

Itxi, ireki edo klik

EUSKAL KULTURARI BURUZKO GOGOETA-ANALISI BAT MUSIKA-
ESPERIMENTAZIO ETA -TRADIZIOAREN BIDEGURUTZEAN

Egilea: Ainara Santamaria Barinagarrementeria

Zuzendariak: Enrique Hurtado Mendieta eta Josu Amezaga Albizu

Data: 2021eko abendua



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



HITZAURREA

Etxean ez gara jatordu bakoitzaren ostean mahaiaren bueltan koru txiki bat osatzen duten horietakoa. Gure familian ez dago luthierrik ezta musikagilerik ere. Ahizpa txikiak, bai, berak egin zituen solfeoko zein pianoko ikasketak eta gerora bere kabuz aritu da gitarra jotzen; baina gainerakooi, musikara zerbaitek lotzen bagaitu, zaletasuna besterik ez da.

Egongela zen gure etxean musikaren txokoa. Bertan pilatzen ziren gurasoen binilo, CD eta kaseteak. Hantxe zegoen izkina baten lau-bost pisutako musika aparatu zahar bat, umeak ginenean zeharkatu ezin genuen segurtasun eremuak hesitzen zuena. Adinean gora egin ahala, ordea, musika aparatua “konkistatuz” joan ginen: lehendabizi kasetak entzuteko baimena eskuratu genuen, geroago CDak, eta nerabezaroan biniloak. Kronograma ofiziala hori den arren, praktikan, askoz aurretik hasi ginen debekatutakoarekin jolasten.

Hayden, Mozart, Brassens, Beethoven, Chaikovski, Bacarisse, Brahams, Ravel eta horrelako izen handiak etortzen zaizkit akordura. Garai horretan, sudur luze eta ile arraroko gizon serio batzuk baino ez ziren niretzako. Aitak behin eta berriro entzuten zituenak baina niri ez zitzaizkidanak gehiegi gustatzen. Nik nahiago nuen apalaren goiko aldean gordetzen zen musika. Hantxe zeuden nire kuttun Jolplin eta Franklin, Morrison eta Charles dantzagarriak edota Stevens eta Dylanen doinu eztiak. Rockak ere bazuen bere errenkadatxoa, baina gutxitan pausatzen nintzen bertan. Gehienetan, apalaren izkinara jotzen nuen zuzenean. Bertan zegoen euskaraz abesten zuten musika taldeen txokoa: Oskorri, Zarama, Itoiz, Hertzainak, eta beste hamaika talde mitikoren artean guri kantuan jartzen gintuzten Txirri, Mirri eta Txiribiton pailazoak. Toki horretan karatula gris eta laranjazko CD kolekzio bat zegoen, bata bestearen ondoan txukun ordenatuta egon ohi zena. CD bakoitzaren azalean, goialdean, “Euskaldunon egunkaria” jartzen zuen, eta pixka bat beherago, zegokion musikariaren argazkia eta izena. Artean, Mikel Laboa zegoen.

Hori da Laboaz gogoratzen dudan lehenengo erreferentzia. Hurrengo lotura haria topatzeko, eskolara eta, bereziki, institutu garaira jo behar dut. Orduan, Laboa eta bere txoriekin bidaiatzen genuen lilien hostoetara, amaren zilbor-hestera, eguzkiak urturiko goietara, izar hautsera edo Nueva Yorkeko Broadway eta 26 karrikara. Ikasle

grebak, osteko ekitaldiak eta bukaerako doinuak gogoratzen ditut. Beti han zen, ez zuen hutsik egiten. Geroago, unibertsitate garaian, Bilboko pisua(k), goizeko ordu txikiak eta eztarri urratuak gogoratzen ditut. Parrandarik ere ez zuen galtzen. Sasoi horretan eskuratu nuen estreinakoz bere diskografia osoa mp3 formatuan eta hortik aurrera hasi zen *buklea*: Laboa etxea garbitzerakoan, Laboa ikasterakoan, Laboa janaria prestatzerakoan, Laboa etxerako bidaian. Laboa-Laboa-Laboa, ez zen askoz gehiago, ez bederen intentsitate horrekin. Ez dakit zer zen, baina bere musikan bazen *zerbait* harrapatzen ninduen. Bat-batean, 2008ko negua: bizitzak bere legeak erakutsi eta Mikel Laboaren ahotsa betiko itzaltzen du. Guk ere etxean, inprobisatutako agur bat bailitzan, bere abestiak entzuten pasako genuen abenduaren bateko gaua.

Ikasle garaiak atzean utzi ahala desintoxikatu egin nintzen. Tarte batez ez nuen Laboaren ezer entzun, ez bada beste batzuen eztarritik. 2010ean Bide Huts zigiluak “Txinaurriak. Mikel Laboari ikasitako kantuak” izeneko lana kaleratu zuen eta urte batzuk beranduago honen bitartez hurbildu nintzen berriro bere musikara. Bertsio batzuk, ezelako konplikaziorik gabe eramaten ninduten jatorrizko kantuarengana. Gutxi batzuk, aldiz, beste norabait eramateko barruratzen ziren nigan. Hauek, Laboaren efektu bera izatea lortzen zuten: etortzen ziren eta sartzen ziren, baina, urrun eramateko.

Laboa eta bion arteko kronograma egiterakoan badut beti arantza txiki bat, eta da, berarekin lehenengo bidaiak egiterakoan Lekeitioetara joan ez izana. Lekeitioak hortxe egonda, zergatik hain itzaletan? Baliteke denborak eta ahanzturak eraman izana Lekeitioak entzumenaren zidorretara, baina, nago, muga eta apustu kulturekin ere zerikusia daukala. Edozein gisaz, pena handia da, abesti multzo horien indarra neurrigabekoa delako. Entzute bakoitzean esanahi berri bat hartzeko gai dira, berdin du bi ala mila aldiz entzun. Laboa berezia bada, eta niretzako hala da, horregatik da; ezaguna arrotzeraino eta arrotza ezagun bihurtzeraino bihurtzen zuelako. Bera ez zen konformatu “Egun da Santi Mamiña” kalejira doinuan¹ abestearekin. Are, bera ez zen konformatu “Egun da Santi Mamiña” abestearekin; berak, Lekeitioak egin zituen.

Pena txiki horrekin heltzen naiz 2016ra. Garai horretan gazteekin hezkidetza lantzen ari nintzen ikastetxez ikastetxe. Hori zen nire ofizioa, baina begi bat unibertsitatean jarrita nuen. Urte batzuk lehenago, Ikasketa Feministak eta Generokoak Masterra egin nuen EHUUn eta amaierako ikerketa lana egiten gustura aritu nintzen. Berriro horrelako zozter egiteko gogoia nuen eta hasi nintzen moduak bilatzen. Tesi bat egitea zen aukera. Baina, tesia zertaz? Orduan ez nekien bide horrek Mikel Laboari buruzko ikerketa batetara eramango ninduenik.

¹ Kasu honetan, musika, Jose Maria Arrizabalaga-k egindakoa da

Tesia diruz lagunduta egiteko aukera ezberdinak arakatzen ari nintzela Mikel Laboa Katedraren deialdiarekin egin nuen topo. Bi aldiz pentsatu gabe erabaki nuen proiektu proposamen bat aurkeztea. Dokumentuaren izenburuan hiru giltza-hitz nire asmoen berri bainoago nire interesen berri ematen zutenak: Laboa, musika esperimental eta emozioen kantagintza.

Proiektua osatu bai, baina, ez zuten nik idatzitakoa saritu. Hala, tesiaren aukera albo batera laga eta nire bizitzarekin jarraitu nuen, besteak beste, ofizialki ikastetxeetan gazteak hezitzen eta praktikan beraiengandik ikasten. 2017ko urtarrilean Gidor Bilbaoren mezu bat Mikel Laboa Katedratik: “hurrengo zeu zara. Onartuko duzu?”. Azkenean paper gainean zirriborratutakoa ikertzeko aukera izango nuen; izango ote zuten nire jakinminek erantzunik? Bidean ikerketa eremua doitzen eta fintzen joan naiz: emozioen gaia kanpoan utzi (musikari buruzko ikerketa baten kanpoan utzi badaiteke) eta Laboa, tradizioa eta esperimentaziori buruzkoetara bideratu dut gogoeta. Nire motibazioa Laboak utzitako irakaspén handienari eutsi eta zubi berriak eraikitzea izan da, beti ere, gaurkotasuna eta atrebentzia galdu gabe. Ahalegin horren emaitza da eskuartean duzun hau.

2021eko abenduan

Ikerketa honek Mikel Laboa Katedraren doktorego aurreko beka bidezko finantzazioa izan du 2017/04/01 eta 2021/03/31 artean.

Amuri,
bizi gogoa erakusteagatik.

AURKIBIDEA

ESKER ONAK	15
0. SARRERA	16
HELBURUAK ETA IKERKETA GALDERAK	19
LANAREN EGITURA.....	21
1. BIDEAK: METODOLOGIARI BURUZKO ARGIPENAK	24
1.1. IKUSPEGI EPISTEMOLOGIKOA.....	26
1.1.1. Diziplinartekotasuna	26
1.1.2. Erreflexibilitatea	26
1.1.2.1 Eraginak	27
1.2. DATUEN BILKETA: ERABILITAKO TEKNIKAK.....	29
1.2.1. Mikel Laboaren gaineko hustuketa bibliografiko eta diskografiko	29
1.2.2. Elkarrizketak.....	33
1.2.3. Behaketa lanak	37
1.3. DATUEN ANALISIA: ERABILITAKO PROZEDURA	38
2. KOKAPEN TEORIKOA	44
2.1. KULTURA.....	46
2.1.1. Definizio nagusiak	46
2.1.2. Kultura: nortasuna eta mitoa	52
2.1.3. Euskal kultura identitatea.....	55
2.2. MUSIKA.....	60
2.2.1. Identifikazioa eta bestelakoen sortzaile.....	61
2.2.2. Beste erabilera eta funtzio batzuk.....	64
2.3. MUSIKA ETA KULTURA: ETNOMUSIKOLOGIA.....	66
2.4. ESPERIMENTAZIOA.....	68
2.4.1. Musika egiteko beste modu bat.....	68
2.4.2. Esperimentazioaren zerak eta manierak.....	70
2.4.3. Aitzindariak eta oihartzunak	81

2.5. TRADIZIOA	94
2.5.1. Atzera begira	94
2.5.2. Herri kultura	95
2.5.3. Tradizioa: iragana eta oraina	99
2.5.4. Tradizioa, nor izateko helduleku	102
2.5.5. Aldakor bezain manipulagarri	106
2.5.6. Tradizioak eta nazionalismoak	108
2.5.7. 60ko ondarearekiko kateatzea	110
2.5.8. Erretro herria?	114
2.6. <i>HOLON ETA ÉCART</i>	117
3. ANALISIA	120
3.1. I ATALA - Tradizioa eta esperimentazioaren bateratzea: Mikel Laboa adibide.	123
3.1.1. 60ko pizkunde kulturala	124
3.1.2. Tradizioa eta esperimentazioa Mikel Laboarengan.....	139
3.1.2.1. Hitzen esanahia	141
3.1.2.2. Hitzen esanezina	146
3.1.3. Mikel Laboa, musikari esperimentalen ikuspegitik.....	157
3.1.4. Itxiera.....	164
3.2. II ATALA - Esperimentazioa gaur egun	166
3.2.1. Etiketa bat baino askoz gehiago.....	166
3.2.2. Bilatu nahia	169
3.2.3. Barne zein kanpo mailako konbentzioei aurre eginez	172
3.2.4. Zarata eta okerretik bertute	174
3.2.5. Errepikapena eta berritasuna	176
3.2.6. Kristalezko sabaia	179
3.2.7. Alternatiboa sistemaren bazka bihurtzen denean.....	183
3.2.8. Zergatiak eta zertarakotasunak.....	185
3.2.9. Itxiera.....	187
3.3. III ATALA - Tradizioa gaur egun	190
3.3.1. Tradizioa definitzen	190
3.3.2. Tradizioa, egia eta asmakizunen topaleku.....	197
3.3.3. Oi, gure tradizioa.....	202
3.3.4. Galtzea litzateke galtzea dena.	206
3.3.5. Tradizioa eta berrikuntza	208
3.3.6. Antonimo ederra	212
3.3.7. Itxiera.....	215
3.4. IV ATALA - Tradizioa eta esperimentazioa: diferentziatik écartera	218

4. ONDORIOAK	226
4.1. Ikuspegi epistemologiko, metodologiko eta teorikoak	227
4.2. Analisiaren ondorioak	229
4.3. Etorkizuneko hari-muturrak.....	236
5. ERABILITAKO ERREFERENTZIAK	238
5.1. BIBLIOGRAFIA.....	239
5.2. SOINU ARTXIBOAK	247
6. ERANSKINAK	248
6.1. Mikel Laboaren diskografia.....	249
6.2. Gidoiak	257
6.3. Elkarrizketatuei buruzko informazio gehigarria	261
6.4. Behaketei buruzko informazio gehigarria	269
6.5. Sentikarian bertan bageunde.....	271

ESKER ONAK

Eskerrik asko Mikel Laboa Katedrari, ezagututakoa paper gainean jartzeko laguntza emateagatik, Jone Miren Hernándezi eta Pio Pérezi, nagusiki. Enrique Hurtado eta Josu Amezagari, eskainitako gidaritzagatik; kaosa ordena bihurtzeko egin duzuen ahalegina ezin da neurtu, bejondeizuela. Lagunei, kaosari hegoak emateagatik. Bota Piñue familiari, ezinak algara bihurtzeagatik eta egunero ondoan izan dudana Lohiri, azkenean zuk ni paseatzeagatik. Esker bereziak, bai eta mereziak, Tiniri: goian ala behean sokaren beste muturretik heltzeagatik. Eta azkenik, mila esker, batez ere, tesi honetako elkarrizketatu guztiei, emandako konfiantzagatik. Nirea bai zortea barruan duzuen musika halako eskuzabaltasunez konpartitzeagatik. Segi ezezagunaren bidean urrutira (Jokin, Leire eta Ibon, duela lau urte hartutako kafeak urre zaporea dauka. Libe, gureak honekin ez dira bukatu).

Bakarrik ezin da, zuekin bai. Mila esker bihotzez.

0 | SARRERA

Hainbeste aldiz eta hainbeste lekutan entzundako izen hori aipatuz emango diogu guk ere hasiera lan honi. Mikel Laboa da ikerketa honen akuilu eta bere musikan elkartzen diren munduak, aldiz, bertako protagonista. Soinua, izan forma batekoa ala bestekoa, hertsiduretatik kanpo ulertu zuen artista donostiarrak. Elkarrengandik urrun diruditen hotsak bata bestearen ondora ekarri eta bata bestearekin josteko izan zuen zorioneko axolagabekerian nabari da hori. Bere obrak, haatik, *collage* baten itxura du.

Laboaren aritutik azpimarratzen dugun ezaugarri nagusia banatuta eta kontrako bezala agertzen diren munduak era bateratuan plazaratu izana da. Bereziki, tradizioa eta esperimenezioa. Laboak osotasuna erakusten du: tradizioetik esperimeneziora arteko *continuuma*. Ez da bere musikaren hizkuntza berean hitz egiten bere musikaz, ordea. Cassette baten A eta B aldeak bailitzan, Mikel Laboaren alderdi tradizionala eta esperimeneziala banatu egiten dira, azken hori, kantari ezagun eta herrikoia ibilbidean obra gehigarria bailitzan agertuz. Bada, gure ustez Laboarekin gertatzen den hori maila orokorrago batetara ere estrapolatu daiteke. Izan ere, susmoa dugu II. Pizkunde deituriko aldian abangoardia eta herri kulturaren artean izan zen konexio hedaturik ez dela izan gehiago. Tradizioa eta esperimenezioa bi ezezagun ez bada, kontrako bi indar bezala agertzen dira. Lubaki ezberdinek ebakitzen dute 60etan bat zena: botereak, prestigioak, museoak, hierarkiak, hegemoniak edo, nola ez, komunitatearen esanguratzeko sinbolikoak. Baina hain ezberdin al dira? Hori da ikerketa honen muinean gordetzen den galdera nagusia, eta erantzunak topatzeko bi gauza argi izan ditugu: 1] Mikel Laboaren arituak orokorrean gertatzen denaz hausnartzeko balio duela, eta 2] Mikel Laboa ez dela nahikoa orokorrean gertatzen denaz hausnartzeko. Beraz, Laboaren obra aztertu dugu baina hortik harago ere zabaldu dugu begirada; zehazki, tradizioaren eta esperimenezioaren arteko gaur eguneko dialektikari erreparatu diogu eta horretarako, bidaia lagun ezin hobeak hautatu ditugu: gaur eguneko Euskal Herriko musikari esperimenezialak.

Intuzioak horrela esaten zigun baina, gainera, lan honetan frogatzen denez, Laboaren eta gaur eguneko musikari esperimenezialen arteko paralelismoak aski argiak dira. Bata eta besteak arakatu gabekoaren bilaketak elkartzen ditu, eta nola ez, musikak. Edo hobeto esanda, soinuaren bibrazioak. Bakoitzak bere forma ematen dio soinuari, bakoitzak bere estetika du, baina, atzoko eta gaurko artista hauek oinarrian gauza bera partekatzen dute: araubideetatik eta konbentzioetatik kanpo musika egiteko gogo-lantzea. Zubia ikusten dugu hor.

Lan honetan, beraz, Laboa protagonista beste da tradizioaren eta esperimenezioaren munduetan barnertzeko haria. Bere kasu azterketan oinarrituta abiatuko dugu bi aztergaiei buruzko hausnarketa eta gaur eguneko musikarien iritziarekin osatuko dugu analisisa. Horrela kontuak, ikerketa honen mamian etengabe elkar gurutzatzen dira: bi ahots, Laboa eta musikari esperimenezialena; eta bi ardatz, tradizioa eta esperimenezioa.

Lan hau egiten pasa ditugun ia bost urteetan –2017ko apiriletik 2021eko abendura bitarte–, noiz bukatuko duzu tesia? galderarekin batera, musikaria zara? galdera erantzun behar izan dugu ororen gainetik. Ondorioz, uste dugu aproposa ez ezik ezinbestekoa ere badela hasieratik bertatik lanaren ikuspegia zein den argitzea: ikerketa hau musikari buruzkoa izanik ere ez da musikaren alderdi teknikoetan sartzen; ikuspegi antropologikotik hurbiltzen gara aztergaira. Hau da, musikaren dimentsio kultural eta sozialari erreparatzen diogu. Soinu egikaritze esperimentalek eta tradizionalak gaur egun hartzen duten esanahiaz hausnartzen dugu, zehazki. Hala izanik, musikaren teoriak baino etnomusikologiarenak ditugu oinarri, eta artista esperimentalen musika baino hauen diskurtsoa da erabakigarri.

Euskal Herrian musikari buruz esperimentaziotik lan eskerga egiten da. Alabaina, lan hori, batez ere praktika artistiko edota formazioan oinarritzen da, ekoizpen literarioa aski urria izanik. Akademiaren eremuan, zehazki, ikerketa lan gutxik barne hartzen dute musika eta esperimentazioaren gaia; bai, bederen, euskaraz. Jon Mantzisorrek (2013) *Free improvisation* eszenari buruz sorturiko tesia dago, alde batetik, eta Oihane Iraguenek (2019) soinu arteari buruz egindakoa, beste aldetik. Txalapartaren gaia musika abangoardien ikuspegitik lantzen duen Enrique Hurtadoren tesia ere hortxe dago, baina azken hau gaztelaniaz. Lan horietan guztietan, musika esperimentalaren gaia jorratzen da baina ez dira propioki aztergai honi buruzkoak. Alde horretatik esan ahal dugu, euskarazko ekoizpen akademikoan inoiz landu gabeko gaia mamitzen dela tesi honetan. Horri lotuta aipatu dezakegu lanaren ekarpen xumea: Euskal Herriko musikari esperimentalak beraien praktika artistikoari buruz –eta tradizioari buruz– dituzten diskurtsoak aztertu eta horiek Mikel Laboaren musikarekin harremanetan jarriz, XXI. mende hasieran tradizioa eta esperimentazioaren arteko harremanaren gainean gogoetatzea.

Nahiz eta oso ezaguna ez den, Euskal Herrian momentu honetan garatzen ari den praktika artistikoa da musika esperimentalak. Hazten ari den “eszena” dela esango genuke gainera, hala zen bederen, COVID-19aren hondamendia baino lehen. Bertan aritzen diren artistek soinuaren mapa galduetan adierazpen modu berriak bilatzen dituzte, Mikel Laboaren gisara. Hortik, gaur eguneko Euskal Herriko musikari esperimentalak abiapuntutzat hartzeko hautua: musikagintzaren inguruan egituratzen den eta esperimentatzen ari den artista multzoa elkartzen duen komunitateari so egiteak, Euskal Herrian praktika artistiko honek hartzen duen zentzua ulertzeko bide ematen du, baina, era berean, baita hori bestelako auzi batzuekin harremanetan jartzeko ere; kasu honetan, tradizioarekin.

Badu interes berezia Euskal Herrian kokatzeak ere, lurralde honetan musika esperimentalaren ibilbidea laburra baita. Besteak beste, Frankismoak eta osteko giro politiko kulturalak baldintzatuta, tradizio gaztea da esperimentazioarena hemengo musikan. Goiti-beheiti 2000. urtetik aurrera hartzen du gorputza euskal eszena esperimentalak, nahiz eta esperimentatzen duten musikariak aspalditik existitu. Zentzu horretan, Isasa, Zabala anaien edo Artzetarren izenak aipatu daitezke besteren artean. Historikoki nahiko modu bakartian eta era anonimoan esperimentatu dute euskal musikariek. Alta, XXI. mendea hastearekin batera testuinguru bat sortuko zen eta, gaur egun oraindik, piztuta jarraitzen dute orduko garrek.

Euskal Herrian lekutzearen bitxikerietako bat, beste aldetik, musika esperimental kontzeptuaren trinkotasuna da; tradizio esperimentalak oso gaztea izaki, hemen oraino ez da esparru honetan beste lurralde batzuetan gertaturiko zatiketarik eman. Ñabardurak ñabardura, kontzeptu honek ohikotasunetik kanpo sortzen diren musikak barne hartzen ditu; oraindik ere txapel orokor gisa funtzionatzen du, aniztasuna bilduz bere baitan. Beste toki batzuetan, aldiz, musika esperimentalak esan eta ezer esatea gauza bera da. Ingelesen kasuan, esaterako, puska sailkatuago agertzen da eszena esperimentalak: *free improvisation*, *noise*, *soundscape* eta bestelako etiketa batzuk nortasun osoz agertuz honen barruan. Gure testuinguru hurbilean, ordea, musika esperimental kontzeptuak oraindik denentzako “etxe” komun bezala funtzionatzen du. Akaso, denbora kontua izango da beste toki batzuetan eman diren desberdintzeetara heltzea, baina, momentuz, zatiketa handirik gabe mantentzen da. Kontuan izan behar dugu eszena esperimentalak Euskal Herrian oso txikia dela eta, horrez gain, hamarkada pare bateko ibilbidea daukala. Ondorioz, bertako artista esperimentalen beharra –orain artekoa, behintzat– biltzekoa izan da eta ez banatzekoa, nahiz eta euren artean ezberdintasun musikal nabarmenak izan.

Tesi honen bigarren interesgunea ikuspegi antropologikoarena da, izan ere, musikari buruz gehienbat musikaren eremutik bertatik gogoetatzen da eta halakoetan batez ere honen alderdi formalei erreparatzen zaie. Aitzitik, ez da hain ohikoa musikarekin erlazionaturiko gertaera ezberdinak testuinguru kulturalen baitan aztertzea. Lan honetan, alabaina, horixe egiten dugu: tradizioari eta esperimentazioari buruzko hausnarketak Euskal Herriko errealitatearekin harremanetan jartzen ditugu.

Azkenik, Mikel Laboaren lana esperimentazioaren prismatik aztertzea ere ekarpen gisa ulertzen dugu. Izan ere, Laboaren musikari buruzko analisietan honen asmo berritzailea aipatu aipatzen da, baina, gutxi sakontzen da bertan. Alta, ikerketa honetan hori da Laboaren unibertsoari erreparatzeko baliatuko dugun iragazki nagusia.

HELBURUAK ETA IKERKETA GALDERAK

Mikel Laboaren musikari buruz gauza asko aipatu daitezke baina guretzako interesgarriena, zera da: tradizioa eta esperimentazioa nahasteko jolas horretan, elkarren arteko mugak ezabatzea, eta are, zentzugabetzea lortu zituela. Bera ez zen hori egin zuen bakarra. Aitzitik, bere musikan islatzen dena 60ko hamarkadan abiatutako Pizkundean gailendu zen joera estetiko bat da. Garai horretan atzendua zen kultura biziberritzeko apustuan, euskal kulturgile ugari abangoardiaren forma eta gogoeten alde egin zuten, eta berriro hastearen ideia lema gisa harturik euskal estiloaren bilaketan murgildu ziren. Bide horretan, tradiziozko forma deitu ditzakegunak molde apurtzaileekin txirikordatu zituzten.

Garai horretan, tradizioari gaurkotasuna ez ezik, berrikuntzarako aukera ere aitortzen zitzaion (Gandara 2015). Egun, ordea, puska bat saretuago ageri da kontua. Lan honen abiaburuan

bederen susmo hori genuen, eta susmo horretan sakontzea izan da tesi-ikerketan honen motibazioa. Horretarako, 60etatik orain arte aldatu diren askotariko faktoreetan galdu ordez, musikaren alorrean esperimendatzen diharduten artisten diskurtsoak nahiz praktikak aztertuko ditugu, eta baita 60etako Pizkundeko aritu konkretu bat ere, Mikel Laboarena².

Modu argian, beraz, honela jaso daiteke lan honen funtsa: **forma tradizional eta esperimentalen arteko harremana ezagutzeko: erakarpenak, urruntzeak, tentsioak, jarraipenak edo hausturak identifikatzeko.**

Behin lanaren xede nagusia argituta, ikerketan honetan bideratzaile izan diren galderak azalduko ditugu. Izan ere, tesi honen hasieran ez genuen egiztatu edo ezeztatu beharreko hipotesirik; bai, ordea, erantzuna nahi genituen hainbat ideia. Elkarrizketak egiten hasi eta luze baino lehen, itaun horien inguruan zenbait gogoeta errepikatu egiten zirela ohartu ginen, ondorioz, lanaren abiaburuan galdera zirenei prozesuan zehar hipotesi gorputza eman diegu. Edozein gisaz, azterketa burutu ahala hipotesiak formulatu eta osatuz joan gara. Eta hipotesi horiek formulatu, bilatzen genituen erantzunetara hurbildu gara.

Ondoko oinarritzko galdera hauetatik abiatzen ginen ikerketan:

1. Nolako jarrera izan zuen Laboak kultura adierazpen tradizionalekin eta esperimentalekin?
2. Laboaren jokabide hura, nola txertatzen zen 1960eko Pizkundearen testuinguruan?
3. Zein da, gaur egun, euskal musikagintza esperimentalean, tradizioak duen lekua, eta zer harreman du esperimendazioarekin?

Oinarritzko galdera horiek erantzun ahal izateko, hurrengo kapituluan ikusiko dugun moduan, analisi bibliografikora, behaketara eta egungo musikari esperimendalengana jo dugu.

Helburu zientifikoetatik aparte lan honek izan du bestelako motibaziorik, ordea. Besteak beste, politikoak zein pertsonalak. Azken horiek, *logos*-aren itzaletan gelditzen dira sarri, aitzitik, prozesu honetan izan duten garrantzia kontuan hartuta, egokia iruditzen zaigu horiei buruzkoak ere azaltzea.

Ikuspegi politikotik, musika esperimentala euskal kultura delakoaren parte dela aldarrikatu nahi dugu; usu, ahaztu, isildu edo ez baita kontuan hartzen. Euskal Herrian kulturari buruzko eztabaida nagusiak komunitate bezala bizi dugun subordinazio egoerak ziprztintzen ditu. Noski, badaude nahikoa arrazoi hori horrela izateko, baina, aldi berean, horrek, badu baita B alde bat: besteak beste, kulturaren gaia nortasunaren edo hizkuntzaren problematikari kateatzea. Ikerketan honetan, eztabaida eremu horietatik urrundu eta musika forma konkretuen arteko harremana aztertuko dugu:

² Ikerketaren ikuspegi epistemologiko eta metodologikoa atalean (1. kapituluan), prozedurari buruzko xehetasun guztiak azaltzen dira.

atzera begira eta aurrera begira dauden musiken arteko sinergiak, tentsioak ala antagonismoak azaleratuko ditugu eta, hori, ikuspegi politiko hertsietatik harago doan kultura diskurtso propioarekin garatuko dugu.

Horrekin batera, bide ezezagunak urratzen dabiltzan gaur eguneko musikarien erreferentzia ere indartu nahi dugu. Euskal Herrian kulturaren eremuan berrikuntzari buruz hitz egiten denean, errazegi jotzen baita totem bilakatutako iraganeko artistengana; hala nola, Laboarengana. Zorionez, ingurune hurbilean badira soinuaren mapa galduetan esperimintatzera ausartu diren gehiago, eta lan honetan apropos hurbildu gara beraiengana. Ahots mutu horiei leku pribilegiatua emanez, erreferentzien zabaltzean ere ekarpena egin asmo dugu.

Maila pertsonalean, ukazina da munta honetako ikerketa prozesuek exigitzen duten lan antolaketari aurre egiteak suposatu digun erronka. Alta, kulturarekin eta esplorazioarekin zerikusia daukan gai bat Euskal Herriko errealitateak behatzeak izan du baita *maremágnum* horrekin adiskidetzeko xedea ere. Prozesuan konturatu gara, gainera, atzera begirada eta aurrera begiradaren arteko dialektika aztertzea uste baino ohikoagoa dela gugaran. Izan ere, 2012an gazteak, maitasun erromantikoa eta musikari buruzko lan bat egin genuen (Santamaria 2012) eta orduan ere, beste oskol batekin izan arren, imajinario tradizional eta berrien arteko tentsiora hurbildu ginen.

Helburuak eta ikerketa galderak zehaztuta, hurrengo atalean azalduko dugu informazioa zein modutan antolatu dugun lanean.

LANAREN EGITURA

Tesi honetan lau kapitulu nagusi bereizten dira eta bakoitzak eginkizun konkretu bat du. Lehendabiziko kapituluan (1) ikerketaren nondik norakoak azaltzen ditugu, nola ikuspegi epistemologikotik (1.1) hala metodologikotik (1.2). Azken horren barruan, Mikel Laboaren kasu azterketa osatzeko beharrezkoak diren datuak zelan eskuratu ditugun deskribatzen dugu lehendabizi (1.2.1), eta egungo musikari esperimentalen diskurtsoa eta praktikak ezagutzeko erabilitako teknikak ondoren (1.2.2 eta 1.2.3).

Bigarren kapituluan (2) , ikerketaren ulertzeko kokapen teorikoa jasotzen da. Bertan, lan honetako aztergai nagusiei buruzko ekarri teorikoak azalduko ditugu, baina, hori baino lehen, aztergai horiek lur hartzen duten kultura (2.1) eta musikari (2.2) buruzkoetan murgilduko gara. Bakoitzaren definizioak, funtzioak edota tasun ezberdinak landuko ditugu azpialat ezberdinetan. Ondoren, aurreko bi puntuetan landutako kultura eta musika ikaskuntzak bakarrean uztartzen dituen etnomusikologiaren ikerkuntzan murgilduko gara (2.3). Behin kontzeptu orokorrak landuta, gure aztergai buruzkoetan murgilduko gara buru belarri. Lehendabizi, esperimentazioaren nolakotasunak azalduko ditugu (2.4), beti ere musikaren eremuan kokatuz honi buruzko ekarri teorikoak. Gauza bera egingo dugu ondoren tradizioarekin (2.5), kasu

honetan baina, musikatik harago zabalduko dugu begirada, handia baita bere eragin esparrua. Azkenik, ikerketaren ikuspegia definitzen duten *holon* eta *écart* kontzeptuetan barneratuko gara 2.6 azpiatalean zeinak esperimenezkoa eta tradizioaren gaia bata bestearekin baina bata bestean galdu gabe aztertzea ahalbidetu diguten.

Hirugarren kapituluaren (3), ikerketa osatzen duten datuak aurkeztu eta analizatuko ditugu. Abiapuntua Mikel Laboa izango da (3.1). Hiru ardatz ezberdinetatik hurbilduko gara beregana: testuinguru sozial eta politikotik (3.1.1), musikatik (3.1.2) eta egungo musikari esperimentalen begiradatik (3.1.3). Atalari amaiera ematen dion itxiera puntua izango da azkenik (3.1.4).

Bigarren atalean (3.2), musika esperimentalari buruzkoetan zentratuko gara. Hala nola, honen esanguratzek, ezaugarri nagusiak, zergatiak, zertarakotasunak eta mugak aztertuko ditugu azpiatal ezberdinetan. Aurreko atalean bezala, honetan ere itxiera puntuarekin bukatuko dugu.

Hirugarrenik, tradizioaren errailetan barneratuko gara (3.3). Hemen ere, esanguratzek, kritikak, aukerak eta oztopoak aztertuko ditugu, baina baita tradizioak berrikuntzarekin edo galerarekin duen harremana ere. Azken puntua, beste behin, itxierarena izango da.

Bukatzeko, tradizioa eta esperimenezkoaren arteko harremanaz gogoetatuko dugu 3.4 atalean. Hain zuzen, hori da tesi honen helburu behinena. Horretarako, esperimenezkoa eta tradizioaren ataletan esandakoetan oinarrituko gara nagusiki baina datu berriak ere erantsiko ditugu. Halaber, ikuspegi zehatz batetik gogoetatuko dugu bien artekoaz, hain zuzen, *écart*aren ikuspegitik. Bere bidez aukera izango dugu diferentziaren ikusmoldea gainditzeko eta elkarren artekoaz modu eraikitzailean hausnartzeko.

Behin guzti hori landuta ikerketatik ondorioak ateratzeko haina bide eginda izango dugunez, horri helduko diogu azken kapituluaren (4). Lehendabizi balorazio epistemologiko eta metodologikoak egingo ditugu (4.1). Ondoren, gure analisitik ateratzen ditugun ondorioak azalduko ditugu (4.2) eta azkenik, aurrera begira ikertzen jarraitzeko interesgarriak diren puntuak landuko ditugu (4.3).

Hondarreko ataletan, ikerketan erabilitako bibliografia eta informazio gehigarriak jaso ditugu, hurrenez hurren.

1 | BIDEAK:
METODOLOGIARI
BURUZKO ARGIPENAK

Badirudi ikerketa metodologiaz hitz egiten denean, askotan, ikerketa teknikak besterik ez direla barne hartzean. Baina ikerketa prozesuetan metodoak bidea esan nahi du, eta, bidea, teknika batzuen erabilpena baino zabalagoa da. Irakurtzen ari zaren dokumentu hau osatu arte egin beharreko lanen zerrenda luzea da: ikerketa gaia definitu, honi buruzko teoriak eta bestelako ekoizpenak ezagutu, helburuak finkatu –behar izanez gero hipotesiak ere bai–, hauekin loturiko ikerketa galderak formulatu, ikerketaren ikuspegi epistemologiko eta metodologikoa zehaztu, datuak ekoiztu, interpretatu, emaitza batzuetara heldu eta abar. Zereginen zerrenda hain da luzea, guztiak ezagutzeak lan erantsi bat suposatzen duela prozesuan. EHU-ko Doktorego Eskolak antolaturiko “ikerkuntzarako sarrera” izeneko ikastaroan parte hartu genuen guk eta lagungarria suertatu zitzaigun zentzu horretan.

