

**TENPORALIZAZIOA BERTSOLARITZAN.
BI BERTSOLARIREN ARTEKO ALDERAKETA**

Urtzi Iraizoz Remiro



Zuzendaria:

Jose Antonio Ordoñana Martín

Zuzendarikidea

Ana Laucirica Larrinaga

Gaitasun Musikalen Garapenerako Masterra

Master Amaierako Lana

Pedagogia eta Psikologia Departamendua

Nafarroako Unibertsitate Publikoa

AURKIBIDEA

1) SARRERA	1
2) MINTZAIRA ETA MUSIKAREN ARTEKO LOTURAK	4
• Musika eta hizkuntzaren inguruko jatorriaz	4
• Musika eta hizkuntzaren arteko antz eta aldeak	4
• Musika eta hizkuntza garatzeko beharrezko Gaitasunez	6
• Hizkuntza eta musikaren funtzioaz	7
• Hizkuntza eta musikaren arteko alderaketa arlo formalean	11
• Hizkuntza eta musikaren harremana aztertzekeo Ildo nagusiak	14
3) BAT-BATEKO AHOZKO INPROBISAZIOA MUNDU ZABALEAN	16
4) BERTSOLARITZA EUSKAL HERRIAN	21
• Jatorriak eta bertsolaritza modernoa	21
• Bertsolaritzan ohikoen diren neurriak	28
5) LAN ENPIRIKOA	33
• Sarrera	33
• Helburuak	34
• Hipotesiak	34
• Metodoa	35
• Emaidzak	38
• Analisia eta ondorioak	60
• Etorkizunerako ikerketa ildoek	65
6) ERREFERENTZIAK	67

1) SARRERA:

Bertsolaritzaren inguruko fenomenoaren gainean testua da orain artean sakonkien ikertu izan den aspektua. Ildo honetan, lehen lanak Gerrate Zibil aurreko garaian kokatu behar ditugu. Garai honetakoak dira bertsolaritzaren inguruko ikerlanetan aitzindari diren Lekuonaren (1965) testuak. Lekuonak ahozko euskal literaturaren nondik norakoak luze-zabal jorratu zituen, bai bertsolaritza eta bai koplagintzari atal mardul bana eskainiz.

Gerrak eta Frankismoak ekarri zuten etenaren ondoren, Frankismoaren ondarrean loraldi bat eman zen euskal kulturaren baitan. Bertsolaritzaren esparruan, loraldi hau jende askoren ahaleginari esker gauzatu zen, besteak beste Xabier Amuriza. Bereak dira, ondorengo belaunaldiei bidea ireki zioten testu esanguratsu asko (Amuriza, 1997). Lan hauetan ikuskera pedagogikoa lantzen bada ere (lehen bertso eskolak garai honetan sortu ziren), bertsolaritzaren fenomenoaren inguruko hausnarketa sakonak biltzen dira, bertsoaren iragana, oraina eta etorkizuna galdekatzen dutenak.

Doktore tesien esparruan bi dira bertsolaritza aztergai izan dutenen artean azpimarragarriak. Alde batetik, Aulestiaren (1990) tesia topa dezakegu eta bestetik Garziarena (2000).

Aulestiak ikuskera historikoago bat planteatzen du, bertsolarismoa zertan datzan zehaztu ostean esanguratsuak izan diren hainbat bertsolariren figurak berreskuratuz. Horrela, bertsolarismoaren historia jarraian ageri den moduan banatu egiten du (Aulestia, 1990):

Aurre-erromantizismoa: 1800-1839

Erromantizismoa: 1839-1876

Aurre-berpizkundea: 1876-1935

Berpizkundea: 1935-1969

Egungo garaia: 1968tik aurrera

Garziaren tesia, bere aldetik, estuki lotzen zaio testuaren gaiari eta bertsolariek berau nola tratatzen den azaltzen du, egungo baliabide poetiko eta erretorikoak aztertuz. Autore berak talde-lanean ondutako beste testu interesgarri bat topa daiteke, fenomenoaren ingurukoa marko teoriko bat ontzea duena helburu (Garzia, Sarasua, Egaña 2001).

Ikuskera historiko eta biografikoari dagokionean, azpimarragarriak dira Zabalak kaleratutako ehundik gora lanak, garai ezberdinetako bertsolarien bizitza eta bertsoak biltzen dituztenak, *Bosquejo de Historia del bersolarismo* (1964) besteak beste.

Ikerlanez harago, bertsolaritza maiz izan da hizpide bestelako testu edo liburutan. Horren adibide argi bat Oteizan (1994) topa dezakegu. Saiakera gisa, euskal arimaren inguruan ondutako testuen artean bertsolaritza maiz agertzen da aipatua. Honela, fenomenoaren alderdi estetikoak jorratzen du, bertsolaritzaren rola inguruko hausnarketa filosofiko baten baitan.

Doinuei dagokienez, ordea, orain artekoan, ikerketa zientifikoa baino bildumatzea izan da eman dena. Azpimarratzeko moduko da, ildo honetan, Dorronsorok (1995) kaleratutako liburukiak, zeintzuetan garai guztietako 2000tik gora bertso doinu biltzen diren. Esparru honetan esanguratsua izan da Laborderen (2005) tesia laburbiltzen duen liburua. Honetan, bertsolaritzaren fenomeno zabala hainbat puntutatik ikertzen da, eta horietako bat musika da. Berton, hainbat bertsoaldiren analisi musikala egiten da, bertsolariek egiten dituzten aldaeren berri emanez eta doinuaren kudeaketa zelan egiten den arakaturik. Zentzu honetan aipagarria da gisa honetako gisa ikerketa bakanetarikoa dela Labordek (2005) gauzaturikoa.

Doinuen erabilera eta kantakerari buruzko ikerketetan, nolabaiteko urritasuna dagoela esatea badago, beraz. Historikoki testuari gehiago erreparatu izanak bertsolaritzaren muin ere baden aspektu musikala apur bat bazterrean uztea ekarri du. Hori dela eta, lan honen helburu xumea ikerketa alor honetan ekarpen apal bat egitea da.

Honenbestez, bertsolaritza ikuspegi musikal batetik jorratzen da hemen. Musika eta testua fenomeno honetan banagaitzak direla kontuan hartuz, lehena modu espezifikagoan lantzea da xedea. Gisa honetan, hainbat zentzutan doinuaren kudeaketa zelan burutzen den jakin ahal izango da.

Horretarako, eta ikergaia zehazte aldera, bi bertsolari ezagunek melodia jakin batean botatutako bertsoak aztertuko dira, alderaketaren bidez maila musikalean zer gertatzen den argitzeko asmoz. Bi bertsolariak Andoni Egaña eta Jon Maia dira eta aukeratutako doinua Habanera. Bertsolari hauek aukeratu izana, beraien bertso mailari loturik dago. Biak ala biak dira bertsolari handi eta biek ala biek erakutsi dute maisuki menperatzen dutela bertsolaritzaren artea. Urtetan oholta gainean egoteak ematen duen esperientziak, beraien bertsokera eta batez ere kantakera fintzea ekarri du eta adibide ezin hobeak dira ikergai bezala aritzeko.

Zentzu honetan, ikerlana testuingurutzeko baliagarriak diren hainbat esparru ezberdin landu egiten dira, bertsolaritzaren fenomenora bere konplexutasun osoan gerturatzeko xedez.

Hasteko, mundu mailan mintzaira eta musikaren arteko loturen inguruan ikertutakoaren berri ematen da, hein handi batean hori baita bertsolaritzan ematen dena, hitza eta doinuaren arteko uztartze bat, alegia. Alde honetatik, egungo ikerlari nagusiek mintzairaren eta musikaren geureganatze prozesuen inguruan ikertutakora gerturatzeko bat egiten da, musika nahiz hizkuntzaren arteko parekidetasunak eta aldeak zertan datzaten ahalik eta hoberen mugatzeko asmoz.

Bigarrenik, mundu mailako bat-batekotasunaren beste adierazpide batzuk azaltzen dira. Honek gaiaren unibertsalizatzea dakar, bertsolaritza bera ez baita fenomeno isolatu eta bakan bat, eta bestelako ahozko fenomeno inprobisatuen berri edukitzeak giza jarduera honek kulturaz gaindika duen garrantziaz jabetzen laguntzen du.

Hirugarrenik, bertsolaritzan zentratuz, fenomeno honen nondik norako nagusiak azaltzen dira. Ikuspuntu historiko batetik, fenomenoak jasandako bilakaeraren berri ematen da, iritsi zaizkigun testigantza ezberdinak arakatuz. Gainera, bertsoaren aspektu teknikoagoak ere landu egiten dira. Adibidez, neurriari erreparatzen zaio, bere araberrako sailkapen bat papereratuz, berau baita bertsoa ezaugarritu egiten duen aspektu garrantzizkoenetako bat. Atal honetan, arreta berezia eskaintzen zaio habanerari, hau delako ikerlan honetan ikertutako doinua. Horrela, bere nolakotasuna zehazten da eta ezberdin egiten duten hainbat aspektu jasotzen dira.

Bukatzeko, lan enpirikoa azaltzen da, aipaturiko bi bertsolariek habanera doinuaz egiten duten erabilera hainbat ikuspuntutatik behatuz, ikertuz eta ondorioak atereaz. Honetarako, aukeratutako bertsoez gain, bi bertsolariei burututako elkarrizketak erabiltzen dira, alderdi kuantitaboa eta kualitatiboa landuz.

2) MINTZAIRA ETA MUSIKAREN ARTEKO LOTURAK:

Musika eta hizkuntza giza espeziaren bereizgarri behinenak bezala kontsideratuak izan dira maiz. Beraien nolakotasunaren inguruko kezka ez da atzoko kontua eta, hargatik, musika zein hizkuntzaren iturburuari buruzko teoriak aspaldidanik topa daitezke.

Musika eta hizkuntzaren inguruko jatorriaz

Mendebaldeko kulturaren, hizkuntzen jatorri biblikoa defendatzen duen teoria topa dezakegu, mende luzez indarrean egondako tesi bezala. Teoria honen arabera, Babelgo dorrearen eraikuntzari eta jainkoak ezarritako zigorrari lotua legoke hizkuntzen jatorria. Mitoak pisu izugarria eduki izan du urte luzez eta, hizkuntzalaritza loratu arte, indarrean egondako teoria izan da.

Mitoetatik ihesi, ilustrazio garaian topa daitezke hizkuntza zein musikaren jatorria aztergai duten lehen egileak. Ildo honetan, Rousseauk uste zuen hizkuntza eta musikak arbaso komuna dutela (aipatua Besson eta Schön, 2006). Gainera, bigarrena gizartearen antolaketa sozialen ondorio dela uste zuen. Musika gizartea sozialki egituratzearekin bat sortu zela, alegia. Rousseauentzat lehen mintzairak abestuak ziren hitz eginak baino. Bere ustetan, orduko mintzairak pasionalagoak ziren arrazionalak baino, eta abestuak izateak hori ahalbidetzen zuen bete-betean. Bestelakoa da teoria ebolutiboan aita izan zen Darwinen ustea. Darwinek, biei ala biei arbaso komuna egokitzen bazien ere, hizkuntza zeukan lehenagokotzat. (aipatua Besson eta Schön, 2006)

Musika eta hizkuntzaren arteko antz eta aldeak

Bestalde, jatorriaz haraindi, musika eta mintzairaren arteko antzekotasun eta ezberdintasunak aspaldidanik izan dira aztergai. Honela, grekoen garaitik musika eta hizkuntza hainbat kontutan parekide zirela ondorioztatu zuten. Zentzu honetan, Arixtosen izan zen musikaren egitura erritmikoa poesiaren oin metrikoetan oinarritzen zela azaltzen lehena (Besson eta Schön, 2006).

Musikan, oin metrikoak berau neurtzeko erabiltzea, luzaroan egon da indarrean. Erdi aroan zehar oso zabaldua egon zen erritmoa egituratzeko modu hau eta garaiko obra hainbaten funts erritmikoa oin metrikoetan datza. Hauexek lirarteke oin metriko nagusiak (Atlas, 2002)

Trokeo: luze + laburra

Yambo: labur + luzea

Daktilo: luze + labur + labur

Anapesto: labur + labur + luze

Espondeo: luze + luze

Tribrakio: labur + labur + labur

Idea honi lotu zitzaizkion Ernazimenduko nahiz Argien Mendeko teoriko gehienak. Ikuspuntu honen zantzuak ageriak dira, halaber, Riemman edo Cooper eta Meyer bezalako teorikoen lanetan (aipatua Clarke, 1988).

Gaur egunean ere, ikerketa nagusien iturburu izaten jarraitzen duen galdera bera da: Zer dute komunean eta zer ez hizkuntzak eta musikak? Ildo honetan, parekatzea eta konparatzea izan da bi munduen arteko harremana definitzeko bidea. Horretarako, aurrerago ikusiko ditugun hainbat ezaugarri espezifikoki parekatu izan dira, antzekotasun eta ezberdintasunak azaleratzeko asmoz.

Antzekotasunei dagokienean ikerlari nagusiek azpimarratzen duten aspektua da bai musika bai hizkuntza gizakiari berezko zaizkion bi ekintza direla, alegia, ez dagoela hizkuntza eta musika landu ez duen kulturarik (Jackendoff, 2009). Izan badira zenbakirik erabiltzen ez duten hizkuntzarik, baina musika garatu ez duen kulturarik ez da aurkitu ikerketa antropologiko ezberdinetan.

Bestalde, biak ala biak denboran antolatzen dira. Hots, denbora tarte zehatza behar dute komunikazioa burutzeko, bestelako diziplina artistikoetan gertatzen ez den bezala. Koadro bat geure egiteko eta eduki lezakeen mezua interpretatzeko ez dugu denbora tarte jakin baten beharrik, margolaritza ez delako denboran antolatzen, espazioan baizik. Ez da gauza bera gertatzen musika eta hizkuntzarekin. Hauek denboran antolatzen dira.

Honetaz gain, bai bata bai bestea, soinuaren bidez iristen zaizkigu (gor-mutuen hizkuntza salbu). Horrek esan nahi du, entzumena dela martxan jartzen den zentzumena bai musika eta bai hizkuntza hautemateko garaian. Hizkuntza fonema bidez ailegatzen zaigun artean, musika nota bidez hautematen dugu (McMulleren eta Saffran, 2004). Gainera, musika kultura orotan

present egoteaz gain, badago hizkuntzarekin uztartzea. Hau da, kultura orotan abestian konbina daitezke bai musika eta bai hizkuntza (Jackendoff, 2009).

Musika eta hizkuntza garatzeko beharrezko gaitasunez

Jackendoffek (2009) musika nahiz hizkuntza garatu ahal izateko geure egin behar ditugun gaitasunen berri ematen du. Musika zein hizkuntzaren kasuan ahalmen hauen antzekotasunak parekatzeak fenomenoaren beraren berri ematen digute hein handi batean.

Lehen gaitasuna memoria da. Hizkuntza bat geureganatzeko garaian hamarnaka mila hitzen esanahiak eta aldaerak kudeatzeko gai izan behar gara. Musikaren kasuan milaka doinu gogoan gordetzeko gai izatea dakar memoria behar bezala garatua edukitzeak. Zentzu honetan, azpimarragarria da bertso doinuek memoriaren antolatzean duten garrantzia Lekuonak (1965) aipatzen duen bezala:

María Josefa de Barandiarán y Dorronsoro es una señora anciana del barrio de San Martín de Atáun. Tiene 72 años y habita en el caserío Iztator berri. (...) María Josefa apenas es capaz de recordar dos versos seguidos si no es cantando. Su memoria está completamente condicionada a la melodía (54. Orr)

Bigarrenik, pilatutako informazioa konbinatorioko integratu behar da arau sistema edo estruktura eskema baten bidez. Hau da, memorizatzeaz gain, gogoan gordetako informazioa arau batzuen arabera erabiltzeko gai izan behar dugu, bai hizkuntzan bai musikan. Hizkuntzan, hitzen esanahiaz gain hauen hurrenkera zelan egituratzen den jakin beharra dago. Musikan, soinu konbinazioen nolakotasuna atzemateaz gain, testuinguru ezberdinetan jokatzen duten rola interpretatzen jakin beharko genuke.

