantzisko Areso Tolosa jaiotzen da.
 (1870) J.A.J. Salaberry, "Euskal Herriko Kantu herrikoia".
 (1872 - 1876) Hirugarren Gerra Karlista.
 (1876) Alfonso XII Iruñean sartzen da. Carlos-ek ihes egin behar eta Euskaldunek Foruak eskatzen dituzte.
 (1883) Julien Vinson, "Euskal Herriko Folklore".
 (1884) "Eusko - Nafar folklore" elkarte sortzen da.
 (1890) Bilboko Bolsa sortzen da.
 (1892) Gaur egungo "Iruñeko Orfeoia" sortzen da.
 (1894) D'Indy eta C. Bordes-ek "Schola Cantorum" sortzen dute.
 (1895) Nazionalismo izpirituaaren bultzada.
 (1896) "Real Sociedad de Amigos del País" Arte Ederretako Akademiak musika azpibatzorde bat sortzen du.



(1896) Hitzaldiak:
 - Antonio Peña y Goñi - "Euskal kanta herrikoia" (Madril)
 - Charles Bordes - "Euskaldunen musika herrikoia" (Donibane Lohitzune)
 (1896) Bilboko Filarmoniko /Musikazaleen Elkartea" osatua gelditzen da.
 (1899 - 1930) Industriaren finkapena Bizkaian.
 (1903) Pio X-k "Motu Proprio" argitaratzen du.
 (1906) S. Hiriart: "Euskaldun eleiz kantuak".
 (1912) R.M. Azkue eta A. Donostiaren Bildumak.
 (1914 - 1916) Lehenengo Munduko Gerra.
 (1928) Musika Sakratu Kongresoa ospatzen da Gasteizen.
 (1929) Krisi ekonomikoa.
 (1931 - 1936) Errepublika.
 (1936) Gerra Zibila.
 (1945) Bigarren Munduko Gerra.
 (1954) F. Areso hiltzen da.

Diagrama: 1833 tik 1954. urterarteko kronologi kuadroa.

1.2.1 H. Eslava (1807-1878) eta E. Arrieta (1823-1894) musikarietatik Motu Propio-aren belaunaldira

Urte batzuk atzerantz joko dugu oraingoan. H. Eslavak, Burlatan jaio-tako musikari nafarrak, musika eta humanitateak ikasi zituen, eta 1832. urtean apaiz ordenatu zen. Errege Kaperako maisu izan zen eta 1854. urtetik Madrilgo Kontserbatorioko irakasle, eta ondoren zuzendari.

1857. urtean E. Arrieta (1823-1894), Gareskoa, hau ere musikari nafarra, Madrilgo kontserbatorioan konposizio-irakasle izendatu zuten. Hau, musika-arloan zabaldua zegoen italianismoa mantentzearen alde agertu zen⁹. (Ikusi diagrama 32. orrialdean).

Horrela, Eslavaren aldekoen eta Arrietaren aldekoen artean borroka edo tirabira sortzen da; H. Eslava-ren erlijio-seriotasunaren parean, genero txikiaren aldekoak, E. Arrietaren aldekoak, lehian daude.

Giro honetan, E. Arrietak, Madrilgo kontserbatorioan irakasle zenak, 1868an, F. Areso jaio baino urte bat lehenago, H. Eslava ordezkatu zuen kontserbatorioko zuzendaritzan. Euskal musikariak Eslavaren kideko azaltzen dira, Chapi, Breton...etab.en eskolak moldatuko dituen Arrietarenak baino gehiago.

Garai horretan, eliz musika gainbehera doa; izan ere, desamortizazioaren ondoren, monasterioen, katedralen eta parrokien inguruan sortutako eskola handia galtzen hasi baitzen. Kaperamaisuaren zeregina koru txikietara eta organo-musikara murrizten zen. Baina, H. Eslava (1808-1878), Barbieri (1823-1894) eta Pedrell (1841-1922) bezalako pertsonaia nabarmenen ikasketek arte erlijiosoaren kontzeptu berria ezartzen dute, eliz musika bultzatuz eta berbalioztatuz.

XIX. mendearen erdialdera, eliz musika balioztatzeko lanean ari baziren ere, opera-giroak jaten zion lurra musika erlijiosoari; polifonisten laztasuna eta kantu gregorianoaren garbitasuna ahaztuak zeuden. Geroago, Europa mailan, adibidez Alemaniako Zeziliar Elkarteak eta Frantzia Solesmesko Beneditarrak, eliz musika berreskuratzeko eta baloratzeko egiten ari ziren ahaleginen eragina iritxi zen. Badirudi Europan eta Espainian eliz musika berreskuratu eta duindu egin nahi dela.

XIX. mende-amaieratik 1936 arte, euskal musikari, organojole eta konposatzaile asko apaiz edo erlijioso izan ziren. Hala ere, "XIX. mende-amaieran ezagutu ditu musika erlijiosoaren arlo sortzaileak maila baxuenak"¹⁰. Beraz, H. Eslavaren jarraitzaile bezala eliz musika lantzen jarraitzen dutenak - F. Areso barne- hasiera edo berpizte-une baten aurrean aurkitzen dira.

Done Zeziliaren egunez, 1903an, Pio X Aita Santuak "Motu Propio" entziklika argitaratzen du, eliz musika bideratzeko asmoz; dena den, musika-mota hau ez da duintasunera iritsiko Vatikanoko II. Kontzilioa (1962-1965) arte. (ikus 1. eta 2. taulak 28. or.-an).

Esan bezala, euskal musikari asko eliz eta komentuen itzalean sortu zen; F. Areso ere talde horretan jarri behar da. Eslavaren ikasleak zentzu artistiko erlijiosoz blai itzuli ziren, eta esan daiteke 1896an (E. Arrietak H. Eslava Madrilgo kontserbatorioan ordezkatzeko duen urte berean) euskal eskola modernoa sortu zela musika erlijiosoaren alde F. Gorritiren eskola (1839-1896), Tolosan¹¹ eta Bizente Goikoetxearena (1854-1916), Valladoliden, egiten ari ziren ahaleginaren emaitza gisa; beti ere H. Eslavaren, Barbieriren eta Pedrellen lanaren haritik.

Espainiako konposatzaile eliztarrek, Gorriti eta Goikoetxearen jarraitzaileek bezala, "Motu Propio" a gogo biziz hartu zuten eta norabide horiek aprobetxatu nahi izan zituzten. Berehala Musika Sakratuko hiru Kongresu egin ziren, Valladolid-en 1907. urtean lehenengoa, Sevillan 1908. urtean bigarrena, Bartzelonan 1912. urtean hirugarrena eta Gasteizen 1928. urtean laugarrena. Hirugarren honetan parte hartu zuen F. Aresok. Talde honen eraginkortasuna handia izan zen eta, Gerra Zibilaren ondoren ahuldurik azaltzen bada ere, beraren lana Vatikanoko II. Kontziliara arte iristen da. Elizetako organoaren, liturgiaren eta kultuaren sustatzaile izateaz gain, musika-kontzertuen hedatzaile izan zen. Hau dela-eta organojole askok funtzio bikoitza izan zuen, erlijiosoa eta liturgikoa.

1928. urtean Gasteizen ospatutako "IV. Musika Sakratuko Kongresu"an, Lazkaoko organojole munizipala zen F. Areso ere han izan zen; atxiki¹² bezala parte hartu zuen, auzoko Beasain herriko Pedro José Iguain organojoleak bezalaxe.

Pio X.aren "Motu Propio" a, asmo onekoa bazen ere, "oso hertsia zen

MOTU PROPIO-a:

Aita Santuak promulgatutako eskutitz modukoa da.

Motu Propio hitza sarritan erabiltzen da eleiz musikaren arloan, *Pio X.-aren Motu Propio-a* (1903) aipatzen denean.

Gutun edo mezu hau, 1903. urtean Aita Santuak gotzainei zuzendu zien eta musikari kultu, adimentsu eta elizkoek betidanik osasuntsutzat zituzten printzipioak ezartzen dira bertan; batez ere, tradiziozko kantu lau-aren eta Palestrinaren (1525 - 1594) garaiko "polifonia klasiko"aren garrantzia azpimarratuz.

Kyrie, Gloria eta Kredoan momentu bananduetan zatitzea ez zen egoki kontsideratzen. Testu liturgikoaren kantuan solistaren lana ez zen guziz galarazten baina solistaren lana ahalik gutxien izatea gomendatzen zen. Sopranoaren zatiak, haurren esku gelditzen ziren eta ez emakumeen esku.

Apezpikuaren baimenik gabe organoa ez beste musikatresnarik ezin zen erabili; organoak berak ere, laguntzaile xumearen funtzioa bete behar zuen; organozko preludio edo interludio luzeak gaitzeztu egin ziren. Ez zen erabili behar ez pianorik, ezta perkusiozko musikatresnarik ere.

Haizezko musikatresnak eleiz musikan ezin ziren erabili, gotzaiak baimendutako kasuetan salbu eta kasu hauetan ere musika - estilo seriokoetan bakarrik, organoaren kasuan bezalaxe. Laburbilduz, musikak liturgiaren zerbitzupean egon behar zuen eta ez liturgia musikaren morrontzapean.

Erabaki hauek betetzen zirela zaintzeko, apezpikuak musika sakroan adituak ziren pertsonen osatutako komisioa izendatu behar zuen. Teologiako ikasleek eliz musikako ikasketak egin behar zituzten.

"Motu Propio"-a.

Meza osatzen duten elementuak. Vatikano II.a Kontzilioa (1963 - 1966) irakaspenekin bat.		
	Zati aldagarriak//Propio-a Egunean egunekoa	Zati finkoak/ordinario-a Egunerokoa
I Hasiera eta elkartzeko liturgia..	- Sarrera kantua. (Sarrera). - Harrera. - Otoitza.	Kyrie. Gloria. (aipatutako igandek salbu).
II Hitzaren liturgia.	- Itun Zaharreko irakurgaia. - Salmoa. - Itun Berriko irakurketa. - Alleluia. - Ebangelioa. - Homilia/Sermoia. - Fededunen herri otoitza. - Ofertorio/Eskaintzako kantua.	Kredo.
III Eukaristiako liturgia.	- Prefazioa.. - Eukaristiako otoitza. - Jaunartzeko kantua.	Sanctus-a. Gure Aita.
IV Agurraren liturgia.	- Otoitza.. - Bedeinkazioa eta agurra.	Agnus Dei.

Meza liturgikoaren ospakizunaren egitura Vatikano II Kontzilioaren arabera.

bere planteamenduetan eta iritzi hau azaldu zuten Espainian egindako kongresu desberdinek, bereziki Gasteizen egindakoak”¹³. Belaunaldi honetakoak dira Gipuzkoako beste zenbait musikari ere, Azkoitiko Nemesio Otaño jesuita, Gabiriako V. Larrea (1876-1969) konposatzailea, Idiazabalgo L. Zabala (1876-1927) txistu konposatzailea, Amezketako F. Balerdi (1880-1927) organojolea, Ordiziako L. Urteaga (1882-1960) konposatzailea, Tolosako J.M. Mujika (1883-1966) konposatzailea, Tolosako F. Beobide (1888-1956) banda-zuzendari eta konposatzailea, Astigarragako N. Almandoz (1893-1970), etab.; guztiak F. Aresoren garaikideak, baina seguruenik bera baino ezagunagoak.

1.2.2. Nazionalismo Musikala.

Goiko lerroetan esan bezala, korronte nazionalista Europa osoan kokatzen da. Nabarmena da “Bostak” taldea Errusian; ezagunak dira beste hauek ere: B. Smetana (1824-1884) bohemiarrak eta A. Dvorak (1841-1904) txekiarra, E. Grieg norvegiarra (1857-1931) eta J. Sibelius (1865-1937) finlandiarra, V. Williams Ingalaterran, etab.

Nazionalismo musikala Espainian, Europarekin konparatuz, berandua gertatu zen, XX. mendea sartu samar zelarik eta, gainera, era apalean. Herriz aberatsa den eta folklore hain desberdinak dituen lurralde honetan, nazionalismo orokortzaile edo integratzailea, M. Fallarena (1876-1946) bezala adibidez, mantentzea zaila da; hargatik, herrialdekako nazionalismotan banaturik agertzen da.

Herrialdekako nazionalismoen artean, katalanen taldean Pedrell-en ikasleak nabarmentzen dira. Hoiene artean aipatu daitezke: Luis Millet (1867-1941), Pedrellen ikaslea eta Orfeo Catalá-ren sortzailea; Enric Morera (1865-1942), I. Albenizekin (1860-1909) eta Pedrell-ekin (1841-1922) ikasia :- F. Aresok berarekin ikasi zituen harmonia, kontrapuntua eta konposizioa Bartzelonan izan zen urteetan—, eta Juan Lamote de Grignon (1872-1949) musikariak.

Euskal musikan, aurreko mendearen azken laurdenean eta XX. mende honetako lehen herenean hasten da sustrai autoktono sakoneko musika-mugimendua. Musikariek, ikasiak zituzten forma eta tekniken artetik, bertako musi-

ka autoktonorako egokiak zirenak hartzen eta erabiltzen dituzte, eta hortik sortzen da euskal musika nazionalista. Diputazioak eta Udalak esnatu eta euskal musika bultzatzen hasten dira.

1876. urteko Karlistadaren ondoren emandako sorkuntza-ekintzen bultzadak XX. mende-hasieran aurrera jarraitzen du, Bigarren Errepublika garaian (1931-1936) ehun banda munizipal baino gehiago izango direlarik.

Musika-zaletasuna nabarmena zen eta Kontserbatorioetako ikasleak Madril, Paris, Italia, Ingalaterra, Alemania etab.ko goi-mailako zentroetara irten dira ikasketak sakontzera. Beraz, XX. mendean Europan ikasteko moda azaltzen da, eta J.M. Usandizaga (1887-1915) da lehenengo irteten dena¹⁴. Urte haueetan F. Areso Lazkaon dago. Badakigu, bada, 1902. urtean herriko udaleko idazkari-postura aurkeztu zela. Dena den, musikari bezala Europan zehar ibili ez bazen ere, Kataluniara joan zen bere ikasketak sakontzera, E. Morera-rekin. 1905. urtean Orfeo Catalá-k antolatutako Konposizio Lehiaketako III. sariaren II. akzesit-a eman zioten.

Nazionalismo Musikalaren eremuan, euskal herrialdeko musikarien artean hainbat musikari dira ezagunak; batzuk mugaz kanpo ibiliak eta beste batzuk beren jaioterrian konposizio-arloa lantzen gelditu zirenak. Kanpora irten eta eskola frantseseko direnen artean, hauek dira aipagarrienak: R. M. Azkue (1864-1956) konposatzaile eta musikologoa, A. Donostia (1886-1961), J.M. Usandizaga (1887-1915), J. Guridi Bidaola (1886-1961), etab. (Ikusi diagrama 32. orrialdean).

Eskola alemaniarrekoen artean, berriz, hauek: J. Isasi (1890-1940) eta P. Sorozabal (1897-1988), eta Erromako eskolan F. Remacha (1898-1984).

Guztiek folkloretik hartzen zituzten gaiak edo kantak ondoren lengoaia berriak sortzeko. Bertako kanta eta melodien ezaugarri eta aberastasunaz baliatzen ziren, beraz, beren obretan folkloreko dantza eta kantuetako giro erritmikoak eta melodikoak sartzeko.

1846an William J. Thoms ingelesak "folklore" hitza hartua zuen eta hitz ingelesa Euskal Herrian erabilia zen Wentuarth Webster, 1882. urtetik Saran bizi eta euskal folklore ikasketen aita kontsideratzen den, apaiz ingelesaren bidez.

“Euskal musika barrukoia da eta tradizioz musikalak izan diren beste herrialde batzuk izan duten unibertsaltasunik izan ez badu ere, sustrai sendoak ditu eta bere jatorri, estilo eta historiarekin koherentea da”¹⁵.

Eslavaren jarraitzaileek kritikaturako italiar eraginari dagokionez — joera honen inguruan euskal musikari asko zeuden—J.A. Donostiak zera zioen: “gure musika ez da italiar izaerako musika leun eta gozoa”¹⁶. Herrialdeetako nazionalismo musikaletan, euskal taldea “oro har katalana baino apalagoa”¹⁷ dela esan ohi da. Horrela izan bazen ere, garaiko azterketek eta argitalpenek eremu horretan ekintza bizia jartzen dute agerian, pausoz pauso euskal musikaren tradizioaren eta azpiegituraren falta gaingitzen hasten den ekintza. Honek zerbait sortzen ari dela adierazten du, eta arlo musikologikoan eta konposizioan nabarmentzen da hori batez ere. Urte hauetan J. Salaberry-k “Aires Populares vascongados” argitaratzen du, 1870ean; J. Vinson-ek “Euskal Herriko Folklore” 1883an; 1892. urtean Iruñeko Orfeoia sortzen da, Areso Iruñeko Done Mikelen Apaizgaitegi Kontziliarrean ikasten ari zen urtean hain zuzen; 1896an Bilboko “Elkarte Filarmonikoa” osatzen da; 1912an R.M. Azkueren eta A. Donostiaren bildumak agertzen dira...

Madril wagnerianismoaren eta “genero - chico”aren polemikan murgildurik dagoen bitartean, Euskal Herria unibertsaltasun ahalegin handi batean dabil. Belaunaldi honetako musikariak (J. Guridi, J.M. Usandizaga...) eta ondorengoak, europar konposatzaileak dira. Dena den, europar zaletasunaren aurrean ez dute ahazten “herrikoitasunaren aurrean alaitasuna izatea, baina horretara mugatu gabe, alderantziz, alde lirikoena, elegiakoena adieraziz, benetako egitura europarrak osatzeko”.¹⁸

Laburtuz, bi korrante hauek F. Aresoren konposizioetan eragina dute eta ondo deskribatzen dute beraren lana, eta beraren ezaugarrien artean haxe aurkitzen dugu: “hizkuntza eta musika-berezitasuna”¹⁹. Zentzu honetan F. Aresok bere lanetan latina eta euskara erabiltzen ditu. Hau Santiago Garmendiak egiaztatzen du ondorengo hitzak esatean: “... apaiz izateko ikasi zuen eta etimologi arloarekiko ardura nabarmena zuen. Beraren iritziz, adibidez, “-ano” atzizkiaren esanahia sakonunea da, eta Lazc-ano sakonunean aurkitzen da”²⁰. F. Areso nazionalista izan genuen, bai musikari bezala eta baita ideologi aldetik ere, aurrerago azalduko den bezala.

1800	1850	1900	1950
H. Eslava (1808 - 1878).			
J.C. Arriaga (1806 - 1826).			
F. Barbieri (1823 - 1894).			
	T. Bretón (1850 - 1923).		
	A. Vives (1871 - 1932).		
	I. Albeniz (1860 - 1909).		
	E. Granados (1867 - 1916).		
	M. Falla (1879 - 1946)		
	J. Turina (1882 - 1949).		
	O. Esplá (1886 - 1976).		
	R.M. Azkue (1864 - 1951).		
	A. Donostia (1886 - 1956).		
	I. Bereciartua (1883 - 1958).		
	R. Oyarzabal (1892 - 1971).		
	J.M. Usandizaga (1887 - 1915).		
	J. Guridi (1886 - 1961).		
P. Sarasate (1844 - 1908).			
J. Gayarre (1844 - 1890).			
E. Arrieta (1823 - 1894).			
J.A. Arriola (1833 - 1863)			
V. Zubiaurre (1837 - 914).			
F. Gorriti (1839 - 1896).			
	V. Ann (1854 - 1912).		
	F. Areso (1869 - 1954).		
		B. Imaz (1896 - 1972).	
	J.A. Erauskin (1881 - 1961)		
	L. Zabala (1876 - 1937).		
	V. Larrea (1876 - 1969).		
	L. Urteaga (1882 - 1960).		
		J. Telleria (1895 - 1954)	

Diagrama. 1800 - 1900 bitartean jaioetako zenbait musikari.

Bere garaikideak, gaztexeagoak izanik ere, hauek ditu: Gipuzkoako B. Pagola (1878-1950) donostiarra, I. Olaizola (1883-1969) hernaniarra eta J. Telleria zegamarra (1895-1949) - azken musikari hau Espainiako Falangearen "Cara al sol" himno musikaren konposatzailea—; Goierriko beste zenbait konposatzaile ere garaikide ditu: R. Oiarzabal (1892-1971) ataundarra, L. Zabala (1876-1927) idiazabalدارra, V. Arin (1854-1912) ordiziarra —E. Arrietarekin eta R. Chapírekin (1851-1909) ikasia— eta V. Larrea (1876-1969) gabiriarra - hau ere R. Chapí eta T. Bretónekin (1850-1923) ikasia—.

Garaikideak izanik ere, V. Arín eta V. Larrea Arrietaren eta genero "txikia"ren jarraitzaile izan ziren, nazionalista-korrontearen jarraitzaile baino gehiago.

2. MUSIKARIAREN BIZITZA.

2.1. 1869 - 1906. IKASLE GARAIA ETA BARTZELONAKO LEHEN URRATSAK.

2.2. 1925 - 1940. ORGANOJOLE ETA NAZIONALISTA

2.3. 1940 - 1943. ARESOREN "MEZA BERRIA". Gertaera berezia.

2.4. BERAREN BIZITZAKO AZKEN URTEAK.

2. MUSIKARIAREN BIZITZA.

2.1. 1969-1906. IKASLE GARAIA ETA BARTZELONAKO LEHEN URTEAK.

“Patxi” Areso, Saturnino Areso harginaren eta Dolores Tolosaren semea, familia aski aberatsean jaio zen. Zortzi anaien artean hirugarrena izan zen²¹: Eusebia, M^a Urbana, Frantzisko, Saturnino Frantzisko & Ziriako, Joxe M^a, Kintin, Raimundo eta Sabina.

Izena.	Jaiotze data.
Eusebia M ^a	1866 - 12 - 17.
Urbana.	1868 - 05 - 25.
Frantzisko.	1869 - 06 - 04.
Saturnino Fko & Ziriako.	1872 - 05 - 04.
Joxe M ^a .	1873 - 12 - 09.
Kintin.	1876 - 10 - 31.
Raimundo.	1879 - 01 - 23.
Sabina.	1883 - 08 - 29.

Areso Tolosa anai-arreben zerrenda.

Goi-mailako ikasketak egin zituen. Ikasketei buruz hau dakigu: Iruñeko Done Mikelen Apaizgaitegian 1890-1891 ikasturtean teologiako lehenengo maila, eta 1891-1892 ikasturtean teologia dogmatikoko bigarren maila ikasi zituen, bi ikasturteetako ohiko azterketetan “meritus” nota atera zuelarik²² ²³. Ikasle batzuek garai haietan F. Areso berak Iruñeako Orfeoiaren ko-fundatzaile izan zela esaten zuela gogoratzen dute²⁴; baina horrelako daturik ez da ageri. Remigio Mujikak, Iruñeko katedraleko tenoreak, 1891n hartu zuen bere ardura-pean Orfeoia, eta gaur egungo Orfeoiaren sorrera-data 1892ko abuztuaren 27an eta 28an jartzen da. Hau horrela izanik, agian ez litzateke ausardia handia izango herri-mailan aipatzen dena, alegia F. Areso aipaturiko Orfeoi ko-fundatzaile izan zelakoa, egiazko hipotesizat hartzea; gutxienik, R. Mujikaren laguna edo ezaguna izan zelakoa. Urte honetan Frantzisko Iruñeako Apaizgaitegian ikasten ari zen, eta R. Mujika ere musikaria eta gipuzkoarra zen, Areso bezalaxe; beraz, bien arteko harremana zitekeena zen. Agian, bertako katedraleko Artxibategiak gai honekiko azalpenen bat gorderik izan lezake.

Urte bat beranduago, Gasteiza joan zen bere ikasketak jarraitzera. 1892-1893 ikasturtean teologiako hirugarren urtea egin zuen eta “ez-ohiko azterketetan Meritus nota atera zuen... Hirugarren urteko ikasleek ere dogma eta morala ikasten zituzten”²⁵. Ikasketa-planak aldakorrak izaten baziren ere, ohikoa zera izaten zen: filosofia ikasten hiru urte egin ondoren teologia ikasten hiru edo lau urte egitea; beraz, airean gelditzen da bai filosofiako lehen urteak non egin zituen, bai aurreko ikasketak non egin zituen. Egiaztatu dezakeguna zera da: Oñatiko Unibertsitatean ikasi zuela esaten bada ere, ez zela horrelakorik izan.

Argi dago, hori bai, etengabe zebilela alde batetik bestera. Gasteizko apaizgaitegian ikasi zuen bitartean, kanpoko ikasle bezala ageri da; beraz, apaizgaitegi inguruko ostatu edo pentsioren batean bizi izan zela eta seguruenik ikasketaz kanpo beste lanen bat izango zuela susma daiteke; izan ere, urte berean beraren bi anaia ere, Ziriako eta Joxe M^a, apaizgaitegi horretan daude ikasle; gainera, barne-ikasle bezala ageri dira. Ziriako ikasturte bat gehiago egongo da eta Joxe M^a, berriz, 1896-1897 ikasturtearen amaiera arte, urte honetan teologiako laugarren urtea egiten duelarik barne-ikasle bezala.

Izena.	Ikasturtea.	Irakasgaia
Areso, Tolosa Frantzisko	1892 - 1893.	Teologia 3. ikasturtea.
Areso Tolosa, Ziriako.	1892 - 1893	Teologia 2.a
	1893 - 1894	Teologia 3.a
Areso Tolosa, Joxe M ^a	1889 - 1890	Latineko hiru urte.
	1890 - 1891	Filosofia 1.a
	1892 - 1893	Teologia 3.a
	1893 - 1894	Teologia 1.a
	1894 - 1895	Teologia 2.a
	1895 - 1896	Teologia 3.a
	1896 - 1897	Teologia 4.a

Areso Tolosa hiru anaiek Gasteizko Apaizgaitegian egindako ikasturteen eta irakasgaien zerrenda.

Ondoren, F. Aresok ikasketak jarraitzen ditu; baina bere ahaleginak musika-prestaketa sendotzera zuzentzen ditu. Horretarako, Bartzelonara joan zen, eta Enric Morerarekin, konposatzaile ezagun eta espainiar nazionalismo musikalaria atxikitako musikariarekin, harmonia, konposizio eta kontrapuntuko klaseak hartu zituen. Bartzelonara 1895-1901 urte bitartean joan zela pentsa daiteke, ondorengo arrazoiak direla medio:

- E. Morera Bruselatik Bartzelonara 1893. urtean itzultzen da, Bruselasen Gilson eta Fiévez-ekin ikasten egon ondoren.

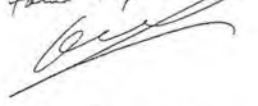
- Urte honetan Areso Gasteizen teologiako hirugarren ikasturtea egiten ari da, Apaizgaitegi Kontziliarrean.

- 1895an E. Morera-k "Cataluña Nova" Elkarte Korala sortzen du eta 1901ean Antzoki Liriko Katalana. Beraz, denboraldi honetan Bartzelonan zegoen.

- 1902ko abendurako, F. Areso Lazkaoko Udaleko Idazkari-plazara aurkeztua zegoen²⁶.

- 1905ean Areso "Orfeo Catalá" k antolatutako Konposizio Lehiaketara aurkeztu du "Potius Considerandus est sensus quam modulatio" Gloria Meza, beraz, kontrapuntu eta konposizio-ikasketak burutuak zituela pentsatzen dugu.

Por igual acuerdo se procede á inscribir el **NACIMIENTO** de Francisco Lopez con arreglo á las disposiciones ci

Número de Orden <u>42</u> <u>D. Francisco Lopez</u>	Fecha del nacimiento <u>11/2-11-72</u>	Clase del inscrito <u>Lepo</u>	Datos que han servido para la inscripción 									
Notas marginales <u>Nacido en Donostia</u> <u>el 3 abril 1974</u> <u>fuera 9-julio 97</u> 	PADRES				ABUELOS PATERNOS				ABUELOS MATERNOS			
	NOMBRES	NATURALEZA	VECINDAD	PROFESION	NOMBRES	NATURALEZA	VECINDAD	PROFESION	NOMBRES	NATURALEZA	VECINDAD	PROF.
	<u>Jaime</u> <u>Lopez</u>	<u>Donostia</u> <u>7-11-72</u>	<u>1a</u> <u>ing</u>		<u>Jaime</u> <u>Lopez</u>	<u>Donostia</u> <u>7-11-72</u>	<u>1a</u> <u>ing</u>					

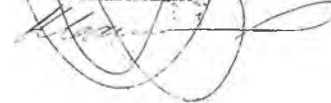
V. B.
El Auxiliar



11/2-11-72

de 187

El Oficial encargado



Jaiotze agiria

Elizbarrutiko Histori Artxiboa. Donostiako Gotzaitegia. Lazkaoko bateioen 8. liburua.

Logikoa da E. Morera Kataluniako konposatzaile nazionalista ezagune-
netakoa izanik, eta Pedrell eta Albeniz-ekin ikasia, "Patxi" Aresoren konposizio-
estiloan eragina izana izatea. Etxera itzulirik, 1902an, 33 urte zituenean, lehen
aipatu dugun bezala, herriko udaleko idazkari-postura aurkeztzen da. Bi lagun
aurkeztu ziren; eta ez zuten aukeratu Areso lan horretarako. Erabaki honen
aurrean, F. Aresok idazkari-izendapenaren aktaren kopia emateko eskatzen du²⁷

Ez zuen erantzunik jaso, ez eta idatziz eskatutako dokumentazioa ere;
hargatik, beste idatzi batez errepikatzen du eskaera, eta, bigarren ezezkoaren
aurrean, "Gora jotzeko errekurtsua jartzen du udalak pasa den hilabeteko hama-
seiko biltzarrean onartutako akordioaren kontra" (1902ko azaroko biltzarra 16ko
bil-tzarra)²⁸. Errekurtsua ikusi ondoren, alkateak jakinarazten du Areso jaunaren
instantzia onartua izan zela: "bi hautagaiek beharrezko ziren gaitasuna eta
moralitatea izanik ere, L. Ormazabalek praktiketan urtebete eramatearen aban-
taila zuela...; beraz, errekurtsua desegokia zela".

100-22-2 Angel 1
Sr. D. Alcalde
Hago el honor de acompañar a
V. S. el recurso de alzada que interpon-
go contra el acuerdo adoptado por el
ayuntamiento en sesión celebrada
el día 10 del pasado mes, comunican-
do, el día 8 del corriente, para que en
termino de 8 días lo resuelva conforme
lo dispuesto en el artículo 2º del art.
140 de la ley de Municipios?

Al mismo tiempo, según se
 ve en el expediente de la diligencia
 en el art. 24 de la ley de Enjuiciamiento
 se ve fácilmente el error de la redacción
 guardado. Dada en V. G. a 18 m. a
 Larcos 14 de Diciembre de 19.
 F. Ares

1902ko abenduaren 14an Alkate Jaunari bidalitako idatzia.
 Lazkaoko udal-agiritegia.

F. Aresok jarritako goradeiko errekursoari erantzunez, goi-instantziek zera erabaki zuten: "Lazkaoko alkateak eskatutako egiaztapenak eman zitzan agintzea"²⁹. Honela, F. Aresori Lazkaoko Udaletxera joateko dei egiten diote eta Idazkari jaunak Gobernadoreak igorritako epaia irakurri eta akta zertifikatuen kopia eman diezaioten agintzen du"³⁰.

1905ean, koru mistorako meza aurkeztu zuen Bartzelonan, "Gloriako Meza: Potius considerandus est sensus quam modulatio"³¹, Orfeo Catalá-k antolatutako Konposizio Lehiaketara. Konposizio hau II. sariaren bigarren akzesit-arekin saritu zuten. "Bigarren akzesit-a, 100 pta.koa, 66. zk.ari, "Koru mistorako meza"ri, esleitzen zaio, eta egilea Lazkaoko (Gipuzkoa) F. Areso da"³².

Sarituak izan ziren konposizioen egileek Orfeo Catalá-ra "zegozkien obren haserako konpasen kopia bat bidali behar zuten, izen, abizen eta zuzenbidearekin"³³. Epaimahaia Pedrellek, E. Morerak, Pedrell-en ikasleak, eta L. Milletek, Orfeo Catalá-ren sortzaileak, osatzen zuten; L. Millet, E. Morera bezala, Pedrellen ikasle eta korrante nazionalistaren partaide zen.

Sari hau atsegineko izan zen, noski, Aresorentzat; hain zuzen, hurrengo urteko lehiaketara beste konposizio bat aurkeztea erabaki zuen.

Deialdiaren arabera, lehiaketako atal desberdinen artean, Areso "III. sarira aurkeztu da, 500 pta.kora, Bartzelonako Bisbe Kardinalak, Salvador

Casañas jaunak, "Pro defunctis" meza hoberenarentzako jarritakora... eta Pio X.a Aita Santuak bere Motu Propio instrukzioan azaldutako baldintzak bete behar-ko ditu"³⁴. Ikus daitekeenez, "Motu Propio" entziklika eliz musikaren konposatzaileen artean onartua zegoen eta bertan azaldutako printzipioak derrigorrez-koak ziren konposizioa kontuan hartu ahal izateko. F. Aresok aurkeztutako mezak, 124 zk.dunak, "Omnis spiritus laudet Dominum" titulua zuen³⁵ eta lehen saria lortu zuen, 500 pta.koa.

Deialdia egin zen egunetik, 1905eko azaroa, konposizioak entregatu arte, hiru hilabeteko epea izan zuen, otsailaren bukaerara; meza osoa konposatzeko gehiegi ez seguruenik ere. R. Gorrotxategik dioen bezala "...Requiem meza paper lerrodunean ehundaka ordu dira... Akorde oso derrigortuekin borroka egitea, disonantzia posibleak..."³⁶. Epaimahaiko kideen artean Luis Millet eta Aresoren irakasle izandako E. Morera aurkitzen ziren. Sariak emateko egunean, F. Areso ez zen aurkeztu. Ospakizun horretan L. Millet-ek meza irabazlea honela deskribatzen du: "... lan bikaina, sentimentu gogorrekoa, kontrapuntu interesgarri eta ausarta, eta, XVI. mendeko polifoniar uko egin gabe, modernismo-izaera zintzoa duena"³⁷. Orfeoiak sarituak izan ziren obra edo zati batzuk interpretatu zituen, eta, horien artean, Aresoren Pro defunctis Mezako Introitoa eta Kyrie; "... bi zati hauen erlijio-sentimentuak entzuleengan inpresio ona sortu zuen..."³⁸. Hilabete bat ondoren, Orfeoó Catalá ez-ohiko kontzertua eskaintzen du, jendeari "Festa de la Musica Catalá"n sarituak izan ziren obrak ezagutzera emateko asmoz, eta bigarren zatian F. Aresoren "Pro defunctis Meza"ko Introitoa eta Kyrie interpretatu ziren³⁹.