Gogoan dugu ikastaro horretan, tesien eginbeharrak zerrendatzerakoan, hurrenkeran jartzen zuela azpimarra irakasleak: lehendabizi irakurri, asko irakurri, ostean gure lanaren marko kontzeptuala eta helburuak izango direnak argitzeko. Bigarrenik dator helburuetara nola iritsi pentsatzea, hau da, metodologia zehaztea. Hain zuzen, bide horretan pilatzen ditugun datuak izango dira tesiaren mamia zeinak azkeneko idazketa lanarekin hartzen duen zentzua. Azken fase horretan ere garrantzitsua omen ordena errespetatzea: lehendabizi *abstract*-a jaso behar du dokumentuak eta gero, hurrenez hurren, sarrera, marko teorikoa, metodologia, kapitulu analitikoak eta ondorioak. Tesi bat egiteko jarraitu beharreko prozedura hala azaldu eta hala zela sinetsi genuen guk, harik eta praktikan ikerketa prozesuak hain linealak ez direla ikusi genuen arte. Gure ibilbidean une bakoitzean zeregin jakin batek hartu du pisua, baina, baten hasiera ez zuen beste baten amaierak markatzen. Aitzitik, etengabekoa izan da eginkizun ezberdinen arteko joan etorria. Norabide anitzetan lan egin dugu, beraz.

Ez dugu prozesu lineala jarraitu, ez eta metodo deduktiboa ere. Tesiaren bidez erantzun nahi dugun galdera printzipala tradiziozko eta esperimentaziozko formen artean euskal testuinguruan zer gertatzen ari den argitzea izaki, aproposagoa iruditu zaigu prozedura induktiboa erabiltzea. Bide deduktiboa jarraitu izan bagenu, desabantaila batekin topatuko ginateke berandu baino lehen: tesi honetan ikertu ditugun gaiei buruzko corpus teoriko sendorik ez izaterakoan ingurune hurbilean, marko kontzeptualak “teoria handietan” ala beste errealitate zehatz batzuetan funtsaturiko teorietan oinarri hartu beharko lukeela. Baina kasu honetan, prozedura induktiboa jarraitu dugunez, prozesuan bildutako datuek sortu dituzte ikerketako aldagai eta kategoria esanguratsuenak eta ez alde zuzenetik idatzitako teoriak. Noski, bide horretan ezinbesteko itsasargi izan dira alde zuzenetik genituen ikerketa galderak.

Behin ikerlaneko hurbilpen orokorra zein izan den deskribatuta, uste dugu hobeto ulertuko direla ondoren azalduko ditugun metodologiari buruzko xehetasunak: hala nola, datuak jasotzeko erabilitako teknikak edo hauek analizatzeko metodoa. Horretan sartu baino lehen, ordea, azaldu ditzagun tesiari izaera ematen dioten printzipio epistemologikoak zein diren.

1.1. IKUSPEGI EPISTEMOLOGIKOA

1.1.1. Diziplinartekotasuna

Diziplina, zientziaren esparruan jakintza antolatzeko erabiltzen den kategoria da; honek ezartzen du definizio eremu ezberdinen arteko zatiketa eta espezializazioaren muga. Diziplina batek, berez, autonomiarako joera dauka: biltzen duen teknika multzoagatik, ezarritako mugengatik, erabiltzen duen hizkuntzagatik, bere egindako teoriengatik, etab. Diziplina bakoitzari dagozkion tasun horiek era mugatuan ulertzen badira, ordea, giza edo gizarte fenomenoak ulertzeko laguntza bainoago oztopo izan daitezke. Morinek (2010, 10) esaten duen moduan, aztergaia gauza bihurtu eta eraikia ala erauzia dela ahazteko arriskua dago.

Ikerketa honetan forma tradizional eta esperimentalen arteko harreman egoera aztertzea dugu xede. Gaiaren konplexutasunak hala behartuta, hasieratik argi izan dugu tesi honen helburua gure ingurunean gutxi arakatu den gai hori fokatzeko hainbat arrasto berri eskaintzea dela. Alabaina, azterketa ahalik eta xeheena izate aldera, askotariko ikuspegiak hartu behar ditugu kontuan, edo bestela esateko, gure aztergaiak gizarte zientzietako diziplina nagusien muga epistemologikoak gainditzea eskatzen duela. Haatik, lan honetan ikuspegi antropologikotik abiatzen bagara ere, ezinbestekoak eta etengabekoak dira beste diziplina batzuetako ekarriak. Hala nola, historia, soziologia edota filosofiakoak.

Itsutasunetatik ihes egin nahirik, jakintza esparru ezberdinen uhinetan mugitu gara, batzuen etorria eta besteen itzulia aprobetxatuz. Uste dugu, soilik ikuspegi anitzekin lortu daitekeela ezein fenomeno sozial bere konplexutasunean ulertzea. Zentzu horretan, lan etnografikoa egitea abantaila izan da, praktika honek ireki mantentzera behartu baikaitu: “la etnografía, no es un modelo de investigación cerrado, sino más bien tan heterogéneo como los objetos de estudio, y pone al investigador en condiciones de utilizar técnicas muy diversas, ajustándolas y modulándolas al entorno de investigación” (Ferrándiz 2011, 13).

1.1.2. Erreflexibilitatea

Ikerketa honetako elkarrizketatu multzoa osatzeko (honi buruzko xehetasun guztiak 1.2.2 atalean), modu batean edo bestean musikaren esperimentazioarekin harremana duten artistak bilatu ditugu. Jakina, lan honetan ez dira Euskal Herrian sortu eta musika esperimentalaren egiten ari diren artista guztiak biltzen, baina daudenak, bi izen horiekin identifikatzen ditugulako daude. Esaten ari garen horrek abiapuntutik bertatik arazo ugari sortu dizkigu. Hasteko, esperimentazioaren kapituluan (3.2) ikusiko dugunez, musika esperimentalarekin identifikatzearen afera arazotsua eta konplexua delako. Elkarrizketatu askok ez dute modu erabatekoan bat egiten kontzeptuarekin: musika esperimentalaren hainbat esangurekiko mesfidatu agertzen dira; ez da edozein gisatan eroso sentiarazten dituen hitza. Ondorioz, ñabardura ugari egiten dizkiote.

Definizio arazo horrek, alabaina, ezagutzaren ekoizpenari buruz hausnartzera eramaten gaitu. Izan ere, gure elkarrizketatuentzat musika experimental izenarekin identifikatzea arazotsua bada, gure gonbidapena onartu eta geroko beraien partehartzea, zer da: ikerketa subjektuak aurkitzea ala eraikitzea? Uste dugu, ikerketan parte hartzeko gonbidapena onartzea musikari experimental gisa eraikitzeko modu bat dela. Bestela esateko, ikerketa markoak subjektuak moldatzen dituela. Hori horrela, ezinbestekoa iruditzen zaigu ikerketa objektu eta subjektuaren arteko elkarreraginari, hots, erreflexibilitateari erreparatzea.

Antropologia erreflexiboari buruz ari dela, Alhena Caicedok (2003) esaten du giza fenomenoaren ikerketak beti izango duela paradoxa bat: ikerketa subjektu-objektuek elkarri eragitearen ondorioz, beti izango duela ikerketa objektuak subjektutik, subjektuak objektutik. Honela dio:

No podemos desconocer la paradoja en la que está inmersa la investigación social, por lo que hay que crear alternativas de acercamiento a la realidad que sobrepasen la controversia irresoluble de la objetividad, porque como investigadores siempre estaremos mirando el cuadro en el que estamos inmersos (Caicedo 2003, 177).

Caicedok baieztatzen du ikerlariaren ezagutza ez dela besterik aztergai jakin bati begiratzeko modua baino. Ondorioz, tesi hau azken lau urteetan entzundakoaren, behatutakoaren, irakurritakoaren edo sentitutakoaren itzulpen subjektiboa dela pentsatu genezake. Baina,aldi berean, ikerlariak jasotako datuak subjektiboak ez ezik, intersubjektiboak direla ere badakigu (Ferrándiz 2011, 25). Hortaz, metaitzulpenaz hitz egitea litzateke egokiena.

Ezagutza oro, beraz, alde anitzerako interpretazio ariketa batetik sortzen da; eta ikerlariak egin dezakeen onena, bere esku-hartzea ukatu ordez paradoxa horretan kokatu eta modu kritikoan aritzea da. Hau da, ikerlarion begiradak ezinbestean ikerketa prozesua baldintzatzen duela agerian jarri eta horrekiko ardurak hartzea. Nola? Bada, lehendabizi gure kokapena zein den ezagutu eta horrek ikerketa prozesuan nola eragiten duen esploratuz.

1.1.2.1. Eraginak

Ikerlariaren kokapen sozialak eragina du ikerketa prozesuan. Gure kasuan, ondorioa izan duten aldagaien artean generoarena, adinarena, esperientziarena eta jatorriarena daude, nagusiki. Jatorria diogunean, eremu soziala esan nahi dugu eta, batik bat, giro kulturalarekin lotzen dugu. Izan ere, musika experimental ez genuen sakonki ezagutzen ikerketa hasi bitarte; anartean, guretzako eszena experimental ez zen ohiko kultura eremua. Horregatik, hasierako balizko elkarrizketatuen zerranda osatzeko inguruko musikari eta Enrique Hurtado zuzendariaren laguntza izan genuen. Azken horrek Euskal Herriko eszena experimentalean aktiboki parte hartzen duenez, oso ondo ezagutzen du tesi honetako ikerketa eremua. Esan behar da sarbidea ez dela zaila izan, eta gaude, horretan eragin positiboa izan duela Hurtadoren gidaritzapean aritu izanak; bere izenak, hein batean, Santamaria ikerlari “arrotzak” sorturiko mesfidantzak apaltzen lagundu baitu.

Luzatutako elkarrizketa proposamen bakoitzak erantzun positiboa izan du. Harremanetan jarri garen pertsona guztiak agertu dira ikerketan parte hartzeko prest, baina, hori gutxi ez eta ikerketarekiko jakinmina eta gogoia ere erakutsi dituzte. Gutxiengoak aipatu du ezer interesgarria kontatzearekiko kezka eta, hor, generoaren eta klasearen marka nabarmendu behar dada; eremu akademikotik kanpo kokatzen diren musikari emakumeak azaldu baitira zaurgarrien.

Ez da erraza norberak bere ikuspegiaren berri ematea, parean dagoena ikerlari eginkizunean badago eta, gainera, lanari buruzko xehetasunak beretzako gordetzen baditu, gure kasuan bezala. Uste horien kontra, ordea, solaskideek lasai eta zintzo erantzuten zituzten gure galderak elkarrizketaren momentuan. Alta, ostean handitzen zen aztertuak izatearen sentsazioa; batik bat, elkarrizketan esandakoaren transkribapena bidaltzerakoan. Orduan, beraien hitzak zalantzan jartzen, erantzunak gehiago zehazten edota agertzea nahi ez duten informazioa identifikatzen hasten ziren. Halakoetan, anonimotasuna, elkarrizketatuaren erosotasuna eta besteekiko errespetua egon direnez jokoan, malgutasunez jokatu dugu: beraiekin adostu dugu pasarte arantzatsuak lanean nola jaso, gehienetan, edizioa ikusgarri eginez. Zailtasunak zailtasun, guretzako garrantzitsua izan da horrela lan egitea, ez baititugu elkarrizketatuak informatzaile huts bezala ikusi, ikerketan lantzen diren gaietarako buruzko ezagutza baliotsuak dituzten subjektu gisa baizik.

Adina eta generoari dagokionean, orotariko eraginak identifikatu ditugu. Hasteko, elkarrizketatu ia guztiak gu baino helduagoak dira, kasu batzuetan, 40 urte baino gehiagoko adin diferentzia egonez. Aski aztertua da adinak interakzioetan botere posizioa markatzen duela helduen mesedetan, eta gure ikerketan hain nabarmena izan ez den arren, momentu batzuetan azaleratu da aldagai honen intzidentzia. Adibidez, elkarrizketatuek testuinguruari buruz egiten genituen irakurketak zalantzan jartzerakoan. Generoari dagokionean, aldiz, apartekoa izan da emakumeekin elkartzekoan sentitu dugun gertutasuna eta enpatia. Hauek, ezelako konplexu barik azaleratu dituzte beraien duda, ezjakintasun edo hutsuneak. Iruditzen zaigu zentzu horretan lagundu egin duela elkarrizketatzailea beraien genero berekoa izateak.

Oro har, elkarrizketak mamitsuak izan dira eta errespetuzko giroan pasa dira. Esperientzia negatibo bakarra izan dugu. Aipatu kasuan, elkarrizketatua mutila zen eta ikergaiarekiko zeukan interes txikia medio, egoera deserosoa sortu zuen. Erresistentzia nagusia Laboari buruzko galderak egiterakoan etorri zenez, pentsatzen dugu elkarrizketatua asaldatzeko arrazoi nagusia ideologikoa izan zela. Alta, elkarrizketatu horrek egoera tenkatzeko ahala eta pribilegioa sentitu zuen eta gaude, bion arteko kondizio diferentziak (adinari, generoari edota jatorriari dagokionez) eragina izan zuela horretan.

Erreflexibilitateari buruz hausnartzerakoan azaldu dugu ikerketa objektu eta subjektuak etengabeko elkarreraginean daudela, baina azpialal honetan ikusi dugunez, elkarreragina ez da soilik objektu-subjektu artekoa. Aitzitik, subjektu-subjektu artean ere ematen da. Jakitun gara, gure borondatea beste bat izan arren, ikerlari izateak pribilegio posizioan kokatzen gaituela honelako lanetan. Hori horrela, xume agertu gara, ahalik eta errespetu handienarekin parean dugunarekiko.

Edozein gisaz, ikerlariaren kondizioa beste aldagai batzuekin gurutzatzen dela ikusi dugu, eta kasu honetan, generoaren, esperientziaren edo adinaren eraginak hauteman ditugu nagusiki. Gai honek gehiago sakontzeko parada ematen duen arren, hemen itxiko ditugu eraginei buruzkoak. Zinez ariketa garrantzitsua da burututakoa, azken batean, influentziak onartu, ezagutu eta aztertzea baita zientzia modernoaren dogma nagusia den objektibotasuna bermatzeko bidea.

1.2. DATUEN BILKETA: ERABILITAKO TEKNIKAK

Tesi honetako analisiak bi hanka ditu: alde batetik, Laboaren kasu azterketa eta bestetik, egun praktika esperimentalak dituzten artisten aritua eta, bereziki, musika esperimental zein tradizionalari buruz duten diskurtsoa. Zeregin jakin bakoitzerako datuak biltzeko teknika egokituak erabili ditugu: Laboaren musika aztertu eta testuinguratzeko, artxibo historikoetara jo dugu eta hustuketa bibliografikoa nahiz diskografikoa burutu dugu. Aldiz, gaur eguneko musikari esperimentalen praktika eta ikuspegia ezagutzeko, elkarrizketa sakonez eta behaketaz baliatu gara. Hurrengo azpiataletan jaso ditugu xehetasun guztiak.

1.2.1. Mikel Laboaren gaineko hustuketa bibliografiko eta diskografikoa

Tesi honetako hustuketa bibliografiko eta diskografikoa Mikel Laboatik haragokoa izan den arren, atal honetan soilik berari dagozkionak aipatuko ditugu. Izan ere, bere kasu azterketa garatzeko ezinbestekoa izan da berak ekoiztutako musika eta iritzietara jotzea. Artista donostiarra ez zen elkarrizketa zalea eta urritan animatzen zen komunikabideekin hitz egitera. Ondorioz, berak kontatutakoetan bainoago bigarren mailako dokumentuetan oinarritu gara hustuketa bibliografikoa burutzeko.

Bigarren mailako iturriak

Mikel Laboari buruz ikertzen hasten denak paradoxa batekin egiten du topo hasi bezain laster: euskal kulturaren erreferentzia ezagunetako bat izan arren, oro har, gutxi idatzi dela hari buruz, maila zientifikoan bederen (Santamaria 2019). Askok dira Laboari eskainitako aipamenak eta berriak, egindako omenaldi eta mahai-inguruak, nola kulturaren tenpluetan, komunikabideetan eta oholtza gainean, hala askotariko dibulgazio eremuetan. Horiek berehala azaleratzen dute Laboaren musikak maila sozialean hartu zuen hedadura eta artista bezala izan zuen itzala. Aldiz, paradoxikoki, gutxi dira Laboaren obra aztertzen duten lanak eta, are gutxiago, eremu akademikoari begiratzen badiogu. Modu laburrean bada ere, ikerketa esparru honetan murgildu diren egileen emaitzak azalduko ditugu hurrengo lerroetan.

Akademiaren esparruan lehen mailako ikerketa diren doktorego-tesiei erreparatuko diegu lehendabizi. Gaur gaurkoz, Mikel Laboari buruzko tesi bakarra osatu da: Josune Albisuren *Sormenaren eragina gizartean, Mikel Laboa eredu* (2015) izenekoa. Lan honetan sormenak

jendartean daukan eragina ikertzea du xede Albisuk eta horretarako Mikel Laboaren kasua aztertzen du. Bi premisa nagusitik abiatzen da lana: bata, arteak eragina duela pertsonarteko harremanetan, eta bestea, sorkuntzak kultura sistema aberasten duela. Zer da sormena galdera baino, non dago sormena itauna lantzen du; eta sortzailea, obra eta eremu kritikoaren interakzioan ematen dela pentsatuta, hiruko horri erreparatzen dio ikerketan.

Tesiaz gain, Marck Augék *Las formas del olvido* (2009) liburuan proposatzen dituen bi ideiatan oinarrituz Laboaren haurtzarora eta obra aztertzen ditu Albisuk (2012) artikuluko zientifiko batean. Kontakizunek bakoitzaren bizitza eraikitzen dutela, eta aldi berean, kontakizun kolektiboek kontakizun unibertsalean eragin zuzena dutela argudiatzen du antropologo frantsesak bere lanean eta ikuspegi horretara gerturatuz Laboak bere musikaren bidez eraikitako bizi kontakizuna aztertzen du Albisuk. Kontakizunok ulertzeko gizakiok gure denbora nola kudeatzen dugun eta horretan ahanzteak daukan garrantziari buruzko Augéren hausnarketak ere barne hartzen ditu Albisuk, batez ere, memoria ez galtzeari eta jakin mina pizteari dagokionez. Hala, egileak baieztatzen du Mikel Laboak maisuki jakin zuela ahanzturaren hiru figurak -iraganaren memoria, etorkizunaren esperantza eta orainaldia- koordinatzen, bai bere kontakizuna eraikitzeko eta baita kolektiboa eraikitzeko ere.

Orain arte aipatu lanez gain, Aurtenetxe (2011; 2014), Gandara (2015; 2016), Otaegi (2016) eta Rodriguezen (2010) hausnarketak ere topatu ditzakegu Laboari buruzko bibliografia arakatzerakoan. *Mikel Laboa (1958-1978), tradizioa eta abangoardia, kantagintza berriaren sortzaile* izeneko artikuluan, 1958-1978 epealdia aztertzen du Aurtenetxek (2011). Autorearen aburuz, hogeitau urte horietan aurkeztu zituen, bada, Laboak bere musikagintzaren hiru ildoak: tradizioaren interpretazioa, olerkarien poemen musikatzea eta arlo esperimentalak. Laboak bere sorkuntzaren bidez euskal kantagintzari ekarritako berrikuntzak azaleratzen dira testuan, horretarako, *Baga, biga higa... sentikariari, Ikimilikiliklik ikuskariari* eta bere Lekeitioei arreta berezia eskainiz. Aurtenetxek (2011, 399) testu honetan ondorioztatzen duenez Laboak, bakarrik edo taldean aritu zenean, etorkizunari ateak ireki zizkion musika sortu zuen. Aurtenetxeren (2014) bigarren artikulua, Mari Sol Bastidak Mikel Laboaren memoriak jasotzeko idatzi zuen biografiaren erreseina da.

Ana Gandarak, beste aldetik, 1960-1990 arteko kultura garapena aztertzen duen tesi mamitsuan kapitulu oso bat eskaintzen dio Laboaren arituari. Bertan, Laboaren ekarpen handiena ahozko ondare kulturala (AOK) garaiko behar eta arte ikuspegi zabaletarako birgaitzea izan zela defendatzen du (Gandara 2015, 353). Balio sinbolikoa zuen AOK berreskuratu eta haren gaineko erabilera abangoardista egiteari esker, funtzio berriztua hartzera bulkatu zuela, zehazki. Ikuspegi bera jorratzen du *Unibertsala eta lokala uztartzen. Laboa eta Sarrionandia* (Gandara 2016) artikuluan. Premisa argi batetik abiatzen da testua: ahozko ondarea baliabide sinboliko behinena izan zela 1960-1990 bitarteko kultura berregituraketan. Halaber, Laboaren Lekeitioetatik abiatuz, etno-errealitatearen zamaz eta testu-arteko harremanek kultura adierazpideetan izaniko betebeharrak hausnartzen du. Lekeitioen bidez Laboak adierazpen modu berriekin esperimentatzen zuen bitartean, historia ofizialak bazterrean utzitako gertaerak

modu alternatiboan birkokatu zituela azaltzen du Gandarak. Modu horretan, Lekeitioak euskaldunen iraganaren eta orainaren lotura-gune bezala kokatzen ditu, komunitatea modernizatzeko gordetzen zuten ahalegina azalaraziz.

Lekeitioek euskal memoria kolektiboan duten lekua aztertzen du, beste aldetik, Lourdes Otaegik (2016). Lan hipotesi gisa hartzen du haur garaiko inpresioak, esperientziak edo oroitzapenak direla abeslari donostiarraren kantu esperimentalen sorburu (Otaegi 2016, 148). Alabaina, bizipen pertsonaletan topatu arren Lekeitioen ernamuina, gerora, jarrera etiko, sozial eta politikoarekin nahastu zirela dio: “horregatik, lekeitioak kritika sozialaren, politikoaren eta kulturaren adierazpide bilakatuko dira, eta formaz adierazpen esperimentalaren garatze leku pribilegiatuak” (Otaegi 2016, 155). Baina ez zuen Laboak bide hori bakarrik egin eta testuan barnean prozesu horretan izandako bidelagun zenbait aurkezten ditu Otaegik: Penderecki, Picaso, Roy Hart edo azken honen maisu izandako Alfred Wolfsohn. Erreferente horiek oinaze handiko memoriaren lekuko diren artelanak sortu zituzten eta Laboaren Lekeitioak ere joera estetiko beraren baitan ulertzen ditu egileak; hain zuzen, Auschwitz eta gero agertutako arte kontzientziadunaren barruan. Arte mota horren bitartez ahanzturara kondenatu nahi zuten iragana esperimentazioaren bidetik plazaratu eta esanezina adierazteko modu berriak bilatu zirela defendatzen du Otaegik, barruko zein kanpoko minei forma emanaz.

Azkenik, Rodriguezen lana dugu, *Mikel Laboa, musikaria, zubia* (2010) izenekoa. Laboak bere musikagintzan jendarte tradizionalaren, modernoaren eta postmodernoaren ezaugarriak modu naturalean txertatu eta elkartu zituela defendatzen du autoreak. Hala, hiru zutabe horiek baliatzen ditu Laboaren unibertsoa aztertzeko (iturriak, erabilitako instrumentuak, zuzenekoak, hizkuntzarekiko harremana, bere itzala jasoko duten bestelako musika espresioak, etab.). Berak azaleratzen duenez, kultura transmisioaz hausnartzeko figura interesgarria da Laboa.

Aipatu lanez gain, testu zientifikoetatik kanpo kokatzen diren Mari Sol Bastidaren (2014) eta Juan Gorostidiren (2011) liburu mamitsuak daude, eta baita modu sintetikoan Laboaren ibilbidea jasotzen duen Jerardo Elortzaren (2010) lana ere.

Bestalde, euskal kantagintzaren gaia jorratzen duten lanak ere ez ditugu aipatu gabe utzi nahi Laboaren munduak ulertzeko bibliografia zerrenda honetan. Ziurrenik Aristi (1985) eta Oronozen (2000) liburuek dute itzal handiena, baina hortxe daude Aurtenetxe (2010; 2013) nahiz Biosca i Llahiren (2009) erreferentziak ere. Bestalde, han eta hemen argitaratu diren artikuluak eta azterketa txikiak ere badaude, partzial eta xumeak izan arren 60ko hamarkadan abiatutako kantarien mugimenduaren alderdi ezberdinak nabarmentzen dituztenak. Zehazki, 1977an kaleratutako Jakin (J. Artze et al. 1977) aldizkariaren laugarren zenbakia aipatuko genuke, mugarri inportantea baita, ez bakarrik testuen zehaztasunagatik, baizik eta, gainera, lehen berrikuspen eta kokatze historikoa delako.

Gehiago ala gutxiago, orain arte hemen aipatutako lanek Mikel Laboaren mundu anitzak hobeto ulertzen laguntzen dute. Elkarren arteko puntu komun bezala, Mikel Laboak musika egiterakoan izan zuen ausardia eta horren emaitza berritzailea azpimarratu izana kokatuko

genuke. Alta, gehienetan berrikuntza hori Lekeitio piezetara mugatzen da, gure uste apalean Laboaren obra osora zabaltzeko modukoa denean. Haatik, ikerketa honetan premisa argi batetik abiatzen gara: Mikel Laboaren obra osoki dela joera estetiko tradizional eta berritzaileen kateatze etengabekoaren lekuko.

Mikel Laboaren diskografia

Musikaren bidez adierazten zuen Laboak komunikatu beharrekoa: espresio modu berriak arakatzeko zituen bitartean, bere gustu estetikoetan barruratzen zuen entzulea. Laboaren legatua ezagutu nahi bada, beraz, bere diskografia aditzea da bide zuzenekoena.

Mende erdi baino gehiago pasa zituen oholtza gainean abesten eta orotara 13 disko kaleratu zituen zeintzuetatik 4 aurretik ateratako kantuen bildumak diren. Euskal Herriko diskoetxeekin kaleratu zituen lan guztiak. Hasieran Goiztiri eta Herri Gogoak, ondoren Xoxoak eta 1985etik aurrera Elkar diskoetxeak eman zuten argitara. Disko luzeak zenbakitu egiten zituen, horixe zuten izenburu bakarra, salbuespenak salbuespen. Honako hauexek dira argitaratu zituen eta tesi honetan aztertu ditugun lan guztiak. Eranskinen atalean (ikus 6.1) disko bakoitzari buruzko xehetasunak jaso ditugu:

- **Azken** (Goiztiri, 1964)
- **Ez dok Amairu** (Goiztiri, 1966)
- **Bertolt Brecht** (Goiztiri, 1969)
- **Mikel Laboa** (Herri Gogoa, 1969)
- **Bat-Hiru** (Herri gogoa/Edigsa, 1974)
- **Lau-Bost** (Xoxoa, 1980)
- **6** (Elkar, 1985)
- **Lekeitioak** (Elkar, 1988)
- **12 (Elkar, 1988)**
- **Zuzenean** (Elkar, 1997)
- **Gernika zuzenean 2** (Elkar, 1999)
- **60ak + 2** (Elkar, 2003)
- **Xoriek 17** (Elkar, 2005)
- **Lekeitioak** (Elkar, 2007)

1.2.2. Elkarrizketak

Hiru motatako elkarrizketak bereizten ditugu gure ikerketa prozesuan: alde batetik, elkarrizketa informalak; beste aldetik, elkarrizketa sakonak; eta azkenik, kontraste elkarrizketak. Bakoitzaren nolakotasunak, xedeak eta uneak ezberdinak direnez, banan-banan azalduko ditugu.

- **Elkarrizketa informalak**

Azken emaitza idatzian isla txikiena duten arren, lehen lerrora ekarri nahi dugu elkarrizketa hauek prozesuan izan duten garrantzia. Izan ere, lan honetan ezinbesteko izan dira han eta hemen elkartutako musika zaleekin izandako elkarrizketa informalak. Mintzakidetako batzuk, lagunak, baina beste asko, kontzertuetan edota bestelako espazioetan topatutako ezezagunak. Solasaldi hauek, elkarrizketa formaletan adierazitako ideiak hobeto ulertzen lagundu digute, batez ere, *on the record* esaten ez diren kontu ezberdinak agertu direlako giro informaletan. Halako testuinguruetan, gainera, solaskideak ez ezik ikerlariak ere bere maskara albo batera utzi eta iritzi propioak plazaratzeko aukera handiagoa dauka; hala sentitu dugu, bederen, gure kasuan. Elkarrizketa batzuk berez sortutakoak izan dira eta horrela izan ez denean, behaketa saioak osagarritzeko nahita bilatukoak izan direlako da. Edonola ere, bertan jasotako informazioa ez dugu sistematizatu eta noski, ez dute galdetegi itxura izan.

- **Arituei elkarrizketa sakonak**

Guztira 20 pertsona ezberdinekin bildu gara ikerketa hau osatzeko. Elkarrizketen corpus handiena Euskal Herrian jaio eta musikaren alorrean esperimendatzen diharduten artistek osatzen dute, alta, badira bi pertsona gaur egun musikariak ez diren arren ikertutako gaiarekin harreman estua dutenak. Aritu eta aditu gisa jaso dugu guztien ahotsa lanean zehar. Elkarrizketen bitartez, ikertutako subjektuek osatzen duten zentzua argitzea izan da helburua. Bereziki, Mikel Laboaren ekarriaz, musika esperimentalaren zein tradizionalaren tasun partikularrez eta bi horien harremanaz zer pentsatzen duten ezagutu nahi izan dugu.

Lehenengo elkarrizketa, 2018ko maiatzean burutu genuen eta azkena, 2020ko urrian. Prozedura horretan eragin zuzena izan du COVID19-ak eta honi aurre egiteko hartutako neurriek. Alde batetik, elkarrizketatuen kopurua aurreikusitakoa baino murriztagoa izatea eragin du, eta beste aldetik, corpusaren jasoketa denboran nahi baino gehiago luzatzea. Kontuan izan behar da pandemiak modu berezian kolpatu duela kulturaren eremua, artisten egoera lehen baino ezegonkorragoa bihurtuz. Hala, gure hasierako asmoak momentu bakoitzeko errealtatera moldatu behar izan ditugu eta, egiari zor, ez da beti erraza izan.

Bi multzotan banatzen ditugu egindako elkarrizketak: lehendabiziko 2 elkarrizketak, ikerketaren gaia eta helburuak hobeto finkatzeko baliatu genituelako eta gainontzekoak, aldiz, edukian sakontzeko. COVID19-aren ondoriozko egoerak eragin berezia izan du azken talde horretako elkarrizketetan, eta bi unetan egin behar izan ditugu: lehenengo urratsean, 2018-2020ko otsailera bitarte, hamahiru elkarrizketa burutu genituen, eta bigarren urratsean, 2020ko uztailetik urrira bitarte, azken biak. Orotara, hamazazpi elkarrizketa izan dira.

Elkarrizketen iraupenari dagokionean, laburrenak 40 minutu dauzka eta luzeenak 3 ordu. Elkarrizketatu batzuekin, gainera, bilkura errepikatuak izan ditugu (Mattin, Xabier Erkizia, JM Zabala eta Ainara LeGardonekin). Elkarrizketak burutzeko erabilitako espazioak, orotarikoak izan dira: elkarrizketatuen etxeak (Irun, Eibar eta Hazparnen), tabernak (Bilbon, Donostian, Getxo eta Maulen), kultura espazioak (Donostiko Tabakalera eta San Telmo Museoa, Bilboko Le Larraskito Kluba eta Azkoitiko Matadeixe), elkarrizketatuen lantokiak (Donostiako Tabakalera eta Euskal Herriko Unibertsitatea) eta kale bazterretako bankuak (Bilbo). Aurrez aurreko elkarrizketak egitea lehenetsi dugu lan honetan eta esan dezakegu ahaleginak eman duela bere fruitua, soilik elkarrizketa bakarra izan baita bestelako bideak erabiliz burutu duguna, Ainara LeGardonena. Kasu horretan, idatziz eta bideo-deiekin moldatu gara.

Balizko elkarrizketatuen zerrenda osatzeko beste ezer baino lehen hainbat topaketa informal burutu genituen musikaren eremuan aktibo zebiltzan artista eta zaleekin. Bilera horietatik ateratakoarekin zein Enrike Hurtado zuzendariak proposatutako izenekin osatu genuen lehenengo elkarrizketatu gaien zerrenda. Egiari zor, elkarrizketatu gaiekin osatu genuen hasierako zerrenda horretatik heren bat ez genuen ezagutzen.

Elkarrizketatuekin harremanetan jartzeko Hurtadok berak eman zizkigun hasierako kontaktuak eta elkarrizketatuekin bildu ahala, gizarte zientzietan ezaguna den eta zenbaitetan “elur-bolaren” teknika izenez ezagutzen dena erabiltzen hasi ginen. Teknika hau, elkarrizketatuekin biltzerakoan beren ezagunen artean bilatzen ari garen profilarekin bat egiten duten pertsonen izenak –eta kontaktuak– eskatzean datza. Oro har, jo ditugun ate guztiek izan dute erantzun positiboa eta hori eskertzekoa da.

Hizketaldietan erabilitako gidoia (ikus 6.2 eranskina) erdi-egituratua izan da: lehenengo bi elkarrizketen gidoia, tesia hasi baino lehen musika zale zenbaitekin izan genuen hartu-emanetik osatu genuen, eta bigarrena, aldiz, lehenengo multzoko elkarrizketen analisitik. Bietan ala bietan nagusiki gai antzekoak jorratzen diren arren, bakoitzaren indarguneak ezberdinak dira; lehendabizikoan, 60ko testuinguruan eta Mikel Laboari buruzko galderetan egiten da desoreka; eta bigarrenengan, berriz, tradizioari eta esperimazioari buruzkoetan. Galderak formulatzerakoan ahalik eta ikuspegi zabalena erabiltzeko gara eta alde aurretik ezer ziurtzat ez emateko ahalegina egin dugu. Halaber, gidoiek egitura itxia ez izateak, galderak moldatu, hauen ordena aldatu eta berriak sartzeko aukera eman digu.

Elkarrizketa bakoitzean ondoko prozedura jarraitu dugu: elkarrizketatuekin hasierako kontaktua, ohikoan, telefonoz ala emailaz egiten genuen. Hasierako harreman horretan, ikerketaren kokapen azalpen orokor bat eman eta elkarrizketa egiteko proposamena luzatzen genien. Gurekin biltzeko prest agertzen zirenekin, hitzordu bat finkatzen genuen –galdetuarentzako eroso zen leku eta egun batean– eta elkarrizketa grabatzeko baimena eskatzen genien. Elkarrizketaren egunean bertan, galdeketan jarraituko genuen gidoia zein izango zen azaltzen genien eta beraien dudak argitzen saiatzen ginen, beti ere, lanari buruzko ahalik eta xehetasun gutxien emanaz. Elkarrizketen ostean esandakoaren transkribapena egiten genuen, eta kasu gehienetan elkarrizketatuekin berarekin kontrastatzen genuen emaitza. Ariketa horretan, ulertu ez genituen hitzak berrikusteko eskatzen genien eta beste edozein aldaketa proposatzeko aukera ere izaten zuten. Lanean

aipatzea nahi ez duten informazioren bat zegoen kasuetan, zati horiek nola jaso adosten genuen elkarrizketatuekin. Azkenik, bakoitzari bere aurkezpen testua idaztea ere eskatu genion.

Elkarrizketen transkripzioak izan dira datuen analisiaren oinarri. Transkripzioen azterketetarako *NVivo 10* softwarea erabili dugu eta analisia pausu zein teknika ezberdinen bidez osatu dugu. Lehendabizi, behetik gorako analisi prozedura erabiliz ahalik eta kategoria zehatzenak sortzen genituen. Ostean, azterketa horretatik ateratako kategoriak antolatu, hierarkizatu, eta kategoria orokorrago batzuen araberrako bigarren analisi bat burutzen genuen. Elkarrizketak aztertu ahala kategoria berriak gehitzen zein aurretiazkoak berrantolatzen joaten ginen. Halaber, korapiloen edota iritzi ezberdinen inguruko ezagutza zehatzagoa izateko, teknika ezberdinak baliatu ditugu. 1.3 atalean jaso ditugu datuak analizatzeko jarraitutako prozeduraren inguruko xehetasun guztiak. Edonola ere, ikerketa honek izan dituen helburuak betetze aldera prozedura egokia jarraitu dugula iruditzen zaigu.

