

AINZIMARO TERLAZKO INSTRUMENTUEI BURUZ

Loreto Idz. Imaz



***AINTZINAKO
TEKLAZKO
INSTRUMENTUEI
BURUZ***

LORETO FDZ. IMAZ

Donostiako Udal Kontserbatorio Nagusiko Klabezin, Klabikorda
eta Baxu Jarraiko Katedratikoa.

**HEZKUNTZA, UNIBERTSITATE ETA IKERKETA SAILAK
ONETSIA (1990-X)**

© UEUko Musika Saila
General Concha 25, 6. 48010 BILBO

I.S.B.N.: 94-86967-24-4
Lege-gordailua: BI-2229-90

Inprimategia: BOAN S.A.
Particular de Costa 12, 48010 BILBO
Azalaren diseinua: Julio Pardo

ESKER ON

Iñaki Azkuner

Tere Barrenetxe

M. Jose Marketi

Nire amari

UEUri

eta noski, nola ez nire maixu-maistra guztiei

***NIRE IKASLE GUZTIEI
DEDIKATUTA***

AURKIBIDEA

<i>Aurkibidea</i>	<i>IX</i>
<i>Hitzaurrea</i>	<i>XI</i>
<i>Sarrera - G. Leonhardt</i>	<i>3</i>
<i>Klabikorda</i>	<i>5</i>
<i>Birjinalak, Muselareak eta Espinetak</i>	<i>15</i>
<i>Kideko instrumentuak eta instrumentu bitxiak</i>	<i>25</i>
<i>Instrumentugintzako eskola desberdinei buruz</i>	<i>35</i>
<i>Kaxa eta ohol harmonikoak era desberdinetan</i> <i>nola egiten diren</i>	<i>38</i>
<i>Instrumentugile ospetsuak</i>	<i>46</i>
<i>Italiarrak</i>	<i>46</i>
<i>Flandestarrak</i>	<i>50</i>
<i>Beste herrialdetako instrumentugiak</i>	<i>55</i>
<i>Afinazioari buruzko kapitulua. Horretarako gustu</i> <i>desberdinen berri ematen da</i>	<i>61</i>
<i>Tenperamentu desberdinen koadroak</i>	<i>74</i>
<i>Instrumentuak egoerarik onenean nola mantendu</i>	<i>76</i>
<i>Mekanismoa</i>	<i>77</i>
<i>Atzazalak</i>	<i>79</i>
<i>Itzalgailuak</i>	<i>80</i>
<i>Hari bat hautsitakoan beste batez ordezkatzeari</i> ..	<i>81</i>

XVI, XVII eta XVIII. mendeetan zeharreko	
Egile eta Obrak	83
XVIII. mendeko Sonata Euskadin	101
Iberia	104
Interpretazioaz grosso modo.....	105
Irakasleei buruz eta irakasleentzat	107
"Segida" lortzeko "jotzeko era"	108
Dagokion hatzaz nola kolpatu	119
Esaldikapena eta Artikulazioa	126
"Aire onaz jotzea"	127
Proporzio, denbora eta prolazioei buruz	132
Erregistrazioaz	139
"Gutxitzeaz" diharduen kapitulu zabala	145
Baxu jarraia eta inprobisazioa	187
Ikasketa progresiborako plana	197
Prestaketa-kurtsoa	201
Lehen kurtsoa	202
Bigarren kurtsoa	203
Hirugarren kurtsoa	204
Laugarren kurtsoa	205
Bostgarren eta "azken" kurtsoa	206
Bibliografia	207

HITZAURREA

Udako Euskal Unibertsitateak kaleratuko dion liburu batetarako hitzaurrea eskatu dit Loreto Fdz. Imaz adiskideak. Adiskidetasunak bultzatu dit, gehien bat, lana burutzeraz, baina gaia bera eta beronen berritasuna ere kontutan hartzekoak direla iruditu zait, ez baita klabikorda orain arte euskarazko liburu baten gaia izan. Euskara gure bizitzaren alor guztietan bizirik ikusi nahi dugunok, halako saio eta ahaleginak txalotu behar ditugu. Beraz, badira arrazoi edo zioak sarrera gisako bizpahiru lerro idazteko.

Organularia dugu aspalditik Loreto Fdz. Imaz, Donostian jaioa. Baina organularia izateari uko egin gabe, beste teklazko musikagailu bati eutsi dio azken urteotan, klabikordari hain zuzen. Teklazko musikagailuen munduan bizi izan da beti gure Loreto. Donostiako Kontserbatorioan piano ikasketak Maria Teresa Piudo-rekin egin ondoren lehen saria irabazi zuen 1974ean karrera bukatzerakoan. Urte berean eman zuen bere lehen piano kontzertua eta "Paulino Caballero" saria irabazi ere. Baina musikagailu hau baztertu eta beste teklazko bat ikastera eta gozatzeraz iritsi zitzaigun hurrengo urteetan. Baionako "Côte Basque" Eskola Nazionalean organua meneratuz Bernadette Carrau anderearen gidaritzapean. Urrezko domina lortu zuen 1984ean eta Baiona Hiriko Ohorezko Saria 1985ean. Ordurako, eta geroztik ere, hainbat organu kontzertu eman zituen bere trebetasuna eta sentikortasuna adieraziz. Eta arterako jaio diren izpirituek geldi egoten ez dakitenez, beste urrats bat eman behar zuela iruditu zitzaion Loretori. Organu barrokoa gehien bat maitatuz, eta musikagailu hau baztertu gabe, garai hartako beste teklazko instrumentu batera jo zuen organulariak, klabikorda edo klamera. Orduak eta orduak etxean daukan klabe ederrean emanez, Donostiako

Kontserbatorioan lortu zuen 1988an klabikordaren katedra. Eta hor jarraitzen du, teklazko musikaren ozentasunean murgildurik eta liluraturik.

Gaurko musikaren munduan baditugu aurrerapausu izugarriak eman nahi dituztenak, geroko bideak zabaldu nahi dituztenak noski. Baina atzekoz aurrerako urratsak eman nahi dituztenak ere badira ugari. Pianoa eta organu sinfonikoa gailurrera heldu diren garai honetan, klabea eta organu barrokoa berreskuratu nahi dutenak ere badira. Eta ez bide desberdinetatik, bide bakar batetik baizik. Bi musikagailu horiekin maitemindurik daudenak ez dira gutxi eta hor dugu eredutzat gure Loreto. Baina gure herrian izan diren organu moeta guztiek –errenazentista, barrokoa, sinfonikoa– egileak, aztertzaileak, musikagileak eta joleak izan badituzte, ez dira horrenbeste klabearekin arduratu izan direnak. Eta hauetariko bat dugu Loreto Fdz. Imaz, berak ematen bait digu klabearen ikasliburu hau, kontserbatorioan eskaintzen dituen ikastaroek ikasbide antzeko bat izan dezaten.

Klabea eta organua ez dira bata bestetik urrun ibili gure euskal musikaren historian. Esan dezagun lehendabizi klabea eta organua garaile ziren unean, erromantizismoak eman ziola, gure artean ere, pianoari bultzada. Nik dakidanik 1742an aipatzen da lehendabizi "forte-pianoa" gure herrian: Galdakaoko Pantaleon Urraza organulariak jotzen omen zuen orduan musikagailu berri hura. Ordurarteko tradiziozko dikotomia apurtzera zetorren hirugarren musikagailu hau, baina ez osoki elizatik kanpo baizik. Etxeetan kontzertuak antolatzeke erabiltzen zen klabikordak, apurka apurka "piano-forte"ari utzi zion tokia eta 1013an badugu gure herrian pianoa garaile, Mazarredo andereak urte horretan inprimatu bait zuen pianorako zortziko bat Parisen. Arriagak ere pianorako idazten du bere Nada y mucho 1817an. Baina elizatan luzaro jarraitu zuen

klabeak organuarekin batera. Esan dezagun enterru eta hiletetan klabea jotzen zela eta ez organua XIX. mendean ere.

Klabearen historia ez da batere aztertu gure Euskal Herrian. Peter Phillips birjinalista ingelesa gure herrian egon zela diote. Izatez, 1599an Ingalaterrako Albert Arkidukea Espainiako Isabel printzesarekin ezkondu zen eta ez litzateke arraroa hango gorteko birjinalista eta organularia zen Phillips hori senar-emazte horiekin hemendik ibiltzea. Baina badugu geroago beste datu interesgarri bat, hots, XVIII. mendekoa: François Bedos de Celles organugile eta klabegilearen ikasle bat izan genuela Nafarroan organuak eta klabeak eraikitzen. Guillaume eta Juan Monturus, aita-semeak, hainbat organu eta klabe egin zituzten mende horren azken egunetan.

Ez dugu datu ziurrik baina klabegileak bazeudela gure herrian XVIII. mendean esan genezake. Dakiguna da 1785ean Zornotzarako klabe bat eraiki zuela Migel Balzola Gernikako organulari eta klabegileak. Juan Krisostomo Arriagaren aitona zen hau, honen amaren aita. Baliteke honen anaia izatea Alejo Balzola, Elorrioko organularia eta klabegilea hau ere. Elgoibarren ere klabegile bat zegoen, dirudienez Franzisko Antonio Arrazain izenekoa, zeinek Ermurako egin zuen klabe bat 1797an. Hau izango zen, behar bada, Jovellanosek herri horretako organulariaren etxean entzun zuen klabea, 1797.eko irailaren 15ean eman bait zion kontzertu bat bertako organularia zen Nikolas Etxebarriak.

Arriagaren aitona klabegilea bazen, beste musiku ospetsu baten aitona ere, Jesus Guridirena, klabejolea zen Gernikan 1829tik 1841 arte: Franzisko Xabier Guridi, arrasatearra, Gernikako organularia zen aipatu urteetan, San Juan parrokian klabea jotzen zuena. Hamalau erreal ematen zizkioten elizkizun bakoitzaren ordainez.

Gernikan idazten dut hitzaurretxo hau eta hemen eginiko ikerketen datuak eman ditut. Ziur nago beste herri batzuetan ere izango direla halako datuak eta bildu beharko lirateke klabearen historia osotzeko. Ez genuke lasai geratu behar Loreto Fdz. Imaz andereñoaren liburuari beste bat erantsi arte, hots, Euskal Herrian klabearen historia ager diezagukeena. Horretarako liburu hau akuilu eta ziri izan dadila.

Jose Antonio Arana Martija

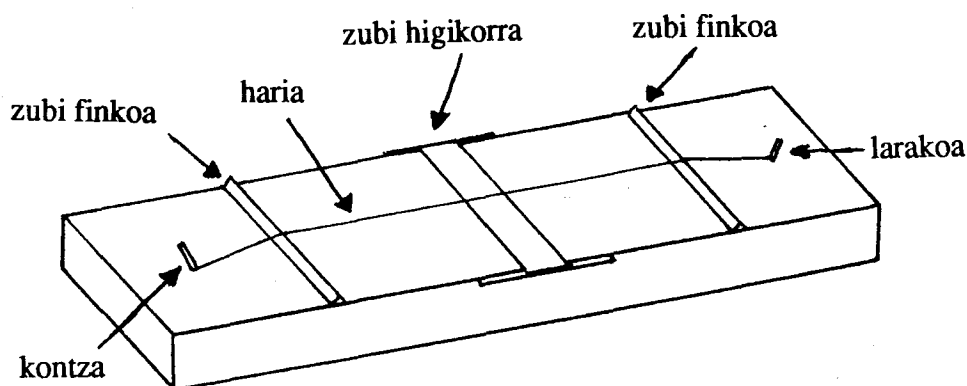
***AINTZINAKO TEKLAZKO
INSTRUMENTUEI BURUZ***

KLABIKORDA

Dirudienez klabikordak "zubi higikorreko monokordio"an du jatorria (Instrumentu honetaz egin zituen Pitagoras-ek bere ikerketa eta saiakuntzak).

Denbora luzez klabikorda, "monochordium" (hari bakarrekoa) hitzaren eratorriez izendatu zen; monachordum, monachordio, monacort, manicordion, manicordio, manicort eta antzeko beste batzuez alegia.

Antzinako irudietan ere agertzen da instrumentu hori. Guido D'Arezzo eta Boecio adibidez, musika-tresna horrekin ikus daitezke irudi horietan.

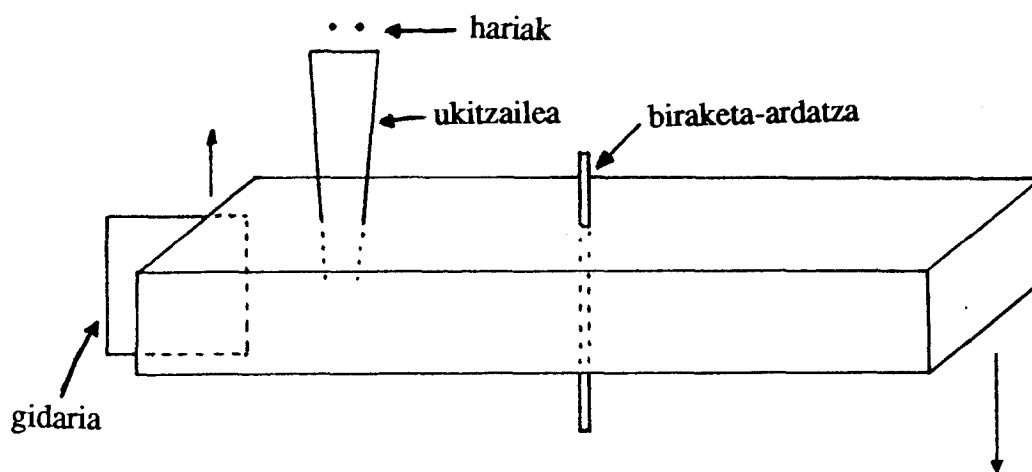


Monokordioa

Zubi higikorra desplazatuz, soinuaren altuera desberdinak lortzen dira. (Gero zubi higikorra teklatuaz ordezkatu zen, klabikordari hasiera emanez).

Lehen klabikordek hari bakarra zuten (1460-70. urte aldera) eta eskala diatonikozko teklatura ere bai, Si bemol bat edo biz gainera (hexakorde samurrerako).

Instrumentu honekin jo zitekeen musika monofonikoa zen, noski. Klabikorda beraz, hari bat edo batzuk dituen kaxa laukizuzen gisa (batzuetan hexagonala bazen ere) definituko dugu. Soinua teklen bidez sortzen da. Tekla bakoitzak muturrean pieza ukitzaile bat du eta honek jotzen du haria tekla jaisten denean.



Klavikordaren tekla

Ukitzailetik eskuinera dagoen hari-zatiak sortzen du soinua, eta ezkerrera dagoen zatia itzali egiten da haria edo hariak biltzen dituzten oihal-zintaren bidez.

Klavikordaren soinua ahula da, baina oso ederra eta bibratua izan daiteke behatza tekla gora eta behera erabiliz (vibrato hau edergarritzat hartzen da eta alemanek XVIII. mendean "Bebung" deitzen zioten). Klavikordak gainera, forte eta piano egiteko aukera ere ematen du, ozentasun-maila txiki baten barruan.

Klavikordagintzaren garapena, gero xehetasun handiagoz aztertuko ditugun bi aro desberdinetan sailka dezakegu.

Lehen aroak XVII.etik XVII.erainoko mendeak hartzen ditu."Ligatu" edo "gebundenes clavichor" izeneko klabikordaren aroa da hau.

Bigarren aroak XVIII. mendea eta XIX.aren hasiera bakarrik hartzen ditu. Klabikorda "libre" edo "bundfreie clavichord" izenekoak erabili ziren orduan.

Beraz, aldi berean eraikuntz eskola desberdinak egon direla ezin dugu esan. Erresonantzi kaxaren gainean teinkatutako hari bakarreko lehen "monokordio" harez gero garatutako klabikordaz hitz egitea egokiagoa dela uste dugu.

Hala ere, eskola desberdinen arabera izandako oparoaldiei buruz mintzatzea zilegi da.

Lehen urre-aroa Iberiar Penintsulan XVI. mendean garatu zen. Orduan Thomas de Sancta Maria-k Arte de tañer fantasía... izeneko eskuliburua argitaratu zuen 1565.ean (geroago aztertuko dira klabikordajoleentzako testu zehatzak).

Bigarren oparoaldia XVIII. mendean eta Alemanian izan zuen klabikordak. Orduan ere izan zen ikerle nagusi bat: Carl Philip Emanuel Bach (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753).

Eta klabikorda libre nahiz ligatuetara itzuliz, hari-kopuruak tekla-kopuruarekiko duen erlazioak erabakitzen du "ligatu"aren maila.

Klabikorda honako kasu honetan da ligatua: hari bat edo hari-ordena bat (hari-parea) tekla bat baino gehiagotarako erabiltzen denean.

Klabikordak hari bakarra baldin badu (ordena bat), instrumentua erabat ligatua da eta bertan kontsonantziarik ezin da sortu. Hari-kopurua zenbat eta handiagoa izan, are eta gutxiago izango du instrumentuak ligatutik eta atera daitezkeen kontsonantzi konbinazioak ugariagoak izango dira. Ordena-kopurua eta tekla-kopurua berdinak baldin badira, klabikorda librea edo desligatua izango da eta edozein kontsonantzia atera daiteke.

Klabikorda ligatua baldin bada, temperamentua ukitzailleen posizioak erabakitzen du. Ukitzailleen posizioa aurrez kalkulaturik dago eta teklen forma kurbatu ala angeluarren bitartez nabarmentzen da.

Klabikorda "libre"an edozein temperamentu atera daiteke. Izan ere tekla bakoitzak bere ordena edo haria(k) d(it)u. "Ligatu"tik "libre"rainoko eboluzioa edo bilakatze graduala urratsez urrats azter dezagun.

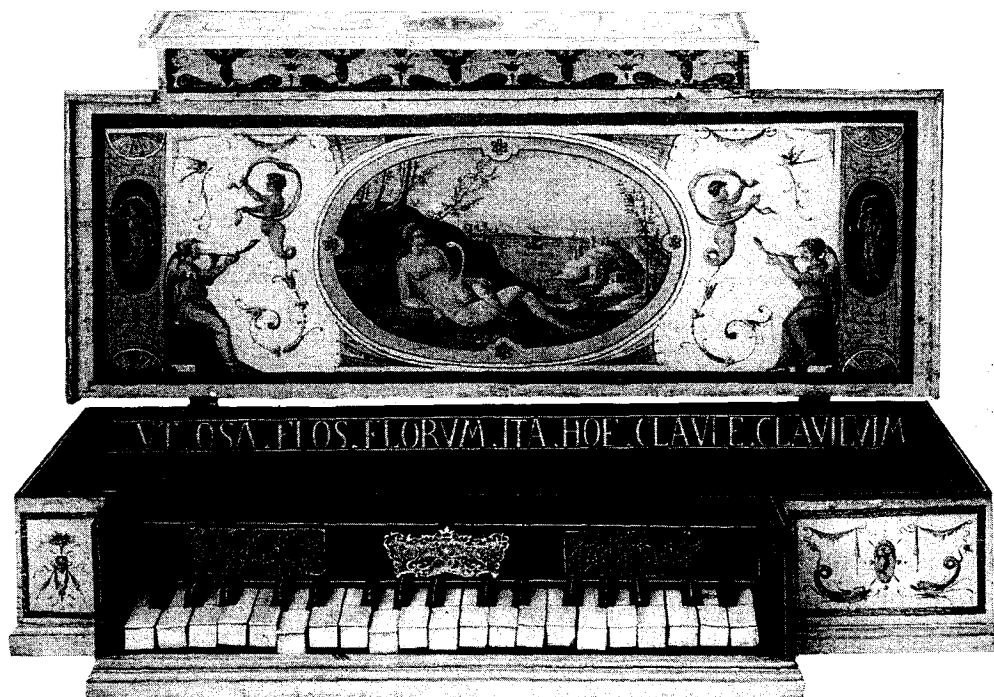
XV. mendeko lehen erdian, instrumentuak ordena bakarra eta Si bemoldun teklatu diatonikoa (ligatu totala) zituen. XV. mendearen bigarren erdian, teklatura kromatikoa zen; "La"tik "Sol"erainokoa [a-g"], lau ordenatan jotzen zuten hogeitahiru tekla zituena hain zuzen. Ligatua, hariko bost, sei eta zazpi teklakoa zen.

Instrumentu haren baitan, monokordio bat egon zitekeen bordoi finko gisa. Monofoniatik polifoniarainoko trantsizioa zen hura, aldiberean bi doinu atera zitezkeelako.

Arnault Zwolle-ren klabikorda aurreratuagoa zen, bederatzi edo hamar ordena zituelako. Ligatuak hiru, lau eta bost teklakoak ziren. XV. mendearen bukaerarako, klabikordak hamazazpi ordena zituen Van Emmersen-en pinturak adierazten duenez. Ordurarte instrumentuek oso zubi altuak zituzten eta teklak erresonantzi kaxarekiko kanpo aldean. Zubiak instrumentuaren luzerarekiko elkartut zeuden eta ohol harmonikoak instrumentu osora zabaltzen ziren.

Bermudo-ren klabikorda artean halakoxea zen. Hogeitabat ordena zituen, berrogeitabi tekla [C/E (zortzidun motza)-a"], eta ligatua hiru eta lau taldetan egiten zen. XVI. mendearen hasierako klabikorda honetan interpretatu ahal izateko Mudarra aipatuko dugu adibide gisa.

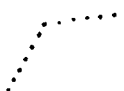
Harez gero klabikorda modernoagorako trantsizioari hasiera eman zitzaion.



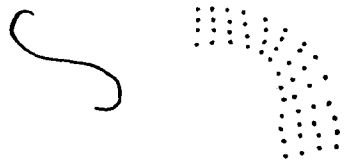
Alessandro Trasuntino klabikorda, Venezia 1537, Kopenhage-ko Musikhistorisk Museum-ekoa

Aurreneko berrikuntzak Italian hasi ziren; Venezian Domenico da Pesaro-ren klabikorda hexagonalak (1543) eta Honesto Tossi-rena bestea (1568), nahiz eta angeluzuzena izan bi ohol harmoniko zituen, bat aurrekoaren antzekoa eta bestea eskuinean-lehenengoaren gainean— behera inklinaturik. Hiru zubi paralelo altuera desberdinetara zeuden (baxuena mota altuetarako) eta hogeitabi ordena zituen (Bermudo-renak baino bat gehiago). Eremua 45 C/E-c''' teklakoa zen, ligatuak hiru eta lau taldeetakoak ziren eta baxuak, libreak. Antonio Valente-ren musika, besteak beste, oso ederki entzutzen da XVI. mendeko klabikorda hauetan.

Tarte luze baten ondoren, Alemanian XVII. mendearen bukaeran instrumentu osoa hartzen zuen ohol harmonikoa desagertu egin zen eta teklatuko eskuin aldekoa bakarrik gelditu zen. Hiru zubiak elkartu eta gako-erako  bakar bat osatu zuten.

Teklatua jadanik instrumentuari loturik zegoen eta hariak, lehen ez bezala, ez ziren instrumentuarekiko paralelo. Hariak lotzeko kontzak, jadanik ez zeuden ezkerrean;  angelua osatuz baizik.

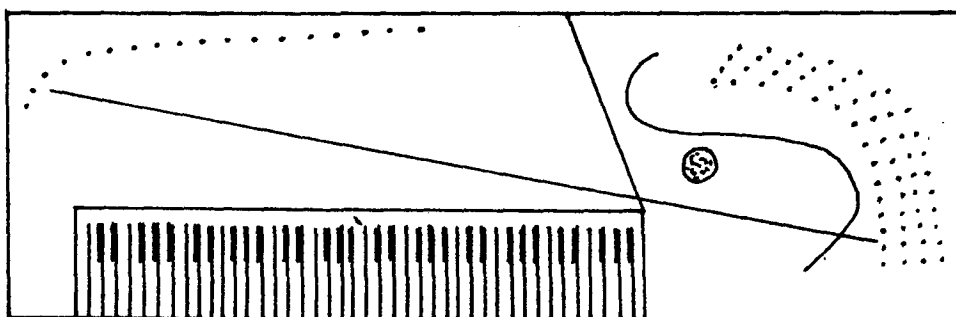
Afinazioa mesotonikoa zen eta eremua C/E-c''' berrogeitabost teklarekin (aurreko italiarra bezalaxe). Ligatuak biko taldeetakoak ziren ("Re" eta "La"-renak ezik) eta baxuak libreak ziren, noski.

XVIII. mendean, zubiak "S"-ren forma zuen eta eskuineko afinazio-larakoei angelua osatzen zuten: 

Instrumentu hauetan, afinazioa Werckmeister-ena zen, eremua handiagoa [C-f^{'''}] 54 teklarekin eta ordenak 39 ziren.

Klabikorda alemanen azken fasea XVIII. mendearen amaieran gertatu zen (Hubert Saschmann, 1772). 61 ordena eta [F-f^{'''}] 61 teklakoa zen. Hau da klabikorda erabat librearen denbora.

Garatuena zen instrumentu hark, bazuen desabantaila bat: tamaina handiegia. Tekla bakoitzak bere ordena edo hari-parea izanik, ohol harmonikoaren gaineko tentsioa askoz handiagoa zen eta horren ondorioz instrumentua indartu behar izan zen, aldi berean ozentasuna eta soinu-kalitatea galduz.



XVIII. mendea



Hieronimus Albrecht Hass-en klabikorda. Hamburg, 1755
Kopenhage-ko Musikhistorisk Museum-ekoa

Fenomeno bera gertatu zitzaion klabeari XVIII. mendearen amaieran. Harizko instrumentuetan ere ikus daiteke fenomeno hau. Horretarako aski litzateke Stradivarius baten eta oraingo instrumentu moderno baten pisua eta sonoritatea konparatzea.

Hori dela eta klabikordaren garairik interesgarriena XVII. mendearen bukaera izan zela, ligatua biko taldeetako zenekoa, esan daiteke.

Klabikorda-mota hura, XVIII. mendean zehar ere egiten zuten, klabikorda librearekin batera.

Mende berean garatutako "piano-forte"ak, nahiz eta erabat desagertarazi ez, klabikorda asko baztertu zuen. Klabikorden eraikuntzari buruz xehetasun gisa zera esan daiteke: diapasoia (XVIII. menderarte ez zen standardizatu) aldakorra zela. Bakarka eta etxean jotzeko instrumentua zenez gero (beste instrumentuekin bat etorri gabe alegia), klabikordagileak instrumentuaren eskala finkatzerakoan askatasuna zuen. Seguru asko oraingo 440 bibrazio/segundo-ko "La" baino altuagoaz afinatuko ziren batzuk, baina oro har eta gaur arte gorde diren instrumentuak aztertuta, "La" baxuagoa zuten (392, 415,...koa).

Oraingo instrumentuena baino lasaiagoa zen afinazio hark, orduko musikatresna haiei oso soinu gozoa eta ederra ematen zien.

Klabikorda XX. mendean berraurkitu da, baina klabezin edo klabizenbaloaren arrakastarik ez du lortu.

BIRJINALAK, MUSELAREAK ETA ESPINETAK

Flandestarrak eta holandarrak izan ziren instrumentu gehien egin zituztenak. Tamaina desberdinekoak ziren, honako pintatzaileen lanetan ikus daitekeenez; De Bray, Van der Brugh, Duck, Hals, Van der Merck, Van Melsen, Vermeer eta abarren lanetan hain zuzen. Holandako ipar nahiz hegoaldeko instrumentuen arteko bereizketa egiteak ezinezkoa dirudi, nahiz eta XVII. mendean politikoki bereizirik egon.

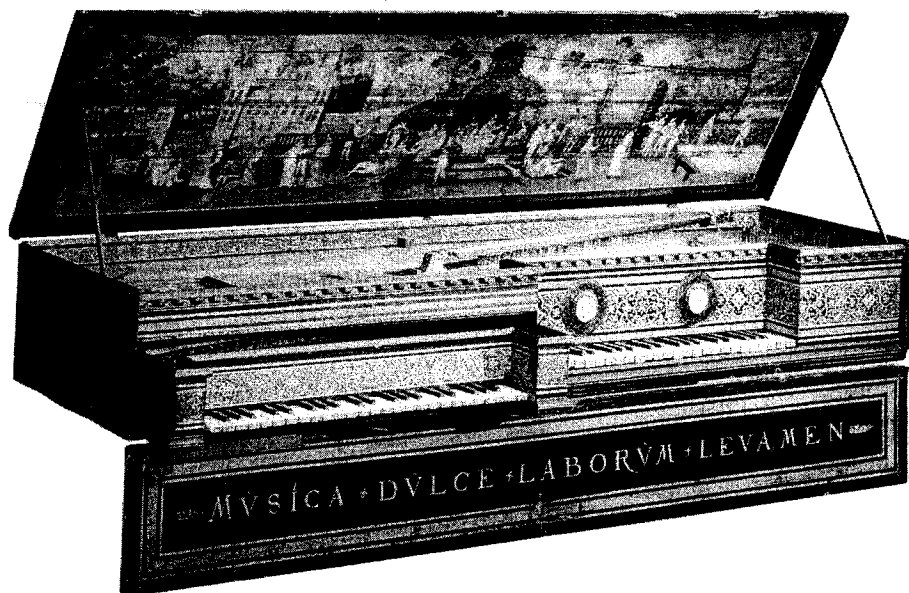
1600. urteaz gero, birjinal guztiak angeluzuzenak izan zirela dirudi eta kaxan sartutako lau zortziduneko teklatudunak (baxuak zortzidun motza).

Tamaina handiko instrumentu batzuk, plektroa zubitik hurbil zuten, eta beste batzuk ia hariaren erdian. Tonua aldatu egiten zen. "Normala" izan zitekeen, ala bostun edo zortzidun bat altuagoa. Beti pintaturik zeuden eta kaxako zura ezin ikus zitekeen.

Ohol harmonikoa ere tenperaz pintatzen zen, loreak eta txoriak marraztuz. Tekla naturalak hezurrez estalita zeuden eta akzidentalak beltzez pintatutako zurez eginak ziren.

Hari grabeak musikajoletik hurbilen zeuden eta mailutxo-lerro batek erresonantzi kaxa diagonalaki ebakitzen zuen ezkerretik eskuinera. Aurkako norabidean ipinitako bi mailutxo zeuden kokaturik arteka bakoitzean, birjinal italiarren antzera elkarren artean zurezko bereizgarririk gabe.

Birjinalaren ezaugarrietako bat, mailgune eta zubia (biak) erresonantzi kaxan egotea da. Beraz biei "zubi" dei geniezaieke. Zortzikoduneko instrumentuak edo zortzikoduntxoak, birjinal bikoitzaren zati gisa eginak izan daitezke, ama-semeak bailiran.

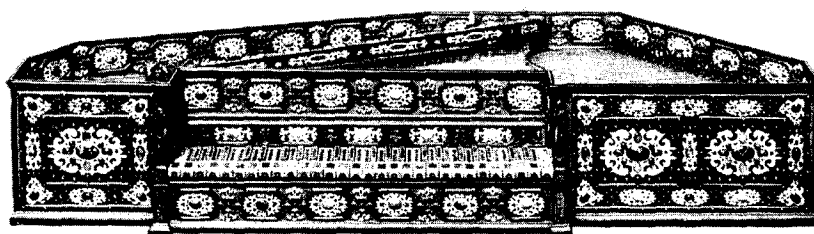


Hans Rückers Zaharra. Antwerp 1581.
Metropolitan Museum of Art. New York.



Zortziduneko birjinala
Hegoalemania. XVII. mendeko lehen erdia.
Musikinstrumenten Museum der Karl-Marx-Universität. Leipzig.

XVII. mendeko birjinal hauei emandako izen orokorra vierkant edo klabizenbalo zen, baina partikulariki "espineta" teklatura ezkerrean zuen instrumentuari deitzen zitzaion eta "muselare" eskuinean zuenari.



Annibale Rossi espineta. Milano 1577
Victoria and Albert Museum. Londres.

XVIII. mendean azken hauek egiten zirenaren frogarik ez dago. Instrumentugileek hegal edo alde kurbatuzko espineta alaiak eraikitzeari ekiten zioten. Soinuari dagokionez, espinetak oraingo klabezinetik hurbilago daude, eta agian horregatik izan dute muselareek baino arrakasta handiagoa, nahiz eta aspaldi batekoz bestera gertatu.

Hain sudurkari eta zehatza den espinetarena eta xirula-antzeko nahiz hutsa den muselarearena, elkarrekiko bi soinu desberdin dira, nahiz eta bien edertasuna justu kolpatu ondorengo soinu-leherketari zor izan.

Musika polifonikoa, geldia ez bada, espinetaren soinuaz batera oso atsegina da. Isabel I.a eta Karlos III.a bitartean Ingalaterran egindako teklatu-musika asko espinetaz jota entzun behar da. Ez ginateke harrituko ingelesek ezker-teklaturako birjinalak egin izatea.

Muselarearen soinua, arraroagoa eta bitxiagoa da. Tipleak aberatsak eta xirularen antzekoak dira, baina iraupen-ahalmen laburrekoak.



1617.eko birjinala. Augsburg.
Budapest-eko Museo Nazionalea.

Deklamazio-kalitate indartsua dute. Tenore eta baxuaren erregistroek soinu betea dute, baina gardentasun edo garbitasun gabea ere bai. Horregatik muselarean altu eta grabeek zeregin desberdina dute, eta horregatik musika homofonikoa zati batean tiple melodikoa duela eta esku ezkerrez sinpleki lagundurik guztiz atsegingarria da.

Grabe azkarrek zailtasunak sortzen dituzte muselaretan eta grabe horien errepikapen azkarrak ezin dira jo.

Instrumentu hauek egoki erabiltzen direnean, haien doinu berezia zoragarria da musikariarentzat eta honek berehala ahazten du bere instrumentuak teklatua, hari batzuk eta lau zortzidun besterik ez dituela.



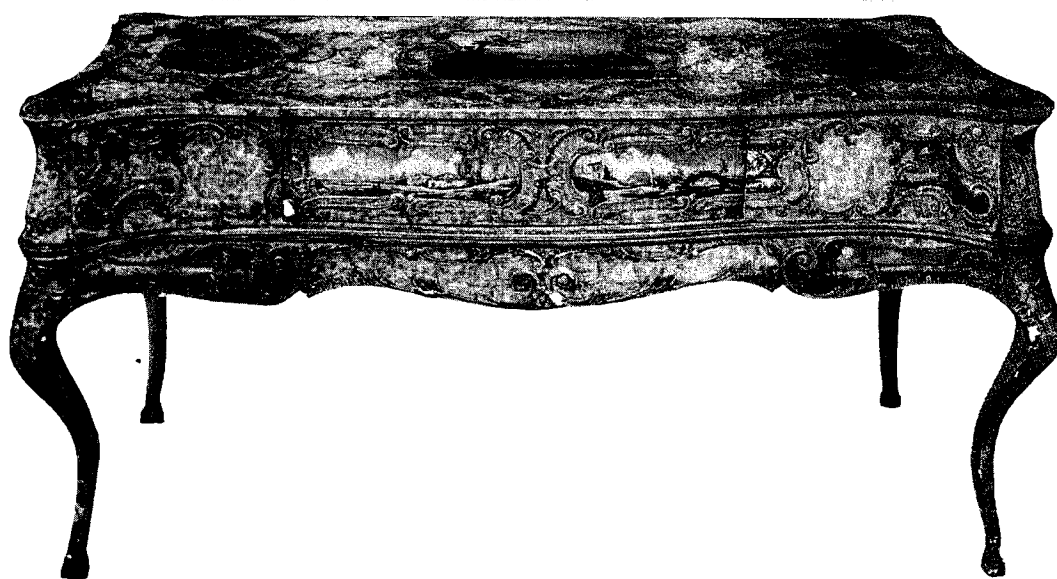
Birjinal alemana (XVIII. mendearen bukaera)
Musikinstrumenten Museum der Karl-Marx-Universität. Leipzig.



Domenicus Venetus espineta italiarra. Venezia 1566.
Germanisches National Museum. Nuremberg.



Espineta italiarra. XVII. mendea.
Musée Instrumental du Conservatoire. Paris.



Espineta italiarra.
Venezia. XVIII. mendea

***KIDEKO INSTRUMENTUAK ETA INSTRUMENTU
BITXIAK***

TRUCHADO EDO GEIGENWERK-A

1902. urtean Brussela-ko Erret Kontserbatorioko musika-instrumentuen museoak Espainian erositako eta honako inskripzio hau zeukan instrumentua eskuratu zuen:

FRAY RAYMUNDO TRUCHADO: INVENTOR, 1625

Museoko katalogoaren egileak, Victor-Charles Mahillon-ek, instrumentuari "Geigenwerk" deitu zion.

Museora iritsi zenez gero, truchadoaz eztabaida sutsuak egon dira; beraren jatorri, izen eta benetakotasunari buruz hain zuzen.