2.2. 1925-1940. ORGANOJOLE ETA NAZIONALISTA.

Lazkaon finkaturik, musikako klaseak ematen ditu. Egia esateko, ez dakigu zehatz-mehatz Lazkaora noiz itzuli zen; baina 1925ean, 56 urte zituenean, Lazkaon organojole zen. Datu hau bi arrazoi direla medio egiazta daiteke; bata, data honetan erosten du "Etxarrinea" etxea, bizi zireneko etxea; bigarrena, 1936an Lazkaoko parrokiak erosi berria zuen organoaren akzioak ordaintzeko zerrendan azaltzen da beraren izena⁴⁰. Ez dakigu 1906-1926 bitartean nondik nora ibili zen. Parrokiako organojole izateaz gainera, bere etxean klaseak eman ohi zituen: "zazpi edo zortzi lagun joaten ginen elizako kantua eta solfeoa ikas-tera... Normalean hileko pezeta bat kobratzen zuen egunero ordu erdiko klasea

emateagatik. Ongi gogoratzen badut... berak abestu eta berak armonioan jotakoa guk errepikatu egiten genuen..."⁴¹. Praktika hau ez zen berria; XVI. mendean ere kapera-maisuek "klase partikularrak eman zitzaketen libre zuten denboran"⁴². "Uste dut, parrokiako organojole izateagatik urteko 100 pta kobratzen zituela eta hiletetan gehixeago... Beasaingo organojolea, Iguain, eta Areso akordio batetara heldu ziren: bi herrietako hiletez biak arduratzea"⁴³.

Herritarrek sarritan esaten dute F. Areso herrira itzuli zenean, bere familia diru gutxiagorekin aurkitu zuela; baina 1925ean F. Aresok "Etxarrinea" lur-saila erosten du beste lur-sail batekin batera, eta 1928an, berriz, "Emparan-Haundia-enea" soroa⁴⁴ eta 1939an Ataungo "Elorbelarra" saldu ziotela azaltzen da. Beraz, 1920ko hamarkadan eta 1930eko hamarkadaren haseran, egoera ekonomikoa oraindik ere egonkorra zuela ondoriozta daiteke. Parrokia eta udaleko organojole bezala eta solfeoko klase batzuk emanez, bere diru-iturriak mantentzen ditu. Parrokiak eliz funtzio desberdinetan parte hartzeagatik ere ordaintzen zion: Garizuma, Corpus Christi, bederatziurrenak, parrokiako organoaren hauspoen mantenimendua, etab. Berrikitan, parrokian organoa erositia zuten eta honen balioa kontuan harturik, eliztarrek organorako akzioak erositiz dirutza bat ordaindu zuten, bakoitzak ahal zuen neurrian. Parrokiako artxibategiko paperetan azaltzen denez, Aresok bi akzio ordaindu zituen, bakoitza 25 pta.koa.

Abeslariak ere, zeinen prestaketaz organojolea arduratzen baitzen, parrokiako funtzioetan parte hartzen zutenean beren diru-saria jasotzen zuten.

	Fabrika kontuak.		Kontu liburuak.	
Urtea			Batzorde ekonomikoa	
1926			San Antonioren baderatziaurrena	7 pta.
1927	Funtzioak: - Garizuma. - Corpus Chr. - Hauspoak.	25 pta. 25 pta. 50 pta.	San Antonioren baderatziaurrena Egintzak 112 zk. 198 zk.	9 pta. 25 pta. 25 pta.
1928	- Hauspoak - Ez-ohizkoak	50 pta. 55 pta.		
1929				
1930				
1931	Tipleen korua	150 pta.		
			Familia Sakratua:	
1932	Kantariak	200 pta.	Organojoleari	50 pta.
1933 - 1937			Organojoleari	50 pta.
1937 - 1941			Organojoleari	60 pta.
1942 - 1948			Organojoleari	70 pta.
1949 - 1951			Organojoleari	100 pta.

Parrokiak egindako zenbait ordainketen zerrenda.

Justif 10

He recibido del Sr. Cura Beasano de la
 iglesia de San Miguel setenta pesetas
 por la unision y funciones extraordinarias
 de euoresma -veintinueve-, del sagrado Com-
 ron y Corpus Christi -veintinueve- y de la co-
 rena y misa del santo titular de la parro-
 quia, San Miguel -veinte-

Lorcaos 26 Diciembre de 1931

El Organista

F. Aren

Justificante 11

He recibido de D. Salvador Echeverría Parroco

~ cincuenta y cinco pesetas. ~

{	Semana Santa .. 25	}	Sr. organista <u>F. Ares</u>
	Corpus 10		
	Misena Sdo Cam .. 10		
	Misena S. No Sema .. 10		
	<u>55</u>		

Larrea 21 Diciembre 1938

Lazkaon bizi zelarik ere, F. Aresok eliz musikarekiko interesa ez zuen alde batera utzi. 1928. urtean Gasteizen ospatutako "IV. Musika Sakratuko Kongresu Nazionala"ean egon zen, zeinetara Lazkaoko udalak bere atxikimendu-eskutitza bidali baitzuen. Bertan aurkeztutako txostenetan, Pio X.aren "Motu Proprio" entziklikak egiten dituen planteamenduak zorrotzak direla azpimarrazten da.

"Patxi" Areso, "atxiki" bezala joan zen. Hauek 5 pta. ordaintzen zituzten eta "ikur eta karneterako eskubidea izango dute soilik, eta tren-konpainien abantailetarako eskubidea, baina ekitaldietan boto-eskubiderik ez dute, ezta kronikaren alea eskuratzeko ere"⁴⁵. Aipatu dugun bezala, Kongresuan Iguain ere izan zen, Beasaingo organojolea eta Aresoren adiskidea.

Pedro Joxe Iguainez gainera, besteak beste, aita J.A. Donostiak ere parte hartu zuen ekitaldietan "kantu herrikoi erligioso eta artistikoa, bere adierazpen desberdinetan" izeneko konferentzia eman zuelarik; han izan zen R.M. Azkue ere, eta "Gure eliz musika herrikoia"ren tradizioa"ri buruzko hitzaldia eman zuen. Beasaingo organojole zen P.J. Iguain "aktibo" bezala izan zen Gasteizko Kongresu honetan, eta hainbat memoria aurkeztu zituen bigarren sekzioan: "Kanta herrikoia eta eliz diziplina". Bigarren sekzioko zazpigarren gaiari buruz-

ko memorian zera dio: "... organojoleak bete behar dituen baldintza artistikoak hauek dira:

1. Harmonia, kontrapuntu eta fuga ezagutzea.
2. Kantu herrikoien melodiak laguntzen jakitea, batez ere gregorianokoak.
3. Transportatzeko ohitura izatea.
4. Kantu gregorianoa dominatzea.
5. Bach-en obrak interpretatzeko prestaturik egotea eta organoaren errekurtsio desberdinak ezagutzea.
6. Musikaren historiaren ezagutza orokorra izatea, bereziki kantu gregorianoaren sorrera eta garapenari dagokiona, eta XV. eta XVI. mendeetako polifonisten obrari buruzkoa.
7. Ahots ona, eta abesten eta irakasten jakitea"⁴⁶.

Ez dira baldintza gutxi, baina parrokiako organojoleek baldintza guzti hauek betez gero, musika-prestaketa handiko profesionalaren profila deskribatuko lukete. F. Aresoren kasuan gehienak betetzen dira, denak ez esateagatik. Harmonia, kontrapuntua eta fuga ikasi zituen Bartzelonan, apaiz-ikasketetan latina eta kantu gregorianoa derrigorrezkoak ziren. Ezagutu zutenek zera diote: "latinez oso ongi zekien; gainera, hizkuntza honetan egiten ziren irakurgai denak berari zegozkion"⁴⁷. Eta baldintzetan aipatzen den zazpigarren puntuari dagokionez, "eraikitzaile ona zen, baina gidari txarra" esan ohi zen⁴⁸.

Aipatutako Kongresuaren beste atal batean, P.J. Iguain-ek zera dio: organojole kargua duin bete ahal izateko bi baldintza behar zirela, gaitasun artistikoa alde batetik (sobera frogatua aurreko zazpi baldintzak betez gero) eta ordainsaria. Azken puntu honi buruz dio "apaizak aldaretik bizi behar badu, bidezkoa da organojolea korutik bizitzea"⁴⁹; baina badirudi organojolearen soldatak, egiaz, gehiegirako ez zuela ematen; beraz, beste zeregin batzuetan ere jardun behar izaten zuten.

1930ean parrokiako organojole jarraitzen du. Elozegi kaleko 32. zk.an bizi zen, Etxarrinea etxean bere ama Dolores eta bere bi arreba gazteenekin, Raimunda eta Sabina, urte horretako zentsuan familiaburu ama ageri delarik. Etxe berean, baina beste solairu batetan, arreba zaharrena bizi zen, Eusebi, alar-gun, Dolores bere alabarekin. Anaia batez zerbait esatekotan, Joxe Mari litzateke; esaten denez, Toledoko Katedralera joan zen apaiztu ondoren.

Izena	Sex.	Adñ	E. Z.	Jaioa	Lanbidea
Familiaburu: Dolores Tolosa Miquelaiz	E.	82	Alar	Zaldibi (65 urte)	etxeko lanak
Semealabak: – Frantzisko Areso Tolosa	G.	61	Ezkong.	Lazkao (61 urte)	organojolea
– Raimunda Areso Tolosa	E.	51	Ezkong.	Lazkao (51 urte)	etxeko lanak
– Sabina Areso Tolosa	E.	47	Ezkong.	Lazkao (47 urte)	etxeko lanak
Familiako buru: Eusebia Areso Tolosa	E.	65	Alrg	Lazkao (65 urte)	etxeko lanak
Alaba: Dolores	E.	35	Ezkong.	Lazkao (35 urte)	etxeko lanak

Sex: sexua

E.Z.: egoera zibila

G: gizona

Adñ: adina

E: Emakumea

Alarg: Alarguna

Ezkong: ezkongabea.

1930eko biztanleri errolda. Iturria: Lazkaoko udal-agiritegia.

1936an Gerra Zibilarekin gauzak nahasten hasi ziren. Lazkaoko Udaletxean urte horretan abuztuan hartutako akordioaren arabera, “Udaleko zenbait langileri soldata-etena ezarri zaie”; horien artean, F. Areso kantuko irakaslea zegoen; 1937ko urtarrileko saioan erabakia berretsi egiten da; izan ere, “... Gobernadore jaunaren aginduz... joera marxista edo nazionalista duen edozein funtzionario baztertzea... aho batez erabakitzen da lanik eta soldatarik gabe uztea... Frantzisko Areso jauna kantuko irakaslea,...”. Ondoren, 1937ko apirilaren 21ean egindako ezohiko sesioan, hasera emandako espedienteak irakurtze-ari ekiten diote: “... F. Areso Tolosa musika eta kantuko maisua: Jaun honek Eusko Alderdi Nazionalista desegin arte taldeko kide izan dela azaldu duenez... Udalak kargugabetzea erabakitzen du, musika eta kantu-maisuaren kargu edo plaza amortizatutzat ematen delarik...”⁵⁰.

Horrela, udalarekin zuen lotura etenik geratzen da, eta parrokiako organojole-lana eta klaseak ematea gelditzen zaizkio. Une honetan hasten bide dira arazo ekonomikoak. “Patxi” Aresok dagoeneko 68 urte ditu eta bizitzen jarraitu behar du. Hipotekak bata bestearen ondoren datoz eta bizitzak gorabehera handiak ditu. 1939an “Elorbelarra” erosten du Ataunen eta “Eguileor” Lazkaon; baina ordainketa, oraingoan, ez da eskutik eskurakoa, 1925an bezala, bi epetan

baizik, baina erosketak aurrera egin zuen. Ondorengo urteetan, gerra ondoren-goak, ez ziren onak izan inorentzat, ezta aresotarrentzat ere.

2.3. 1940-1943. ARESOREN “MEZA BERRIA”. Gertaera berezia

Ondorengo urteetan ohiko lanekin jarraitzen du, parrokiako organojole gisa eta koruaren ardura bere esku duelarik, konposatzen jarraitzen duela ahaztu gabe. Gaur egun Bartzelonan izan zen urteetan argitaratu zituen lanak besterik gelditzen ez bazaizkigu ere, konposatze-lanari eutsi ziola gauza jakina da.

1942. urtean arazo politikoek lehenean jarraitzen dute oraindik ere. F. Aresok Posta-bulegotik 250 pta.ko posta-igorpena bidaltzen du, Erantzunkizun Politikoen Eskualdeko Auzitegiak ezarritako zigorraren lehenengo epeko zenbatekoa⁵¹.

Solfeoko klaseetara “Saturnino-enea”⁵² joaten zirenek ahots baxua eta izaera zakarra eta gogorra zituela diote; hirurogeita hamar urte pasarekin agure erretxin bihurtu bide zen. Dena den, gizon sentibera zela esan behar da, bere sentimentuak kanporatzea gogoko ez bazuen ere. “Nire amak esaten zuen: kora-za iraganezina zuela, baina oso sentibera eta samurra zela...: izaera zakarra izan arren sentsibiltate handiko gizona zela”⁵³.

Iritzi hau egiaztatzen duen gertaera bat L. Aldasorok, parrokiako koruan tiple bezala abesten zuen ikasleak, azaldu zuen. “Egun batez kantu gregorianoa eta beste kanta batzuk entseiatzen ari ginen Aresoren etxean, eta honek esan zuen: ‘Oso ongi!, goazen sukaldera kafea hartzera!’ (seinale ona zen hori), eta Eusebi eta guztiok sukaldean geundelarik bat-batean esan zuen: ‘Isilik!’ Une hartan txori bat zegoen beraren leihoan kantari eta denok isildu ginen txoriaren kanta entzuteko. Txoriak amaitu zuenean, hala esan zuen Patxik: “Ia!”⁵⁴ Hizketan jarraitu omen zuten eta bukaeran ikasleei hurrengo egunean mezetan abestu behar zutela azaldu zien. Aitzakia hemen eta aitzakia han hasi omen ziren; arrazoi batengatik edo bestegatik gehienek ezinezkoa zuten, ezin joan. F. Areso sutan jarri omen zen eta hitz hauek esaten hasi: “Kanpora hemendik, halakoak!, alferrontziok!” Gainerakoa ez omen dute buruan, eskailerak hankek eman ahala jaitsi omen zituzten eta.

Urte haietan bizi izan zirenek gehien gogoratzen duten ekitaldia, herri-mailan “Aresoren Meza Berria” izenez ezagutzen den mezaren ospakizuna da. F. Aresok Joan Joxe Garmendia-ren lehenengo mezaren ospakizunerako konposatutako meza zen. Santiago Garmendia jaunak, “Patxi” Aresoren ikasle izanak, aipaturiko mezaren kopia gorde zuen eta berari esker obra horren ale bat eskura daukagu gaur egun; Benedictus eta Agnus Dei falta zaizkio. Santiagoren iritziz, beraren irakasle izan zena harmonizatzaile eta sortzaile ona izan zen. Lanorduen ondoren, amak jakin gabe klaseetara joaten zela dio, 10 pta. ordainduz.



F. Aresoren irudia. “Lazkao” urtekaria. 1981.

Era honetan, eliza kontzertu-leku bihurtzen da XV. eta XVI. mendeetan bezala, meza, polifoni ahotsezko obra, interpretatuz.

Egia esateko, ordea, jendeak gehien gogoratzen dituenak gertakizunaren inguruko pasadizoak dira meza bera baino gehiago; baina asko bat datoz meza hura behin eta gaizki abestu zela esatean. Musikaren ikuspegitik, ondorioa ez zen oso arrakastatsua izan, baina entseiu gutxiren ondoren emaitza onik ezin izan.

Egun horretan koruko partaide, ohiko kantariez gainera, Lazkaoko Beneditarren Monasterioan ikasten ari ziren tripleak izan ziren eta baxu Kortabarria Ataungo botikaria, tenore Erreterian bizi zen “Muxika” eta kontralto Tolosako “Galizia”⁵⁵. “Patxi” Aresorentzako ekitaldi berezia zen egun horretakoa; beraz, arreta eta kontzentrazio osoa beharrezko izan zituen.

Hasteko orduan, Don Joan Enekotegi tenorea azaldu zen, tenore oso ezaguna, Usuaran eta Uberan (Elgeta) apaiz izana. Errenteriako "Muxika" tenoreak iritsi berria zen tenorea aurkeztu nahi izan zuen eta Aresok erantzun zion: "Hemen ez du ezta Carusso-k ere abesten!"

Meza bitartean, abesten ari zirenean, "Domingin" izenez ezaguna zen Beasaingo argazkilariak argazkia atera zion koruari. Flasharen distirak zuzendaria izutu egin zuen nonbait, eta, hau dena ongi burutzeko irrikaz zegoenez eta ezustekorik jasateko prest ez zegoenez, gogor erantzun zuen: "Zer, su artifizialak?"⁵⁶

Antonio Azkuek kontatzen duenez, F. Aresok esaten zuen: "prozesioan judurik ez, eta sermoi-garaian kantorerik ez". Dirudienez, kantoreen pribilegioa zen sermoikoan atseden hartuz eskaileretara, pasilura...ateratzea.

2.4. BERE BIZITZAKO AZKEN URTEAK.

Zoritxarrez berak argitaratutako lanak zenbait eskuizkribu eta transkribaketa batzu besterik ez zaizkigu gelditzen gaur egun. Obra gehienak Bartzelonan argitaratuak izan ziren, ikusi ahal izan dugun bezala, eta egilearen jabetzakoak dira; gure susmoz, berak bere patrikatik ordainduz argitaratuak. 1905 eta 1906 urteetan Bartzelonan Orfeo Catalá-k urtero antolatzen zuen Lehiaketan sarituak izan ziren bi mezen kopiak ere gelditzen zaizkigu.

Urte haietan ere, bere arreba Sabina berarekin bizi zen eta "kritikarik garratzen eta zorrotzenak jasotzen zituen bitartean, irrifarrez eta diplomaziaz babesten jakin zuen"⁵⁷. "Patxi" Aresok sarritan galdetzen zion arreba txikienari berak idazten zituen melodiez eta konposizioez zuen iritzia, eta beti ematen zion bere iritzia. Konfiantzako pertsona zuen eta aholku eskatzen zion. Denek emakume zuhur eta arrazoizko bezala gogoratzen dute, beti Frantzisko bere anaia-aren alboan.

Arreba zaharrena, Eusebi, 1930. urteko biztanle erroldaren arabera, etxe berean bizi zen alargun.

Herrian esaten denez, Frantziskok konposatzen zituen obrak

Arantzazura, Hondarrabira... eramaten zituen, eta jasotako partituren truke fraideek duroa ematen omen zioten.

Aresoren obrara itzuliz, zera esan dezakegu: sopranoentzat konposatzen bazuen ere, beti tipleekin interpretatzen zituen musika-lanak. Musikaren letra berak asmatzen zuen: "bertsolari samarra zen eta kanten bukaerak ere estilo horretakoak dira"⁵⁸.

"*Soinu ederrak* " melodia. F. Aresoren ikasle izandako Joanito Begiristainek, herritarrek Joanito "Puxtan" bezala ezagunak, egindako transkribaketa dela-eta ezagutu ahal izan da, eta, J. Muruamendiarazen iritziz, bigarren zatia bakarrik da F. Aresorena. Joanito Lazkaoko alkate eta urte batzuk beranduago organojole izan zen. 1929tik 1949ra arte Lazkaoko alkate izan ondoren, beste 19 urtez, 1957tik 1976ra, berriro egongo da udaletxean. Lehenago, Gerra Zibila hasi aurretik, 1935eko maiatzetik 1936ko maiatzera arte, eta 1936tik 1937ko urrira arte ere alkate izana zen⁵⁹.

Urte askoz Eguberri garaian Lazkaon abestu izan diren konposizioetako bat, F. Aresoren "Haurtxo Bat Negu Bihotzean" da. Egia esan, "Hator Hator" eguberri-kantaren moldaketa da; "Patxi" k 6/8ko konpasa ezarri eta aurreko aipatu hori "elizan abesterik ez zegoenez, ez baitu eliz kutsurik, Haurtxo Bat Negu Bihotzean... letra jarri zion"⁶⁰. $\frac{3}{4}$ ko konpasean ezagutzen dugun melodia $\frac{6}{8}$ ko konpasean idazten du, eta, horrela, beste izaera edo kutxu bat ematen dio, punttudin kortxeak ere erabiliz.

Sabina, eta baita Frantzisko ere, oso apal bizi ziren. Bizitzari aurre egin eta zenbait hipoteka ordaindu beharrean ere aurkitu ziren. Bizimodu horretan, 1948. urtean, "Etxarrinea" etxea hipotekatzen dute, "beste lur-sail batekin batera... maileguaren garantian... 18.000 pta.koa..."⁶¹. Ez zen gainditu beharreko lehenengo hipoteka izan.

Bere bizitzako azken urteetan, agurea zen eta ekonomi zailtasunetan jarraitu zuen. Segur aski, 1948 edo 1949 inguruan utzi zuen parrokiako organojole-lana; 80 urte zituen orduan. Beraren arreba Sabina, 14 urte gazteagoa zen eta momentu horretan 66 urte zituen. Bien adina kontuan harturik, etxea mantendu eta bertako martxa eraman ahal izateko gaitasunak ez ziren behar bezalakoak izango: "azkenean partitura guztiak lurrean barreiatu zituen"⁶².



“Etxarrinea” etxea (Lazkao). Argazkia: J.M. Aranburu.

Organojole-lana utzi zuen urtea aipatutakoa dela pentsarazten digutenak, arrazoiak baino gehiago usteak ditugu; adibidez:

- Parrokiako artxibategian dauden agirietan organojoleari egindako ordainketak ageri dira, baina ez da ageri zein den organojolea. 1953. urtean Iñaki izena ageri da, eta honek adierazten du urte honetan behintzat organojole berria duela parrokiak. Ez dakiguna zera da: berri hau urte horretan hasia zen ala denbora gehiago ote zeraman lan horretan.

- Beste alde batetik, 1949. urtean organojolearen soldata igo egiten da, aurreko urteetan 70 pta.koa zena urte honetan 100 pta.koa da. Aldaketa hau kasualitatea izan daiteke edota organojolearen aldaketa esan nahi bide du.

- 1948. urtean, beste ondasun batzuekin batera, beren etxea hipotekatzen dute, eta 1951n beren ondasunak saltzen dituzte errenta edo biziarteko-pentsio baten truke. Nonbait, 1951ra arte, zailtasun handiz izanik ere, beren burua mantentzeko gai izan ziren; baina, 1948. urtean ordaindu gabe zituzten hipotekak ordaindu zituztela ikusiz, urte honetan oraindik ere “Etxarrinea” mantentzeko moduan zeudela esan daiteke.

- Frantzisko eta Sabinaren adina.

1951n beren jabetza saldu beharrean aurkitzen dira. 1951ko otsailaren 9an, ondasunak saltzen dituzte bi anai-arrebentzako biziarteko-pentsio baten truke:

“Etxarrinea” izeneko etxea, Elosegi kaleko 32. zk.an, gaur egun 46. zk.an, Lazkaoko hirigunean... Frantzisko Areso Tolosa jaunak, 82 urtekoak, ezkongabe eta organoioleak... beste lau lur-sailekin batera, jabetza osoa eman eta transmititzen die... eta... jaunei, saltzailearen eta beraren arreba Sabinaren, 68 urtekoaren, ezkongabe eta Lazkaokoaren alde, Etxarrinea etxeko sukaldearen, bi logelen eta komunaren eskubidea erreserbatuz. Lagapen hau biziarteko-pentsio baten truke egiten da,... eta... jaunek bete beharko dutena... Frantzisko jaunaren eta beraren arreba Sabina anderearen bizi osoan zehar, eguneko 30 pta.koa biak bizi diren artean... eta, bietako edozein hilez gero, 15 pta.ko kopurua...bizirik gelditzen denari eta bera hil arte,... errentadunak diru hau Gipuzkoako Aurrezki Kutxan jasoko du, Lazkaon,... kontu korrontearen gain otsaileko hilabete honen haseratik kobratzen hasiaz. Emakidadunek... gaur egun eman zaizkien lur-sailei dagozkien hipoteken dirutza ordaindu beharrean izango dira,...”⁶³.

Egun hauetan, Lazkaoko Beneditarrek Monasterioan, aresotarrek zituzten zailtasunez oharturik, F. Aresoren pianoa erosi omen zuten, ia osorik berritu beharrean izan baziren ere. Oraindik ere Monasterioan jarraitzen du.

F. Areso Tolosa musikaria 1954ko apirilaren 3an hil zen bihotz-kolapsoz.

“... Idazkariak, Frantzisko Areso Tolosa jaunaren heriotza inskribatzeari ekiten dio: 84 urtekoa, Lazkaokoa, Gipuzkoa probintziakoa, Saturnino Areso eta Dolores Tolosaren semea, Elosegi kaleko 46. zk.ko 2. solairuan helbideratua, lanbidez organoiolea, eta ezkongabea;... apirilaren hiruan hil zen ordu bietan, miokarditis baten ondorioz”⁶⁴.

Parrokiako organoiolea, “Patxi”, hil ondoren ere gertatu zen beste zorigaitz bat. 1968. urtean, orduan alkate zen J. Begiristainen etxea erre zen. Aresoren ikasle izan zen hark haren lan eta konposizio ugari jasoak omen zituen, eta hala desagertu ziren betirako.

3. F. ARESOREN OBRA

3.1 KONPOSIZIO ZERREDA.

3.2 F. ARESOREN 1905. URTEKO GLORIA MEZA

3.2.1 Azalpen orokorra

3.2.2 Bi mezak osatzen dituzten zatien azalpena

3.3 “LOREA. SIETE CANCIONES PARA EL MES DE MAYO” LIBURUA

3.3.1 Liburuko zazpi kanten analisisa eta azalpenen nondik norakoa

3.3.2 Ezaugarri orokorrak

3.3.3 “Lorea” liburuan Ama Birjinari eskainitako zazpi kanten azalpena

3.3.4 Beraz ...

3. F. ARESOREN OBRA.

3.1. KONPOSIZIO ZERREDA.

F. Aresoren konposizio-lanetik zenbait obra gelditu zaizkigu; gehienak Bartzelonako "Casa A. Boileau y Bernasconi" -k argitaratuak. Bereiziki musika sakroa eta folklore-musika landu zituen, gehienetan testuak euskaraz zirelarik.



Argazkia: N. Muruamendiarrak

Konposizio-zerrenda:

Argitaratuak:

–"Edertasun": Ocho cánticos a la Virgen (Zortzi kantu Ama Birjinari): Ahots bakarra eta organoa; euskaraz; 5 pta.; egilearen jabetza. Bartzelona, A. Boileau eta Bernasconi Etxea.

- I) Edertasun - euskara.
- II) Garbia - euskara.
- III) Agur - euskara.
- IV) Agur Miren - euskara.
- V) Garbitasun - euskara.
- VI) Atoz - euskara.
- VII) Zerutik - euskara.
- VIII) Orbanik - euskara

- **"Lorea"**: Siete canciones para el mes de Mayo: (Maiatzerako zazpi kantu). Ahots bakarra eta organoa; euskara; 5 pta.; egilearen jabetza. Bartzelona, A. Boileau eta Bernasconi Etxea.

- I) Lorea - euskara.
- II) Goazen - euskara.
- III) Maiatzeko - euskara.
- IV) Mendi - euskara.
- V) Atozte - euskara.
- VI) Pozturik - euskara.
- VII) Zeru - euskara.

- **"Edurra"** obra:

Hiru ahots berdinetara - S/S/A edo T/T/B - euskara.

(*) **"Herri Abestiak"** izeneko koadernoaren barruan; euskara; 1'5 pta. Tolosa, Ediciones de Música Vasca argitaletxea. S edo T I; S edo T II eta K edo B.

(*) **"Euskalerria"** izeneko liburuan; euskara; hiru ahots berdinetara; A.S.A.k argitaratutako liburua.

- **Dos "subvenite"**, del Oficio de Difuntos. Hiru eta lau ahots nahasietarako.

Hiru edo lau ahots nahasi eta organoa; latinez; 10 pta.; egilearen jabetza. Bartzelona, A. Boileau eta Bernasconi Etxea.

I) Ad chorum trium vocum inaequalium. Latina. A/T/B/órganum.

II) Ad chorum quator vocum inaequalium. Latina. C/A/T/B/órganum.

- **"Peccantem me"**, del Oficio de Difuntos.

Erresponsoa; 4 ahots nahasietara, S/K/T/B; latina. Bartzelona, A. Boileau eta Bernasconi Etxea.

- **"Abenduko"**. Siete cantos vascos para Navidad (Eguberrietarako zazpi euskal kanta).

4 ahots nahasi eta harmoniuma - euskara.

- I) Abenduko - euskara - 4 ahots eta harmoniuma.
- II) Aurtxo - euskara - S, K - T/B eta harmoniuma, S/T/B-ra pasatzen da.
- III) Agur - euskara - S/K eta T/B eta harmoniuma.
- IV) Goazen - euskara - Tutti eta harmoniuma., S/T - T/B eta harmoniuma-ra pasatzen da.
- V) Josepe - euskara - S/T I /T II /B eta harmoniuma, (ahotsak koruan ala bakarka parte hartzen dute).
- VI) Nun dezu - euskara - S/K/T/B eta harmoniuma.
- VII) Mendirik - euskara - S/K/T, B eta harmoniuma.

(*) Donostia, Erviti Etxea: Ahots bakarra S/T/T/B/ harmoniuma - euskara - 6'50 pta. - egilearen jabetza.

(*) Bartzelona, A. Boileau eta Bernasconi Etxea: Ahots bakarra S/T/T/B/ harmoniuma - euskara - 15 pta. - egilearen jabetza.

- **"Gure Jauna"**. Zortzi euskal motete Sakramentu Txit Santua-ri.

4 ahots nahasi eta organoa - S/T/TB/ organoa - euskara; 5 pta.; egilearen jabetza. Bartzelona, A. Boileau eta Bernasconi Etxea.

- I) Gure Jauna - euskara.- S/K/T/B/organoa.
- II) Gora - euskara.- S/K/T/B/organoa.
- III) Abestu - euskara.- S/K, T/B/organoa.
- IV) Zeinen - euskara.- S/K, T/B/organoa.
- V) O Mirari - euskara.- S/K/T/B/organoa.
- VI) Mirari - euskara.- S/K/T/B/organoa
- VII) Sakramentu - euskara.- S/K/T/B/organoa
- VIII) Santus - euskara.- S/K/T/B/organoa

Eskuizkribuak:

- **Gloria Meza:** *"Potius considerandus est sensus quam modulatio"*.

4 ahots nahasi, laguntzarik gabe - Cantus/Altus/Tenor/Bassus
- latina - (1905eko sariaren 2. akzesit-a).
("Orfeo Catalá"-ren liburutegian gordea).

- **"Missa Pro Defunctis: Omnis spiritus laudet Dominum"**.

4 ahots nahasi, organorik gabe - S - cantus/ K - altus/ Tenor/
Bassus - latina - (1906ko Festa de la Música Catalana).
("Orfeo Catalá"-ren liburutegian gordea).

- Aresoren "*Meza Berria*".

4 ahots nahasi, laguntzarik gabe - S/A/T/B - latina - 1943.
urtea. (S. Garmendiaren eskutik lortua).

Transkribatuak izan direnak:

- "*Olentzero*" kanta.

Eguberri-kanta - euskara - Lz. Ald. (1982).

- "*Goizeko Izarra*" kanta.

Kanta herrikoia. F. Aresok lau ahotsetara armonizatua.
(Ataungo organojolea izan zenaren semeek, Kerejeta
anaiek, gordea).

- "*Soinu ederrak*" kanta.

(J. Muruamendiarazek eskainia. F. Aresorena dela esaten
bada ere, beraren iritziz bigarren zatia bakarrik bide da
Aresorena; lehenengo zatia Frantziskok entzundako melo-
diaren baten moldaketa litzateke segur aski).

3.2. F. ARESOREN 1905. URTEKO GLORIA MEZA: "POTIUS CONSIDERANDUS EST SENSUS QUAM MODULATIO" ETA 1943. URTEKO "MEZA BERRIA". ⁶⁵

Ondorengo lerroetan, sakon ez bada ere, aipatu berri diren bi mezak konparatuko ditugu. Lehen analisi batean bi konposizioen artean antzekotasun nabarmenak daudela ikusten da.

Esan dezakegu, Aresoren "*Meza Berria*" izenez ezagutzen den konposizioa, Frantziskok 1905. urtean Orfeo Catalá-ren Konposizio Lehiaketarako konposatutako obra bera dela.

Meza-konposizioetan, musikariek ohikoak diren meza-zatiak musikatzen dituzte, hau da, liturgiaren ospakizunean konstanteak diren zatiak. Liturgiako mezaren ohiko zati hauek XIII. mendetik aurrera "*Meza*" izenpean bildu dira, musikari dagokionez, eta bost zati dira: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus-arekin) eta Agnus Dei. Ziklo hauek izendatzeko "*arrunt*" terminoa musika-arlokoa da bereziki, liturgikoa baina gehiago.

Aipagai ditugun bi konposizioetara itzuliz, "Gloria Meza. Potius considerandus est sensus quam modulatio" eta "Meza Berria" izenez ezagutzen den meza hain zuzen, esan behar da bietan lehenengoa osorik dagoela, eta bigarrenak ez du ez Benedictus-ik, ez Agnus Dei-rik ere; eta ez konposatuak izan ez zirelako, seguruenik bi zati hauek galdu egin direlako baizik⁶⁶.

Konparatzeari ekiten badiogu, ondorio moduan esan dezakegu, P. Aresok "Gloria Meza. Potius consideratus est sensus quam modulatio" hartu zuela erreferentzia edo eredutzat, eta obra perfektionatu egin zuela; horretarako, obraren zati edo pasadizo batzuk birmoldatuz eta partituran zehaztasun batzuk eginez. Birmoldaketa horren emaitza litzateke Joan Jose Garmendiaren lehenengo mezakoa Lazkaoko parrokiaren abestu zen "Meza Berria" izeneko konposizioa.