Hirugarrenik, bien prozesatzeak dakar ikusmira sortzeko gai izatea, zer etorriko den aurreikusteko gai izatea, alegia. Hizkuntzaren kasuan, osatu gabeko perpauk batek, hizkuntza horren hitzunen artean, nolabaiteko asebetetze eza lekarke, perpauk osatuak lasaitasuna dakarren bezala, osatugabeak ikusmira sortzen baitu. “gaur zure etxera joango” perpauk zatiak ikusmira sortzen du euskal hitzunean, aditz laguntzailea gabe informazioa osatzeke gelditzen baita. Musikan, aurrerago ikusiko denez sintaxiaren aldetik hizkuntzatik bereizten bada ere, antzera gertatzen da. Konparaziora, blues baten hamabi konpaseko estrukturak espektazioa dakar eta lehen hamar konpasen ondoren, V graduan amaitzeak ezinegona lekarke, ikusminak estrukturaren osatzea eskatzen baitu.

Laugarrenik, musika eta hizkuntza menderatzeak, ñabardurazko ahots produkzioaren kontrola eskatzen du. Hots, gai izan behar dugu gure ahots korden erabilpen kontrolatu bat egiteko, mintzairak ahots tonua menperatzea eskatzen baitu, esan nahi dugunaren arabera, erregistroaren arabera eta abar. Musikan, gainera, altuerak afinatzeko gai izan behar gara. Abestiak kantatzeko orduan, gai izan behar dugu ahots kordak behar den moduan kokatzeko abestiak eskatzen dituen ahots tonu guztiak lortze aldera.

Bosgarrenik, Musika eta hizkuntza produzitzea besteen produkzio bokala imitatzean datza, kulturalki partekatutako hitz eta abestien erreperitorio bat sortuz. Imitaziorako ahalmena, beraz, ezinbestekoa da aurretik egituratuta dagoen kode, tradizio eta ondare bat geureganatzeko. Imitaziozko prozesu hau hizkuntza eta musikaren ikas prozesuen ardatz izanen da.

Seigarrenik, banako batzuk gauza izan behar dute elementu berriak sortzeko. Mendebaldeko idatzizko tradizioan, idazle eta konposagileei egokitutako lana da hizkuntza eta musikan, hurrenez hurren, hitz eta abesti berrien sortzea. Gizabanako hauen gaitasunari esker, hitz eta abestien ondare partekatua gizendu eta aberastu egiten da, imitazio bidez zabalduko delarik.

Eta azkenik, ekintza sozialak diren heinean, banakoek talde-lanean engaiatzeko abilitadea izan behar dute, gauzak elkarrekin sortzeko. Hizketa eta musika ekintza sozialak direla kontuan izanik, beste gizakiekin elkarreaginean jarduteko gai izan behar dugu, hizkuntza zein musika bakarrizketaz harago, elkarriketan bizi baitira.

Hizkuntza eta musikaren funtzioaz

Orain artekoan, bien arteko berdintasunak izan dira mahaigaineratutakoak. Egon badira, ordea, musika eta hizkuntza modu argian bereizten dituzten hainbat aspektu. Hauen artean azpimarragarriena, biek ala biek betetzen duten funtzioarena litzateke (Jackendoff, 2009).

Hizkuntzaren kasuan, pentsaera proposizionala hezuramitza da gakoa. Hau da, mezuak pentsamenduen isla dira, eta ezkututzen duten esanahia igorleak zein hartzaileak berehala deskodetzen dute. Mezua jendeari buruzkoa, objektuei, toki edo ekintzei buruzkoa izan daiteke eta iraganean, orainean edo etorkizunean kokatua. Galderak egin daitezke, argibideak eman, informazioa eskaini, agindu eta abar. Gainera, erregistro ezberdinak erabili litezke (zuka eta hika euskararen kasuan, adibidez). Honetaz aparte, hizkuntza batean esandakoa badago beste hizkuntza batean esatea, esanguratsua izango ez den ñabardurazko xehetasun baten galtzea tarteko.

Musikan, ordea, guzti hau ez da suertatzen “esanahi musikalaz” ari garelarik afektuak goratzeko gaitasunaz ari gara eta. Musikan esanahia ez dago, beraz, pentsamendu proposizionalari lotua, afektuen adierazmenari baizik. Horrela, musika mota bakoitzak sentipen edo afektu bat hauspotzea du helburu. Gisa honetan, sehaska-kantek xalotasuna eta intimotasuna iradokitzen dutela esan daiteke, amodio kantek afektua eta pasioa, baladek istorio baten inpaktu emozionala eta abar.

Hala ere, eduki proposizional eta afektiboaren arteko desberdintasuna ez da hain zorrotza. Hizkuntza lehengoarekin eta musika afektuekin ez direla hertsiki eta modu zurrun batean harremantzen, alegia. Hau dela eta, musikarekin mezu proposizional bat igorri ezin bada ere, hizkuntzak badu balio afektibo bat. Ez da, beraz, mezu proposizional soil bat igortzera mugatu ohi. Mezu proposizionalak ezkutuan balio afektibo bat daroa, ez baitugu berdin esaten “maite zaitut” edo “zoaz pikutara”.

Hortaz, esan genezake musika gure sentimenduak eta esangurak adierazteko arte forma bat den artean, hizkuntza, osagai semantikoaren espezifikotasuna dela eta, informazioa partekatzeko erabiltzen dugula. Musikaren esanahiaz “jabetzea”, beraz, musika estilo jakin horri buruz dugun ezagutzaren arabera izanen da (Aiello, 1993). Honen arabera, Mozarten sonata baten ulermena musika mota horren inguruan daukagun informazioaren arabera izanen da. Musika klasiko jasoaren kasuan, musika kultibatu behar diren ideiarekin lotuko genuke. Kultibatze horrek musika horren atak irekitzen dizkigu, berau hobeto ulertzeko prestatuz. Musika herrikoien kasuan, taldekidetasunarekin lotuko genuke ulermen prozesua. Gizabanakoek musika hori ulertu egiten duten, kultura horren parte diren heinean.

Hau dela eta, musikaren “esanahia” modu pluralistiko eta pertsonal batean gauzatzen da. Hau da, pertsona bakoitzak, dauzkan aurre-jakintzen arabera, musika baten interpretazio ezberdin bat egingen du (Aiello, 1993). Hau dela eta, esan daiteke, musikak baduela hizkuntzak ez daukan aberastasun eta plastikotasun bat, uniformeki definitutako esanahi eza tarteko, suertatzen diren prozesuek konplexutasun bat eranstean baitiote (Aiello, 1993). Konplexutasun eta subjektibotasun honek unibertso zabalago bat irekitzen du, afektuen transmisiorako musika aproposago egiten duena.

Zentzu honetan, Brownek (2000). graduazio bat proposatzen du esanahi erreferentzialdun soinu eta esanahi emotibodun soinuen artean. Proposamen honen arabera, esanahi erreferentzialdun soileko hizketaren artean eta esanahi emotibodun musikaren artean, mailakatze bat egin daiteke, ertz bat zein bestea lotuz

Esanahi erreferentzialdun hutseko soinuen artean hizkuntza legoke. Hizkuntza boz goratuz laguntzen denean soinu honek emotibotasuna irabazten du apurka-apurka. Adibidez, jateko orduan “bazkaltzera!” esateko moduak, badu esanahi erreferentzialaz gain osagai emotibo bat, boza goratzeak eransten diona.

Errezitatiboa litzateke, esanahi emotibodun soinuranzko hurrengo pausua. Operaren baitan suertatzen den mezu-igortze mota honetan, testuaren eta gertakizunen aurreratzea bilatzen da, “Arian” garatuko den emotibotasunarekin kontrastean. Halere, komunikazio mota honek badu osagarri emotibo bat, boza, hizketa soilean ez bezala emotiboki erregulatu egiten delako sentimendu batzuk azalertzeko asmoz.

Hurrengo mailan, esanahi emotiboduna areagotze bidean, diskurtso poetikoa kokatzen du Brownek. Diskurtso poetikoan, ahotsa testuaren esanahiaren zerbitzura jartzen da, beronek iradokitzen dituen irudi eta sentimenduei karga emotibo bat gehitzeko. Abestiaren mugan, ahotsa oraindik ez da melodia bihurtzen.

Abestia letorke ondoren. Espresio bide honek hitza eta musika uztartzen ditu, esanahi erreferentziala eta esanahi emotiboa erabat elkarlotuz. Mezu proposizional bat igortzen da eta, aldi berean, emozio batzuk helarazten dira.

Ahotsaren beharrik gabe, baina oraindik esanahi erreferentzial ezkutu baten jabe, ingelesez “word painting” bezala ezagutzen dena kokatuko genuke. “Word paintingaren” adibide azpimarragarri asko Monteverdiren Madrigaletan topa daitezke. Hitzaren beraren esanahia musikak margotu egiten du modu ia piktorikoan (New Grove, 2002). Adibide behinena “descendit de caelis” (zerutik jaitsi zen) esaldia beheanzko lerro batez laguntzean datza. Ahotsaren laguntzarik gabe, musika programatikoa, egoera ezberdinak irudikatu daitezke, musikari esanahi erreferentzialdun bat erantsiz.

Esanahi emotibodun askoko, baina esangura erreferentzial batez apaindurik, Leit Motivak lekutuko genituzke. Wagnerrek sortutako teknika operari lotua dago. Teknika honen bidez, pertsonai edo egoera bat musika motibo edo pasarte batekin harremanu egiten da. Horrela, a priori esanahi erreferentzialdunik edukiko ez lukeen musika batek, erreferentzialtasuna bereganatzen du, objektu edo egoera extramusikal bati erreferentzia egiten dion heinean.

Eskalaren beste ertzera iritsiz, narrazio musikala genuke, edo musikaz haraindiko erreferentziaren beharrik ez duen musika. Kasu honetan, musikak bere horretan hartzen du

zentzua, esanahi emotiboen garraiobide bezala funtzionatuz. Hemeretzigarren mendeko ikuskeraren arabera, musika puru gisa definitua izan zen musika mota hau.

Hizkuntza	Boz goratua	Errezitatiboa	Diskurtso poetikoa	Abestia	“word painting”	Leitmotifak	Narrazio musikala
-----------	-------------	---------------	--------------------	---------	-----------------	-------------	-------------------

Esanahi

Esanahi

Erreferentzialdun -----

----- emotibodun

soinuak

soinuak

Batetik besterako bide honetaz gain, hizkuntza eta musikaren arteko harremanean elkar elikatze bat dagoela esan liteke, hainbat aspektu trukatzean datzana. Zentzu honetan, aipagarria da nola hizkuntzak gailu erretoriko asko musikatik hartzen dituen. Hau bereziki argi gelditzen da poesian, eta are eta zehatzago poesia herrikoian. Bertsolaritza neurri batean hemen kokatzea badagoenez, fenomeno honek bete betean eragiten diola esan genezake.

Poesian, adibidez, eta herri poesian batik bat, isokronia eta erritmo zehatza, musikatik hartzen dira maileguan. Hau da, musikan berezko diren aspektu hauek hizkuntzaratu egiten ditugu, poesian txertatuz. Ildo honetan, aipagarria da Jackendoffek errimaren erabileraz plantatutako hausnarketa. Bere arabera, errimaren erabilerak espektazioa sortzen du, errekuentzia horrek ikusmina areagotzen duelako, eskema formal bat eratuz. Musikan, gauza beretsua sortzen dute patroï armoniko-erritmikoen erabilerak (Jackendoff, 2009). Espektazio honek errekuentzia eta errepikakortasuna ditu muinean.

Hein handi batean, poesiaren zera liluragarria (heldu nahiz haurrengan) patroï erritmikoei sortutako afektibitatean datza. Hortaz, pertzepzio musikalaria berezko zaizkion elementuak ebokatzen ditu, normalean hizkuntzarekin erlazionatuta ez daudenak (Jackendoff, 2009).

Hizkuntza eta musikaren arteko alderaketa arlo formalean

Hizkuntza eta musikaren funtzio edo esanahiaz harago, arlo formalean dituzten antzekotasun eta ezberdintasunak izan dira aztergai ikerlari nagusien artean. Norabide honetan, Patelek (2008) bi lengoaiak komunean dituzten hainbat bereizgarriren araberrako konparaketa burutzen du.

Altuera eta tinbrea: Musika zein hizkuntzan berebiziko garrantzia daukate ekoizten diren soinuaren frekuentziak. Batean zein bestean soinuaren sistema zertan datzan ikertzen da. Gainera, bateko soinuak zein bestekoak nola kategorizatzen diren hartzen da kontuan, ikaspen prozesua esparru bakoitzean zelan burutzen den alderatuz.

Erritmoa: erritmika musikan eta erritmika hizketan nola antolatzen den arakutzen da, erritmoak poesian eta abestietan jokatzen duen rola azpimarratuz. Ildo honetan, erritmoaren aspektu ez periodikoak konparagai bezala hartzen dira.

Melodia: Melodiak musikan eta hizketan daukan rola hartzen da mintzagai, kontorno melodikoak eta estatistika melodikoak elkar konparatuz.

Sintaxia: Puntu honetan sintaxi musikal eta hizkuntza sintaxiaren arteko aldeak nabarmentzen dira. Horretarako, sintaxi musikalaren kontzeptua definitu egiten da hizkuntzaren sintaxiarekin daukan aldeak azaleratuz.

Esanahia: musikaren esanahiaz eztabaidatu egiten da, hizkuntzak agertzen duen esanahiarekin alderatuz. Horretarako, adierazpena eta emozioen goratzea konparaziorako gako bezala erabiltzen da.

Eboluzioa: ikuspegi ebolutibotik, hizkuntza, musika eta hautapen naturalaren berri ematen da. Nola garatu diren bata zein bestea eta nola findu diren denboran aurrera egin ahala. Bide honetan etorkizunerako azterbide batzuk marraztu egiten dira.

Patelen ikerketaren osagarri, Jackendoffek (2009) aspektu formalen inguruan planteatutako alderaketa topa dezakegu

Soinuari dagokionean bi lengoaietan osagai diren unitateak bereizten ditu. Honela, hizkuntzaren kasuan fonemak (kontsonante eta bokalez osaturikoak) dira soinu aldetik erabilitako unitateak. Musikaren kasuan, berriz, notak lirarteke oinarrizko unitateak berau egituratzeko garaian.

Erritmoaren kasuan, Jackendoffek aipatzen du biek erregela metriko hierarkiko bat darabilte erritmikoki antolatzerakoan. Hots, bai hizkuntza bai musika denboran antolatzeko balio duen erregela metriko bati lotzen zaizkio. Gainera erregela hauek hierarkia baten arabera antolatzen dira. Diskurtsoaren zati guztiek ez dute pisu eta garrantzi bera, alegia. Bakoitzak (musikak eta hizkuntzak), ordea, bere kasa erabiltzen du erregela hori.

Hizkuntzaren kasuan, erregela osatzen duen neurri txikiena silaba da. Honen bestez, silaba bakoitzari pulsu bat dagokio erregela metrikoan. Azpimarragarria da, gainera, kasu gehienetan hizkuntza ez dela isokronoa. Hau da, silaben errekurrentzian ez da erritmo erregulartasuna ematen.

Musikan aldiz, ez dugu oinarritzko unitate aldagaitz jakin bat topatzen, erregelaren neurri izango dena. Musikaren kasuan pultsuak egituratzen du berau erritmikoki. Honela, pulsu bakoitza nota askoz osa daiteke edo, alderantziz, nota bat pulsu askotan zehar gara daiteke. Bestalde, musika estiloaren arabera aldaera ezberdinak topa badaitezke ere, erregela metrikoa, orokorrean, isokronoa izan ohi da. Kasu honetan, erregela errekurrentzia tenporal erregular baten arabera antolatzen da, maiztasuna duena oinarrian.

Musikaren beste bereizgarri bat, eta hizkuntzatik banandu egiten duena, unitate erritmikoak multzokatzeko joera da. Erregulartasunaren ondorioz, pulsuak konbinatuz, erregela metrikoan espazioa handiagoa biltzen duten bestelako egiturak osatzen dira, hala nola motiboak, esaldiak edota atalak. Hizkuntzan, bere isokronia eza tarteko, zuzeneko baliokiderik topatu ezin badaiteke ere, esaldien intonazioa izan daiteke, erregela metrikoan bestelako multzokatzeko handiagoak ahalbidetzen dituen aspektua.