Truchadoaren bost aldeak zuzenak dira, klabearenak ez bezala. Haren neurriak hauek dira: luzera 1.510 mm, zabalera 860 mm eta sakonera 430 mm. Punturik baxuenak 250 mm-ko (10) altuera du.

Estalkiaren barnekaldean bi pintura ditu; estiloz oso desberdin direnak inola ere. Horregatik ezin daiteke bi pinturak jatorrizko instrumentuarenak direnik esan. Estalkiaren gainean ordea, ez daude bi marrazki desberdin. Biak panel bakarrean egin ziren bere garaian. Paneleko ohola koniferozkoa da eta pinturaren oinarri, igeltsuzko nahaste bat dago. Horiek horrela, pinturak jatorriz hegoaldekoak direla pentsa daiteke.

Oraindik orain egindako berriztatzean, kanpoko zeta gorria azaleratu zen eta zura marmol berdea imitatuz zegoen pintaturik. Baina pintura hau ere ez da jatorrizkoa. Izan ere pintura horren azpian beste marroi bat bait dago. Zetan bordaturiko ezkutu batek

instrumentuaren jatorriaz argibideak eman ditzake. Identifikaturik ez badago ere xehetasun askok Madril adierazten dute jatorritzat.



Truchadoa

Teklatuak (larakotegia gainean duela) lau zortzikodun (C/E-c''') ditu eta zortzikodun motza.

Hiru zortzikodunen distantzia, nahikoa txikia da (483 mm) garai hartako beste teklatu batzuekin konparaturik (490 eta 510 mm bitartekoak).

Instrumentuaren mekanismoa konplexua da. Instrumentuaren isatsean dagoen biraderari eraginez, langeta lodi batek bira egiten du. Langeta erresonantzi kaxaren azpian dago eta instrumentuaren bizkarrarekiko paralelo.

Langetak diametro desberdineko lau gurpil zeharkatzen ditu eta gurpilek larruzko uhalez beste lau marruskadura-arrabol birarazten dituzte. Arrabol hauek berriz, harien azpian daude. Arrabol hauetako bakoitzak, bere diametro desberdinari esker biraketa-abiadura desberdina du. Lehenengoaren abiadura biraderaren berdina da eta hari grabeak punteatzen ditu. Laugarrenak bi t'erdi aldiz azkarrago biratzen du eta altuetarako da.

Tekla bat zanpatzen denean, hariak marruskadura-arrabola ukitu eta bibratu egiten du. Tekla utzi bezain azkar, hariak bibratzeari utzi egiten dio. Ez dago isil erazteko mekanismorik. Truchadoa museora heldu zenean, hariak tripazkoak zituen, baina mailguneko marka batzuek adierazten dutenez hariak burdinezkoak izan zituen noizbait.

Larakotegiko zurezko tako batzuek, lehenago larako lodiagoak (agian zurezkoak) izan zituela esan nahi dute.

Instrumentua oso baxua da eta ia kokoriko ipini behar da jo nahi denean. Agian arabiarren eragina izango da hori.

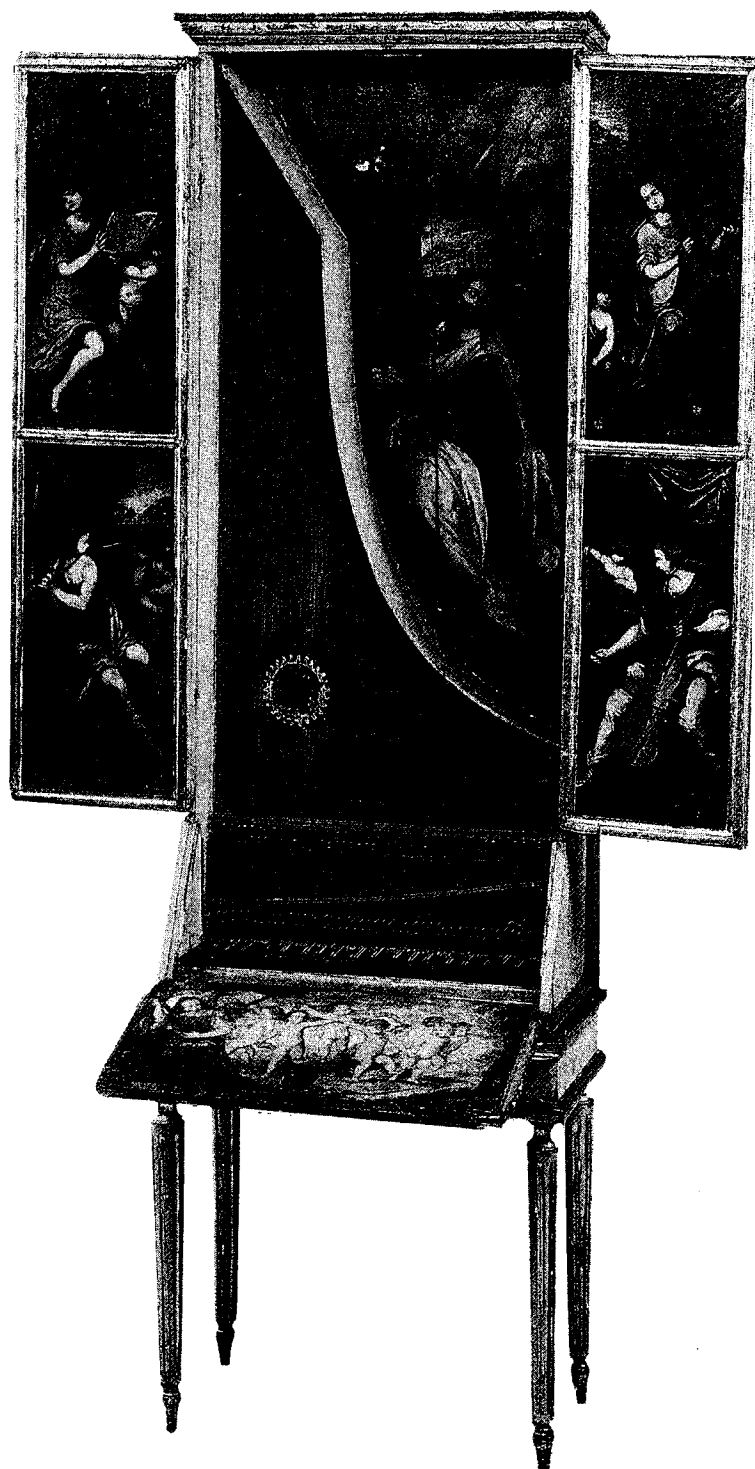
Hans Haiden-ek bere Musicale instrumentum reformatumean, Geigenwerk-aren posibilitate-zerrenda ikaragarriaren berri ematen digu. Bibrazio dinamikoa eta vibratoa lortzekoa, akorde bat beste baten ondoan nabarmentzeko, soinuak oso luzaro mantentzeko, denbora aldatzeko, oihartzun-efektuak sortzeko, eta lautea, xiolarrua, organiloa, zitara, sasibiola nahiz musika militarra (tanbor-erregistro baten laguntzaz) imitatzeko duen trebetasuna adierazten digu. Truchadoan baliabide hauek berreskuratzeko egin diren saiakuntzatan arrakasta desberdinak lortu dira.

Tonua, tiplean batez ere, sudurkaria da eta instrumentua aproposa da ahotsei edo haize-instrumentuei laguntzeko.

Kontutan hartzeko azken puntua, instrumentuaren inskripzioa litzateke.

Closson-ek jakin erazi duenez, truchado "trucha"tik (Leon probintziako herri bat da Trucha) dator eta garbi dago Truchado ez zela instrumentuaren asmatzailea izan.

"Inventor" hitzak, diseinatzaile edo egile esan nahiko zukeen. Baliteke Truchado-k instrumentu batzuei hobekuntzak ezartzea, baina hau Haiden-en adibideetan aipatutakoak baino zaharragoa dela garbi dago.



Clavicytherium. Italia. XVII. mendea
Metropolitan Museum of Art. New York.

CEMBAL D' AMOREA

Saxonia-ko Freberg-eko Gottfried Siöermman-ek XVIII. mendeko lehen laurdenean asmatutako teklatudun instrumentua da.

Berez ez da klabezina, nahiz eta izenak hori pentsarazi. Gutxi gorabehera luzera bikoitzeko hariak zituen klabikorda zen. Hariak, ukitzailez erdian kolpatzen ziren.

Bádirudi viola d'amore instrumentuarekin ongi harmonizatzen zuelako hartu zuela izen hura.

Kaxadun zitara bezala sailkatzen da. Alerik ere ez da kontserbatu, baina S. Mattheson-en dokumentuetan koloretan pintaturik dago; 1723.eko bere Sammlungean eta 1768.eko Musica mechnica organoedian S.F. Agricola-k egindako oharretan.

1781. urtean Forkel-ek zioenez, Cembal d'amorearen soinuak klabikorda arruntarenak baino gehiago irauten zuen, askoz ere ozenagoa zen (nahiz eta klabezina adinakoa ez) eta erregistro dinamikoa ere zabalagoa zen, piano-fortearena baino dezentez txikiagoa izan arren.

Instrumentuak forma irregularra zuen, bi zubi zituelako bakoitza bere ohol harmonikoarekin. Bata ezkerrean eta teklatuaren atzean zegoen eta bestea eskuinean, klabikorda arruntaren antzera.

Harien bi zatiek independenteki bibratzen zuten eta soinua aldi berean ateratzen zuten, klabikordaren soinuaren bikoitza sortuz. Klabikordan izan ere eskuineko zatiak bakarrik ateratzen du soinua eta ezkerreko zatia hari artean elkarlotutako feldroaz indargetu egiten da.

Harien luzera bikoitza dela eta, Cembal D'amore instrumentua handi samarra da; baita beraren erregistroa C-aren azpitik luzatzen ez zenean ere. Leonhardt Euler matematikariak asmatutako eta Enciclopedia Britannica (Edinburgh, 1800) deskribatutako aldakuntza bati esker, hariaren ezkerreko zatia eskuinekoaren erdia zen eta soinua zortzikodun bat goragokoa zen, klabeko lau oinekoa bezala.

Beste instrumentugile ezagun batek, Johann E. Hähnel-ek, bere instrumentuei itzalgailuak ipini zizkien; harien alde batean ala bestean independenteki lan egin zezaketenak hain zuzen.

Aldaketa guzti horiek, instrumentugintzan aurrerapena eta berrikuntzak ezartzeko saioak ziren.

***INSTRUMENTUGINTZAKO ESKOLA DESBERDINEI
BURUZ***

Latinezko clavicymbalum, italierazko clavicembalo eta arpicordo, cembalo eta clavizimbel alemanez, harpsichord ingelesez, clavicordio gaztelaniaz, clavecin frantsesez eta klabizenbalo euskaraz, leku eta garai desberdineko plektrodun instrumentuak izendatzeko hitz egokiak dira.

Tamainaz txikiak direnean, espineta, birjinal eta muselare hitzak ezartzen zaizkie.

Klabe handiaren historian, funtsean bi eskola bereizten dira: italiarra eta flandestarra. Bigarren eskola honen ondorio dira frantziarra, ingelesa eta alemana eta eskola iberiarrak italiarrarekin baditu kidetasunak. Eskola flandestarrak edo "Rückers"enak izen berezi hau du. Izan ere "Rückers"tarren dinastiak egin zituen bere urre-arroan instrumenturik ederrenak.

Geroago, "Instrumentugileak" izeneko atalean familia honetako pertsonaiak sakonago aztertuko ditugu.

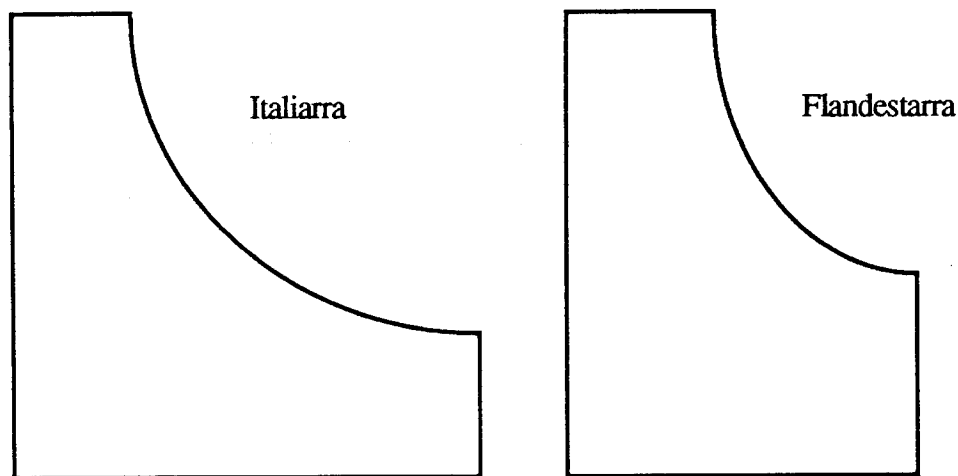
Dena dela, klabe italiarraren eta beste baten arteko desberdintasun nagusia, harien luzera zen. Teorikoki hariak luzera bikoitza behar dute zortzidunka behera egiten dugun neurrian:

$$Do_4 = 1 ; Do_3 = 2 ; Do_2 = 4 \text{ eta } Do_1 = 8$$

Horretarako ordea, guztiz instrumentu luzea beharko genuke, eta eskola bakoitza arazoa ebaztearren bere irtenbideaz baliatzen zen.

Italiarrek arauari teklatuko bigarren Do-raino (altuetatik hasita) segitzen diote eta flandestarrek hirugarrenearaino.

Horren ondorioz, instrumentuen kaxak forma desberdina zuen.



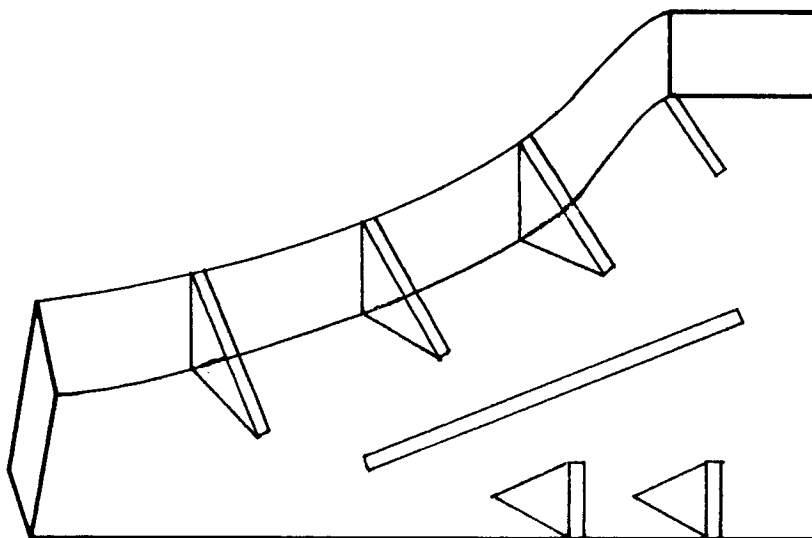
Beste desberdintasuna, tekletan zegoen. XVII. menderarte italiarren teklak zabalagoak ziren eta instrumentuak ere bai, noski. Instrumentu italiarretan gainera, teklen sakontasun edo kalatua oso txikia zen eta horrela trebetasun handiagoz jo zitekeen batetik eta apaingarriak egitea errazagoa zen bestetik.

KAXA ETA OHOL HARMONIKOAK ERA DESBERDINETAN NOLA EGITEN DIREN

Instrumentuaren kaxak, hondoa, alboak eta gogorgarriak ditu. Puntu honetan ere italiarrek eta flandestarrek desberdintasunak dituzte, ordena, material eta zurei dagokienean.

Italiarrak kaxagintzan hondotik hasten ziren. Hondoaren gainean albo edo saihetsak ipintzen zituzten. Saihetsak zur finezkoak ziren; altzifrezkoa gehienetan. Zailena alboko alderdi kurbatua ipintzea zen. Ez bait zuten kurbaren forma emateko aurrez zura hezetzen. Zurak beti bere elastikotasuna gordetzen zuen eta orain instrumentu bat askatuko bagenu, zur hori luze eta zuzen geldituko litzateke. Hori zuraren mehetasunari zor zaio eta ondorioz instrumentuak oso arinak dira.

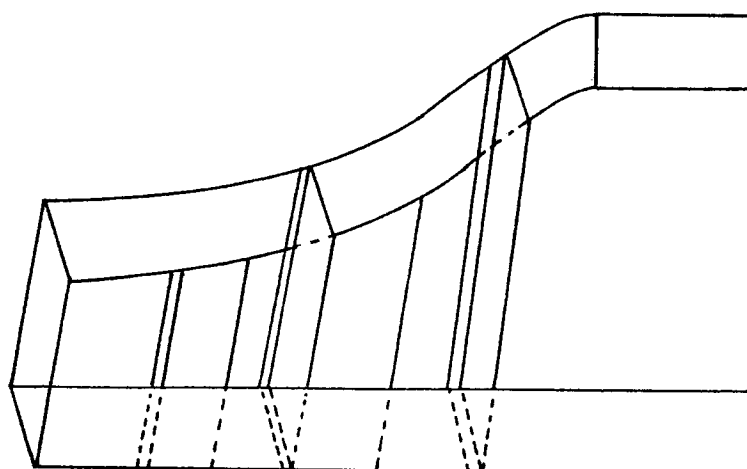
Hirugarren urratsa hondoa eta alboak lotzea zen. Horretarako gogorgarriak erabiltzen zituzten.



Klabe italiarraren hondoa askatuko bagenu, instrumentu guztia deuseztatu egingo genuke, ia dena hondoari lotuta dagoelako. Askoz hobe da beraz ohol harmonikoa altxatzea.

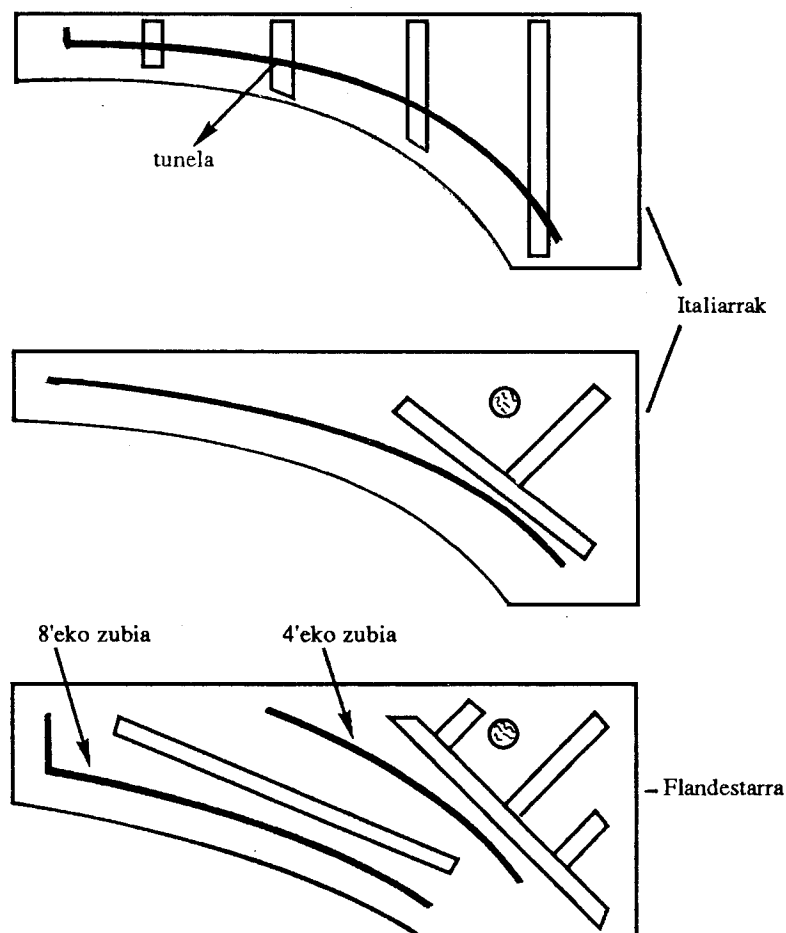
Flandestarrak ordea, alboetatik hasten ziren kaxa egiten. Beren zurak lodiagoak eta sendoagoak izanik, hezetasunaren bitartez lortu behar izaten zuten kurbadura.

Alboak egin ondoren, gogorgarriak ipintzen zizkioten, eta azkenean hondoa.



Ohol harmonikoak barra batzuez sendaturik daude, haren tentsioak indar handia eragiten dielako. Barra hauek ez dute inoiz alborik ukitu behar eta zubien azpitik pasatuko balira, puntu horretan tunel txiki bat beharko litzateke bibrazioak eta soinurik gal ez dezaten.

Ohol flandestarrak sendotzen zailagoak dira bi zubi dituztelako; bata 8 oinekoarentzat eta bestea 4 oinekoarentzat. Hori ez da italiarretan gertatzen 8 oinekoarentzat zubi bakarra dutelako.



Ohol harmonikoak behetik begiratuta.

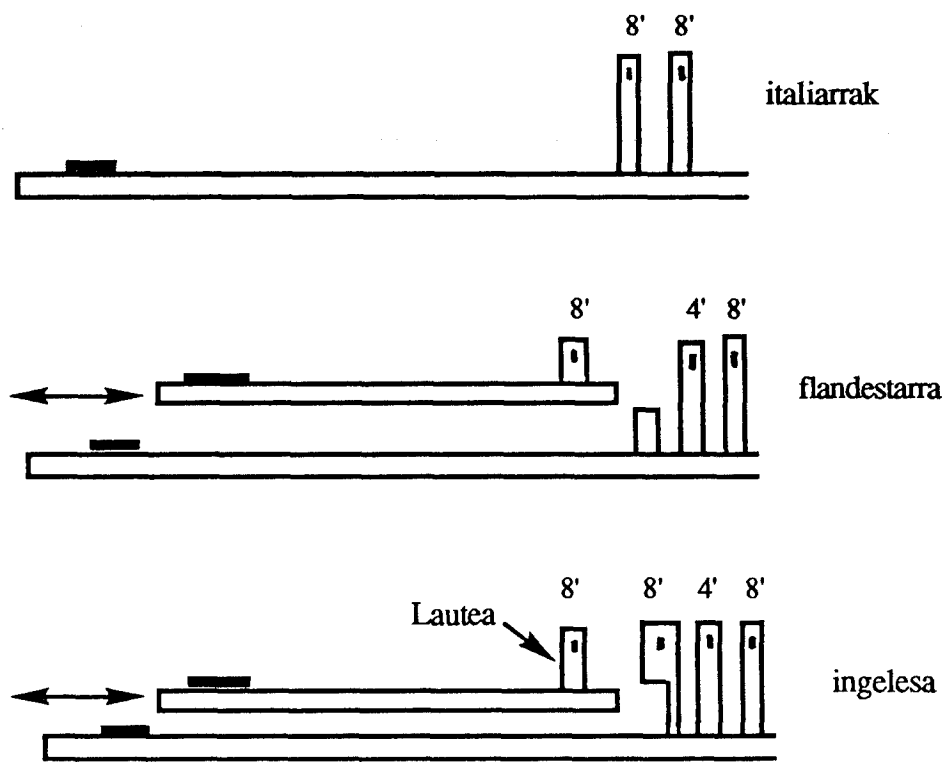
Birjinalen artean ere badaude mota desberdinak. Diferentzia nagusia teklatuaren kokapena da: eskuinean, erdian ala ezkerrean egon bait daiteke. Hori dela eta, soinu desberdina sortzen da plektro-etxeek zubiraino duten distantziaren arabera.

Muselare eta espinetaren sonoritatea desberdina zen; gozoa lehenengoarena eta sudurkari eta garbia bigarrenarena.

Birjinal bikoitza izeneko beste mota bat ere badago; batez ere H. Rückers-ek XVI. mendearen bukaeran egindakoa. Zortzi oineko birjinal handia da, instrumentuaren barnean (eskuinean ala ezkerrean) beste txiki bat zuelarik. Barnekoa 4'eko espineta edo zortziduntxoia izango zen. Biak lotzeko mekanismo baten bitartez, teklatu bakarra jota soinua biek batera atera dezakete. "Birjinal" izena, eskola ingelesari lotua geratu da, nahiz eta beste lurralde askotan ere (Alemanian, Flandesen, Italian etab.) instrumentuak eginak izan. Gainera teklarako literatura ingelesaren urre-aroa birjinalista izenez ezagutzen da.

Sonoritatearen arazoa utzi gabe, zenbalotara itzuliko gara. Instrumentu hauek hari-sorta eta plektro bat baino gehiago dutelako posibilitate desberdinak dituzte eraikuntza eta eskola desberdinen arabera. Orohar eta altuetarako harien luzera dela eta, italiarren sonoritatea deklamatzaileagoa eta flandestarrena kantatzaileagoa dela esaten da.

8'eko sorta desberdinek elkarrekiko duten hurbiltasun edo urruntasunaren arabera, sonoritate-plano desberdinen arteko elkarrizketa txikiagoa ala handiagoa izango da. Hau da, flandestarren lau oinekoak 8'eko biak bereizten ditu (italiarretan ez bezala) bien tartean dagoelako eta horrela bien arteko desberdintasuna handiagoa da.



Piano modernoaren arabera egindako Neupert edo Pleyel berrietan, 16'ekoa ere aurkituko genuke lehen teklatuan. Kokapena honelakoa litzateke: Neupert-ean 16'ekoa eta 8'ekoa lehen teklatuan eta 8'ekoa eta 4'eko bat bigarren teklatuan. Pleyel-ean berriz, 16'ekoa, 8'ekoa eta 4'ekoa lehen teklatuan eta 8'ekoa eta 8'eko sudurkaria bigarren teklatuan.

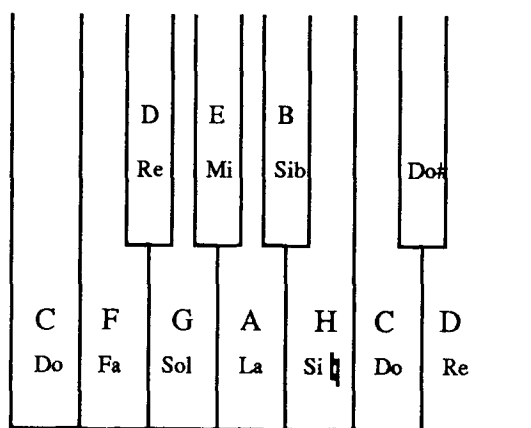
Biak oso txasis astunekoak dira eta soinua baino gehiago zarata ateratzen dute. Inoiz esan izan da J. S. Bach-ek zeukan klabe neobarrokoaren kopiak zirela, baina hori asmakizuntzat hartzen dute gaur egun.

XVII. mendearen bukaeran ingelesek pedalak ezarri zituzten erregistroak aldatzeko, eta sistema garatzen hasi zen. Baina berehala klabea gainbeheraka hasi zen "ñabartzeko" gauza zen beste instrumentu batek (piano-forteak) ordezkatu zuelako.

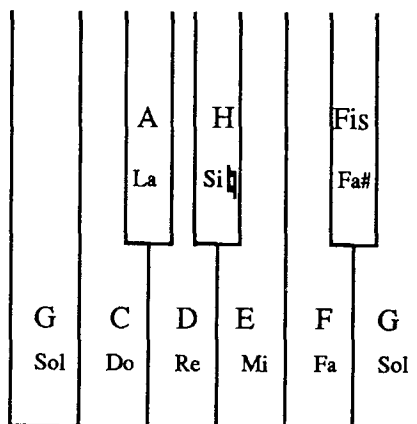
Aro berri bati hasiera emango zion beste xehetasun bat, "zortzidun motza" da. XVII. menderarte lurralde guztietako instrumentugile guztiek erabili zuten klabikorda, klabizenbalo, birjinal edo espinetak egiterakoan.

Teklatuan eta aldi berean instrumentuan, lekua irabazi nahi zen. Garai hartako literaturan esku ezkerrarentzako bitarte hamardunak aurkitzea ez da zaila. Izan ere erraz jo bait zitezkeen.

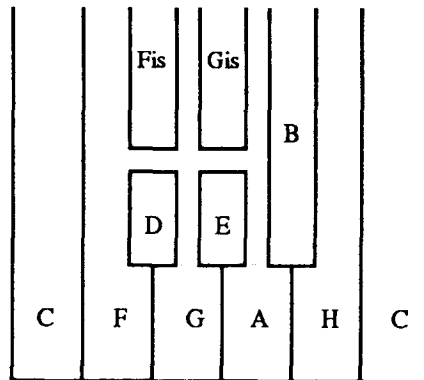
C/E Do/Mi zortzidun motza



Beste zortzidun motz bat: G/B ingelesentzat edo G/H alemanentzat, G-Sol-etik hasita.



Zortzidun motza mantenduz posibilitate gehiago izateko modua, zortzidun horretako tekla kromatikoak bitan banatzea izan zen.



Hautsitako tekla kromatikoen atzeko zatia aurrekoa baino altuagoa zen; alegia "Fa#" eta "Sol#" "Re" eta "Mi" baino gorago zeuden. Instrumenturen batean gainera, hiru tekla kromatikoak bitan banatuta aurki daitezke, horrela La# eta Si notek bakoitzak bere afinazio zehatza izanik.

Teklatu hauek XVI. mendearen bukaera eta XVII. mendearen hasierakoak dira.



DeFaby Italia. Paris XIII. mendea.

INSTRUMENTUGILE OSPETSUAK

Italiarrak

Italian eta kronologikoki, honako hauek aipa daitezke:

- *Girolamo da Bologna. Data zehatzeko (1521) klaberik zaharrenaren egilea da. Londreseko Victoria et Albert Museum-ean dago instrumentua.*
- *Domenico da Pesaro. XVI. mendea betetzen duten bi belaunaldi.*
- *Giovanni Antonio Baffo (1523-1581). Estimatuenetakoa da.*
- *Alessandro eta Vito Trasuntino Milano-koak. Alessandroren organo eta klabe bat (1531.ekoak) eta Vito "gaztea"ren klabe bat (zortziduneko 32 tekla dituen) Bolonia-ko Udal-Museoan daude.*
- *Alessandro Bertolotti. XVI. mendearen bigarren erdiko clavi-organum bat gordetzen da.*
- *Giovani Celestini. XVI. mendeko espinetak.*
- *Stefano Bolcioni Fiorenza-n eta Nicolo de Quoco.*
- *Giovanni Battista Giusti eta Girolamo Genti Lucquo-n. Zeharkako zenbaloaren formako espinetak (hariak teklatuarekin 45°ko angelua osatzen dute).*
- *Bartolomeo Cristofori Padova eta Fiorenza-n, Piano-fortearen asmatzaile bezala.*
- *Bolonia-ko DeFaby. Honen bi instrumentu Pariseko kontserbatorioan daude.*
- *Milanoko Rossi familia (XVI. mendea).*
- *Erromako Teodorico Pechi (1670) eta Toscana-ko Giovanni.*
- *Bergamo-n Leopoldo Franciolini eta Alessandro Riva (1805-1868) ditugu. Bigarrena azken instrumentugilea dugu.*



Venezia. XVIII. mendea.
Kopenhage-ko Musikhistorisk Museum.



Italia. XVIII. mendea
Kopenhav-ko Musikhistorisk Museum.



Leopoldo Franciolini. Fiorenza. XIX. mendea (hiru teklaturkoa)
Germanisches Nationalmuseum. Nuremberg.

Flandestarrak

XVI. eta XVII. mendeetan Herberehetako arte-aberastasuna paregabea zen eta hori musikazko instrumentugileetan nabarmen ikusten da. Haien bidez kalitate musikala goren mailara igo zen, baita haien edergarri eta pinturei esker ere. Badakigu XVI. mendearen lehen erdian instrumentugile asko zegoela, baina eman daitekeen lehen data zehatza 1558. urtea da; "Gilde van St. Luk" izeneko instrumentugile eta artisten elkarte sortu zenekoa hain zuzen.

XVI. mendeko bigarren erdian bazen Rückers familia ospetsu izango zena.

Gaur egun 1580 eta 1680. urte bitarteko 135 inguru Rückers instrumentu daude eta bakoitzaren data, egin zeneko lekua, egilea Rückers familiako nor izan zen eta non gordetzen den New Grove Dictionary-n agertzen da.

Gehienak ez daude jatorriz eginda bezala, geroztik instrumentugile edo berriztatzaileren batek aldaketak ezarri dizkielako. Rückers izena daramaten eta faltsuak diren instrumentuak ere badaude. Familia hartako instrumentuak hain estimatuak zirenez, sinadura lapurtu eta faltsifikatzeraino iritsi ziren.

Hans Rückers Malines-ekoa zen, Franz-en semea eta Antwerpen (Belgikan) bizi zena. Familia ugari honetako lehen instrumentugilea dugu. Ez dakigu seguru noiz jaio zen (1540 eta 1550. urte bitartean). Badakigu ordea "Gilde" elkartera 1579.ean sartu eta 1598. urtean hil zela. 1575. urtean ezkondu eta bi seme izan zituen: Hans "gaztea" (1578-1642) eta Andreas (1579-1645) eta bi hauen instrumentu asko dago.

*Andreasen seme Andreas "gaztea" (1607-1667) zen eta honen
zazpi instrumentu bakarrik iritsi dira gaur arte.*



Hans Rückers "Zaharra". 1573
Deutsches Museum. München.



Hans Rückers "gaztea". 1612
Musée Instrumental du Conservatoire de Paris



Hans Rückers "gaztea". Antwerp 1632.
Arte eta Historiako Museoa. Neuchâtel.

Familiaren beste adarra Jean Couchet-ekin lotu zen ("Gilde"ra 1642.ean sartu zen eta 1645. urtean hil zen).

Famili adar honetako ondorengoak dira Johannes ("Gilde"an 1655.ean), Joseph ("Gilde"an 1666.ean) eta Abraham ("Gilde"an 1667.ean).

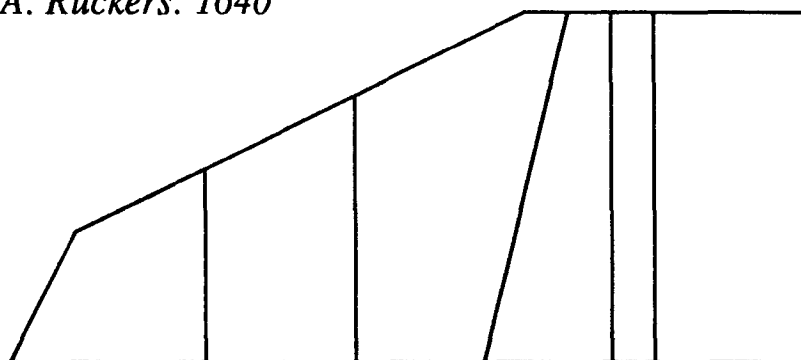
Beraiek egindako muselare, espineta, birjinal handiak beren 4'eko txikiekin, eta bat edo bi teklatuko klabeak garai hartan Europa osoan miretsi zituzten eta gaur egun ere bai, egiten ari diren kopiak kontutan hartzen baditugu.

Europako bazter honetan (Flandesen) izandako beste instrumentugile famatuak, hauek dira: Johann Daniel Dulcken, Johann Peter Bull, Johann Heinemann, Quirinus von Blankenburg eta Albert Delin (1712-1771). Oso ongi kontserbatutako claviciterium batean "ALBERTUS DELIN me fecit. TORNACI 1752" irakur daiteke. Delin-enak beste hamabost instrumentu, guztiz, ederrak, gorde dira eta 1750-1770 bitartekoak dira.

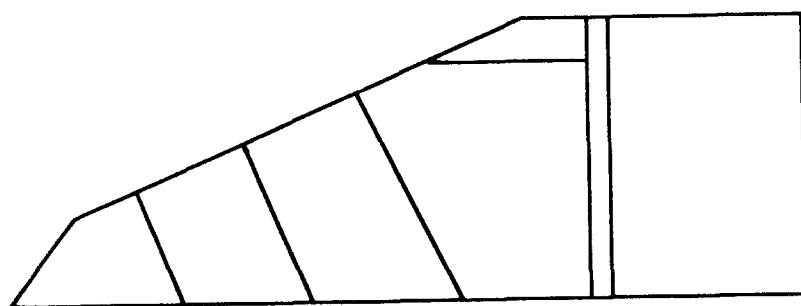


Joannes Couchet. Antwerp 1650.
Metropolitan Museum of Art. New York.

A. Rückers. 1640



A. Delin. 1750



Flandestarren erresonantzi kaxetako gogorgarren konparazioa. Bien artean mende bat inguruko diferentzia dago.