Konposizioaren estiloa XVI. mendeko estilokoaren antzekoa da. L. Millet-ek esan zuen bezala⁶⁷, XVI. mendeko polifonia klasikoa ukatu gabe, modernismo-izaera edo kutsua ematen dio konposizioari. XVI. eta XVII. mendeetan sortutako laguntza gabeko musika koralaren garai hori, G.P. Palestrina (1526-1597), T.L. de Victoria (1548-1611), konposatzaileek beren konposizio-lana burutzen duten garaiarekin bat dator.

Estilo honetako musikan ohiko dira zenbait prozedura edo elementu. Polifoniaren erritmoan literatur testuari lotuak doazen goranzko eta beheranzko uhin-mugimenduak nabarmen dira. Bestalde ⁴/₄ konpasa ezezaguna zuten, ohiko konpasa bikoa izanik. XVI. mendean bi konpas-mota ziren: bikoa edo bi mugimendukoa eta hirukoa edo hiru mugimendukoa. Melodiari dagokionez, mende honen amaieran polifonisten melodiak modu gregorianoetan oinarrituz konposatzen ziren. Modalitatearen krisiaren ondoren, aldameneko tonuetara egindako sartu-irtenak ugari izaten dira. Bitarte edo interbaloak haseran laburrrak izaten ziren (2dun, 3dun, 4dun eta 5dunak), ondoren 6dun eta 8dunak gehitu zirelarik. "XVI. mendean gehien erabiltzen ziren interbaloak hauek ziren: 2dun eta 3dun maiorrak eta minorrak; 4dun, 5dun eta 8dunak. Nekez aurkitzen dira 8duna baino bitarte zabalagoak"⁶⁸. Melodien arteko harremanetan imitazio irregularrak sarritan agertzen dira eta erantzunak 4dun-era eta 5dun-era izaten ziren gehienetan; eta melodia batetik bestera pasatzeko modu erabilienak, ahots bat besteak baino lehenago bukatzea, isilune batzuetan atseden hartzea eta ahots guztiek esaldiaren azken silaba elkarrekin abestea izaten ziren.

Ondorengo denboraldian, XVII. mendean, sarturik, joera berria nabari da operaren susperraldiarekin eta monodiaren eta baxu-kontinuo etorrerarekin. Konposatzeko estilo berria indarrean zegoen "a capella" estilo polifonikoari kontrajartzen zaio. Beraz, XVII. mendeko laguntza instrumentalaren sarrera eta bakarlariaren goren maila aurreko mendeetan izandako estilo solemnearentzako kontrako bide suertatu ziren. J.S. Bach (1685-1750) bezalako musikariekin koru bikoitz eta hirukoitzak erabiliko dira.

Berriro 1905. urtera itzuliz, erlijiotasunaren berraurkitze-garaiarekin egi-ten dugu topo; 1903ko "Motu Propio"aren printzipioak zabaltzen ari dira une haietan. Galdutako seriotasuna berreskuratu nahiak, iraganera begirarazten du, "Stylus Gravis" edo eliz estilora, edo eta XVI. eta XVII. mendeetan "palestrinia-no estiloa" izenez ezagutzen zen estilora.

Bi konposizioak elkarren parean jarritz, desberdintasunak aipatzekoak izan arren, oro har ez direla adierazgarriak aurreratu dezakegu.

3.2.1. Azalpen orokorra

- Bi konposizioek latina erabiltzen dute. Aresok meza hauek konposatu zituen garaian erabilpen hau ohikoa zen. Geroago, XX. mendean aurreratu samartua zela, herri-hizkuntzan eta folkloreko gaitan oinarrituz konposatu izan dira mezak, baina hori Vatiko II.aren ondoren (1963-1966) izan zen.

- Tonalitate nagusia La b M-koa da.

- Konposizio osoan zehar erabilitako konpasa $\frac{4}{4}$ koa da. Une batzuetan salbuespenak aurkitzen ditugu, halere; adibidez, Credoko "Et incarnatus est" zatirako, Aresok erritmo librea erabili zuen "Gloria Meza. Potius considerandus est sensus quam modulatio"an⁶⁹ eta $\frac{3}{2}$ ko konpasa "Meza Berria"an.

- Laguntzarik gabeko konposizio polifonikoak dira, lau ahots mistoetara. Ahotsen izendapenean bada desberdintasun bat: "Gloria Meza"n "cantus, altus, tenor, bassus" hitzak erabiltzen ditu ahotsetan, eta bigarren mezak ahotzak "soprano, alto, tenor" eta "bajo" hitzez izendatzen ditu. Agian meza hau abesteko herriko jendea eta Beneditarretako ikasleak izango zirenez, Aresori terminologia hau egokiagoa iruditu zitzaion.

Lehenengo izendapenari latin-izendapena esaten zaio. Testua latinez dagoenean, ohikoa izaten da “cantus, altus, tenor eta “bassus edo bassis” hitzak erabiltzea, eta testua gaztelaniaz dagoenean “tiple” hitza erabiltzen da goiko ahotsa izendatzeko, baina sarritan haur-ahotsa dela azaltzeko erabiltzen da izen hori. Izan ere, XV. eta XVI. mendeetan “ kaperak haur eta helduek osatzen zituzten”⁷⁰. Goiko hiru ahotsetarako Sol klabea erabiltzen da, eta laugarren lerroko Fa klabea ahots sakonaren kasuan, baxuaren kasuan.

3.2.2. Bi mezak osatzen dituzten zatien azalpena:

- “KYRIE”: Erruki Jauna, Kristo erruki, erruki Jauna.

Testua, eskari aldarrikatu hirukoitza da⁷¹:

-“Kyrie eleison”/ Erruki Jauna (hiru aldiz).

-“Christe eleison”/ Kristo erruki (hiru aldiz).

-“Kyrie eleison”/ Erruki Jauna (hiru aldiz).

Lehenengo Kyrie-a:

- Ahotsen sarrera-ordena:

A - 1. konpasa, T - 3. k., B - 5. k. eta S - 7. k. bi konposizioetan. Ahotsak elkarren segidan sartzen dira, bi konpaseko tartearekin. Lehenengo, erdiko bi ahotsak sartzen dira; haseran A sartzen da gaiari hasera emanaz Mi b soinuarekin hasiz (dominantea), eta, ondoren, hasierako imitazioen prozedura jarraituz, A-k egindako proposamena, dominantean hasia, baxuak errepikatzen du. T eta S/C ahotsak gaia imitatu egiten dute goiko 4dunean, La b-z hasten direlarik (tonika). “Polifonia klasikoan, erantzunerako interbalo gustukoenak 8duna, 5duna eta 4duna ziren, gainerakoak arraroak ziren”⁷²

A	T	B	S/C
1. k.	3. k.	5. k.	7. k.
↑	mi b / V		↑
	↑	la b /	I
			↑

- Bietan lehenengo Kyrie 1. etik 12. k.ra doa, kadentzia perfektuan amaituz eta tonikaren akordea 12. k.eko denbora fuertean kokatuz.

Adib. 1. zk.

Kyrie (Potius consideratus est).

Kyrie

- Egitura harmonikoa bera da, baina desberdintasun melodiko batzuk azaltzen dira. Une hauetan melodiak nota edo soinu desberdinak erabiltzen ditu bi konposizioetan, ondoren norabide berdinean jarraitzen dutelarik: adibidez 12. k.ean, Kyrieren amaieran, S eta B ahotsak batera doaz, baina desberdintasuna zera da:

GM-n (Gloria Meza) A ahotsean beheko loratze bat ageri da eta MB-n (Meza Berria) goiko loratze bat. T ahotsaren kasuan, GM-n La-z amaitzen da eta MB-n La b-tik Mi b-ra jaisten da segidako graduz, 12. k.eko 3an bukatuz.

- Mugimendu-adierazpena:

GM: Andante erligioso:

MB: ♩ = 66

Lehenengoak izendapen italiarra erabiltzen du, eta bigarrenak, berriz, metronomo-tempoa.

“Christe eleison”:

- Ahotsen sarrera-ordena:

GM: T - 13. k., B - 14. k., S - 18. k. eta A - 19. k.

MB: T - 13. k., B - 14. k., S - 18. k. eta A - 18. k.

Haserako imitazioen baliabidea erabiliz, ahots grabeak aurkezten dira lehenengo eta ahots zorrotzak ondoren, simetria ematen delarik.

T	B		C	A
13. k.	14. k.	←4 konpaseko tartea →	18. k.	19.k.

Adib. 2.zk

Kantuak

Egunean egunekoa	Egunean egunekoa	Egunerokoa
	Mezaren Propio-a	Mezaren Ordinariaoa

1) Sarrera
erritoak

1. Introito

Kyrie:

- Kyrie eleison / Erruki Jauna
- Christe eleison./ Kristo erruki.
- Kyrie eleison./ Erruki Jauna.

Gloria:

- Gloria in excelsis Deo./ Aintza zeruan Jaunari.
- Et in terra pax./ Bakea lurrean.
- Laudamus Te./ Goresten zaitugu.
- Gratias Agimus Tibi./ Eskerrak zuri.
- Domine Deus./ Jainko Jauna.
- Qui Tollis peccata mundi./ Zuk kentzen duzu munduko pekatua.
- Qui sedes ad dexteram Patris./ Aitaren eskuin aldean eserita zauden hori.
- Quoniam Tu solus sanctus./ Zu bakarrik santua.
- Cum Sancto Spíritu./ Eta Izpiritu Santuarekin.

2) Hitzaren
Liturgia

2. Graduala
Alleluia
Sekuentzia

Kredo:

- Credo in unum Deum./Jainko bakarra sinisten dut..
- Patrem omnipotentem./ Aita ahalguztiduna.
- Et in unum Dominu./ Jaun bakarra.
- Et incarnatus est./ Eta gizon egin zen.
- Crucifixus./ Gurutzeratua izan zen.
- Et resurrexit./ Berpiztu egin zen.
- Et in Spiritum./ Xinisten dut Izpiritu.
- Sactum./ Santua.
- Confiteor unum baptisma./ Bataio bakarra dela aitortzen dut.

3) *Eukaristiako* Liturgia

3. Eskaintza

Sanctus:

- Sanctus./ Santua.
- Hossana in excelsis./ Hossana zeruetan.
- Benedictus qui venit./ Bedeinkatua izan bedi datorrena.

Jaunartzea

Agnus Dei:

- Agnus Dei./ Jaunaren bildotsa.
- Dona nobis pacem./ Emaiguzu pakea.

(Kyrie)

Cantus: Chri ste e lei
 Altus: Chri ste e
 Tenor: lei son
 Bassus: son

(Kyrie)

S: Chri ste e lei son Chri
 A: Chri
 T: lei son
 B: lei son

GM 12. k.ean hasi eta 25. k.ean bukatzen da; MB 12. k.ean hasten da baina 23. k.ean amaitzen. Desberdintasuna 18. k.ean azaltzen da, A ahotsa bi mezetan une desberdinetan hasten baita, 19. k.ean eta 18. k.eko 3an hurrenez hurren.

- "Christe eleison"aren amaieran beste desberdintasun bat somatzen da. GM-n 21-25 k.en zatia estilo kontrapuntistikoan garatzen da, eta MB-n, 21-23 k-en tarte nagusiki estilo homoritmikoa tutti-aren interpretazioa (20. k. - 21. k.) bakarlariarekin konbinatuz (22-23 k.).

Adib. 3.zk

(Kyrie)

Cantus: son, Chri ste e lei son Chri ste e lei son
 Altus: lei son Chri ste e lei
 Tenor: Chri ste e lei son
 Bassus: son

(Kyrie)

S: ste e lei son Chri ste e lei son
 A: ste e lei son Chri ste e lei son
 T: ste e lei son Chri ste e lei son
 B: ste e lei son Chri ste e lei son

Beraz, GM-n estilo imitatzalea erabiltzen du eta homoritmia MB-n; seguru asko, sarritan egin ohi zen bezala "... pieza-amaieran sonoritatea areago-tzeko edo indarra, potentzia, handitasuna adierazteko"⁷³. Christe-a dominantean amaitzen da, Mi b soinu bakarrean GM mezan, eta MB-n ere dominantean bukatzen da, baina hiru soinu akordez, oinarritzko soinu bikoiztuz

Bigarren "Kyrie":

- Ahotsen sarrera-ordena:

GM: T eta B 26. k.ean sartzen dira eta S eta A 27. k.ean. 39-40.k-etan bukatzen da.

MB: T eta B 24. k.ean hasten dira eta A 25. k.ean. 37. k.ean amaitzen da.

Ahotsak binaka sartzen dira, ahots grabeak eta ondoren ahots zuriak. Zati honetan zenbakikuntza desberdina bada ere, arrazoia zera da: Christe-a 13 konpasekoa dela GM-n eta 11 konpasekoa MB-n, hirugarren adibidean azaltzen den bezalaxe. Beraz, bigarren Kyrie-ak kopuru bera du bi mezetan.

- Desberdintasun melodiko txikiak azaltzen dira, konpas bereko denbora berdinean bi noten ordeztu bat azaltzen delarik..., edo antzeko aldaketak (adibidez B ahotsean 32. k.eko 1ean GM-n melodiak Do eta Fa notak ditu, eta MB-n 30. k.eko 1ean nota bakarra, Do.

- Bi konposizioetan bigarren Kyriea kadentzia perfektuz amaitzen da, desberdintasun txiki batekin: GM-n tonikako akordeak azken bi konpasetan irauten du, $\frac{4}{4}$ konpasetik $\frac{3}{4}$ konpasera aldatuz, honela azken Kyrie-a konpas ternarioan bukatzen delarik; MB-n akorde hau azken konpasean dago eta $\frac{4}{4}$ an.

Laburpena:

	Mugimendua	Ahotsak	Konpas kopurua	Kadentziak
1. Ky. GM		A. T. B. S.	12 k.	Biak kontrapuntu imitatzailea erabiltzen dute
MB			12 k.	
Chr. MB	Andante religioso	Ahots grabeak (TB)	13 k.	
MB		Ahots zuriak (CA).	11 k.	N-k Christeko 21-23 konpas artean estilo homofonoa
2. Ky. GM	$\text{♩} = 66$	Ahots grabeak (TB)	15 k. (13 + 2 k $\frac{2}{4}$ ean)	
MB		Ahots zuriak (CA).	14 k.	

- Konpasen zenbakikuntza bi mezetako zati hauetan desberdina bada ere, aurrez "Christe" an aipatu dugunaren arrazoiarengatik da; izan ere, bigarren Kyrie-ak bi obretan duen konpas-kopurua bera da.

- Desberdintasun melodiko txiki batzuk azaltzen dira, hau da, konparaketa egitean konpas bereko denbora berdinean nota bat azal daiteke kasu batean eta bi nota beste kasuan, edo antzeko aldaerak (adibidez GM konposizioeko B ahotsean, 32. k.eko 1ean melodiak Do eta Fa notak aurkezten ditu, eta MB meza-ren 30. k.eko 1ean Do nota aurkitzen da soilik.

- "GLORIA":⁷⁴ Aintza zeruetan Jainkoari.

Jainkoa goraipatzen duen adierazpena, gorazarrea da. Oso luzea izaten denez, “kadentzia perfektuz bereizten diren periodo desberdinetan zatitzen da; kadentzian ahots guztiek iraupen luzexeagoa duen azken akordean atseden hartzen dute”⁷⁵.

GLORIA	Konpasak GM	MB	Kadentziak
1. periodoa	1.k. - 40.k.	1.k. - 42. k.	
• <i>Et incarnatus est</i>	1. k. - 15. k. (15 k.)	1.k. - 16. k. (16 k.) ⁷⁶	Bai GM eta MB-n: IV - VII - I <i>re b - sol - la b</i>
• <i>Gratias Agimus</i>	16. k. - 40. k. (24 k.)	17.k. - 42. k. (25 k.) ⁷⁷	GM: IV - V - I MB: VII - I
2. periodoa	41. k. - 94. k.	43. k. - 94. k.	
• <i>Qui Tollis.</i>	41. - 63. k. (23 k.)	43. k. - 65. k. (23 k.)	Bi mezak V -n amaitzen dira, 3 dun maiorrez.
• <i>Quoniam.</i>	64. k. - 92. k. (29 k.)	65. k. - 64 k. (29 k.)	GM: IV - V - I MB: V - I

1. Periodoa:

- **Gloria** - “*Et in terra pax*”: Eta bakea lurrean.

- Ahotsen sarrera-ordena:

GM: A eta B 1. k.ean, S eta T 2. k.eko 3an. Zati hau 1. k.etik 4₂.era doa.

MB: S, C, T eta B 1. k.ean sartzen edo hasten dira. Zati hau 1. k.etik 4₁.era doa.

GM-n A eta B ahotsek parte hartzen dute haseran eta hurrengo konpasen S eta T ahotseak gehitzen dira. MB-n, berriz, ahots guztiak aldi berean sartzen dira tonalitatea tonikako akordez aurkeztuz eta akordea 1. k.eko 3an berriro errepikatuz.

- Tempo-a:

GM: Allegro maestoso.

MB: $\text{♩} = 72$.

- Lehenengo lau konpasak bi obretan desberdinak dira. GM estilo kontrapuntistikoz hasten da, eta MB-ren kasuan bertikaltasuna edo itxura harmonikoa da nabarmen. MB-n, tonikako akordez hasi eta ondoren dominante-akordea dugu zurietan. Agian modu honetan tonalitatea finkatu eta koruak interpreta-zioa afinazio osoz hasteko aukera izan dezan idazten du horrela obra.

Adib. 4 zk.

Gloria

Allegro maestoso
1.k.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo

Gloria

Allegro maestoso
1.k.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo

- 4-16 k.en zatian berdintasunak jarraitzen du; bi obrak ia-ia berdinak dira. Desberdintasunak ez dira adierazgarriak; gehienez konpas batekoak dira nabarmenak, eta honek F. Aresok MB konposatzean, GM meza hartu eta aldaketa edo egokitzapenak besterik ez zuela egin delako ideia azpimarratzen du.

- “*Gratias agimus*”. Eskerrak ematen dizkizugu.

- Ahotsen sarrera-ordena:

GM:S eta A 17. k.ean, T 22. k.eko 1ean eta B 22. k.eko 3an.

MB: S eta A 17. k.ean, T 22. k.eko 1ean eta B 22. k.eko 3an.

- Konpas kopurua:

GM: 17-41 k.

MB: 17-42 k.

- Amaieran ikus daitekeen konpas bateko desberdintasuna, zatiaren iraupen edo luzerari dagokionez 37. k.eko 3an sortzen da. GM-n, S eta A ahotsak 37. k.eko 3an hasten dira, eta MB-n 38. k.eko 1ean. Bi denborako desberdintasun hau izanik ere, bi obretako melodiak oso antzekoak izaten jarraitzen dute eta bukaeran berdintsu bukatzen dira; diferentzia MB-n 40. k.an balore laburragoak erabiliz konpensatzen da.

Konposizioaren garapena berdina da bi kasuetan; desberdintasuna erabilitako irudi edo baloreetan datza. GM-n gaia T eta B ahotsei dagozkien melodiak beltz eta kortxez amaitzen dira; MB-n, berriz, erabiltzen dituen irudiak zuri eta beltzak dira, hau da, balore bikoitza. Aresoren asmoa gaia mantsoago bukatzea izan zitekeen, horretarako balore luzeagoak erabiliz; honela, 1. periodoaren amaiera ere azpimarratu egiten zuen.

Adib. 5 zk.

Gratias Agimus

37.k. 39.k. cress

Do-mi-ne De-us A-gnus De-i Fi-li

Do-mi-ne De-us A-gnus De-i Fi-li

De-i A-gnus De-i Fi-li-us Pa

De-i A-gnus De-i Fi-li-us

Gratias Agimus

37.k. 39.k.

Do-mi-ne De-us A-gnus

Do-mi-ne De-us A-gnus De-i

De A-gnus De-i

De A-gnus De-i

2. Periodoa:

- "Qui tollis". Zuk kentzen duzu munduko pekatua.

- Ahotsen sarrera-ordena:

GM-n eta MB-n: A 1. k.ean, S 3. k.eko 4an, T 5. k.ean eta C 6. k.eko 4an S ahotsa imitatuz. Bi kasuetan mezaren zatia 1. k.etik 23.era doa.

- Mugimendua eta konpasa:

GM: Piú lento. C konpasa. Zatiaren haseran "soli" adierazpena ikus daiteke; adierazpen hau ez da azaltzen MB-n.

MB: $\text{♩} : 56; \frac{4}{4}$ konpasa.

Denborari dagokionez, Gloriaren bi zatiek kontrastea azaltzen dute: Allegro aurkeztu den lehenengo periodoaren ondoren, "Qui tollis" a tempo mantsoagoan azaltzen da.

- Ahots desberdinetako melodiak berdinak direla esan daiteke. Zerbait azaltzez gero, azken kadentzia 22-23 k.etan, GM-n MB-n baino mantsoagoa eta egonkorragoa da. MB-n apainduagoa azaltzen da; adibidez, 23. k.ean nota desberdinak eta apaindura (floreoak) erabiltzen ditu. Bi konposizioetan 3ko GM-a duen dominante-akordez bukatzen du (sol bekuadroa).

Adib. 6

Qui Tollis

21.k. 23.k. rall

ri re no bis

no bis

ri re no bis

ri re no bis

Qui Tollis

21.k. 23.k.

no bis mi-se-re re no bis

mi-se-re re no bis

re-re mi-se no bis

re mi-se-re re no bis

–“Quoniam”, zu bakarrik Santua.

Ahotsen sarrerak:

GM: S eta T 1. k.eko 3an eta A eta B 2. k.eko 4an.

MB: S 1. k.ean, T, A eta B 1. k.eko 3an.

- Mugimendu-adierazpenak eta konpasa:

GM: Ez du adierazpenik. Haserako konpasa anakrusikoa da.

MB: ♩ : 72. $\frac{4}{4}$ konpasa. Haserako konpasa anakrusikoa da, baina bat zenbakiarekin zenbakitua.

- Mezaren zati honetan desberdintasunak nabarmenagoak dira. GM-n S eta T ahotsak melodia berarekin hasten dira, baina konpas desberdinetan, 1. k.ean eta 2.ean hain zuzen ere. Beste bi ahotsak 2. k.eko 4an sartzen dira; beraz, 4.ean ahots guztiak aurkitzen dira. Melodia apainduagoa da GM-n.

- Beste desberdintasun bat 16-17 k.etan ematen da; momentutxo bat besterik ez du irauten eta, harmonia ere mantentzen denez, ez da hain garrantzitsua. Bi konpas hauetan, GM-n T eta B ahotsek isiluneak dituzte, baina MB-n bi ahotsen artean hiruko distantziara (benetan 10eko bitarte bat dago) motibo melodiko bat azaltzen da.

Adib. 7 zk.

The image displays two musical staves for the hymn 'Quoniam'. The left staff is labeled 'GM' and the right staff is labeled 'MB'. Both staves show the melody for measures 16 and 17. The GM version has a more complex melody with many eighth and sixteenth notes, while the MB version is simpler, mostly using quarter and half notes. The lyrics 'in glo - ri - a De' are written under the notes. The MB version includes a forte 'f' dynamic marking at the beginning of measure 17.

- 4. k.etik aurrera B ahotsa desberdina da bi mezetan 1. k.etik 12. k.eko 3ra arte. Dirudienez, F. Aresok baxuan melodia berria jartzea erabaki zuen. Beste desberdintasun bat azken kadentzian aurki daiteke, 27-29 k.en artean. “Qui tollis” ean bezala, GM-ren azken konpasean, zati fuertean bukatzen da melodia tonikako akordeaz (LabM). Bitarte horretan, MB-n bi akorde erabiltzen ditu kadentzia perfektu moduan. 27. k.aren aurreko konpasak ere desberdinak dira.

- “CREDO”a: Jainko bakarra sinesten dut. Kristau-sinesmenaren profesioa: “Sinesten dut”... Mezaren zati arruntari gehitutako azken zatia izan zen.

- “*Patrem omnipotentem*”. Aita ahalguziduna.

- Ahotsen sarrerek:

GM: S eta T 1. k. ean, A eta B 2. k. eko 2an.

MB: S eta T 1. k. ean eta B 2. ean.

- Mugimendua eta konpasa:

GM: Moderato. C konpasa. 1. k. etik 46. era doa.

MB: ♩ : 66. $\frac{4}{4}$ konpasa. 1. k. etik 46. era doa.

- Funtsean Credo-ko zati hau berdina da bi mezetan. Nabari daitezkeen desberdintasunen artean 7-12 k. etan dagoena azal daiteke, hau da, “Et in unum Dominum” hasi aurretik. Zati hau desberdina da bi konposizioetan, antzekotasunik mantentzen badu ere; adibidez S ahotsean 7-8 k. etan isiluneak daude bi mezetan eta B ahotsean 10-11 k. etan. 12. k. ak Credo-aren bi zatiak lotzen ditu eta 13. k. etik aurrera ia-ia berdin doaz melodiak.

Komenta daitezkeen beste alderdi bat haserakoa da. A ahotsa 2. k. ean hasten da GM-n, eta MB-n, berriz, 1. k. ean. Diferentzia honek Credo-aren haseran desberdintasunak sortuko ditu.

“*Et incarnatus est*”. Eta gizon egin zen.

- Ahotsen sarrera:

GM: Lehenengo C I, ondoren C II eta segidan A ahotsak sartzen dira.

MB: C I, C II eta A 1. k. ean.

- Mugimendua eta konpasa:

GM: Adierazpenik ez. Erritmo librea.

MB: ♩ : 56. $\frac{3}{2}$ konpasa ($\frac{2}{2}$ ere bai).

- Agian, hau izango da zatirik deigarriena. Konposizioak lau ahots nahasietarako konposizio polifoniko bezala jarraitzen du; baina une honetan, bi mezetan latinezko deitura erabiltzen du, MB-n orain arteko S, A, T eta B deiturak alde batera utziz.

	GM	MB
1. lerro melodikoa.	Cantus I	Cantus I
2. lerro melodikoa.	Cantus II	Cantus II
3. lerro melodikoa.	Altus	Altus
4. lerro melodikoa	Tenor eta Bassus	Tenor eta Bassus

Orain konposizioa hiru ahotsetakoa da C I, C II eta A ahotsen parte hartzen dutelarik; bitartean, T eta B-k atseden hartzen dute "Crucifixus"aren hasiera arte. Azken noten funtzioa "Et incarnatus" a eta "Crucifixus" a lotzea da; horregatik sartzen da B ahotsa "Et incarnatus" en azken konpasean, hurrengo zatiaren hasera azalduz.

Adib. 8 zk.

The image displays a musical score for a vocal ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, and Tenor Bassus. The lyrics for the first system are 'et ho mo et ho - mo fac - tus est'. The second system continues with Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The lyrics for the second system are 'Ho mo fa ctus est' and 'Cru - ci - fi - xus e - ti'. Dynamics like 'p' and 'mf' are indicated. The score is in a key with one flat and a 2/2 time signature.

- Desberdintasun metrikua zera da, GM erritmo librean dagoela, kantu gregorianoaren modura. MB-n $\frac{3}{2}$ konpasa erabiltzen du eta azkenean 11-12 k.etan $\frac{2}{2}$ ko konpasa. 13. k.ak Credoaren bi zatiak lotzen ditu.

- "Crucifixus". Gurutzeratua izan zen.

- Ahotsen sarrera:

GM eta MB : Aurreko zatian bezalaxe, "Et incarnatus est" ean, ahots bakoitzari dagokion lerro melodikoaren erlazioa aldatzen da.

	GM	MB
1. lerro melodikoa.	Cantus eta Altus	Cantus eta Altus
2. lerro melodikoa.	Tenore I	Tenore I
3. lerro melodikoa.	Tenore II	Tenore II
4. lerro melodikoa	Bassus	Bassus

- Une honetan, tenore ahotsa bi taldetan birbanatzen da, eta C eta A ahotsak atseden hartzen dute. Aurreko zatian —Et incarnatus-ean— entzundako ahots zorrotzenen parean, orain —Crucifixus-ean— hiru ahots grabe izango dira dagozkien lerro melodikoak interpretatzen dituztenak.

- Idatzia ez badago ere, “Crucifixus”aren zatia $\frac{4}{4}$ konpasean dago bi konposizioetan eta garapen melodikoa bera da bi mezetan.

- “**Et resurrexit**”. Eta berpiztu egin zen.

- Ahotsen sarrerek:

GM eta MB : A 1. kean, S 2. kean eta ondoren T 10. kean eta B 11. kean.

Ahots-deiturari dagokionez, latinezko terminoak erabiltzen ditu berriro ere GM-n eta MB-n.

- Mugimendua eta konpasa:

GM: Ez dago adierazpenik. C konpasa. 35 konpas ditu.

MB: $\downarrow$: 84. $\frac{4}{4}$ konpasa. 35 konpas ditu.

- Zati honek dituen 35 konpasetatik, “Et resurrexit” zatia berdina da, une bat salbu: MB mezako 15. kean Aresok bi akorde erabiltzen ditu, La b 6 eta La b 5, hau da akorde berdina posizio desberdinetan, eta 16. kean Re b, estilo homofonikoa nabarmena delarik. GM-n, aldiz, 15-16 konpasetan A, T eta B ahotsak gorantz doaz paraleloki, segidako graduz eta irudi beltzez; bitartean S ahotsa, kontraste eginez, beherantz doa. 18. k.etik aurrera, berdintasuna dugu berriro amaiera arte.

- “**Et in Spiritum**”. Sinisten dut Izpiritua.

- Ahotsen sarrerek:

GM: C I 1. keko 3an; C II 1. keko 4n, A 2. kean eta B 13. keko 3an.

MB: C I 3. kean; C II 2. kean; A 3. keko 2an eta B 13. keko 3an ⁷⁸.

Bi konposizioetan latinezko izendapena erabiltzen da berriro ere. Kasu honetan ahots eta lerro melodiko arteko erlazioa ondorengo hau da:

	GM eta MB
1. ahotsa	Cantus I
bitan banatzen da	Cantus II
2. ahotsa	Altus
3. ahotsa	Tenore
4. ahotsa	Bajuak ez duparte hartzen haseran

- Mugimendua eta konpasa:

GM: Ez du adierazpenik (22 konpasekoa da).

MB: ♩ : 56 (22 konpas ditu).

- Deigarria da orain MB-ko armaduran bemol bat gutxiago egotea; GM-ko armaduran, berriz, obra guztian bezalaxe mantentzen dira lau bemolak. Esan dezakegu, tonalitatea Mi b M-koa dela orain bi mezetan; baina, GM-k armadura berdin mantentzen badu ere, Re notari momentuero dagokion bekua-droa jartzen dio. Aldiz, MB-n tonua armadura definitzen du, bertan beheranz-ko hiru diferentzia eta bekuadro bat idatziz.

Adib. 9 zk.

Et in Spiritum

Et in Spiritum

- Bada desberdintasun txiki bat bi mezen idazkeran. MB-n Sol klabea erabiltzen du tenore-ahotserako, eta GM-n Fa klabea. Esan behar da orain arte F. Aresok Sol klabea erabili duela MB-n ere tenore-ahotsarentzako, baina agian laugarren lerroko Fa klabea erabiltzea erabaki du, modu horretan konposizio osoan lau lerro melodikoetan erabilitako klabeak mantentzen dituelako.

- Berdintasuna da oraingoan ere ezaugarri nagusia. "Et in Spiritum" zatiko melodiak haserako konpasetan bereizten dira, 1-2 k.etan, eta baita buka-eran ere, 22-23 k.etan. C II eta A ahotsak MB-n beranduago hasten dira eta 3. k. ean dagoeneko hiru ahotsak berdinak dira bi mezetan.

GM-n A ahotsaren hasera aurkezten duen melodia, MB-n C II ahotsaren melodia bezala azaltzen da. A-ko bigarren konpasa C IIko bigarren konpasera eramango balu bezala da.

A ahotsean aldaketa txikiek jarraitzen dute 6. k.era arte, egitura armonikoa berdin mantentzen baita.

Aipatu berri dugun azken desberdintasuna zera da: bi konposizioak 22. k.eko 3. denboran Mi b M-eko akordez, tonikaz, bukatzen badira ere, A ahotsa GM-n Mi notaz amaitzen da eta MB-n Si grabeaz; horretarako, Si-ra beheranzko lau kortxeaz iritsiko da, GM-n bezala konpasaren lehenengo denboratik Mi notari eutsi ordez.

- “**Confiteor unum baptisma**”. Bataio bakarra dela aitortzen dut.

- Ahotsen sarrera:

GM eta MB: C 1. k.eko 1ean; B 1. k.eko 4an; A 6. k.eko 4an eta S 7. k.eko 4an. Orain konposizioa berriro lau ahots nahasitara da.

- Mugimendua eta konpasak:

GM: Ez du adierazpenik. 1. k.etik 31.era doa.

MB: ♩ : 66. 1. k.etik 31.era doa.

- Bi obren konparaketarekin jarraituz, orain arte egin dugun moduan, zati honi dagokionez zera esan daiteke: 8. k.eko 4koa 9. k.era bitarteko zatian bereizten direla soilik. GM-n, 8. k.eko 4ko Do M akordearen ondoren bi ahotsek jarraitzen dute, S eta A ahotsek, eta MB-n, berriz, lau ahotsek jarraitzen dute. MB mezaren kasuan lau ahotsetatik, sopranoarenak goiko lerro melodikoa darma; beste hiru ahotsak —A, T eta B—, berriz, beherantz doaz mailaka, Sol M, Fa M, Do M eta Sol M akordeen bertikaltasuna nabarmentzen delarik.

29. k.ean, A eta T ahotsean artean beste desberdintasun txiki bat ematen da.

Adib. 10 zk.

The image displays a musical score for the hymn "Confiteor". It is written for four voices: C.I (Soprano), C.II (Alto), A (Tenor), and T (Bass). The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 6/6. The score is divided into two systems. The first system shows the introduction of the four voices with lyrics "fi - te or u - num Bap - tis ma in re". The second system continues the vocal parts with lyrics "num Bap ti sma in re mis si". The score includes various musical notations such as 8.k., 10.k., and "rall.".

Credoaren banaketa ez da hain uniformea izaten; zati arruntenak hiru izaten ziren: lehenengoa “Et incarnatus est” arte, bigarrena “Et incarnatus est” bera, pieza osoarekiko independente lantzen zelarik, eta hirugarrena “Crucifixus”etik amaierara.

