MUSIKAREN TEORIA

(Bi zatitan)

Bigarren zatia

EGILEA:

Jose Inazio Lopez de Luzuriaga Fernandez

Musikaren teoria. Bigarren zatia.
Egilea: José Ignacio Lopez de Luzuriaga Fernandez
Donostian erregistratuta: 2008/06/26 – SS-203-08
Telefonoa: 943 271858
E-mail: musikagintza@gmail.com
Euskal Herria 2012

Aurkibidea

GAIAK	Orrialdea
1. Dinamika (I):	9
1.1. Dinamikaren definizioa	9
1.2. Ozentasun-ñabardurak	9
1.2.1. Ozentasun-maila iraunkorra adierazten duten ñabardurak	9
1.2.2. Ozentasun-maila aldakorra adierazten duten ñabardurak	10
1.2.3. Ozentasun-mailaren eta mugimenduaren aldi bereko aldaketa	10
2. Dinamika (II): Adierazpen-azentuak	13
2.1. Adierazpen-azentuen definizioa	13
2.2. Adierazpen-azentuen zeinuak eta hitzak	13
2.3. Italiar hitzen bidez adierazten diren beste adiera-azentu batzuk	17
3. Dinamika (III): Karakterra edo aiurria	19
3.1. Karakterraren edo aiurriaren definizioa	19
3.2. Aiurria edo karakterra adierazten duten italiar hitzak	19
4. Tonuera (I): Akordeak	21
4.1. Akordearen definizioa	21
4.2. Akordearen eraketa eta harmonia	21
4.3. Akordeen zenbakikuntza	21
4.4. Akorde-noten aldakariak	22
4.5. Akordeen sailkapena	23
4.6. Kontsonantzia- eta disonantzia-notarteak eta akordeak	23
4.6.1. Kontsonantziaren eta disonantziaren definizioak	23
5. Tonuera (II): Definizioak eta argibide tekniko batzuk	27
5.1. Fisikoki eta kulturalki mugatutako hotsak	27
5.2. Tonueraren, tonuaren eta harmoniaren definizioak	27
5.3. Tonua mugatzean eragina duten osagai nagusiak	28
5.4. Akorde perfektuak	28
5.5. Musika-ehundura edo testura	29
5.5.1. Estilo horizontala edo kontrapuntukoa	29
5.5.2. Estilo bertikala edo harmoniakoa	29
6. Tonuera (III): Bostun doituen hurrenkera	31
6.1. Bostun doituen hurrenkeraren definizioa	31
6.2. Bostun doituen hurrenkera goranzko norabidean	31
6.3. Bostun doituen hurrenkera beheranzko norabidean	31
6.4. Bostun doituen hurrenkera eta tonuaren eraketa	32
6.5. Enarmoniako notak eta tonuak bostun doituen hurrenkeran	32
7. Tonuera (IV): Berezko noten zereginak	35
7.1. Musikaren bultzada- eta atseden-uneak eta graduak	35
7.2. Konposizioaren hots-ardatza edo tonu-nota	36
7.3. Tonu-nota ez beste gainerako berezko notak	36
7.3.1. Bosgarren gradua edo nota dominantea (gaineko nota dominantea)	37

7.3.2. Laugarren gradua edo nota azpi-dominantea (azpiko nota dominantea) 37
7.3.2. Tonua mugatzean garrantzi gutxiago duten beste nota batzuk 37
27.3.3.1. Seigarren eta zazpigarren graduak 37
27.3.3.2. Hirugarren eta bigarren graduak 38
27.3.3.3. Apaindura-notak 38
7.4. Tonu-akorde nagusiak eta eite maior eta minorren eraketa 39
7.4.1. Tonu maior eta minorren eraketa 39

8. Tonuera (V): Tonu-eskailerak 43
8.1. Tonu-eskailera, konposizio baten berezko hotsen lagina 43
8.2. Tonu-eskaileren eraketa tonu maior eta minorretan 43
8.2.1. Izen bereko tonuak edo tonu homonimoak 43
8.2.2. Tonu maiorretan 44
8.2.3. Tonu minorretan 44
8.3. Ondoko eta inguruko edo auzoko tonuak 45
8.3.1. Ondoko tonuak 45
8.3.2. Inguruko edo auzoko tonuak 45
8.4. Tonu maior eta minorren eskailerak, nota guztien gainean 46
8.5. Tonu minorreko beste eskailera batzuk 50

9. Tonuera (VI): Tonu-giltzak 53
9.1. Tonu-giltzaren definizioa eta tonu-giltzaren bidezko tonu-eraketa 53
9.2. Tonu-giltzaren aldaketa 54
9.3. Konposizioaren tonua bilatzea, tonu-giltza gogoan 55
9.3.1. Tonuaren bilatze mekanikoa tonu maiorrean 55
9.3.2. Tonuaren bilatze mekanikoa tonu minorrean 57
9.4. Tonu baten eitea bereizteko eginbidea 58

10. Tonuera (VII): Etenak 61
10.1. Etenen definizioa eta argibide batzuk 61
10.2. Etenen sailkapena 61
10.2.1. Eten nagusia 62
10.2.2. Eten nagusi ahula 63
10.2.3. Eten plagala (eliza-etena) 63
10.2.4. Erdietena edo erdikadentzia 64
10.2.5. Eten laburrak 65

11. Tonuera (VIII): Lau eta bost notako akordeak 67
11. Lau notako akordeak 67
11.1.1 Akorde dominante zazpiduna 67
11.1.2. Bostun txikitua duen akorde sentibera zazpiduna 67
11.1.3. Prestatutako akordeak eta akorde sekundarioak 68
11.2. Bost notako akordeak 68
11.2.1. Akorde dominante bederatziduna 69
11.2.2. Prestatutako akordeak eta akorde sekundario bederatzidunak 69
11.3. Atxiki- eta mailegu-akordeak 70

11.3.1. Atxiki-akordeak 70
11.3.2. Mailegu-akordeak 71

12. Tonuera (IX): Tonu-aldaketak 73
12.1. Tonu-ibilbidea: tonu-aldaketen definizioa eta nota bereizleak 73
12.2. Tonu-ibilbidea: tonu-aldaketen gertutasuna eta urruntasuna 73
12.3. Akorde dominante zazpidunaren eraketa 74
12.4. Akorde dominante zazpiduna eta haren izaera mugatzailea 75
12.4.1. Tonu maiorra eta akorde dominante zazpiduna 75
12.5. Tonuaren eite maiorra eta minorra eta akorde dominante zazpiduna 76
12.5.1. Tonu maior baten eta aldakari kopuru bera duen haren ondoko minorraren artean bereiztea 76
12.5.2. Izen bereko tonuen arteko bereizketa 76
12.6. Tonu-giltzarik gabeko musika-tarte baten tonua 77

13. Tonuera (X): Tonu-transposizioa 81
13.1. Tonu-transposizioaren definizioa eta zereginak 81
13.2. Tonu-transposizioaren aldakari aldeak 81
13.2.1. Goranzko aldakari aldeak 81
13.2.2. Beherazko aldakari aldeak 82
13. Tonu-transposizioaren egintza-bideak 83

14. Beste nota-eskailera batzuk 85
14.1. Diatoniako eta kromatiako nota-eskailerak 85
14.2. Tetrakorde klasikoa 85
14.3. Tetrakordea kantu gregorianoan 86
14.4. Pentafonoa, hexafonoa eta heptafonoa 86
14.5. Hexatonoko nota-eskailera 88

15. Apaindura-notak 91
15.1. Apaindura-noten definizioa eta motak 91
15.1.1. Pasada-noten definizioa eta haien erabilera musika-diskurtsoan 91
15.1.1.1. Akorde-noten barreiaketa eta pasada-notak 91
15.1.1.2. Neurri-azentuak eta pasada-noten kokapena 92
15.1.2. Joan-etorriko noten definizioa eta haien erabilera 92
15.1.3. Atzerapen-noten definizioa eta haien erabilera 93
15.1.3.1. Atzerapenaren eginbidea 93
15.1.4. Iheseko noten definizioa eta haien erabilera 95
15.1.5. Aurrerapen-noten definizioa eta haien ezaugarri nagusiak 96
15.1.6. Ozar-nota edo apoiaturaren definizioa eta haren ezaugarri nagusiak 97
15.1.6.1. Akorde-noten gaineko ozar-notak 97

16. Doinua eta erritmoa 99
16.1. Doinuaren definizioa eta ezaugarriak 99
16.2. Erritmoaren definizioa eta ezaugarriak 99
16.2.1 Erritmoa eta neurri-aldaketetan gertatzen diren baliokidetzak 100
16.3. Askotariko erritmoa edo polirritmia 100

17. Musika-diskurtsoaren barne-denboraren antolaera edo forma 103

17.1. Formaren definizioa eta osagaiak 103
17.2. Forma irekiak eta forma itxiak 103
17.3. Generoak 103
17.4. Musika-esaldiaren definizioa eta adierazpen-unitatea 104
17.5. Musika-zelulak eta inzisoak 105
17.6. Adierazpen-unitateen hasierak eta amaierak 105
17.7. Adierazpen-unitateen sailkapena 106
17.8. Atal, sekzio, zati, parte, musika-tarte eta tarteki adigaien definizioak 108
17.9. Musika-forma edo eite batzuk 108
17.9.1. Forma bikunak eta hirukunak 108
17.9.2. Kantu-formak edo musika-forma laburrak 109
17.1.2.1. Kantu-forma bikunak 109
17.1.2.2. Kantu-forma hirukunak 110
17.9.3. Aldaera kantu-forma 111
17.1.4. Errondo edo biribil-kanta (*rondeau, rondelus, rondo*) 111
17.1.5. Kanon edo imitazio-teknika 112

18. Eskolako forma luzeak 115
18.1. Suite-forma 115
18.1.1. Antzinako suitea eta suite barrokoa 115
18.2. Sonata-forma 117
18.2.1. Ganbarako sonata edo *Sonata da Camera* 117
18.2.2. Elizako sonata edo *Sonata da chiesa* 117
18.2.3. Teklaturako sonata 118
18.2.3.1. Sonata denbora 119
18.2.3.2. Sonata bariazioa 119
18.2.3.3. Gai bakarreko sonata bikuna 119
18.2.3.4. Bi gaiko sonata klasikoa edo hirukuna 121
18.2.3.5. Sonata formako beste konposizioak 123

Eranskinak
1. eranskina: Domenico Scarlattiren LAm-eko sonataren azterketa 125
2. eranskina: Joakin Oxinagaren *Sonata de 5. tono* izenekoaren azterketa 126
3. eranskina: Wolganf Amadeo Mozarten *Sonata KV 315 c (333)* izenekoaren azterketa 127

Bibliografia 129
Musika-teoria honetan aipatutako bibliografia 129
Kontsultatutako bibliografia 130
Hizkuntza eta musika 131

Entzunaldiak eta musika-azterketak egiteko gaiak 131

Musikaren teoria

Bigarren zatia

1. Dinamika (I)

1.1. Dinamikaren definizioa.

*Hotsen ozentasun-mailaz ari den eta horien musikazko erabilera arautzen duen teoria da **dinamika**; hots bati, hots-multzo bati edo musika-tarte oso bati adiera-kutsu bereziren bat emateko egiten den ozentasun-mailaren arautze orokorra, alegia*[1].

Dinamikako proposamen bat edo beste erabiliz, adierazkortasun berezi edo berri bat lortzen du musika-joleak notak edo denbora-ikurrak aldatu gabe. Eta, hala, hots bat, hots-multzo bat edo musika-tarte oso bat besteak baino ozenago edo leunago joz, musika-joleak bere ekarpen pertsonalak egin ditzake, konpositoreak pentsatu dituenetatik haratago.

1.2. Ozentasun-ñabardurak.

Dinamika adierazten duten zeinuak **ozentasun-ñabardura** izenez izendatzen ditugu eta hainbat ikurren bidez adierazten dira, tartean italiar hitz batzuk eta haien laburpenak sartuta. Ozentasun-ñabardura batzuek ozentasun--maila iraunkorra edo finkoa adierazten dute, beste batzuek, aldiz, ozentasun--maila aldakorra adierazten dute.

1.2.1. Ozentasun-maila iraunkorra adierazten duten ñabardurak.

*Hots bat, hots-multzo bat, musika-zati bat edo konposizio oso bat ozentasun-maila bertsuan interpretatu behar dela adierazten duten ñabardurak dira **ñabardura iraunkorrak**.* Ondoko italiar hitzek gehien erabiltzen diren ñabardura iraunkorrak adierazten dituzte:

Italiar hitzak:	**Hitzen laburpenak:**	**Esanahiak:**
Pianíssimo	*PP*	Oso leun
Piano	*P*	Leun
Mezzo Piano	*mP*	Erdileun
Sotto voce	-	Ahapez, ahapetik, ahapeko, ahopean, marmarrean
Mezzo Forte	*mF*	Erdiozen
Forte	*F*	Ozen
Fortíssimo	*FF*	Oso ozen
Tutta Forzza	*tF*	Guztiz ozen, indar osoz

Hainbat kasutan muturreko ozentasun-mailak lortzeko "p" hirukoitza (*PPP*) eta "f" hirukoitza (*FFF*) jartzen dira. Hitz-laburpen horien interpretazioa honela egingo dugu: *PPP* ahal den leunen egingo dugu (oso-oso leun), eta *FFF*, aldiz, ahal den ozenen egingo dugu (oso-oso ozen).

---

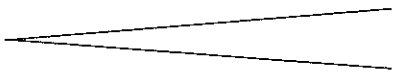
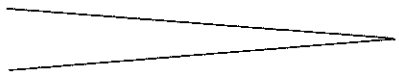
[1] Musikan Hugo Riemann musika-teorialari germaniarrak erabili zuen lehenengo aldiz dinamika adigaia. Honela deskribatu zuen, orokorrean, bere *Musiklexikon* (1882): *Indarraren eta indarraren ondorioz sortzen diren higiduren teoria da dinamika.* Ondoren, musika-alorrera ekarriz, honela definitu zuen dinamika: *hotsen ozentasun-ñabardurak adierazi eta arautzen dituen teoria* (bere teoria frantsesez berrargitaratu zen 1913an, Paris, Perrin arg.).

1.2.2. Ozentasun-maila aldakorra adierazten duten ñabardurak.

Hots baten, hots-multzo baten edo musika-zati baten ohiko ozentasun-maila pixkanaka aldatuz interpretatu behar dela adierazten duten ñabardurak dira ***ñabardura aldakorrak***. Ondoko italiar hitzek gehien erabiltzen diren ñabardura aldakorrak adierazten dituzte:

Italiar hitzak:	**Hitzen laburpenak:**	**Esanahiak:**
Crescendo	*Cres.*	Ozentzen, ozenduz, gero eta ozenago
Decrescendo	*Decres.*	Leuntzen, leunduz, gero eta leunago
Diminuendo	*Dim.*	Leuntzen, leunduz, gero eta leunago
Morendo	*Mor.*	Hiltzen, hotsa iraungitzen

Ozentasun-mailaren indartze eta leuntze horiek beste zeinu batzuen bidez ere adieraz daitezke. Zeinu **erregulatzaile** izenez izendatzen ditugu horiek. Hona hemen gehien erabiltzen direnak:

Zeinu erregulatzaileak:	**Esanahiak:**
	Ozentzen, ozenduz, gero eta ozenago (Cres.)
	Leuntzen, leunduz, gero eta leunago (Dim.)
	Ozentzen eta leuntzen, goratu ondoren ozentasun maila jaitsi egiten da

1.2.3. Ozentasun-mailaren eta mugimenduaren aldi bereko aldaketa.

Batzuetan ozentasun-mailaren aldaketarekin batera musika-mugimendua ere aldatu egiten da. Hori guztia adierazteko honako italiar hitz hauek erabiltzen ditugu:

Italiar hitzak:	**Hitzen laburpenak:**	**Esanahiak:**
Calando	*Cal.*	Hotsa emeki-emeki iraungitzen da eta aldi berean neurri-mugimendua mantsotzen da
Smorzando	*Smorz.*	Bigunduz, hotsa emeki-emeki leuntzen da eta aldi berean neurri--mugimendua mantsotu egiten da
Perdendosi	*Perd.*	Galtzen, hotsa emeki-emeki galdu egiten da eta, batzuetan, neurri--mugimendua ere moteltzen da[2]

[2] Orokorrean, ozentasunari lotutako ñabardura da hori. Hala ere, teoriko batzuen arabera hotsa leuntzearekin batera neurri-denbora moteldu egin behar da (ikusi Espainiako Sociedad Didáctica de la Música izeneko elkarteak argitaratutako *Teoría de la Música*, hirugarren partea, 27. or., Madril, 1959.

1. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Aldez aurretik ikasitako kantu bati irakasleak ikasgai honetan ikasitako ñabardurak gehitu behar dizkio. Ikasleek kantua interpretatu behar dute ñabardura horiek guztiak gogoan hartuta.

b) Aurreko ariketa bera egingo da eta jarduera horretan beste kantu batzuk erabiliko dira, aldez aurretik ikasitakoak edota horretarako sortutako berriak.

2. Dinamika (II): Adierazpen-azentuak

2.1. Adierazpen-azentuen definizioa.

Musikaren teoria honen lehen zatian azentuaz aritu izan garenean neurri--azentuaz aritu izan gara: neurriak deskribatu ditugu beren azentuen arabera[3] eta, ondoren, azentu horietan gerta daitezkeen aldaketak eta trukaketak ikasi ditugu (sinkopa eta kontrazentuak)[4].

Bada, aurrekoez gainera, beste era batzuetako azentuak ere badaude musikan, tartean interpretazioari eragiten diotenak eta **adierazpen-azentu** izendatzen ditugunak. ***Adierazpen-azentuak,*** *ohiko neurri-azentuak aldatu gabe, une jakin batean nota edo nota-multzo baten interpretazioari eragiten dioten azentuak dira.*

2.2. Adierazpen-azentuen zeinuak eta hitzak.

Musikaren interpretazioan nota, nota-multzo edo musika-zati guztiak ez dira era berean jotzen edo kantatzen. Batzuetan nota, nota-multzo edo musika-zati batzuk modu berezi batean interpretatzen dira, musikan indartu nahi den edo musikari eman nahi zaion adierazpen-kutsuaren arabera. Hauek dira gehien erabiltzen diren adierazpen-azentuak:

Legatoa (lotua)

Adierazpen-azentu hau marra kurbatu baten bidez edo italiar hitzen bidez adierazten da. Altuera ezberdineko nota batzuk lotuta interpretatu behar direla adierazten du[5]. Lehenengo nota apur bat ozenago eta azkena pixka bat laburrago interpretatzen dira[6]; edozein kasutan, nota guztiak ahal den elkartuen eta hotsa moztu gabe interpretatzea eskatzen du **legato** hitzak.

Legatoaren nolakotasuna edo ñabardurak adierazteko beste italiar hitz batzuk erabiltzen dira. Hona hemen hitz horietako batzuk eta beren esangurak:

Italiar hitzak:	**Esanahiak:**
Legato	Elkartua, notak bilduta interpretatzea
Legatissimo	Guztiz elkartua, notak estuki bilduta interpretatzea
Molto legato	Oso elkartua, notak estuki bilduta interpretatzea
Sempre legato	Beti elkartua, musika-tartea ongi bilduta interpretatzea

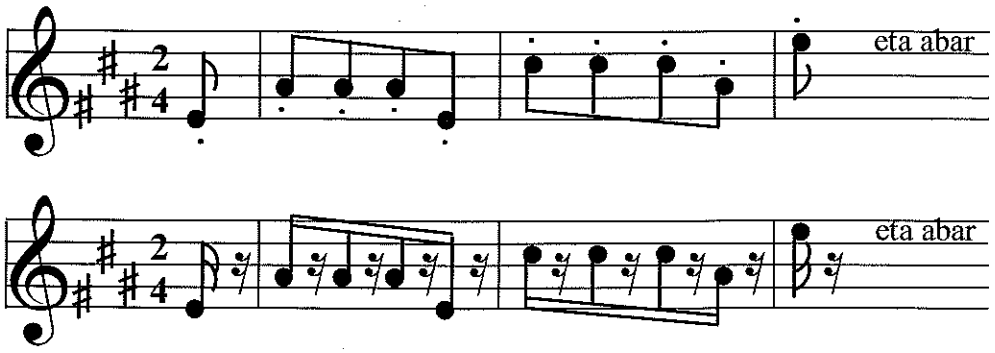
[3] 10., 11. eta 12. ikasgaietan.
[4] 16. ikasgaian.
[5] Haizezko musika-tresnetan, adibidez, lotuak agertzen diren nota guztiak haize-korrontea moztu gabe interpretatu behar dira; harizko musika-tresnetan, aldiz, ahal baldin bada arkukada batez interpretatu behar dira lotutako nota guztiak; hau da, arku-mugimenduaren norabidea aldatu gabe.
[6] Azentuatze eta laburtze horiek gutxi gorabeherakoak izaten dira.



Pikatua edo puntuatua, bereizte sotila (staccato sotila)

Adierazpen-azentu hau noten gainean edo azpian kokatzen den puntu txiki baten bidez adierazten da; puntua agertze horrek nota laburtu eta aldi berean sotilki azentuatu behar dela adierazten du; beraz, hotsak azentuatu eta notak argiki bereizi behar dira. Interpretazioan, puntuatutako notei dagokien denbora-erdia, besterik ez zaie ematen; denbora-ikurrari dagokion gainerako denbora, isilik pasatu behar da. Notaren ozentasun-mailan ez da aldaketarik gertatzen[7].

Hona hemen musika-pasarte bat puntuekin idatzita eta bere interpretazioa:



Staccato nabarmendua, bereizte mailukatua (staccato mailukatua)

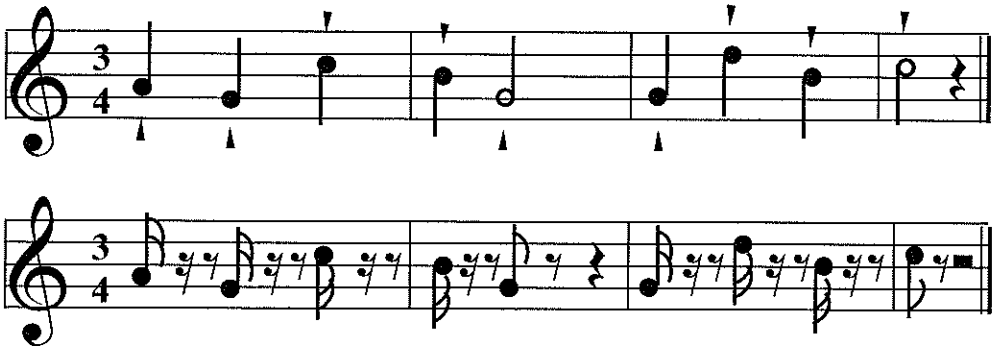
Adierazpen-azentu hau noten gainean edo azpian kokatzen den marratxo bertikal baten bidez adierazten da eta noten denbora laburtu eta ozenki nabarmendu behar dela adierazten du. Nota mailukatuak izendatzen dira horrela interpretatzen direnak. Interpretazioan, puntuatutako notei dagokien denbora--laurdena besterik ez zaie ematen. Notari dagokion gainerako denbora isilik pasatu behar da[8].

---

[7] Nota pikatuak laburtzeari dagokionez, ez dago adostasunik musika-teorialarien artean. Danhauserrek notak "arindu" behar direla dio (ikus aip. ob.103. or.); S.D.M.-eko egileek, aldiz, noten iraupena erdira laburtu behar dela diote (ikus.aip. ob., 3. zatia, 30. or.). A. Menendez Aleyxandre ados dago aurreko proposamenarekin, baina, bestalde, pikatua "staccato" italiar hitzarekin adierazten dela dio (Menendez Aleyxandre, A.: *Curso completo de Teoría de la Música,* Mozart Institutuak argitaratua, Bartzelona, 1962, III. zatia, 23. or.). Iritzi berekoa da "Enciclopedia Salvat de la Música" delakoan (Salvat arg., Bartzelona, 1967) "staccato" hitza erredaktatu duen teorialaria; horrentzat ere, puntuatua eta staccatoa gauza bat eta bera da; dioenez, staccatoa nota gainean edo azpian jarritako puntu baten bidez adierazten da. Hala ere, iritzi hori ez dator bat ez S. D. M.-eko teorialariarekin ezta Danhauserren iritziarekin ere (Danhauser, Ch.: aip. ob. 103. or.). Nik ikur horiei buruz Ulrich Michelsek egiten duen proposamena hartzen dut aintzakotzat: "*Staccato, stacc.*: behartuta (azentuatuta), haien artean argiki banandutako hotsak: puntuek behartze (azentuatze) sotila adierazten dute; marratxo bertikalek, aldiz, behartze (azentuatze) gogorragoa adierazten dute" (ikusi Ulrich Michels: *Atlas de la Música,* Alianza Editorial arg., Madril 1982, 78 or.).

[8] Nota pikatuekin gertatzen den bezalaxe, nota nabarmenduak laburtzeari dagokienez ez dago adostasunik musika-teorialarien artean. Danhauserrek notak "pikatu (...), biziki nabarmendu eta aldi berean era sarkorrean erasotuak" izan behar direla dio (ikus aip. ob.103. or.); S.D.M.-eko egileek, aldiz, noten iraupena laurdenera laburtu behar dela diote (ikus. aip. ob., 3. zatia, 31. or.). Italieraz staccato hitzak bi esangura dauzka: banandu eta nabarmendu esan nahi du. Beraz, interpretazioan bi esangura horiek ematen zaizkio nota bati: haren denbora laburtuz, aurreko eta ondorengo notekiko bereizten da eta ozenago interpretatuz ageri-agerian gelditzen da.

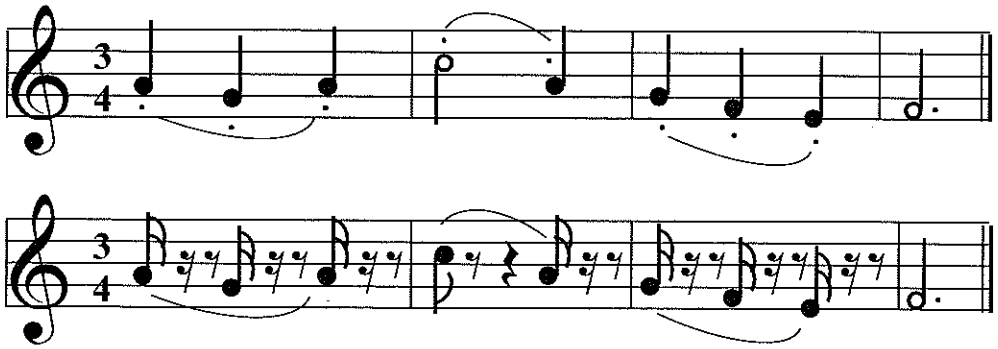
Hona hemen musika-pasarte bat, staccato mailukatuan idatzita, eta bere interpretazioa:



Pikatu-ligatua edo puntuatu-lotua

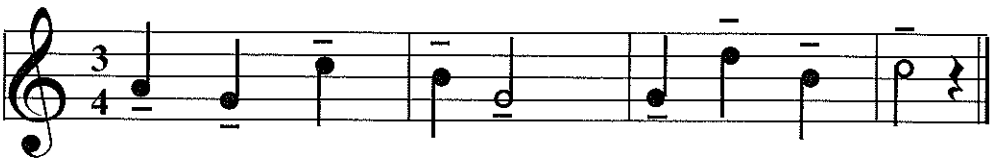
Adierazpen-azentu hau noten gainean edo azpian kokatzen den loturaren eta lotura horren eta noten artean kokatzen diren puntuen bidez adierazten da. Zeinu horrek zera adierazten du, notak bereizi egin behar direla eta, aldi berean, nolabait, arrastaka eraman behar direla. Beste modu batean esanda, notak azentuatu eta aldi berean lotu egin behar direla adierazten du.

Noten interpretazioan, notei dagokien denboraren laurdena eman behar zaie[9], gutxi gorabehera. Hona hemen musika-pasarte baten idazkera eta bere interpretazioa:



Azpimarratua

Adiera-azentu hau noten gainean edo azpian kokatzen den marratxo horizontal baten bidez adierazten da. Nota guztiak apur bat azentuatuz eta notei dagokien denbora osoa emanez interpretatzen dira.



[9] Danhauserren iritziaren arabera, notak "eramanak" izan behar dira eta harizko musika-tresnen praktikan azentu mota honek "staccato" izena jasotzen duela dio. Bide batez, nota guztiak arkukada batez interpretatu behar direla adierazten du (Danhauser, A.,: aip. ob. 103 or.). Espainiako S. D. M.-koek pikatu-ligatuari buruz ematen duten interpretazioa goian aipatu duguna da; denbora-ikurraren iraupena hiru laurdenekora murriztu behar dela adierazten dute (S. D. M.: aip. ob., hirugarren zatia, 30. or.). Dena den, ez dago argi noten arteko lotura nola egin daitekeen, tartean isilune bat baldin badago. Aipatutako teorikoek ez dute alderdi hori argitzen.

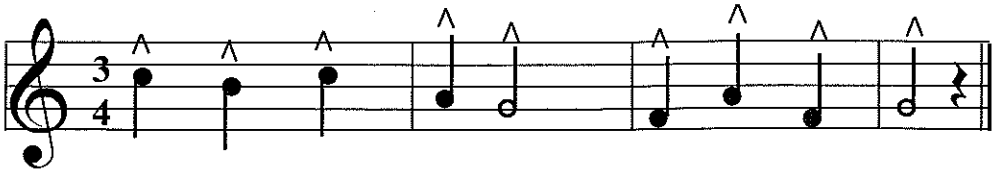
Azpimarratu puntuatua

Adierazpen-azentu hau, noten gainean edo azpian kokatzen den marratxo horizontal gehi notaren eta marratxo horren artean kokatzen den puntu baten bidez adierazten da. Nota guztiak apur bat azentuatuz eta beren artean bereizte sotil bat eginez interpretatzen dira.



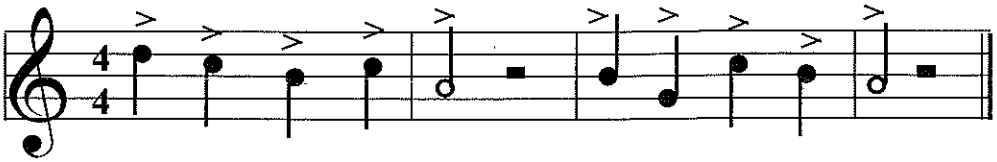
Azentu-zeinua

Aurreko guztiak eta ondorengoak azentuak izan arren, adierazpen-azentu honi azentu-zeinu deitzen zaio. Normalean noten gainean kokatzen den eta erpina goialdean duen angelu bertikal baten bidez adierazten da. Zeinu horrek azentuatutako notak aurrekoak baino ozenago interpretatu behar direla eta notei beren iraupen osoa eman behar zaiela adierazten du.



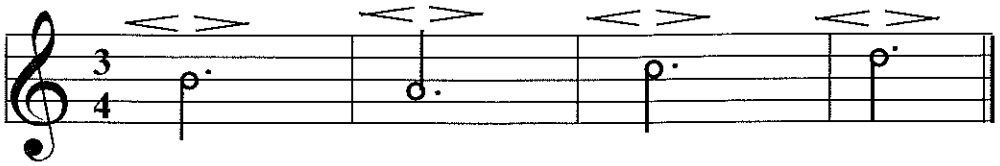
Sforzando edo behartuz

Adierazpen-azentu hau, noten gainean edo azpian kokatzen den eta erpina eskuin aldean duen angelu horizontal baten bidez adierazten da. Hotsa bat-batean indartuz eta berehala ozentasuna leunduz interpretatzen dira zeinu hori daukaten notak.



Filato, filatua edo harilkatua

Adiera-azentu hau noten gainean edo azpian eta elkarren ondoan kokatzen diren bi angelu horizontalen bidez adierazten da. Ezkerreko angelua ireki egiten da, haren erpina ezkerrean kokatzen baita, eta eskuineko angelua itxi egiten da, haren erpina eskuinean kokatzen delako. Iraupen handiko notetan bakarrik erabiltzen da. Zeinuak adierazten duen bezala, leun-leunean jo ondoren notaren ozentasun-maila goratu eta berehala beheratu egin behar da. "Hotsak harilkatzea" deitzen zaio joera horri.



2.3. Italiar hitzen bidez adierazten diren beste adiera-azentu batzuk

Aurreko puntuan ikusi ditugun zeinuez gainera, adierazpen-azentu batzuk italiar hitzen eta horien laburpenen bidez adierazten dira. Ondoko hauek dira arruntenak:

Italiar hitzak:	**Laburpenak:**	**Esanahiak:**
Forte-Piano	***fp***	Ozen eta leun, berehala leuntzen den ekite ozena
Piano-Forte	***pf***	Leun eta ozen, berehala ozentzen den ekite leuna
Sforzando	***sf***	Hotsa indartuz, ozenki ekitea eta bat-batean hotsa leuntzea[10]
Sostenuto	***sost.***	Notari bere denbora osoa ematea
Staccato	***stacc.***	Bereizia eta nabarmendua[11]
Tenuto	***ten.***	Notari bere denbora osoa ematea
Leggiero	***legg.***	Arin interpretatzea
Marcato	***marc.***	Nota nabarmentzea
Pesante	***pes.***	Hotsa era astunean interpretatzea
Rinforzando	***rinf.***	Hotsari indarra emanez interpretatzea

2. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Ikasleek arbelean idatziriko kantu bat ikasiko dute. Ondoren, arbelean idatziriko partiturari ikasgai honetan jorratutako hainbat azentu gehituko zaizkio eta ikasleek kantua interpretatuko dute adierazpen-azentu horiek guztiak gogoan hartuta.

b) Aurreko ariketa bera egingo da eta jarduera horretan beste kantu batzuk erabiliko dira, aldez aurretik ikasitakoak edota horretarako sortutako berriak.

[10] Ikusi "sforzando" hitzari buruz arestian esandakoa.
[11] Ikusi puntuatuaz eta "staccatoaz" arestian esandakoa.

3. Dinamika (III): Karakterra edo aiurria.

3.1. Karakterraren edo aiurriaren definizioa.

*Nota baten **karakterra** edo **aiurria**, nota multzo baten edo musika-zati baten interpretazioari ematen zaion adierazpen-kutsu edo sentimen berezia da.* Adierazpen edo sentimen horiek italiar hitzen bidez adierazten dira. Aiurri edo karakterra adierazteko erabiltzen diren hitzak **karakter-hitz** edo **aiurri-hitz** izendatzen ditugu.

Ozentasun-ñabardurekin eta adierazpen-azentuekin batera, karakterra adierazten duten hitzek bide ematen diete musikagileei beren gogoak adierazteko eta beren sentimena eta nortasuna azaltzeko. Aiurri-hitz horien bidez, musikagileek beren gogoko zirrarak, hunkipenak, pozak, tristurak, melankoliak eta gisako sentimenak adierazten dituzte eta, ondoren, musika-joleek hitz horiek guztiak beren erara edo bizi duten egoeraren arabera interpretatzeko aukera izaten dute. Horrela, sentimen horiek etengabe eguneratzen dira musika-joleen aldarte, garai eta ingurumariaren arabera.

Partituretan karakter-hitzek duten eragin-eremuari dagokionez, karakterra adierazten duten italiar hitzen eragina nota bakar batean, nota-multzo batean edo musika-zati batean zehar luza daiteke.

3.2. Aiurri edo karakterra adierazten duten italiar hitzak.

Europar musika akademikoan gehien erabiltzen diren karakter-hitzak honako hauek dira:

Italiar hitzak:	**Esanahiak:**
Amabile	Atsegin
Amoroso	Maitekiro
Animato	Animatu
Appassionato	Grinatsu
Ardito	Ausarkiro
Brillante	Distiratsu
Calmo	Bare, lasai
Cantabile	Kantagarri
Capriccioso	Apetatsu
Comodo	Eroso
Con allegrezza	Alaitasunez
Con bravura	Ausardiaz
Con delicatezza *Delicatamente*	Urguritasunez, fintasunez, delikatuki
Con dolore	Minez,dolorez

Italiar hitzak:	**Esanahiak:**
Espressivo	Adierazkor
Fessibile	Malgu
Furioso	Haserre, amorratu
Giocoso	Jolasgarri, jostagarri
Grazioso	dibertigarri, txispagarri
Imperioso	Aginkor, agintetsu
Lagrimoso	Negarti
Lieto	Pozik
Maestoso	Handikiro, handios, handitsu
Malinconico	Melenkoniatsu
Mesto	Triste, goibel
Nobile	Noble, handiki
Patetico	Hunkigarri, patetiko, lazgarri

Con grazia	Grazioski, graziaz	*Pomposo*	Hotsandiko, ospetsu, arranditsu
Con tenerezza	Samurtasunez, samurki	*Religioso*	Erlijioso
Delicato	Urguri, fin, delikatu	*Risoluto*	Ausart, bipil, adoretsu
Disperato	Etsia hartuta, desesperatu, etsita	*Rustico*	Landatar, baserritar
Dolce	Gozo	*Scherzando*	Jolasean, jostaketan
Dolcissimo	Guztiz gozo, gozo--gozo, oso gozo	*Semplice*	Soil, bakun, erraz
Doloroso	Mingarri, mingots	*Teneramente*	Samurki, amultsuki, laztankiro
Drammatico	Dramatiko	*Tranquillo*	Lasai, bare, trankil
Energico	Oldartsu, kementsu	*Tristamente*	Tristeki, goibelki

3. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Ikasleek arbelean idatziriko kantu bat ikasi behar dute. Ondoren, arbelean idatziriko partiturari ikasgai honetan jorratutako hainbat karakter-hitz gehituko dizkio irakasleak. Ikasleek kantua interpretatu behar dute eta hitz horien esanahiak antzerki-keinuz adierazi behar dituzte.

b) Aurreko ariketa bera egin behar da eta jarduera horretan beste kantu batzuk erabili behar dira, aldez aurretik ikasitakoak edota horretarako sortutako berriak.

4. Tonuera (I): Akordeak.

4.1. Akordearen definizioa.

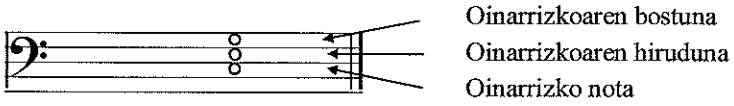
Akordea *aldi berean entzuten den eta arau zorrotzak jarraituz eratzen den hotsen multzoa da; gutxienez hiru nota eduki behar ditu akordeak.*

4. 2. Akordearen eraketa eta harmonia.

Akordea, **oinarrizko nota** izendatzen den nota baten gainean hirudun notarteak pilatuz eratzen da; oinarrizko notak, gehi horren gaineko hirudunak eta bostunak eratzen dute akorde soilena.

Bere bakardadean esanguratsua bada ere, akordeak beste akordeekin elkarlotuz lortzen du bere erabateko esangura. Akordeen arteko elkarlotze horiek teknika jakin baten arabera egiten dira; **harmonia** izenekoa da teknika hori.

Akordea eratzen duten notak, **oinarrizko notatik abiatuta** goranzko ordenan kontatzen dira beti.

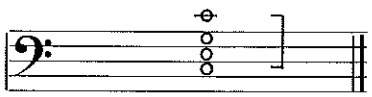


Hiru noten kokapena aldatzeak ez dio aldaketarik ekartzen akordearen izaera edo sailkapenari; akordearen oinarrizko nota entzuten den baxuena ez bada ere, nota horrek akordeko funtsezko nota izaten jarraitzen du. Beraz, ondo bereizi behar ditugu hasieratik bertatik akorde baten oinarrizko nota eta harmonian agertzen den nota baxuena. Honako adibide bi hauetan akorde bat eta bakarra dugu, DO notaren gainean eratutakoa, nahiz eta noten kokapena ezberdina izan:

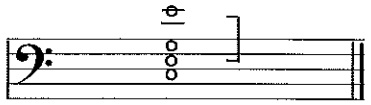


Akordea osatzen duten nota horietako bat bikoiztuko balitz ere, akordearen izaera ez litzateke aldatuko. Bikoizketa hori lau ahotseko partituretan gertatzen da normalean.

Oinarrizko nota bikoiztuta



Akordearen hiruduna bikoiztuta



4. 3. Akordeen zenbakikuntza.

Akordeen eraketa idatziz adierazteko, arabiar zenbakiak erabiltzen ditugu: **akorde-zenbakiak** izendatzen ditugu horiek eta **akorde-noten** arteko harremanak adierazten dituzte.

Musikariak sailkapen honen balio erlatiboa zein den jakin behar du. Hala eta guztiz ere, jarduera akademikoa arautzeko asmoz, notarteak kontsonante eta disonante legez sailkatzen dira eta, horretan oinarrituta, sailkapen bera erabiltzen da notarte horiek biltzen dituzten akordeen sailkapenean.

Hona hemen kontsonantzia- eta disonantzia-notarteen sailkapena eta, horren ondorioz, akordeen sailkapena, jarduera akademikoan erabili ohi den moduan:

Kontsonantzia-notarteak: laudun, bostun eta zortzidun doitu guztiak eta hirudun eta seidun maior eta minor guztiak dira kontsonantzia-notarteak.

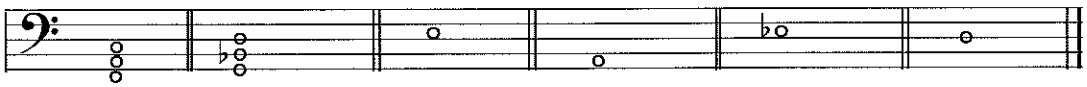
Disonantzia-notarteak: bidun eta zazpidun maior eta minorrak eta notarte handitu eta txikitu guztiak dira disonantzia-notarteak.

Kontsonantzia-akordeak: Kontsonantzia-notarteak soilik biltzen dituen akordea da kontsonantzia-akordea.

Disonantzia-akordeak: Akorde-noten artean disonantzia-notarteren bat eratzen bada, akorde hori disonantziaduna da.

4. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Ondoko boslerrokoetan, azpian aldakariak edota zenbakiak dituzten notak agertzen dira. Nota horien gainean ıkasleek zenbakikuntza horiei dagozkien akordeak osatuko dituzte, lehenengo bi tartekietan agertzen diren bezala.



b b5 # b5 #



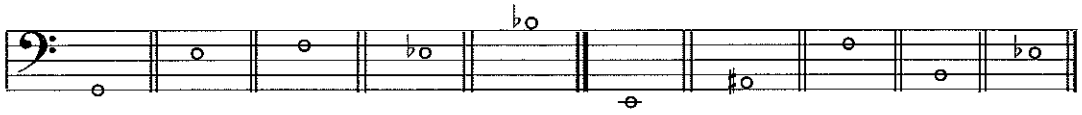
b5 #5 b b5 #5
b #3

b) Ondoko boslerrokoetan nota batzuk agertzen dira eta boslerrokoaren gainean akordeen izendapenak agertzen dira. Ikasleek, adierazitako akordeak osatu behar dituzte nota horien gainean.

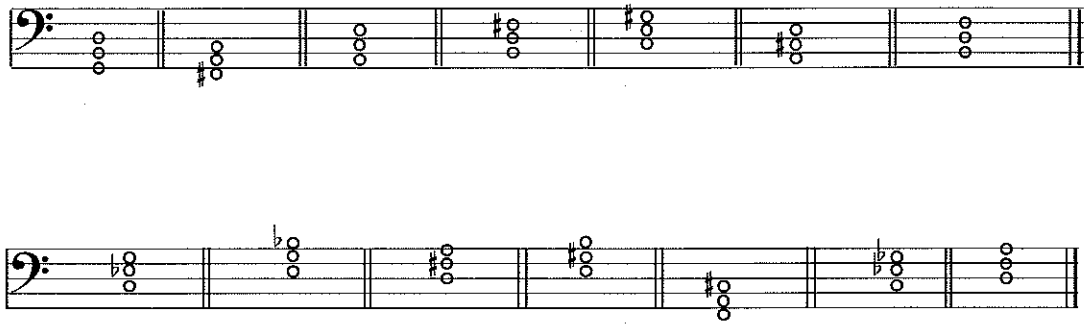
Maiorrak Minorrak



Handituak Txikituak



c) Ondoko boslerrokoetan akorde batzuk agertzen dira. Ikasleek akorde horien kontsonantzia- ala disonantzia-izaera adierazi behar dute horien azpian.



d) Irakasleak pianoz akorde maiorrak eta minorrak joko ditu haien berezitasun akustikoak ikasleei ezagutarazteko. Ondoren, irakasleak pianoz akorde maior ala minor bat jo behar du eta ikasleek akorde horren eite maiorra ala minorra atzeman behar dute. Ariketa errepikatzen da akordeak aldatuz.

e) Irakasleak pianoz akorde handituak eta txikituak joko ditu haien berezitasun akustikoak ikasleei ezagutarazteko. Ondoren, irakasleak pianoz akorde handitu ala txikitu bat jo behar du eta ikasleek akorde horren eite maiorra ala minorra atzeman behar dute. Ariketa errepikatzen da akordeak aldatuz.

f) Irakasleak pianoz akorde maiorrak, minorrak, handituak eta txikituak joko ditu haien berezitasun akustikoak ikasleei ezagutarazteko. Ondoren, irakasleak pianoz akorde horietako bat jo behar du eta ikasleek akorde horren eite maior-, minor-, handitu- ala txikitu-izaera atzeman behar dute. Ariketa errepikatu egin behar da akordeak aldatuz.

OHARRA: Akordeak bereiztea ez da lan erraza ikasleentzat; beraz, hemen proposatzen diren ariketak kurtsoan zehar errepikatuko dira behin eta berriz.

5. Tonuera (II): Definizioak eta argibide tekniko batzuk.

5.1. Fisikoki eta kulturalki mugatutako hotsak.

Mendebaldeko musikan erabiltzen diren hotsak ez dira erabil daitezkeen bakarrak. Lehenengo eta behin, Mendebaldeko musikan hots ugari erabileratik kanpo gelditu dira, ahots-musika edo kantua ardatz nagusi izan duen hotsen antolakuntza ahots-muga fisikoetara egokitu behar izan delako, ezinbestez; beste hots edo nota batzuk ere alboratuak izan dira, Mendebaldeko musika-kulturaren ibilbide teknikoan historikoki alboratuak izan direlako (tonuka eta tonuerdika antolatzen ez diren musika-adierazpenen kasua, adibidez); beste kasu batzuetan, Mendebaldeko kulturan erabilitako hotsak izan arren, beste hots edo nota batzuk alboratuak izaten dira, tarteka, musika-diskurtsoari dagokion tonuan edo antolaera teknikoan hots horiek sartzen ez direlako edo desegokiak direlako. Bestalde, musika-antolaera teknikoaren zehaztapenetan, tonueran, nota guztiek ez dute garrantzi bera: hots batzuk funtsezkoak dira tonua mugatzeko eta diskurtsoa ehuntzeko; beste batzuk, aldiz, garrantzi gutxiagokoak dira, bigarren mailakoak, nolabait esateko.

5.2. Tonueraren, tonuaren eta harmoniaren definizioak.

Tonuera[18]***,*** *konposizio batean biltzen diren hots nagusien arabera, hots horien artean sortzen diren hierarkia-harremanen arabera eta, orokorrean, musikaren barne-antolakuntzan eragina duten arauen arabera, musikaren izaera tekniko eta soziala zehazten duen kontzeptua da.* Tonuera, munduan dauden hotsen antolakuntza mota askoren artean Mendebaldeko kulturan, era orokorrean, gailendu den hotsen antolaera da.

Tonua, *nota jakin bat ardaztzat hartzen duen musika-diskurtsoaren antolaera zehatza da; tonueraren gauzatze praktikoa da, tonueraren eskemak eta arauak jarraituz egindako musika-adierazpen jakin batean gauzatzen dena.* Tonueraz hitz egiten dugunean, musika-adierazpen baten antolakuntza orokorraz hitz egiten dugu, sistema osoaz. **Tonu** adigaiaz mintzatzen garenean, aldiz, oso zehatza den eta kantu edo musika-adierazpen batean gauzatzen den musikaren antolaeraz ari gara, ahots askotariko musikaren antolaeraz edo ahots bakarreko musikaren antolaeraz.

Konposizio batean berezkoak diren notak ager daitezke eta baita berezkoak ez direnak ere. Beraz, ***berezko notak,*** *tonu batean organikoki biltzen diren, tonua egituratzen duten eta tonuari izena ematen dioten notak dira.* Tonuerako musika--antolakuntzaren arabera, tonu batean zazpi dira **berezkoak** (organikoak) diren notak: **hiru nota finko, iraunkor** edo **nagusi** (I., IV. eta V. gradukoak), **hiru nota aldakor** (III., VI. eta VII. gradukoak) eta finko izan arren, aparteko sailkapenik jasotzen ez duen beste nota bat, II. gradukoa. Berezko nota horietatik aparte, tarteka, **nota iragankorrak** ager daitezke tonu batean, **apaindura-notak** edo tonukoak ez direnak.

Harmonia *hitzak konponketa, elkarketa, ordena eta antolakuntza adierazten du eta, orokorrean, batera entzuten diren hots askotariko musika-adierazpenekin eta horien eraketarekin lotzen da.* Harmoniak lotura oso estua dauka tonuerarekin;

[18] Tonuera = tonutasuna, tonalitatea

alabaina, garaian garaiko tonueraren arauak biltzen baditu ere, harmoniak, tonuera gainditzen duten konposizio-erabideak biltzen ditu: ahotsen edo musika-tresnen erabilera egokia, ahotsen eta musika-tresnen arteko harremanak, ahotsen edo musika-tresnen arteko kontsonantzia- eta disonantzia-talkak, ahotsen arteko erritmo-jarraipena, akordeen eraketa, akordeen erabilera, akordeen arteko loturak, akordeen helbideak eta jarraibideak, doinu-eskemen egokitasuna, musika--diskurtsoaren tentsio- eta lasaitasun-uneen erabilera, musika-ehunduraren moldaketa, bilatutako adierazpenaren arabera eta, orokorrean, konposizioan gorde behar diren arauak biltzen dira harmonia-teknikan. Beraz, harmonia, konposizio--teknika bat da.

Musika-konposizioaren harmonia etengabe aldatzen ari da eta tonuerarekin batera garatu da historikoki. Tonuera sortu aurretik, Mendebaldeko musika espezializatuan moduera zegoen, tonuera bezala, aurreko antolakuntza baten oinordeko zena eta etengabe aldatzen zena; hala, Mendebaldeko kulturan, tonuera gainditzen duten konposizio-teknikak tonuera klasikoaren ondorengoak dira; tonuera klasikoa Berpizkunde garaiko moduraren ondorengoa da eta Berpizkunde garaiko moduera Erdi Aroko moduraren ondorengoa da. Era berean, XVII. eta XVIII. mendeetako abesbatza-musika, musika-tresnakoa eta musika dramatikoa ere harmonia-konposizio teknikarekin batera garatu ziren; are gehiago, tonueraren eta harmonia-teknikaren hainbat arau (biak ala biak ahots askotariko musika-jardueraz ari direnean) nahastera iritsi dira hizkera teknikoan. Beraz, Mendebaldeko musikan gailendu den hotsen antolaera nagusia bada ere, tonuera ez da une historiko batean sortu den eta, aldatu gabe, mende luzetan egon den hotsen antolaera. Hotsen antolaera ez da estatikoa eta gizartea etengabe aldatzen ari den era berean, musikaren antolaera ere etengabe aldatzen ari da.

5.3. Tonua mugatzen eragina duten osagai nagusiak.

Tonuera hotsen antolakuntza orokorra da eta tonutan gauzatzen da; hala, tonu bat antzemateko eta tonu baten jarduera deskribatzeko bertan biltzen diren hainbat osagai aztertu behar dira. Osagai horietako batzuk sendoak eta tonuaren mugarriak dira; beste osagai batzuk, aldiz, tonuaren izaera larriki kaltetu gabe, bertan egon daitezkeen edo aldatuak izan daitezkeen osagaiak dira. Honako hauek dira tonua mugatzen duten osagai nagusiak, garrantzi gehien dutenetatik hasita: **a)** konposizioan biltzen diren berezko notak (finkoak eta aldakorrak) eta nota iragankorrak; **b)** konposizioaren ardatza den tonu-nota; **c)** tonu-eskaileran jarritako konposizioaren berezko noten arteko notarteak; **d)** etenak, **e)** konposizioan biltzen diren noten zeregin-banaketa eta akorde nagusiak; **f)** tonuaren mugaketan garrantzi gutxiago duten beste nota batzuk; **g)** tonu--aldaketak.

5.4. Akorde perfektuak.

Erdi Aroko hasierako polifonia izan ezik, ez moduera eta ezta tonuera ere ezin dira ulertu akordeen arteko harremanak gogoan eduki gabe. Ahotsen arteko harremanen arauak ahots askotariko musikan pentsatuz egiten ziren eta ahots askotariko musika akordeen arteko harremanetan oinarritzen ziren. Polifoniaren hasieran **harmoniako notarteak** izan ziren hotsen antolakuntzaren eta arauen oinarri nagusiak; ondoren, baina, **akordeen arteko harremanak** edo loturak izan dira hotsen antolakuntzan agindu dutenak. Gainera, besterik adierazten ez bada, gaur egun antolakuntza hori tonuerakoa dela ulertzen da. Batzuetan bi hotsen

elkarketa adierazteko eta beste kasu batzuetan hiru, lau, bost, sei edo ahots gehiagoko hotsen elkarketa adierazteko, harmonia hitza erabiltzen da, nahiz eta, hainbat kasutan, gure ohiko harmoniarekin zerikusirik ez duen beste musika mota bat izan.

Akorde guztiak ez dira garrantzi berekoak. Akordeen artean nolabaiteko hierarkia dago eta garrantzitsuenak akorde perfektu maior eta minorrak dira. **Akorde perfektu maiorra** gure kulturan kontsonantziaren adierazpen borobilena da; gure musika-sena betetzeko behar diren osagaiak biltzen ditu eta, hala, amaierako puntua izateko akorde egokiena da. Akorde perfektua sendotasunarekin eta baretasunarekin lotzen da gure musikan. **Akorde perfektu minorra**, aldiz, giro ilunarekin eta tristurarekin lotzen da, nahiz eta sentimen-lotura hori ohiturazkoa edo kulturazkoa izan.

5.5. Musika-ehundura edo testura.

Harmonia-notarteak eta akordeak hainbat eratan antola daitezke eta, horren ondorioz, bi eratako musika-ehundurak edo testurak bereizten dira konposizioan: kontrapuntu konposizio-teknikarekin lotzen den musika-ehundura horizontala eta, ondorioz, **estilo horizontala**; eta harmonia-teknikarekin lotzen den musika--ehundura bertikala eta, ondorioz, **estilo bertikala**.

5.5.1. Estilo horizontala edo kontrapuntukoa.

Akordeen segidetan oinarrituta egon arren, ahots-doinu guztiek berezko aiurri edo izaera eduki dezakete estilo horizontaleko konposizio batean. Demagun, adibide legez, lau kantu biltzen ditugula eta kantu bakoitzak bere testua eta adierazkortasuna dituela, kantu horien harmonia-ibilbideak nolabait bateragarriak direla, eta lau kantuak aldi berean kantatzen ditugula. Ondorioa lau ahotsetako kantua izango litzateke eta, hala, nola-halako musika-diskurtsoa sortuko litzateke. Bada, musika-diskurtso hori kontrapuntukoa edo estilo horizontalekoa izango litzateke.