Beste herrialdetako instrumentugileak

Frantzian lehen pertsonaia ospetsua Henri Arnaud de Zwolle da, 1440.eko bere tratatuari esker. Tratatua Pariseko liburutegian dago (latinezko 7295. eskuskribua) eta gero 1932. urtean facsimil argitalpena egin zen.

Instrumentugintzari dagokion atalean (111.etik 135.erainoko orrialdeak), klavikorda ezaugarri aurreratuz deskribatzen du, eta klabea berriz garapen historikoaren hastapenetan bezala.

Beste instrumentugile frantziarrak, honako hauek izan ziren: Mersenne, Denis-tarren dinastia, Despont familia (XVII. mendea), Michael Richard, Jaquet, Vincent Tibaut, Desruisseaux eta Jean Marius (XVIII. mendea).

XVII. eta XVIII. mendeetan nabarmendu zirenen artean Hubbard, Blanchet (familia) eta azken honen barruan Paskal Taskin aipagarriak dira.

Bai Blanchet-ek eta bai Taskin-ek, klabezin flandestarrak garatu, handiagotu eta berrikuntzez hornitu zituzten.



Johannes Goermans. Paris. 1754
Metropolitan. New York

Bost zortziduneko teklatuaz (F - f'') eta "peau de buffle" (bufalo-larrua) zelako berrikuntzaz hornitu zituzten; larru bigunezko plektroak zituen erregistro berriaz hain zuzen.

"Blanchet" familia bereko Nicolas (Paris 1686), bi François Etienne (zaharra eta gaztea), Armand François Nicolas eta Paskal Taskin (F. Etienne gaztearen alargunarekin 1766.ean ezkondua eta 1793.ean hila) ere aipatuko ditugu. Azken honen semeak eman zion Frantziar instrumentugintzari jarraipena.

Ingalaterran, XVII. mendea baino lehenagoko oso arrasto gutxi dago; Lodovicus Theewe-ren (1548) claviorganum bat bakarrik.

XVII. mendean, Haward, Hitchcock eta Thomes Race eskola ingelesaren adierazgarri dira, eta XVIII.ean Hermann Tabel, Burckhardt Tschudi (Shudi izenaz ingeles egin zen suitzarra), Jacob Kirckman (alsaziarra: 1710-1792), John Broadwood (Shudi-ren ondorengoa) eta Abraham nahiz Joseph Kirckman ditugu.

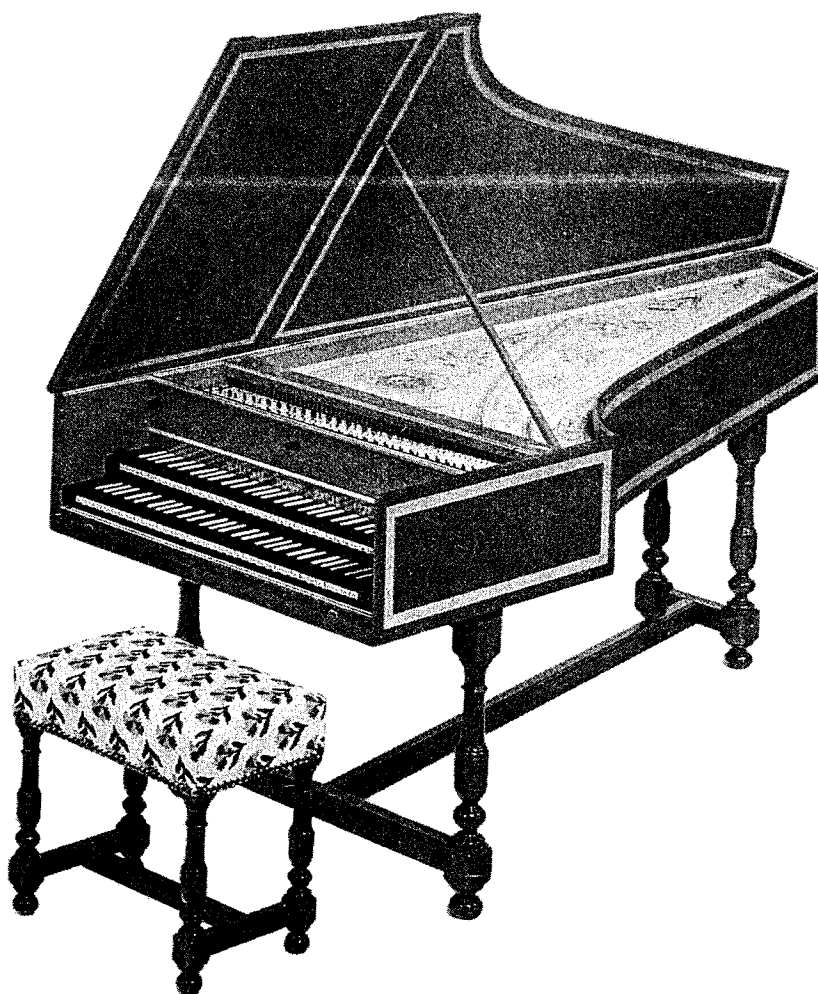
Shudiri zor zaio klabetan erregistro-aldaketarako pedalak ipini izana. Organoen "recit"aren antzeko kaxa espresiboa lortu nahian ere aritu zen, pedal batez eragindako pertsiana higikorrak ipiniz.

Alemaniar buruz 1700. urteaz gero dago hitz egiterik.

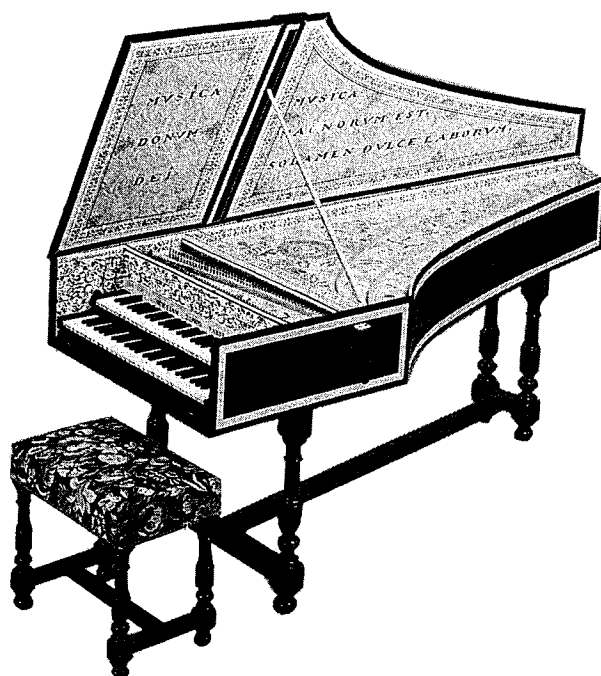
Hans eta Karl Konrad eta Johann Christof hamburgarrak (XVIII. mendean) aipa daitezke batetik. Jeronimus Albertus Hass-ek, klaberik handienetakoa eraiki zuen, bost sorta eta hiru teklaturekin. Gräbner-ek Dresden-en eta Gottfried Silbermann eta Stein-ek Augsburg-en pianoak eraikitzeari ekin zioten.

Gaur egungo instrumentu-kopiatzaileei buruz ere mintzatu beharko dugu. Museotako planoen ikerketari zehatz-mehatz jarraituz egiten dituzte instrumentuak.

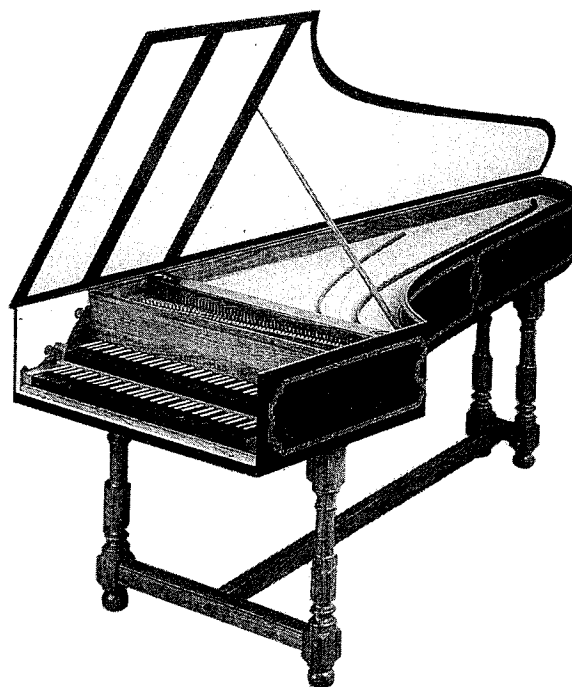
Inglaterra David Rubio (1934, Londres) dugu; Parisen Dowd (USA) Nagel-en jarraitzaile da; Amsterdam-en Klinkhamer, Estatu Batuetan Hubbard, Alemanian Martin Skowronek eta abar luze batek dihardu musikari teklazaleekin batera Europako Errenazimentua eta Barrokoa izan zena ezagutu nahian.



Frantsesa



Flandestarra



Alemana
ATELIER VON NAGELeko kopiak
Anct. William Dowd. Paris.

***AFINAZIOARI BURUZKO KAPITULUA.
HORRETARAKO GUSTU DESBERDINEN BERRI
EMATEN DA.***

Naturak infinitu soinu eskaintzen dizkigu, eta horien artean musikariak bere arterako komenigarriak zeintzuk diren bereizten jakin behar du.

Hona hemen bada Fisikari, Teoriko, Tratadista, Instrumentugile (teklazko instrumentugileak batez ere) eta abar mendetan zehar gaur arte Akustika izeneko zientziaren barruan hainbeste kezkatu dituen arazoa.

Ahotsak eta haizezko instrumentuek etengabe bila dezakete norberaren gustuak eta garaiko estiloak eskatutako afinazioa. Aldi bakoitzean bitartea aurkitzea aski da horretarako. Marruskatutako harien familiako instrumentuetan, nahikoa da hariak afinatzea.

Baina teklazko instrumentuetan arazoa ikaragarria da.

Izan ere tekla bakoitzari bere soinu berezia dagokio, eta soinu hori zein den erabakitzea, historian zehar izandako tenperamentu desberdinak ezagutu eta afinatzaile denari dagokio. Edozein ikerketatarako oinarri gisa, afinazio naturala ezagutu behar dugu; oinarrizkoaren "harmoniko" deitutako soinuak alegia.

Hari bat bibrarazten badugu, oinarrizko soinu bera entzungo dugu (hau da, hariaren luzera osoak bibratzeari dagokiona) eta baita hari horren zatien bibratzeari dagozkion harmonikoak ere.

Lehen harmonikoa, hariaren erdiak sortutako zortziduna da. Bigarrena, hariaren herenak sortutako zortzidunaren bostuna,... Soinuak naturak berak ematen dizkigu, eta beraien arteko erlazio numerikoak definitzen ditu bitarteak, posizioak kontutan hartuz; zortziduna $\frac{2}{1} = 2$, bostuna $\frac{3}{2}$, lauduna $\frac{4}{3}$ eta abar alegia.



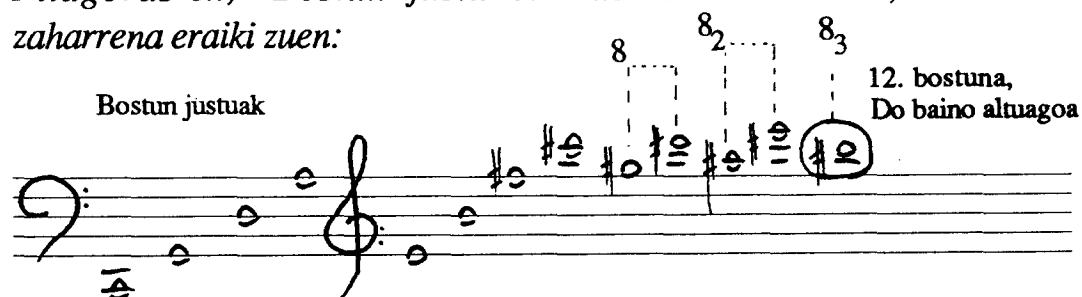
Lehen harmonikoak hartuz eta aldi berean binaka sortuz, beraien hurrenez hurreneko harmonikoen (zeintzuk entzumenak jasotzen bait ditu) periodikotasunik ezagatik osatutako "batimenduak" entzungo ditugu. Batimendu horiek ez egoteak adieraziko digu bitarteak justuak (puruak) direla.

Bibrazio fisiko hauek matematikoki kalkulatzeko, gaur egun unitatetzat tonuerdi tenperatuaren ehunena (cent) hartzen da, frekuentziekin lan egitea deserosoa eta korapilotsua zelako. "cent"ak lehengo savart-a ordezkatu zuen. Bitarte musikalaren kalkulu praktikorako berrikuntza hau J. Ellis-ek (1814-1890) asmatua dela esaten da.

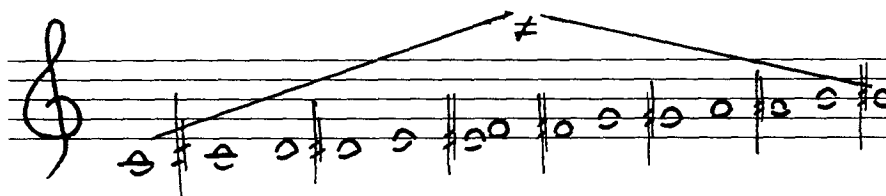
$r = \frac{f_2}{f_1}$ bitarteko "cent"-kopurua (C) ondoko formulaz zehazten da:

$$C = 1200 \frac{\log r}{\log 2} \approx 3986 \log r$$

Pitagoras-ek, "Bostun justu edo doian" oinarrituz, eskalarik zaharrena eraiki zuen:



Soinu horiek eskalan ordenatuta, hamabi soinuak lortuko ditugu, azkenekoa lehenengoarekin bat ez datorrelarik.



Pitagorasentzat Si # Do baino altuagoa zen.

Sistema horixe goitik behera eta Do-tik abiaturik eraikiz:

"Do" - Fa - Si b - La b - Re b - Sol b - Do b - Fa b - Si bb - Mi bb - La bb - Re bb

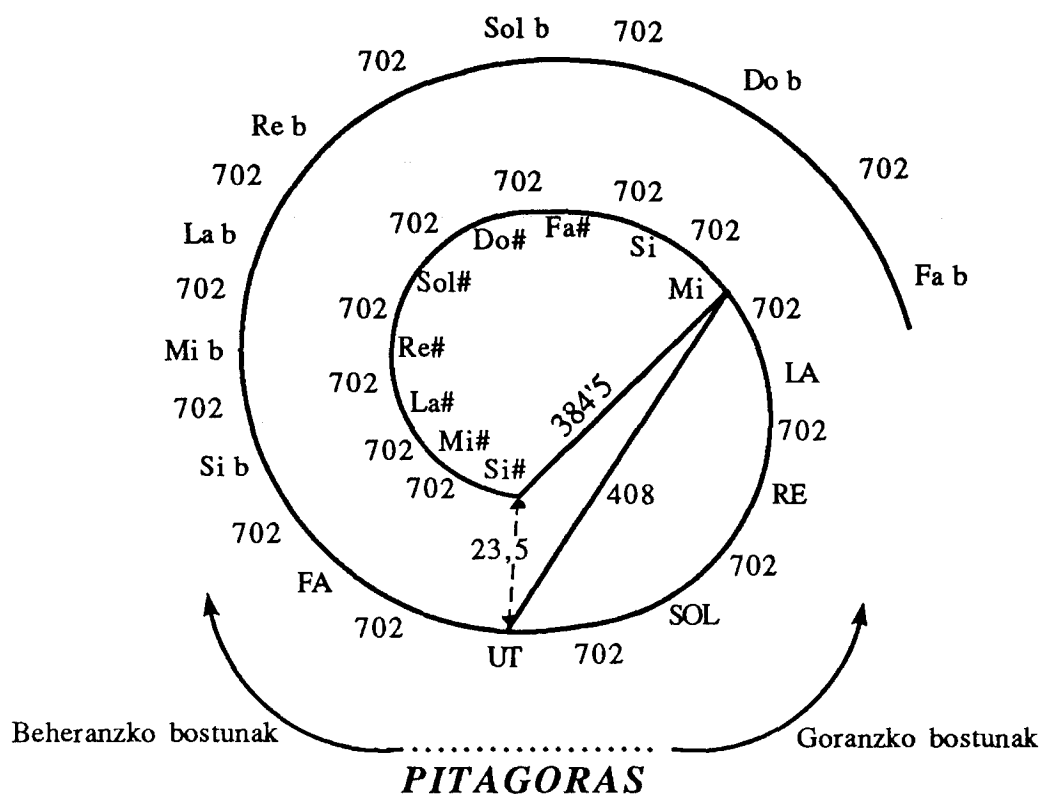
Re bb nota "Do" baino grabeagoa izango da.

Halaxe da: 701,96 cent-eko hamabi bostun justu ($12 \times 701,96 = 8423,46$ cent) 7 zortzidunetan, hau da, korritzen duena (1200 cent, 100 tonuerdiko) $7 \times 1200 = 8400$ cent.

8423,46 eta 8400 zifren arteko 23,46 diferentzia, koma pitagoriko edo koma diatonikoa da: $\frac{74}{73} = 23,46$.

*Zenbakiak biribilduz: 23,46 - 23,5 - koma
701,96 - 702 - bostuna*

Enarmonia delakoa teorikoki ezinezkoa da eta zortzidunaren barruko azken edo 12. bostuna seidun gutxitua litzateke (Mi # -Do) "Otsoaren bostuna".



Sistema hau ezinhobea da Erdi Aroko musika monodikoarentzat, baina Polifonian arazoak izan zituen, lehen onartzen ez zen hirudun maiorra sartu zelako.

Hirudun pitagorikoa gogorregia zen belarriarentzat eta sistema zalantzan jarri zuen.

Hirudun naturala = $\frac{5}{4}$ edo 386,3 cent

Hirudun pitagorikoa = $\frac{81}{64}$ edo 407,8 cent (aurrekoa baino 21,5 cent gehiago)

Bien arteko diferentziari (81/80)"koma sintoniko" edo "ptolemaiko" nahiz "diesis" deitzen zaio.

$$\frac{1}{4} \left(\frac{3}{2}\right)^4 \cdot \frac{5}{4} = \frac{81}{80}$$

Koma sintoniko $\left(\frac{81}{80}\right)$ eta diatonikoaren $\left(\frac{74}{73}\right)$ artean 21,5eko diferentzia dago; biribilduz: 2 cent = 1 schisma-koa.

Lehen tonuerdi pitagoriko edo lima (fa-mi), laudun eta hirudun maior baten arteko diferentzia da.

Laudun bitartea = zortziduna - bostuna

1200 - 702 = 498 cent.

Hirudun maiorra = 407,8 (408)

lauduna - hiruduna = tonuerdia

498 - 408 = 90 cent

Tonu pitagorikoa, bi bostun batuz eta zortzidun bat kenduz lortzen da: $702 \times 2 - 1200 = 204$ cent

Beraz, bigarren tonuerdi pitagorikoa tonuaren eta lehen tonuerdiaren arteko kendura da: $204 - 90 = 114$ cent.

Egia esan, sistema hau teklazko instrumentuentzat ez zen erabilgarria. Hala ere musika monodikoak oso bitarte melodikoak zituen eta horregatik estimatuak ziren.

Intonazio justu naturalean oinarritzen diren sistemak, sostenitu eta bemolak aukeratzen dituztelako bereizten dira.

Aspaldiko musikariek Sol b eta Re b baino askoz gehiago erabiltzen zituzten Fa# eta Do# eta La# nahiz Re# baino gehiago Si b eta Mi b.

Sol # edo La b-en artean gustu-desberdintasun handiagoa zegoen. Beraz bostun eta hirudun guztiek aldi berean justuak ezin zuten izan.

XVIII. mendearen bukaerarteko hiru sistema nagusi ikus ditzagun: temperamentu mesotonikoa, berdina eta bostun justu batzuk dituztenak.

Temperamentu Mesotonikoa, Pietro Aron-ek (1480-1545) bere *Toscanello in musica* (1523) liburuan argitaratu zuen eta indarrean egon zen XVII. mendearen bukaera arte mendebaldeko European klabe eta organoentzat. Ingalaterran organoentzat XIX. menderarte iraun zuen. Funtsezko araua ahalik eta hirudun justu gehienak izatea da.

Bostun bakoitzari konuaren laurdena kenduta lau bostunero hirudun perfektua lortuko dugu (Sol-Re-La-Mi-Si)

Hirudun perfektu maior hau, koma batez gutxitua dago hirudun pitagorikoarekiko.

Hiruduna	Mi - Sol #	- 2		G#
		- $\frac{7}{4}$		C#
		- $\frac{3}{2}$		F#
		- $\frac{5}{4}$		H
Hiruduna	Do - Mi	- 1		E
		- $\frac{3}{4}$		A
		- $\frac{1}{2}$		D
		- $\frac{1}{4}$		G
Hiruduna	Do - La b	0		C
		+ $\frac{1}{4}$		F
		+ $\frac{1}{2}$		B
		+ $\frac{3}{4}$		E b
		+ 1		A b

Sistema honen bidez # eta b-aren aukerak Fa, Do, Sol eta Si, Mi dira hurrenez hurren.

Hamaika bostun berdinak dira eta azkena zertxobait zabalagoa da; seidun gutxitua da "otsoaren bostuna", sistema pitagorikoan estuagoa zena.

Tenperamentu mesotonikoan, bidun maiorreko bitarteak tonu handiaren eta Do-Re = Re-Mi = 193,2 cent txikiaren arteko batezbesteko balioa du.

Hirudun minorra (310,5) sistema naturalekoa (315,6 cent) baino estuxeagoa da.

Laudun justua, komaren laurden bat zabalagoa da.

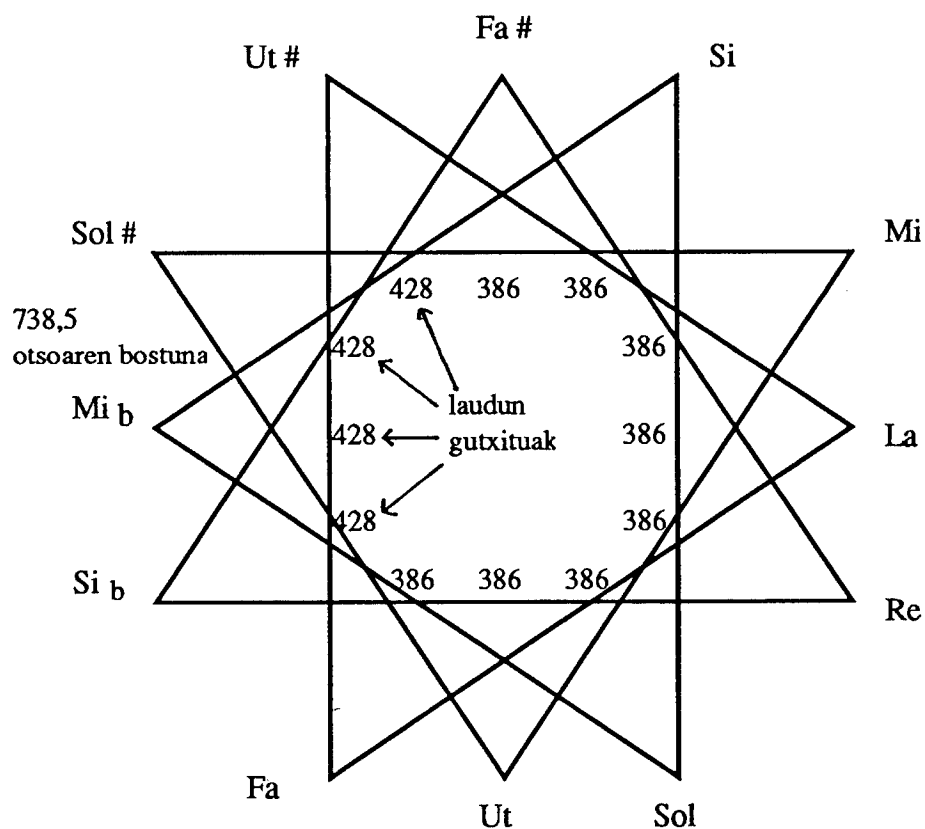
Bostun justua, komaren laurden bat estuagoa da.

Seidun maiorra, naturala baino zabalagoa da.

Tonuerdiak orde, elkarrekiko desberdinak dira.

Kromatikoak, diatonikoak baino txikiagoak dira.

Pitagoras	113,7	:	90,2
Naturala	70,7	:	111,7 (133,2 handiak)
Mesotonikoa	76	:	117,1
	Kromatikoak	:	Diatonikoak



Bitarte perfektua hirudun maiorra da eta gainerako guztiak faltsuak baina jasagarriak dira.

Bostun guztiak = 696,5 cent dira, otsoaren bostuna ezik.

Zortzi hirudun justu 386 koak dira eta lau gogor 428 centekoak.

DOM BEDOS TENPERAMENTU MESOTONIKO HERTSIA

Zortzi hirudunek hamaika bostun hartzen dituzte, aurreko izarrean ikus daitekeenez: Mi b-etik hasi eta Sol # -raino.

Lau bostun = Bi zortzidun gehi hirudun bat.

Zifratan $2400 + 386 = 2786$ cent.

Erreduzituz: $\frac{1}{4} 2786 = 696,5 \rightarrow$ bostun bat

Dena dela, eta temperamentu mesotonikoaren alde zera esan daiteke: sistema hau dela bere aro nagusiko literatura gehienari ongien egokitzen zaiona. Orduko obretan beti alboko tonuetara modulatzeko da, beti ere lehen Do-Fa, Sol-etik abiatuz.

Otsoaren bostunari eta bere cent-soberari buruz, badaude ideiak nola banatu behar den adieraziz. Andreas Werckmeister-ek (1645-1706) aukera desberdinak proposatzen ditu. Geroxeago J.J. Rousseau-k (1712-1778) ere bai. Marpug, Arnaut de Zwolle, Ramos de Pareja, Fogliano, Kirnberger (1721-1783), Gaffurio, Lanfranco, Shick, Mersenne, Rameau, Silbermann, Tartini (1692-1770) eta Vallotti, afinazioaz kezkatutako pertsonaiak izan dira eta beren ekarpenen bitartez zortzidun musikalaren banaketaren aniztasun historikoa aberastu egin dute.

Batzuen eta besteen arteko diferentzia, bostun eta hirudun justuen eta tenperatuen kopuruan datza. Temperamentu desberdin edo irregular hauetako bakoitzean, kalitateak eta akatsak osagarriak dira.

Aurreko bost mendetan guztiak erabili direla egia da eta aldika eskala tenperatu edo temperamentu desberdinen alde nahiz kontra pizten diren eztabaidak faktore askori zor zaizkio. Faktore hauek fisikoak, psikologikoak, buruzkoak eta metafisikoak ere izan daitezke. Egiaren jabe ez dela inor pentsa liteke. Izan ere praktikan afinazio guztiak gutxi gorabeherazkoak dira eta errealtate teorikoarekin ez dira guztiz bat etortzen.

Doitasun bakarra, ondoz ondoko 21 bostunentzat zortziduneko 21 teklako teklatur lor liteke.

Horrelako klabezina Pascal-ek, Blanchet-en ikasleak, eraiki zuen, baina jotzaile edo interpreteek jotzerakoan aurkitutako zailtasunez porrot egingo zutela seguru gaude.

Tonu eta tonuerdiei buruz, beren desberdintasun edo diferentzia, handi, ertain eta txiki gisa deskribatzeko forma desberdinak ikusiko ditugu.

Zarlino-k (1517-1590) eskala harmonikoen arabera ordenatu zuen.

<i>Ut</i>	<i>Re</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si</i>	<i>Ut</i>
$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	
8	9	15	8	9	8	15	

Marpurg eta Fogliano-k, beren 4. eta 1. monokordioan hurrenez hurren ehunenetan kalkulatu zituzten balioak.

Marpurg (4)													204
70	112	134	70	112	70	134	70	112	134	70	112	70	
Do	Do#	Re	Mi b	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	Si b	Si	Do	Do#...
70	112	134	70	112	70	134	70	112	112	92	112	70	
Fogliano (1)													204

Eta Celles-eko Dom Bedos-ek bere ikerketan eta Marpurg-en arabera, komatan adierazten du.

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
9	10	5	10	9	10	5	
4	5	6	4	5	4	6	4
4	5	6	4	5	4	6	4
Do#	Mi b	Fa#	Sol#	Si b			

Aurreko grafikoa ikertuz, honela laburbilduko dugu:

3 tonuerdi ikaragarri = 6 koma = 134 cent -	Re - Mi b	Diatonikoak
	Fa # - Sol	
	La - Si b	
4 tonuerdi handi = 5 koma = 112 cent -	Do # - Re	
	Mi - Fa	
	Sol # - La	
	Si - Do	
5 tonuerdi txiki = 4 koma = 70 cent -	Do - Do #	Kromatikoak
	Mi b- Mi	
	Fa - Fa #	
	Sol - Sol #	
	Si b- Si	

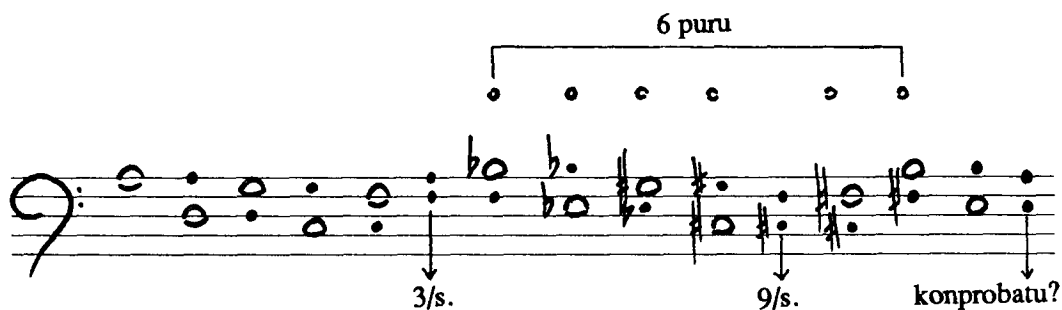
$$3 + 4 + 5 = 12 \text{ tonuerdi}$$

$$6 \times 3 + 5 \times 4 + 4 \times 5 = 58 \text{ koma}$$

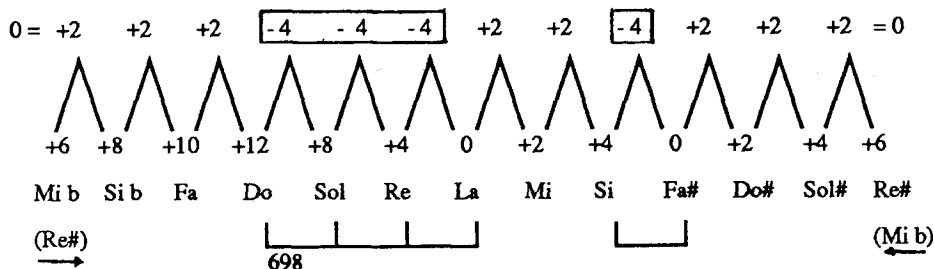
$$134 \times 3 + 112 \times 4 + 70 \times 5 = 1.200 \text{ cent}$$

$$12 \text{ tonuerdi} \dots\dots\dots = 58 \text{ koma} = 1200 \text{ cent}$$

Ikerketa hau eta afinazioko eguneroko praktika kontutan harturik, klabearentzat Vallotti-ren aholkuari jarraitzea proposatzen dut: sei bostun puru eta sei temperatu (komaren $\frac{1}{6}$ az gutxituak)



Eta klabikordarentzat Werckmeisterz-en III. sistema:



TENPERAMENTU DESBERDINEN KOADROAK, BOSTUN ETA HURUDUNEN ZUZENKETAN KOMATAN ETA TONUERDIENTZAKO CENT-ETAN EMANIK.

H. ARNAUT

Bostunak	0	0	0	0	0	0	0	0	-1,1	0	0	0	= - 1,1
Hirudun M	+	+	+	+	+	-	-	-	-	+	+	+	
	1	1	1	1	1	0,1	0,1	0,1	0,1	1	1	1	
Hirudun m	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0,1	0,1	0,1	
Oinarria	Mi	Si	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Sol b	Re b	La b	

	Do		Re		Mi		Fa		Sol		La		Si		Do	
Tonuertiak	90		114		90		114		90		114		90		114	
																= 1200 cent

MESOTONIKOA

Bostunak	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	= - 1,1
	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	1,65	
Hirudun M	0	0	0	0	0	0	0	0	+	+	+	+	
									1,9	1,9	1,9	1,9	
Hirudun m	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	2,15	2,15	2,15	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	
Oinarria	Mi b	Si b	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#	Do#	Sol #	

	Do		Re		Mi		Fa		Sol		La		Si		Do	
Tonuertiak	76		117		117		76		117		76		117		117	
																= 1199 cent

NATURALA

Bostunak	0	-1	0	0	0	-1	0	0	0	-1	0	+1,9	= - 1,1
Hirudun M	0	0	0	0	0	0	0	0	+1,9	+1,9	+1,9	+1,9	
Hirudun m	-1,9	-2,9	-1,9	0	0	-1	0	0	0	-1	0	0	
Oinarria	Mi b	Si b	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#	Do#	Sol #	

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do					
Tonuerdiak	70	134	112	70	112	92	112	70	112	134	70	112	= 1200 cent

RAMEAU

Bostunak	+0,35	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	0	0	0	+0,3	= - 1,1
Hirudun M	+0,6	0	0	0	0	+0,25	+0,5	+0,75	+1,3	+1,65	+1,4	+1,15	= + 7,6
Hirudun m	-1,3	-1,65	-1,4	-0,85	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,5	-0,75	-1	= - 8,70
Oinarria	Mi b	Si b	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#	Do#	Sol #	

	Do	Re		Mi	Fa	Sol		La	Si		Do		
Tonuerdiak	87	106	104	89	117	81	112	92	101	117	76	117	= 1201 cent

KIRNBERGER I. (1771)

Bostunak	0	0	0	0	0	-0,5	-0,5	0	0	-0,1	0	0	= - 1,1
Hirudun M	+1	+1	+0,5	0	0	0	+0,4	+0,9	+0,9	+0,9	+1	+1	
Hirudun m	-0,9	-1	-1	-1	-1	-1	-0,5	0	0	-0,5	-0,9	-0,9	
Oinarria	Mi b	Si b	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#	Do#	Sol #	

	Do	Re		Mi	Fa		Sol		La		Si	Do	
Tonuerdiak	90	114	90	92	112	92	112	90	103	101	92	112	= 1200 cent

II. (1779)

Bostunak	0	0	0	-	-	-	-	0	0	-	0	0	= - 1,1
Hirudun M	+	+	+	0	+	+	+	+	+	+	+	+	
	0,75	0,5	0,25		0,25	0,5	0,65	0,9	0,9	0,9	1	1	
Hirudun m	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	0,9	1	1	1	0,75	0,5	0,25	0,25	0,5	0,75	0,9	0,9	
Oinarria	Mi b	Si b	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#	Do#	Sol #	
	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do					
Tonuerdiak	90	103	101	92	112	92	106	95	98	106	92	112	= 1199 cent

INSTRUMENTUAK EGOERARIK ONENEAN NOLA MANTENDU

Klabezin, espineta, birjinal, klabikorda,... (tekladun instrumentu historikoak alegia), beren garaiko benetakoak nahiz orain egindako kopiak izan, guztiz delikatuak dira eta zaintzeko guztiz arreta handia eskatzen dute.

Instrumentu guzti hauek ongi funtziona dezaten, nahitaezko lehen baldintza tenperatura eta hezetasuna erregularri konstante mantentzea da. Beren ohol harmonikoak 3 mm lodikoak izaten dira (batzuetan 2 mm.-koak), eta ez dituzte bapateko aldaketa handiak onartzen. Giroan %60ko hezetasun erlatiboa izatea gomendagarria da. Hezetasun faltaz ohol harmonikoak pitzatu egin daitezke eta hezetasun handiegiagatik mekanismo osoa desdoitzeko moduan kurba daitezke.

Gainera konponketa handia eta sakona eskatuko luke horrek. Gaur egun hezetasun-maila konstante mantentzea nahikoa erraza da, higrometroa barnean duten hezegailuak daudelako.

Sistema merkeagoa, higrometro sinplea edukitzea litzateke eta hezetasun-falta iragartzen duenean, instrumentua dagoeneko gelan landareak eta ontzietan ura ipintzea. Inguruan berogailuak, leiho hotzak, eguzki-izpiak, aire-korrontea etab. izateak, desdoikuntza eta desafinazioa berekin ditu.

Kontutan hartu beharreko hurrengo puntua, instrumentua beti afinatuta edukitzea da, ohol harmonikoan hariak eragiten duten tentsioa konstantea izan dadin. Klabe handian tentsio hori bi tonakoa izan daiteke.