Esan daiteke Aresok azken bi zatien antolaketa desberdina egin duela oraingo honetan. “Et incarnatus est”i harreta berezia ematen zaio, erritmo librea erabiltzean nolabait islatzen duelako; bestalde, ahotsen banaketari helduz, “Crucifixus”ekin loturaren bat mantendu nahia adierazten du.

Horren azalpen genituzke bi elementu hauek:

- hiru ahotsak interpretatzen dituzte bi zatiak, ahots zorrotzek lehena (C I, C II, A) eta ahots grabeeak “Crucifixus” edo bigarrena (T I, T II, B). Ondoren, “Et resurrexit” lau ahotsetara (C, A, T, B) aurkezten da.

- banatzeko kadentziarik ez da nabarmentzen “Et incarnatus est”en amaieran. Are gehiago: baxua ahots zorrotzen amaierarekin batera hasten da “Crucifixus”a abesten.

“Et incarnatus est” eta “Crucifixus”ek elkarrekin bigarren zatia osatzen dutela emanez gero, hirugarren zatia ondorengoek osatuko lukete noski.

Kredoa. GM eta MB arteko konparaketa, taula:

	AHOTSAK	TEMPO-A	KONPASAK	KADENTZI
Patrem omnipotentem				
GM	C, A, T, B: 1. k. - S, T 2 ₃ k. - A, B	Moderato	46 konpas. 79	si b - la b.
MB	C, A, T I. k.-ean; A, T soinu bakarrean eta B 2. k.-ean	♩ = 66	46 k.	(berdin).
Et incarnatus est.				
GM	C I, C II, eta A, bakoitza bi denborako distantziara.		erritmo librea ⁸⁰	Do M en bi kasue- tan. Bajua hasten denean
MB	C I, C II eta A ⁸¹ denak I. k.ean.	♩ = 56	12 k.	akorde hau azaltzen da bi mezetan
Crucifixus				
GM	Bi mezetan, T II	Grave	16 k.	Bietan mi b m -
MB	B k. 1-n eta ⁸² T I, I k. -n.	--	16 k.	si b M - do m.
Et resurrexit.				
GM	Bi mezetan A (1. k.), C (2. k.) T (10. k.) eta B (11. k.).	Allegro moderato.	35 k.	Bietan do m - si b
MB		♩ = 84	35 k.	M.
Et in Spiritum				
GM	C I, C II eta A, elkarren atzetik denbora bateko distantziara, eta T - B	Piu lento	22 k. ⁸³	Bietan la b M - fa m - mi b M
MB	ahotsak 13 ₃ k. -n sartzen dira. ⁸⁴	♩ = 56	22 k.	
Confiteur unum				
GM	Bi koposizioetan, T (1.k.); B (1 ₃ k.),	(1 ^o tempo).	31 k.	Bietan mi b 7 - la b M.
MB	A (6 ₄ k.) eta S (7 ₄ k.).	♩ = 66	31 k.	

- "SANCTUS". Prefazioaren ondoren, hau da, ostia sakratuaren jasotze aurretik abesten da.

"Sanctus". Santua

Normalki “Sanctus” lau zatitan banatzen zen: “Sanctus, Sanctus, Sanctus”; “Dominus Deus Sabaoth”; “Pleni sunt caeli et terra” eta “Hosanna in excelsis”. Zati hauek estilo kontrapuntistiko garatzen dira.

- Ahotsen sarrerak:

GM: B 1. k. ean, T 2. k. eko 2an, A 4. k. eko 2an eta S 6. k. eko 2an.

MB: B 1. k. ean, T 2. k. eko 2an, A 4. k. eko 1ean eta S 6. k. eko 1ean⁸⁵.

- Mugimendua eta konpasa:

GM: Andantino. C konpasa. 1. k. etik 27.era doa.

MB: ♩ = 66. 4/4 konpasa. 1. k. etik 25.era doa.

- Lerro melodikoak tankera berean doaz bi konposizioetan 18. k. era arte. GM eta MB artean azaltzen den desberdintasuna kopuruari dagokio soilik eta 18. k. ean ematen da.

GM: 18. k. 19. k. 20. k.

MB: 18. k. — 19. k.

MB-n konpas bat gutxiago egoteak zenbakitzean desberdintasuna dakar; baina 20-19 k.ek zenbaki desberdinak izan arren, garapen melodiko-harmonikoa bera da konpas honetatik aurrera ere.

- Bi obratan dagoen konpas-kopuru desberdintasunaren beste arrazoi bat GM-n 26. k. ean eta MB-n 25. k. ean aurkitzen dugu. “Sanctus”aren azken kadentzia GM-n balore luzeagoz burutzen da; honela, konpasaren laugarren denbora kalderoiaz amaitu ordez, balore luzeagoak erabiltzen ditu eta ondorengo konpasaren lehen zatian, zati fuertean, amaitzen du.

- “Hosanna in excelsis”. Hosanna zeruetan.

Konposizioan “Sanctus”ren segidan dator, La b akordearen segidan, eta bi konposizioetan garapen berbera du.

- Ahotsen sarrera:

GM eta MB: T eta B 1. k. ean, A 4. k. eko 4an eta S 5. k. eko 1ean.

- Mugimendua eta konpasa:

GM eta MB : 1. k. etik 14.era.

- Haseran, T eta B ahotsak 1. k. ean erritmikoki berdina dira eta ahotsak hiruko distantziara aurkitzen dira, eta T-a B-a baino hiruko bat zorrotzago da. 5. k. ean A eta S ahotsak sartzean (A-k nota bat emana du dagoeneko 4. k. eko 4an); A eta S ahots hauek berdina hasten dira, baina T eta B baino bosteko bat zorrotzago.

- Lerro melodikoak berdin doaz bukaeran salbu. 14. k.ean GM tonikako akordez bukatzen da, La b M (hirukorik gabe) konpasaren lehengo denboran; MB-n, akorde hau 14. k.eko 3an dago, 14. k.eko 1ean beste akorde bat baitago ⁸⁶.

		Ahotsak	Konpasak	Amaierak
			10 konpasekoa	
"Sanctus ..."	GM	B (1. k. <i>/mi b</i>). T (2. k. eko 2 <i>/la b</i>), A (4. k. eko 2 <i>/mi b</i>), C (6. k. eko 2 <i>/la b</i>).	1. k. - 10. k.	<i>la b</i> akordez
	MB	B (1. k. <i>/mi b</i>). T (2. k. eko 2 <i>/la b</i>), A (4. k. eko 1 <i>/mi b</i>), C (6. k. eko 1 <i>/la b</i>).	1. k. - 10. k.	(berdin)
"Dominus ..."	GM	T (10. k. 3 <i>/mi b</i>). B (11. k. <i>/la b</i>), A (13. k. eko 3 <i>/mi b</i>), C (14. k. eko 4 <i>/mi b</i>).	10. k. - 17. k.	<i>Fa M</i> akordez <i>la</i> bekuadroaren ondoren ihesal- ditxo bat egiten du <i>FaM</i> - era
	MB	(berdin)	10. k. - 17. k.	(berdin)
"Pleni sunt ..."	GM	T (17. k. eko 4 <i>/Fa</i>). A (18. k. eko 4 <i>/la nat</i>), C (18. k. eko 2 <i>/Fa</i>), B (18. k. eko 4 <i>/Re nat</i>).	17. k. eko 4 tik- 27. k.-ra	<i>Mi b b</i> 7 (26. k. eko 3) - <i>La b</i> (27... k.)
	MB	C (17. k. eko 4 <i>/Do</i>). A (17. k. eko 4 <i>/la b</i>), T (17. k. eko 4 <i>/La b</i>), B (18. k. eko 1 <i>/Re nat</i>).	17. k. eko 4 tik- 25. k.-ra	<i>Mi b</i> (25. k. eko 4) kalderoiez eta ez dio <i>M</i> -k bezala amaiera ematen
"Hosanna ..."	GM	B (27. k. eko 4 <i>/Mi b</i>). T (28. k. <i>/Do</i>), A (31. k. eko 4 <i>/Si b</i>), C (32. k. <i>/Sol</i>).	27. k. eko 4 - 25. k.-ra	azken akordeak <i>Re b - La b</i>
	MB	B (26. k. <i>/Mi b</i>). T (26. k. <i>/Do</i>), A (30. k. <i>/Si b</i>), C (30. k. <i>/Sol</i>).	26 - 39 k.	<i>la</i> berdin ⁸⁷

3.3 "LOREA. SIETE CANCIONES PARA EL MES DE MAYO" LIBURUA.

Liburu hau, izenburuak adierazten duen bezalaxe, Ama Birjinari eskainitako zazpi kantak osatzen dute, eta organorako konposatu zituen Aresok, eta testua euskaraz dute.

Lehenago aipatu dugunez, A. Boileau eta Bernasconi argitaletxeak plazaratu zuen, 5 pezetan.

Areso musikaria bizi izan zen urteetako egoera eta gertakizunen eragina nabarmena izan zen. Euskal gizartean XIX. mende amaieran eta XX. mende hasieran izan ziren zenbait korrante eta ideia bereak egin zituen; hor ditugu 3. Karlistada garaiko euskaldunen defentsa, XIX. mende amaierako gaztelaniatze prozesua, Sabino Arana eta Eusko Alderdi Jeltzalearen inguruko gertaerak ...etab. Urte hauek musikariaren bizitzako denboraldi esanguratsuenaren parean datozkigu; Areso 1869. urtean jaio zela gogoratuz, bere gazte denbora eta ondorengo urteetan hain zuzen ere. Ulertzekoa da, beraz, beraren euskararekiko eta euskal musikarekiko zaletasun jarrera.

Patxi Aresoren konposizioez hitz egitean, bere musika-lanetan bereziki musika sakroa eta folklore-musika landu zituela esan dugu, gehienetan testuak euskaraz zirelarik. Eliz musika inguruan aztertu eta komentatu berri ditugu beraren bi meza, 1905. urteko Gloria Meza: "Potius considerandus est sensus quam modulatio" eta 1943. urteko "Meza Berria"; eta folklore-musika edo euskarazko testua duen musikaren inguruko obraren arloari eutsiz, "Lorea" musika-lanari begirada bat ematea interesgarria izan daitekeela deritzogu. Era honetan, konposatzailearen obraren bi arlo nagusiak ikusteko aukera izango dugu, gutxienez arlo bakoitzeko eredu bat aurkeztuz.

Bilduma honetan doinu herrikoien bidez Ama Birjinari otoitz egiteko kanta edo melodiak aurkezten ditugu. A. Mitxelenak idatzi bezala:⁸⁸ "kantuz ari denak bi aldiz errezatzen omen du..., ...zure aurreko gurasoen doinuak eta sentipenak dituzu. Aiekin bat eginda, kantuz erreza deiogun gure erreginari".

Kanten izenburuak honakoak dira: "Lorea", "Goazen", "Maiatzeko", "Mendi", "Atozte", "Pozturik" eta "Zeru". Ondorengo lerroetan abesti hauen inguruan ibiliko gara, eta euskarazko kanten atalean obra hauek dituzten ezau-garrietara hurbiltzen ahaleginduko gara.

3.3.1. Liburuko zazpi kanten analisi eta azalpenen nondik norakoa.

Musikalanei buruzko azalpenak ematerakoan lau atal nagusi bereizi ditugu: sarreratxoa, testua eta melodiaren azentuazioa, konposizioaren egitura eta aipagarriak diren beste zenbait elementu.

Sarreratxoaren ondoren, lehenengo atalean, kantaren letra eta melodiaren azentuazioa konparatu nahi ditugu, hizkuntzaren eta musikaren azentuazioaren arteko erlazioa adierazteko asmoz. Horretarako, testua soilik idatzi eta konpasaren azentuarekin bat doan silaba azpimarratu eta letra lodiz jarriko dugu. Bestalde, testuaren gainean silaba hori zein konpasetan dagoen nabarmentzen dugu⁸⁹.

Beste zenbait adierazpen ere gehitu dira atal honetan, musikaren ikuspegitik aipagarriak diren ezaugarri eta aipamenak testuarekin duten loturaz jabetzeko eta obraren zein unetan azaltzen diren jakinarazteko.

Bigarren atalean, obraren egitura aztertu eta komentatzen da. Horretarako bi azpiatal bereiztuko dira. Lehenengoa egitura orokorraren aurkezpenari dagokio eta bertan obraren forma diagrama bidez irudikatua aurkeztu du, begirada batez egitura orokorraren ideia eskaintzen ahaleginduz. Ondoren, konposizioan antzeman diren zatiak deskribatu eta komentatuko dira, kanta bakoitzean esanguratsua eta azpimarragarria den hura aipatuz.

Bertan kontuan hartzen dira elementu erritmikoak, konpasa, tonuera nagusia, errepikapen-zeinuak, musika-esaldikapena, harmonia edo akordeen segida, kadentziak... eta abar.

Ondoren, hirugarren atalean, aurreko bi ataletan aipatu ez diren, edo aipatu badira ere gogoratu nahi diren errekurtsio eta ezaugarriak deskribatzen dira.

Kanta bakoitza banan banan komentatuko da, dagozkion azalpen eta argibideak eskainiz; eta ondoren, guztiak gainbegiratu, eta zenbait ondorio zehaztuko dira. Deskribatzerakoan egiten diren zenbait azalpen argitzeko partituren zatitxo bat gehitzen da testuaren barruan. Musika zati hauetan konpasak zenbakituak ikus daitezke, honela, aipatzen diren ezaugarriak zehatz kokatu ahal izango ditugula pentsatuz.

Dena den, aipaturiko erreferentzia eta deskribapenak jarraitzeko, amaieran gehitu diren eranskinak erabil daitezke; bertan, konposizioen partiturei begira dakieke; honela, irakurritakoa pausoz pauso jarraitzeko aukera izango dugu.

3.3.2 Ezaugarri orokorrak.

"LOREA" liburua osatzen duten zazpi kantak banan banan ikusi ondoren, orokorrean konposizioek dituzten antzekotasunak aipatuko ditugu, hau da, konpas, egitura eta tonuera-ri dagozkien arloetan kanteak dituzten antzekotasun edo desberdintasunak.

Horretarako, aipatutako hiru arloak izango ditugu kontuan: konposizioaren konpasa, kanten egitura eta esaldikapena, eta zazpi musika lanen tonuera.

KONPASA

Liburuan ditugun zazpi kantetan erabilitako konpasak berzatiketa binariodunak dira: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ edo $\frac{4}{4}$ ko konpasak. Azken kanta, "Zeru", $\frac{6}{8}$ ko konpasa duen obra bakarra da.

Kanten diskurtsu edo segidari erreparatuz, obraren barnean ere konpas aldaketak erabiltzen ditu konposatzaileak. Arlo honi dagokionez, orokorrean hiru erabilera edo hiru eredu antzematen dira "Lorea" bildumako obra desberdinetan:

- Hasieratik amaierara konpas berdina mantentzea. Eredu hau erabiltzen duten kanten artean ditugu adib. "Maiatzeko" ($\frac{4}{4}$ ko konpasean) eta "Zeru" ($\frac{6}{8}$ ko konpasean).

- Konpas berdinean garatzen direnak, oro har, konposaketaren une batzuetan konpas aldaketak aurkeztea. Hemen bi azpimultzo edo bereiz ditzakegu:

- Konpasa puntualki, une labur batean, aldatzen dutenak: "Lorea" (konpas bakarra du desberdina) eta "Goazen" (hiru konpaseko tarte baten ondoren $\frac{4}{4}$ ko konpasera pasatzen da).
- Aldaketa ugari dituen kanta "Mendi" dugu. Hasieran $\frac{3}{4}$ ko konpasean hasten da: 2. zatian, ordea, konpas aldaketa jarraiak eta ugariak ditu, konpas aldaketa konpas bakoitzeko edo bi konpasero azaltzen delarik.

- Beste kanta batzuetan konpasa aldatzen da; baina zati osoan mantentzen da, hau da, obraren zati edo atalean konpas bera erabiltzen da : adib., "Atozte" eta "Poztu" kantetan.

EGITURA ETA ESALDIKAPENA

Dirudienez, zazpi lanen egiturari erreparatuz, beren egitura oro har berdina dute. Denek bina zati nagusi dituzte, % errepikapen-zeinuaren esanei jarraituz, lehenengoa errepikatzen delarik. Konposizio batzuek sarrera dute kanta hasi aurretik, adib; "Goazen" eta "Atozte" konposizioek.

Konposizio guztietan bi zatiak antolatzen dituzten musika-esaldiak edo semiesaldiak testuarekin bat doaz, hau da, testuko esaldien amaiera edo eten-durak musika-esaldietan burutzen dira, eta, kadentzia edo semikadentziaz antolatzen dira.

Musika-esaldien hasierari begiratzuz, gehienak anakrusa moduan hasten direla esan dezakegu. Orokorrean, bi eredu ikus daitezke:

- Musika-esaldiaren hasiera konpasaren denbora fuertearekin doana; adib., "Mendi" eta "Pozturik" konposizioetan; (grafiaz adieraziz gero "xxxxxx" eredua osatzen dute).

-Anakrusa moduan hasten direnak. Gehienak eredu honetakoak dira; adib., "Lorea" $\text{♪} \mid \text{xxxxxx}, \frac{2}{4}$ ko konpasean eratzen da; "Goazen" eta "Maiatzeko" $\text{♪} \mid \text{xxxxxx}, \frac{4}{4}$ ko konpasean; "Atozte", $\text{♪♪} \text{xxxxxx}, \frac{2}{4}$ ko konpasean, eta "Zeru" $\text{♪} \text{♪} \mid \text{xxxxxx}, \frac{6}{8}$ ko konpasean.

TONUERA ETA KADENTZIAK

Arlo honi erantzunez, kanta guztien tonuera nagusiak modu maiorrean ditugula esan dezakegu; adib., "Lorea" Re Mean, "Goazen" eta "Atozte" Fa Mean, "Maiatzeko" Do Mean, etab.

Egitura harmonikoan, forma edo egiturarekin konparatuz, zazpi kante-tan antzekotasun nabarmena nabari da, kanta guztiek lehenengo zatia kadentzia perfektuaz amaitzen dute.

Alde batetik, denek bina zati nagusi dituztela aipatu dugu, eta bi zati hauen egitura harmonikoan bi eredu aurkitzen ditugu. Agian, bi eredu esatea baino zuzenagoa da eredu batean bi aukera ditugula esatea:

- 1. aukera: Lehenengo zatia tonuera nagusian kadentzia perfektuaz amaitzen da eta, bigarren zatian ere tonuera nagusiarri eutsi ondoren, semikadentziaz gauzatzen diren kantak daude; adib., "Goazen" eta "Atozte".
- 2. aukera: Lehenengo zatia tonuera nagusian kadentzia perfektuaz amaitzen da eta bigarren zatian hurbileko tonuerara modulatzeko du; edo, modulazio argirik ez dutenen kasuan, beste tonuera batera "ihesalditxo" bat egiten dutenak edo kolore harmonikoen eremua handituz. Bigarren zatia tonuera berriko tonikan amaitzen da. Akorde hau tonuera nagusiarekiko dominantea denez, berriro kanta hastean V-I erlazioaz egingo da, kantaren tonuera nagusia baieztatuz.

-"Zeru" kantaren kasuan, lehenengo zatia aipaturiko ereduarekin bat dator, kadentzia perfektuaz amaituz. Kanta honetako lehenengo zatian ahotsak V-I erlazio harmonikoa aurkeztu ondoren, organoak IV-I akordeak jotzen ditu jarraian, orotara V-I-IV-I segida eginez. Bigarren zatian semikadentzia dugu.

§ adierazpenaren arabera, hasierara joan behar berriro; beraz, kantaren egitura edo musika-forma orokorra egitura ternarioa genuke, lehenengo zatia errepikatzen baita. Egia esan, Amaiera adierazpena ez da agertzen partituran; baina, lehenengo zatiak tonuera nagusiko kadentzia perfektuaz burutzen direnez, horrela interpretatu beharko direla uste dugu.

3.3.3 "Lorea" liburuan Ama Birjinari eskainitako zazpi kanten azalpena.

3.3.3.1 Lorea

-. Testua eta melodia

T.n. :⁹⁰ Re M;

$\text{♩} = 54;$

Konpasa: $\frac{2}{4}$

1. k.⁹¹

Lorea ta biotza zeuri ematera,

5. k.

umilki gatoz Ama zeure oinetara,

9. k.

umilki gatoz Ama zeure oinetara. → (testu berdina eta melodia desberdina).

15. k.

20. k.

lorea ta biotza zeuri

zeuri ematera

organoaren ⁹²

organoaren

|| Kadentzia perfektua

erantzuna

erantzuna

La $\frac{7}{4}$ - Re (V - I).

17. k.

21. k.

28. k.

lore gozoen bila nola udaberrian.

32. k.

erleak oi dabiltza oparo zelaian,

36. k.

39. k.

gabiltza bikainenak aurkiu⁹³ ($\frac{3}{4}$) naiean, $\curvearrowright$ ⁹⁴

40. k.

ipintzeko ederki aldare gainean.

46. k.

ipintzeko ederki aldare gainean. || X (testu berdina eta melodia desberdina).

Kadentzia perfektua: Mi $\frac{7}{4}$ - La M

- Egitura

Espresio zeinuei dagokienez, adierazpen gutxi batzuk azaltzen zaizki-
gu: Hasieran $\downarrow = 54$ bidez tempoak adierazten da. Intentsitate adierazpenetan mf
(12. k.ean) eta p (8. k.ean) ikus daitezke.

Konposizio hau bi zatitan banatzen dela esan daiteke. Lau konpaseko sarreraren ondoren, lehenengo zatia bereizten da 1. k.etik 25. k.era; ondoren bigarren zatian melodia anakrusikoki hasten da, lehenengoa bezalaxe, eta 26. k.tik 49. k.ra luzatzen da⁹⁵.

1. zatia.

1. k. 22. k. - 25. k.

Sarrera	a	b	c	d	e	“lotura”
T.n. Re Mean	1. k	5. k	9. k	15. k	20. k	La M - Re M (V-I)
 (credu erritmikoa)	 Re-n	 Mi-n	 progresioak	 Sol-en	 la - re erlazioa	 (credu erritmikoa)


 ← esaldi berdina,
 melodia desberdina →

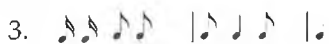
T.n.: Si me-an	2. zatia.			3	
Lotura (Sarrera)	f	f'	g	h	i
26.k	28.k	32.k	36.k	40.k	46.k 48.k
Si-n	Si mean	La Nican	La Mean	La Mean	
		$2 \frac{3}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4}$			
		← 3saldi berdina, melodia desberdina →			

•-- Sarrera

Tempo adierazpenaren ondoren, sarreran estilo imitatzaileaz ahotsak elkarren segidan sartzen dira (lehenengo zorrotzeta eta bigarren grabeena) ondorengo egitura honen arabera:



(Re notaz hasten)



(Si notaz)



(Mi notaz)



(Re)

(Re M akordea).

Lau lerro melodikoak  elementu erritmikoz hasten dira, eta sarrerako lau konpasetan zehar Re M akordea finkatzen dute, Re M-ko tonuera nagusia aurkeztuz.

•-- Lehenengo zatia.

Melodia.

Melodiaren egitura erritmikoari erreparatuz, hamaika euskal kantetan erabiltzen den egitura gogora datorkigu⁹⁶. Oinarrian  edo eredu honen aldaerak erabiltzen dira; batez ere, bigarren zatian. Aipatu beharrekoa da ⁹⁷ zelula ere.

Anakrusaz hasten da eta 1. k.etik 25. k.era doa⁹⁸. Tonuera nagusia Re Mean da. Semiesaldiak  irudiaz hasten dira anakrusa moduan eta orohar Re M tonueran garatzen dira. Aipatu beharrekoa da, "umilki gatoz ama zure oinetara" testua errepikatzen denean (5. k. - 8. k. eta 9. k. - 12. k.) melodia desberdina aurkitzen dela bi musika semiesaldietan. Bestalde, tonuera aldetik une honetan Si m-era joaten da konposatzailea, erlatibo minorrera ihesalditxo bat eginez. Ondoren Re M-eko tonuera berreskuratzen da berehala.

				
xxxxxxxxxxxxx;	xxxxxxxxxxxxx;	xxxxxxxxxxxxx;	xxxxxxxxxxxxx;	xxxxxxxxxxxxx;
1. k. 4 ₁ k. ;	5. k. ; 8. k. ;	8 ₂ k. 12. k. ;	14 ₃ . k. 15. k. ;	19 ₃ k. 21. k. ;
La - Si La ;	(La) -Re #Fa	(#Fa)-Si La;	(la)-Re La;	(#fa)-L ₁ Re;
Re M Re M ;	Mi m Fa#;	Si m Re M;	Mi m Re M;	Re M Re M;

Melodia sinplea da, erabiltzen diren balore nagusiak beltzak eta kortxeak direlarik. Punttutxodun beltzak esaldi amaieretan azaltzen dira, hurrengo esaldiaren hasiera konpasaren bigarren denborako zati ahulean ematen baida beti. Honela  eredua edo  erabiltzen dira melodiako esaldien loturetan.

Laguntzarekin bat aztertuz geroz, lehenengo zati hau osatzen duten 5 semiesaldi horien artean laguntzan nabarmentzen den dinamikaren arabera, zera esango genuke: lehenengo bietan laguntza beltzetan doa lasai eta ongi markatua; hirugarrenean, testua errepikatzen den horretan, dinamika aldatzen da (ondoren aztertuko dugu sakonago) errepikapena azpimarratzeko, eta ondorengo bietan (4. eta 5. semiesaldietan) organoak ahotsarekin txandatzuz interpretatzen du.

Laguntza.

Laguntzan edo organoari dagokionean, hainbat elementu ditugu aipagarri:

- Erabiltzen diren elementu erritmikoak :

1. k.etik 8. k.era beltzetan eta txurietan antolatzen da diskurtsu melodi-koa, tinko eta sendo; eta 9. k.etik 25. k.era tartea elementu hauez gainera,   motiboa (3 alditan, 8., 10. eta 12. k.etan; elementu hau kantaren sarreran ere erabili du F. Aresok) eta     motiboa (17. k.etik 25. k.era) erabiltzen ditu. Aipatu dugun ahotsaren eta laguntzaren arteko erlazioan, esaldi tartean organoa bera ari denean ere  edo  elementuekin hasten da, 17 - 25 konpasetan entzundako motibo erritmikoa, 2. zatian 43 - 44 k.etan beste behin azalduko da.

- Progresioak: (8. k. - 9. k.); (10. k. - 11. k.)...

Melodian agertzen den errepikapena, progresio harmonikoz lagundua azaltzen da, eta dominanteen jokoz egiten du laguntza, unetxo horretan beste tonika bat entzunaraziz.

Aipatu berri dugun elementu erritmikoa, harmonikoki Si m - Mi; Re m - Re erlazioan oinarritzen da eta erlazio bakoitza aurrekoa baina bidun bat beherago kokaturik.

- Sekuentzia edo pasadizo kromatikoak: laguntzaren hirugarren ahotsa semitonika beherantz garatzen da. (Ikusi "Lorea" adibidea).

Adib., "Lorea".

- Pedaleko notak edo mantendutako notak: 1. k. etik 4. k. era "Re" nota; 5. k. etik 7. k. era "Sol" eta "Mi" notak... etab.

- Kadentziak: 12. eta 13. k.etan kadentzia perfektua aurkitzen dugu, "La"-"Re" akordeek emana. Bestalde, 23. k. eta 25. k. en artean, organoaren bigarren erantzunean hain zuzen ere, Re M-ean amaiera nabarmena entzun daiteke.

- Aipatzearen soilik, zera gehituko dugu: 20 eta 21. k.etan laguntzaren Fa giltzan "bostun paraleloak" ikus daitezke.

#Fa	Sol	La
Si (#)	Do	Re
20. k.	21. k.	

Beraz, orokorrean tonuera nagusia zehaztu ondoren, melodiaren esaldikapenari eutsiz, inflexioak egiten dituela esango genuke. Dirudienez, une bakoitzeko ardatz edo tonika bat hartzen du, melodiaren bideari erreparatuz, eta tonuera nagusia utzi gabe "kolore" desberdina ematen dio konposizioari.

Ardatza zein den azpimarratzeko, hor genituzke pedal-notak. Honela 1-4 k.etan "Re" - "La" soinuak daude pedal bezala, konpas horietan Re-n gaudela edo azpimarratu nahirik, edo beste era batetara esanez, Re- ardatz horren sonoritatea mantenduz. Dena den, laguntzan beste akorde batzuk ere txertatzen diu noski.

5-8 k.etan ardatza "Mi" litzateke eta 8-12. k.etan dinamika aldatu egiten da une batez; lehen esan bezala, melodiaren imitazio hori progresio harmonikoz laguntzen duelarik.

#Fa-Si, 4 ko salto melodikoa, Si m-eko eremu edo moduan bilakatzen da, melodia tonuera mantentzen den bitartean Si m-en koloretasuna emanez. #La eta #Sol-en presentziak hau azpimarratzen digu; modo minorraren VI. eta VII. graduekin jolas eginez. Mi - La, segidako laudunean, La m du ardatz, Mi - La akordeak erabiliz eta La m iradokiz. Ondoren, 9_2 eta 11_2 konpasetan, Fa giltzako laguntza pasoko notak lirateke, bi akordeen arteko bidea kromatismoz egiten delarik.

14. konpasetik aurrera, "d" esalditik aurrera Sol dugu ardatza eta ondoren berriro Re berreskuratzen du konposatzaileak, honela tonuera nagusira itzuliz. Modu honetan 1. zatia osotasuna ematen dio, sarrerako eredua ere imitatuz.

•–Bigarren zatia

Oharra: zenbakitzean, organoa kortxea isilunez hasten da eta konpas hori ez da zenbakitu; horregatik, ondorengo da 26. k. bezala zehaztua izan dena, loturari dagokiona hain zuzen ere.

Zati hau Si m-ean aurkezten zaigu, erlatibo minorrean hain zuzen, eta beharrezkoa ez izan arren, $\frac{2}{4}$ ko konpasaren zeinua idazten da berriro.

Hogeita seigarren konpasean organoa entzuten da eta 27. konpasean ahotsa gehitzen zaio, era honetan konposaketarekin jarraituz. Beraz, sarreraren ondoren, ahotsa hasten da 27. k.ean.

Konpasari dagokionez, $\frac{2}{4}$ an jarraitzen du eta une batez 39. k.ean $\frac{3}{4}$ ra pasatzen da 40. k.ean, amaiera arte $\frac{2}{4}$ koan jarraituz. Honen arrazoia zera izan daiteke; testuak "gabiltza bikainenak aurkitu naiean" esan ondoren, konposizioa bukatzeko "ipintzeko ederki aldare gainean" esaldia errepikatzen delabitan; konpas-aldaketa horrekin eta aldi berean azaltzen den kalderoiarekin "luzatze" edo geldiane sortu eta ondoren amaiera datorrela aurreratu nahian bezala.

- Melodian  (sinkopa) elementu erritmikoa azaltzen da, orain arte laguntzaren edo organoaren esku izan delarik.

- Testu eta melodia arteko harremanetan, zati honetan bi aukera azaltzen zaizkigu:

- melodia berdina (edo antzekoa) eta testu desberdina, (28. k. -31. k. eta 32. k.- 35. k.).
- melodia desberdina eta testu berdina (39₃. k. - 44₁. k. eta 45₂. k. - 49₁. k.), “umilki gatoz ama, zeure oinetara” esatean egin den bezala.

Laguntza

- Beltzetan garatzen da laguntza bigarren zati honetan ere. Erregularitasun hau une batzuetan eten egiten da, goiko ahotsek sinkopak egiten dituztenean (34. k. eta 35. k. adibidez) eta baita hasierako “elkarrizketa” eredu gogoratzen duten 43 - 44. k.etan.

- Tonuera Si m-ean dela esan daiteke; hor dugu #La 31. k. ean eta 34. k. ean organoaren zatian; bestalde, 35. k. bitartean errepikatzen den esaldiak hori azaltzen digu, melodian Si eta Mi soinuaren garrantzia nabarmentzen delarik.

- Si m-ean aurkeztu eta 39. k. ean, “kalderoia” kokatu eta konpasa $\frac{3}{4}$ ra aldatzen den une berean, Sol sostenidoaren bidez, Mi M - La M akordeak erabiltzen ditu. Aurretik Re dagoela kontutan hartuz, Re-Mi-La segidaz, IV - V - I erlazioak La-ra bideratzen gaitu, une honi kalderoi batez eusten diolarik egileak.

- Sorpresa mantendu egiten da ondorengo konpasetan, 40. k.etik aurrera, konposizioa Re m akordez hasten da eta berehala, 43. k. ean, Re M finkatua dago, amaiera bitartean La M-eko akordearen presentzia nabarmena izango delarik.

- Bigarren zatia, beraz, Si m-ean hasi eta aurreko estilo harmoniko berean garatzen da. Aldakarien presentziak ez du modulazioa adierazten derrigorrez. Aldakari hauetako batzuek modu minor harmonikoa adierazten dute (adib. 8-10. k.etan eta 36-37. k.etan), edo nota kromatiko arrotz bezala kokatzen dira (pasoko notak..., 22. k. ean # mi, 36. k. ean #re... etab.).

Melodian, f eta f' esaldietan azentua beti Si notarengan aurkitzen da, laguntzaren pedal-notei erreparatuz, Si eta Fa soinuak ditugu; beraz, oraingoan ardatza Si m-ean dago. Bi esaldien arteko berdintasun edo antzekotasun handia

azpimarratzeko f'-ren bukaeran, 35. k.ean, berriro Si akordea azaltzen da. Zati hau Si ardatzaren inguruan garatzen da eta, harmoniari dagokionez behintzat, konposatzaileak ez du aukera eta originaltasun handirik adierazi.

36. k.etik aurrera, "g" esaldian, dinamika aldatu egiten da pixka bat. Melodikoki 39. konpasean gailurra eskuratzearekin batera, konpasa aldatzen da eta kalderoi batez une horri eusten dio. Gailurrerako bidean, dominante - tonika jokoari lekua uzten zaio, #Do - #Fa - Re . (Mi) - La erlazioz. Nolabait, melodiaren zentzu suspentsibo - mantendu hori, #Do - # Fa (V-I) ondoren Re-n atse-den hartu eta (Mi) - La-ra (V-I) pasatzen da.