Soinuen antolaketari dagokionez, hizkuntza eta musika modu ezberdin batean arautzen dira. Hizkuntzaren kasuan, fonologia da soinuak sailkatzeko erabiltzen den aspektua. Modu honetan, kontsonanteak eta bokalak bereiz daitezke, edozein hizkuntzatan, ezinbesteko osagarri bezala. Musikan, ordea, soinuak altueran antolatuta agertzen dira, aspektua hau, hizkuntzan ez bezala, erabakigarri bilakatuz. Ildo honetan, azpimarragarria da, hizkuntzak gama jarrai bat erabiltzen duela. Altueraren fluktuazioa modu jarrai batean egiten da, alegia. Ez da altueren diskriminazio bat ematen, musikan gertatzen den legez. Izan ere, musikaren kasuan, altueren gama diskretua da. Honek esan nahi du soinu gamako altuera jakin batzuk erabiltzen direla, gainontzekoak bazter utziz. Honenbestez, aukeratutako altuera horiekin eskala musikalak eraikitzen dira, musikaren nolakotasuna zehazteko ezinbesteko material antolaketak. Eskalei dagokienean, aipatzeko modukoa da, mundu mailako kultura ezberdinetan garatutako musikek nola altueren

antolaketa edo eskala antzekoak erabiltzeko joera izan duten. Eskala pentatoniko eta heptatonikoak dira, esaterako, mundu mailan zabalduen dauden bi eskala motak.

Musika eta hizkuntzaren arteko beste alde garrantzitsuetako bat hitzak lirateke. Berauek hizkuntzaren kasuan baino ez dira ematen. Hitzak memorian pilaturik ageri dira eta esanahi bati lotuta daude beti. “Etxe” hitzak bere horretan ez du esanahi duenarekin harreman zuzenik, guk ordea hitz horri esanahi bat ematen diogu, hiztun guztiok partekatuko duguna. Horretaz gain, gramatikaren bidez, berauek itsastea lortzen dugu, esanahi konplexuagoak sortuz. Musikaren kasuan ez da parekorik ematen. Ez dago hitzik, edo antzeko elementurik, bere horretan esanahi partekatu bat gordetzen duenik. Horren ordean, badira nolabaiteko konbentzionalismo eta estandarizazio batzuk, hitzek bezainbesteko esanahirik eroan gabe, nolabaiteko zentzu konpartitu bat dutenak. Hauen artean azpimarra daitezke klixer estilistikoak, kadentzia estandarrik edota patroiak. Sistema tonalaren baitan, adibidez, kadentzia konklusibo eta ez konklusiboek esanahi bat dute, sistema horren baitan bere nondik norakoak ezagutuz hezitako edonorentzat.

Ildo honetan, sintaxiaren afera da, azaleratutako aspektuen artean zeresan handiena eman duena. Hizkuntzaren kasuan sintaxia badela gauza jakina da. Berau, gainera, hierarkikoa da, elementu guztiek ez baitute pisu bera perpausen osan. Chomsky (1975) planteatutako Gramatika Orokorren teoriaren arabera, hizkuntza guztiek oinarrizko arau sintaktiko batzuk partekatzen dituzte eta, beraz, gizaki oro funtsezko egitura sintaktiko batzuen jabe da jaiotzetik. Musikan, aldiz, sintaxiaren afera ez da hain agerikoa eta labainkorragoa dirudi. Iragan eta oraineko eta hain eta hemengo musiken artean, musika tonala izan da, orain artean, zentzu honetan gehien aztertua izan dena. Lerdahl eta Jackendoffek (1983) kaleratutako ikerketan musika tonalaren barne egituraren nondik norakoak ikertzen dira, berau habetzen duten elementuak azalduz. Teoria honen arabera, musika tonalean ematen den tonikaren inguruko hierarkizazioa, hizkuntzan ematen denarekin konpara liteke. Beraz, sintaxi tonalaz hitz egin daiteke. Ikuskeran honen beste adibide bat Schenker (1954) musika analistaren lanean topa daiteke. Berak planteatutako metodo analitikoaren arabera, musika tonaleko obra guztiek egitura harmoniko funtsezko eta oinarrizko bera daukate. Tonika eta dominantearen arteko polarizazioan oinarrituta, obra tonal guztiek berain bilakaeran funtsezko egitura bera ageri dute: Tonika/ Dominantea / Tonika. Ikuskeran hau Chomskyren teoriarekin alderagarria da eta azterbide bat da etorkizunera begira. Dena den, aditz, izen eta abarren arteko harreman konplexuen sarea musika tonalean ematen den tonika-dominante harremanarekin nekez aldera liteke.

Hizkuntza eta musikaren harremana aztertzeko ildo nagusiak

Azterbideen kasuan, bi ildo nagusitan bana daitezke egundaino egin diren ikerketak. Lehen ikerketa ildoak hizkuntza zein musikaren geureganatze prozesua aztertzen du bai haur bai helduengan. Horrela, ama-hizkuntza eta musikaren manciatzea ikuspuntu kognitibo batetik zelan ematen den ikertzen da, adin bakoitzean musika zein hizkuntza gaitasunak zeintzuk diren arakatzuz eta beraien bilakaera azalduz. Hizkuntzaren kasuan, helduek bigarren hizkuntza bat eurena egiteko prozesua zertan datzan ere izaten da aztergai.

Bigarren ikerketa ildoak, burmuin irudiek azaleratutako datuak ditu ardatz. Kasu honetan, esanguratsua da, burmuin kaltea pairatu duten pertsonak aztertzeak zenbaterainoko ekarpena egin duen. Burmuin kaltea zonalde ezberdinetan jaso izanak, burmuinaren zein zatik zein jarduera kontrolatzen duen jakitea ekarri du. Honenbestez, hizkuntza eta musika prozesatzen duten burmuin zonaldeak identifikatu ahal izan dira, bi jardueren arteko harremanari oinarri neurologiko bat emanez (Mithen 2008).

Hizkuntzaren kasuan, aipagarria da, nola 6 hilabetetarako, haurrek hizketa hautemateko duten gaitasuna ama-hizkuntzan erabiltzen diren bokalek zehazten duten. Beraz, 6 hilabeteko haur batek, hizketa ama-hizkuntzako bokalen arabera prozesatzen du. Zentzu honetan, 10-12 hilabeteak arte, haurrak ez dira kontsonanteen hautematea bere egiteko gauza. Honek erakusten duenez, haurrak gai dira jakiteko zein soinu (bokal eta kontsonante) diren esanahi aldetik garrantzitsuak, hizkuntza bera ulertzeko gai izan aurretik ere (McMullen eta Safran, 2004).

Musikaren kasuan, urtebeteko haurrak gai dira melodia batean egindako nota aldaketak igartzeko. Gainera, ez du axola nota hauek egitura harmonikoa errespetatzen egin diren ala ez. Adinean aurrera egin ahala, ordea, 4-6 urtetarako, haurrek errazago antzematen dituzte egindako aldaketak hauek diatonikoak direnean ez-diatonikoak baino (McMullen eta Safran, 2004).

Aipagarria da halaber, transkulturalki ematen den haur hizkeraren fenomenoak, zeinean haurren ulermena errazteko xedez hizkuntza espezifikoak erabiltzen den. Euskararen kasuan, erregistro espezifiko bat topa dezakegu, xuka, haurrei zuzentzen gaitzazkienean. Hizketa mota hau geldoagoa da, frekuentzia oinarrizko altuagotan oinarritua, tonu aldaketa handiagoduna eta bokalak nabarmenki ahoskatuak dituena. Zentzu honetan haur hizkera eta sehaska kantan ere alderatu dira, biak ala biak haurrei zuzenduak direlako. Sehaska kanten kasuan ere, transkulturalki hainbat ezaugarri komun dituztela ikusi da, ahots erregistroa edo abiadura kasu.

Ikertutako beste aspektuetako bat memoriarena da, musika eta hizkuntza memorian nola gordetzen diren, alegia. Honenbestez azaleratu da, haurren memoria musikala mintzairari lotutako memoria bezain ahaltsua dela. Haur txikiak gai dira musika gogoratzeko, berau epe batean entzuteari utzita ere (McMullen eta Safran, 2004).

Burmuin azterketak oinarri dituzten ikerketek, beren aldetik, hainbat datu azaleratu dituzte. Burmuin-irudien bidez, ikusi da musika eta hizkuntza garuneko leku ezberdinetan prozesatzen direla, ikertutako pertsonen abilitate hauek martxan jartzeko esan zaienean (Besson eta Schön 2006).

Burmuin kaltea jasan duten gaixoengan ikusi da, zelan hizkuntzako gaitasuna galdu arren, musikarako gaitasuna mantendu duten, eta alderantziz. Oso adierazgarria da bide honetan, Vissarion Yakovlevich Shebalin konposagile errusiarraren kasua. Shebalinek garun kaltea eduki zuen 57 urterekin eta hizkuntza-gaitasunak ia erabat galdu zituen. Ez zen perpausak errepikatzeko edo egituratzeko gai. Hala eta guztiz ere, bere musika sortzaile jardunean ez zuen galerarik jasan eta bere obrek lehenagotik egindakoen maila daukate. 61 urterekin hil arteko epean hainbat musika lan mardul burutu zituen inolako arazorik gabe. (Mithen, 2008).

Honenbestez, hizkuntza-gaitasuna batez ere ezker hemisferioan kokatzen denaren zantzuak topatu izan dira, musika jarduna gehien bat eskuin hemisferioak kudeatzen duela dirudien artean (Besson eta Schön 2006).

3) BAT-BATEKO AHOZKO INPROBISAZIOA MUNDU ZABALEAN:

Hurrengo atalean, munduan zehar bertsolaritzaren ahaideko diren hainbat fenomenoren berri ematen da. Honela, bat-bateko ahozko inprobisazioa Euskal Herrira soilik mugatzen ez den fenomeno bat dela ikusarazten da, kontinentez kontinente, arte mota hau jorratzen duten inprobisatzaileen berri emanez.

Gertu gertuko fenomenoei erreparatuz, iberiar penintsulan arte hau lantzen duten hainbat zonalde aurki daitezke.

Portugal iparraldean, esaterako, “trovador” izeneko inprobisatzaileek “cantores ao desafio” delakoak burutzen dituzte. “Concertina” deituriko musika-tresnaren laguntzaz hainbat neurri ezberdinetan inprobisatzeko gai dira “trovadoreak”: “cuartetak”, “quintillak”, “sextillak” edo “octavillak”. Izenak berak argitzen duen lez, elkarren arteko norgehiagoka dialektikoa da fenomeno honen funtsa. Azoreetan ere, “desafio” edo “despique” deritzen saioak egon ohi dira portugesez (Diaz-Pimienta, Foley, Garzia, Trapero, & Scarnechia, 2003)

Galizian ere, topa daiteke inprobisatutako ahozko adierazpenik. “Regueifa” deritzon fenomeno honetan, “regueiferoak” dira inprobisatzaileak eta zortzi silabako koplak darabilte. Beraien bertuteen artean bat-batekotasuna, hots abiadura eta erantzuteko gaitasuna daude. Inprobisatzaileen artean erantzunak etenik egin gabe egiten dira (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

Andaluzia aldean, La Alpujarran (Granada eta Almeria artean) “trovo alpujarra” ematen da. Inprobisatzaileek trovero hartzen dute izen eta “quintilla” erabili ohi dute inprobisaziorako neurri, nahiz eta tartean “decima” edo “espinela” deritzenak ere erabili. Fenomenoaren ezaugarrien artean, lehiaren goritasuna azpimarra liteke, oihu urratuz eta gorputz dardaraz betea. Flamenkoaren ahaidetzat hartzen da fenomeno hau (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

“Trovoaren” fenomenoak Murtzian topa daiteke, “trovero” deritzen diren inprobisatzaileek burutua. Cartagena eta Union aldean bizi-bizi darraien fenomeno honek, gitarra dauka laguntzaile. Malagar doinuak erabiliz kantatu ohi da, lau “quintillaz” osaturiko neurrian. Hau ere, flamenkoarekin harremana daukan inprobisazio fenomenotzat hartzen da.

Iberiar penintsularen aldamenean, Balear uharteetan, mendetatik hona datorren fenomenoak da inprobisazioa. “Glosadors” deritzen inprobisatzaileek “combats de glosadors” deritzenetan erakusten dituzte beraien abileziak, katalan hizkuntza erabiliz. Menorcan indar eta etorkizun

oparoak baditu ere Eivissa eta Formenterako bilakaera apalagoa izan da (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

Mediterraneoan jarraituz, Sardinian ere topatzen da antzeko fenomenorik. Sardo hizkuntzan diharduten inprobisatzaileek, “mutettus”, “ottadas”, “sait”, “repentina” eta “mutos” izeneko inprobisazio motak darabiltzate. Ahotsaren akonpainamenduari dagokionean, adierazgarria da soinu gutural polifonikozko “basciu e contra” deritzona. Era berean, hiru klarinetez osatutako “launeddas” musika tresna da akonpainamendurako bidelagun ohikoena (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

Italia erdi eta hegoaldean, “cantastori” eta “sornellatoriak” topa daitezke. Inprobisatzaile hauek, gitarraz, soinuaz eta laudeaz lagundurik kantatzen dute, nahiz eta bestelako tresnarik ere erabili ohi duten. Entzuleriak jarritako gai kontrajarriei erantzunez lehiak antolatzen dituzte bi inprobisatzailearen artean.

Afrika iparraldean, ere, gisako fenomeno andana topa daiteke. Saharan, Smara herriko inprobisatzaileak Hasani hizkuntza erabiltzen dute. Ahozko tradizioak horrenbesteko garrantzia duen herri honetan, basamortuaren edertasuna, maitasuna edo bizimodua hizpide hartuta inprobisatzen ibili ohi dira. Azpimarragarria da inprobisatzaileak ez duela kantatzen. Kantariari belarrira xuxurlatzen dio honek abestu beharrekoa (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

Kanariar uharteetan, “repentismoa” topa daiteke, “versadores” deritzenek zertua. Palman “pique” deritzen lehiak antolatzen dira eta Kubako inprobisatzaileekin antzekotasun asko partekatzen dituzte. Gitarra eta lauteaz lagunduta abesten dute.

Kontinentez salto eginez, Asian ere topa daiteke ahozko inprobisazioa lantzen duen herririk. Adibidez, Lijianh herriaren inguruan, desagertzekotan dagoen “naxi” inprobisazioa bizi da. Lau bertso mota erabiltzen dira inprobisazio fenomeno honetan, “gugi”, “alili bu shu” eta “wimoda” deiturikoak. Azken hau da ezagunena eta zabalduena. Inprobisatzailea bakarka aritzen da, eta gainerako jendeak koplak bakoitzaren azken bi lerroak errepikatzen ditu. “Allili” deritzonak dantza eta kantua uztartzen ditu, zirkuluetan biraka jardunez. Forma guztiak errima darabilte. Lehen eta hirugarren lerroak eta bigarren eta laugarrenak errimatu egin behar dute (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

Ameriketean ere luze-zabal hedatzen da ahozko inprobisazioa. Groenlandian, kasu, inuitak bizi diren lurraldean, bat-bateko bertsoz osatutako jaialdiak kokatzen dira. Liskar eta ika-mikak konpontzen dituzte bertso-gudu barregarrien laguntzaz. Inprobisatzaile bakoitza danbor batekin

laguntzen da umorezko birao, txiste lizun eta xaxatzeko abestiekin aurkaria barregarri uzteko. Entzulearen barreek erabakiko dute bien artean zein atera den garaile.

Erdialdeko Amerika eta Hego Amerika, oparoa da oso ahozko bat-batekotasuna lantzen duten fenomenoetarako dagokienean. Mexikon, ahozko poesia inprobisatua oso dago zabalduta eta herrialdeko hainbat probintzietan ematen da. Nuevo León, San Luis de Potosí, Guanajuato, Querétaro “decima arribeña”, Jalisco, Michoacán “decima calentana”, Guerrero, Oaxaca, Veracruz “decima jarocho” Ciudad de México, Tamaulipas, Zacatecas, Puebla, Tabasco, Yucatán. Hain da eremua handia ezen inprobisazioa hamaika formetan bizi den: “decima”, “quintilla”, “kopla”, “sextilla”... Gainera, instrumentu andana eduki dezakete lagun, hala nola, gitarra, “vigüela”, harpa, jarana, “requintoa” eta abar (Díaz-Pimienta et al. , 2003).