Instrumentua oso desafinatuta edo beharrezko afinazioa baino askoz beherago baldin badago, tentsioa emeki-emeki eta urratsez urrats igotzea komeni da, nahiz eta horretarako bost edo sei afinazio behar izan.

Afinatzeko beste aholku bat, hariaren tonua zerbait jaitsi eta gero nahi den tonuraino igotzea da. Horrela afinazioa hobeto mantentzen da eta larakoz deskuidatuta beste bat gehiegi teinkatu eta haria hausteko arriskurik ez dago.

Mekanismoa

Klabikordan higidura mekanikoa duen elementu bakarra teklatura da, eta normalean ez du arazorik izaten.

Guztiz hezetasun handia dagoenean, teklak uranditu egin daitezke ongi baskulatzeari utziz. Higidura zertxobait behartuta, arazoak konpondu beharko luke, eta konponduko ez balitz hobe litzateke arazoa instrumentugilearen esku uztea. Tekla bere lekutik atera eta marruskadura non dagoen ikusita karraska fina kontu handiz erabiltzea ere irtenbidea izan daiteke.

Plektrodun instrumentuek ere aipatutako arazoa izan dezakete. Izan ere teklatura dute, baina aldi berean baita mantentzea askoz ere konplexuagoa den mekanismoa ere.

Mailutxo edo plektro-etxea, plektro edo atzazalak, mihiak, berauen malgukiak, itzalgailuak, eta erregistroen gidariak, denak zainduko ditu arretaz instrumentua erregulazio-egoera onean mantendu nahi dituenak.

Desoreka erregulatzeko bete behar den lehen araua, ongi behatzea da. Hatzazal, malguki edo erregulazio-torlojoak ukitu eta gero arazoa beste nonbait zegoela ikusi baino lehen, funtsezkoa da oztopoa non dagoen jakitea.

Bigarren araua, pazientzia litzateke.

Instrumentu hauetako elementu mekanikoen neurriak eta doitasunak hain estuak direnez gero, konpontzerakoan instrumentugileak bere garaian adinako patxada eduki behar da.

Hirugarren araua jakinduria litzateke; "zer egin" jakitea alegia, arazoa non dagoen aurkitu eta beharrezko patxada izan ondoren.

Klabearen elementu bakoitzak izan ditzakeen arazoak aipatuko ditugu orain. Espineta eta birjinala beti sinpleagoak dira. Erregistroak, mailutxoak daudeneko zurezko tirak dira. Bi gidari daude: beheko finkoa eta erregistroa harietan ipini edo kentzeko nahiz mailutxoak harietan lerrokatzeko horizontalki higitzen den goikoa. Hezetasun handiegia egonik, baliteke mailutxoa gidarien arteka barruan nekez igo edo jaistea. Konpontzeko modua teklena bera litzateke; bere lekuan gora eta behera higitzea edo karraska fina oso kontuz erabiltzea hain zuzen.

Gidarien muturretako torlojo berezi batzuen bitartez erregistroaren ibilbidearen lekua erregula daiteke. Erregistroa kentzerakoan mailutxoek atzeko hariak ukituko balinuzte erregulazioa beharrezkoa litzateke. Mota honetako doikuntzak oso txikia izan behar du, bestela mekanismoaren gainerako alderdiak desdoitu egin daitezkeelako. Ozentasuna, ukimen-sentsazioa, etab. aldatu egingo lirateke.

Atzazalak

Atzazala aldatu nahi bada, zaharra kendu behar da lehenbizi atzeratu eta mihia zerbait finkoan apoiatuta edukiz. Atzazal berria ere atzetik sartuko da artekan, ongi finkatuta gelditu arte estutuz.

Zurezko tako txiki baten gainean eta mailutxoa alderantziz ipinita, kirurgi bisturi batez atzazala ebaki egingo da mutur aldean 45°ko angelua osatuz.

Arau orokorra honako hau da: atzazalak haria hari-lodieraren erdiaz pasatzea. Grabeetan zerbait gehiago.

Atzazal denak ez eta bakar bat aldatu behar denean, gainerakoen formari kontu egin behar zaio. Luzera eta forma egokikoa dela egiaztatu ondoren, atzazalaren barrena gradualki arraskatu edo karraskatu egin behar da puntaraino, erregistroaren harmonizazioarekin bat datorren soinua lortzearren.

Errepikapena ongi egin dadin, atzazalaren itzulera arreta handiz eta patxadaz aztertu behar da. Hariaren azpira emeki-emeki pasatuko da. Hori egin gabe harian zintzilikatuta geldituko balitz, arrazoiak hauek izan daitezke:

- Itzalgailua behar baino beherago egotea eta atzazalari jaisten ez uztea. Altxatu bada zerbait itzalgailua.
- Atzazala luzeegia izatea. Moztu eta karraskatu behar dena. Laburregia bada, doitu edo aldatu.
- Mihiak ongi ez kulunkatzea. Agian hautsak ez dio higitzen utziko. Mailua atera eta garbitu.
- Malgukia gogorregia ala bigunegia izatea. Karraskatu zertxobait eta bortxatutako higiduraz lan egin dezan behartu.
- Mailutxoa luzeegia izatea. Beheko muturrean torlojoa badu, zerbait laburtu, eta ez badu, karraskatu kontuz.
- Arazoa tekletan badago, ikus teklatuari dagokion atala.

Itzalgailuak.

Mailutxoetan alboko arteketan txertaturik daude plektroaren gainean milimetroerdira. Mailutxoak zerbait zintzilikatu egin behar du itzalgailua hariaren gainean dagoenean. Erregistroa ipinita egon ala ez, itzalgailuak erregistro horri dagokion haria bakarrik ukitu behar du. Hori gertatuko ez balitz, doitu egin behar da.

Hiru hari-sortako (2 x 8' eta 1 x 4') eta beraz hiru erregistroko klabeak, atzazalek aldi berean ez eta ondoz ondo punteatu behar dute. Indar handia beharko litzateke hiru atzazalek aldi berean joko balute. Aldi-desberdintasun hau tekla oso poliki jaisten denean bakarrik nabarituko da (lehenengo 4'ekoa gero atzeko 8'ekoa eta azkenik aurreko 8'ekoa entzungo ditugu). Baina normal jotakoan erregistro guztiek soinua aldi berean ateratzen dutela eman behar du. Diferentzia mailutxoaren luzeraren araberkoa da. Azpian doitzeko torlojoa badugu ordea, mailutxoaren luzera erregulatzea erraza izango da dagokion torlojoa estutu ala lasaituz. Mailutxoa luzatuz, haria lehenago kolpatuko du, eta alderantziz. Luzeegia balitz, ez luke ongi errepikatuko eta laburregia balitz tekla hondora iristean pulstsatu

egingo luke (oso teklatu astuna litzateke kasu horretan eta jotzen zaila ere bai).

Hari bat hautsitakoan beste batez ordezkatzea.

Errazen hausten diren hariak meheenak dira, hauek letoizkoak nahiz burdina edo altzairuzkoak izan. Normalean hezetasun-puntuak egoteagatik (beraz oxidazioagatik) eta tentsioa handiegia izateagatik hausten dira hariak.

Hautsitako haria kendu eta larakoa hariztatua bada, askatu sei bira oso. Larakoa historikoa edo presiozkoa bada, aliketaz gora eta emeki atera, larakotegiko zuloa ez handiagotzeko kontu handiz ibilita. Hautsitako hari originalaren lodiera edo diametro berdineko beste hari bat aukeratuko dugu gero. Mikrometro izeneko neurgailua oso egokia da horretarako. Larakoaren aurkako muturrean haria finkatu eta zubietan dagozkion puntuetatik pasaraziko da.

Haria aliketaz ebaki, larakotik hasita eta hariarekiko paraleloki ipinitako hatz erakuslearen distantziara. Haria beti ere teinkatuta edukita, hari-muturra larakoaren zulora sartu eta sei buelta biratu erloju-orratzen norantzan. Larako historikoa badugu, birak eskuan emango ditugu eta gero presioz txertatuko dugu.

Larakoa edozein motatakoa izanik ere, gainerakoen altueraren parean geldituko da. Larakoak lasaiegi badaude, bike pixka bat edo paper fina ipini zuloan. Larakoa sartu ondoren sobera dagoen paper-zatia kendu.

Azkenean, haria afinatu egingo genuke, noski. Hariak ongi mantentzeko beste aholku bat, hatzez ez ukitzea da. Izan ere beti ezartzen zaie hezetasuna eta koipea, gutxi bada ere.

Ohol harmonikoa garbitzeko, luma luze eta oneko mustuka erabiltzea litzateke egokiena. Oholaren ertzetara eramaten den hautsa, aspiragailuz jaso daiteke. Ohol garbiak soinu hobea aterako du, noski.

Gauza guzti hauek sarri eta hutsik gabe egitea, instrumentuzalearentzat lan txiki eta agian atsegingarriak izango dira. Lanak denbora luzez egin gabe uzten badira ordea, akatsak pilatu egingo dira eta gero konpontzea zailagoa eta luzeagoa izango da.

Azken ohar gisa, zera esango dugu: teklazko instrumentuak ez direla mahaiak, nahiz eta mahai-itxura izan. Beraz mahai bezala ez erabili eta gainean paperak ere ez utzi.

Erregulazio eta mantenimenduari dagokion kapitulu honi amaiera emateko, honako esaera gogoraraziko dugu:

"Instrumentuak eskertuko dizu".

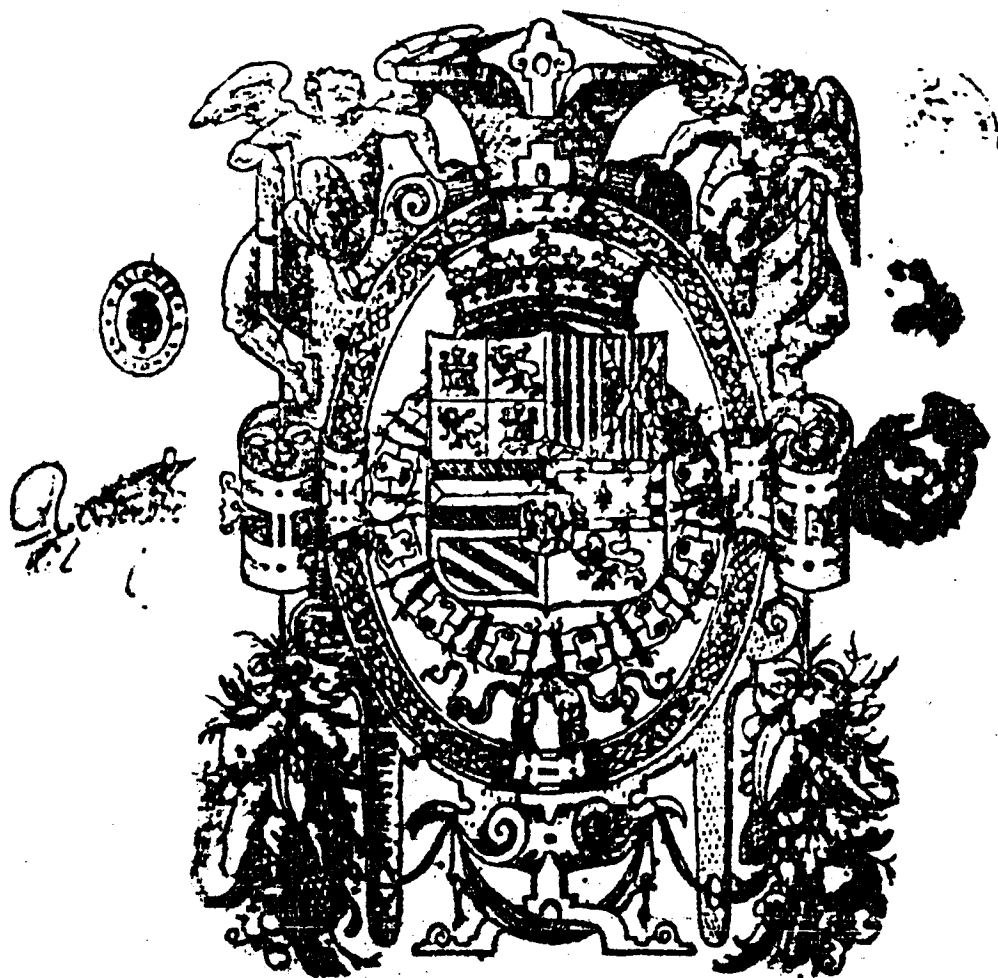
***XVI, XVII ETA XVIII. MENDEETAN ZEHARREKO
EGILE ETA OBRAK.***

OBRAS DE MUSICA PARA TECLA ARPA Y

vihuela, de Antonio de Cabezon, Musico de
la camara y capilla del Rey Don Phi-
lippe nuestro Señor.

RECOPILADAS Y PUESTAS EN CIERA POR HERNANDO
de Cabezon su hijo y Anagrama, Musico de camara y capilla de su Magestad.

DIRIGIDAS A LA S. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nuestro Señor.



CON PRIVILEGIO.

Impresas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de MDCCLXXV.

Antonio de Cabezon-en lanen azala

COMPENDIO

DE MUSICA DE AN

TONIO DECABEC, ON.

D V O

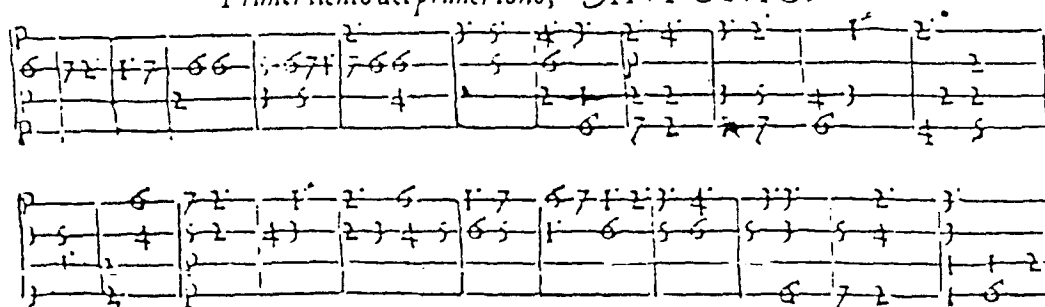
Duos para principiantes

The musical score is written for two voices, labeled 'D V O'. It consists of ten staves of music. Each staff has a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff is marked 'D V O'. The second staff is marked 'Dnos para principiantes'. The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation.

Antonio de Cabezón-ek egindako partitura

23 Siguenfe otros tientos de Antonio y de otros tañedores de los ocho tonos.

Primer tiento del primer tono, ANTONIO.



Antonio de Cabezón-en partitura

Antonio de Cabezón, Scarlatti-raino iritsiko den teklarako literaturaren historiaren aro berriari hasiera eman zion iberiar aitzindaria dugu.

Byrd eta Bull ingelesak, Sweelinck flandestarra, Frescobaldi italiarra, Forberger alemana eta Louis Couperin frantziarra, XVII. mendean beren ikasleekin garatuko zituzten europar eskola nagusien oinarritzat har daitezke.

Badirudi ahots-musikarekiko loturak hautsi eta "bariazio" edo "divisions" formak (gero birjinala aberastuko zutenak) garatzen lehenengo ingelesak hasi zirela.

Sonoritate ertain eta gutxi gorabehera 45 notako instrumentu hau, bariazioa hedatu zuen erregea izan zen. Entzulegoaren arreta erakartzearen, mugimendu geldoek ez zuten lekurik. Lasterketa imitakorrak, azkar eta alaiak, era guztietako edergarritz betetako eskalak, erritmo bitar eta hirutarreko etengabeko txandaketak behar ziren.

Badirudi Antonio de Cabezón-ek 1554. urtean Ingalaterrara joan zenean bere "diferencias" eta "glosas" lanen bidez eskola birjinalistaren hazia utzi zuela. Eskola honek Ingalaterra gero beste inork ez bezala goralduko zuen, laster desagertu ondoren.

Eskola honen aberastasuna salatzen duen dokumentua, Fitzwilliam Virginal Book izenekoa da. XVII. mendearen lehen herenean hamar behatzez jotzeko hirurehun pieza inguru biltzen ditu.

Hiru belaunaldi dauzkagu. Lehenengoak William Byrd (1542-1623) du aitzindari. Bigarrenean ospetsu asko dago: P. Philips, J. Bull, G. Farnaby eta T. Morley adibidez. Hirugarren belaunaldian ospetsuena Orlando Gibbons (1583-1625) dugu eta beraren ondoan Tallis, Tomkins, Richardson eta Munday aipagarriak dira.

Dowland lautejoleak ere ezin ditugu ahaztu, beren "Lachrimae" handiekin.

Birjinalista ingeles hauen ondoan, Jan Pieters Sweelinck (1562-1621) organojole holandarra dugu; Venezian Zarlinorekin ikasi arren Amsterdamen lan egin zuena. Praetorius eta Scheideman-i irakatsi zien eta Iparreuropako teklajole guztiengan eragina izan zuen.

Eskola ingelesekoekin zuen diferentzia, teklatu desberdinak erabiltzean zetzan; hari edo tutuei ekiteko teklatu desberdinak erabiltzean hain zuzen.

Kontinentean gertatutako edozertara irekia zegoen eta ikuspegi zabala zuen. Gabrielli eta Merulo-ren eragina nabaria da italiar oinarrizko ziren bere imitazio, gutxitze eta gehitzetan, kontrapuntu bikoitz, kontrasubjektu eta abarretan.

Italian, eta Gabrielli nahiz Merulo-ren ondorengo gisa, Girolamo Frescobaldi handia (1583-1643) dugu; Luzzaschi-ren ikasle izana, Sweelinck-en antzera, organojole ospetsua izan zen (Erromako San Pedron), baina klabearentzat obra ugari egin zuen; bere "ricercari" eta "canzone et caprices"etik bariazio, partita eta tokatataraino.

Flandesera joan zen eta han Sweelinck eta P. Philips-ekin harremanak izan zituen. Horregatik haren estiloa anglikar arrastoz josita dago. Dena dela, klaberako idatzitako obra badirudi iparraldera bidaia egin baino lehen egina dela, nahiz eta gero argitaratu.

Frescobaldik bere toccata famatuak interpretatzeko oharrak ere utzi zituen. Gero "rubato romántico" deitu izan denaren deskribapena direla esan daiteke. Interpretea askatu egin nahi du, emozio librez inprobisatzera animatuz.

Honela dio:

Irakurleari

Pasarte-barietatez eta kantu-adierazpenez jotzea zein estimatua den jakinik, nire maitasuna eta onginahia irakurleari erakustea egokia iruditu zait, lan apal hauek aholku eta guzti inprimaturik eta bakoitzaren balioak errespetatuz besteren meritua nahiago dudala aitortuz. Irakurle sotil eta saiatuak harrera ona egin diezaiola aurkezten diodan atxekimenduari.

1. Lehenik eta behin, jotzeko era hau ez zaio konpasari lotu behar, madrigal modernotan bezala. Izan ere zailak izan arren konpasaren bitartez erraztu egiten dira, batzuetan poliki eta bestetan azkar eramanez eta hitzen esanahi edo adierazpenaren arabera airean mantenduz.

2. Toccatatan, pasarte desberdin eta adierazkorretan aberatsak izateaz gain pasarte horiek bakarka bata bestearengandik aparte jo daitezkeela ere kontsideratu dut, jolea bukatzeko obligaziorik gabe nahi duen puntuan geldi daitekeelarik.

3. Toccaten hasierak adagio eta arpegiaturik joko dira eta horrela ligatu eta faltsuetan (eta obraren erdian ere bai), aldi berean joko dira instrumentua hutsik ez uztearren. Jotze hori jotzailearen gustuaren arabera berrartuko da.

4. Azken notan (bai txio eta bai pasartearenean, nahiz saltokoa nahiz gradukoa denean), gelditu egin behar da, nota kortxea, semikortxea ala hurrengoarekiko desberdina izanagatik; horrela pasarte bat bestearekin nahastea baztertuko bait da.

5. Kadentziak, nahiz eta azkar moduan idatzirik egon, geldi eraztea komeni da eta pasarte edo kadentziak amaierara hurbildu ahala polikiago joko da denborari eutsiz.

6. Atalen banaketa eta bukaera, bi eskuetan kontsonantzia zuritan idatzirik dagoenean igarriko da. Esku batek txioa eta besteak aldi berean pasarteak jo behar duenean, nota notaren parean ez da jo behar; txioa azkar eta pasarteak polikiago eta adierazkortasunez baizik. Bestela nahasketa sortuko litzateke.

7. Bi eskuetan pasarteak kortxea eta semikortxeatan aldi berean daudenean, ez dira azkarregi jo behar. Semikortxeei dagokien eskuak, puntuz jo behar ditu (hau da, ez lehenengoa; bigarrena baizik). Horrela guztiak; bat ez eta bestea bai.

8. Bi eskuek semikortxeak jo behar dituzten pasarte bikoitzaren aurretik, aurreko nota gorde egin behar da, nahiz eta nota azkarra

izan. Gero pasartea bipil jo behar da, eskuen erraztasuna azpimarratzearen.

9. Partitatan, pasarte eta "afektuak" daudenean, egokia da "Largo" denbora hartzea. Baita toccatatan ere. Pasarterik gabeko besteetan, tempo alaiagoan jo daitezke, tempo-aukeraketa jotzailearen zentzu eta gustu onaren esku utziz. Hor oinarritzen bait dira jotzeko era eta estilo honen perfekzioa eta funtsa.

Girolamo Frescobaldi, 1637

Frescobaldiren ikasleetako bat Johann Jakob Froberger aleman ospetsua da. Alemaniako beste egile batzuk ere azpimarratu behar dira, nahiz eta egian italiartuak izan.

Hans Leo Hassler (1564-1612), Gabrielli eta Ch. Erbach-ekin lanean aritu zen. Flandesen bidez anglikarzaleagoak izan ziren Samuel Scheidt (1587-1654) bere "Tabulatura Nova" (1624) argitalpenarekin eta beraiekin batera M. Schildt (1592-1667), M. Practorius (1571-1621), P. Siefert (1586-1666), Scheickmann (1595-1663) eta J.J. Froberger (1616-1667).

Azken hau Parisen bizi izan zen, frantsesak miretsiz eta Frescobaldigandik jasotako ikasketa italiarra bazterrean utzi gabe. Azkenean London-en organista izan zen. Eklektiko eta bidaiari handia izanik, XVII. mendearen lehen erdiko Alemaniako ordezkari onena dugula esan dezakegu.

Frantzian bitartean, udaberria loratzen ari zen; fruituak ia hirurogei urte geroago (mendeerdia geroago) emango zituena hain zuzen.

Le Jeune, Du Carroy, Guillet, Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672) eta beronen aita (hau Thomas Champin-en semea zen), Ile-de-France-n dantzak sartzen hasi ziren (la volta, la brusque, la braule, kanarioak, etab).

Frantzia "martellements, tremblemens, battemens, cadences, pincements, port de voix, coulées, arpéges,..." eta abarren paradisura sartu zen. Hitz batez esanda, asko inprobisatzen zen.

Gaiak edo hasierak bakarrik idazten zituztela esan daiteke, gero beren inprobisazio-trebetasuna goi mailaraino igoz.

Gero oparotasun osoan François Couperin Handiaren (1668-1733) garaian bikain distiraturako duen udaberri frantsesa osatzeko, ezin dugu haren osaba Luis (1626 ± - 1661) ahaztu. Haren dantza solte batzuk heldu zaizkigu eta gaur egun haien toniken arabera "suite"tan bildurik jotzen dira.

1650. urtea data nagusia da klabearen eta honen familiaren historian.

Henry Purcell (1658-1695) eskola birjinalistaren ondorengo izanik, J. Blow (1649-1708) eta W. Croft-ekin batera (1678-1727) eskola ingeleseko azken izpi distiratsua izan zen. Eskola frantseseko ospetsuen eragina bereganatu zuen "suite" eta apaingarri askoren bidez eta baita italiarrena ere bere gai eta oinarri harmonikoen bitartez.

Rückers-ek egindako bi teklatu eta hiru hari-sortako instrumentu handien sonoritate bikainen eskutik, bere zortzi suite argitaratu zituen.

Allemande, Courante eta Soralandira dira horietako lehen suiteak eta batzuetan preludioaz dute hasiera.

Hornpipe, Air, Voluntary, Verse, Trompet Tune edo Gavotte, Bourré eta Rigaudon-a ere sartu ziren.

Aldi berean (XVII. mendearen bigarren aldia) Italian Bernardo Pasquini (1637-1710) eta beronen ikasle izandako F. Gasparini, F. Durante eta Alessandro Scarlatti (1660-1725) ditugu. Ikasle hauek italiar binomioaren (Girolamo Frescobaldi-Domenico Scarlatti) zubi izango ziren.

Alemanian Pachelbel (1653-1706) eta Kerll (1627-1693), Frescobaldi eta Carissimi-ren ikaslea, ditugu. Gainera Buxtehude (1637-1707), J. Kuhnhan (1660-1722) eta Vincent Lübeck (1654-1740) ere aipagarriak dira, XVIII. mendeko Alemaniako J.S.Bach (1685-1750) izar distiratsuaren aitzindari izan zirelako.

XVIII. mendeari amaiera emateko J.K. Fischer ere ezin dugu aipatu gabe utzi.

Eta Frantziara itzuliz, honako hauek zerrendatuko ditugu: J. H. d'Anglebert (1628-1691), L. Marchaud (1669-1732), Clerambault, Le Roux eta Dienpart. Guztiek Lully miresten zuten eta beste musikagile ospetsu baten aitzindari izan ziren: François Couperin "Handia"renak. Couperin, Bach eta Scarlatti (François, Johann Sebastian eta Domenico hurrenez hurren) ditugu hari punteatuen arloan historiak eman dituen hiru pertsonaia nagusiak; XVIII. mendeko lehen erdiaren ohore gorena bereganatzen dutenak hain zuzen.

François Couperin "Handia" (1668-1733). Paris.

Louis C.-ren iloba zen eta 1685. urtean Saint-Gervais-eko organista izendatu zuten. Gero 1693.ean Chapelle Royale-ko organista-postua eman zioten eta hurrengo urtean "Enfants de France" taldeko klabezin-maisu izendatu zuten.

Nahiz eta gaztetan Couperin musika frantsesean italiar joeraren buru izan, 1710. urteaz gero gustu frantses eta italiarrak batzen saiatu zen. Goimailako Klabezinjole eta organojole gisa birtuoso handitzat zeukaten eta klabe-irakasletzan guztiz estimatua izan zen. Eskola ederra osatu zuen eta haren L'art de toucher le clavecin lanak balio ikaragarria du. Berak zioenez, "nahitanahiezkoa" zen; hasiberrientzat batez ere. Bera osasunez motel samar ibili arren oso lan ugaria utzi zuen. 1713,17,22 eta 30.ean klaberako lau koaderno argitaratu zituen. Lan zabalak dira hauek; apaingarriz nahiz lirikotasunez ugariak eta kontrapuntu-estilo imitatzailean oinarrituak. Hogeitazazpi "ordre" edo suitek osatzen dituzte lau liburu hauek eta bertan oinarritzko unitatea Maior eta minor alderditan tratatutako tonalitatea da (modua historiara pasatu zen). Tonu erlatiboak ez ditu nahasten. Erregistrazioaz ez zuen inolako oharrik utzi, baina garbi dago bi teklaturako klabea erabili zuela. Izan ere batzuetan eskuek egin behar dituzten gurutzaketetan ("bagatelles"etan) beharrezkoak dira.

Couperin-en obra osoa "ornamenduzko melodia zabala" dela esan daiteke. Haren lehen bi liburuek Corelli-ren artearekiko mirespena erakusten dute eta bi bigarrenek Lully-ren handitasunarekikoa. Gehiago zehaztuz, zera esan dezakegu: era italiarrak aldi berean plano-zurruntasuna, lerro-simetria eta atalen arteko oreka handia ditu; bitarte erregularretan errepikatutako irudiak (progresioak), akorde arpegiatu handiak eta tonuerdirako joera erakusten duen harmonia fina.

Era frantsesak beste xehetasun batzuk ditu: laute-estiloa, sinkopea eta kontradenbora, erritmo punteatua bere "inegal"

ugariekin, periodoen koadratura eta laburtasuna, akorde perfektuan eta beronen alderanzketan oinarritutako harmonia, garapenaren fantasia, melodiaren deklamazioa, deskribatu eta gogoraraztean gaien edukin pintoreskoa eta diskurtsoan kadentziek sortutako pausaldi ugariak.

Dena dela, Couperin "Handia"ren obrak klasizismoarekin muga egiten du eta Erromantizismoa aurreratu egin zuela esan dezakegu. Norbaitek zera esan zuen: "Teklatuaren medium-a da".

Couperin-en ondoren Jean Phillipe Rameau (1683-1764) aipatuko dugu. Couperin bapatekotasunez eta adimen-zorroztasunez hobeto osatuta dago eta Rameau aitzitik, antolakuntzan da hobe.

Rameau-k eskuskribuan behintzat apaingarriei leku gutxiago ematen die.

Rameau-k klaberako egindako obra hirurogei orrialdetan biltzen da. Bere preludioetan lautejoleak gogorarazten ditu, baina haren zazpidun, bederatzidun eta hamaikaduneko bitarteek harmonian modernismoarekiko jakinmina adierazten dute. Haren Traité d'harmonie lanak arrakasta handia izan zuen orduko musikariengan eta gaur egun teoria harmonikoaren (akordeen kateamendu naturalaren) sortzailetzat jotzen da. Haren modulazio ausartek lehenagokoekin konparaturik aurrerapen nabaria eskaintzen zuten. Sarabanda batean adibidez, hamabi konpasetan "Mi"tik "La"raino modulatzeko, Fa# minor, Do Maior, Sol Maior, Si minor, Fa # minor eta Re Maiorretik pasatuz. Clermont-Ferrand, Avignon eta Parisen organista izan zen. Autodidakta izanik, gogoeta filosofikoei emana ibili ohi zen denbora luzez.

Klaberako haren Livre de pièces lehen liburua, 1706. urtekoa da, bigarrena 1724.ekoa eta Nouvelles suites de pièces delakoak 1727 eta 1731.ekoak.

"Rondeau"ei zabaltasun eta garrantzi handia ematen die; ideia nagusia biltzen duen gaiaz eta bigarren mailako beste batez Sonataren Allegro handiak iragartzeko modukoak. Musika deskribatzailea maite du eta bariazioa bere goren mailara igotzen du. Batzuetan J.S. Bach gogorarazten du (allemande), beste batzuetan guztiz frantses agertzen da eta inoiz erabat pertsonala da. 1741. urtean hari-kontzertuaren bere bost piezak teklaturako transkribatu zituen.

Rameau eta Couperin-ek, XVIII. mendeko bikote frantsesa osatzen dute. Hauek aipatu gabe, klabezinaren historia hankamotz eta erdiosoa geldituko litzateke.

Frantzia eta Ingalaterran organo eta klabeen artean bereizketa egin bazuten, Alemanian J. S. Bach-ek instrumentu hauetako bakoitza neurritz gaineko mailara igo erazi zuen. Gainera Couperin eta Rameau-k ez bezala, deskribapena ezik mistika du helburu.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) eta klaberako egin zuen obra.

Data batzuk ematekotan, honako hauek aipatuko ditugu: "Ongi tenperatutako klabearentzako lehen liburua" (1722), "Partitak" (1726-31), "Clavierübung-en lehen zatia", "Kontzertu Italiarra" (1735), "Clavicrűburg-en bigarren zatia", "Duoak" (1739), "Golberg Bariazioak" (1742), "Clavierűburg-en laugarren zatia" eta "Ongi tenperatutako klabearentzako bigarren liburua" (1744).

"Fantasia kromatikoa"ren hogeit hamar kopia heldu zaizkigu. Garai hartan ez ziren argitaratu, nahiz eta 1720. urtean Bach-en obra

Alemania osoan ezaguna izan. Irakaskuntzarako lanek ere leku garrantzitsua dute Bach-en baitan: Preludio txiki, asmaketa, eta sinfoniek (1723) adibidez.

Orduan modan zeuden "suite" konposizioak hogeitahiru idatzi zituen: Sei suite frantses, sei ingeles, sei partita (suite hedatuak baino ez dira), "Konzertu Italiarra"rekin batera agertu zen partita, frantsesen zirriborro antzeko hiru suite txiki eta azkenik suite txiki bat Fa-n (minue, bourrée eta giga). A zer nolako aldea dagoen suite txiki honen eta Leipzig-eko partita handien artean! "Ongi tenperatutako klabea"ren lehen zatia asmaketak baino urtebete geroagokoa da eta bigarren zatia (agian lehenengoak baino "arte" gehiago eta freskotasun gutxiago duenak), maisuaren azken hamar urteetan hazi zen abstrakturako joera erakusten du.

Idea eta proportzio ikaragarritzko Toccata eta Fantasiak, batzuetan Beethoven-en azken sonatekin konparatzen dira. Toccata eta Fantasiaren arteko diferentzia bestetik, izenean bakarrik dago.

Aurretik arpegiotako fantasia txikia duen fuga La minorrean da Bach-ek klaberako idatzi zuen gauzarik garrantzitsuena. Bizitza eta bizkortasuna gainezka dituzten ia berrehun konpas dira.

Asmaketa eta sinfonietara itzuliz, badirudi azken hauek klabikordarako idatzi zituela. Instrumentu etxekoagoa eta batez ere pedagogikoagoa zen han eta oso "ukitu" baliotsua lor zitekeen bertan. Zituen ahalmen adierazkorrak medio, haren seme Carl Philip Emanuel-ek bereziki estimatu zuen klabikorda. Clavierübürg izenekoa ordea, kontzerturako egina zegoenez klabe handirako idatzi zuen.

J. S. Bach-ek utzitako obrari buruz xehetasun garrantzitsu bat, egin zaizkion eta oraindik aztertzen diren ikerketa kabalistikoak dira.

Haren izenean oinarritutako zenbaki sinboliko batzuek, mistizismo supernaturala adierazten duen sinesmen esoterikoari bide ematen diote. Sistema alfanumerikoa haren izeneko letra bakoitzetik lortzen da:

$$\begin{array}{cccc} B & A & C & H \\ 2 & 1 & 3 & 8 = 14 \\ Si & b & La & Do \quad Si \sharp \end{array}$$

Esaldi-kopuru, ahots, kadentzia, konpas eta abarrek emaitza txundigarriak dituzte zenbaki sinboliko horiekin bat datozelako, eta horrela beste misterio bat gehiago gehitzen zaio hain errealitate konplexua izan zen BACH harrigarriaren bizitzari. Bach-ek klaberako idatzitako obraz egin dugun laburpen trinkoaren amaiera gisa eta bere heldutasunean maisuak zuen abstrakzioari jarraituz, iruzkin txiki bat egingo dugu haren Fugaren arteaz (1749).

Gai bakarrean oinarritutako ("Eskaintza musikala" eta "Goldberg bariazioak" bezalaxe) zein baino zein agudezia handiagoko gehitze, gutxitze, atzera-mugimendu etab. eta kanonen fuga-segida da.

Lau ahotsetarako bere bi fugatan bakarrik esaten du "bi teklatur". Hori da eskuskribuan funtsean instrumentuari buruz dioen xehetasun bakarra, baina G. Leonhardt-ek dioenez instrumentu egokia klabezinak dirudi (gainera bigarren klabea beharrezkoa den momentu bat ere badago).

Bach hil zenean, bost klabe zituen eta klabikordarik bat bera ere ez.

Historian haren jatorri eta jaiotza-datari begiratzuz, Johann Sebastianekin batera G.F. Hendel (1685-1759) dugu. Hala ere, bien bizimodu eta lanerako eran erabat alderantzizkoak ziren.

George Friederic Handel musikari ibiltaria dugu; estilo desberdinak ezagutzeagatik gustuan zalantzak dituena. Ipar- eta Hegoalemaniak, Italiak eta azkenean Ingalaterrak osatu zuten haren bizitzako ibilbidea.

Klaberako idatzitako obra ez zen J. S. Bach-enaren gailurrera iritsi, baina hala ere miresgarriak dira haren Suite, Fuga, Txakona eta abarren bildumak. Guztiak Londresen 1720, 1733 eta 1735.ean argitaratu zituen.

1685. urtea, berezia izan zen zenbait musikari ospetsu jaio zelako. Adibidez: Bach, Handel (esana dugunez) eta Domenico Scarlatti (1685-1757).

Napolin jaio eta 1729. urteaz gero Madrilen bizi izan zen. Han idatzi zituen bere ia seirehun "Essercizi" edo Sonatak. Original gehienak iturria Venezia da (1738. urteaz gero datatuak). Bi katalogazio nagusi ezagunak dira gaur egun: Longo-rena eta Kirkpatrick-ena. Azken honek gainera haren bizitza eta obrak ikerketa bikaina du.