Oro har elkarrizketak emankorrak izan dira, behar izan dugun informazioa eskuzabaltasunez partekatu dute gurekin hizlariak. Elkarrizketatuen artean jakinmin berezia sortu dute elkarrizketatuen zerrendak eta aurretik burututako solasaldietan esandakoak. Galdera zehatz batzuen aurrean gure iritzia zein den ere jakin nahi izan dute. Ikerlari bezala galdera zuzen horiek izan dira kudeatzeko zailenak. Eskatzen denaren eta eman beharreko informazioaren artean oreka topatzea ez da beti erraza izan, batez ere, hizlariaren erantzunak ahalik eta gutxien baldintzatu nahi izan ditugulako.

Aipatu bezala, 20 pertsona ezberdinen iritzia ezagutzeko aukera izan dugu ikerketa honetan. Lanean, ordea, 19 pertsonen erantzunak biltzen dira. Falta den horrekin izandako solasaldia informazio iturri bezala baliatu dugu baina ez, ordea, analisirako. Bere nahia errespetatuz, lan honetan ez da pertsona horren izenik ez iritzirik aipatuko. Gainontzeko kasuetan, bakoitzak egindako izen proposamena errespetatu dugu aipamenetan. Aukeran izan dute tesian izen errealak ala fikziozkoak erabiltzea eta inork ez du azken horren alde egin: batzuk bere izen artistikoarekin agertzea erabaki dute eta, beste batzuk, musika eszenatik kanpoko deiturara jo dute. Lan honetan subjektibitate partikularretatik abiatuz narrazio polifonikoa osatzen da, alta, aipu bakoitza ondoan duen izenari lotuta baino, espazio sozial konkretu baten sortzen diren, edo sor daitezkeen, ideia eta diskurtso bezala irakurtzea gomendatzen dugu.

Gurekin bildutako subjektuek bi aldagai dituzte komunean: musika esperimentazioarekiko harremana eta Euskal Herrian jaiotzea. Hortik aurrera aniztasuna da nagusi. Adinari dagokionez, parte hartzaileetako batek 70-80 urte artean du, beste lauk 50-60 urte artean, hamar pertsona 40-50 urte artekoak dira eta lau 30-40 urtekoak. Gehienak, hortaz, 1970 eta 1980 artean jaiotakoak dira. Generoari dagokionez, 19 elkarrizketatuetatik 6 neskek dira eta 13 mutilak. Lurraldeari dagokionean, 7 gipuzkoar, 5 bizkaitar, Nafarroako, Lapurdiko eta Zuberoako bina eta arabar bakarra daude. Zoritarrez, Baxe-Nafarroako musikarien ahotsa falta da lanean. Elkarrizketatuen egungo bizilekua kontuan hartzen badugu, aipatu datuok aldatu egiten dira. Horrela eginez gero, Euskal Herritik kanpoko herrialdeak agertzen dira mapan eta, halaber, Bilbo bihurtzen da elkarrizketatu gehien biltzen duen tokia. Azkenik, hizkuntzaren aldagaiari erreparatzen badiogu, burututako 17 elkarrizketatik 3 izan dira gaztelaniaz. Solaskidea euskaraz hitz egiteko gai izen den kasuetan horren alde egin baitugu.

Elkarrizketatuen artean ahalik eta aniztasun handiena bermatzen ahalegindu garen arren, gailentzen den laginak, hein batean, errealtateari erantzuten dio: momentu honetan eszena esperimentalean mugimendu handiena Bizkaia aldean biltzen baita eta bertako protagonista nagusiak mutilak baitira. Hala ere, diziplina honen alde esan behar da, emakume eta gizonen arteko oreka beste musika molde batzuetan baino parekatuagoa dela. Bestalde, bistakoa denez lan honetan belaunaldi konkretu batek hartzen du protagonismoa, hain zuzen, 2000. urtean Euskal Herrian izan zen olatu esperimentala hauspotu zuen belaunaldiak.

Hona hemen aurrez aipatutako informazioa elkarrizketatu bakoitzaren arabera zehaztuta. Elkarrizketak burutzerakoan jarraitutako hurrenkera errespetatu dugu taula ordenatzeko:

IZENA ¹	JAIOTZE URTEA	GENEROA	BIZILEKUA	HIZKUNTZA	ELKARRIZKETA DATA
JM Zabala	1949	Mutila	Irun	EU	2018-05-02 2018-05-16
Anonimoa	-	-	-	-	2018-05-15
IbonRG	1978	Mutila	Bilbo-Sestao	EU	2018-12-27
Oier Iruretagoiena	1988	Mutila	Bilbo	EU	2019-01-02
Miguel A. García	1980	Mutila	Bilbo	ES	2019-01-24
Jon Mantzisor Uria	1973	Mutila	Bilbo	EU	2019-04-01
Garazi Gorostiaga	1986	Neska	Bilbo	EU	2019-04-17
Mattin	1977	Mutila	Berlin	ES	2019-04-24 2019-06-07
Myriam RZM	1975	Neska	Bilbo	EU	2019-04-24
Roge Astigarraga Juaristi, Iker Arrazola Araiztegi (Akauzazte)	1971 eta 1975	Mutilak	Azkoitia	EU	2019-04-26
Marie Hirigoyen Bidart, Pantxix Bidart	1982 eta 1971	Neska eta mutila	Hazparne	EU	2019-05-03
Alex Mendizabal	1961	Mutila	Erroma	EU	2019-05-17
Ainara LeGardon	1976	Neska	Euskal Herria	ES	2019-06-30 (idatziz) 2019-12-18 2021-03-24
Mursego	1977	Neska	Eibar	EU	2019-07-01
Xabier Erkizia	1975	Mutila	Bera	EU	2019-11-06 2020-09-04
Maika Etxekopar eta Mixel Etxekopar	1987 eta 1963	Neska eta mutila	Gotaine- Irarbarne	EU	2020-01-30
Oier Etxeberria	1974	Mutila	Donostia	EU	2020-10-06

¹ Artista bakoitzak bere burua zitzatzeko proposatutako deitura mantendu dugu taulan.

Elkarrizketatuen inguruko soslai zehatzago bat egin nahi izanez gero, 6.3 eranskinera jotzea gomendatzen dugu, bertan, bakoitzaren aurkezpen fitxa jasotzen baita.

- **Informatzaile gakoari kontraste elkarrizketak**

Informazioa eskuratu ahala, lanean jasotzen genituen edo jaso nahi genituen idea, datu eta erreferentziak kontrastatzeko erabili dugu elkarrizketa modu hau. Elkarrizketatuetako batek bete du informatzaile-gako funtzioa eta ustekabeen sortutako figura izan da. Izan ere, ikerketaren abiaburuan ez genuen halako soslai baten beharrik identifikatzen; prozesuan zehar elkarren artean piztutako konfiantza giroak eta sortutako beharrek hauspotu dute honen sortzea. Kontraste ariketak elkarrizketa sakona burutu ostean egin ditugula beti, modu horretan, ikerlariaren iritzi, galdera edo zalantzek hizlariaren ikuspegia aldatzeko arriskurik hartu gabe.

Kontraste elkarrizketek, testuingurua hobeto kokatzen eta gakoak diren gaiak planteatzen lagundu digute. Ez direnez egituratuak izan, elkarrizketa informalen traza izan dute. Hala ere, bereizi egiten ditugu bi gauzak; elkarrizketa informaletan ez bezala, kontraste elkarrizketa bakoitzean helburua argia izan baita. Aurrez aurre edo telefonoz burutu ditugu hizketaldiak eta gehienetan grabatu nahiz sistematizatu egin ditugu.

1.2.3. Behaketa lanak

Datuen bilketarako erabili dugun teknika nagusia izan da, elkarrizketa sakonekin batera. Behaketak, momentu jakin baten leku konkretu baten gertatzen denari buruzko informazioa ematen du eta horrek, subjektuen praktika, ideia, balio, sinesmen eta beste, hobeto ulertzen laguntzen du. Tesi honetan batik bat kontzertu esperimentalak behatu ditugu (ikus 6.4 eranskina).

Ikerketa hasi baino lehen eszena esperimentalarekin edukitako harremana puntuala izaki, bertako ohiko partaideentzat ezezagunak izan gara. Alegia, gorputz berri bat izan gara espazio horretan. Kondizio horrek, abantaila eta desabantaila ezberdinak izan ditu behaketa egiterakoan.

Abantailen artean, ondokoak aipatuko ditugu: anonimotasuna eta galdetzeko nahiz erantzuteko baldintzapen eza. Behaketak egiten aritu garen artean ikerlari bezala parte hartu dugu ekimen ezberdinetan; alta, oso jende gutxik izan du esku artean genuen zereginen berri. Gehiengoarentzat ez gara lagun, ez ikerlari, ez bestelako izan; emanaldi berean parte hartzen ari zen pertsona bat gehiago baizik, nor edo nor anonimoa. Ondorioz, behaketaren momentuan sortzen izan diren elkarrizketa informaletan jendeak ezelako erreparo edo iragazkirik gabe hitz egin du gurekin. Ez mugatze hori, gainera, aldebikoa izan da; behatutako testuingurua bikain ezagutzen duten ikerlariak ez bezala, gure kasuan berriak izaki, galderek freskotasun handiagoa izan baitute: beste batentzat jakinekoak diren gauzei buruz galdetzera ausartu gara, eta bikain horrela egin izana; oinarritzakoak diren galdera horien erantzunetan informazio interesgarria bildu dugulako.

Desabantailen artean, konfiantza ezarena aipatuko genuke. Ikerketaren hasieran pentsatzen genuen musikarekin lotutako ikasketarik edo praktitarik ez edukitzea oztopo izan zitekeela artista esperimentalengana gerturatzeko. Zorionez, ez da horrela izan. Hasteko, kontzertu

esperimentaletan edozein musika zalek parte hartu dezakelako –parte hartzen du– , baina, gainera, bertako artisten jarrera irekia delako oso. Esaterako, guk behatutako kontzertuetan ohikoa izan da musikariek publikoaren *feedback*-a jasotze aldera emanaldiaren ostean artistak entzuleengana hurbildu eta hitz egiten hastea. Zentzu horretan, ikerketa honetako espazio eta subjektuen hurbiltasuna azpimarratzekoa da. Aitzitik, konfiantza eza aipatzen dugunean gainontzeko zaleei buruz ari gara. Kontuan izanda giro horretan ezezagunak ginela gehienetan bertan bildutakoek nahiago zuten ezgutzen zuten jendearekin hitz egin gurekin baino. Hori dela eta, aitortu behar da beti ez dela erraza izan elkarrizketa bati ekitea.

Behaketa saioetan gutxitan hartu ditugu momentuan bertan notak. Gehienetan, saio osatzen genuen behatutakoaren narrazioa. Aitzitik, ez dugu horrela jokatu material osagarri gisa erabili ditugun argazki eta bideoekin; hauek zuzeneko momentuei dagozkie. Lan metodo hori jarraitu izana esplikatzen duten bi arrazoi nagusi daude: batetik, behatutako egoeren berezko ezaugarriak (adibidez, kontzertu askotan apenaz egon da argirik); eta bestetik, gure ikerlari kondizioa ahalik eta gehien disimulatu nahia. Geroko narrazioa ahalik eta fidagarriena izateko, unean-unean mugikorrean hartzen genituen oharrak eta behaketa bukatu bezain pronto gure landa koadernoan garatu ideok. Ohar horiek, noski, ezin dira zerbait objektibo bezala ulertu. Izan ere, oharretan ikerlariaren interpretazioa dago, bere hautematearen araberrako informazio hautaketa, testuinguratzea zein hierarkizazioa. Behatutakoa sistematizatzeko ahalegina egin arren, hortaz, ekidin ezina da aztertutakoa distortsionatzea, baina ez bakarrik behatutakoa idatzira pasatzerakoan; baita behatzerakoan ere. Garrantzitsua da, beraz, behaketaren bidez jaso duguna “itzulpen kultural” gisa kokatzea (Ferrándiz 2011, 177) baina ez horregatik gutxiestea.

1.3. DATUEN ANALISIA: ERABILITAKO PROZEDURA

Ikerketa honetan prozedura induktiboa jarraitu dugun heinean, alde zuzeneko galderak ea bildutako datuek markatu dute bide-orrria. Gizarte zientzietan buruturiko azterketetan, bizitza sozialetik eratorritako ezein elementu izan daiteke datu: idatzizkoak, behatutakoak, elkarrizketak, etab. Horrek badu abantaila bat eta da, beste metodologia batzuetan kontuan hartzen ez diren hainbat elementu ikerketa humanistikoetan ontzat jotzea. Ikerketa honetan, esaterako, hainbat telefono dei erregistratu eta aztertu ditugu analisi kualitatiboa osatzeko. Aurreko puntuan aipatu teknika multzoan oinarritu gara datuak eskuratzeko, alta, hurrengo lerroetan azalduko dugun analisi prozedura soilik elkarrizketa sakonei aplikatu diegu. Esan nahi baita, soilik elkarrizketa sakonen bidez lortutako emaitzak interpretatzeko jarraitu dugula ondoren azalduko dugun bidea.

Lan honetan hasieratik ekin diogu datuak jasotzeari eta hauek, hasieratik izan dute balio zentrala. Ez ditugu esploraziorako bide gisa ulertu, laginketa teorikoarekin integratuz jakintza berriak sortzeko ezinbesteko gisa baizik. Datuak jasotakoan ekiten genion interpretazioari: gehienetan, bi edo hiru elkarrizketako multzoetan burutu dugu kodetze lana.

Datuen lehendabiziko analisia, lerroz lerrokoa izaten da. Hau da, lehenik eta behin elkarrizketaren transkribapenaren irakurketa motel eta zehatza egiten genuen, eta hortik bi gauza ateratzen genituen: batetik, mapa kontzeptuala (ikus 1. irudia A) eta, bestetik, elkarrizketan agerturiko kontzeptu guztien kategorizazioa (ikus 1. irudia B). Hizlariak aipatutako askotariko ideiak eta beraien arteko harremanak argiki jasotzea zen maparen helburua, eta eskuz marrazten genituen, hartara, emaitza erakargarriagoa baita guretzako. Bestalde, elkarrizketan agerturiko kontzeptu oro kode bezala landu eta horiek gero eta abstrakzio maila handiagoko kodeetan bilduz kategorizazio bat osatzen genuen. Lan hori *NVivo 10* softwarearen bidez burutu genuen zeinak elkarrizketa bateko edukia kodifikatu eta kategorizatzeko aukera ematen duen. Elkarrizketa bidez jasotako informazioa ordenatu, antolatu eta harremanetan jartzeko tresna ezin hobea da *NVivo 10*. Gure kasuan, bi kategoria nagusitan bildu genuen edukia. Batetik, soslaiari loturiko kategoria genuen non artisten ibilbide, datu biografiko, zaletasun, erreferentzia eta bestelako datu deskribatzaileak ordenatu eta antolatu genituen. Bigarren multzoan, aldiz, ikerketa honetako aztergaiei buruzko informazioa bildu genuen orotariko bizipen, iritzi edo emozioekin batera. Finean, zuzeneko bilkuretan jasotako informazio bera agertzen zen eskuz egindako mapan zein *NVivo 10* bidez egindako kategorizazioan. Alta, garrantzitsua da prozesuaren puntu honetan datuei abstrakzio eta interpretazio maila bat atxiki zitzaiela ulertzea.

Bigarrenik, elkarrizketatu bakoitzaren hitzak albo batera utzi eta kategoriekin lan egiteari ekiten genion. Horretarako lanabes printzipala *NVivo 10*-n osatutako analisi kualitatiboa zen. Programa horretan informazioa gaika sailkatu daitekeenez, modu errazean identifikatu ahal gemituen elkarrizketatu bakoitzak kategoria bakoitzari buruz esandakoak. Bigarren urrats honetan, zehazki, interesatzen zaizkigun kategoriak aukeratu eta horren/horien barruak husten genituen. Eskema bidez ordenatzen genuen kategoria bakoitzeko informazioa (ikus 2. irudia). Puntu honetan ideiak ziren garrantzitsuenak; helburua, ez zen elkarrizketatu bakoitzak gai baten edo bestearen inguruan zer pentsatzen zuten azaltzea, baizik eta korapilo-gai bakoitzari buruzko iritziak jasotzea. Hala kontuak, *nodo* bakoitzaren gainean argazki orokor bat egitea lortzen genuen bigarren urrats honetan. Gaiaren arabera, iritzi batasun handia izan da, baina kasu batzuetan talka egiten duten kontrako ikuspegiak ere agertu dira. Halakoetan, posizioen mapa deitu duguna osatzen genuen topeka egiten duten iritziak zein diren argiago identifikatzeko (ikus 3. irudia).

Azaldutako prozedura horri esker, posible izan da diskurtso pertsonaletatik abiatutako datuek geroz eta abstrakzio maila handiagoa irabaztea. Hein batean, subjektibitate konkretuetatik ideien dialektikara pasatuz.

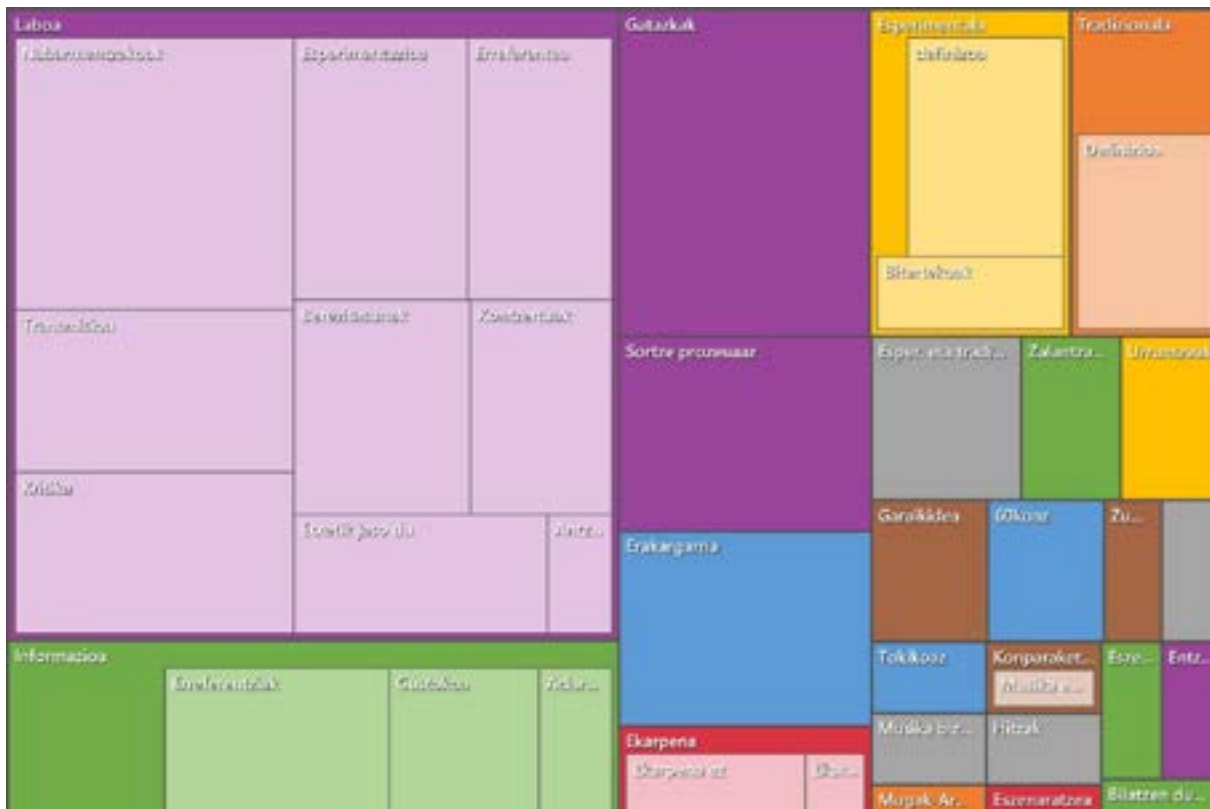
Ilustrazioak:

1. Irudia:

a) Elkarrizketa batetik egindako eskuz egindako mapa kontzeptuala:



b) Elkarrizketa beretik NVivo 10-aren bidez kodifikatutakoaren mapa:



2. irudia: kategorien baitako eskema

DEFINIZIOA	IDENTITATEA
<p>Zalantzak (A, Mu, My)</p> <p>- Zehaztu zer dan (Etx., I, J, Mi)</p> <p>- Tradizioa:</p> <ul style="list-style-type: none"> * Askea (P, I, My) * Ez askea (J, My) <p>- Tradizioa</p> <ul style="list-style-type: none"> * Konkretua: Etx. Mi, OI., I * Ez konkretua: orokorra <p>- Ezaugarriak (I, Mi)</p> <p>- Herri kultura: G, I (≠), J (≠), Mi (mugiezina), Mu, My (soziala)</p> <p>- 2 tradizio (Etx., I, My, J)</p> <p>- Folk: = (Mi,)≠ (P)</p> <p>- Background (A, Etx., I)</p> <p>- Atxikimendu emozionala (OI.)</p> <p>- Sustratua (Mi, I)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Puntu berdina (Erk.) - Alteritatea (Etx.) - Identitate sortzeko funtzioa (Ma) - Partekatua (Etx.) - Salbatzeko faktore ez musikalak (I)
EUSKALDUNAK	GALERA
<ul style="list-style-type: none"> - Zer gara? (A.) - Onenak (Etx.) - Tresnak ez; musika bai (I) - Mugimendu abertzalean eragina (OI) - Herri identitatea (I) - Esperimentazioa ez dugu onartu (Erk.) 	<ul style="list-style-type: none"> - Ahanzturak baldintzatu (Etx.) - Beldurra dago (Etx.) <ul style="list-style-type: none"> * Irautea helburu * Kentzen du askatasuna - Zerbait esan nahi du (Etx.) - Orain ja ez (I, Mi, Etx.)
ERRELATOA	ALDAKETA
<ul style="list-style-type: none"> - Eraikuntza <ul style="list-style-type: none"> * Buhame (Etx.) * Jaso dena dakigu (I) * Ideala (Ma) * Guk egin (Ma, OI.) - Gezurra (A, J) - Subjektuak (OI, P, Etx.) 	<ul style="list-style-type: none"> - Ezagutu behar (A, I, Etx.) - Aldaezina (Mi) - Aldakorra (OI, G, P)
BESTELAKOAK	
<ul style="list-style-type: none"> - Gustua (Etx.) - Bizia (I) - Digitalizazioa (A, I, Etx.) - Iragana beti hobe (I, A, Etx., Ma) - Memoria (Mi) - Oinarria da (I, OI, P, Etxe.) 	

3. Irudia: posizioen mapa



2 | KOKAPEN TEORIKOA

Abiapuntutzat ditugun oinarrizko kontzeptuek, bat-batean kontzeptu izateari utzi eta arazo bihurtzen dira; ez arazo analitikoak, mugimendu historikoak baizik, oraindik konpondu ez direnak.

Raymond Williams

Ikerketa orotan baitezpadako eginbeharra da erabiliko diren kontzeptuak ahal bezain pronto definitzea. Hori egin ezean, komunikazio arazoak sortu daitezke, eta hala gertatuz gero, lanaren irakurketa txarra egin. Hori ekidite aldera, tesiko oinarrizko analisi unitateak aurkeztuko ditugu atal honetan. Ez da erronka makala eskuartean duguna, kontzeptu zabal eta labainkorrekin lan egin baitugu: kultura, musika, tradizioa eta esperimentazioa, denak ala denak oraindik itxi gabeko kutzak.

Lau kontzeptu horien adiera eta erabilera nagusietan murgildu baino lehen, gauza bat argitzea komeni da: atal teoriko hau elkarrizketak kodifikatu ostean egin dela. Honenbestez, metodologiaren kapituluan zehaztasunez azaldu dugun prozedura induktiboak alderdi teorikoari ere eragin dio. Teoria, kategoriak definitzeko, ikerketa-gaia mugatzeko eta subjektuak aukeratzeko landu daiteke, baina, analisi datuek emandakoa maila orokorrago batean kokatzeko landu da tesi honetan. Hau da, teoria ez dugu landa-lana diseinatzeko erabili, ez eta alde zurretik behatuko diren kontzeptuak definitzeko ere; teoria, analisi kualitatibotik jasotako datuei indarra eman eta interpretazio ezberdinak ahalbidetzeko erabili dugu. Hori horrela, ezin da esan tesi honetan alderdi teorikoak leku eta pisurik ez duenik.

Orokorrenetik hasiko gara ekarpen teorikoetan murgiltzen. Kulturari buruzkoetatik, alegia. Lehendabizi, historiako garai ezberdinetan eta hainbat diziplinetan kulturaren inguruan osatu diren definizio eta hausnarketa interesgarriak jasoko ditugu. Ostean, gaur eguneko gizarteetan geroz eta pisu handiagoa hartzen ari den kontzeptu honen alderdi liluragarrienaz arituko gara. Kultura, ez baita soilik errealitate, baita mito ere. Azkenik, iragazkia findu eta Euskal Herrian kulturaz egin den erabilpenari erreparatuko diogu. Historikoki honi forma ematen aritu diren antropologo eta abertzaleen ekarriak aztertuko ditugu.

Bigarren azpiatalean helduko diogu musikaren gaiari. Bertan, komunikazio bide bezala deskribatzen den hau, funtsean bizipena dela ikusiko dugu. Esperientzia da: izateko eta sentitzeko denbora-espazioa. Musikak, gu-a egiten du ni-a bazter utzi gabe. Norbere parte da eta taldearena aldi berean. Barruko emozioen adierazle eta memoria kolektiboaren sortzaile. Ingurune sozial bat ulertzeko elementu honek daukan garrantziaz ohartuta ekin zioten lehendabiziko antropologoek musikaren ikerketari. Kultura bati buruzko informazioa osatzeko lagungarria zelako hasi ziren honi erreparatzen; informazio osagarria eskaintzen zuen. Alta, musikak adierazi ez ezik, kultura egin ere egiten duela hausnartuko zen geroago eta izaera funtzionala hartuko zuen segidan;

elementu eratzaile izatera pasako zen. Oinarria hori izanik, hots, musikak kultura ulertu, finkatu eta eraldatzen duela, “kultu” eta “popular” banaketari buruzkoetan murgilduko gara hirugarren azpiatalean, etnomusikologiari eskainitakoan.

Kultura eta musikari buruzkoek, gure ikerketan gako diren forma tradizional zein esperimentalei buruz hitz egiteko marko eta lur zoru egokia ezartzen dute. Ezezagunaren jolasarekin emango diogu jarraipena ibilbide teorikoari, izan ere, landuko dugun hirugarren kontzeptua musika esperimentalarena da. Lehendabizi, honen ezaugarri nagusiak ezagutuko ditugu. Nolaketarako ezagututa, alta, mugimendu honen sortzea akuilatu zuten aurrekarietan murgilduko gara. Baina ez diegu soilik honen aurrekoei begiratuko, baita oihartzunei ere. Hala, mendebaldeko erreferentzia handietatik musika esperimentalak Euskal Herrian izan duen historiara jauzi egingo dugu. Ostean, tradizioaren gaiari helduko diogu. Kontzeptu honek historiako garai ezberdinetan izan dituen adiera ezberdinak ezagutuko ditugu lehendabizi eta prozesu ezberdinekin, hala nola, identitatezkoekin, manipulaziozkoekin edo nazionalistekin izan dituen loturak gero. Esperimentazioan egin bezala, hemen ere begirada zentripetoz arituko gara: testuinguru orokorretik, Euskal Herrirako errealitatera ekarriz arreta. II. Pizkundea deiturikoan gertatutakoari erreparatuko diogu zehazki. Bukatzeko, tradiziozko formek egun hartzen duten pisuaz eta horren arriskuez gogoetatuko dugu.

Behin ikerketa honetako analisi unitate nagusiak kokatuta, tradizioari eta esperimentazioari irekitasun eta osagarritasunetik begiratzeko aukera ematen duten bi kontzeptu landuko ditugu hondarreko azpiatalean: *holon* eta *écart*. Biei ala biei esker, diferentzietan eta eksklusibotasunean itxi gabe murgildu ahal izango gara hurrengo kapituluan analisi kualitatiboan.

Kultura, musika, esperimentazioa eta tradizio kontzeptuak hain labainkorak izaki, ez da erraza orekarik galdu gabe ezaugarritzea berauek. Edonola ere, proposatzen dugun lanketa teorikoren bidez gure asmoa ez da ezelako kategorizaziorik sortzea, helduleku teoriko batzuk eskaintzea baizik. Ekin diezaiozun, bada, bideari.

2.1. KULTURA

2.1.1. Definizio nagusiak

Kultura, izan daiteke jakintza edo komunikazio bidea edo sinesmen edo balio multzo bat, edo egitura soziala edo ohiturak, artefaktu bat edota denak batera. Esan genezake kultura, guztia dela eta, aldi berean, ezer zehatza ez. Latinezko *colere* hitzetik datorren hau, akademiaren hiztegian berba konplexuenetako bat da. Zaila da gizarte zientzietan kultura hitzaren bueltan osatu den egitura teorikoa antolatzea. Askok dira gai honetaz arduratzen diren diziplinak eta areago osatutako definizioak. Besteak beste, antropologiatik, soziologiatik, filosofiatik, psikologia sozialetik, historiatik, soziolinguistikatik, zientzia politikoetatik, literaturatik eta ikerketa kulturaletatik aritu dira berau ikertzen. Atal honetan, azken horretan egindako analisisetatik abiatuko gara kulturari buruzkoetan eta filosofiara, antropologiara nahiz soziologiara joko dugu ikuspegi osagarrien bila.

Gerta liteke gutxi ikertu den gaietan definizio ezak sortzea konplikaziorik, baina kulturaren kasuan justu kontrakoa gertatzen da; esanahien gaindosia dago. Bidenabar, ikergaiaren garrantziaren seinale ere badena, noski. Ezaguna da, esaterako, 1952an A. L. Kroeber eta C. Kluckhohn antropologoek buruturiko kulturaren ehundik gorako esanahi desberdinen bilduma, eta horiek denak *sinbolo* hitzaren inguruan bateratzeko egin zuten proposamena (Del Valle 1988, 54). Egiaz, ordea, disimulatu ezina da ikerlerro honen konplexutasuna eta formen mugapenerako dauden zailtasunak. Horren adibide dira oraindik gainditu ez diren definizio klasikoak: “la cultura en su sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad” (Tylor in Del Valle 1988, 54). Ikusi dezakegunez, alderdi kognitiboak, jarrerazkoak, psikologikoak, adierazpen objektiboak, prozesu indibidualak nahiz taldekoak barne hartzen ditu antropologo ingelesak bere proposamenean. Zabaltasun horretan zaila da esaten kultura zer den, baina ulertzen dugunagatik, ezagutza edo praktika horiek definitzaile gisa kokatzen ditu Tylorrek, bai ingurune sozialean eta baita transmisio zein ikaskuntza esperientzietan.

Raymond Williamsek (1983, 87–93), Britainia Handiko *Cultural Studies* ikerketa lerroaren sortzaileetako batek, bestalde, kultura hitzak European izan duen ibilbide semantikoa aztertzen du. Zehazki, kultura hitz ingelesez, frantsesez eta alemanez izan dituen erabilera nagusiak ikertzen ditu. Hain zuzen, bertan esandakoek gaur eguneko kulturaren ideia hobeto ulertzeko balio digutelako joko dugu Williamsengana.

Ingelesaren kasuan, kulturak *zerbaiten* prozesua edo zaintza adierazten zuen jatorrian, funtsean abere edo landareena. Hots, abeltzaintza edo nekazaritza izendatzeko erabiltzen zen. XVI. mendetik aurrera, ordea, adiera hori aldatu egingo zen. Naturaren eremutik urruntzen hasi, eta gero eta gehiago erabiliko zen gizakiaren garapenarekin lotuta –Ciceronen *cultura animi*–. Gustavo Bueno errioxarrak honela deskribatzen du bilakaera hori:

La modulación primera del concepto de cultura, la idea de cultura subjetiva o subjetual, se habría formado como una metáfora del concepto de agricultura, la metáfora que se funda en la correspondencia del alma intacta, virgen o salvaje, con el campo sin cultivar, salvaje (selvático); y el alma cultivada, gracias al estudio, que traza en ella sus surcos, con el campo labrado por el arado. Esta correspondencia da pie a la transformación metafórica del concepto de «cultura del campo» (agricultura, y en particular viticultura o silvicultura) en el concepto de «cultura del alma» (individual o colectiva): habrá personas cultivadas y personas incultas, habrá naciones cultas y naciones salvajes. (...) La transformación metafórica invierte, por tanto, el momento objetivo de la agricultura, en el momento subjetivo (subjetual) del alma en cuanto «campo (espiritual) cultivado» (Bueno 2016, 77).

Kultura hitza, beraz, naturaren langintza adieraztetik gizakiaren ahalmenen langintza adieraztera pasa zen. Alabaina, eutsi egin zion prozesuaren erreferentziari. Horren adibide da Hobbesek “a culture of their minds” erabili izana 1651an. Hurrengo bi mendeetan, ordea, geroz eta kontzeptu abstraktuagoa bihurtu zen: zerbaiten kultura izatetik, besterik gabe kultura izatera igaroz. Edo bestela esanda, prozesu zehatz bati erreferentzia egitetik, prozesu orokor bat izendatzera pasaz.

Williamsen (1983, 88) hitzetan, Frantsesezko adierak ibilbide antzekoa izan du. Hemen ere, XVIII. mendera arte kultura zerbaiten kultura izango zen eta ordutik aurrera eskuratuko zuen berezko esangura; izenlagunik gabekoa. Alemanezko ibilbidea, ostera, ezberdina da: frantses hiztegitik hartu zuten Alemanek *Kultura* (hasieran *cultur*) kontzeptua XVIII. mendean, nagusiki zibilizazio hitzaren sinonimotzat erabiltzen zenena. Garai horretan, zibilizazio hitza gizakiaren garapen prozesuarekin lotzen zen. Ilustratuek, Aro Modernoaren garapenean sinisten zuten, eta zibilizazio hitzak adierazten zuen gizarte garapen maila, zehazki, Europak lorturikoa zen. Horrela bada, kulturak alemanez Europako zibilizazioaren maila adierazten zuen. Alta, J. G. Herderren pentsamenduak haustura suposatu zuen ildo honetan. Izan ere, nazionalismo garaikidearen sorreran erabakigarria izan den teoriarari honek herri, talde eta sasoi ezberdinetako kulturak hartuko zituen aintzat. Hots, apurtu egin zuen zibilizazio bakarraren ideiarekin.

Hain zuzen, Herderren pentsamendua giltzarriztat jotzen du Gustavo Buenok kulturaren mitoaren eraikuntza aztertzen duenean. Interesgarria deritzogu *El mito de la cultura* (Bueno 2016) liburuan defendatzen duen tesi nagusia lerroartera ekartzea: kultura gaur egungo herrien opioa dela, alegia (Bueno 2016, 303). Hori ulertzeko, Williamsen bitartez azaldu dugun ingelesezko kultura hitzaren bilakaera itzuli behar gara berriro. Izan ere, kultura hitzaren lehen modulazio hori objektibatze prozesu bezala kalifikatzen du Buenok; aurretik, kulturak abere, landare edo gizakiaren langintza adierazten zuenean, izaera subjektiboa zeukala argudiatuta. Bere ustez, kultura hitza hasieran kontzeptu kategoriko bat zen, ikastearen edo heziketaren baliokide zena (Bueno 2016, 92). Prozesuaren ideia atzean utzi ahala, ordea, geroz eta indar handiago hartu zuen honen zentzu objektiboak. Hala, gizakion aurretik zegoen eta gizakiok baino boteretsuagoa den zerbait bezala ulertzen hasi zen. Elementu “inguratzaille” bihurtuko zen. Horren karira, bi ideia defendatzen ditu Buenok: lehenengoa, kultura –objektiboa– modernitateko asmakizuna dela eta, bigarrena, kultura objektiboaren ideia metafisikoa Alemaniako filosofian eratu zela. Puntu horretan hartzen dute, hain zuzen, Herder, Fichte eta Hegelen ekarriek protagonismoa Buenoren (2016, 91–117) lanean.