Santo Domingon, “mediatuna” izena daraman fenomenoak aurkitzen da. Ez du egoera samurra bizi eta desagertzear dagoela uste da. Forma aldetik glosa klasikoa dauka oinarrian. Glosa hau “cuarteto” eta “decimaz” osatzen da, lehenengoak bigarrenaren amaieran txertatzen direlarik. Ahozko tradizioa gehien mantendu den zonaldeetan dago errotuen fenomeno hau (Díaz-Pimienta et al. , 2003).

Puerto Ricoko uhartean “trobadoreek” lantzen dute “repentismo” bezala ezagutzen den fenomenoak. Kubako izen bereko fenomenoarekin ahaidetasuna gordetzen du. Gitarra eta lauda lagun, inprobisatutako "decimak" ditu oinarrian fenomenoak. Teknikari dagokionean, azkenaldian ohikoak izan dira Puerto Rico eta Kubako “trobadoreek” Miamin burututako elkartrukeak. Hartu-eman honen ondorioz, bi herrialdeetako poesiaren ezaugarriak bateratu egin dituzte, etorkizunerako jorratu beharreko ildo andana zehaztuz. Kuban, Kanarietan eta abar gertatzen den lez, ofiziala, oina emanda eta abar kantatu ohi dute (Díaz-Pimienta et al. , 2003).

Panama aldean ere, “mejorana” erritmoan eta “socavón” izenez, “porfia” deituriko inprobisazio-guduak ematen dira. Iberoamerikako poesia inprobisatuaren gehiengoak partekatutako ezaugarri ugari dauzka eta gitarra eta jarana bezalako instrumentuak ditu lagun. Panamako “trovadoreek” gudutan neurtu ohi dituzte indarrak, oinak ematea hain garrantzitsua ez delarik. “Trova” panamarrak hainbat iturritatik edaten du, besteak beste, “mesanoa”, “zapateroa”, “valdiviesoa”, “son maria” edo “mesano montijanoa” (Díaz-Pimienta et al. , 2003).

Kolonbiari dagokionez, ahozko inprobisazioaren aniztasuna ikaragarria da, bai ahapaldi, izen bai musikari dagokionean. Neurri mota nagusia “cuarteta” deitzen da. Inprobisatzaileek

“trovero” edo “trovador” hartu ohi dute izen, baina beste hainbat hitz ere erabili ohi dira beraiei erreferentzia egiteko: “coplero”, “decimero”, “romancero”, “rajalañero” eta abar... Musika erritmoetan ere, izenetan adinako aberastasuna topa daiteke. Azpimarragarria da Medellin hirian (Antioquian) herrialdeko “trovadoreak” biltzen dituen elkarte bat badagoela, ASTROCOL (“Asociación de Trovadores Colombianos”). Elkar-lan honek Antioquiako Trovaren Jaildi Nazionala edo eta irrati eta telebista saioetan tarteak izatea ekarri du berarekin.

Venezuelan, inprobisazioa Kolonbiakoarekin hertsiki loturik ageri da. Hemen ere, hamaika estilo eta forma ematen dira. Batzuk aipatzearen, “cuarteto”, “copla”, “romance”, “seguidilla”, “decima”... Kantakera eta kantatzeko estiloan ere aniztasun handia dago, “canto coleao”, “canto seriado”, “canto acumulativo”, “canto con llenante” eta abar bezalako izenak hartu ohi dituzte aldaera ezberdinek. Forma eta interpretazio moldeak askotarikoak dira, baita laguntzeko darabiltzaten musika-tresnak ere; Gitarra, gitarra handia, “cuatro”, “mandola” edota mandolina. Inprobisatzaile bakoitza ezizen batekin da ezaguna, eta berau erabiltzen du bere burua aurkezteko (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

Ekueadorren ahozko poesia inprobisatua ere emankorra da eta hainbat azpisailetan banatu daiteke. Jarritako gaien gainean, asmakizunak oinarri hartuta, ironiaz beteriko paradoxen inguruan edota trebetasun-jolasak ardatz ibiltzen dira kantuan. “Contrapunto” deiturikoan, adibidez, abeslarietako batek koplaren hasiera abesten du, beste batek berau osatzeko lana hartuko duelarik. Ekuadorko inprobisatzaileek koplak darabilte batik bat, nahiz eta “décima” edo “glosa” bariante bezala ere erabili.

Perun “décima” lantzen da, kostalde pazifikoan batik bat. Inprobisazioak “socabón” (ez “socavón” Panamá bezala) izena hartzen du. “Décima” peruarra ez da abesten, hitz soilez adierazten da laguntza instrumentalik gabe. Gaurdaino ez da abesten denaren zantzurik aurkitu dokumentu eta grabazio ezberdinetan. “Décima” solteak inprobisatzen dira edo hurrenez hurren josiak (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

Brasilen, Erdialdeko Amerika eta Hego Amerikako gainontzeko zonaldeetan ez bezala, portugesa da inprobisazio-hizkuntza eta ez gaztelera. Poeta inprobisatzaileak deman ibiltzen dira “cantoria” deritzen saioetan “verso do momento” izenekoak abestuz. Brasilgo ipar-ekialdean kokatutako inprobisatzaile hauek “violeta” edo “poeta de bancada” izena dute. Errima asonanteko zortzi silabako “sextetas” eta “espineta” egitura “décimak” abestu ohi dituzte, gitarra edo biola lagun dutela. Entzuleriak planteatutako gaien inguruan lehiatzen dira, inprobisazioan buru belarri murgilduz (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

Txilen, “paya” izenez ezagutzen den fenomeno hau Argentina eta Uruguaiako “payadekin“ anaitua dago. Paya txiletarrak bizirik badirau, “Asociación de Payadores Chilenos” elkartearen elkarlanari esker da hein handi batean. Txileko kantu inprobisatua motela eta melankolikoa izan ohi da. “Payadoreak” “décima” era jarrai batean interpretatzen du, denbora alde edukitzeko ,askotan, lerroetako batzuk errepikatuz (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

Argentinako “payadoreak” dira Hispanoamerikako ahozko inprobisatzaile ezagunenak. “Payada” deitzen diote beraien arteko demari. Neurriei dagokienean, “décimak”, “sextillak” eta “octavillak” edo koplak asonanteak erabiltzen dituzte milonga erritmoan oinarrituta. Bestelako erritmorik badagoen arren (“cielito”, “cifra”, habanera, “vidalita”, estilo edo baltsa) hau da denetan zabalduena. Musika tresnei dagokienean, gitarra da “payadorearen” ezinbesteko laguna. “Payadak” musika argentinarrean daukan pisua oso da esanguratsua, ikuspuntu sozial nahiz kultural batetik (Diaz-Pimienta et al. , 2003).

4) BERTSOLARITZA EUSKAL HERRIAN:

Honako atalean bertsolaritzaren historiari gainbegiratu botako zaio eta ohikoenak diren neurriak azalduko dira.

Jatorriak eta bertsolaritza modernoa

Bertsolaritzaren jatorriari dagokienean topatzen dugun arazo nagusia iturri gabezia da. Gaur egun ezagutzen den bezala, bertsolaritzaren fenomenoaren lehen aldiz XIX. mende hasieran izan zen dokumentatua eta, hori dela eta, garai hau hartzen da bertsolaritza modernoaren abiapuntutzat (Aulestia, 1990).

Halere, jakina da, ahozko inprobisazioa antzinako gauza dela Euskal Herrian, eta maiz duela milaka urtetako gizarteetan bilatu izan zaio sortze-unea. Iritzi horretako da besteak beste Manuel Lekuona (1965). Bere ustean, bertsolaritzaren sorrera gizadiaren eboluzio soziala habetzen duten lau faseen artean (ehiztaria, artzaina, nekazaria eta industrial) bigarren garaian kokatu beharra dago. Artzain garai hau da, bere irudikoz, ahozko literaturaren lantzea egokien ahalbidetzen duena, bai hemen nahiz mundu zabalean. Duela 10.000 urteko garaian kokatzen du beraz fenomenoaren sorrera. Ildo honetan adierazgarria da “bertsolaritza euskara bezain zaharra” dela dioen esaera, ikuskera honi esker zabaldua izan dena.

Ahozko inprobisazioaren inguruko testigantzak gordetzen dituzten idazkiak aurkitzeko, baina, dezente aurrera egin behar dugu salto. Bizkaiko Forua da ahozko inprobisazio kantatuaren berri ematen duen lehen dokumentua. Berau 1452an idatzia izan zen eta bi puntutan emakumeek inprobisatutako bertsoei egiten zaie erreferentzia (Aulestia, 1990). Debeku legeak dira eta, beraz, pentsa liteke oso ohitura zabaldua zela garai horretan inprobisatzen ibiltzea. Foruan ageri den erreferentzietako batek “Hiletarien” jarduna gaitzesten du. “Hiletariak” dirutruk hiletetan bertsoak kantatzen zituzten emakumeak ziren. Foruan, beraien jarduna deitoratzeaz gain, zigor ezberdinak ezartzen zaizkie.

Foruaren beste atal batean “profazadora” izeneko jarduna ere salatzen da. Emakume hauek, ospe txarreko pertsonak ziren eta herriz herri beraien txutxu-mutxuak saltzen zituzten feria eta azokatan. Umorez betetako bertsoak inprobisatzen zituzten, iseka zutenak helburu. Ezarritako zigorren artean deserriratzea zegoen (Aulestia, 1990).

Hasiera batean, badirudi emakumeen kontua zela beraz inprobisazioa Euskal Herrian. Alabaina, Trentoko kontzilioak (1545) aginpide zehatzak banatu zituen herrialde katolikoetan. Horien

artean, besteak beste, emakumeak elizan isildu beharra azpimarra daiteke. Emakumeak bigarren maila batean utzi zituen honek, eta badirudi gizonak sagardotegiko giroan eutsi ziotela ahoz inprobisatzearen ohiturari (Aulestia, 1990).

Garaiko kronisten artean Esteban de Garibay (1533-1599) nabarmendu beharra dago. Garibayk aurreko mendeetatik ahoz ezagunak ziren kontuak papereratu zituen, Gudu-kantak besteak beste. Bere memorietan biltzen dira XV. mendean datatu diren eresiak. Eresiak hileta edota ezkon egunerako sortutako bertsoak ziren, emakumeen arteko gudu dialektiko gisara inprobisatutako kantuak, egungo bertsolaritzaren formarekin ezberrik gabe ahaidetuak (Aulestia, 1990).

XIX. hastapenetara arte ez daukagu fenomenoari jarraitasun bat eman liezaioken datu gehiagorik. Garai honetakoa da Juan Ignazio Iztueta (1767-1845) historiagile, folklorista eta etnologoa. Historiagile bezala “Gipuzcoaco Provinciaren Condaira” eta Historia liburua idatzi zuen, non garaiko Gipuzkoaren usadio eta ohituren berri ematen duen ikuskera etnografiko batetik.

Horretaz gain, bertsolaritzaren artean jakitun handia zen Iztueta, eta fenomenoaren inguruko xehetasunen berri idazten eman zuen lehena da bera. Garai hartan Villabonan, Azpeitian eta Tolosan egindako desfioen berri emateaz gain, bertsolariaren irudiak gizartean sorrarazten zuen inpresioaz mintzatu zen.

Desafio hauen artean ezagunena Villabonakoa dugu. Villabonan 1801ean bertso desfio bat egon zen, zeinean 4000 pertsona inguru bildu ziren bi bertsolarien arteko dema entzutera. XIX. mende erdialdera Gipuzkoan 120000 bat pertsona bizi zela jakinda, ikustekoa da zer nolako zabalpena zuen bertsolaritzak garaiko gizartean. Beraz, pentsatzekoa da, inprobisazio molde hau antzinagotik ondua eta gorpuztua zegoela eta zaila dela sinesten bertsolaritza modernoa urte hartan bertan ezerezetik jaiotako zerbait dela (Aulestia, 1990).

Mugaz bestaldean, Agustin Chaho idazleak ere erreparatu zion bertsolaritzaren fenomenoari. Bere kasuan, alta, bertsolariari goratarre egin baino, gutxietsi egin zuen, ez zeukalako benetako poetatzat ezta egiazko artistatzat ere. Esanguratsua da euskalduntasunaren apologetatzat hartua izan den idazle zuberotarrak horren gutxi erreparatu izana bertsolaritza bezalako fenomeno bati. Bere idazkien artean apenas aurki daiteke gaiaren gaineko aipurik, eta aurkitzen direnek ez dute leku onean uzten bertsolaritza eta bertsolariaren figura (Laborde, 2005)

XIX. mendetik aitzinera dokumentazio oparoagoa topa daiteke bai bertsolarien beren biografiei dagokienean nahiz botatako bertsoen inguruan (Garzia, Egaña, Sarasua 2001). Esanguratsua da mende honetan “bertso jarriak” idatziz jartzeko ohitura luze-zabal hedatu zela. Bertso hauek enkarguz idazten ziren eta funtzio ezberdinak betetzen zituzten: Ezkontideei goratarre egitea, norbaiten aurka jotzea eta abar. Bat-batean botatako bertsoen berri izatea nekezagoa da eta ale gutxiago iritsi zaizkigu, ahoz ahoko transmisioak higitze hori duelako ondorio. Bertso idatziek, alabaina, informazio piloa utzi dute fenomenoak ikertzeko.

XIX. mendeko bertsolariarekin jarraituz, azpimarratu beharreko figuren artean Antoine D’abbadie topatzen dugu. Antoine D’Abbadie Dublinen jaio zen 1810an. Ama Irlandarra zuen eta aita zuberotarra. Hiru urte betetzerako familia Toulousera joan zen bizitzera. Parisen ikasia, arestian aipatutako Agustin Chaho izan zuen adiskide, zeinarekin euskarazko gramatika labur bat kaleratu zuen 1836an (Laborde, 2005). Geografo, astronomo, filologo eta bidaiari nekazekin, Brasil eta Etiopian barrena ibili izan zen. Frantziara itzuliz Hendaia eta Paris artean igaro zituen bere bizitzako azken urteak. Louis Lucien Bonaparte ere adiskide eta bidaia-lagun izan zuen Euskal Herrian zehar burututako hainbat bidaiatan.

Bertsolaritza ere jorratu zuen Antoine d’Abbadiek. Horrela, 1851an Urruñan Euskal Festak antolatu zituen lehen aldiz, 1920. urtera arte etengabeki apailatuko zirenak. Lehen urte honetan bertsolaritza festa hauen parte izan ez bazen ere, bi urte beranduago ospatutakoetan, abestutako poesia lehiaketa bat antolatu zuen. 1853. urte hau, esanguratsua da beraz bertsolaritzaren historian. Epaimahaia ere aukeratu beharra zegoen eta Ipar Euskal Herriko elizgizon hainbaten laguntzaz osatu zuen Antoine D’Abbadiek. Lehiaketa berdintasunean burutze aldera, gai komun bat jarri zitzaizen parte hartu zuten bertsolariak. Gaia Montevideorako bidea hartu zuen euskaldun baten nahigabeak izan zen eta bertso irabazlea koru batek abestua izan zen. Saria ere eduki zuen lehiaketa honek, urrezko ontza bat eta makila bat hain zuzen ere. Mugaz bestaldeko bertsolariak irekia izan zen baina azkenera garailea Bardoseko (Zuberoa) Beñat Celhabe izan zen (Laborde 2001).

Urte honetatik aurrera, urterik urte euskal festetan lekua hartzen joan ziren bertsolaritza saioak. 1858an eguraldiak festa zapuztu zuela eta, bertso saioa antolatu zen biharamunerako. 1864an Sarara mugitzen dira euskal festak eta inprobisazio saioak ere lekua dauka jaialdian. 1865an parte-hartzaileen artean “Hondarribiko emakume” bat izan zen eta 1869an D’abbadien 830 frankoko sariak banatu zituela joko ezberdinetan, zeinetatik 80 olerki lehiaketarako eta beste 80 inprobisazio lehiaketarako izan ziren. 14 bertsolariak hartu zuten parte urte honetako deman.

1871an bost bertsolari aurkeztu ziren (hiru andrazko) eta 1872an saria partekatu behar izan zen (Laborde 2001). 1873an, lehen txapelketaren 20. urteurrenean, lehiaketari prosazko atal bat gehitzen zaio.