Piano-fortearantzako sonataren hastapenak prestatzen ari zela suma daiteke.

"Suite"aren erritmoak eta unitate bitarra bakarrik gordetzen dira.

Scarlatti bizi zelarik, Europa osoak ezagutu zuen haren obra. Lehen momentutik distira ikaragarritz txundigarri gertatu zen.

Birtuosismo handia eta apaingarri gutxi, txioak eta apoiaturak (laburrak eta luzeak) nahiz "acciaccatura" dira haren ezaugarriak. Couperin eta Bach-en lanetan bezala erromantizismoa iragartzen da, baina Scarlatti-ren baitan umore ona dago.

1650. urtea garrantzitsuena izan zen klabearen historian, eta harez gero ehun urte igaroak ziren Couperin, Bach eta Scarlattik XVIII. mendearen laugarren eta bostgarren hamarkadetan orain historiko diren teklazko instrumentuen urre-aroari amaiera eman zioten arte.

XIX. mendean hutsunea, oroimenik eza, deuseztapena, ezjakintasuna eta abar luzea dago heredentzia piano-forteei utziko dieten plektrodun instrumentu eta klabikordeekiko.

XIX. mendearen bukaeran (1892.ean), Anton Rubinstein pianista famatuak idatzitako Musika eta bere maisuak lanean honako hau dio: "Ez. Piano moderno eta hobetua ez da inolako aurrerapena obra zaharrak jotzeko".

XX. mendean beraz, galdutako denbora berreskuratu nahiz arituko gara.

Wanda Landowska 1900. urtean iritsi zen Parisera Schola Cantorum-ean irakastera eta han klabezinari indar emateari ekin zion.

Argitaratzaile eta instrumentugileek ere aro historiko berriari hasiera eman zioten.

Falla eta Poulenc-ek beren konposizioen bitartez Wanda Landowska-ren bidea sendotu egin zuten.

Kontserbatorioetan katedrak ugaltu egin ziren, instrumentuari leku emanez.

Ibert, Leibowitz, Martinu, Bernard, Langlais, Polignac eta beste askok beren harmoniak plektroen sonoritatearen mesedetan idatzi zituzten.

XX. mendearen bigarren erdian, musikologiaren arloan musika eta instrumentu zaharrez arduratu diren ikertzaile bikainen ekarria izan dugu, joandako garaiekiko fidelitasun handiagoa gordez.

Instrumentu hauentzat aro berria hasi da; bi alderdi (zaharra eta gaur egunekoa) dituen aroa hain zuzen.

Musikologo, argitaratzaile, instrumentugile, interpretatzaile eta konpositoreek, aberastasunak eta edertasunak mugarik ez duten eremu musikal bikain hau bizitzaz betetzen dute.

XVIII. MENDEKO SONATA EUSKADIN

Arantzazuko Santutegiko artxiboa, Aita Jose Antonio Donostiak berrogeitamargarreneko hamarkadan egindako transkribapen musikalen iturri dugu.

Jon Bagües-ek gero 1979. urtean lehengo artxiboaren katalogo osoa argitaratu zuen eta han Santutegiak XVII. eta XVIII. mendeetan edukitako Musika-kapera garrantzitsuen berri eman zigun.

Gipuzkoako bihotza kulturgunea dugu eta gaur egun lehen fraileek erabili bezalako "monokordio" edo "klabizenbalo" baten bidez eta Aita Donostiak eginiko transkribapenen laguntzaz bertako ondarea dasta dezakegu.

Artxibo osoaren zati txiki bat besterik ez da, baina hala ere XVIII. mendeko teklazko musikari egin zaion ekarpen garrantzitsua dugu.

Oxinaga, Larrañaga, Gamarra, Egiguren, Ibaizabal, Etxeberria, Sostoa, Lonbide Bidaurre eta Agirrek, garai hartako teklazko musikaren arloan benetan interesgarriak diren sonata, toccata eta minue-ak utzi zizkiguten.

Lan hauek XVIII. mendeko iberiar klasizismo deitzen duguna osatzen dute, ondoko beste hauekin batera: El Escorial eta Montserrat-eko monastegietako iturrietatik Samuel Rubio-k transkribatutako P. Soler-en sonata-bilduma, Santiago Kastner-ek transkribaturiko "Cravistas Portuguezes", Joaquin Nin-ek argitaratutako sonata zaharren bilduma eta Ferrer aragoarraren sonatak.

Garai hartan elementu herrikoiak nahikoa gutxi eta ezkutu samarrean agertzen ziren.

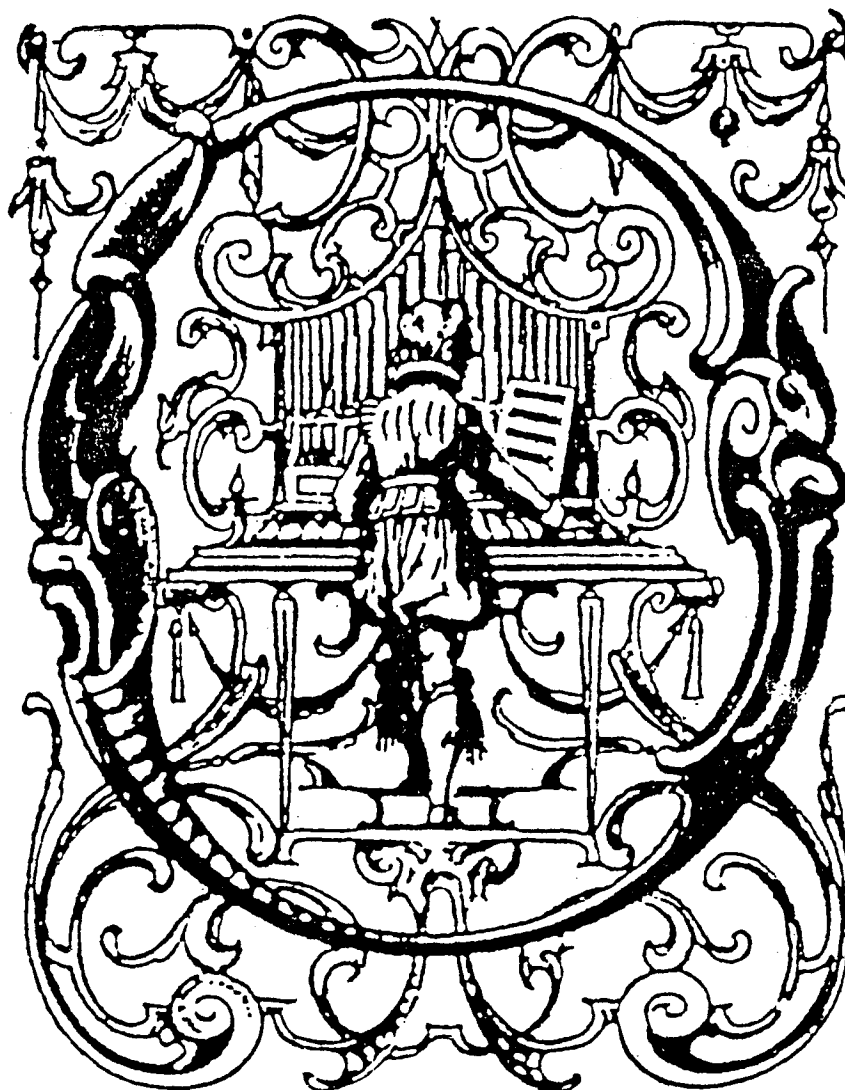
Kontrapuntu eta fuga jeneroak baztertu egin ziren. Liturgi gaiak alde batera utzi zituzten. Estilo serio, imitakor eta polifonikotik orduan indarrean zegoen egoerara pasatu ziren; jenero adeitsura.

Arantzazu beraz, Penintsulan gertatzen zenetik eta Europako azken korronteetatik ez zegoen aparte.

1758. urtean eskuz kopiatutako Handel-en bi grosso kontzerturen eskuskribuak daude. Handel bera bizi zela egindakoak dira, noski, eta horretaz gainera beste eskolekin harreman estuak zeudela erakusten duten letra batzuk ere badaude:

"Valense de Composiciones de varios Profesores de Casa y de otros Italianos, Españoles y Alemanes que gozan de la estima comun...."

Kapitulu labur eta nagusi hau ezin amaituko dugu Sebastian Albero Añaños nafar erronkariarra aipatu gabe; Madrileko gorabeherengatik hainbat aldiz Domenico Scarlattirekin ahaidetu dena. Haren "klabikordarako 20 sonata"k, zuen nortasun guztiz aberatsaren adierazgarri dira.



IBERIA

XVIII. mende euskaldun honekin batera, Iberiar Penintsularen luze-zabalean tentu bete eta zatituen ondarea jaso zen; XVIII. mendeko Organojoleen Antologian laburbildutakoa. Antonio Soler, Blasco de Nebra, Carlos Baguer, Carlos Seixas, Nasarre eta Ferrer-ek toccata eta sonata bipartita asko idatzi zuten, XVIII. mendeko klabezin eta klabikordarako errepertorioari benetan literatura erakargarria eta entzungarria eskainiz.

Lehen aipatutako "tentuak" (ez denak, baina asko bai), organojole, zenbalojole eta klabikordajoleentzat izan daitezke.

Pablo Bruna, Correa de Arauxo, Cabanilles, Menalt dira "iberiar teklaren" adierazgarri, XVI. mendeko Antonio de Cabezón "Handia", Narvaez bihuelajole eta Ximenez musikariek gain.

INTERPRETAZIOAZ GROSSO MODO

Monokordio, klabe edo organoz musika interpretatzeko funtsezko arauak hasieran ematea egokia da.

"Talentua" edo "jenioa", behatzek tekla ukitu baino lehen musika buruan bizitzean datza.

Hitz egiteko eta besteek entzun zaitzaten, hitz egiten jakitea bakarrik ez da nahikoa; hitzaldian zer esana ere eduki behar da.

Hiru elementu hartu behar dira kontutan:

- interpretatu behar den obra*
- interpretatzailea*
- instrumentua*

Hiru elementuak batera menperatuta bakarrik segurtatuko da kalitatezko interpretazioa.

IRAKASLEEI BURUZ ETA IRAKASLEENTZAT

Irakatsi ahal izateko, jotzen jakin behar da. Norbera egiteko gauza ez dena ez dago irakasterik. Maisuak, ikasleak interpretatzerakoan dituen arazo tekniko edo musikalak uler ditzan zatiak nahiz obra osoak joko dizkio. Adibideak ere behin eta berriz erakutsiko dizkio oztupoak gaindi ditzan.

Arte-arloan irakasketa-sistema jakin bat ezartzea zaila da. Fisikoki, kontzeptualki edo espiritualki berdinak diren bi ikasle edo bi irakasle ez dago aurkitzerik. Beraz metodo edo sistema bakarra erabiltzea ez litzateke bidezko. Ikasle bakoitza, bere-bereak dituen nortasun eta gaitasunen jabe da, eta horren arabera maisuak ikaslearen maila eta gaitasunei egokitzen zaizkien ariketa tekniko eta obrak aukeratzen jakin behar luke.

Dena dela, lanerako orduan maisu nahiz ikasleentzat diren oinarri amankomunak badaude.

Edozein maisuk teoriko, historialari eta kontrapuntu nahiz harmonian aditua izan beharko du. Horretaz gain ikasle guztiei formaren analisi sakona, egitura, multzoa eta musikaren xehetasun edo unitate minimoa ulertarazteko gauza ere izan behar du.

Ikasketa-metodologiari dagokionean, bi sail handi hartuko ditugu:

- isiluneko lana*
- soinu-lana*

Obraren egitura aztertuko dugu; "forma musikala" bere osotasunean eta bere zatiak. Zatien arteko giltzadura elementu handietatik txikietara egingo dugun ibilaldian erabakiko dugu.

Hatz-jokoa giltzadura horretara egokituta egongo da, eta tempo nahiz izaera, konpasera eta beronen proportzioetara. Soinu-lanerako, bi gauza izango dira guztiz derrigorrezkoak: erabateko kontzentrazioa eta entzutezko zentzu auto-kritiko-musikala izatea.

Hori litzateke lan bikain eta osoa, nahiz eta:

ERRARE HUMANUM EST

"SEGIDA" LORTZEKO "JOTZEKO ERA"

Teklazko instrumentu guztiak (bai Errenazimentu musikalean eta bai Barroko musikalean) teknika amankomunaz jotzen dira.

Klabikordaren mesedetan eta teklazko instrumentu guztientzako oinarri gisa, Pablo Nasarre-k zera dio: Harizko instrumentu musikal guztietan, Monokordioa da funtsezkoena eta probetxugarriena..... organoa jotzen ikasten ari direnak ez lirateke ongi moldatuko hori gabe.

Eta Carl Philipp Emmanuel Bach-ek beste hau dio: klabikordajole ona klabizenbalojole bikaina da, baina ez alderantziz. Klabikorda beharrezkoa da interpretatzen ongi ikasteko.

Beraz, "jotzeko teknika" aztertuko dugu, antzinako tratadisten ikuspegi desberdinen arabera eta hori izango da klabezina eta klabikorda ikasteko oinarria. Thomas de Sancta Maria, G. Diruta, J. Denis, F. Couperin, P. Nasarre, Marpurg, Manfredini, Rameau, C. Ph. E. Bach eta Dom Bedos de Celles, garai hartan gorputzaren nahiz eskuen kokapenaz eta teklei erasotzeko eraz zeuden eritzi desberdinak ezagutzeko erakusle izango ditugu.

Sta. Mariaren adierazpenek, dudarik gabe, beste guztienak gainditzen dituzte. Beraz, haren idazlanak sakonkiago aztertuko ditugu eta gure ikerketa beste aipu batzuekin osatuko dugu.

Haren Libro llamado Arte de Tañer Fantasia izeneko idazlanaren hiru kapitulu benetan interesgarriak dira.

Honako hauek:

- Eskua ipintzeko eta behatzak arkutzeko era*
- Teklei erasotzeko era*
- Garbi nola jo.*

..... Eskuak ongi ipintzeko hiru gauza egin behar dira. Lehenengoa eskuak gako eran ipintzea da; katuarenak bezala. Esku

eta hatzen artean, ez da inolako konkorrrik egongo; batekoz bestera baizik. Hatzen hasiera oso hondoratua edukiko da; hatzak eskuak baino gorago geratzeko moduan. Hatzak arkututa ipiniko dira eta horrela okertuta kolpe handiagoa joko zaio teklari. Arkuak zenbat eta gehiago okertu geziak indartsuago jotzen duen bezalaxe, hatzek zenbat eta arkutuago egon gogorkiago kolpatzen dituzte teklak. Ondorioz, soinu ozenago, osoago eta izpirituz jantziagoak ateratzen dira. Perfekzio bikain hau musikarentzat hain da baliotsua, non postura horrek eskuei ematen dien politasun eta edertasunaz aparte nortasun eta distira berezia ezartzen bait dio jotzen den edozeri; eskuen postura hori gabe jotako soinuarekiko desberdin direnak inola ere.

Bigarren gauza, eskuak oso bildurik edukitzea da. Hori bi eskuetako lau hatzak (bigarrena, hirugarrena, laugarrena eta bostgarrena) batabestearen ondoan ipinita lortzen da; bigarrena eta hirugarrena batez ere. Eskuinaz ezkeraz baino errazago egin daiteke eragiketa hau eta horrek zerikusia du emeki eta gozo jotzeari dagokionean. Aldi berean hatz lodiak erorita ibili behar du; beste lau hatzak baino askoz ere beherago. Baina barne aldera tolestuta eta giltzaduratik aurrerako hatz-erdia ahurraren azpian dagoela erabiliko da. Hatz txikia edo bostgarrena, besteak baino bilduagoa edukiko da; ia ahurrera iristeko moduan. Bi eskuetako behatzak horrela bildurik izan gabe ez dago eskuak ongi ipintzerik. Hatz lodi eta txikiak erabakitzen dute eskuak ongi bildurik edukitzea eta horren arabera hatzak batabestetik aparte ipinita (lodia eta txikia batez ere) ezin da behar bezala jo, eskuak baldartu eta loturik baleude bezala indarrik eta trebetasunik gabe egoten direlako.

Hirugarren gauza, esku bakoitzeko hiru hatzak (bigarrena, hirugarrena eta laugarrena) teklen gainean edukitzea da; jo behar denean eta ez denean. Gainera teklak kolpatu behar direnean,

bigarren hatza, eskuinekoa batez ere, apur bat altxatuagoa edo beste hirurak (hirugarren, laugarren eta bostgarrena) baino gorago....

Puntu honi buruz Zaragozan zenbalo-maisu izandako Jose Luis Gonzalez Uriol-ek honako hau dio:

Postura horrek eskuetan sortzen duen edertasun eta grazia ulertzera ez naiz inoiz iritsi, *nahiz eta proba ugari egin. Beti postura espasmodikotzat hartu da; eskutik baino gehiago erpetik daukanatzat. Eta honela amaitzen du bere iharduna: Sancta Mariak barka nazala.*

Geroago Sancta Mariarena ez bezalako eritziak dituzten beste ikerlari zaharrak ere badirela ikusiko dugu.

.... teklak ongi kolpatzea sei gauzatan datza. Lehenengoa, atzazalek teklak ukitu gabe hatzen punta edo erkainez kolpatzea da. Horretarako eskumuturrak jaitsi eta hatza erditik aurrera zabaltzeko da, hori soinu oso, gozo eta launa ateratzeko bide delako. Izan ere haragia gauza biguna denez gozo eta emeki kolpatzen du. Gainera garbiago jotzen da, hatzak teklan asentatuz inora irristatu eta ihes egin ezin dutelako.

Atzazalez kolpatzen denean ordea bi akats handi egiten dira. Lehenengoa teklen zurak soinu handiegia eta instrumentuak txikia, ahula eta izpiriturik gabea ateratzean datza. Bigarren akatsa zikin eta izpitsu soinu egitea da; belarrirako gozagaitz izatea alegia. Izan ere hatzak teklatan asentatzen ez direnez gero, kanporantz irristatzen dira eta horrela teklatan zarata handia ateratzen da. Bestetik atzazalak hezur izanik, eta hezurak nahiz teklak gauza gogorak direnez gero, bata bestea kolpatuz soinu gozo eta biguna ezin da atera; desatsegina eta gozagaitza baizik, lehentxeago adierazi dugunez.

Bigarren gauza teklak indartsu eta adorez kolpatzea da. Horrela nortasun eta izpirituz hornitutako soinuak ateratzen dira.

Hirugarren gauza, bi eskuek teklak berdin kolpatzea da, hau da, esku batek besteak baino indartsuago nahiz ahulago ez dezala jo; biek berdin baizik. Gainera bi eskuek batera eta aldi berean jo behar dute, hots, une batean tekla asko batera jotzen badituzte (hiru, lau edo soinu gehiagoko kontsonantzia dagoenean adibidez) soinu guztiek bat bakarra bailiran entzuteko moduan. Bestetik, eskuek teklak ahul jotzen dituztenean zera eduki behar da kontutan: hala eta guztiz ere oldar-apur batez kolpatu behar direla. Teklak kolpatzeaz esan berri dugun hau, edozer gauza jotzeko guztiz funtsezko gauzetako bat da.

Laugarren gauza, teklak oso goitik ez jotzea da. Horretarako hatzak tekletatik gertu eduki behar dira, eta hatzak tekla jo ondoren oso gutxi altxatzea komeni da. Gainera hatzek zuzen erorita jo behar dute eta bide beretik zuzen altxatuko dira lehen zeuden kokapen eta lekuraino. Guzti horri esker musika gozo eta leuna ateratzen da. Aldi berean instrumentuak soinu ozena aterako du eta teklek oso txikia edo ia batere ez dute aterako.

Goitik kolpatzen denean ordea, belarrietara soinu ezeroso eta desatseginak heltzen dira, teklek soinu handia eta instrumentuak txikia ateratzeaz gainera.

Bostgarren gauza, teklak ahal den guztia jaitsi eraztea da. Instrumentua Monokordioa balitz, teklek hariak ongi altxatuko dituzte, baina soinuak bere tonutik irten eta igo gabe (hori hatzez gehiegi sakatuz gertatzen bait da). Beste edozein instrumenturen kasuan, teklak beren azpian dagoen oihala ukitzerraino jaitsierazi behar dira.

Hori noski, teklek oihaleraino jaisteko ahalmena balute egingo da.

Seigarren gauza, teklak kolpatu ondoren soinuak ezabatzeko moduan hatzez gehiegi ez zanpatzea eta hatzak ez lasaitzea da. Hatzek teklen gainean gehiegi sakatu gabe eta beste teklaren bat jo behar duten arte lasaitu eta igo gabe mantendu behar dute; soinuak tonu berean irauteko moduan alegia.

.... Soinuak garbi eta bereizteko moduan ateratzeari buruz, bi gauza direla beharrezko hartuko dugu kontutan. Lehenengoa eta garrantzitsuena, lehenengo kolpatzen duen hatza bere hurrengo kolpatzen duena baino lehen altxatzea da; altxatzea eta jaistea ere bai, noski. Horrela jokatu ez balitz, hatz batek bestea harrapatuko luke, eta horrek soinu batek bestea estaltzea esan nahi du. Hori dela eta soinu zikin eta izpitsua ateratzen da eta ez garbia, bereizia.

Beharrezko den bigarren gauza, hatz bakoitza tekla kolpatu ondoren zertxobait altxatzea da. Inola ere ez da hatza teklatik kanpora aterako eta ez da ez bilduko ez tolestuko, gero esango dugunez tarrapata eta kraskaketan izan ezik. Bestela teklek zarata handiagoa aterako lukete.

Sancta Mariak lehentxeago soinuak bereizita ateratzeaz zioenari buruz, Dom Bedos de Celles-ek bere L'Art du facteur d'Orgues Paris 1766-78 liburuan argi eta garbi adierazten du instrumentujolearentzat funtsezko oinarria izango dena: Artikulazio-isiluneak.

Nota bakoitzaren "Isilune" hauen premiaz ohartzeko, organo, klabizenbalo, espineta edo teklazko edozein instrumentutan edozein aire interpretatzerakoan, jotzeaz paperean idatzita dagoen eraz baino gehiago arduratu behar da. Nota bat jo duen behatza, hurrengoa

jotzen duena jaitsi baino askoz lehenago altxatuko da normalean, eta bitarte hori "isilunea" da, noski.

Arretaz bagabiltza, isilune horiek nota guztien bitarteetan sentituko ditugu eta batzuek besteak baino luzeagoak direla ere bai. Isilune horiek gabe interpretazioa derrigorrean txarra izango da. Txioak berak ere ezin dira jo isilune labur hauek gabe; oso laburrak dira, jakina, hatzek tekla altxatu eta jo bitartean denbora gutxi dagoelako. Luzexeago edo laburxeago diren bitarte hauek (nik musikaren artikulazio-isilune deitzen diedan hauek) nota guztietan daude, hitzetan kontsonanteak ahoskatutakoan bezalaxe. Izan ere kontsonanterik gabe silabak artikulaziorik gabeko bokal-segida bait lirateke. Bokalen soinuen etenune hauek, hitza ahoskatzeko silabak bereizten dituzten isilune txikiak dira. Musika artikulatzean ere berdin gertatzen da, baina diferentzia bat dago, zeren eta instrumentu batek atera dezakeen soinua beti berdina izanik (nolabait esan bokal bakarra atera dezakeenez), beharrezkoa bait da artikulazio-isiluneak hitza ahoskatzerakoan baino desberdintasun handiagokoak izatea, musikak artikulazio ulergarri eta interesgarria sor dezan nahi bada behintzat".

Dom Bedos-ek nahiz Engramelle-k, bost talde hauetan sailkatzen ditu artikulazio-isiluneak:

- *arnasa hartzekoak, esaldi edo iraganaldiak bereizteko.*
- *azentuzkoak, mota ahul eta azentudun edo garrantzitsuaren artean.*
- *"nabarmentzekoa", bi nota arinen artean.*
- *"legato"koa, bi nota loturen artean.*
- *txiotakoak, apaindura bateko oso nota laburren artean.*

Azkenaldian garbi jotzeko era honi isilgailuen teknika ere deitzen zaio, plektrodun instrumentuei erreferentzia eginez. Beste

aipu laburrago eta iturriek eskuen posizio eta jotzeko erari buruz diotena adieraziko dugu.

Girolamo Diruta-k bere Il transilvanon (Venezia, 1593) honela dio:

.... Organojoleak teklatuaren erdian gelditzeko moduan eseri behar du, keinu eta mugimendurik egin gabe; gorputza eta burua tente eta polit edukiz baizik.

Sancta Mariarekiko desberdintasuna garbi adieraziz, beste pasarte batean zera dio:

.... Eskua kurbatzeko hatzak zertxobait bildu egin behar dira eta horrela eskua kurbatzearekin batera hatzak arkutu egingo dira. Horrela ipiniko da eskua teklatuaren gainean, eta eskua teklatuan arin eta bigun nola eduki erakusteko, adibide bat ipiniko dizuet: Haserre blastakoa ematen denean, indartsu jotzen da, baina laztandu eta ferekatu egin nahi denean, eskua ez da bortxaz erabiliko; umea laztantzen denean bezala emeki baizik.... eta eskarmentu handiari esker oztopo bat aurkitu dut. Eskuineko eskuko hatzei buruzko da. Jo eta gora altxatzen denean, bigarren hatza teinkatua eta bortxatua egoten da. Hatz lodia ere bortxatua egoten da ahurpean eta bostgarrena, txikia, bilduegia. Bi hatzek bi eskuetan horrela egonik, nerbioak gogortu eta teinkatu egiten dira, beste hatzak arin ibiltzea oztopatuz.

François Couperin-ek bere L'Art de toucher le Clavecinen (Paris 1717) honela zioen:

..... pertsona helduak gerritik teklatura eduki behar duen distantzia, gutxi gorabehera bederatze hatzekoa izango da. Umeek proportzionalki hurbilago egon behar dute.

..... aurpegiko keinuei dagokienean, norberak konpon ditzake akatsak klabizenbaloan ispilua ipinita:

..... Teklatuaren eta gorputzaren zentrua bat etorriko da.

..... buru, gorputz edo oinaz konpasa ez markatzea hobe da.

Lasai itxura eduki behar da. Objekturen bati finko begiratu gabe eta arreta galdutako itxurarik gabe entzuleei so eginez (baleude) joko da, bestetik oso lanpeturik dagoela eman gabe.

..... Altuera egokian esertzeko, ukalondoaren azpiek, eskumuturrek eta hatzek nibel berean egon behar dute. Beraz, arau hau betetzeko moduko aulkian eseri behar da.

..... Soinuaren gozotasuna hatzak tekletatik ahalik eta hurbilen edukitzean datza.

Jean Denis-ek bere Traité de l'acord de l'epinette avec la comparaison de son clavier avec la musique vocal (Paris (1650) delako liburuan honako hau dio:

..... Oso ongi jotzen zuen gazte bat ezagutu nuen, baina hiru konpasetik behin mihiaz halako klaskada handi bat ateratzen zuen eta barre-algarari eustea asko kostatu zitzaidan.

..... Organoa eta espineta oso ongi jotzen dituen eta paristarra ez den organojole batek, zerbait ondo jo duela iruditzen zaionean bi hankak alde batera eta gorputza bestera mugitzen ditu. Oso haserretuaren aurpegia jartzen duenez gero, ia jasanezina da nola jotzen duen begira egotea. Akats hauek dituztenek zuzen ditzaten eta maisuek beren ikasleei ohitura txar hauek hartzea galeraz diezaieten idazten ditut honelako kontuak.

..... Maisu batzuk eskumuturra eskua baino beheiago ipinerazten dute eta hori bizioa da, akatsa, eskuak horrela indarrrik ez duelako. Beste batzuek eskumuturra eskua baino gorago ipinerazten dute, eta hori ere ez dago ongi, hatzak makila zuzen eta zurrunen antzera daudelako. Eskua ondo ipintzeko, eskumuturrak eta eskuak altuera

berdinean egon behar dute; eskumuturra hatz-koskoen parean dagoela alegia.

Garbi dago beraz Sancta Mariaren kontrakoa diola. Beste pasarte baten gainera honako hau gehitzen du:

..... Ni ikasten hasi nintzenean, maisuek eskuineko eskuko hatz lodiaz behin ere ez jotzeko araua zuten. Baina geroago ikusi dudanez, Briaceo-k adina esku edukiko bagenitu guztiak erabiliko genituzke, nahiz eta instrumentuetan horrenbeste tekla egon ez.

Gaur egun bada "hatz-joko zaharra" erabiltzeko joera snobista. Joera horrek batzuetan ez du arrazoirik eta beste batzuetan bai, helburu musikalaren arabera.

Pablo Nasarre-k bere Escuela Musica segun la Practica Moderna (Zaragoza, 1723) liburuan zera adierazten du:

..... beste gorputz-ataletatik ere behar ez diren mugimenduak baztertu egin behar dira. Batzuek gorputza eskuen konpasean mugitzen dute, beste batzuek burua, honek bizkarra uzkitzen du eta hark ahoa mugitzen du. Guzti hori gizonaren postura naturalarekiko desegokia da, arrazoiduna izanik ekintzatan mugimendu guztiak egokitu behar dituelako. Horrela ez bada begira daudenen aurrean nabarmen eta agian irrigarri gelditzen dira.

Frederich Wilhelm Marpurg-ek bere Principes de Clavecin (Berlin, 1753) liburuan honako hau dio:

..... Eskuak libre edukitzearren, teklatuaren zentrua eta gorputzaren zentzua bat etortzeaz gain gorputzak ez oso urruti eta ez oso hurbil, ez altuegi eta ez baxuegi egon behar du. Hatzak arkutuak, ukondo eta

eskumuturrak nibel berean eta oinak lurrean egongo dira, grazia eta erosotasuna lotuz eta itxura baldarra baztertuz.

..... Eskua teklatu gainean ipinita, posizio berean mantendu behar da altxatu gabe eta gehiegi apoiatu gabe, baina ezta zertxobait ukitu gabe ere.

Askotan gazteek eskuaz zanpatu egiten dute txioa jo nahi dutenean. Maisuek ohitura hori utzerazi egin behar diete. Beti ere eskuak bere indar naturalaz eragin dezan saiatu behar da.

Vicenzo Manfredini-k ere zera dio bere Regole Armoniche o Siervo Precetti Rigonati per Apprendre i Principi della Musica, el Portamento della mano e l'accompagnamento del Basso sopra gli stromenti da tasto (Venezia 1775).

..... Erarik onena hatzak eroso eta ikusteko ederra den moduan mugitzea da, hots, burua, besoak edo beste gorputz-atalak ez eta hatzak bakarrik erabili behar dira. Izan ere bihurketa horiek notak ongi jotzea galerazteaz gainera gustu oneko entzuleak gogaitu egiten bait ditu.

Dena dela, aipu ugari hauen ondoren ia ezinezkoa litzateke Rameau eta C. Ph. E. Bach-ek beren tratatuetan gai honetaz dioten guztia adieraztea.

Agian bitartekoak etorkizunean erabiltzeaz izan zuten ikuspegiagatik piano-eskola modernoaren aitzindari eta guraso direla esan daiteke.

Nolanahi ere, maisu zaharren aholkuak dogmatzat hartzearen snobismoari ihes egin behar diogu, baina historia luzearen oinarri direla ahaztu gabe.

DAGOKION HATZAZ NOLA KOLPATU

XVI. mendean instrumenturik arrunt eta nagusiena monokordioa zela gogoan izanik, ez da harritzekoa tekla-joleek beti "hatz-jokoaz" arduraturik ibiltzea.

Horregatik orduko hatz-jokoari buruzko arau batzuek tekla-zko musika zaharra errazago eta hobeto interpretatzeko bide emango digute, haiek dogma aldaezinak zirela pentsatu gabe, noski.

Sancta Maria dugu beste behin bere XVIII. kapituluan (dagokion hatzaz nola kolpatu) garai hartako hatz-jokorik erabili- enak zehatz-mehatz deskribatzen diguna, baina jotzailea beste berri batzuk asmatzeko aske zela ere esan zuen, beraren tratatuan emandakoak aplikagarri ez zirenean.

Aipamenak oso luzeak direnez gero, "Segidan igo eta jaisteko arauak" en datozen laburpen-taulaz gain oraingo notazioan adibideak ematea aski izango da.

Esku ezkerra

Igo eta jaitsi segidan

Seminimak

<i>2, 1, 2, 1, 2, 1, 2,</i>	<i>3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4,</i>
<i>3, 2, 1, 2, 1, 2, 1,</i>	<i>2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3,</i>
	<i>1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4,</i>

Kortxeak edo semikortxeak

4,3,2,1,4,3,2,1,4,3,2,1. 1,2,3,4,1,2,3,4,1,2,3,4.

Esku eskuina
Seminimak eta kortxeak
Igo eta jaitsi segidan

3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, ...	3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2,
2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, ...	4, 3, 2, 3, 2, 3, 2,
	3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1,
1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4,	4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, ...
	4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1,

Thomas de Sancta Maria
El Arte de Tañer Fantasía XVII. kapitulua.
"Dagokion hatzaz nola kolpatu".

Askotan hatzak beste era askotara nahasten dira eta asko direlako araurik ez dago ematerik. Beraz bakoitzaren erizpideak aginduko du, premiaren eta moldatzeko erarik onenaren arabera.

Hirudun, laudun, bostun edo beste edozein jauzi aparteko hatzez jo behar dira, baina askotan hirudunak (eta baita laudunak ere) ondoko hatzez jotzen dira.



~	2	4	2	4	2	4	3	4
~	2	3	2	3	2	3	2	3
~	1	3	1	3	1	3	2	3
~	1	2	1	2	1	2	1	2

Zortzidun bilduak (motzak) igotzeko era.
- Esku ezkerre -



4	3	2	4	3	2	1	2
---	---	---	---	---	---	---	---

4, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1,
4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1,



Handwritten musical notation for the second exercise. It features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of a half note F#2, followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, and F#3. The piece ends with a double bar line and a final half note F#2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A first ending bracket is placed over the final half note.

Hiru zortzidun motzak jaisteko erabiltzen diren aipatutako hatz hauekin hirugarren behatzak kolpatzen duen puntu guztietan gorabeherak egin daitezke.

1 1 2 3 4 3 4 5
 1 1 2 3 4 2 3 4
 1 2 3 4 3 2 3 4
 2 3 4 3 4 2 3 4

1 1 2 3 4 3 2 3
1 2 3 4 3 4 3 4

1 1 2 3 4 3 4 3
2 1 2 3 4 3 4 3

Esku ezkeraz zortzidun luzeak seminimetan igo edo jaisteko:

3 2 1 2 1 2 1 2 2 3 4 3 4 3 4 3
4 4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4

Igotzerakoan gorabeherak bigarren hatzaz egin daitezke eta jaisterakoan hirugarrenaz.

Kortxeatara:

4 3 2 1 4 3 2 1 1 1 2 3 4 3 4 5
1 2 3 4 3 4 3 4

5 4 3 2 1 3 2 1

Esku eskuinaz seminima edo kortxeetan igotzeko:

2 3 2 1 4 3 2 1 2
3 4 3 2 4 3 2 1 2

4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 4
4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 2

4 3 2 3 2 1 3 2 3 2 4 3 2 3 2 1

Hirudun, bostun, seidun, zortzidun etab. jotzeko aholkuak eman ondoren, Sancta Mariak honela darrai:

Kontsonantziak jotzerakoan ondorenean datozen puntuei begiratu behar zaie. Izan ere kontsonantziaren ondotik hatz horiekin hurrengo puntuak hartzeko askatasunean eta eran egotea komeni da.