Ondoren, denok espero genuena zera zen, berriro f edo antzeko zerbait abestea, baina, ez da horrelakorik gertatzen, melodiak beste bide bat jarraitzen du denon sorpresarako; konposatzaileak "espero ez bezala" jarraitzen du. Melodiari dagokionez, bi esaldi gehiago abestuko ditugu zati hau bukatu aurretik. "h" esaldiari Re -m akordez ematen dio hasiera eta La m-ez amaituko; Re minor ardatza Re - Fa soinuak pedal moduan mantenduz ziurtatzen da 43. k.ean # do agertzen denean, La M akordeak ardatz aldaketa adierazten du, La izango baita ondorengo inflexioz burutuko duena. Kasu honetan, 47-49 konpasetan harmoniak (Re - La - Mi - La) zentzu bikoitza izango luke; alde batetik, La-ri eutsiz IV-I-V-I erlazioa iradokitzen da eta tonuera nagusiaren ildoari eutsiz, Re M alegia, La-ren ondoren konposizioa Re-z hasten denez, dominate - tonika erlazioaren elementu izango litzake.

§ zeinuaren ondoren, berriro konposizioaren hasierara jo behar da. Ondoren, "amaiera" zeinurik ez da agertzen; agian, pentsa liteke, obra osoa berriro interpretatu beharrean, 25. k.ean amaituko dela, 1. zatia bukatu eta tonueraren kadentzia perfektua entzun ondoren. Honela ABA edo egitura ternarioa osatuz.

3.3.3.2 Goazen

"Goazen" izeneko kanta liburuan aurkezten den bigarrena da. Liburuko gaiari eutsiz oraingoan ere Ama Birjinari lore eder bana eskaintzera goaz; loreak Ama bezain ederrak direlako. Aurreko kantak eta "Goazen" kantak duten testuaren gaia bera da eta testua ere antzekoa. Konposizioak $\frac{4}{4}$ ko konpa-

sa du eta bi zati nagusitan egituratua dago. Koposatzailleak kanta honetan erabili duen tonuera nagusia Fa M-eko tonuera da, eta kanta guzietan bezala % errepikapen-zeinuaren laburdura agertzen da hemen ere.

Kanta deskribatzerakoan jarraituko dugun egitura ondorengoa da:

-. Testua eta melodia. Bertan tonuera eta konpasari buruzko xehetasunak ere aipatzen dira.

-. Egitura:

-. Egitura orokorra eta diagrama.

•– Sarrera.

•– Lehenengo zatia.

•– Bigarren zatia.

-. Organoaren laguntza.

-. Testua eta melodia.

§ 1. k. 3. k.
Goazen arin kristauak geure amarengana,

5. k. 2 4 4 10. k.
eskeintzera biotzez lo/ ra e/der lora eder bana. |
13. k. 4. k. 16. k. 17. k. 18. k. 19. k.
Lora mota guztiak, lurraren gainean zeure antzeko dira, edertasunean. | §

- Konpasa: konposizioa $\frac{4}{4}$ ko konpasean idatzia dago, 7. k.ean soilik azaltzen da $\frac{2}{4}$ ko konpasa. Seguruena, momentu horretan “lora eder” adierazpena azpimarratu nahi du konposatzailleak eta horretarako bi aldiz esaten du “lora eder”, $\frac{2}{4}$ koan lehenengoa, kasu horretan azentu musikala hitzaren azentuarekin bat doalarik:

$\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$
lo/ ra e / der

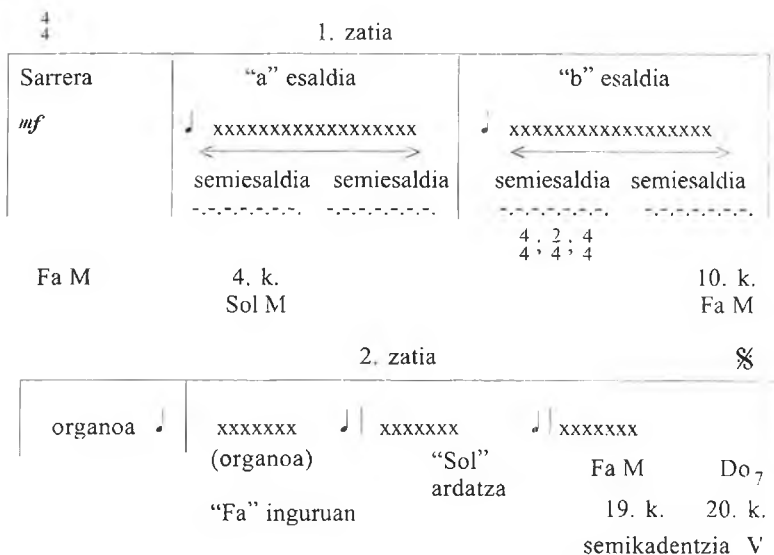
- Tonuera nagusia Fa M dugu, armaduraren arabera, baita organoaren sarreran eta ahotsaren sarreran melodiak duen garapenarengatik ere (Fa-La-Do noten presentzia).

- Egitura:

- Egitura orokorra eta diagrama.

Bi zatitan egituratua dago; lehenengoa 1. k.etik 10. k.era doana eta 2. esaldia 11. k.etik 20. k.era zabaltzen dena.

T.n.: Fa M



- Konposizioan zehar ñabardura eta adierazpenak ez dira ia erabiltzen, noizbehinka bat edo beste antzematen bada ere. Obra honetan mf sarrerako hasieran eta bukaeran ikus daiteke.

§ laburdura: Ahotsarekin batera melodia hasten denean azaltzen zaigu¹⁰⁰. “Loreak” lehenengo konposizioan § zeinua azaldu da, baina “amaiera” hitza ez da agertzen. Kasu honetan ere “amaiera” puntua Fa M-eko kadentzia perfektuaren unea, 9. k.a eta 10. k.a, lehenengo zatiaren amaieran kokatzea posible izango genuke, ondorengo arrazoiarengatik: konposizioaren amaiera, 20. k. ean semikadentziaz aurkezten zaigu (Do₇ akordea); 1. zatiaren amaiera berriz, V-I kadentzia perfektuaz. Aipatu beharrekoa da 19. kean konposizioa Fa M akordez bukatzen dela, melodikoki La notaz; bainan ondoren organoak jarraitzen du konposizioaren hasierarekin bat egiten duen “zubi” edo lotura eginez eta, pasadizo hau Do₇ akordeaz amaitzen da 20. kean, V. graduaz.

- Ez da denbora adierazpenik.

•– Sarrera:

Lau konpasekoa. Organoak, melodiaren hasiera interpretatzen du, dato-rrena aurreratuz edo aurkeztuz. Harmonikoki Fa M eta Do M akordeen inguru-
an mugitzen da, tonueraren tonikan eta dominantean hain zuzen.

Sarrerak bi helburu lituzke: kantaren hasera abestea edo aurkeztea, batetik, eta tonalitatea finkatzea (oso argi gainera), bestetik. Diseinuz gorantz garatzen da, "Do"-n atsedean hartu eta Fa-ra igotzen delarik. Melodia nota horre-
tan uzten du; abeslariari dei egin eta gailurrera garamatza.

– Lehenengo zatia:

Lehenengo esaldi eta zatia bitan banatzen da: "a" (1. k.-4₃. k.) eta "b" (4₄.
k.-10₃. k.) semiesaldietan. Biek esaldi melodikoa osatzen dute.

Esaldia, 10₃. kean amaitzen da eta, hurrengo esaldia anakrusikoki has-
ten denez, esaldi baten amaiera hurrengoaren hasierarekin konpensatzen da
nolabait, bai melodikoki eta baita laguntzari edo organoari dagokionez.

 elementu erritmikoak, esaldiak hasteko erabiltzean, zatiaren
esaldien arteko erlazioa bideratzen du.

 ko konpasera aldatzen du 7. kean. Honen arrazoia zera izan daiteke,
agian, azentua "e-der"-en kokatu nahi izatea. Testuan "lora eder" errepikatu egi-
ten da eta bi kasuetan konpasaren denbora fuertearekin bat izango litzake azen-
tudun silaba. Nolabait esateko, egokitzen metrikoki bat izango da, testu-melo-
dia azentuen arteko lotura egokia burutu eta lehenengo zatia ere konpasaren
denbora fuertean bukatzeko.

Melodiaren bigarren semiesaldian lehenengo zatiko gailurra dago 6. eta
7. k.etan, eta hau azpimarratu eta prestatzeko goranzko hamardun paraleloak
erabiltzen ditu laguntzan.

•– Bigarren zatia:

10. k.eko 4. denboran bigarren zatia hasten da, organoak Do 7 akordea
jotzen duenean. Lehenengo zatia kadentzia perfektuaz amaitu da, 9. k.eko lau-
garren denboran Do 7 akordea eta 10. kean Fa M akordea, konpasaren denbora
fuertean, kokatuz. Une honetan melodikoki Do eta La notak ditugu, melodia

tonika akordearen hirugarren notan amaituz, oinarritzkoan egin orde. Honek sorpresa edo ustekabeko amaiera ematen dio zatiari.

Erabilitako elementu erritmikoak $\downarrow$, $\downarrow$, $\downarrow$, $\downarrow$, $\downarrow$ dira; hirukotxo 8. k. eko 2.ean agertzen da soilik, konpas-aldaketaren ondoren. Lehenengo zatian $\downarrow$ semiesaldien hasierarako erabiltzen du batez ere.

Bi semiesaldien hasierak konparatuz, biak era berean hasten direla ikus daiteke, “giro” bera erabiltzen duelarik konposatzaileak bi kasuetan: goranzko 4ko justua eta irudi berdinak (hasieran Do-Fa eta 4. k.eko laugarrenean Re-Sol). Ondoren, bigarren zatiaren amaieran azalduko da (eta 15. k.ean “lurraren gainean”esatean), melodiaren bukaera $\downarrow$ $\downarrow$ $\downarrow$ erlazioaz finkatzeko asmoz; baina, La notaz amaitzen da (espero zitekeen Fa egonkorren orde).

– Organoaren laguntza.

Laguntza sarreran beltzetan garatzen da eta ondoren ere oro har horrela jarraitzen duela esan daiteke. Baxuari dagokionez, segidako graduz beherantz abiatzen da, 3. k.etik 6. k.era sendotasun kutsua adieraziz.

Zortzigarren k.eko 3. eta 4.ean 8dun paraleloak daude (melodiaren eta baxuaren artean).

Tonuera hasieratik 4. k. arte, Fa M-eko tonua da nabarmen. Ondoren Sol -era ihesalditxo bat egiten duela esan genezake, oso laburra bada ere, zeren 4. k. eko 4.ean bigarren semiesaldia Re_3 notaz hasten da, lehen aipatu bezala Re-Sol 4dun justuko bitarte melodikoa eginez, eta melodia Re_4 -ra igoko da. Bestalde Fa sostenidoa ere hor da: melodia Re_3 - Re_4 -ra igotzen da; organoaren zatian #Fa dugu eta harmonikoki 5₁. k.ean Sol m akordea dugu.

Melodia hasieratik oso tonala aurkeztu da, sarreran aurreratu bezala. Fa - Do akordeen segiden ondoren, VI. gradua erabiliko du konposatzaileak. Lehenengo konpasean laguntza melodia errepikatuz edo azpimarratuz hasi bada ere, ondoren, kontrako norabidean mugitzen da. Do - Fa dominante - tonika erlazio nagusiari beste akorde batzuk txertatzen zaizkio, adib. 8. k.ean. Azaleko harmonia edo begi bistakoa, Fa - Re - Mi - Fa litzateke; baina, Re-Mi akordeak paso moduan ulertuz gero, Fa akordea soilik izango genuke konpas horretan.

Lehenengo semiesaldiaren amaieran $\flat$ si kokatzean (4. k.ean) 3dun m-aren ordeztu 3dun M-a erabiltzean, Sol-en ardatza prestatzen ari da, Sol sentiarazten digu; izan ere, konpas honetan konposatzaileak inflexio tonal bat egiten du.

Ondorengo semiesaldia Re-Sol interbaloaz hasten da (5. k.) eta Re-ren inguruan ibiliko (6. k. eta 9. k.).

Harmonikoki, aldaketa hau burutzeko 4. k.ean Sol (3dun m-ez) -Do - Re akordeak ditugu eta 5. k.ean Sol berriro, baina 3dun m-ez. Honela Sol M akordez amaitu eta 2. semi-esaldia Sol m akordeaz hasten da. 4. k.ean ere, baxuari erreparatuz gero konpasaren azken denborako Re akordean, Si - La kortxeak daude. Si ordea, akordekoa ez izan arren, pasoko nota funtzioa beteko luke, honela 4. konpas honetan baxua segidako graduz doa beherantz, Sol-etik abiatu eta Sol-era. Ardatz berria aurkezteko modu bat litzateke.

Flexio tonal honetan parte hartzen duen beste elementu bat $\sharp$ Fa-ren erabilpena da; apaindura moduan kokatzen bada ere, koloretasun edo ardatz berria azpimarratzen baitu. Aldakariei dagokienez, inflexio hitza erabiltzen jarraitzen dugu, $\flat$ si (5. k.) eta $\flat$ Fa (6. k.) hor bertan daude eta, $\sharp$ Fa (7.a) apaindura nota bezala dago; beraz, ez da tonuera aldaketarik finkatzen, zehazten, ardatz berria edo inflexio tonalaz hitz egin genezake.

Zazpigarren k.ean Do_7 akordeak tonuera finkatzen du berriro, 8. k.ean Fa M akordea entzun eta Do-Fa erlazioaz Fa M tonuera iradoki eta azalduz. Laguntzaren diseinuari erreparatuz 8-10 konpasetan Do-Fa prozesua azpimarratzen da, akorde segida mailaz maila gorantz paralelo dihoalarik (ikus 8. k.). Ondoren, Fa bekuadroa agertuko da. Zalantzarik balego, 9. k.eko 4.ean eta 10. k.eko 1.ean Do_7 - Fa M segida entzutean esana baieztaturik gelditzen da.

Lehenengo zatia beraz V-I kadentzia perfektuaz amaitzen da. Melodia suspentsibo, amaitugabe gelditzen da, "La" notan; baina, harmoniari erreparatuz Do-Fa akordeek amaiera edo konklusioa adierazten dute.

•– Bigarren zatia: (10. k. eko 4.etik, 20. k.era).

Bigarren zatiari hasiera emateko, organoak du soinua, eta hasiera; edo bi zatien arteko lotura honek 8. k.ean aurkeztutako laguntzaren diseinua errepikatzen du, joera harmonikoa bera delarik. Hemen ere Fa M argi finkatua dago eta "Lorea" kantan egin duen antzera 13. -14. k.etan Fa nota, pedal moduan mantentzen da ardatza Fa dela adierazi nahian edo. Bertan, ondorengo segida harmonikoa entzuten da, beltzetan: Fa M, (Re 7) , (Mi 7), Fa M 11. k.ean eta Do M 12. k.ean.

Melodia Sol-Re erlazioan dabilen horretan, konposatzaileak Fa-ren ardatza utzi eta Sol-era inflexio bat egiten du. Lehenengo zatian ere Fa eta Sol erabili dira ardatz moduan, eta 2. zati honetan, melodikoki desberdina bada ere, harmoniaren ikuspegitik plangintza edo egitura norabide berekoa dela esan dezakegu. Honela, #Fa ikus dezakegu (15. k.) koloretasun hori azpimarratuz.

Melodian Re soinuaren presentziak esanguratsua dirudi, Sol-Re erlazioa nabari da, bere garapenean Sol-etik abiatu eta Re-ra igotzen delarik. 13. eta 14. k.etan. Ondoren melodia Re – La erlazioaren inguruan ematen da, gailurra bigarren zatiaren bukaeran, 18. k.ean lortzen delarik.

Adib. “Goazen”.

Lo - ra mo - ta guz -

ti - ak lu - ra - ren gai - ne - an zeu - re an - tze - ko di -

ra e - der - ta - su - ne - an.

Zatiaren bukaeran berriro Fa tonuera eskuratzen da (17. k.). Melodiaren gailurrean "Fa" intonatzen den unean, laguntza harmonikoa Fa-Do akordeetan mugitzen da. Melodikoki "La"-z amaitzen den esaldiak Fa-ren akordea du azpian (1. zatiaren bukaeran berdin egin du), melodia suspentsiboz eta harmonia konklusiboz.

% zeinuan esan bezala, lehenengo semiesaldira joko dugu; oraingoan sarrera interpretatu gabe. Honela, berriro lehenengo zatia datorkigun honetan, dagoeneko finkatua dagoen tonuera "ongi" geldi dadin, organoaz Fa eskalaren segida interpretatzen du. Baina Fa tonuan amaitu beharrean, segida Sol notaraino luzatzen da, eta konpasaren denbora fuertean, dominante akordez bukatzen da, hurrengo zatiaren etorrera prestatuz, horretarako Do (18. k.) - Fa(19. k.) - Do (20. k.) akordeen jarraipena erabiliz, V - I - V hain zuzen ere.

Kanta honetan, ABA egiturari eutsi dio F. Aresok, eta bi zatietan, A eta B-ri dagokienetan, egitura formal eta harmoniko bera mantendu du.

3.3.3.3 Maiatzeko

"Maiatzeko" kantan, Ama Birjina loreekin konparatzen da. Kantaren azalpena egiterakoan, testuaren azentuazioaz eta konpasen erreferentziez gainera, zenbait datu gehitu dira testuan barna. 6º koak eta 3º koak idaztean zera esan nahi da; kantaren une horretan seidun paraleloak edo hirudun paraleloak agertzen direla konposizioan; errekurtsu hau ondoren lasaiago argituko da.

Kantaren azalpenak egiterakoan jarraitu dugun egitura aurreko kante-tan erabili den bera da.

- Testua eta melodia. Bertan konpasari buruzko xehetasunak eta obraren testura ere aipatzen dira; garapen harmonikoa azaltzerakoan pixka bat luzatuko gara.
- Egitura:
 - Egitura eta esaldikapena.
 - Sarrera.
 - Lehenengo zatia.
 - Bigarren zatia.

- Testua eta melodiaren azentrazioa:

§ 1. k. 4. k.
mf
Maiatzeko loretatik ederrena zeuretzat

5. k. 7. k. 10. k.
Ama onena zeralako maiteena gozoena geuretzat | |

12. k. 15. k.
6 ° ...-ak.
Biotzaren lore maite Maiatzeko lorea

16. k. 20. k. 21. k.
3°-koak
ten. rit. §
zeu zera o Maria geure bihotzaren lore maitea | |

Letra silabikoa da orohar, baina, dexente alditan silaba bakarra bi notetan abesten da (1₄ k., 2₄ k., 3₂ k., 6₄ k. etab.). Dirudienez, testua beltzetan egokitzen zitzaion melodiari, eta, beltzaren orde, bi kortxea edo beste erritmo figurak erabiltzen baditu, silaba bakarra izaten da bi notentzako. Beraz, testua melodiaz aparte pentsatzen edo osatzen zuela pentsatu daiteke. Agian, forma aurretik zehazten zuela, testua ere aparte asmatzen zuela, eta, ondoren, bien arteko moldaketa bideratzen zuela, hau pentsatzea zentzugabekeria ote?.

- Konpasa, ñabardurak eta beste zenbait adierazpen

Bildumako hirugarren konposaketa hau ⁴/₄ ko konpasean dago. Ñabardurei dagokienez, hasierako mf -a, 17. k.eko "ten." eta 20. k.eko "rit" aipa daitezke; besterik ez da agertzen kanta osoan.

Beste bi konposizioetan bezala, "Lorea" eta "Goazen", § errepikatze adierazpena ikus daiteke obraren amaieran, eta, lehen egin bezala, ez du amaiera adierazpenik jartzen.

-Obraren testuraz

Konposizioa ahots eta organorako egina dago, eta organoa lau ahotsetara garatzen da oro har; dena den, bigarren esaldiko zati bat 3 ahotsetan aurkitzen da (11. konpasetik aurrera).

Lau ahotsen tratamenduan, loturadun notak erabiltzen dira, eta hauek konpas bat baino denbora luzeagoz mantentzen dira.

- Tonuera eta garapen harmonikoa:

“Maiatzeko” kantaren lehenengo zatian Do M tonuera nagusia zehaztu eta berehala kantuan hasten da abeslaria. Honela, lehenengo semiesaldia Do tonueran edo ardatzean garatzen da.

Sarrerako konpasean Do M akordea dugu, denbora ahuletan pasoko notak aurkitzen direlarik.¹⁰¹ Bestalde, Do₂ soinua, laguntzaren ahots grabeenean, hasieratik 2. k.aren bukaera arte luzatzen da eta Do₃, 2. ahotsean, 3. k. ean eta 4. k. ean zehar; Sol₂ nota, Do₂-ren gainean mantentzen da sarrerako konpaseko 3. denboratik 1. k.eko 3. denbora arte.

Agian, aipa dezakeguna zera da: 1. eta 2. k.etan harmoniari dagokionez, tonika gaineko dominantea erabili duela. Tonika pedal-nota moduan mantentzen duen bitartean, Do akordearen eta Sol akordearen notak atzematen dira laguntzan. Ondoren, 4. k. ean Do M akordea osorik kokatzen da “zeuretzat-A(ma)” esatean, 1. semiesaldiaren amaieraren eta 2. semiesaldiaren hasieraren unean.

Melodiak aurrera jarraitzen du eta une horretan La m sentiarazten digu. Tonuera nagusiari dagokion kadentzia 9. k. ean eta 10. k. ean ematen denez, lehenengo esaldi musikalaren amaieran, konposizioa amaitzean, eta 1. zatia errepikatzean interpreteek hor amaituko dutela pentsatzea ez litzateke burugabekeria.

- Egitura

•– Egitura eta esaldikapena: Obra luzera bereko bi esalditan banatzen dela esan daiteke, lehenengo zatia 1. k.etik 10. k.era eta bigarrena berriz 11. k.etik 21. k.era.

T.n.: Fa M

4			1. zatia (1 - 10 k.)		
1. k.		5. k.		7. k.	
♩ xxxxxxxxxxxxxx		♩ xxxxxxxxxxxxxx		♩ xxxxxxxxxxxxxx	
Do M		La m.era		Do M	

2. zatia (11. - 21. k.)

12. k.		16. k.		21. k.	
♩ xxxxxxxxxxxxxx		♩ xxxxxxxxxxxxxx			
11-12 k., Re-Si-Sol-Re notak, beraz Sol M akordea, melodian eta laguntzan.		16. k. ean, Mi akordea melodian eta harmonikoki ere akorde bera dugu.			

•– Lehenengo zatian (1. k.etik - 10. k.era).

Musika-esaldi honetan, etendura melodikoak testuarekin bat doaz, etendura irudi txuritan egiten delarik.

Do M-ean hasi eta 5. k.ean La m -era ihesalditxo bat egiten du, horrela deskriba badaiteke behintzat, et, 9. k.ean eta 10. k.ean amaiera eman aurretik, tonika - dominante antzeko segida erabiltzen du.

Ihesalditxo honen aztarnak ondorengoak ditugu:

- 5. k.ean melodiak Si-Mi-#Sol-Si-Re-Si notak ditu,
- 7-8 k.etan Mi₃ - Mi₄ -ra segidako graduaz igotzen da; laguntzaren ahots zorrotzenak melodia bikoizten du.
- #Sol- ♯ Sol soinuaren presentzia.

A esaldia edo lehenengo zatia kadentzia perfektuaz amaitzen da, Do M tonuera argi utziz. Zenbait unetan, laguntzak (laguntzaren lehengo ahotsak zehazki) kanta edo ahotsaren melodia azpimarratzen du, nota berdina erabiliz; adibidez 7. k.ean eta 8. k.ean.

Melodiak 5. k.ean La m sentiarazten digu, hau da, 5. k.ean Mi akordearen #Sol medio, "La" erabiltzen du ardatz bezala. Ondorengo bi konpasetan, Sol naturala egiten da eta 6. k.ean Do akordeaz, berriro Do berreskuratuta duela somatu dezakegu. Dena den, 6. eta 7. k.ak Do eta La arteko zalantza adierazi dezakete, hau da, nahiz bata nahiz bestea izan daiteke harmoniari erreparatuz gero. Izan ere, 8. k.ean melodiaren gailurra "Mi" nota abesten denean, akordeak #Sol du aldakaria, instante batez besterik ez bada ere.

Melodiaren gailurraren ondoren, zatiari borobiltasuna emateko, dominante jokoa erabiltzen du ondoren adierazten den moduan, melodia azpimarraztuz:

	8. k.	9. k.	10. k.	11. k.
konpasa	8 ₃ 8 ₄	9 ₁ 9 ₃	10 ₁	11
akordea	Mi->La	->Re->Sol	->Do	->Sol
melodiaren nota	Mi	La-Re/Si-Sol	Do	

Beste baliabide edo eredu bat melodian elkarren segidako notaz 8º bat osatzea da, eskala baten moduan. Hori une desberdinetan aurki dezakegu: 7. eta 8. k. etan Mi₃ -tik Mi₄ -ra igotzen da eta bigarren zatian.

• – Bigarren zatia.

B esaldiari dagokionez, melodian abesten diren lehenengo notak Re-Si-Sol-Re dira, Sol akordeko notak. Laguntza aztertuz, Sol M iradokiz aurkezten zaigu, organoko ahots zorrotzean Sol₂ - La₃ eskala azaltzen baita esaldiaren amaieran.

Bigarren zatian Sol hartzen du konposatzaileak ondorengo konpasetarako ardatz bezala. 11-15 k.etan zera azpimarratu behar da: akorde nagusien artean beste akorde batzuk txertatzen dira, baxuan segida kromatikoa aurkeztuz. Apoiatura edo pasoko nota hauek segida kromatikoa osatzeko bide dira eta konpasaren denbora ahuletan kokatzen dira; 12-13. k.etan gainera, segida kromatikoa bi ahotsek egiten dute, bi ahots hauen arteko bitarte harmonikoak 6 -dunak direlarik.

13₃. k.ean baxuak "Si" notan atseden hartzen du eta Mi akordeari eutsiko dio hurrengo konpasean ere, semiesaldia bukatzeko Re M akordea erabiliz. Re-z burutu den semiesaldiaren ondoren, hau da, Sol ardatzaren edo tonika-ren V. graduan La-ra pasatzen da. Berehala azaltzen dira #Fa eta #Sol soinuak, dagoeneko Sol-en inguruan erabiliak dituenak. 15₁ k.eko Re M akordea bi ardatzek amankomuna dutela aprobetxatuz (hau da , Sol-en V.ena eta La-ren IV.ena). Ondoren, Mi M akordea agertzen da, ardatz berriaren dominantea, tonika edo ardatz berria zehaztuz.

2. zatia

semiesaldia	semiesaldia	
(11-15. k.ak)	(16-21. k-ak)	
"Sol" ardatz	"La" ardatza	"Sol"
11-15. k.	18-19. k-ak	20-21. k-ak
(Sol-Sol/La igoera)	Re->Sol	
(segida kromatikoa eta 12-13. k.etan 6dunak)	(Do-Do beherantz)	

15. k.era, beheranzko 5ekoak datoz organoko ahots zorrotzenez eta 16. k. ean, melodian, Mi M-eko akordea. Esatekotan, zera esan daiteke: modulatu, ez duela modulatzeko, tonuera desberdineko sentsazioak aurkeztu baizik. 18. k. ean, melodian, Do_4 - Do_3 "eskala" dugu beherantz; beraz, hasierako tonuera gogorarazten digu.

Amaiera, 21-22. k.etan ondorengo hau da: Sol M tonueran, Re M - Sol M akordeak; V-I erlazioa, beraz. Harmonikoki konklusiboa bilakatzen zaigu, beste tonuera batean bada ere. Aldiz, melodiari eutsiz, Re-z amaitzen da, tonueraren dominanteaz, harmoniaren konklusio zentzua ahulduz.

Azken konpasa Sol M akordeaz amaitzen da, Re - Sol erlazioaz; amaiera ez da tonu nagusian kadentzia perfektuaz egiten; zintzilik, amaitugabe utzi nahi du eta horretan "rit."-ren mantsotzeak badu bere garrantzia. Kantaren hasierara itzultzean egonkortasuna eta tonueraren aurkezpena aurkitzen dira berriro.

Laguntzan, bitarteei erreparatu, 15. k. ean eta 16. k. ean beheranzko hiru 5eko jarraian azaltzen dira. Ondoren, kromatikoki jarraitzen du beherantz 16. k. ean eta 17. k. ean.

Organoaren atalean, konposaketaren zenbait unetan, 6ko bitarte harmoniko paraleloak erabiltzen ditu. Bitarte hauek 2. eta 3. ahotsen artean (sarreran, 8. k. ean, eta 10. k. ean; eta ondoren 12. k. ean, 13. k. ean eta 21. k. ean) ditugu. Aldiz, 16. k. ean eta 17. k. ean errekurtsu berdina ikus daiteke, baina bitarte harmonikoak kasu horretan 3koak dira.

Adib., "Maiatzeko"



Pasadizo kromatikoak: 11 - 14. k.etan ahots grabea (Do₂-Re-#Re-Mi-#Mi-#Fa-Sol-La-Si) eta 16. k.ean laguntzako ahots zorrotzean (Mi-b Mi-Re-#Do-₄ Do...etab.) kokatuak daude.

§ errepikatze-zeinuaren ondoren, berriro hasierara joan eta lehenengo esaldiarekin hastekotan garenez, datorkigun Do M tonuera aurreratu nahian aurkezten da Do₄ - Do₃ segida seguru asko. Konposizio honetan ere bi atal ditugu, eta § zeinuekin amaiera hitza azaltzen ez bada ere, tonuera nagusia Do M izan, 1. zatia V-I (Sol-Do) kadentzia perfektuaz amaitu eta melodian Sol-Do erlazioa aurkezten denez, une horretan amaitu beharko litzatekeela pentsa dezakegu.

Une honetara iritsi garenean, zenbait ondorio edo burutazio azal genezake.

Formari edo egiturari dagokionez, F. Areso-k formak bete edo osatu egiten dituela pentsa dezakegu, nolabait konposatzen hasterako aurre-plangintza bat egin duel. Adibidez, "Maiatzeko" kanta honetan; hau pentsarazten diguten elementuak honako hauek genituzke:

- Bi zatitan banatzen da konposizioa, eta ondoren §-tik lehenengo zatia berriro errepikatzen du.
- Zati bakoitzaren amaieran egitura erritmiko bera azaltzen da,  . ||
- Testu eta melodia arteko erlazioan  azaltzean, silaba bakarra dago bi nota edo soinu entzako, baita zati bakoitzeko bukeran dauden lau beltzetan ere.

- Esaldikapena, bi zatietan, 4 + 6 ereduaz aurkezten da melodiari erreparatzean; beraz luzera berdina.
- 10. eta 21. k.etan diseinu berdina egiten du, hau da, melodia zati fuertean bukatzen da eta, laguntza une horretan amaitua bada ere, luzatu egiten du apaindura akorde bat erabiliz (Do-n beherantz 10. k.ean eta Sol-ean 21. k.ean)

Aldakarien presentziaz zera esan daiteke: bi modutan edo erabiltzen dituela: Kromatismoaz edo tonuera nagusiaz kanpo gelditzen direnak, semitonu jokoak gehienetan, apaindura notak edo pasoko-nota/akordeak dira; adib. 11-12. k.ak etab. Nota hauek konpasaren zati ahuletan kokatzen ditu harmoniaren "osagarri" bezala. Beste kasu batzuetan, tonu minorreko VI eta VII. graduen aukerekin jotzen du; adib. La m-ean #Sol – $\sharp$ Sol, #Fa – $\sharp$ Fa... etab; adibid. 5. eta 6. konpasetan.

3.3.3.4 Mendi

Liburuaren erdira iritsi gara dagoeneko. "Mendi" kanta, aurrekoarekin konparatuz gero, dinamikoagoa aurkezten zaigu, organoari dagokion zatian behintzat. Melodia lasai doa beltz, kortxea eta txuritan nagusiki, baina organoan kortxeaerdi edo semikortxeetan; bigarren zatian kortxeaerdiko hirukotxoak agertzen dira.

Lehen begiradan konposizio hau aurreko kantetikiko "desberdina" aurkezten zaigu; izan ere:

- Obraren bi zatiak tonuera desberdinean agertzen dira eta hau esplizitoki adierazten da armaduran (bMi eta bSi tonuerak).
- Zati bakoitzak bere tempo adierazpena du ($\text{♩} = 56$; $\text{♪} = 46$).
- Estiloa. Laguntza oso dinamikoa azaltzen da, kortxeaerdiak, hirukotxoak, ... erabiltzen direlarik. Lehenengo zatiak melodia lagunduaren estilo eta itsura du, eta bigarrenean, elkarritzeta moduko pasarteak, melodia lagunduarekin konbinatzen dira. Estilo pianistikoa dirudi, organistikoa baina gehiago.
- Lehenengo zati osoa $\frac{3}{4}$ konpasean dago; bigarrenean berriz, konpas aldaketak ugari dira.

Maiatzean mendi, zelai eta basoek duten kolorea, udaberria eta egunsentia aipatzen dituen kanta azaltzerakoan, egitura honen arabera egingo dugu:

- Testua eta melodiaren azentrazioa.
- Egitura.
 - Egitura orokorra eta diagrama.
 - Lehenengo zatia.
 - Bigarren zatia.
- Beste zenbait elementu: konpasak, pasarte kromatikoak... etab.

- Testua eta melodiaren azentrazioa

♩ ; $\frac{3}{4}$; *mf*; (Mib M).

♩ = 56

5. k.

7. k.

Mendi zelaiak baso ibarrak Maiatzerako apaintzen dira ori ta lorez jantzirik,

8. k.

edertxoenak intzetan bilduz aurkestu deiogun Amari. ||

♩ = 46

$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$
Udaberriko egunsentia beti alaia zaingun lez.

$\frac{4}{4}$ 24. k. $\frac{4}{4}$
udaberriko egunsentia beti alaia zaingun lez

27. k. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ 32. k.
egizu Ama egizu Ama alaitsu bizi nadin zeurea izanez.

35. k. | %
alaitsu bizi zeurea izanez.

- Konpas, ñabardura eta beste zenbait adierazpen:

Hasierako konpasa $\frac{3}{4}$ ko konpasa da lehenengo zati osoan (1. k.etik 15. k.era). Konposizioan zehar konpas aldaketak agertzen dira sarritan obraren bigarren zatian, bata bestearen segidan eta konpas batetik bestera ere aldatuz (16. k.etik 29. k.era). Ondorengo konpasetan (30. k.etik - 35. k.era), $\frac{4}{4}$ ko konpasa da konposizioan agertzen dena.