Bereziki, bi izen azpimarratzen ditu Buenok kulturaren ideia modernoaren ezarpenean: bata, Herder, eta bestea, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Herder 1784) bere lan famatua:

Si Herder puede considerarse como el principal instaurador de la moderna idea de cultura es precisamente, a nuestro entender, por la dominante perspectiva histórica que él adoptó, pues es en la historia como se desenvuelve la cultura según su propia sustancia, y la historia es esencialmente supraindividual, suprasubjetiva. (...) Es merced a su perspectiva histórica como habría logrado Herder, partiendo de las determinaciones subjetuales de la cultura (y, fundamentalmente, de la educación, como proceso ordinario e insustituible para la formación de la cultura subjetiva) alcanzar el lado objetivo y «envolvente», respecto de los sujetos individuales, de la idea de cultura; de pasar, por decirlo así, del lado cóncavo de las subjetividades al lado convexo de una cultura objetiva capaz de moldear la cultura subjetiva de aquellas mismas concavidades (Bueno 2016, 101–2).

Herderrek zibilizazioaren ideiarekin bat egin arren, ez zegoen ados eredu bakar batera murrizturiko zibilizazio ereduarekin: herri bakoitzak zibilizatzeko bere bidea duela eta ezin zaiola besteenik ezarri pentsatzen zuen. Herrien arteko ezberdintasunak aitortzeaz gain, bakoitza bere baitatik ulertu behar dela zioen: “toda nación tiene su centro de felicidad en sí misma, como toda esfera lleva en sí misma su centro de gravedad” (Herder in Bueno 2016, 104). Nazio independente eta bereizien existentzia defendatzen zuen, eta horietako bakoitzak ezaugarri aldaezin batzuk dituela uste zuen (kulturalak, arrazakoak, psikologikoak...). Tasun horiek, une jakin baten nazioa osatzen duten pertsonak baino lehenagokoak eta boteretsuagoak lirateke.

Herderren naziotasun kontzeptua kulturala da (Amezaga 1994, 118), nahiz eta gero nazionalismo politikoz oso eraginkor bihurtu den. *Herri bat-kultura bat* eskeman sinisten zuen eta, bere ustez, hizkuntza zen zutabeetako bat. Herderrentzat, hizkuntza da herri baten arima: honek biltzen du herri baten tradizioa, historia, erlijioa eta bere izate osoa. Baina hori ez da filosofo alemanaren pentsamenduak kontzeptu honi ekarri zion astindu bakarra; kultura ezberdinen babesle izateaz gain, herri xehearen aurkitzailatzat ere jotzen baita. Herri xehearen adierazpideetan bilatu zuen nazio bakoitzaren izaera, bere iritziz, hor gordetzen baitzen nazioaren izpiritua (*volksgeist*).

Herri kulturarekiko ikuspegi horrek XIX. mendean izan zuen zabalpenik handiena Europako lurraldeetan, batik bat, Erromantizismoa eta mugimendu nazionalistei esker. Erromantikoek, ilustratuek aldarrikatzen zuten zibilizazio ereduarekin kezkatuta garapen izpiritualago bat nahi zuten eta kulturaren ikusi zuten horren gauzatzeko bide. Kultura, gizatasunaren maila sakonenaren adierazle zela pentsatzen zuten. Adiera horretatik eratorri da, hain zuzen, gerora kulturak izan duen esangura nagusietako bat; jarduera artistiko eta intelektualarena, alegia.

Halaber, Herderren pentsamenduak eragin handia izan zuen XIX. mendean lehen urratsak ematen hasi zen diziplina baten: antropologian. Herri edo talde baten bizimodu gisa ulertuko zen kultura bertan, eta Europaz haraindiko testuinguruetan jarriko zen interesa; zehazki, *beste*-tzat hartzen ziren herrialdeetako ohitura, sinesmen eta praktikak ikertzen hasiko ziren, modu horretan, giza eta gizarte zientzietara hurbilduz.

Antropologiaz gain, azken mendeetan artearen historia, hizkuntzalaritza, soziologia edota filosofia bezalako diziplinek ere bat egin dute kulturaren ikerketa zientifikoan. Buenok (2016) bere lanean behin eta berriro seinalatzen du kultura kontzeptuak oinarrian zehaztugabea dela, eta gaude, hein batean horri esker bildu ahal izan direla kulturaren bueltan hain diziplina ezberdinak. Bandera bakar horretan biltzea, berebat, “zientzia naturalen” banderatik ezberdintzeko ahalegina ere bada; kulturak, *de facto*, naturazkoa ez den oro bilduz, eta hala, bereizketa historiko bat ezarri. Horregatik esaten du Buenok (2016, 97–100), kulturaren adiera modernoa aldibereko hiru prozeduren konbinaziotik datorrela: a) giza ekintzetatik eratorritako sorkuntzen objektibazetik, b) sorkuntza horiek guztiak izen/idea bakarrean biltzetik –kulturan–, eta c) natura eta kulturaren arteko zatiketa handitzetik.

Antropologiaren baitan hasiera baten ikuspegi eboluzionista zen nagusi. Ziurrenik, Tylor da lerro honen erreferentzia ezagunena. Antropologo eboluzionistek, garapenaren ideia unibertsean oinarritzen ziren eta kultura bakoitzak gizateriaren garapenaren maila ezberdin bat adierazten zuela uste zuten: mutur baten, garapen txikieneko leinu primitiboak kokatuz, eta beste muturrean, aldiz, nazio garatuak. Ikuspegi eboluzionistarekin kritiko, F. Boasek kulturaren adiera darwinista irauli eta Herderren ildoan aplikatuko zuen. Horrela, kultura bakoitza osotasun bat eta beregaina dela defendatuko zuen (Boas 1964). Gerora, hain zuzen, ikuspegi erlatibista izan da antropologian gailendu dena.

Thompsonen (2002, 190–202), aldiz, antropologiaren baitan egin diren kultura hitzaren beste bi erabilera ezberdintzen ditu: deskribatzailea eta ulertze sinbolikoa. Arestian ekarri dugun Tylorren definizio klasikoak ulertze deskribatzailearen gako nagusiak barne hartzen ditu. Adiera horren arabera, talde edo gizarte baten kultura, sinesmen, ohitura, ideia eta balioen multzoa da, baita gizabanakoek taldeko edo gizarteko kide gisa eskuratzen dituzten artefaktu, objektu eta tresna materialen multzoa ere. Deskribapen horretan, kulturaren osagaiak disekatu, sailkatu eta eta sistematikoki eratzeko borondatea nabari da (Thompson 2002, 192). Ulertze sinbolikoa, aldiz, honela definitzen du Thompsonen (2002, 197): “la cultura es el patrón de significados incorporados a las formas simbólicas –entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos– en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y relatos”. Ulertze sinbolikoaren arabera, kulturaren azterketa jatorrizko interpretazioen gaineko berrinterpretatzeak dira, gaur egun inorentzat baden mundu baten deskribapena. Ondorioz, kultura analisia esanahizko patroien azalpena argitzera zuzendu behar litzateke, hots, forma sinbolikoen interpretazioa esplikatzen. Geertz izan da, antropologiaren adiera sinbolikoa garatu duen azterlari garrantzitsua.

Filosofia eta antropologiarekin batera, soziologia izan da kulturaren auzia modu sakonean ikertu duen diziplina behinena. Soziologiaren baitan kulturaren gogoetari, bereziki, bi izen lotzen zaizkio: A. Gramsci eta P. Bourdieu. Lehendabizikoa, italiarra zen eta bere ekarriak XX. mende hasieran kokatu behar dira. Bigarrena, aldiz, frantsesa zen eta, bereziki, mende bereko hondarretan eragin zuen.

Hegemonia kontzeptuaren inguruan ardaztu zuen pentsamendua Gramscik (1977). Gizartearen izaera edota bizimoduaren gaineko kontrolarekin dauka zerikusia hegemoniak, eta Gramscik argi zeukan hori ez zela indar hutsez lortzen; ezinbestekoa zuela adostasuna. Bere teoriaren arabera, klase baten nagusitasuna beste klase batzuen onarpenean funtsatzen da, hainbeste non indarraren erabilpena bera ere gehiengoaren ongizatearen bidez justifikatu nahi izaten den. Zapalduak zapaltzaileen interesen alde egitea ulertu nahi zuen Gramscik, eta ohartu zen burgesiaren dominazioa ez zela botere politiko eta ekonomikoa bakarrik oinarritzen. Aitzitik, gizartearen lidergo moral edota ideologiko batekin ere zerikusia zeukala. Hala, kontrol sozialerako hirugarren bide bat planteatzen du: kulturala.

Eginkizun horretan, funtzio garrantzitsua aitortzen die intelektualei, hauek baitira “zetzua” eraikitzen dutenak. Bi modutako intelektualak bereizten zituen: “tradizionalak” edo sistema defendatzen dutenak, eta, ezarritako ordena aldatu nahi duten “intelektual organikoak”. Azken

horiei, gizarte eraldaketarako lidergo moral eta intelektual berria sortzea zegokien. Alegia, masa zapalduen kontzientzia piztu, sentipenak adierazi eta hauen ahotsa hegemoniko bihurtzen lagunduko zuen herriarentzako kultura lantzea. Gramscik, gizarte bateko indar harremanak aldakorrek direla sinisten zuen eta bloke hegemoniko alternatiboa artikulatze aldera, aliantzetan oinarrituriko estrategia baten beharra azaleratu zuen; bai zapalduen artean eta baita klase artean ere.

Dominazio kulturari buruz XX. mendean hausnartu duen bigarren pentsalari handia Pierre Bourdieu da. Bi soziologoek oso antzeko gaiak jorratu zituzten une historiko desberdinetan. Hegemoniaren ordeztu, botere sinbolikoaz hitz egingo du soziologo frantsesak, eta bere pentsamendua ardaztuko duen kontzeptua, *habitus*-a da. Habitusak erabat barneraturik ditugun egitura kognitiboekin dauka zerikusia; gauzak beti modu jakin baten ikustera, egitera, sentitzera garamatzana, pertsona bezala joera bat ezartzen diguna, eta gizarteko egituren iraupena dakarrena. Berezkoa dirudiena baina soziala dena. Pentsalari frantsesaren arabera, ordena soziala habitusaren bidez mantentzen dute estatuek (Bourdieu 1988).

Baina habitusaren bitartez egindako ekarriaz gain, Bourdieuren beste kontzeptu bat ere ekarri nahiko genuke hona, kultura ezberdintasunak -eta gatazkak- ulertzeko funtsezkoa baita: kapital kulturalarena. Soziologo frantsesak, kapitalaren zentzu klasikoa, alegia, pertsona batek izan ala metatu dezakeen baliabidearena, kulturaren esparrura ekarri zuen eta hiru kapital mota bereizi zituen: ekonomikoa, soziala eta kulturala. Lehendabizikoak, finantza errekurtsioekin (diruarekin) dauka zerikusia; bigarrenak, ukiezinak diren baliabideekin zeinak taldeetako parte-hartzearekin eta prestigioarekin lotura duten; eta azkenik, kapital kulturala, pertsona batek dituen ezagutza, heziketa, trebetasun eta abantaila moduak dira, gizartearen baitan estatus handiagoa ematen dutenak. Azken hau, hiru egoera edo formatan eman daitekeela dio: erakundetua, objektibatua eta barneraturikoa.

Kapital kultural erakundetuaren adibiderik argiena, titulu akademikoena da. Horien bidez, erakunde politikoaren aitortza eskuratzen dugu. Baina titulu guztiek ez dute balio bera. Eskola-titulu bat merkatu baten arabera ebaluatzen da eta horren araberako posizioa izaten du. Ondorioz, titulu bat edo beste izan, lan-merkatuan onura gehiago edo gutxiago izango ditugu. Kapital hori denbora eta dirua inbertituz lortzen da, eta, beraz, diruagatik truka daitekeela ulertzen du Bourdieuk (1988; 2000). Bestalde, liburuak, musikak, artelanak, etab. osatuko dute objektibaturiko kapital kulturala. Hau da, ondasun materialek. Azkenik, barneraturiko kapital kulturala genuke zeina pertsona batek, kontzienteki zein konturatu gabe, hazi eta hezi den ingurutik jasotzen dituen jakintza, egiteko modua eta gustuei dagokien. Edukizetik, izaterako aldea markatzen du. Pertsonari hain lotua egonik, ezin da saldu edo trukatu, eta berau transmititzeko modu bakarra herentzia soziala da. Bourdieuk dio gehienetan oharkabean pasatzen den arren, hierarkia sozialaren mantentzean eginkizun garrantzitsua betetzen duela. Kontsumitzen diren objektuekiko epai edota gustu on eta txarren arteko banaketaren atzean ez dago egiazko irizpide objektiborik –arrazoitzen du Bourdieuk–, bakoitzaren posizio soziala baizik. Hala, gustu ezberdinak posizio sozialaren ondorio bezainbeste, posizio sozial horren

definitzaile eta mantentzaile ere badira. Alabaina, gustu ona zer den (eta zer ez) ezartzea eliteei dagokienez, hauek goi-mailako kulturaren balioa legitimatu eta herri kultura irrigarritzat hartzen dutela zehazten du.

XX. mendean kulturaren gaia landu duten bi pentsalari nagusien ekarpenak ezagututa, hirugarren soziologo garaikide batekin itxiko dugu definizioen atal hau. Horretarako, kulturaren ikerkuntzan pausu sendoz sartu diren Latinoamerikako teoretaria joko dugu eta zehazki N. García Canclini emandako definizioa ekarriko dugu. Egitura materialen errepresentazio edo birsorketa sinbolikoaren bitartez, gizartea ulertzen, birsortzen edo eraldatzen laguntzen diguten jardueren multzo gisa definitzen du argentinarrak kultura (García Canclini 2002, 71). Definizio horrek, kulturaren auziari heltzeko behar ditugun zehaztasuna eta irekitasuna konbinatzen ditu, eta garrantzitsuagoa dena, kultura gizartearen isla eta eragile bezala hautemateko ate bat zabaltzen du. Gainera, kulturaren alde material eta sinbolikoak barne hartzen ditu. Saio honetan, premisa horretatik murgilduko gara forma experimental eta tradizionalen dialektikan. Hain zuzen, bertan topatuko dugunak gure kultura hobeto ulertzen eta eraldatzen lagunduko digunaren esperantzaz.

2.1.2. Kultura: nortasuna eta mitoa

Nahiz eta definizio bateraturik ez dagoen kulturaren inguruan, dudarik ez da kontzeptu honek garrantzia handia daukala gurea bezalako gizarte modernoetan, halako moldez non geroz eta estatu gehiagok beraien marko juridikoan honi buruzko aipamena barnebiltzen duten. Esate baterako, 1978ko Espainiako Konstituzioak 44.1 artikuluan dio botere publikoak sustatu eta babestu behar duela biztanle ororen kulturarako sarbidea (biztanle guztien = Espainiako nazionalitatea duten guztien). Baina kontzeptu honek, atxikimendu positiboa baino zerbait gehiago ere eragiten du. Ibai Iztuetak (2015, 81–93) esaten du gaur egun elementu legitimatzailea dela: neutraltasunaren, objektiboaren eta arrazoizkoaren baliokide dela kultura, bereziki, nazio baten naturaltasuna agertzerakoan (Azurmendi 2017, 58). Bueno (2016, 192) irakurri ostean, ordea, jakin badakigu objektibo bezala irakurtzen ari garen hori, erabat subjektiboa dela. Edo bestela esanda, kultura objektiboaren ideia mitoa baino ez dela.

Buenorentzat, mitoak, arrazoiz gaindiko kontakizunak dira, fedezko dogmak, baina ez haatik gezurrezkoak. Ilusio praktikoak dira: “aunque no puedan demostrarse lógicamente, se proponen como expresiones de necesidad prácticas para un pueblo, o incluso para la humanidad” (Bueno 2016, 68). Hala, kultura mito ulertezin bat dela defendatzen du, gizakiak talde sozialetan batzeko funtzioa betetzen duena eta, aldi berean, giza-taldeak elkarren artean banantzekoa (nazioetan, etnietan, klase sozialetan, etab.) (Bueno 2016, 69–70).

Buenoren ustez gizarte modernoetan kulturaren ideiak daukan pribilegiozko lekua, beste ideia batzuk betetzen zuten lehenagoko gizarteetan. Ildo beretik, kulturaren adiera garaikidea –objektibo metafisikoa–, antzinako gizarteetan zeuden ideia jakin batzuekin alderatu ahal dela esaten du. Hauek dira Buenoren ustez aurrekariak:

1) La idea homóloga (y análoga) precursora (en la sociedad medieval y en el «Antiguo régimen») de la idea «moderna» de «Cultura» es la idea de la «Gracia». Dicho de otro modo: la idea moderna de un «Reino de la Cultura» es una transformación secularizada de la idea medieval del «Reino de la Gracia», una secularización que envuelve, desde luego, la «disolución» de la idea teológica.

2) Como motor principal de la transformación del «Reino de la Gracia» en el «Reino de la Cultura» habría que considerar el proceso de constitución de la «sociedad moderna» en la medida en que precisamente esa constitución comporta la cristalización de la idea de Nación, en su sentido político, como núcleo ideológico característico de la consolidación de los Estados modernos. Dicho de otro modo: la transformación de los Reinos medievales, como Estados sucesores del Imperio romano (...), en Estados nacionales modernos, habría determinado la transformación del «Reino de la Gracia» (...) en la idea de un «Reino de la Cultura» (Bueno, 2016: 198).

Hala, gaur egun kulturak betetzen duen funtzioa, Antzinaroan naturak eta Erdi Aroan Graziaren ideiak betetzen zuenaren antzekoa da Buenorentzat (2016, 203). Aurreko gizarte horietan naturarekiko edota Izpiritu Santuarekiko zeukaten fedea, kulturarekiko ideiak eklipsatu du gaur egun (Bueno 2016, 205). Alta, hori justifikatze aldera Buenok aurkezten dituen argudioak nahiko sinpleak eta ahulak iduri dute. Hasteko, berak aipatzen dituen ideia analogo horiek antzinako gizarteetan –ustez– erdigunea ziren; baina hala al da kultura gaur eguneko gizarteetan? Dudatan jartzen dugu kultura zenbateraino ote den erdigune, bereziki, COVID-19an gertatutakoa kontuan izanda. Pandemiaren kalteak leuntzeko aktibatu diren politikek argi utzi dute instituzioen lehentasuna behintzat ez dela. Horrez gain, Buenoren argudioetan faltan botatzen dugu hipotesi hori frogatzeko behar besteko informazioa biltzea. Gizarte egiturak hain ezberdinak izanik, zalantza daukagu zenbateraino diren homologagarriak kulturaren gaur eguneko ideia eta antzinako beste indar-ideia batzuk. Horregatik guztiagatik, ideia analogoen kontu honi errezelotsu heltzen diogu.

Berriro aurrekarien ideiarda itzulita, Buenok aldaketa bikoitz bat seinalatzen duela ohartu gaitzke: Graziaren erreinuaren –denborarekin kulturaren erreinuan bilakatu dena– eta Izpiritu Santuaren –denborarekin nazio/herrien izpirituan bilakatu dena; *volksgeist*– bitartez. Bilakabide bakoitzak bere erritmoa izan arren, egitate bakarraren parte dira, ezin dira bereizi. Biak ala biak, elkar elikatzen dira kulturaren mitoaren eraikuntzan, eta bereziki, komunitateen identitate kulturalaren mitoaren osakeran (Bueno 2016, 206): “la identidad cultural es sólo un mito, un fetiche. Un mito práctico que presta, sin duda, grandes servicios en orden al reconocimiento tanto de «áreas culturales» inmensas (continentales) como de comunidades pequeñas dotadas de algún grado de organización social, reabsorbida en otras unidades más amplias” (Bueno 2016, 238).

Identitate kulturalaren auzia, Bigarren Mundu Gerraren ostean hasi zen garrantzia hartzen eta bi hamarkada beranduago jo zuen goia (Bueno 2016, 235–36). Kontzeptu ideologiko honek komunitate baten identitate osoari egiten dio erreferentzia, hots, ez dagokio autonomoak edo askeak diren ezaugarri kultural batzuei. Esaten ari garena hobeto ulertzen lagundu dezake, adibidez, hizkuntzarekin gertatzen denak: izan ere, hizkuntza komunikaziorako bide izateaz gain, askorentzat komunitate nortasunaren adierazle ere badelako. Halakoetan, ezaugarri kultural partikular bat – euskara, esaterako– talde sozial baten –euskaldunen– identifikatzaile izatera pasatzen da. Smithek (2009) baliabide sinboliko deitzen die izaera hori hartzen duten forma sinbolikoei.

Baina identitate kulturalak badu aldibereko beste eragin bat ere eta hori, diferentziazioarena da; alegia, “gu” bat eratzeak bestea, “arrotza” eta “ezberdina” dena, desberdintzea baitakar segidan: “differentiation stems from the consciousness of forming a community with a shared culture, attached to a concrete territory, both elements leading to the distinction between members and ‘strangers’, ‘the rest’, and ‘the different’” (Guibernau in Gandara 2015, 130). Horregatik, F. Jullienek (2017, 52) dio, diferentzia bi aldiz dela identitatearen morroi: abiaburuan, nortasun partekatuen itsaso zabalean zehaztasun batzuk sortzerakoan; eta helmugan, identitate bat zehazterakoan bere “esentzia” eta definizioa finkatuz.

Nolanahi ere, identitate kulturala kolektiboa, historikoa eta aldagarria da. Hizkuntza, historia, lurraldea edo erlijioa dira komunitate baten identitate kulturala definitzeko ohikoan erabiltzen diren oinarriko diferentziak, baina testuinguru batetik bestera aldatu daitezke ezaugarriok. Kontzeptu dinamikoa da, beraz. Alta, nazionalismoa ikertzen denean askotan identitate kulturalaren izaera subjektiboa kritikatzeko da, baina Guibernaurekin (2009, 27) bat etorritik, garrantzitsuena ez da osagai horiek subjektiboak diren ala ez argitzea, baizik identitate komun hori partekatzen duten pertsonen egiazko bezala sentitzen ote dituzten. Izan ere, tasun partekatu horiek, benetakoak ala asmatutakoak, komun baten sinesmena sustatzen dute. Kidetasun-sentimenduari eusten dioten lotura emozional indartsuak sortzen dituzte.

Ezelako esanguratzeko sinbolikorik ez duen elementu batek (Gernikako arbolak, adibidez), balio goreneneko maila objektiboa hartzen duenean, argi ikusten da Buenok seinalatzen duen mitoaren kondizioa eta horren asmo ideologikoa. Baina hori guztia ez da berez gertatzen, eta ildo horretan Buenok (2016, 255) elite politiko eta ideologikoak seinalatzen ditu; beraiek dira, kulturaren auzia mito bihurtu eta desitxuratzeko dutenak. Baina egintza horren okerrera, zera da: mitoak, talde jakin bati atxikita izaera arautzailea duela. “Es un envolvente que dice lo que los hombres [gizakiek] deben hacer para mantener su ser o identidad” (Bueno 2016, 93). Hala bada, mundua ulertzeko eta bertan jarduteko modua baldintzatzen duen iragazki intelektual boteretsua izatera pasa da gaur kultura.

Irudi du, Buenoren lanean kulturaren mitoa, hots, kulturaren ideia subjektiboaz egiten den objektibazioa dela arazoa. Bereziki, maila kolektiboan. Nazio kulturari lotuta, esaterako. Ez dugu ahaztu behar, ordea, atalaren hasieran landu dugun kulturaren ulerkera subjektiboak ere zapalkuntza asko justifikatu dituela historian zehar. Izan ere, gogoratu dezagun honen izaera taxonomikoa. Hau da, langintzaren araberrako sailkapena ezartzeko gaitasuna; dela landare, abere edota pertsonen aplikatuta. Kultura subjektiboak, hala, pertsona batzuk beste batzuk baino landuagoak, kultuagoak, direla esaten zuen eta horrek, landuei legitimazioa ematen zien artean landu gabekoei ukatu egiten zien: kultuak VS inkultuak dikotomian mailakatuz. XIX. mendeko intelektualek ideia hori gizarte osora zabaltzen zutenean, gizarte batzuk zibilizatutzat hartuko ziren eta beste batzuk primitibotzat, eta honek aldi berean, kolonialismoa zilegitatu zuen. Horrekin guztiarekin esan nahi duguna da, kultura objektiboak arazo filosofiko handiak planteatzen baditu subjektiboa ez dela gutxiagorako.

Oraindano kulturaren mitoaren atzean gordetzen den ideia subjektiboen objektibazioaz eta honen asmo ideologikoez aritu gara Buenoren hizpide hartuta. Orain ekarri dezagun begirada testuinguratze konkretu batetara: Euskal Herrira. Zein erabilpen egin da Euskal Herrian kulturaren ideiaz? Erantzunean, ezinbestean egiten dugu subordinazio egoerarekin topo. Hemen, estaturik gabeko beste hainbat herrialdetan bezala, erakunde, ekintzaile eta buruzagiek, izan asmo azpiratzailez ala aldarrikatzailez, kultura gudu-zelai (izan) baitute. Esanguratze konkretu bat ala beste gailentzeko helburuarekin, sinbolikoki eta materialki oldarraldi mingarriak (izan) dira. Errelatoari buruz asko hitz egiten den honetan, berandu baino lehen hasi beharko da Euskal Herrian kulturalki isuritako odol guztiaren kontaketa egiten eta dagokion pisua ematen. Ixitako egunkariak, debekatutako kantaldiak, artista konkretuekiko apartheid-a, “gurea” eta “arrotzaren” manda(men)tuak eta beste; gehiegi dira albo kalteak eta, gaude, guztia ez dela mendean hartzeko ahaleginean dabilen estatuen ardura. Era guztietako taldeak, gizarte-mugimenduak eta eliteak baliatzen dira kultura fenomenoek euren diskurtsoak eta egintzak legitimatzeko, baita kontrakultura deituriko horiek ere. Zentzu horretan, garrantzitsua da komunitate bezala euskal kultura deritzonaz egin den erabilpena modu kritikoa aztertzea. Hori egiten saiatuko gara hurrengo puntuan. Noski, izan den guztia ez dago eta dagoen guztiaz ere hamaika aburu egon daitezke. Datorrena, irakurri bedi, hortaz, gure galbahetik pasatako berrikuspen historiko baten gisara.

2.1.3. Euskal kultura identitatea

Badirudi, zaila dela kulturari buruz manipulazioetatik at hitz egitea. Hori esango genuke behintzat, gure elkarrizketatuekin musikari buruz hitz egin eta gero. Beraien ustez, Euskal Herrian kulturaren auzia desitxuratu eta epikoa bihurtu da. Behin baino gehiagotan errepikatu den kritika horren erdian zalantza bera agertzen da: zer da euskal kultura? Erantzunak, noski, orotarikoak dira eta, gainera, etengabe plazaratzen diren erantzun berriek itauna irekita mantentzera behartzen dute. Euskal kultura deritzonak nortasun kultural konkretu bati egiten dio erreferentzia, baina hortik aurrera ika-mika da nagusi: nola konfiguratzen da euskal kultura? Euskalduntasuna hortik bereizita ulertu behar da? Zalantza artean, C. Aharonián-en hitzak etortzen zaizkigu gogora. Bera hitzak Latinoamerikako errealitatean kokatu arren, gertu egiten baitute oihartzuna:

Aparece a menudo un cuestionamiento –de los pusilánimes y de algunos otros– en torno a lo latinoamericano. ¿Por qué nos lo estamos planteando? ¿Existe? ¿En qué medida existe? Y ¿qué es lo que nosotros tenemos como cosa latinoamericana para apoyarnos en ello? Aquí viene una vieja verdad paradójica que ya enunciaban varios intelectuales de avanzada hace muchísimos años en América Latina: América Latina no existe. No existe sino que debe existir. (...) La latinoamericanidad no es un hecho objetivo: existe un margen de latinoamericanidad objetiva, existe una serie de características genéricas de toda un área continental, existen muchos factores comunes a este espectro continental, pero no son tantos como se quiere sino que son menos de los que necesitamos. El problema de latinoamericanidad es pues fundamentalmente una necesidad histórica por razones de autodefensa (Aharonián 2000, 45).

Berria egunkarian J. Goikoetxeak “Euskaldun egiten gaituena” (Azurmendi 2017, 59) testua idatzi zuenean, argi mintzo zen: euskalduna, emakumearena (edo beste identitate kategoriatuena) bezala, eraikitako kategoriatu da. Bertan dioenez euskalduntasuna ez da eratortzen gauza bat egin edo edukizetik soilik (adib. euskara edo emakumearen kasuan, bagina), baizik eta praktika eta diskurtso kontrajarrien ondorioz sortzen diren ohitura (material eta sinboliko) gatazkatsuetatik. “Horri esaten zaio nortasuna”, eransten du Goikoetxeak. Zentzu horretan, euskaldun egiten gaituena, subaltemitate dela defendatzen du. Azurmendik, berriz, ez du horrekin bat egiten. Bere ustez, Gramsciren subaltemo kontzeptua ez da aplikagarria orokorrean euskaldunon kasuan: “gu ez gara hori, ez gara Asia Ekialdeko edo Hego Amerikako masa amorfo desanparatuak. Sozial-ekonomikoki, politikoki, kulturalki, eskola, elikagai eta osasunbide aldetik, pribilegiatuak gara modu askotan” (Azurmendi 2017, 60). Aldiz, nazional-linguistikoki subaltemizatuta eta ezdeusetsita gaudela onartzen du:

Nik esango nuke euskarak modu batean subaltemoak egiten gaituela (Euskadi barruan bertan ere bai); baina ez subaltemo izateak euskaldun egiten gaituela, edo subaltemitateak egiten gaituela euskaldun. Gaurko euskaldunaren egoera sozial-politiko eta kulturalki anbigua da. Ezaugarritzen gaituena anbiguetate eta kontraesan artean moldatu beharra dela esango nuke. Euskaldun batzuk kapitalistak dira, beste euskaldun batzuk eta ez-euskaldun batzuk ustiatzen dituzte. Subaltemo naiz (...), baina subaltemo *tout court*, ez (Azurmendi 2017, 62).

Gaude, Azurmendik aipatzen duen subaltemo kondizio horrek (nazio eta hizkuntzarenak), euskaldunon praxi kulturala erabat baldintzatzen duela, euskal kultura deritzona “euskalduntasunaren” morroi bilakatzeraino. Hala iradokitzen du baita ere J. Zulaikak *Del cromañon al carnaval* liburuan. Lan horretan, euskal nortasunaren eraikuntzan antropologiak izan duen eraginari buruzko gainbegiratze historikoa –kritikoa– egiten du idazleak. Alta, prozesu hori ulertzeko, euskal kulturaren ikerkuntzan izan diren ekarpen nagusiak ezagutzeaz gain, mugimendu abertzalearen historiari ere erreparatu behar zaiola iruditzen zaigu. Lanaren atal honetan bi aktore horiengan jarriko dugu arreta.

Joan gaitezen hastapenetara. Pirinioen bi aldeetako biztanleei buruz jada hitz egiten zuten erromatarren garaiko testuek, baina euskalduntasunari dagokionean, XIX. mende erdialdeko lanak dira erabakigarriak. Orduko testu zientifikoek arabera euskaldunon identitate kulturalak bi ezaugarri nagusi zituen: arrazarena eta hizkuntzarena. Kontuan izan behar dugu garai horretan kultura eta arrazaren artean erabateko lotura egiten zela, eta hizkuntza, horren adierazletzat hartzen zela.

Bereziki bi ahots izan dira euskal kultura identitateari forma eman diotenak: Europako antropologiarena eta Euskal Herriko mugen barruan sortutako mugimendu abertzalearena. Hasieran, “euskal arrazak” jakingura handia eragin zuen nazioarteko ikerlariengan (Retziusengan, Brocarengan, Collignonengan, etab.). Euskaldunon identitatea zerbait ezberdin eta berezi bezala deskribatzen zuten, eta hainbat izan ziren “euskal misterio” hori argitzera gerturatu ziren ikerlariak. Sonaren erakusgarri dira, adibidez, Paris, Londres edo Estokolmoko Zientzia Naturalen Museoan euskal izaeri buruz izan ziren eztabaida gogorak (Zulaika 2000, 54). Hala ere, aipatu bezala, kanpokoak ez ezik barneko indarrek ere izan dute eraginik, eta hor, bere lehen pausoak ematen hasia zen mugimendu abertzalea kokatu behar da.

Euskalduntasuna, hala, ezin da erromantizismoaren eta nazionalismoaren markotik at ulertu. Iradokitzailea da zentzu horretan euskal antropologiaren sortzaile izan zen Telesforo de Aranzadi y Unamunoren aholkulari izandakoak nola deskribatzen zuen XX. mende hasierako beraien jarduna: “nuestra misión había de ser en primer término de propaganda y enseñanza” (Manuel Antón in Zulaika 2000, 54). Artean, ohikoa zen zientziaren aurrerakuntzak nazio kulturaren legitimatzaile bezala erabiltzea. Esaterako, aipagarria da Aranzadik eta bere dizipulu ezagunenak, Jose Miguel Barandiaranek, egindako Urtiagako (Itziar) gazezurren aurkikuntza.

Hasieran pentsatu zuten topatu zituzten hezurkiak kristo aurreko 8000-10000 urtekoak zirela. Datu hori ez da gauerdiko ahuntzaren eztula. Izan ere, garai horretakoak zirela frogatuko balitz, euskaldunok cromagnoen ondorengo zuzenak ginatkeela baieztatuko litzateke. Esan beharra dago hipotesi bezala tentagarria zela; ez bakarrik bi zientzialarientzat, baita mugimendu abertzalearentzat ere. Alabaina, beranduago egindako ikerketek, Urtiagako gazezurrak Neolitikoak (3600-4000 k.a.) direla frogatu zuten. Nolanahi ere, gure gaiari gagozkiolarik interes osoko gertakaria izaten jarraitzen du, bereziki, orduko herritarrengan jarraitutasunaren ilusioa piztu zuelako (Zulaika 2000, 88).

Zientzia eta mitoen arteko haria fina izan da historiako momentu eta gertakari ezberdinetan. Euskal Herrian norabide horretan ekarpena egin dutenen zerrenda osatu beharko bagenu, ezinbestean sartu beharko genuke Barandiaran eta honek ordezkaten duen arkeologia eta etnografiaren eskola (Zulaika 2000, 112). Bere proposamen zientifikoek, orduko gizarte instituzioek ez bezala, jendearen behar emozionalekin konektatu zuten. Hainbeste da horrela, oraindik inork ez diola kendu euskal identitatearen “patriarka” estatusa ataundarrari (*idem*).