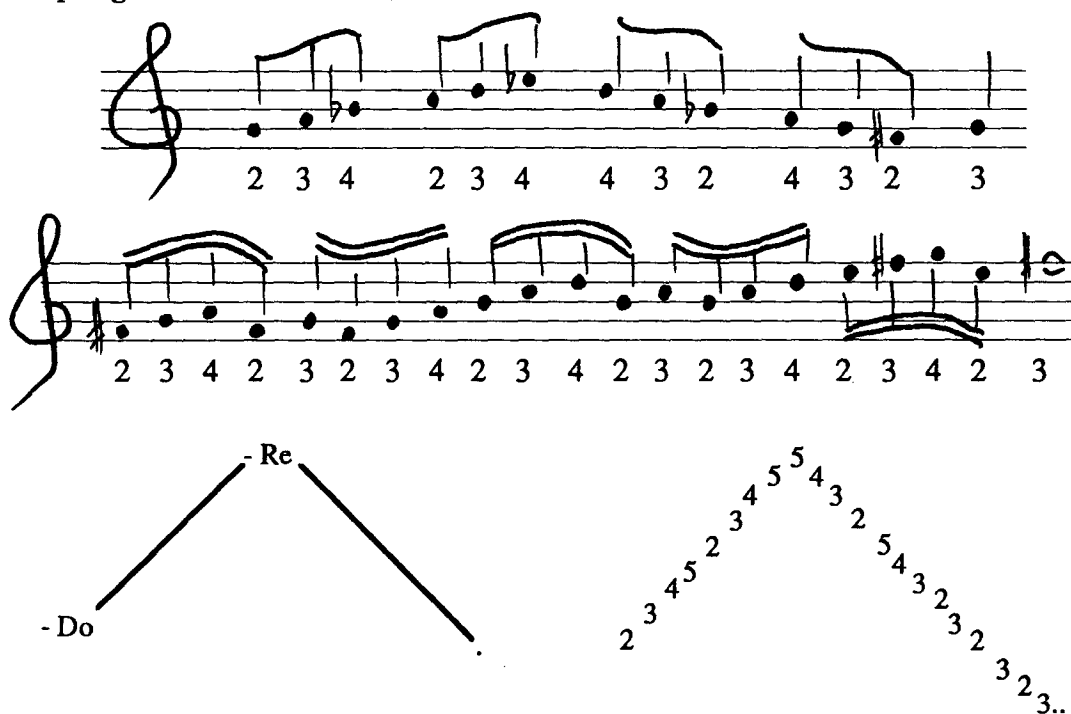
Beste egile batzuek ere (Venegas, Hernando de Cabezón eta Bermudok adibidez) gai hau jorratu dute, baina Sancta Mariak bezalatsu. Denak bat datoz arauak emateari buruz zailtasunak daudela esanez.

Bermudok hau dio: hatz-jokoak ez direla arau zehatz edo jakinetara mugatzen.

Eta H. de Cabezónek beste hau: ...bakoitzak bere glosak ongien derizkion hatzez jo ditzala.

Eta tekla joleei aholku batzuk gehiago zehaztuz, zera esango dugu:

- *hatz lodia eskua desplazatuz pasa, eta ez azpitik.*
- *ordezkapenik ez egin*
- *korrika luzetan lau hatzeko taldeak erabili*
- *puntu nagusiak hatz onez bilatu*
- *progresio musikaletan hatz-talde imitakorrak erabili. Adibidez:*



Francisco Correa de Arauxo-k egindako El libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano liburua (Alcalá, 1626) hatz-jokoari dagokionez interes handiko iturria da.

Italian G. Diruta (XVI. mendean), Ingalaterran J. Bull eta H. Purcel (XVII. m.), Frantzia Couperin "Handia" eta Rameau, eta Alemanian bachtararak (XVIII. m.) hatz-jokoetan maisu ditugu, edozein tekla joleren baliabide hau (hatzak alegia) nola erabili adieraziz adibide idatziak utzi zizkigutelako.

XVIII. mendean hatz-joko zaharrari amaiera eman zitzaion. Scarlatti, Rameau eta batez ere C. Ph. E. Bach-ek bere *Essai sur la vraie maniere de soner des instruments a clavier* delakoan, pianojole modernoen hatz-jokoei gorputz eman zieten; gaur egun edozein ikaslek kontserbatorioan piano-ikasketei hasiera ematean eskueran dituenen hain zuzen.

ESALDIKAPENA ETA ARTIKULAZIOA

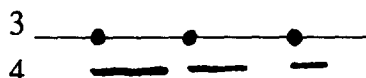
Musikalki esaldikapena ongi egitea, egiazko funtsaz jabetzea da; teinkatzea / lasaitzea klimax / antiklimaxean burutzea. Artikulazio ona berriz, azentudun notek nahiz azentugabeek dituzten infinitu graduren berri izatea (kolore baten aukerak, ukimenarentzako gainazal desberdinak, etab).

Esaldikapena eta Artikulazioa ongi eginez, "hunkimenez betetako diskurtsoa" komunika dezakegu (Geminiani. Paris 1752).

François Couperin-ek beste hau zioen: Gramatika eta Deklamazioaren artean diferentzia handia dagoen bezalaxe, desberdintasun itzela dago tablatura eta ongi jotzeko eraren artean....

Gero "Aire onaz jotzea" izeneko kapituluan ikusiko dugunez, denbora edo iraupen fisikoa (hitzen adiera hertsienean ulertuta) izango dira mintzaira musikal onaren sekretua. Behin ere ez da gauza bera izango lau semikortxea batabestearen ondoren erabat berdin jotzea edo luzetik laburrera lehen biak ia ligatuak, hirugarrena laburrago eta laugarrena hurrengo azentuatzeko are laburrago jotzea. Horrela balitz, egiazko irudipen dinamikoa sortuko genuke. Irudian eta paperean bakarrik egongo lirатеke lau mota berdin. Hori lortzeko bitartekoa soinu horien elkarrekiko tartean oinarrituko litzateke.

Maria Boxal-ek bere lehen orrialde pedagogikoetan grafikoki erakusten dio arazo hau ikasleari lerro luzeago edo laburragoen bitartez.



Kontzertu-aretotan koma eta azentudun silabatan ez luke aldaketarik gertatu behar, baina zoritxarrez gehiegitan gertatzen dira eta kasu horietan ezin dugu ezer ulertu.

Beste xehetasun garrantzitsua, "banalerroa"rena da. Barra artean gartzelaratu egin du mintzaira musikala Artearen kaltetan. Errenazimenduan lerro hauek gutxi erabiltzen ziren eta ideia musikalen ikuspegia beren testuinguru zabalean argiagoa zen.

"AIRE ONAZ JOTZEA"
**"INEGAL"**
APAINGARRI BAT GEHIAGO.

Aire onaz jotzea erritmo-inprobisazioaren kontzeptuari legokioke. XVI.eko egiletan Sancta Maria da hori zer den esplikatzen duen bakarra. Bere arte de tañer fantasia... liburuko "De las condiciones que se requieren para tañer con toda perfección y primor" kapituluan aztertzen du arazo hau.

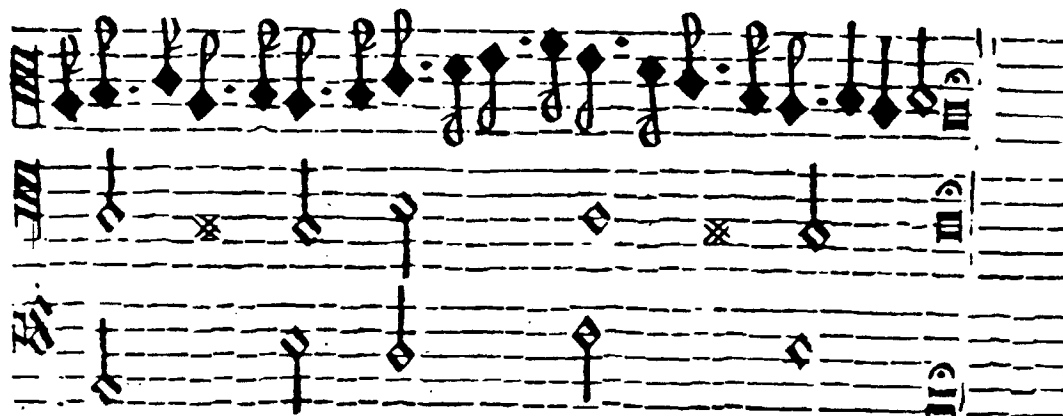
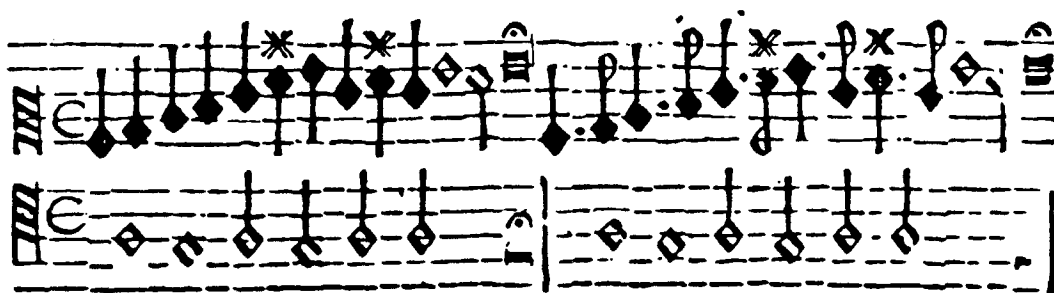
Melodian ez da ezer aldatzen; dauden irudien balioen baizik, hots, idatzitako balioak era desberdinean jotzea da. Lau era dira posible: beltzetan bat eta kortxeatan hiru.

Sancta Mariaren testuak irakur ditzagun:

Aire onaz jotzea da zazpigarren baldintza eta horretarako seminimak era batera jo behar dira eta kortxeak hirutara.

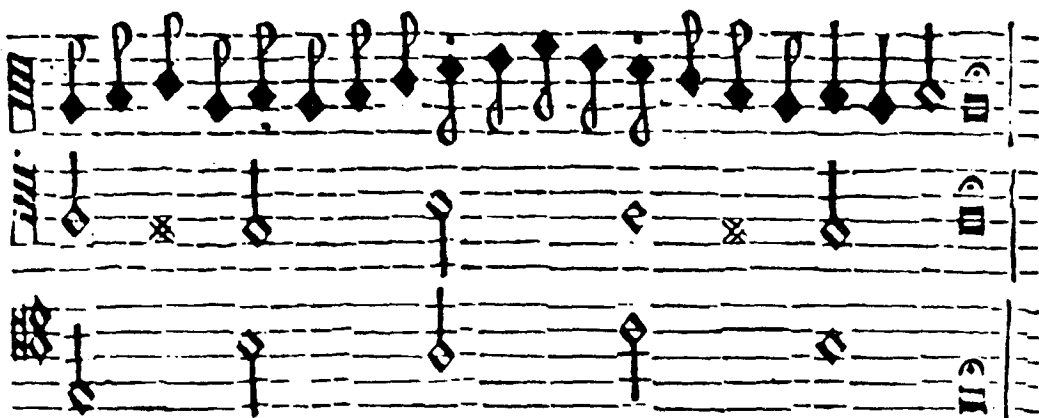
Seminimak jotzeko era, lehenengoan gelditzea, bigarrena korritzea, hirugarrenean ez gehiago eta ez gutxiago gelditzea eta laugarrena korritzea da, eta horrela seminima guztiak. Lehenak punttua balu bezala eta bigarrena kortxea balitz bezala, hirugarrenak punttua izanik eta laugarrena kortzea izanik bezala jotzen dira seminima guztiak.... Eta jakinaren gainean egon bedi korritzen den seminimak ez duela oso korritua joan behar; apur bat moderatua baizik. Seminimak era batera edo bestera jota dagoen aldea ikustearren, puntturik gabe eta puntuaz idatz daitezke.

XIX. kapitulua. 45. or.



Kortxeei buruz Sancta Mariak aipatzen dituen hiru formatatik hirugarrena du maiteena.

Hirugarren era hau da guztietan dotoreena...



Kortxeak jotzeko hiru eretatik hirugarrena honela egiten da: hiru kortxea korritu eta laugarrenean geldituz, eta gero beste hiru korritu ondoren laugarrenean geldituz. Gelditze horretan behar den denbora guztian egon behar da, bostgarren kortxea konpasaren erdian bere unean jo dadin; eta horrela denak.

Beraz, launaka doaz eta hiru kortxea semikortxea balira bezala hartzen dira eta laugarren kortxea punttua balu bezala. Hirugarren era hau da dotoreena eta glosa labur nahiz luzeetarako balio du.

Garbi dago Sancta Mariak erritmo aldetik interpretazio zurrunik ez duela onartzen; librea baizik.

Correa de Arauxo organojole sebillarrak ere bere Facultad organican hamaikagarren atalean honela dio: Lehen era eta errazena, berdin eta azenturik gabe jotzea da, hau da, batean bestean baino gehiago gelditu gabe. Eta aire hau proportzio nagusikoa bezalakoa da, konpasean hiru erdilabur eta sei minima berdin, azenturik gabe

eta airetxorik gabe doazelarik..... Bigarren era, zerbait desberdin jotzea da; proportzio txikiagoko airetxo eta graziaz alegia (nahiz eta zailagoa izan). Hau da organojoleek gehien erabiltzen duten era. Lehen nota-irudian gehiago gelditzen dira eta gutxiago bigarren nahiz hirugarrenean....

Musikan zurruntasuna izaterik ez genuke ulertuko, gainerako Arteetan bizitasun eta nortasunez betetako askatasunaz goatzeko aukera dagoen bitartean.

Italian eta Sancta Maria baino ia mende bat geroago, Frescobaldi-k ere ohar bat utzi zigun (1637an). Bere Toccate d'intavolatura Di Cembalo et organo lanaren hitzaurreko bederatzi oharretan "kantuzko adierazpenaz eta pasarte-desberdintasunez jotzeko era"n zazpigarrenak hau dio:

..... Kortzea eta semikortxeazko pasarteak bi eskuetan aldi berean daudenean, ez dira azkarregi jo behar. Semikortxeentzako eskuak, puntuaz jo behar lituzke, hots, lehenengoak ez eta bigarrenak izango du punttua; eta horrela guztiak, bata ez eta besteak bai.

Jotzeko era honi ez dio inolako izen berezirik ematen, baina "buona" eta "cattiva" (indartsuak eta ahulak) noten teoria italiarrean oinarrituta dago. Kortxea- edo semikortxea-segida berdin jotzea beraz, aspergarri eta grazigabekotzat zeukaten, Quantz-en eritziz: ...erritmo hauek, gustu onaren arabera, desberdintasunen batez jo beharko lirateke.

Hortik dator hedatu den "inégalité" izena, bere forma desberdinaz.

- Pointer $\sqcap = \sqcap \cdot \cdot$; $\sqcap \cdot \cdot = \sqcap \cdot \cdot \cdot$
 - Couler $\sqcup \cdot \cdot \cdot = \sqcup \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot$
 - Lourer $\sqcup \cdot \cdot \cdot = \underset{\cdot}{\sqcup} \cdot \cdot \underset{\cdot}{\sqcup} \cdot \cdot$

Agian "inégal" eran hirugarren aukera da erabiliena.

Eta orohar edozein apaingarritan bezala, erabiliko den inegalite-maila zati musikalaren araberakoa izango da, ia igartzen ez den ezerezetik hasi eta exagerazio bortitzerainoko tartean aukeratuz.

XVII. mendeko bigarren erdian eta XVIII. mendeko lehenengoan, musika frantsesa izan zen apaingarri-mota honekin adostasunik handiena zuena. Horren frogarik adierazgarriena, garai hartan hain modan egon ziren eta hain liluragarri diren preludio libreak ditugu, beren harmonia arpegiatuekin.

François Couperin-ek bere Art de toucher le clavecinean erritmo-askatasun hori bultzatzen du ondokoa dioenean:

Nahiz eta preludio hauek denbora zehatzean idatzita egon, indarrean dagoen gustuari bide eman behar zaio. Bestela esan, Preludioa irudimenà gogoratzen zaion guztiaz askatzen den konposizio librea da. Baina bapatean sortzeko gauza diren jenioak urri direnez gero, beharrezkoa da preludio "arautu" hauetarako baliabideak dituztenek libre eta eroso erabil ditzaten, mugimenduen doitasunari gehiegi begiratu gabe, baldin eta nik neuk espreski "mesuré" hitza ipini ez badut. Honako hau esatera ere ausart daiteke: alegia, gauza askotan musikak (poesiarekin konparatuz) bere prosa eta bere bertsoak dituela. Preludio hauek "neurtzeko" izan dudan arrazoi bat, bai irakasterakoan eta bai ikasterakoan edukiko den erraztasuna da.

Couperin-ek Frantzian Italian ez bezala jotzen dela ere badio. Izan ere frantziarrek ez zuten idatzitakoa zehatz-mehatz jotzen; "inegalité" deitutako askatasuna erabiliz baizik.

Dena dela, Sancta Mariaren irakaspideak izan ziren aintzindari arlo honetan, eta ez frantsesenak, askok uste bezala.

PROPORTZIO, DENBORA ETA PROLAZIOEI BURUZ.

"Edozein musika, kantatzekoa nahiz jotzekoa,
konpasari lotuta dago eta ez konpasa musikari".

Thomas de Sancta Maria

Tratadista zaharretan aukeratuz, Juan Bermudo hartuko dugu ondoren. Izan ere bere Declaración de instrumentos...eko bigarren liburuan XX, XXI. eta XXII. kapituluetan gauza batzuk garbi uzten ditu.

Organoaren kantuari kantu neurgarri esaten zaio eta neurtzeko konpasa asmatu zen. Konpasa, neurria zuzentzen duen higidura-segida bat da: Hiru konpas era daude:

- konpas nagusia edo osoa
- konpas txikia edo konpastxoa, osoaren erdia.
- proportzio-konpas delakoa, bertan bi ordeiz hiru nota-irudi edo beste era askotara sartzen direlarik.

Denbora perfektua honako ikur honek adierazten du: O.Erdian lerro txiki bat baldin badu, denbora perfektuaren erdia da.

Lehen kasuan:

Maxima-k hamabi konpas balio ditu.

Longo-ak sei " " "

Laburrak hiru " " "

Erdilaburrak konpas bat balio du.

Bi minima-k konpas bat balio dute.

Lau seminima-k " " " "

Zortzi kortxeak " " " "

Hamasei semikortxeak " "

Lerro txikiaz nota-irudi guztien balioa erdira jaisten da.

Denbora imperfektuaren ikurra hau da: C

Denbora honetan:

Maxima-k zortzi konpas balio ditu

Longo-ak lau " " "

Laburrak bi " " "

Erdilaburrak konpas bat balio du.

Bi minima-k konpas bat balio dute

Lau seminima-k " " " "

Zortzi kortxeak " " " "

Hamasei semikortxeak " "

Ikurrari lerro txiki bat ipintzen bazaio, denbora imperfektuaren erdia da. C₂ ikurraz ere adieraz daiteke.

XXIII. kapituluan, liburu berean, beste hau ere badio:

O	Modu Maior Perfektua	 =   
C	" " imperfektua	 =  
O ₂	" minor perfektua	 =   
C ₂	" " imperfektua	 =  
O ₃	Denbora perfektua	 =   
C ₂	" imperfektua	 =  
⊙	Prolazio perfektua	 =   
⊙	" imperfektua	 =  

Eta hortik ondorioztatzen denez:

Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta

C H =   ;  =   ;  =   ;  =  

Tempus perfectum cum prolatione imperfecta

○ H = ◊ ◊ ◊ ; ◊ = ◊ ◊ ; ◊ = ♯ ♯ ; ♯ = ♯ ♯

Tempus imperfectum cum prolatione perfecta

⊙ H = ◊ ◊ ; ◊ = ◊ ◊ ◊ ; ◊ = ♯ ♯ ; ♯ = ♯ ♯

Tempus perfectum cum prolatione perfecta

⊙ H = ◊ ◊ ◊ ; ◊ = ◊ ◊ ◊ ; ◊ = ♯ ♯ ; ♯ = ♯ ♯

Geroago tactus edo konpas bati notazio neurtuan dagozkion unitateak honako hauek dira:

Laburra □
Erdilaburra ◊
Minima ♯

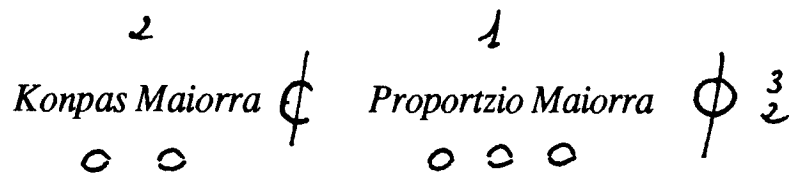
1. Proportzio Maiorra, $\phi \frac{3}{2}$ Perfektua □ = ◊ ◊ ◊
2. Konpas Maiorra, ϕ Imperfektua □ = ◊ ◊
3. Proportzio minorra, $\phi \frac{2}{3}$ Perfektua ◊ = ♯ ♯ ♯
4. Konpas minorra, ϕ Imperfektua ◊ = ♯ ♯
(lau-lauko konpasa)

$$1 = 3 \text{ eta } 2 = 4$$

Beraz, notazio neurtuan prolazioa (erlazioa) perfektua ala imperfektua (3) ala (2) izan daiteke. Hala ere notazio modernoak beti bitarra da (2)

◊ = ♯ ♯ = = ♯ ♯ ♯ ♯

"Denbora aldetik aldaketa dagoenean".



Modernoki honela idatziko genuke: $\square = \square$

Eta 1etik 4era pasatzeko: $\square = \circ$

Beraz konpasaren unitatea, eta ez partearena, mantentzen da beti. Teorian eta unitate berdinak dira, baina praktikan Proportzio Maiorretik Proportzio minorrera pasatzeak zerbait azkarrago jo behar dela esan nahi du, eta alderantziz.

Aldaketa hauek oso arruntak dira musika espainiarrean, nahiz eta beste eskoletako musikan ere aurkitu.

Obra bat Proportzio Maiorreko konpas batzuez bukatzeak, azken "ritenuto" a egiteko asmoa adierazi nahiko luke eta ez denbora bikoiztea. Horregatik beti kasu bakoitzeko musikaltasunari jaramon egingo zaio.

Berez, proportzio hauen iturria dantza da, hau da, ez dugu zurrunki edo matematikoei jokatu behar edozein aldaketa-mota dagoenean; bestela dantza horietako asko dantzatu ezinik aurkituko bait ginateke.

Zehaztasun handiagoa hala ere, obrak irakurri eta lantzeko lehen fasean eduki daiteke, beti ere azkeneko malgutasunak oso bizkarrezur zuzena izan dezan.

Proportzio Maiorrean, $\overset{3}{\underset{1}{\updownarrow}} \overset{2}{\downarrow}$ markatu behar da, eta minorrean $\overset{2}{\updownarrow} \overset{3}{\uparrow}$
 Horrela minorrean azkarrago joango da, Maiorrean ez bezala goian bi
 denboraz irautea deserosoagoa delako.

Edizio modernoetan zaila da zein proportzio erabili behar
 dugun zehatz jakitea. Izan ere balioak erreduzituak egoten dira eta
 konpas hirutar baten ordeztu hiru konpas bitar ere aurki ditzakegu,



Cabezon-en musikan batzuetan gertatzen den bezala. Nolanahi
 ere, baliokidetasunak beti tactus osokoak dira eta ez zati-unitatekoak.
 Beraz balio-erredukzio hauek sakon aztertu beharko ditugu aldaketak
 doitasunez egitearren.

C23-ren esanahia hau litzateke: lehen bi zeuden denboran orain
 hiru daudela. Hastako C3-rekin aski litzateke. Gainera beti
 "sexquialtera" da; erdi bat gehiagozko alterazioa.

Montanos ordean, batzuetan ez dago ados, edo proportzio
 hirukoitzarekin $\square = \square$



beti ere matematiko izan gabe.

Malgutasuna eskatzen du musikaren izaera eta irudi-kopuruaren
 arabera. Nota asko ala gutxi egotea inola ere kontutan hartzeko gauza
 izan zen.

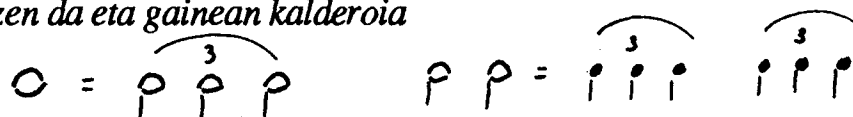
Correa de Arauxo-k berak ere honako hau zioen: denbora
 erdiaz gutxi gorabehera poliki edo azkar, beti ere irudi asko ala gutxi
 egonik soinuari kasu eginez.

Hernando de Cabezón ere denboraerdiaz mintzatu zen: Hiru erdilaburreko proportzio hirutarra denboraerdiaz idazten da hirua aurretik duela



Erdi bat gehiagozko alterazioa (*sexquialtera*) eta "*sexquinta*" izenekoak deskribatzen ditu:

"*Sexquialtera*" deitzen duten proportzioa erdilaburraren kontra hiru minimakoa eta bi minimen kontra sei seminimakoa da. Hiru zifra ipintzen da eta gainean kalderoia



eta konpas bakoitzean ipintzen da, konpas nagusia aldatzen ez delako.

"*Sexquinta*" izeneko proportzioa, konpaseko bost minimakoa da. Gutxi erabiltzen da.



Batzuetan "*sexquiquarta*" ere deitu izan zaio.

Andrés Lorente-k "*sexquialtera*" minor eta Maiorraren artean bereizketa egiten du $C \frac{5}{2}$; $\frac{12}{4}$ hiru eta sei beherakoan eta gorakoan alegia.

Eta azkenik Pablo Nasarre-k desberdintasun batzuen berri ematen digu:

Proportzio minorrak aire-barietate handia du. Horregatik lau-lauko konpasa baino erabiliagoa da. Hiru dira maizenik ikusten direnak:

1.- Puntturik gabeko Minima berdinak. Era hau airosoa da konpasa zerbait azkarturik.

2.- Minimak, bigarrenak punttua duela. Kasu honetan konpasa ez doa hain azkarturik eta seriotasuna eskatzen duten letretarako egokiagoa da.

3.- Lehen minimak punttua duela. Alaitasun handiko musikatan erabiltzen da. Konpasa besteak baino airosoagoa da. Eliz musikan ez da erabiltzen, baina musika profanoan askok. Ez litzateke erabili behar oso dezentea ez delako.

ERREGISTRAZIOAZ

Birjinal, espineta edo klabikordan erregistroaz hitz egiteak ez du zentzurik; instrumentu hauek hari-sorta jakin eta bakarra bait dute.

Organoan berriz, gai hau zabala ezezik bukaezina da tutu-arloak ahalbide ugari duelako. Klabezinaren kasuan dena den, kolore-aukera murrizta eta mugatua da, baina aldi berean interesgarria.

Gaur egun "eskola zaharra" deitzen diogunean, aukera hori neurritz gain erabiltzeko zaletasuna egon zen. Noiznahi handik kendu eta hemen ipini egiten zen arrazoi sendorik gabe, horrela interpretazio-artikulazioaren eta adierazkortasunaren zehaztasun-gabezia nolabait estaliz.

Gaur eguneko erizpide estetikoen arabera klabeen erregistroak egotearen funtsa, obra musikal bakoitzaren egiturari dagokion bolumena eta kolorea ematea izango litzateke. Oinarritzko erregistroak, "zortzi oineko" biak dira. Kolore-elkarrizketaren kontraste gisa edo konbinazio gisa erabil daitezke. Bi erregistro nagusi hauez gain, "lau oineko" beste bat eduki dezakegu (zortzikoek baino goragoko zortzidunean) eta baita "laute" bat ere (8'eko hari-sorta bat itzaltzen duen feldrozko gailu batez egina eta izen bereko instrumentuaren soinua imitatzen duelarik). Batzuetan larruzko edo zurezko plektroak dituen beste erregistro bat ere gehitu izan zaio, eta baita 16'eko bat ere (gaur egun oso gutxi ikusten da), zortzi oineko nagusia baino zortziduna beherago egonik.

Berez, 8'eko oinarritzko bi erregistroak aski lirateke instrumentuak patroi historikoei dagokien kalitatea balu.

Bi horietatik bakarrik desberdintasun aberatsa aterako litzateke, bakoitzak bere luzera osoan zehar dituen nortasunei esker.

Gaur egun garai hartakoen kopia bezala egiten diren bi teklatuzko instrumentuek, 8'eko lehenengoa "laute" eta 4'eko gisa erabiltzeko aukera izaten dute. 8'eko bigarrenak instrumentuaren adierazkortasunari dimentsio bat gehiago eransten dio, baina ez da guztiz beharrezkoa idatzitako ia musika guztia hori gabe jo daitekeelako.

Jatorriz bigarren teklatu hau transpositore bezala erabili zen eta gero "récit expressif" (errezitatu adierazkorra) izatera pasatu zen. Bere hari-sorta ere zortzi oinekkoa da.

XX. mendearen hasieran klabezina berrindartu zenean, erregistro-pedalak zituzten instrumentuak egin ziren. Gaur egun desegokitza eta lekuz kanpokotzat jotzen dira erregistro-aldaketa horiek.

Klabe historikoek eskuzko tiragailuak zituzten erregistroak korritzeko eta horrek hauxe esan nahi zuen: aldaketak atalen geldiuinetan egiten zirela edo obra osoan zehar ez zirela egiten. Batzuetan gainera tiragailuak instrumentuaren alboetan egoten ziren eta horrek guk oraintxe esandakoa baieztatu besterik ez du egiten.

Erregistroen tinbre-nortasuna deskribatzekotan, desberdintasunean aberatsena 8'eko nagusi den lehenengoa dela esango dugu. Izan ere haria punteatzeko zubiekiko bera bait dago lekurik onenean.

Haren baxuak beteak eta ozenak dira, erdialdean gozoa da eta altuetan kanpantzeko tinbre bikainekoa. 8'eko bigarrenari batzuetan sudurkari esaten zaio eta soinu konkretu, zorrotz nahiz sarkorragoa du, 8'eko nagusiaren biribiltasunarekin konparatzen badugu. Bere luzera osoan zehar uniformeagoa da.

Klabearen bi 8'ekoen arteko funtsezko edo oinarritzko diferentzia hauek, bigarren hari-sorta zerbait laburragoa delako eta punteaketa-puntutik plektrorainoko distantziagatik daude. Gainera lehen erregistroaren harmonizazioa bigarrenarena baino indartsuxeagoa da.

Jeneralean zortzi oinekuan oinarrituta erabiltzen den 4'ekoak, bizitasun handia eskatzen duten obretan oso baliotsuak diren distira eta indarra emango du.

Eta azkenik erregistrazio ona "gustu ona"ren menpe dagoela esango dugu.

Konpositoreek ez zuten argibiderik utzi. Gainera instrumentu bakoitza gauza berezia da eta areto bakoitzaz ere beste horrenbeste esan daiteke.

Guk atera nahi dugun soinuaren ikerketa sakonak bakarrik eskainiko digu Couperin-ek helburu bezala ipini zuena lortzeko bidea; Le bon goût lortzekoa alegia.

"GUTXITZEAZ" DIHARDUEN KAPITULU
ZABALA
~ agréments, fioriture, glosak, apaingarriak ~

Maisu zaharren obren interpretazioak benekotasun estilistikoari jaramonik egin gabe eskain zitezkeeneko garaiak gaindituta behar luke jadanik. Puntu honetan musikariek eta batez ere musika-eskoletan karguak dituzten pedagogoez badute zereginik.

Pedagogoren batek hain zabala eta baliotsua den literatura musikal zaharrean ikasleak gidatu nahi baditu, gaur egun sekula baino gehiago arduratu behar luke apaingarriez. Izan ere iragan mendeetako jotze-konbentzioen zati garrantzitsu bait dira.

Apaingarrien artea garai batean oso hedatua zegoen, eta orduko konpositoreek interpreteengan konfidantza zuten, obrei beharrezko apaingarriak aplikatuko zizkietelakoan. Egitura harmoniko soila idazten zuten, eta gero interpreteak apaingarriak gehitzen zizkionean artelan osatu bilakatzen zen.

Eta, zer uler dezakegu "apaingarri" hitzaz?

Galderari erantzutearren haren sinonimoak ipiniko ditugu:... gutxitzea, moduak, edergarriak, koloratuak, agréments, graces, fioriture... embellissements.

"Diminuere" hitzak xehekatu edo zatikatu esan nahi du, eta eragiketa horren bidez soinu bat balio txikiagoko beste soinu desberdinetan banatzen da.

Andreas Herbst-ek (1642) honako hau esan zuen: koloratua deitzen zaie pinturan koadroa koloreen bidez bizitzen den bezalaxe, kantua grazia horrekin apaingoduta dagoenean atseginago iristen belarrietara.

Praktikari esker, saiakuntza eta proba ugari egin ondoren, urratsez urrats, apaingarriak osatzeko trebetasuna lortuko da.

Johann Mattheson-ek Kapera-maisu perfektuan 1739.ean honela definitu zuen: arazo hau ez da arautan oinarritzen; asko jotzean, praktikan eta eskarmentuan baizik.

Apaingarriak intuizioz aplikatzea lortu behar da. Izan ere kasu horretan egongo gara teoria eta eskema hutsen gainetik. Hori lortzearren jotzaileak obra musikala bere osotasunean ulertzeaz gain teknika menperatu beharko du eta ez du egoera (garaia-lekua) ahaztu behar, gustu musikalek denbora eta herrialdetan zehar aldaketak izan dituztelako.

Horiek horrela, edozein obraren muntaian lanean hasten garenean, puntu hauek ikertuko ditugu:

- noiz sortu zen*
- zein herrialdetan egin zen*
- egilearen beraren irakaspideak*
- izaera eta mugimendua*
- instrumentuaren ahalmen teknikoak eta soinu-ahalmenak*
- jotzailearen beraren tenperamentu eta trebetasuna*
- joko deneko aretoa.*

Horrela apaingarriak egoki aplikatu ahal izango ditugu. Eta gaiaren sarrera hau amaitzeko Hotteterre eta Quantz-en aholku-pare bat emango dugu.

Apaingarriak momentu egokian ipintzen gustu onak eta praktikak erakutsiko digu edozein teoriak baino hobeto.

Musikariak apaingarri txikiak gozagarriak otorduetan adinako zuhurtasunez aplikatu behar ditu.

Beste era batera esanda, dotoretasuna eta zuhurtasuna dira edozein apaingarriren oinarritzko koordenatuak.

XVI. mendeaz gero Iberiar Penintsulan tratadista zaharrek orduko gustuen berri eman ziguten. Gero XVII. eta XVIII. mendeetan zehar Frantzia eta Italian hurrenez hurren zeuden "oinarritzko era" eta "era libre"en artean bereizketa egingo dugu J.J. Quantz-ek (1697-1773) burututako ikerketa laburbilduz.

Ingalaterrak Frantziaren eragina izan zuen, nahiz eta hasieran italiarrak ere bertara joan. Alemania berriz XVIII. mendean erabat

eklektiko zegoen, gustu frantsesaren distira eta italiar kantagarritasunaren lilura lotzen jakin zuelako, C. Ph. E. Bach-ek esa zuen bezala

"XVI. mendeko teklarako iberiar musikaren ornamentazioa" gaiari buruz S.E.M.-k (Sociedad Española de Musicología-k) 1980.ean Madrilén ikerlan zehatza argitaratu zuen. Maria Ester Salak egina da eta bere maisu Macario Santiago Kastner musikologo prestuari eskainia. Ikerketa sakona eta tratadista zaharren testu-bilketa zabala delako gogoz eskertzeko lana dugu.

Thomas de Sancta Mariaren Arte de tañer fantasía..., Luis Venegas de Henestrosaren Libro de Cifra Nueva (Alcalá, 1557), Antonio de Cabezón-en Obras de Música (Madril 1578), Juan Bermudoren Declaración de instrumentos musicales (Osuna 1555) eta Diego Ortiz-en Tratado de Glosas... (Erroma, 1553) lanetan oinarriturik, garai hartako gustua nahikoa zehaztasunez ezagut dezakegu.

Testu horietan apaingarrien erabilpenaz badaude desberdintasunak, baina erabiltzen zituztela begibistakoa da.

Sancta Mariak bitarte desberdinetan apaingarriak nola jo behar ziren adieraziz adibide konketuak utzi zituen, doinu bererako nahiz biduna, hiruduna, lauduna, bostuna, seiduna, zazpiduna edo zortziduna igo ala jaisteko.

Erakuspide ederra da gaur teklarako iberiar musika interpretatu behar duenarentzat.

Ikus ditzagun bertatik haren "glosa-erarik onenak" delakoaren taula, Charles Jacobs-ek transkribaturik.

A. "PARA UNISONAR."

B. "PARA SUBIR SEGUNDA."

C. "PARA SUBIR TERCERA."

D. "PARA SUBIR CUARTA."

E. "PARA SUBIR QUINTA."

F. "PARA SUBIR SEXTAS."

G. "PARA SUBIR SEPTIMAS."

H. "PARA SUBIR OCTAVAS."

I. "PARA BAJAR SEGUNDAS."

J. "PARA BAJAR TERCERA."

K. "PARA BAJAR CUARTA."

L. "PARA BAJAR QUINTA."

M. "PARA BAJAR SEXTA."

The image displays a series of musical exercises on a single staff, labeled H through M. Each exercise is a short scale or interval pattern. Exercise H is for ascending octaves. Exercise I is for descending seconds. Exercise J is for descending thirds. Exercise K is for descending fourths. Exercise L is for descending fifths. Exercise M is for descending sixths. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests, with some exercises featuring a key signature change (indicated by a flat symbol) in the final measure.