Beste adierazpenei dagokienez, bi tempo adierazpen ditugu: ♩ = 56 hasieran, eta ♩ = 46 bigarren zatiaren hasieran, 16. k.ean. Intentsitate arloaren zehazpenak ez dira ugari: Lehenengo zatian, hasierako *mf* besterik ez dugu. 16.

k.aren laugarrenaren azken nota gainean, melodia abesten hasi aurretik, $\curvearrowright$ azaltzen da ahotsari sarrera eman nahian bezala.

•– Egitura:

– Egitura orokorra eta diagrama.

Egitura orokorrari begiratu, konposizioa bi zati nagusitan banatzen dela esan dezakegu. Lehenengo zatia 1-15. k., eta bigarrena 16 - 35. k. . Bigarren zatia amaitzean, hasierara jotzeko adierazpenari erantzunez, lehenengo zatia errepikatzen da berriro. Egia esan, konposatzaileak 15. k.ean amaitzeko oharrik ez du jartzen; baina, une horretako kadentzia perfektua kontuan hartuz, eta 1. zatiaren amaiera den horretan, bertan bukatzea normala dela esan daiteke.

Egitura orokorra segidako laukietan ikus daiteke:

$\text{♩} = 56 \text{ } \text{♩}$

1. zatia (1 - 15 k.)

Mib M	"A" esaldia		"B" esaldia	
	(1-7 k.)		(8-15 k.)	
	"a"	"b"	"c"	"d"
	(1. k. c tik - 4. k. era) (5. k. etik - 7. k. era)		(8. k. etik - 15. k. era) (12. k. etik - 15. k. era)	
mf	Do m akordea		Si b M akordea	----- Mi b eko eskala egiten du melodiak beherantz

1-2 k-etan melodia laguntzaren ahots zorrotzenak azpimarratzen du

Si b - Mi b (V-I) kadentzia perfektua

2. zatia

SibM	$\text{♩} = 46$	Konpas aldaketa ugari.		
	"C"	"C"	"C"	"D"
$\curvearrowright$	16 - 21 k.	22 - 25 k.	26 - 29 k. ¹⁰²	30 - 35 k.
				35.k. Si b M
$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$
$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$
16. k.	19. k.	21. k.	22. k.	24. k.
				26. k.
				28. k.
				29. k.
				30. k.

•– Lehenengo zatia:
Melodia.

Mi b Meko tonueran dago. Honen adierazle dugu lerro melodikoa, zein gradu konjuntoaz, pixkanaka Mib₃-tik Sib₃ -ra bi konpasetan zehar igo ondoren, berriro (1-3. k.etan) Mib era jaisten da beheranzko 5eko justu bat eginez. Laguntza ere Mi-tik abiatzen da bai organoaren melodian bai ezker eskuari dagokion melodian ere.

Lehenengo zati hau. 1. k.etik - 15. k.era doa eta kadentzia perfektuaz amaitzen da. Zati honetan metronomoaren denbora adierazpena ♩ = 56 da eta azken konpasa, 15.a hain zuzen ere, $\frac{2}{4}$ ko konpasa dugu.

A musika esaldia bi semiesalditan banatzen da: “a” (1. k.etik 7. k.era) eta “b” (8. k.etik 15. k.era).

Lehenengo semiesaldia bitan banatzen da (1 – 4 k.ak eta 5 – 7 k.ak) eta orokorrean laguntzak melodia azpimarratzen du eskuin eskuari dagokion zatian, edo goiko ahotsetan. Zatia aurkezteko bMi – bSi igoera (1 – 3 k.etan), bMi – bMi beheranzko eskalarekin ixten da (12 – 15 k.ak)

•– Bigarren zatia:

Hasierako zatiarekin konparatuz, tempo mantsoagoan aurkitzen da, ♩ = 46, eta, tonuera nagusitik aldenduz, Sib M tonuerara joaten da. Bi elementu edo ezaugarri hauek kontuan hartuz bi zati direla esatera ausartuko ginatke.

Zati honetan, testuaren esanahiari erantzun nahian edo, ondorengo esaldikapen hau antzematen da: “c” (16. k.etik 21. k.era), “c’ ” (22. k.etik 29. k.era) eta “d” (30. k.etik 35. k.era).

- Laguntza

Aurreko kantekin konparatuz, konposizio hau dinamikoagoa da; hau da, iraupen laburreko irudiak (kortxeardiak,...), hirukotxoak eta puntututxoak erabiltzen ditu, laguntzan batez ere. Melodiak ♩, ♩, ♩, ♩ eta ♩, ♩ erabiltzen dituen bitartean, laguntzan ♩, ♩, ♩, ♩, ♩, ♩, ♩, ♩ etab. erabili ditu.

- Ahotsari eta organoari begiratuz

Bigarren zati honetan, aipaturiko elementu erritmikoez gainera, aipagarria dugu ahotsaren eta organoaren arteko erlazioa; tarteka txandaka azaltzen dira, elkarrizketa laburraren moduan, eta tarteka melodia lagunduaren ereduari laguntzen diote.

Adib., "Mendi".

U-da be-ri ko e-gunsen ti - a be - ti a - la - ia zaigun lez, — u - da-be-ri - ko

16. k.a eta 35. k.a "berdinak" dira. Bigarren zati honetako lehenengo konpasak eta azkenekoak diseinu bera dute, biak kalderoiaz bukatzen direlarik. Azkeneko konpasa 16. k.a baino 4dun bat gorago dago; 16. k. Fa M inguruan garatzen da eta 35. k.a Sib M-ean (Sib M tonuarekiko V-I erlazioaz). Honek bigarren zatiari nolabaiteko lotura ematen dio.

Bigarren zatiko testuari begirada bat botaz gero, testua errepikatu egiten dela konturatzen gara, "Udaberriko egunsentia beti alai zaigunlez". Musikariak, estiloa mantendu badu ere, desberdin lantzen ditu:

17.k.	18.k.	19.k.	21.k.
Udaberriko	Egunsentia	3 4	2 4
Ahotsa	Ahotsa	beti alai zaigun	-lez
Organoa	Organoa	Estilo homofonikoa	
22.k.	24.k.		
Udaberriko	Egunsentia	3 4	2 4
Organoa	Ahotsa	beti alai zaigun	-lez
Ahotsa	Organoa	Estilo homofonikoa	

Lehenengoan ahotsa hasten da eta organoak erantzuten dio; bigarrenean alderantziz gertatzen da. Bestalde, melodia lasaia da; laguntza, aldiz, mugitua. Konpas aldaketek ere mugimendua ematen diotela esan daiteke.

•– Beste zenbait elementu:

- Konpas aldaketak:

19. k.etik 29. k.era antzematen diren konpas aldaketa jarraien ondoren, 30. k.ean egonkortasuna dator. Baina, bitarte horretan konpasa sarritan aldatzen du konposatzaileak :

Konpas aldaketak:

udaberriko egunsentia; 16. k. $\frac{4}{4}$	beti alaia zaigun 19. k. $\frac{3}{4}$	-lez 21. k. $\frac{2}{4}$
---	--	---------------------------------

udaberriko egunsentia, 22. k. $\frac{4}{4}$	beti alaia 24. k. $\frac{3}{4}$	zaingunlez egizu Ama egi 26. k. $\frac{4}{4}$
---	---------------------------------------	---

-zu Ama a 28. k. $\frac{3}{4}$	-laitsu bi 29. k. $\frac{2}{4}$	-zi nadin zeu ... 30.k. $\frac{4}{4}$
--------------------------------------	---------------------------------------	---

Konpas aldaketek ziurrenik, testuan azpimarratu nahi diren silaba eta azentu metrikoarekin bat egiteko asmoa dute arrazoi. Bigarren zati honi begiratzearan zera nabarmentzen da; 16 – 21. k.ak eta 22 – 26. k.ak (hau da “c” eta “c”), testuari dagokionez, letra berdina dutela eta konpas aldaketak une berdinetan kokatuak izan direla; desberdintasuna esaldi amaieran dute, “c” $\frac{2}{4}$ -an burutzen den bitartean, “c” $\frac{4}{4}$ konpasean burutzen da, 26. k.ean. Baina, zergatik ote desberdintasun hau? 21. k.ean, “hirukotxoan zelula” beste behin erabili izan balu $\frac{3}{4}$ -n jarraituko zuen konpas desberdin bat gehiago jarri ordez, baina berak $\frac{2}{4}$ jar-tzea erabaki du. Honela, agian ondorengo $\frac{4}{4}$ ko konpasari sarrera ematen dio eta bestalde, 26. k.ean erabiliko duen $\frac{4}{4}$ koarekin antzekotasun handiagoa luke.

25 – 26. k.etan testuaren kokapena aldatu egiten da pixka bat, konposatzaileak ondoren datorren testuan “egizu” hitzaren azken silaba konpasaren denbora fuertean kokatu ahal izateko. Ideia hau azpimarratzeko hor ditugu 27 – 28. k.ak. Bertan testua errepikatu egiten da “-zu” silabaren kokapena errespe-

tatuz eta guztia melodiko-harmoniko progresioaz laguntzen du; 28. k.a $\frac{3}{4}$ -koan dagoelarik ondorengo silabak egokitzeke.

Honek guztiak testuaren lehenetasunean pentsaraziko luke; bestela, zertarako horrenbeste moldaketa?

- Pasarte kromatikoak: Laguntzan, lehenengo zatiko 4 - 5 k.etan baxuak zera egiten du: bSi- ♯ Si- Do- bRe- Re - Do - bSi - bbSi- bLa- Sol- Fa. Ondoren, 8-9 konpasetan bSi- ♯ Si- bLa-Sol-#Fa beherantz eta 24-25. k.etan antzeko zerbait: ♯ Mi- bMi- Re -Re...

Pasarte kromatikoak erabiltzeko prozedura aurreko kantetan ere ikusi dugu. Kasu horietan bezala, segida kromatikoak burutzeko konpasaren zati ahulean pasoko notak (edo akordeak) erabiltzen ditu batez ere.

- Segidako graduz egiten diren pasarteak ere badira. 12. k.ean bMi₄ - bMi₃ -ra jaisten da melodia segidako graduz, zortzidun bat osatuz. Konposizioaren amaiera inguruan, 33 - 35 k.etan beheranzko beste segida bat aurkitzen dugu Sol₄ - Sol/Fa₃ -ra. Beste bi egitura, laburragoak badira ere, bigarren zatia hasieran eta bukaeran aurkitzen ditugu: 16. k.ean baxuak Fa₂ - bMi₃ egiten du gorantz eta 35. k.ean eredu hau bera errepikatzen da 4dun bat zorrotzago: bSi₂ - bLa₃ ra hain zuzen ere.

- Seidun paraleloak ere ageri dira 2. zatian, laguntzaren 20. k.ean: bSi-Sol, La-Fa, Sol- bMi, eta 32. k.ean eta 34. k.ean seidun paraleloak ageri dira. 33. k.ean 6dunen ordeztu 10dunak agertzen dira (hirudunen bitarte konposatuak) horrela hiru konpasetan zehar 6dun eta 3dun segida paraleloak erabiltzen dituelarik (32₃, 33₃ eta 34₃).

3.3.3.5 Atozte

“Atozte lora ederrez apaintzera, Amatxo eder ederrena”... esanez dator kigu “Atozte” kanta; liburu 6. kanta, hain zuzen ere. Sarrera eta bi zatitan egituratua azaltzen den kanta honetan, konposatzaileak bi zati ia berdinak aurkeztu dizkigu.

Liburu guztian bezalaxe, musikaren estiloa homofonikoa da, melodia eta laguntza. Organoa ahotsaren osagarri edo gehigarri bilakatzen da; adibidez, hasieran 1. k.etik 7. k.era organoaren laguntza melodiarekiko gehigarria edo osagarria da; aldiz, 8. k.etik aurrera laguntza moduan azaltzen da.

Oraingoan, aurreko kasuen antzera, analisi eta deskribapenerako atalak ondorengoak izango ditugu:

- Testua eta melodiaren azentuatuzioa.
- Egitura.
 - – Egitura orokorra eta diagrama.
 - – Sarrera.
 - – Lehenengo zatia.
 - – Bigarren zatia.

–. Testua eta melodia

§ FaM

4. k. 5. k. 6. k.

$\frac{3}{4}$ Atozte atozte bai apaintzera lorez , apaintzera lorez,¹⁰³ apaintzera lorez,

8. k. 11. k.

$\frac{2}{4}$ pozez | beterik gatorz eskeintzera lorak
(anakrusaz)

13. k. 15. k.

zeruetan obeak gero eskeintzeko §

V-I ; (Do-Fa).Kadentzia.

18. k. 21. k.

Eder | diren artean Jaunaren urena zeu zera bai Amatxo
(anakrusaz)

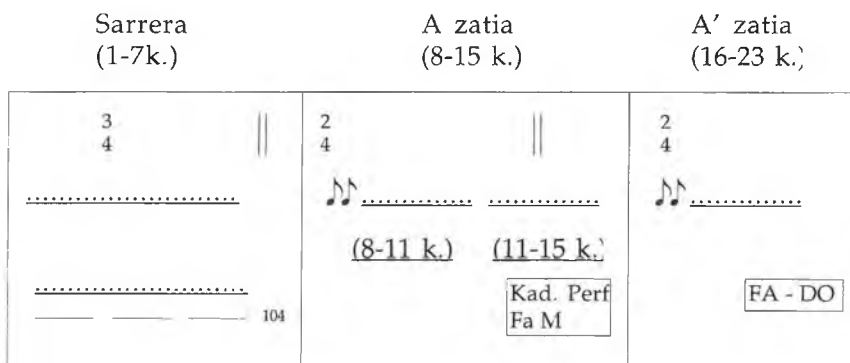
23. k.

eder ederrena §

– Egitura:

- Egitura orokorra eta diagrama.

T.n.: Fa M



- Sarrera:

Konposizioko sarreraren hasieran (1. k.a) eta amaieran (6-7. k.etan), organoak soilik parte hartzen du eta Fa M tonuera finkatu eta zehazten du. Ahotsa sartzen denean, 2. konpasean, melodiak Fa azpimarratzen jarraitzen du, baina ondoren La-ra joango da. Honen adierazle ditugu testua edo melodia La notaz amaitzea (5-6 k.ak) eta harmonikoki La akordea ere 3. eta 4. k. etako denbora fuertetan kokaturik aurkitzea.

Fa M-ean amaitzen da atal hau eta hori azpimarratzeko organoaren melodia 6-7 k.etan, Fa₄ -tik Fa₃ -ra jaisten da segidako graduz.

Aipatu dugun moduan, hasierako zazpi konpas hauetan, laguntzak hasiera eta amaieran Fa M-ean tonuera argi eta garbi azaltzen du; baina ahotsa eta organoa entzuten ditugun lau konpasetan, laguntzari erreparatuz gero, ez da tonuera nagusia argi somatzen.

Melodiaren sinpletasun edo normaltasunaren parean, laguntza desberdin aurkezten da. Horretarako, konposatzaileak beheranzko pasarte kromatiko laburrak erabiltzen ditu, harmonikoki tonueraren akordeak konpasen zati ahuletara pasatuz eta, zati eta denbora fuertetan 5dun gutxituak dituzten akordeak edo eta zazpidun akorde jarraiak erabiltzen ditu. Hauek lirateke laguntzaren soinua guztiz tonala ez somatzearen arrazoiak.

Adib., "Atozte"

The musical score is for a piece titled "Atozte" by Adib. It is written in 3/4 time and the key of B-flat major (two flats). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, then enters with the melody "A - toz - te a - toz - te bai a - pain - tze - ra lo -". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The score is marked with "mf" (mezzo-forte). The second system continues the vocal line with the melody "rez a - pain - tze - ra lo - rez a - pain - tze - ra lo - rez." and the piano accompaniment.

Sarrera honetan Fa M tonuera argia bi elementuek adierazten digute: 1. konpaseko organoaren zatiak (Fa – Do – Fa egiten du harmonikoki) eta 6–7 k.etan egiten duen beheranzko Fa eskala alde batetik, eta melodiaren diskurtsoa bestetik. Armadurako bemolak tonuera zehazten du noski.

Esaldikapenari dagokionez, esaldia bitan antolatua dago, 2 – 3 k.ak eta ondoren 4 – 5 k.ak; azken hauetan motibo melodiko berdina errepikatzen delarik. 1. k.a eta 6-7 k.ak hasierako eta amaierako organoaren "kantua" dira.

Dena den, laguntza aztertuz gero, segida kromatikoak somatzen dira. Nolabait konposatzaileak obraren une hau pasarte kromatiko laguntzea pentsatu zuen eta helburu edo ideia hori burutzeko beharrezkoak diren egokitzeak egin. Horretarako bi errekurtsu erabiltzen ditu batez ere, zazpidun akordeak eta akorde aldatuak (aldakariak akordeak); honela, akordearen zazpidunak aprobetxatzen ditu edo akorde bateko 3dun edo 5duna aldatzen ditu segi-

da burutu ahal izateko. Adib.:

<u>2. k.a</u> _____			<u>(3. k.a)</u>
SolM 7	Do7	Si 7//	LaM
3M (♯ Si)	5 gutx. (bSol)		3M (♯do)

<u>4. k.a</u> _____			<u>(5. k.a)</u>
LaM	La m	Sol m //	La m
3M (♯Do)	5 gutx. (bMi)	5 gutx. (bRe)	5 gutx. (bMi)

Egituraren diagraman adierazi bada ere, aipa dezagun, sarreran “apaintzera lorez” esaldia hirutan agertzen dela ahotsean. Hiru aldietako azken biek melodia bera dute, baita laguntza ere: pasarte kromatikoa eta interbalo paraleloak hain zuzen ere.

Kromatismoak osatzeko pasoko notak ere erabiltzen ditu konpaseko zati ahuletan.

Bada aipatu beharreko beste elementu bat: 4. eta 5. k.etan melodia kromatismo segida, laguntzaren ahots zorrotz eta baxuenari erreparatuz paralelo doa, parekotasuna 10dun eta 13dun interbaloetan burutuz (hau da, 3dun eta 6dunen bitarte konposatuetan).

Laguntzan tonueraz kanpoko aldakari ugari dagoela ikusi badugu ere, 1. k.ean eta 6 – 7 k.etan oso tonala, oso argia, da.

•– Lehenengo zatia edo A musika-esaldia

Zati honen hasieran konpasa aldatzen da, aurreko $\frac{3}{4}$ konpasa utzi eta $\frac{2}{4}$ kora pasatzen da. Melodia eta laguntza lasai garatzen hasten dira, beltzetan nagusiki. Dirudienez, hasierako hitzak lasai abestu ondoren, 11. k.ean kortxeardiekin eta 14. k.eko hirukotxoekin bizitasuna eta desberdintasuna gehitzen zaizkio melodiari; aldi berean, aurreko zatian erabili direnez, bi zatien arteko lotura edo harremana adierazten delarik.

Musika-esaldiaren amaieran hirukotxo ageri da, eta amaitzeko 14. k.ean organoaren eskutik hirukotxo entzun, kantariak hirukotxo abestu, eta Fa M-ean kadentzia perfektuaz amaitzen da.

11. k.aren ondoren Sol m-era ihesalditxo bat egiten duela esan daiteke, bi konpasetan zehar azaltzen den #Fa - Sol erlazioarengatik eta bMi-ren presentziarengatik.

Melodia, 8-11 konpasetan Re-La eremuan mugitu eta, 12-13. k.etan #Fa-Do erlazioa aipatu ondoren, 14-15 k.etan Do-Fa erlazioaz burutzen da, modu honetan tonuera nagusia baieztatuz.

Harmonikoki aztertuz, Sol-era egindako "ihesalditxo" aipatu dugu; baina, oro har zera esan beharko genuke: konposatzaileak tonuera nagusiaz kanpoko aldakariak abileziaz erabiltzen dituela, sonoritate desberdinak aurkeztuz. Adibidez, bigarren musika-esaldia anakrusikoki hasten da, laguntzan $\sharp$ Si-z, eta berehala bSi berreskuratzen du, egoera hau ondorengo Do $_7$ -Fa akorde segidaz orekatzen duelarik; edo "zeruetan" abesten denean, 11 $_2$. k.ean, Do m akordea erabiltzen du, 12. k.ean Sol m aurkeztuz... Amaiera kadentzia perfektuaz burutuko da 14-15 k.etan, bertan Fa M tonuera nagusia argi dagoelarik.

Beraz, garapen orokorra zera da: Fa M tonueratik Sol m-era ihesalditxo bat egin eta berriro Fa M-ean amaitzea. Haseran Sol $_7$ akordea kokatzen du, sarreran melodia hasi denean egin duen bezala; ondoren Do $_7$ (8. k.a) – Fa (9 $_1$ k.a) erlazio tonala datorkigu.

Harmonikoki, A-zati honetan ere akorde aldatuen prozedura erabiltzen du konposatzaileak; aipatzekotan 11– 12 k.etakoko pasarteak komentatuko dugu. Bi konpasen akordeak La- Re ditugu, baina 11. k.ean akordearen notak aldatzen diren moduan Sol m-erako bidea prestatzen ari da: #do pasoko nota bezala erabili eta 11 $_2$ -n bMi agertzen da, akordearen 5dun juxtua, 5dun gutxitu bilakatzen da, Sol m-eko bMi aurkeztuz; 12. k.ean Re akordean 3dun M-a dugu, hau da, #Fa eta aurreko bMi-rekin tonuera berriko ihesaldia egiaztatzen du. Beste aldakariak apaindurak, pasoko notak...lirateke.

Ihesalditxoaren ondoren, 14. eta 15. k.etan, Fa – Do $_7$ – Fa akordeek tonuera nagusia ongi finkatzen dute berriro, honela zatiari amaiera emanez.

•– Bigarren zatia. A' esaldia.

Bi zatiak antzekoak dira. Melodiari dagokionez A'edo 16-23 k.etako zatiaren eta A zatiaren arteko erlazioa zera da: A' 3dun bat gorago abesten dela; beraz, aurreko esaldia bera genuke. Erlazio eta norabideak ere aurreko musika esaldiaren berdintsuak dira: hasiera Fa M akordeak ematen du, akordea osatzean akordearen 5duna eta 6duna aldi berean kokatuz. Lehen Sol-era ihesalditxo bat egin badu (11. k.aren ondoren), oraingoan Sib M-era egingo du, aurreko kasuan erabilitako diseinu melodikoan azaltzen den #Fa-Do erlazioa orain La-bMi izango delarik. Segida harmonikoaren egitura ere berdina da bi kasuetan; lehen Do m - Re₇ - Do m (11-12 k.etan), orain Mib m - Fa₇ - Mib (19-20 k.etan).

Desberdintasuna zera genuke: A musika esaldia kadentzia perfektuaz amaitu bada, esaldi hau, 22-23. k.etan Fa M- (Sol m) -Do₇ akordeaz, semikadentziaz, amaitzen dela.

§ zeinuaren esanei jarraituz, hasierara joko dugu berriro eta, aurreko konposizioen kasuan bezala, 15. k.eko kadentzian amaituko litzateke interpretazioa.

A'-k A-z egiten duen errepikapena oso zehatza da, eredua hartu eta, notaz nota, hirudun bat zorrotzago idatzi du eta. Erabilitako akordeak, nota aldatuak, hirukotxoek elkarriketa, modulazioa...dena, hor dago. Zati honetan letra desberdina izanik ere, melodia bera erabiltzen du, altuera desberdina bada ere.

3.3.3.6 Pozturik

“Pozturik” izeneko kanta honetan badira elementu aipagarri batzuk, organoak egiten dituen goranzko eskala moduko segidak; lehenengo zatia ABA egituraz antolatzen du musikariak, baina orain arte ikusi dugun bi zatiko eredu orokorraren barnean mantentzen da konposizioa; kortxeadun hirukotxoek presentzia nabarmena hasieran...etab. Gaiari dagokionez, Ama Birjina, Jesusen ama eta gure Andre Mari maiteari loreak eskaintzen dizkiogu, bildumaren gaia mantenduz.

Hona jarraituko dugun egitura:

- Testua eta melodiaren azentrazioa.
- Egitura.
 - Egitura orokorra eta diagrama.
 - Lehenengo zatia.
 - Bigarren zatia.

- Testua eta melodia

T.n.: La M

$\text{♩} = 46; \frac{3}{4}; \text{♩}$

2. k.



$\frac{3}{4}$ Pozturik gatoz Ama | zeuri agur egiten | lenengo loratxoak

5. k.

6. k.

7. k.

$\frac{2}{4}$ zeuri eskeintzen zeuri eskeintzen ¹⁰⁵

Mi-ren m eskala 10. k.



$\frac{3}{4}$ - - - - - lora usaindunarekin $\frac{2}{4}$ biotza ematen

13. k.



$\frac{3}{4}$ zeure oinetara $\frac{2}{4}$ ona ona e- $\frac{3}{4}$ men

16. k.



$\frac{3}{4}$ pozturik gatoz Ama zeuri agur egiten lenengo loratxoak

$\frac{2}{4}$ zeuri eskeintzen, zeuri eskeintzen ||

Mi m eskala

24. k.

25. k.

$\frac{3}{4}$ - - - - - Agur eguzki eder edera, agur ilargi betea

28. k.

29. k.

31. k.

agur Jaunaren lorategian autetsitako lorea.

Mi m eskala

33. k.

34. k.

35. k.

37. k.

- - - - - Ama da lora ede || - rena ta $\frac{3}{4}$ aurik onena seme || - a

42. k. Mi eskala

Agr Jesusen Ama $\frac{2}{4}$ ta gure $\frac{3}{4}$ Andre Mari maitea - - - - - ¹⁰⁶ || ♩

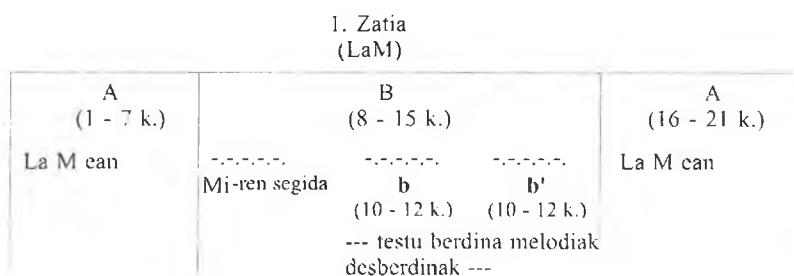
•– Egitura.

– Egitura orokorra eta diagrama.

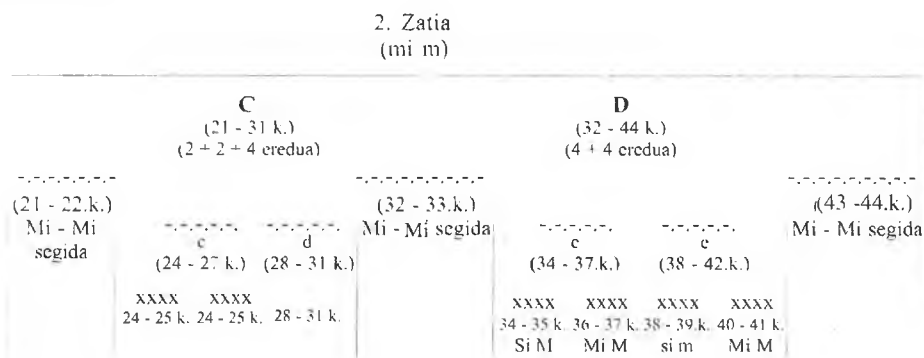
Konposizioaren egitura ondorengo diagramaz azalduko dugu.

T.n.: La M-ean

§



T.n.: Mi m



•– Lehenengo zatia.

Melodiaren esaldikapenari erreparatuz, aipaturiko bi zatietan lehenak hiru musika-esaldi aurkezten ditu; lehenengo eta hirugarrena berdinak dira; beraz, A B A ereduaz antolatua dago. B esaldian organoak 8. k.ean $Mi_4 - Mi_5$ segida egiten du, beheko ahotsean ere Mi nota mantenduz, eta bi semiesaldiz osatua dago. Ondoren berriro A entzuten da, lehenengo zatia (21. k.ean) kadenztzia perfektuaz amaitzen delarik.

Laguntzaren kasuan, oso egonkorra da oro har, beltzetan doa konpasa-ren pultsua markatuz. A esaldia oso tonala agertzen da, eta LaM eta Mi M-eko akordeak erabiltzen ditu, baxuak akorde bakoitzaren oinarritzko nota eta bosdu-

naren inguruan mugitzen delarik (La-Mi-La, Si-Mi-Si... etab.). Beste ahotsek, Mi nota sei konpasez mantendu eta Mi₇ edo La M akordea osatzen dute konpas bakoitzaren denbora fuertean. Lehenengo esaldian laguntzak Mi soinua mantentzen du esaldi osoan zehar, lehen beste kanta batzuetan egin duen modura, pedal-nota bezala.

Bigarren esaldia (8. k.etik - 15. k.era), harmonikoki aberatsagoa da edo akorde aukera zabalagoa eskaintzen du. Esaldi hau osatzen duten bi semiesaldiak berdinak dira, azken akordea salbu: 12. k.ean Do#m - Fa#₇ agertzen dira, eta 15. k.ean Do-ren ondoren Mi₇ M akordea erabiltzen du konposatzaileak, seguruenik ondorengo esaldiarekin bat egiteko, Mi M-ren ondoren La M akordearekin hasiko baita. Era honetan, 1. zatiko bi esaldiak konklusibo aurkezten zaizkigu, eta erdikoa suspentsibo edo amaitugabe.

Erritmoari begiratu eta, lehenengo zatian errepikatzen den elementu erritmiko bat aipatu beharrekoa da: . Elementu honek garrantzia du; batez ere, lehenengo zatiko A esaldiaren egituraketan. 21. k.era iristean, lehenengo zatiaren bukaera aurkitzen gara.

Kanta hasi aurretik organoak dei egiten du La - Mi notak erabiliz (hau da, tonuera nagusiaren, La m-aren I eta V). Ondoren, laguntza guztiz tonala da eta konpasaren denborak markatzen ditu, dagokion akordearen oinarritzko nota eta bosgarrena erabiliz batez ere baxuan. Zazpi konpasetan zehar pedal moduan mantentzen den Mi notak, aurrez esan dugun bezala Mi nota ardatz gisa erabili nahia edo Mi-ren garrantzia azpimarratzen du.

Hau dela eta, 8. k.eko eskala edo segida ere, Mi pedal-notaren gainean dago. Tonuera nagusia La M dela gogoratuz, tonuaren dominantea ardatz bilakatzen dela dirudi, eta gehiegi esatea ez bada behintzat, eredu modala aurkezten digula esango dugu, hau da, Mi ardatz edo tonika duen eredua.¹⁰⁷

“Segida modala”ren ondoren, kantuan melodia errepikatzen dela ikus dezakegu, konposatzaileak laguntza akordeetan antolatzen duelarik. Bertan, melodiaren errepikapenean, akorde segida bera erabili du, konpasaren denbora bakoitzeko akorde bat erabiliz (Mi₇ - La - Sib / $\frac{2}{4}$ Do# - Re / Do# akordeak). Azken akordea da aldatzen duen bakarra. Laguntzako akordeek melodia azpimarratzen dute, akordeko goiko hirudunak egiten duen hirudunari begiratzuz,

bigarren ahotsak melodia zortzidun bat beherago errepikatuz eta goiko ahotsak berriz, melodia hirudun bat gorago borobilduz. 15. k.ean Do# -ren atzetik Mi7 akordeak, haserako esaldiaren etorrera prestatzen du.

Kanta honetan ere konpas aldaketak agertzen dira aurrekoetan bezala testuari jarraituz. Aipatu berri dugun "b" esaldian, (10 – 12 eta 13 – 15 k.ean) ere bada konpas aldaketarik. Melodiaren errepikapena dugun une honetan, bigarren zatiak (15. k.a) $\frac{3}{4}$ koa du, aurrekoan $\frac{2}{4}$ koan aurkezten delarik. Hemen arrazoa zera genuke: hasierako esaldiaren etorrera prestatzea; honela, Mi7-La segida harmonikoaz gainera $\frac{3}{4}$ konpasa ere aurkezten da. Konstanteki $\frac{2}{4}$ ko eta $\frac{3}{4}$ ko konpasen artean dabil; arrazoa testuaren azentuazioarekiko errespetuan edo testuaren lehentasunean datza.

"a" musika-esaldia berriro entzuten dugunean (16 – 21. k.) era berdinean aurkezten da, Mi pedal-nota oraingoan zortzidun -ean mantentzen delarik.

•– Bigarren zatia:

Esaldikapenari dagokionez, bi esaldiz osatua dago; bi zati nagusi ditugu: "C" (21 – 31. k.ak) eta "D" (32 – 44. k.ak). Haseran, bukaeran eta bi esaldien tartean Mi- Mi segidak entzuten dira. "C"ri dagokionez, beste bi zatitan banatzen da ("c" eta "d"), eta "D" esaldia bi semiesaldi berdinetan (ikusi diagrama). C esaldia hasieran Mi-Si erlazioaren inguruan burutzen da 24-27 konpasetan; bertan ageri den #Do, Mi m tonuerako 6. gradua litzateke. Une honetan aldakari azaltzen zaigu Do nota, baina ez Re soinua, honen arrazoa zera izan daiteke: Do nota Re -ra igotzen dela; Re, ordea Si-ra (25. k.ean) edo Do -ra (28. k.ean) jaisten da.

Azalpen hau eredu tonalaren ikuspegitik eginga genuke, baina beste azalpen bat emango dugu: Mi – Mi segida hau. Re moduan dago; modua Mi-ra transportatua izan delarik. Hau da, Re modua, "dorico" izeneko, baina tonika bezala Mi hartuz.¹⁰⁸

Bigarren zati honen hasieran armaduran sostenido bakarra dugu, eta berehala Mi m-ean pentsatzen dugu, baina zalantza edo sortzen da Re naturala bilakatzen dela ikustean, eta # do. Argi dagoena zera da: ardatza Mi dela eta konposatzaileak moduen eredia aprobetxatu duela, tonu – modu arteko jolasa bilakatuz "c"-n (22 – 27.k.). Ondorengo esaldian (28 – 31. k.ean) berriz, #Do-ren joan

– etorriak ditugu. Nolabait Si m sentiarazten digu #La erabiliz, oizko duen moduan apaindura nota bezala erabiliz 27. k.ean, 28. k.ena Do naturala, 29. k.ean Si - Mi beheranzko bosduna melodian (eta #Do pasoko notaz laguntzan), 30. k.ean #La berriro... etab. Beraz, kolorazioen prozeduran murgildurik aurkitzen gara. Hor dugu Mi ardatza gogoratu nahian edo Mi akordea pedal moduan mantendua konpasez konpas.