Garai honetan, baina, Hegoaldeko giro politikoa gaiztotuta zebilen, karlistadak zirela eta, eta honek eragina eduki zuen hurrengo urtetako festen bilakaeran. Izan ere, polarizazio honen ondorioz, lehiaketak tirabira askoren erdigune izan ziren maiz. D'Abbadie kontserbadore ezaguna zen eta errepublikazale frantses hainbaten ezinikusia tarteko, oso kritikatu izan zen. Epaimahaiaren lana auzitan jarria izan zen eta D'Abbadieri iluntasunez eta elitismoz jokatzeari egotzi zitzaion. Alabaina, aurrera jarraitu zuten Euskal Festek, eta beraien baitan bertso demek. 1874an Hegoaldeko bertsolari bat izan zen lehen aldiz bertso lehiaketaren garaile, bizkaitar batek irabazi baitzuen lehiaketa. 1875an bederatzi bertsolariaren arteko lehia ikaragarri iragarritako euskal festen baitan eman zen. Garaiko Donibane Garaziko Martin Guilbeau alkate errepublikazale eta D'Abbadie kontserbadorearen arteko oilar-borroka ere tarteko, lehenengoak bere festa propioak antolatu zituen Garazin 1881. urtean

Era berean, Euskara elkartearen eskutik, lore-jokoak Nafarroan zabaltzeko ahalegina egin zen garai horretan. Herminio Oloriz, Salvador Echaide, Antonio Sagasetta, Miguel Ormaechea eta Arturo Campión D'abbadierekin harremanetan jarri ziren eta 1879an lehen aldiz antolatu ziren mugaz bestaldera festa hauek. Kasu honetan, baina, idatzizko poesiako sariak baino ez ziren banatu. Urte beran Donostiak ere antolatuko ditu bere lore-jokoak, bertsolarietzako tarte bat gordez berauen egitarauaren baitan. Bederatzi bertsolari inprobisatu zuten orotara. 1879ko urte hau da, hain zuzen, euskal berpizkundearen hasieratzat hartua izan dena, Koldo Mitxelena iduriko, esate baterako (Laborde, 2001) . Arestian, Aulestiak egindako sailkapenean aurreberpizkundearekin lotzen da epe hau eta bertsolari ezagun hainbaten jardunak markatua ageri da bertsolariaren historian. Besteak beste, garai honetan topa ditzakegu Txirrita (1860-1936), Pello Errota (1840-1919) eta Udarregi (1829-1895).

Garai hau emankorra da lore-jokoen antolakuntzari dagokionean. 1880an Beran (Nafarroa) eta Donostian topa ditzakegu gisako jaiak, non bertsolariak bere lekua edukiko duen. 1881an Irunen antolatuko dira euskal jaiak. 1882an Bilbo eta Iruña gehituko zaizkie. Hurrengo urtean Hondarribia. Etxarri Aranazen 1885an topa daitezke Euskal Jaiak. 1886an, d'Abbadie hil egingo da eta Durangon goratzarren egingo zaio bere figurari. Urte berean Urnietan ere edukiko da bertso jaialdi hauekin gozatzeko parada. Bertso dema hauek apurka-apurka egungo edozein bertso txapelketan topa daitezkeen ariketen forma hartzen joango dira: Puntua jarrita bertsoa

osatu, ofizioka abestu eta abar. Askotan zail suertatzen zen txapeldun bat izendatzea eta garaipen partekatuak eman izan ziren (Laborde, 2001).

D'abbadieren figurak garai honetako bertsolaritza asko markatu bazuen, Aitzolen figurak hurrengo belaunaldietan edukitako eragina ere azpimarragarria da.

Aitzol Tolosan jaio zen 1896. urtean. Bere benetako izena José de Aristimuño y Olaso zen eta Gasteizko Seminarioan burutu zituen apaiz ikasketak. Euskararen atzerakadaz arduratuta, bizitza hizkuntza biziberritzera eskaini zuen. Primo de Riveraren diktaduraren azken urteetan, lore jokoan testigua hartu eta berauek berpizteko egitekoa bere gain hartu zuen. Horrela, 1929an euskalzaleak elkartearen eskutik eta Euskaltzaindia eta Eusko Ikaskuntzaren laguntzaz, euskal astea antolatu zuen euskarari goratzarre egiteko xedez. Urtebete beranduago, olerki eta bertso lehiaketa prestatu ziren Erreterian *Eusko Olerki Eguna* izenarekin. Lehiaketa hauek izan ziren 1935. urtean ospatu zen lehen Bertsolari Txapelketaren aurrekariak. Lehen Bertsolari txapelketa honetan Basarri irten zen garaile eta bertsolaritzaren baitan beste aro bat ireki zuela esaten da. Aulestiak (1990) urte hau jotzen du Bertsolaritzaren berpizkundearen hasiera urtetzat. Bertsolaritzak sagardotegietatik kale, frontoi eta plazetarako jauzia burutu zuen eta bertsolaria komunikabide ezberdinetan present egoten hasi zen. 1936. urtean ere egon zen Bertsolaritza Txapelketa batekin gozatzeko parada eta izen eman zuten bertsolari kopurua zela eta kanporaketak antolatu ziren finalerako bertsolaririk jaioenak aukeratuz. Gerrak, ordea, errotik erauzi zuen bertsolaritza bizitzen ari zen loraldia eta fenomeno basamortu bihurtu zuen hurrengo urteetan. 1940-1950 hamarkada oso latza izan zen euskal kulturarentzat. Bertsoa ez zen erabat isildu, baina ilunpetara kondentatua izan zen eta espazioak berreskuratzeko bide malkartsu bati ekin zion. 1968. urteko txapelketa da bilakaera horren ondorio nagusi. Bidean, alta, probintziaz probintzia hainbat txapelketa antolatu ziren, Laborderen (2001) *La Memoire et l'instant* liburuan topa daitekeen hurrengo taulak erakusten duen bezala. Bertan, 1945. urtetik 1967ra Gipuzkoa, Iparralde, Bizkaia eta Nafarroan antolatutako bertso lehiaketetako txapeldunak ageri dira:

	Gipuzkoa	Iparralde	Bizkaia	Nafarroa
1945	Basarri			
1946		Etxahun		
1947		Mattin		
1948				
1949		Basarri		
1950	Mitxelena	Basarri		
1951		Basarri		
1952		Mattin		
1953				
1954		Basarri		
1955				
1956				
1957				
1958			Enbeitia	
1959			Enbeitia	
1960			Mugartegi	Narbarte
1961			Azpillaga	B. Madariaga
1962	Mitxelena		Lopategi	Arozarena
1963				Arozarena
1964	Lazkao Txiki		Lopategi	Narbarte
1965			Lopategi	Arozarena
1966				
1967	Garmendia			

1968an berriro antolatu zen, Bertsolari Txapelketa nagusi bat, 32 urteko etenaren ondoren. Hau ere, Euskaltzaindiaren ardurapean antolatua izan zen eta 1936ko txapelketan bezala kanporaketan osteko final handi bat ospatu zen.

Giro politiko gaiztotua tarteko, ez zen 1980. urtera arte Txapelketa Nagusirik berriro antolatu.

Garai honetan, bertso eskolak han-hemen sortzen joan ziren eta egungo bertsolaritzaren zutabeak jarri ziren. Harrobi lan honek txapelketen egonkortzea eta sendotzea ekarri du, egun txapelketa nagusiaz eta herrialdeko txapelketez gain, adin ezberdinetako bertsolariei zuzendutako hainbat sari topa daitezkeelarik.

1980. urteko Txapelketa Nagusitik gaur egunera arte bederatzi txapelketa antolatu izan dira. 1986. urteko aurrera Bertsozale Elkarteak hartu zuen berauek antolatzekeo ardura. Hauek izan dira, Txapeldun ezberdinak:

1980an Xabier Amuriza, 1982an Xabier Amuriza, 1986an Sebastian Lizaso, 1989an Jon Lopategi, 1993an Andoni Egaña, 1997an Andoni Egaña, 2001ean Andoni Egaña, 2005ean Andoni Egaña eta 2009an Maialen Lujanbio

Honenbestez, bertsolaritza, egun ezagutzen den moldeekin, aro garaikideari loturiko fenomeno da. Sarreran aipatu bezala, Aulestiak (1990) 5 garaitan sailkatzen du XX. mendetik egundainoko epea bertsolaritzari dagokionean. Jarraian garai bakoitzean dirdira egin duen bertsolariak azpimarratuko dira, bertsolaritzaren historia zelan markatu zuten azaleratuz.

Aurre erromantizismoa (1800-1839):

Fernando Amezketarra bertsolariaren belaunaldia bezala ezagutua. Gipuzkoako Amezketa herria izan zen bertsolaritzaren erdigunea, beste herri batzuetan jasotzen ziren isunez salbuetsi baitzuten garaiko agintariak. Garai honetako bertsolarien bizitzak berreraikitzea ez da lan xamurra daukagun iturri gabezia tarteko. Ezbairik gabe, Fernando Amezketarra da, garaiko bertsolari ezagunena. Beraz gain Zabala, Txabalategi, Altamira, Aizarnako erretorea, Izuelako Artzaina, Bordel ere azpimarratu daitezke (Aulestia, 1990).

Erromantizismoa:

Garai honek bi karlistaden arteko epearekin kointziditzen du. Xenpelar da garaiko bertsolaririk ezagunena eta hori dela eta, Xenpelarren belaunaldia bezala ere ezagutua izan da. Bertsolaritzaren fokua, Amezketatik Errenteria eta Oiartzuna igaroko da. Aurreko garaiko desafioek indarra galdu ahala, bertso paperak ugaritu egiten dira poliki-poliki. Bertsoa osatzeko teknika ere findu egingo da. Honakoak lirateke orduko bertsolari garrantzitsuenak: Xenpelar, Iparragirre (bardoa bertsolaria baino), Bilintx, Pierre Topet Etxahun eta Otxalde (azken biak Ipar Euskal Herrikoak).

Aurre-berpizkundea:

Bigarren gerrate karlistada eta bertsolaritza modernoaren jaiotza lotzen dituen epea da hau. Garai hau 5 bertsolari nagusiren jardunak habetzen du: Juan José Alkain “Udarregi”, “Pello Errota” “Txirrita”, Kepa Enbeitia eta Pello Otaño. Desafioak erabat desagertu ziren, baina bertso-paperek indarrean jarraitu zuten. Arestian aipatutako lore jokoan garaia da hau. Fenomenoaren erdigunea Asteasu eta Zizurkilera mugitu zen. Abertzaletasunaren loraldiarekin Sabino Aranaren garbizalekeriak bertsolaritza tradizional gipuzkoarra gutxietsi egin zuen, bertsolari zaharraren irudia kaskartuz.

Berpizkundera:

Txirritaren heriotzarekin bertsolaritzaren tradizionalen azken adierazlea itzali egin zen. Txapelketen sorrerak teknika eta gaien berritzea ekarri zuen eta bertsolari handi baten figurari lotua egon zen: Basarri.

Basarriz gain, hurrengo bertsolariak dira garai hau gehien markatu zutenak: Uztapide, Balendin Enbeita, Mattin, Manuel Lasarte eta Lazkao Txiki

Egungo garaian (1968tik aurrera):

Egoera politikoa borborrean dagoen garaia da hau. Frankoren diktaduraren azken urteetan giro sozio politikoa aztoratua zebilen eta bertsolaritza klase honetako gaiekin hornitzen da nabarmen. Bertso eskolen loraldiak bestelako bertsolari belaunaldi bati ematen dio poliki-poliki bide eta egun momentu oso oparo eta anitza bizi du bertsolaritzak.

Bertsolaritzan ohikoen diren neurriak:

Bertsolaritza “a capela” abesten den ahozko inprobisazio moldea da. Formari dagokionez, ordea, ez du egitura bakar bat jorratzen. Orokorrean, hurrengo sailkapenean ikus daitezke zein diren bertsolaritzaren baitan ohikoenak diren neurriak.

Zortziko txikia:

Zortziko txikia lau puntuz osatutako bertso forma da. Lau puntuetako bakoitza bi hemistikiotan banatzen da. Orotara zortzi bertso-lerroko moldea da beraz, zeinetan bertso-lerro pareak errimatu egiten diren. Puntu bakoitza osatzen duten bertso-lerroek 7 eta 6na silaba dituzte hurrenez hurren. Hauxe litzateke zortziko txikiaren eskema:

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

Hamarreko txikia:

Hamarreko txikia bost puntuz osatzen da. Puntu bakoitza bi hemistikiotan banatzen da, non lehenak 7 silaba dituen eta bigarrenak 6. Hamar bertso-lerroen artean pareetan gauzatzen da errima. Hortaz, zortziko txikiaren egitura bera dauka, puntu bat gehiagorekin.

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

Zortziko Handia:

Zortziko handia, zortziko txikia lez, lau puntuz osatutako bertso egitura da. Kasu honetan, baina, puntu bakoitza osatzen duten bi hemistikioen silaba kopurua ezberdina da. Lehen hemistikioak 10 silaba ditu, bosteko bi multzotan antolatuak eta bigarren hemistikioak 8. Zortzi bertso-lerroetan pareak errimatzen dira kasu honetan ere eta hurrengoa litzateke eskema:

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

Hamarreko handia:

Hamarreko handia, bost puntuz osatzen da. Puntu bakoitzaren egitura zortziko handiarenaren bera da, 10 eta 8 silabaz osatutako bi hemistikioz osatzen da, alegia. 10 bertso-lerroen artean pareek errimatzen dute.

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

----- (errima)

HABANERA:

Jarraian habanera ere zertan datzan azalduko da, lan honen ikergaia bertso hau dela ezin baita ahantzi.

Habanera 8 puntuz osatutako bertso mota da. Puntu bakoitza bi hemistikiotan banatzen da eta hemistikio bakoitzak 8na silaba ditu.

Honenbestez, aurreko bertso moldeetatik gehien bereizten duena bere luzera da.

Zortziko txikia: 52 silaba

Hamarreko txikia: 65 silaba

Zortziko handia: 72 silaba

Hamarreko handia: 90 silaba

Habanera: 128 silaba

Bere jatorriari dagokionean, aipagarria da Habanera ez dela oso doinu zaharra. Ez zen, gainera, bertso doinu izateko sortua izan, abesti bezala sortua baizik eta gerora bertso munduratua. Melodia Xabier Letek sortua da eta 1991an kaleratutako “Eskeintza” diskoan bildua (Lete, 1991). Bertsolaritzara ekarrita errimaz jantzia izan da, izan ere, Leteren abesti originalak ez du errimarik agertzen. Aurrerago azalduko da zehatzago bai kanta eta bai bertso doinuaren egitura zertan datzan.

Honetaz gain, azpimarragarria da, neurri bera duen beste doinu bakar bat topa daitekeela bertso doinutegian. Doinu hau ere, duela gutxi sortua da eta Jon Maia du egile. Jon Maia Karidadeko Benta deituriko taldearen abeslaria izan zen eta talde honentzat sortutako “Partida tristea ternuarat” bidaia bertsoara ekarri zuen, habaneraren gisako beste neurririk ezin baitzen topatu bertso doinutegian.

Doinu zaharrago askok ez bezala, iturria bertsolaritzan berean ez egoteak berezitasun batzuk gehitzen dizkio doinu honi, eta berezitasun horien harira aipagarria da, 2001. urteko Txapelketa Nagusiko bertso batzuen harira, jarraian biltzen den kritika (Garzia, 2001):

“Euskal kantutegiko doinu gehienak (eta, ondorioz, bertso doinu gehienak), arrak dira, edo, gehien jota, neutroak (azentua oso nabarmen markatzen ez dutenak). Aspaldi honetan hain modako jarri den "habanera", ordea, nabarmen emea da azentuaren aldetik. Eta horrek sortzen ditu endredoak, baldin ez banago gor. Hona, esaterako, Lujanbiok Himalaiakoan kantatu zuen bertsoetako bat:

Irratiak eman zuen
elur-jauzien abisu,
baina zuk ametsarekin
horrenbeste konpromisu
bazendun, ta holakotan
egoskor bat dirudizu;
aurrera segiko zendun,
beti egin dezu berdintsu.
Bizitzan ilusioa
herioren paradisu;
gero arte esaten ere
ez didazu utzi, aizu;
ta zuri azken hitz batzuk
esan nahiean naukazu,

karta bat egingo dizut,
akaso jasoko dezu.