Kontrapuntu-diskurtso horretan ahots-doinu guztiek berezko interesa eta adierazkortasuna gordeko lituzkete eta harmonia-jokoan nolabaiteko akordioa izango litzateke. Hau da, kontrapuntu-diskurtso hori bata bestearen gainean kokatzen diren ahots-doinuen pilaketaren emaitza izango litzateke eta bertan ahotsen arteko hierarkizazioa oso txikia izango litzateke. Hori da **kontrapuntu** izeneko **konposizio-teknikan** lehentasuna duen eginbidea, **eginbide horizontala**.

5.5.2. Estilo bertikala edo harmoniakoa.

Gaurko eskoletako harmonia-ariketetan erabiltzen den estiloa da hau. Estilo bertikalean doinu batetik abiatzen da eta kasu guztietan doinu horrek nolabaiteko tonu-ibilbidea barnebiltzen duela pentsatzen da. Normalean doinu hori baxu--ahotsean edo soprano-ahotsean kokatzen da eta berak ematen du bidea akorde--notak gainerako ahotsetan kokatzeko: baxu-ahotsean tenor-ahotsean, kontralto--ahotsean edo soprano-ahotsean, lau ahots badira, adibidez. Horrela ondorioztatzen dira abiapuntuko ahots-doinua ez beste ahots-doinu guztiak; berezkotasun gutxi daukatenak edo aparteko egiturarik ez daukatenak. Ahots horien interesa eta nortasuna, beste ahotsekin batera kantatzen direnean agertzen dira bereziki; izan ere, abiapuntutzat hartzen den ahots-doinua ez beste ahots--doinu guztiak bigarren mailakoak baliratekeen irudikatzen dira harmonia-

-teknikan, salbuespenak salbu; hasierako erreferentzia den ahotsaren menpekoak izaten

Beraz, harmonia-diskurtsoaren eratze bertikala eta kontrapuntu--diskurtsoaren eratze horizontala eta haien eginbideak ezberdinak izaten dira: harmonia-teknikan akordeak musikaren zutointzat hartzen dira; akordeak bata bestearen atzetik kokatzen dira eta musika-ehundura eta ahots-doinuak akorde--segida horren emaitzak besterik ez dira. Kontrapuntuan, aldiz, doinua da lehentasuna duen musika-parametroa eta harmonia-harremanak parametro horren ondorio dira.

5. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

Irakasleak ahots bakarreko konposizio erraz batzuk hautatuko ditu teknikoki aztertzeko. Ikasleek kantaren tonua mugatzen duten osagai nagusiak bereiziko dituzte honako ordena honetan: **a)** konposizioan biltzen diren berezko notak (finkoak eta aldakorrak) eta nota iragankorrak; **b)** konposizioaren ardatz den tonu--nota; **c)** kantuaren berezko notak, tonu-eskaileran jarrita, eta nota horien arteko notarteak; **d)** etenak, **e)** konposizioan biltzen diren noten zeregin-banaketa eta akorde nagusiak; **f)** tonueraren mugaketan garrantzi gutxiago duten beste nota batzuk; **g)** tonu-aldaketak.

a) Irakasleak konposizio erraz batzuk hautatuko ditu, batzuk estilo horizontalekoak, kontrapuntua nabarmen agertzen dutenak, eta beste batzuk estilo bertikala edo harmonia agerian uzten dutenak. Kanonak eta estilo bertikal zurrunean egindako edo prestatutako bi edota hiru ahotsetako kantuak izan daitezke. Ikasleek kantu horiek aztertu eta partitura horien musika-ehundura eta haien kontrapuntu- edo harmonia-estiloa ezagutu behar dituzte[19].

b) Aurreko ariketa errepikatuko da kantu edo konposizio konplexuagoak erabiliz; ahots askotariko konposizio errazak izan daitezke.

c) Aurreko ariketa errepikatuko da. Beste partitura eta estilo batzuk erabiliko dira; eta ikasleek musika-ehundura eta kontrapuntu- eta harmonia--estiloak ongi bereiziko dituzte. Kontrapuntu-estiloan kanon bat edo hiru ahotsetako kanona den eta Nafarroako historiarekin zerikusia duen Guillaume de Machauten (1300-1377) *Le lay de confort* egokia izan daiteke horretarako[20].

d) Irakasleak grabazioak entzunaraziko dizkie ikasleei. Grabazio batzuk estilo horizontala nabarmen agertzen dutenak izango dira eta beste batzuk estilo bertikala agerian uzten dutenak. Ikasleek grabazioen estiloa atzeman behar dute eta bereziki musika-adierazpenen estilo horizontala edo bertikala. Behar izanez gero entzunaldiak errepikatu egingo dira.

[19] Kantu ezagun bat edo euskal kantutegiren batean bildutakoa izan daiteke.

[20] *Le lay de confort,* Kalmus Study Scores, 700 z., Mass of Notre Dame and lays, Edwin F. Kalmus arg. Huntington Station. Melville, N. Y. 11746. d.g. (hiru ahotsetako kanona da. Espetxean zegoen Nafarroako erregeari adore emateko sortu omen zuen Machautek aipatutako lai edo kantua).

6. Tonuera (III): Bostun doituen hurrenkera.

6.1. Bostun doituen hurrenkeraren definizioa.

Tonuera ongi ulertzeko **bostun doituen hurrenkera** ezagutu behar da. ***Bostun doituen hurrenkera,*** *nota baten gainean hasi eta horren gainean (edo azpian) bostun doituen notarteak pilatuz eratzen den segida da.* Tonuetan gertatzen diren zereginen banaketa, tonu barruko hierarkiak, tonu-ibilbideak eta tonu-aldaketen mekanismoak ongi ulertzeko eta barneratzeko ezinbestekoa da bostun doituen hurrenkera gogoan edukitzea.

Gure akordatze- edo afinatze-sisteman, aldakaririk gabeko noten artean edo mota bereko aldakaria duten noten artean era daitezkeen bostun notarteak bostun doituak dira, kasu bat izan ezik. Kasu batean bostun txikitua eratzen da. Beherakari bikoitzak diren notez era daitezkeen bostun guztiak doituak dira, bat izan ezik; nota beherakaridunez era daitezkeen bostun guztiak doituak dira, bat izan ezik; nota naturalez era daitezkeen bostun guztiak doituak dira, bat izan ezik; nota gorakaridunez era daitezkeen bostun guztiak doituak dira, bat izan ezik; eta, azkenik, gorakari bikoitza duten notez era daitezkeen bostun guztiak doituak dira bat izan ezik. Bada, bostun doituen hurrenkerak egiteko bostun txikitu horretaz baliatzen gara, bostunen doitutasuna gordez, aldakari mota edo kopuru batetik bestera pasatzeko edo aldakaririk gabeko hurrenkera batetik bestera pasatzeko.

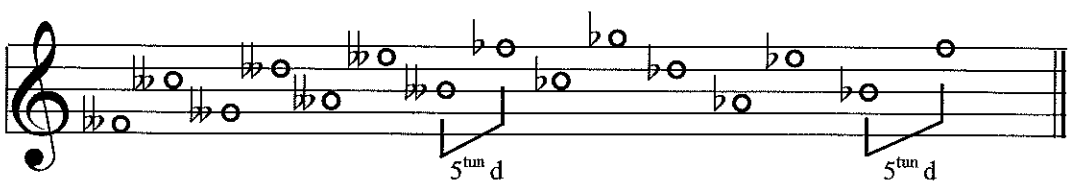
6.2. Bostun doituen hurrenkera goranzko norabidean

FA beherakari bikoitza da bostun doituen hurrenkeraren lehen nota eta SI beherakari bikoitza da hurrenkera horren azkena (FAbb, DObb, SOLbb, REbb, LAbb, MIbb, SIbb). Beherakari bikoitzen hurrenkera amaitzen denean, beherakari soila jartzen diogu FA notari bostun doitua gordetzeko; era horretan beherakari soileko hurrenkerari hasiera ematen diogu. Beherakarien hurrenkera amaitzen denean, bostun doitua gordetzeko, aldakaririk gabe uzten dugu FA nota; horrela, nota naturalezko hurrenkerara pasatzen da. Aldakaririk gabeko hurrenkera amaitzen denean, bostun doitua gordetzeko, gorakaria jartzen diogu FA notari; horrela, gorakari arrunten hurrenkerari bidea ematen zaio. Eta azkenik, gorakarien hurrenkera amaitzen denean, bostun doitua gordetzearren, gorakari bikoitza jartzen diogu FA notari eta, hala, gorakari bikoitzen hurrenkerari, azken hurrenkerari, hasiera ematen diogu.

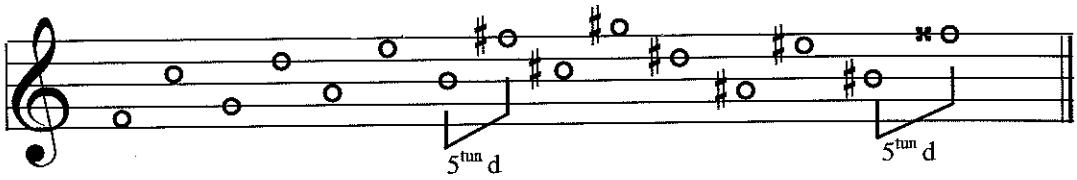
6.3. Bostun doituen hurrenkera beheranzko norabidean

Hurrenkera hau goranzko norabideko hurrenkera bezala gauzatzen da. Jakina, beheranzko norabidean bostun doituak beheranzko norabidean zenbatzen dira eta SI gorakari bikoitzetik abiatzen da. Ikus ditzagun goranzko norabidean:

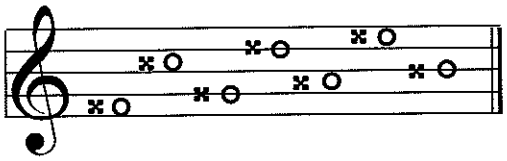
Beherakari bikoitzen eta beherakari arrunten hurrenkerak.



Nota naturalen eta gorakari arrunten hurrenkerak.



Gorakari bikoitzen hurrenkera.



6.4. Bostun doituen hurrenkera eta tonuaren eraketa.

Tonu batean berezkoak diren zazpi notak segidan agertzen dira beti bostun doituen hurrenkeran. Bostun doituen hurrenkera goranzko norabidean kontatzen bada, tonu-nota hurrenkeraren bigarren bostuna da beti (fa, DO, sol, re, la, mi, si); nota horrekin batera, haren aurreko notak eta hurrengo bost notek eratzen dute tonua. Tonu bati dagokion bostun doituen hurrenkera horretan, nota sentibera da agertzen den azkena (fa, do, sol, re, la, mi, SI). Haatik, bostun doituen segida beheranzko norabidean kontatzen badugu, lehenengo nota da nota sentibera (SI, mi, la, re, sol, do, fa) eta tonu-nota hurrenkeraren azken aurrekoa da (si, mi, la, re, sol, DO, fa).

Tonuerako konposizio batean, bostun doituen hurrenkeran aldamenekoak diren notak erabiltzeak ez du inolako kalapitarik sortzen. Aitzitik, musika--diskurtso batean bostun doituen hurrenkeran urrun dauden notak sartzen badira, gero eta arrotzago egiten zaigu musika eta gero eta gogorrago egiten da entzumenerako nota horiek onartzea.

6.5. Enarmoniako notak eta tonuak bostun doituen hurrenkeran.

Bostun doituen hurrenkeran hainbat notek **enarmonia** eratzen dute; ***enarmonian,*** *hotsen altuerak berdinak izan arren hotsen izenak ezberdinak dira.* Halako kasuetan, enarmoniako noten arteko trukaketak egiteak ez du inolako arazorik sortzen entzuleengan. Enarmonia eratzen duten bi noten artean hamabi bostun doituko aldea dago bostun doituen hurrenkeran. Ikus dezagun enarmoniazko taula.

Bostun doituen hurrenkera behetik gora ala goitik behera irakur daiteke, FA beherakari bidunetik (FAbb) abiatuta ala SI gorakari bidunetik (FAx) abiatuta.

Enarmoniazko notak horizontalki irakurri behar dira

LA b	SOL#	
RE b	DO#	SI 𝄪
SOL b	FA#	MI 𝄪
DO b	SI	LA 𝄪
FA b	MI	RE 𝄪
SI bb	LA	SOL 𝄪
MI bb	RE	DO 𝄪
LA bb	SOL	FA 𝄪
RE bb	DO	SI#
SOL bb	FA	MI#
DO bb	SI b	LA#
FA bb	MI b	RE#

Noten arteko enarmoniak **tonuen arteko enarmonia** ondorioztatzen du, FAbb = MIb = RE#, adibidez. Hala ere, noten enarmoniak gutxitan erabiltzen dira; izan ere, nahiz eta entzumenerako arazorik ez sortu, idatzitako musikaren irakurketa zaildu egiten dute. Bestalde, aldakari bikoitzak gutxitan erabiltzen dira.

6. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Irakasleak konposizio erraz batzuk hautatuko ditu, batzuk estilo horizontalekoak, kontrapuntua nabarmen agertzen dutenak, eta beste batzuk estilo bertikala edo harmonia agerian uzten dutenak. Kanonak eta estilo bertikal zurrunean egindako edo prestatutako bi edota hiru ahotsetako kantuak izan daitezke. Ikasleek kantu horiek aztertu eta partitura horien musika-ehundura eta haien kontrapuntu- edo harmonia-estiloa ezagutu behar dituzte.

b) Aurreko ariketa errepikatuko da. Beste partitura eta estilo batzuk erabiliko dira ikasleek musika-ehundura eta kontrapuntu- eta harmonia-estiloak ongi bereizi arte. Kontrapuntu estiloan, euskal kulturaren egoeraren erakusle den eta Josquin Despresek harmonizatu zuen *Une mousse de Bisquaye* kantua erabiltzea gomendatzen dut[21]. Juan Navarro (1525 g.gb. – 1580) musikagilearen *Dixit Dominus* (lehen zatia), *Laudate Dominum, Laudate Jerusalem* eta musikagile beraren beste hainbat konposizio ere erabil daitezke harmonia bertikala erakusteko[22]. Azkenik, euskarazko eta espainierazko hitzak nahasten dituzten *Jançu janto*[23] eta *Çut egon esin geldiriqu egon* (*Zut egon ezin geldirik egon*)[24] kantuak ere erabil daitezke musika-ehunduraren estilo bertikala eta horizontala bereizten ikasteko. Ikasleek kantu horiek aztertu eta partitura horien musika-ehundura eta haien kontrapuntu- edo harmonia-estiloa deskribatu behar dituzte.

c) Irakasleak grabazioak entzunaraziko dizkie ikasleei. Grabazio batzuk estilo horizontala nabarmen agertzen dutenak izango dira eta beste batzuk estilo bertikala agerian uzten dutenak (aurreko puntuetan aipatutako musika--adierazpenen grabazioak erabil daitezke). Ikasleek grabazioen estiloa atzeman behar dute eta bereziki musika-adierazpenen estilo horizontala edo bertikala. Behar izanez gero entzunaldiak errepikatuko dira.

---

[21] *Une mouse de Bysquaye,* Pariseko Liburutegi Nazionalean dagoen XV. mendeko kantu-bilduma batean agertu zen. Charles Bordesek hiru ahotsetan transkribatu zuen, lau ahotsetakoa zela ohartu gabe. Charles Bordes ez zen konturatu sopranoaren doinua taupada bat atzerago kantatzen den kontraltoaren doinu bertsua zela (Charles Bordez, *Trois chansons du XV. siècle,* Lerole & C^{ie} arg., Paris, d.g.). Lau ahotsetan hainbat argitalpen dago (informazio gehiago biltzeko Oreretako ERESBIL artxiboa bisitatzea gomendatzen dugu).

[22] *Dixit Dominus* (eta beste batzuk), ikusi Rubio, Samuel, *Juan Navarro,* Biblioteca "La ciudad de Dios", Escorial monasterioa (Espainia), 1978.

[23] *Jançu janto,* Cancionero de Palacio edo "Cancionero de Barbieri" izenez ezagutzen dena, Madril, Bibl. Real, Ms. II – 1335, 431 kantu-zenbakia, eskuizkribuan 143^{v} – 144 or. (Anglés, Higinio, *La música en la corte de los Reyes Católicos, Cancionero musical de Palacio,* "Polifonía profana", Monumentos de la música española, C.S.I.C. eta Instituto Español de Musicología, Bartzelona 1947 eta 1951).

[24] *Çut egon esin,* aurreko kantu-bilduma bertsuan, ikusi 443. kantu-zenbakia - eskuizkribuan 242^{v} or (Anglés, Higinio, *La música en la corte de los Reyes Católicos, Cancionero musical de Palacio,* "Polifonía profana", Monumentos de la música española, C.S.I.C. eta Instituto Español de Musicología, Bartzelona 1947 eta 1951).

7. Tonuera (IV): Berezko noten zereginak.

7.1. Musikaren bultzada- eta atseden-uneak eta graduak.

Denboran gauzatzen diren era guztietako diskurtsoetan (antzerkikoak, literaturakoak, filmetakoak...) **bultzada-uneak (tentsio-uneak)** izaten dira eta baita horien aurkariak diren **atseden-uneak** ere **(lasaitasun-uneak)**. Bi aurkari horien arteko adierazpen-jokoaren arabera, adierazpen batek irakurle edo ikuslearen arreta pitz dezake edo, alderantziz, irakurleak edo ikusleak asper ditzake. Bada, denboran zehar gauzatzen diren kultura-adierazpen guztiak bezalaxe, musika-diskurtsoak ere, ezin du laua izan; musika-diskurtsoak ezin du izan mugimendurik eta geldotasunik gabea, garraztasunik eta gozotasunik gabea, tentsiorik eta lasaitasunik gabea, kontsonantzia eta disonantziarik gabea, trinkotasunik eta arintasunik gabea, gertutasunik eta urruntasunik gabea eta, orokorrean, kontrasterik gabea. Musika-diskurtsoa denboran zehar antolatu behar da eta entzuleen arreta erakartzeko nolabaiteko psikologia-jokoa egon behar du narrazioaren une orotan, hasieratik amaieraraino. Aurkarien jokoa da hori eta joko hori burutzeko une horietako bakoitzean horretarako egokiak diren musika-gaiak erabili behar dira.

Mendebaldeko musikan aurkarien joko hori ez da gauzatu modu berean garai eta toki guztietan, ez eta musika-parametro guztietan ere. Ahots askotariko musikaren antolakuntzari dagokionez, aurkarien jokoak eragin zuen moduerako kontrapuntutik tonuerako harmoniara pasatzea; horrek eragin zuen tonueraren garapen-aldia, tonu-aldaketetan oinarrituta, eta, funtsean, horrek eragin zuen, tonu-aldaketa gero eta gehiago sartuz, tonueraren akabera; hau da, atonotasuna edo tonu-ardatzik gabeko musika agertzea. Hori dela medio, une honetan aurkarien jokoak tonu-ibilbidean eta tonueraren bilakaeran duen eragina aztertuko dugu; hau da, tentsio- eta lasaitasun-uneek konposizio baten diskurtsoan duten eragina.

Tonueraren araberako musika-diskurtsoan, tonu baten nota bakoitzak eta nota horren gainean eratzen den akorde bakoitzak zeregin edo eginkizun bat dauka. Gainera, tonu maiorrean egon ala tonu minorrean egon, tonu baten graduek zeregin edo eginkizun bertsuak betetzen dituzte kasu guztietan; hau da, tonu baten jarduera berdin gauzatzen da tonu maiorrean eta tonu minorrean, nahiz eta eite horiek ondorioztatzen dituzten notarte-eskemak ezberdinak izan.

Tonuerako musikan bultzada- eta atseden-sentimen horiek eragiteko eginbide behinena tonu batean biltzen diren notak eta horien gaineko akordeak bi multzotan banatzea da. Alde batetik bultzada-multzoko notak eta akordeak ditugu, V. eta IV. gradukoak eta horien ordezkoak diren VII. eta II. gradukoak, hurrenez hurren. Beste aldetik atseden-multzoko notak eta akordeak ditugu, hau da, I. gradukoak eta horren ordezkoa den VI. gradukoak[25].

[25] Beraz, notak bezalaxe, tonueran akorde batzuk nagusiak dira eta beste akorde batzuk horien ordezkoak dira. Tonueraren jarduera hierarkizatuta dago. Hau da, nota eta akorde batzuek besteak baino garrantzitsuagoak dira (I, V, IV...); tonu batzuek besteak baino garrantzitsuagoak dira (M - m); ahots askotariko musikan ahots batzuek besteak baino garrantzitsuagoak dira (soprano...); neurriaren taupada edo une batzuek besteak baino garrantzitsuagoak edo nabarmenagoak dira (f, p...) eta abar. Gainera, gizartearen ikuspegitik, musikaren hierarkizatze hori musika-tresnetara ere zabaltzen da: material batzuek nobleagoak dira; musika-tresna batzuek "nobleagoak" dira eta abar.

Dena den, gradu eta akorde horiek hierarkizatuta daude: I., V. eta IV. graduko akordeek funtsezko zeregina dute eta, hala, tonu baten akorde nagusiak dira; VI., VII. eta II. graduek, bigarren mailako zeregina betetzen dute, aurrekoen ordezkoak dira eta bigarren multzo batean biltzen dira. III. graduko akordeak sentimen kontrajarriak sorrarazten dituzten notak biltzen ditu eta, horregatik, horri buruz aparteko azalpena emango dugu beranduago.

7.2. Konposizioaren hots-ardatza edo tonu-nota.

Dagoeneko adierazi dugun bezala, atseden-eginkizuna du, nota nagusia da eta ez du gainerako notekiko inolako obligaziorik. Oreka eta indar-sentimena emateko, musika neurtuan neurriaren taupada eta taupada-zati ozenetan kokatzen da normalean; hala ere, taupada eta taupada-zati leunetan ere koka daiteke.

Tonu-nota konposizioaren ardatza dela esan dugu arestian eta hori ez da kasualitatez gertatzen. Izan ere, haren gainean eratzen den tonu-akordeak nota bat du komunean gainerako bi akorde nagusiekin, gainerako akorde nagusien arteko erlazioan gertatzen ez dena. Bosgarren graduko akordea jotzen denean tonu--akordeko nota bat jotzen da (tonu-akordearen bostuna) eta laugarren graduko akordea jotzen denean ere, tonu-akordeko nota bat jotzen da (tonu-nota). Komunztadura horri esker tonu-akordea bi akorde nagusien erdian kokatzen da eta ezaugarri hori da tonu-notari garrantzi berezia ematen diona[26].

Tonua mugatzean funtsezko hotsa **tonu-nota** da (**nota tonikoa**); bera da nota garrantzitsuena, bera da konposizioaren ardatza eta bera da tonuari izena ematen diona. Gainerako notak, berarekin dituzten harremanen arabera balioztatzen dira eta harreman horien arabera jasotzen dute zeregin bat edo beste konposizioaren eraketan. Tonu-nota DO denean konposizioa "DO tonuan" dagoela diogu, tonu-nota RE denean konposizioa RE tonuan dago, tonu-nota SIb denean konposizioa "SI beheratu tonuan" dago, tonu-nota FA# denean konposizioa "FA goratu tonuan" dagoela diogu eta abar.

Tonuera aurreko musika-antolaera den Erdi Aroko modueran, hots nagusi bat konposizioaren amaiera-nota izan behar zuen. Gaurko tonueran, baina, tonu--nota ez du izan behar konposizio batean entzuten den azkena. Tonueraren garaia akordeen garaia da eta, hala, konposizio bat amaitzeko nahikoa da entzuten den azken nota **tonu-akordekoa** izatea, hau da, tonu-notaren gainean eratutako **akorde-nota** izatea; alabaina, baxuan entzuten den azken nota tonu-nota izan behar du; izan ere, tonu-notaren kokapen hori da amaierari indar handiena ematen diona. Ahots bakarreko musikan ere, tonu-nota da amaiera-sentimen handiena ematen duena; hala ere, konposizioa beste notaren batean amai daiteke, baldin eta nota hori tonu-notaren gaineko **akorde-nota** bada.

7.3. Tonu-nota ez beste gainerako berezko notak.

Tonu-notarekin batera IV. eta V. graduak dira tonu baten nota nagusiak, finkoak edo iraunkorrak. Nota nagusiak **tonuaren mugarri-notak** dira; hori dela eta, horiek aldatzen badira tonu-izena ere aldatu egiten dela ulertzen da normalean[27]. VI. eta VII. graduko notak organikoak dira; alabaina, tonuaren izena

[26] Bostun doituen hurrenkeran, atseden- eta tonu-notatzat hartzen den notaren azpiko eta gaineko bostun doituak dira tonu baten nota nagusiak, azpiko eta gaineko dominante edo eragileak.
[27] Tarteka nota horiek alda daitezke, doinuak apaintzeko-edo, tonu-izena aldatu gabe.

kaltetu gabe aldatuak izan daitezke eta horregatik nota aldakorrak direla diogu: tonu maior batean tonu minorrekoak erabil daitezke eta tonu minorrean tonu maiorrekoak erabil daitezke. Orokorrean, tonuaren eite maiorra eta minorra aldatzeko erabiltzen dira. Dena den, tonu baten III. gradua da, zalantzarik gabe, tonu horren eite maiorra edo minorra mugatzen duen nota: gradu horrek tonu--notarekin hirudun maiorra eratzen badu tonua maiorra da eta tonu-notarekin hirudun minorra osatzen badu tonua minorra da. Tonu baten II. graduak betelana egiten du tonuan; ez da mugarri tonuan eta berdina da tonu maiorrean eta tonu minorrean.

7.3.1. Bosgarren gradua edo nota dominantea (gaineko nota dominantea).

Bosgarren gradua edo nota dominantea bultzada-eginkizuneko nota garrantzitsuena da, musika-diskurtsoaren dominante nagusia. Hierarkiako tonuaren bigarren nota garrantzitsuena eta, hala, hainbat egoeratan eta musika--diskurtsoaren une batzuetan, tonu-notara pasatu behar du, derrigorrez. Beraz, tonu-notaren menpekoa da. Mugimendu-sentimena emateko, musika neurtuan neurriaren taupada eta taupada-zati leunetan kokatzen da normalean; hala ere, taupada eta taupada-zati ozenetan ere agertzen da. **Dominante** hitz soila aipatzen dugunean, bosgarren graduari buruz ari garela ulertu behar da, testuinguruaren arabera, nota edo akordea izan daitekeena.

7.3.2. Laugarren gradua edo nota azpi-dominantea (azpiko nota dominantea).

Nota dominantea bezala, laugarren gradua edo nota azpi-dominantea bultzada-eginkizunekoa da. Gaineko dominantearekin partekatzen du zeregin hori eta, hala, hainbat egoeratan, bosgarren graduko akordearekin lotzen da. Tonu--akordearen eta akorde dominantearen menpekoa da harmonian eta musika neurtuan neurriaren taupada eta taupada-zati leunetan kokatzen da gehien bat; dena den, taupada ozenetan ere agertzen da. **Azpi-dominante** hitz soila aipatzen dugunean, laugarren graduari buruz ari garela ulertu behar da, testuinguruaren arabera, nota edo akorde izan daitekeena. Nota azpi-dominante bezala, **akorde azpi-dominante** kontzeptua erabiltzen dugu tonu baten laugarren graduko akordea izendatzeko.

7.3.3. Tonua-mugatzean garrantzi gutxiago duten beste nota batzuk.

Arestian, tonuaren berezko nota batzuk finkoak edo iraunkorrak direla eta beste nota batzuk, berriz, aldakorrak direla adierazi dugu. Bide batez, nota nagusiak aldatzeak normalean tonuaren aldaketa eragiten duela eta gainerako notak aldatzeak ez duela ondorio berbera ekarri behar adierazi dugu. Hori da tonu baten seigarren, zazpigarren, hirugarren (era berezian) eta bigarren graduko notekin gertatzen dena eta, horregatik, garrantzi gutxiagokoak direla esaten dugu.

7.3.3.1. Seigarren eta zazpigarren graduak.

Seigarren eta zazpigarren graduak aldakorrak dira tonueran; hau da, haien afinatzea edo akordatzea[28] aldatu egin daiteke tonuaren izaera maiorra edo minorra galdu gabe. Dena den, onartzen diren aldaketa horiek ez dira nolanahikoak; normalean tonu maiorreko VI. eta VII. graduak tonu minorrekoak bailiratekeen erabil daitezke eta alderantziz. Harmonian oso normala da tonu

[28] Frantsesez *accorder* eta espainieraz *afinar*.

minorrean tonu maiorreko VII. gradua egotea. Nota hori nota sentibera da eta tonu-notarekiko ageriko mendekotasuna du: harmonia-diskurtsoan duen kokapen jakin batzuetan, adibidez, tonu-notara pasatu behar du harmonia-arauen arabera. Haren zereginei dagokienez, VII. gradua bultzada-eginkizunekoa da, taupada eta taupada-zati leunetan kokatzen da normalean eta harmonian bosgarren graduaren ordezkoa da. VI. graduari, haatik, atseden-eginkizuna dagokio; harmonian taupada edo taupada-zati ozenetan kokatzen da normalean eta harmonian tonu-akordea ordezkatzen du hainbat egoeratan, sekula ez amaierako etenetan.

7.3.3.2. Hirugarren eta bigarren graduak.

Hirugarren gradua, tonuaren eite maiorra edo minorra ebazten duen gradua da, jadanik adierazi dugun bezala. Tonu-notarekin eratzen duen notartea maiorra bada, tonua maiorra da eta tonu-notarekin eratzen duen notartea minorra bada, tonua minorra da, nahiz eta VI. eta VII. graduak aldatuak izan. Bultzada- eta atseden-zereginei dagokienez, zalantzazkoa da III. graduaren betekizuna; izan ere, hirugarren gradu gainean eratutako akordeak bi nota partekatzen ditu tonu--akordearekin (III. eta V. graduak, atseden-zereginekoak) eta beste bi nota akorde dominantearekin (V. eta VII. graduak, bultzada-zereginekoak).

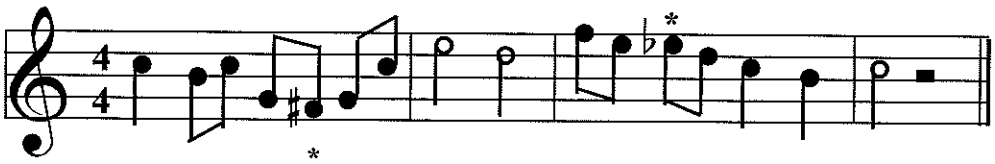
Ikus dezagun esandakoa DOM-eko hirugarren graduko akordearekin (MIm akordearekin) gertatzen dena aztertuz: **a)** alde batetik DOM akordean (atseden eginkizunekoa), DO, MI eta SOL notak biltzen dira eta akorde horretako azken bi notak hirugarren graduko akordean ere biltzen dira; **b)** beste aldetik, baina, SOLM akordean (bultzada-eginkizunekoa) SOL, SI eta RE notak biltzen dira eta horietako lehenengo biak hirugarren graduko akordeko notak ere badira. Hala bada, haren eraketa dela medio, III. graduko akordea anbiguotasun handikoa da eta anbiguotasun horrek neurri-azentuekin eduki behar dituen harremanetara ere zabaltzen da. Anbiguotasun hori dela bide, hainbat musikarik III. graduko akordeari "neutro" izena ematea proposatu du. Guk, baina, akordeak hirudun notarteak pilatuz osatzen direla izan dugu gogoan eta, hala, III. graduko akorde perfektuari hirudun minorreko notartea gehitzen badiogu, bertan V. graduko akorde osoa barnebiltzen dela hartu dugu aintzakotzat. Hori dela eta III. graduko akordea bultzada-eginkizunekoen artean kokatzen dugu.

Bigarren graduak ez du aparteko garrantzirik eta, normalean aldatzen ez bada ere, harmonian goratua ala beheratua izan daiteke tonuaren eite maiorra ala minorra aldatu gabe. Bigarren gradua bosgarren graduko akordearen bostuna da; bada, V. graduko akorde-nota legez, harmonian ezabatua edo eraldatua izan daiteke hainbat kasutan. Dena den, orokorrean II. graduko akordeari dagokion zeregina bultzada-eginkizuna da eta IV. graduaren ordezkoa da.

7.3.3.3. Apaindura-notak.

Tonueraren arabera eratutako musika-adierazpen batean, berezkoak diren notak egoteaz gain, berezkoak ez diren beste nota batzuk ager daitezke. Bide beretik, akorde batez lagundu behar den doinu-ildo batean, akordekoak ez diren notak jartzea nahiko normala da. *Beraz, tonukoak ez diren edo doinu-laguntzako akorde-notak ez diren nota horiek* ***apaindura-notak*** *dira normalean, edozein unetan ager daitezkeenak eta iragankorrak direnak.* DOM-ean dagoen ondoko

doinuan, adibidez, FA#-a eta MIb-a apaindura-notak dira (izartxo batez adierazi ditugu)[29].



Aipatutako nota horiek arrotzak dira tonuan, hala ere, haien agerpenak ez du esan nahi tonua aldatu denik. Musikaren azterketan gai hau garrantzitsua da, izan ere, nolabaiteko baldintzak betetzen badira, tonu batek tonukoak ez diren hainbat eta hainbat nota bil ditzake bere baitan.

7.4. Tonu-akorde nagusiak eta eite maior eta minorren eraketa.

Atseden- eta bultzada-zereginetan duten erantzukizuna dela medio, I., V. eta IV. graduen gainean eratzen diren akordeak tonu-akorde nagusiak dira, harmonia--diskurtsoan gailentzen direnak. Hiru akorde horien artean tonu-eskaileraren zortzi notak biltzen dituzte eta hiru akorde horien artean tonu baten eraketan funtsezkoak diren bultzada- eta atseden-eginkizun guztiak betetzen dira.

7.4.1. Tonu maior eta minorren eraketa.

Tonua eratzen duten berezko noten arteko altuera-aldea finkatuta dago tonueran. Tonu-nota da erreferentzia-puntua eta tonuko gainerako notek nota horrekin duten notarte-harremanaren arabera aukeratzen dira. Aukera horretan bi notarte eskema edo **eite** jarraitzen dira: maior izeneko **eite** edo notarte-eskema (M), **tonu maiorra** ondorioztatzen duena; eta minor izeneko **eite** edo notarte--eskema (m), **tonu minorra** ondorioztatzen duena[30].

Tonuerako musika konposatzeko, musikagile baten lehenengo zeregina konposizioaren hots-ardatza izango den tonu-nota aukeratzea da; segidan, tonueraren enborra osatzeko, bostun doituen zerrendan goitik eta behetik, tonu--notarekin bostun doituko notartea eratzen duten bi notak hartzen dira: **nota dominantea**, tonu-notaren gaineko bostuna dena, eta **nota azpi-dominantea**, tonu-notaren azpiko bostuna dena. Amaitzeko, nota horien guztien gainean eratzen diren akorde perfektuak hartzen dira gogoan.

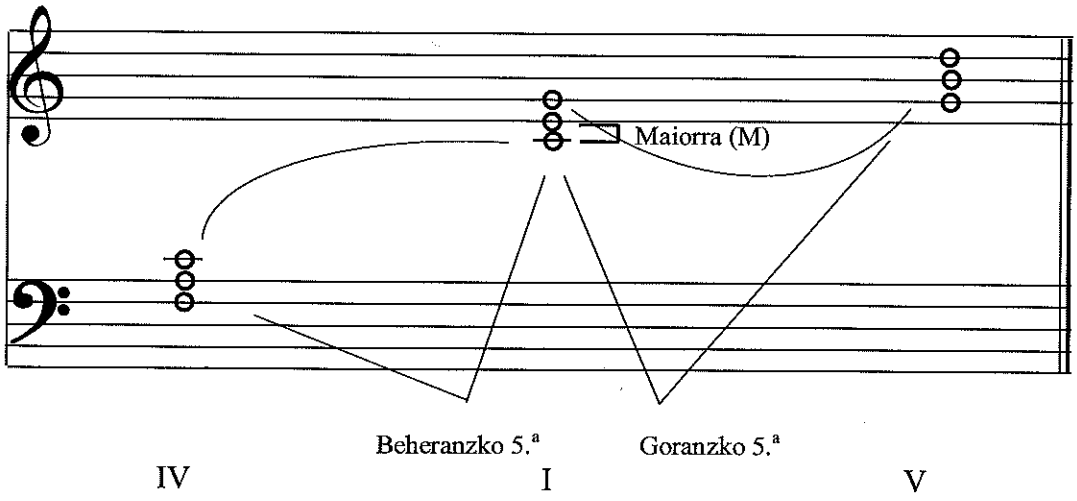
Maior eta minor izenei dagokienez, tonu baten hirugarren gradua da tonuari eite maiorra ala minorra ematen diona. Tonu-notaren eta hirugarren graduko notaren arteko notarte-aldea hirudun maiorrekoa bada, tonua **maiorra** dela diogu; aldiz, tonu-notaren eta hirugarren graduko notaren arteko notartealdea hirudun minorrekoa bada tonua **minorra** dela diogu. Ikus dezagun esandakoa:

---

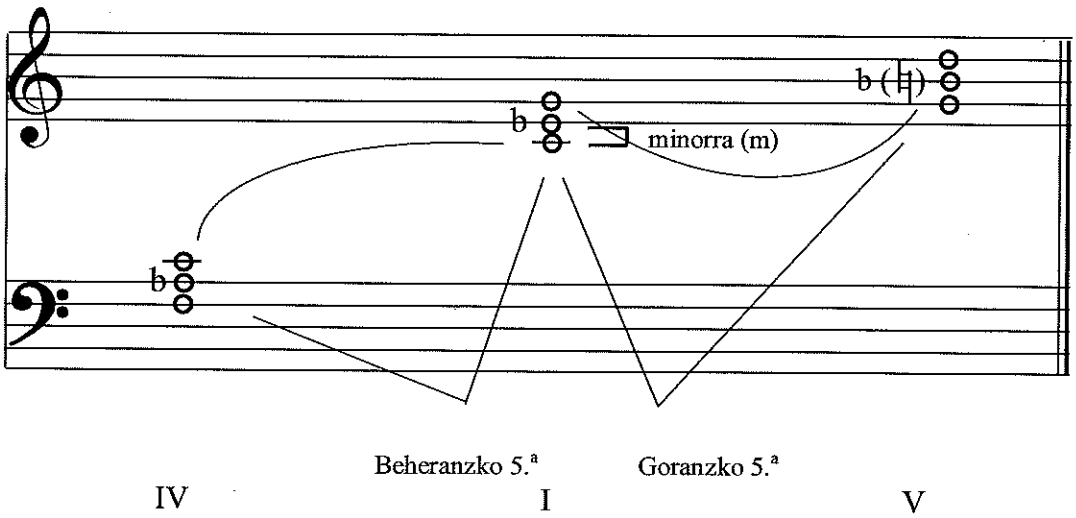
[29] XV. ikasgaia apaindura-notak aztertzeari eskaini diogu.

[30] Ohikoa da latinetik eratorritako hizkuntzetan, modu maior eta minor izendatzea guk tonu maior eta tonu minor izendatzen ditugun musika-antolaerak. Moduera hitzak hotsen beste antolakuntza mota bat adierazten duenez eta nahasmenak alboratzeko asmoz, guk tonu maior eta tonu minor esapideak erabiliko ditugu sistematikoki eta tonuaz ari garen guztietan "modu" hitzaren ordez "eite" hitza (itxura, forma, gestalt) erabiliko dugu.

DOM: DO - MI arteko notartea hirudun maiorra da.



DOm: DO - MIb arteko notartea hirudun minorra da[31].



7. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Ikasleek **tonu maiorreko** kantu bat aztertu behar dute. Kantua ahots bakarrekoa izango da, VI. eta VII. graduak berezkoak eta beheratuak izango ditu eta konposizioa tonu-aldaketarik gabekoa izango da[32]. Ondoren kantuaren azterketa egin behar dute: **1)** kantuaren berezko nota finko eta aldakorrak eta kantuan agertzen diren nota iragankorrak bereizi behar dituzte; **2)** berezkoak ez diren notak baztertu ondoren, tonu-eskailera egin behar dute eta noten arteko notarteak adierazi behar dituzte; tonuaren eite maiorra ala minorra ere adierazi behar dute; **3)** kantuan biltzen diren noten sailkapena egin ondoren, atseden eta bultzada eginkizuneko notak bereiziko dira, eta, lan horren barruan, nota nagusiak eta haien zeregina betetzen duten ordezko notak ere aipatuko dira; **4)** atseden eta bultzada eginkizuneko notek neurri-azentuekin dituzten harremanak deskribatu

[31] Zazpigarren gradua naturala denean, aspaldiko moduera kutsua hartzen du musika-adierazpenak. Hori dela eta, tonu minorretan harmoniako eskala erabiltzen da normalean, nota sentibera edo zazpigarren gradua goratua duena.

[32] Kantuak apaindura-notak izango ditu eta apaindura-nota horietako bat edo beste eraldatua izango da; kantua tonu-notan amaituko da.

behar dituzte; **5)** garrantzi gutxiagoko noten zereginak deskribatu behar dituzte; **6)** kantuaren denbora-banaketa ezagutzeko, denbora-tarteak sailkatuko dira dagoeneko adierazi ditugun adierazpen-unitate oso luze, luze, ertain, labur, oso labur eta abarretan.

b) Ikasleek aurreko ariketa bera egin behar dute, baina kantua **tonu minorrean** izango da.

c) Aurreko ariketa biak errepikatu behar dira ahots askotariko konposizioak edo konplexutasun handiagoko konposizioak (ahozkoak edo musika-tresnakoak) erabiliz.

d) Entzunaldiak. Irakasleak era nabarmenean **tonu maiorrean** edo minorrean dagoen konposizio bat entzunaraziko die ikasleei. Ikasleek musikari buruzko iritzi orokorrak idatzi behar dituzte[33] eta konposizioaren eite maiorra edo minorra adierazi. Behar izanez gero entzunaldia errepikatu egin behar da 130. orrialdean aipatzen ditugun Schubert, Schümann eta Mendelssohn musikagileen konposizio laburrak edo antzekoak erabili behar dira ariketa hauetan ere[34].

e) Aurreko ariketa bera errepikatuko da, baina grabazioa eta tonuaren eitea aldatuz.

[33] Ariketa-multzo honen 1. ariketan adierazi dugun estilokoa izango da aipatutako deskribapena.
[34] Ikusi bibliografia "Entzunaldiak eta musika-azterketak egiteko gaiak" atalean (131. or.).

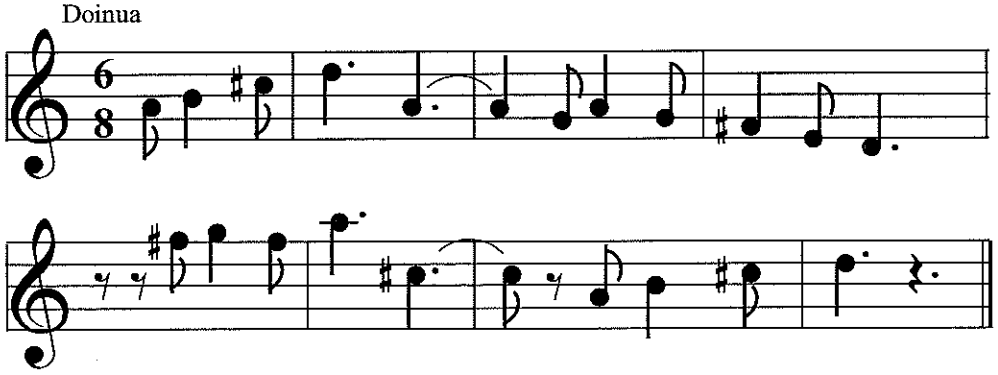
8. Tonuera (V): Tonu-eskailerak.

8.1. Tonu-eskailera, konposizio baten berezko hotsen lagina.

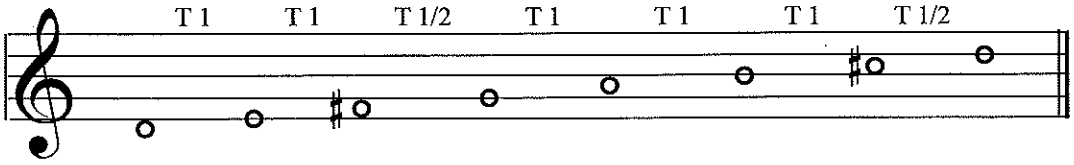
Tonuei dagozkien notarte eskemak **tonu-eskaileratan** aurkezten dira; tonu--nota abiapuntu eta amaiera duten nota-eskaileratan, hain zuzen ere. ***Tonu--eskailerak*** *kantu edo konposizio batean eratzen diren notarte-harremanen adierazpen eskematikoak dira;* tonu-eskailerak diatoniakoak dira eta tonuan berezkoak diren notak besterik ez dira agertzen. Irudika dezagun, adibide gisa, margolari batek koadro bat margotzen duela eta koadro horretan zazpi kolore nabarmentzen direla gainerako guztien gainetik. Irudika dezagun, era berean, koadroa amaituta eta bere ikasleei erakusteko, koadroan gailentzen diren zazpi kolore horiek beirazko zazpi potetan biltzen dituela eta kolore-zerrendan jartzen dituela nabarmenena den koloretik abiatuta. Bada, oso antzekoa da musikariek tonu-eskailerekin egiten dutena: tonu-eskaileren bidez grafikoki erakusten dute tonu batean erabiltzen diren notak edo hots nagusiak. *Tonu-notan abiatu eta tonu--notan amaitzen den* ***tonu-eskailera*** *konposizioan berezkoak diren nota guztien lagina da.*

Hurrengo doinua, adibidez, RE notan amaitzen da, RE nota da konposizioaren ardatza eta eskaileran jarritako berezko nota guztiek notarte eskema bat ondorioztatzen dute. Gainera, **doinuaren esparrua**, nota baxuenetatik nota altuenetarako esparrua, hamabostun notartekoa da. Bada, doinuaren azpian jarritako nota-eskailera RE maior tonuari dagokio; RE notan hasi eta bukatzen da eta bertan doinuan agertzen diren nota guztiak biltzen dira. Notarte-eskema doinuan agertzen den bertsua da, eta, nahiz eta zortzidun batean doinuaren nota guztiak bildu, zortzidun horren gainean doinuan agertzen diren notarte-harreman guztiak, nota-eskaileran agertzen diren bertsuak dira.

Doinua



Aurreko doinuari dagokion tonu-eskailera (REM)



8.2. Tonu-eskaileren eraketa tonu maior eta minorretan.

8.2.1. Izen bereko tonuak edo tonu homonimoak

Arestian esan dugun bezala, ***izen bereko*** *tonuak* ***(tonu homonimoak)*** *tonu--nota bera daukaten tonuak dira.* DOM-a eta DOm-a, adibidez, tonu homonimoak dira. Tonu-nota guztien gainean era daitezke tonu homonimoak eta tonu bakoitzak berezko aldakariak biltzen ditu.

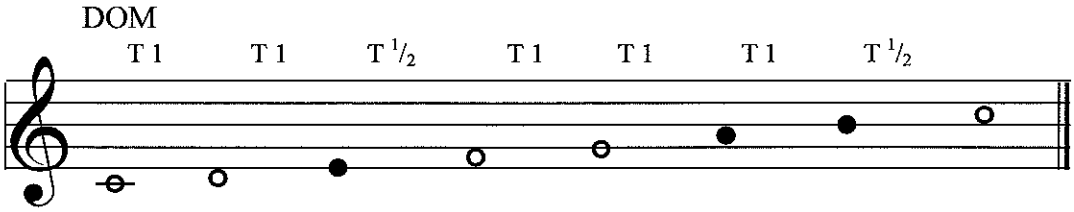
8.2.2. Tonu maiorretan.

Konposizio batean biltzen diren berezko noten artean batzuk finkoak dira eta beste batzuk aldakorrak. Nota finkoak berberak dira izen bereko edo homonimoak diren tonu maior edo minorretan; DO, FA eta SOL notak, adibidez, nota bertsuak dira DOM-ean eta DOm-ean. Nota aldakorrak, aldiz, ezberdinak dira izen bereko tonu maior eta minorretan. Tonu maior batetik izen bereko tonu minorrera pasatzean edo alderantzizko ibilbidea egitean, adibidez, aldatu egiten dira.

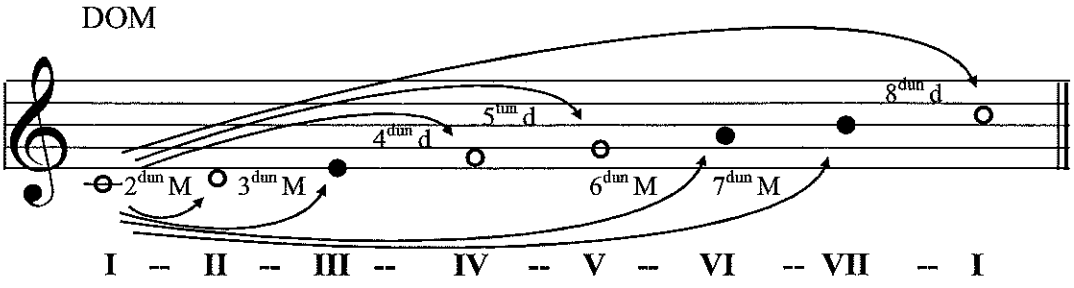
Hona hemen, graduen arteko altuera tartea tonutan adierazita, **tonu maiorrari dagokion** notarte eskema:

T 1 T 1 T ½ T 1 T 1 T 1 T ½
I --- II --- III --- IV --- V --- VI --- VII ---- I (VIII)

Hurrengo boslerrokoan notarte eskema bera ikusiko dugu, DOM-ean, tonu--eskaileran jarrita. Zirkuluen bidez nota finkoak adierazten ditugu eta puntu beltzen bidez nota aldakorrak, izen bereko tonu minorrera pasatzean aldatzen direnak:



Tonu maiorretan tonu-notak IV. eta V. graduekin eratzen dituen notarte guztiak doituak dira; gainerako notekin eratzen dituen notarteak, aldiz, maiorrak dira kasu guztietan. Ikus dezagun DOM-ean jarritako hurrengo eskeman.



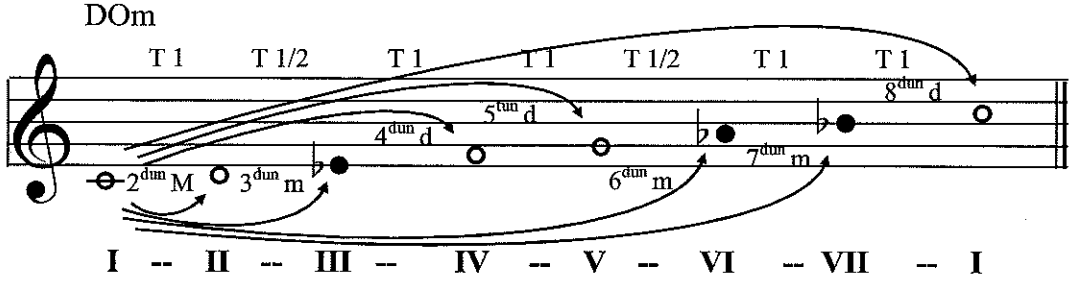
8.2.3. Tonu minorretan.

Ondorengo eskema **tonu minorra** ondorioztatzen duen graduen arteko notarte eskema da:

T 1 T ½ T 1 T 1 T ½ T 1 T 1
I --- II --- III --- IV --- V --- VI --- VII ---- I (VIII)

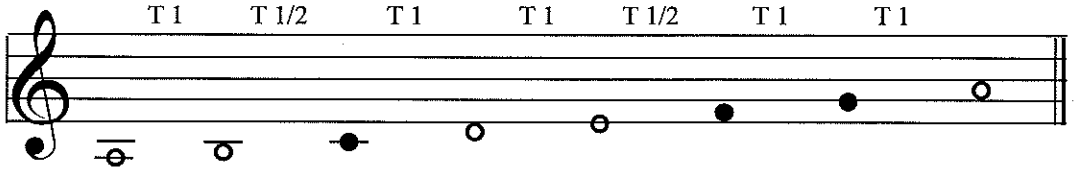
Hurrengo boslerrokoan aurreko notarte-eskema bera ikusiko dugu DOm--ean. Zirkuluen bidez tonuko nota finkoak adierazten ditugu eta puntu beltzen bidez nota aldakorrak, izen bereko eite maiorrera pasatzean aldatzen direnak.

DOm



I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

Adibide bera LAm-ean



I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

8.3. Ondoko eta inguruko edo auzoko tonuak.

8.3.1. Ondoko tonuak

Aldakari kopuru bera eduki arren, tonu-izen ezberdina duten tonuak ***ondoko tonu*** *izendatzen ditugu.* Tonu homonimoen ezaugarri nagusiak hauek dira: tonu biek nota tonikoak eta IV. eta V. graduak bertsuak edukitzea eta aldakari kopurua ezberdina edukitzea. Bada, ondoko tonuen ezaugarri nagusiak alderantzizkoak dira: bi tonuek aldakari kopuru bera daukate baina beren tonu--nota eta IV. eta V. graduak ezberdinak dira. Homonimoen kasuetan, izen bereko tonu batek bi aldakari mota edota kopuru eduki ditzake; ondoko tonuen kasuetan, aldiz, aldakari mota eta kopuru bertsua daukate, baina bi tonu-izen sortzen dira. Nota-eskaileran jarrita, ondoko tonuen artean hirudun minorreko notarte aldea dago eta tonu maiorra tonu minorraren gainean kokatzen da: LAm-a DOM-aren **ondoko minorra** da eta DOM-a LAm-aren **ondoko maiorra** da[35]. Beraz, tonu minorraren nota tonikoa, ondoko maiorraren nota tonikoaren azpian dago nota-eskaileran eta alderantziz. Hurrengo taulan aldakari kopuru bera duten ondoko tonuak agertzen dira: goiko lerroan maiorrak eta azpiko lerroan minorrak:

Tonu Maiorrak:	DO	LA	FA#	REb	SIb	FA	RE
Tonu Minorrak:	LA	FA#	RE#	SIb	SOL	RE	SI

8.3.2. Inguruko edo auzoko tonuak

[35] Modueran ohikoa zen, "benetako" eta "plagal" modu-izenen erabileraren eraginez, tonu maiorrari nolabaiteko nagusitasuna ematea eta horrek bere eragina utzi du gure musika-portaeran. Tonuerako tonu maiorra moduerako "benetako" moduaren oinordeko gisa barneratu dugu eta, hala, "ondoko minorra" esapidea erabiliz, tonu maiorrari erreferentzia-gainbalio bat ematen zaio; haatik, "ondoko maiorra" esapidea oso gutxitan erabiltzen da: minorra maiorraren mendekoa da, baina maiorra ez da minorraren mendekoa, nolabait. Adierazkortasunari dagokionez hierarkia horrek ez du zentzurik; historiaren ikuspegitik begiratuta, baina, moduearen superbizipen gisa uler daiteke.

Inguruko tonuak *aldakari baten aldea duten tonu maior eta minor guztiak dira;* ***auzoko tonuak*** *ere izendatzen ditugu.* Beraz, beherakari edo gorakari bat gutxiago edo gehiago biltzen duten tonu maior eta minor guztiak ingurukoak edo auzokoak dira.