Bi esaldien arteko lotura bezala kokatua dugu Mi -Mi segida 32. k.ean, 21. k.ean bezala (desberdinatsuna azken akordea da, 22. k.ean Mi -Fa# M egiten duela eta 33. k.ean Mi - Fa# m).

Ondorengo bi musika-esaldiak e eta e´ izendatu ditugu, duten antzekotasunarengatik. Esaldiaren hasieran (32-33 k.etan) Mi segida entzuten da organoaren eskutik; honela, C esaldiaren hasieran entzundakoa errepikatu edo gogoratzten da.

Harmonikoki azken bi esaldien hasieran Si M- Mi M- Fa# - Sol# - La M akorde segidarekin aurkitzen gara, (Mi M-eko V, I, II, IV).

Oraingoan beste prozedura bati eutsi dio, aipaturiko unean, aldakari-dun akordeak erabili ditu; honela, Si M (3M-a - #re), Mi M (3M.a - #sol) edo Fa# m (5J). Berez, akorde tonalak badira ere, tonuerarekiko aldakari berriak genituzke (nolabait esateko, akorde bezala tonalak, baina ez tonuerari dagozkionak). Kasu honetan Mi M sentiarazten digu konposatzaileak.

“ e ´ ” esaldiaren kasuan ere laguntzaren garapen harmonikoa aurrekoaren berdina da, eta Mi M akordeaz amaitzen du 42. k.ean; 43. eta 44. k.etan Mi – Mi segida datorkigu berriro eta kasu honetan 8. k.ean egin duen modu berean. Kanta beraz, mi – mi segidaz eta Mi M akordez bukatzen da 2. zatian; honela, hasierako La M tonuerarekiko dominante akordean bukatu eta lehenengo zatia La M-ean hasten denez, kadentzia bilakatzen zaigu. Mi ardatzaren presentzia azpimarratzeko ere, hor ditugu Si (40. – 41. k.ak) eta Mi (43. – 44. k.ak) notak mantendurik baxuan.

Adib., “ Pozturik ”

38

a - gur Je - su - sen A - ma ta gu - re An - dre Ma - ri

43

mai - te - a.

Konposizio honetan ere Aresok, aurrekoetan bezala, hurbileko tonuaren kadentzia perfektuaz amaitu du 2. zatia eta hasierara jotzeko oharra gehitu digu. Beraz, Mi M akordea Mi M tonuerako tonika bezala eta berriro datorkigun tonuera nagusiaren dominante bezala erabiltzen du.

Besteetan bezala, hasierara joan eta errepikatzerakoan, 21. k.ean amaitu beharko genuke, lehenengo zatiaren amaieran, tonuera nagusiaren kadentzia perfektuarekin.

3.3.3.7 Zeru

Zazpigarren eta azken kantara iritsi gara. Hemen ere orain arte egin dugun moduan deskribatuko dugu obra.

Kantak dioen bezala: “Ama ona eta ezitia, lurrera jetxi da maitasunez

ludia piztera, eta oinetan lora ederak jarri nahi nizkioke biotz biotzez gorde ditzan”.

Kantaren bi zatiei dagokien testua, azentuazioa eta beste zenbait adierazpen ondoren aurkeztuko ditugu, aurrekoetan egin dugun era berean. Gogoratu, testuaz kanpo konposizioan azaltzen diren zenbait adierazpen ere kokatu ditugula, esaldi bakoitzaren gainean hain zuzen ere.

Deskribapenean bereiztuko ditugun atalak:

- Testua eta melodia.
- Egitura:
 - Egitura orokorra eta diagrama.
 - Lehenengo zatia.
 - Bigarren zatia.
- Beste zenbait elementu edo baliabide.

- Testua eta melodia.

T.n. : Sib M

$\frac{6}{8}$ konpasa.

$\frac{6}{8}$ *mf* 1. k. 4₁. k.

-.-.-. -. Zeru¹⁰⁹ goietik lurrera arantza baten gainera.

5. k. 8. k. (8₂. k. - 10₁. k.)

geure | Ama guztiz ona biotz ezti biotz bera -.-.-. -..

11. k. 14. k.

Maitasunez jetxi zera, maitasunez jetxi zera

15. k. 16. k. (16₂. k. - 18. k.)

luditara poztutzera -.-.-.-..

19. k. 20. k. 23. k.

Emen naiz | zeure oinetan lora ederrak eskuetan

24. k. 27. k. (27₂. k. - 29₁. k.)

ar itzazu Ama ona eskeintzen dizut benetan -.-.-.-..

30. k. 32. k. 33. k.
 biotzarekin batean, biotzarekin batean

☺ %

34. k. 35. k. (35₂. k. - 37. k.)
 gorde zeure besoetan -.-.-.-.-.

–. Egitura.

•– Egitura orokorra eta diagrama

Obraren esaldikapenari eta organoaren laguntzari erreparatuz konposizioaren egituraren nondik norakoa adieraziko dugu.

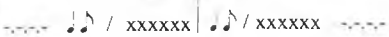
Oro har bi zati nagusitan zatitua dago. Lehenengo zatia 1. k.etik 18. k.era eta bigarrena 19. k.etik 37. k.era. Bi zatiak hiru azpiataletan banatzen dira; lehenengo "a", "b" eta "c" semiesalditan eta bigarrena berriz, "d", "b'" eta "c'" semiesalditan.

T.n.: Sib M

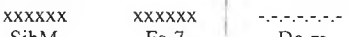
Konpasa: $\frac{6}{8}$

mf %

1. zatia (1 - 18. k.)

a (1 - 10 ₁ k.)			b (10 ₂ - 18 ₁ k.)		
(1 - 4 ₂ k.)	(4 ₂ - 8 ₁ k.)	(8 ₂ - 10 ₁ k.)	(10 ₂ - 12 ₂ k.)	(12 ₂ - 14 ₂ k.)	(14 ₂ - 16 ₂ k.) (16 ₂ - 18 ₂ k.)
 La nota Fa nota ¹¹¹			 Do nota La nota		
→ wwwwww ¹¹² bSi-tik --- Fa7 -ra			Hiruko bitarte paraleloak. Kadentzia Fa- bSi- bMi- bSi V-- [--- IV' - I		

2. zatia
 (19 - 37 k.)

a' (19 k. - 27 ₁ k.)			b' (27 ₂ - 37 k.)		
(19 - 23 ₁ k.)	(23 ₂ - 27 ₁ k.)	(27 ₂ - 29 ₁ k.)	(29 ₂ - 31 ₁ k.)	(31 ₂ - 33 ₂ k.)	(33 ₂ - 35 ₁ k.) (35 ₂ - 37 k.)
 SibM Fa 7 Do m			 		
→ wwwwww bSi-tik --- Fa7 -ra			Hiruko bitarte paraleloak. Kadentzia bSi- bMi- Fa I --- IV' - I		

☺ %

•-- Lehenengo zatia

Organoaren deia edo sarrera entzun ondoren, Fa M akordea $\sim$ -z mantendu eta melodiari sarrera ematen zaio. Oro har konposizioa bi zati nagusitan zatitua dagoela esan dugu, eta lehenengoan bi semiesaldi bereizten direla. Melodikoki bereizten diren bi esaldiek beren bukaeran lotura moduan organoaren joalditxoak dituzte (diagraman --.-- bidez adieraziak daude). Lehenengo esaldia ere bitan banatzen dela esan daiteke, 1. k.etik 4₁. k.era bata eta 4₂. k.etik 8₁. k.era bigarrena, eta semiesaldi guztiak ♩ anakrusa moduan kokatuz hasten dira.

Laguntzari dagokionez bi une hauek, (4. eta 8. k.ak), Fa₇ akordea dute lagun, tonuaren bostgarrena, Sib-Do-Re-Mib-Fa₇ segidaz; eta organoaren lotura ere Fa₇-az burutzen da. Ondorego esaldiak 2+2+2 eredua aurkezten du, eta bertan hasierako konpasak tartekoez imitatzen dituzte (10₂ - 12₁ k., eta 12₁- 14₁. k.), esaldia ondorengo bi konpasen ondoren burutzen delarik. Honela, testua errepikatzen denean, melodia imitazioz bideratzen du konposatzaileak.

Ondoren organoak jarraitzen du eta lotura edo zubi moduko motibo bat egiten du (8₂. k.etik - 11₁. k.era). Melodiak parte hartzen du berriro (10. k.ean) eta 16. k.ean Si b notarekin bukatzen da. Organoak une batez, berak bakarrik jarraitzen du (10. k.ean egin duen antzera), lehenengo zatiaren amaiera 16. eta 18. k.etako kadentziaren bitartez baieztatuz. Bigarren esaldi honetan, laguntzaren antolaketa bi modutan ematen da. Imitazioari dagokion zatitxoan (10₂ - 14₁ k.), beheko ahotsak bitarte harmoniko hirudunetan notaz nota gorantz doaz Do-tik Fa-ra igoz eta ondoren Re-ra jaisten da, hirudunen segidari eutsiz. Azken konpasetan (14. k.etik aurrera) behearazko bosdun interbaloak agertzen dira (Re - Sol, Do-Fa - bsi) amaiera edo konklusioa prestatuz. Organoaren azken notek, harmonikoki Sib-Mib-Sib (I-IV-I) kadentzia osatzen dute. Dena den, azken akordeak Re du goreneko nota, eta melodikoki begiratzuz egoera honek konklusio edo amaiera leuntzen du.

Zatian zenbait aldakari arrotz ikusten dira; ohiko den moduan, apaindura noten gisa erabiliak eta, konpasaren zati ahuletan soilik kokatu ordez (adib. 4 k.ean Si bekuadroa, #Do...), beste zenbaitetan denbora fuertetan kokatzen ditu, akordeko nota atzeratuz (adib. 10. k.ean #Sol; 16. k.ean bSol....). Prozedura honek zenbaitetan soinu bitxia sortzen du, gogorra edo arraroa (adib. 9₁ k.). Berzaticeta ternarioa duen konpas honetan akordeari arrotzak zaizkion

notak, 1. edo 3. zatian kokatzen ditu konposatzaileak (ikusi "Zeru" adibidea), erritmoari dagokionez ♩ eta ♪ ereduak erabiliz.

Adib., "Zeru"

ba-ten gai - ne - ra geu-re A-ma guz-tiz o - na bi-otz ez - ti bi-otz be -

ra mai - ta - su-nez je - txi ze - ra, mai - ta -

•– Bigarren zatia.

Lehenengo zatia konklusibo amaitu eta 19. kean bigarren zatia datorkigu. Zati hau Re m - ean hasten da eta esaldikapenari dagokionez 2. zatia ere bitan zatitua dagoela esango genuke (ikusi diagrama). 19 - 23. k.arteko esaldia, kalderoiaz amaitzen denak, minor kutxuaz aurkezten bada ere, 22 - 23. k.etan maior kutxua hartzen du, Re M - Do M - Sib M akordeaz lagundua eta Re notan burutzen baita. Zatiari hasiera emateko melodia desberdina erabili du eta kalderoia-
ren ondoren berriro aurretik abestutakoa gogoratzen digu. Konpas hauetan, kantaren haseran bezala, pedal-nota ikus daiteke Re notan. Nolabait Re m kutsuari eutsiz, eta ondorengo kortxeetan Re m akordea zatikatua kokatuz. Berehala minor kutsua maior bilakatzen da aipatu dugun bezala, (Re M akordea entzutean, (22. k.a).

Ondorengo ideiak, 1. zatian entzundakoa gogoratzen digu ("a" esaldia), eta hau konposatzaileak hiru elementuren bitartez egiten du. Alde batetik, esaldiaren melodia bi kasuetan antzekoa da, biek hasiera eta amaiera berdina dute, baina erdiko zatian Fa notara igotzen da (25. k.a). Bigarren elementua egitura harmonikoa dugu; biek egitura bera dute: Sib - Do m - Re m - Mib - Fa₇ akorde segida hain zuzen ere. Hirugarrena, baxuan Fa akordeko notak melodikoki kokatuak agertzen direla, bi kasuetan, une berean.

Antzekotasunekin jarraitu beharko oraingo honetan; esaldia Fa M-ean amaitu ondoren (27. k.a), beste zubi edo lotura bat datorkigu organoaren esku-tik. Bertan, 1. zatiko diseinu bera antzeman daiteke, nota arrotzak konpasaren zati fuertean kokatuz etab. Kasu honetan, b La nota erabilz Lab M - Fa m erlazioz aurkezten da lotura eta 27 - 28 k.etan, Do m akordean, bMi - Si 5dun gehitu interbalo harmonikoaren disonantzia nabarmentzen da. Lab akordearen ondoren, 28. k.ean Fam akordean 7dun M-a denbora fuertean kokatu eta ondoren Fa nota dugu, soinuaren aldetik gogortasun edo bitxia bilakatzen delarik. Segidan, Sib akordean #Do-Re erlazioari erreparatuz 7dunaren ondoren akordearen oinarritzko nota jarri duela ikusten da, eta berdin 29. k.eko Do m-ean bekua-dro Si - Do erlazioan, berriro 7dunaren atzetik akordeko nota kokatzen du. Modu honetako pasartea, lehen aipatu bezala, 9. k. eko loturan ere badugu.

Azken esaldia "b' " izendatu dugu; izan ere, 1. zatiko "b" esaldia gogoratzen digu. "b" eta "b' " artean aipaturiko erlazio edo harreman melodiko bera antzematen da bi esaldietan: bi esaldien hasiera eta amaiera berdinak dira, erdiko notetan bereizten dira eta azken bi konpasek egitura harmoniko bera dute.

Bigarren zatiaren amaiera hurbiltzen ari garenean, antzekotasunarekin jarraitzen dugula ohartu gara, eta honen arrazoiak hauek lirateke:

- 2+2+2 eredua berreskuratuz, lehengo eredua aurkezten zaigu; ez egiturari dagokionez bakarrik, baita melodiari dagokionez ere. Desberdintasuna erdiko bi konpasetan legoke.

- Laguntzaren kasuan, hemen ere hirudunen prozedura dugu hasieran. Tarteko konpasetan berriz, melodia #Fa-ra doa kromatismo jokoak eginez baxuan; lehengo kasuan hirudunen prozedurari eutsi dio.

- Baxuan bosdunen segida edo jokoa bSi-ra doa; lehenengo zatian egin duen bezalaxe.

- Organoaren azken zatia berdina da bi unetan, elementu bat salbu, hau da, lehenengo zatia bSi-z, tonikaz, amaitu bada, 2. zatia kalderoidun Fa₇ akordeaz bukatzen da, konposatzaileak bilduma honetako kantu guztietan egin duen bezalaxe berriro 1. zatia berreskuratzeke.

Bigarren zatiari amaiera emateko beste lotura edo zubi bat erabiltzen du konposatzaileak, eta hau 1. zatiko loturaren (16 - 18 k.ak) antzera garatzen da. Desberdintasuna zera da, lehenengoa Sib M akorde perfektuaz amaitzen da eta bigarrena Fa₇ akordeaz, hau da, semikadentziaz. 37. k. honetan Fa₇ akordeak $\hookrightarrow$ du sarreran organoaren deian aipatu dugun kalderoiadun Fa M akordeak bezala. % adierazpenaren esanei jarraituz, lehenengo zatiarekin hasiko gara berriro ere 37. k.eko Fa₇ akordearen ondoren kanta ere Fa M akordearekin hasi eta, Sib M akordeaz jarraituz, tonuera nagusia finkatzen da.

•– Beste zenbait elementu edo baliabide.

“Zeru” kanta amaitu aurretik, beste zenbait elementu edo aspektu aipatu beharko genituzke.

-Kalderoiak $\hookrightarrow$: Konposizio honetan hiru azaltzen zaizkigu, lehenengoa hasierako deiaren amaieran, bigarrena 23. k. ean eta hirugarrena konposizioaren amaieran, 37. k. ean. Hasierakoak kantaren sarrera azpimarratzen du eta amaierakoak obra amaitu, eta hasierakoak bezalaxe, kantari sarrera ematen dio. 23. k. koa berri, kontestu desberdinean agertzen da eta testuaren une konkretu bat azpimarratu nahi duela dirudi, kantuak “lora ederrak eskuetan” esaten duen esaldiaren bukaera.

- Lotura edo zubiak: Guztira bost unetan agertzen zaizkigu. Lehenengo hirurak konposizioaren lehenengo zatian, zatiaren hasiera eta amaiera bezala, eta 8₂ - 10₁ k. bitartean “a” eta “b” bezala izendatu ditugun esaldien artean. Beste biak, bigarren zatian ditugu, eta lehenengo zatikoaren antzera, esaldien arteko lotura bezala, eta zatiaren bukaeran azaltzen dira. Konposatzaileak segur asko zatiak mugatu edo nabarmendu nahi izan ditu elementu hauek erabiltzerakoan.

- Progresio harmonikoak: Segidako graduz osaturiko progresio edo

akorde jarraipenak ere azaltzen dira konposizioan zehar; “a” esaldiaren hasieran (5. k.etik 7. k.era) bSi -tik Fa₇ ra doa; ondoren, “b” esaldiaren hasieran (10₂ k.etik 13. k.era) Do m -etik Fa M- era igo eta Do m-era jaisten da berriro segidako akordez. Une honetan baxuaren diseinua ia segida harmonikoaren parekoa da.

- Akorde arpegiatuak: Musikalanean zehar zenbait unetan akorde bat arpegio moduan kokatzen da baxuan; 6 eta 7 k.etan, 16 eta 17 k. etan, 19 eta 21 k. etan, 25 eta 26 k.etan, eta azkenik, 35 eta 36 k. etan. Eredu guztiek diseinu bera aurkezten dute, oinarritzko nota txurian edo balore luzeko irudian kokatu eta hurrengo konpasera luzatuz, eta akordea osatzen duten beste bi notak gorantz kortxeatan igo ondoren mantendu, edo beste nota batera jaitsiz.

- Pasarte kromatikoak: Beste konposizioetan ere aipatu da baliabide hau. “Zeru” kantan, pasarte hauek oso laburrak dira, bi denborakoak edo 4 denborakoak gehienez ere. Bi denborakoak, segidako bi noten artean (bidun minorra), pasabide bezala tartekoa jarritz osatzen dira eta goranzkoak dira; besteak goranzkoak (8₂. k.etik - 10₁. k.era) edo beheranzkoak (30₂. k.etik 33₁. k.era) izan daitezke.

3.3.4 Beraz ...

“Lorea” liburuko zazpi kantetan F. Aresok:

Erabiltzen dituen melodiek, itsuraz, kanta herrikoi kutsua edo sena dute. Doinu herrikoiak, segidako graduz doazenak gehienetan, hor ditugu “Lorea”, “Atozte”, “Zeru”... .

Letrari dagokionez, berriz, “Goazen” kantan adibidez, letra melodiari gehitu zaiola pentsa genezake, hau da, alde batetik melodia osatzen duela, ondoren berriz letra jarri. Kanta honi dagokion azalpenean azaldu ditugun arrazoiak medio, egokiera metriko - silabikoak egiten dira. Adibide nabarmenena edo konpas arloari dagokionez, aldaketa gehien azaltzen dituen, “Mendi” dugu.

Organoa kantaren laguntzaile den honetan, harmonizazioa izan du ondorengo lana konposatzaileak, melodiaren nondik norakoaren baitan baidau-

de koloretasun eta harmoniak. Dena den, zenbaitetan bada errekurtsu bat melodiaren eta laguntzaren artean "txoke" egiten duena; zera: ahotsaren melodian dagoen soinua organoak segidako bi noten bidez laguntzen du, bigarrena melodiako nota bera izanik. Gertatzen dena zera da: nota arrotza eta soinua aldi berean doazen unean sonoritateari dagokionez, gogortasun edo txokea sorrazten dutela. Honen berri eman dugu "Atozte" eta "Zeru" kantetan.

Forma aldetik ABA egiturari eutsi die kanta guztietan. Agian formak betetzen dituela aipa daiteke; musikaren historian beste hamaika konposatzailerik ere egiten zuten horrelakorik, egituraren aurre-plangintza egina izango luke. Horren adibidea dugu adibidez kanta guziak ABA egitura ternariodunak izatea; B zatiaren amaieran erabiltzen duen kadentzia eredu tonuera nagusiaren dominantean bukatzea. Adibide nabarmen bezala hor dugu "Maiatzeko" kanta.

Aldakarien erabilpenari dagokionez, kromatismoak egiteko edo tonuera nagusitik kanpo koloretasunak emateko erabiltzen ditu. Hauek gehienetan, semitonu jokoak egiten dituzte, edo pasoko nota edo apaindura nota moduan. Kromatismo segidak egiten dituenean, aldakariak dituzten notak konpasaren zati edo denbora ahuletan kokatzen ditu; bestalde, zenbait kasutan koloretasunak sentiarazteko erabiltzen diren aldakariak, modu minorraren VI. eta VII. graduekin zerikusirik badute; beste kasu batzutan, aldakariak akordea osatzen duten bitarteak aldatzean ageri dira, hau da, 3dun m-aren ordez 3dun M-a jarri, 7dunen erabilpena, 5dun gutxituak...etab.

Musika eta konposizio hauetan "flexioak" egiten ditu. Nolabait diskurtzuan zehar ardatza aldatzen du. Zentzu horretan obra baten une guztiak ez dira berdinak, tonalitatearen moldera pasatzen diren uneak, etenaldietan, kadentzietan, finkatzen edo zehazten direlarik. Beraz, tonu berria egiaztatzea edo konfirmatzea suposatzen da.

F. Aresoren kasuan ere, modulazio argirik ez da agertzen: tonuari dago-kion oinarritzko graduen akordetan beste akorde batzuk txertatzen ditu. Prozedura hau sakoneko egituran, tonuera nagusiari dagokiona, kadentzia eta etenetan gauzatzen da, diskurtsu melodikoan zehar galdu eta "koloretasunak" nabarmentzen direlarik; hau da, tonu aldaketa gauzatu gabe melodiaren ardatza tarteka aldatzen joaten da.

Agian, modulazio zehatzen ordeztu inflexioak erabiltzearen prozedurak bere formazio erlijiosoarekin, iraganarekiko loturekin zerikusirik izango luke. Honen eredu argiena "Pozturik" kantan aurkitzen dugu, eskala edo nota segida baten aukera edo "modu" desberdinak aurkeztuz.

Zenbait kantetan, pedala mantentzeko ohitura nabarmena ere agerian gelditzen da. Kasu hauetan pedalaren funtzioa zera genuke: une horretan dugun tonuera edo koloretasuna (tonu aldaketa egiaztatzen ez den kasuetan) zein den adieraztea, honela ardatza aldatzen joan arren, nondik norakoa adierazi nahian edo.

AZKEN HITZA

Pertsona bezala, F. Areso erlijioari oso lotua eta EAJkoa izan dugu. Honen ondorio lirateke kantak doinu herrikoietan ohinarrituak izatea, doinu sinpleak eta erlijiotasunari lotuak. Nolabait bi elementu batzen ditu: euskal kultura alde batetik eta erlijiotasuna bestetik.

Euskal musikaren historian gailendu diren musikari eta konposatzaile batzu ere bide horretan aurkitzen ditugu, eta hor genituzke J.M. Usandizaga (1887 – 1915) eta Guridi (1886 – 1961) alde batetik; R.M. Azkue (1864 – 1951) beste gaiengitik eta baita Aita Donostia (1886 – 1956) ere, eliz gizona eta ohorezko konpositorea.

Baina jarduera hauetan izan ziren horrenbeste ospe izan ez duten beste zenbait musikari ere. Beraiek apalki lan egin zuten beren parroketan, eta, horrenbesteko maila eman ez badute ere, herriarekiko zuten gertutasuna zela medio, eragin handia izan dute (adib. Pedro Jose Iguain Beasainen, Ramon Sagasti Agurainen... etab.).

Beraz, interesgarria litzateke gizon hauen izaerak biltzea, islatzen dituen pentsamolde eta apaltasunarengatik ezezagun bezala bizi izan ziren hainbat organojoleen lana aipatzea. Lantxo honek “Patxi” bezala anonimatoan gelditu diren organojoleei omenalditxo bat izan nahi du.

AIPAMENAK (ZITAK)

1. Lz. Ald.
2. Marco (1989), 106. or.
3. Ugalde, IV. lbk., 356 or.
4. Ugalde, IV. lbk., 408 or.
5. Ugalde, IV. lbk., 453 or.
6. Ugalde, V. lbk., 53 or.
7. Ugalde, V. lbk., 79 or.
8. Dominguez (1984), 123. or.
9. E. Arrietak ikasketak Italian egin zituen. 1838. urtean Milan-en finkatu zen eta, Italian ikasi ondoren, Isabel II.aren, Errege Etxeko kantu-irakasle eta konposatzaile bezala itzuli zen.
10. Dominguez (1984), 77. or.
11. Eskola hau 1869. urtean sortu zen. Ondoren, E. Mokoroa, Gorritirekin organoa, harmonia, kontrapuntua eta fuga ikasia, bertako irakasle izango da.
12. M.S.K. (1928), eranskinak, 34. or.
13. Marco (1989), 112. or.
14. Vicente d'Indy-k sortutako Schola Cantorum-ean ikasi eta 1905ean Donostiara itzuli zen.
15. Dominguez (1984), 118. or.
16. Donostia (1943), 12. or.
17. Marco (1989), 93. or.
18. Ugalde, VI. lbk., 453 or.
19. Donostia (1943), 44. or.
20. S. Garmendia (1995-11-10).
21. E.H.A. Don., 8.l.
22. "Meritus" nota gaur egungo gai/aprobatuari dagokio.
23. B.O. (1891), 347. or. B.O. (1892), 233. or.
24. S. Garmendia eta T. Muruamendiaraz.
25. B.A. Gas. 1889. urtean hasitako liburua, 1892-1893 ikasturteko espediente akademikoaren paper sorta.
26. Lz. U. A. ak. 1902ko abenduaren 7.
27. Lz. U. A. ak. 1902ko azaroaren 30.
28. Lz. U. A. ak. 1902ko abenduaren 10 eta 14
29. Lz. U. A. ak. 1903ko urtarrilaren 22.
30. Lz. U. A. ak. 1902ko abenduaren 22.
31. Itzulpena: "Esanahia har dezagun melodia baino gehiago".
32. C.M.A., 18. zk. 118. or.

33. Gloria Meza: XIII. mendetik aurrera Meza izenpean mezaren ohiko zatiak taldekatzen ziren, hau da, mezaren "ordinarioa". Polifoniaz musikatzen diren mezaren ohiko zatietako konposizioa da Gloria, beste hauekin batera: Kyrie (Jauna erruki), Credo-a (Sinesten dut...), Sanctus-a Benedictus-arekin (Santu santu santua) eta Agnus Dei-a (Jaunaren bildotsa). Testua latinez izaten zen; Vatikanon II.aren ondoren meza batzuk herri-hizkuntzan konposatu dira.
34. C.M.A., 23. zk, 216. or.
35. "Izpiritu orok Jainkoa gorets dezala" du izena, eta lehenengo saria lortu zuen, 500 pta.koa.
36. Lz. Ald. (1981)
37. C.M.A., 30. zk., 110. or.
38. C.M.A., 30. zk, 144. or.
39. "Pro defunctis" meza, hileta-liturgiako zatia da; Requiem meza izenaz ezagutzen da; izan ere, mezaren Introitoa hitz hauekin hasten baitzen. Normalki, ondorengo zati hauek izaten ditu: Introito, Gradual, Trakto, Sekuentzia, Eskaintza, Sanctus-Benedictus, Agnus-Dei, Jaunartzea eta Errespontsua. Meza-mota honek ez du ez Gloriarik, ez Credorik.
40. J.E.A. Tol., 428 libk., 17.l. Lazkaokoa; Lz. P .A., kontu-liburua: komisio ekonomikoa, 1922-1971.
41. Muruamendaraz, T.
42. Rubio (1983).
43. Muruamendaraz, T.
44. J.E.A. Tol. 428. libk., 17. l.
45. M.S.K. (1928), 12. or.
46. M.S.K. (1928), 150. or.
47. Garmendia, S.
48. Muruamendaraz, J.
49. M.S.K. (1928), 148. or.
50. Lz. U. A. ak., 1936ko abuztuaren 16, 1937ko urtarrilaren 9 eta 1937ko apirilaren 21.
51. Lz. U. A. ak., 1942ko uztailaren 6 eta 1943ko ekainaren 28.
52. F. Aresoren aitak Saturnino izena zuenez, herriko jendeak izen hori eman zion etxeari, berez "Etxarrinea" izena izan arren.
53. Muruamendaraz, J.
54. Aldasoro, L.
55. Garmendia, S.
56. Garmendia, S.; Muruamendaraz, J. eta Muruamendaraz, T.
57. Lz. Ald. (1981)
58. J. Muruamendaraz.
59. Lz. U. A. ag.
60. J. Muruamendaraz.
61. J. E. A. Tol. 428. libk., 17. lib.
62. J. Muruamendaraz.
63. J. E. A. Tol. 428. libk., 17. lib.
64. Lz. E. Z. A., 9. libk., 98. or.
65. Obren iturriak F. Aresoren eskuizkribuen kopiak dira. Gloria Meza Orfeo Catalá-ko alearen kopia da eta "Meza Berria" S. Garmendiak gordetakoaren kopia.
66. Meza Berria Santiago G.ri esker eskuratu dugu eta mezaren azken zatiak ez ditugu jaso ahal izan.
67. 29. orrialdean ere aipatua.
68. Rubio (1974)
69. Aurrerantzean GM (1905eko meza) eta MB (1943ko meza) laburdurak erabiliko ditugu bi konposizioez aritzean. Bi mezak Gloria Meza izanik ere, biak desberdintzea eta aipamena laburtzea beste asmorik ez dugu laburdura horiekin; izan ere, bi obrak konparatzean sarritan aipatu beharko baititugu.

70. Rubio (1983), 15. or.
71. Aurrerantzean erlazio hau erabiliko dugu ahotsen berri azaltzean: konpasa = k.; ahotsak: cantus/sopranoa = S; altus/kontraltua = A; tenorea = T; Bassus/Baxua = B.
72. Rubio (1974) 141. or.
73. Rubio (1974) 158. or.
74. Mezaren zati hau anakrusikoki hasten bada ere, I zenbakiarekin adierazi da bi mezek zenbakikuntza bera izan dezaten.
75. Rubio (1974) 173. or.
76. Desberdintasunaren arrazoa zera da, GM konpasaren hirugarren denboran hasten dela eta MB berriz tetikoa dela.
77. Desberdintasuna GN-n 37 - 38. k.etan ematen da eta MB-ren 36. k.ean.
78. Konpasa anakrusikoa bada ere, lehenengo konpasa bat-arekin zenbakituko dugu berriro.
79. Baxu ahotsak "Crucifixus"-ari hasiera ematen dio, "Et incarnatus"-en amaiera burutzen ari den une berean, orain arte parte hartu gabe zegoenez, ahots zorrozek amaiera egiten duten aldi berean baxuak hurrengo zatiari hasiera ematen dio.
80. "tal vez lo que se pretende es que este periodo sea "tratado con independencia total del resto de la pieza". Rubio (1974) or. 174.
81. "Et incarnatus" eta "Crucifixus" zatietan hiru ahotsetako konposizioa azaltzen zaigu. Lehenengoan ahots zorrotzak soilik aurkezten dira eta bigarrenean, berriz, grabeak.
82. Zati honetan C eta A ahotsak ez dute parte hartzen.
83. Hasierako konpasa 1. k. bezala zenbakitu da.
84. Mezak lau ahotsetara antolatua jarraitzen du, baina lerro melodiko bakoitzari dagokion ahotsa aldatzen da.
85. A eta S ahotsen sarreketan ikus daitekeen desberdintasunaren arrazoa zera da: GM-n zuriak hasten direla eta MB-n, beltz isilunearen ondoren, beltz batez.
86. Oharra: Ez dugu Benedictus-arekin eta Agnus Dei-arekin jarraitzen, GM mezakoak soilik baititugu; izan ere, MB mezaren partiturak azken zati hauek ez ditu.
87. MB-n Lab akordea, azkeneko konpasaren zati fuertean egon ordez, hirugarrenean aurkitzen da; aurreko konpaseko Reb akordea errepikatu eta konpasaren lehenengo denboran kokatzen baita, eta aipaturiko tonika akordea (Lab) hirugarrenera desplazatzen da.
88. "Ogei kanta Arantzazuko", A. Mitxelena; sarrera.
89. Konpasak adieraztean ondorengo laburduraz egingo da: 4. konpasa (4. k.), 4. konpaseko 2. denbora (4₂. k.)... Zenbaitetan l zeinua ikus daiteke testuan baina. Marra honek konpasaren banalerroa adierazten du.
90. T.n. laburdurak tonuera nagusia esan nahi du.
91. Adierazpen honen bidez zera azaldu nahi da: esaldi bakoitzaren hasieran zein silabari dagokion konpasaren azentua eta zenbagarren konpasean gertatzen den hori. Azpimarratu diren silabak konpasaren azentuarekin bat doazenak dira.
92. Melodiaren eta laguntzaren artean elkarrizketa moduko erlazioa ematen da, bertan kantuari organoak erantzuten diolarik.
93. 39. k.a $\frac{3}{4}$ ko konpasa da: gainerako guztia $\frac{2}{4}$ ko konpasean dago.
94. Kalderoia du melodiak une horretan.
95. Bereizketa argia den une honetan, bigarren esaldiaren anakrusa ez dugu zenbakitu. Hasieran laguntzak edo organoak egiten duen sarrera ere ez dugu zenbakitu.
96. Adib. "Txakur gorri txiki bat", "Zeren bilha zabilta", "Iturengo arotz" (J. Riezu-ren "Flor de canciones vascas"-en 141, 257, 333 orr.); "Izan naiz Aragoan", "Aditu Gabriela", "Artuak artu", "Bertso berri oiek"... (A. Donostiaren "Cancionero Vasco" (VI). 26, 34, 248, 405 orr.).
97. Kanta eta dantzetan  eta antzekoak  ,  maiz azaltzen dira (adib. "Gerriko dantza"; "Minueto VI", ... R.M. Azkue-ren "Cancionero Popular Vasco" (I), (311 eta 421 orr.).
98. Melodian zehar semiesaldi guztiak  elementuaz, edo kontradenboraz hasten dira.
99. Kontradenboren kokapena. Ondorengoetan, xxxxxx zeinua esaldiak adierazteko erabili dugu. Segidako lerroan, esaldi bakoitza zein notaz hasi eta amaitzen den ikus daiteke, eta, azkenik, esaldi hasiera eta amaieran zein akorde kokatzen den idatzi dugu.