Horrela ikusita, ez dirudi aje berezirik daukanik, errimaren aldetik, bertso horrek. Eztabaida liteke hoskidetasunaren zenbatekoa, baina, itxura batean, errimakideak dira zortzi puntu amaierak. Gainera, "isu/izu"tik "azu"rako transizioa primeran betetzen du "aizu" horrek, eta "azu"tik "ezu"ra ere berez-berez doa, itxura batean, errima.

Gertatzen dena, ordea, zera da: paperean errimakide badira ere "abisu" eta "naukazu", habaneraren doinuan kantatuta ez direla errimakide, doinu horretan "abísu" eta "naukázu" kantatzen baita nabarmen, eta, azentua daraman bokalak markatzen du noiz hasten den errima. Ez arauaren arabera soilik, belarriak ere horixe eskatzen baitu. Normala ere bada: azentu markatu horren osteko silaba entzun ere ez baita ia egiten.

5) LAN ENPIRIKOA

Sarrera:

Mintzaira eta musika, bakoitza bere aldetik baina puntu komunak partekatuz, gizakiok elkar-harremantzeko erabiltzen ditugun bi tresna garrantzitsuenak direla esan liteke. Giza talde orok garatu izan du hizkuntza eta musika bat beraien ingurua ulertu ahal izateko eta berain sentimenduei kanpora-bide bat eskeini ahal izateko. Euskal Herria ez da prozesu horietatik aparte egon eta hizkuntza eta musika propioak garatu ditu, mendez mende onduak, inguruko kulturekin etengabeko elkartrukean.

Zentzu honetan, bertsolaritzaren fenomeno da euskal hizkuntza nahiz musikaren gordailu eta garatzaile garrantzitsuenetariko bat. Hizkuntza etengabe berritzen da (bertso bakoitzak testu berri bat daroa) eta doinu berriak ekartzen dira plazara, garai berrien isla.

Garapen etengabe honen adibide argia izan liteke, ikerketa egiteko erabilitako doinua, “habanera” alegia. Kanta bat zena bertso-doinu bilakatua.

Hainbat berezitasunek egiten dute interesgarri doinu hau ikergai bezala jorratzeko eta horietako bat hauxe litzateke. Doinu honek aukera ematen du bertsolaritzak zenbateraino bere egin duen ikusteko, Xabier Leteren abesti originalarekin konparatuz.

Honetaz gain, bertso doinu luzea eta zabala da eta horrek aukera gehiago ematen du ikertzeko zein motatako aldaketak egiten dituen bertsolari bakoitzak. Bertso neurri laburragoetan, eta beraz zati gutxiagokoetan, lan nekezagoa litzateke ikustea zati bakoitzaren pisua osotasunean.

Bertso neurri motzak, koplak kasu, ziztu bizian kantatu ohi dira maiz eta zailagoa da ikustea musikan ematen diren fluktuazioak. Habanera, testuz askoz osatutako doinua den heinean, patxadatsuago abestu ohi da (bertsolariak testu berria asmatzeko denbora gehiago izan dezan) eta, beraz, esan liteke agerikoagoa dela sortzaileak doinuaz egiten duen kudeaketa.

Gainera, doinuak aurkezten duen profil melodikoa interesekoa izan liteke. Melodiak erregistro zabal bat betetzen du (oktaba gehi laukoa) eta espresiorako eta adierazpenerako bitarteko inportantea da, daukan egitura formala dela eta.

Bertsolariei egindako elkarrizketetan, doinu honek sortzaile bezala eskaintzen dizkien aukerez informazio ezberdina lortu da. Jon Maia doinuak “arriskatzeko” eskaintzen dion paradaz mintzo da, zortzi errimaz osatua delako. Doinu “bertsatila” del aipatzen du, “neutro xamarra”, berdin balio duena gai alai zein triste baterako. Andoni Egañarentzat, “doinuak berak” estrategia diskurtsibo bat planteatzen du, “narraziorako” izan daiteke baliagarri, baina baita “deskripziorako”, “solemnidaderako” edota “arinkeriarako” balio dezake.

Helburuak

- Bertsoa hizketatik abestirako gradazioan kokatzen saiatzea.
- Bertso doinuak, abestiarekin alderatuta, zein ezberdintasun agertzen dituen aztertzea, iraupenaren alorrean.
- Bertsoaren atalak, abestiarekin alderatuz, zertan aldatzen diren ikertzea.
- Bertsoaren sortze prozesuak, doinuari eragiten dion aztertzea.
- Bertsoaren testuaren egiturak, doinuaren nolakotasunari nola eragiten dion miatzea.

Hipotesia

Lan honen hipotesi nagusia da bertsoaren sortze prozesuak doinuan eragin handia daukala. Bertsoaren sortze prozesuari dagokionez aipagarria da hau atzetik aurrera osatzen dela. Azken puntua pentsatzen da lehenik eta, ostera, honek finkatutako errimak arauturik, bertsoa inprobisatzen hasten da bertsolaria. Kolpea edo danbatekoa azkenerako gordetzen da beraz, hau baita mezuaren parte indartsuena bilduko duen zatia, hasieran pentsatua izan dena.

Honenbestez, sortze prozesu horrek, doinuaren bilakaera bera baldintzatu egiten duela uste da, hau da, doinua kantuan agertzen duen formatik aldendu egiten dela, bertsoa ezberdin pentsatu eta sortzen delako. Horrela, doinua, bukaerako kolpea hurbildu ahala, azkartzen joango dela suposatzen da, azelerazio horrek azken puntuaren indarra biribiltzeko balioko duelarik.

Testua sortzeko era honek egitura dramatiko jakin bat eskaintzen dio bertsoari, aldarri edo kolpe esanguratsuena amaieran pilatuz. Egitura dramatiko hau ez da zertan bertso doinu batean topa genezaken egitura musikalaren berdina izan. Alegia, bertso doinu bat ez dela zertan azken puntuan indartsuago agertu behar. Bestelako forma bat planteatu lezake amaierari dagokionean

eta testuz betea izatean nolabaiteko doikuntza bat sufri dezake, testuaren eta melodiaren egiturak aldatuz.

Hipotesi honi jarraiki, hurrengo galderak mahaigaineratu daitezke:

- Bertso ezberdinek tempo antzekoak al darabiltzate?
- Fluktuaziorik ematen al da doinuaren tempoan?
- Bertsoaren puntu bakoitzak iraupen antzekoa ote du?
- Zein ataletan jarri ohi du bertsolariak enfasia?
- Hemistikio bakoitzak iraupen bera ote du?
- Antzeko joerarik aurkitzen al da bertso ezberdinen melodiari dagokionean?

Metodoa

Erabilitako metodologia deskribatzaile konparatiboa da. Hau da, bertso ezberdinen tenporalitatearen inguruko datuak alderatuz, deskribatu egiten da zeintzuk diren azaleratzen diren aspektu ezberdinak. Zentzu honetan, ikuskera kuantitatibo bat erabiltzen da mahaigaineratutako datu ezberdinen arteko harremanak landuz. Alabaina, ikuskera kualitatiboari ere garrantzia ematen zaio, bertsolariari egindako elkarrizketak ere kontuan hartzen diren heinean. Elkarrizketa hauen bidez, ikuskera zabalago eta pertsonalago bat eman nahi zaio lanari zenbaki soilak eskaintzen diguten informazioa osatu eta aberasteko asmoz.

Jarraian, lana aurrera eramateko erabilitako tresna, prozedimentu eta bertsoen berri ematen da:

Instrumentuak

Lan hau burutzeko, hurrengo tresnak erabili dira:

- Hardwarea
- 1) Ordenagailu finkoa
 - 2) Ahots grabagailua

- Softwarea

- 1) Avid etxearen Protools 8 programa
- 2) EditMarker v. 1.2.3 programa
- 3) Microsoft etxearen Excel 2008 programa

Prozedura

Arestian aipatu bezala, ikerketa lan hau burutzeko bi bide nagusi erabili dira. Alde batetik, bertsolari bakoitzak botatako bertsoak ikertu dira eta bestetik bi bertsolariei elkarrizketa bana egin zaie. Aukeratutako bertsoei dagokienez, testuinguru ezberdinetan botatako bertsoak aukeratu dira, bai bertso-jaialdi, bertso-afari nahiz bertso-txapelketetan botatakoak. Ikertutako bertsoetan lehena 1997koa da eta azkena 2007koa.

Bertsoak Euskal Herriko Bertsolari Elkarteak Villabonan (Gipuzkoa) daukan Xenpelar Dokumentazio Zentroan eskuratuak izan dira. Berauen ikerketa burutzeko Protools 8 programa erabili da. Programa honekin bertsoaren silaba bakoitzari marka bat jarri zaio, gerora MIDI fitxategi bezala esportatua izan dena. MIDI bezala gordetako datu hauek EDITMARKER Programaren laguntzaz testu bezala gorde dira. Hauek, Microsoft Excel 2008 programaren laguntzaz kudeatu dira, emaitzetan ageri diren datu proportzio eta abarrak azaleratuz.

Aukeratutako bertsoak

ANDONI EGAÑA

Zortzi bertso orotara

-1997. urteko abenduaren 12an, Zumarragan antolatutako bertso-jaialdian botatako bi bertso (Zumarraga 1, Zumarraga 2)

-1998. urteko urtarrilaren 16an, Mungian antolatutako lagun-artekean botatako hiru bertso (Mungia 1, Mungia 2, Mungia 3)

-2003. urteko maiatzaren 5ean, Bilbon antolatutako bertso-afarian botatako bertso bat (Bilbo)

-2005. urteko abenduaren 18an, Barakaldon jokaturako Bertsolari Txapelketa Nagusiko finaleko agurrean botatako bertso bat. (Barakaldo)

-2006. urteko azaroaren 24an, Donostiako Antigua auzoan antolatutako bertso-saioan botatako bertso 1 (Antigua)

JON MAIA

Orotara hamaika bertso

-2001. urteko azaroaren 24an, Azpeitian jokaturako Bertsolari Txapelketa Nagusiko finalurrekoetan botatako bertso bat. (Azpeitia)

-2001. urteko abenduaren 16an, Donostian jokaturako Bertsolari Txapelketa Nagusiko finaleko goizeko saioan botatako hiru bertso. (Donostia 1, Donostia 2, Donostia 3)

-2005. urteko apirilaren 16an, Lizartzan antolatutako bertso jaialdian botatako hiru bertso. (Lizartza 1, Lizartza 2, Lizartza 3)

- 2005. urteko azaroaren 27an, Beran jokaturako Bertsolari Txapelketa Nagusiko finalurrekoetan botatako bertso bat. (Bera)

- 2007. urteko azaroaren 24an, Oiartzunen jokaturako Gipuzkoako Bertsolari Txapelketako finalurrekoetan botatako hiru bertso. (Oiartzun 1, Oiartzun 2, Oiartzun 3)

Emaitzak

Atal honetan azaleratuko da bertsoa osatzen duten zati estruktural ezberdinak denboran nola banatzen diren eta zeintzuk diren berain arteko harremanak.

Horretarako, lehenik eta behin, Xabier Leteren abestiaren nondik norakoak arakatuko dira, ondoren doinuaren analisi formal bat eginez, zati bakoitzaren ezaugarriak hobeto ulertu eta bertsoaren egitura argiago azaltzeko asmoz. Azkenik, bertsolariek botatako bertsoen berri emango da.

Xabier Leteren habanera poema musikatu bat da. Poeman, bertsoetan ez bezala, ez da errimarik erabiltzen. Zortzi neurtitzeko bost estrofaz osatuta dago, zeintzuetan bat hirutan agertzen den, errepika bezala funtzionatuz. Hauxe litzateke poemaren egitura.

A B C D E D D.

Musikari dagokionean ordea, bost estrofa ezberdinek bi melodia baino ez darabiltzate. Lehen melodia A C eta E estrofak abesteko erabiltzen da eta bigarrena B eta D estrofetarako.

Musikatzeke garaian, ordea, estrofak binaka multzokatuta ageri dira, orotara lau kantaldi osatuz.

Lehen kantaldia (A+B)

Bigarren kantaldia (C+D)

Hirugarren kantaldia (E+D)

Laugarren kantaldia (D)

Lehen hiru kantaldien egitura da bertso doinu bezala plazetara ekarria izan dena, alegia, bi melodien batura. Kantaldi hauek izango dira bertsoekin alderatzeko erabiliko direnak, laugarren kantaldia (bigarren melodia soilik darabilena) bazter utziz.

Bertso mundura, beraz, egitura honekin iritsi da habanera

PUNTUAK	HEMISTIKIOAK	SILABAK	
1	1	1-8	
	2	9-16	errima
2	3	17-24	
	4	25-32	errima
3	5	33-40	
	6	41-48	errima
4	7	49-56	
	8	57-64	errima
5	9	65-72	
	10	73-80	errima
6	11	81-88	
	12	89-96	errima
7	13	97-104	
	14	105-112	errima
8	15	113-120	
	16	121-128	errima

Jarraian, urratsez urrats bai abesti eta bai bertsoaren zati estruktural bakoitzak daukan luzera aztertuko da. Lehenik eta behin Xabier Letek eta bertsolari bakoitzak abestutako melodia bakoitzaren iraupenaren berri ematen da milisegundotan:

XABIER LETE:

Kantaldia 1	69692
Kantaldia 2	69709
Kantaldia 3	69718
BATAZ BESTE	69706

JON MAIA:

Azpeitia	78089
Donostia 1	90501
Donostia 2	81290
Donostia 3	81017
Lizartza 1	77915
Lizartza 2	77848
Lizartza 3	75382
Bera	78903
Oiartzun 1	93641
Oiartzun 2	83033
Oiartzun 3	81423
BATAZ BESTE	81731

ANDONI EGAÑA:

Antigua	62156
Mungia 1	70332
Mungia 2	68080
Mungia 3	62704
Zumarraga 1	78619
Zumarraga 2	73337
Barakaldo	72632
Bilbo	65100
BATAZ BESTE	69120

Jarraian, ahapaldi bakoitza osatzen duten zortzi puntuen iraupena zehazten da, bertsolari bakoitzak botatako bertsoetan. Iraupenaz gain, puntu bakoitzak bertsoaren zein proportzio betetzen duen agertzen da ehunekotan. Xabier Leteren kantaldiei ere zatiketa bera aplikatzen zaie.