Barandiaranen kezka nagusia gizakiaren etorkizuna zen. Kezka horretatik abiatzen zen euskaltasunaren bila, bere ustez, Euskal Herriak bere izatetik eutsi behar baitzion geroari: “si el pueblo vasco quiere pervivir, tiene que inyectar la sabia de su vieja cultura en los nuevos modos de vida” (Barandiaran in Amezaga 1994, 88). Geroari aurre egiteko helburu horrekin euskalduntasuna aztertzeraz joko du eta “nolakoa da euskalduna?” galdetuko dio bere buruari. Euskal izate hori oraindik desagertu gabeko eremu tradizionalei erreparatuko die erantzun bila, batik bat, baserri eremuari. Esan daiteke bere lana, batez ere, etnografikoa izan zela, desagertzeaz zeuden kultura artefaktuak jaso eta sailkatzen lan eskerga egin baitzuen. Bilaketa horretan, Euskal Herria bere ingurukoekiko ezberdina dela ondorioztatzen du Barandiaranek. Etnia bat dela: “entendemos por etnia un conjunto de hombres [gizakien] que tiene una cultura común” (Barandiaran in Amezaga 1994, 94). Eta areago: euskaldunek osatzen duten gizataldeak, historiaurretik gaur egundaino iraun duela lurralde hauetan, goi paleolitikotik XX. menderaino jarraipen lerro bat osatuz. Hipotesi horri eusteko, antropomorfofologian, arraza ezaugarrietan; eta etnologian, kultura ezaugarrietan, oinarritzen da.

Barandiaranek kulturari, gogo-lantzea³ deitzen zion. Gogo-lantzea, bizitzak emaniko oinarrizko arazoei gizakiak emandako erantzuna litzake: elikadura, jakintza, teknika, hizkuntza, etab. Horrek guztiak bereizten gaitu gizakioi abereetatik. Jakintza hori guztia ikertzeko Barandiaranek ez du joko kultura landuaren ikerkuntzara, ez eta hizkuntzaren azterketara; herriaren biziera aztertuko du eta horretarako, folklorea tresna egokia irudituko zaio. Beretzako, folklorea biltzen da herri arima:

Aquellas personas que por su condición social se han mantenido un tanto aisladas del trato de gente ilustrada, y que para satisfacer su natural curiosidad no buscan novedades en los diarios ni en los libros, sino que se han hecho eco de la tradición en la cual beben buena parte de sus conocimientos, serán generalmente las que mejor nos informarán en nuestras averiguaciones (Barandiaran 1921, 12).

Barandiaranek herri xehearen kultura eta kultura ilustratua bereizi egiten zituen. Berak sinisten zuen herri jakintza jende xeheak gordetzen zuela hobekien eta kultura horren azterketaren garrantzia azpimarratzen zuen. Beraz, Barandiaranen herri kontzeptuan bi ulerkera gailentzen dira: herria eta etnia parekatzen dituen. Hori da euskal nazionalismoan Euskal Herria definitzerakoan gehien hedatu den ulerkera, nahiz eta etniaren osagaiei lehentasun ezberdinak eman; eta bestea, herria eta herri xehea parekatzen dituen, bere kultura tradizioetik jasotzen duena eta ilustratua ez dena.

Hala ere, euskalduntasuna nola eraiki den azertu nahi bada, zientziaren alorretik egin denari erreparatzeaz gain, ezinbestean begiratu behar zaio euskal nazionalismoari ere. Guibernauk (2009, 228) esaten du mendebaldeko gizarte garaikideok, nazioa ulertzeko izan diren bi eredu klasikoetatik edaten dugula. Esan nahi baita, XVIII. mendetik aurrera erromantizismoaren abaroan garaturiko tradizio nazionalista alemanaren eta ilustrazioaren argitan erretako eredu frantsesaren arteko nahasketa garena. Ikuskera frantsesak nazioa gizabanakoen borondatearen bidez legitimatzen zuen artean, alemanek “*volksgeist-en*” jarri zuten zioa. Herri-gogoan, alegia. Herder bezalako pentsalari ezagunentzat, hizkuntza, literatura edo bestelako adierazpen kulturaletan islatzen zen nazioaren izaera. Gauzak horrela, filosofia alemanaren arabera, nazioak ez dio erantzuten pertsonen nahiari, baizik eta hauek sortu aitzin zegoen eta berauek gaindi dituen egoerari.

Bereziki, mugimendu abertzalearen aurpegi ezagunena izan den Sabino Aranaren pentsamendua, oso ondo egokitzen zaio nazionalismoaren eredu alemanari. Izan ere, Aranek ezaugarri objektibo batzuetan oinarritzen du euskal nazioaren existentzia. Bere ahalegina ezaugarri horiek aldarrikatzera eta babestera dedikatuko zuen, beti ere proiektu politiko baten defentsan: euskal nazioaren askatasuna. Proiektu horren legitimazioa nazio izatean aurkitzen du Aranek.

³ Hona gogo-lantzeari emandako definizioetako bat: “erri bakoitzak, bere bizikeran, lanbide eta asmakizun asko arkitzen ditu. Eta asmakizun eta lanbide bearrenekoai beren iritzi eta erabakiak eman ere bai. Iritzi eta erabaki oiei deitzen diegu gogo-lantzea, gogoz eta adimenez egokituak eta landuak direlako. Abereak ez dute gogo-lantzerik; gizonak bai. Bizibidea edo jana lortzeko era, langintza edo laneko tresnak, jakintza, ertiak [arteak], gizon eta erribatzak, uskurtz edo erlijioa: orra erriak beren lanbide bearrenekoai eman oi dizkieten erabakiak. Oiek dira gogo-lantzearen aldeak. Danen artean egiten dute gogo-lantzea” (Barandiaran in Amezaga 1994, 90–91).

Euskal Herria nazio bat bada, askatasunerako eskubidea du. Baina nola defendatu daiteke nazio izaera hori? Hain zuzen ere, Euskal Herriak dituen ezaugarri objektibo batzuen bitartez. Ezaugarri objektibo horiek honako hauek dira Aranarentzat: arraza, hizkuntza, legedi zaharra, ohitura, izaera eta historia. Guztien artean, batez ere, arraza jo zuen oinarritzat (Larronde 1977).

Sabino Aranak euskaldunak eta espainolak bereizten ditu arrazazko jatorri ezberdinak argudiatuz eta zehazki hizkuntzaren aferan jartzen du begia: euskal arraza, jatorri komun batetik datorren gizatalde batek definitzen du eta gizatalde horren jatorri komuna euskarak adierazten du. Hizkuntza hartzen du arraza definitzeko oinarritzat. Hala ere, Aranarentzat arraza eta hizkuntza komunitatea ez dira gauza bera. Bere ustez, hizkuntza arrazaren existentziaren froga objektiboa da, baina arraza hizkuntzaren gainetik dago. Gauzak horrela, arraza desagertuz gero hizkuntza ez litzateke nahikoa herri izateko. Hizkuntzaren papera, beraz, bigarren maila baten kokatzen du; arrazaren funtziopeko balioa ematen dio. Kritika ugari egin dakizkioke Aranaren ikusmoldeari, alta, Amezagak (1994, 39) dio, herriaren hizkuntza, baloreak edo ohiturak, defendatu beharreko osagaiak direla azpimarratu izana aitortu behar zaiola meritu gisa; hain zuzen, Herderren legatuari jarraituz, kulturatik herria berraurkitzea.

Aranarekin batera Arturo Campion eta *Asociación Euskara*-ren izena ere aipatu behar da euskal nazionalismoaren hasierako erreferentzien artean. Campionen abiapuntua Aranaren berdintsua zela esan ahal da. Biek ala biek kezka bera zuten: euskalduntasunaren galera. Hala ere, Aranak kezka hori politikagintzan artikulatu zuen eta Campionek kulturaren eremura eramane zuen. Halaber, azken horrentzat historia eta kultura ziren herriaren ardatza, eta ez arraza (Campion 1983). Hain zuzen, Campionek euskararekiko zuen atxikimendua ikuspuntu horretatik ulertu behar da; beretzat, kultura komunitatearen ardatza hizkuntza baita. Gauzak horrela, ikusi dezakegu abiaburu berdina izan arren, Arana eta Campionen bideak bereizi egiten direla: batek politika eta arraza jartzen dituen tokian, besteak kultura eta euskara jartzen baitzituen.

1936ko gerrara arteko nazionalismoan pisu handiagoa izan zuen Aranaren ikuspegiak Campionen ikuspuntu euskaltzaleak baino. Aipatu dugunez, Aranaren nazionalismoa Euskal Herriaren bereizgarritasunean oinarritu zen. Bereizgarritasun hori, aldi berean, arrazaren mendekoa zen eta euskara zein euskal kultura horri makurtuta ulertzen zituen. Euskal arraza gainerako herrietatik bereiztu beharrak, hizkuntzari dagokionean, garbizaletasunaren goraiamena ekarri zuen; eta kulturari dagokionean, folkloreaken garapena (Amezaga 1994, 49). 1936ko gerrak, ordea, etenaldi handia eragin zuen euskal gizartearen orokorrean, eta besteak beste, gerra ondorengo belaunaldiaren kontzientzia abertzalea ordura arteko ideiek astinduko zuten. Euskara naziotasunaren ardatz nagusitzat ez hartzeak eta kultura folklorera murrizteak, hain zuzen. ETAREN jaiotze unetik bertatik aurreko nazionalismoarekiko apurketa nabarmena izango da:

Algunos solo consideran vasco en el fondo, la boina, el kaiku y el auresku; solo parece ser vasco el que tiene ocho apellidos vascos; solo se reconoce como vasca la palabra que no parece erdérica; solo se considera vasco el artículo que nos hable de Aitzgorri y de las lamiñas; sólo es teatro vasco el que nos presenta baserritarras y arrantzales en traje típico (...) Se seca lo nacional, se le priva de valor y de contenido universal; se le convierte en una manía folklorista (ETA in Amezaga 1994, 49).

Nazionalismo berriaren nondik norakoez 3.1.1 puntuan jardungo dugu sakon. Alta, euskal kultura identitatearen konfigurazioa hizpide izan dugun atal honetan ezinbestekoa iruditzen zitzaigun gerra aurreko kontzientzia abertzalearen sustatzaile nagusiak ezagutzea. Arreta antropologia eta mugimendua abertzalearengan fokatu dugun arren, M. Unamuno, Aita Donostia, R.M. Azkue edo M. Lekuona bezalako figuren ekarriak ere azpimarratzekoak dira. Hauek, aipatutakoen ildo beretik, euskaldunen ezberdintasunen berri ematen zuten beraien lanetan, gehienak, ahozko ondarea berreskuratzeari zuzendutakoak.

Atal honetan argi gelditu denez, herri izaera bermatzen duen estatus juridiko propiorik ez duten hainbat herrialdetan bezala, bestelako zutabeetan oinarriturik defendatu da komunitatearen existentzia Euskal Herrian. Izaera hori konfiguratzeko esparru nagusia, zehazki, kultura izan da eta ideia izarra, aldiz, bereizgarritasuna. Saio honetan ikusiko dugunez, horrek indar handia eman die kultura eremuko dinamikei, baina baita askatasuna kendu ere.

2.2. MUSIKA

Musika, adierazpen artistiko bat da. Arte adierazpen guztiek komunean gauza bera dute: espazio-denbora koordinada jakinetan sorturikoak direla eta, beraz, baldintza soziopolitiko jakin batzuetan bizi den komunitatearekin lotura estua dutela. Antropologiaren baitan, J. Blacking aitzindaria izan zen musika eta kulturaren arteko lotura agertzen. Hego Afrikako Vhavenda tribuko haurren kantuak aztertu ostean, argi adierazten zuen: “ las estructuras musicales surgen de los patrones culturales de los que forma parte” (Blacking 2001, 181). Musika baten esanahiak ezagutu nahi badira, Blackingen ustez, ezin da beratu inguratzen duen testuinguru sozialetik urrundu. Hain zuzen, balio bat eman eta emozio parrasta eragiten duten harreman sareekin batera aztertu behar dela defendatzen du. Berak horrela egin zuen Vhavenda tribuarekin:

De modo similar, las melodías y la tonalidad de las canciones pueden entenderse únicamente cuando se conoce su trasfondo cultural. El tono constituye un importante elemento de la lengua y en ocasiones puede afectar a la significación de una palabra. Los vanda no esperaban que una canción suene de la misma manera que la lengua ordinaria, pero sin embargo las melodías de las canciones están estrechamente ligadas a los patrones tonales de la lengua (Blacking 2001, 182–83).

Vhavendarren kasuan azaltzen duenez, tribuko haurren kantuak ulertzeko ezinbestekoa da beraien hizkuntzan tonuaz egiten den erabilera ezagutzea. Testuinguruan bihurtzen da ulergarri. Baina Hormigosek (2010, 95) esango du, gibelalde kultural horrek musika ulergarri bilakatzeaz gain, zentzuz edo esanguraz ere betetzen duela:

Este pertenecer a un escenario cultural dado genera, y determina, el papel comunicativo que posee la música en la vida del individuo, que pertenece a un grupo con el que comparte un universo simbólico, una lengua, unas costumbres, creencias, etc. Es en este contexto donde la melodía o la canción se cargan de un significado social compartido (*ídem.*).

Revilla eta Martí i Pérez, aldiz, urrunago doaz *Making music, making society* (2018) monografikoaren sarrera lerroetan non musikaririk gabe kultura bat pentsaezina dela esaten duten:

Music generates sociability and at the same time is a product of sociability. Music arises, is made, is heard, is appreciated or criticised, it is bought and sold, used or it can also enter into oblivion, but this always happens within structures of relationships between individuals, structures which are formed by a few or millions of individuals. Music without society would be unthinkable, in the same way that we objectively do not know any society that manages without it (Revilla eta Martí i Pérez 2018, 1).

Gai honi buruz aritzerakoan, Simon Frithen izena ere gehitu beharko genuke zerrendara; ikerlari britainiarra erreferentea baita musikaren bizipena lekututako esperientzia dela azaltzerakoan. Bere ustez, ingurune sozialak ez luke soilik musikaren espresioan eragingo, baita honen adieran ere (Frith 2001, 420). Preseski, Hormigos eta Frithek bat egiten dute musikaren interpretazioa norbere gogoaren araberrako baino kulturala dela baieztatzerakoan: “la cultura es la que dota de una función específica a la melodía, la que establece los lugares para su interpretación, la que convierte una canción en un símbolo, la que marca actitudes y valores, etc.” (Hormigos 2010, 94). Beraz, komunitate batek emango dio musika bati esanahia eta balio sinbolikoa. Alta, ikusi dezagun zer gehiago lortzen duen musikak.

2.2.1. Identifikazioa eta bestelakoen sortzaile

Kultura ezberdinetako biztanleek, soinua komunikazio tresna ahaltutzat hartu dute. Erritmo eta melodia ezberdinak baliatuz musika sortu eta honen bidez emozioekin nahastutako informazio ugari transmititu da mendeetan zehar. Baina, motz geldituko ginatke musikaren definizioa komunikazio tresna hutsera murriztuko bagenu. Izan ere, komunikazio bide horretan, identifikazioak sortu eta oinarrizko identitate osagaia ere topatzen du gizakiak (Ormazabal 2018, 28).

Musikak, identitatea eratzen du (Frith 2001; 2003; Hormigos 2010; Merriam 2001; Ormazabal 2018). Finean, identitate prozesuak, prozesu ideologiko eta politikoak izateaz gain, kulturalak ere badirelako (Pujadas in Marcos Arévalo 2004, 934). Nor izateko heldulekuak eskaintzen ditu, auto-definiziorako oinarriak. Ildo horretan, “probablemente ninguna otra actividad cultural esté tan generalizada ni condicione, modele y controle tanto el comportamiento humano” baieztatzen du Merriamek (2001, 285).

Baina identifikazio prozesuetan, inklusio fenomenoarekin batera, esklusioa ere ematen da: identitate eraikuntza, aldi berean, ez-identitate eraikuntza izanik (Marcos Arévalo 2004, 933–34). Esan nahi da, musika batekin identifikatzen garenean beste batzuk baztertu egiten ditugula. Nortasunaren eraikuntzan komunean daukagunak pisu lotesle handia izan arren, ezberdintasunak hautematea ere prozesu beraren oinarrizko egintza da (Frith 2001; Hall 2003; Ormazabal 2018). Ezberdintze nahi hori, adibidez, argi ikus daiteke belaunaldi berrien musika zaletasunetan: aurrekoarekin bestelakotuko duten ezaugarriei heltzen baitiete gazteek, askotan, musika forma berrietan bilatuz bereizgarritasuna (Feixa 1998).

Identitatearen aferak, barne hartze eta baztertze dinamikaz gainera, badu beste biko bat ere: maila indibidualean eta kolektiboan gorpuzten dela. Ondorioz, norbera zein bestek hautemateko bidea eskaintzen du musikak: “la música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social” (Frith 2003, 184). Aurpegi bikoitza duen txanpona bezala da.

Identitatea eta musikari buruz aritzerakoan erreferente ezaguna da Simon Frith (2003: 184) eta guk bat egiten dugu gaiok jorratzerakoan abiapuntutzat hartzen dituen bi premisekin: [1] identitatea mugikorra dela, ondorioz, etengabeko eraikuntzan dagoen prozesu bezala ulertu behar dugula eta ez gauza mugigaitz baten moduan; [2] eta musikaren bidez sortzen den esperientzia ulertzea dela auzia, soilik identitate subjektibo zein kolektibo bat geureganatuz egin daitekeena. Hala bada, autore britainiarrak musikari –eta herri kulturari– begiratzeko ohiko ikuspegia irauli, eta hau, eraikuntza “*constructo*” bezala hartuko du, kolektibo baten adierazpen gisa hauteman beharrean (Frith 2001, 420).

Mi tesis no es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esta música, una práctica estética, articula en si misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales (Frith 2003, 186–87).

Beraz, musikak ingurune sozialean *eragiten* duenari erreparatu behar zaio, bereziki, pertsonartean sortzen diren harreman sareei; hauek identitate sareak baitira (Frith 2003, 205). Ikuspegi alternatibo horri jarraiki formulatzen ditu, halaber, galdera berriak Frithen: “la cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino como esta música los construye” (Frith 2001, 418). Musika adierazpen hutsa denaren premisatik abiatuz gero, autentikotasunaren bilaketa antzuan harrapaturik gelditzeko arriskua dago. Ondorioz, hori ekidin aldera, musika bat zenbaterainoko egiazko den aztertzeari utzi eta egiazkotasunaren ideia nola eraiki den arakatzea planteatzen du Frithen. “Emakumeen musika” erabiltzen du adibide gisa: “es interesante no como música que expresa de alguna manera el «ser mujer» sino como música que intenta definir eso mismo; y otro tanto ocurre con el modo en que la «música negra» sirve para establecer una noción muy concreta de lo que es «ser negro»” (Frith 2001, 420). Hala kontuak, honekin guztiarekin adierazi nahi duguna da, musika, inguratzen duen kulturaren ispilu ez ezik, errealitateen sortzaile ala higiarazle ere badela (Albisu 2015, 28). Hots, esangurak sortzen dituela.

Argi dena da musikak beti adierazten duela zer edo zer (Hormigos 2010, 95) eta ziurrenik zerbait adierazte hori da egiturazkoak diren esanahiak eratzeko ezinbesteko premisa. Izan ere, kantu batek pertsona bati ezer esaten ez badio, nekez eragin ahalko du bere identitate kulturalean. Sentitzea, beraz, esangurak sortzeko ate izango da musikan (Hormigos 2010, 94). Zentzu horretan argigarria da 60. hamarkadan Euskal Herrian gertatu zena. Orduan sortu zen Euskal Kantagintza Berriak (Aristi 1985) talde nortasun sendo bat eratzea lortu baitzuen, alta, ezinezkoa zatekeen halakorik gertatzea orduko herritarren emozioekin konektatu gabe (Gandara 2015): “we must adress the relationship between producers, musical texts, and their contexts, and the links between music and emotion” (Bermúdez eta Pérez 2009, 128).

Hormigosek ere, musikari buruz hausnartzerakoan lotu egiten ditu esanguratsu izan eta esangurak sortzearen dinamikak:

Decimos que la música se vuelve simbólica para un grupo de individuos y transmite identidad, cuando aparecen canciones o melodías que poseen un valor representativo para un grupo humano en un contexto y tiempo determinado. La música siempre posee un marcado componente emocional y es este componente el que termina convirtiéndola en símbolo, bien por que los sonidos que la componen hayan sido creados específicamente para convertirse en música simbólica, o bien por que con el paso del tiempo, y a través de la práctica cotidiana, una melodía o canción se vuelven simbólicas espontáneamente... (Hormigos 2010, 94).

Beraz, musika eta identitatearen gaia lantzerakoan, ezinbestekoan aipatu behar da dimentsio emozionala. Izan ere, faktore horrek eragin erabakigarria du nortasun kultural berriak sortzerakoan. Musika baten adierazkortasuna, melodia edo letrarekin harremantzen da sarri, baina hortik harago ere bada. Ikerketa honetan oinarrituz, adibidez, zuzeneko momentuaren ahala azpimarratuko genuke esangurak sortzeari begira; musikaren esperientzia bera, unea eta gunea.

“La experiencia de la música pop es una experiencia de identidad” dio Frithek (2003, 206), eta guk pop-etik harago ere zabalduko genuke baieztapena. Inprobisazio libreko musiketan, esaterako, zuzenekoek protagonismo osoa hartzen dute. Horren *happening* izaerak musikaria egoera hauskorrean kokatzen du eta ziurgabetasun hori da, hain zuzen, artista esperimentalenzat erakarle nagusia. Gauza bera gertatzen da tradiziozko musikarekin ere: herri musikak “plazan”, hots, zuzenekoan, hartzen du zentzua. Musikari buruz hitz egiten dugunean, beraz, norbanakoan hasi eta kolektiboan lekua eta forma hartzen duen prozesu batez ari gara eta zuzeneko esperientzia prozesu horretan oinarritzkoa da. Izan ere, zuzeneko esperientzian eraten diren harreman sareek, musika entzuteko bestelako formek lortzen ez duten identifikazio kolektiboa ahalbidetzen dute:

En el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con la otra persona o grupo o con un ideal (...). En contraste con el «naturalismo» de esta definición, el enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre en «proceso» (Hall 2003, 15).

Errekurtso sinboliko komun batzuk eratzearena, aukerazkoa eta baldintza materialen araberakoa da baina Hallek (2003, 15–16) esaten duen moduan, mugak xedatzeko balio du. Ez da dudarik kantu bat bakarka entzuteak ere pizten dituela identifikazio batzuk, alta, zuzenekoek beste dimentsio batetan kokatzen dute musikaren esperientzia; dimentsio erreal eta kolektiboan, hain zuzen. Horren erakusgarri daiteke, kontzertuetako testigantzetan ohikoa izatea “aliantza” berbaren erabilpena (Frith 2001). Bertan bildutako guztiak bat izatearen sentimendua adierazten da bere bidez. Aliantza sentipen hori, musikariekin edo beste zaleekin ematen den identifikazioaren ondorio da eta, gehienetan, plazeraren emozioari loturik agertzen da (Frith 2001, 422). Gauzak horrela, zuzeneko musikak aliantza emozionala eratzen duela pentsatzeko arrazoi ugari topatzen ditugu.

2.2.2. Beste erabilera eta funtzio batzuk⁴

Orain arte musikak identifikazioak –maila indibidualean zein sozialean– eratzeko ahalmena duela azaldu dugu, baina horrez gain, bizitza emozionala kudeatzeko bide bat ere eskaintzen du (Frith 2001, 423). Askotan, abestietan islatuta topatzen dugu guk barruan sentitzen duguna, hau da, kantuen bidez gure emozioei forma eta ahotsa ematen diegu. Horregatik esaten da adierazpen pribatuen forma publikoa direla (*idem.*). Halaber, musikaren bidez maila intimoan sentitzen denari intentsitatea ematea lortzen da:

Los fans no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque esos cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten; algo así como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos (Frith 2001, 424).

Beraz, musikak auto-definiziorako balioko luke baina baita ere auto-ezagutzarako. Bestalde, Frithek (2001, 424) hirugarren erabilera nagusi bat ere aipatzen du; memoria kolektiboari forma eman eta gure denbora antolatzearena.

Bere aburuz, ezein musikak daukan ondorioetako bat orainaren zentzua indartzearena da. Hau da: musika on bat gai izango da “denbora gelditzeko”, iragan edo etorkizuneko presioetatik askatu eta (g) unearen esperientzian zentratzeko. Hala bada, musikaren kalitatea orainean bakartzeko gaitasunaren arabera neurtu daitekeela uste du Frithek (*idem.*): “de ahí proviene el placer que proporciona la música dance y disco: los clubes y las fiestas proveen de un contexto, de un entorno social que parecen definidos únicamente por la medida del tiempo que proporciona la música (las pulsaciones por minuto), el cual escapa al tiempo real que transcurre ahí fuera” (Frith 2001, 425). Ikerketa honetakoak oinarri hartuta, musikak denbora gelditzeko gaitasuna daukanik ezin dugu ziurtatu, alta, hautemate kolektibo zein pertsonala bereganatu eta norabidetzeko ahalmena duela bai, ordea.

Bestalde, musikaren esperientziatik azpimarratuko genukeen faktorea, gorputzak hartzen duen dimentsioarena da. Musikaren esperientzian gorputza agente da, subjektu, jardunaren eta honen errepresentazioen arteko zubi, musikaren materialtasun eta, emoziotasunaren lotune. Tesi honetako azterketa markoa eta metodoa gorputzaren analisisira bideratu ez dugun arren, pertzepzio multisensorialaz konturatzeko ikergaiarekiko hurbiltzea fenomenologikoagoa eta gorpuzdunagoa izatea ahalbidetu du (Ferrándiz 2011, 145), eta hori, nahi eta nahi ez gure lan etnografikoan igarri da. Le Larraskito Klub-ean izandako *El Meteko*-ren kontzertuan jasotako apunteetako pasarte bat ekarriko dugu esaten ari garena erakusteko:

Orain arteko kontzertu esperimentaletan ez bezala, hemen bolumena oso oso altu dago, publikoaren artean ia guztiek belarriak eskuekin babesteko egiten duten keinua da horren seinale. Bada zutitu eta alde egin duenik. Egia esan, neuk ere osta-osta eusten diot hainbesteko zaratari. Musikaria, barriz, bozgorailua guri begira dagoela, patxadaz ari da, entzuleon artean

⁴ Erabilera eta funtzio esaten dugunean, Alan P. Merriamek emandako definizioan oinarritzen gara: “la palabra «uso» se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; «función» hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve” (Merriam 2001, 277).

geroz eta nabarmenagoak diren deserosotasun keinuak bazter utziaz. Alexek eman duen kontzertuan [aurreko kontzertua] espazioa eta mugimendua protagonista izan badira, honetan pareta eta kristalak instrumentu bihurtu dira. Soinuaren bibrazioak espazioa jo eta kontzertuaren parte bihurtzen da erresonantzia. Bolumen honetan sentitzen dena basatia da, soinua nola haragiztaten dudan senti dezaket. Soinuak nire gorputza nola zeharkatzen duen nabaritzen dut: bereziki, paparrean eta sabelean sentitzen ditut uhinen kolpeak (Behaketa fitxa, 2019-05-17).

Gorputza kolpatzen duten uhinek, musikaren esperientzia korporala eta emoziozkoa dela gogorarazten digute. Sacksek (2009, 12) musikari buruzko bere lan famatuan esaten du: “escuchar música no es un fenómeno tan solo auditivo y emocional, sino también motor”. Batzuetan gehiago eta beste batzuetan gutxiago nabaritutako dugu gorputzaren jarduna musikaren esperientzian baina oinarrizkoa da, beti. Gorputza uhinen ezker pareta da, aldi berean musikaren hartzaile eta eroale. Musika entzuten dugu ez bakarrik belarrietatik, baita begietatik, azaleko poroetatik, sudurretik, eztarritik, titiburuetatik, sabeletik, etab. Musika ez litzake posible gorputzik gabe. Musikaren gorputzeko erresonantzia horrek bihurtzen du, hein batean, musikaren esperientzia partikular; gorputzean bizitakoak, gorputzean sentitutakoak, alegia. Ainara LeGardonek gurekin partekatutako bizipen batek adierazten du argiki esaten ari garena. “*No Fun Fest-en*” sentitu zuen ondoren deskribatuko duena. 2006an izan zen, Brooklynen, *Prurient* taldearen kontzertuan. Ez du ahazteko orduan bizitakoa:

AINARA LEGARDON: Fue una de las experiencias más extremas que yo he vivido en mi vida, pero vamos, sin duda, no olvidaré jamás. A nivel físico experimenté, debido a un volumen atronador, una presión sonora que el cuerpo vibraba de tal forma que empezabas a sentir cosas que no habías sentido nunca. Por ejemplo, había un momento en el que el volumen era tal que yo veía como... era en una nave industrial abandonada... pues dos columnas estaban tambaleándose. Yo pensé que se iba a venir abajo esa nave industrial. Y lo que estaba ocurriendo, después lo supe, es que en realidad eran mis globos oculares los que estaban vibrando. Con la cantidad de presión sonora, nuestro cuerpo, nuestras vísceras, vibran. Y de hecho en ese momento le fui a decir a la persona que tenía al lado, ¡joder! ¿tú estás viendo lo que yo estoy viendo y tal?, y la presión era tal que la campanilla se iba hacia atrás y entonces hablabas con un trémolo. Eran sensaciones físicas que provenían de unas frecuencias determinadas y de unos volúmenes determinados, bueno el volumen se traduce al final en presión sonora: el aire viene hacia ti y te causa esa presión que hace que tus globos oculares vibren, que tu campanilla vibre, que seguramente tu intestino esté vibrando, y claro, que tengas sensaciones físicas que yo no había sentido hasta ese momento. Me sorprendió eso ¿no?

Baina musikak orainarekin, emozioarekin eta gorputzarekin zerikusia izan arren, memoria ere egiten du. Melodia batek –bestelako arte adierazpenek bezala– berari lotutako momentuak, paisaiak, sentimenduak, etab. oroitarazteko ahala dauka. Bizirik mantentzen du oroimena (Schafer 2013, 68), besteak beste, gure bizi esperientzia esanguratsuei igarotzeko denbora tarte bat ematen dielako (Frith 2001, 425). Horren erakusle da “gaztaroko” musikak hainbesteko zirrara eragitea gorputz zaharretan. Musika hori, ni-a eraikitzen ari gareneko fase inarrosiarekin lotzen dugu, garai batean gazte bezala definitzen gaituenarekin (*idem.*), eta horrek ematen dio luze bizia.

Atal honetan ikusi dugunez, musikak norbera egiten du baina, hori, besteekin harremanetan egiten da. Intimoa bezain kolektiboa da musikaren esperientzia eta denboraren tolestura guztiak hemen eta orainera ekartzeko gai da. Memoria sortu eta memoria gordetzen du. Finean, beraz, argi da komunikazio bide bat baino askoz zabalagoa dela musikaren zentzua.

2.3. MUSIKA ETA KULTURA: ETNOMUSIKOLOGIA

Historikoki musikaren barrunbeei begiratzeko lana musikarien esku izan da, bestelako zientzia esparruak (soziologia, antropologia, psikologia...) beranduago batuz jardunera. Musikari ikuspegi teknikoak, sozialetik, psikologikotik, filosofikotik, etab. begiratu dakioke, eta baita kulturaletik ere. Hain zuzen, azken hori da antropologiak egindako ekarpen nagusia musikaren zientziari.

Eskuarki, esparru akademikoan musikaren alderdi teknikoaz gehiago ikertu da alde sozial edo kulturalaz baino. Antropologiatik bertatik ere arreta txikia eskaini zaio esku artean darabilgun aztergaiari, alabaina, esan behar da diziplina honek hastapenetik aitortu diola izaera funtzionala. Hau da, kultura ezagutzeko bide gisa erabili du musika. Horren adibide dira ingurune sozial ezberdinetan musika oinarri antropologo ezberdinek burutu dituzten lanak (Blacking 2006; Herzog 1952; Hood 1982; Merriam 1964; Nettl 2005).

Etnomusikologia izenez ezagutzen da musikaren auzia dimentsio kulturaletik ikertzen duen zientziaren adarra (Díez eta Hernández 2010, 11). J. Kunst-ek erabili zuen "etno musikologia" kontzeptua lehen aldiz 1950ean (Merriam 2001; Myers 2001), baina ikerketa esparrua data hori baino antzinagokoa da; ordura arte, "musikologia konparatua" deitzen zitzaion. Biek ala biek, aztergai bertsuak zituzten abiaburuan: primitiboa, ez mendebaldekoa eta folklorikoa zen musika, batik bat ahoz transmititutakoa (Myers 2001, 24).

Musikaren antropologiatzat har daitekeen lerro honek, mende bat pasatxoko esperientzia dauka⁵ eta ibilbide horretan, antropologiaz haraindiko diziplinen metodo eta teoriak ere barneratu ditu. Hala nola: hizkuntzalaritzarena, komunikazioarena, soziologiarena, etab. Ugariak dira ikerlari ezberdinek etnomusikologia definitzeko egindako saiakerak. Hasierako hamarkadetan hartu zuen bereziki muga kontzeptualak definitzeko eztabaidak protagonismoa. Artean, buruhaustek ez ziren txikiak, besteak beste, musika ez delako kontzeptu unibertsala. Hala eta guztiz, oinarritzko kontzeptuen definitze ariketa hori izan da etnomusikologiatik musikaren ikerketari egin zaion ekarpen esanguratsuetako bat (Myers 2001, 33).

Antropologia eta etnomusikologiak elkarren eskutik egin dute bidea eta azken hamarkadetan batak zein besteak antzeko erronkei aurre egin behar izan diete. Genealogia horretan 70-80ko urteetan emandako jira azpimarratuko genuke non etnomusikologiaren arreta fokua objektuetatik sorkuntza eta interpretaziora pasa zen; aurrerantzean, objektu materialek baino horien sortze eta plazaratze prozesuek piztuko zuten antropologoaren interesa (Martí i Pérez 1992, 198; Myers 2001, 32). Hormigosek baieztatzen duen eran: "desde esta perspectiva el interés por el producto musical en sí se pierde, cobrando, en su lugar, especial relevancia el análisis de los aspectos dinámicos de la cultura que influyen en la composición musical" (Hormigos 2010, 93). Eta horrek, nola ez, ikerlarien prozeduran eragin zuen:

Las definiciones que acentúan los aspectos procesuales fuerzan al investigador a enfocar la totalidad en lugar de las partes separadas, a considerar la descripción como el inicio del estudio

⁵ Musikologia konparatua kontzeptuaren lehenengo definizioa 1885ean egin zuen Guido Adler-ek (Merriam, 2001: 59).

y a valorar el sonido musical no como una forma separada, sino como parte de la totalidad de la sociedad y cultura (Merriam 2001, 70).

Interesa ekoizte prozesuetan paratzea izan da etnomusikologiaren erronka nagusietako bat, baina badira gehiago. Adibidez, ikerlarien arreta musika modernoek bereganatzea edo ikerketa esparrua, landa eremuetatik hiriguneetara zabaltzea. Arkaikoa atzean utzi eta arreta modernoan kokatzeko prozesuan, gure ikergaiari dagokionean intereseko hausnarketak sortzen dira, batez ere, zalantzan jarri zelako tradiziozko corpusaren eta antzinatasunaren arteko lotura. Ikerketa honetan oinarritzat dugun ikuspegi modernoan arabera, abesti batek tradizionala izateko ez du berrehun urteko bizitza izan behar. Bestalde, ikergaia landa eremutik urbanora pasatzea, bizileku garaikideetan musikak daukan garrantziaz ohartzean gertatu zen. Antropologiak ordura arte nekazaritza eremu galduetako abesti tradizionalen bilketa sustatzen zuen, baina biztanleriaren aldaketa demografikoekin batera, testuinguru berrietara lekualdatuko da zientzialarien arreta, eremua eta ikergaia berarekin herrestatuz.