100. Oharra: organoaren sarrera ez dugu zenbakitu; beraz, "goa-zen" hitzaren "zen" silaba duen konpasa 1. k.a izango da, eta bukaeran 20. k.an
101. Hasierako konpasean melodia 4. denboran hasten denez, konpas hau zero edo sarrera bezala izendatu da.
102. Lotura izena eman diegun hiru konpas hauetako bakoitza konpas desberdinean dago $\frac{4}{4}$ koan 26. k.a, $\frac{3}{4}$ koan 28. k.a, $\frac{2}{4}$ koan 29. k.a eta 30. k.a $\frac{4}{4}$ koan berriro ere.
Akorde segidari dagokionez: Fa₇ (26. k.), Sol M-ean (27. k.) ,La-n (29. k.) eta Sib₇ (30. k.), "F" semiesaldiaren hasieran.
103. Testua errepikatzen da hiru alditan; baina azken bi esaldiek, testu berdina izateaz gainera, melodia ere berdina dute. Organoaren laguntza ere berdina da eta pasarte kromatiko berdinez lagunduak azaltzen dira azken bi esaldiak.
104. Testua hiru alditan errepikatzen da, "apaintzera lorcz". Bigarrenak eta hirugarrenak melodia eta laguntza berdinak dituzte.
105. Hasieratik 7. k.crako zatiak eta 16. k.etik aurrera doan zatiak, testu bera dute, baita melodia ere. Beraz, 16. k.etik 21. k.era hasierakoaren errepikapena izango genuke.
106. 33. k.etik amaierara, melodikoki e - e' esaldikapenarekin aurkitzen gara. 33-34 konpasak, 37-38 konpasen berdinak dira melodiari dagokionez, ondoren desberdin garatzen badira ere. Bestalde, zati honi lotura ematen dion beste elementu bat ere aipa dezakegu: 32-33. k.etako eta 43-44. k.etako Mi m eskalaren segidak.
107. Segidari erreparatuz, Sol-en modu transportatua atzeman daiteke. Beraz, Sol-eko modua litzatekeenak, mixiolidio izenekoak, ardatzak I. eta V. ean ditu, kasu honetan Mi -tik abiatzean, Sol -eko moduak, Sol eta Re, nota final eta dominantea dituzenez, oraingoan Mi eta Si notetan kokatzen dira. Segida modala tonuera nagusiaren dominantearengan eraiki du, izan ere modu honek tonalitatean bezala I eta V ditu ardatzak.)
108. Modu "dorico" aren ardatzak, "finalis" eta dominantea, I eta V ditugu; beraz, kasu honetan Mi eta Si. Lehen 8. k.ean konposatzaileak modu mixiolidioa Mi-ra transportatu duela azaldu dugu, hara nondik bi modu hauetan ardatz nagusiak I eta V diren, tonalitatearen eredu bezalaxe. Era honetan moduak transportatu eta ardatz berdinak erabiltzen ditu konposatzaileak Mi-ren inguruko modu desberdinak eta koloretasunak erabiliz.
109. "Goi" adierazpen honen esanahia zera dugu, lehenengo konpaseko azentua "goi" silabarekin doala. Antzeman daitekeenez testuan aurkeztzen diren banalerroak \, ez melodian agertzen diren guztiak, gutxi batzu baizik, gehienetan esaldiaren hasierako konpasa osagabea, anakrusikoa... dela adierazteko erabili dira.
110. Organoaren sarrerak edo esaldi arteko "loturak" adierazteko laburdura bezala, -, =, =, erabili dugu.
111. Une horretan melodia zein notarekin eta zein akordez bukatzen den adierazi nahi da.
112. WWW-ren bidez segida harmonikoa adierazten da, hau da, konposizioaren zein momentutan dauden graduz graduoko segida harmonikoak.
113. "z" - orrialdearen aurreko aldea
"b" - orrialdearen atzeko aldea.
114. Elkarriketen egun edo datak.

ERANSKINA. PARTITURAK.

“Gloria Meza: “Potius considerandus est sensus quam modulatio”.

1943. urteko “Meza Berria”.

“Lorea. Siete canciones para el mes de mayo”.

Misa de Gloria —

Organico Creso

de Mexicano (Guipuzcoa)

1915 gvi.

Dr. Accornero
de Guipuzcoa
de Guipuzcoa
de Guipuzcoa



Andante religioso

Handwritten musical score for a religious piece, featuring multiple staves with musical notation and lyrics in German. The score includes a title "Andante religioso" and a section number "10". The lyrics are: "Ich bin ein armer Sünder, der dich anbetet, o Herr, mein Gott, der du allein heilig bist. Du allein bist unser Gott, o Herr, mein Gott, der du allein heilig bist."

[illegible]

Handwritten musical score for a piece titled "Allegretto moderato". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *mf*, *pp*). The lyrics, written in Italian, are: "le e-lei-son, Ohi - se e-lei-son. Ohi - se e-lei-son. Ohi - se e-lei-son. Ohi - se e-lei-son. Ohi - se e-lei-son. Ohi - se e-lei-son. Ohi - se e-lei-son. Ohi - se e-lei-son. Ohi - se e-lei-son. Ohi - se e-lei-son." The score is marked with a tempo of "Allegretto moderato" and a time signature of 3/4. The piece concludes with a double bar line and a final note.

[illegible]

Handwritten musical score for a hymn, featuring ten staves of music. The lyrics are written below the notes in a cursive script. The text includes phrases such as "Domine Deus", "Agnus Dei", and "Qui tollis". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and bar lines.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Handwritten musical score on ten staves. The lyrics are in French and include religious phrases such as "Où l'air", "Où l'air", "Où l'air", "Où l'air", "Où l'air", "Où l'air", "Où l'air", "Où l'air", "Où l'air", "Où l'air". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and clefs. The lyrics are written below the staves, and some parts are marked with "mf" (mezzo-forte) and "f" (forte). The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for a choir, featuring ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, corresponding to the vocal parts. The score is written in a cursive, handwritten style.

[illegible]

fi. com - tem: qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

vi - ri - fi. com: tem: qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

vi - ri - fi. com: tem: qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

vi - ri - fi. com: tem: qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

qui est Pa - tris, Fi - li - o que pro - ca - bil.

[illegible]

44

Handwritten musical score for a choir, featuring ten staves. The lyrics are in Latin, including "Sanctus", "Gloria", and "Agnus Dei". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves, with some words appearing above the notes.

Blue Dickens

① *de qu'on* *Da* *qui tol les pœe ca la mure di* *ami se se ne*
de qu'on *Da* *qui tol les pœe ca la mure di* *ami se se ne*
de qu'on *Da* *qui tol les pœe ca la mure di* *ami se se ne*
de qu'on *Da* *qui tol les pœe ca la mure di* *ami se se ne*

Andante

Agnus Dei, qui tol les pees en la main Di, mis se re re

Allegretto

Agnus Dei, qui tol les pees en la main Di, mis se re re

Andante

Agnus Dei, qui tol les pees en la main Di, mis se re re

1

[illegible]

MEZA SANTUA
(Lateraz)
4 abots nasietan

*Egilea: **Patxi Areso***

11

104

Handwritten musical score on ten staves. The lyrics are in Latin and include:

Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis
Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis
Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis
Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis
Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis
Be ne di ci mus te. a do ra mus te. glo ri fi ca mus te.
Be ne di ci mus te. a do ra mus te. glo ri fi ca mus te.
Be ne di ci mus te. a do ra mus te. glo ri fi ca mus te.
Be ne di ci mus te. a do ra mus te. glo ri fi ca mus te.
Be ne di ci mus te. a do ra mus te. glo ri fi ca mus te.
Gra ti as a gi mus ti bi prop ter me gram glo ri am
Gra ti as a gi mus ti bi prop ter me gram glo ri am
Gra ti as a gi mus ti bi prop ter me gram glo ri am
Gra ti as a gi mus ti bi prop ter me gram glo ri am
Gra ti as a gi mus ti bi prop ter me gram glo ri am

9521

Handwritten musical score for a choir, featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and lyrics in Russian. The lyrics include "mi se re re no bis", "qui tol leg pec ca ta mun di", and "qui tol leg pec ca ta". The score is written on staves with musical notation and includes the word "Soli" for solo parts.

- G. Moniam -

172

Handwritten musical score for a choir, featuring four staves. The lyrics are in Latin and French. The first staff has the lyrics "In so lus San ctus tu so lus Do mi nus" and "al". The second staff has "In so lus San ctus tu so lus Do mi nus" and "al". The third staff has "In so lus al ti sus San ctus tu so lus Do mi nus" and "al". The fourth staff has "In so lus al ti sus San ctus tu so lus Do mi nus" and "al".

Handwritten musical score for a choir, featuring four staves. The lyrics are in Latin and French. The first staff has the lyrics "bis si mus Je su Chri ste" and "in glo ri a". The second staff has "bis si mus Je su Chri ste" and "in glo ri a". The third staff has "bis si mus Je su Chri ste" and "in glo ri a". The fourth staff has "bis si mus Je su Chri ste" and "in glo ri a".

Handwritten musical score for a vocal part, likely a soprano or alto. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked "Cresc." (Crescendo). The lyrics are in Latin, and the music is written in a simple, clear style.

Lyrics: Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris De i Pa tris a De i Pa tris

Handwritten musical score for a vocal part, likely a soprano or alto. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked "Cresc." (Crescendo). The lyrics are in Latin, and the music is written in a simple, clear style.

Lyrics: Cum san cto Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris De i Pa tris a De i Pa tris

Handwritten musical score for a choir, featuring four staves with vocal parts and lyrics in Latin. The lyrics include "ris a men in glo ria De i Pa", "ris a men in glo ria De i Pa", and "ris a men in glo ria De i Pa". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "mf".

156

mf

- Credo -

Pa trem om ni po tem lem fa cto rem ce li et ter re

Pa trem om ni po tem lem fa cto rem coe li et ter re vi si

Pa trem om ni po tem lem fa cto rem coe li et ter re

Pa trem om ni po tem lem fa cto rem ce li et ter re

et vi si bi li um in vi si bi li um

et vi si bi li um in vi si bi li um

et vi si bi li um in vi si bi li um

et vi si bi li um in vi si bi li um

Handwritten musical score for a choir, featuring four staves. The lyrics are in Latin. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves have treble clefs and a key signature of one flat. The lyrics are:
 Et in u num De mi num De sum Chri stum Et li num
 Et in u num De mi num De sum Chri stum Et li

Handwritten musical score for a choir, featuring four staves. The lyrics are in Latin. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves have treble clefs and a key signature of one flat. The lyrics are:
 Et ex pa tre na tum an te om ni
 Et ex pa tre na tum an te
 De i ni ge ni tum an te om ni a
 De i ni ge ni tum

Handwritten musical score for the first system. The vocal line is written on a single staff, and the piano accompaniment is written on a grand staff (two staves). The lyrics are in Latin: "a se in sta", "om ni a se in sta", "se in sta", "De o ve rum de", "De o ve rum de", "De o ve rum de". The music is in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues on a single staff, and the piano accompaniment continues on a grand staff. The lyrics are in Latin: "De o ve rum de", "De o ve rum de", "De o ve rum de", "De o ve rum de", "De o ve rum de", "De o ve rum de". The music is in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

om ni a fa cta sunt et prop ter no stram sa lu tem de
 om ni a fa cta sunt qui prop ter no stras ho mi nes et prop ter no stram des cen
 per quem om ni a fa cta sunt des cen dit de ca
 om ni a fa cta sunt des

cen dit de ca lis
 dit de ca lis
 lis de ca lis
 cen dit de ca lis

[illegible]

1 = 84

4

Handwritten musical score for a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The lyrics "El re sur re xit ter ti a di e ce cum" are written below the staff. The word "Sum Sings" is written at the end of the staff.

Handwritten musical score for a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The lyrics "El re sur re xit ter ti a di e ce cum" are written below the staff. The word "Sum Sings" is written at the end of the staff.

ad dex te ram Pa tris Et i Je rum ven tu rus est
 ad dex te ram Pa tris Et i Je rum ven tu rus est ju
 det ad dex te ram Pa tris cum glu ri a ju di ca
 det ad dex te ram Pa tris cum glu ri a ju di ca

ju di ca re vi vos et mor tu os cu jus re qui mor e rit fi nis
 di ca re vi vos et mor tu os cu jus re qui mor e rit fi nis
 re vi vos et mor tu os cu jus re qui mor e rit fi nis
 re vi vos et mor tu os cu jus re qui mor e rit fi nis

Tempo
Tempo
Tempo
Tempo

5

Handwritten musical score for a single voice part, measures 1-4. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "en jus re qui non e rit fi nis non e rit fi nis". The melody is written in a simple, clear style with some slurs and ties.

1036 m. 2. 2. 2.

Handwritten musical score for a four-part setting, measures 1-4. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Et in Spi ri tu san cto Do mi nus De us pa tris vi vi fi cam". The setting is in a simple, clear style with some slurs and ties.

Handwritten musical score for a choir, featuring four staves with lyrics in Latin. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves.

Lyrics: *qui ex Pa tre fi li o que pro ce*

Lyrics: *qui ex Pa tre fi li o que pro ce*

Lyrics: *qui ex Pa tre fi li o que pro ce*

Lyrics: *qui ex Pa tre fi li o que pro ce*

Handwritten musical score for a choir, featuring four staves with lyrics in Latin. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves.

Lyrics: *qui cum Pa tre et fi li o si mul a do ra tur et con glo ri fi ca*

Lyrics: *qui cum Pa tre et fi li o si mul a do ra tur et con glo ri fi ca*

Lyrics: *qui cum Pa tre et fi li o si mul a do ra tur et con glo ri fi ca*

Lyrics: *qui cum Pa tre et fi li o si mul a do ra tur et con glo ri fi ca*

1. 66

qui tu es est per pro phe tan
 qui tu es est per pro phe
 qui tu es est per pro phe
 qui tu es est per pro phe

Et in man Sam
 Et in man Sam

Con fi te or in num bap ti sm
 Con fi te or in num bap ti sm
 The li cum et a po stu li cum E de ri
 clam ba tho li cum et a po stu li cum E de ri am

Et in man Sam
 Et in man Sam

Handwritten musical score for a choir, featuring five staves. The lyrics are in Latin, and the music is written in a simple, handwritten style. The lyrics are:

in re mis si o nem pec ca to rum
 bap ti sma et ex pe cto re sur re cti o
 in re mis si o nem pec ca to rum et ex pe cto re sur re cti o
 et ex pe cto et ex pe cto re sur re cti o
 et ex pe cto et ex pe cto re sur re cti o

Handwritten musical score for a choir, featuring five staves. The lyrics are in Latin, and the music is written in a simple, handwritten style. The lyrics are:

nem et vi tam ven tu ri sae cu li
 nem mor tu o rum et vi tam ven tu ri
 nem mor tu o rum et vi tam ven tu ri
 nem mor tu o rum et vi tam ven tu ri
 nem mor tu o rum et vi tam ven tu ri

1=56

vi tam van tu ri soe en li

soe en li a men

li van tu ri soe en li a men a men a

soe en li a men a men a

till met

men a men

a men a men

men a men

men a men

Handwritten musical score for a vocal part, likely a soprano or alto. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first system includes the lyrics "glo ri a tu a" and "glo ri a tu a". The second system includes the lyrics "glo ri a tu a" and "glo ri a tu a". The third system includes the lyrics "glo ri a tu a" and "glo ri a tu a".

Handwritten musical score for a vocal part, likely a tenor or bass. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first system includes the lyrics "Ho san na" and "Ho san na". The second system includes the lyrics "Ho san na" and "Ho san na". The third system includes the lyrics "Ho san na" and "Ho san na".

Handwritten musical score for a vocal part, likely a soprano or alto. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first system includes the lyrics "cel sis de us" and "cel sis de us". The second system includes the lyrics "cel sis de us" and "cel sis de us". The third system includes the lyrics "cel sis de us" and "cel sis de us".

LOREA

SIETE

Canciones para el mes de Mayo
a una voz y órgano

por

F. ARESO



PROPIEDAD DEL AUTOR

Plas. 5

TALLERES DE GRABADO Y ESTAMPACIÓN DE MÚSICA
A. BOILEAU Y BERNASCONI

Provenza, 285 BARCELONA Teléfono 75136

I LOREA

F. ARESO

$\text{♩} = 54$

mf Lo - re - a ta bi -

o - tza zeu - ri e - ma - te - ra u - mil - ki ga - toz A - ma zeu - re oi - ne - ta -

p ra, u - mil - ki ga - toz A - ma zeu - re oi - ne - ta - ra, *mf*

Lo - re - a ta bi - o - tza zeu - ri, zeu -

ri e - ma - te - ra.

mf Lo - re go - zo - en bi - la no - lau - da be - fi -

mf

an er - le - ak oi da - bil - tza o pa - ro ze - la - ian, ga -

bil_tza bi_kai _ ne - nak aur - ki_tu ar.ki - tu na - ie - an i .

pin_tze_ko e - der_ki al - da-re gai-ne - an,

i - pin_tze_ko e - der_ki al - da-re gai-ne - an.

II GOAZEN

The musical score is written for a voice and piano. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system includes the lyrics 'Goa - zen a - rin kris - tau - ak geu - re A - ma - ren - ga -'. The third system includes the lyrics 'na es - kein - tze - ra - bi - o - tzez lo -'. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

mf

Goa - zen a - rin kris - tau - ak geu - re A - ma - ren - ga -

na es - kein - tze - ra - bi - o - tzez lo -

ra e - der, lo - ra e - der ba - na.

Lo - ra mo - ta gu -

zti - ak lu - řa - ren gai - ne - an xeu - re an - tze - ku di -

ra e - der - ta su - ne - an.

III MAÍATZEKO

mf

Ma - ia - tze - ko lo - re - ta - tik e -

mf

de - fe - na zeu - re - tzat A - ma o - ne - na ze - ra - la - ko mai -

te - e - na go - zo - e - na geu - re - tzat.

Bi - o - tza-ren lo - re mai-te Ma - ia - tze - ko. lo - re -

a zeu ze - ra o Ma - ri - a geu -

re bi - o - tza - ren lo - re mai - te - a.

IV MENDI

mf

Men-di ze-la-iak ba-so i-ba-fak Ma-ia - tze-ra-ko a -

mf

pain - tzen-di - ra o - ri ta lo - rez jan - tzi -

rik e-def-txo - e - nak in - tze - tan bil -

duz aur - kes - tu de - io - gun A - ma - ri.

$\text{♩} = 46$

U - da - be - ri - ko

e - gun sen - ti - a be - ti a - la - ia zai - gun

lez , _____ u - da be - ri - ko e - gun sen - ti - a

be - ti a - la - ia zai - gun lez e - gi

nez, a-lai-tsu bi - zi zeu - te

This system contains two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics "nez, a-lai-tsu bi - zi zeu - te". The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a continuous eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

a i - za - nez.

This system also consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat. It contains the lyrics "a i - za - nez.". The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, continuing the musical texture from the first system with eighth-note accompaniment and melodic fragments.

zu A-ma, e-gi zu A-ma a lai - tsu bi -

zi na-din zeu - ro - a i - za -

V ATOZTE

mf

A - toz - te a - toz - te bai a - pain - tze - ra lo -

mf

rez a - pain - tze - ra lo - rez a - pain - tze - ra lo - rez.

Po - zez be - te - rik ga - toz es - kein - tze - ra lo -

p *mf* *3*

rak ze_ru - e - tan o - be - ak ge - ro es_kein_tze-

p *mf* *3*

mf

ko. E - der di - ren ar - te - an Jau - - na - ren u - fe -

mf

p *mf* *3* *f*

na zeu ze - ra bai A - ma - txo e - der e - de_fe - na.

p *mf* *3*

VI POZTURIK

mf $\text{♩} = 16$ $\frac{3}{8}$

Poz-turik ga-toz A-ma zeuriagur e-giten le-nengo lo-ra-koak

zeu-ri es-kein - tzen, zeu-ri es-kein - tzen

lo-ra u-sai-du-na-kin bi-o-tza e-ma-ten

zeu-re oi-ne-ta-ra o-na o-na e-men, poz tu rikgatoz A-ma

zeu-ri a-gur e-gi-ten le-nen-go lo-ra-txo-ak zeu-ri es-kein-

tzen, zeu-ri es-kein - tzen

A-gur e-guzki e-der e - de-řa a-gur i-lar-gi be-te - a a -

gur Jau-na-ren lo-ra-te-gi-an au - te-tsi-ta-ko lo-re - a;

A - ma da lo - ra e - de -

fe - na ta au - fik o - ne - na Se - me - a

a - gur Je - su - sen A - ma ta gu - re An - dre Ma - ri

mai - te - a.

VII ZERU

mf %
Ze-ru go-ietik lu-fe-ra a-rantza

mf
ba-tengai-ne-ra geu-re A-ma guztiz o-na bi-otz ez-ti bi-otz be-

ra mai-ta-su-nez je-txi ze-ra, mai-ta-

su-nez je-txi ze-ra lu-di-ta-fa poztu-tze-ra.

E-men naiz zeu-re oi-ne-tan lo-ra e-de-rak es-ku-e-

tan ar i-tza-tzu A-ma o-na es-kein-tzen di-zut be-ne-tan

bi-o-tzarekin ba-te-an, bi-o-tza-rekin ba-te-

an gor de zeu-re be-so-e-tan

BIBLIOGRAFIA:

ALDIZKARIAK:

- "Lazkao" aldizkaria (1981): Gorrotxategi, R. ; "Francisco Areso ", (urteko aldizkaria).
- "Lazkao" aldizkaria (1982).
- "Lazkao" aldizkaria (1984): Ansorena J. L. ; "*Lazkaoko konposatzaileak* "; (urteko aldizkaria).
- "Kataluniako Musika Aldizkaria":
 - 16. zk. ; 1905 eko apirila, 91 – 92 orr.
 - 18. zk. ; 1905 eko ekaina, 118 - 121 orr.
 - 23. zk. ; 1905 eko azaroa; 216 - 217 orr.
 - 27. zk. ; 1906 ko otsaila; 64 or.
 - 28. zk. ; 1906 ko apirila; 81 - 82 orr.
 - 30. zk. ; 1906 ko ekaina; 109 - 115 orr.
 - 31. zk. ; 1906 ko uztaila; 138 or.
- "Iruñeko Orfeoia. Ehun urte 1882 - 1992" (1992). (Arte Eszeniko eta Musika Institutua). Lehenengo mendeurrenaren oroimena.

ARTXIBOAK:

- Lazkaoko udal - agiritegia.
- Biztanle errolda. 1930eko abenduaren 31ko errolda.
- Udaleko bilera eta akordioen aktak. Datak: 1936ko abuztuaren 16, 1937ko apirilaren 21, 1942ko uztailaren 17, 1939ko ekainaren 10, 1949ko ekainaren 7, 1957ko apirilaren 26, 1976ko martxoaren 27.
- Alkate - izendapenen aktak. datak: 1935 ko maiatzaren 5, 1936 ko abuztuaren 9, 1937ko urriaren 17, 1939ko ekainaren 10, 1949ko ekainaren 7, 1957ko apirilaren 26, 1976ko martxoaren 27.
- Lazkaoko Erregistro Zibileko artxiboa. 9. liburukia, 98 or.
- Lazkaoko Parrokiako artxiboa:
Lantegi kontuak. 1927 - 1950.
Kontu - liburuak. Batzorde ekonomikoa, 1922 - 1971.
Kontu - liburuak. Familia Santua, 1924 - 1970.
- Elizbarrutiko Histori Artxiboa. Donostiako Gotzaitegia. Lazkaoko bataioen 8. liburua, orrialdeak: 54 z¹¹³, 68 b, 76 z, 98 z, 108 z, 123 b, 137 z, 165 b. 449. mikrofilmea.
- Tolosako Jabetza Erregistroaren Artxiboa:
206 liburukia, 7. liburua, Lazkao.
322 liburukia, 11. liburua, Lazkao.
428 liburukia, 17. liburua, Lazkao.
487 liburukia, 20. liburua, Lazkao.
409 liburukia, 25. liburua, Lazkao.
- San Prudentzio eta San Ignazioaren Seminario Bateratuko Artxiboa. Gasteiz. 1880ko irailean irekitako liburua, orr. 134, 155, 195, 198, 205, 224, 228, 252, 278, 301.
- Euskal Ereslarien Bilduma "ERESBIL". Orereta.
- Arantzazuko Santutegiko Artxiboa. Oñati.
- Aralarko San Migel Seminarioko liburutegia. Iruñea.
Iruñeko Gotzaitegiko Eliz Buletin Ofiziala.
1891. urtea, 347. or.
1892. urtea, 233. or.

KONTSULTATU ETA P. ARESOREN ARGIBIDERIK AURKITU EZ DIRENEKO ARTXIBATEGIAK.

- Oñatiko Unibertsitateko Artxiboa. Oñati.

A sekzioa: 9 negoziatua; exp. 7, 17, 31, 39, 47 eta 48.

C sekzioa: 2 negoziatua; 2 liburua; exp. 3, 4, 6 eta 7.
3 liburua; exp. 2, 3, 4 eta 7.
4 liburua; exp. 2.
5 liburua; exp. 2.
7 liburua; exp. 1.
8 liburua; exp. 2.
4 negoziatua; 1 liburua; exp. 4, 10, 11, 15, 16 eta 17.
2 liburua; exp. 4, 5 eta 6.
3 liburua; exp. 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 11 eta 12.
5 negoziatua; 2 liburua; exp. 38 eta 39.
8 negoziatua; 1 liburua; exp. 3, 7, 10 eta 13.
2 liburua; exp. 4, 5 eta 6.
3 liburua; exp. 1 tik 10 ra.

- Valladolideko Unibertsitateko Artxiboa.

AHOZKO TESTIGANTZA.

- Aldasoro, Luis. P. Aresoren ikasle eta koroko partaide, tiple. (1995ko urriaren 28a)¹¹⁴.
- Azkue, Joxe Antonio Lazkaoko Beneditarretan organojole izana. (1995ko urriaren 22a).
- Garmendia, Santiago. P. Aresoren ikaslea. (1995ko azaroaren 10 ; eta 1996ko maiatzaren 21a).
- Muruamendaraz, Jabier. "Eguzki" koruko zuzendaria. Bere gurasoak P. Aresoren bizilagunak izan ziren.
- Muruamendaraz, Tomas. P. Aresoren ikaslea. (1995ko iraila).

BIBLIOGRAFIA.

- Donostia J.A. "De Música Vasca ", arg: Ekin (1943).
- IV Congreso de Música Sagrada ", Gasteiz, (1928).
- "Encyclopédié de la musique ", arg: librairie Générale Française, (1992).
- Asselineau M., Berál E. "Les formes vocales ", arg: Fuzeau, France, (1992), 7 - 51. orr.
- Rubio, S., "Historia de la Música española. Desde el Ars Nova hasta 1600 " 2. lib, arg: Alianza, Madril, (1983), 13 - 81. orr.
- Rubio, S. ; " Polifonía Clásica ", arg: La Ciudad de Dios, Real Monasterio de el Escorial; Madril, (1954).
- López-Calo J., "Historia de la música española. Siglo XVI ", 3. lib, arg: Alianza, Madril, (1983), 81 - 122. orr.
- Martín Moreno, A., "Historia de la música española. Siglo XVIII ", 4. lib, arg: Alianza, Madril, (1985), 134 - 140. orr.
- Gomez Amat, C., "Historia de la música española. Siglo XIX ", 5. lib, arg: Alianza, Madril, (1988), 261 - 272. orr.
- Marco, T., "Historia de la música española. Siglo XX", 6. lib, arg: Alianza, Madril, (1989), 89 - 113. orr.
- Dominguez, J., " La música y la ópera en la Historia de Euskal Herria ", arg: Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo, (1984).
- Arana Martija, J.A., "Música Vasca ", arg: Bizkaiko Kutxa, Bilbo, (1987).
- Sagardia, A., "Músicos Vascos ", 1 eta 2 lib., arg: Auñamendi, Donostia, (1972).
- Tellechea Idigoras, J. Ignacio; "Orígenes de la Academia Municipal de San Sebastian ", arg: KUTXA, Donostia, (1992).
- de Ugalde, Martin., " Historia de Euskadi ", IV - V eta VI liburukiak, arg: CUPSA editorial. Ed. Planeta S. A., Madril, (1982 eta 1984).

HIZTEGI ETA ENTZIKLOPEDIAK.

- "Oxford " Musikaren Hiztegia, arg: Edhasa.Hermex Sudamericana, Bartzelona, (1984).
- "New Grove " Entziklopedia. "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", Stanley Sadie, Mcmillan Publishers, London, (1980).
- "Euskal Herriko Entziklopedia Orokor Ilustratua ". Bibliografia. arg: Auñamendi, Donostia.

SIGLAK.

ALDIZKARIAK:

- "Lazkao" aldizkaria..... Lz. Ald.
- "Kataluniako Musika Aldizkaria"...... K.M.A.

ARTXIBOAK:

- Lazkaoko udal - agiritegia. Biztanle errolda..... Lz. U. A. er.
- Udaleko bilera eta akordioen aktak.. Lz. U. A. ak.
- Alkate izendapenen agiriak..... Lz. U. A. ag.
- Lazkaoko Erregistro Zibileko Artxiboa. Lz. E. Z. A.
- Lazkaoko Parrokiako Artxiboa..... Lz. P. A.
- Elizbarrutiko Histori Artxiboa. Donostiako Gotzaitegia. E. H. A. Don.
- Liburua - l. Orrialdea - or. mikrofilma - mkr.
- Tolosako Jabetza Erregistroaren Artxiboa J. E. A. Tol.
- Liburukia - lbk. liburua - l.
- San Prudentzio eta San Inazioaren Seminario Bateratuko
Artxiboa.Gasteiz. S. B. A. Gas.
- Euskal Ereslarien Bilduma "Eresbil". Orereta..... Eresbil.
- Arantzazuko Santutegiko Artxiboa. Oñati..... A. S. A.
- Aralarko San Miguel Seminarioko liburutegia. Iruñea. S. L. Iruñ.
- Iruñeko Gotzaitegiko Eliz Buletin Ofiziala. b.o.
- Oñatiko Unibertsitateko Artxiboa..... Oñ. U. A.
- Valladolideko Unibertsitateko Artxiboa. Va. U. A.

LIBURUAK:

- Donostia J.A. "De Música Vasca ", arg: Ekin (1943). Donostia (1943)
- "IV Congreso de Música Sagrada ", Gasteiz, (1928)..... M. S. K. (1928)
- "Encyclopédié de la musique ", arg: librairie Générale Fran-
çaise, (1992)..... Ency. (1992)
- Asselineau M., Berál E. "Les formes vocales ", arg: Fuzeau,
France, (1992), 7 - 51. orr..... Asselineau (1992)
- Rubio, S., "Historia de la Música española. Desde el Ars Nova hasta
1600 " 2. lib, arg: Alianza, Madrid, (1983), 13 - 81. orr..... Rubio (1983).

- Rubio, S. ; " *Polifonía Clásica* ", arg: La Ciudad de Dios, Real Monasterio de el Escorial; Madrid, (1974) Rubio (1983).
- López-Calo J., " *Historia de la música española. Siglo XVI* ", 3. lib, arg: Alianza, Madrid, (1983), 81 - 122. orr. López - Calo (1983)
- Martín Moreno, A., " *Historia de la música española. Siglo XVIII* ", 4. lib, arg: Alianza, Madrid, (1985), 134 - 140. orr. Martín M. (1988).
- Gomez Amat, C., " *Historia de la música española. Siglo XIX* ", 5. lib, arg: Alianza, Madrid, (1988), 261 - 272. orr. Gomez A. (1988).
- Marco, T., " *Historia de la música española. Siglo XX* ", 6. lib, arg: Alianza, Madrid, (1989), 89 - 113. orr. Marco (1989).
- Dominguez, J., " *La música y la ópera en la Historia de Euskal Herria* ", arg: Bizkaiko Fotu Aldundia, Bilbo, (1984). Dominguez (1984).
- Arana Martija, J.A., " *Música Vasca* ", arg: Bizkaiko Kutxa, Bilbo(1987). Arana M. (1987)
- Sagardia, A., " *Músicos Vascos* ", 1 eta 2 lib., arg: Auñamendi, Donostia, (1972). Sagardia (1972).
- Tellechea Idigoras, J. Ignacio; " *Orígenes de la Academia Municipal de San Sebastian* ", arg: KUTXA, Donostia, (1992). Tellechea (1992)
- de Ugalde, Martin., " *Historia de Euskadi* ", IV - V eta VI liburukiak, arg: CUPSA editorial. Ed. Planeta S. A., Madril, (1982 eta 1984). Ugalde (1982)

HIZTEGI ETA ENTZIKLOPEDIAK:

- " *Oxford* " Musikaren Hiztegia, arg: Edhasa.Hermex Sudamericana, Bartzelona, (1984). Oxford Hiz.
- " *New Grove* " Entziklopedia. " *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ", Stanley Sadie, Mcmillan Publishers, London, (1980) New Grove
- " *Euskal Herriko Entziklopedia Orokor Ilustratua* ". Bibliografia. arg: Auñamendi, Donostia. Bibliografia. Hiztegia Auñ. Bibli.
..... Auñ. Hiz.



NEREA MURUAMENDIARAZ ARANBURU

1963ko apirilaren 4an Lazkaon jaioa.

EHUko Donostiako Fakultatean Pedagogian Lizentziatua, Piano Irakasle tituluduna eta Pedagogia Musikalean Goi mailako irakasle tituluaren jabe da.

Egun Nafarroako Unibertsitate Publikoko (NUP) irakaslea da.

Elkarlanean argitaratutako *Musikaren Historia. BBB-I* liburuan partaide izan zen. Elhuyar, Donostia 1988.

Musika. Lehen Hezkuntza liburu sailen itzulpenak eta moldaketak egina. Cenlit, Berriozar, Nafarroa 1998.