Aldakaririk gabeko DOM-aren eta LAm-aren **inguruko tonuak**:

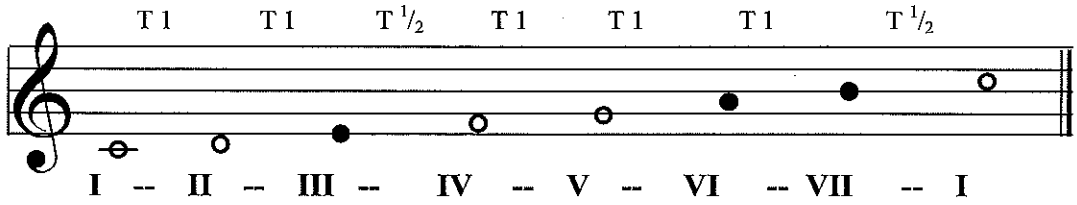
- # bat gehiago → SOLM, MIm
- b bat gehiago → FAM, REm

8.4. Tonu maior eta minorren eskailerak nota guztien gainean.

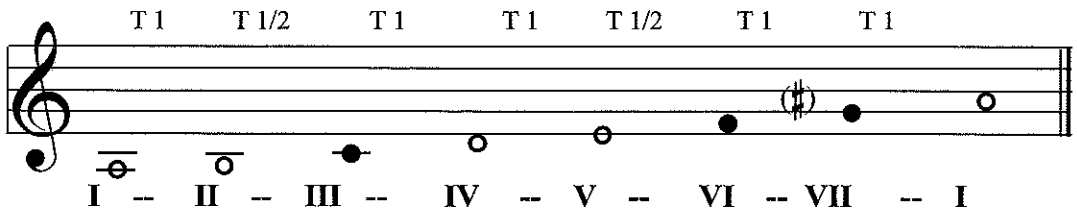
Hurrengo adibideetan tonu-eskailerak aurkeztuko ditugu; tonu bakoitzari dagokion notarte eskema adieraziko dugu eta, ohiko praktika adierazteko asmoz, tonu minorrari harmonian ohikoa den VII. gradu goratua jarriko diogu parentesi artean[36]. Tonuak binaka bildu eta ondoko tonu maior eta minorrak bata bestearen ondoan jarriko ditugu[37]. Oinarri-oinarrian, nota-eskailera hauek DO (maior eskemarako) eta LA (minor eskemarako) gainean eratu ditugun eskemen goranzko eta beheranzko altuera-aldatzeak edo transposizioak dira. Noten arteko tarteak adierazten dituen notarte-eskema aldakaririk gabeko tonuetan eta gorakari eta beherakari bakarreko tonuetan bakarrik jarriko dugu.

Aldakaririk gabeko tonuak:

DOM

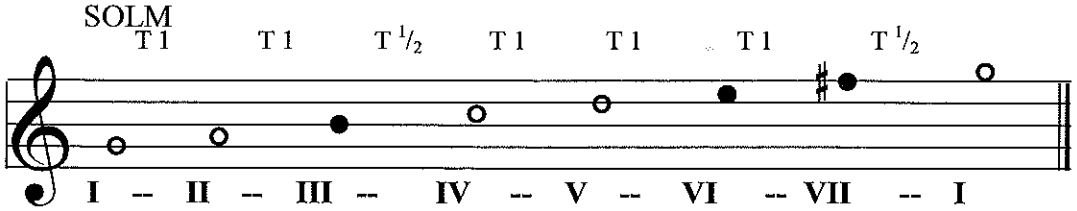


LAm



Tonu gorakaridunak[38]:

SOLM

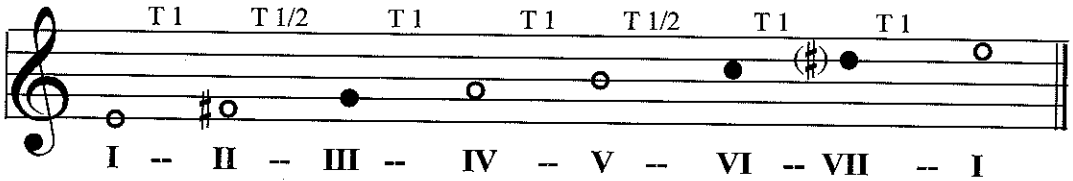


[36] Dena den, notarte-eskeman ez ditugu aintzakotzat hartu parentesi artean dauden aldakari horiek.

[37] Zazpi gorakariak edo zazpi beherakariak jarri ondoren aldakari bikoitzak jartzea izango litzateke logikoa; alabaina, aldakari bikoitzak ez dira erabiltzen normalean eta, horregatik, ez ditut jarri.

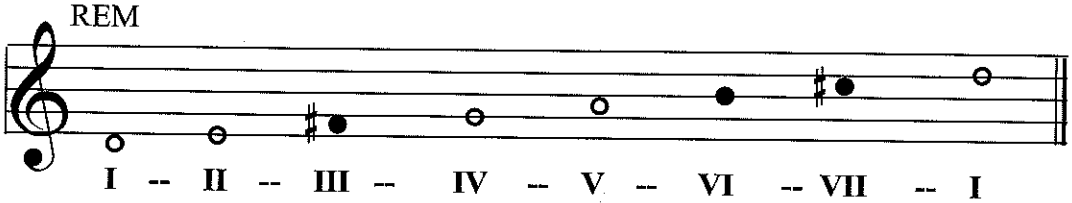
[38] Gorakariak eta beherakariak aldakarien zerrendan agertzen diren ordenan jarri behar dira beti; hau da, bostun doituen hurrenkeran agertzen diren bezalaxe: FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI edo SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA.

MIm



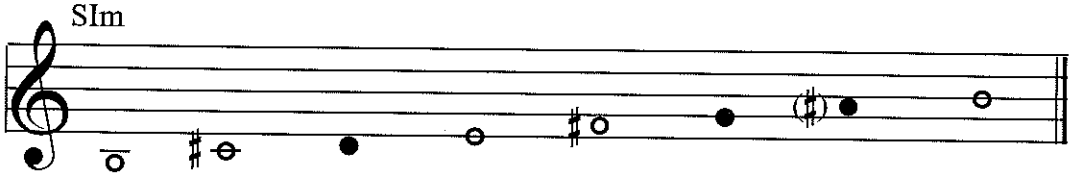
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

REM



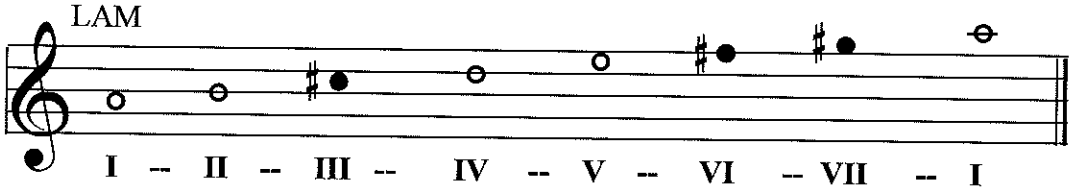
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

SIm



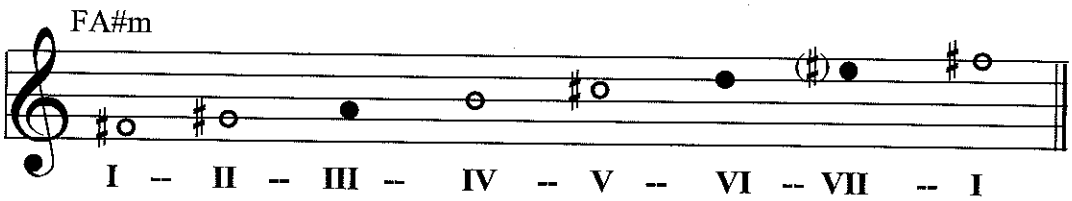
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

LAM



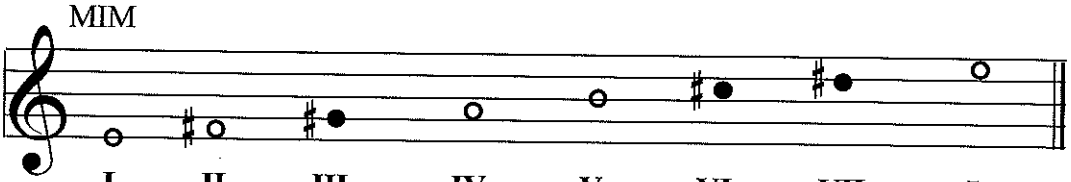
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

FA#m



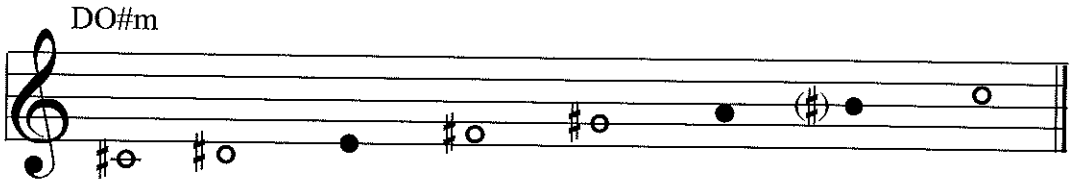
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

MIM



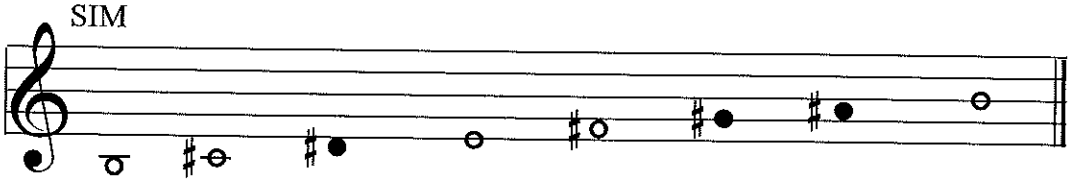
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

DO#m



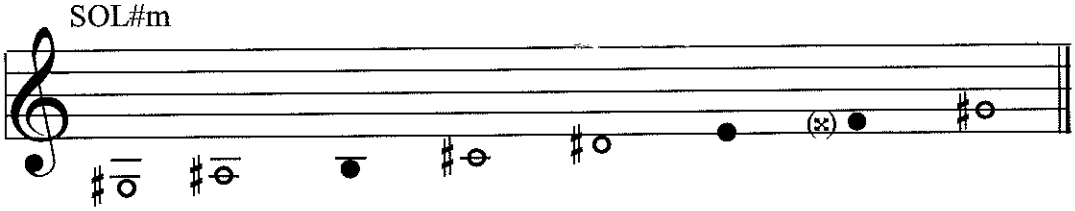
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

SIM



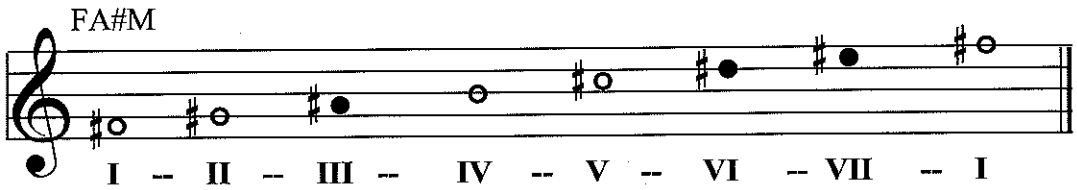
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

SOL#m



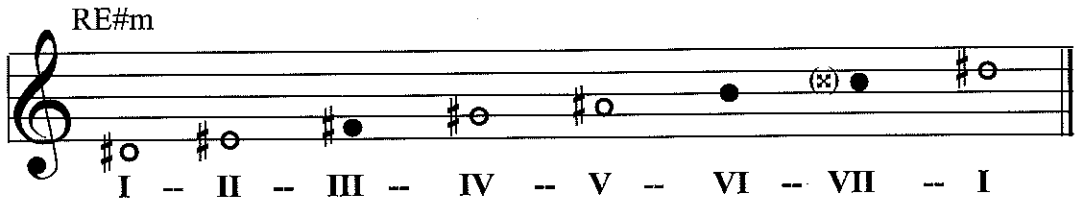
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

FA#M



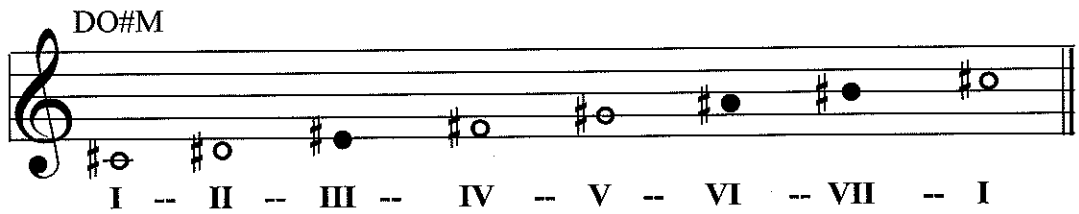
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

RE#m



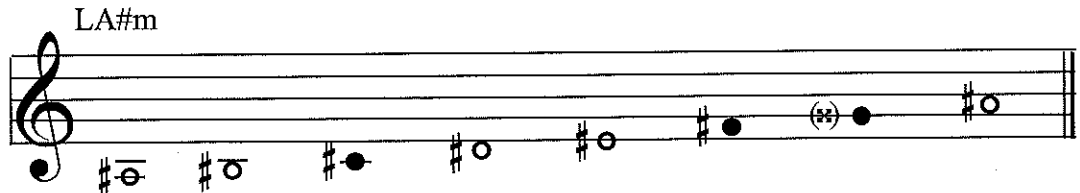
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

DO#M



I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

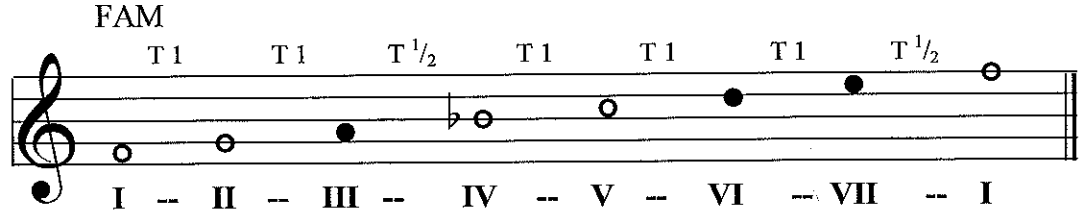
LA#m



I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

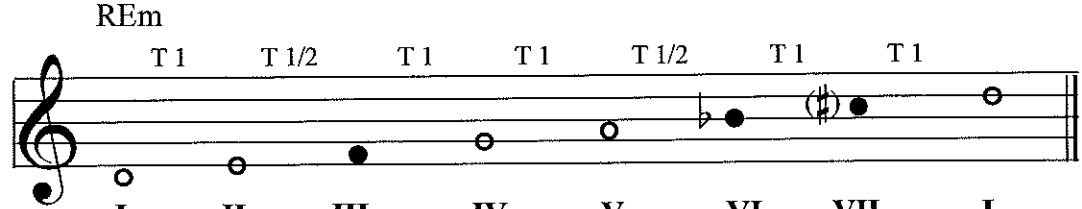
Tonu beherakaridunak:

FAM



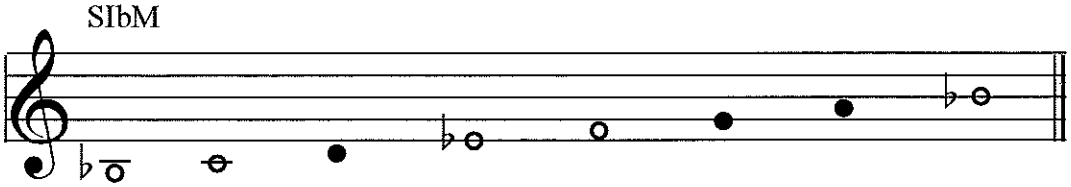
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

REm



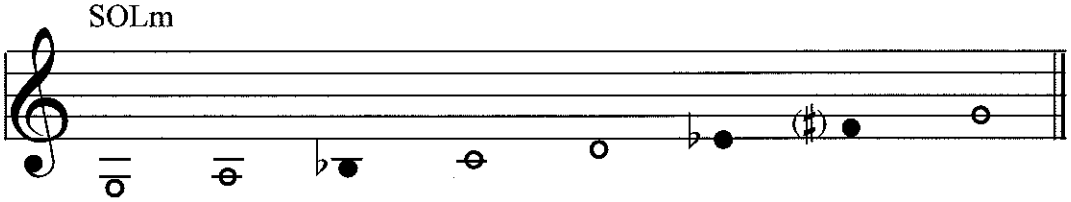
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

SIbM



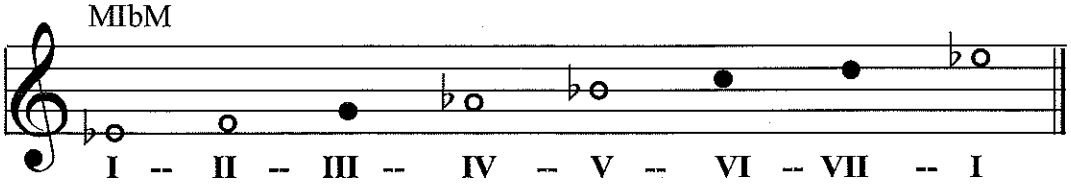
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

SOLm



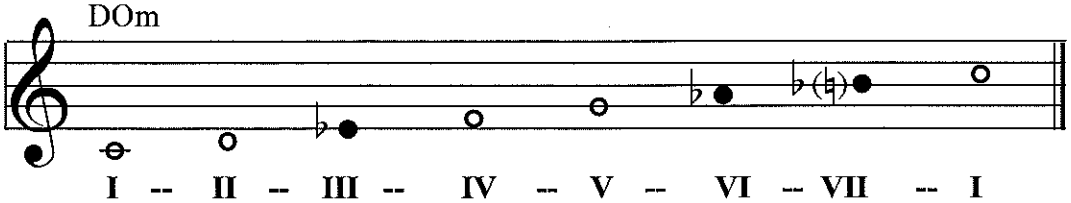
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

MIbM



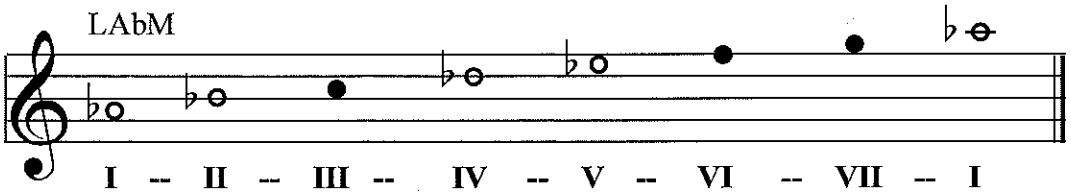
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

DOm



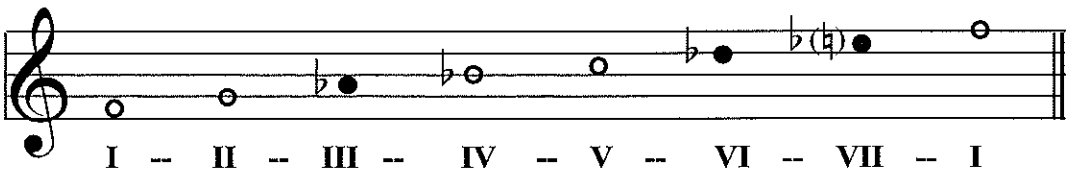
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

LAbM



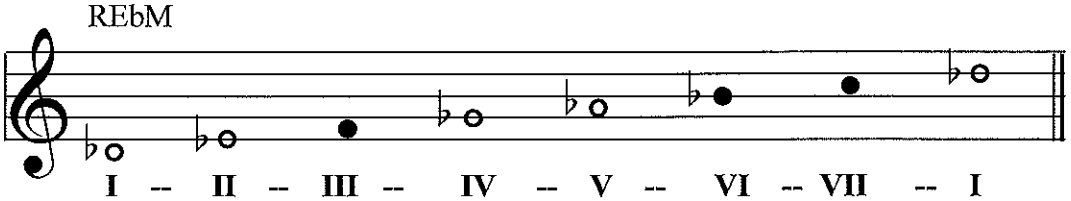
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

FAm



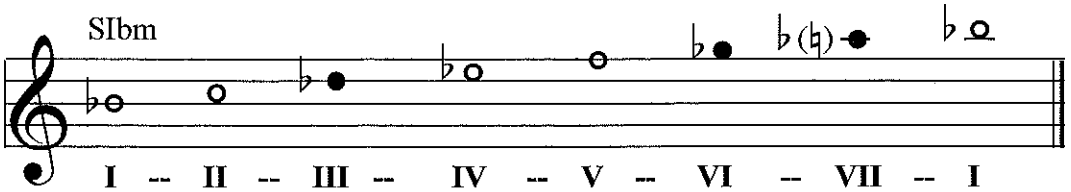
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

REbM

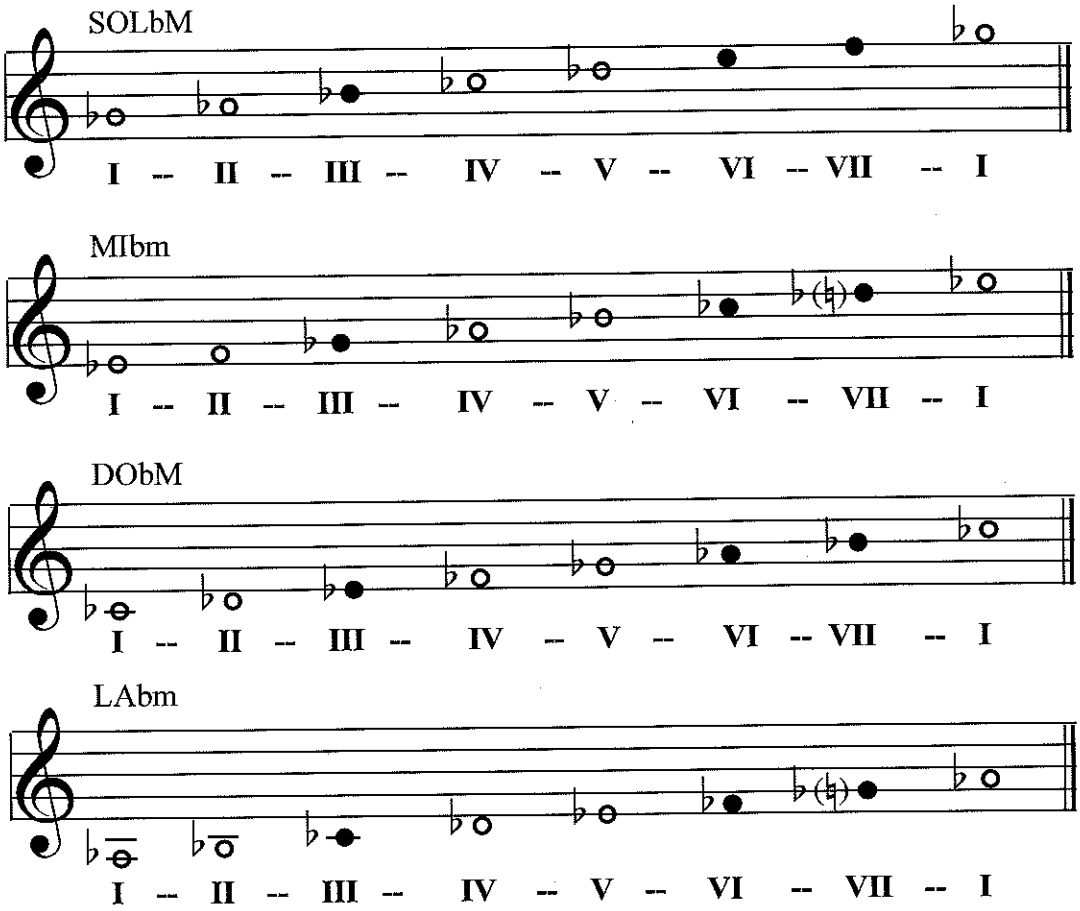


I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

SIbm



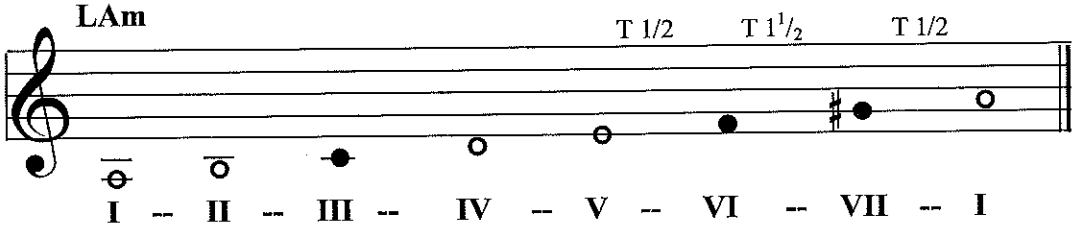
I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I



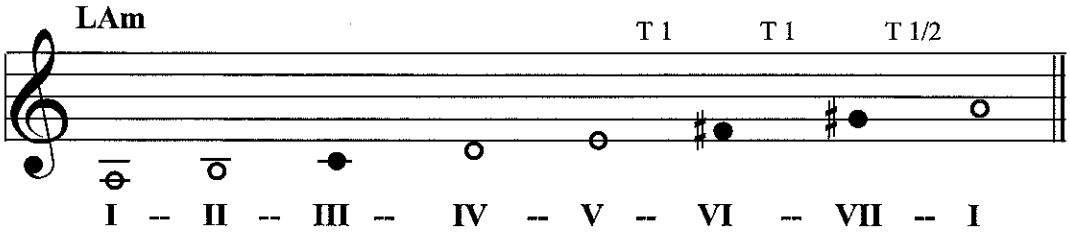
8.5. Tonu minorreko beste eskailera batzuk.

Aurreko atalean tonu-eskailerak jarri ditugu tonu guztietan eta bertan tonu bakoitzaren berezko notak besterik ez ditugu erakutsi. Hala ere, horiek ez dira tonu baten barruan egin daitezkeen eskala guztiak. Bai tonu maiorrean eta baita tonu minorrean ere, beste nota-eskailera batzuk era daitezke, konposizioan tarteka agertzen diren noten eta tonu-joeren lekuko direnak. Tonu minorreko konposizio batean VI. eta VII. graduak era askotan erabil daitezke, adibidez, eta nota--eskailerek gradu horien erabilera adierazten dute. Tonu minorrean ez bezala, tonu maiorrean VI. eta VII. graduak finko samarrak dira; hori dela eta, nagusiki tonu minorrean erabiltzen diren hiru eskailerak azalduko ditugu.

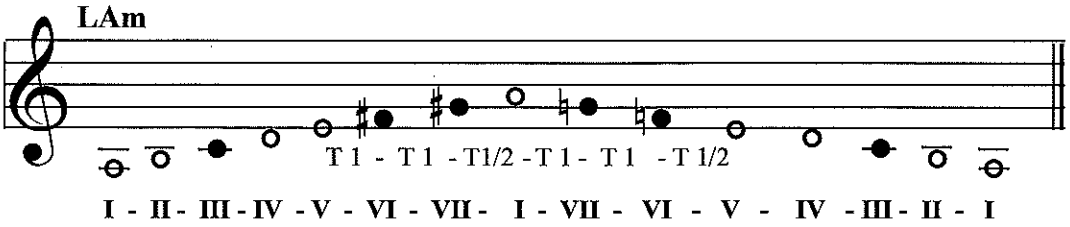
1.a: VII. gradua goratuta duen tonu minorreko eskailera (aurreko ataleko eskaileretan parentesien artean erakutsi dugu VII. gradu hau). Harmonia-teknikan ohikoa delako, **harmoniako nota-eskailera** izendatzen dugu eskailera hau.



2.a: VI. eta VII. gradu goratuak dituen tonu minorreko eskailera.



3.a: Goranzko norabidean VI. eta VII. graduak goratuta eta beheranzko norabidean gradu horiek berez diren bezalaxe agertzen dituen tonu minorreko eskailera. Doinu-norabidearekin batera aldatzen delako **doinuko nota-eskailera** izendatzen dugu azken hau.



8. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Ikasleek arbelean **tonu maiorrean** idatziriko kantu bat ikasi behar dute. Kantu hori ahots bakarrekoa izango da[39]. Ondoren kantuaren azterketa egin behar dute: **1)** tonu-nota (amaiera-nota), berezko nota finko eta aldakorrak eta nota iragankorrak bereizi behar dituzte; **2)** berezkoak ez diren notak baztertu ondoren, tonu-eskailera egin behar dute eta noten arteko notarteak adierazi behar dituzte[40]; **3)** tonuaren eitea maiorra ala minorra den adierazi behar dute; **4)** garrantzi gutxiagoko noten zereginak deskribatu behar dituzte; **5)** kantuaren denbora-banaketa ezagutzeko, denbora-tarteak adierazpen-unitateetan sailkatuko dira: adierazpen-unitate oso luzeak, luzeak, ertainak, laburrak, oso laburrak eta abar.

b) Ikasleek aurreko ariketa bera egin behar dute, baina kantua **tonu minorrean** izan behar du. Doinuko edo harmoniako eskala nabarmentzen bada, hori adieraziko dute beren azterketetan.

c) Ariketa bera errepikatuko da konplexutasun handiagoko kantuak erabiliz. Eite maior eta minorreko kantuak tartekatu behar dira eta kantu guztiak ahots bakarrekoak izan behar dute.

d) Ariketa bera errepikatuko da ahots askotariko musika erabiliz, ahozkoa edo musika-tresnena. Aurreko ariketan bezala, eite maior eta minorreko konposizioak tartekatu behar dira.

---

[39] Kantuak berezkoak diren VI. eta VII. graduak eta gradu horiek beheratuak ere eduki behar ditu; apaindura--notak izango ditu eta apaindura-nota horietako bat edo beste arrotza izango da; kantuak ez du tonu-aldaketarik izango eta tonu-notan amaituko da.

[40] Kantuaren altuera-esparruak zortziduna gainditzen badu, zortzidunean laburbilduko dira nota guztiak.

9. Tonuera (VI): Tonu-giltzak.

9.1. Tonu-giltzaren definizioa eta tonu-giltzaren bidezko tonu-eraketa.

Tonu-giltza[41]***,*** *boslerrokoaren hasieran jarri eta, besterik adierazten ez den bitartean, konposizio osoan zehar agertzen diren izen bereko nota guztiei eragiten dien* ***aldakari finkoen multzoa*** *da.* Tonu baten aldakariak konposizio baten nota guztien aurrean jarriko bagenitu, idazkera narrasa izango litzateke eta irakurketa oso zaila. Horregatik, **aldakari finkoen multzo** legez definitu dugu konposizio hasieran jartzen den aldakarien multzoa, tonu baten berezko aldakari guztiak biltzen dituena.

Tonu maior eta minorren erakusle diren eskailerak eta eskailera horietako noten artean eratzen diren notarte harremanak deskribatu ditugu aurreko atalean. Bide batez, tonuen eskaileretako harreman horiek eratu ahal izateko, hainbat aldakari erabili behar direla ikusi dugu. Hauek dira hainbat tonuri dagozkien aldakari motak eta kopuruak, normalean tonu-giltzan agertzen direnak: DOM eta LAm-ean aldakaririk ez, SOLM eta Mim-ean gorakari bat, REM eta SIm-ean gorakari bi, LAM-ean eta FA#m-ean[42] hiru gorakari, MIM eta DO#m-ean lau gorakari, SIM eta SOL#m-ean bost gorakari, FA#M eta RE#m-ean sei gorakari eta DO#M eta LA#m-ean zazpi gorakari. Beherakariei dagokienez, FAM eta REm-ean beherakari bat dugu, SIbM eta SOLm-ean bi beherakari, MIbM eta DOm-ean hiru beherakari, LAbM eta FAm-ean lau beherakari, REbM eta SIbm--ean bost beherakari, SOLbM eta MIbm-ean sei beherakari eta DObM eta LAbm-ean zazpi beherakari.

Konposizio bat tonu jakin batean jartzean musikagileak badaki zeintzuk diren tonu horren aldakari mota eta kopurua; hori dela eta, tonu-giltzaren bidez partituraren idazkera eta haren irakurketa errazten du. Dena den, XVIII. eta XIX. mendeetako partituretan gerta daiteke aldakaririk ez agertzea edo tonu-giltzan aldakari guztiak ez agertzea. Ildo beretik, XX. eta XXI. mendeetako hainbat musikarik tonu-giltza jartzeari uko egiten diote; nahiago dute tonu-giltzaren gabeziak ematen dien askatasuna. Beraz, tonu-giltza ez da hartu behar absolutu legez tonu baten azterketan. Idazkerari dagokionez, aldakari guztiak boslerrokoaren barruan kokatzen dira[43]. Aldakari bikoitza ez da jartzen tonu--giltzan.

Tonu baten azken akordea tonu-notarena izaten da. Alabaina eta salbuespena bada ere, konposizio baten amaiera tonu-akordea ez den beste akorde batean egina gerta daiteke; hau da, gerta daiteke konposizioaren hasierako tonua amaierako tonua ez izatea, alegia, suitetan edo hainbat dantza edo kantu biltzen

---

[41] *Armure* frantsesez eta *armadura* espainieraz.

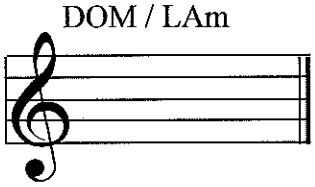
[42] "LA maiorrean eta FA goratu minorrean" irakurri behar da.

[43] Aldakarien idazkerari buruz ez dago erabateko adostasunik musikarien artean; hala ere, honako idazkera hau izaten da orokorrean erabiltzen dena: bigarren lerroko SOL nota-giltzan, gorakari bakarra dagoenean, bosgarren lerroan kokatzen da; bi gorakari daudenean bosgarren lerroan eta hirugarren lerroartean kokatzen dira, hurrenez hurren; hiru baino gorakari gehiago direnean, aldiz, lehen gorakaria lehen lerroartean (musikari batzuek bosgarren lerroan kokatzen dute), bigarren gorakarian hirugarren lerroartean eta hortik aurrera N maiuskula irudikatuz kokatzen dira gainerako gorakariak. Beherakariei dagokienez, lehen beherakaria hirugarren lerroan kokatzen da, bigarrena laugarren lerroartean, hirugarrena bigarren lerroartean eta hortik aurrera N maiuskula irudikatuz kokatzen dira gainerako beherakariak. Beste nota-giltzetan ere aldakari guztiak boslerrokoaren barruan jartzen dira.

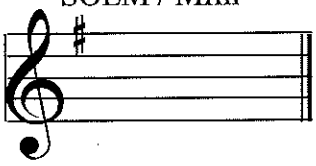
dituzten konposizioen hurrenkeretan hori gerta daiteke. Beraz, tonuaren bilaketan proposatzen diren eginbideak modu orokorrean baliagarriak badira ere, salbuespenak badaudela jakin behar da.

Ikus ditzagun ohiko tonuei dagozkien tonu-giltzak:

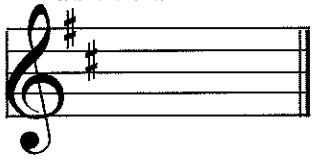
DOM / LAm



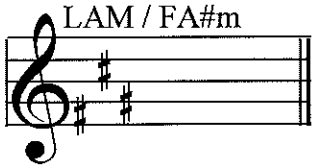
SOLM / MIm



REM / SIm



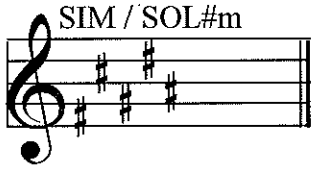
LAM / FA#m



MIM / DO#m



SIM / SOL#m



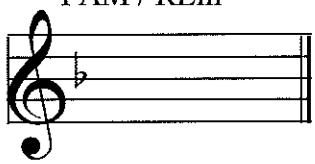
FA#M / RE#m



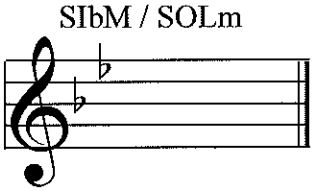
DO#M / LA#m



FAM / REm



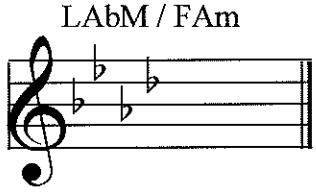
SIbM / SOLm



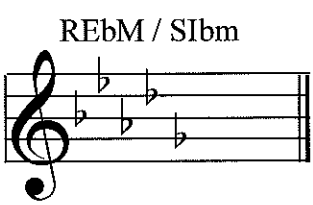
MIbM / DOm



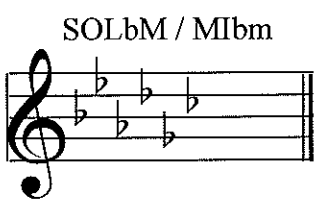
LAbM / FAm



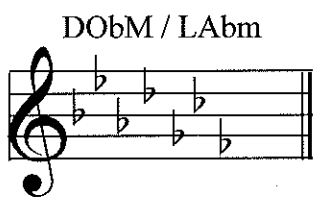
REbM / SIbm



SOLbM / MIbm



DObM / LAbm

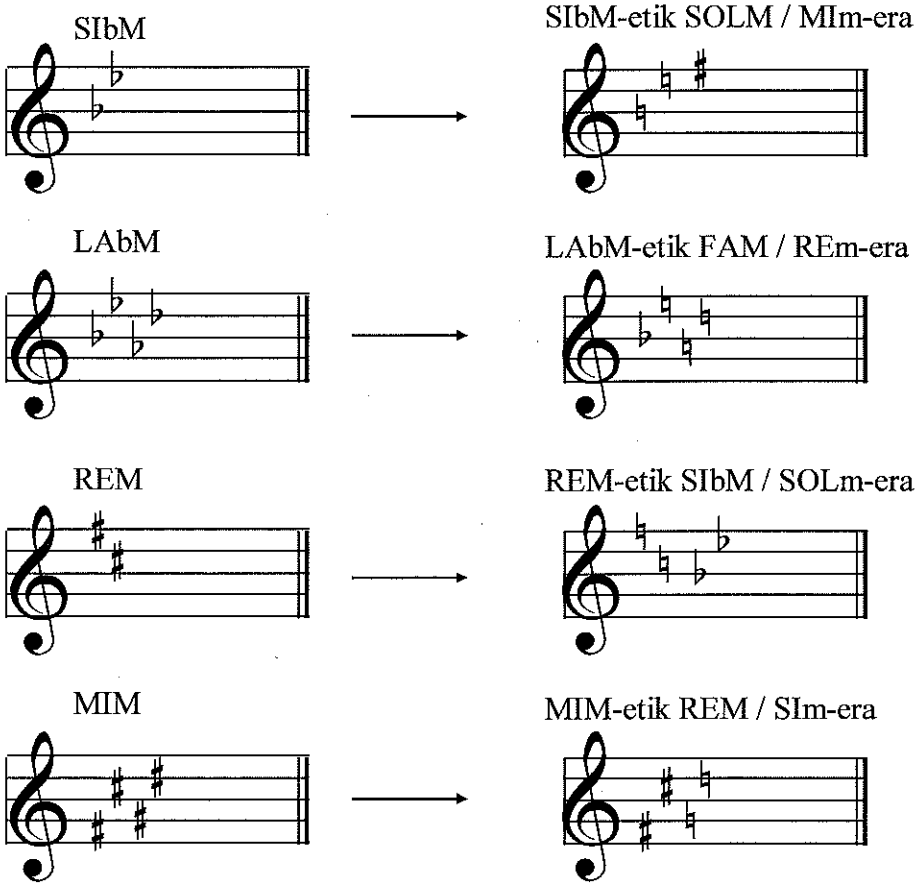


9.2. Tonu-giltzaren aldaketa.

Gero ikusiko dugunez, konposizio batean **tonu-aldaketak** gerta daitezke, nahiz eta amaiera tonu nagusian izan. Tonu-aldaketa horien iraupena une laburra bada, tonu-giltza ez da aldatzen, normalean; alabaina, tonu-aldaketa finko samarra izan daiteke eta, orduan, aldakari berriak gutxi gorabehera musika-tarte luzean izaten dira indarrean. Azken kasu horretan, tonu-aldaketa luzeak gertatzen direnean, tonu-giltza ere aldatu egiten da eta, hala, tonu-giltza berrian aurreko tonuaren aldakariak ezabatu eta tonu berriaren aldakariak jartzen dira eskuarki.

Tonu-giltza horiek idazteko forma bat baino gehiago dago. Hala ere, orokorrean, tonu zaharrari dagozkion aldakariak ezabatu ondoren, tonu berriari dagozkionak idaztea da ohiko eginbidea.

Aurreko tonuari dagokion tonu-giltza	Adierazitako tonu-aldaketari dagokion tonu-giltza
SIbM	SIbM-etik SOLM / MIm-era
LAbM	LAbM-etik FAM / REm-era
REM	REM-etik SIbM / SOLm-era
MIM	MIM-etik REM / SIm-era



9.3. Konposizioaren tonua bilatzea, tonu-giltza gogoan.

9.3.1 Tonuaren bilatze mekanikoa tonu maiorrean.

Konposizio baten tonua bilatzeko hainbat eginbide erabiltzen dira. Eginbide horietako bat, profesionala eta konplexua dena, akordeen, adierazpen-unitateen, etenen eta, orokorrean, musika-diskurtsoan biltzen diren osagai teknikoen azterketa da. Beste eginbide bat, aurrekoa baino askoz ere arruntagoa, tonu--giltzen, aldakarien eta amaierako akordeen azterketa mekanikoa da, eginbide errazena. Bada, hurrengo puntuetan, azterketa mekanikoa jarraituz, tonuen eta aldakarien arteko harremanak ezagutzeko hainbat aholku biltzen dugu.

Alderdi orokorrak.

DOM eta FAM tonuak izan ezik, beren izenean aldakaririk aipatzen ez duten eta gorakariak aipatzen dituzten tonu guztiak gorakaridunak dira (SOLM-a, MIM-a eta FA#M-a, adibidez, gorakaridunak dira). DOM-ak ez du aldakaririk eta FAM-ak beherakari bat dauka.

FAM tonuak izan ezik, beherakaridunak diren tonu maior guztiek beherakaria aipatzen dute beren izenetan (SIbM-a, LAbM-a eta DObM-a, adibidez). Beraz, tonu-izenak tonuak biltzen duen aldakari mota adierazten du.

Nota sentibera tonu-notaren azpian kokatzen da tonu guztietan eta tonu--notarekin goranzko zazpidun maiorreko edo beheranzko bidun minorreko notartea eratzen du.

Tonu gorakaridunetan. Aldakari kopurua bilatzea, aldez aurretik tonu--izena ezagutzen dugunean.

Tonuaren izena ezagutzen dugunean, tonuaren aldakari kopurua atzemateko, haren nota-giltzan dagoen azken gorakaria nota sentibera dela gogoratu behar dugu. Hala bada, eginbidea honako hau da: **a)** tonu-notatik bidun minorra jaitsiz, tonuari dagokion azken gorakaria topatzen dugu; **b)** gorakarien hurrenkera kontatzen dugu azken gorakaria topatu arte; **c)** tonuari dagokion gorakari kopuruaz jabetzen gara. LAM-ean, adibidez, SOL#-a da nota sentibera eta indarrean daudenetako azken gorakaria; gorakarien hurrenkera kontatzen dugu eta, hala, LAM-ean FA, DO eta SOL notak gorakaridunak direla ikasten dugu.

Tonu gorakaridunetan. Tonu-izena bilatzea aldez aurretik tonu-giltzan agertzen den aldakari kopurua ezagutzen dugunean.

Aldakari kopurua ezagutzen dugunean, tonu-izena ezagutzeko nota sentiberak, indarrean daudenetako azken gorakaria denak, ematen digu bidea. Nota sentibera eta azken nota gorakariduna MI bada, adibidez, bidun minorra igoz tonu maiorra atzemango dugu, FA#M-a; hori dela eta, gorakarien zerrendako MI aurreko nota guztiak ere gorakaridunak izango dira. Beraz, FA#M-ean FA, DO, SOL, RE, LA eta MI notak gorakaridunak dira[44]. Dena den, aldakari kopurua jakiteak ez du esan nahi konposizioa ezinbestez eta automatikoki tonu maior horretan dagoela; konposizioa ondoko tonu minorrean ere egon daiteke. Hori dela eta, ziurtasun osoz tonua ezagutzeko konposizioa aztertu behar da; tonu maiorrean bosgarren gradua eta tonu minorrean zazpigarrena den nota eta, bereziki, konposizioaren azken akordea.

Tonu beherakaridunetan. Aldakari kopurua bilatzea aldez aurretik tonu-izena ezagutzen dugunean.

Tonu-izena ezagutzen dugunean, izenean aipatzen den beherakaria da tonuan biltzen den azken aurrekoa[45]. Hala bada, aldakari kopurua ezagutzeko beherakarien hurrenkera kontatu behar da tonu-izenarekin topo egin arte. Ondoren, beherakari bat gehituko da eta, hala, tonuaren beherakari kopurua ezagutuko da. Tonu-izena LAbM-a bada, adibidez, LA da tonuan biltzen den azken aurreko beherakaria; beherakarien hurrenkera kontatzen dugu ondoren (SI, MI, LA, RE) eta LA beherakaria hurrenkeran hirugarrena dela ikasten dugu. Hala bada, LAbM-a lau beherakari dituen tonua da.

Tonu beherakaridunetan. Tonu-izena bilatzea aldez aurretik tonu--giltzan agertzen den aldakari kopurua ezagutzen dugunean.

Aldakari kopurua ezagutzen dugunean, tonu-izena ezagutzeko aurreko paragrafoan deskribatu dugun eginbidea alderantziz egingo dugu. Tonuan bost beherakari agertzen badira, horrek esan nahi du tonuari izena ematen diona

[44] Ezinbestekoa da tonu baten izena aipatzean aldakariak aipatzea. FA#M-a, adibidez "FA goratu maiorra" irakurriko dugu eta MIbM-a "MI beheratu maiorra" irakurriko dugu.

[45] Jakina, FAM-aren kasuan hori ezinezkoa da; tonu horrek beherakari bakarra dauka eta izenean ez du agertzen aldakaririk.

laugarren beherakaria dela; beraz, bost beherakari dituen tonu maiorra REbM-a izango da, beherakarien hurrenkeran laugarrena dena. Dena den, gorakariekin gertatzen den bezala, beherakari kopuru bertsuarekin tonua maiorra edo minorra izan daiteke. Hala bada, arestian adierazi dugun bezala, ziurtasun osoz tonua ezagutzeko, tonu maiorreko bosgarren gradua eta tonu minorreko zazpigarrena den nota eta konposizioaren azken akordea aztertu behar dira.

9.3.2. Tonuaren bilatze mekanikoa tonu minorrean.

Alderdi orokorrak.

Tonu baten aldakari kopurua atzemateko, tonu-izena ezagutzen denean, ondoko tonu maiorra bilatzea da bide errazena. Izan ere, tonu minorretan VI. gradua eta, batez ere, VII. gradua, sarritan goratzen dira eta, hala, ezinezkoa da tonu minor batean erabiltzen diren aldakari guztiak tonu-giltzan jartzea. Beraz, tonu minorra ezagutzeko, tonu maiorraren kasuetarako deskribatu ditugun eginbideak jarraitzea gomendatzen dugu.

Tonu maiorraren nota tonikoa ondoko tonu minorraren gaineko hirudun minorreko notartean kokatzen da; beraz, tonu minorreko nota tonikotik abiatuta, goranzko hirudun minorreko notartea igoz, tonu maiorreko nota tonikoa atzematen dugu. DO#-tik[46] hirudun minorreko notartea igoz, adibidez, MI notarekin egiten dugu topo; hala bada, MIM-a da DO#m-aren ondoko tonu maiorra. Hori jakin ondoren, tonu maiorraren bilaketarako deskribatu ditugun eginbideak jarraituko ditugu eta, horren ondorioz, tonu minorraren eta aldakarien arteko harremanak ezagutuko ditugu. Eginbide hori baliagarria da tonu guztietarako, beherakaridunak izan ala gorakaridunak izan.

Aurreko eginbideaz gain, tonu-notaren eta aldakari kopuruaren arteko harremana ezagutzeko beste eginbide batzuk ere erabiltzen dira tonu minorrean, tonu maiorretik pasatu gabe:

Gorakaridunak diren tonu minorretan.

Tonu minor bati dagokion aldakari kopurua bilatzea, tonu-izena dakigunean.

Tonu minorreko bigarren graduari bertan sartzen direneko azken gorakaria dagokio; DO#m-eko bigarren gradua RE nota da, adibidez; beraz, nota hori azken gorakaria bada, DO#m-ak lau gorakari dituela eta bertan FA, DO, SOL eta RE notak gorakaridunak direla esan dezakegu.

Tonu-izena jakitea, aldakari kopurua aldez aurretik ezagutzen dugunean.

Aldez aurretik aldakari kopurua jakinda, aldakari kopuru bati dagokion tonu minorra ezagutzeko, aurreko paragrafoan deskribatu dugun eginbide berbera egin behar da, baina alderantziz. Azken gorakaria tonu minorraren bigarren graduari dagokio; hala bada, bidun maiorreko notartea jaitsiz tonu minorreko nota tonikoarekin egingo dugu topo; azken gorakaria RE#-a bada, adibidez, DO#

[46] "DO goratutik" irakurri behar da.

izango da aldakari kopuru horri dagokion tonu-nota eta, hala, DO# minorra izango da tonua.

Beherakaridunak diren tonu minorretan.

Tonu minor bati dagokion beherakari kopurua bilatzea, tonu-izena dakigunean.

Tonuaren azken beherakaria tonu-notaren azpiko hirudun maiorrean kokatzen da. Tonu minorraren nota tonikoa MIb-a bada, adibidez, horren azpiko hirudun maiorreko notartean dagoen DOb-a izango da tonuaren azken beherakaria. Beraz, MIbm tonuak sei beherakari izango ditu eta, hala, MIbm-ean SI, MI, LA, RE, SOL, eta DO notak beherakaridunak izango dira.

Tonu-izena jakitea, beherakari kopurua aldez aurretik ezagutzen dugunean.

Aldakari kopuru bati dagokion tonu minorra ezagutzeko, aurreko paragrafoan deskribatu dugun eginbide berbera egin behar da, baina alderantziz: tonu-nota azken beherakariaren gaineko hirudun maiorreko notartean kokatzen da. Hala bada, azken beherakaritik hirudun maiorreko notartea igoz tonu minorreko nota tonikoarekin egingo dugu topo. Tonuaren azken beherakaria REb-a bada, beherakarien hurrenkeraren laugarrena dena, FA izango da beherakari kopuru horri dagokion tonu-nota eta, hala, FA minorra izango da tonua.

9.4. Tonu baten eitea bereizteko eginbidea.

Dagoeneko adierazi dugunez, tonu-giltza bat eta bera tonu maior batena edo haren ondoko minorrarena izan daiteke. Hori dela eta, tonua ongi bereizi ahal izateko, tonueraren sakoneko antolakuntza eta harmonia-teknika aztertzea da bide egokiena. Ondoko proposamenak, tonu-bereizte horretan lagun ditzaketen arau batzuk dira.

a) Konposizio baten azken akordea akorde tonikoa denez, azken nota, bereziki baxuak jotzen edo kantatzen duena, tonu-nota da. Ildo horretan konposizio batean baxu-doinuak funtsezko zeregina betetzen du eta, normalean, tonu-ibilbidea baxu-doinuan islatzen da.

b) Tonu maior baten bosgarren graduari eta haren ondoko minorreko zazpigarrenari dagokiekeen nota aztertu behar da konposizioaren hasieratik bertatik. Izan ere, aldakari kopuru bera duten bi tonuen arteko aldea nota horretan gauzatzen da bereziki: nota hori goratua baldin badago tonua minorra izango da, normalean; aitzitik, nota hori berezkoa edo tonu-giltzan agertzen den bezalakoa bada, tonua maiorra izango da. DOM-eko bosgarren gradua eta LAm-eko zazpigarrena SOL nota da, adibidez. Bada, nota hori maiz goratua agertzen bada, konposizioa LA minorrean dagoela ulertuko dugu; alderantziz, nota hori berezkoa[47] bada, tonua DO maiorra dela pentsatu beharko dugu. Berezko aldakariak tonuaren notarte eskema eratzeko erabiltzen direnak dira, tonu--giltzakoak, baldin eta tonu-giltzarik badago.

[47] Aldakariak dituen tonu batean nota horrek aldakaria eramango du, hala badagokio.

c) Edozein kasutan ere, tonu baten eite maiorra edo minorra ezagutzeko, tonuak eragiten dituen sentimenak eta, batez ere, konposizioaren antolakuntza orokorra gogoan edukitzea dira bide egokienak.

9. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Ikasleek arbelean **tonu maiorrean** idatziriko kantu bat ikasi behar dute; kantua ahots bakarrekoa izango da, tonu-giltza izango du eta tonu-aldaketarik gabekoa izango da[48]. Ondoren, ikasleek, arbelean dagoen tonu-giltzaren eta balizko tonuaren arteko harremanei buruzko galderei erantzun beharko diete: tonu-giltzaren arabera, zein tonutan egon daiteke kantua? Nola dakigu tonua maiorra (beste kasu batzuetan minorra) dela?

b) Ondoren, kantuaren azterketa egin behar dute: **1)** tonu-nota (amaiera--nota), berezko nota finko eta aldakorrak eta kantuan agertzen diren nota iragankorrak bereizi behar dituzte; **2)** berezkoak ez diren notak baztertu ondoren, tonu-eskailera egin behar dute eta noten arteko notarteak adierazi behar dituzte; tonuaren eitea maiorra ala minorra den ere adierazi behar dute; **3)** garrantzi gutxiagoko noten zereginak deskribatu behar dituzte; **4)** kantuaren denbora-banaketa ezagutzeko, denbora-tarteak adierazpen-unitateetan sailkatuko dira: adierazpen-unitate oso luzeak, luzeak, ertainak, laburrak, oso laburrak eta abar.

c) Ikasleek aurreko ariketa biak errepikatuko dituzte ("**a**" eta "**b**") eta oraingo kasuan azterketaren gaia **tonu minorrean** dagoen beste kantu bat izango da.

d) Ikasleek tonu jakin bati dagokion aldakari kopuruari buruzko galderei erantzun beharko diete: zeintzuk eta zenbat aldakari dagozkio **tonu maior** jakin bati? Zeintzuk eta zenbat aldakari dagozkio **tonu minor** jakin bati? Galderak errepikatu egingo dira eta tonu maiorrak eta minorrak eta tonu gorakaridunak eta tonu beherakaridunak nahastu egin behar dira.

e) Irakasleak era nabarmenean tonu maiorrean dagoen konposizioa entzunaraziko die ikasleei. Pianoko konposizio laburrak erabiltzea gomendatzen dut: Franz Peter Schubert musikari austriarraren *"Musika-uneak"* (1827, D 780)[49], *Improntuak* eta antzeko konposizio laburrak; Robert Schumann (1810-1856) musikagile alemanaren *Album für die Jugend* ("Gazteentzako bilduma", 1848, op. 68), *Kinderszenen* ("Haurren eszenak", 1838, op. 15)[50], *Abegg-Variationen* ("Abegg" hitzei buruzko aldaerak", 1830, op.1)[51] eta antzeko konposizioak; Jakob Ludwig Felix Mendelssohn - Bartholdyren (1809-1847) *Lied ohne Worte* ("Hitzik gabeko erromantzeak", 1829-1845, 8 koaderno)[52], *6 Kinderstücke* ("6 pieza haurrentzat", 1842, op. 72)[53], *Rondo capriccioso* ("Rondo

[48] Kantuak VI. eta VII. gradu naturalak edota beheratuak eduki beharko ditu; apaindura-notak izango ditu eta apaindura-nota horietako bat edo beste arrotza izango da; kantuak ez du tonu-aldaketarik izango eta tonu-notan amaituko da.