Duela ez hainbestera arte etnomusikologiaren zoru akademikoa definitu duten hiru ardatz horiek (produktuarekiko obsesioa, arkaismoa eta landatartasuna) garaitu beharraz hausnartu zuen, besteak beste, Martí i Pérezek (1992, 200). Bere iritziz, goi mailako kultura (*culto*) eta kultura herrikoia (*popular*) kontrako bezala hautematea akats larria da, eta are larriagoa etnomusikologiak diziplina bezala dikotomia hori oinarri hartu izana:

El mal, empero, de la Etnomusicología de corte más clásico es el de haber entendido esta dicotomía no como un «constructo» estratégico para permitir la operabilidad científica, sino como un hecho de realidad absoluta, como si de dos mundos separados se tratara que, aunque no se les niegue un cierto transvase mutuo de tipo mecánico, muy poca cosa hubiesen de tener en común. De esta manera, no se tiene en cuenta que:

- a. La dicotomía obedece en muy buena parte a un criterio de valor y es, representado por tanto, culturalmente subjetiva.
- b. La frontera entre los dos miembros de la dicotomía es harto ilusoria y difusa.
- c. No se encuentran tan solo en relación de oposición sino también de complementariedad (Martí i Pérez 1992, 201).

Gauzak horrela, kulturaren auzia continuum bezala ulertzea proposatzen du zeinetan partaideak mailaketa ezberdineko grisen eskalan kokatzen diren eta ez aurkakotasunean (Martí i Pérez 1992, 204). Bada, askoren artean Martí i Pérezek aldarrikatzen duen aurrerapauso epistemologikoak, paradigma aldaketa ekarri zuen etnomusikologian. Aurrerantzean helburu behinena ez zen musikaren alderdi estatikoak ezagutzea, alegia, “produktuaren” formari zegozkionak, berau inguratzen duten kulturaren alderdi dinamikoak baizik. Halaber, soinuaren unibertso ordenatua ulertzeko ezinbestekoak diren hortik kanpoko alderdiak aintzat hartzen hasiko ziren. Ordura arte garrantzirik ez zuten elementuak hasiko ziren lantzen: funtzioak, sinbolismoa, akulturazioa, jarrera eta balioak, protagonistak, egiturak etab. Musika fenomeno kultural gisa landuko zen: “en su totalidad, como fenómeno que, tal como cualquier otro aspecto de la cultura, es creado por el hombre [gizakiak], le sirve y al mismo tiempo también lo determina” (Martí i Pérez 1992, 208). Eta horrekin guztiarekin batera, tradizioaren zentzua arkaikotasunetik urrundu eta zabaldu ere egin zen.

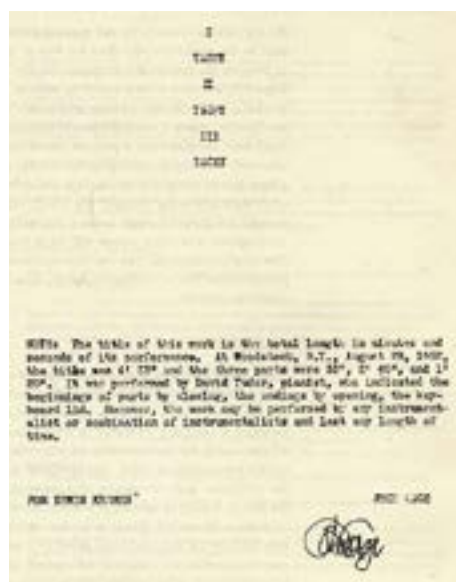
Gure ikerketa honetan, etnomusikologiaren paradigma berriak ditugu abiapuntu; musika bere osotasunean hartuta, bereziki zeharkatzen duten erabilera, funtzio, balorazio, jarrera, aldaketa, esangura edo prozesuak azalduko ditugu. Tradiziozko musikaz arituko gara, baina begirada berezi batetik: esperimentazioaren begietatik. Aldi berean, esperimentazioaz ariko gara, baina hori ere leku berezi batetik: tradizioari pisu handia ematen zaion testuinguru batetik. Bi kultura fenomenoak modu holistikoa ulertuko ditugu, bakoitzaren ezaugarri eta prozesuak harremanetan jarriz. Gurutzatze horiek identifikatzeko ezinbestekoa izan da musikari kulturatik begiratzea.

2.4. ESPERIMENTAZIOA

2.4.1. Musika egiteko beste modu bat

Gauza bat definitzerako orduan batzuetan errazagoa da zer ez den esatea, zer den esatea baino. Badirudi musika esperimentalaren kasuan horrela dela, ez baita arraroa (Matthews 2012; Nyman 2006) konposiziozko musikarekin alderatuta dituen ezberdintasunetatik abiatzen diren berari buruzko deskribapenak topatzea. Esperimentaziotik eratorzen dena baino ezagunagoa denez musika egiteko modu klasikoa⁶ (soinuaren altuera, tinbrea, intentsitatea eta iraupena modu konkretu baten antolatzen dituen hizkuntza), usu erreferentzia zabalduarekiko erakusten dituen desberdintasunetara joko dugu guk ere bere izaera azaltzeko. Alta, argi geldituko den gisara, musika esperimentalak badauka nahikoa nortasun ezeztapenetatik abiatu gabe beretik izateko.

Musika esperimentalaren errailetan sartzen hasteko irudi bat aukeratu dugu:



⁶ Tesian zehar “musika egiteko modu klasikoa” erabiltzen dugunean ez diogu “musika klasikoari” erreferentzia egiten, baizik eta musika egiteko mendebaldean zabalduen dagoen formari zeinak soinuaren altuera, tinbrea, intentsitatea eta iraupena arau konkretu batzuen arabera antolatzen duen. Musikaren tradizio bezala ere ulertu daiteke.

Lerro artera ekarri dugun argazkia 4'33" piezaren partiturarena da. Berau interpretatu zuen musikariak, David Tudorrek, ez zuen ezelako soinurik igorri piezak irauten zituen 4 minutu eta 33 segundotan. Inor epel uzten ez duen pieza honek, zalantzan jartzen du musika soilik soinu-ekintzei lotuta egin daitekeela defendatzen duen pentsamendu-ildoak; isiltasuna ere musikaren parte dela aldarrikatzen du. Hiru mugimenduk osatzen dute: lehenengo mugimenduaren hasieran, interpreteak pianoko tapa ireki eta eserlekuan geldi geratu zen interpretea, ez zuen beste ezer egin. Mugimendua bukatzerakoan, tapa itxi zuen. Publikoaren txundidurarako, hurrengo bi mugimenduetan ere berdin jokatu zuen, hots, isilik eta pianoa jo gabe mantendu zen. Hala bada, giro-soinua izan zen pieza honek hartutako denbora-espazioan entzun zen musika bakarra. Besteak beste, erlojuaren orratza, publikoaren arnasa edo pianoaren tapa entzun ziren. Giza-komunikazioan hitzik esan gabe gauza asko esaten direla badakigu, bada, Jhon Cagek ideia hori landuko zuen baina musikaren eremuan. Bidenabar, musikaren paradigma zabaltzen lagunduko zuen.

Arrazoi ezberdinengatik hautatu dugu 4'33" piezaren partitura: alde batetik, sortu zen garaia bat datorrelako musika esperimantal gisa ezagutzen denaren hastapen ofizialarekin. 1952an⁷ jo zuten pieza hau lehenengo aldiz jendaurrean eta musika esperimentalaren hasiera 50. hamarkadan kokatzen dute akademiaren kronologiek. Horrez gain, bere egilearengatik ere aukeratu dugu: John Cage. Ziurrenik bera da musika esperimentalerako erreferentzia zabalduea. Azkenik, musikaren esparruan ordura arte ezinezkoa zenak ardazten duelako ekarri dugu pieza: isiltasun hutsa (ala betea?) oinarri hartuta osaturiko konposizio bat da. Hain zuzen, momentuan ezezaguna dena ekartzeko gogo hori praktika esperimentalen abiarazle da.

Irudian agertzen dena ez da obra aurkeztu zeneko jatorrizko partitura, hura galdu egin baitzen. Mantendu den honetan, konposatzaileak ohar bakarra eranstean du zeinetan piezaren iraupena eta berau osatzen duten hiru mugimenduena (33", 2'40" eta 1'20") azaltzen dituen. *Tacet* hitza isiltasuna adierazteko erabiltzen da mendebaldeko musika idazkeran eta horrek markatzen ditu hiru mugimenduak. Azkenik, pieza hau mugatzeko egon daitekeen tentazio oro deuseztatzen duten bi argibide aipatzen ditu egileak: partitura edozein instrumenturako idatzi dela eta interpretatzaileak nahi duen denborakoa izan ahal dela. Modu horretan, Cagek bidea zabaltzen dio uneak edo momentuak modu naturalean musikari denbora markatzeko aukerari. Azken buruan, partitura honek biltzen duena musika egiteko eta interpretatzeko bestelako modu bat da, eta horrek ederto laburtzen du musika esperimentalaren funtsa.

Musika esperimantal kontzeptua lehenengo aldiz 50eko hamarkadan AEBn musika klasiko garaikidearen baitan sortu ziren praktika estetiko berriak izendatzeko erabili zen. Alta, kontzeptu honek funtsean ez dio erantzuten genero konkretu bati, musika egiteko jarrera bati baizik. Hain zuzen, askatasuna premisatzat duen soinu praktika multzoa biltzen du eta, hori, gure ustez, zabalegia da historiaren garai eta leku konkretu bati atxikitzeko. Kontua da, 50. hamarkadara arte musika arruntetik urruntzen diren praktika horiek ez zeukatela izendatzaile komunik eta harrezkero musika esperimantal izenarekin lotu direla. Denborarekin zabalkunde handia izan

⁷ John Cagek konposatu eta David Tudorrek interpretatu zuen lehenengo aldiz 1952an New Yorken. Alta, urte batzuk lehenago konposaturikoa da.

dute hastapenean musika klasikoaren magalean ondutako proposamen esperimentalek, gaur egun askotariko musketan garatzen direlarik ideia horiek. Gauzak horrela, tesi honetan musika esperimental kontzeptua erabiltzen dugunean, musikaren kontzepzio hegemonikoa zalantzan jartzen duten praktikei erreferentzia egiteko erabiliko dugu.

Bada, Amerikako kontinentean forma hartu eta pixkanaka Europara zabaldu zen mugimendu horrek, indarrean zeuden –eta gaur egun mantentzen diren– arau eta hertsiduretatik kanpo musika egiteko modu ugari daudela aldarrikatzen zuen. Bertako protagonistek soinuaren eremu ezezagunetan arakatzeari zuten xede eta saio honetan ikusiko dugunez, artista esperimental garaikideengan indar handiko ideia izaten jarraitzen du. Urteekin asko zabaldu den kontzeptu bat izan arren, beraz, bada lotura handia jatorrizko proposamenekin.

Finean, musika esperimentalak musika bezala ulertzen denaren muga edo espazioa zabaltzera dator, eta horretarako bestelako harreman bat eratzen du soinuarekin: prozesuari emaitzari baino balio gehiago emanez; instrumentuak bere osotasunean bihurtuz soinu iturri; horien arteko hierarkiarekin etenez; konpositore, interpretatzaile eta entzulearen funtzioak bateratuz; musika-notaziorako lengoia berriak proposatuz; partitura eta aurre-konposizioekiko menpekotasunik ez izanez; interpretazio askea bultzatuz, une eta gune jakinetan gordetzen den musikaltasunaren balio azaleratuz; zarata nahiz isiltasuna musikaren parte bihurtuz; eta hedonismoaren aparretan goxo diren belarriak aktibatuz. Ikusi ditzagun gure aztergaiaren nolakotasunak pausatuago eta murgildu gaitzen bere ibilbide historikoan ondoren.

2.4.2. Esperimentazioaren zerak eta manierak

Bideak eta helmugak

Musikagile esperimentalei ez zaizkie interesatzen aurrez erabat definitutako konposizioak (Matthews 2012; Nyman 2006). Praktika esperimentaletan posible da partitularik ez izatea, eta erabiltzen bada musika notazio konbentzionalik ez edukitzea: batzuetan asmo baten azalpena izango da kantu bat jotzeko erabiltzen duten argibide bakarra, beste batzuetan marrazki bat, buruketa bat, edota aipatu bezala, zenbaitetan ezer ere ez. Interpretatzailea irakurle huts izatetik, sortzaile izatera pasatzen da; esperimentuaren parte da eta, beraz, oinarri dituzten arauak ere horri bide ematen diote. Irekiak izaten dira.

Cagek (2018) esaten zuenez, aurrez erabat zehazturiko musikaren eta esperimentalaren arteko diferentzia nabarmena zen hastapenetan. Zehazki, hizkuntzaren lanketari dagokionean: lehenengoan, bigarrenengoan ez bezala, araturiko musika-lengoaiaren arabera jarduten baitzen (harmonia, erritmoak, tinbreak edo instrumentuak modu jakin batean erabiliz). Gaur egun diferentzia ez da hain argia, esperimentazioaren zabalkundea handia delako musikaren eremuan. Edonola ere, egun oraindik musika esperimentalean musikariak, aurrez zehaztutakoaren irakurketan baino prozesuetan murgiltzen dira (Matthews 2012, 25).

Elementu horiek guztiak oso dira garrantzitsuak musika modu hau ulertzeko, alta, azken bereizgarri bat ere erantsiko genuke: emaitza ezezaguna izatearena (Nyman 2006, 25). Musikari esperimentala nora eramango duen jakin gabe murgiltzen da bideetan, ustekabekoez harritzen lehendabizikoa bera izanik. Albisuk (2015, 240–42) dio, sorpresa sormenaren elementu inportantea dela. Baina hori horrela da baldin eta sormena erronka berrietara bideratua bada, esperimentazioan bezala.

Edonola ere, musika ez al dago musikariak baldintzatuegia? posible da erabat ezezaguna den zerbait sortzea? Cagek konposizio baten eta bere egilearen arteko distantzia handitu nahi zuen, bigarrenaren esku-pentsamenduak ahalik eta eragin gutxiena izateko azken emaitzan. Helburu horren peskizan egindako ekarpen aipagarriena determinatu gabeko musika edota menturazko prozedurak dira. Lehendabizikoak, exekuzioak determinatzen ez dituen piezak dira zeinaren interpretazio bakoitzak, berez, ezberdina behar lukeen. Aipatu dugun 4'33" pieza, adibidez, determinatu gabeko konposizio da, nahiz eta piezaren eta hiru mugimenduen iraupena aurrez zehaztuta eman. Interpretari aukera ematen zaio tartekoa nahieran atontzeko. Alta, 4'33" baino hamarkada bat lehenagoko Cagen musikan ere topatu genitzake determinatu gabeko musikaren lehen saiakerak. *Living Room Music* (1940) obran, esaterako, espazioa edo espazioko ezein objektu erabilia jo zitezkeen perkusiozko parteak. Interpretatzailearen esku gelditzen ziren erabakiak. Traza horretako musika sortzeko, konposatzeko eraz gain, adierazteko modua ere landu behar izan zuen Cagek, notazio modu berriak asmatuz.

Bestalde, egileari konposizioaren gaineko kontrola kentze aldera, 50. hamarkadan urrats esanguratsua eman zuen Cagek menturazko prozeduren (*procesos aleatorios*) bidez. Horietan, musika piezaren soinua, denbora, erritmoa eta isiltasunaren arteko dinamikak ez ditu konposatzaileak erabakitzen, baizik eta honen borondatez-kanpoko indarrek. Esan genezake, kontrola, konposatzailearen eskuetatik zoriaren eskuetara pasatzen dela. Eredu horren baitako bere pieza ezagunena *I Chinga*⁸-rena da; nahiz eta izar-mapak, zimurtutako paper baten erliebea, kartak eta beste hamaika teknika ere erabili zituen soinuak konbinatzeko. Cagek, musika ahalik eta askeena sortzeko asmoz musikariaren esku-hartzea hutsera murriztu nahi zuen eta horretarako sortu zituen ausazko prozedurak. Alta, Cagen proposamen honek helburu duenaren kontrako efektua lortzen duela kritikatzten dute musikari andanak, bereziki, inprobisazioaren eremutik datozenak. Menturazko prozedurek musikaren alde jostalari eta askea ebasten dutela argudiatzen dute. Edwin Prévost da horietako bat:

Cage y compañía parecían ofrecer un cierto respiro liberador. Sin embargo, con la decepción de la aleatorización, el mensaje real detrás de los nuevos procedimientos para hacer música no era la libertad, sino todo lo contrario: autoridad (Prévost 2009, 57).

⁸ *I Chinga* edo mutazioen liburua, orakulu erako liburu txinatarra da. Honen lehen testuak ustez k.a. 1200 urtekoak dira. Momentuko egoera irakurtzeko baliagarriak diren edukiak jasotzeaz gain, etorkizuna nola ebatsiko den erakusten duela uste dute zenbaitek. Bertan agertzen diren hexagrametatik abiatuz sortu zuen 1951n John Cagek "Music of changes" pieza, zeina erreferentea den auzazko prozedurak erabilia sortutako musikaren barruan. Bere helburua, konposatzailearen eraginik gabeko musika sortzea zen.

Hurrengo puntuan ikusiko dugunez, ez da posible musikariak soinu egintza baten eragiten duten elementu guztien gaineko erabateko kontrola izatea. Ez da astakeria bat, beraz, hein batean musika oro determinatu gabekoa dela esatea. Musikaria, finean, aske den soinuaren artisaubaino ez da. Dena esaten hasita, ordea, musikari esperimentalek hautatzen dituzten bideek, bestelako musiketan egiten den lengoaiaren ohiko erabilpenak baino tarte handiagoa uzten diote soinuari aske izateko.

Momentua

Musikari esperimentalei, ez zaie interesatzen iraunkortasuna, baizik eta momentuaren berezitasuna (Nyman 2006, 30). Momentua, ordea, iragankorra da. Batzuen iritziz, soinu bat gauzatu eta unean bertan lehenaldiaren parte bihurtzen da. Oraina, iragankorra izan daiteke, baina soinuak denbora tarte horretan soilik hartzen du zentzu osoa. Horregatik, esperimentatzerakoan momentuak erabateko pisua du. Hemen eta orainaren aldeko aldarri erradikal hori, Frithek (2003, 184) musika esperientzia deitzen duenarekin lotzen dugu, bidenabar, identifikazio indibidual ala kolektiboak sortzeko oinarritzotzat jotzen duena.

Momentuari, denborak nahiz espazioak ematen diote forma eta horregatik esan zuen Cagek musika egiterakoan “ingurua jotzen” dela (Nyman 2006, 77). Testuingurua etengabe ari da aldatzen momentuko musika; baita musikariak horren mutazioan eragiteko ezer egiten ez duenean ere. Haatik ez da bigarren aldiz jotzen dena bere jatorrizko bertsiorekin berdina inoiz (Albisu 2015, 121); momentua, erabat iheskorra delako.

La ejecución de una composición que no está determinada por su ejecución es necesariamente única. No se puede repetir. Cuando se ejecuta por segunda vez, el resultado es distinto del anterior. Por lo tanto, no se alcanza nada mediante esa ejecución, ya que esa ejecución no puede fijarse como un objeto en el tiempo (Cage in Nyman 2006, 32).

Musikaren esperientzia momentuari hain lotuta egonik, badauka zentzurik berau izozteko ahalegina egiteak? Hain zuzen, musika grabazioen asmoetako bat hori da: behinola izandako momentua gordetzea, entzulearen belarrietara ekartzea. Musika esperimentalean, prozesua produktu bilakatzen deneko puntua da grabazioa (Matthews 2012, 76). Baina posible al da grabaketa baten zuzeneko esperientzian biltzen den berezkotasun osoa harrapatzea? Gai polemikoa da musikarien artean eta, are, artista esperimental aunitzen gisan, momentuaren eraginaz ohartzen direnentzako.

Musika grabazioek, jatorrizko soinu esperientziari buruzko pistak ematen dituzte, baina, ez dira esperientziaren lekuko mimetiko bat. Esaterako, bertan ezin dira bereizi jatorrizko momentuaren parte diren geruza guztiak. Ondorioz, herren gelditzen da bere balioa; bai bederen momentua fideltasunez gordetzeari dagokionean. “Lo que oímos en una cinta o en un disco es, efectivamente, la misma interpretación, pero separada de su contexto natural” (Cardew in Nyman 2006, 32). Grabaketa bat, aurrez existitutako soinu egoera baten aztarna da.

XX. mendera arte jatorrizko soinua eta bere transmisioa banaezinak ziren. Soinu guztiak originalak ziren, momentu eta leku konkretu bati lotuak, eta imitaezinak (Schafer 2013, 135). Alta, ekipo elektroakustikoa asmatu zenean soinua bere jatorrizko iturburutik banatu eta bizi independentea hartzen hasi zen (*idem.*). Gaur gaurkoz, grabaketa bat momentuaren lagin bat baino ez dela jakin arren, gutxi dira (esparru esperimentalean gehiago) beraien lanak zabaltzeko bide hori alboratzen duten artistak.

Momentuarekin entzunkor jokatzek, musikaren egintza musikarietetatik harago zabaltzea dakar, inguruko soinu elementuak lekua hartuz:

Para el improvisador, crear es interactuar: con los demás músicos, con la música en sí, con los ruidos y la acústica del lugar, con la energía, la escucha y la atención del público, con su propia memoria, gusto y necesidades creativas. Todo eso, y no lo ya elaborado, es el contexto (Matthews 2012, 26).

Aipu horretan subjektua inprobisatzailea da baina artista esperimental batzuen kasuan ere berdina esan genezake. Alta, ñabardura txiki bat egingo genioke Matthewsek dioenari: gure ustez, memoria eta gustuekin elkar eraginean baino horiei kontra egiten saiatzen baita, bai artista inprobisatzailea bai esperimental. Hala, interakzioa, batik bat, hiruko baten artean ematen dela esango genuke: gainontzeko musikariak ateratzen duten soinuarekin –bakarlarien kasuan, bere instrumentuarekin–, (g)unearekin eta publikoarekin (Mantzisidor 2013, 33). Musikariak, berak egiten dituen hotsak izango ditu soilik kontrolpean, hortik kanpoko faktore guztiak etengabe ariko dira aldatzen, eta hori da, hain zuzen, bide ezezagunetan murgiltzera bulkatzen dituen oinarritzko premisa. Orduan gainditzen ditu momentuak musika jotzen hasi aurretik hartzen diren erabakiak (Nyman 2006, 36).

Site specific deitzen dira momentuarekin zuzeneko hartu-emanen garatzen diren lan artistikoak. Horietan, (g)uneak berez dituen soinuak barneratzen dira musika egintzan: batzuetan, espazioan ezelako aldaketarik egin gabe, eta beste batzuetan, modu kontzientean bideratuz arreta inguruko horretara. Alabaina, argi utzi nahi dugu esperimentatzaile guztiek ez diotela testuinguruari protagonismo bera ematen edo ez dutela guztiek horrekin interakziorik izaten.

Tesi honen lanketan *site specific* kontzertu batean parte hartzeko aukera izan genuen: zehazki, Jean-Luc Guionnet-ek eta Lotus Eddé Khouri-k Azkuna. Zentroan eskaini zutena. Ia bi asteko egonaldia burutu zuten *Hotsetan*⁹ programaren barruan eta 2019ko urriaren 16an jendaurrean aurkeztu zuten emaitza. Egonaldiak iraun zuen egun guztietan, emanaldia izan zen gelan lan egin zuten eta plazaratutakoa soilik leku eta une horretan ulertu zitekeen, hortik kanpo ez zukeen zentzurik. Etengabe jokatzeko zuten inguruarekin eta artisten dantza eta musikaz gain, espazioa bera bihurtu zen protagonista. Dena zegoen bertan bildutako guztiok momentu horretan eta

⁹ *Hotsetan*, Bilboko Azkuna Zentroko musika esperimentaleko eta soinu-arteoko programa da. Musika eta soinuekin erlazionatutako esperientzia artistiko ezberdinak goraiatzea du helburu. Programa honen bidez, zentroak bertako zein nazioarteko artisten lanak ezagutarazi eta publiko orokorraren artean musika esperimental eta soinu-artearen inguruko joera garaikideak zabaltzen ditu. Oier Iruetagoiena, Miguel A. García eta Enrique Hurtado-k gidatzen dute programa Azkuna Zentroko arduradunekin elkarlanean.

leku horretan gertatzen ari zenaz jabetzeko prestatuta. Baita publikoaren posizioa ere. Eraitza harrigarria izan zen. Merezki du orduan jasotako oharrak bere luzetasunean ekartzea:

Beraien mugimendu eta ekintzez gain, sentipena izan dut gelan zeuden elementu guztien kokapena ondo hausnartutakoa zela; oro zegoen giro partikular bat eratzeko. Nabarmenena: argien eta soinuaren kokapenarekin, kolore edo intentsitatearekin egiten zituzten jokoak askotariko giroak sortzeko.

Oso interesgarria izan da soinua bozgorailu batetik edo beste batetik emititzean sentitu ditudan aldeak: batetik, emisioaren kokalekua aldatzen zelako (bozgorailuak gelaren punta ezberdinetan zeuden kokatuta), baina bestetik, bozgorailu bakoitzak (beraien artean ezberdinak ziren) hotsei izaera indibiduala ematen zielako. Jean Luckek sortutako soinuak azpimarratuko nituzke gaurko emanalditik, publikoan ginenok laztantzen gintuztela zirudien. Testura edota kapa ezberdinak antzeman zitezkeen soinu bakarrean, maisulana iruditu zait. Kontzertua ikusten ari ziren musikari ezagunek azaldu didatenez, gailu analogikoak erabiltzeak ahalbidetzen du horrelakorik, soinu digitala lehorragoa baita.

Inguruan geratzen ari zena beraien saiora ekartzeko nahia ere argia izan da: leihotako pertsianak igo eta kanpoan gertatzen ari zena publikoaren ikus eremuan kokatuz edota ateak zabaldu eta kanpoko soinuari barrura sartzen utziz. Emanaldian zehar alboko zinema gelara jendea heltzen ari zela ikusi dugu; gelaren kanpoaldean ordu horretan egon ohi den mugimendua aprobetxatu dute. Ez dut nabaritu horrekin jolasten zutenik baina ikuskizunaren parte bihurtu dute, modu horretan, gela barrukoa eta kanpukoa fusionatuz.

Azkenik, publikoaren kokapena aipatuko nuke, hau ere giro hori sortzeko pentsatua eta bideratua izan baita. Kanpukoa-artistak-publikoa izan da lerroa, ohikoaren kontrara. Izan ere, normalean ikus entzuleak ateari bizkar emanez egoten dira gela horretan; kanpukoa-publikoa-artistak izanik lerroa. Beraiak, publikoaren posizioa lekuz eta norabidez aldatzea erabaki dute, honela, espazio fisikoaren kontzientzia handituz eta horrek musikaren pertzepzioan nola eragiten duen azaleratuz.

Beren-beregi egun eta leku honetarako sortu duten emanaldi batean egon gara eta horrek balio berezia ematen dio kontzertuari, bai bederen gure iritziz, jakin badakigulako momentu hori ez dela beste inoiz errepikatuko (Behaketa fitxa, 2019-10-16).

Kontuan hartzen badugu musika esperimentalean testuinguruak daukan eragina eta artistek bilatzen dutena ezezaguna dela, irudi lezake emaitzak ez duela garrantzirik. Alta: La actitud que fomenta la música experimental entre sus mejores intérpretes/ compositores/ oyentes no es lo que Cage llama «despreocupación por el resultado», sino una implicación y una responsabilidad que raramente se encuentran en otras músicas (Nyman 2006, 38).

Musika esperimentalean momentuari ematen zaion garrantzia, musika ulertzeko modutik bertatik erortzen da. Artista esperimental askoren aburuz, inguruan badelako nahikoa soinu musikariak ezer jo gabe ere. Bestela esateko, badago berezko musika hor. Hain zuzen, musika izan eta musika egitearen artean aldatzen den bakarra, arreta da. Gure egunerokoa ez gara konturatzen (g)une bakoitzean dauden soinuez, gehienetan oharkabean pasatzen dira edo zarata direla pentsatzen dugu. Aitzitik, musika esperimentaletik entzute arretatsua eskatu eta aldarrikatzen da, eta horrek ezinbestean inguratzen gaituen soinuazko paisaiara gerturatzen gaitu.

Entzun

Baso baten zuhaitz bat erortzen bada, baina, inork entzuten ez badu, soinua egin duela esan daiteke? Budisten irakaspen horretan planteatzen den auziaren antzeko zerbait gertatzen da musika esperimentalean ere; entzuteko ekintzak entzule baten presentzia eskatzen baitu,

osterantzean ez da (Nyman 2006, 47). Edo zehatzago esanda, bada, baina erdizka: “la impresión es solo la mitad de la percepción. La otra mitad es la expresión. Lo que las une es la inteligencia, el conocimiento preciso de las observaciones perceptivas” (Schafer 2013, 216).

Musika egiteko proposatzen diren aldaketa guztien artean, entzuleari eta honek jokatzeko duen rolari ere buelta ematen zaio esperimentaziotik. Musika egiteko forma klasikoan, konposatzaile, interpretatzaile eta entzulearen funtzioak banatuta daude. Bakoitzari rol berezitua dagokio: lehenengoak, informazio bat igortzen du, bigarrenak zabaldu, eta azkenak, jaso. Esperimentazioan, ostera, urrundu egiten da egituratze sekuentzia klasikotik eta rolen arteko nahastea aldarrikatzen da (Nyman 2006, 47). Esperimentatzaileen aburuz, entzuteko funtzioa ez dagokio soilik entzuleriari; eta gisa berean, musika egitekoa ez dagokio bakarrik musikariari; aitzitik, entzutea, musikariaren oinarritzko eginbeharra izango da eta, aldi berean, entzulea musika egintzaren parte. Cagek esaten zuenez: “ (...) tenemos que adaptar nuestra música, tenemos que adaptar nuestro arte, tenemos que adaptarlo todo, creo, para que la gente se dé cuenta de que lo están haciendo ellos, y no que algo se les hace” (Cage in Nyman 2006, 49).

Aipu horretatik deduzitu dezakegunez, publikoari subjektu izaera osoa ematen zaio, bakoitzak bere parte hartze hutsarekin izan dezakeen eraginaz ohartaraziz. Esperimentazioan musikaren ideia ez da lotzen besteek norberarentzat sortzearekin eta, ondorioz, publikoari eskatzen zaion inplikazioa ere hazi egiten da. Musika estandarretan baino paper sortzaile eta produktiboagoa ematen zaio. Soinu unitateak beregaintasun osoz lantzen diren bezala (Nyman 2006, 91), publikoari autosufizientea aitortzen zaio.

Horrek guztiak, praktika esperimentalek duten eragin pedagogikoa hautematera garamatza, nahiz eta bilatu gabekoa izan, publikoa ahaldundu egiten baita; entzule gisa ez ezik, parte hartzaile aktibo bezala ere. Ekintza musikala osatzerakoan entzuleak bertan daukan eraginaz kontzientzia hartzea sustatzen dute. Nola egiten da pedagogia hori? Bada, interpretazio askatasuna bultzatzen duen musika eginez: soinu sekuentzia bat zenbat eta gutxiago egituratu, orduan eta gehiago garatuko baitu entzuten ari denak bere gaitasun interpretatzailea:

Así es en los sistemas clásicos, en los que se manipula al oyente mediante una música que progresa como una serie de carteles: escucha esto aquí, en este momento, en este contexto, en yuxtaposición con esto o aquello; de forma que la manera de escuchar está condicionada por lo que ha habido antes, y condicionará, más o menos como pretende el compositor, lo que viene después (Nyman 2006, 54).

Soinu batetik besterako loturak aurrez egituratu orde, esperimentazioan, saiakera egiten da soinu arteko harremana ahalik eta naturalena izateko, momentutik momentura loturak eginez (Nyman 2006, 55). Zentzu horretan, entzuleari proposatzen zaiona pintura lan bati begira dagoenaren antzekoa da: ikusleak erabakitzen du zein den arreta fokua eta hortik abiatuta ibilbide pertsonala egiten du margotutako mihisean zehar. Bada, esperimentaziozko piezetan ere berdina bilatzen da.

Musikari gehienek esaten dute beraien jarduna ez dela publikoaren erantzunaren menpeko. Hau da, musika egiterakoan iparra beste bat dela eta ez dituztela erabakiak entzuleriari atsegin asmoz hartzen. Edonola ere, publikoarekiko ezaxola hori erlatibizatu egin behar da artista esperimentalen kasuan, bai bederen inguruarekin elkar eragiten dutenen kasuan. Izan ere, testuinguruan gertatzen dena aintzat hartuz esperimentatu nahi dutenek halabeharrez erreparatu behar diote publikoa; aldagai honek eragina baitauka momentuaren atmosferan. Alta, baldintzapen hori izateak ez ditu artista esperimentalak publikoaren menpeko bihurtzen, besteak beste, dagoen dependentzia hori konpartitua delako beste hainbat faktorekin: (g)unearen berezko soinuekin, musikarien gogoekin, soinu egintzarekin, etab.

Musika egiteko modu berriek, entzuteko modu berriak eskatzen dituzte, eta ikusi dugunez, zentzu horretan biko apurketa bat proposatzen da esperimentaziotik: musikariari, lengoaia estandarretik kanpo sortzeko irekitasuna eskatzen zaio eta entzuleari, ohituta gauden gozameneko jarrera pasiboa albo batera utzi eta jarrera aktiboa hartzea. XX. mende erdialdera arte banatuta agertzen ziren entzuteko eta ikusteko elementuak harremanetan jartzen ditu esperimentazioak, hala, musika entzutea, ikustea ere badela aldarrikatuz. “Ikus-entzule” hitzak zentzu osoa hartzen du, hortaz, gure aztergaiari gagozkiolarik.

Musika, isiltasuna eta zarata

Azpi atalaren izenburuan paratu ditugun hiru totem horiek elkarren artean zerikusirik ez dutela aipatzen da sarri, are, elkarren artean kontrako ez bada elkar baliogabetzen duten egitate bezala agertzen dira. Guretzat, ordea, bada guztiek partekatzen duten oinarri sendo bat: soinua, hots, bibrazioa.

Gizakia eta inguruko soinuen arteko harremanari buruz sakonki gogoetatzen du Schaferrek (2013). Unibertsoa, etengabe aldatzen ari den kontzertu erraldoi baten gisara definitzen du (Schafer 2013, 21) eta, bere aburuz, gizaki oro da konposizio makrokosmiko horren parte. Soinu paisaietan, kulturen bizimoduari edota historiaren garapenari buruzko informazio esanguratsua biltzen dela frogatzen du eta horretarako, munduko luze zabalean sasoi ezberdinetan jasotako lagin andana aztertzen ditu. Bere ikerketek argi erakusten dutenez, pertsona zein gizataldeen entzuteko modua ingurunearekin batera aldatzen ari da (Schafer 2013, 213). Gaur eguneko herrialde garatueto testuinguru akustikoari buruzkoak, alta, ez dira baikor egoteko modukoak: soinu kutsadura handi batez hitz egiten du. Soinu seinaleen gaindosi horrek “eskizofonia” deitzen duen egoerara ekarri gaituela dio, zeinetan ezinezkoa den argitasunez entzutea (Schafer 2013, 109).

Hedadura handiko ikerketak egiteak, ikuspegi zabala ematen diote Schaferri eta berak baieztatzen duenez, entzuteko moduarekin gertatu bezala, zarataren pertzepzioa ere kulturaren arabera aldatzen da (Schafer 2013, 251). Bidenabar, azken urteetako soinu-hazkundearen ondorioz, honen esangura bestelakotu egin dela adierazten du (Schafer 2013, 252). Ikuspegi erlatibisten aurrean Mattinek (2010), ordea, zera esaten du: leku guztietan egoteak ematen diola, hain zuzen, izaera “ez-subjektiboa” zaratari.