X. LETE (KANTALDIA 1)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Kantaldi osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	8592	12,3285313
2	8773	12,5882454
3	8612	12,357229
4	8767	12,5796361
5	8749	12,5538082
6	8723	12,5165012
7	8705	12,4906732
8	8771	12,5853757

X. LETE (KANTALDIA 2)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Kantaldi osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	8637	12,3900788
2	8814	12,6439915
3	8605	12,3441736
4	8706	12,4890617
5	8788	12,6066935
6	8685	12,4589364
7	8697	12,4761509
8	8777	12,5909137

X. LETE (KANTALDIA 3)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Kantaldi osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	8633	12,3827419
2	8752	12,5534295
3	8645	12,3999541
4	8765	12,5720761
5	8741	12,5376517
6	8735	12,5290456
7	8663	12,4257724
8	8784	12,5993287

JON MAIA (AZPEITIA)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	11086	14,1966218
2	10741	13,75481822
3	9999	12,80462037
4	10378	13,28996402
5	9776	12,51904878
6	9184	11,76093944
7	8544	10,94136178
8	8381	10,73262559

JON MAIA (DONOSTIA 1)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	12583	13,90371377
2	12892	14,24514646
3	11404	12,60096574
4	11965	13,22084839
5	11216	12,39323322
6	10351	11,43744268
7	10723	11,84848786
8	9367	10,35016188

JON MAIA (DONOSTIA 2)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	11442	14,07553205
2	11360	13,97465863
3	11026	13,56378398
4	11108	13,6646574
5	9777	12,02730963
6	9648	11,86861853
7	8476	10,42686677
8	8453	10,39857301

JON MAIA (DONOSTIA 3)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	12705	15,68189392
2	11558	14,26614167
3	10436	12,88124715
4	9926	12,25174963
5	9968	12,3035906
6	9350	11,54078774
7	8408	10,3780688
8	8666	10,69652048

JON MAIA (LIZARTZA 1)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	10703	13,73676442
2	10341	13,27215555
3	10687	13,71622922
4	10323	13,24905346
5	9476	12,16197138
6	9244	11,864211
7	8507	10,91830841
8	8634	11,08130655

JON MAIA (LIZARTZA 2)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	12448	15,99013462
2	9117	11,71128353
3	10169	13,06263488
4	10079	12,94702497
5	10433	13,40175727
6	8994	11,55328332
7	8185	10,51407872
8	8423	10,81980269

JON MAIA (LIZARTZA 3)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa
1	10400	13,79639702
2	9930	13,172906
3	9305	12,3437956
4	8464	11,22814465
5	9682	12,84391499
6	9677	12,83728211
7	9197	12,20052532
8	8727	11,57703431

JON MAIA (BERA)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	12144	15,39104977
2	11026	13,97412012
3	10486	13,2897355
4	9759	12,36835101
5	9375	11,8816775
6	9525	12,07178434
7	7705	9,765154684
8	8883	11,25812707

JON MAIA (OIARTZUN 1)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	13068	13,95542551
2	11744	12,54151493
3	12606	13,46205188
4	12840	13,71194242
5	12165	12,99110432
6	10804	11,53768114
7	10855	11,59214447
8	9559	10,20813533

JON MAIA (OIARTZUN 2)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	10694	12,8792167
2	11307	13,61747739
3	10622	12,79250419
4	11822	14,23771272
5	9998	12,04099575
6	10563	12,7214481
7	9470	11,40510399
8	8557	10,30554117

JON MAIA (OIARTZUN 3)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	10802	13,26652174
2	11649	14,30676836
3	10607	13,02703167
4	11141	13,68286602
5	9943	12,21153728
6	8072	9,913660759
7	9341	11,47218845
8	9868	12,11942572

ANDONI EGAÑA (ZUMARRAGA 1)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	11677	14,8526438
2	10925	15,5334698
3	10282	14,6192345
4	9753	13,8670875
5	9013	12,8149349
6	9459	13,4490701
7	8692	12,3585281
8	8818	12,5376784

ANDONI EGAÑA (ZUMARRAGA 2)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren araberako zenbatekoa (%)
1	10498	14,3147388
2	9905	14,0832054
3	9616	13,6722971
4	9379	13,3353239
5	9117	12,962805
6	8563	12,1751123
7	8235	11,7087528
8	8024	11,4087471

ANDONI EGAÑA (MUNGIA 1)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren araberako zenbatekoa (%)
1	10841	15,4140363
2	9871	14,0348632
3	9078	12,9073537
4	9107	12,9485867
5	8637	12,2803276
6	7697	10,9438094
7	7903	11,2367059
8	7198	10,2343172

ANDONI EGAÑA (MUNGIA 2)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren araberako zenbatekoa (%)
1	10040	14,7473561
2	9196	13,5076381
3	9241	13,5737368
4	8877	13,0390717
5	8345	12,2576381
6	8526	12,5235018
7	7086	10,4083431
8	6769	9,94271445

ANDONI EGAÑA (MUNGIA 3)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	9151	14,5939653
2	8488	13,5366165
3	8021	12,7918474
4	8229	13,1235647
5	7567	12,0678107
6	7412	11,8206175
7	7009	11,1779153
8	6827	10,8876627

ANDONI EGAÑA (BILBO)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	10540	16,1904762
2	9220	13,1092533
3	8715	12,3912302
4	7947	11,2992663
5	7613	10,8243758
6	7248	10,3054086
7	7180	10,2087243
8	6637	9,43667179

ANDONI EGAÑA (BARAKALDO)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	9593	13,2076771
2	9762	13,879884
3	9160	13,0239436
4	9129	12,9798669
5	8975	12,7609054
6	9500	13,5073651
7	8743	12,4310413
8	7770	11,0476028

ANDONI EGAÑA (ANTIGUA)		
puntua	Iraupena (milisegundotan)	Bertso osoaren arabera zenbatekoa (%)
1	9658	15,5383229
2	8677	13,960036
3	8159	13,1266491
4	7834	12,6037712
5	7520	12,0985906
6	6975	11,2217646
7	6792	10,9273441
8	6541	10,5235215

Puntu bakoitza bi hemistikiotan banatzen dela kontuan harturik, hemistikio bakoitzaren iraupena zehazten da jarraian, eta dagokion puntuaren zein proportzio betetzen duen ehunekotan.

XABIER LETE (KANTALDIA 1)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren arabera zenbatekoa (%)
1	1	4305	50,1047486
	2	4287	49,8952514
2	3	4361	49,7093355
	4	4412	50,2906645
3	5	4307	50,0116117
	6	4305	49,9883883
4	7	4330	49,389757
	8	4437	50,610243
5	9	4291	49,0456052
	10	4458	50,9543948
6	11	4321	49,5357102
	12	4402	50,4642898
7	13	4298	49,373923
	14	4407	50,626077
8	15	4375	49,8802873
	16	4396	50,1197127

XABIER LETE (KANTALDIA 2)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	4302	49,8089614
	2	4335	50,1910386
2	3	4280	48,5591105
	4	4534	51,4408895
3	5	4293	49,8895991
	6	4312	50,1104009
4	7	4369	50,1837813
	8	4337	49,8162187
5	9	4248	48,3386436
	10	4540	51,6613564
6	11	4358	50,1784686
	12	4327	49,8215314
7	13	4330	49,787283
	14	4367	50,212717
8	15	4361	49,6866811
	16	4416	50,3133189

XABIER LETE (KANTALDIA 3)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	4307	49,8899571
	2	4326	50,1100429
2	3	4332	49,4972578
	4	4420	50,5027422
3	5	4343	50,2371313
	6	4302	49,7628687
4	7	4358	49,7204792
	8	4407	50,2795208
5	9	4279	48,953209
	10	4462	51,046791
6	11	4325	49,5134516
	12	4410	50,4865484
7	13	4225	48,7706337
	14	4438	51,2293663
8	15	4375	49,8064663
	16	4409	50,1935337

JON MAIA: AZPEITIA			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5387	48,59281977
	2	5699	51,40718023
2	3	5187	48,29159296
	4	5554	51,70840704
3	5	4707	47,07470747
	6	5292	52,92529253
4	7	4690	45,19175178
	8	5688	54,80824822
5	9	4255	43,52495908
	10	5521	56,47504092
6	11	4377	47,65897213
	12	4807	52,34102787
7	13	4093	47,90496255
	14	4451	52,09503745
8	15	4004	47,77472855
	16	4377	52,22527145

JON MAIA (DONOSTIA 1)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	6077	48,29531908
	2	6506	51,70468092
2	3	5637	43,72479057
	4	7255	56,27520943
3	5	5499	48,21992283
	6	5905	51,78007717
4	7	5299	44,28750522
	8	6666	55,71249478
5	9	5511	49,13516405
	10	5705	50,86483595
6	11	4589	44,33388078
	12	5762	55,66611922
7	13	4944	46,10650005
	14	5779	53,89349995
8	15	4269	45,57489057
	16	5098	54,42510943

JON MAIA (DONOSTIA 2)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5580	48,76769795
	2	5862	51,23230205
2	3	5141	45,25528169
	4	6219	54,74471831
3	5	4953	44,92109559
	6	6073	55,07890441
4	7	4578	41,21353979
	8	6530	58,78646021
5	9	4484	45,86273908
	10	5293	54,13726092
6	11	4912	50,91210614
	12	4736	49,08789386
7	13	4490	52,97310052
	14	3986	47,02689948
8	15	3793	44,8716432
	16	4660	55,1283568

JON MAIA (DONOSTIA 3)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5473	43,07752853
	2	7232	56,92247147
2	3	5245	45,3798235
	4	6313	54,6201765
3	5	4705	45,0843235
	6	5731	54,9156765
4	7	4591	46,25226677
	8	5335	53,74773323
5	9	4705	47,20104334
	10	5263	52,79895666
6	11	4249	45,44385027
	12	5101	54,55614973
7	13	3895	46,32492864
	14	4513	53,67507136
8	15	3805	43,90722363
	16	4861	56,09277637

JON MAIA (LIZARTZA 1)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5249	49,04232458
	2	5454	50,95767542
2	3	4708	45,52751185
	4	5633	54,47248815
3	5	4663	43,63245064
	6	6024	56,36754936
4	7	4828	46,76935
	8	5495	53,23065
5	9	4536	47,86829886
	10	4940	52,13170114
6	11	4458	48,22587624
	12	4786	51,77412376
7	13	4179	49,12425062
	14	4328	50,87574938
8	15	4063	47,05814223
	16	4571	52,94185777

JON MAIA (LIZARTZA 2)			
puntu	hemistikio	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	6260	50,28920308
	2	6188	49,71079692
2	3	4501	49,36931008
	4	4616	50,63068992
3	5	4545	44,69466024
	6	5624	55,30533976
4	7	4789	47,51463439
	8	5290	52,48536561
5	9	4520	43,32406786
	10	5913	56,67593214
6	11	3993	44,39626418
	12	5001	55,60373582
7	13	4211	51,44777031
	14	3974	48,55222969
8	15	4109	48,78309391
	16	4314	51,21690609

JON MAIA (LIZARTZA 3)			
puntu	hemistikio	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	4910	47,21153846
	2	5490	52,78846154
2	3	4843	48,7713998
	4	5087	51,2286002
3	5	4368	46,94250403
	6	4937	53,05749597
4	7	4338	51,25236295
	8	4126	48,74763705
5	9	4621	47,7277422
	10	5061	52,2722578
6	11	4570	47,22537977
	12	5107	52,77462023
7	13	4642	50,47298032
	14	4555	49,52701968
8	15	3780	43,31385356
	16	4947	56,68614644

JON MAIA (BERA)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5808	47,82608696
	2	6336	52,17391304
2	3	5020	45,52875023
	4	6006	54,47124977
3	5	4925	46,96738508
	6	5561	53,03261492
4	7	5069	51,94179732
	8	4690	48,05820268
5	9	4348	46,37866667
	10	5027	53,62133333
6	11	4516	47,41207349
	12	5009	52,58792651
7	13	3892	50,51265412
	14	3813	49,48734588
8	15	3886	43,74648204
	16	4997	56,25351796

JON MAIA (OIARTZUN 1)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5459	41,77379859
	2	7609	58,22620141
2	3	5445	46,36410082
	4	6299	53,63589918
3	5	5830	46,2478185
	6	6776	53,7521815
4	7	5167	40,24143302
	8	7673	59,75856698
5	9	5894	48,45047267
	10	6271	51,54952733
6	11	4996	46,24213254
	12	5808	53,75786746
7	13	5958	54,88714878
	14	4897	45,11285122
8	15	4328	45,27670258
	16	5231	54,72329742

JON MAIA (OIARTZUN 2)			
puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5239	48,9900879
	2	5455	51,0099121
2	3	5245	46,38719377
	4	6062	53,61280623
3	5	5185	48,81378272
	6	5437	51,18621728
4	7	4909	41,52427677
	8	6913	58,47572323
5	9	4675	46,75935187
	10	5323	53,24064813
6	11	4759	45,05348859
	12	5804	54,94651141
7	13	4639	48,98627244
	14	4831	51,01372756
8	15	3666	42,84211756
	16	4891	57,15788244

JON MAIA (OIARTZUN 3)			
puntu	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5149	47,66709869
	2	5653	52,33290131
2	3	5078	43,59172461
	4	6571	56,40827539
3	5	4410	41,57631753
	6	6197	58,42368247
4	7	5657	50,77641145
	8	5484	49,22358855
5	9	4695	47,21914915
	10	5248	52,78085085
6	11	3448	42,71555996
	12	4624	57,28444004
7	13	5011	53,64522
	14	4330	46,35478
8	15	4174	42,29833806
	16	5694	57,70166194

ANDONI EGAÑA (ZUMARRAGA 1)			
Puntua	Hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5762	49,344866
	2	5915	50,655134
2	3	5288	48,402746
	4	5637	51,597254
3	5	5036	48,9787979
	6	5246	51,0212021
4	7	4632	47,4930791
	8	5121	52,5069209
5	9	4534	50,3051148
	10	4479	49,6948852
6	11	4827	51,0307644
	12	4632	48,9692356
7	13	4311	49,5973309
	14	4381	50,4026691
8	15	4255	48,2535722
	16	4563	51,7464278

ANDONI EGAÑA (ZUMARRAGA 2)			
Puntua	Hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5354	51,0001905
	2	5144	48,9998095
2	3	4972	50,1968703
	4	4933	49,8031297
3	5	4933	51,2999168
	6	4683	48,7000832
4	7	4631	49,3762661
	8	4748	50,6237339
5	9	4618	50,652627
	10	4499	49,347373
6	11	4170	48,6978863
	12	4393	51,3021137
7	13	4052	49,2046145
	14	4183	50,7953855
8	15	4039	50,3364905
	16	3985	49,6635095

ANDONI EGAÑA (MUNGIA 1)			
Puntua	hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	5141	47,4218246
	2	5700	52,5781754
2	3	4700	47,6142235
	4	5171	52,3857765
3	5	4113	45,3073364
	6	4965	54,6926636
4	7	4230	46,4477874
	8	4877	53,5522126
5	9	4054	46,9375941
	10	4583	53,0624059
6	11	3849	50,006496
	12	3848	49,993504
7	13	3849	48,7030242
	14	4054	51,2969758
8	15	3378	46,9297027
	16	3820	53,0702973

ANDONI EGAÑA (MUNGIA 2)			
Puntua	Hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	4898	48,7848606
	2	5142	51,2151394
2	3	4321	46,9878208
	4	4875	53,0121792
3	5	4468	48,3497457
	6	4773	51,6502543
4	7	4263	48,0229807
	8	4614	51,9770193
5	9	4161	49,8621929
	10	4184	50,1378071
6	11	3946	46,2819611
	12	4580	53,7180389
7	13	3594	50,719729
	14	3492	49,280271
8	15	3254	48,0720934
	16	3515	51,9279066

ANDONI EGAÑA: MUNGIA 3			
Puntu	Hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	4491	49,0766036
	2	4660	50,9233964
2	3	4114	48,468426
	4	4374	51,531574
3	5	3959	49,3579354
	6	4062	50,6420646
4	7	3726	45,2788917
	8	4503	54,7211083
5	9	3803	50,2576979
	10	3764	49,7423021
6	11	3336	45,008095
	12	4076	54,991905
7	13	3322	47,3962049
	14	3687	52,6037951
8	15	3115	45,6276549
	16	3712	54,3723451

ANDONI EGAÑA (BILBO)			
Puntua	Hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren arabera zenbatekoa (ehunekotan)
1	1	5479	51,9829222
	2	5061	48,0170778
2	3	4201	45,5639913
	4	5019	54,4360087
3	5	4248	48,7435456
	6	4467	51,2564544
4	7	3657	46,017365
	8	4290	53,982635
5	9	3616	47,4977013
	10	3997	52,5022987
6	11	3298	45,5022075
	12	3950	54,4977925
7	13	3501	48,7604457
	14	3679	51,2395543
8	15	2974	44,8094018
	16	3663	55,1905982

ANDONI EGAÑA (BARAKALDO)			
Puntua	Hemistikioa	Iraupena	Dagokion puntuaren arabera zenbatekoa (ehunekotan)
1	1	4696	48,9523611
	2	4897	51,0476389
2	3	4742	48,5761115
	4	5020	51,4238885
3	5	4402	48,0567686
	6	4758	51,9432314
4	7	4310	47,212181
	8	4819	52,787819
5	9	4480	49,9164345
	10	4495	50,0835655
6	11	4263	44,8736842
	12	5237	55,1263158
7	13	4171	47,7067368
	14	4572	52,2932632
8	15	3661	47,1171171
	16	4109	52,8828829

ANDONI EGAÑA (ANTIGUA)			
puntua	hemistikioa	iraupena	Dagokion puntuaren araberako zenbatekoa (%)
1	1	4629	47,9291779
	2	5029	52,0708221
2	3	3966	45,7070416
	4	4711	54,2929584
3	5	4098	50,2267435
	6	4061	49,7732565
4	7	3686	47,0513148
	8	4148	52,9486852
5	9	3627	48,231383
	10	3893	51,768617
6	11	3249	46,5806452
	12	3726	53,4193548
7	13	3140	46,2308598
	14	3652	53,7691402
8	15	3153	48,2036386
	16	3388	51,7963614

Analisia eta ondorioak

Abesteko abiaduraz

Deigarria suertatzen den lehen kontua, Lete, Egaña eta Maiaren bertsoien iraupenen arteko aldea da. Xabier Leteren abestiaren kasuan, hiru ahapaldiek 69692, 69709 eta 69718 milisegundo irauten dute. Alegia, oso iraupen antzekoa agertzen dute. Gogoan izan behar da, abesti hau ez dela “a capella” abesten eta beraz, oinarri instrumental bat izateak, erregela metriko isokroniko baten baitan kokatzen du. Honenbestez, hiru kantaldiak iraupenari dagokionean beren artean oso antzekoak suertatzen dira.