N. "PARA BAJAR SEPTIMA."

O. "PARA BAJAR OCTAVA." P. "EJEMPLO DE GLOSAS MÍNIMAS." (PARA UNISONAR).

Q. "PARA SUBIR SEGUNDA." R. "PARA SUBIR TERCERA."

S. "PARA SUBIR CUARTA." T. "PARA SUBIR QUINTA."

U. "PARA SUBIR SEXTA." V. "PARA SUBIR SEPTIMA."

W. "PARA SUBIR OCTAVA." X. "PARA BAJAR SEGUNDAS."

Y. "PARA BAJAR TERCERA."

Z. "PARA BAJAR CUARTA."

AA. "PARA BAJAR QUINTA." BB. "PARA BAJAR SEXTA."

CC. "PARA BAJAR SEPTIMA." DD. "PARA BAJAR OCTAVA."

Diego Ortiz-ek berriz, modu desberdinetako kadentziak, klausulatan nahiz bitartetan, nola apaindu erakutsiz adibideak utzi zituen.

Baliagarria da glosen taula hauek ikastea, eta baita Sancta Mariarenak ere, hain zuzen ere gugana iritsi diren XVI. mendeko glosa iberiarrezko zerrenda luze bakarrak direlako.

Ondoren Coimbra-ko unibertsitateko 242. eskuskribu musikalaren facsimil kopia argitaratzen dugu. Oraingo notaziora M.A. Videla-k transkribatu zuen; bikain transkribatu ere.

Quantunque delle Cadenze del soprano le piu da chi sa possano facilmente mutarsi nel basso poi che si veg-
gono hauere li medesimi tratti, non dimeno per che forse alcuno non sapria seruirsene com'io vorrei, m'e parso
lo qui fogggiungere le piu ordinarie Cadenze che son nel basso, & il primo essemplio fara in G sol re vt graue.

Altra maniera di
Cadenze nel mede-
simo G sol re vt

Cadenze over chiusa in
Ala mi re

Measures 1 through 11 of the Cadenze over chiusa in Ala mi re. The music is written in 2/4 time and features a series of eighth-note patterns across six staves. Measure numbers 1 through 11 are indicated above the staves.

Measures 12 through 16 of the Cadenze over chiusa in Ala mi re. The music continues with eighth-note patterns across four staves. Measure numbers 12 through 16 are indicated above the staves.

Cadenze in B fa mi

Measures 1 through 3 of the Cadenze in B fa mi. The music is written in 2/4 time and features a series of eighth-note patterns across two staves. Measure numbers 1 through 3 are indicated above the staves.

Cadenze
in C sol fa

1
2
3
4

Cadenze
in D la sol

1
2
3

14
1
2
3
4
5
6
7
8

Per ascendere la seconda di minima

Per descendere la seconda di minima

Per salire la terza di breue

Per abbassare terza di breue

Per alzar terza di femio breue

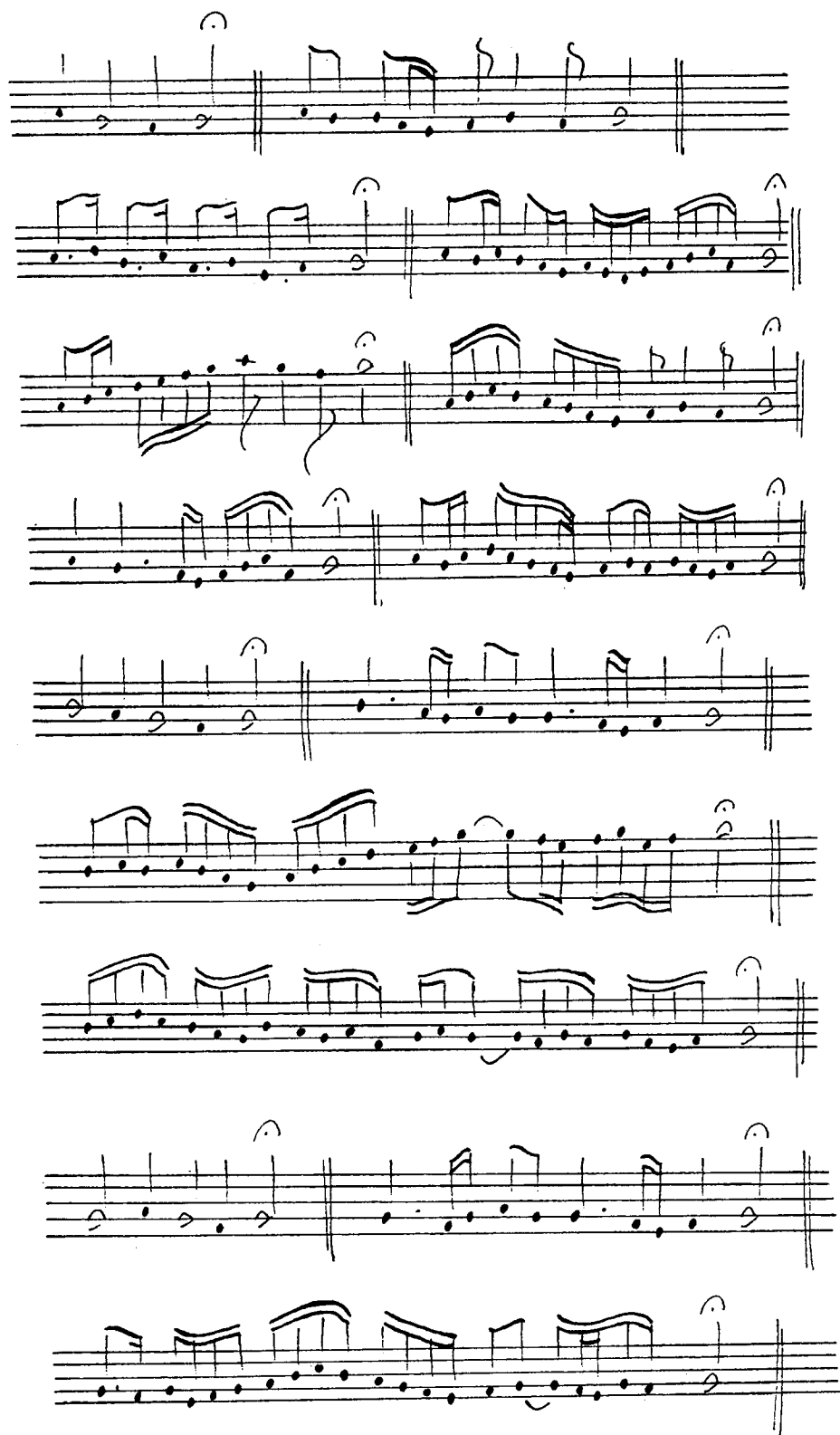
F ii

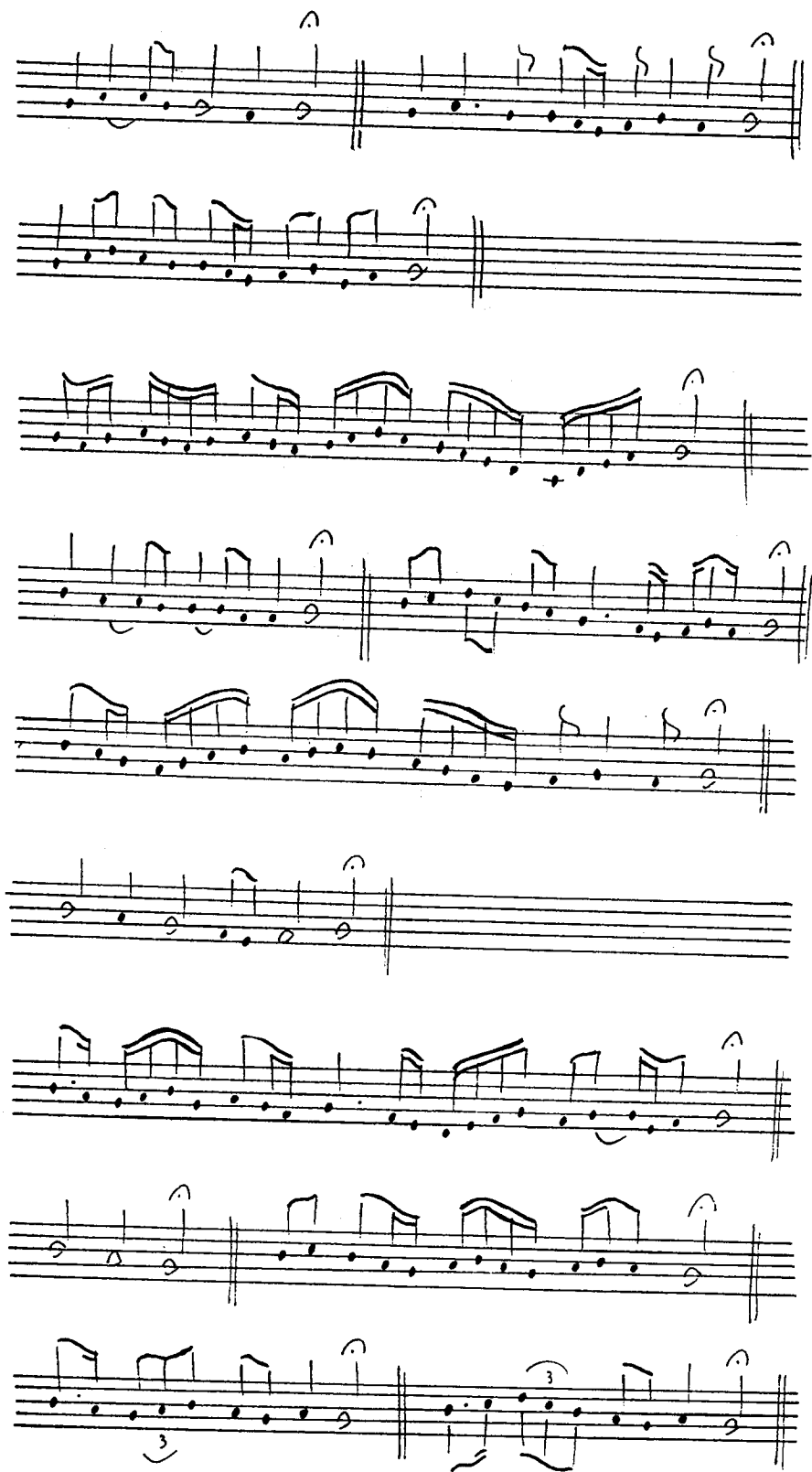
Diego Ortiz-en Glosas sobre Claúsulas

XVI. mendeko praktikaren arabera, kadentziako azken aurreko notak azkenekoarekin beti tonuerdia izan behar du, kadentzia frigiarretan ezik.

"Musika Ficta" izenez ezagutzen zen konbentziotako bat zen hau.



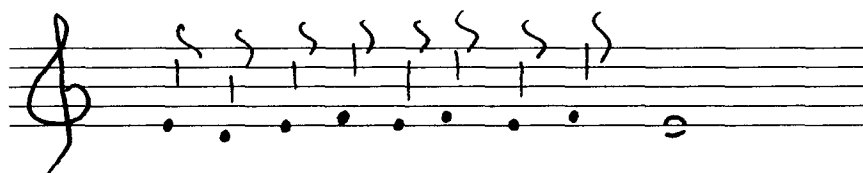




Hausketa eta tarrapata "bakun eta errepikatuak"

Sancta Mariak garbi adierazten ditu mota desberdinak.

..... tarrapatak puntu bikoitz edo errepikatuak direla esan nahi du. Ondoz ondoko bi punturekin bakarrek bikoizten edo errepikatzen dira, Mi, Re, Mi, Fa, Mi, Fa, Mi, Fa, Mi bezala".



Era berean hausturak puntu bikoiztu edo errepikatuak esan nahi du, Mi, Fa, Mi, Fa, Mi, Fa, Mi bezala, nahiz eta haustura asko errepikatuak ez eta bakunak izan, Mi, Fa, Mi edo Fa, Mi, Fa bezala. Horregatik hausturak bi taldetan banatzen dira: errepikatu eta bakunetan. XIX. kapitulua, 46. orria.



Haustura bakunak

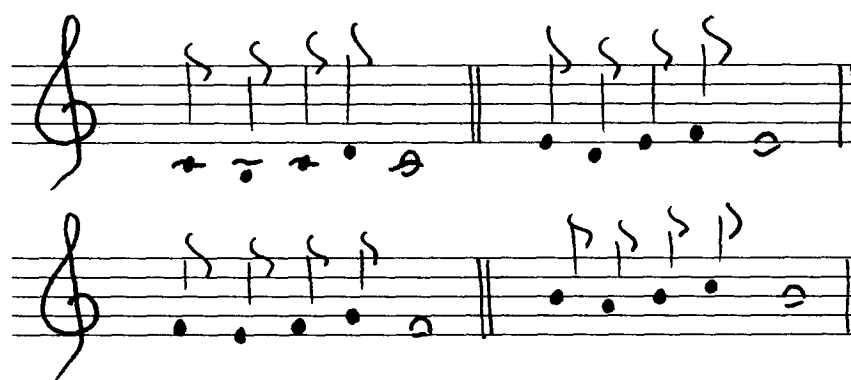


Haustura errepikatuak

... Haustura errepikatuak minimatan egiten dira eta bakunak edo seminimatan, bat ezik. Azken hau izan ere ez da errepikatua eta minimatan egiten da honela: Sol, Fa, Mi, Fa. 47. orria.



... Tarrapatak batzuetan tonua goiko aldera eramaten du eta tonuerdia behekoa, eta beste batzuetan tonua beheko aldera eta tonuerdia goikora. Inola ere ez da zilegi Tarrapatan bi tonu batera eramatea, bata beheko aldera eta bestea goiko aldera, tarrapata-mota hori belarrietako gozagaitza eta deserosoa delako. 47. orria.



- Laburtuz eta zehaztuz -

Tarrapatak Do, Mi, Fa eta Si notetan egin daitezke. Re, Sol eta La notetan berriz, inola ere ez, debekatuta dagoelako. Azken nota horietan zera galde daiteke: ea sostenitu batzuk aplikatuz debekua alboratzerik dagoen. Haustura bakunak eta errepikatuak, eskalako edozein notatan aplika daitezke; goragoko ala beheragoko notan egin daitezke, alegia.

Minimen haustura, Do, Re, Fa, Sol eta La notetan egin daiteke. Mi eta Si notetan debekatuta dago.

Balioei dagokienez:

Hausturak zuri eta beltzetan egin daitezke. Jotzaileak hatz onak baditu, kortxeatan ere egin ahal izango ditu.

Haustura errepikatuak zuritan egiten dira.

Haustura bakunak beltzetan egiten dira.

"Minimen" haustura, izenak berak dioenez, balio honetan bakarrik aplikatuko da.

Tarrapatan biribilean egin behar dira.

Juan Bermudo-k haustura eta tarrapaten erabilera beste kasu batera zabaltzen du, biak aldi berean aplikatuz eta inoiz esku bakarraz joaz ere bai.

Moduaren nota aldatueta ere egin daitezkeela dio, horretan Venegas-ekin bat datorrelarik.

Bai Sancta Mariak eta bai Bermudok, hala Venegasek nola Cabezonek, ahalik eta azkarren jo behar direla esaten dute.

Hortik ornamentazioaren oinarritzko eta hiruparteko banaketa ondorioztatzen da. Honako hau, hain zuzen:

Nota batean melodi erako ornamentazioari erreferentzia eginez jotako "haustura eta tarrapatak", bi edo nota gehiagoren arteko "glosa" eta azkenik "Aire onaz jotzea" eta hori, lehen ikusi dugunez, balio-aldaketa batean oinarrituz egindako erritmo-inprobisazioari legokioke.

Iberiako urrezko mende honen ondoren, bada Correa de Arauxo-ren (XVII. mendea) haustura eta tarrapatak bakarrik eta espreski aztertzen dituen Dionisio Preciado-ren ikerlan bat.

Correaren baitan, garai hartan penintsulan organo-musika edo teklazko musikaren lorapenean lortutako heldutasuna ikusten dugu.

*Aldi berean Italian, Girolano Diruta-k bere *Il transilvano* (Venezia 1593) lanean eskola hartako gustuen berri eman zuen.*

Haren garaikide ziren G. Caccini (1550-1618) eta L. Zacconi-k (1555-1627) ere, gai hau aztertzen dute beren kantu-metodoetan.

Izendapen- eta apaingarri-adibide desberdinak ikusiko ditugu ondoren:

Girolamo Diruta, Il transilvano. Venezia 1593

The image displays seven staves of musical notation, each illustrating a different type of ornament (adibide) used in early Baroque lute tablature. The staves are labeled on the right side:

- Accento**: Shows a series of notes with a small 'S' shaped accent mark above them.
- Tremoli**: Shows a series of notes with a wavy line above them, indicating a trill.
- Tremoletti**: Shows a series of notes with a wavy line above them, indicating a trill ornament.
- Groppi**: Shows a series of notes with a wavy line above them, indicating a grace note.
- Minuta**: Shows a series of notes with a wavy line above them, indicating a minim ornament.
- Clamationi**: Shows a series of notes with a wavy line above them, indicating a climax ornament.
- The final staff shows a more complex ornament, possibly a combination of the previous ones.

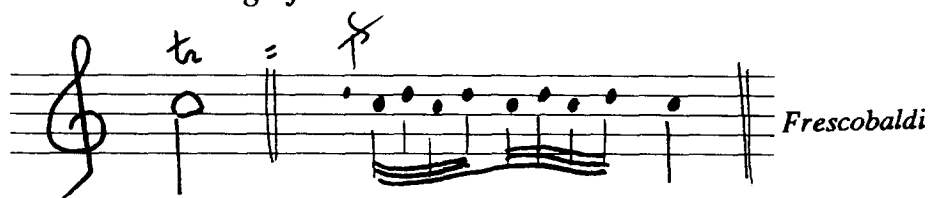
Eta XVII. mendean, Alemanian Italiaren erabateko eragina zegoen. Michael Praetorius-ek (1571-1621) bere *Syntagma Musicum* lanean orduko ondarearen berri ematen du. Bukaeradun eta erritmodun txioak ziren, "Groppi"-n azken adibidean ikusten denez.

The image displays six musical staves, each illustrating a different type of Baroque ornament (txio) as described by Michael Praetorius in his *Syntagma Musicum*. Each staff begins with a sequence of notes, followed by an ornament symbol, and then a label on the right side.

- Staff 1:** Shows a sequence of notes with an ornament symbol above. The label on the right is *Accentus*. Below the staff, the text *per secundam* and *ascendendo* is written.
- Staff 2:** Shows a sequence of notes with an ornament symbol above. The label on the right is *Accentus*. Below the staff, the text *per tertiam* and *ascendendo* is written.
- Staff 3:** Shows a sequence of notes with an ornament symbol above. The label on the right is *Tremulus*. Below the staff, the text *ascendens* and *descendens* is written.
- Staff 4:** Shows a sequence of notes with an ornament symbol above. The label on the right is *Tremoletti*.
- Staff 5:** Shows a sequence of notes with an ornament symbol above. The label on the right is *Groppi*.
- Staff 6:** Shows a sequence of notes with an ornament symbol above. The label on the right is *Gruppo*.

Normalean lehen txioak nota nagusiaz hazten ziren. XVI. mendea aurrera joan ahala, goragoko nota lagungarrian hasitako txio

batzuk ezagutzen ziren, nahiz eta nota hori zegokion konpaseko denbora baino lehenago jo.



XVII. mendean ordea, txioa goragoko nota lagungarrian hasteko ohitura ezarrita zegoen, eta ez lehenago jota; zegokion denboran jota baizik. Frantsesek inposatu zuten sistema hau, Chambonnières eta D'Anglebert-en adibideetan ikus dezakegunez.

*Jacques Champion de Chambonnières.
Pieces de Clavecin. Paris 1670*

	<i>Cadenze</i>
	<i>Port de voix</i>
	<i>Double Cadence</i>
	<i>Pincement</i>
	<i>Coulé</i>

Jean Henry D'Anglebert
Pieces de Clavecin (Marques des Agréments et leur signification)
Paris 1689.

The image displays seven staves of musical notation, each illustrating a specific ornament (agrément) used in 17th-century French harpsichord music. The ornaments are labeled on the right side of each staff:

- Cheute en montant, descendant**: A staff showing a melodic line with a sharp upward inflection followed by a sharp downward inflection.
- Tremblement**: A staff showing a series of rapid, repeated notes (trills) on a single pitch.
- Cadence**: A staff showing a melodic line ending with a specific rhythmic pattern, labeled 'simple', 'appuyé', and 'pincé'.
- Doble cadence**: A staff showing a melodic line ending with a double cadence, consisting of two distinct rhythmic patterns.
- Double** and **Pincé**: A staff showing a melodic line with a 'Double' ornament (a repeated note) and a 'Pincé' ornament (a sharp upward inflection).
- Cheute et pincé**: A staff showing a melodic line with a 'Cheute et pincé' ornament (a sharp downward inflection followed by a sharp upward inflection).
- Coulé sur une tierce**: A staff showing a melodic line with a 'Coulé sur une tierce' ornament (a sliding motion between two notes separated by a third).
- Coulé sur deux notes de suite**: A staff showing a melodic line with a 'Coulé sur deux notes de suite' ornament (a sliding motion between two consecutive notes).

XVII. eta XVIII. mendeko frantziarrek menperatutako praktika honek oztopoak gainditu egin zituen Ingalaterra aldera zabalduz, nahiz eta ikur grafikoak idazketan desberdinak izan.

Playford eta Purcell-ek beren adibidez frogatzen digute hori: ikur guzti horiek, txioa, txioerdia edo haustura esan nahi dute. Horietako batek ere ez du ordea jo behar den kolpe-kopurua adierazten taulatan idatzita dauden moduan; hurbilketa bat besterik ez bait dira.

Interpretearen gustu eta bereizmenak agintzen du txioa zein bizkortasunez jo, baita batzuetan behar izaten denez hasieran poliki eta gero gradualki bizkorrago jotzea ere.

Txioa dagoeneko pasartearen izakerak ere zerikusi handia du, noski, jotzeko eran.

John Playford (1623-1686).

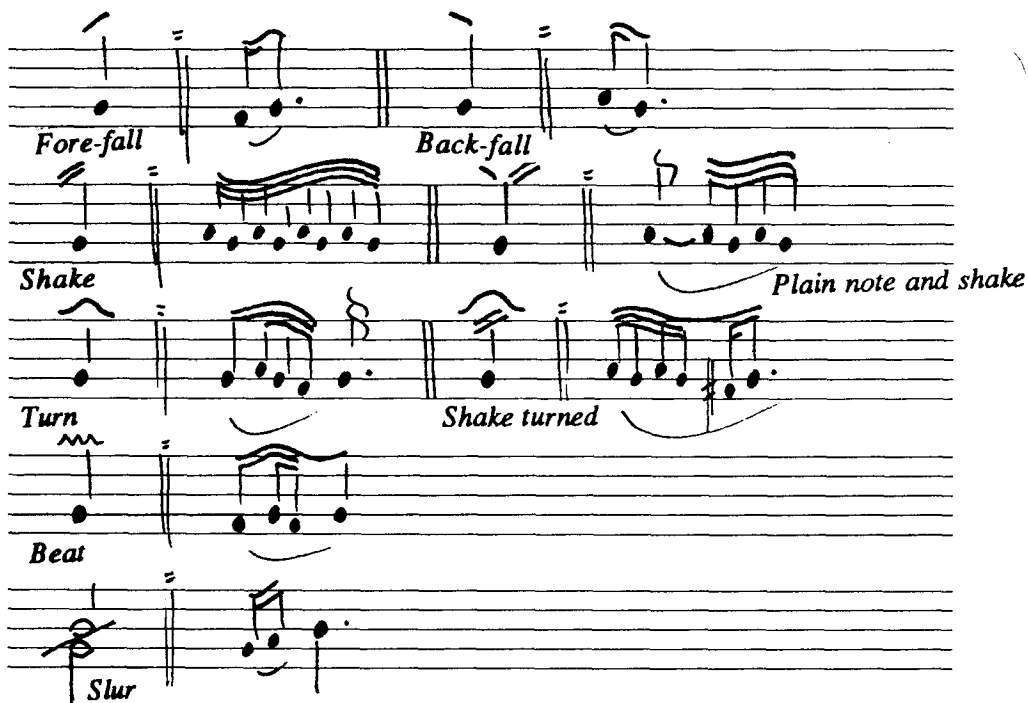
Introduction to the Skill of Music. London 1654

The image displays six staves of musical notation, each illustrating a specific rhythmic figure. The notation is written on five-line staves with various note values, rests, and bar lines. The figures are labeled as follows:

- Beat**: The first staff shows a simple rhythmic pattern with a single note followed by a rest.
- Backfall**: The second staff shows a rhythmic pattern with a note followed by a rest, then a note with a downward arrow indicating a 'backfall'.
- Single Relish**: The third staff shows a rhythmic pattern with a note followed by a rest, then a note with a downward arrow indicating a 'single relish'.
- a shaked Beat**: The fourth staff shows a rhythmic pattern with a note followed by a rest, then a note with a downward arrow indicating a 'shaked beat'.
- Elevation**: The fifth staff shows a rhythmic pattern with a note followed by a rest, then a note with a downward arrow indicating an 'elevation'.
- Cadent**: The sixth staff shows a rhythmic pattern with a note followed by a rest, then a note with a downward arrow indicating a 'cadent'.
- Double Relish**: The seventh staff shows a rhythmic pattern with a note followed by a rest, then a note with a downward arrow indicating a 'double relish'.

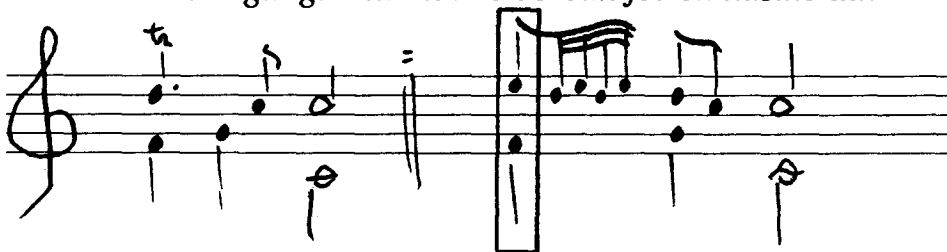


Henry Purcell (1659-1695)
Lessons for the Harpsichord or Spinnet . London 1696.



1702. urtean, XVIII. mendearen hasieran, Saint Lambert-ek honela zioen:

Txioa luzea denean, poliki hasi eta bukaera aldera bakarrik bizkortzea ederragoa da. Laburra denean ordea, beti azkar jo behar da.... Txioarekin batera beste soinu batzuk atera behar direnean txioaren nota lagungarriaren une berean jotzen hasiko da.



Txioaren ahaide den mordentea (edo "pincé" a), F. Couperin-ek honela deskribatu zuen:

Edozein mordente, kokatuta dagoeneko notaz hasi behar da eta haren kolpe-saila nota nagusiaren balioan sartuko da.

Apaingarri hau disonantzia, ekidindako kadentzia eta baxuak nabarmentzeko jotzen da.

Mordente luzea XVII. mendean erabiltzen zen, baina haren ikurra ez zen zehaztu C. Ph. E. Bach-en garaira arte. Hark honela ipini zuen:

*mordente laburra
mordente luzea*

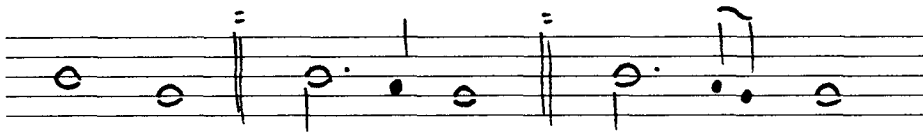
Bigarrena baliabide ona da klabeen soinua zerbait gehiago mantentzeko.

Barrokoaren beste apaingarri garrantzitsu bat "apoiatura" da; melodia nahiz harmonia hobetzeko balio duena.

"Port de voix", "accent" edo "backfall" ere deitzen zaio. Walther-ek honela definitzen du: ... nota bat kantatzerakoan edo jotzerakoan aurrez ondoko goikoa ala behekoa jotzen denean osatutako azentu musikala da.

"Accento" hitzak, XVI. mendean balio txikiagotan nota bat gutxitzeak esan nahi zuen eta azentu hori XVIII. mendera arte erabili zen, baina emeki-emeki jotzeko era eta erabilpena aldatuz joan ziren.

Gutxitze hutsa izatetik bitarteen denbora ahulak betetzeraino aldatu ziren.



Denboran zehar eta progresiboki, apoiatura bi nota estuago lotzeko soinu bakarreko bitartekoa zen. Hortik hartu zuen "port de voix" izena; ahozko "portamento" a gogorarazten duena.

XVIII. mendean apoiatura denborari nagusitu zitzaion. "Legato" edo ligatura baten bidez hurrengo soinuari loturik zegoen.



Apoiatura labur hau oso goxo jotzen zen.... geldia gotze atsegina da; horrela gehiago gozarazten duena.

Eta ez dugu "gustu lombardo" arekin nahastu behar:



Hau indartsuagoa da, Agricola-k XVIII. mendean gogoraraziko digunez.

Saint Lambert-ek honela dio: Nota hau nota nagusiaren ala aurrekoaren balioari kendu behar zaion ez dago garbi.

Eta puntu honetan hain zuzen denboran eta eskola desberdinetan zehar gertatu da gustu-aldaketa gehien.

François Couperin, Hotteterre eta J. Ph. Rameau-ren bitartez XVIII. mende hasierako gustu frantsesa aztertzen saiatuko gara.

François Couperin (1668-1733)
 "Pièces de Clavecin", Livre 1^{er} Paris 1713.

The image displays eight horizontal staves, each illustrating a specific harpsichord technique with musical notation and a descriptive label. The techniques shown are:

- Port de voix**: The first staff shows a melodic line with a fermata and a trill.
- Doublé**: The second staff shows a double trill.
- Tremblement**: The third staff shows a trill.
- detaché**: The fourth staff shows a detached note.
- lié sans être appuyé**: The fifth staff shows a note tied to the next without being accented.
- continu**: The sixth staff shows a continuous run of notes.
- Tremblement**: The seventh staff shows a trill.
- ouvert**: The eighth staff shows an open note.
- fermé**: The ninth staff shows a closed note.
- Pincé**: The tenth staff shows a pincé (pinched) note.
- simple**: The eleventh staff shows a simple note.
- double**: The twelfth staff shows a double note.
- Port de voix**: The thirteenth staff shows a melodic line with a fermata and a trill.
- simple**: The fourteenth staff shows a simple note.
- double**: The fifteenth staff shows a double note.
- Tierce coulé**: The sixteenth staff shows a coulé (coupled) tierce.
- en montant**: The seventeenth staff shows a note ascending.
- en descendant**: The eighteenth staff shows a note descending.

Jacques Martin Hotteterre
"Le Romain" Paris 1708 (1680-1761)

The image displays five staves of musical notation, each illustrating a specific ornament or technique. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The notes are mostly quarter and eighth notes, with various accidentals and ornaments. The labels are written in French and are placed below the corresponding staff.

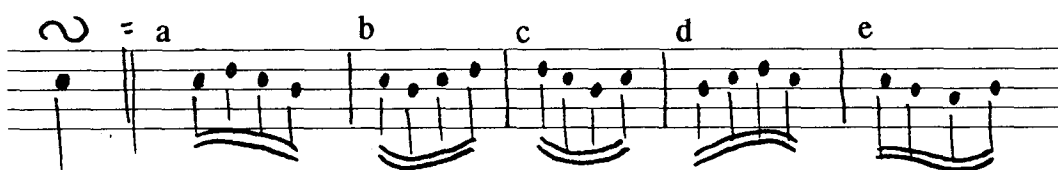
- Port de voix**: The first staff shows a series of notes with a small 'v' above the first note, indicating a breath mark.
- Coulement**: The second staff shows a series of notes with a small 'c' above the first note, indicating a slide or breath mark.
- Accent**: The third staff shows a series of notes with a small 'a' above the first note, indicating an accent.
- Demie Cadence apuée**: The fourth staff shows a series of notes with a small 'd' above the first note, indicating a half cadence.
- Tour de gosier**: The fifth staff shows a series of notes with a small 't' above the first note, indicating a throat turn.
- Coupée**: The sixth staff shows a series of notes with a small 'c' above the first note, indicating a cut or breath mark.
- Double Cadence**: The seventh staff shows a series of notes with a small 'd' above the first note, indicating a double cadence.
- Tour de Chant**: The eighth staff shows a series of notes with a small 't' above the first note, indicating a throat turn.
- Battement**: The ninth staff shows a series of notes with a small 'b' above the first note, indicating a beat or breath mark.
- Port de voix double**: The tenth staff shows a series of notes with a small 'v' above the first note, indicating a double breath mark.

Jean Philipp Rameau (1682-1764)
Pièces de Clavecin. 2. livre. Paris 1731

The image displays four staves of musical notation, each illustrating a specific technique from Jean-Philippe Rameau's *Pièces de Clavecin, 2. livre* (Paris 1731). The techniques are labeled as follows:

- Port de voix**: The first staff shows a melodic line with a fermata and a slur, indicating a breath or voice-like connection between notes.
- Coulez**: The second staff shows a melodic line with a fermata and a slur, indicating a 'coulez' (to pour) technique.
- Cadence**: The third staff shows a melodic line with a fermata and a slur, indicating a cadence.
- Cadence appuyée**: The fourth staff shows a melodic line with a fermata and a slur, indicating a 'cadence appuyée' (supported cadence) technique.
- Double Cadence**: The fifth staff shows a melodic line with a fermata and a slur, indicating a 'double cadence' technique.
- Double**: The sixth staff shows a melodic line with a fermata and a slur, indicating a 'double' technique.
- Pincé**: The seventh staff shows a melodic line with a fermata and a slur, indicating a 'pincé' (pinched) technique.
- Pincé et port de voix**: The eighth staff shows a melodic line with a fermata and a slur, indicating a 'pincé et port de voix' (pinched and voice-like) technique.

Grupetto edo Tarrapata, Groppo, Double cadence, Doppelschlag (~ eta ?) arrunta da oinarrizko bost forma desberdin hauetan:



Bach, Scarlatti, Couperin eta Rameau-k, zeinu hau "c" eran erabili zuten. Txio-grupetto konbinazioa ere oso hedatuta zegoen.

Bi noten artean egon zitekeen:



edo kadentzia baten bukaera markatuz:



Johann Sebastian Bach (1685-1750).
 "Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach".
 Köthen 1720

The image displays six staves of musical notation, each illustrating a specific ornament or performance technique. The notation is in C major, with a common time signature (C). The examples are as follows:

- Staff 1:** Shows three measures. The first measure is labeled *fallend* (falling) and features a descending eighth-note scale. The second measure is labeled *steigend* (rising) and features an ascending eighth-note scale. The third measure is labeled *Accent* and *A. und Mordant* (Accent and Mordant), showing a single note with an accent and a mordant.
- Staff 2:** Shows three measures of trills. The first measure is labeled *Trillo* and features a trill on a single note. The second and third measures show trills on eighth-note scales.
- Staff 3:** Shows two measures of double-cadences. The first measure is labeled *Doppelt-Cadende* and features a double-cadence on a single note. The second measure shows a double-cadence on an eighth-note scale.
- Staff 4:** Shows two measures of mordants. The first measure is labeled *und "Mordant"* and features a mordant on a single note. The second measure shows a mordant on an eighth-note scale.
- Staff 5:** Shows two measures. The first measure is labeled *Cadence* and features a cadence on a single note. The second measure is labeled *Schleifer* (slur) and features a slur on an eighth-note scale.
- Staff 6:** Shows two measures. The first measure is labeled *Mordant* and features a mordant on a single note. The second measure is labeled *Trillo und Mordant* and features a trill on an eighth-note scale.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

"versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen". Berlin 1753



Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795).
 "Die Kurist das Clavier zu spielen". Berlin 1750

The image displays nine staves of musical notation, each illustrating a specific keyboard ornament. The notation is in a single system, with each staff containing a sequence of notes and rests, often with repeat signs. The ornaments are labeled on the right side of each staff, and some have additional descriptive labels below the notes.

- Vorschlag Vorhalt**: The first staff shows a series of eighth notes followed by a half note, with a repeat sign.
- Vorschlag Vorhalt**: The second staff shows a series of eighth notes followed by a half note, with a repeat sign.
- Tremblement**: The third staff shows a series of eighth notes followed by a half note, with a repeat sign. Below the notes, the words *détaché* and *appuyé* are written.
- Tremblement**: The fourth staff shows a series of eighth notes followed by a half note, with a repeat sign. Below the notes, the word *lié* is written.
- Triller**: The fifth staff shows a series of eighth notes followed by a half note, with a repeat sign.
- Triller**: The sixth staff shows a series of eighth notes followed by a half note, with a repeat sign.
- Doublé Doppelschlag**: The seventh staff shows a series of eighth notes followed by a half note, with a repeat sign.
- Groppo**: The eighth staff shows a series of eighth notes followed by a half note, with a repeat sign.
- Mordant**: The ninth staff shows a series of eighth notes followed by a half note, with a repeat sign. Below the notes, the word *pincé* is written.