[49] Schubert, Franz Peter, *Moments musicaux,* ("Musikako uneak"), Peters arg., Leipzig, d.g.

[50] Schumann, Robert, *Schumann. Album de la juventud op. 68* eta *Escenas de niños op. 15,* Boileau arg., Edición ibérica, Bartzelona, d.g.

[51] Schumann, Robert, *Schumann. Variations sur le nom "abegg",* Alfred Cortot arg., Paris, 1945.

[52] Mendelssohn, Felix, *Mendelssohn. Tres cantos sin palabras,* Boileau arg., Edición ibérica, Bartzelona, d.g.

[53] Mendelssohn, Felix, *Mendelssohn. Piéces d'Enfants,* Boileau arg., Edición ibérica, Bartzelona, d.g.

apetatsua", 1829, op. 14)[54], *Variations sérieuses,* ("Aldaera seriotxoak", 1841, op. 54)[55] eta abar; eta, azkenik, irakasleak nahi dituen edo eskura dituen beste musikagile erromantikoen antzeko konposizioak. Ikasleek musikari buruzko deskribapen orokorrak idatzi behar dituzte eta konposizioaren eitea antzeman behar dute[56]. Behar izanez gero entzunaldia errepikatuko da behar bezain beste.

f) Aurreko ariketa bera errepikatu behar da baina grabazioa tonu minorrean izango da era nabarmenean.

[54] Mendelssohn, Felix, *Mendelssohn konpositionen. Rondo capriccioso,* op. 14, Henry Litolff arg., Braunschwieg, d.g.
[55] Mendelssohn, Felix, *Mendelssohn konpositionen. Variations sérieuses,* op. 54, Henry Litolff arg., Braunschwieg, d.g.
[56] Ariketa-multzo honen 1. ariketan adierazi dugun estilokoa izan behar du aipatutako deskribapenak.

10. Tonuera (VII): Etenak.

10.1. Etenen definizioa eta argibide batzuk.

Etenak, *arnasa hartzeko, nolabaiteko adierak lortzeko edota musika--diskurtsoa adierazpen-unitatetan banatzeko egiten diren* ***geldiuneak*** *dira.*

Era guztietako testuetan gramatika-puntuazioak izaten dira eta horien artean kakotxa, puntu eta kakotxa, bi puntuak, jarraipen-puntua eta amaiera-puntuak dira arruntenak. Puntuazio horietako bakoitzak, hitzen diskurtsoaren eten mota bat adierazten du eta oinarri-oinarrian bi baldintzen mende dago: adierazpen-beharren mende eta arnasa hartzeko gizakiak dituen fisiologia-beharren mende.

Musikak lagunduta egiten denean, hitzen diskurtsoan arnasa hartzeko premiak areagotu egiten dira normalean; hau da, hitzak kantatzen direnean, adierazpen-beharrek eta arnasa hartzeko beharrek hor diraute eta gerta daiteke behar horiek hitz egiteko edo irakurtzeko baino beharrezkoagoak izatea. Kantatzen dugunean, adibidez, batez ere tonu altuko hotsak kantatzen ditugunean, ahots-giharrak modu berezian behartzen ditugu eta hitz horien interpretazioan era lauan esatean baino aire gehiago kontsumitzen dugu.

Beraz, musikak bere puntuazio-sistema behar du. Testuak irakurtzeko gramatika-puntuazioak behar diren bezalaxe, musika-diskurtsoaren adierazpen--unitateen mugak azaltzeko ere prozedura batzuk behar dira eta prozedura horiek **etenak** edo **kadentziak** dira.

10.2. Etenen sailkapena.

Adierazpen-unitatetan banatzen diren musikako atal guztiak etenetan amaitzen dira. Eten batzuek tamaina handiko adierazpen-unitateak mugatzen dituzte, adierazpen-unitate oso luzeak edo luzeak, hain zuzen ere. Amaitzeko erabiltzen diren etenak dira horiek eta, horietan erabiltzen diren harmonia--eskemen arabera, **eten nagusi**, **eten nagusi ahul** eta **eten plagal** izenekin sailkatzen ditugu. Beste eten batzuk tamaina ertaineko adierazpen-unitateak mugatzen dituzte eta arnasa hartzeko edo jarraipena izango duen ideia soil baten amaiera adierazteko bakarrik erabiltzen dira; eten hauetan erabiltzen diren harmonia-eskemen arabera, **erdieten** eta **eten saihestu** izenez ezagutzen ditugu. Azkenik, hainbat kasutan ia ohartu gabe pasatzen diren etenak ditugu, **eten laburrak** eta **eten oso laburrak** musika-diskurtsoaren zati edo adierazpen-unitate laburren edo oso laburren amaierak adierazten dituztenak[57]. Azken kasu hauetan, isilune batez, hots luze batez edo harmonia-eskema xume batez balia daiteke musikagilea adierazpen-unitate laburren edo oso laburren mugak adierazteko.

Beraz, musika-diskurtsoa mugatzen duten atalen eta azpiatalen etenak edo kadentziak mailakatu egiten dira amaierari eman nahi zaion indarraren arabera. Hau da, musikagileak adierazi nahi duen bukaera-sentimenaren arabera, etenari indar handiagoa edo txikiagoa emateko.

[57] Sailkapen hau ez da era zorrotzean hartu behar. Praktikan etenen erabilera ez da hain mekanikoa. Musikagileak edozein tokitan erabil dezake eta erabiltzen du edozein etena, beti ere haren musika-senaren arabera konposizioaren adierazpen-ildoarekin bat egiten badu eta adierazpen-unitateak bereizteko baliagarria bada.

Dena den, teoria-lan honetan deskribatzen ditugun etenak Mendebaldeko ahots askotariko musikari dagozkio beti eta ez dira musikan egon daitezkeen bakarrak. Izan ere, bukaera-sentimena gizarte-kulturarekin batera aldatzen den era berean, etenen sailkapena ere musika motarekin batera aldatzen da. Hala, teoria--lan honetan gure musika-praktikaren lekuko direnak besterik ez dira agertzen. Ikus ditzagun banan-banan.

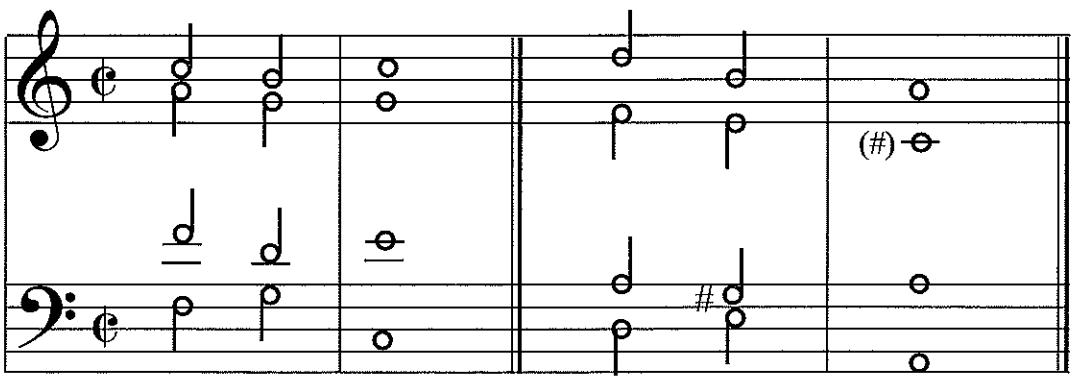
10.2.1. Eten nagusia[58].

Eten nagusia *behin betiko bukaera-sentimena adierazten duen etena da.* Kantuaren atal baten edo kantu-zati garrantzitsu baten bukaeran erabiltzen da eta tonu-akordean amaitzen da. Eten mota horri **amaierako etena** ere deitzen zaio. Ahots askotariko musikan, eten hau oinarrizko egoeran dauden V. eta I. graduetako akordeak lotuz eratzen da eta normala da aldez aurretik IV. gradutik pasatu izana (IV.-V.-I.).

Etenetan neurri-azentua ere garrantzitsua da eta, azentuen arabera, hau da, V. eta I. gradu horiek neurri-azentuekin dituzten harremanen arabera, eten nagusiek amaiera-sentimen indartsuagoa edo ahulagoa eman dezakete. Hori dela eta, erabateko amaiera-sentimena emateko V. graduko akordea neurriko azken taupadan (taupada leunenean) eta I. graduko akordea neurriko lehen taupadan (taupada ozenenean) kokatu behar dira, salbuespenak salbu; horrela egiten ez bada, amaiera-sentimenaren indarra ahuldu edo galdu egiten da.

Arestian esandakoaz gainera, tonu maior eta minorren arteko truke-jolas batzuk gerta daitezke etenetan. Horrela, nahiko normala da tonu minorrean dagoen kantu baten eten nagusiko azken akordea tonu maiorrekoa izatea; hau da, bukaeran tonu-akordeko hiruduna maiorrean jartzea. Tonu minorreko eten nagusi batean txertatzen den hirudun maior horri **pikardiazko hiruduna** edo **hirudun alaia** deitzen zaio[59].

Eten nagusia DOM-ean



Eten nagusia LAm-ean

[58] "Perfektu" izena ere ematen zaio.

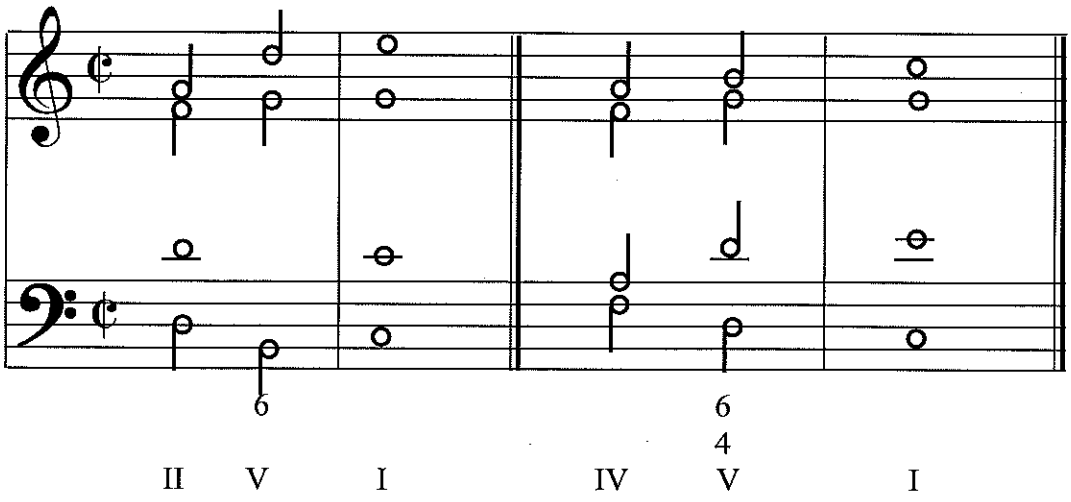
[59] Pikardiako (Frantzia iparraldeko eskualdea) hiruduna ere izan daiteke. Ondorengo adibideen azpian jarriko ditugun zenbakiak ohiko harmonian erabiltzen direnak dira eta geroago landuko ditugu.

10.2.2. Eten nagusi ahula.

V. eta I. graduetako akordeen loturan, akorde horietako bat alderanztuta dagoenean, eten ***nagusi ahula*** *eratzen da*[60]. Eskuarki, V. graduko akordea da alderanzten dena eta, orduan, baxuan dagoen V. graduko akordearen oinarrizko nota akorde beraren hiruduna edo bostuna izaten da. Eten honek eten nagusiak baino amaiera-indar gutxiago du. Azentuari dagokionez, eten nagusi gisa, V. graduko akordea neurriko azken taupadan eta I. gradukoarena neurriko lehen taupadan kokatzea komeni izaten da.

IV., V. eta I. graduetako akordeen segida biltzen duten eten nagusietan II. graduko akordeak IV. gradukoak eta VII. gradukoak V. gradukoa ordezka dezakete. Ordezkapen horiek etenari nolabaiteko bariazioa ematen diote eta, adieraren ikuspegitik, beste kutsu bat ematen diote etenari. Dena den, akorde--aldaketa horiek, etenak ematen duen amaiera-sentimena ahuldu egiten dute kasu gehienetan.

Eten nagusi ahulak DOM-ean



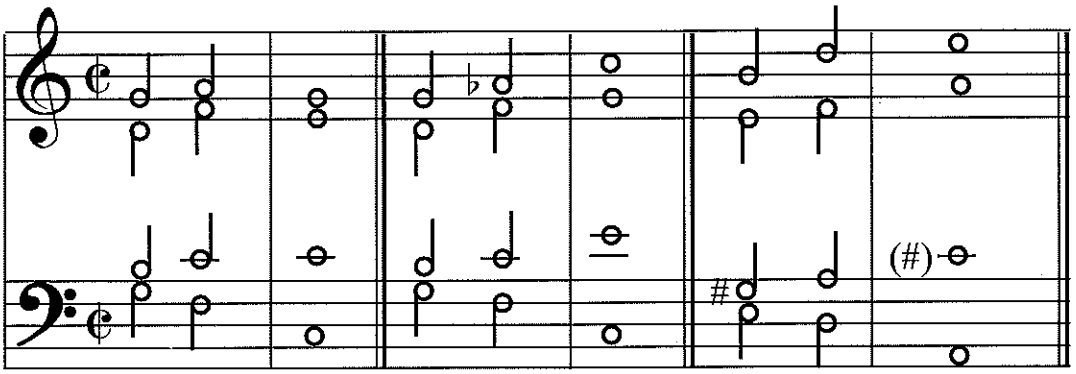
10.2.3. Eten plagala (eliza-etena).

Eten plagala *kristauen antzinako polifonia-musikan erabiltzen zen bukaerako etena da eta tonu baten IV. eta I. graduak lotuz eratzen da.* Azkenaurreko akordea azpiko akorde dominantea da eta, hala, eten plagala izendatzen dugu, hau da, azpiko bostunaren etena. Amaiera-sentimena adierazten duen arren, sentimen berezia da hori eta, mendebaldarron artean bereziki, kristauen Elizaren irudiari lotzen zaio. Eten plagaletan normala da IV. graduaren aurrean V. gradua jartzea (V.-IV.-I.). Akordeen eta neurri-azentuen arteko harremanei dagokienez, IV. graduko akordea neurriko azken taupadan eta I. gradukoa neurriko lehen taupadan kokatzen dira, salbuespenak salbu.

Batzuetan, tonu maiorrean IV. graduko akordearen hirudun beheratua (VI. gradua) eta akorde tonikoaren berezko hiruduna erabiltzen dira; horrela, berez, maior izan beharko zukeen azken aurreko akordea tonu minorreko akordeaz ordezkatzen da. Tonu minorrean, aldiz, azken akordea da alda daitekeena eta, kasu honetan, izen bereko tonu maiorreko akordea da erabiltzen dena.

[60] "Inperfektu" izena ere ematen zaio.

Eten plagalak DOM-ean



V IV I V b IV I

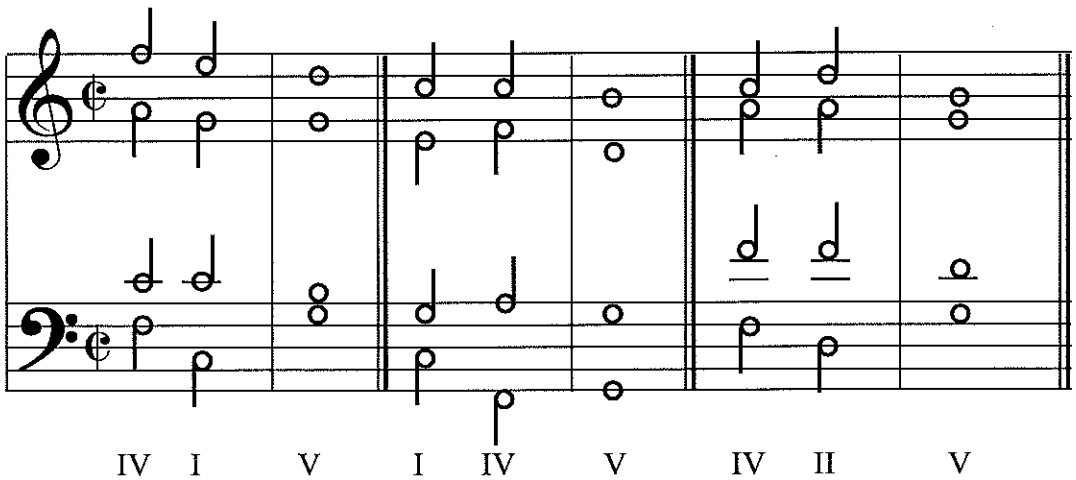
Eten plagalak LAm-ean

V # IV (#) I

10.2.4. Erdietena edo erdikadentzia.

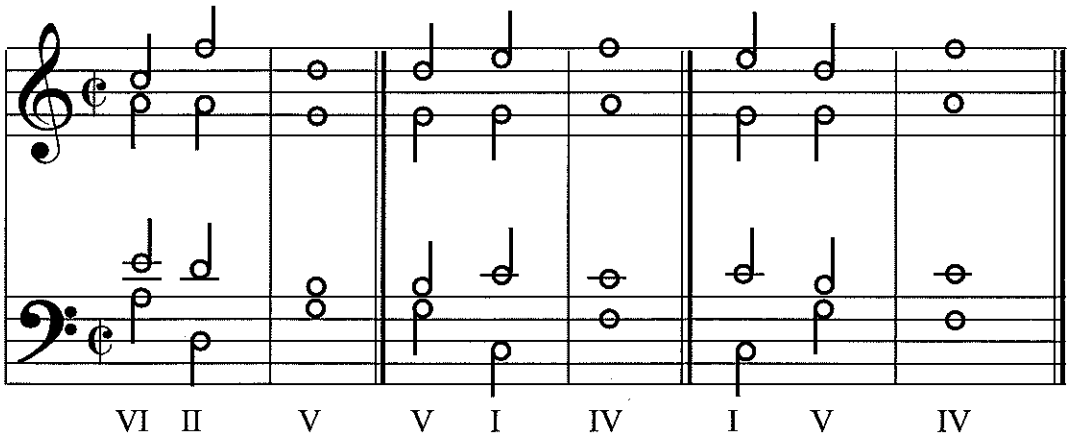
Erdietenak, *kantuaren ibilbidean zehar agertzen diren eta, normalean, adierazpen-unitate ertainen amaierak markatzen dituzten etenak dira.* Beraz, behin-behineko etenak dira eta musika-diskurtsoa amaitzen ez denaren sentimena helarazten digute. Erdietenak V. edo IV. graduen gainean burutzen dira eta horietan azken aurreko akordeak alda daitezke. Orokorrean, azken akordea taupada edo taupada-zati ozenetan eta azken aurrekoa taupada edo taupada-zati leunetan kokatzen dira; hala ere, alderantziz ere gerta daiteke. Hauek dira erdietenetan lotzen diren akordeen lotura-eskema arruntenak: I. - V. graduetako akordeen segida, IV. - V. graduetako akordeen segida, II. - V. graduetako akordeen segida, I. - IV. graduetako akordeen segida eta V. - IV. graduetako akordeen segida.

Erdietenak DOM-ean



IV I V I IV V IV II V

Erdietenak DOM-ean



10.2.5. Eten laburrak.

Eten laburrak *izen orokorraren bidez, musika-diskurtsoan gerta daitezkeen eta aurreko sailkapenetan sartzen ez diren hainbat eten adierazten dira.* Eten laburrek doinu-eskemak eta musika-tarte edota adierazpen-unitate txikiak mugatzeko eta arnasa hartzeko lekuak adierazten dituzte. Hona hemen eten laburren ezaugarri batzuk:

a) Edozein gradutako akordeak lotuz era daitezke.

b) Isiluneen bidez era daitezke.

c) Iraupen luzeko noten bidez era daitezke.

d) Adierazpen-unitateen artean edota adierazpen-unitateen barnean gerta daitezkeen doinu-eskemen edo erritmo-eskemen errepikapenen bidez era daitezke.

Beste hainbat eratan eratutako eten laburrak ere egon daitezke, baina hau ez da tokia eten mota guzti-guztiak jaso ahal izateko. Edozein kasutan ere, garrantzitsua da entzunaldi batean kantu baten etenak hautematea eta etenen zeregina ezagutzea. Etenik gabeko musika-adierazpenik ez dago, nahiz eta etenak mota batekoak edo bestekoak izan, beti ere musika-moldearen arabera. Musika--diskurtsoa egituratzeko ezinbesteko tresnak dira etenak.

10. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Irakasleak kantu erraz batzuk hautatu behar ditu. Azkueren kantutegian mota askotako kantuak daude eta oso egokiak eta errazak dira proposatutako musika-azterketak egiteko[61]. Ikasleek **tonu maiorrean** dagoen kantu horietako baten azterketa egin behar dute[62]: **1)** kantuaren berezko nota finko eta aldakorrak eta kantuan agertzen diren nota iragankorrak bereizi behar dituzte; **2)** berezkoak ez diren notak baztertu ondoren, tonu-eskailera egin eta noten arteko notarteak adierazi behar dituzte (tonuaren eitea maiorra ala minorra den ere adierazi behar dute); **3)** kantuan biltzen diren noten sailkapena egin ondoren, atseden eta

[61] Azkue, R. M.: aip. ob. , Bilbo, 1968.

[62] Kantuak apaindura-notak eduki ahal izango ditu eta apaindura-nota horietako bat edo beste eraldatu ahal izango da; kantua tonu-notan edo tonu-nota ez den beste nota batean ere amaitu ahal izango da.

bultzada eginkizuneko notak bereiziko dira; **4)** nota horiek etenekin duten harremana deskribatuko da eta etenak sailkatuko dira ikasitako izendapenen arabera; **5)** kantuaren denbora-banaketa ezagutzeko, etenek mugatzen dituzten denbora-tarteen sailkapena egingo da dagoeneko adieraziak ditugun adierazpen--unitate oso luze, luze, ertain, labur eta oso laburrak erabiliz.

b) Aurreko ariketa errepikatu egin behar da, **tonu minorrean** dagoen beste kantu bat erabiliz.

c) Aurreko ariketa biak errepikatuko dira ahots askotariko eta konplexutasun handiagoko konposizioak erabiliz, ahozkoak edota musika-tresnakoak, beti ere ikasleek etenen sailkapena ongi egitea lortu arte.

d) Ikasleek etenak eta haien eitea atzeman behar dituzte entzunaldietan. Ariketa hau musika-grabazioak edo pianoz egindako interpretazioak erabiliz egin behar da.

OHARRA: Ariketa hauetako batzuk zailak dira; hori dela medio, behar den adina denbora luzatuko dira, gaia menperatu arte.

11. Tonuera (VIII): Lau eta bost notako akordeak.

11.1. Lau notako akordeak.

Lau notako akordeak, hiru notako akordearen gainean oinarrizko notaren zazpiduna gehituz eratzen dira; edo, beste modu batez esanda, akordearen bostunaren gainean hirudun notarte bat gehituz lortzen da laugarren nota, akordearen zazpiduna.

11.1.1. Akorde dominante zazpiduna.

Nota dominantearen gaineko akorde zazpiduna edo **akorde dominante zazpiduna**[63] V. gradu gainean eratzen da eta, II. graduaz gainera, tonu batean mugarriak diren notak biltzen ditu: V., VII. eta IV. graduak hain zuzen ere. Disonantzia-akordea da eta akordeko zazpiduna (IV. gradua) da disonantzia eragiten duena.

Gure usadiozko idazkeran akorde dominante zazpiduna bi eratan idazten da: **a)** normalean harmonia-laguntzan erabiltzen dena, notaren izena gehi zazpi bat (FA7 adibidez); eta **b)** ahotsentzako loturazko harmonian erabiltzen dena, oinarrizko egoeran dagoenean: azpian gurutze bat duen zazpi baten bidez $\begin{bmatrix}7\\+\end{bmatrix}$**n** adierazten dena[64].

11.1.2. Bostun txikitua duen akorde sentibera zazpiduna.

Tonu baten VII. graduaren gainean, nota sentiberaren gainean, bi eratako zazpidun akordeak era daitezke: zazpidun minorra duen **akorde sentibera zazpiduna** edo **zazpidun minorreko akorde sentibera**[65]; eta zazpidun txikitua duen **zazpidun txikituko akorde sentibera**[66] edo **zazpidun txikituko akordea**. Akorde biak hiru notako akorde sentiberaren gainean hiruduna gehituz eratzen dira: gehitutako notaren eta akordearen oinarrizko notaren artean zazpidun minorreko notartea eratzen bada, **akorde sentibera zazpiduna** sortzen da; aldiz, gehitutako notaren eta akordearen oinarrizko notaren artean zazpidun txikituko notartea eratzen bada, zazpidun txikituko akorde sentibera edo, labur esanda, **zazpidun txikituko akordea** sortzen da.

Usadiozko idazkeran, akorde sentibera zazpiduna eta zazpidun txikituko akordea era ezberdinetan idazten dira akordeak oinarrizko egoeran daudenean eta harmonia-laguntzan, oro har: **a)** notaren izena gehi marratxorik gabeko zazpi bat **zazpidun minorreko akordea** denean (FA7 adibidez); eta **b)** notaren izena gehi

---

[63] "Nota dominantearen gaineko akorde zazpidun" esapidea oso luzea da. Bada, adiera laburtzeko, **akorde dominante zazpiduna** eta **akorde dominantea** esapideak erabiliko ditugu hemendik aurrera aipatutako akordea izendatzeko.

[64] Amerikar izendapenean: FA gaineko akorde dominante zazpiduna = F7. Arestian aipatu dugun bezala, teoria honetan agertzen den izendapena Enric Herrerak musikologo katalanak emandakoa da (Herrera, Enric, *Teoría musical y armonía moderna,* 1. liburukia, Bosch argitaletxea, Bartzelona, 1986, 58. or.).

[65] "Nota sentiberaren gaineko zazpidun minorreko akorde" esapidea oso luzea da. Hori dela eta, adiera laburtzeko **akorde sentibera zazpiduna** edo **zazpidun minorreko akorde sentibera** esapideak erabiliko ditugu hemendik aurrera aipatutako akordea izendatzeko.

[66] "Nota sentiberaren gaineko zazpidun txikituko akorde" esapidea oso luzea da. Hori dela eta, adiera laburtzeko **zazpidun txikituko akorde** esapidea erabiliko dugu, hemendik aurrera, aipatutako akordea izendatzeko. Kasu honetan "sentibera" aipatzeak ez da beharrezkoa; izan ere, akorde honen bostuna ere txikitua da eta, hala, besterik aipatzen ez bada, zazpidun txikituko akordea nota sentiberaren gainekoa dela ulertzen da.

marratxo bat ("ken" esan nahi duena) duen zazpi bat jarriz **zazpidun txikituko akordea** denean (FA7-adibidez)[67].

11.1.3. Prestatutako eta akorde sekundario zazpidunak.

Orain arte V. eta VII. graduen gainean kokatzen diren zazpidun akordeak aipatu ditugu (akorde dominanteak eta akorde sentiberak). Alabaina, gradu horien gainekoez gain, zazpidun akordeak I., II., III., IV. eta VI. graduen gainean ere jar daitezke; akorde horien zazpidunak maiorrak eta minorrak izan daitezke eta tonu minorreko II. graduko akordea kenduta, akorde horien bostun guztiak doituak dira.

Bada, musika motaren arabera, akorde horiek hainbat izen hartu dute musikaren teorian. Guk **prestatutako zazpidun akordea** izendatzen dugu ahotsentzako loturazko harmonian erabiltzen dugunean; eta **akorde sekundario zazpiduna** izendatzen dugu harmonia-laguntza legez, hainbat musika motatan erabiltzen dugunean[68].

Akorde hauen idazkerari dagokionez, aurreko kasuetan bezala, bereizketa bat egin behar da: alde batetik ahotsentzako loturazko harmonian erabiltzen den idazkera aipatu behar da eta, beste alde batetik, harmonia-laguntzan erabiltzen dena: **a)** ahotsentzako loturazko harmonian eta akordea oinarrizko egoeran dagoenean, marratxorik gabeko zazpi baten bidez adierazten da **prestatutako zazpidun akordea** (7); zenbakikuntza hori erabiltzen da kasu guztietan eta berdin da akordearen hiruduna edo zazpiduna maiorra ala minorra izatea; izan ere, akorde hori diatoniakoa da eta haren hirudunak eta zazpidunak beti izaten dira tonuaren araberakoak nota horiei dagokien moduan. **b)** harmonia-laguntzan, aldiz, **akorde sekundario zazpidunaren** nota-izenaz, gehi akordearen eite maiorra eta minorra bereizten duten "m" minuskulaz edo "M" maiuskulaz, gehi zazpi batez adierazten da (FAm7 = FA minor zazpiduna, edo FAM7 = FA maior zazpiduna, adibidez). Hemen ere akordea diatoniakoa dela gogoan eduki behar da; hori dela eta, akordearen zazpidun maiorrak eta minorrak ez dira bereizten idazkeran eta nota horiek tonuaren arabera dagokien moduan interpretatzen dira[69].

11.2. Bost notako akordeak.

Bost notako akordeak, lau notako akordearen gainean oinarrizko notaren bederatziduna gehituz eratzen dira; edo, beste modu batez esanda, akordearen zazpidunaren gainean hirudun notarte bat gehituz lortzen da bosgarren nota.

---

[67] Amerikar izendapenean honela idazten dira aipatutako akordeak: **zazpidun txikituko akordea** = $F^{0}7$; **bostun txikitua duen zazpidun minorreko akordea**: Fm7(b5) eta F-7(b5).

[68] I., II., III., IV. eta VI. graduen gaineko zazpidun akordeek izugarrizko garrantzia hartu zuten XX. mendeko amerikar musiketan (jazz, fox-trot, bossa-nova, rock...). Hain zuzen ere, garrantzi handi hori dela medio, musika horien praktikan, akorde zazpidunak funtsezko akordeak izatera pasatu dira; nolabait esateko, zazpidun akordea (lau notako akordea) da harmoniaren oinarria amerikar musika horientzat, gure usadiozko musikarentzat hiru notako akordea dena hain zuzen ere.

[69] Amerikar izendapenean eta musikan, orokorrean, honela idazten dira **akorde sekundario zazpidunak:** hiruduna maiorra denean FAM7 = FMaj7 edo FM7; hiruduna minorra denean (diatonikoki dagokiona): FAm7 = Fm7 eta F-7 (Fmi7 gutxiago erabiltzen da). Beraz, gure usadiozko idazkeran bezala, amerikar izendapenean ere, zenbakikuntza bera erabiltzen da zazpidun maiorrak eta minorrak adierazteko; hemen ere diatoniakoa da akorde sekundario zazpiduna eta, hala, zazpidunak beti interpretatzen dira tonuaren arabera dagokien moduan. Bestalde, eta idazkerari dagokionez, amerikar izendapenean ez dira bereizten akorde dominanteak eta sekundarioak edo bigarrengoak.

11.2.1. Akorde dominante bederatziduna.

Nota dominantearen gaineko akorde dominante bederatziduna edo **akorde dominante bederatziduna**[70] V. gradu gainean eratzen da; V. graduarekin batera, VII., II., IV. eta VI. graduek eratzen dute akorde dominante bederatziduna. Disonantzia-akordea da eta akordeko zazpidun eta bederatzidunak (IV. eta VI. graduak) dira disonantzia eragiten dutenak.

Gure usadiozko idazkeran akorde dominante bederatziduna hainbat eratan idazten da; hala ere, teoria honetan klasikoenak eta errazenak bakarrik azalduko ditugu: **a) amerikar musikako idazkeran** eta harmonia-laguntzan, orokorrean, ez da bereizketarik egiten akorde bederatzidunen artean; akorde bederatzidun guztiak notaren izenaz gehi bederatzi batez adierazten dira (FA9 adibidez); akordearen eraketan ager daitezkeen aparteko aldaketak (bostun goratuak edo beheratuak, adibidez) parentesi artean adierazten dira[71]. **b) ahotsentzako loturazko harmonian** eta akordea oinarrizko egoeran dagoenean, akorde dominante bederatziduna azpian gurutze bat duen bederatzi baten bidez adierazten da $\begin{bmatrix}\mathbf{9}\\+\end{bmatrix}$.

Akorde bederatzidunen idazkeran gerta daiteke bederatzidun maiorrak eta minorrak berdin idaztea. Horrela bada, besterik adierazten ez den bitartean, akorde bederatzidunak diatoniakoak direla eta akordearen bederatzidunak tonuan dagokien moduan interpretatu behar direla eduki behar da gogoan. Dena den, nahiko arrunta da, batez ere bederatziduna minorra denean, zenbakiaren aurrean nota horri dagokion aldakaria jartzea $\begin{bmatrix}\flat\mathbf{9},\\+\end{bmatrix}$FAb9 idazkera harmonia-laguntzan.

11.2.2. Prestatutako eta akorde sekundario bederatzidunak.

Teknikoki egingarria bada ere, nota sentiberaren gaineko bederatzidun akordeak ez dira erabiltzen; izan ere, nota sentibera (bultzada-eginkizunekoa) eta nota tonikoa (atseden eginkizunekoa) akorde bertsuan egoteak, sentimen kontrajarria sor dezake. Aldiz, bederatzidun akordeak I., II., III., IV. eta VI. graduen gainean ere jar daitezke; zazpidunak maiorrak eta minorrak dira eta tonu minorreko II. graduko akordea kenduta, akorde hauen bostun guztiak doituak dira. Bada, musika motaren arabera, akorde bederatzidun horiek bi eratakoak izan daitezke: **a) prestatutako bederatzidun akorde** izenekoa, ahotsentzako loturazko harmonia klasikoan erabiltzen dena eta kantatzea errazteko prestakuntza eskatzen duena; eta **b) akorde sekundario bederatzidun** izenekoa, amerikar musikan eta hainbat musika motatako harmonia-laguntzan erabiltzen dena.

---

[70] "Nota dominantearen gaineko akorde dominante bederatzidun" esapidea oso luzea da. Bada, adiera laburtzeko, **akorde dominante bederatzidun (akorde eragile bederatzidun)** esapidea erabiliko dugu, hemendik aurrera, aipatutako akordea izendatzeko.

[71] Arestian adierazi dudan bezala, lau notako akordea da amerikar harmoniaren oinarria. Baina ez da hori bakarrik, gure usadiozko harmonian, batez ere loturazko harmonian, bai hiru notako akordeak eta baita lau eta bost notako akordeak ere, sailkatuak izaten dira eta, hala, horiek identifikatzeko bakoitzari dagokion zenbakikuntza dago. Amerikar harmonian, aldiz, oinarrizkoa den lau notako akordetik haratago disonantzia--nota guztiak (akordearen bederatzidunak, hamaikadunak, bostunen eraldaketak eta abar) parentesi artean adierazten dira. FA gaineko akorde dominante bederatziduna, adibidez, F7(9) idazkeraz adierazten da; FA gaineko akorde minor bederatziduna Fm7(9) idazkeraz adierazten da; bostuna goratua duen FA gaineko akorde dominante zazpiduna, F7(#5) idazkeraz adierazten da; bostuna beheratua duen FA gaineko akorde dominante zazpiduna F7(b5) idazkeraz adierazten da, eta abar.

Akorde horien idazkerari dagokionez, aurreko kasuetan bezala bereizketa bat egin behar da: alde batetik ahotsentzako loturazko harmonian erabiltzen den idazkera aipatu behar da eta, beste alde batetik, harmonia-laguntzan erabiltzen dena: **a)** ahotsentzako loturazko harmonian eta akordea oinarrizko egoeran dagoenean, bederatzi zenbakiaren bidez adierazten da **prestatutako bederatzidun akordea (9)**; zenbakikuntza hori erabiltzen da kasu guztietan eta berdin da akordearen hiruduna edo zazpiduna maiorra ala minorra izatea; izan ere, akorde hau diatoniakoa da eta haren hirudunak eta zazpidunak beti izaten dira tonuaren arabera dagokien modukoak. **b)** harmonia-laguntzan, aldiz, **akorde sekundario bederatziduna** nota-izenaz, gehi akordearen eite maiorra edo minorra adierazten duten "m" minuskulaz edo "M" maiuskulaz, gehi bederatzi zenbakiaz adierazten da (FAm9 = FA minor bederatziduna, edo FAM9 = FA maior bederatziduna, adibidez). Hemen ere akordea diatoniakoa dela eduki behar da gogoan; hori dela eta, akordearen bederatzidun maiorrak eta minorrak ez dira bereizten idazkeran eta nota horiek tonuaren arabera dagokien moduan interpretatzen dira[72].

11.3. Atxiki- eta mailegu-akordeak.

Atxiki- eta mailegu-akordeak ez dira aparteko eraketa duten akordeak; atxiki- eta mailegu-akordeak aparteko erabilera duten akordeak dira, dagoeneko arestian azaldu ditugun **akorde dominanteen aparteko erabilerakoak**, hain zuzen ere.

11.3.1. Atxiki-akordeak.

***Atxiki-akordea**, une batez tonu-akordetzat hartutako akorde baten aurrean kokatzen den akorde dominantea da, tonuko akorde maior eta minor guztien aurrean jar daitekeena.* Atxiki-akordea (**akorde atxikia** ere esan daiteke) bultzada eginkizunekoa da; V. edo VII. graduetakoa izan daiteke eta, normalean, akorde hori zazpiduna edo bederatziduna izaten da[73]. Jarraibideko akordea behin-behinean tonu-akordetzat hartzen den eta perfektua den edozein gradutako akordea izan daiteke; beraz, txikitua den VII. graduko akordea baztertuta gelditzen da. Balizko akorde dominante eta tonikoaren hurrenkerak konposizioaren tonu nagusia une batez edo behin-behinean aldatua izan dela pentsaraz dezake. Alabaina, atxiki-akordeak ez du, derrigorrez, tonu-aldaketa eragiten; harmonia-apainduratzat hartzen da, normalean, eta musika-diskurtsoa dagoen tonu-barruan kokatzen da. Musika-diskurtsoan atxiki-akordeak txertatuz, berez trinkotasun gutxikoa den harmonia-pasarte bat eralda daiteke eta trinkotasun handiko bilaka daiteke.

---

[72] Arestian adierazi dudan bezala, amerikar harmonian lau notako akordea da oinarrizko akordetzat hartzen dena eta hortik haratago disonantzia-nota guztiak (akordearen bederatzidunak, hamaikadunak, bostunen eraldaketak eta abar) parentesi artean adierazten dira. Beraz, akorde dominante bederatzidunaren idazkeraz arestian esan duguna baliagarria da, oro har, bederatzidun akorde guztientzat, mailegukoak izan, atxiki-akordeak izan edo sekundarioak edo bigarrengoak izan: FMaj9 edo FM9, Fm9 edo F-9 eta abar. Dena den, akorde sekundario bederatzidunaren eraketaz zalantzak daudenean, parentesi artean aldakariak adierazi behar direla gogoratu behar da.

[73] Akorde honen izenaz ez dago adostasunik musikarien artean. Musikari batzuek "bigarren mailako akorde dominantea" izendatzen dute; beste musikari batzuentzat, aldiz, "akorde aplikatua" da. Niri "atxiki-akordea" edo "akorde atxikia" iruditzen zait izen egokiena; izan ere, atxiki, itsatsi edo erantsi egiten zaio, dominante legez, ondorengo akorde perfektu maior edo minorrari.

Dagoeneko adierazi dugun bezala, atxiki-akordearen jarraibidea une batez tonu-akordearena egiten duen graduan egiten da; hori dela eta, jarraibidea tonu horretan egingo lukeen bezala egiten da. DOM tonuan III. graduari atxiki-akorde zazpiduna atxikitzen badiogu, adibidez, atxiki-akorde horrek MI tonuan egingo lukeen jarraibide berbera egingo du eta, hala, une labur batez, MI notak tonu--notarena egingo du, **bigarren mailako tonu-nota** izendatzen duguna.

Akordeen idazkerari dagokionez, atxiki-akordeek ez dute aparteko idazkerarik; ohiko harmonian akorde horiei dagokien idazkera erabiltzen da, besterik gabe. Gradu-zenbakiari dagokionez, aldiz, akorde atxikiak ongi bereizten dira erromatar zenbakiz: V/V zenbakikuntzak bosgarren graduari atxikitako akorde dominantea adierazten du; V/III zenbakikuntzak hirugarren graduari atxikitako akorde dominantea adierazten du; V/VI zenbakikuntzak seigarren graduari atxikitako akorde dominantea adierazten du; V/II zenbakikuntzak bigarren graduari atxikitako akorde dominantea adierazten du...

11.3.2. Mailegu-akordeak.

Mailegu-akordeak, *berezko tonu-akordeetan jarraibidea egiten ez duten akorde dominanteak eta akorde sentiberak dira, zazpidunak eskuarki.* Akorde dominante zazpidunaren jarraibidea berezkoa duten akordeetan egiten bada (I. eta VI. graduak), tonua finkatzen dela esan dugu arestian, edo tonu-aldaketa dagoela, edo harmonia trinkotzen dela, atxiki-akordeen kasuetan. Aldiz, tonu baten akorde dominanteak (edo akorde sentiberak) beste tonu baten akorde dominante batean edo beste tonu baten akorde batean egiten badu jarraibidea, eta azken akorde arrotz horrek beste tonu arrotz baten akorde batean egiten badu jarraibidea eta, hala, harmonia-lotura hori behin eta berriz errepikatzen bada, akorde dominante horiek guztiak mailegu-akordeak direla pentsatu behar dugu.

Harmonia-lotura horretan berdin da akorde dominante horiek zazpidunak edo bederatzidunak izatea, alderanzte-egoeran egotea edo akorde dominanteak izan ordez, akorde sentiberak izatea. Dagokien tonu-akordean egin beharrean, beste akorde dominante batean egiten badute jarraibidea, mailegu-akordeak dira; ez dute tonurik finkatzen eta, hala, musika-tarte horien berezko tonua finkatuta agertu den azkena da. Izan ere, nahiz eta nota arrotz batzuk agertu eta musika--diskurtsoan beste tonu batzuetako akordeak egon, konposizioak lehengo tonuan jarraitzen duela pentsatu behar dugu, beste tonu bat finkatzen den arte behinik behin.

Normalean, maileguzko akorde dominanteak dagokion akorde tonikoan egiten du jarraibidea. Alabaina, akorde toniko horrek zazpiduna gehitua izaten du eta, hala, balizko akorde tonikoa izatetik beste tonu baten akorde dominante zazpidun izatera pasatzen da. Beraz, ez da gauzatzen tonu-aldaketa. Bestalde eta harmonia-loturei dagokienez, mailegu-akordeen loturak diatoniazkoak edo kromatiazkoak izan daitezke eta bertan tonu-giltzan ez dauden aldakariak agertzen dira normalean. Bada, aldakari horiek, akordeak bezala, maileguz, beste tonuren batetik hartuak izaten dira.

Akorde-zenbakikuntzari dagokionez, maileguzko akorde dominanteek edo sentiberek (zazpidunek eta bederatzidunek) ez dute aparteko idazkerarik eskatzen; erabilitako akordeari dagokion idazkeraren bidez adierazten dira eta kito. Gradu--zenbakiari dagokionez, aldiz, mailegu-akordeak erromatar zenbakiez adierazten

dira, atxiki-akordeak bezala: V/V zenbakikuntzak bosgarren graduko tonuari hartutako akorde dominantea adierazten du; V/III zenbakikuntzak hirugarren graduko tonuari hartutako akorde dominantea adierazten du; V/VI zenbakikuntzak seigarren graduko tonuari hartutako akorde dominantea adierazten du; V/II zenbakikuntzak bigarren graduko tonuari hartutako akorde dominantea adierazten du, eta abar.

Hainbat kasutan, maileguzko akorde dominantea, indarrean dagoen tonukoa ez den tonu-nota bati dagokio; hau da, urrunean dagoen tonu bati dagokio: goratutako IV. graduari, beheratutako VI. graduari, beheratutako II. graduari eta abarri. Halako kasuetan, tonu-akordeari dagokion gradua adierazteaz gainera, gradu hori beheratua edo goratua dela adierazten duen ikurra idatzi behar da: V/(b)III, V/(#)III, eta V/(♮)III zenbakikuntzek hirugarren gradu beheratuari, hirugarren gradu goratuari eta aldakaririk ez duen hirugarren graduari dagozkien maileguzko akorde dominanteak adierazten dituzte; V/(b)VI, V/(#)VI, eta V/(♮)VI zenbakikuntzek seigarren gradu beheratuari, seigarren gradu goratuari eta aldakaririk ez duen seigarren graduari dagozkien maileguzko akorde dominanteak adierazten dituzte, eta abar.

11. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Irakasleak ikasgai honetan azaldu ditugun hainbat akorde-izendapen idatziko ditu arbelean eta ikasleek noten bidez eta boslerrokoan adieraziko dituzte adierazitako akordeak.

b) Irakasleak ikasgai honetan azaldu ditugun hainbat akorde idatziko ditu, notak erabiliz, eta ikasleek akorde horiek adieraziko dituzte dagozkien zenbakikuntzak edo izendapenak erabiliz.

c) Aurreko ariketa biak errepikatuko dira akorde-zenbakikuntzak eta akordeak aldatuz. Ariketa errepikatuko da ikasleek akordeen eta zenbakikuntzen arteko lotura zalantzarik gabe identifikatu arte.

12. Tonuera (IX): Tonu-aldaketak.

12.1. Tonu-ibilbidea: tonu-aldaketen definizioa eta nota bereizleak.

Konposizio batean nota nagusiren bat aldatzen denean eta, horren ondorioz, beste nota batzuek agertzearekin batera, hotsen arteko harremanak, hotsen antolakuntza hierarkikoa eta tonu-nota aldatzen direnean, tonu-aldaketa gertatu dela diogu[74].

Tonu-aldaketa gertatzen denean, konposizioaren berezko notak (finkoak eta aldakorrak), nota iragankorrak, noten arteko notarteak, etenak eta, orokorrean, tonu zaharrean biltzen ziren noten zereginak aldatzen dira. Eta horiek aldatzen badira, jakina, tonu zaharrean konposizioaren hots-ardatza zen tonu-izena ere aldatu egiten da eta, aurrerantzean, konposizioaren tonu-nota beste nota bat izango da.

Tonu batetik bestera pasatu ondoren, honako gauza hauek gertatzen dira: nota batzuk desagertu egiten dira eta, kontrako ildoan, lehengo tonuan ez zeuden beste nota batzuk agertzen dira. Aldi berean, gordetzen diren aurreko tonuaren noten artean haien zereginak eta adierazpen-indarrak ere aldatu egiten dira: nota batzuek adierazpen-indarra galdu egiten dute eta, aldiz, beste nota batzuek garrantzia irabazten dute; lehengo tonuan agerpen eskasekoak ziren nota batzuek garrantzitsu bilaka daitezke tonu berrian eta alderantziz, alegia. Bada, lehengo tonuan ez zeuden eta tonu berrian dauden notak eta, orokorrean, tonu bat bereizten duten notak, **nota bereizle** izendatzen ditugu.

12.2. Tonu-ibilbidea: tonu-aldaketen gertutasuna eta urruntasuna.

Tonu nagusian edo indarrean dagoen tonuan arrotzak diren notak eta akordeak ager daitezke, dagoeneko adierazi dugun bezala. Bada, nota eta akorde arrotz horiek ez dute, derrigorrez, tonu-aldaketarik adierazten; nota eta akorde horiek harmonia-apainduratzat ere har daitezke. Nota edo akorde arrotz horiek laburrak, azenturik gabeak edo garrantzi gutxikoak badira, harmonia--apainduratzat hartzen dira normalean eta musika-diskurtsoak aurreko tonuan jarraitzen duela ulertzen da; izan ere, tonu baten barruan halako nota- eta akorde--apaindurak onartu egiten dira[75]. Aldiz, baldin eta akorde arrotz horiek luzeak, azentudunak eta garratzi nabarmenekoak badira, eta musika-diskurtsoan denbora--tarte batean luzatzen badira, tonu-aldaketa gertatu dela ulertu behar da. Eta normala denez, tonu-aldaketa gertatu ondoren musika-diskurtsoak tonu berrian jarraitzen du, beste tonu batera pasatu arte edo tonu nagusira itzuli arte; izan ere, tonueraren arauek, konposizioaren amaiera tonu nagusian egitea eskatzen dute.

Tonu-aldaketa guztietan nolabaiteko harremana izaten da tonu zaharraren eta berriaren artean eta harreman hori ezberdina da garai batetik bestera, musika-

[74] Frantsesez eta espainieraz modulazio hitza (*modulation, modulación*) erabiltzen da tonu-aldaketa adierazteko. Alabaina, zorrotzak izanez gero, tonulazio hitza (*tonulation, tonulación*) erabili beharko genuke; izan ere, guk egiten dugun musika ez da moduerakoa, moduen arabera antolatzen dena, tonuen arabera antolatzen den tonuerakoa baizik. Tonulazio hitza, baina, arrotza da bai frantsesez, bai espainieraz eta baita euskaraz ere. Hala bada, ez da komenigarria jarduera pedagogikoan hitz horiek erabiltzea: ez teknikaren ikuspegitik, ez pedagogiaren ikuspegitik ez eta hizkuntzaren ikuspegitik ere. Beraz, teoria honetan tonu-aldaketa esapidea erabiliko dugu; izan ere, musika-diskurtsoan gertatzen dena horixe bera da, tonuaren aldaketa.

[75] Tonuko akorde bati dagokion akorde dominante zazpiduna agertzea, adibidez, atxiki-akorde legez har daiteke.

-estilo batetik bestera eta kultura batetik bestera. Garai, musika-estilo eta gizarte--kulturaren arabera, tonu-aldaketak gertatzen direnean nolabaiteko **gertutasuna** edo **urruntasuna** egoten da tonu zaharraren eta tonu berriaren artean. Hau da, musika-diskurtsoan aldaketa oso handia, handia, txikia edo oso txikia gertatu denaren sentimendua beregana dezake entzuleak. Tonu zaharraren eta berriaren artean nota eta akorde komun ugari egon daitezke, ala, alderantziz, nota eta akorde komun gutxi egon daitezke. Tonu bien artean nota komun gutxi dagoenean urruntasun, arroztasun edota berrikuntza-sentimena garatzen da entzuleengan; tonu bien artean nota komun ugari dagoenean, aldiz, gertutasun, senidetasun edota ezaguna izatearen sentimena garatzen da.

Bada, tonu zaharrek eta berriek nota eta akorde komun ugari biltzen badituzte, gertutasuna dago eta, hala, tonu-aldaketa **gertuko tonu-aldaketa** dela diogu. Kasu horretan biltzen dira, orokorrean, inguruko tonuetara egiten diren tonu-aldaketak; hau da, aldakari kopuru bera duten edo aldakari bat gehiago edo gutxiago duten tonuetara egindako tonu-aldaketak: DOM-etik MIm-era, adibidez. Orokorrean, tonu berriaren nota tonikoa tonu zaharreko edozein gradu bada, gertuko tonu-aldaketa dela esaten dugu, DOM-etik FAM-era (REm, Mim, SOLM, LAm), adibidez.

Aldiz, tonu zaharraren eta tonu berriaren artean nota eta akorde komun gutxi dagoenean, tonu bien artean urruntasuna dago eta tonu-aldaketa **urruneko tonu--aldaketa** dela esaten dugu[76]. Tonu berriaren tonu-nota, tonu zaharrean ez zegoen nota bat bada, tonu-aldaketa urrunekoa dela diogu: DOM-etik FA#M-era (RE#m, MIbM, SOL#m...), adibidez.

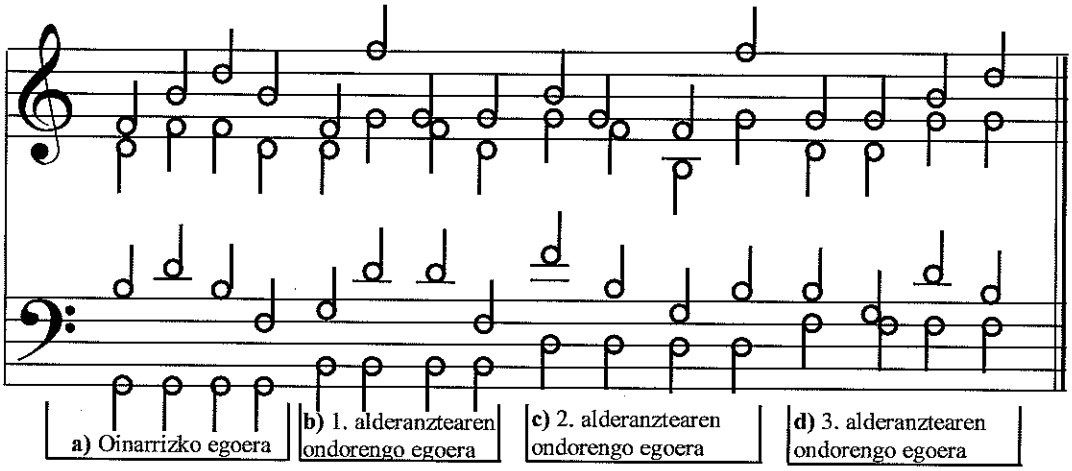
Tonu-aldaketa ez da kantu edo konposizio batean derrigorrez egon behar duen elementu teknikoa. Mendebaldeko musika herrikoian tonu-aldaketak ez dira beti gertatzen eta musika-konposizio espezializatuan ere tonu-aldaketak emeki--emeki agertu ziren historikoki. Hori dela eta, tonu-aldaketari dagokionez, musika-azterketetan arreta handia jarri behar da eta ongi bereizi behar dira apaindura-akordeak, mailegu-akordeak, atxiki-akordeak, pasadako tonu-aldaketak eta benetako tonu-aldaketak, denbora-tarte nabarmen batez konposizioan beste hots-ardatz bat ezartzen dutenak.

12.3. Akorde dominante zazpidunaren eraketa.

Arestian adierazi dugun bezala, **akorde dominante zazpiduna** lau notako akordea da; V., VII., II. eta IV. graduetako notek eratzen dute; hainbat egoeratan antola daiteke, baxuan dagoen notaren arabera, eta erabateko gaitasuna du tonu berria finkatzeko. Hurrengo adibidean DO tonuko akorde dominante zazpiduna ikus dezakegu hainbat egoeratan: **a)** oinarrizko egoeran (oinarrizko nota baxuan eta gainerako notak hainbat modutan kokatuta daude); **b)** lehen alderanztean (akordearen hiruduna baxuan dago eta gainerako notak hainbat modutan kokatuta daude); **c)** bigarren alderanztean (akordearen bostuna baxuan dago eta gainerako notak hainbat modutan kokatuta agertzen dira); eta **d)** hirugarren alderanztean

[76] Gertutasun eta urruntasun adigaiek balio erlatiboa dute kasu honetan. Musika-estilo batzuetan tonu zaharraren eta tonu berriaren artean hiru notako aldea egotea, adibidez, urruntasuna izan daiteke, izen bereko tonua ez bada (REM>Rem); beste musika-estilo batzuetan edo beste estilo harmoniko batean, aldiz, alde bera egotea gertutasun legez har daiteke. Edozein kasutan ere, konposizio batean gertatzen diren urruntze tonalek tonueraren eta harmoniaren mugak zabaltzen laguntzen dute eta musika gero eta konplexuagoa egiteko bidea ematen dute.