Bertsolarien kasuan, ordea, beren jardunerako oinarri instrumentalik ez edukitzeak, bertsoak iraupenean elkarren ezberdin izatea dakar. Jon Maiaren kasuan, ahapaldiek 81731 milisegundo irauten dute bataz beste. Ahapaldi luzeenak 93641 milisegundo irauten dituen artean, laburrenak 75382 milisegundo, alegia, luzeena % 24 da luzeago laburrenarekin alderatuz

Andoni Egañari dagokionean ahapaldiek 69120 milisegundo irauten dute bataz beste (Leteren bertsoaren iraupen antzekoa) , ahapaldi luzeena 78619 milisegundokoa delarik eta laburrena 62704koa. Kasu honetan, luzeena %25ean da laburrena baino luzeago.

Beraz, ondoriozta dezakegu bertsoen iraupenak elkarren artean ezberdinak direla, alegia, habanera bertso mundura ekarria izan delarik, jatorrizko tempo ez da kontuan hartua izan. Testuaren eta testuinguruaren arabera, tempo lasai edo biziago bat aukeratu egiten da. Jon Maiak botatako bertsoak luzeena (Oiartzun 1) Andonik botatako bertsoak laburrena (Antigua) baino %49 luzeagoa da. Bertsoaren abiadura orokorra ez da, hortaz, gauza finkatu bat eta bertsolariak doinuaz egiten duen interpretazioan libreki lantzen duen zerbait da, Leteren abesti originalaren tempo orokorra kontuan hartu gabe.

Puntuaren iraupenaz

Bertsoen iraupen osoak erakusten duen tempo orokorraz harago, puntu bakoitzaren iraupenak, bertsoaren baitako tempoaren fluktuazioaren berri ematen du. Fluktuazio honi dagokionean, antzeko fenomenoak topa daitezke bi bertsolarien kasuan, nahiz eta orokorrean Maiaren bertsoak Egañaren bertsoak baino % 18 luzeagoak izan. Xabier Leteren abestian ez bezala (oinarri instrumental bat daukala ezin da ahaztu) bertsolariak botatako bertsoen zortzi puntuak

elkarren ezberdinak dira luzeran. Jon Maiak botatako bertsoen puntuen luzeren bataz bestekoek zifra hauek eskaintzen dizkigute:

Puntua	Bataz besteko proportzioa
1	14,2612065
2	13,5306355
3	13,0495091
4	13,0774832
5	12,4341946
6	11,7370127
7	11,0420263
8	10,8679322

Hauek, Andoni Egañaren bertsoen kasuan:

Puntua	Bataz besteko proportzioa
1	14,8574021
2	13,9556208
3	13,2632866
4	12,8995674
5	12,2584235
6	11,9933312
7	11,3071694
8	10,7523645

Bi bertsolarien kasuan, abesteko garaian agertzen den azelerazio hau bertsoaren erditze prozesuari berari lotua dagoela esan liteke. Jon Maiaren kasuan lehen puntua bataz beste azken puntua baino %31 luzeagoa da eta Andoni Egañaren kasuan %38. Azelerazioa hau ez da Leteren abestian ageri eta oro har ez da abestien ezaugarri bat izaten. Abestiek ez dute horrelako fluktuaziorik agertu ohi barne tempoari dagokionean. Bertsolariak inpaktu dramatikoa lortzeko erabiltzen duen errekurso bat dela esan liteke. Mezuaren parterik esanguratsuena amaieran egoteak berau nolabait prestatzea dakar. Doinuaren abiaduraren kudeaketa garrantzitsua da inpaktu hori lortu nahi bada. Tempoaren azelerazioak ikusmina

areagotu egiten du eta azken kolpea arrakastatsuago bilakatzen. Bertsolaritzan maiz “betelan” bezala deitua izan den prozesua (azkeneko puntua ez beste denak osatzeko lana), hortaz, ikusmina bereganatzeko erabiltzen du bertsolariak. Printzipioz interes gutxiago eduki lezakeen testu batek (sortu ahala abestua da eta ez hasieratik pentsatua) indarra irabazten du, tempoaren azelerazio prozesu etengabe baten baitan ematen baita.

Hemistikioen iraupenaz

Puntuez gain, hemistikioen iraupenak bertsoaren egiturak doinuari nola eragiten dion aditzera ematen du. Hemistikio guztiak zortzi silabakoak badira ere, pareetan soilik ematen da errima. Emaiztatetik ondoriozta daiteke, errimadun hemistikioak errima gabekoak baino luzeagoak direla, alegia, abestian ez bezala, bertsoak errimadunak izateak eragina daukala bertsoaren beraren forman. Honatx bataz beste, zeintzuk diren bertsolari bakoitzaren kasuan hemistikioen iraupen portzentuala:

JON MAIA:

Puntua	Hemistikioa	Puntuaren zati portzentuala bataz beste
1	1	47,4121367
	2	52,5878633
2	3	46,1992254
	4	53,8007746
3	5	45,834088
	6	54,165912
4	7	46,0877572
	8	53,9122428
5	9	46,6774232
	10	53,3225768
6	11	46,3290531
	12	53,6709469
7	13	50,2168899
	14	49,7831102
8	15	45,040656
	16	54,959344

ANDONI EGAÑA

Puntua	Hemistikioa	Puntuaren zati portzentuala bataz beste
1	1	49,3116008
	2	50,6883992
2	3	47,6896539
	4	52,3103461
3	5	48,7900987
	6	51,2099013
4	7	47,1124832
	8	52,8875168
5	9	49,2075932
	10	50,7924068
6	11	47,2477175
	12	52,7522825
7	13	48,5398682
	14	51,4601318
8	15	47,4187089
	16	52,5812911

Jon Maiaren kasuan alde handiagoa ageri da hemistikio pare (errimadun) eta ez-pareen artean. Gainera, azken aurreko puntuan, hemistikio ez-parea pare baino luzeagoa da. Prozedimentu hau, azken puntuari enfasi are gehiago emateko erabiltzen duela esan liteke. Ordura arteko eskema apurtu egiten du eta azken punturako prestatutako kolpea indar handiagoz sartzen da 14. hemistikioa 13. baino laburrago eginez.

Andoni Egañaren kasuan ikus daiteke, errimadun hemistikioak ere ez-errimadunak baino luzeagoak direla, baina ez Jon Maiaren kasuan bezain nabarmen.

Ondoriozta daitekeena da, errimaren osteko etena oro har luzeagoa dela, hemen kadentzia nabarmenago bat egiten delarik. Beraz, testuan modu argian egituratzen duen errimak kantakerari ere eragiten dio, kadentzia ezberdin bat markatuz hemistikio pare eta ez-pareen ostean. Abestian ageri den erregulartasun kadentziala, honenbestez, testuaren beraren ezaugarri formalek itxuraldarazten dute bertsoan.

Etenak, bertsolaritzan daukan garrantzia bertsolariei egindako elkarrizketetan topa daiteke. Egaña “kadentzia” kontzeptuan oinarritzen da, bertsoaren “erori ta altxa” nola ematen den definitzeko. Bere aburuz, kadentziarekin hobe maneiatzen duten bertsolariak trebeagoak dira tonu minorretan dauden bertsoak osatzen. Lazkao Txiki da bere ustetan kadentziaren maisu handia. Maiarentzat, “ez bada ezintasunagatik” bertsolari guztiek erabiltzen dute modu kontziente edo intuitibo batean. “Isiltasunaren kudeaketak” bertsolaritzan daukan garrantziaz mintzo da.

Elkarrizketei dagokienez, bertsolariak hainbat aspektu ezberdinen inguruan itaunduak izan dira eta hurrengo kontzeptuak nabarmendu litezke:

Egañarentzat, kantuak “inkonszienteki” lantzen dira, trebatu ahala, adinarekin hobetzen den zerbait delarik. Testuarekin lotzen du bertso baten abiadura, testu arinak doinu arinagoetan eta azkarrago botatzeko moduzkoak iruditzen zaizkio eta testu sakonagoek doinu eta abiadura lasaiagoak eskatzen dituztela uste du. Bertsoaren interpretazioari garrantzia ematen dio, testuaren “kursiba eta azpimarrak” doinuak berak markatzen dituelarik. Habaneraren kasuan, “estrategia diskurtsiboari” nabarmen laguntzen dion doinua dela uste du, doinuak berak jorratu beharreko bidea nolabait markatzen diolarik. Bere ustez, hobea da entzuteko kantatzeko baino, azken aurreko punturako “itota” sentitzen delako nolabait. Entzuteko, ordea, oso gustagarria eta eraginkorra dela uste du.

Maiarentzat, bertsolariak nahiko “anarkoak” dira, doinua bere kasa abestea gustuko dutelako. Musikariekin uztartzeko garaian gehienak ez direla sobera ongi moldatzen uste du, erritmoaren arazoarengatik, besteak beste. Doinuak “izugarrizko” garrantzia daukala nabarmentzen du, funtzio komunikatiboari kalte edo mesede egin diezaiokeelarik. Bertsolari ezberdinek kantakeraren arabera eraiki duten perfilez mintzo da, Lazkao txikiren “sotiltasuna”, Lizasoren “indarra” edota Muruaren “xamurtasuna” nabarmenduz. Doinuaren abiadurari bertsolari “zaharrek” garrantzi gehiago ematen ziotela uste du. Errekurtso bat izan daiteke, testuaren indar eza kamuflatzeko. Habanerak berak, egituran, hainbat pauta markatzen dituela uste du. Doinuetan “logika” eta “barne-bide” batzuk daudela uste du. Habaneraren neurri bereko “Partida tristea ternuarat” doinuarekin alderatzen du, bakoitzak eskaintzen dituen alternatibak aipatuz.

Etorkizunerako ikerketa ildoez:

Lan hau burututa etorkizunera begira jorra litezkeen aspektuak anitzak dira. Lanak, galdera askori erantzun baino, beste berri batzuk azalertzeko balio dezakeelako.

Esaterako, interesgarria suerta liteke gisa honetako azterketa aise zabalago bat osatzea, bertso doinu ezberdinak eta bertsolari gehiago kontuan hartuz. Honela, ikuskera zabalago bat osa genezake bertsolariak doinu ezberdinen inguruan egiten duten kudeaketaz. Bertsolari ezberdinen ezaugarri teknikoak (doinuari dagozkionak, ez soilik testuari) hobeto ulertzeko bide emanen luke horrelako lan batek. Testuinguruaren arabera (txapelketa, bertso-jaialdia, afaria) bertso doinu berak nola moldatzen diren azal liteke honela, adibidez.

Doinuak, gainera, hemen landu den tenporalitateaz gain, beste aspektu andana biltzen ditu bere gain, ikergai interesgarri izan litezkeenak. Tonuaren aukeraketa, dinamikaren erabilera, erritmoaren erabilera eta abar ikertzeak doinu bati atera dakiokkeen zuku guztiaren berri ematen lagundu lezake.

Zentzu honetan, bertso doinutegia hain zabala izanik eta etengabe aberastua izaten ari den heinean, bertso doinuen ezaugarri formal, melodiko, erritmiko eta abarren ikerketa bat oso interesgarria izan liteke. Bertsolariak doinuen berri gehiago edukitzeak, berauen erabilera finduago bat egitea ekar lezakeelarik.

Bertsolariak oso denbora gutxian bi aukeraketa garrantzitsu egin behar ditu doinuari dagokionean. Lehen doinua bera aukeratzea eta bigarrena doinua nola kudeatu erabakitzea testuak indar gehiago eduki dezan. Bertsolariaren munduan bi erabaki hauek nahiko modu intuitiboan ematen direla esan genezake. Afera honen inguruko marko teoriko bat ontzeak, intuitiboki ematen den prozesu bat kontzienteago egitea ekarri lezake eta ,beraz, bertsolariari baliabide berri batzuk eskaini arrakasta komunikatiboa lortzeko bidean.

Horrelako bideak irekitzeak interes berezia eduki lezake irakaskuntzaren munduan. Euskal Herrian zehar hedatzen diren bertso eskolez gain, ikasketa arautuetan lekua dauka bertsolariak eta etorkizuneko bertsolari eta bertsozaleei baliabide didaktikoak eskaintzen ahal zaizkie kantakeraren inguruko gakoak irisgarri eginez.

Gainera, kantakeraren inguruko lan ezberdinen bidez, apurka-apurka gaiaren inguruko marko teoriko bat ontzeak, bertso munduaz gain interesa eduki lezake bestelako esparruetan.

Musikaren didaktikaren arloan, esaterako, erabilgarria izan liteke ikertzea nola garatzen duten haurrek beren kantakera, musikaren eurenganatzea nola ematen den hobeto ulertzeko.

6) ERREFERENTZIAK:

- Aiello, R. (1994). Music and Language: Parallels and Contrasts. En R. Aiello y J. Sloboda (Eds.) *Musical Perceptions* (40-63). Oxford. Oxford University Press.
- Amuriza, X. (1997). *Hiztegi errimatua ; Hitzaren kirol nazionala* . Bilbao: Xabier Amuriza Zarraonaindia.
- Atlas, A. (2002). *La música del Renacimiento* (trad. de J. González-Castelao). Madrid: Akal [V.O. *Renaissance Music*. New York: Norton, 1998]
- Aulestia, G. (1990). *Bertsolarismo*. Bilbao. Bizkaiko Foru Aldundia.
- Besson, M. y Schön, D. (2003). Comparison between language and music. En I. Peretz y R. Zatorre (Eds.) *The cognitive neuroscience of music* (269-293). Oxford. Oxford University Press.
- Brown, S. (2001). The “Musilanguage” model of music evolution. En N.L. Wallin, B. Merker y S. Brown (Eds.) *The origins of music* (2^a ed. 271-300). Massachusetts. The MIT Press.
- Clarke, E.F. (1989). Considérations sur le langage et la musique. En S. McAdams, y I. Deliège (Eds.) *La musique et les sciences cognitives* (23-43). Bruxelles. Mardaga.
- Chomsky N. (1975) *The Logical Structure of Linguistic Theory*. New York: Plenum Press
- Diaz-Pimienta, A. , Foley, J. , Garzia, J. , Trapero, M. & Scarnechia. P. (2003)
Argo. Ahozko inprobisazioa munduan. Donostia: <http://www.argodat.com/index.htm>
2012ko ekainaren 13an hartuta
- Dorronsoro, J. (1995). *Bertso doinutegia*. Donostia. Bertsozale elkarte.
- Egaña, A. Garzia, J. eta Sarasua, J. (2001). *Bat-bateko bertsolaritzaz: gakoak eta azterbideak*. Donostia: Bertsozale elkarte.
- Garzia, J. (2000), *Gaur egungo bertsolarien baliabide poetiko-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Bilbao: UPV/EHU, Tesis Doctorales.
- Jackendoff; R. (2009). Parallels and nonparallels between language and music. *Music Perception* 26 (3), 195-204.

- Laborde, D (2005). *La Mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Donostia: Elkar.
- Lekuona, M. (1965). *Literatura Oral Vasca*. San Sebastián: Ed. Auñamendi
- Lerhdal, F. & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music* Cambridge: Cambridge MIT press.
- Lete, X. (1991). Habanera. En *Eskeintza* [CD]. Donostia: Elkar
- McMullen, E. y Saffran, J.R. (2004). Music and Language: A Developmental Comparación. *Music Perception* 21(3), 289-311.
- Mithen, S (2008). *Neanderthal Kantariak*. (trad. de I. Yetano) Bilbao: Klasikoak S.A. [V.O. *The singing Neanderthals*. Phoenix: New Ed edition, 2006]
- Oteiza, J. (1994). *Quosque Tandem...!* Iruña: Pamiela.
- Patel, A.D. (2008). *Music, language, and the brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Sadie, S., Tyrrell, J. (Eds.). (2002). *The new Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vols. 1-29). New York: Grove
- Schenker, H. (1954). *Harmony* (trad. de E. Mann). Chicago: The University Chicago Press. [V.O. *Harmonielehere*. Stuttgart: J.G Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906]
- Zavala, A (1964), *Bosquejo de Historia del Bersolarismo*. Donostia: Ed. Auñamendi.