Daniel Gottlob Türk (1750-1813).
 "Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen ..."
 Leipzig und Halle 1789

The image displays seven musical staves, each illustrating a specific keyboard technique. The notation includes various note values, rests, and special symbols like 'tr' for trills and 'm' for mordents. The techniques are labeled on the right side of each staff.

- Triller**: The first staff shows a trill (tr) on a quarter note, followed by a series of sixteenth notes.
- Triller mit Zusatz**: The second staff shows a trill (tr) on a quarter note, followed by a series of sixteenth notes, with the instruction 'von unten' (from below) written below the staff.
- Triller mit Zusatz**: The third staff shows a trill (tr) on a quarter note, followed by a series of sixteenth notes, with the instruction 'von oben' (from above) written below the staff.
- Doppelschlag**: The fourth staff shows a double stroke (Doppelschlag) on a quarter note, followed by a series of sixteenth notes, with the instruction 'moderato' written below the staff.
- Doppelschlag**: The fifth staff shows a double stroke (Doppelschlag) on a quarter note, followed by a series of sixteenth notes.
- Schneller**: The sixth staff shows a series of sixteenth notes, with the instruction 'Schneller' (faster) written below the staff.
- Schleifer**: The seventh staff shows a series of sixteenth notes, with the instruction 'Schleifer' (slur) written below the staff.
- Mordent**: The eighth staff shows a mordent (Mordent) on a quarter note, followed by a series of sixteenth notes.

Gutziz garrantzizkoa da bereziki teklazko instrumentuentzako diren apaingarri batzuk eta batez ere "arpegioa" ezagutzea.

Askotan erabiltzen da; hurrengo kapituluan ikusiko dugunez akonpainamenduan batipat.

Majer-ek (1732) honela argitzen du arazoa: Arpegiatzea harpak bezala jotzea da; era hautsian alegia. Aldi berean ez jo dena, baizik eta akordeak dituen notak banaka eta batabestearen ondoren.

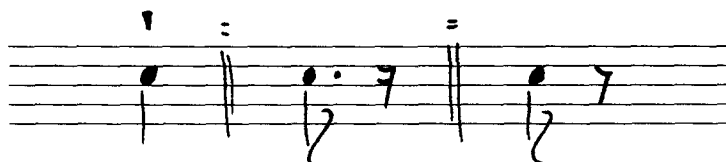
Couperin-ek bi eratako arpegioak erakusten ditu: en montant et en descendant erakoak.

Chambonnières-ek honela dio: "arpegé figuré" delakoan ("acciaccatura" dun arpegioan), akorde hautsitan harmoniarekin batera soinu atera ez dezaten berehala utzi beharreko notak tartekatzen dira.

D'Anglebert-ek honen adibidea eskaini digu:



Arpegiatzeko ñabardura-aukera handia dago: azkar, ziztatuz, azentu moduan eta baita poliki eta adierazkor ere. Couperin-ek "aspiration" eta Rameau-k "son coupé" honako honi deitzen zioten:



Gainera Rameauk "suspension" izeneko ñabardura bat gehiago erabiltzen du:



Honainokoa Quantz-ek oinarrizko apaingarri edo "frantses" deitutakoak izan dira; Egitura-puntu nagusiak nabarmentzeko funtsezkoak hauek bait dira.

Dagokion pasartearen arkitektur garrantziaren arabera, apaingarri luze edo nabarmena, laburra edo gozoa, distiratsua... hitz batez, mesedegarrien zaiona aplikatuko zaio.

Eta Diego Ortiz nahiz Sancta Mariak hain garbi adierazi eta aztertutako XVI. mendeko iberiar glosara itzuliz, Italian Diruta garaikideak ere erabiltzen zuen baliabide musikal hau.

Gero libre edo "italiar erakoa" ("alla italiana") esango zitzaiona zen; aurreratze, gutxitze, tirada (bitarte arteko lotura-mailak), iragateko nota eta abarren bidez melodia transformatzea alegia.

Baliabide hau zuhurtasunez erabili behar da. Bestela, piezaren ahots guztiak libre apaintzen baditugu, era guztitako kakofoniak sortuko zaizkigu, eta konposizioak egitura nahiz interferentzi aldetik osorik gelditu behar du beti.

Praetorius-ek aholkuak ematen dizkie "beti eskalatxo eta koloratura harroak darabiltzaten" instrumentujoleei, gehiegikeria gozagaitzaren gaitzetik libratzearren.

Benedetto Marcello (1721) ere kexu zen:

Adagioan, beraiei gustu oneko eta apartak derizkien apaingarritz kantatzen dute, baina lortzen duten gauza bakarra kontrapuntuaren berezko notak okertu eta efektu gogaikarriak sortzea besterik ez da.

Agian arrazoi horiek medio XVII. mendearen hasierako eta XVIII. mendeko konpositoreek beren apaingarriak idatzi egin zituzten (baita Italian ere).

Jean Baptiste Lully-k (1632-1687) bere musikan apaingarriak libreki eta nahierara erabiltzea debekatu egin zuen. Berak bere apaingarriak idatzita utzi zituen. Konpositore frantziarrak ere bide honi jarraitu zitzaizkion, nahiz eta Italian bapateko ornamentazioari garrantzi handiagoa eman.

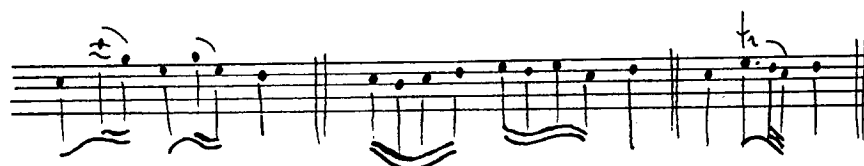
Herbeheretan ordea, Sweelinck-ek gero "double" deitutako bere "lied variationem"aren bidez iradokizun baliotsua eskaini zigun:

Lehenbizi bertsio soila ematen da eta gero bariazioa egin behar den bakoitzean bikoiztea da ("bikoizte" hori konpositoreak idazten zuen).

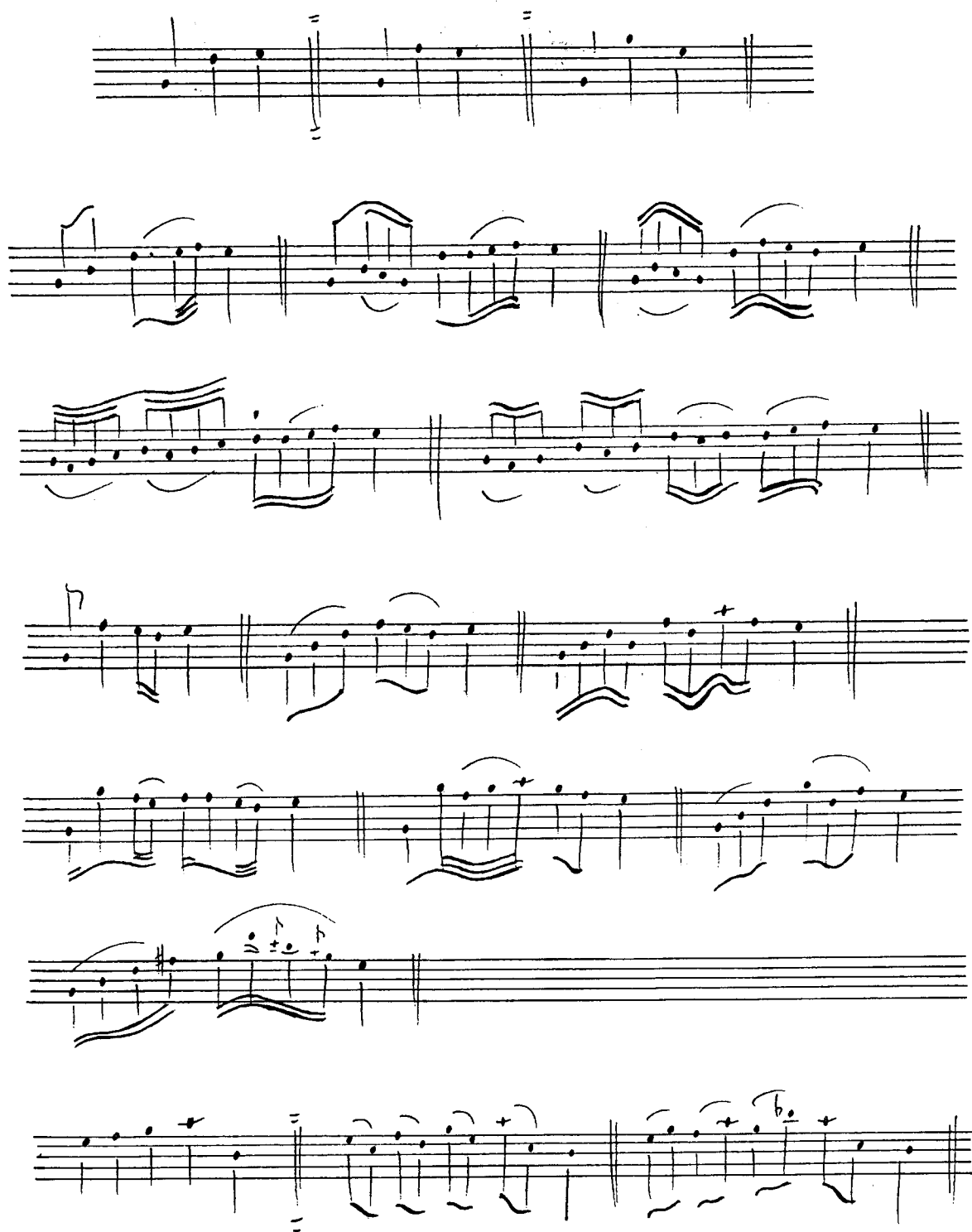
Alemanian laster hedatu zen bikoiztearen ohitura. J.S. Bach-en "Suite Ingelesak"eko Courante eta Sarabandak dira horren adibide.

Ornamentazio "librea", lehen esan dugunez, glosan oinarritua da eta edozein musikarik ditu horrek eskatzen duen inprobisazioaz jabetzeko adina ezagumendu eta ahalmenak.

Ondoko glosa-taula eta adibide libreak oinarri harturik, gustu ona izanik praktikatzea besterik ez dugu.









J.F. Agricola (1733)... Ikasten saiatzen denak bila beza beti onena, eta are gehiago, bila beza aurki daitekeen lekuan... Ona eta txarra garai guztitan daude nahasturik. Arazoa bilatzea, ezagutzea eta hortik etekina ateratzea da.

Berlineko taldeak (G. Ph. Telemann, C. Ph. E. Bach, Quantz, Benda...) jotzailearen fantasia libreari leku handia utzi zion.

Eta apurka-apurka W.A. Mozart-ez gero gaur egun arte baztertuz joan zen. Literatura zaharraren berreskuratzeak ordea, musikaren historiako atal atsegin hau berpiztu digu.

BAXU JARRAIA ETA INPROBISAZIOA

Baxu jarraiaren interpretazio librearen oinarriak aurreko atalean apaingarriez esandakoarekin estu loturik daude eta funtsezkoak dira edozein klabezinjole laguntzailerentzat.

Lehen bereizketa egiten zen "baxu jarrai" eta akonpainamenduaren artean. Lehenengoak, baxuaren zifraketaz eta idazketaz arduratzen den harmoniaren adarra adierazten zuen. Akonpainamendu hitzak berriz, zifratutako baxu horiek klabean inprobisatzea esan nahi zuen. Gaur egun guzti hori "jarrai" hitzera biltzen da.

Gaur eguneko gure argitalpenetako baxuen interpretazioak, proposamen gisa hartu behar dira, eta ez derrigorrezko gisa. Horietan oinarriturik, edo horiek bazterturik, laguntzaileak estilo aldetik interpretazio jatorra lortu behar du. Horrela bakarrik beteko dira musikaltasunez baxu hil eta aspergarri ziruditenak. Guzti hori lortzeko obrak sakon aztertu behar dira, baina gero emaitzak onuragarriak izango dira.

Paperean idatzita dauden akorde gutxi horiek jotzea erraza da, baina baxuari fantasiaz bizitasuna emateak aurrez lana egitea eskatzen du. Horregatik zioten tratatu zaharrek laguntzaileari ia solistari baino ohore handiagoa zegokiola.

Laguntzaileari adibide praktiko batzuk ematearren, solistaren doinua imitatzea nahiz garatzea eta solista moduan trantsizio-zubi libreak osotzea aipatzen da.

Aurrez bete behar den baldintza, dena den, laguntzailea instrumentu-multzoan ongi txertatzea da. Ahots nagusiari eragin egin behar dio, baina menperatu gabe; osatu egingo du, baina haren ulergarritasunari kalterik egin gabe.

C. Ph. E. Bach-ek honako hau dio: Beste instrumentuekin batera beti soinu egiten ez duelako entzuleak beraz ahaztuko ote direnaren beldur ez du izan behar.

J.J.D. Heinichen-en eritzia ere honako hau da: Baxu jarraia ez da "Praeludi"tan bezala libre garatzeko sortua izan; kontzertu-ahotsei laguntzeko baizik.

Baxu jarraia interpretatzerakoan, estilo eta garai desberdinak bereiztu egin behar dira. XVII. mendean gogorkiago eta polifoni arauen arabera jotzen zen. XVIII. mendean berriz, askoz ere libreago eta artifizialago.

Michael Praetorius-ek (1571-1621), garbi deskribatzen du akonpainamendua nola egin:

...Kontzertu batzuetan organojoleak kantariak ("concertor"eak) bere gutxitzeak eta eskalak noiz egiten dituen arreta biziz aztertzea ez zait alfer-lana iruditzen. Orduan bera sinpleki eta apalki pasatuko da akorde batetik bestera. Baina kantaria mugimentu desberdin asko, gutxitze ederrak, groppi, tremuletti eta txioak egin ondoren nekatu samarra dagoenean eta aire-faltaz hurrengo notak launtasunez (simpliciter) kantatu behar dutenean, organojoleak gutxitze finak sar ditzake. Esku eskuinez bakarrik sartuko ditu, eta beti ere kantariak aurrez erabilitako mugimendu, gutxitze eta bariazioak imitatzen ahaleginduko da, beti ere bien artean oihartzuna sortuz. Kantaria indarberritu eta berriz indartsu bere arte eta grazia guztia jaulki bitartean egingo da hori.

Kunhau-ek organojole-mota bat ez imitatzea aholkatzen du: ahal duten bakoitzean bapatean apaingarri-multzoa bota eta fantasia arrarozko sorta itxuragabea jotzen dutenena, hain zuzen.

Akonpainamenduaren askatasun-maila zein den obraren testuinguru musikalak adieraziko du kasu bakoitzean. Adierazkortasunari begiratuz adibidez, "affectuoso" batean txioak eta eskalak kaltegarri lirateke eta mugimendu alaian aldiz emaitza bikaina lortuko litzateke.

Laguntzaileak beretzat hartu behar duen ahots-kopurua, obra instrumentuetan nola banatua dagoen ikusita erabakiko da. Laukotean esate baterako, "forte" eta beteago egin dezake akonpainamendua xirula ezitirako sonatan baino.

Ahotsaren erregistro baxua batzuetan Erdiko edo altuena baino ahulagoa izan daiteke, eta kasu horretan ere fintasunez egin behar da akonpainamendua. "Indar laguntzailea" handiagoa edo txikiagoa izatea ahotsak metatuz edo kenduz lortzen da; alegia, ahots askotarako obra denean lau ahots joko ditugu eta hiru edo gutxiago "fintasun" hori behar denean.

Akonpainamenduari bizitasuna emateko beste modu bat "arpegioa" da, Saint Lambert-ek zioenez, errezitatiboak laguntzeko asko erabiltzen den baliabide hau oso apaindura-modu mesedegarria da. Arpegioaren bariante asko erabili izan da (azkarrak, geldiak, adierazkorrak, sinpleak, bitarteak soinuak beteak zituztenak,...) eta konposizioaren momentu edo une garrantzitsuak nabarmentzeko balio du.

Tratadu zaharretan noiz erabili gomendatzen zaigu:

- esaldiaren hasiera eta bukaeratan, etenaldi musikalak markatuz.*
- luzaduragatiko disonantziatan.*
- sinkopatan.*
- beren altuera, iraupena edo ozentasunagatik bereizten diren puntuetan.*
- tonalitatearekiko urrun eta teinkatu diren harmonietan.*

- *kadentzia hautsi edo etenean.*
- *modulazio nabaritan.*

C. Ph. E. Bach-ek guzti hauei "iruzur txikiak" deitu zien.

Baxuaren apaingarriei buruz, hots, zenbalojolearen esku ezkerari eta baxu-instrumentuari buruz alegia, oso gutxi zeudela esan daiteke. Izan ere haien eginkizuna obraren zutabe sendo izatea zen. Baxu jarraiaren garaia baino lehen (polifonian alegia), baxua apaintzen zen.

Jarraiaren bi instrumentuen apaindura, aurrez moldaketa eginda bakarrik lor daiteke, baldin eta jotzaileek bat hartzen dakitelako elkarren intentzioak asmatzeko gauza ez badira behintzat. Gainera akordeen loturetan eskola klasikoaren legeak hautsi egingo lirateke. Hala eta guztiz ere apaingarri txiki batek (mordente batek esaterako) efektu polita lor dezake.

Lerro melodikoak (esku eskuinak), ez dio ahots nagusiaren tesiturari gaina hartu behar eta ez du doinu berean jo behar.

Instrumentu grabeen tesitura errespetatu egin behar da. Biolontxelorako sonatan esate baterako, ez da erraza. Ahots-kopurua murriztu egin behar da, baxu-erregistroan akorde beteak ongi entzutea zailagoa delako.

C. Ph. E. Bach-ek honela zioen: Biak aldi berean soinua ateratzea bezain oker legoke elkar loharrarazi nahian aritzea.

Beraz, "solo" bizia era sinplean lagunduko da, eta solistaren ahotsean soinu luzeak daudenean, klabeaz glosak osatu ahal izango dira.

Ahots nagusiaren isilunetan teklak tarteko pasarte libreak jotzeko bide izango du. Esandako honexek "ritornelli"tarako ere balio du. Horietan jarraia gehiago entzuten da, beste instrumentuek musikari heldu aurretik atsedean hartzen ari direlako.

Dena dela, baxuan ongi definituriko lerroa dagoenean eskuinak oso sinple lagunduko du edo zortzidunetan ezkerre bikoiztu egingo du.

Eta beste alorretan gertatutakoaren antzera, J.S. Bach dugu maisuen maisu baxu jarraian. Bere garaikideek zer zioten ikus dezagun:

Lorenz Christoph Hizler (1711-1778).

Baxu jarraian fintasuna eta ongi laguntzea zer den erotik ezagutu nahi duenak, gure kapera-maisu den Bach jaunari entzuteko ahalegin guztiak egin behar ditu. "Solo"ari edozein baxu jarrai jotzen dio eta badirudi "concerto" a dela eta eskuinez jotzen duen melodia aurrez konposatua izan dela.

Johann Friedrich Daube-k (1730-1797) ere honela esaten zuen:

Berari entzun ez dionak, gauza asko jasotzeko aukera galdu du. Eta beste pasarte batean: Bach miresgarriak trebetasunik handienaz menperatzen zuen hirugarren modu hura (artifiziozko akonpainamendua). Berak lagundurik ahots solistak distira berezia lortzen zuen, eta ahotsak berez ez bazuen, beraren akonpainamendu trebeaz goratzen zekien. Eskuinaz nahiz ezkerre ahotsa imitatzen artista eta iaioa zen, edo bapatean gai berri bat kontrajartzen bazion entzuleak dena aurrez arreta osoz konposatua izan zela pentsatzen zuen.

Bach-en ikasle izandako Johann Christian Kitter-ek (1732-1809) honako hau utzi zigun idatzita:

Haren ikasle aurreratuenetako batek jo behar izaten zuen beti klabez akonpainamendua. Asmatzekoa denez, une haietan inor ez zen ausartzen baxu jarrai pobre eta luzimenturik gabea osatzera.

Arau orokor bezala, eta J.S. Bach-en obretan are gehiago, konposizioari beste ahots bat erantsiko dion akonpainamendua baztertu egin behar dela esan daiteke.

Baxu jarraia ez da elementu kontzertatzailearen maila izan dezan sortu; ahots kontzertatzaileari laguntzeko baizik.

J.S. Bach-ek zoritxarrez baxu jarraia jotzeko arauak ez zizkigun idatzita utzi, baina haren obretan oso pasarte argigarriak badaude puntu honi dagokionean. Bach-ek beti egokiro erabiltzen ditu akonpainamendu sinplea eta artifiziozkoa. J.S. Bach-en obretako jarraiaren tratamendu apropos honek, gustu ona eta estiloari buruzko ezagumendu sakonak izatea eskatzen du. Bestela akonpainamenduak (nahiz eta ederra izan), obraren zentzua deuseztu egingo luke.

Ondorio gisa, Bach-en lanak sakon aztertu eta analizatuz garai hartako jarraiaz datu garrantzitsu asko eskuratuko ditugu.

Jarraiaren atal honetan eskola desberdinak bereiztuz, iberiar barrokoan nola jotzen zen ezagut dezakegu. Arnold-ek oharterazten gaituenez, Diego Ortiz-ek (1553) inprobisazio instrumentalaz hitz egin zuen baxuaz egindako "kontsonantzia eta kontrapunturen bat" aipatu zuenean; Peri, Caccini eta Cavalieri-k Italian baxu figuratuak argitaratu baino berrogeitamar urte lehenago hain zuzen.

Gaspar Sanz-ek bere Doce reglas para acompañar sobre la parte famatuak utzi zituen eta beste kitarrajole batzuenak ere badaude, hala nola, Santiago Murcia, Pablo Minguet eta Juan Antonio de Vargas y Guzman-enak.

Baina lehenengoz akonpainamendu-sistema osoa (gaztelaniaz) Joseph de Torres-en Reglas generales de acompañar lanean agertu zen. Madrilen bitan (1702 eta 1736an) argitaratu zuten eta gaur egun Arte Tripharina-ren faksimil argitalpenaren bidez azter daiteke. Jarraia ongi praktikatu nahi duen edozeinentzat dokumentu garrantzitsua da hau, nolana ere.

SOLOS

For a

GERMAN FLUTE

a HOBBOY *or* VIOLIN

With a

Thorough Bass for the

HARPSICORD

or

BASS VIOLIN

Compos'd by

Mr. Handel.

Printed: and sold by JOHN WALSH at the Harp and Hoboy in Catherine Street in the Strand.
Where may be had the following Pieces of MUSIC
Compos'd by Mr. HANDEL.

A Complest Set of all his Operas 1. 2. 4. in Score — — — — — 14. 1. 0. The Mask of Acis and Galatea 0. 4. 0. Apollo's Feast 3 Vol. containing the choicest Songs out of the late Operas 3. 5. 0. Twenty four Overtures for Violins in 8 Parts — — — — — 1. 1. 0. 5 Solos for a German Flute — 0. 3. 0.	6 Celebrated Songs for French Horns Collected from the late Operas 0. 5. 0. 7 Collections of Opera Aires for a German Flute Violin or Harpsi- cord Vol. 1st. — — — — — 1. 1. 0. 2 Collections of Opera Aires Vol 2d being the choicest Songs in Parthe- songs and Forus for German Flute 0. 6. 0.	24 Overtures for the Harpsicord 0. 12. 0. A Complest Set of all the Operas Transpos'd for the Flute in 2 Vol. 4to 1. 11. 6. Lessons for the Harpsicord — 1. 1. 0. 72 Minuets and Marches for a German Flute and a Bass — 0. 2. 6. 20 English Songs Set to his Minuets 0. 2. 6. Tunes in the Alchimiſt — — — 0. 1. 6.
---	--	---

Note: This is more Correct than the former Edition.

IKASKETA PROGRESIBORAKO PLANA

XVI. eta XVIII. mendeen arteko literatura hartuko du, baita autore garaikide batzuk ere. Europako musikaren bost oinarritzko eskola bereiztuko ditugu: iberiarra, italiarra, frantsesa, alemana eta ingelesa.

Jakina denez, edozein gai eta arlotan pedagogoei ikasleak bereiztu egin behar dituzte interpretaziorako koantitatibo nahiz koalitatiboki gaitasuna dutenak. Horregatik orientazio gisa ematen den programa hau malgutasunez aplikatu beharko du maisuak bere erizpide zuzenen arabera. Hemen aipatzen den obra bakoitzak antzekoren bat izan dezake, beraz.

Argitalpenak oso kontuz aukeratuko dira, beti ere eskuskribuzko iturriekiko erreproduzio-fideltasunari arretaz begiraturaz.

Henle Verlag-ek egindako J.S. Bach-en argitalpena edo Hengel-ek egindako D. Scarlatti-rena adibidez, gaur egun maisu handiek gomendaturikoak ditugu.

Irakasleak obra jakin bat aztertu ondoren, zenbalo, espineta, muselare edo klabikordan jo behar den erabakiko du.

Interesgarria litzateke musika bera instrumentu desberdinetan jo eta efektuen konparazioa egitea.

Bost eskoletako obren programarekin batera, ikasleak interpretatzeko artean jotzeko era ona lor dezan ariketak landu beharko ditu.

Hatz-joko zaharrak eta apaingarriak garai eta eskolen arabera ikastea guztiz funtsezko gai konstanteak izango dira edozein interpretaziotarako. "Baxu jarraia", Klabeko lehen kurtsoa (bi urte)

eta Harmoniako bi lehenak gainditu ondoren emango den gai osagarria izango da. "Ganbara-musika" ere beharrezko gaia dugu asignatura ofizial gisa. Ikasle klabezinjoleek instrumentuaren bigarren kurtsoetik aurrera landuko dute, bikote, hirukote, laukote, etab. osatuz.

Eta azkenik, bibliografia txiki bat oso baliagarria litzateke karreraren zehar, instrumentu hauekiko zenbait gai ezagutu eta premiazkoa balitz sakontzeko, hala nola, eraikuntza beren eboluzio eta diferentziekin, afinazioak eta interpretaziorako hain argigarri diren tratadista zaharren ikasgaiak.

Mesedegarria eta pedagogikoki oso baliagarria litzateke interprete handien grabazioak entzutea, bai jotzeko artean diferentzia xeheak bereizteko eta baita garai nahiz estiloen arteko desberdintasun handiak bereizteko ere.

Eta azkenik, beste arteei buruz gomendio bat gehiago emango dugu. Cervantes, Thomas Moore, Rotterdam-eko Erasmo... idazleak, Churriguera, Maderna,... arkitektoak eta Juan de Juanes, Coello, Berruguete, Michel-Angelo, Leonardo da Vinci, Raphael, Tiziano, Tintoreto, Durero, Caravagio, Rubens, Van Dyck, Grekoa, Ribera, Murillo, Zurbaran, Velazquez... pintatzaileak maiz aztertu eta dastatu behar lirateke, girotze aldetik horrek abantaila handiak eskaintzen dituelako.

PRESTAKETA-KURTSOA

Metodo gisa: "The Amsterdam Harpsichord tutor"

- Kee Rosenhardt

Muzickhandel Saul B. Groen

Amsterdam 1977.

Alemanak: J. S. Bach - preludio laburrak

imentzioak (bi ahots)

G.F. Handel - Fugatxoak, gavotak ...

Frantsesak: F. Couperin: "L'art de toucher le clavecin"

Ed. Breitkoph

Allemande eta lau preludio

Ingelesak: "The Fitzwilliam virginal book." Dover argit.

, Preludio anonimoak

Iberiarrek: Cabezon-Duoak

Narvaez (bihuelajolea): diferencias sobre...

Italiarrak: Valente - Ballo d'intorzia

Gabrieli - Canzoni alla francese. P. Pidoux argit.

Kassel 1966

Frescobaldi - Balleto primo

LEHEN KURTSOA

J. S. Bach Imentzioak (hirura), sinfoniak, preludioak

C. Ph. E. Bach - *Fantasia Do m-ean. Breitkoph* argit.
Pachelbel

F. Couperin - "*L'art de toucher le clavecin.*"
azken lau preludioak.

J. Ph. Rameau - *Suitea ("premier libre")*

The Fitzwilliam V. book:

G. Farnaby - *Fantasia*

W. Byrd - *Variatio*

J. Bull - *Prelude*

Cabezón - *Pavana con su glosa. Schott* argit.
- *Pavana Italiana*
- *Diferencias sobre*

Albero - *Sonata*

Frescobaldi - *Partita 6 sopra l'Aria di Follia*

Scarlatti - *Sonata*

J. Podbielsky - (1650). *Preludium*

BIGARREN KURTSOA

- J. S. Bach* - "Ongi tenperatutako klabea" bi P. eta F.
- Suite ingelesa
- J. J. Froberger* - Suite edo toccata.
- J.C.F. Fischer* - "Pièces de Clavessin" 1696; *Le Parnasse Musical*,
1738.
- Chambonnières* eta *Dandrieu*
- W. Byrd* - La volta
- J. Bull* - A Gigge ...
- P. Soler* - Sonata
- Cabanilles* - Korronte italiarra.
- Arantzazuko artxiboa: Larrañaga, Sostoa...*
- G. Frescobaldi* - Toccata
- Cimarosa* - Sonata
- W.A. Mozart* - Fantasia Rem-ean. K.V. 397. Henle V. argit.

HIRUGARREN KURTSOA

*J. S. Bach: "Ongi temperatutako klabea" bi P. eta F.
Suite frantsesa*

G. F. Handel: Suite edo Txakona

D. Buxtehude: Suiten und Variationen.

Couperin "handia" - "ordre" oso bat (laugarrena, zazpigarrena...)

W. Byrd - Pavana Lachrimae

W. Croft - Aire

J. Uruñuela - "El clavecin de bendaña"

P. Nasarre - tocatta

G. Frescobaldi - tocatta

D. Scarlatti - Sonatak

B. Martinu: "Klaberako bi pieza." Unibersal Edition

LAUGARREN KURTSOA

*J.S. Bach: "Ongi tenperatutako klabea" 2. P. eta F.
Partita; Fantasia*

C. Ph. E. Bach - Sonata

Hotetterre, Chambonnières edo D'Anglebert

H. Purcell - Suite; Dowland.

P. Soler - "Bi organotarako kontzertuak."

C. Baguer - Sonata

Nebra (J. B. eta J.) - Sonatak - toccatak

Scarlatti, Cimarosa. - Sonatak.

C. Seixas. Concerto en AM. "Para Cravo e orquesta de arcos".

BOSTGARREN ETA "AZKEN" KURTSOA

J. S. Bach - *Fantasia kromatikoa eta Fuga*
 - *Kontzertu italiarra*
 - *Goldberg bariazioak*
 - *Fugaren artea ...*
 - *Brandenburg 5.a...*

Louis Couperin , Dieupart - *Suiteak*

Sweelinck - *Liedvariationen*

T. Morley, M. Peerson, Blow....

Cabezón, Soler, Ferrer, Uruñuela....

Cimarosa - *Kontzertua Si b-ean, klabe eta orkestarentzat.*

Scarlatti - *Sonata*

N. Ph. Smith - *"Florence". Klabezinerako 3 sekuentzia.*
 Gérard Billandot argit.

Falla, Poulenc....

BIBLIOGRAFIA

- *The Harpsichord and Clavichord*
Raymond Russel
Faver and Faver argit.
- *Le Clavecin / Norbert Dufourcq*
Presses Universitaires de France
- *Keyboard instruments*
Edwin M. Ripin argit - Dover
- *Le langage du Clavecin*
A. Geoffroy Dechaume
Van de Velde argit.
- *The Clavichord / Hans Neupert*
Bärenreiter
- *Les instruments de musique et leur décoration*
Christoph Rueger
Mondialo argit. Leipzig.
- *Les Clavecinistes*
André Pirro
H. Laurens argit. (d'aujourd'hui)
- *Les règles de l'interprétation Musicale à l'époque baroque (XVII-XVIII.s.)*
Jean Claude Veilhan
Alphonse Leduc argit. Paris
- *La facture de Clavecin du XV. au XVIII. siècle*
Philippe Mercier
Louvain-la-Neuve-1980
- *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*
Maria Esther Sala
Sociedad Española de Musicología. Madrid 1980
- *Queibros y Redobles en F.C. de Araujo*
Dionisio Preciado
Alpuerto argit.

- *La interpretación de la música española del s. XVI para instrumentos de teclado.*

Charles Jacobs

Música en Compostella II. Madril 1959

- *Ejemplos de ornamentación del renacimiento*

Mario A. Videla

Serie didáctica de Música Antigua. Ricordi

- *Harpsichord Regulating and Repairing*

Frank Hulbard

Tuner's supply inc. Boston 1975

- *Three Centuries of Harpsichord Making*

Harvard University Press. Cambridge 1965.

- *El órgano español - Actas del II Congreso*

Kultur Ministeraritz. Madril 1988

- *La interpretación de la Música Antigua*

Robert Domington

- *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los S. XVI.- XVIII*

Hans-Martin Linde

Ricordi Americana argit.

- *La música en el barroco*

Oviedo-ko Unibertsitatea

Arte-Musikologi Saila 1977

- *Les secrets de la Musique Ancienne*

A. G. Dechaume

Fasquelle-Forger argit.

- *Domenico Scarlatti*

Ralf Kirkpatrick

Alianza Musica

- *Le clavecin dans l'oeuvre de J. S. Bach*

Edmond Roethlisberger

Heun argit. Geneva

- *J. S. Bach. El músico poeta*

- Albert Schweitzer. Ricordi argit.*
- *Afinaciones y maneras de afinar*
Nelly Van Ree Bernard. Utrecht 1978.
- *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840*
Donal Howard Boalch
Ronald. Londres 1956
- *The interpretation of Music of the 17th and 18th cent.*
Arnold Dolmetsch
Novello, Londres 1915

ZAHARRAK

- *El libro llamado Arte de Tañer Fantasía*
Fray Thomas de Sancta Maria
Valladolid, 1565
Arte Tripharia (faksimila). Madril
- *Reglas generales de Acompañar*
J. Torres
Arte Tripharia M Fa 28
- *Theorica y practica del temple para los organos y claves.*
Antonio Soler (faksimila)
Sociedad Española de Musicologia. Madril 1983.
- *Musica Practica.*
Bartolome Ramos de Pareja
Alpuerto argit. Madril
- *Essais sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier.*
Berlin 1753.
C. Ph. E. Bach
J. C. Lattes argit. Paris 1979
- *Declaración de Instrumentos Musicales*
Fray Juan Bermudo
- *Facultad Orgánica*
Francisco Correa de Arauxo

- *Escuela Musica.*
Fray Pablo Nasarre
- *Tratado de Glosas sobre Clausulas*
Diego de Ortiz. Erroma 1553
Bärenreiter argit. (faksimila) Kassel
- *Obras de musica para tecla ...*
Hernando de Cabezón. Madril 1578
- *Il transilvano.*
Girolamo Diruta, 1583
- *Toccate D'intavolatura di Cimbalo e Organo*
Girolamo Frescobaldi. Erroma 1637
- *L'armonico Practico al Cimbalo*
Francesco Gasparini. Venezia 1708
- *Le Nuove Musiche*
Giulio Caccini. Fiorenza 1601
- *Instituzioni Harmoniche*
Guiseppe Zarlino, 1558
- *Pièces de Clavecin,*
D'Anglebert 1689
- *L'art du facteur d'orgues.*
Dom Bedos de Celles
Bärenreiter argit. (faksimila). Kassel
- *L'art de toucher le clavecin*
Fransois Couperin. Paris 1717
- *Pièces de Clavecin*
Jacques Champion de Chambonnières, 1670
- *Traité de l'armonie.*
Jean Philippe Rameau. Paris 1731
Code de Musique Practique 1760
- *Les principes du clavecin*
Michel de Saint-Lambert. Paris 1702
- *Anleitung zum Klavierspielen*
Wilhellm Friedrich Marpurg

- *Kleine Generalbass-Schule*, 1735

Johann Mattheson

- *Klavierschule*-

Daniel G. Türk 1802

HIZTEGIAK ETA.....

- *Grove's Dictionary of Music and Musicians*

Londres 1954

- *Diccionario Oxford de la Música*

Arte y Literatura argit. *La Habana* 1981

- *Diccionario Biográfico de la Música*

Iberia argit. *Bartzelona* 1956

- *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*

(technique, esthétique et pédagogie)

Paris

- *Revistas de Musicología (artikuluak)*

Madril

- *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aranzazu*

Jon Bagües

Gipuzkoako Aurrezki-Kutxa argit.

"Documento" bilduma

- *Gustav Leonardt-en zenbait artikulu; aldizkari desberdinetan argitaratuak.*