Zarata, oso kontzeptu zabala da. Alta, tradizio konkretu batzuetan musika praktika ere izan da. Guk, euskal unibertsoan zarata hitza nola definitzen den jakin nahi izan dugu eta horretarako bi iturri baliatu ditugu: Harluxet eta Euskaltzaindiaren hiztegiak. Hona bertan topatutako zaratari buruzko definizioak:

- ▶ **Harluxet: iz.** Hots edo hots-multzo ozen eta nahasia. Hirietako trafikoaren zarata./ Hondo- edo inguru-zarata. Tresna batek erregistratzen edo jasotzen dituen seinaleetan, kanpo-iturriari ez dagokion zatia, hau da, tresna beraren mekanismo eta zirkuituek sortzen dituzten hotsen multzoa, edo kanpo-jatorria izanik ere, erregistratu edo jaso nahi den iturriari ez dagokiona eta, neurri batean, jaso nahi den seinalea hartzea eragozten duena.
- ▶ **Euskaltzaindia: iz.** Bibrazio irregularrek sortzen duten hotsa, bereziki aski ozen eta nahasia dena.

Oro har, ozentasuna, nahasmena edo eragozpenarekin lotzen dela ikusi dezakegu, honi buruzko ikuspegi ezkorra gailenduz. Horregatik esaten du Xabier Erkizia Elhuyarren egin zioten elkarrizketan “soinu politizatua” dela; negatiboa delako eta beharrezkoa duelako bestea:

- XABIER ERKIZIA: (...) eta zarata izango litzateke, behar bada... [hizketa eteten du pixka batean] soinu politizatu bat. Politizatua zentzu batean: zaratak beti suposatzen du gaitzespena. Negatiboa da, beti da bertzeena. Eta norberarena bada, musikaren testuinguruan izango da, non haustura horrek behartzen zaituen jarrera bat hartzera eta esatera “nik zarata egiten dut honen kontra”. Zarata beti da zer edo zeren kontra, zaratak dauka beti...
- ELK.: Bestea?
- XABIER ERKIZIA: Bai, bertzea oso presente dago zaratan. Bertzerik gabe, ez legoke zaratarik; hori da behar bada gakoa. Zarata, eta musika horren barne, da bertzearen soinua deskribatzeko erabiltzen dugun adjektibo bat, nabarmen politizatzen duguna. Politizatzen dugu bertzearekiko dugun erlazioetan eskala batzuk ezartzeko, eskala sozialak adibidez. Zarata eta isiltasuna bezalako kontzeptu abstraktuak eta guztiz subjektiboak erabiltzen ditugu, hain zuzen, gizarte-maila desberdinak deskribatzeko (Galarraga 2014, 29–30).

Mailaketa sozial horrek, gizartean (ez) onartua denarekin dauka zerikusia. Bestalde, Erkizia esaten duenean musikaren eremuan “norberarena” ere izan daitekeela zarata, bete-betean jotzen du gure aztergaiarekin. Izan ere, ohikoa ez den musika, kasu esperimentalak, nahasmenarekin eta iritzi negatiboekin lotzen da sarri; hausturarekin. Eta horrek, jarrera erasotzailea hartzera eramán ditzake musikariak: “nik zarata egiten dut honen kontra”; baina baita jarrera defentsiboa hartzera entzule asko ere: hau ez da musika, hau zarata da.

Erkiziaz gain, ikerketa honetan elkarrizketatzeko aukera izan dugun Mattinek ere gogoetatzen du zarataren inguruan. Beretzako zarata kapitalaren logikatik ihes egiten duen zerbait da: egonkortasunetik, kontroletik, kalkulutik, eta errepresentaziotik kanpo dagoena. Ondorioz, jarrera apurtzailearekin lotzen du erabat:

4. Percibir el ruido en -Uno (Larualle)- sin aplicar la lógica capitalista y entendiendo los elementos en su especificidad, sin hacer jerarquías formales de si un sonido vale más que otro, sabiendo que siempre se nos va a escapar algo- hace que tengamos que agudizar nuestra percepción al máximo.

(...)

10. Se puede introducir conceptos, ideas y decisiones dentro de un contexto de conciertos de improvisación o simplemente usarlos a la hora de hacer ruido pero, al contrario del arte conceptual donde la idea es lo que cuenta (Sol LeWitt), en el ruido, es el propio ruido en toda su totalidad lo que cuenta. El ruido es ultra-específico. El ruido no puede ser representado ya que son esos aspectos residuales, esa desinformación -eso que no se puede contar ni definir- lo que hace al ruido ser ruido (Mattin 2010).

Beraz, zarata, sistematik at kokatzen da eta soilik orainaldian du zentzua. Isiltasuna bezala ezinbestean lotzen zaio momentuari. Artista esperimentalek, musikaren mugak zabaltzeko helburuarekin txertatu izan duten zarata beraien konposizioetan eta asmo berarekin saiatzen dira isiltasuna entzunarazten. Musika egintzan isiltasuna erabiltzeak ariketa modernoa irudi lezake, baina tradiziozko musika aztertzen badugu, soinurik gabeko tarteek presentzia handia dutela konturatuko gara. Ezaguna da, esaterako, *Gagaku* eta japoniar gorteko musika tradizioaletan soinua eta isiltasunaren artean sortzen den hartu-eman.

Gizakiok, ohikoan, 20Hz eta 20.000Hz bitarteko frekuentzia duten soinuak entzuten ditugu. Maila txikiagoko edo handiagoko hotsak ez hautemateak, ostera, ez du nahi esan existitzen ez direnik. Esaterako, animalia batzuek frekuentzia tarte horretatik beheagoko infrasoinuak edota goragoko ultrasoinuak entzuteko gaitasuna dute. Gizakiontzat entzute-eremutik kanpo kokatzen diren soinuak, ordea, isiltasun dira; azken hau fisikoki lortu ezinezko egoera bat den arren.

Ezaguna da 1951an, Cagek, Harvard Unibertsitateko kabina anekoika¹⁰ batean sartu ostean deskribatutakoa. Barruan egon zen tartean soinu altu eta baxu bat entzuten zituela kontatzen zuen: “cuando se los describí al ingeniero que estaba al cargo, me explicó que el agudo era mi sistema nervioso en funcionamiento; el grave, la circulación de mi sangre. –Cage concluye así–:El silencio no existe. Siempre hay algo que produce algún sonido” (Cage in Schafer 2013, 351).

Horregatik guztiagatik proposatu zuen Cagek isiltasunari “nahigabeko soinu” deitzea (Nyman 2006, 51). Finean, isiltasuna musikaren munduan horixe baita: musikagileak agindu gabeko soinua(k). Cagek urte batzuk lehenago isiltasunaren inguruan abiatu zuen ikerketan goia jo zuen 4'33"piezarekin. Izan ere, musikaren historia markatu zuen obra isila izan zen. Pieza hori, kontrakoa iruditu arren ez da musikaren ukapena, baizik eta honen nonahikotasunaren baieztapena (ídem.).

Musika esperimentalean soinuek ez dute isiltasunaren gaineko lehentasun ukaezina. Borondatez sortutako soinurik ez dagoen egoeretan ere entzumena adi egoten da, eta momentu horietan isiltasuna bilakatzen da adierazpen. Agian horregatik, edo akaso soinurik gabeko tarte hutsen ostean hotsak hartzen duen presentziagatik, soilik testuinguruko soinuak entzuten diren tarteak estimatuak dira musika esperimentalean, bai musikari bai entzuleen partetik. Hori da musika modu estandarrekiko aldea ezartzen duen beste elementuetako bat.

¹⁰ Teknologikoki ahal bezain beste isiltasun dagoen eremu itxi bat.

Inprobisazio askea

Orain eta hemen kontzeptuak muturrera eramaten dituen musika arituren bat badago, hori, inprobisazio askea da. Praktikan oinarritutako musika era da, momentuan gertatzen dena eta, beraz, ez duena ez iragan ez etorkizunik definizioan. Hala dio behintzat Jon Mantsizidorrek (2015) *free improvisation* eszenari buruz egin zuen doktorego tesiaren sarreran. Inprobisazio libreari buruzko euskarazko erreferentzia bibliografikoak bakanak izaki, balio berezia aitortzen diogu aipatu lanari.

Musika esperimentalaren nolakotasunak azaltzea xede duen puntuen *segidilla* honetan, ezinbestekoa iruditzen zaigu inprobisaziozko praktikei leku bat ematea. Izan ere, inprobisazioak itxura hutsezkoa ez den esperimenzio bat gauzatzeko beharrezkoak diren ezaugarriak biltzen dituela iruditzen zaigu: [1] soinuen bilaketa jotzen ari den momentuan bertan egiten da, [2] sortzaile eta musikaren artean ez dago bitartekaririk (adib. partitura) eta [3] taldean egiten da (Prévost 2009, 47). Hiru elementuok, askotan topatzen ditugu esperimenzioan, baina inprobisazioan ez bezala, ez dira bere izaeraren baitezpadako osagaiak.

Inprobisazioaren inguruan sortutako musika mugimendua, batik bat 60. hamarkadatik aurrera garatu zen. Hasieran, Ingalaterran lekutu zen, baina berandu baino lehen, Europako beste herrialdeetara zabaldu zen. Ordurako jada AEBn musika egiteko bestelako modu batzuk proposatzen ari ziren hamarkada luzaz. Alta, data eta sorlekua partekatu ez arren musika esperimentalak eta inprobisaziozkoak, aurrekari bertsuak dituzte. Bestalde, esan behar da bigarrenak aurrekoak baino babes eta jarraipen gutxiago izan duela (Prévost 2009, 51).

Derek Baileyren *Improvisation. Its nature and practice in music* (1992) da gaur egun oraindik inprobisazioari buruzko teoria liburu ezagunena. Bi modutako praktikak bereizten zituen bertan: inprobisazio idiomatikoak eta ez-idiomatikoak. Lehenengoaren barruan sartzen dira Jazza, Flamenkoa edo Blues-a bezalako musika inprobisatuak; bigarrenean, aldiz, inprobisazio askea (*free improvisation*, *total improvisation* edo *free music* ere deitua). Izenak berak iradokitzen duen moduan, inprobisazio idiomatikoak hizkuntza bati lotzen zaio, zeinak soinuen nolakotasun eta garapenari eragiten dion. Hizkuntza esaten dugunean, adosturiko lengoai komun batez ari gara: adibidez, flamenkoan egon daitekeen harmonia tonala, erritmo jakin batzuk, instrumentuen aukeraketa konkretu bat, etab. Ez idiomatikoan, berriz, musikarien arteko interakzioak determinatzen du hizkuntza. Horrek ez du esan nahi inprobisatzaile ez-idiomatikoek ez dutenik estilo propiorik: bi gauza ezberdin dira.

Mantsizidorrek dio pentsamenduari baino senari jarraituz egiten den musika dela inprobisazio librea: “burmuinik gabeko praktika litzake idealki: adimena eta oroimena baztertzen dituen” (Mantsizidor 2013, 29). Gehienbat taldean egiten da, aldi beran lan egiten ari diren musikagileak sormen bidezko elkarrizketan murgilduz (Mantsizidor 2013, 30). Hori horrela, esan dezakegu Cagek menturazko prozeduren bidez lortu nahi zuena lortzen duela inprobisazioak beste bide batzuen bidez. Izan ere, hemen taldean aritzea da sortzaile bakoitzaren gustu eta memoriari balazta ezartzen diona. Hala ere, ez ditugu bi gauzak parekatu behar: Cagek, interpretearen

papera ahalik eta gehien murriztu nahi baitzuen eta inprobisatzaileek, aldiz, erabateko protagonismoa ematen baitote musikariari.

Aipatu dugu esperimentatzerakoan momentuak garrantzia handia hartzen duela baina honen barruan jarrera erradikalena inprobisatzaile askeek erakusten dute. Beraien praktikan, musika sormena eta hartzea aldi berean ematen dira, egileak eta hartzaileak leku bera partekatuz (Mantzisidor 2013, 32–33; Prévost 2009, 47). Ondorioz:

Musikaria eta ikus-entzulearen artean harreman espezifiko ematen da: aurrez erabaki ezinekoa, unean unekoa eta aldakorra izan daitekeena. (...) Horrez gain, inprobisazio kontzertu bat obra ireki bat da Umberto Eco ezagutarazi zuen kontzeptua jarraituz, ikus entzuleak osatu behar du. Musika sortzea (konposatzea), entseatzea, jotzea eta entzutea gauza oso desberdinak izan ohi dira; inprobisazioan denak aldi beran ematen dira, eta bata bestearengan eragiten du (Mantzisidor 2013, 34).

Momentuarekiko arretaz gain, inprobisazioak eta musika esperimentalak beste hainbat ezaugarri ere partekatzen dituzte. Adibidez, musikaren lengoia adostua errespetatzen duten artistek, tonu bati zentraltasuna ematen diote eta hierarkikoki antolatzen dituzte. Bada, aztergai ditugun musikak atonalitateak ezaugarritzen ditu, zentro tonaletik aldentzen dira (Mantzisidor 2013, 31). Halaber, instrumentuen arteko hierarkiarekin ere puskatzen dute (ez da erritmiko eta melodikoen arteko banaketarik egiten) eta soinu iturri bezala hartzen dira osotasunean. Ikuspegi horizontal bera jarraitzen da erritmoen kasuan ere, denbora zentzu zabalagoan landuz (Nyman 2006, 90).

Argitu behar da, esperimentatzaile edo inprobisatzaile izendatzea ez dela beti esperimentazio edo inprobisazioaren berme. Kasuaren arabera, izenetik izanera alde handia egon daiteke. Hala eta guztiz, aitortza orokor bat egite aldera, justua iruditzen zaigu libreki inprobisatu eta esperimentatzen duten artistak musikan murgiltzeko bide alternatiboak proposatzen dituztela esatea:

Dado lo poco que congenia el panorama social y económico con las músicas que entran dentro de la amplia categoría de improvisación libre y experimentación, resulta un tanto sorprendente que incluso exista esta música. No obstante, en cierto sentido podríamos postular que existe precisamente debido a las invectivas socioeconómicas de una cultura capitalista. Es decir, se trata de una forma de música (sugiero) que se opone a los valores que caracterizan el capitalismo; poniendo su énfasis en las relaciones de mercado y en todas las formas sociales y actitudes que conllevan y dejan tras de sí (Prévost 2009, 45).

Prévostek dioenez, kapitalismoaren hegemonia kultural zein soziala zalantzan jartzen duten estetikak dira esperimentazioan eta inprobisazioan oinarritutako musikak; hein baten, horregatik garatzen dira merkatu egituretatik kanpo. Musika subertsiboak izan ala ez, argi dagoena da lengoaiaren erabilpen alternatibo bat erakusten dutela eta, hori, bere horretan balioan jartzeko moduko iruditzen zaigu.

Esandako guztiarekin itxiztat emango dugu musika esperimentalaren zerak eta manerak deituriko azpiatal hau. Alta, aztergaiaren gaineko ikuspegi osoagoa izate aldera, alderdi historikoari buruzko informazioa azalduko dugu jarraian.

2.4.3. Aitzindariak eta oihartzunak

Musika esperimental kontzeptua lehendabiziko aldiz Cagek erabili zuen “simply as an act the outcome of which is unknown” (Cage in Barber eta Palacios 2009, 8) adierazteko. Musikaren diziplina hau, nahiko modu berezkoan sortu zela kontatzen du Nymanek (2006: 59), modu horretan, aurretik egindako prozedura jakin batzuen zuzeneko emaitza ez dela argi utziz. Nahiz eta 50. hamarkadan proposatu ziren aldaketek aurrekari zuzen bat ez izan, data hori baino lehenagokoak dira prozesu formal zehaztugabeak, inprobisazioa, sistema erdi-ausazkoak, interaktiboak etab. musikan eta artean. Konposizioaren ikuspegitik, Erdi Arokoak dira ausazko prozedura eta prozesu algoritmikoen bidez sortutako lehenengo lanen erreferentziak. Alta, hurrengo mendeetan ere eman zitzaion jarraipena horri. Adibidez, *Musikalisches Würfelspiel* ezaguna XVIII. mendekoa da, eta bertan dado bidez erabakitzen zen zein ordenatan elkartuko ziren aurrez sortutako minuetoaren zatiak. Garai horretan, prozesu aleatorioak musika jolasak sortzeko teknika gisa erabiltzen ziren. Halaber, aipatu behar da XX. mendean ia desagertu zen arren, inprobisazioa ere ohiko praktika izan zela garai klasikoan Europan.

Argi da historiaren garai ezberdinetan erabili izan direla sistema formal zehaztugabeak eta inprobisazioa musika konposatu eta interpretatzeko. Jarraian ikusiko dugun bezala, aspaldiko musika-jolas horiek eta XX. mendearen bigarren erdialdean artistek proposatutakoa ez dira oso ezberdinak. Musika esperimentalaren aurrekariak ezagutzeko, ezinbestean kokatu behar gara musika garaikidean. Izan ere, musika esperimental deritzonak eta klasiko garaikideak, lehenagari konpartitzeaz gain, iragan historikoa ere partekatzen dute; bai bederen 50. hamarkadara arte. Alta, loturak ikusi ahal izateko akademiaren barruan kontrako noranzkoan indar egin dutenei erreparatu behar zaie batik bat. Aitzindariak deituriko azpiatalean landuko dugu musika esperimentalaren genealogia hori, eta horretarako, Enrique Hurtadok (2015: 29-40) bere tesian egiten duen testuinguratzea erabiliko dugu nagusiki. Aitzindarien atal horretan ez gara soilik musikaren esparruan gertatutakora mugatuko; aitzitik, artearen beste eremuetan norabide berean indar egiten zuten mugimenduetara ere zabalduko dugu begirada. Oihartzunen azpiatalean, bestalde, Euskal Herriko testuingurura hurbilduko gara eta bertan izan diren esperientzia interesgarrietako batzuk bilduko ditugu. Horretarako, Xabier Erkiziak EHUrentzat ekoizitako “Arteleku micromemorias: Ruidos, disonancias y otros ecos en Arteleku” (2020) izeneko artikulua hartuko dugu oinarri.

Aitzindariak

- **Musika klasiko garaikidea**

XX. mendearen lehen erdian, aurrerapen matematiko, zientifiko eta teknologiko andana izan zen. Artearen mundua ez zegoen eragin horietatik salbu, eta musikaren esparruan aldaketa esanguratsuak izan ziren. Dadaismoa eta surrealismoa ausazkotasunera hurreratuko dira, edo gutxienez, intenzionalitateetik ihes egiteko saiakera egingo dute idazketa eta pintura automatikoaren bidez. M. Duchamp-en *Erratum musical* eta *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, esaterako, zehaztugabeko arauen bidez sorturiko musikaren eredu dira.

Lehendabizikoak, ausazko prozesura du oinarrian eta bigarrenak, aldi bakoitzean konposizio ezberdina sortzeko sistema. Duchamp-ek proposamen horiek egin zituenetik –1913–, mende bat baino gehiago pasatu den arren, gaur eguneko musikari esperimentalek ideia bera lantzen jarraitzen dutela ikusi daiteke.

Ausazkotasunaz gain, errepikapenaren ideian ere sakondu zen XX. mendearen hasieran. Ildo horretan, Satie konposatzailearen izena nabarmendu behar da. Ezaguna da bera hil ostean argitaratu zen *Vexations* izeneko obra zeinetan 52 konpaseko pasarte bat 840 aldiz errepikatzen eskatzen zitzaion interpretari. Baina guztiek ez zuten Satieren bidea jarraitu: Varése konposatzaile frantziarrak, formazioz ingeniaria eta geometria zein matematikari buruzko ezagutzak zituenak, Europako musika-tradizioa gainditzeko eta soinua sortzeko baliabide elektronikoen alde egin zuen. Hala, mikro-tonalitatearekin, tinbre berriekin eta erritmoekin esperimentatu zuen. Musikak zientziara hurbildu behar duela esaten zuen Varése eta teknologia berrien muga bakarria konpositorearen burukoak zirela sinisten zuen. Berak sortutako lanetan prozesu formal, algoritmiko edo zehaztugaberik erabiltzen ez den arren, ukazina da ondorengo belaunaldietan izan zuen eragina bere pentsamendu aurrerakoiak.

Bestalde, XX. mendearen hastapenean, dodekafonismoaren eta serialismoaren bidez konposizioaren ezaugarri guztiak zehatz-mehatz ezagutu eta musika sorkuntzaren erabateko kontrola xerkatzen zen. Interpretari makina baten doitasuna izatea eskatzen zitzaion eta bere esku-hartzea exekuzio hutsera murrizten zen. Garai berean, Xenakis konposatzaileak eskuz sortutako matematikako formula konplexuetan oinarrituriko konposizioak sortu zituen eta fisika eta kimikan oinarrituz ausazkotasuna modu sistematikoan erabiltzen hasiko zen. Aurretik ere baziren ausazkotasunean oinarritutako musikak, baina Xenakisek aldagai hori konposatzerakoan –eta ez interpretatzerakoan– erabiltzea proposatzen du eta horrek markatzen du ezberdintasuna. Bada, konposatzeko estrategia horiek eta makinaren erabilera aldiberekoak, aurreratu egingo zuten apur bat beranduago etorriko zen ordenagailu bidezko musikaren sorrera. 1956. urtekoa da ordenagailuarekin sortutako lehenengo musika pieza, *Illiac Suite* izenekoak. Hiller eta Isaacson izan ziren bere egileak, eta Illinoiseko Unibertsitateko ENIAC ordenagailuaren bidez sortu zuten.

Dodekafonismoak proposatzen zuen musika-parametro guztien kontrol zehatzak eta soinua ekoitzi, manipulatu edo aztertu zezaketen ordenagailu zein beste teknologia berrien etorrerak, musika interpretearen papera ia partituraren exekuzio hutsera mugatu zuten. Joera horren aurka, musika konposatzerakoan beren-beregi eremu irekiak uzten hasiko ziren Cage eta honen gertuko musikariak. Eremu ireki horiek, testuinguru ala interpretatzailearen gogoaren arabera moldagarriak ziren. Halaber, beste musikagile batzuk errepikapena, bolumen altua edota luzaroan irauten duten soinuetan arakatu zuten berrikuntzaren bidean. Mugimendu guzti horietatik sortuko ziren lanak oso dira anitzak, hala ere, guztiek *prozesua* edota *sistema* bezalako ideien baitan lan egiten zuten. Horren barruan sartzen dira ekintzak hitzez adierazten zituzten artistak baina baita *Fluxus* edo *Monte Young* bezalako mugimenduetan zebiltzanak, konposizio irekiak egiten zituztenak edo Cage, Brown, Reich eta Cardew bezalako musikariak.

1959etik aurrera, Cage, Brown, Wolff edo Feldman ausazkotasuna eta zehaztasuna txertatzen hasiko ziren beraien konposizioetan, horretarako bakoitzak bide ezberdinetatik joz: “la aleatoriedad moderna se refiere a otros procedimientos como decisiones que el intérprete debe tomar escogiendo entre varias posibilidades combinatorias de elementos durante la ejecución, o influencia de nuevas gráficas en un variable grado de indeterminación de la escritura” (Marco 2002, 354). Ausazko musikak, aldaketa ugari planteatzen ditu konposatzaile eta interpretatzailearentzat, baina hortik harago, notazioari dagokionean ere joera berriak ekartzen ditu. Pentagrama klasikoen ordean, partitura grafikoak edo testu azalpen laburrak erabiltzen hasiko dira. Garai horretako artisten konposizioak konplexutasun eta abstrakzio handikoak zirenez, interpreteek trebetasun tekniko itzela behar zuten partituretako agindu zailak deskodetu edo instrumentuak kontrolatzeko. Aitzitik, guztiek ez zuten begi onez ikusten erabakitzeko erantzukizuna konpositoreak beregain hartu beharrean interpretearen esku uztearena. 60. hamarkadan, *Fluxus* eta musikagile minimalistei esker partiturak sinpletzen hasiko ziren, kasu batzuetan, ezelako formazio musikalik gabeko interpreteek ere ulertu ahal izateraino.

Ikusi dezakegunez, musika esperimental kontzeptua sortu gabe egotea ez da izan gisa horretako praktikarik sortzeko oztopo historian zehar. Zorionez, musikaren definizio modernoa besteko zaharra da horretatik kanpo arakatzeko eginahala. Aipatutako izenez gain Berg, Cowell, Ives, Schaeffer, Webern, eta beste hamaika sinadura ere ekarri beharko genituzke gogora, asko baitira bidezidorretik kanpo aritu direnak. Horien guztien ekinari esker dakigu egun, gizakiak ordenatutako soinua baino zerbait gehiago dela musika.

- ***Fluxus* eta *happening-a***

Ezin da esan esperimentazioa Cagerek asmatu zuenik baina, aldi berean, ukazina da honen ekarriek forma berrien bilaketan eragin zuten finkatzea eta azkartzea, musikan zein musikaz gairik ere eremuetan. Musikaren zentzua zalantzan jarri ahala, diziplinen arteko muga itxiak zentzugabetu eta lausotu egin ziren. Garaiko artista esperimentalentzat musika ez zen soilik soinu hutsezko eremura mugatzen; ikusteko eta entzutekoen *artean* kokatzen dela hausnartzen zuten, denbora eta espazioaren *artean* (Feldman 2017), hain zuzen.

Alkimia horretan, geroz eta protagonismo handiagoa hartu zuten definizio itxietan kabitzen ez diren mugimendu artistikoek eta hauek, era berean, eragin nabarmena izan zuten gure aztergaietan. *Happening*-aren kasuan bezala. Honek ez zituen antzerkiaren ohiko ezaugarriak betetzen: iraupena eta gidoia ez ziren guztiz definituta egoten eta, beraz, inprobisazioak leku handia hartzen zuten. Halaber, diziplina anitzetako elementuak konbinatzen ziren.

XX. mende erdialdean, dadaisten eraginez, artea eta eguneroko bizitza elkartzeko nahia zuten artistek. Xede horrekin sortu zen *happening-a*, baina baita *Fluxus* mugimendu artistikoa ere. Ipar Ameriketara, Europan eta Japonen garatu zen mugimendu honek, arte diziplina ezberdinen hizkuntza zehaztapenetatik kanpo aritu nahi zuen eta lortu ere egin zuen. Izan ere, ezinezkoa zen mugimendu hau izendatzaile komun batean biltzea: ez zen pintura, ez eskultura, ez antzerkia, ez zinema eta ez musika. Definizio eza eta birtuosismo

eza aldarrikatzen zituen eta *Do It Yourself* filosofia zuen oinarri. Bertan parte hartzen zutenek sinpletasuna eta dibertimendua xerkatzen zuten. Maciunas izan zen mugimendu horretako protagonista nagusia, baina baita Patterson, Kaprow, Janssen, Knowles edo P-Orridgen.

Gauzak horrela, esperimentazioaren oinarrian zeuden ideiak (indeterminazioak, zoriak, sorkuntza kolektiboak, diziplinarteko nahasketak, anti-arte jarrerak, etab.) musikaren eremuan txertatu eta honen esanahia zabaltzeaz gain, geografiaren luze zabalean eta diziplina anitzetan hedatu ziren. European, Darmstadeko eskola (Alemania) erabakiorra izan zen horren errotzean. Alta, gure ingurune hurbilean izandako eraginari erreparatu nahi badiogu, Kataluniara jo behar dugu. 36ko gerraren aurretik Katalunian dadaismoak indar handia izan baitzuen, bereziki, Cravan eta Picabiaren iritsierarekin. Aipatzeko da, halaber, Galerías Dalmau-k jokaturako papera. Arte galeria hau, Espainia osoko joera artistiko berrien sarrera izan zen. Gerrate zibilean, gobernu errepublikarrari babesa erakutsi nahi zioten boluntario eta intelektual ugari etorri ziren Europatik eta Estatu Batuetatik. Behin gerra bukatuta, ordea, galdutzat eman daiteke ordura arteko bizitasun kulturala. Abangoardiako mugimenduei eta musika esperimentalari dagokionean basamortua etorri zen. Aurrerantzean, soilik harrotasun nazionala erakusten zuten musikak izango ziren ikusgarri. Hamarkada bat pasa beharko da musika berriei ostera loturak ezartzeko, *Círculo Manuel de Falla*-ren (1947-1956, Bartzelona) edo *Nueva Música* (1958) taldearen bidez, besteak beste.

Kontuan izan behar dugu, Francoren diktadurak 1975era arte iraun zuela eta egoera horretan, behin ere ez zela erraza izan beste testuinguru batzuekin komunikatzea. Erregimenaren azken urteetara arte itxoin beharko zen berriro kulturaren suspertzeaz hitz egiten hasteko. Diktaduraren beheraldia aprobetxatuta, anartean itzalera kondentatuta zegoen kulturgintzak ikusgarritasuna eta indarra berreskuratu zituen. Horren erakusle dira Euskal Herriarekin harreman zuzena duten ZAJ taldea eta Iruñeko topaketak (1972).

• Iruñeko topaketak eta ZAJ

Utopia bat zirudienaren testigu izan zen 1972ko uda hasieran Iruñea. Inork espero gabe, Spoletoko Jaialdiak, Kasselgo Documenta 5ak eta Veneziako XXXVI Bientalako osaturiko ibilbide artistikoaren irteera puntu bihurtu zen Nafar hiriburua urte horretan. Francoren diktadura oraindik amaitu gabe, abangoardia eta herri kulturaren adierazpen ausartenak bildu ziren aste batez bertan. Arte diziplina ezberdinetan aritzen ziren 350 protagonista baino gehiago elkartu zituen ekimenak. Nazioartetik ordezkaritza zabala etorri zen, bereziki, Europa eta Estatu Batuetatik. Aitzitik, ez zen hain oparoa izan bertoko artisten parte hartzea, bereziki, musikariena. Ez egoteko motiboen artean, arrazoi pertsonalak eta kanpoko eragozpenak aipatu daitezke: zenbaitek, ez zuten parte hartu nahi izan (boikot antolatua izan zen) eta beste zenbaitek, aldiz, ez zuten gonbidapenik jaso.

Garaiko aldizkariak (Zeruko Argia 1972, 19) azpimarratzen duten falta handietako bat Oteizarena da, eta ez zaie arrazoirik falta. Ordura arte artista oriotarrak ekoizitako proposamen artistiko eta teorikoak ekimenean parte hartzeko merezidun bihurtzen zuen baina bera izan zen

ekimenean ez egotea erabaki zuena. Azpiegitura artistikoa aldarrikatu eta bakarrik ondokoa betetzen bazen parte hartuko zuela esan zuen: Nafarroako artistentzako zentro bat irekiz geroz, balizko zentro berri horri eta Debako Eskolari topaketetan erabilitako ikus-entzunezko materiala lagaz gero, bi zentroentzat diru-laguntzak emanez gero eta topaketen balizko hurrengo edizioetan parte hartzeko bermeak izanez gero (Palacios 2015, 61). Oteizarentzat, tokiko eszenari laguntzea lehentasuna zen, helburu horren mende zen bakoitzaren ekoizpen artistikoaren zabalpena ere.

Ez ziren iritzi berekoak, ostera, *Arte Vasco Actual* erakusketan parte hartzea erabaki zuten gainontzeko artista gonbidatuak (Balerdi, Zumeta, Sistiaga, Basterretxea, Mirantes, etab.). Topaketetan programazio kulturalaz arduratzen zirenek, Luis de Pablo musikariak (garai horretan *Aléa* taldeko buru zenak) eta José Luis Alexanco artistak, zabalpena eman nahi zioten euskal arteari eta horretarako prestatu zuten erakusketa. Aitzitik, hasieratik piztu zuen ika-mika Santiago Amónek komisariatutako erakusketak, hainbeste non euskal artistek gaia lantzeko asanblada bat burutu zuten topaketen atarian. Asanblada horretan topaketak amarrutzat jo ziren, nazioarteko erakusleioan sona irabazten zen artean bertako arazo nazionalak baztertu egiten zirela iritzita (Palacios 2015, 64).

Zalaparta horren erdian iritsi zen ETAREN oldarraldia. Garai horretan erakunde armatua nazio eta langile problematikaren uztarketari buruzko barne eztabaida sutsuan murgilduta zebilen; kanpora begira, aldiz, ikusgarritasun handia zuen. Bonba bidezko bi atentatu¹¹ eta propaganda ekintzak burutu zituen topaketak eten asmoz:

Pese a que un grupo representativo de artistas vascos participara en los Encuentros, las acciones no tuvieron contemplaciones ni referencias a su participación, reconociendo su representatividad como artistas vascos, sino todo lo contrario. Se entendía que el proyecto artístico vasco allí representado no se compaginaba con el anhelado por ETA, o al menos que su dirección rectora dentro del proyecto artístico vasco no se estaba haciendo patente (Palacios 2015, 60).

ETAREN ekintza horiek ez dira modu isolatuan ulertu behar ez eta artearen kontrako bezala ere. ETAK ekoizpen-baldintza jakin batzuekin zerikusia zeukan ekoizpen artistiko zehatz baten kontra jo zuen. Baina hori ulertzeko ezinbestekoa da topaketen finantziazioaren gaiari heltzea. Izan ere, topaketak diru pribatuari esker egin ahal izan ziren eta diru hori ez zetorren edozein eskutatik; Huarte familiak ia hamar milioi pezeta jarri zituen. Félix Huarte enpresari famatua zen bertako buru. Huartetarrak 18.000 langileren ugazaba izateaz gain, Frankoren erregimenarekin zituzten loturengatik ziren ezagunak. Besteak beste, Erorien Haranaren eraikuntzan parte hartu zuten. Gainera, Huarte Taldearen eta honen menpeko langileen arteko harremana gatazkatsua zen. Adibidez, topaketak finantzatu eta hiru hilabetera, Imenasa enpresako langileei soldata igotzea (1970ean adostu bezala) eragotzi eta langileek grebara jo zuten. Gauzak horrela, pentsatu genezake ETAREN ekintzak ezadostasun ideologiko,

¹¹ Bonba bat, Sanjurjo Jeneralaren eskulturari jarri zuten eta beste bat, partehartzaileek ostatu hartzen zuten hotelean.

ekonomiko eta politikoez hauspoturikoak zirela, eta ez hainbeste arrazoi estetikoek. Aitzitik, garai horretan ETAREN Fronte Kulturalak argitaratutako *Hautsi* boletinetan oinarrituta, bestelako irakurketa egiten du Palaciosek. Bere ustez, ETAREN ekintzen atzean arrazoi sozial eta politikoez gain, talka kulturala zegoen:

Es necesario por lo tanto entender que ETA lleva a cabo una acción de terror contra una forma de arte que le era ajena en lo cultural puesto que la plantilla de artistas asistentes en su mayoría no eran vascos ni tenían una producción artística relacionada con la cultura vasca que ellos definían y finalmente porque los artistas vascos participantes no necesariamente iban a representar sus intereses culturales como organización de masas. (...) Si se entienden los Encuentros como “arte burgués”, la acción de ETA se inscribiría en un contexto de guerra de clases en la que la organización representaba la vanguardia de un movimiento proletario. La acción no se correspondería necesariamente con una negación total del arte y la cultura, sino con la defensa de la integridad de una cultura popular y vasca que no era la representada en los Encuentros. Según sus comunicados y sus planteamientos de resonancias marxistas, el pueblo se erigiría como el creador de la cultura a través de su lucha contra el medio. Frente al arte de los Encuentros, ETA valora la cultura del pueblo vasco así como su lucha revolucionaria como respuesta cultural. A la vez posicionan su Frente Cultural como el polo alrededor del cual debían darse los procesos de creación cultural (Palacios 2015, 65).

Hala kontuak, ETAREN ekintzek helburu sinboliko bikoitza zutela defendatzen du: bata, Francoren erregimena, eta bestea, Iruñan leku hartu zuen nazioarteko abangoardiako artea. Honela dio:

Esta doble negación mostraría así la fuerza que la organización trataba de tener sobre el campo artístico y su capacidad de reformulación de las propuestas artísticas que no fueran afines al Frente Cultural que trataba de formar. Sobre todo muestra cómo la acción cultural de ETA no es un hecho aislado sino que se encuentra ligada a la acción en lo político, económico y social, a una guerra total nacional y de clase (Palacios 2015, 65).