(akordearen zazpiduna baxuan dago eta gainerako notak hainbat modutan kokatuta agertzen dira).



12.4. Akorde dominante zazpiduna eta haren izaera mugatzailea

12.4.1. Tonu maiorra eta akorde dominante zazpiduna.

Akorde dominante zazpidunak tonu maior batean biltzen den aldakari kopurua mugatzen du eta horrek garrantzi handia ematen dio. Tonuko IV. graduak (akordeko zazpidunak), tonuaren aldakari kopurua mugatzen du: tonu gorakaridunetan tonu horretako gorakarien zerrendan aldakaririk gabe agertzen den lehen nota da; tonu beherakaridunetan, aldiz, tonu horretako beherakarien zerrendan agertzen den azken beherakaria da akordeko zazpiduna. Haatik, tonuko VII. graduak (akordeko hirudunak), beheranzko eta goranzko aldakarien kopurua mugatzen du: tonu beherakaridun batean, nota hori da tonu horretako beherakarien hurrenkeran aldakaririk gabe agertzen den lehena; tonu gorakaridunetan, aldiz, nota hori da tonu horretako gorakarien zerrendan agertzen den azken gorakaria. Beraz, akorde dominante zazpidunak tonu batean biltzen diren hotsak zehazten ditu.

Akorde dominante zazpidunak tonu maior bat zehazteko edo mugatzeko erabateko eraginkortasuna du. Horregatik, konposizio baten tonu nagusia egiaztatzeko akorde dominante zazpiduna erabiltzen den bezalaxe, tonu-aldaketak gertatzen direnean, tonu berria finkatzeko erabiltzen da eskuarki. Edo alderantziz adierazita, tonu baten akorde dominante zazpiduna agertzen den bakoitzean tonua finkatzen da, tonu-aldaketa izan ala ez izan; horregatik erabiltzen da tonu nagusia egiaztatzeko eta tonu-aldaketak egiteko. Tonu bati dagokion aldakari kopurua mugatzeaz gainera, tonu horren notarte-erlazioa eta noten zeregina finkatzen ditu. Tonuaren izaera maior edo minorra finkatzeko, alabaina, beste akorde baten beharra dago, dagoeneko adierazia dugun bezala: tonu-akordea finkatu beharra, hain zuzen ere. Ikus dezagun esandakoa beste era batean:

a) Akorde dominante zazpidunean beherakariak agertzen direnean:

- Akordeko hiruduna (VII. gradua): tonu maiorrari dagokion beherakarien hurrenkeran, beherakaririk gabe agertzen den lehenengo nota da.
- Akordeko zazpiduna (IV. gradua): tonu maiorrari dagokion beherakarien hurrenkeran beherakaria duen azken nota da.

Demagun, adibide moduan, MIb, SOL, SIb eta REb notak biltzen dituen akorde dominante zazpiduna dugula: RE nota da beherakarien hurrenkeran laugarrena eta SOL nota da beherakarien hurrenkeran bosgarrena. Beraz, beherakarien hurrenkerako laugarren nota beherakariduna bada eta bosgarrenak beherakaririk agertzen ez badu, argi dago tonu maior horren beherakari kopurua lau dela eta LAbM-a dela akorde horri dagokion tonua.

b) Akorde dominante zazpidunean gorakariak agertzen direnean:

- Akordeko hiruduna (VII. gradua): tonu maiorrari dagokion gorakarien hurrenkeran, gorakaria duen azken nota da.
- Akordeko zazpiduna (IV. gradua): tonu maiorrari dagokion gorakarien hurrenkeran, gorakaririk gabe agertzen den lehenengo nota da.

Demagun, adibide moduan, MI, SOL#, SI eta RE notak biltzen dituen akorde dominante zazpiduna dugula: SOL nota da gorakarien hurrenkeran hirugarren nota eta RE da gorakarien hurrenkeran laugarrena. Beraz, hurrenkeraren hirugarren nota gorakariduna bada eta laugarrena gorakaririk gabekoa bada, argi gelditzen da tonu maior horren gorakari kopurua hiru dela. Hori dela eta LAM-a da tonua, beherakaridunekin ikusi dugun kasu bertsua da hau ere.

c) Akorde dominante zazpidunean aldakaririk agertzen ez denean (SOL notaren gainean eratzen den akorde dominante zazpiduna, alegia):

- Akordeko hiruduna SI nota da, beherakarien hurrenkeran lehen nota dena, eta akordearen zazpiduna FA nota da, gorakarien hurrenkeran lehen nota dena. Beraz, beherakarien aldetik, SI nota beherakaririk gabekoa bada, horrek esan nahi du beherakaririk ez dagoela tonu horretan; eta, gorakarien aldetik, FA nota gorakaririk gabekoa bada, horrek esan nahi du gorakaririk ere ez dagoela tonu horretan.

12.5. Tonuaren eite maiorra eta minorra eta akorde dominante zazpiduna.

12.5.1. Tonu maior baten eta aldakari kopuru bera duen haren ondoko minorraren artean bereiztea.

Aldakari kopuru bertsuarekin tonu maior bat eta tonu maior horren ondoko minorra era daitezke. Bada, kasu honetan ere, akorde dominante zazpidunak azkar zehazten du tonua. Demagun, adibide gisa, hiru gorakari dituzten LAM-a eta FA#m-aren artean hautatze bat egin behar dugula. Nola jakin dezakegu MI, SOL#, SI eta RE notak biltzen dituen akorde dominante zazpiduna LAM tonuari dagokiola eta ez aldakari kopuru bertsua duen FA#m-ari? Akorde dominante zazpidunak alderdi hori ere mugatzen du; izan ere, tonu minorretan zazpigarren gradua goratu egiten da normalean eta, hala, tonua FA#m-a balitz, normala izango litzateke nota sentibera den MI nota goratua izatea (MI#-a); nota hori ez litzateke izango akorde horretan agertzen den eran, gorakaririk gabea. Beraz, FA# minor tonua baztertuta, MI, SOL#, SI eta RE notak biltzen dituen akordea tonu bakar bati legokioke, LAM tonuari.

12.5.2. Izen bereko tonuen arteko bereizketa.

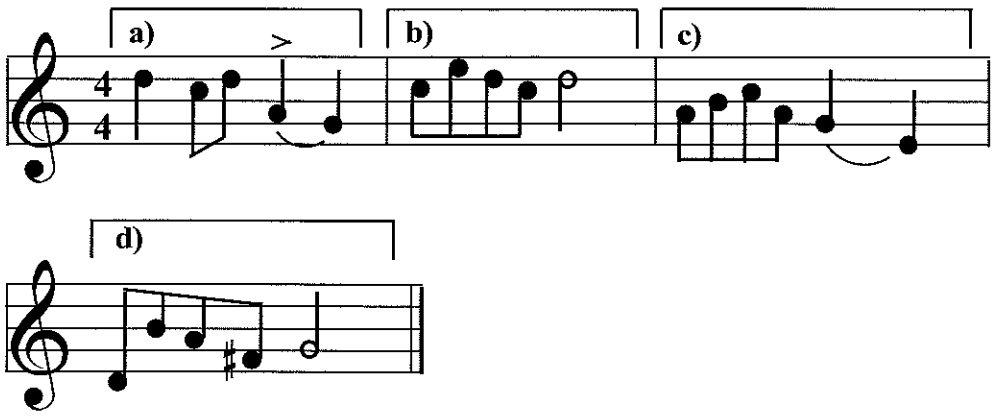
Akorde dominante zazpiduna tonu maiorrekoa eta tonu minorrekoa izan daiteke, LAb maiorrekoa eta LAb minorrekoa, adibidez. Beste era batez esanda, akorde dominante zazpiduna izen bereko bi tonuetarako baliagarria da eta hala, ez dago tonu horren eite maiorra edo minorra jakiterik tonu-akordea entzun arte. Jakin badakigu MIb, SOL, SIb eta REb notek eratutako zazpidun-akordea LAb tonuari dagokiola, baina ez dakigu LAb tonu horren eitea maiorra ala minorra den. Gauzak horrela, tonu baten izaera maiorra edo minorra jakiteko tonu-akordea entzun behar da; izan ere, tonu-akordearen hirudunak (III. gradua) mugatzen du tonuaren eite maiorra ala minorra zalantzarako zirrikiturik utzi gabe: gradu horrek tonu-notarekiko eratzen duen notartea hirudun maiorra bada, tonua maiorra izango da eta notarte-erlazio hori minorra bada, tonua minorra izango da.

12.6. Tonu-giltzarik gabeko musika-tarte baten tonua.

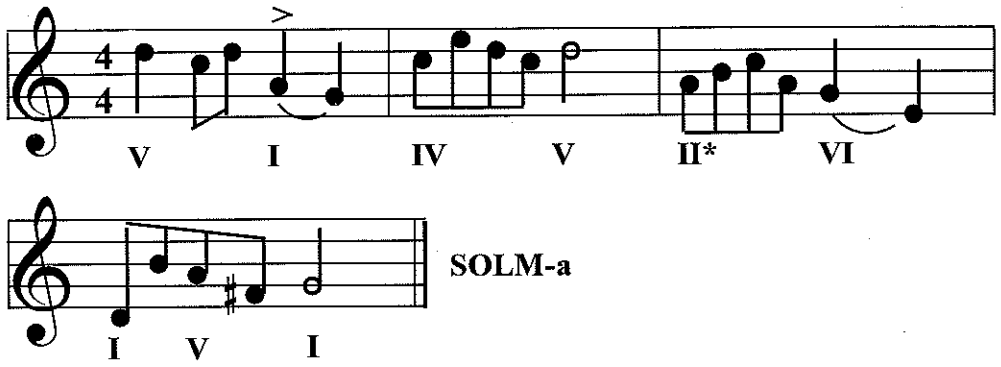
Tonu-aldaketaren ondorengo tonua iraupen laburrekoa edo luzekoa izan daiteke eta horrek bere eragina du idazkeran. Tonu berria iraupen laburrekoa denean, aldakari berriak partituran zehar idazten dira, behar diren tokietan. Tonu-aldaketak luzeak direnean, aldiz, aldakariak bi eratan idatz daitezke: a) partituran zehar, aurreko kasuan adierazi dugun moduan; edo b) tonu berriari dagokion tonu-giltzan, banalerro bikoitz baten ondoren, eta horrela jarraitu hurrengo tonu-aldaketa etorri arte[77].

Dena den eta dagoeneko adierazi dugun bezala, tonu-aldaketa **tonu-giltza aldatu gabe** ere egin daiteke; eta gehienetan horrela egiten da, nahiz eta tonu-aldaketa iraunkor samarra izan. Konposizioaren hasieran tonu-giltza agertzen denean edo aldakariak begi-bistan agertzen direnean, erraza da konposizioaren tonua jakitea; haatik, tonuaren bilaketa nabarmen zailtzen da tonu-giltzarik ez dagoenean eta doinuan tonu askotakoak izan daitezkeen pasarteak edo adierazpen-unitateak agertzen direnean. Hori dela eta, nola jakin dezakegu musika-tarte bati dagokion tonua? Bada, tonuaren bilaketan, balizko tonu-notarekin batera, balizko tonu horren IV. eta VII. graduak bilatzea gomendatzen dugu; gradu horiek dira tonu baten hots bereizle nagusiak eta haiek egiaztatuko ala gezurtatuko dituzte gure aurreikuspenak.

Hurrengo musika-adibidean lau musika-tarteki agertzen dira, "**a**", "**b**", "**c**" eta "**d**", eta, segidan, horien tonuaren bilaketa azaltzen dugu. Tonuaren bilaketan egindako ibilbidea hobeto ulertzeko, ariketa bera idatzi dugu azpian tonu-ibilbidea adieraziz. Horrela askoz ere hobeto ulertzen da esandakoa.



[77] Tonu-aldaketetan erabiltzen diren tonu-giltzen erabilera gogoratzeko ikusi 27.2. atala.



(*) Interesgarria izan daiteke VI. graduari atxikitako akorde dominante zazpiduna jartzea; akorde hori RE eta FA goratuak dituen III. graduaren gaineko akorde zazpiduna da.

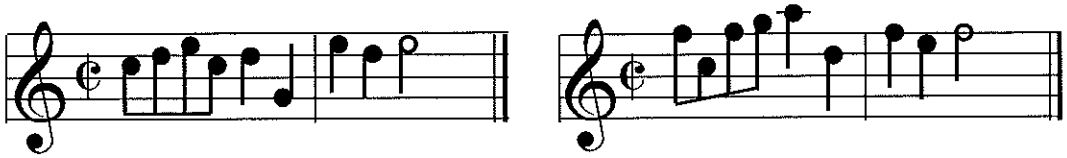
Hasieran "**a**" adierazpen-unitate txikia dugu eta pasarte hori SOL maior eta minorrean, DO maior eta minorrean, FA maiorrean eta SIb maiorrean egon daiteke. Aldiz, pasarte hori ezin da LA minorrekoa edo MI minorrekoa izan, tonu horietan SOL eta RE notak (hurrenez hurren azken tonu horien nota sentiberak direnak) normalean goratzen direlako; pasarte hori ezin da RE tonuan egon, DO nota gorakariduna izan beharko lukeelako; ezin da FA minorrean edo SIb minorrean egon, LA eta RE notak beherakaridunak izan beharko luketelako; ezin da MIb minorrean egon, besteak beste SOL eta LA notak beherakaridunak izan beharko luketelako, eta abar.

Aurrekoari segida ematen dion "**b**" adierazpen-unitate txikian MI nota agertzen da eta, horren ondorioz, doinuaren balizko tonu kopurua nabarmen jaisten da: SOLm-a, DOm-a eta SIbM-a baztertu egin behar ditugu, MI nota naturala delako; FAM-a izan liteke, baina zaila da: MI nota sentibera sopranoan kokatuta dago eta egoera horretan, normalean, hurrengo nota tonu-nota izaten da. Beraz, bigarren adierazpen-unitatea ikusi ondoren doinuaren balizko tonua, FAM (zalantzan), SOLM edo DOM izango litzateke.

Hurrengo adierazpen-unitate txikian ("**c**") SI naturala agertzen da eta horrek FAM tonuaren aukera baztertzea eskatzen du; hala ere, ez du argitzen zein den tonua. Hala bada, "**d**" adierazpen-unitatea ikusi arte itxaron behar dugu doinuaren tonua ziurtasun osoz ezagutzeko. Azkenik "**d**" adierazpen-unitatean doinu osoaren etena gauzatzen da eta hor agertzen da tonua inolako zalantzarik gabe. SI notak ez du jarraitzen DO notan eta horrek zalantzan jartzen du DOM tonua eta, gainera, FA#-a agertzen da. Beraz, doinuaren tonua SOLM-a da.

12. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Ikasleek ondoko adierazpen-unitateak aztertu behar dituzte beren tonua ezagutzeko.





b) Irakasleak kantu erraz batzuk hautatuko ditu, tartean tonu-aldaketaren bat dutenak. Ikasleek kantu horiek aztertu egin behar dituzte: **1)** kantuaren berezko notak deskribatu behar dituzte; **2)** nota horien zeregina eta neurri-azentuekin dituzten harremanak deskribatu behar dituzte; **3)** tonuaren eite maiorra ala minorra adierazi behar dute; **4)** kantu horien etenak sailkatu behar dituzte; **5)** tonu--aldaketak dauden ala ez adierazi behar dute; eta **6)** tonu nagusiaren berezko nota guztiak tonu-eskaileran jarri behar dituzte. Gainera, tonu-aldaketak badaude gertukoak edo urrunekoak diren, tonu-aldaketak diatoniazkoak, kromatiazkoak edo enarmoniazkoak diren, tonu-aldaketa eragiten duten noten iraupena eta noten eta neurri-azentuen arteko harremanak nolakoak diren, tonu-aldaketa horiek ongi finkatuta dauden eta, orokorrean, tonu-aldaketa horietan jarraitu den eginbidea deskribatu behar dute.

c) Aurreko ariketa errepikatu egin behar da ahots askotariko konposizioak erabiliz, ahozkoak edota musika-tresnakoak. Eite maior eta minorreko konposizioak tartekatu egin behar dira eta musika-azterketak errepikatu, tonu--aldaketak ongi bereizi arte.

13. Tonuera (X): Tonu-transposizioa.

13.1. Tonu-transposizioaren definizioa eta zereginak.

Tonu-transposizioa *edo, laburtzearren,* ***transposizioa,*** *konposizio oso bat edo konposizio baten zati bat jatorrizko hots-altueran baino baxuagoan edo altuagoan idaztea, kantatzea edo jotzea da.*

Transposizioak oso zeregin zehatza du musikan. Transposizioaren bidez kantari edo musika-jole batentzat baxuegia edo altuegia den musika-adierazpena kantari edo musika-jole horrentzat egokia den altueran kokatzen da; horrela, jatorrizko hotsetan kantari batentzat edo musika-tresna batentzat interpretagaitza edo interpretaezina izan daitekeen konposizio bat, interpretagarri bilakatzen da. Beste kasu batzuetan, ordea, transposizioa era ezberdinetan afinatutako musika--tresnak elkarrekin jo ahal izateko egiten da; edo konposizio baten dirdira edo edertasuna ageriagoan jartzeko, edota baita kantari bati bere dohainak ager ditzan edo bere burua nabarmen dezan aukera emateko ere.

Tonu-transposizioa zuzenean egin daiteke; ahotsez edo musika-tresnez konposizioa beste tonu altuago edo baxuago batean interpreta daiteke edo partitura batean idatz daiteke. Kasu bietan transposizioa egiteko musikariak jarraitu behar duen gogoeta-bidea berdina da nahiz eta emaitza ezberdina izan: lehen kasuan musikariak transposizioari buruzko gogoeta egiten du eta zuzenean interpretatzen du partitura, transposizioaren arabera dagokion tonu berrian; bigarren kasuan, musikariak transposizioari buruzko gogoeta bera egiten du, baina gogoeta horren emaitza paperean islatzen du.

13.2. Transposizioaren aldakari-aldeak.

Transposizioaren aldakari-aldea *izendatzen dugu jatorrizko tonuaren eta transposizioaren emaitza izango den tonu berriaren artean gauzatzen den aldakarien kopuru-aldea.* Transposizioaren aldakari-aldea goranzkoa edo beheranzkoa izan daiteke:

13.2.1. Goranzko aldakari-aldeak.

Goranzko aldakari aldeak direla diogu, tonu berriko hainbat nota tonu zaharrean baino altuago interpretatzen direnean. Hau da, tonu berriak tonu zaharrak baino beherakari gutxiago duenean; edo tonu zaharrak beherakariak dituenean eta tonu berriak ezer ez duenean (edo gorakariak dituenean); edo tonu zaharrak ezer ez duenean eta tonu berriak gorakariak dituenean; edo tonu zaharrak gorakariak eduki arren, tonu berriak tonu zaharrak baino gorakari gehiago duenean.

Jatorrizko tonuaren eta tonu berriaren arteko aldeak goranzkoak direnean, gorakarien hurrenkera eduki behar dugu gogoan. Hala, goranzko aldakari-aldea nota bakarrekoa bada, goranzko aldakarien hurrenkeran agertzen den lehen notari eragingo dio, FA notari; goranzko aldakari-aldea bi notakoa bada, goranzko aldakarien hurrenkeran agertzen diren lehen bi notei eragingo die, FA eta DO notei, hain zuzen ere; goranzko aldakari-aldea hiru notakoa bada, goranzko aldakarien hurrenkeran agertzen diren lehen hiru notei eragingo die, FA, DO eta SOL notei, eta abar.

Nota batek goranzko aldakari-aldearen eragina jasateak, nota hori behin-behineko aldakaridun agertzen den kasu guztietan, adierazitakoa baino tonuerdi bat gorago interpretatu behar dela esan nahi du: **a)** behin-behineko aldakaria beherakari bikoitza denean, beherakari soila balitz bezala interpretatu behar da; **b)** behin-behineko aldakaria beherakari soila bada, normalkaria balitz bezala interpretatu behar da; **c)** behin-behineko aldakaria normalkaria denean, gorakaria balitz bezala interpretatu behar da; eta **d)** behin-behineko aldakaria gorakaria bada, gorakari bikoitza balitz bezala interpretatu behar da.

13.2.2. Beheranzko aldakari-aldeak.

Beheranzko aldakari-aldeak direla diogu, tonu berriko hainbat nota tonu zaharrean baino baxuago interpretatzen direnean. Hala nola, tonu berriak tonu zaharrak baino gorakari gutxiago duenean; edo, tonu zaharrak gorakariak dituenean eta tonu berriak ezer ez duenean (edo beherakariak dituenean); edo tonu zaharrak ezer ez duenean eta tonu berriak beherakariak dituenean; edo tonu berriak tonu zaharrak baino beherakari gehiago duenean.

Tonu zaharraren eta tonu berriaren arteko aldakari-aldeak beheranzkoak direnean, beherakarien hurrenkera eduki behar dugu gogoan. Hala, beheranzko aldakari-aldea nota bakarrekoa bada, beheranzko aldakarien hurrenkeran agertzen den lehen notari eragingo dio, SI notari; beheranzko aldakari-aldea bi notakoa bada, beheranzko aldakarien hurrenkeran agertzen diren lehen bi notei eragingo die, SI eta MI notei, hain zuzen ere; beheranzko aldakari-aldea hiru notakoa bada, beheranzko aldakarien hurrenkeran agertzen diren lehen hiru notei eragingo die, SI, MI eta LA notei, eta abar.

Nota batek beheranzko aldakari-aldearen eragina jasateak, nota hori behin-behineko aldakaridun agertzen den kasu guztietan, adierazitakoa baino tonuerdi bat beherago interpretatu behar dela esan nahi du: **a)** behin-behineko aldakaria gorakari bikoitza denean, gorakari soila balitz bezala interpretatu behar da; **b)** behin-behineko aldakaria gorakari soila bada, normalkaria balitz bezala interpretatu behar da; **c)** behin-behineko aldakaria normalkaria denean, beherakaria balitz bezala interpretatu behar da; eta **d)** behin-behineko aldakaria beherakaria bada, beherakari bikoitza balitz bezala interpretatu behar da.

Aurreko aldakariez gain, partitura batean normala da transposizioaren aldakari-aldeen eragina jasaten ez duten gorakariak eta beherakariak egotea, izan ere, transposizioan konposizioaren notarte-harreman guztiak gorde behar dira eta kasu guztietan gorde ere. Horregatik, transposizioaren aldakari-aldeen eragina jasaten ez duten behin-behineko aldakari guztiak, dauden bezala utzi behar dira: tonu zaharrean gorakaridunak badira, gorakaridun izango dira aurrerantzean ere; tonu zaharrean beherakaridunak badira, beherakaridun izaten jarraituko dute; eta jatorrizko bertsioan normalkaridunak agertzen badira, normalkaridun izaten jarraituko dute tonu berrian ere.

Aldakari-aldeen zeregina funtsezkoa da transposizio-teknikan. Haien bidez gordetzen dira tonu berrian jatorrizko konposizioan zeuden notarte-harremanak; eta haien bidez interpretatzen dira, behar den bezala, konposizioan agertzen diren behin-behineko aldakariak. Hori dela eta, transposizio bat egiten dugunean beti izan behar ditugu gogoan aldakari-aldeak.

13.3. Tonu-transposizioaren egintza-bideak.

Tonu-transposizioan hauek dira eskuarki jarraitzen diren urratsak:

a) Lehen urratsa jatorrizko konposizioaren tonua ezagutzea da, DOM, adibidez.

b) Jatorrizko tonua ezagutu ondoren, hurrengo urratsa konposizioa zein tonutan interpretatu nahi dugun jakitea da; hau da, transposizioaren emaitza izango den tonu berria zein izango den jakitea: tonu bat altuagoa den REM, adibidez.

c) Hurrengo urratsa jatorrizko tonuaren eta transposizioaren emaitza izango den tonu berriaren arteko aldakari-aldea atzematea da: DOM-ean aldakaririk ez dago eta REM-ean bi gorakari daude; beraz bi nota lehen baino altuago interpretatuko dira eta, hala, bi goranzko aldakariren aldea dago bi tonu horien artean. Hori dela eta, FA eta DO notak behin-behineko aldakaridun agertuko balira, idatzitakoa baino tonu-erdi bat altuago interpretatu beharko lirateke, arestian adierazi dugun bezala.

d) Transposizioaren hurrengo urratsa partituraren irakurketan erabili behar den nota-giltza eta tonu-giltza atzematea da: tonu zaharrean DO nota zena tonu berrian RE izan behar du; beraz, hasierako nota-giltza 2. lerroko SOL bazen, gure adibideari dagokion partitura 3. lerroko DO tonu-giltzan irakurri beharko litzateke.

Konposizio baten jatorrizko bertsioaren tonua goratzen edo beheratzen denean, gogoan hartu behar ditugu tonu berrian ondorioztatzen den nota-giltza eta tonu berriari dagokion tonu-giltza; hau da, partiturako notak tonu berrian idatzita baleude bezala irakurri behar dira eta aldakariak, finkoak eta behin-behinekoak, tonu berriari dagozkion bezala irakurri behar dira (beti ere aldakari-aldeak gogoan hartuta). Horrela egingo ez balitz, partitura irakurri ahala bi konposizioen arteko altuera-aldea etengabe kalkulatu beharko litzateke eta horrek zail egingo luke partituraren irakurketa.

e) Transposizioaren azken urratsa irakurketari ekitea da; hau da, transposizioaren interpretazioa zuzenean egitea edo partitura tonu berrian interpretatzea; edo, baldin eta egitasmoa garraiatutako konposizioa partitura batean idaztea bada, partitura tonu berrian idaztea.

Tonu-transposizioa idatziz burutzeak, baina, jatorrizko partitura idatzita dagoela eta, transposizioa egin ondoren ere, partitura idatzita geldituko dela esan nahi du, oraingo honetan tonu berrian. Hori dela-eta, aldakari-aldeak gogoan edukitzeaz gainera, idazten hasi aurretik, partitura idaztean erabiliko dugun nota--giltza hautatu behar dugu, normalean interpretatzaileak edo musika-joleak erabiltzen duena: interpretatzaileak SOL nota-giltza erabiltzen badu, adibidez, aurreko eginbide osoa egingo dugu; hala ere, partitura nota-giltza berean idatziko dugu. Beraz, idazterakoan nota-giltza batean irakurri (transposizioari dagokiona) eta beste nota-giltza batean idatzi behar da.

13. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

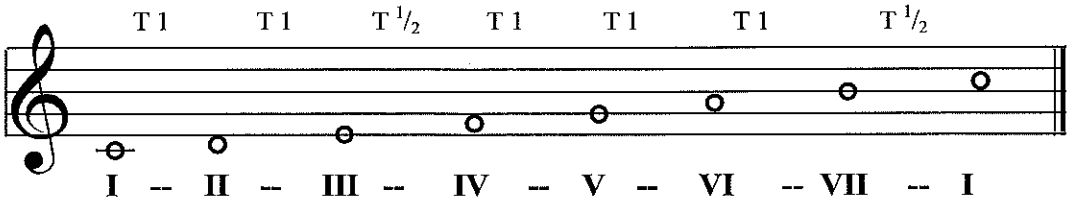
a) Ikasleak behin-behineko aldakariak dituen kantu bat kantatuko du; **b)** ikasleek kantu bera kantatuko dute bi aldiz: tonu bat altuago hasieran eta tonu bat baxuago ondoren; **c)** denen artean transposizio teorikoa deskribatu ostean, ikasleek transposizioaren emaitza diren nota-giltzan eta tonu-giltzan solfeatuko dute kantua, beti ere tonu zaharraren eta berriaren arteko aldakari-aldea gogoan hartuta. **d)** ikasleek kantu beraren transposizioa egingo dute idatziz, tonua aldatuta baina nota-giltza aldatu gabe.

14. Beste nota-eskailera batzuk.

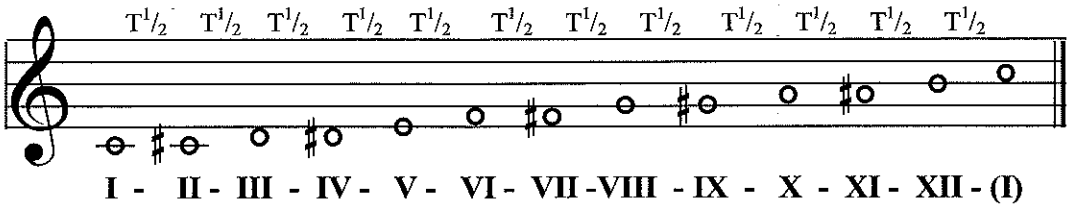
14.1. Diatoniako eta kromatiako nota-eskailerak.

43. orrialdean (8.ikasgaian) tonu-eskailerak azaldu ditugu eta bertan tonu--eskailera horiek diatoniakoak direla adierazi dugu; hau da, hotsa eta hotsaren izena edo nota aldi berean aldatzen direla. Bada, diatoniazko eskaileraz gain, kromatiazko eskailerak ere sor daitezke eta, hala, hotsa aldatu arren, hotsaren izena errepikatzen da hainbat kasutan. ***Kromatiazko nota-eskailera*** *Mendebaldeko kultura musikalean erabiltzen diren hamabi hotsak biltzen dituen eskailera da.*

DOM-eko diatoniako eskailera



DOtik abiatutako kromatiako eskailera



14.2. Tetrakorde klasikoa.

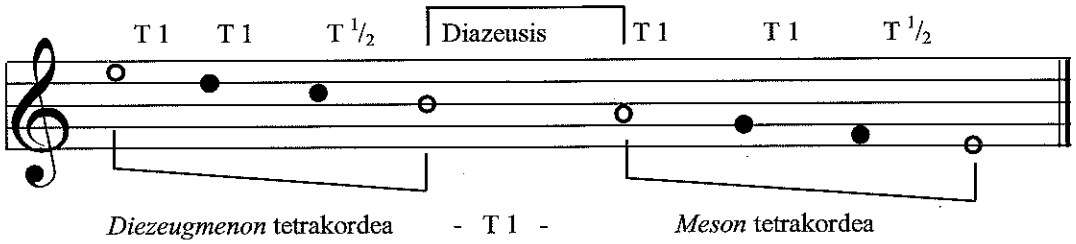
Tetrakordea *lau notako eskailera laburra da*[78]. Antzinako Greziako musikan, laudun doituko notartea eratzen zuen tetrakordeak eta doriar oktokordearen eta musika-teoriaren abiapuntu izan zen. **Doriar oktokorde** izeneko nota-eskailerak zortzidun doituko notartea eratzen zuen eta simetrikoak ziren bi tetrakorde diatoniko biltzen zuen[79]. Zortzidun notartea eratzeko bi tetrakordeen artean tonu bateko hutsune bat utzi behar zen eta hots-hutsune hori *diazeusis* ("banatze") izendatu zuten. Orduko teoriaren arabera, tetrakordearen laudun notartea eratzen zuten notak finkoak ziren eta tetrakorde barruko gainerako notak aldakorrak. Bada, tetrakordearen nota finkoek eratutako notarteak izan ziren hotsen arteko harremanak ikertzeko pitagorikoek erabili zituztenak: zortziduna, bostuna eta lauduna. Aristotelesek ere, "Harmoniaren gorputza" izendatu zuen notarte-multzo hori.

Antzinako Greziako musika-sisteman hainbat tetrakorde biltzen ziren, izen eta eraketa ezberdinekoak; hala ere, horien ikasketa lan honen helburutik haratago doa eta, hala, oraingo honetan klasikotzat jotzen diren *Diezeugmenon* eta *Meson* tetrakordeak besterik ez dugu aipatuko. Bestalde, usadioz, Antzinako Greziako nota-eskailera hauek beheranzko norabidean agertzen dira teorietan eta guk ere horrela egingo dugu.

[78] Tetrakorde hitzak (musika-tresna baten) "lau hari" edo nota adierazten zituen Antzinako Grezian.
[79] Diatoniazko tetrakordeaz gain, izan, baziren ere kromatiako eta enarmoniako tetrakordeak.

Tetrakordearekin batera, Antzinako Grezian **pentakorde** (bost hari), **hexakorde** (sei hari) eta **heptakorde** (zazpi hari) hitzak ere erabiltzen ziren. Hitz horiek, aipatutako hari kopurua zuen musika-tresna adierazten zuten lehenengo eta behin; ondoren, hari horiek airean joz ekoizten zituzten notak eta, azkenik, nota horiek erabiliz eratzen zuten musika-antolaera. **Oktokorde** hitzak, aldiz, nota kopurua eta musika-antolaera edo "sistema" adierazten zuen Antzinako Grezian; oktokorde guztien artean **doriar oktokordea** zen ospe gehien zuena. Teoriaren oinarria zen eta oinarrizko musika-antolaera adierazten zuen Antzinako Grezian.

Doriar oktokordea eta diatoniako tetrakorde klasikoak:

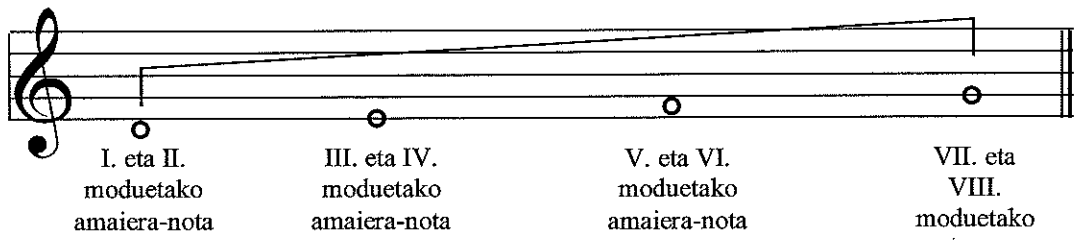


14.3. Tetrakordea kantu gregorianoan.

Erdi Aroko musika-liburuetan eta Erdi Aroko teorietan Antzinako Greziako teoria errepikatzen zen behin eta berriro. Musika-liburu horiei esker, gaur egun aukera dugu Europako kultura klasikoan musika-teorialariek garatu zituzten musikak eta musika-antolaerari buruzko teoriak nolabait ezagutzeko. Dudarik gabe, teoria klasiko horiek eragina izan zuten Erdi Aroko musikaren teorian; alabaina, beren eragina oso txikia izan zen musikaren jarduera praktikoan; are gutxiago Erdi Aroko musika-adierazpen nagusia izan zen eta Erdi Aroko pentsaera eta balioak islatzen zituen kantu gregorianoan.

Kantu gregorianoan Erdi Aroko moduera zen musikaren antolakuntza nagusia. Erdi Aroko moduera horren antolaera eta jarduera oso zehatza zen eta, izena alde batera utzita, ez zuen ematen Antzinako Greziako moduerarekin lotura handirik zeukanik. Erdi Aroko modueran zortzi modu biltzen ziren; zortzi modu horiek lau notatan amaitzen ziren, bi modu nota bakoitzean, eta lau amaiera-nota horiek tetrakorde bat eratzen zuten. Bada, tetrakordeari dagokionez, hori da kantu gregorianoaren praktikan eta agerian agertzen den tetrakorde bakarra eta ez dihardu nota-eskailera legez.

Erdi Aroko modueran amaiera-notek eratutako tetrakordea:



14.4. Pentafonoa, hexafonoa eta heptafonoa.

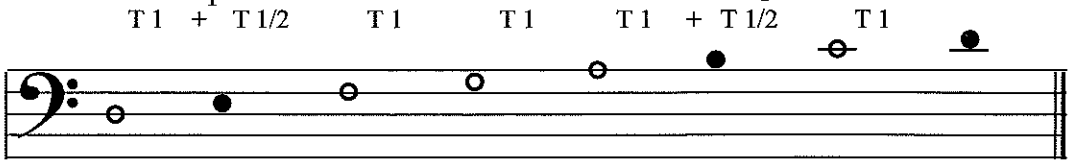
"Fono" greziar atzizkia duten hitzek hotsa adierazten dute: ***pentafono*** *hitzak, adibidez,* ***bost hots*** *adierazten du grezieraz*; ***hexafono*** *hitzak* ***sei hots***;

heptafono hitzak zazpi hots eta abar[80]. Hala ere, musikarien artean nahiko zabalduta dago ohitura bat: pentafono eta pentatono hitzak nahasteko ohitura, hain zuzen ere. Bada, teoria honen nota-eskailerei buruzko azalpenetan, fono hitza hotsaren sinonimotzat hartzen dugu eta "tono" greziar atzizkia, tonua, notarte-neurria, adierazteko erabiltzen dugu. Beraz, pentafono hitzak bost hots biltzen dituen nota-eskailera besterik ez du adierazten; pentafono hitzak ez du adierazten nota-eskailera zehatz bat: hots-ardatz jakin bat, notarte jakin batzuk eta antolaera jakin bat biltzen dituena.

Demagun kantu edo konposizio batean bost hots era berezian nabarmentzen direla eta beste kantu edo konposizio batean beste bost hots nabarmentzen direla. Bada, kantu edo konposizio bi horien hots nagusiak nota-eskaileratan jarriko bagenitu, eskailera biak izango lirateke pentafonoak; hala ere, eskailerak ezberdinak izango lirateke. Erdi Aroko ahots bakarreko kantuan, adibidez, kantu gregorianoan batez ere, bost hots gailentzen ziren modueraren arabera antolatutako modu guztietan. Bada, kantu horien azterketan topatzen dugun ageriko **oktofonoaren** itxuraren azpian, hainbat eratako **pentafono**-antolaera sumatzen dugu: bost nota sendok eta bigarren mailako zeregina duten gainerako notek eratutako pentafono-antolaera, hain zuzen ere.

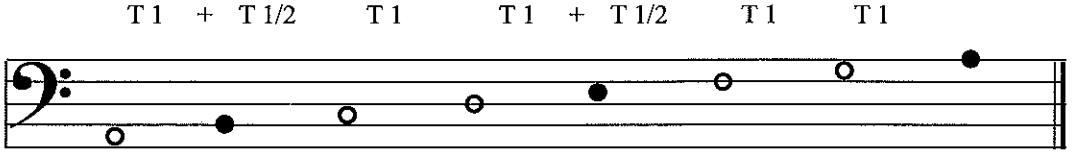
Azalpena hobeto ulertzeko, segidan Erdi Aroko moduen azpian sumatzen diren pentafonoko egiturak erakutsiko ditugu. Erdi Aroko moduak zortzidun hots--eremuan zabaltzen dira eta, nota horiez gainera, modu bakoitzaren hots--eremuaren gainetik edota azpitik, beste nota bat gehitzea baimentzen da. Hala ere, zortzi nota horiek ez dira garrantzi berekoak; zortzi nota horietatik bost izaten dira garrantzitsuak eta gainerakoak "apaindura-notak" bailiratekeen lantzen dira. Hurrengo adibideetan, zirkuluen bidez nota garrantzitsuak adierazten ditugu, kantuari pentafonoaren itxura ematen diotenak (o); puntu beltzez, aldiz, garrantzi gutxiagokoak diren (●) edo "apaindura" legez lantzen diren notak adierazten ditugu.

VIII. moduari pentafonoaren itxura ematen dioten notak: o. Amaiera-nota: SOL.



I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII - I

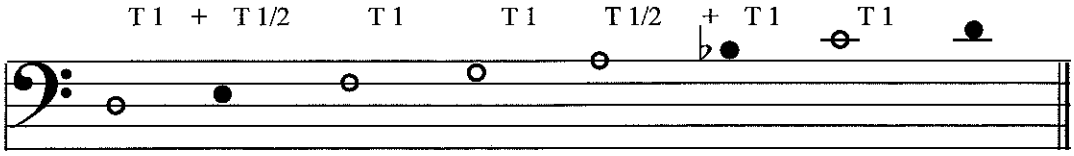
II. moduari pentafonoaren itxura ematen dioten notak: o. Amaiera-nota: RE.



I -- II -- III -- IV -- V -- VI -- VII -- I

[80] Pentafono hitzari lotuta **pentafonia** daukagu; hexafonoari lotuta **hexafonia** dugu; heptafonoari lotuta **heptafonia**, eta abar.

I. moduari pentafonoaren itxura ematen dioten notak: o. Amaiera-nota: RE.

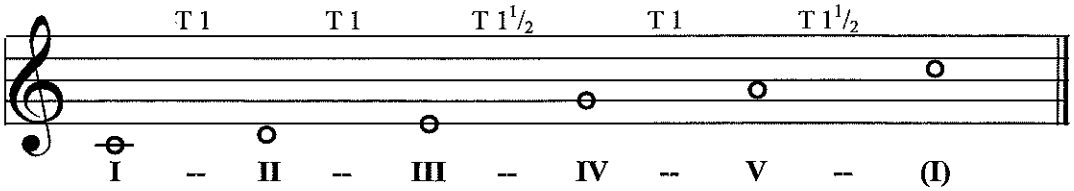


I – II – III – IV – V – VI – VII - I

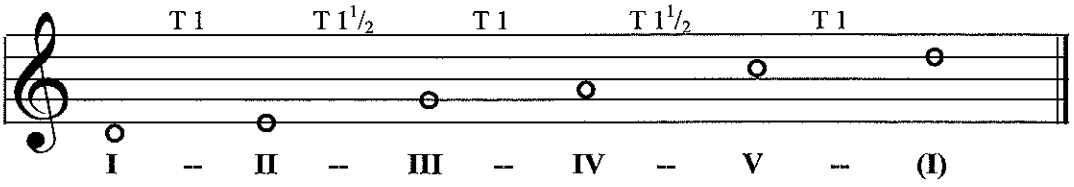
Orokorrean, Mendebaldeko kulturan ez da ohikoa pentafonodun musika egitea. Bai, ordea, aurreko adibideetan bezala, pentafonoaren itxura agertzen duten era guztietako kantuak: kantu gregorianoa, kantu herrikoiak, kantu zaharrak, jatorri arrotzeko kantuak eta abar. Beraz, guretzat ***pentafonodun musika*** *zortziduna bost notatan banatzen duen musika-adierazpena izango litzateke, nahiz eta, tartean, aparteko notaren bat agertu.*

Mendebaldeko musikariok Ekialdeko musikaz dugun eskema laburtzailearen arabera, pentafonodunak izango lirateke hainbat musika--adierazpen: Antzinako Greziako musika (nota gehiagoko eskailerak sortu aurrekoa), Txinako musika, Japoniako musika, Javako musika, Australiako aborigenen musika eta abar. Horren arabera, orokorrean, pentafonodun musika tonuerdirik gabekoa izango litzateke, nahiz eta hainbat kantu eta musika--adierazpenetan tonuerdiak agertu. Gainera, **pentatono** legez definitzen diren musika-adierazpen gehienak pentafonodunak dira: bost hots edo nota biltzen dituzte eta ez bost tonu. Ikus ditzagun:

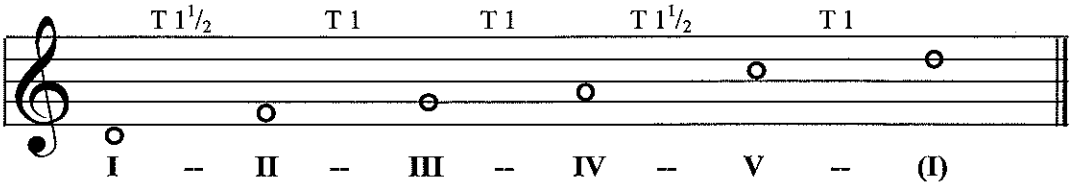
Txinatarren pentafono-eskailera (gizonena). Japoniarren *Ryo* izenekoa.



Txinatarren pentafono-eskailera (Emakumeena). Japoniarren *Ritsua.*



Txinatarren beste pentafono-eskailera (Emakumeena). Japoniarren *Ritsua.*



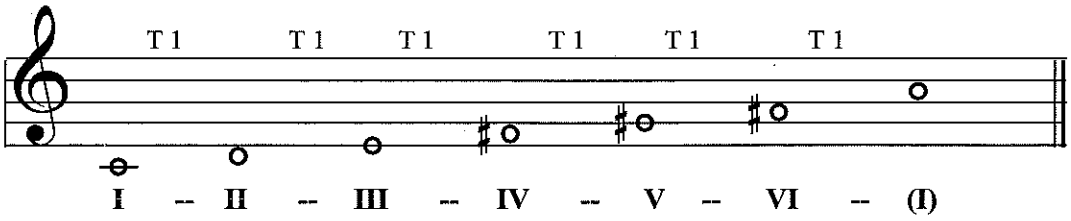
14.5. Hexatonodun nota-eskailera.

Aurreko atalean esan dugun bezala, pentafono gisa aurkeztu ditugun hainbat eskailera, pentatono gisa agertzen dira teoria batzuetan. Lan honetan, ordea, bereizi egin ditugu hotsa dena, grezierazko "fono" edo nota, eta neurria dena,

grezierazko "tono" edo tonu. Baina egon badago konposizio-hotsak tonuka antolatzen duen musikarik eta horiek deskribatzeko grezierazko "tono", euskarazko tonu hitza erabiliko dugu.

Kasu horretan dugu **hexatonodun** nota-eskailera. Beraz, ***hexatonodun musika*** *dela diogu, hotsak tonuka antolatzen dituen* eta ***hexatonodun nota--eskailera*** *tonuka antolatzen duen musika-adierazpena.* Musikaren teorian, Tarentoko Aristoxenok egin zituen, antzina lehen aldiz, tonuka antolatutako eskailerako notei zegozkien aritmetikako definizioak; praktikan, ordea, gaur egungo saiakera batzuk besterik ez dira ezagutzen.

Hexatonodun nota-eskailera.



14. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Irakasleak lagunduta, ikasleek tetrakorde klasikoan oinarritutako kantu bat konposatuko dute; kantu horrek bere adierazpen-unitateak izango ditu eta amaiera-nota tetrakordearen baxuena izango da. Ondoren elkarrizketa egingo da kantuaren estetikaz eta berezitasunaz. **b)** Ikasleek kantu gregoriano bat kantatuko dute; kantatu ondoren, ikasleek kantua aztertuko dute eta kantuan nagusi diren bost notak eta amaiera-nota aipatuko dituzte. Amaitzeko, elkarrizketa egingo da kantuaren estetikaz, historiaz eta berezitasunaz. **c)** Irakasleak lagunduta, ikasleek txinatarren pentafonodun eskaileran (gizonena) oinarritutako kantu bat konposatuko dute; kantu horrek bere adierazpen-unitateak izango ditu eta amaiera-nota eskaileraren nota baxuena izango da. Ondoren elkarrizketa egingo da kantuaren estetikaz eta berezitasunaz. **d)** Aurreko puntua errepikatuko da beste kantu bat konposatzeko; oraingo honetan, baina, konposatutako kantuaren hots nagusia eta amaiera-nota III. gradukoak izango dira. **e)** Aurreko puntua errepikatuko da eta konposatutako hots-ardatza eta amaiera-nota beste gradu batekoak izango dira. **f)** Ikasleek aurreko ariketak ("**c**", "**d**" eta "**e**") errepikatuko dituzte txinatar "emakumeen eskailerak" oinarritzat hartuta. **g)** Irakasleak lagunduta, ikasleek hexatonodun eskaileran oinarritutako kantu bat konposatuko dute; kantu horrek bere adierazpen-unitateak izango ditu eta kantuaren hots-ardatza eta amaiera-nota irakasleak proposatutakoak izango dira. Ondoren elkarrizketa egingo da kantuaren estetikaz eta berezitasunaz. **h)** Aurreko puntua errepikatuko da eta beste kantu bat konposatuko da; oraingo honetan, baina, konposatutako kantuaren hots nagusia edo ardatza eta amaiera-nota beste batzuk izango dira.

15. Apaindura-notak.

15.1. Apaindura-noten definizioa eta motak.

Apaindura-notak tokian tokiko akordekoak ez diren eta doinua apaintzeko erabiltzen diren notak dira.

Apaindura-notak hainbat eratakoak izan daitezke. Hauek dira ohikoenak edo usadiozkoak: **pasada-notak**, **joan-etorriko notak**, **atzerapen-notak**, **iheseko notak**, **aurrerapen-notak** eta **ozar-notak** edo **apoiaturak**. Ikus ditzagun horiek guztiak banan-banan.

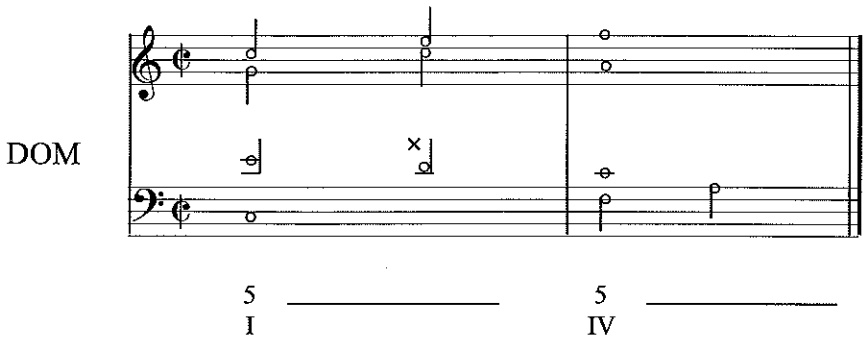
15.1.1. Pasada-noten definizioa eta haien erabilera musika-diskurtsoan.

Pasada-notak *akorde baten noten artean edo akorde biren noten artean kokatu eta doinua edertzeko erabiltzen diren notak dira.* Harmoniari ere, interesa ematen diote pasada-notek; disonantzia sortzen dute akorde-notekin eta, hala, haien erabilerak berrikuntza, mugimendua eta disonantzia ekartzen dizkio musika-diskurtsoari.

15.1.1.1. Akorde-noten barreiaketa eta pasada-notak.

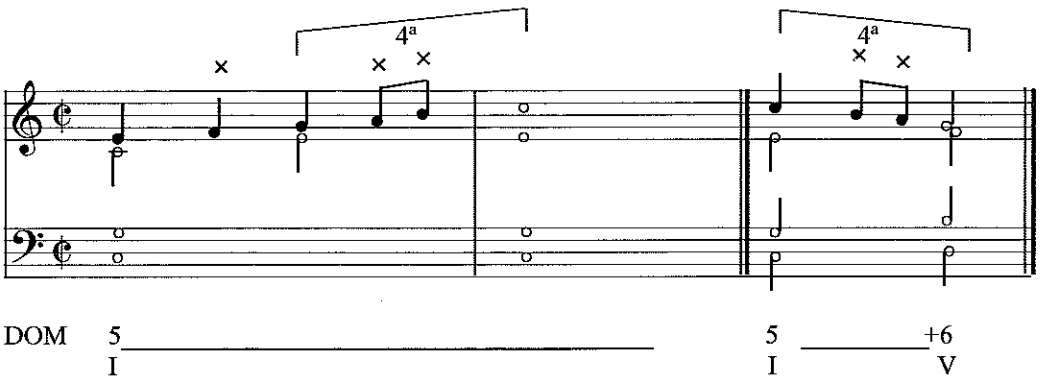
Pasada-noten eraginez, aurretik gradu bananduaz mugitzen zen doinua[81] gradu elkartuaz mugitzera pasatzen da. Doinu mota horretan akorde-notak doinuaren zutoinak dira eta pasada-notek zutoin horien arteko lotura egiten dute; hala, aldez aurretik gradu bananduaz eratutako doinua, gradu elkartuzkoa izatera pasatzen da.

Hurrengo adibidea lau ahotsetako partitura-zati bat da. Goiko boslerrokoan soprano- (nota-marrak gora) eta kontralto-ahotsen (nota-marrak behera) doinu--ildoak idazten dira eta beheko boslerrokoan tenor- (nota-marrak gora) eta baxu-ahotsenak (nota-marrak behera). Tenorraren RE nota izan ezik, nota guztiak akorde-notak dira. Tenor-doinuaren RE nota pasada-nota da, MI eta DO noten arteko doinu-tartea betetzen duena.

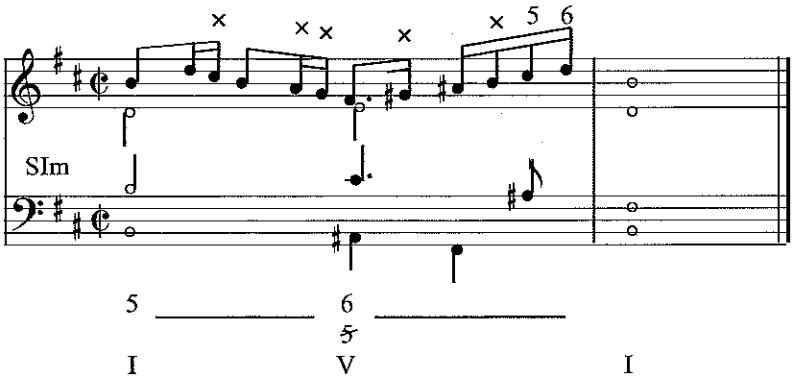


Akorde-notak barreiatzen direnean, haien artean egon daitekeen gehienezko altuera-aldea laudun notartea da. Hala bada, laudun notartea da pasada-notek bete dezaketen doinu-tarte handiena.

[81] **Akorde-doinua** izendatzen dugu hori, aldez edo osoki akorde-notak erabiliz eratzen dena: DO - MI - SOL doinua, adibidez.

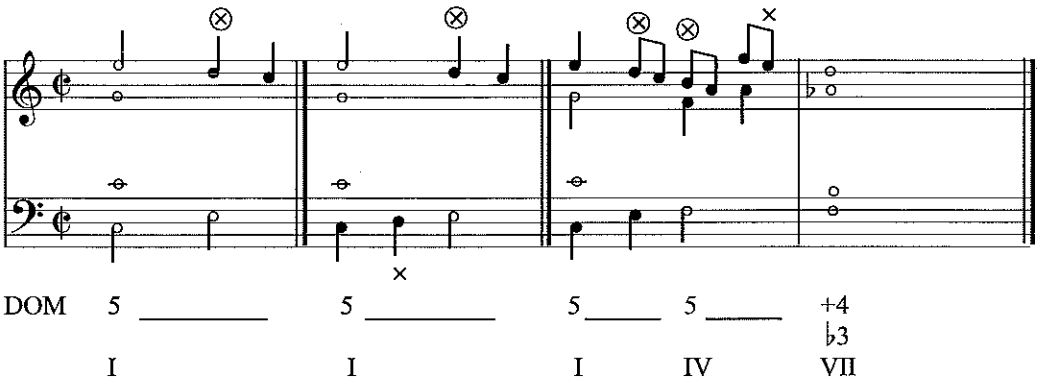


Tonu minorrean, doinuko nota-eskailera erabiltzen denean, VI. eta VII. graduak pasada-nota legez erabil daitezke; gradu horiek beheranzkoak izaten dira doinuaren norabidea beheranzkoa denean eta goratuak izaten dira doinuaren norabidea goranzkoa denean.



15.1.1.2. Neurri-azentuen eta pasada-noten kokapena.

Azentuaren ikuspegitik, pasada-notak taupada edo taupada-zati ahuletan kokatzen dira normalean, azenturik gabeko uneetan. Alabaina, kontu handiz bada ere, neurriaren taupada edo taupada-zati ozen edo azentudunetan ere koka daitezke. Ikus ditzagun pasada-nota batzuk, une azentudunetan kokatutakoak borobil baten barruan[82].

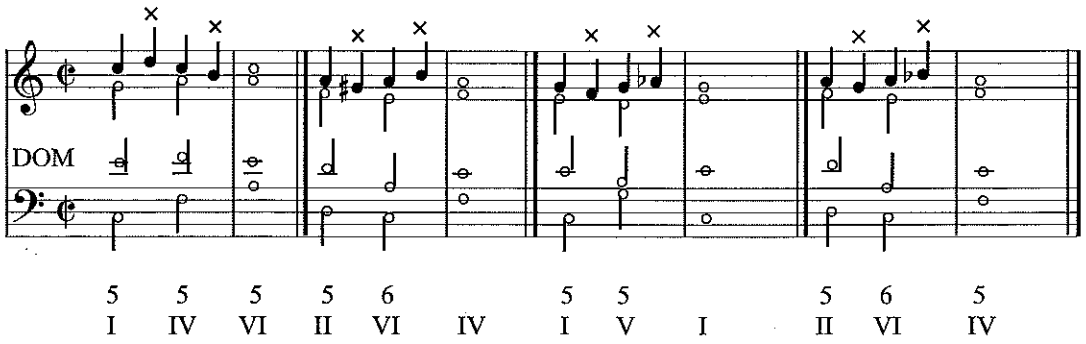


15.1.2. Joan-etorriko noten definizioa eta haien erabilera.

Joan-etorriko notak, *akorde-nota batetik abiatu eta akorde-nota bertsura itzulia egiten duten apaindura-notak dira.* Joan-etorriko notak akorde-nota baten inguruan edo akorde biren nota komunen inguruan koka daitezke, nota horien gainean edo azpian. Apaindura-nota guztiak bezala, harmoniari edota doinuari interesa emateko erabiltzen dira.

[82] Adibideetakoak pasada-nota soilak izateaz gainera, pasada-nota bikoitzak edo hirukoitzak ere izan daitezke; hau da, ahots askotariko musikan aldi berean bi edo hiru pasada-nota ere era daitezke musika-diskurtsoan.

Usadiozkoa da akorde-notaren gaineko edo azpiko joan-etorriko notak ezarritako tonukoak izatea; hau da, tonuaren araberakoak izatea. Alabaina, nota horiek alda daitezke akorde-notara hurbiltzeko; goiko bidun maiorraren partez bidun minorra erabil daiteke, adibidez, eta gauza bera egin daiteke beheko bidunarekin. Haatik, ez da onartzen akorde-notatik urruntzeko joan-etorriko nota aldatzea[83].



15.1.3. Atzerapen-noten definizioa eta haien erabilera.

***Atzerapen-nota**, aurreko akordeko nota den eta akorde berrian luzatzen den apaindura-nota da.* Akorde batetik bestera pasatakoan akorde-notak aldatzen dira normalean; bada, aurreko akordeko nota batek akorde berriko notekin batera hots egiten duenean, atzerapen-nota dela diogu. Atzerapen-nota hori unean uneko akorde-nota izatera pasatu arte luzatzen da. Atzerapen-notak disonantzia sortzen du eta doinuari eta harmoniari interesa ematen die.

Atzerapen-noten jarraibidea, gradu elkartuaz egiten da eta goranzkoa edo beherazkoa izan daiteke, nahiz eta ohikoa beheranzkoa izatea den. Dena den, aldi berean gauzatzen diren goranzko eta beheranzko atzerapen-nota bikoitzak ere erabiltzen dira.

15.1.3.1. Atzerapenaren eginbidea.

Atzerapenaren eginbidean biltzen diren hiru nota bereizten dugu: **a)** helbide--uneari dagokion prestakuntza-nota, aurreko akordekoa; **b)** atzerapen-nota bera, bigarren akordeko notekin batera hotsa egiten duena; eta **c)** jarraibide-uneari dagokion atzeratutako nota edo jarraibide-nota, akorde berriko nota.

Beherago ikusiko ditugun adibideetan lau ahotsetako partitura-zatiak jarri ditugu; horiek dira hoberenak apaindura-noten zeregina ikusarazteko. Apaindura--notak, baina, ahots bakarreko doinuetan ere arruntak izaten dira eta, hala, doinu horiek aztertzerakoan gogoan eduki beharrekoak dira. Bestalde, gainerako apaindura-notak bezala, atzerapen-notak ere, bikoitzak eta hirukoitzak izan daitezke.

a) Helbide-uneari dagokion prestakuntza-nota.

Atzerapen-nota aurreko akorde-nota baten luzapena da. Bada, aurreko akordeko nota hori prestakuntza-nota da, ahots-doinu bertsuan egon behar du eta atzerapen notak duen iraupen berbera edo handiagoa izan behar du (hurrengo adibide-multzoan "**a**" adibidea).

[83] Joan-etorriko noten eraginez sortzen diren disonantzia-talkak ontzat eta baita bikaintzat ere hartzen dira. Bide batez, pasada-notak bezala, joan-etorriko notak ere, soilak, bikoitzak eta hirukoitzak ere izan daitezke.

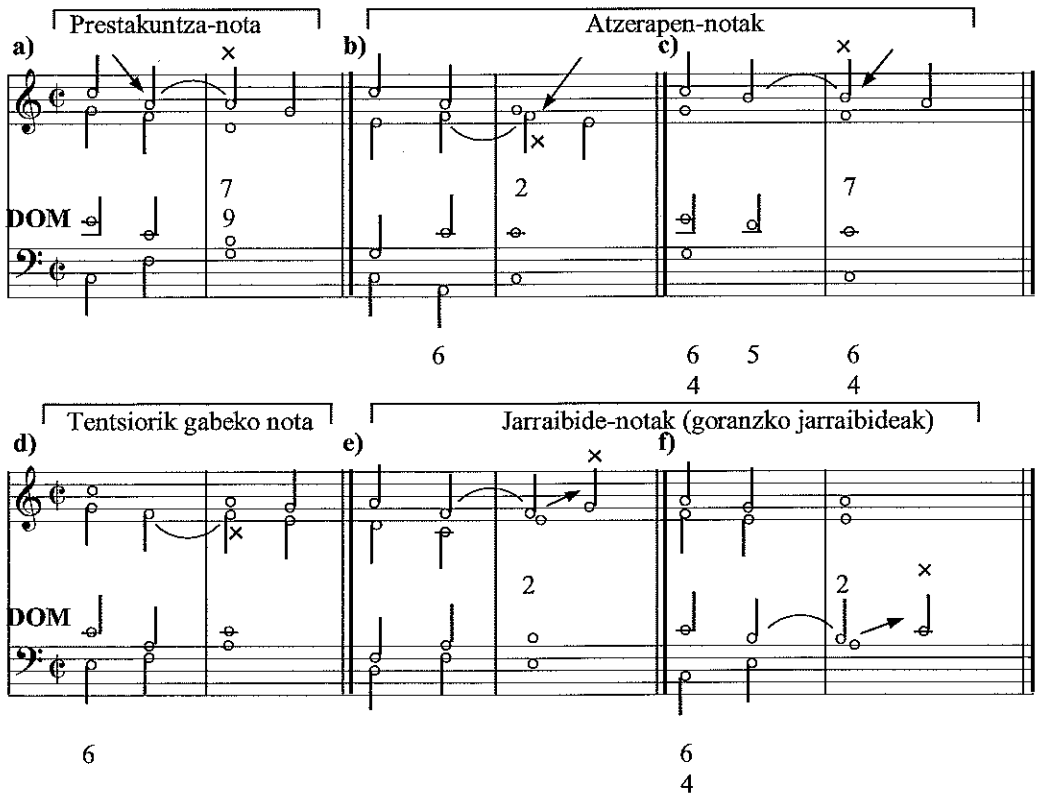
b) Atzerapen-nota bera.

Atzerapen-nota, apaindura-nota da eta hori da bere ezaugarri nagusia: dagoen tokiko akorde-nota ez izatea, hain zuzen ere. Hori dela eta, eskuarki bidun (bederatzidun) edo zazpidun disonantzia eratzen du aldi berean entzuten den akorde-nota batekin (hurrengo adibide-multzoan "**a**", "**b**" eta "**c**" adibideak). Aipatutako disonantziarik ez badago, atzerapen-notaren adierazkortasuna galzorian gelditzen da, tentsiorik gabe (hurrengo adibide-multzoan "**d**" adibidea).

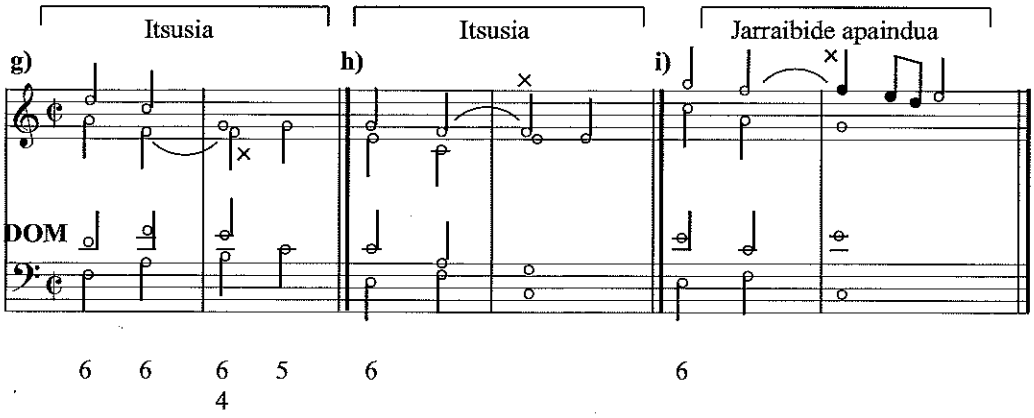
c) Atzeratutako nota edo jarraibide-nota.

Jarraibide-notak bigarren akordeko nota guztiak entzuten ari direnean hots egiten du, atzeratuta. Atzerapen horrek disonantzia eragiten duenez, haren jarraibidea beheranzkoa izaten da normalean; atzerapen-nota gradu bat beheratuz pasatzen da jarraibide-notara. Dena den, atzerapen-notaren jarraibidea goranzkoa ere izan daiteke, gradu elkartuarekin beti (hurrengo adibide-multzoan "**e**" eta "**f**" adibideak). Bestalde, atzerapen-notaren jarraibidea zuzenean (orain arte egin dugun bezala) edo zeharka egin daiteke. Zeharkako jarraibidea dela diogu atzerapen- eta jarraibide-noten artean apaindura-notak sartzen direnean. Apaindura-nota horiek joan-etorriko notak eta iheseko notak izaten dira normalean[84] (hurrengo adibide-multzoan "**i**" adibidea).

Abesbatzarentzako partitura batean, jarraibide-nota ezin da bikoiztu atzerapen-notaren gainean, itsusia da. Atzerapen-notaren jarraibidea itsusia da, era berean, nota berean edo unisonoan egiten denean (hurrengo adibide-multzoan "**g**" eta "**h**" adibideak). Haatik, atzerapen-notaren azpian dagoenean, ordea, jarraibide--nota hori bikoitz daiteke haien arteko gutxieneko altuera-tartea zortziduna denean (jarraibide apaindua duen "**i**" adibidea).



[84] Segidan ikusiko dugunez, iheseko notak apaindura-notak dira eta, normalean, notarte bananduaz egiten dute beren jarraibidea. Iheseko notak arrotzak dira lotzen diren akorde bietan.



15.1.4. Iheseko noten definizioa eta haien erabilera.

***Iheseko nota**, akorde-nota ez den apaindura-nota da. Helbidea notarte elkartuaz egiten du eta jarraibidea notarte bananduaz egiten du.*

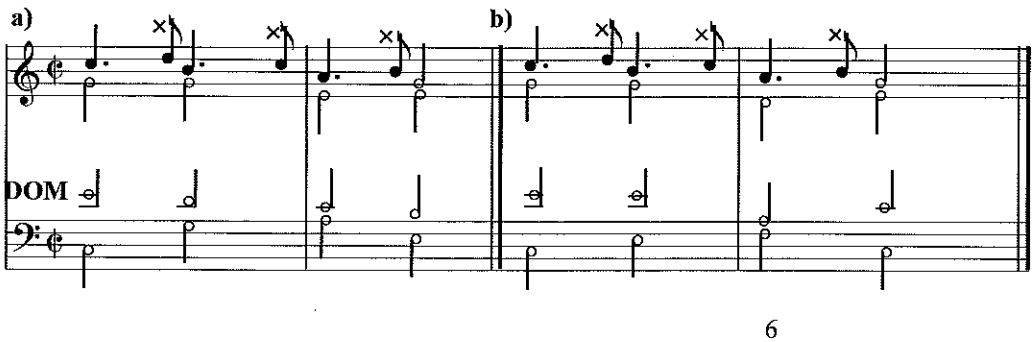
Jarraibidea egin ezinik geldituko litzatekeen joan-etorriko nota baten antzera, iheseko nota, akorde-nota baten bukaeran kokatzen da. Bere ohiko erabileran, iheseko nota, akorde-notaren gainean edo azpian koka daiteke. Denborari dagokionez, helbide-notaren iraupen bertsua eduki dezake, baina, normalean laburragoa izaten da.

Iheseko noten definizioan ez dago adostasunik musikarien artean:

a) Musikari batzuek diotenez, iheseko notek, dauden akordean arrotzak izan behar dute eta ez du garrantzirik iheseko notek jarraibide-akordearekin duten harremana ("**a**" adibideak).

b) Beste musikari batzuek, aldiz, iheseko notak, berarekin batera entzuten den akordean ez du arrotza izan behar, jarraibide-akordean, ordea, arrotza izan behar du ("**b**" adibideak).

Guk bi eratako iheseko notak onartzen ditugu. Hala ere, ez da berdina iheseko nota batzuek eta besteek harmonia-diskurtsoa tenkatzeko duten gaitasuna eta, hala, benetako iheseko nota, ingurumarian disonantzia gehigarria sortzen duen nota da; hau da, dagoen akordean eta jarraibide-akordean arrotza den nota. Ondorengo adibideetan bi kasuak ikus ditzakegu:



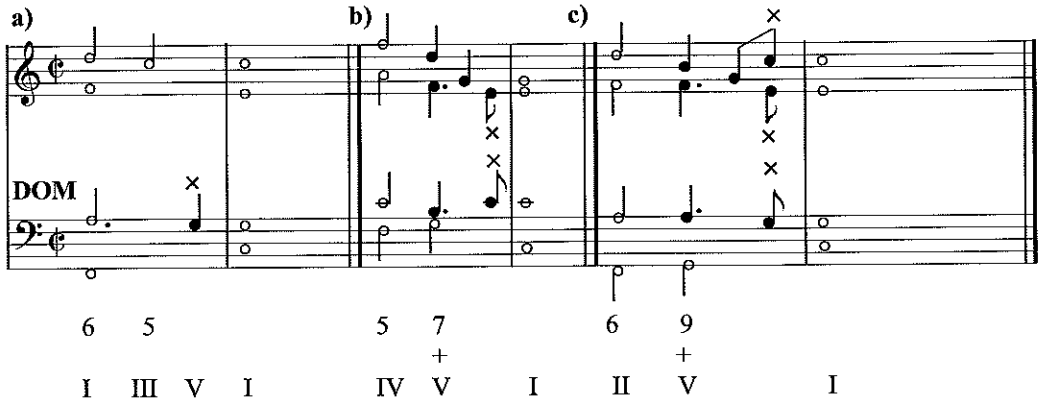
Beste apaindura-nota batzuetan gertatzen den bezala, iheseko noten afinatzea eraldatua izan daiteke: goikoa beheratua izan daiteke (hurrengo adibide--multzoko "**a**" adibidea) eta behekoa goratua izan daiteke ("**b**" adibidea).



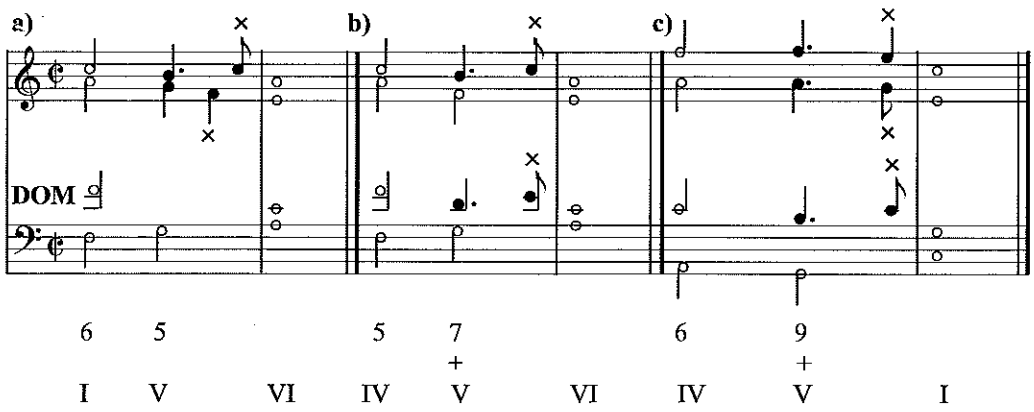
15.1.5. Aurrerapen-noten definizioa eta haien ezaugarri nagusiak.

***Aurrerapen-nota**, dagoen tokian akordekoa ez den eta jarraibide--akordekoa den apaindura-nota da.*

Aurrerapen-nota taupada edo taupada-zati leunetan kokatzen da, akorde baten azken unean. Aurreko apaindura-notak bezala, aurrerapen-notak, soilak ("**a**" adibidea), bikoitzak ("**b**" adibidea) edo hirukoitzak izan daitezke ("**c**" adibidea). Denborari dagokionez, aurrerapen-notek helbide-notaren iraupen bertsua eduki dezakete; hala ere, normalean laburragoak izaten dira.



Aurreko adibideetan jarri ditugun aurrerapen-nota guztiak **zuzenak** dira; hau da, nota bertsuak dira aurrerapen-nota eta jarraibide-nota. Hala ere, aurrerapen-notak **zeharkakoak** ere izan daitezke; hau da, aurrerapen-nota jarraibide-akordeko edozein nota izan daiteke. Kasu horretan, aurrerapen-nota eta jarraibide-nota ezberdinak izaten dira, hurrengo adibideetan ikus dezakegunez.

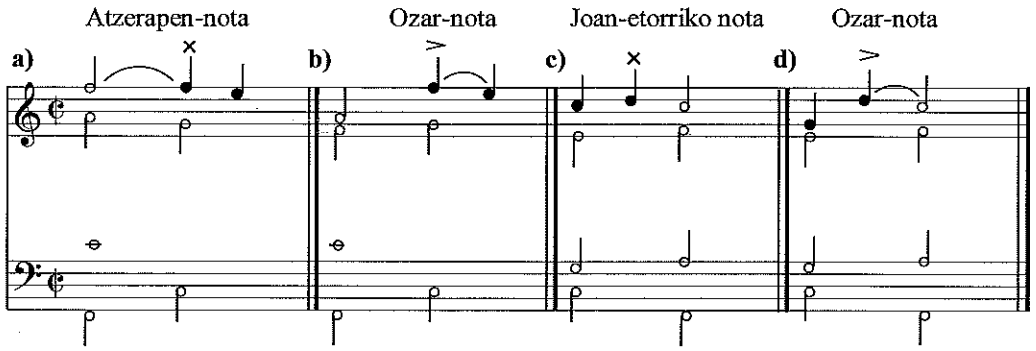


15.1.6. Ozar-nota edo apoiaturaren definizioa eta haren ezaugarri nagusiak.

Ozar-nota[85] *edo* ***apoiatura****, akorde-notekin batera hots egiten den eta, inolako prestakuntzarik eduki gabe, taupada eta taupada-zati ozenetan agertzen den apaindura-nota da.* Ozar-nota akorde-notaren gainekoa edo azpikoa izan daiteke eta begi-bistan agertzen da, "lotsarik gabe"; azentuduna da eta akorde--notak baino garrantzi gehiago bereganatzen du apaindura-nota izan arren.

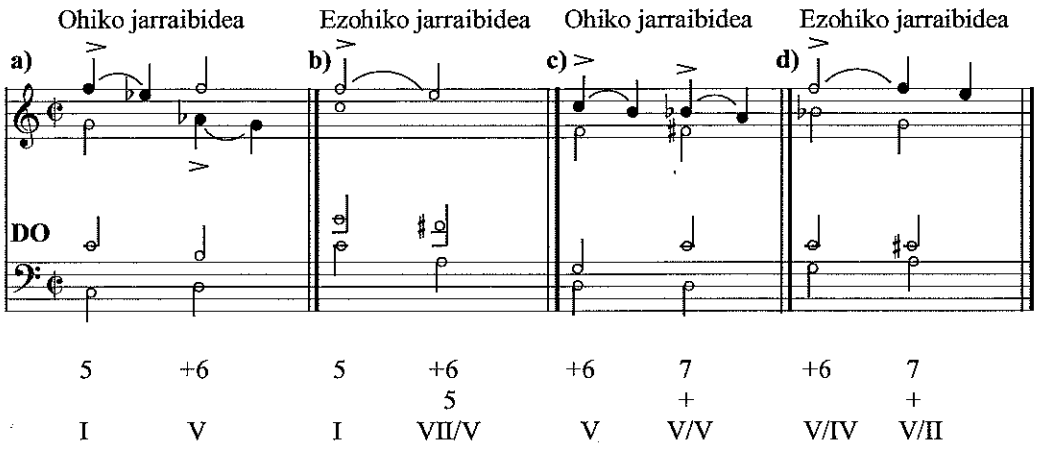
15.1.6.1. Akorde-noten gaineko ozar-notak.

Ozar-nota adierazkortasun handiko nota da eta ozar-nota erabiliena akorde--noten gainean kokatzen dena da. Normalean akorde-nota batean egiten du jarraibidea, apaindura-nota guztiek bezalaxe, eta bidun maior edo minorreko disonantzia era dezake azpian entzuten den jarraibide-notarekin edo akordeko beste notaren batekin. Bestalde, akorde-noten gaineko ozar-nota prestakuntzarik gabeko atzerapen-notaren modukoa ("a" eta "b" adibideak) edo abiapunturik gabeko joan-etorriko notaren antzekoa izan daiteke ("c" eta "d" adibideak).



Ohiko jarraibideaz gainera (hurrengo adibide-multzoko "**a**" eta "**c**" adibideak), ozar-notaren jarraibide-unea atzera daiteke eta, hala, jarraibidea hurrengo akordera pasatzean egin dezake ("**b**" adibidea hurrengo adibide--multzoan). Are gehiago, ozar-notak jarraibide-akordea entzun ondoren egin dezake jarraibidea ("**d**" adibidea hurrengo adibide-multzoan).

[85] Ipar Euskal Herrian "ozar" hitza "lotsagabe" edo "lotsabako" hitzen sinonimoa da, "ausarkeriaz jokatzen duena". Ikus Klaudio Harluxet Fundazioak argitaratutako *Euskal Hiztegi Entziklopedikoa*n. Donostia, 1995. Hori da, hain zuzen ere, "ozar-notaren" ezaugarri nagusia: bere agerpen ausarta.



15. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Irakasleak ahots askotariko partitura batzuk hautatuko ditu, J. S. Bachen koralak, adibidez[86]. Ikasleek partitura horiek aztertuko dituzte ohiko eginbidea jarraituz: **1)** konposizioan biltzen diren berezko notak (finkoak eta aldakorrak) bereizi eta konposizioaren ardatza den tonu-nota adierazi; **2)** konposizioaren akordeak adierazi, aurreko adibidean erabilitako taxonomia erabiliz; **3)** partiturako apaindura-notak adierazi honako taxonomia hau erabiliz: pasada-nota = pn, joan--etorriko nota = jen, atzerapen-nota = atn, iheseko nota = in, aurrerapen-nota = aun, ozar-nota = on. **4)** kantuaren denbora-banaketa ezagutzeko, ikasleek denbora--tarteak edo adierazpen-unitateak sailkatuko dituzte dagoeneko adierazi dugun taxonomia erabiliz: oso luzeak, luzeak, ertainak, laburrak, oso laburrak eta abar.

b) Aurreko ariketan deskribatutako azterketaren eginbidea jarraituz, ikasleek ahots bakarreko kantua aztertuko dute. Azkueren kantutegia erabiltzea gomendatzen dugu[87]. Beste euskal kantu klasikoak eta berriak erabiltzea ere gomendatzen dugu.

c) Ikasleek aurreko ariketa biak errepikatuko dituzte beste partitura batzuk erabiliz, bai ahots askotarikoak eta baita ahots bakarrekoak ere. Eite maior eta minorreko konposizioak tartekatu egin behar dira eta konposizioak ahozkoak edota musika-tresnakoak izango dira.

[86] **Bach, J. S.,** *Bach. 389 choral melodies for mixed chorus*. 6002 Kalmus vocal scores. Belwin Mills Publishing Corp. Edwin F. Kalmus arg. Huntington Station. Melville, N. Y. 11746.
[87] **Azkue, Resurreccion Maria,** *Cancionero popular vasco*, (2 liburuki), La Gran Enciclopedia Vasca arg., Bilbo, 1968.

16. Doinua eta erritmoa.

16.1. Doinuaren definizioa eta ezaugarriak.

***Doinua**, altuera zehatzeko hotsen jarraitze-ildoa da.* Doinua osatzen duten hotsak hainbat eratan afina edo akorda daitezke, garaiaren arabera, kultura-gizarte edota musika-tresnaren arabera. Era berean eta deborari dagokionez, doinua osatzen duten hotsak era askotan antola daitezke eta antolatze horiek ere garai, kultura-gizarte eta musika-tresnaren arabera gauzatzen dira. Gainera, musikaren zeregina eta gizartearen balioak gogoan eduki behar ditugu; izan ere, doinuak gizartean betetzen duen zereginak eta gizartearen balioek erabat baldintzatzen dute doinuaren nolakotasuna. Erdi Aroan, kristauen musika erlijiosoan erritmo errepikagarririk gabeko diatoniazko doinuak besterik ez ziren onartzen, adibidez; erritmo errepikagarriak biltzen zituzten doinuek dantza eta mundu paganoa ordezkatzen zituzten eta kromatiazko doinuek antzinako Greziako eta Erromako munduak ordezkatzen zituzten, haiek ere mundu paganoak.

16.2. Erritmoaren definizioa eta ezaugarriak.

Gaur egun ohiko bilakatu den definizioaren arabera, agerian edo ezkutuan dantzarekin lotzen den musika-parametroa da erritmoa. Hori dela eta, ***erritmoa**, doinua eratzen duten hots-iraupenen ordena da, gutxi gorabehera simetrikoa eta identifikagarria dena.* Hurrengo taulan erritmo xehe batzuk agertzen dira, euskal dantzetan klasikoak direnak:

Fandangoa Jota	
Arin-arina	
Kalejira Biribilketa	
Zortzikoa	

Hala eta guztiz ere, erritmo simetrikoa agerian egoteak ez du esan nahi gainerako musikan erritmorik ez dagoenik. Erritmoa esplizitua edo inplizitua izan daiteke eta, gainera, musika-gaien aurkezpen-tempoarekin lotuta egon daiteke. Erritmo esplizitua begi-bistan agertzen dena da, musika-tresna edo musika-tresna talde batek jotzen duena. Erritmo inplizitua, aldiz, musika-diskurtsoan barnebiltzen da; bere osagaiak doinuan edo musika-ehunean biltzen dira eta, ageri-agerian egoten ez badira ere, entzunaldian sentitzen dira. Hainbat musikatan (kantu gregorianoan edo musika elektronikoan, adibidez), erritmoa musika-gaien edo materien aurkezpen-tempoarekin lotzen da; hori dela eta, kasu hauetan

erritmoak ez du simetrikoa izan behar. Azken kasu honetan erritmo hitza narrazio--denboraren sinonimoa da.

Barroko garaiko tresnentzako musika-diskurtsoan, erritmoa agerian egoten zen; horregatik sortu zuten *continuo* (jarraitua) izeneko teknika, doinu-laguntzan eta konposizioan, orokorrean, erabilitako teknika. Barroko garaiko musikarientzat erritmoak agerikoa izan behar zuen; ez zituzten maite ageriko erritmorik gabeko geldiuneak edo isiluneak. Horregatik erritmoaz, erlojuarena bezalako mekanikoaz nolabait, laguntzen zituzten doinua eta doinuaren geldiuneak eta isiluneak. Musika erromantikoan, aldiz, erritmoa agerikoa izan zitekeen, baina baita ezkutukoa edo inplizitua ere. Haientzat doinu baten geldiuneak edo isiluneak adierazgarriak ziren eta musika-diskurtsoa ez zen gelditzen geldiune edo isilune horiek ageriko erritmorik gabe egoteagatik. Harmonia bezala, erritmoa ere, musika-diskurtsoan bertan dago barneratuta eta aparteko zerbait adierazteko asmorik ez badago, ez da derrigorrezkoa agerian jartzea.

Europako musika herrikoiaren eta dantza-musikaren eraginez, hasieran, eta Amerikako eta Afrikako erritmo-musiken eraginez, ondoren, erritmo simetrikoak berebiziko garrantzia bereganatu du XX. eta XXI. mendeko musika garaikidean, batez ere gazteek kontsumitzen duten musikan. Horregatik, erritmoak lantzea eta konbinazio berriak bilatzea izan da azken mendeotako musikagileen kezka handia; bilatze horretan, musikagileek Mendebaldeko musikaren historian agerpen oso eskasak izan dituzten erritmo sinkopatuak landu dituzte bereziki.

16.2.1 Erritmoa eta neurri-aldaketetan gertatzen diren baliokidetzak.

Konposizio batean neurri-aldaketak izaten dira askotan eta orduan bi gauza gerta daitezke: **a)** aurreko neurriaren taupada-unitatea eta neurri berriaren taupada--unitatea bat eta bera izatea (♩ = ♩); eta **b)** aurreko neurriaren eta neurri berriaren taupada-unitateak ezberdinak izatea (♩ = ♪). Bada, lehen kasuak ez du aparteko arazorik sortzen, erritmoari dagokionez; bigarren kasuan, aldiz, bi neurrien arteko baliokidetzak azaltzea derrigorrezkoa da; azalpen hori boslerrokoaren gainean kokatzen diren ikurren bitartez egiten da.

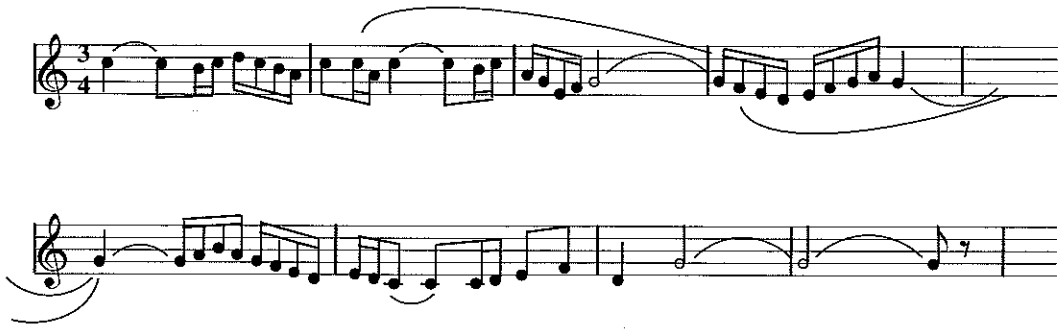


16.3. Askotariko erritmoa edo polirritmia.

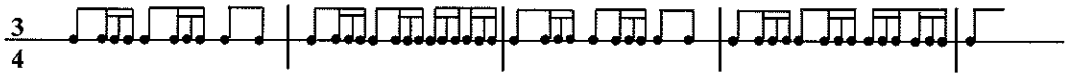
Musika-konposizio batean ohikoa da erritmo-ildo bat edo egitura bat izatea. Hala ere, hots-konbinazio berriak agertzearren, musikagile batzuek erritmo ezberdinak nahasten dituzte eta musika-diskurtsoan bi erritmo-egitura edo gehiago entzunarazten dituzte aldi berean. Bada, *ahots- edo musika-ildo batek erritmo- edo simetria-molde bat jarraitzen duen bitartean, beste ahots- edo musika-ildo batek edo batzuek beste erritmo- edo simetria-ildo bat jarraitzen dutenean* ***askotariko erritmoa*** *dugula esaten da.* Hurrengo adibide-eskema Maurice Ravel musikagile ziburutarraren *Bolero* izeneko konposiziotik ateratakoa da. Bertan ikus dezakegunez, doinuaren taupada-zatiak bikunak diren bitartean, doinu--laguntzarena egiten duen perkusioaren taupada-zatiak hirukunak dira. Hori dela eta, doinua gailentzen den musika-tarteetan erritmo mota bat gailentzen da

(taupada-zati bikunena) eta doinua isiltzen denean beste erritmo mota bat gailentzen da (taupada-zati hirukunena).

Doinua (taupada-zati bikunak gailentzen dira bertan)



Aurreko doinuaren erritmo-laguntza (taupada-zati hirukunak gailentzen dira bertan)



Askotariko erritmoa era argiagoan ikus dezakegu hurrengo adibidean; bertan hiru doinu, bi tonu eta askotariko erritmoen batasuna gertatzen da: lehen kantua arin-arin herrikoia da, bigarren kantuak Aguraingo (Araba) haurrek San Nikolas egunean kantatzen dutena da eta hirugarrena San Joan egunaren bezperan Agurainen kantatzen dena.



16. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Irakasleak erritmo askotariko kantuak hautatu edota egokituko ditu. Ikasleek kantu horien erritmoak banan-banan aztertuko dituzte eta lan horretan neurriak, azentuak eta erritmo errepikagarrien egiturak aztertuko dituzte.

b) Aurreko ariketan deskribatutako azterketa egin ondoren, ikasleak lan-taldetan bilduko dira eta lan-talde bakoitzak erritmo-egitura bat interpretatuko du, kantatuz edota perkusioa eginez.

c) Aurreko ariketa egin ondoren lan-talde bakoitzak, beste lan-taldeekin batera, ikasitako erritmoa interpretatuko dute, askotariko erritmo-egitura sortuz.

d) Aurreko "a", "b" eta "c" ariketak errepikatuko dira kantua eta erritmoak aldatuz.

17. Musika-diskurtsoaren barne-denboraren antolaera edo forma.

17.1. Formaren definizioa eta osagaiak[88].

Arestian, etenei buruz mintzatzean (61. or.), musika-diskurtsoa hitzen diskurtsoarekin parekatu dugu eta etenak adierazpen-unitateak bereizteko erabiltzen direla esan dugu. Beraz, musika-diskurtsoa ez da jarraipen lauso bat, musika-diskurtsoa denboran zehar antolatzen den musika-ideien kontakizuna da eta etenak kontakizun horren puntuazioak dira. Bada, musika-ideia horien antolakuntzak **forma** ondorioztatzen du. Beraz, ***forma**, konposizio bat eratzen duten musika-ideien eta denboraren antolaera da.*

Garaiaren arabera eta kultura-gizarte edota musikak gizartean betetzen duen zeregin nagusiaren arabera, musika-diskurtsoaren forma itxura batekoa edo bestekoa izan daiteke eta musika-osagai guztiak barnebiltzen ditu (doinua, harmonia, erritmoa, tinbrea, musika-ehuna eta abiadura). Hori dela eta, konposizioaren gainontzeko osagaien antzera, musika-adierazpen baten formak gizartearen balioak barnebiltzen ditu eta, atzera bueltan, gizartearen balioak indartu eta besterenganatzen ditu.

Formaren osaketan biltzen diren musika-osagaiak, agerikoak edo ezkutukoak izan daitezke: agerikoak edo ***esplizituak** begi-bistan daudenak edo entzunaldian erraz atzematen direnak dira* (musika-tresnak edo partituran argi eta garbi agertzen diren osagaiak, adibidez); ezkutukoak edo ***inplizituak**, aldiz, musika-diskurtsoan barnebiltzen dira eta hor daudela uste dugu, nahiz eta entzunaldian ageri-agerian ez egon* (musika-diskurtsoan erritmo-eskema batek jarraitzen duela pentsatzen dugu, une batez eskema hori lausotu edo desagertu arren, adibidez).

17.2. Forma irekiak eta forma itxiak.

Musikaren antolakuntzan aldaketa ugari gertatu dira historian zehar eta gaurko musikan ere aldaketak gertatzen dira etengabe; beraz, historiaren ikuspegitik forma guztiak irekiak direla esan daiteke; hau da, formaren aldaketak gerta daitezke bere forma-izena galdu gabe. Alabaina, musika-eskolen eta kontserbatorioen pedagogia-beharrek forma itxien sorrera eragin dute; eskolako *kantu, errondo, sonata* eta abarrak forma horien adibideak dira[89].

17.3. Generoak.

***Genero** izena ematen diogu konposizioaren ageriko osagai batzuengatik edo gizartearen erabileragatik antzematen dugun musika-adierazpenari.* Horrela, bere interpretazioan musika-tresnak soilik erabiltzen direlako, musika-adierazpen bat *genero instrumentala* dela esaten dugu; ekitaldi militarretan erabiltzen

[88] OHARRA: Ikasgai honetan hainbat musikagile, musika-forma eta konposizio aipatuko dugu eta horiei guztiei buruzko informazioa eta bibliografia emango dugu. Hala ere, Internetek eta gaurko teknologia berriek ematen dituzten aukerez baliatzea gomendatzen dugu. Interneten, musikagile, konposizio eta musika-formei buruzko informazio ugari biltzeaz gainera, garaian garaiko musika-tresnak erabiliz egindako grabazioak entzuteko aukera ugari dago.

[89] Forma horiek konposizio-ikasketetan lantzen dira eta, hala, teoria honetan beranduago emango ditugun azalpenak oinarrizkoak izango dira.

direlako edo ekitaldi militarretan erabiltzeko sortuak direlako, konposizioak *musika militarrak* (*genero militarrekoak*) direla diogu; ekitaldi erlijiosoetan soilik erabiltzen direlako edo ekitaldi erlijiosoetan erabiltzeko sortuak direlako, konposizio bat *musika erlijiosokoa* (*genero erlijiosokoa*) dela esaten dugu; musika-adierazpena testuarekin eta antzerkiarekin lotzen delako, *musika dramatikoa* edo *antzerki-musika* dela diogu; interpretazioan ahotsak soilik erabiltzen direnean *ahozko generoa* dugu; areto txikietan interpretatzeko edota musika-talde txikientzat idatzita dagoelako, musika-adierazpena *ganbara-generokoa* edo *areto-generoko musika* dela diogu; herri ekimenetan edo parte-hartze zabaletan eta ez berezietan erabiltzen direlako edo horretan erabiltzeko sortuak direlako *musika edo kantuk herrikoiak* direla, edo *genero herrikoikoak* direla esaten dugu, eta abar.

17.4. Musika-esaldiaren definizioa eta adierazpen-unitatea.

Orokorrean ulertuta, ***musika-esaldia*** *esangura osatua duen eta musika-zati txikiagotan bana daitekeen musika-ideia da;* akademiako usadioari jarraituz txikiagoak diren musika-zati horiek **azpi-esaldi** izendatzen dira. Musika-esaldiak doinuaren inguruan ehuntzen dira, eskuarki, eta barne-denbora unitate adierazgarrietan antolatzea dute helburu.

Hizkuntzalaritzan bezala, musikan ere, **jarraitzeko** eta **amaitzeko** esaldiak daude (**suspentsiokoak** eta **konklusiokoak**). Horretatik at, baina, nahiz eta biak hotsez eta denboran gauzatzen diren adierazpenak izan, hizkuntzalaritzaren eta musikaren arteko antzekotasunak ez dira oso handiak. Horregatik, "esaldi" hitzaren ordez, musika-azterlanetan **adierazpen-unitate** adigaia erabiltzea proposatzen dugu[90] (**A-U.a** laburbilduta).

Adierazpen-unitatea *esangura osatua duen eta musika-zati txikiagotan bana daitekeen musika-ideia da;* beraz, goian deskribatu dugun musika-esaldiaren sinonimoa da. Barne-osaketari dagokionez, adierazpen-unitatea **bikuna** edo **hirukuna** izan daiteke; **simetrikoa** edo **asimetrikoa** ere izan daiteke eta iraupen bereko notek eratua edo iraupen ezberdineko notek eratua ere bai. Adierazpen--unitateak luzera askotakoak izan daitezke eta, ohituraz, luzera horiek sailkatu egiten dira: **adierazpen-unitate oso laburra**, **laburra**, **ertaina**, **luzea**, **oso luzea**, eta abar[91]. Oso luzeak baino luzeagoak diren musika-tarteak "**atal**", "**sekzio**", "**tarteki**", "**zati**", "**parte**" edo **mugimendu** izendatzen ditugu.

Musikaren azterlanetan adierazpen-unitateak konposizioan atzematen ditugun musika-gai, erritmo-ehun, harmonia-ildo eta abarren parametroen barne sailkatzen ditugu batasunaren arabera. Bestalde, musika-diskurtsoa ez da beti simetrikoa eta, hala, asimetriak ikusten direnean asimetriak bezala sailkatuko dira;

---

[90] Musika-adierazpenak esaldietan sailkatzeko ohitura hizkuntzalaritzatik pasatu zen musika-analisira, aspaldi, eta nahiko errotuta dago gaur egun, oraindik, musika-irakaskuntzan. Dena den, "esaldi" hitzak, hitz horretatik ondorioztatzen diren "azpi-esaldiak" (hizkuntzalaritzan), "esaldi-erdiak" (musikan) eta erro beretik abiatuta sor daitezkeen beste kategoria batzuek dudazko esangura dute musikan. Beraz, musikaren analisian ez da komenigarria hizkuntzalaritzatik ateratako sailkatze-kategoria horiek sutsuki jarraitzea; hobe da musika-zatiak zenbaki edota hizkien bidez adieraztea eta ongi deskribatzen dituzten kategoria neutroak erabiltzea.

[91] Beraz, kontzeptu bat eta bera errotzat hartuta, musika-analisian luzera ezberdineko musika-tarteak deskriba daitezke izen-lagunak erabiliz. Dena den, adierazpen-unitateek zehazten duten denbora-iraupena gutxi gorabeherakoa da eta ez da sekula hartu behar luzera finko bat adieraziko balute bezala (bi neurri, lau neurri eta abar, adibidez). Laburtzearren, musika-azterlanetan **A-U.a** idatziko dugu adierazpen-unitatea.

simetria apurtzen duten tarteak "lotura", "etena" edo musika-diskurtsoan betetzen duten zereginaren arabera definituko ditugu.

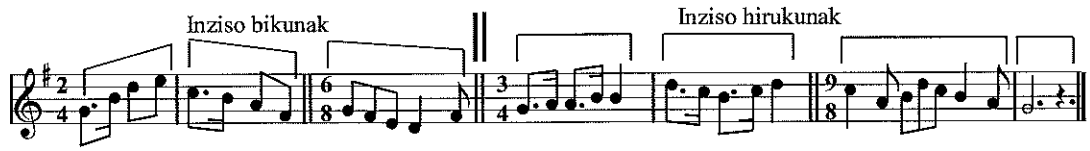
17.5. Musika-zelulak eta inzisoak.

Musika-azterketaren teknikan, ***zelula**, gutxienez hots ozen bat*[92] *eta hots leun bat (edo alderantziz) barnebiltzen dituen adierazpen-unitatea da.* Zelulak **erritmozkoak** izan daitezke, hots batez eta beraz soilik eratzen direnak; edo **doinuzkoak**, hots ezberdinez eratzen direnak. Gainera **erregularrak** izan daitezke (iraupen bereko notek eratzen dituztenak) eta **irregularrak** (iraupen ezberdineko hotsez eratuak direnak).

Zelula, musikan adierazpen-unitate laburrena da eta bikuna eta hirukuna izan daiteke: **zelula bikuna** hots ozen bat eta hots leun bat, edo alderantziz, biltzen dituen adierazpen-unitatea da; **zelula hirukuna** hots ozen bat eta hots leun bi, edozein ordenatan, biltzen dituen adierazpen-unitatea da.



***Inzisoa edo tartekaria,** nolabaiteko zentzua duen eta bi edo hiru zelula barnebiltzen dituen adierazpen-unitatea da.* Zelula bezala, inzisoa ere bikuna edo hirukuna izan daiteke: **inziso bikuna**, bi zelula barnebiltzen dituen adierazpen-unitatea da; **inziso hirukuna**, hiru zelula barnebiltzen dituen adierazpen-unitatea da[93].



17.6. Adierazpen-unitateen hasierak eta amaierak.

Musika-ideia oro bi azenturen artean gauzatzen da, normalean ozenak; azentu ozen horiek mugatzen dute adierazpen-unitatea eta **iktus** izena ematen diegu. Beraz, ***iktusak** adierazpen-unitateen lehen eta azken azentu ozenak dira* eta hainbat eratakoak izan daitezke[94]:

Hasierakoak:

- **Tetikoak edo burukoak.** Iktusa tetikoa edo burukoa dela diogu adierazpen-unitatea neurri-hasierarekin batera hasten denean.

- **Anakrusaduna.** Horrela izendatzen dugu anakrusa-notekin hasten den adierazpen-unitatea; hau da, hasierako hotsa hasierako iktusa baino lehen entzuten denean.

---

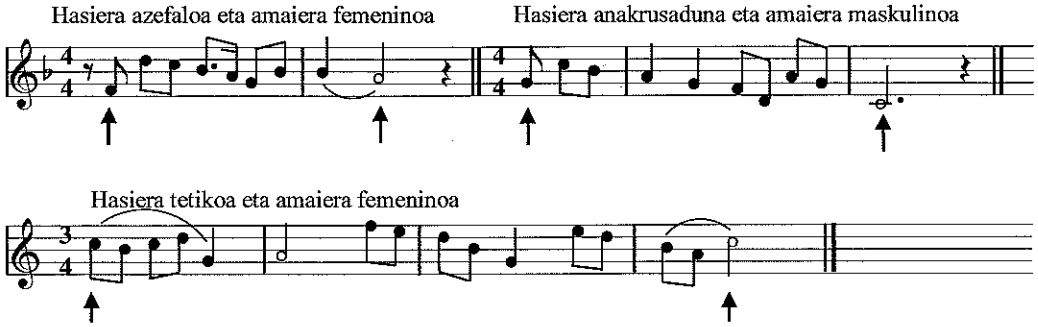
[92] Ozena "o" hizkiaz adieraziko dugu ariketa eta adibideetan, leuna, aldiz "l" baten bidez adieraziko dugu.
[93] Inzisoaren luzera neurri batekoa izaten da kasu gehienetan.
[94] Iktusa ez dator bat, beti eta derrigorrez, neurriaren lehen azentuarekin. Lau taupadako neurrian iktusa hirugarren taupadakoa izan daiteke, adibidez.

- **Azefaloa edo burugabea.** Horrela izendatzen dugu neurriaren azentu nagusia eman eta berehala hotsa ateratzen duen iktusa.

Amaierakoak:

- **Maskulinoak.** Amaierako azken iktusa eta neurriko azken azentu nagusia bat datozenean gauzatzen dira.

- **Femeninoak.** Azken iktusa entzun ondoren gauzatzen den amaiera izendatzen da horrela; hau da, amaiera azenturik gabeko taupadaren batean gauzatzen denean. Ikus ditzagun:



17.7. Adierazpen-unitateen sailkapena.

Arestian adierazi dugun bezala, luzeraren arabera egindako adierazpen--unitateen sailkapena nahiko subjektiboa da. Gogoan hartzen dugun erreferentzia--puntuaren arabera (kantu edo konposizio oso bat, musika-atal bat...) adierazpen--unitate bat eta bera luzea irudi dakiguke edo ertaina, adibidez. Horrela bada, hemen ematen dugun sailkapena gutxi gorabeherakotzat hartu behar da.

- ***Adierazpen-unitate oso laburra*** **(A-U oso laburra)**, *bi edo hiru inziso biltzen dituen adierazpen-unitatea da*[95].



- ***Adierazpen-unitate laburra*** **(A-U laburra)**, *bi edo hiru adierazpen--unitate oso labur biltzen dituena da*[96].

- ***Adierazpen-unitate ertaina*** **(A-U ertaina)** *konposizio baten musika--tarteak sailkatzeko oinarrizko neurritzat hartzen dena da eta bi edo hiru adierazpen-unitate labur biltzen ditu*[97]. Adierazpen-unitate ertaina musika--osotasuna bada, hau da, konposizio oso bat eratzen badu "**kanta**" edo "**pieza**" hitza erabiliko dugu bera izendatzeko. Ikus dezagun:

---

[95] Konposizioaren luzeraren arabera, konposizioaren barne-denboraren banaketaren arabera edo musika--azterketaren emaitzak hobeto eta era argiagoan agertzeko, hainbat kasutan komeni da inzisoa adierazpen-unitate oso labur gisa deskribatzea. Adierazpen-unitate oso laburraren luzera neurri batekoa edo bikoa izaten da, bikoa kasu gehienetan. Hiru neurrikoa ere izan daiteke unitatea hirukuna denean.

[96] Adierazpen-unitate laburraren luzera hiru edo lau neurrikoa izaten da, laukoa kasu gehienetan. Sei neurrikoa ere izan daiteke unitatea hirukuna denean.

[97] Adierazpen-unitate ertainaren luzera sei edo zortzi neurrikoa izaten da, zortzikoa normalean. Hamabi neurrikoa ere izan daiteke unitatea hirukuna denean.



- ***Adierazpen-unitate luzea*** **(A-U luzea)** *bi edo hiru adierazpen-unitate ertain biltzen dituena da*[98]. Aurreko paragrafoan esan dugun bezala, adierazpen--unitate luzea musika-osotasuna bada, hau da, konposizio oso bat eratzen badu, "kanta" edo "konposizio" hitza erabiliko dugu bera izendatzeko.



- ***Adierazpen-unitate oso luzea*** **(A-U oso luzea)** *bi edo hiru adierazpen--unitate luze biltzen dituena da*[99]. Adierazpen-unitate oso luzeak begi-bistako hasiera, berezko diskurtso-banaketa eta amaiera baditu, "kanta" edo "konposizio" izendatuko dugu. Ikus dezagun arestiko adibide bera, aldaketa txiki batzuk sartuta:



[98] Adierazpen-unitate luzea hamabi edo hamasei neurrikoa izaten da, hamaseikoa eskuarki. Hogeita lau neurrikoa ere izan daiteke.

[99] Adierazpen-unitate oso luzea hogeita hamabi neurrikoa izaten da normalean eta hogeita laukoa izan daiteke.



17.8. Atal, sekzio, zati, parte, musika-tarte eta tarteki adigaien definizioak.

Eskolako edo kontserbatorioko ohiko konposizioetan "oso luzea" bezala definitu dugun adierazpen-unitatea amaitu ondoren beste adierazpen-unitate bat hasten da, eta horren atzean beste bat eta horren ondoren beste bat eta abar, konposizioa amaitu arte. Bada, musika-tarte horiek sailkatzeko hainbat izen edo kategoria erabiltzen dira musika--azterketetan.

Aurreko adibidean agertzen den bezala, konposizio bat eta bera adierazpen-unitate oso luzearekin batera amaitzen bada, musika-tarte hori musika-osotasuna izango da, konposizioa izango da; haatik, musika-tarte horren ondoren beste bat eratzen bada, adierazpen-unitate hori "**atal**" eta "**sekzio**" hitzen bidez izendatuko dugu. ***Atal*** *edo* ***sekzio*** *kontzeptua adierazpen-unitate oso luze batean bi edo hiru elementu biltzen dituen musika-tartea da.* Ildo bera jarraituz, ***zati, mugimendu*** *edo* ***parte*** *kontzeptuak bi edo hiru atal (sekzio) biltzen dituzten adierazpen-unitateak dira.* Azkenik, eskolako musika klasikoetan bi, hiru edo lau musika-zatik, partek edo mugimenduk osatzen dute **konposizioa**.

Goian aipatu ditugun hitz horiek guztiak musika-ideiekin eta denborarekin erlazionatzen dira eta esangura gutxi gorabehera zehatza dute; aipatutako kontzeptuek elkarri egiten diote erreferentzia eta haien bidez adierazten dugu konposizio baten barne-denboraren antolaera. Hitz horien ondoan, baina, neurri, luzera edo esangura zehatzik adierazten ez duten hitzak ditugu. **Tarte**, **tarteki**, **musika-tarte** edo **denbora--tarte** hitzak bi eratan erabiltzen ditugu: **a)** batetik, **tarte**, **tarteki**, **musika-tarte** edo **denbora-tarte** hitzek bi musika-uneren artekoa deskribatzen dute; **b)** bestetik, **tarte**, **tarteki**, **musika-tarte** edo **denbora-tarte** hitzak adierazpen neutro moduan erabiltzen ditugu, zehaztu gabeko edo zehaztu nahi ez dugun "musika-tarte" bat adierazteko.

Arestian deskribatu ditugun adierazpen-unitateak bezala, bai "atal" edo "sekzioak" eta baita "musika-zati" edo "parte" izendatzen ditugun musika-tarte horiek guztiak ere bikunak edo hirukunak izan daitezke eta, gainera, erregularrak edo irregularrak, izan daitezke. Kanta edo konposizio baten azterlanetan gogoan eduki behar diren alderdiak dira horiek guztiak.

17.9. Musika-forma batzuk.

Arestian adierazi dugun bezala, *forma-konposizio bat eratzen duten musika--ideien eta denboraren antolaera da.* Forma, kultura-gizartearen edota musika--diskurtsoak gizartean betetzen duen zereginaren arabera eratzen da eta, hala, gizartea bera edo musikaren zeregina denboran aldatzen den neurrian forma ere aldatzen da.

17.9.1. Forma bikunak eta hirukunak[100].

[100] XX. mendeko hasieraz geroztik, musikazko osagai berriak txertatzeak, teknologia berriak eta, bereziki, baliabide elektronikoen eta ordenagailuen erabilerak, mendetan landutako musika-formak lausotzea edota apurtzea ekarri dute. Hori dela eta, lan honetan historian nabarmendu diren eta nola edo hala, gure artean ezagunak diren forma batzuk azalduko ditugu.

Zelulak, inzisoak, adierazpen-unitateak, atalak eta musika-zatiak bezala, konposizio oso baten forma bikuna edo hirukuna izan daiteke; hau da, bi edo hiru zati nagusi edo mugimendutan bana daiteke. Horrek ez du esan nahi, baina, kate horretako maila bat mota batekoa bada, bikuna, adibidez, gainerako mailak mota berekoak izan behar dutenik. Musika-forma batean konbinazio guztiak dira egingarriak. Bestalde, orain arte konposizioaren barne-denboraren banaketaz aritu bagara ere, hainbat formaren mugaketan tonuera garrantzitsua da eta gogoan hartu behar da konposizio baten azterketan.

17.9.2. Kantu-formak edo musika-forma laburrak[101].

Kantatzea Mendebaldeko kulturan eta munduko kultura gehienetan ezagunena eta zabalduena den musika-jarduera da. Gizakiek berezkoa duten ahotsa eta hizkuntza erabiliz ekiten diote kantatzeari eta, abesteko musika-tresnarik edo bestelako teknologia edo tramankulurik behar ez denez, munduko gizarte, jendarte edo gizatalde guztietan zabalduta dago inolako mugarik gabe, ez denboran eta ez espazioan. Gizatalde bakoitzak berezko ezaugarriak eman dizkio historikoki kantuari: batzuek ahots, garrasi eta oihuak nahasiz eratu dituzte beren kantuak; beste batzuek berezkotzat jotzen dituzten hotsak erabiliz eratu dituzte beren ahots bakarreko doinuak; beste batzuek ahots askotariko kantuak interpretatzen dituzte, ahots bakarreko kantuak abesteaz gainera, eta abar.

Kantu-formari dagokionez, hitzak aldatuz behin eta berriz errepikatzen den forma bakuna da kantu soilena eta forma-kantuen abiapuntua. Hori da erlijio-kantu zaharretan (kantu gregorianoan), antzinako kantuetan eta baita bertsolarien artean ere topatzen duguna, bereziki "koplak" kantatzen dituztenean[102]. Horren adibide paregabea dugu *Haltzak ez dü bihotzik (Bereterretxeren khantoria)* izenekoa. Zuberoako aitonen semeen edo nobleen artean Erdi Aroan izandako gertaera jasotzen du eta hainbat kantu-bildumatan ikus dezakegu[103].

17.9.2.1. Kantu-forma bikunak

Kantu-forma bikuna *da kantua, bi zati berdintsutan banatzen duen forma.* Oso erraza da eta, aurreko paragrafoan aipatu dugun bezala, forma bikunak antzinako kantu gregorianoan, gure kantu herrikoien bildumetan eta bertsolarien jardueran ere topa dezakegu. Hurrengo kantuak,[104] *Pello Joxepe*k, luzera bereko bi zati ditu: **A)** eta **B)** hitzen bidez adierazten ditugu. Ondoren ***kantu-forma leloduna*** dugu: *Aita-semeak*; kantu-forma honetan kantari batek edo kantari-talde batek, beti berdin errepikatzen den **leloa** kantatzen du eta beste kantari batek edo kantari-talde batek, koplak kantatzen ditu. Kopla horiek banan-banan tartekatzen dira leloaren errepikaldien artean.

---

[101] "Kanta" eta "kantu" hitzak sinonimotzat jotzen ditugu teoria honetan.

[102] Euskal koplei buruz informazio gehiago hartzeko, ikusi Lekuona, Manuel: "Idaz-lan guztiak", *1. Aozko literatura,* "Kardaberaz bilduma" 22, Tolosa, 1978; eta Amuriza, Xabier: "Zu ere bertsolari", Elkar - AEK arg., Donostia, 1982.

[103] Ikusi P. Jorge de Riezu: *Altzak eztü bihotzik,* "Nafarroako Euskal kantu zaharrak" kantu-bilduma, Artxibo P. Donostiak arg., Lekaroz, 1973, 222-227 or.

[104] Kantuaren nota kopuruak "zortziko handia" izeneko bertsoaren neurria ematen du. Adibidean bertso baten hitzak jarri ditugu (1. puntua errepikatua), baina, berez, "Pello Joxepe" kantuak bost bertsotan adierazten den kontakizun interesgarria biltzen du.

Pello Joxepe (kantu bikuna)



Aita-semeak (kantu leloduna)



17.9.2.2. Kantu-forma hirukunak.

Kantu-forma hirukuna *hiru zati berdintsutan banatzen den kantua da.* Musika--edukiari dagokionez, kantuaren musika-zatiak hainbat eratan antola daitezke. Sinpleena edo errazena *da capo* (burura) forma dugu. Hurrengo adibidea, *Iztil ilargi* kantua, **A-B--A** edo *da capo* formakoa da; hurrengo kantuak, *Biasteriko kalejira* izenekoak, aurrekoak baino forma konplexuagoa agertzen du **(A-B-C-A-B)**.

Iztil ilargi (kantu hirukuna)





17.9.3. Aldaera kantu-forma.

***Aldaera kantu-forma**, behin eta berriz errepikatzen den eta errepikapen horietan gutxi-asko aldatzeaz gainera, hainbat luzeratakoa izan daitekeen adierazpen-unitatean oinarrituriko kantu-forma da.* Aldaera kantu-forma herri kantuetan eta eskolako musikan agertzen da. Sortze-teknikari dagokionez, hainbat modutan sor daiteke bi kasuetan: **a)** konposizio-teknika jarraituz sor daiteke eta hori gehien bat kontserbatorioetan lantzen den teknika da; **b)** inprobisazio-teknika erabiliz bat-batean sor daiteke, XVII. mendeaz geroztik hainbat musika-moldetan gertatu den bezala; eta **c)** jotzaileek edo kantariek musikaren ikuspegi irekia barneratuta dutelako, kantu herrikoien interpretazioan nahita egindako aldaerak izan daitezke eta baita, gabezi teknikoak edo memoria-hutsuneak direla medio, nahigabe sortutakoak. Gure kantu--bilduma klasikoetan arrunta da kantu baten bertsio bi, hiru edo gehiago izatea. Gai honi buruzko informazio gehiago jasotzeko eta adibideak aztertzeko ikusi Jose Inazio Lopez de Luzuriagaren "Testua eta musikaren arteko erlazioa herri-kantuetan: *Aldapeko sagarraren* adibide paradigmatiko bat"[105].

Aldaera-teknika garai guztietan eta mota guztietako konposizioetan erabili da. Bereziki interesgarria da sonata izeneko konposizio instrumentalean aldaera-formak hartu duen garrantzia. Eskolako aldaera-teknikaren erabilera aztertzeko, ikusi gaia eta gai horren inguruko hamabi aldaera biltzen dituen Mozarten RE maiorreko sonata, KV 250 b (284)[106].

17.9.4. Errondoa edo biribil-kanta (*rondeau, rondelus, rondo*).

Errondo kantu-forma XIII. mendeaz geroztik Europan ezagutzen den kantu-forma da. Euskal Herrian biribilketa edo kalejira dantza dugu; hitz horiek, baina, nagusiki

[105] Lopez de Luzuriaga, Jose Inazio, "Testua eta musikaren arteko erlazioa herri kantuetan: *Aldapeko sagarraren* adibide paradigmatiko bat", *Gauontza sorta* aldizkaria 11. alea, Labayru ikastegiak arg., Bilbo, 1993.
[106] *Mozart, Wolfgang Amadeus, Sonatas para piano,* Wiener Urtext Edition, 1. liburukia, Real Musical, Madril, 1981, 67-78. or.

gizarte-jarduera deskribatzen dute, kantu-forma baino gehiago. ***Errondoa*** edo ***biribil--kanta*** *lau, bost edo musika-zati gehiagotan bana daitekeen eta adierazpen-unitate nagusia edo hasierakoa beste adierazpen-unitateen artean tartekatzen duen kantu--forma da;* adibidez, adierazpen-unitateak **A-B-A-C-A** segidan antolatzen dituen kantu--forma. Berez, errondo-kantaren eskema estereotipatua lau musika-zatitan banatu ohi da. Hala ere, **A** adierazpen-unitateak lelo moduan jokatzen du, gogoan gehien gelditzen den musika-zatia da eta, hala, musika-senak adierazpen-unitate nagusi horrekin amaitzea eskatzen du. Sentimen horrek ondorioztatzen du aipatutako ***A-B-A-C-A*** segida eta baita ***A-B-A-C-A-D-A, A-B-A'-C-A''-B'-A*** eta, musika-tarte horien aldaerak eta adierazpen-unitate berriak sartuz, hainbat eta hainbat konbinazio (***A-B-A'-C-A''-B'-A, A-B-A'-C-A''-D-A***...) egitea ere. Gainera, errondoaren adierazpen-unitate nagusietan modu- edo tonu-aldaketak egon daitezke eta aldaketa horiek hots-berrikuntza nabarmena gehitzen diote kantuari. Erdi Aroko errondo-formak aztertzeko, ikusi *Prenez-y garde* (ahots bakarrean eta hiru ahotsetan) eta *Amour et madame aussi* kantak[107].

XVIII. mendeaz geroztik, errondo-forma sonata izeneko konposizio instrumentalaren zati garrantzitsu bilakatu zen eta musikagile ospetsu gehienek konposatu zituzten askatasun handiz eratutako errondo-formak. Mota honen errondoa aztertzeko, ikusi Mozarten DO maiorreko sonata, KV 545[108].

17.9.5. Kanona edo imitazio-teknika.

Kanon hitzak imitazio-teknika adierazten du; ez da forma bat. XIII. mendeaz geroztik ezagutzen da Europan. XIV. mendean teknika oso garrantzitsu bilakatu zen eta, ondoren, bai eskolako musikan eta baita herri-kantuetan ere, gaur arte[109] erabili izan da. Interpretazioan, kantari bat edo kantari-talde bat (A) hasten da doinu bat kantatzen; adierazitako unean, beste kantari batek edo talde batek (B) doinua hasieratik kantatzeari ekiten dio, lehenengo kantariak berearekin jarraitzen duen bitartean, eta abar. Ahots gehiago baldin badaude, jarduera bera jarraitzen dute ahots guztiek denak kantatzen jarri arte. **Kanonaren forma itxia** bada, kanona amaitzeko amaieraldia edo *coda* izaten da. Kanonaren forma irekia bada, aldiz, bi gauza gerta daitezke: **a)** kantariek elkarren segidan amaitzea; eta **b)** kantari guztiek adierazitako puntu batean amaitzea, hurrengo kanonean ikus dezakegun bezala. Hurrengo partituran **A**, **B**, **C** eta **D** hitzek kantari bakoitza abiatzen den puntua adierazten dute[110].



[107] Chailley, Jacques: *Cours d'Histoire de la musique,* 2. lib., Alphonso Leduc arg., Paris, 1972, 79. eta 85. or.
[108] *Mozart, Wolfgang Amadeus, Sonatas para piano,* Wiener Urtext Edition, 2. liburukia, Real Musical, Madril, 1981, 118. or.
[109] Erdi Aroko kanona ezagutzeko, Nafarroako erregeak Parisen pairatutako presoaldia arintzeko, Guillaume de Machaut-ek konposatutako *Le lay de confort* izenekoa begiratzea gomendatzen dugu. (*Guillaume de Machaut (1300-1377). Mass of Notre Dame and Lays,* Kalmus Stady Scores, Publ. music, Meville, N. Y. 11746, 700.a).
[110] Kanon-teknikaren adierazpen gailena **fuga** izeneko forma da. Hala ere, eskolatik aparte gaur egungo musikan erabileratik kanpo dago fuga eta, hala, gai horretaz ez gara luzatuko teoria honetan. Norbaitek fuga-estiloa ikasi nahi balu, J. S. Bach-en "Ongi akordatutako klabea" fuga-bilduma aztertzea izango luke ikasbide hoberena.



17. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Irakasleak, ikasleekin batera kantu bat aztertuko du eta goian aipaturiko kategorien arabera sailkatuko ditu musika-diskurtsoaren osagaiak (hasiera eta amaiera, zelula, inzisoak, adierazpen-unitateak, simetriak eta asimetriak, unitateen izaera bikuna edo hirukuna eta abar). Kantua *Andre Madalen, Gabeko izar, Santa Ageda*[111], *Behin batez*[112] edo beste antzeko bat izan daiteke. Ondoren, ikasleek aztertutako kantak abestuko dituzte.

b) Aurreko ariketan deskribatutako azterketa-eredua jarraituz, ikasleek *Aldapeko Ssagarraren, adarraren* kantaren 3. aldaera aztertuko dute[113]. Ondoren, ikasleek proposatutako kanta abestuko dute.

c) Aurreko ariketetan bezala, ikasleek *Aldapeko sagarraren adarraren* kantuaren beste bertsio bat aztertuko dute, gaur egun gehien ezagutzen dena[114]. Ondoren, ikasleek proposatutako kanta abestuko dute.

d) Aurreko azterketa-eredua jarraituz, ikasleek *Aldapeko sagarraren adarraren* kantaren beste bertsio bat aztertuko dute, oraingo honetan aurrekoak baino luzeagoa den bertsioa[115]. Ondoren, ikasleek proposatutako kanta abestuko dute.

---

[111] Ikusi *Euskal Herriko abestiak*, Adarrakoak taldeak arg., Gasteiz, 1980, 9., 12. eta 19. kantuak.

[112] Ikusi Azkue, Resurreccion Maria, *Cancionero popular vasco*, II. liburukia, La Gran Enciclopedia Vasca arg., Bilbo, 1968, 959. or.

[113] Kantu eta gai honi buruz gehiago jakiteko, ikusi Lopez de Luzuriaga, Jose Inazioren: *Testua eta musikaren arteko erlazioa herri-kantuetan: 'Aldapeko sagarraren' adibide paradigmatiko bat.* "Gauontza sorta" aldizkaria, 11. alea, Bilbao, 1991. Aipatutako aldaera guztiz osatuta dago eta lan horretan aztertzen diren aldaera guztien artean bera da xumeena eta laburrena (Azkue, Resurreccion Maria, *Cancionero popular vasco*, I. liburukia, La Gran Enciclopedia Vasca arg., Bilbo, 1968, 279. or., 3. aldaera).

[114] Bertsio hau aurreko ariketan aipatu duguna baino luzeagoa da (Azkue, Resurreccion Maria, *Cancionero popular vasco*, I. liburukia, La Gran Enciclopedia Vasca arg., Bilbo, 1968, 279. or., 195. zenbakia).

[115] Kantu honen aldera guztien artean, bertsio hau luzeenetakoa bat da eta, hala, kantu herrikoien irekitasuna modu argian erakusten duen adibidea (ikusi "Obra literaria. P. Donostia", VI. liburukia, 407. or., Eusko Ikaskuntza arg., Donostia, 1989).

18. Eskolako forma luzeak.

Aurreko ikasgaian kantuarekin lotzen diren forma laburrak eta izen bera duten eskolako formak aipatu ditugu. Hala ere, eskolako edo kontserbatorioko jardueran, XVIII. mendeaz geroztik Europan zabaldu diren "forma-izenak" lantzen dira eskuarki eta azken hauek musika-tresnen interpretazioarekin lotzen dira eta ez kantuarekin. "Forma-izenak" diogu hain zuzen ere, konposizioentzako barne-antolaerak proposatzen dituztelako; hau da, denboran zehar eratzen den musika-diskurtsoaren antolakuntzan eman beharreko urratsak edo egon beharreko atalak proposatzen dituztelako. Forma-izen horiek hainbat sintaxi proposatzen dituzte musika-diskurtsoarentzat, nahiz eta sintaxi horiek gutxi gorabeherakoak izan eta ez zorrozki jarraitu beharrekoak. Forma-izen bereko konposizioetan formaren atal nagusiak agertzen dira, orokorrean, baina atal horien luzerak, tonu-ibilbideak, musika-ideien lantze-teknikak eta musika-tresnen motak eta kopuruak ezberdinak izaten dira. Hori gertatzen da **suite, sonata, sinfonia** eta **kontzertu** forma-izenekin, adibidez.

18.1. Suite-forma

***Suite** (segida) hitzak hainbat eratako eta jatorritako dantza-piezak edo kantuak biltzen dituen konposizioa da.* Konposizioaren batasuna dantza-pieza guztiak tonu bertsuan egotearen ondorioa izan daiteke, edo jatorri berekoak izatearen ondorioa, edo konposizio luzeago baten zatiz osatua izatearen ondorioa, edo, suitea musikagile batek sortua denean, pieza guztiak gai baten inguruan sortuaren ondorio izan daiteke. **Partita** (J. S. Bach), **ordre** (François Couperin) eta **sonata de camera** (Bernardi Pasquini) hitzek gauza bera adierazten zuten XVII. mendean.

Suitearen jatorrian Erdi Aroaz geroztik Europa osoan zabalduta dagoen ohitura bat dago. Ohitura hori zera da: aurkako estilo, abiadura edo erritmoko hainbat dantza segidan jotzea. Gure artean, oraindik orain, oso bizirik dago ohitura hori; suite modukoa egiten dugu, adibidez, **fandango** eta **arin-arin** dantzak segidan jotzen ditugunean. Dantzak binaka edo hirunaka interpretatzeko ohitura, giro herrikoietan eta gorte eta jauregietako aretoetan zabalduta zegoen; hala ere, suitearen aurrekariak XVI. mendeko gorteetan edo jauregietako aretoetan bilatu behar dira. Dantzariak gehiegi ez nekatzearren eta dantzaren forma eta koreografia aberastearren, areto horietan dantzak binaka antolatzen ziren eta dantza-pieza horietako lehena neurri bikuneko dantza motela bazen ere, oinak zorutik ia altxatu gabe dantzatzen zena, aurkakoa egiten zuen bigarren piezak, neurri hirukuneko dantza bizkorra edo saltoka dantzatzekoa izaten baitzen. **Pabana** (dantza bikuna eta motela) eta **gailarda** (dantza hirukuna eta bizkorra) dantzek eratzen zuten areto horietan interpretatzen zen segida arruntena eta beste konbinazio batzuk ere posible izaten ziren[116].

18.1.1. Antzinako suitea eta suite barrokoa

XVI. mendera arte musika-diskurtsoa testuari lotuta zegoen eta testu hori erlijiosoa edo laikoa izan zitekeen. XVII. mendean, ordea, gorteak eta jauregiak girotzen zituzten musikariak hasi ziren testurik gabeko musika-diskurtsoari gero eta garrantzia gehiago ematen. Musikariek musika-tresnei egokitutako musika-diskurtso berriak sortzeko premia izan zuten eta jarduera horretan XVI. mendeko dantza-segidek eta haiek sortutako beste segida batzuek osatzen zuten beren musika-diskurtsoa. Horrela

[116] Dantza hauei buruz jakiteko ikusi Horst, Louis: *Formas preclásicas de la danza,* Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1966 (ingelesez *Pre-classic Dance forms,* Kamin dance publishers, New York, 1953.

sortu zen **antzinako suite** izeneko forma irekia. Antzinako suitearen dantza-pieza nagusiak *alemana, courantea, zarabanda* eta *giga* izaten ziren eta forma bikunekoak ziren, hau da, pieza horiek bi musika-zati nagusitan antolatzen ziren normalean.

Hala ere, musikariak ez ziren eratze-modu horretara iritsi bat-batean. Hiru dantza edo beste kopuru bat biltzen zituzten "suiteak" topa ditzakegu XVI. mende-bukaerako eta XVII. mende-hasierako musikan, eta tartean, baita antzinako suitearen eraketan aipatu ez ditugun beste dantza-pieza batzuk ere: *preanbuloa* (aitzinsolasa), *obertura* (sarrera), *burlesca* (trufakoa), *aria, kapritxoa* (apeta) eta abar. Bestalde, suite--konposizioan ez zegoen arau zurrunik eta musikagile bakoitzak nahieran antolatzen zuen segida hori; *giga*, adibidez, askotan aldatzen zen eta haren tokian *errondoa* (rondo), *bariazioa* (aldaera) edo beste pieza bat jartzen zen. Johann Hermann Scheinek (1586-1630) tonu eta musika-gaietan nolabaiteko batasuna agertzen duten hogei suite argitaratu zituen 1617an (*Banchetto musicale*): *pabana, gailarda, courante, alemana, tripla.* Dena den, hainbat aldaera barnebiltzen dira konposizio-bilduma horretan[117].

Suitea ulertzeko jarrera beti izan da irekia, nolabait. Hala ere, irekitasun hori are handiagoa bilakatzen da Barroko garaian eta **suite barroko** izenekoa da horren ondorio. Funtsean, suite barrokoa, antzinako suitea baino malguagoa eta irekiagoa da, bai dantza berriak sartzeko unean, bai tonu-aldaketei buruzko joeran eta baita interpretazioan erabilitako musika-tresnei dagokienez ere. Suite barrokoaren zutoi nagusiak antzinako suiteko dantzak izan ziren; hala ere, harizko orkestra txikientzat, hirukoteentzat, ganbara-orkestrentzat, teklentzat edo beste musika-talde txikientzat idatzi ohi zuten. Musikagileek askatasunez eratzen zituzten suiteak; hala, aipatutako lau dantza horien artean beste dantza labur batzuk txertatzea, edo **preludioa (obertura)** jartzea, alemanaren interpretazioa hasi aurretik, edo giga kentzea eta haren ordez minueta, gabota edo beste dantza bat jartzea, musikagilearen esku gelditzen zen. Suite barrokoan dantza ugari erabili ziren, tartean musikagileek berek konposatutakoak. Horien artean aipatu beharrekoak dira **lourea** (Frantzian), **bourreea, rigodoia, gabota, pabana, gailarda, minueta, paspea (passepied), txakona (passacaglia)** eta **rondoa**. Horiek guztiak lotuz eta konposizio bakar batean bilduz lortu zuten musikagileek musika-diskurtso atsegin eta luzea, oso egokia jauregietako gizarte-jarduera girotzeko. Suiteak ezagutzeko J. S. Bachen partitak[118] eta suiteak (frantziarrak[119] eta ingelesak[120]) eta Domenico Scarlattiren (1685-1757) suite izenekoak aztertzea gomendatzen dugu[121] (azken hauetan dantza-piezen izenen ordez, allegro, andante, presto eta gisako hitzak erabiltzen dira)

Barroko garaia pasa ondoren, musikagileek suite izena erabili dute etengabe, gaurdaino, normalean orkestrako konposizioak izendatzeko. XX. mendean, adibidez,

---

[117] Johann Hermann Schein izena, "banchetto musicale" eta "suite" hitzak sartuz interneteko bilatzailean, bere partiturak ikusi eta bere musika entzun daitezke.

[118] Ikusi Adolf Ruthardt, *Klavierwerke* -teklarako lanak- *von Joh. Seb. Bach.* C. F. Peters arg. Laipzig, d.g., 1. partita, Opus 1eko SIb M-ean. Honako segida hau dago: *preludio, allemande, courante, zarabanda, minuet I, minuet II* eta *Giga.*

[119] Ikusi *Johann Sebastian Bach. Francia Szuitek, Französische Suiten, BWV 812-817,* Edition Musica Budapest arg. Budapest, 1975. Argitalpen honetan hau da 1. suitean agertzen den dantza-piezen segida: *allemande, courante, zarabanda, minuet I, minuet II* eta *Giga.*

[120] Ikusi Czerny, Griepenkerl eta Roitzsch, *Klavierwerke* -teklarako lanak- *von Joh. Seb. Bach.* C. F. Peters arg. Laipzig, d.g., 1. suitean honakoa da dantza-piezen segida: *preludio, allemande, courante I, courante II, doble I, doble II, zarabanda, bourre I, bourre II* eta *Giga.* III. suitean, aldiz, honakoa da agertzen den segida: *preludio, allemande, courante, zarabanda, gabota I, gabota II* eta *Giga.*

[121] Berantiarra den azken suite honetan, dantza-piezen izenak allegro, presto, andante eta abarrez ordezkatuta agertzen dira. Lehenengo suitean *allegro, andante cantabile, allegro* eta *andante* segida dugu (*Scarlatti* - Domenico-, *Opere complete,* Ricordi arg. Milano, 1975.

Pyotr Ilyich Tchaikovskyk *Intxaur-hauskailuaren suitea* idatzi zuen, Igor Stravinskyk *Suzko txoria* konposatu zuen eta Jose Maria San Martin (1927-1977), piano-jotzaile eta musikagile arabarrak *Suite arabarra* idatzi zuen, arabar dantza- eta kantu-doinuak musika-gaitzat hartzen dituen konposizioa.

18.2. Sonata-forma

Sonata italiar hitzak harizko musika-tresnez interpretatutako konposizioa adierazten zuen Erdi Aroan[122]; XVII. mendean, aldiz, sonata hitzak hainbat pieza biltzen zituen (1 eta 6 artean) eta hainbat musika-ildo edo parametroren[123] arabera antolatzen zen konposizioa adierazten zuen; orduko adieran, sonata hitzak ez zeukan harreman zuzenik konposizioaren barne-formarekin. XVII. mendetik aurrera, baina, sonata hitza musika-diskurtsoaren barne-antolaerarekin lotzen hasten da eta interpretazioan erabilitako musika-tresnen eta gizarte-testuinguruaren arabera hiru kategoriatan sailkatzen da: *Sonata da camera, sonata da chiesa* eta *sonata,* besterik gabe, musika--tresna tekladunentzat.

18.2.1. Ganbarako sonata edo *Sonata da Camera.*

XVII. mende-bukaeran *"sonata da camera"* edo ganbarako sonata izendatzen zuten, Italian, suite modukoa zen konposizioa. Suiteak bezala, ganbarako sonatak ere, gorteko edo jauregietako bizitza soziala girotzeko erabiltzen ziren. Interpretazioari dagokionez, musika-tresnen errege zen biolinarentzat idazten zuten normalean eta musikagileak berak ere biolin-jole trebeak izaten ziren. Hala, hiru musika-ildoko sonata zen arruntena: doinu-ildoa markatzen zuen biolin batek eta harmonia-laguntza eta baxu jarraitua egiten zuten musika-tresna tekladun batek eta baxu batek osatzen zuten hirukoa; edo doinu-ildoak eta imitazioak egiten zituzten bi biolinek eta harmonia--laguntza eta baxu jarraitua egiten zuten musika-tresna tekladun batek eta baxu batek[124]. Sonatak hiru mugimendu edukitzea edo sarrera gehi hiru mugimendu edukitzea edo lau mugimendu edukitzea normala zen eta, hainbat kasutan, antzinako suitearen ordena berbera jarraitzen zuen: *alemana, courantea, zarabanda* eta *giga*. Beste kasu batzuetan, aldiz, motel-bizkor-motel-bizkor ordena gordetzen zuten eta joko horren barruan askatasunez hautatzen zituzten musikagileek sonata eratzen zuten dantza-piezak edo musika-gaiak. Musika-zati edo mugimendu bakoitzaren barne-formari dagokionez, ez zegoen plan finkorik; ez zegoen dantza-piezarekin zerikusirik ez zeukan simetriarik edo aldez aurretik pentsaturiko ageriko eskema edo ordenarik. Arcangelo Corelli (1653-1713) musikari italiarraren 2. eta 3. opusetan, ganbarako sonaten hainbat adibide agertzen dira[125].

18.2.2. Elizako sonata edo *Sonata da chiesa.*

Ganbarako sonaten antzera osatzen zituzten garai hartan elizkizunetan laguntzeko edo elizako gizarte-jarduera girotzeko jotzen ziren *"Sonata da chiesa"* izeneko konposizioak. Ganbarako sonatak bezala, elizako sonatak ere, nagusiki biolin eta baxu jarraituko taldeentzat idazten ziren eta hainbat musika-zati edo mugimendukoak izaten

---

[122] Ildo bera jarraituz, kantata hitzak ahotsez interpretatutako konposizioa adierazten zuen eta tokata hitzak musika-tresna tekladunekin interpretatzen zen konposizioa.

[123] Musika-ildo hitzaren bidez, aldi berean hots egiten duten eta bereiziak diren musika-parametroak adierazten ditugu: doinu-ildoa, baxu-ildoa, harmonia-laguntzaren ildoa, erritmo-ildoa, biolinen ildoa eta abar.

[124] Beraz, biolin bakarrarentzat idatzita dagoela esateak (*per violin solo*) ez du esan nahi biolin-jole batek bakarrik jo behar duenik; gutxienez ere hiru interprete izaten ziren eskuarki.

[125] Ikusi Corelliren opus 9ko 9. sonata biolinerako: Jacques Chailley, *Cours d'Histoire de la Musique,* I. tomoa, 5. liburukia, 465. or., Alphonse Leduc arg. Paris, 1973.

ziren, laukoak eskuarki (motel-bizkor-motel-bizkor) baina gutxiago edo gehiago eduki zitzaketen. Elizako sonatetan doinu erlijiosoak edo erlijio-konnotazioak zituzten doinuak hartzen zituzten musika-gaitzat eta ganbarako sonatak baino motelagoak eta arrandiatsuagoak izaten ziren. Hainbat kasutan doinuen artean kontrapuntuak edo imitazio-jolasak egiten zituzten eta beste kasu batzuetan zarabanda, giga edo beste dantza baten itxura hartzen zuen musika-diskurtsoak. Beraz, bi sonata horien arteko aldea musika-gaian zegoen funtsean: ganbarako sonataren musika-gaiak dantza-piezak ziren, normalean, eta elizako sonaten musika-gaiak erlijioarekin edo erlijio--jarduerarekin lotzen ziren konposizioak (bertsotxoak...). Bestalde, dantza-piezak izan ala ez, mugimenduak eratzen zituzten piezak tonu berean izaten ziren, bai hasierako ganbarako sonatetan eta baita elizako sonatetan ere. Arcangelo Corelli musikari italiarra gailendu zen sonata mota horietan eta bere opus 1eko 6 *sonata da chiesa* konposatzeaz gainera, bere opus 6ko 12 *concerto grosso* izeneko konposizioen bilduman (1714) lehenengo zortzi kontzertuek elizako sonaten antolaera agertzen dute. Denboraren poderioz sonata mota hori ganbarako sonata bilakatu zen[126].

Sonata horietatik, batez ere ganbarako sonatetatik, ondorioztatu ziren XVII. eta XVIII. mendeetan harizko musika-tresnentzako sonatak, beranduago orkestrarako sonatak, sinfoniak, kontzertuak, koartetoak edo laukoteenak eta gisakoak, hain zuzen ere, musika-talde txikientzat eredu formal izango zirenak. Aldaketa emeki-emeki egin zen. Dantza-piezak aldatuz, musika-gaiak ordezkatuz eta jardueraren indarrez musika-zatien edo "mugimenduen" barne-antolakuntza forma jakin baten arabera egituratuz, musikagileek sonata berriak sortu zituzten. Aurrekoak bezala, sonata horiek ere, harizko musika-tresnentzako eginak izan ziren eta musika-diskurtsoa, abiaduran kontrajarriak ziren hainbat mugimendutan antolatzen zen. Musika-diskurtsoen gaiei dagokienez, sonata berrietan, gai erlijiosoak eta aspaldiko dantzak poliki-poliki baztertuak izan ziren; musikariek musika-jotzaileei eta musika-taldeei garrantzi gehiago ematea bilatzen zuten eta dantza-piezak erabiltzen jarraitu bazuten ere, dantza horiek berriak ziren (minueta, gabota, errondoa...) edo aspaldikoak baina era berrian landuak. Sonaten izendapenean ikusten da musika-ildoak eta musika-joleek berenganatzen duten garrantzia: *"Sonata a solo"* (biolin bat, akorde-laguntza egiten duen musika-tresna tekladun bat eta baxu jarraituarena egiten duen beste musika-tresna bat, adibidez); *"sonata a trio"* (*"sonata per tre violini"*), hiru musika-tresnentzat idazten dena (hiru biolin edo bi biolin eta baxu jarraitua, adibidez); eta *"sonata en trio"* edo aldi berean hiru musika-ildo jarraitzen dituen musika-diskurtsoa.

18.2.3. Teklatuentzako sonata

Ganbarako eta elizako harizko musika-tresnentzako sonatekin batera, Barroko garaian teklatuentzako sonata agertu zen, arestian adierazi dugun bezala. Tekla--jotzaileak oso iaioak ziren eta beren trebetasuna jende aurrean agertzeko premia sentitzen zuten; jotzaile horietako asko musikagileak ziren eta beren gogoko eta garai berrietara egokitutako musika-diskurtso berria plazaratu zuten. Horrela sortu ziren jotzaileen trebezia agertzeko, haien musika-tresnei egokitutako eta berezko barne--antolaera edo forma zuten sonatak: "Teklaturako edo bakarlarientzako sonatak".

Bere musika-tresnaren edo lanbidearen arabera, musikagile baten konposizioetan musika-tresna baten estiloa gailentzen da beti, bai XVII. mendean eta baita geroago ere. Hala ere, teklaturako idazten ziren konposizioak organo eta klabe edo musika-tresna

[126] Ikusi Corelliren opus 5eko 4. sonata biolin eta baxuarentzako: Jacques Chailley, *Cours d'Histoire de la Musique,* II. tomoa, 5. liburukia, 579. or., Alphonse Leduc arg. Paris, 1980.

tekladunentzat idazten ziren sarritan, berezitasunik egin gabe[127]. Suitearen eredua gutxi gorabehera jarraituz, XVII. mendeko sonatak, abiaduran kontrajarriak ziren hainbat mugimendu edo zatitan banatzen ziren. Denbora pasa ahala, ordea, musikagileen artean berezko logika zuten diskurtsoak egiteko joera gailendu zen eta, hala, sonatetan musika--joera berriak agertu ziren: a) dantza-piezak eta kontrapuntu-teknika emeki-emeki ordezkatzeko joera; b) sonataren mugimendu kopurua murrizteko eta finkatzeko joera (garai klasikoan hiru-lau mugimendutan finkatu zen sonata); c) sonataren lehen mugimenduari garrantzi berezia emateko eta bere forma beste mugimenduena baino gehiago zaintzeko joera; eta d) lehen mugimenduaren musika-gaia konposizio osoaren "hizketa-gai" nagusitzat hartzeko joera. Beraz, mugimendu bakarreko sonata izan edo hainbat mugimendutako sonata izan, erlijioarekin edo dantzarekin zerikusirik ez zuten musika-gaiak agertu ziren; musika-gai horiek berezko pentsaera logikoaren edo arrazoiaren arabera antolatzen joan ziren eta hotsen antolaeran harmonia gailendu zen[128].

18.2.3.1. Sonata-denbora

Sonata formari buruz hitz egiten dugunean, eskema edo forma-eredu bat edo batzuk emateko behar pedagogikoa dugu. Hala ere, horrek ez du esan nahi beste antolaerarik ez dela agertzen sonata izena duten Barrokoko konposizioen artean, edo izen bera duten konposizioen artean eta ez du esan nahi, derrigorrez, aldez aurretik pentsatutako eredu edo forma bat dagoenik, edo azaldutako sonata-forma, sonata baten mugimendu guztietan errepikatu behar denik. Lan honetan azaltzen ditugun sonata--forma guztiak estereotipatuak dira, eskola-lanetan erabiltzen direnak. Zati edo mugimendu bakarreko sonata denean, azaldutako forma konposizio osoari dagokio; zati edo mugimendu askotariko sonata denean, aldiz, azaldutako forma, sonataren lehen mugimenduari dagokio. Hori dela eta, besterik esaten ez denean, sonata-formari buruz hitz egiten dugunean, sonataren lehen mugimenduari buruz edo "sonata denborari" buruz ari gara kasu guztietan.

18.2.3.2. Sonata-bariazioa

Musika-diskurtsoa finkatzeko lanetan saiakera ugari egin ziren Barroko garaian. Horietako bat sonata-bariazioa dugu. Hau da, musikagileak gai bat sortzen du eta horren inguruan hainbat bariazio edo aldaera egiten ditu. Aldaerak egiteko erak eta aukerak mugagabeak direnez, Domenico Scarlatti musikagile italiarrak konposatu eta LAm-ean dagoen sonata azalduko dugu adibide gisa[129]. Sonata hiru ataletan banatzen da: **1. atalean** (1-60 neurriak) gaiaren aurkezpena (bi adierazpen-unitate labur eta hirukun biltzen dituen 12 neurriko adierazpen-unitate ertaina) eta gaiari buruzko lau aldaera biltzen dira. Aldaera guztiak neurri kopuru, tonu eta tonu-ibilbide berekoak dira. **2. atalean** (61-140 neurriak) neurrietan murriztutako gaiari buruzko zortzi aldaera biltzen dira (bi aldiz jotzen den adierazpen-unitate laburrari 3. neurria falta zaio eta, hala, 10 neurrikoa da aldaeraren oinarria den adierazpen-unitate ertaina). **3. atala** amaieraldia da (141-156 neurriak). Gaiari buruzko luzapenezko aldaera batek (8 neurri) eta eten nagusian amaitzen den eskailera-joko batek osatzen dute amaieraldia edo coda[130].

---

[127] Hasierako sonatetan argi ikus zitekeen musikagilearen tradizioa eta inspirazio-iturria. Elizako musikaren estiloan ohikoa zen kontrapuntua agertzea, adibidez; horrela, argi adierazten zen musikagilearen izaera eta musika-joera. Eta gauza bera esan dezakegu dantza-piezei eta harmoniari emandako garrantziari dagokionez; dantzen agerpenak jauregietako giroan kokatzen zuen musikaria, elizaren giroan baino gehiago.

[128] Hotsak hitzetatik askatu behar ziren eta, horretarako, musikariek testurik gabeko musika-diskurtso koherente eta gutxi gorabehera arrazionala eratzeari ekin zioten: aurrerantzean hotsak bere buruaz "hitz egin" behar zuen.

[129] Scarlatti, Domenico: "10 sonatas", *1. Sonata en LAm*, 2. or., Boileau arg., Bartzelona, d.g.

[130] Konposizio honen azterketa zehatza teoria honen 1. eranskinean ikus daiteke 125. orrialdean.

18.2.3.3. Gai bakarreko sonata bikuna

Gai bakarreko sonata Barroko garaiko edo XVIII. mendeko sonata gisa ezagutzen da. Bi atalekoa da eta bere ohiko egitura honela deskriba daiteke:

1. **atala:** hiru adierazpen-unitate ertain edo luzetan banatzen da: **a)** gaiaren aurkezpena tonu nagusian; **b)** gaiari buruzko garapen-aldia; eta **c)** atalaren amaieraldia eta etena tonu nagusian, akorde dominantean edo dominantearen akorde dominantean. Nahiko normala da atal osoa errepikatzea.

2. **atala:** aurrekoa bezala, hiru adierazpen-unitate ertain edo luzetan banatzen da; haren antolaera, baina, hainbat eratakoa izan daiteke. Ikus ditzagun arruntenak diren antolaera horietako bi:

   1. antolaera: **a)** lehen adierazpen-unitatea gaiaren berraurkezpena da. Nota dominantearen tonuan, ondoko tonuan edo auzo-tonu batean egiten da. **b)** Bigarren adierazpen-unitatea, jostaldia edo garapen-aldia, hainbat tonutan egin daiteke eta tonu nagusian edo akorde dominantean amaitzen da; **c)** amaieraldia da. Tonu nagusian adierazitako gaiaren berraurkezpenarekin hasten da eta amaierako etenarekin amaitzen da.

   2. antolaera: **a)** lehen A-U ertain edo luzea garapen-aldia da eta nota dominantearen tonuan, ondoko tonuan edo auzo-tonu batean egiten da; **b)** bigarren adierazpen-unitatea gaiaren berraurkezpena da, hainbat tonutan egin daiteke eta tonu nagusian edo akorde dominantean amaitzen da; **c)** tonu nagusian dagoen amaierako etenarekin bukatzen den amaieraldia.

Dena den, agertutako sonaten antolakuntzak ez dira zurrunak, behin eta berriz errepikatzen direnak; emandako eredua ez da mota honetako sonata guztientzako ezinbesteko eredua. Dagoeneko adierazi dugun bezala, musikagileek askatasunez interpretatzen dituzte beren garaian erabiltzen diren musika-ereduak eta formak, sorkuntza-unean musikariek darabilten gutxi gorabeherako erreferentziak besterik ez dira. Ikus dezagun, adibide gisa, gai bakarreko sonata bikunaren kategorian sartzen den *sonata de 5. tono* izeneko sonata; XVIII. mendeko lehen erdialdean Arantzazuko Joakin Oxinaga fraide musikagileak konposatutakoa da. Sonata DOM-ean dago nahiz eta egileak "V. tonua" aipatu[131].

1. atala bost adierazpen-unitate laburretan (hirukunak) banatzen da: **1)** gaiaren aurkezpena tonu nagusian (DOM-ean) eta unitate horren etenaldia. Garrantzi berezia ematen dio hasierako anakrusa-multzoari; **2)** SOLM-erako tonu-aldaketa egiten duen adierazpen-unitatea eta unitatearen etena; **3)** gaiburuari buruzko garapen-aldia SOLM-ean (luzapenezko imitazioak); **4)** gaiburuari buruzko beste garapen-aldi labur bat SOLM-ean ere (luzapenezko imitazioa ezkerrean); **5)** lehen atalaren amaieraldia SOLM-ean. Ondoren atal osoa errepikatzen da.

2. atala zazpi adierazpen-unitatetan banatzen da. Aurreko ataleko ordenarekin jarraituz honela izango lirateke: **6)** gaiari buruzko garapen-aldia SOLM-ean (adierazpen-unitate ertain eta bikuna): konposizioaren lehen adierazpen-unitate laburra bi aldiz jotzen da berezko etenaldia kenduta. **7)** Gaiari buruzko garapen-aldia: konposizioaren lehen adierazpen-unitate laburra jotzen da bi aldiz: **a)** MIm-

[131] Ikusi Joakin Oxinaga, "Sonata de 5. tono", *Música de tecla en el Pais Vasco. Siglo XVIII*, (R. P. Donostiak atondua), Artxibo P. Donostiak arg., Lekaroz, 1976, 1. or. DOM tonuari bosgarren tonua deitzeko ohitura XVI. mendetik dator. Beraientzat DOM tonua FA notaren inguruan ehuntzen zen eta FA notan amaitu behar zen V. modu (tonu) transposatua zen.

-ean dagoen lehena berezko etenaldia kenduta eta **b)** tonu nagusiaren ondoko tonuan (LAm-ean) dagoen bigarrena berezko etenaldia sartuta. **8)** garapen-aldia: konposizioaren bigarren adierazpen-unitate laburraren errepikapena ondoko tonuan (LAm-ean); **9)** gaiburuari buruzko tonu-aldaketako garapen-aldia (REm--tik pasatzen da DOM-era iritsi aurretik). Konposizioko hirugarren adierazpen--unitate ertainaren lehen adierazpen-unitate oso laburra sei aldiz jotzen da, bi tonu bakoitzean; **10)** Konposizioko laugarren adierazpen-unitatearen errepikapena tonu nagusian: tonu nagusia finkatzea eta amaieraldia prestatzea da adierazpen-unitate honen zeregina; **11)** Gaiaren berraurkezpena tonu nagusian (konposizioaren lehen A-U laburra); **12)** eten nagusian amaitzen den amaieraldia[132].

18.2.3.4. Bi gaiko sonata klasikoa edo hirukuna.

Sonata klasikoa izendatzen dugu XVIII. mendeko amaieran eta XIX. mende--hasieran Europan zabaldu zen sonata-eredua[133]; hau da, musikan aro klasikotzat (edo neoklasikotzat) hartzen den garaiko sonata, gai bakarreko sonata gainditzen duena. Alabaina, izen hori guk erabiltzen dugu; garai hartako musikagileek sonatak konposatzen zituzten, izenlagunik gabe. Sonata klasikoak abiaduran kontrajarriak ziren hiru edo lau "mugimendu" izaten zituen (bizkor-motel-bizkor...); hala ere, formaren ikuspegitik hainbat mugimendu izateak ez du aparteko izenik sortu. Diskurtsoaren eskemari dagokionez, lehen mugimenduaren musika-diskurtsoa hiru atal nagusitan banatzen zen eta, horregatik, "**sonata hirukuna**" ere izendatzen dugu[134]. Bestalde, sonata klasikoan ohikoa eta ezinbestekoa da gutxienez bi musika-gai erabiltzea; horien bidez adierazpen kontrajarriak lortzen dira eta musika-diskurtsoan hots-kontrasteak eta jolasak errazagoak lortzen dira; hori dela eta, sonata-forma hau "**bi gaiko sonata**" ere izendatzen dugu.

Sonata klasikoaren forma, gainerako sonata eta musika-forma guztiak bezalaxe, gutxi gorabeherakoa izaten da. Beraz, sonata klasikoari buruzko eskema formal bat ematen dugunean ez dugu esan nahi eskema hori ezinbestekoa eta derrigorrezkoa denik, ezta historian zehar horrela izan denik ere. Argibide hori emanda, ikus dezagun sonata klasikoaren egitura edo eskolako sonata-forma:

Sonataren lehen mugimendua bizkorra da eta hiru atal nagusitan banatzen da: **1)** musika-gaien aurkezpena; **2)** gaiei buruzko garapen-aldia; eta **3)** gaiaren berraurkezpena eta amaieraldia. Ikus dezagun esandakoa atalez atal:

1. **atala** hiru edo lau adierazpen-unitate luzetan banatzen da. Hiru adierazpen--unitate luze horiek formarako erreferentzia-puntu nagusiak dira[135]: **a)** "A" gaiaren aurkezpena tonu nagusian; **b)** "A" eta "B" gaien arteko loturarena egiten duen tonu-aldaketako adierazpen-unitatea; **c)** "B" edo bigarren gaiaren aurkezpena V. graduan edo ondoko tonuan eta lehen atalaren amaieraldia (atal osoa errepika daiteke).

---

[132] Oxinagaren sonata honen azterketa zehatza teoria honen 2. eranskinean ikus daiteke 26. orrialdean.

[133] "Sonata-forma" esaten dugunean, lehen mugimenduko formaz ari gara, oro har, eta "sonata-mugimendu" edo "sonata-denbora" esaten dugunean ere, gauza berari buruz ari gara, lehen mugimenduko formaz, hain zuzen ere.

[134] Beste hainbat joera tekniko bezala, mugimenduak kontrajartzeko ohitura ere suitetik pasatu zen sonatara.

[135] Hemen proposatzen dugun eredua eskolako laburrena da. Dena den, nahiko normala izaten da adierazpen--unitate luze horien artean aukerako beste unitate bat edo beste batzuk agertzea: hasieran sarrerarena egiten duen adierazpen-unitate bat egon daiteke edo unitate baten zeregina bi unitateren artean bana daiteke: "c" unitatea bitan bana daiteke, adibidez: bigarren gaiaren aurkezpena, c^1, eta atalaren amaieraldia, c^2, esaterako. Beranduago partitura baten azterketa emango dugu eta orduan ikusiko ditugu aldaerak eta emandako eredua ez dela inolaz ere eredu itxia.

2. **atalean** hainbat unitate luze bil daitezke; bi gaien inguruan edo bi gaietatik ateratako musika-osagaiak erabiltzen dira diskurtsoaren garapen-aldietan eta jostaldietan; bestalde, aldez aurretik pentsatutakoak eta pentsatu gabeko tonuak erabiltzen ditu musikariak bere diskurtsoan. Edozein kasutan, V. graduko tonuak aparteko garrantzia izaten du atal honetan. Atal hau 1. atala baino laburragoa izaten da.

3. **atala** hiru adierazpen-unitate luzetan banatzen da: **a)** "A" gaiaren berraurkezpena tonu nagusian; **b)** "A" eta "B" gaien arteko loturarena egin dezakeen eta hainbat tonutatik pasa daitekeen adierazpen-unitatea; **c)** "B" gaiaren berraurkezpena tonu nagusian eta konposizioaren amaieraldia edo coda.

Aurreko sonaten azterketan adierazi dugun bezala, sonata-forma eta gainerako formak musikagileek erabiltzen dituzten gutxi gorabeherako erreferentziak izaten dira. Musika-diskurtsoa taxutzeko nolabaiteko eredua eduki behar du musikagileak eta formak dira eredu horiek. Beraz, berriz ere gogorarazi egiten dugu, konposizio baten azterketan ez dugula pentsatu behar forma teorikoa ezinbestean eta derrigorrez bertan egon behar duenik. Ikus dezagun, adibide moduan, Mozarten *Sonata KV 315 c (333)* izenekoa.

1. atala (1-63 neurriak) sei adierazpen-unitate ertainetan banatzen da: **1)** A gaiaren aurkezpena SIbM-ean: gaiaren aurkezpena egiten duen adierazpen-unitate laburrak, gaiari buruzko garapena egiten duen beste adierazpen-unitate laburrak eta unitatearen etena egiten duen adierazpen-unitate oso laburrak osatzen dute hasierako adierazpen-unitate ertaina (1-10 neurriak). **2)** gaiari buruzko garapen--aldia: FAM-erako tonu-aldaketak (adierazpen-unitate laburra), tonu berean egindako gaiari buruzko garapen-aldiak (hiru adierazpen-unitate labur) eta lotura--neurri batek (22. neurria) osatzen dute adierazpen-unitate ertain hau (10-22 neurriak). **3)** B gaiaren aurkezpena FAM-ean (23-34 neurriak). B gaia A gaiaren eraldaketa da nahiz eta, itxuraz, gaiburua ezberdina izan (hiru adierazpen-unitate laburrek eratzen dute 12 neurriko adierazpen-unitate ertaina, hirugarrena lehenaren gogoramena da). **4)** FAM-ean dagoen A eta B gaiei buruzko garapen--aldia: 8 neurriko adierazpen-unitate ertaina da (35-42 neurriak). **5)** Jolasaldia FAM-ean (43-49 neurriak): 6 neurriko adierazpen-unitate ertainak (hirukuna) eta lotura-neurri batek (49. neurria) eratzen duten unitate hau; eta **6)** lehen atalaren amaieraldia FAM-ean (50-63 neurriak): gaiburua agerian edo ezkutuan baina beti presente dagoela, bi adierazpen-unitate laburrek eta V. graduko akordean amaitzen den etenaldiak (5 neurri) eratzen dute atalaren amaieraldia. Ondoren atal osoa errepikatzen da.

2. atala (63-93 neurriak) lau adierazpen-unitate ertainetan banatzen da (atal laburrena da). Honela da: **7)** A eta B gaiburuei buruzko garapen-aldia (63-71 neurriak): lau adierazpen-unitate oso laburrek eratzen dute adierazpen-unitate ertaina. Azken adierazpen-unitatea oso laburra eta irregularra da eta lotura egiten du. **8)** Harmonia-aldaketetan eta mugimendu etengabean oinarritutako jostaldia (71-81 neurriak). Ezker eskuak eragiten duen mugimendua da 10 neurriko adierazpen-unitate ertain honi batasuna ematen diona. **9)** Bigarren atalaren amaieraldia: SOL tonua finkatzen duten hiru adierazpen-unitate oso laburrek eratzen dute unitate labur hau (81-86 neurriak). **10)** Tonu nagusirako (SIbM) itzulera egiten duen adierazpen-unitate laburra (87-90 neurriak) eta etenaldia egiten duen adierazpen-unitate oso laburra (91-93 neurriak) biltzen dira unitate honetan.

3. atala (93-165 neurriak) zazpi adierazpen-unitate ertainetan banatzen da (atal luzeena da). Honela da: **11)** A gaiaren berraurkezpena tonu nagusian (93-103 neurriak): lehen adierazpen-unitate ertainaren errepikapena da. **12)** A gaiari buruzko garapen-aldia (103-113 neurriak). Tonu nagusiaren graduei atxikitako akordez baliatzen da harmonian sakontzeko: IV. (MIb), II. (DO) eta V. (FA) graduetako tonuen V. graduak erabiltzen ditu adierazpen-unitate ertain honetan. **13)** Aurreko adierazpen-unitate bien etenaldia da hau (114-118 neurriak). Gaiburuari buruzko luzapenezko imitazioan oinarritzen da. Bi aldiz jotzen den adierazpen-unitate oso laburrak eta loturarena egiten duen neurri batek (118 neurria) eratzen dute unitate hirukun hau. **14)** B gaiaren berraurkezpena tonu nagusian (119-130 neurriak). Hirugarren adierazpen-unitate ertainaren errepikapen bariatua da. **15)** Tonu nagusian jarritako B eta A gaiei buruzko garapen-aldia. Laugarren adierazpen-unitate ertainaren errepikapen bariatua da (131-138 neurriak). **16)** Harmonian sakontzeko atxiki-akordeak erabiltzen dira adierazpen-unitate ertain honetan (139-151 neurriak): V/VI, V/IV, V/II, V/VI eta V/V atxiki-akordeak agertzen dira. Hasieran bi adierazpen-unitate oso labur, gero unitate labur bat, ondoren beste bi adierazpen-unitate labur eta azkenik loturarena egiten duen neurri bat (151. neurria) bereizten dira unitate honetan. **17)** Hirugarren atalaren eta mugimenduaren amaieraldia tonu nagusian (152-165 neurriak). Seigarren adierazpen-unitate bariatua da eta eten nagusian amaitzen da. Bigarren eta hirugarren atalak errepikatzen dira (63-165 neurriak).

Sonata honen gainerako mugimenduak:

Bigarren mugimendua, *andante cantabile,* MIbM-ean (1. mugimenduko tonu nagusiaren IV. gradua) eta 3/4ko neurrian dago; bere bi gaiak lehen mugimenduaren gaiburuarekin lotzen dira; sonataren bi tarteak errepikatzen dira eta bigarren tartea bi ataletan banatzen da.

Hirugarren mugimendua (azkena), *allegretto grazioso,* 2/2ko neurrian dago idatzita, gaiaren ikuspegitik ez du lotura zuzena lehen mugimenduko gai nagusiarekin eta errondo hedatuaren forma hartzen du: A (SIbM), B (FAM), A (SIbM), C (SOLm), A (DOm), A (SIbM), D (SIbM), B (SIbM), A (SIbM-m) eta A (SIbM).

18.2.3.5. Sonata-formako beste konposizioak.

Sonata-forma dugu Mendebaldeko musika akademikoan garatu den musika--diskurtso landuenetako bat edo landuena. Hori dela eta, musika-egitura bera erabili da beste musika-tresnez edo beste musika-baliabideez interpretatzen diren hainbat eta hainbat musika-diskurtso antolatzeko:

Sinfonia hitza musikan adiera ugari dituen hitza da[136]. Hala ere, sinfoniaren formaz hitz egiten dugunean orkestra sinfonikoaz interpretatzen den sonata batez ari gara.

Kontzertu hitzak ere adiera ugari ditu gaur egun. Hala eta guztiz ere, kontzertu--formaz ari garenean, musika-gaia eta, orokorrean, musika-ideiak bakarlari batek eta orkestra batek txandaka partekatzea eskatzen duen sonata-formaz ari gara.

Koartetoa edo laukotea hainbat musika-tresnez era daitekeen musika-taldea da. Orokorrean, baina, besterik aipatzen ez denean, koartetoa edo laukotea, biolin bik, biola batek eta biolontxelo batek eratzen duten ganbarako edo aretoko **harizko laukotea** da.

[136] Erdi Aroan, besteak beste musika-tresna bat eta hotsen arteko kontsonantzia adierazten zituen sinfonia hitzak.

Ideia hori luzatuz eta besterik aipatzen ez denean, koarteto- edo laukote-formaz ari garenean harizko musika-talde horrentzat konposatutako sonataz ari gara.

Bikotea, hirukotea, seikotea eta abar aipatzen ditugunean musika-talde horiei buruz ari gara eta kasu bakoitzean taldea eratzen duten musika-tresnak adierazi egin behar dira. Formaren ikuspegitik eta besterik aipatzen ez den bitartean, musika-talde horiek jotako sonatez ari gara.

18. Ikasleei proposa dakiekeen ariketa-multzoa:

a) Ikasleek, arestian aipatutako sailkatze-kategoriak erabiliz aztertuko dituzte eskolako konposizio errazak. Esaterako: Felix Mendelssohn-en: *Piéces d'Enfants* op. 72, eta *Rondo capriccioso* op. 14[137] eta Robert Schumann-en: *Album für die Jugend,* op. 68[138]. Ikasleek, konposizioan zehark dauden hasiera eta amaiera motak, simetriak eta asimetriak, adierazpen-unitateak eta haien izaera bikunak edo hirukunak, atalak, eta abar, aipatu behar dituzte.

b) Ikasleek, ohiko sailkatze-kategoriak erabiliz aztertuko dute XVIII. mendeko Arantzuko Eskolako J. B. A. Bidaurreren *Sonata* izenekoa[139]. Aurreko ariketan bezala, ikasleek konposizioan zehar dauden hasiera eta amaiera motak, simetriak eta asimetriak, adierazpen-unitateak eta haien izaera bikunak edo hirukunak, atalak, eta abar, aipatu behar dituzte.

c) Aurreko ariketan erabilitako azterlan-eredua jarraituz, ikasleek, Jose Inazio Lopez de Luzuriagak konposatutako *Herri alaia,* akordeoiarentzako sonata-formako konposizioa, aztertuko dute[140].

d) Aurreko ariketetan erabilitako azterlan-eredua jarraituz, ikasleek Joseph Haydnen 6. sinfonia, *le matin* izenekoa, aztertuko dute[141].

---

[137] Mendelssohn, Felix: *Piéces d'Enfants op. 72* (Boileau arg., Edición ibérica, 112 z., Bartzelona, d.g.); *Rondo capriccioso* op. 14 (Henry Litolff arg., Braunschwieg, d.g.).

[138] Schumann, Robert: *Album für die Jugend, op. 68* (Boileau arg., Edición ibérica, Bartzelona, d.g.).

[139] José Baup. Ant. de Bidaurre: "Sonata", *Música de tecla en el Pais Vasco. Siglo XVIII*, (R. P. Donostiak atondua), Artxibo P. Donostiak arg., Lekaroz, 1976, 49. or.

[140] Jose Inazio Lopez de Luzuriaga Fernandez, Hijos de C. Carrionek arg., Gasteiz, 1982 (eskaerak egiteko telefonoa: 943271858 edo musikagintza@euskalnet.net).

[141] Joseph Haydn (1732-1809): symphony No. 6, "le matin", Eulenburg arg., 536 z.a, London, Zurich, Stuttgart, 1936. Sinfonia hori 1761ekoa da, Haydn gaztea zen garaikoa, eta garai hartako beste sinfonia askok bezala sarrera dauka, "adagio" izenekoa. Irakasleak Haydn helduaren garaiko beste sinfoniaren bat aztertzea proposa dezake. Oso ospetsua den "Agurrak", Abschieds-Symphonie izenekoa (1772. urteko 45. sinfonia), *Allegro assai* mugimenduarekin hasten da eta ikasleentzat gogoangarria izan daitekeen anekdota batekin lot daiteke (Haydn, Joseph, Symphony No. 6, "le matin", Eulenburg arg., 486 z.a, London, Zurich, Stuttgart, 1955).

ERANSKINAK

1. ERANSKINA

Domenico Scarlattiren LAm-eko sonataren azterketa[142]

Lehen atala (1-60 neurriak):

1. Gaiari buruzko lehen aldaera (13-24 neurriak). Neurri kopurua, tonua eta tonu-ibilbidea gordetzen dira. Doinu-ildoa ezker eskuak jotzen du eta mugimendu-sentimena eskuinak eragiten du.
2. **Gaiaren aurkezpena tonu nagusian** (LAm-ean). Errepikatutako sei neurriko adierazpen-unitate hirukuna da: 1-6 neurrietan gaiaren aurkezpena eta 7-12 neurrietan gaiaren errepikapena, haren doinu- eta harmonia-ildoak gogoan ongi gordetzeko.
1. Gaiari buruzko bigarren aldaera (25-36 neurriak). Neurri kopurua, tonua eta tonu-ibilbidea gordetzen dira. Doinu-ildoa eskuin eskuak jotzen du eta mugimendua ezkerrak eragiten du.
2. Gaiari buruzko hirugarren aldaera (37-48 neurriak). Neurri kopurua, tonua eta tonu-ibilbidea gordetzen dira. Doinua (ezkutatuta) eta mugimendua eskuin eskuak eragiten ditu; ezkerrak harmoniaz laguntzen du doinu-ildoa.
3. Gaiari buruzko laugarren aldaera (49-60). Neurri kopurua, tonua eta tonu-ibilbidea gordetzen dira. Doinuari eta erritmoari dagokienez aurreko aldaeraren eskema errepikatzen da.

Bigarren atala (61-140 neurriak):

4. **Gaiari buruzko bosgarren aldaera** (61-70 neurriak). Bost neurriko adierazpen-unitate irregular errepikatua: 61-63 neurrietan gaiari buruzko adierazpen-unitate hirukuna eta 64-65 neurrietan adierazpen-unitate bikuna[143]. Tonu nagusian dago, doinu-ildoa eskuin eskuak (akordeetan barneratuta) eta ezker eskuak (erritmoko baxuan barneratuta) hots egiten dute. Mugimendu-sentimena ezker eskuak eragiten du.
5. Gaiari buruzko zazpigarren aldaera (81-90 neurriak). Hamar neurritako adierazpen-unitate irregularraren aldaera da. Neurri kopurua, tonua eta tonu-ibilbidea gordetzen dira. Mugimendu--sentimena eskuin eskuak bideratzen du, kortxeaerdiak hirukotxoetan eta doinu-ildoa bi eskuek partekatzen dute.
6. Gaiari buruzko seigarren aldaera (71-80 neurriak). Bost neurriko adierazpen-unitate irregular errepikatua. Aurreko adierazpen-unitate irregularraren aldaera da. Neurri kopurua, tonua eta tonu--ibilbidea gordetzen dira, salbuespen txiki batzuetan salbu. Doinu-ildoa eta mugimendua eskuin eskuak eragiten du nagusiki eta ezkerrak harmonia- eta doinu-laguntza egiten du.
7. Gaiari buruzko zortzigarren aldaera (91-100 neurriak). Hamar neurriko adierazpen-unitate irregularraren aldaera da. Neurri kopurua, tonua eta tonu-ibilbidea gordetzen dira. Mugimendu--sentimena eskuin eskuak bideratzen du kortxeetan, kortxeaerdietan eta kortxeaerdiko hirukotxoetan, eta hirudun paralelotan gauzatzen den doinu-ildoa bi eskuek partekatzen dute.
8. Gaiari buruzko bederatzigarren aldaera (101-110 neurriak). Hamar neurriko adierazpen-unitate irregularraren aldaera da. Neurri kopurua, tonua eta tonu-ibilbidea gordetzen dira. Mugimendu--sentimena eskuin eskuak eragiten du eta doinu-ildoa bi eskuen artean banatzen da ezkutuko zortzidun eta hirudun paraleloetan.
9. Gaiari buruzko hamargarren aldaera (111-120 neurriak). Hamar neurriko adierazpen-unitate irregularraren beste aldaera bat da. Aurkezpeneko parametro nagusiak gordetzen dira, mugimendu--sentimena eskuin eskuak eragiten du eta doinu-ildoa bi eskuen artean banatzen da ezkutuko zortzidun eta hirudun paraleloetan.
10. Gaiari buruzko hamaikagarren aldaera (121-130 neurriak). Hamabost neurriko adierazpen-unitate irregularraren beste aldaera bat da. Aurkezpeneko parametro nagusiak gordetzen dira, doinua eta mugimendu-sentimena eskuin eskuak eragiten ditu, kortxeaerdiko hirukotxoetan, eta ezker eskuak doinua eta harmonia indartzen ditu.

---

[142] Scarlatti, Domenico: "10 sonatas", *1. Sonata en LAm*, 2. or., Boileau arg., Bartzelona, d.g.

[143] Aurkezpeneko 4. neurria ezabatua izan da. Bestalde, 3 neurriko gehi bi neurriko adierazpen-unitate laburrak ez dira beti era berdinean agertzen; bigarren agerraldian 2 neurriko adierazpen-unitate laburrak etenaldia egiten du.

11. Gaiari buruzko hamabigarren aldaera (131-140 neurriak). Hamabost neurriko adierazpen-unitate irregularraren beste aldaera bat da. Aurkezpeneko parametro nagusiak gordetzen dira, doinu-ildoa nagusiki eskuinak jotzen du, hirudunetan ezkutatuta, eta mugimendu-sentimena ezker eskuak eragiten du, kortxeaerdiko hirukotxoetan.

12. Amaieraldia edo coda tonu nagusian (141-156 neurriak). 141-148 neurrietan, gaiaren lehen hiru neurriei buruzko luzapenezko aldaera egiten da (neurri bakoitza bi neurritan ematen da); 149-153 neurrietan, eskuin eskuak beheranzko mugimendu orokorra egiten du kortxeaerdietan, nota dominantetik (V) nota dominantera eta ezkerrak aurka egiten dio kontrako norabidean; segidan, amaierako eten nagusian amaitzen den goranzko mugimendu paralelo bat egiten da, hirudunetan, ezkerrak kortxeaerdietan eta eskuinak kortxeetan.

2. ERANSKINA

Joakin Oxinagaren *Sonata de 5. tono* izenekoaren azterketa[144]

Lehen atala (1-30 neurriak):

1. **Gaiaren aurkezpena DOM-ean** (1-6 neurriak). Adierazpen-unitate ertaina da eta kortxeetan dagoen SOL-LA-SI-DO goranzko gaiburuarekin (anakrusa) hasten da: 1-4 neurrietan gaiaren aurkezpena eta 5-6 neurrietan adierazpen-unitatearen etenaldia egiten da.
2. SOLM-erako (V. gradua) tonu-aldaketa biltzen duen adierazpen-unitatea (7-13 neurriak). Errepikatutako adierazpen-unitate oso labur batek eta tarteko etenaldiak eratzen dute unitate labur eta hirukun hau.
3. Gaiburuari buruzko garapen-aldia SOLM-ean (13-19 neurriak). Adierazpen-unitate hirukun honen ardatza eskuin eskuak egiten dituen gaiburuaren (anakrusaren) luzapenezko imitazio errepikatuek (V. graduko tonu maior eta tonu minorrean) eta adierazpen oso laburren RE gaineko eten irekiek (SI-LA eskuin-eskuinean) eratzen dute.
4. Gaiburuari buruzko garapen-aldia SOLM-ean (19-24 neurriak). Adierazpen-unitate labur eta bikun honen ardatza ezker eskuak egiten dituen gaiburuaren luzapeneko imitazio bariatua da (SOL-LA-SI-DO-re-si-la).
5. **Lehen atalaren amaieraldia SOLM-ean** (24-30 neurriak). Bigarren unitatearen anakrusako hasierak, eskuinean, hirugarren adierazpen-unitatean errepikatua agertzen den SI-LA etena, ezkerrean, eta hirukotxoz egindako beheranzko eta goranzko eskailerek, eskuinean, eratzen dute adierazpen-unitate ertain hori[145]. Eten nagusian amaitzen da eta atal osoa errepikatzen da.

Bigarren atala (30-84 neurriak):

6. **Gaiari buruzko garapen-aldia** (30-38 neurriak). Bi adierazpen-unitate laburrek eratzen dute adierazpen-unitate ertain eta bikun hau: lehen adierazpen-unitatean gaia aurkezten da SOLM-ean eta bigarrenean gauza bera egiten da beheko zortzidunean.
7. Gaiari buruzko bigarren garapen-aldia (38-48 neurriak): lehenengo adierazpen-unitate laburrean gaia MIm-ean aurkezten da (SOLM-aren ondoko tonua); bigarrenean gaia LAm-ean (tonu nagusiaren ondoko minorra) aurkezten da; azken tonu honen akorde dominantean egindako etenean amaitzen da. Azken adierazpen-unitate hau laburra eta hirukuna da.
8. Gaiari buruzko hirugarren garapen-aldia LAm-ean (48-54 neurriak). Konposizioko bigarren adierazpen--unitate labur eta hirukunaren errepikapena da. LAm-ean jarritako eta aldaketarik gabe errepikatzen diren bi adierazpen-unitate oso laburrek gehi berezko etenaldiak eratzen dute unitate hau.
9. Gaiari buruzko garapen-aldia LAm-ean, REM-ean eta DOM-ean (54-66 neurriak). Konposizioaren hirugarren adierazpen-unitateko lehen adierazpen-unitate laburra sei aldiz jotzen da, bi tonu bakoitzean: hasieran LAm-ean (54-58 neurriak), gero REm-ean (58-62 neurriak) eta azkenik DOM-ean (62-66 neurriak).
10. Gaiari buruzko garapen-aldia (66-71 neurriak). DOM-ean jarritako konposizioaren laugarren adierazpen-unitatea da. Tonu nagusia finkatzea eta amaieraldia prestatzea da unitate honen zeregina.
11. **Gaiaren berraurkezpena** tonu nagusian (71-77 neurriak). Amaitu aurretik konposizioaren gaia ("hizketa-gaia") tonu nagusian gogoratzea da adierazpen-unitate honen zeregina.

---

[144] "Sonata de 5. tono", *Música de tecla en el Pais Vasco. Siglo XVIII*, (R. P. Donostiak atondua), Artxibo P. Donostiak arg., Lekaroz, 1976, 1. or.

[145] OHARRA: Atal osoa errepikatzen da.

12. **Amaieraldia edo coda tonu nagusian.** Lehen ataleko amaieraldiaren (bosgarren unitatea) errepikapena da adierazpen-unitate hau (78-84 neurriak). Amaiera tonuan eta eten nagusian egiten da.

3. ERANSKINA

Wolganf Amadeo Mozarten *Sonata KV 315 c (333)*[146]

Lehen atala (1-63 neurriak):

1. **A gaiaren aurkezpena SIbM-ean** (1-10 neurriak). Anakrusakoa den (Sol)-FA-MI-RE-DO gaiburuarekin hasten da gaiaren aurkezpena egiten duen adierazpen-unitate laburra (1-4 neurriak). Ondoren, gaiari buruzko garapen laburra (5-8 neurriak) eta gaiburuaz eta kontrazentuaz egindako adierazpen-unitatearen etena biltzen dira hasierako adierazpen-unitate ertain honetan.
2. V. gradurako (FAM) tonu-aldaketa egiten duen gaiburuari buruzko adierazpen-unitate ertaina (10-22 neurriak). Bi adierazpen-unitate ertain bereizten dira: lehena, gaiburua agerian erakusten duena, 10-17 neurriek eratzen dute; bigarrena, gaiburua eraldatua aurkezten duena, 18-21 neurriek osatzen dute. 21. neurriak loturarena egiten du.
3. **B gaiaren aurkezpena FAM-ean** (23-34 neurriak). Bai erritmo aldetik eta baita doinuaren aldetik ere B gaia A gaiaren eraldaketa da nahiz eta, itxuraz, gaiburua ezberdina izan. Hiru adierazpen-unitate laburrek eratzen dute FAM-ean (V. gradua) dagoen adierazpen-unitate ertain eta hirukun hau: lehena, gaiaren aurkezpena da (23-26 neurriak); bigarrena, A eta B gaiak nahasten dituen garapen laburra da (27-30 neurriak); eta hirugarrena, B gaia gogoraraztea helburu duen berraurkezpena da (31-34 neurriak).
4. A eta B gaiei buruzko garapen-aldia FAM-ean (35-42 neurriak). Gaiburu biekin jokotzen duen 8 neurriko adierazpen-unitate ertaina da. Lehen unitate labur asimetrikoan (35-37 neurriak) eskuinak eragiten du mugimendua. 38. neurria lotura-neurria da eta bertan B gaiaren beheranzko nota-ilara (RE-DO-SIb-LA-SOL-FA) egiten da kortxeaerdien mugimenduan tartekatuta. Gainerako lau neurrietan (39-42 neurriak) errepikatutako adierazpen-unitate oso labur batek eratutako adierazpen-unitate ertaina dugu.
5. Jolasaldia FAM-ean (43-49 neurriak). Hiru adierazpen-unitate oso laburrak gehi etena egiten duen lotura-neurri batek eratzen dute adierazpen-unitate labur eta irregular hau.
6. **Lehen atalaren amaieraldia FAM-ean** (50-63 neurriak). Konposizioaren bigarren unitatean erabilitako kortxeazko doinu- eta erritmo-eskemek, kromatiazko doinu laburrek eta A eta B gaiburuetatik ateratako goranzko eta beheranzko nota-ilarek (ezkutuan kortxeaerdien pasarteetan) eratzen dute atal honen amaieraldia. Adierazpen-unitate ertain honen azken osagaia 6 neurriko etenaldia edo coda da. Eten nagusian amaitzen da eta atal osoa errepikatzen da.

Bigarren atala (63-93 neurriak):

7. **A eta B gaiburuei buruzko garapen-aldia FAM-ean** (63-71 neurriak). A gaiburuaren denbora-ikurrez eta B gaiburuaren notez (RE-DO-SI-LA-SOL-FA) hasten da FAM-ean (V. gradua) egiten den adierazpen-unitate ertain hau. Gaiburuaren aldaerak dira, era berean, gradu elkartuaz egiten diren goranzko eta beheranzko laudun doinu-eskemak. 71. neurria izen bereko tonu minorrerako (FAm) lotura egiten duen neurria da.
8. Harmonia-aldaketetan eta kortxeaerdikoen mugimendu etengabean oinarritutako jostaldia (71-81 neurriak). Ezker eskuak jotzen dituen kortxeaerdikoen eskema errepikagarria da adierazpen-unitate ertain honi batasuna ematen dion osagai nagusia. Eskuin eskuak jotzen dituen doinu-eskemak asimetrikoak dira. FAm, DOM-m, SIb eta SOLM tonuetatik pasatzen da eta "italiar" izeneko seidun handituko akordea erabiltzen da 80. neurrian (V/V SOL tonuan).
9. SOL tonua finkatzen duen adierazpen-unitate laburra (81-86 neurriak). Harmonikoki trinkoa da unitate labur hau eta SOLM-eko V. gradu gainean (V/VI) amaitzen da eten ireki batean. Tarte honetan bi alditan agertzen da "italiar" izeneko seidun handituko akordea.
10. Tonu nagusirako (SIbM) itzulera egiten duen adierazpen-unitate laburra (87-93 neurriak). Bertan nolabaiteko simetria gordetzen duten hiru adierazpen-unitate oso laburrak, bi nolabait errepikatuak (87-90 neurriak) eta A gaiburua gogoratzen duen lotura bat biltzen dira (93 neurria).

---

[146] "Sonata KV 315 c (333)", Paris 1778ko amaieran. *Mozart. Sonatas para piano*, 2. liburukia, Wiener URTEXT arg., Real Musical, Madril, 1981, 47. or.

Hirugarren atala (93-165 neurriak):

11. **A gaiaren berraurkezpena SIbM-ean edo tonu nagusian** (93-103 neurriak). Lehen adierazpen--unitate ertainaren errepikapena da.

12. A gaiari buruzko garapen-aldia eta V. graduko tonurako tonu-aldaketa (103-113 neurriak). Atxiki--akordeak erabiltzen ditu musikagileak harmonian sakontzeko: IV. (MIb), II. (DO), eta V. (FA) graduei atxikitako dominante-akordeak dira.

13. Aurreko bi adierazpen-unitate ertainen amaieraldia da eta V. gradu gaineko eten irekian amaitzen da etenaldi labur hau (114-118 neurriak). Bi eskuek hirudun paraleloetan jotzen duten gaiburuari buruzko luzapenezko imitazioaren errepikapenak (114-117 neurrietako LA, SI, DO, RE segida) eta akorde-notak barreiatuz loturarena egiten duen neurri batek (118 neurria) osatzen dute adierazpen-unitate hau.

14. **B gaiaren berraurkezpena tonu nagusian** (119-130 neurriak). SIbM-ean jarritako konposizioaren hirugarren adierazpen-unitate ertainaren errepikapena da.

15. B eta A gaiei buruzko garapen-aldia tonu nagusian (131-138 neurriak). Tonu nagusian jarritako konposizioaren laugarren adierazpen-unitate ertainaren errepikapen bariatua da.

16. Jolasaldia tonu nagusian (139-151 neurriak). Lehen sei neurrietan tonu nagusian jarritako bosgarren adierazpen-unitate ertainaren errepikapen ez-zehatza egiten da (hiru unitate labur). Beste hiru adierazpen-unitate oso laburrek gehi etena egiten duen lotura-neurri batek (151. neurria) eratzen dute adierazpen-unitate ertain hau. Bosgarren adierazpen-unitatean bezala, harmonian sakontzeko atxiki--akordeak erabiltzen ditu musikagileak: V/VI, V/IV, V/II, V/VI eta V/V atxiki akordeak erabiltzen dira.

17. **Hirugarren atalaren eta mugimenduaren amaieraldia tonu nagusian** (152-165 neurriak). Tonu nagusian jarritako seigarren adierazpen-unitate ertainaren errepikapena da. Konposizioaren seigarren adierazpen-unitate bariatua da, tonuan eta eten nagusian amaitzen da eta bigarren eta hirugarren atalak errepikatzen dira (63-165 neurriak).

Bibliografia

Musika-teoria honetan aipatutako bibliografia

- **Adarrakoak taldea:** "Pello Joxepe", *Euskal Herriko abestiak,* Adarrakoak taldeak arg., Gasteiz, 1980.
- **Amuriza, Xabier:** *Zu ere bertsolari,* Elkar - AEK arg., Donostia, 1982.
- **Angles, Higinio:** *Las canciones del rey Teobaldo,* Nafarroako Foru Aldundiak argitaratua, Iruñea, 1973.
- **Anglés, Higinio:** "Jancu janto" eta "Çut egon esin gueldiriqu egon" *La música en la corte de los Reyes Católicos, Cancionero musical de Palacio, Polifonía profana,* C.S.I.C. eta Instituto Español de Musicología, Bartzelona 1947 eta 1951.
- **Azkue, Resurreccion Maria:** *Cancionero popular vasco,* (2 liburuki), La Gran Enciclopedia Vasca arg., Bilbo, 1968.
- **Bach, Johann Sebastian:** *Francia Szuitek, Französische Suiten, BWV 812-817,* Edition Musica Budapest arg. Budapest, 1975.
- **Bach, J. S.:** *Bach. 389 choral melodies for mixed chorus.* 6002 Kalmus vocal scores. Belwin Mills Publishing Corp. Edwin F. Kalmus arg. Huntington Station. Melville, N. Y. 11746.
- **Bordes, Charles:** "Une mous de Bysquaye", *Trois chansons du XV. siècle,* Lerole & C^{ie} arg., Paris, d.g. (Lau ahotsetako bertsioak ikusteko Oreretako ERESBIL musika-artxiboa).
- **Chailley, Jacques:** "Corelli, Archangelo: biolinerako opus 9ko 9. sonata". *Cours d'Histoire de la Musique,* I. Tomoa, 5. liburukia, Alphonse Leduc arg. Paris, 1973.
- **Chailley, Jacques:** "Corelli, Archangelo: biolin eta baxurako opus 5eko 4. sonata". *Cours d'Histoire de la Musique,* I. Tomoa, 5. liburukia, Alphonse Leduc arg. Paris, 1973.
- **Czerny, Griepenkerl eta Roitzsch:** *Klavierwerke* -teklaturako lanak- *von Joh. Seb. Bach,* C. F. Peters arg. Laipzig, d.g.
- **Chailley, Jacques:** "Prenez y garde" eta "Amour et madame aussi", *Cours d'Histoire de la musique,* 2. liburukia, Alphonso Leduc arg., Paris, 1972.
- **Danhauser, A.:** *Théorie de la musique,* Henry Lemoine arg., Paris, 1929 (espainieraz *Teoría de la música,* d.g.).
- **Deliège, Célestin:** *Les fondements de la musique tonale,* Jean Claude Lattès arg., Paris, 1984.
- **Donostia, P.:** *Obra literaria. P. Donostia,* 6 liburuki, Eusko Ikaskuntza arg., Donostia, 1989.
- **Donostia, P.:** "Joaquin Oxinaga. Sonata de 5. tono", *Música de tecla en el Pais Vasco. Siglo XVIII,* Artxibo P. Donostiak arg., Lekaroz, 1976.
- **Don Randel (ed.):** *Diccionario Harvard de música,* Alianza arg., Madril, 1999.
- **Haydn, Joseph:** *Symphony No. 6, "Le matin"* (Goizaldea), Eulenburg arg., 486 z.a, London, Zurich, Stuttgart, 1936.
- **Haydn, Joseph:** *Symphony No. 45, "Abschieds-Symphony* (Agurra)*"* Eulenburg arg., 536 z.a, London, Zurich, Stuttgart, 1936.
- **Hermann, Johann:** Interneten dago. Bilatzailean "banchetto musicale" eta "suite" hitzak sartuz bere partiturak ikusi eta entzun daitezke.
- **Herrera, Enric:** *Teoría musical y armonía moderna,* 1. liburukia, Bosch argitaletxea, Bartzelona, 1986.
- **Horst, Louis:** *Formas preclásicas de la danza,* Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1966 (ingelesez *Pre-classic Dance forms,* Kamin dance publishers, New York, 1953).
- **Lopez de Luzuriaga, Jose Inazio:** "Testua eta musikaren arteko erlazioa herri-kantuetan: *Aldapeko sagarraren* adibide paradigmatiko bat", *Gauontza sorta* aldizkaria 11. alea, Labayru ikastegiak arg., Bilbo, 1993.
- **Machaut, Guillaume de:** *Le lay de confort.* Partitura: *Guillaume de Machaut (1300-1377),* Kalmus Study Scores, 700 z., Mass of Notre Dame and lays, Edwin F. Kalmus arg. Huntington Station. Melville, N. Y. 11746. d.g.
- **Mozart, Wolfgang Amadeus:** *Sonatas para piano,* Wiener Urtext Edition, 2 liburuki, Real Musical, Madril, 1981.
- **Gomez, M. Carmen:** "La musique a la maison royale de Navarre a la fin du Moyen-Âge et le chantre Johan Robert" *Musica disciplina* aldizkaria, XLI. alea, 1987, American Institute of Musicologyak argitaratuta, Hänssler-Verlag.
- **Lekuona, Manuel:** "Idaz-lan guztiak", *1. Aozko literatura, Kardaberaz bilduma* 22, Tolosa, 1978.
- **Michel, François**-ek zuzenduta (hainbat egile): *Enciclopedia Salvat de la música* (4 liburuki), Salvat arg., Bartzelona, 1967 (frantsesez *Encyclopedie de la musique,* Fasquelle editeurs, Paris).
- **Menéndez Aleyxandre, A.:** *Curso completo de teoría de la música,* Mozart Institutuak argitaratua, Bartzelona, 1962.
- **Reithardt, Adolf:** *Klavierwerke* -teklaturako lanak- *von Joh. Seb. Bach.* C. F. Peters arg. Laipzig, d.g.
- **Riemann, Hugo:** *Musiklexikon* (1882), (frantsesez berrargitaratua 1913an, Paris, Perrin arg.).
- **Riezu, Jorge de:** "Haltzak eztü bihotzik", *Nafarroako Euskal kantu zaharrak* kantu-bilduma, Artxiboa, P. Donostiak arg., Lekaroz, 1973.

- **Rubio, Samuel:** *Juan Navarro,* Biblioteca La ciudad de Dios arg., El Eskorial monasterioa -Espainia-, 1978.
- **Sagarna, Andoni, Mujika, Alfontso eta beste batzuk:** *Euskal Hiztegi Entziklopedikoa,* Klaudio Harluxet Fundazioak argitaratua, Donostia, 1995.
- **Sallaberry, J.D.J.,** *Chants populaires du Pays Basque. Paroles et musique originales*, Maule, 1870. 1999.ean Klonikus argitaletxeak berrargitaratu du (ISBN: 2-84578-009-5).
- **San Martin, Jose Maria:** *Suite arabarra* (erreferentzia galduta).
- **Scarlatti, Domenico:** *Scarlatti, Opere complete,* Ricordi arg. Milano, 1975.
- **Scarlatti, Domenico:** *10 sonatas*, Boileau arg., Bartzelona, d.g.
- **S.D.M.:** *Teoría de la música,* "Sociedad Didáctico Musical" izeneko elkarteak argitaratuta, Madril, 1959.
- **Sporck, Georges:** *Clavecin bien Tempéré* ("Ongi akordatutako klabea") *J.-S. Bach, Avec analyses et conseils sur l'Interpretation* E. Ploix arg., Paris, 1914.
- **Tchaikovsky, P.I.:** *The Nutcracker Suite* (Intxaur-hauskailua suitea) *op. 71*, (1891-92), Dover Edition (6-253791), Masterwork bil., Partitura osatua.
- **Ulrich Michels:** *Atlas de música, I,* Alianza arg., Madril, 1982 (alemanez, München, 1977).
- **Ulrich Michels:** *Atlas de música, II,* Alianza arg., Madril, 1992 (alemanez, München, 1985).

Kontsultatutako bibliografia

(Aurreko zerrendan agertzen diren aipamenez gain)

- **Arezzo d', Guido:** *Micrologus de arte musica* (1023) eta *Epistola ad Michaelem* (solmisazioaren hastapena).
- **Barce, Ramón:** *Fronteras de la música,* Real Musical arg, Madril, 1985.
- **Boulez, Pierre:** *Points de repère,* Christian Bourgois éditeur, Paris, 1981 (espainieraz *Puntos de referencia,* Gedisa arg., Bartzelona, 1984).
- **Cardine, Dom Eugène:** *Première année de chant grégorien,* "Institut pontifical de musique sacrée" izeneko erakundeak argitaratua, Erroma, 1975.
- **Codex Calixtinus:** (hainbat egile). Ikusi *Liber Beati Jacobi. Codex Calixtinus,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela, 1944 (liburuaren bigarren zatian Codex Calixtinusen agertzen diren partitura guztiak daude fotokopiatuta).
- **Deliège, Célestin:** *Les fondements de la musique tonale,* Jean Claude Lattès arg., Paris, 1984.
- **Fetis, François Joseph:** *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844).
- **Hans Schmid:** *Musica et scolica enchiriadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis.* Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichchungen der muskhistorischen Kommission, III, Munich, 1981.
- **Hucbaldo:** ("Sasi-Hucbaldo"), *Musica Enchiriadis* eta *Scolica Enchiriadis* (IX.-X. mendekoa): *Musica Enchiriadis* (GS I, 152) eta *Scolica Enchiriadis* (GS I, 173) M. Gerbert-en *Scriptores ecclesiastici de musica* (3 liburuki): St. Blasien, 1784. Berrargitalpen zehatza, Milan, 1931.
- **Jeanneteau, Jean:** *Les modes gregoriennes. Histoire. Analyse. Estetique.* Solesmes. 1975 (espainieraz: *Los modos gregorianos. Historia - Análisis - Estética,* Burgos, Santo Domingo de Silos. 1985).
- **Krenek, Ernst:** *Autobiografía y estudios,* Rialp S. A. arg. Madril 1965 (jatorrizko izenburuak alemanez: *Selbstdarstellung* -Atlantis Verlag Zúrich- eta *Studies in counterpoint,* G. Schirmer, Inc., 1940).
- **López-Calo, Jose:** *La música medieval en Galicia,* Fundación Pedro Barrie de la Maza, A Coruña, 1982 (besteak beste *Congaudeant catholici,* hiru ahotsetan idatzi den lehen partitura agertzen da koloretan).
- **Nattiez, Jean Jacques:** "Fondements d'une sémiologie de la musique", Union Générale d'Éditions, Paris, 1975 (ISBN 2-264-00003-1), III. zatiko I. kapitulua, *Les procédures taxinomiques de Nicolas Ruwet* (239-319 or.).
- **Rameau, Jean Philippe:** Traité de l' Harmonie, Reduite à ses Pricipes naturels; Divisé en quatre livre. Baillard arg. Paris, 1722.
- **Reti, Rudolph:** *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad,* Rialp S. A. arg., Madril, 1965 (jatorrizko izenburua ingelesez: *Tonality-Atonality-Pantonality* (Barrie & Rocvkliff Ltd, London, 1960).
- **Salzer, Felix:** *Audición estructural. Coherencia tonal en la música,* Labor arg., Bartzelona, 1990 (Heinrich Schenkerren azterketa-ildoa jarraitzen du). (Ingelesez *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. 1962*).
- **Stanley, Sadie:** *Diccionario Akal/Grove de la música,* Akal arg., Madril, 1993 (ingelesezko izenburua: *The Grove Concise Dictionary of Music,* Macmillan Pres Ltd., London, 1988).
- **Zamacois, Joaquín:** *Teoría de la música I,* Labor arg., Bartzelona, 1949.
- **Zamacois, Joaquín:** *Teoría de la música II,* Labor arg., Bartzelona, 1954.
- **Zarlino, Gioseffo:** *Istitutioni harmoniche* (1558) eta *Dimostrationi harmoniche* (1571).

Hizkuntzak eta musika.

(Aurreko zerrendetan aipatzen ez direnak)

- **Azkue, Resureccion Maria de:** *Diccionario vasco - español - francés,* Euskaltzaindiak argitaratua, Bilbo, 1984.
- **Barandiaran'dar A. Emiliano:** *Eresi ikasbidea* (eskuizkribua), Markina, 1960.
- **Bostak Bat:** *Sinonimoen hiztegia. Antonimoduna,* Adorez 3, "Bostak bat" lantaldeak argitaratua, Bilbo, 1988.
- **Euskarari buruzko kontsultak egiteko gomendatzen dugun webgunea: erabili.com:** http://www.erabili.com/lantresnak/hiztegiak/uzei_sinonim. Bertan honako baliabideak agertzen dira: *Elhuyar hiztegia, Euskalterm, Euskaltzaindiaren hiztegi batua, Orotariko euskal hiztegia, 3000 hiztegia, Sinonimo eta antonimodunen hiztegia, Uzei sinonimoen hiztegia, Eusko Legebiltzarreko Administrazioko hiztegia, Hiztegi terminologikoa, Harluxet hiztegi entziklopedikoa, Morris hiztegia...*
- **Euskaltzaindia:** *Hiztegi batua,* Elkar argitaletxea, Donostia, 2008.
- **Elhuyar hiztegia:** *Euskara – gaztelania. Gaztelania - euskara,* Elhuyar fundazioak argitaratua, Usurbil, 2006.
- **Gonzalez Casado, Pedro:** *Términos musicales (diccionario técnico español - inglés / inglés - español),* Akal arg., Madril, 2000.
- **Dembski, Stephen eta beste batzuk:** *International vocabulary of music,* Éditions musicales Transatlantiques, Paris, 1979.
- **Leuchtmann, Horst eta beste batzuk:** *Polyglottes Wörterbuch del musicalischen Terminologie,* Akadémiai Kiadó Budapest, Bärenreiter Kassel - Bassel - Tours - London, 1980.
- **Larousse:** *Gran diccionario Español – francés. Français espagnol,* Larousse arg., Bartzelona, 1999.
- **Mugica Berrondo, Placido:** *Dicccionario castellano - vasco,* El mensajero del Corazón de Jesús arg., Bilbo, 1965.
- **Urrujulegi, Jon:** *Sinonimoen kutxa. Sinonimo eta antonimoen hiztegia,* Elhuyar arg., Usurbil, 1999.
- **Uzei:** *Musika hiztegia,* Elkar arg., Donostia, 1986.
- **Uzei:** *Sinonimoen hiztegia,* Uzeik argitaratua, Donostia, 1999.

Entzunaldiak eta musika-azterketak egiteko gaiak

- **Anglés, Higinio:** *La música en la corte de los Reyes Católicos, Cancionero musical de Palacio, Polifonía profana, Monumentos de la música española,* C.S.I.C. eta Instituto Español de Musicología, Bartzelona 1947 eta 1951 (Madril, Bibl. Real, Ms. II – 1335).
  Partiturak:
  - *Jançu janto,* Anglés H., aip. ob., 431 z., eskuizkribuan 143^{v} – 144 or.
  - *Çut egon esin gueldiriqu,* ("Zut egon ezin geldirik"), Anglés H., aip. ob., 443 z., eskuizkribuan 242. or.

  Grabazioak: Grabaziorik ez dago eta kantatzea gomendatzen dut.
- **Anglés, Higinio:** *Las canciones del rey Teobaldo,* Nafarroako Foru Aldundiak argitaratua, Iruñea, 1973.
- **Arriagako Juan Crisostomo:** *Hari-koartetoak.*
  Partiturak: *Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826). Obra completa para cuarteto de cuerda,* Joaquin Pérez de Arriagak prestatutako argitalpena, Policemo arg., Madril, 2004.
  Grabazioak: *1. eta 3. Hari koartetoak, Euskal Klasikoen Antologia,* Egin egunkariak argitaratua, Hernani, 1997, 4. CDa.
- **Azkue, Resurreccion Maria de**: *Cancionero Popular Vasco* kantu-bilduma (2 liburuki), La Gran Enciclopedia Vasca arg., Bilbo, 1968.
  Partiturak:
  - *Aldapeko sagarraren,* (4. aldaera), I. liburukia, 279. or. (*almute dantza* izenez ere ezagutzen da).
  - *Ama ezkondu,* II. lib., 941. or. (altueraz tonu bat beheratuta dago).
  - *Mariaño errazu,* II. lib. 998 or.
  - *Urtsua zazpi leiho,* II. lib., 1057 or. (denbora motelean kantatu behar da; nahiz izanez gero, neurririk gabe ere kanta daiteke).

  Grabazioak: Kantatzea gomendatzen dugu.
- **Bach, J. S.:** *Heut triumphiret Gottes Sohn.*
  Partitura: *Bach. 389 choral melodies for mixed chorus.* 6002 Kalmus vocal scores. Belwin Mills Publishing Corp. Edwin F. Kalmus arg. Huntington Station. Melville, N. Y. 11746, 171. korala, 114. or.
  Grabazioa: *Bach 2000.The complete Bach Edition,* Hänssler edition Bachakademie. Bachen lan guztiak, 170 CD, 7. kutxa: *The motets, choral & songs.* Zuzendaria: Helmuth Rilling.

- **Berg, Alban:** *Altenberg lieder, op. 4,* (1912), ("Altenberg kantua", op. 4 -5 kantu-).
  Partitura:
  - *Altenberg lieder, op. 4,* Pianorako laburbildutako laguntza eta ahotsa. Egokitzapena Mark De Voto, BWV 172 Baerenreiter-Ausgaben. Universal Edition (UEO 12126).
  - *Altenberg lieder, op. 4,* Partitura osatua, Mark De Votok prestatuta, Baerenreiter-Ausgaben. Universal Edition (UEO 14325).
  Grabazioak:
  - *Altenberg-lieder, op. 4, Los grandes temas de la música. La canción moderna,* Philips arg. (Fonogram) Madril, 1983, 27. z. (Londoneko Orkestra sinfonikoa, Claudio Abbado zuzendaria eta Margaret Price sopranoa).
  - *Altenberg lieder. 7 frühe lieder* (1907), Decca arg., Berlin, d.g. (Deutsches Synphonie Orchester Berlin, Vladimir Ashkenazy zuzendaria eta Brigitte Balleys sopranoa).
- **Berg, Alban:** *Piano sonata, op.1* (1908).
  Partitura: *Sonate op. 1 foür klavier,* Robert Lienau, Berlin 1990-97 (Universal Edition, Wien).
  Grabazioa:
  - *Sonate op. 1 foür klavier,* Deutsche Grammophon Gesellschaft, 2530 050 z., Claude Helfferrek interpretatua, Hamburgo, d.g..
  - *Sonate op. 1, Great pianists of the XX. th., 39 vol.,* Genn Gouldek interpretatua, PolyGran arg., U.K., 1999.
- **Cage, John:** *First Construction* (1939), ("Lehen eraikuntza", metalezko perkusioa).
  Partitura: *First Construction,* Edition Peters 6709, 1960 (Henmar Press).
  Grabazioa:
  - *Works for percussion (First Construction),* Hungaroton, 31844 (CD), Amadinda Percussion Group, d.g.
  - *Primera construcción (en metal),* Los grandes temas de la música. Música contemporanea, Philips (Fonogram) arg., Madril, 1984, 59 zenbakia.

Codex Calixtinus: *Congaudeant Catholici* (hiru ahotsetan), *Nostra phalans* eta XII. mendeko ahots-musika ahots batean eta bi ahotsetan.
Partiturak: *Congaudeant Catholici,* (Lopez Calo, José Luis, *La música medieval en Galicia*, Fundación Pedro Barrie de la Maza, A Coruña, 1982, 46. orrialdean jatorrizko idazkeran eta 138. orrialdean idazkera modernoan).
Diskografia (musikologiaren ikuspegitik, lan honetako interpretazioak ez dira ziurrak):
- Aurreko argitalpen berean, disko batean.
- "Alfonso X. el sabio" izeneko taldeak interpretatua, Zuzendaria Luis Lozano Vilumbrales, Sony music, 1997.

- **Debussy, Claude:** *La Mer* ("Itsasoa").
  Partitura: *La mer,* Kalmus miniature scores, 611, Belwin Mills publ., Melville, N. Y. 11747.
  Grabazioak:
  - *La mer,* Deutsche Grammophon Gesellschaft, LP: 138 923 z., Berlingo Filarmoniako Orkestra. Zuzendaria Herbert von Karajan.
  - *La mer,* Deutsche Grammophon Gesellschaft, CD, Berlingo Filarmoniako Orkestra, 1965. Zuzendaria Herbert von Karajan (2000. urtean berrargitaratua).
- **Debussy, Claude:** *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1903-1905) ("Preludioa Fauno baten bazkalostekoari")
  Partitura: *Debusy. Prélude à l'après-midi d'un Faune for orchestra,* Edition Eulenburg, 1116 zenbakia.
  Grabazioak:
  - *Prélude à l'après-midi d'un Faune,* Deutsche Grammophon Gesellschaft, LP: 138 923 z., Berlingo Filarmoniako Orkestra, 1965. Zuzendaria Herbert von Karajan.
  - *Prélude à l'après-midi d'un Faune,* Deutsche Grammophon Gesellschaft, CD, Berlingo Filarmoniako Orkestra, 1965. Zuzendaria Herbert von Karajan (2000. urtean berrargitaratua).
  - *Preludio a la siesta de un fauno,* Salvat arg.,, Los grandes temas de la música, 24 z., Concertgebouw orkestra. Zuzendaria: Bernard Haitink.
- **Escudero, Francisco:** *Fantasía geosinfónica.*
  Partitura: Editorial Tritó, Bartzelona, 2004.
  Grabazioa: *Francisco Escudero - Accordion works,* Unión de acordeonistas, UNACek interpretatua, AusArt records aAnus 064, LG: SS-326/2007.
- **Escudero, Francisco:** *Hari-koartetoa SOLM-ean.*
  Partitura: Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, Bilbo, 2002.
  Grabazioa: *Cuarteto en SOLM,* LIMek interpretatua, Fundación Bilbao-Bizkaia Kutxa, Bilbo, 2002.
- **Escudero, Francisco:** *Illeta.*
  Partitura: *Illeta,* Tritók (ERESBIL) arg., Bartzelona, 2005.
  Grabazioa: *Colección Clásicos de la música,* Egin egunkariak argitaratua, Hernani, 1995, 23. CDa.
- **Guridi, Jesus:** *Diez melodias vascas* ("Hamar euskal doinu").

Partitura: Unión musical española, Madril, 1953.
Grabazioa: *Euskal Klasikoen Antologia*, Egin egunkariak argitaratua, Hernani, 1997, 19. CDa.

- ***Haltzak ez du bihotzik:*** (Sallaberry, J.D.J., *Chants populaires du Pays Basque. Paroles et musique originales*, Maule, 1870, 149. or.). 1999. urtean Klonikus argitaletxeak berrargitaratu du (ISBN: 2-84578-009-5). Beste iturri batzuk ezagutzeko, ikusi Eusko Jaurlaritzaren Euskara Zerbitzuak argitaratutako *Kontrapas. 1950 aurreko kantuen eskola-katalogoa,* Gasteiz. 1998.
  Grabazioak:
  - *Euskal kantak, Haltzak ez du bihotzik,* Donostiako orfeoia, IZ-382-KD, 1982.
  - *Gizon kantak, Haltzak ez du bihotzik,* Amalur abeslariak, zuzendaria Eustaquio Iraola, aus-Ar-records arg., 1998 (ahots askotariko moldaketa: Tomas Garbizu).
  - *Haltzak ez du bihotzik.* Azterketaren ikuspegitik, bertsio interesgarrienak Zuberoako "a capella" estilo klasikoan, *ad libitum,* grabaturikoak dira. Niko Etxartek grabaturikoa eta Jean Mixel Bedaxagarrena gomendatzen ditut. Bide batez, "Berterech" izeneko pastoralean Pierre Oihenart santagraztarrak kantaturikoa ere gomendatzen dut, nahiz eta grabazioa kalitate eskasekoa izan (Mauleko Syndicat d'Iniciativek -BP).
- **Kantu gregorianoa:** *Asperges me. Kyrie. Gloria...*
  Partiturak: *Graduale triplex,* Solesmes Abadiak argitaratua, 1979. (Kantuak hiru idazkeratan agertzen dira: Laongo eta Einsidelnengo eskuizkribuetan eta Vatikanoko argitalpenetan agertzen diren bezala).
  Grabazioak: *Cantate Dómino*, "Capella gregoriana Easo", Zuzendaria Javier Irastorza, Elkar argitaletxea, 2001 (Lau CD-k osatzen dute kantu-bilduma eta liburuxka batean partiturak eta kantu gregorianoari buruzko azalpenak agertzen dira euskaraz, espainieraz, frantsesez eta ingelesez).
- **Machaut, Guillaume de:** *Le lay de confort,*
  Partitura: *Guillaume de Machaut (1300-1377),* Kalmus Study Scores, 700 z., Mass of Notre Dame and lays, Edwin F. Kalmus arg. Huntington Station. Melville, N. Y. 11746. d.g. Hiru ahotsetako kanona da eta espetxean zegoen Nafarroako erregeari adore emateko sortu omen zuen Machautek aipatutako lai moldeko kantua (ikusi Gómez, Mª Carmen, "La musique a la maison royale de Navarre a la fin du Moyen-Âge et le chantre Johan Robert" *Musica disciplina* aldizkaria, XLI. alea, 1987, American Institute of Musicologyak argitaratuta, Hänssler-Verlag).
  Grabazioak:
  - *Le lay de confort,* The Litle Consort - Frans Brüggen -, Chanel Classics/IODA, Savonan (Italia) 1988an ahots batez eta musika-tresnez grabatua eta 1990ean argitaratua.
  - *Le lay de confort.* Éditions du Layeur ISBN 2-911468-52-X [Book + CD]. *Lais Bretons. Aux origines de la poésie chantée médiévale.* Gérard Lomenec'h & Agnès Brosset. Grabazio urtea: 2000.
- **Mendelssohn, Felix:** *Lied ohne Worte op. 19* ("Hitzik gabeko kantuak"), *6 Kinderstücken op. 72* ("Haurrentzako piezak"), *Rondo capricciosso op. 14* ("Rondo apetatsua"), *Variations sérieuses op. 54* ("Aldaera serioak).
  Partiturak:
  - *Romanzas sin palabras. Edición completa,* (Boileau arg., Edición ibérica, 40 z., Bartzelona, d.g.).
  - *Piéces d'Enfants op. 72,* (Boileau arg., Edición ibérica, 112 z., Bartzelona, d.g.).
  - *Rondo capriccioso,* op. 14, (Henry Litolff arg., Braunschwieg, d.g.).
  - *Variations sérieuses,* op. 54, (Henry Litolff arg., Braunschwieg, d.g.).
  - *Tres cantos sin palabras,* (Boileau arg., Edición ibérica, Bartzelona, d.g.).
  Grabazioak:
  - *Romance sans paroles, op. 19,* Daniel Barenboimek interpretatua, Polydor International, Hamburgo, 1992.
  - *Piéces enfantines, op. 72,* Daniel Barenboimek interpretatua, Polydor International, Hamburgo, 1992.
  - *Three sonatas, Rondo capriccioso,* Frederic Chiuk interpretatua, Harmonia Mundi arg., Los Angeles, 1993.
  - *Variations sérieuses, op. 54, Great pianists for the XX. th.*, vol. 14, Alfred Brendelek interpretatua, Universal Music, U.K., 1999.
- **Penderecki, Krzysztof:** *Dies irae.*
  Partitura: *Dies irae (Oratorio)*, Ikasketarako partitura, Hermann Moeckek arg., Celle (Alemania), 1967.
  Grabazioa: Cracoviako Orkestra eta Koruak, Varsovia, 1968, Philips Fonogram-ek argitaratua, 839 701 L Y, Madril, d.g..
- **Penderecki, Krysztof:** *Polymorphia.*
  Partitura: *Polymorphia* (48 harizko musika-tresnetarako), argitalpen faccsimila, Hermann Moeckek arg., Celle (Alemania), 1963.
  Grabazioa: Cracoviako Orkestra eta Koruak, Varsovia, 1968, Argitaratzailea: Philips ar., 839 701 L Y, Madril, d.g..
- **Ravel, Maurice:** *Daphnis et Chloé* (Ravelek bi suitetan bildu zituen baletaren atal esanguratsuenak).
  Partitura: *Daphnis et Chloé, Suite n. 1* eta *Suite 2,* Partitura orokorra, Durand arg., 1913.

Grabazioa: *Daphnis et Chloé, 2. Suite,* Deutsche Grammophon Gesellschaft, 138 923 z., Herbert von Karajan, Berlingo Filarmoniako Orkestra eta Egunkaria, Klasikoak, 1998.

- **Ravel, Maurice:** *Quatour a cordes* ("Hari-koartetoa FA maiorrean").
  Partitura: *Maurice Ravel. Quatour a cordes*, Durand & C[ie], Paris 1971.
  Grabazioa: *Euskal Klasikoen Antologia,* Egin egunkariak argitaratua, Hernani, 1997, 14. CDa.
- **Rubio, Samuel:** *Juan Navarro,* Biblioteca "La ciudad de Dios", El Eskorial monasterioa –Espainia-, 1978).
  Partiturak: *Dixit Dominus, laudate Dominum, Laudate Jerusalem...*
  Grabazioak: Kantatzea gomendatzen dugu.
- **Sarasate, Pablo:** *Zapateado* (piano eta biolinerako konposizioa).
  Partitura: *Zapateado,* International Music Company arg.,, New York, 1972.
  Grabazioa: Acoustic research demonstration record, 1. diskoa, 2. konposizioa, AR entsegua, Cambridge, Massachusetts 02141, 1972; eta Euskal Klasikoen Antologia, 9. CD-a. Egin egunkariak argitaratua, Hernani, 1997.
- **Schubert, Franz Peter:**
  Partitura: *Moments musicaux* ("Musika-uneak"), Peters arg., Leipzig, d.g.
  Grabazioa: *Momento musical n. 5, Los grande temas de la música,* Salvat arg., Philips – Fonogram, Madril 1983.
- **Schumann, Robert:** *Album für die Jugend, op. 68* ("Gazteriarentzako bilduma"); *Kinderszenen, op. 15* ("Haurren eszenak"); *Abegg-Variationen, op. 1,* ("Abegg izenari buruzko aldaerak").
  Partiturak:
  - *Album de la juventud op 68* eta *Escenas de niños op. 15, (Robert Schumann*, Boileau arg., Edición ibérica, Bartzelona, d.g.).
  - *Kinderszenen op. 15*
  - *Variations sur le nom "abegg",* Alfred Cortot arg., Paris, 1945.
  Grabazioak:
  - *Album de la juventud,* Arpège & Calliope arg., 1989 eta *Schumann. L'obra de piano, 2. Tome,* Carl Engelek interpretatua, Anvidis-Valois arg., 1990.
  - *Kinderszenen op. 15 Schumann. L'obra de piano, 1. Tome,* Carl Engelek interpretatua, Anvidis-Valois arg., 1990.
  - *Abegg-Variationen, op. 1, Schumann. L'obra de piano, 1. Tome,* Carl Engelek interpretatua, Anvidis-Valois arg., 1990.
- **Stockhausen, Karlheinz** (1928-2007): *Nerabeen kantua* (1955-56) eta *Kontaktuak* (1960). Stockhausenek bi bertsiotan ezagutarazi du *kontaktuak*: bertsio bat elektronikoa da eta beste bertsioan pianoa eta perkusioko musika-tresnak uztartzen ditu musika elektronikoarekin. *Kontaktuak* izenekoak 12. zenbakia du Stockhausenen lanen katalogoan.
  Partitura: *Kontakte n.12,* Aufführungspartitur (partituraren zehaztapenak), Universal Edition, London, 1966, UE 14246.
  Grabazioak:
  - *El canto del adolescente. Contactos 1. y 2. parte,* Deutsche Grammophon Gesellschaft, Koloniako WDR estudioetan grabatuta, 1955/56.
  - *Gesang Der Jünglinge,* Deutsche Grammophon, DGC 8811, (USA, Reel-to-Rel 7 ½ IPS tape).
  - *El canto de los adolescentes*, "Great vintages", Robin Maconi, Classic CD, 1998.
- **Stravinsky, Igor:** *La sacre du print temps,* ("Udaberriaren goratze-erritua").
  Partitura: *The rite of Spring,* partitura orokorra, Boosey & Hawkes, 1947.
  Grabazioa: Deutsche Grammophon Gesellschaft (Fonogram), 138 920 z., (Zuzendaria Herbert von Karajan), Berlingo Filarmoniako Orkestra. d.g.
- **Teobaldo IV.a:** (Angles, Higinio, *Las canciones del rey Teobaldo,* Nafarroako Foru Aldundiak argitaratua, Iruñea, 1973).
  Partitura: *J'aloie l'autrier*, Angles, H., aip. ob. 29. or. (kantua *ad libitum* edo neurria jarraitu gabe kantatu behar da, nahiz eta bertan neurria agertu).
  Grabazioa: Kantatzea gomendatzen dugu.
- **Tchaikovsky, P.I.:** *Intxaur-hauskailua, Zisneen lakua* eta *Lokartutako neska ederra.*
  Partiturak:
  - *The Nutcracker Suite, op. 71,* (1891-92), Dover Edition (6-253791), Masterwork bil., Partitura osatua.
  - *The sleeping Beauty, op. 66,* (1888-89) eta *Swan lake, op. 20,* (1876), Dover Edition (6-298892), Masterwork bil., Partitura orokorrak.
  Grabazioak:
  - *El cascanueces, Colección Clásicos de la música*, Egin egunkariak argitaratua, Hernani, 1995, 27.CDa.
  - *La bella durmiente, Colección Clásicos de la música*, Egin egunkariak argitaratua, Hernani, 1995, 27.CDa.

- *El lago de los cisnes, Colección Clásicos de la música*, Egin egunkariak argitaratua, Hernani, 1995, 27.CDa.

- ***Une mousse de Byscaye***: (*Una musque de Buscgaya, Uno mosque de biscayo, Soaz soaz ordonarekin*). XV. mendeko anonimoa, Paris Bil. Nac.
  Partitura: Charles Bordez, *Trois chansons du XV. siècle,* Lerole & C^{ie} arg., Paris, d.g. (Liongo Udal Liburutegian dago). Charles Bordesek hiru ahotsetan transkribatu zuen kantua, lau ahotsetakoa zela ohartu gabe; ez zen konturatu "enigma" bat dagoela eta sopranoaren doinua taupada bat atzerago kantatzen duen kontraltoaren doinu bertsua dela. Lau ahotsetan hainbat argitalpen dago.
  Grabazioa: Kantatzea gomendatzen dut.

- **Varese, Edgar,** *Ionizazioa.*
  Partitura: *Ionization for Percussion Ensamble of 13 Players*, E. C. Kerbyk arg., HL.50481065.
  Grabazioa: *Ionización, Los grandes temas de la música. Música contemporanea*, Philips (Fonogram) arg., Madril, 1984, 59 zenbakia.

- **Wagner, Richard,** *Tristan und Isolda.*
  Partitura: *Trista und Isolde WWV 90,* Eulenberg arg., 02304. Isolde Vetter eta Egon Vossek prestatua.
  Grabazioa: *Tristan und Isolde*, Orchestrer der Bayreuther Fespiel, zuzendaria Karl Böhm, Philips arg., London, 1992.