Ikusi genezakeenez, Euskal Herrian kulturala edo artistikoa denak erruz hartu izan du kutsu politikoa, bai bederen garai horretan. Edonola ere, gatazkak albo batera utzita, murgildu gaitzen berriro Topaketen giroan. Ausentzietan utzi dugu kontua baina hutsuneena besteko interesgarri da guretzako presentziei erreparatzea. Izan ere, Cage, Reich, Nyman, Cardew, Tudor, eta gisa horretako hamaika artista esanguratsu bildu zituen ekimenean izan zen baita ere Mikel Laboa. Egitarauan ez zegoen bere emanaldirik programatuta baina Laboak ez ez zuen han egoteko aukera galdu nahi izan. Izan ere, artista donostiarrak hurbiletik jarraitzen zituen bi mundu elkartu ziren topaketetan: tradizioa eta abangoardia. Gerora, bere lanean jardunaldietan agerturiko hibridazioa bateratu zuen. “Mugak, Lekeitio 9” abestian (Camarón eta Cage-ri eskainitakoa), zehazki, begirune gisa esplizitatuko zuen bi mundu horiekiko zuen lotura; gure ustez, bietan ala bietan topatu daitekeen aire apurtzaileari zor zaiona.

Topaketen helburuetako bat, espazio publikoa hartzea izan zen eta hala egin zuten artistek. Iruñeko herritarrek erruz nabaritu zuten 1972ko ekainaren 26tik uztailaren 3ra dimentsio handiko zerbitu gertatzen ari zela hirian. Erdigunea, bereziki bertan kokatutako De Prada Poolek diseinatutako kupula pneumatikoak, garaiko artista esanguratsuen laborategi

izan ziren zazpi egunez. Sistiagak zuzeneko irudi batzuk grabatu zituen egun horietan¹² eta horri esker orduan gertatutakoaren argazki zehatzagoa egin genezake.

Topaketa hauek garrantzitsuak izan ziren, besteak beste, nazioarteko artista ugariaren lanak in situ ikusteko aukera eskaini zutelako. “Creo que fueron importantes porque mucha gente pudo ver artistas de todas las disciplinas, música, danza, poesía, teatro, plástica, etc. nacionales y extranjeros, que no conocían y pienso que quizás a algunos jóvenes artistas les ayudó a encontrar su camino” (Ferrer 2019), kontatzen zigun Esther Ferrerrek berarekin trukaturako mezu elektronikoetan. Alta, bertako artisten lanek leku txikia hartu zuten topaketen programazioan. Garaiko kronika idatzietan, batez ere, Luis de Pablaren emanaldia aipatzen da. Guk, ordea, Artze anaiek txalapartarekin eman zuten kontzertua ekarriko dugu gogora. Kontzertu hau antzinako musikari zuzenduriko programazioaren baitan kokatzen da gehienetan (Barber eta Palacios 2009, 18). Aitzitik, hain deitu zuen orduko abangoardiako artisten arreta ezen urte batzuk beranduago txalapartaz egindako lehen disko luzea grabatzeko aukera izan zuela Usurbilgo pareak. Milango Ricordi estudioan grabatu zuten *Txalaparta'75 iraila* (1975) diskoaz ari gara.

Diskoetxeko arduradunei garai horretan Estatu Batuetan konposatzen zen musika errepikakorraren eta txalapartaren artean antzekotasunak zeudela iruditu zitzairen (Albisu 2015, 148), eta interes horretatik abiatuta luzatu zieten bi anaiei beraiekin grabatzeko proposamena. W. Marchettik ekoitzi zuen diskoa eta Cramps zigiluak plazaratu zuen. Horrek berak jada informazio esanguratsua ematen digu Artze anaien lanaren izaeraz. Izan ere, Marchetti esperimentazioaren alorrean musikari ezaguna eta artista kontzeptuala da, ZAJ taldeko partaide eta John Cagen ohiko laguntzailea izan zena (Hurtado 2015, 89). Grabaturako diskotik nabarmentzekoa den beste ezaugarrietako bat txalapartaren protagonismo osoa da: ez du beste instrumentu edo olerkirik laguntzen, biluz-biluzik agertzen da, 1972an Iruñeko Topaketetan egin zuten emanaldian bezala. Hori ez zen ohikoa garai horretan, txalaparta gehienetan beste soinu edo arte adierazpen batzuekin batera agertzen baitzen (Hurtado 2015, 90). Diskoa grabatu eta urte batera, rock progresiboa egiten zuen Area taldearekin *Maledetti* (*Maudits*) diskoan kolaboratu zuten Artze anaiek eta baita bira bat egin ere. Iruñeko topaketek, hortaz, gerora kate luzea izan zuen beraiengan.

Gauza bera gertatu zitzaion ZAJ taldeari ere, topaketen ostean Cagerek antolatuta Estatu Batuetatik bira bat egin baitzuen. Taldeko kide zen Barber-ek bere bizitzan emandako kontzertu ederretako bat bezala oroitzen du topaketetan zehar Iruñeko Gayarre antzokian emandakoa (Barber eta Palacios 2009, 21). Ferrerrek, aldiz, honela kontatzen zigun berarekin trukaturako mezu batean:

La situación era complicada, había los pro y los contra, unos por razones políticas y otros artísticas, se discutió mucho antes si se debía o no participar, también nosotros, el grupo ZAJ, formado por Walter, Juan y yo, reflexionamos sobre si debíamos aceptar la invitación o no, al final decidimos que sí, y ya sabes cómo paso, hubo el atentado el mismo día que debíamos hacer nuestro concierto, y

¹² Euskadiko Filmategiak Sistiagak bere kamerarekin grabaturako irudi horiek gordetzen ditu. Bertan, 1972ko Topaketetan izan ziren artista eta ekimen andana ikusi daiteke:

<https://www.filmotecavasca.com/eu/encuentros-72-pamplona-encierros-72> (Azken ikustaldia: 2021eko abenduan).

lo hicimos con los “grises” fuera y dentro del teatro. Al final se interrumpió porque el público empezó a gritar slogans políticos y la policía obligó a desalojar el teatro. Fueron momentos angustiosos para nosotros, que estábamos detrás del telón de acero y no podíamos ver nada, angustiados de pensar que si los grises empezaban a pegar, etc. podía haber heridos, esto nos angustiaba mucho. Al final no hubo problemas, felizmente (Ferrer 2019).

Baina zer zen ZAJ? “Zaj is like a bar. People come in, go out, have a drink, and leave a tip” idatzi zuen Marchettik (Pardo 2019, 54) eta ezin hobeto deskribatzen du talde honen irekitasuna zein heterogeneotasuna. Oso modu aniztetan parte hartu edo kolaboratu zitekeen ZAJ-ekin. Sadismotik, futuristengandik, budismo Zen-arengandik edo Cagen antzerki musikatutik edaten zuen, besteak beste. Aniztasun horren erdian, ez da erraza ZAJ zer zen esatea, baina bere jarduna nonbait kokatu beharko bagenu musika-ekintzaren esparruan kokatuko genuke. Bertako kideentzat musika ez zen soinu-ekintza huts bat, zerbait zabala baizik. Zentzu horretan, ekarpen handia egin zuen taldeak: “thus, with Zaj, one could attend the most radical destruction in Spain of the ceremonial art -visually and aurally speaking- of the actions of everyday life, encompassing therefore non-logical modes of action. ‘Zaj is Zaj because ZAJ is not Zaj’ Hidalgo said with a nod to Dada (as cited in Ferrer 1994, 24)” (*idem.*).

1972ko Iruñeko Topaketena eta ZAJen bidez, gure inguru hurbilean abangoardiarekin harremana duten bi esperientzia interesgarri ezagutu ditugu. Gutxika gutxika, gaur eguneko testuingurura gerturatzen ari gara. Hurrengo puntuan, aipatutako musika mugimendu horiek belaunaldi berriagotan izan duten oihartzuna azalduko dugu. Horretarako, 2000. urtera eta Berara egingo dugu zuzenean jauzi.

Oihartzunak

- **Ertz jaialdia**

Zergatik data eta puntu geografiko horretara? Bada, orduan ospatu zelako *Ertz. Bertze musiken jaialdia*-ren lehenengo edizioa. Ekimen hau, urteroko zita garrantzitsua bilakatu zen, batik bat, musikaren eta soinuaren inguruan esperimentatzen zuten Euskal Herriko artistentzat. Hemezortzi edizioko bizitza izan zuen Ertzek (2000. urtetik 2017ra) eta ibilbide horretan hazi baino ez zen egin isiltasunarekin bukatu zen jaialdia. Xume hasi zen arren, urte gutxiren buruan gorputz sendoa hartu zuen festibalak: hasieran soilik Beran egiten zena, gutxika Nafarroako mugetatik kanpo hedatu zen eta hasieran lagun artekoa zena, gutxika ezezagun askoren topaleku bilakatu zen. Hasieratik amaierara mantendu zena, ordea, soinuarekin esperimentatzeko gogoia izan zen.

Ertz, noski, ez zen desertuan jaio. Aurretik, praktika musikal ez konbentzional eta esperimentaletan murgilduta zebiltzan artista zenbaitek bidea urratu zuten Euskal Herrian: Jose Luis Isasa¹³. Artze anaiak, Jose Mari Zabala edo Mikel Laboaren izenak

¹³ San Telmo museoa, 1973:

https://www.santelmomuseoa.eus/index.php?id=522&cid=9984&fid=36&task=download&option=com_flexicontent&Itemid=254&lang=es

azpimarratuko ditugu ildo horretan. Alta, artista konkretuek egindako ibilbideaz gain, bazterretan diren musikei leku bat eman dieten esperientzia kolektiboak ere aipatzekoak dira. Gehienak Frankoren diktaduraren hondarrean jaioak. Hor izan ziren: Donostiako *Jazzaldia* (55 edizioa gaur egunera arte) edo *Musika Hamabostaldia* (1939tik aurrera aktibo) bezalako jaialdi handiek abangoardiako musikan egindako murgiltze ezberdinak; *Baga-biga-higa sentikaria* (1970), Iruñeko topaketak (1972); Jose Luis Isasak (1973) antolaturiko *Abangoardiako Musikaren Jaialdia*; estatu mailako lehenengo soinu eskultura izan zenaren egikaritze eta instalazioa (Txillidaren Haizearen orrazia) 1977an; *Musika Berriak* jaialdia (1989-2003, Donostia); *Syntorama* bezalako fanzineak 80. hamarkadan; UPV/EHUn praktika artistikoari lotuta ikus-entzunezko espezialitatearen sorrera 1983an eta honen baitan soinuaren alorrak hartutako espazio propioa hamaika urte beranduago; C. Bernaolak sorturiko Musika Elektroakustikoko Laborategia (1985, Gasteiz) eta hiru urte beranduago ospatzen hasi ziren *Gasteizko Musika Elektroakustikoaren Jardunaldia*; Arteleku-ren sorrera (1987-2014, Donostia); Matadero espazioaren okupazioa (1996, Azkoitia); *Elektronikaldia* eta *Plaza* jaialdien lehenengo edizioak 1999an (Donostia), eta horrela iristen gara, besteak beste, 2000. urtera, Berako *Ertz* jaialdiko lehenengo agerpenera. Hutsetik ez, baina artista esperimentalak nahiko sakabanatuta zeuden eta ezikusiak ziren egoera batetik, bai.

Elkarrizketatuek esan digutenez, *Ertzek* bazituen “berezia” izateko arrazoi ugari. Hasteko, esperimentazioa ardatz eta helburu zuen jaialdia zen. Beraz, gutxi batzuen axolakoa erdigunera ekarri zuen. Jaialdian musikak pisu handia bazuen ere, lausoa zen beste diziplinekiko muga. Kontzertuak, inprobisazio kolektiboak, lantegiak, instalazioak, erakusketak eta beste hainbeste barne hartzen zituen. *Ertz* ugari zituen *Ertz*-ek. Ez zen hirigune batean kokatzen, baizik eta mugaldekua zen Nafarroako herri txiki batean. Artista bat baino gehiago “flipatuta” gelditu omen zen Loiuo aireportutik Berako plazara iritsitakoan. Alta, benetako harridura ordu batzuk geroago helduko zen; herriko kultura etxea jendez lepo ikusterakoan. Urtean behin gutxienez, Bera herria osoki bihurtzen zen esperimentuaren parte. Lekuak, ordutegiak, publikoarekin harremana, ezer ez zen kasualitatea. Nazioartekoa etxe atariraino ekarri eta etxeok nazioartera zabaldu zituen. Besteak beste, *Electrograph* jaialdiarekin (Atenas), *Open Sound* edo *Tramontana* bezalako Europa mailako sare egitasmoekin, *Fuga Jurasica*-rekin (Argentina), Tabakalerarekin (Donostia), Bonberenearekin (Tolosa), Mataderokoekin (Azkoitia), Ttattola gaztetxearekin (Hazparnen), eta, nola ez, Artelekurekin (Donostia) kolaboratu zuen. *Ertz*, zerbait izan bazen, sinergian laborategi izan zen. Ez zegoen bigarren mailako ekimenik; egarriz zen publiko batentzat oro baitzen kartel buru. *Ertz*era aditzera joaten zen, entzutera eta ikastera; baina baita gozatza ere. Horregatik, jauzi natural bat eman zen kontzertuetatik *Audiolab*eko ikastaroetara 2004. urtean. Tailerrak, *Ertzen* arrastoa denboran eta gorputzetan luzatzeko modu bat izan ziren. Alta, arrasto horri jarraitzeko ez dugu iraganeko iturrietara jo behar, belarriak findu eta gaur eguneko musikari esperimentalak aditzearekin nahikoa da. Musikari horiek egiten dutena *Ertzen* legatu bizia dela irudi zaigu.

Ertzen edizio guztietan egin zena jaso eta digitalizatuta badago ere, zoritxarrez, lehenengo zortzietako informazioa baino ez dago eskuragarri¹⁴. Zoritxarrez esaten dugu, *Ertz*, musika garaikide eta experimentalaren erakusleho bat baino askoz gehiago izan zelako Euskal Herrian. Soinu proposamen arriskutsuak maite dituztenentzat nazioarteko erreferentzia bihurtu zen (Erkizia 2020, 9) eta esangura anitzeko esperientzia, aldiz, etxekoentzat. Tesi honetan elkarrizketatu ditugun artista gehienak emanaldiren bat edo beste eskaini dute *Ertzen* (Mursegok, A. Mendizabalek, O. Iruretagoienak, A. Legardonek, Miguel A. García, adibidez) eta beraien iritziak entzunda, argi dago ekimen honek eragin handia izan zuela beraien ibilbide artistikoan: batzuentzat, ordurako jada arakutzen hasiak ziren formetan esperimendatzen jarraitzeko indarra izan zen eta beste batzuentzat, bideari ekiten hasteko ezinbesteko erreferentzia. Edonola ere, eragin pertsonaletatik harago, maila kolektiboan sentitu zen *Ertzen* astindua. Belaunaldi bat markatu zuen jaialdia izan zen. Azken hogeitertietan Euskal Herrian musika experimentalak egiten eta soinu-artearen munduan buru-belarri ari den belaunaldia, hain zuzen.

- **Arteleku eta Audiolab**

Ertzen eskutik agertzen da belaunaldi horretan eragin handia izan duen beste esperientzia baten erreferentzia: *Audiolab*¹⁵. Gaur egun *Audiolab*, soinu ikerketari eskainitako irabazi asmorik gabeko kultura-elkartea da. Baina honen sorrera kokatzeko, proiektu zabalago batengana eta hamarkada batzuk atzera egin behar dugu. Gipuzkoako Foru Aldundiak 1987an sortu eta 2014an itxi zuen Arteleku¹⁶ arte-zentrorra, zehazki. Esperientzia aitzindaria izan zen, garai haietan ez baitzegoen gisa horretako zentrorik ez Euskal Herrian ezta inguruetan ere. Artearen pedagogian ekarpena egin eta orduko beharrei erantzun nahi zien Artelekuk eta hasiera-hasieratik izan zuen esperimendazioa, praktika eta produkzioa oinarri.

Arte garaikidearen esparruan, musikak eta soinuak zilegitasun txikia, edo behintzat beste diziplina batzuk baino txikiagoa, dute eta Arteleku ere ez zen salbuespena zentzu horretan. Nahiz eta artearen definizio modernoa baldintzatzen duten lerro hegemonikoak irekitzeko eta dibertsifikatzeko apustu egin, hasierako urteetan musika eta soinuari lotutako lanek presentzia txikia izan zuten Artelekun. Hamarkada bat baino gehiago behar izan zen eksklusiboki soinuarekin zerikusia duen ekitaldi bat antolatzeko (Erkizia 2020, 5). 2001ean izandako birmoldaketaren ostean hartu zuen soinuaren kulturak protagonismo handiena. Irekitze horren gauzatzean, lagungarri izan ziren aliantza jakin batzuk, hala nola: *Plaza* (musika tradizionala, jazza eta inprobisazio idiomatikoaren artean mugitzen zena); *Elektronikaldia* (dantza musika elektronikoa bideratua) edo *Musika Berriak* jaialdiarekin ezarritakoak. Hain zuzen, azken horrekin elkarlanean izandako istripu eder batetik sortu zen gerora *Audiolab*.

¹⁴ Jaialdiari buruzko informazio orokorra eta lehenengo zortzi edizioei buruzkoak biltzen dira web orri honetan: <http://old.ertza.net> (Azken ikustaldia: 2021eko abenduan).

¹⁵ Audiolabaren nortasunari eta garatutako proiektu ezberdinei buruzko informazio osatua: <https://audio-lab.org/?lang=es> (Azken ikustaldia: 2021eko abenduan).

¹⁶ Artelekuren artxibategi digitala: <http://artxibo.arteleku.net/eu> (Azken ikustaldia: 2021eko abenduan).

+/-=*Atracción/reacción* deitzen zen soinu instalazio bat aurkezten zen Artelekun *Musika Berriak* jaialdiaren 12. edizioaren baitan (momentuz bere azkena izan dena), eta besteak beste, berau zaintzeko ardura zuen Xabier Erkiziak. Bertan, askoren artean, Jose Ramon Ais artistaren *Wellcome* lana zegoen. Obra honetan soinu sistema batez osaturiko sofa batzuk Euskal Herrian sortutako 50 soinu eta musika konposizio erreproduzitzen zituen; Euskal Herriko esperimentazio ez akademikoaren lehendabiziko bilduma bihurtu dena, bidenabar. “Esa selección de piezas, que en un principio nació como ocurrencia, en realidad desveló una nueva fotografía del momento, mostraba una comunidad de creadores apenas conocidos (incluso entre ellos) que escapaban de cualquier radar pero que a su vez producían obra de forma autónoma, a gran velocidad y en muchas direcciones”, azaltzen du instalazio horretako soinu piezen hautaketa egin zuen Erkiziak (2020, 8). Bada, *Audiolaben* jaiotza ekarri zuen ustegabekoa jaialdiko egun batean gertatu zen, Erkizia eta honen lagun Mattin eta Enrique Hurtado, Ais-en instalazioa deskonektatu eta hiru ordenagailurekin inprobisatzen hasi zirenean. Pixkanaka jendea hurbildu eta esertzen hasi zen, eta horrekin batera musikariak urduritzen. Izan ere, jakitun ziren egin ezin zitekeen zerbait egiten ari zirela. Pareko jende multzoa geroz eta handiagoa zen eta hiru musikariak egiten ari zirena entzutera hurbildu zirenen artean zegoen, besteak beste, Santi Eraso, garai horretan Artelekuko zuzendaria zena. Honek, musikarien harridurarako (eta lasaitasunerako), egiten ari zirena “zoragarria” zela eta ez gelditzeko eskatu zien. Hortik astebetara, bere dei bat jaso zuen Erkiziak; soinuarekin Artelekun ezer gutxi egiten zela eta ea zer edo zer egitera animatuko litzatekeen galdetuz. Beratarrek gonbitari eutsi eta kontraproposamen batekin erantzun zion: soinuaren laborategia sortzea. 2002an izan zen hori. 2003an programatzen hasi ziren eta urte amaierarako espazioa zuten. Hortik aurrera, Artelekuren harrabotsa aldatu egin zen.

Ka(s)usalitate horri esker, aurrerantzean soinuari dedikaturiko sail egonkor bat izango zuen Donostiako zentroak. Soinu-artearekiko apustua jada atzera ezina zen eta abiadura handian hazi zen gainera. Denbora gutxian Artelekuko motore nagusietako bat bilakatu zen Xabier Erkiziak koordinatzen zuen departamendua. Hiru zutabe nagusi zituen proiektuak: tailer eta topaketak, sareko plataformak eta publikazioak. Guztiak, helburu berari zuzenduta: soinu “arraroak” egiten zebiltzanen kabi izatea, hauei, hegan egiten laguntzea.

Tailerretan lantzen ziren orotariko gaien artean, funtsezko bi lerro nabarmentzen ditu Erkiziak (2020, 10–11): bata, nazioarteko erreferentzia handiek (Prévost, Guionet, Rowe, Nakamura, López, etab.) eman ohi zituzten inprobisazio ez idiomatiko tailerrak; eta bestea, landa-grabazioetatik abiatuta egiten ziren praktika artistikoak. Azken hauek, giltzarri izan ziren soinumapa.net¹⁷ bezalako proiektu paraleloak sortzeko.

Estos talleres teórico-prácticos sirvieron no sólo para enriquecer la experiencia de los participantes, sino que llegaron a convertirse en espacios de encuentro y debate que a su vez se conformaron en viveros para futuros proyectos de investigación que en algunos casos se convirtieron en líneas estratégicas dentro de la programación regular del departamento (Erkizia 2020, 10).

¹⁷ Europako soinu-mapa digitalik zaharrena da, gaur egun hezkuntza-erakundeek nahiz -artistikoek erabiltzen dutena, bai eta sortzaileen komunitate handi batek ere. <http://www.soinumapa.net/> (Azken ikustaldia: 2021eko abenduan).

Tailerrez gain, modu erregularrean antolatzen zituzten topaketak ziren interesdunak aurrez aurre biltzeko bigarren espazio nagusia. Zehazki, bi urtean behin egiten zen MRB/AMM ekarriko dugu gogora: modu autogestionatuan antolatzen zen foro ireki honetan praktika artistikoekin lotutako hainbat alderdi jorrazteko aukera izaten zen. Gainera, lantaldeen bidez Artelekutik kanpo garatuko ziren soinuari buruzko plataforma edo ikerketa-proiektu berriak sortzeko edo sortzen laguntzeko ere balio izan zuten topaketok.

Audiolabek martxan jarri zuen beste ildo estrategiko nagusietako bat sareko plataformak sortzearena izan zen zeinak berebiziko garrantzia izan zuten komunitatea trinkotzeari begira. Plataforma digitalek eskaintzen zituzten erraztasunak funtsezkoak izan ziren soinu-artisten komunitateak eskatzen zuen web-orrien sarea osatzeko. Alde batetik, Artekuko zerbitzariaren barruan kokaturiko blogen sarea¹⁸ zegoen (*Audiolabeko* berriak biltzen zituena, baita MRB/AMMren eztabaida foroa eta *Noise&capitalism*-en zein *Hirugarren belarriaren* artxibo digitalak); eta bestetik, edukiak zabaltzeari begirako plataforma estatikoagoak zeuden (Soinumapa.net, *Hots! Irratsaioaren* podcasta edo *Copy your Idols!* weba).

Audiolaben hastapenean, gaur egun oraindik segitzen duen arazo bat identifikatzen zuten: soinu-arteari, musika esperimentalari eta entzute kulturei buruz bibliografia gabezia zegoela. Hori horrela, *Audiolaben* lehentasunetako bat aipatu gaiak jorrazten zituzten lanak ekoitzi, promozionatu eta eskuragarri jartzea izan zen, “para así enriquecer el conocimiento general sobre estas artes y favorecer debates de mayor calado, más allá de cuestiones estrictamente musicales” (Erkizia, 2020: 12). Artelekuko mediateka izan zuten bidelagun. Eta ahaleginak eman zuen bere fruitua: aipatu gaiak lantzen zituzten 200 erreferentzia baino gehiagoko liburutegia bat osatu baitzuten. Garai horretan estatuko arte eta kultura-zentroen sarean zegoen bilduma osatuena zen. Zoritxarrez, Artelekun izandako uholdeetan urperatuta gelditu zen bildumaren zati handi bat¹⁹. Berreskuratu ahal izan ziren aleak, Tabakalerako UBIC zentroan birkokatu zituzten eta nahi dituenak gaur-gaurkoz bertan ditu eskuragarri.

Bibliografia biltzeaz gain, *Audiolabekoek* edizio lan mardula ere egin zuten barnera zein kanpora begirako publikazio ezberdinetan parte hartuz. Artelekuko *Zehar* aldizkariren bi monografiko²⁰ argitaratu zituzten. Zentzu horretan, azpimarratzekoa da musika esperimentala edo soinu-arteari buruzko edukiak euskaraz sortu izana. Izan ere, horrelako gaiak lantzen dituzten erreferentzia bibliografikoen falta orokorra bada, are larriagoa da euskarazko erreferentzien kasuan. Bestalde, kanpora begira, hainbat proiektuekin elkarlanean CD, fanzine edo liburuak kaleratu zituzten. Tesi honetan erreferentzia gisa baliatu dugun *Ruido y Capitalismo* (Mattin eta Iles 2009) liburua, esaterako, *Audiolabek* ekoitzi eta ez-ohiko truke sistema baten bidez banatu zuen.

¹⁸ Gaur egun aktibo ez dauden arren, www.audio-lab.org-ren bidez kontsultatu daitezke (Azken ikustaldia: 2021eko abenduan).

¹⁹ Halaber, bilduma bibliografikoarekin batera sortutako fonoteka, osorik galdu zen uholdeetan.

²⁰ *Zehar* 53, “Entzumenaren perspektibak”: <http://artxibo.arteleku.net/eu/islandora/object/arteleku%3A270> eta *Zehar* 67, “Paisaia itsuak”: <http://artxibo.arteleku.net/eu/islandora/object/arteleku%3A237> (Azken ikustaldia: 2021eko abenduan).

- **Eta askoz gehiago**

2014an Artelekuren ibilbidea amaitzen da (nahiz eta honen herentzia natural gisa Kalostrako proiektuak beste urtebetez jarraitu), 2017an *Ertzen* azken edizioa egiten da, eta oraindik goiz den arren ekimen horiek ekarri dutenaz ohartzeko, identifikagarriak dira ondorengo batzuk. Guretzako argiena, Bilboko Le Larraskito klub-arena da. Bere ibilbidea *Audiolabekin* batera musika esperimentalari eskainitako netlabel gisa abiatu arren, praktika hauen erreferentziazko gune nagusietako bat izan da orain gutxi arte. Zoritxarrez, 2021ean Le Larraskito Klubak publikoari begira zuen dinamika bertan behera uztea erabaki zuten. Ikerketa honetan elkarrizketatu dugun Miguel A. García izan zen espazioaren bultzatzaile nagusietako bat. Kolektiboki funtzionatzen zuen, alta, eta horrek kutsu berezia ematen zion bertako dinamikari. Besteak beste, ezein artista topatzen zen bere emanaldia prestatzen lagunduko zion talde zabalarekin.

Astegunetan artista zenbaiten lantokia zen eta asteburuetan, aldiz, kontzertu, tailer edo performance ugariaren kabi. Orotarikoak, baina guztiak “arraroak”. Espazio xumea zen, ez zen jende asko sartzen bertan, baina txikitasun horrek xarma berezia ematen zion; batik bat, ohiko publiko-artista banaketarekin apurtzen zuelako. Entzule bezala ohituta ez gauden hurbiltasunetik gozatu zitekeen ikuskizunez. Azpimarratzekoa da baita ere bertan bildutako guztien artean sinergiak sortzeko egiten zuten ahalegina: besteak beste, emanaldi bakoitzaren ostean konfiantzako espazio “informalago” bat sortuz klubeko kideren batek prestatuturiko otorduen ondoan.

COVID-19aren aurretik asterokotasunez antolatzen zuten zerbait Le Larraskiton. Zoritxarrez, pandemiak eragin bortitza izan zuen euskal eszena esperimentalean. Ia hutsera murriztu ziren musika esperimentalaz zuzenean gozatzeko aukerak 2020-2021 urte artean. Le Larraskito klubean, esaterako, 2020ko otsailean antolatu zuten azken emanaldia. COVID-19ari aurre egiteko neurriek musikaren mundua orokorrean kaltetu zuten baina, osterantzean bezala, musikaren alorrean ere ez zen salbuespenik izan eta kaltetuenak bazterretakoak suertatu ziren. Musika esperimentalaren zirkuitua, beste musika mota batzuen bano murriztagoa bazen pandemia baino lehen, zer esanik ez pandemia garaian; esfera publikotik desagertu egin zen. Kontuan hartu behar dugu zenbait musikek garai ezegonkor horietan zuzeneko emanaldien faltari aurre egiteko aktibatu ziren bitartekoetara moldatu ahal izan zutela, adibidez, *streaming* bidezko saioetara. Alta, gure aztergaiaren ezaugarriak kontuan hartuta, zaila zen horrelako alternatibak eraginkorrak izan zitekeenik pentsatzea, ondorioz, erakusleihorik gabe gabe gelditu ziren.

Konfinamendu osteko egoera ez da hobeagoa: musika emanaldiak eskaintzen zituzten espazio ugari ezarritako neurrien ondorioz atek ezin zabaldua ibili dira eta zabaldu dutenak zulo ekonomiko handi bati aurre egin beharrean topatzen dira. Baldintza horietan zaila da eszena esperimentalak (ere) COVID-19aren aurretik zuen egoera osasuntsura bueltatzea. Instituzioei loturiko proiektuak dira salbuespen nagusiak; beste espazio batzuk baino baliabide gehiago dituztenez, azkarrago berreskuratu ahal izan dute martxa. Azkuna Zentroko (Bilbo) *Hotsetan* programa da adibideetako bat. Programa honek, bertako zein nazioarteko artisten lanak

ezagutzera eman eta publiko orokorrari musika esperimentalak eta soinu-artearen inguruko joera garaikideak hurbiltzea du helburu. Miguel A. García, Enrique Hurtado eta Oier Iruretagoienarekin elkarlanean antolatzen du Azkuna Zentroak programa, eta neurri artean bada ere aurrera jarraitu du dinamikak. Baldintzak okerrak izan arren, artista esperimentalek lanean jarraitu dute. 2020 eta 2021ean izandako *Zaratafest. Musika arraroen eta antzekoen jaialdia*-k dira horren lekuko. 2006tik aurrera egiten den festibal horren hiru edizio ezberdin egin ziren 2020an (Gasteizen, Bilbon eta Donostian), eta publikoaren erantzuna ezin hobea izan zen guztietan. 2021ean, berriz, formatua aldatu eta Apodaka herriko basoetan ospatu zen.

Etorkizuna oso esperantzagarria ez den arren, 2000. urtean sortutako arrak bizirik jarraitzen du eta ez dugu dudarik hala segituko duenik. Mugimendu esperimentalak Euskal Herriko ekialdeko eszenetan hartu bazuen indarra, azken urteetan lekualdatu eta eta mendebaldean kokatu da nagusiki, zehazki, Bilbo inguruan. Bidenabar, gaur egun eszena esperimentalak katalizatzaile izan daitezkeen espazio edo proiektu batzuetatik harago zabaldu da. Askotariko musika emanaldiak eskaintzen dituzten espazioetan geroz eta gehiago dira gisa horretako artisten lanak programatzera ausartzen direnak: Azkoitiko Matadeixe, Bilboko High, Muelle edo Shake aretoak, Urretxu-Zumarragako gaztetxea, Donostia-Trintxerpeko Mogambo edo Gasteizko Baratza aretoa, besteak beste. Halaber, eremu instituzionalera ere hedatu da soinu-arte eta musika arraroen indarra. Hala nola, aipatu dugun Azkuna Zentroko *Hotsetan* programa edo Donostiako Tabakalerak antolatutako erakusketa, kontzertu, tailer zein instalazioak nabarmenduko genituzke.

XXI. mende hasierarekin batera Euskal Herrian esperimentazioaren inguruan piztutako dinamika ezberdinek momentu horretan artisten artean hain beharrezkoa zen bateratzea ahalbidetu zuten. Harrezkero proiektu eta musikari esperimentalen zerrenda potolotu baino ez da egin. Denborak esango du garai berri deitzen diren hauek zelako lekua uzten dioten doinu esperimentalei. Bitartean, ez dadila haria moztu.

2.5. TRADIZIOA

2.5.1. Atzera begira

Garaian garaiko pentsamendu eta ikertzaileen arabeko izenak hartu ditu historian zehar tradiziozko kulturaren azterketak. Besteak beste, *herri kulturaren manifestazioa*, *artisautza*, *ahozko literatura*, *ondasun kulturala* edo *folklore* hitzak erabili dira horri buruz hitz egiteko. Iberiar eremuan, *tradizio herrikoia* izan da gehien sustraitu den hitza, nazioarte mailan, ordea, *folklore* nagusitu da (Prat 2006; 2008). Kontuan hartu behar da, gainera, izen horietako bakoitzak testuinguruaren arabeko esanahia hartzen duela. Ez da gauza bera, adibidez, herri kulturak euskaraz esan nahi duena edota honen baliokidetzat jotzen den *cultura popular*-ak gaztelaniaz adierazten duena (Amezaga 1994, 7; Niño de Elche 2016, 62–63). Tesi honetan, tradiziozko kultura kontzeptua erabiltzea lehenetsi dugu, besteak beste, honen parekotzat jotzen diren herri kultura edo folklore hitzei darian kutsu komertziala saihesteko aldera.

Baina noiztik dator tradizioarekiko interes hau? Bada, duela bi mendetik behintzat bai. Izan ere, Aro Modernoarekin batera, herriak jakin, egin edo esaten zuena garrantzitsu bilakatzen hasi zen. Erromantikoak izan ziren zentzu horretan aldaketa ekarri zutenak. Ez ziren tradiziozko kultura deritzonari erreparatzen lehenengoak, baina bai, ordea, honekiko begirada kualitatiboki aldatzea eragin zutenak. Ordura arte, herri kulturako adierazpen ezberdinek jakin-mina pizten zuten baina ez zitzaion behin ere estatus kulturalik aitortu; egiazko kultura, letra larriz idazten zena baitzen, kultua. Tradiziozko kultura horrek komunitate baten egiteko moduak, ohitura, sinesteak, eskulanak, musika, kantuak, dantzak, kontaketak eta beste barnebiltzen zituen, gehienetan ahoz jasotakoak. Alta, ikusiko dugunez, gizartea industrializatzearekin batera kontzeptu honen adiera aldatzen joango da, hainbesteko moldez non klase edo masa kulturarekin lotuko den.

Ibilbide historiko horretan sakonduko dugu atal honen lehendabiziko partean. Iraganetik gaur eguneko esanahietara heltzen garenean, bigarren azpiatalean, geldialdi bat egingo dugu eta tradizioari suposatzen zaizkion alderdi ezberdinak landuko ditugu: komunitatearen nortasunaren muinaren eta manipulazioaren gaia landuko ditugu, hurrenez hurren. Kontzeptu honek mugimendu nazionalistekin izan duen loturaz ere hausnartuko dugu eta hortik, zuzenean, Euskal Herrian II. Pizkundean gertatu zenera pasako gara. Izan ere, Frankismoaren hondarretan euskal komunitateak abiatutako duintze prozesuan, tradizioa baliabide nagusi izan zen. Azken atalean, gaur eguneko kultura sorkuntzan tradizioak duen pisuaz eta horren esanahiez gogoetatuko dugu.

2.5.2. Herri kultura

Tradizioaren kokapen teorikoan murgildu baino lehen, ezinbestekoa dugu herri kulturaren gaia lantzea. Izan ere, kultura-ondare tradizionalari buruzkoak, gogoeta marko orokor horren baitan kokatzen ditugu. “Si todos los miembros de una sociedad dada tuvieran la misma cultura, no habría que utilizar el término «cultura popular»”, zioen Peter Burkek (1997, 61) 1500-1800 arteko Europako kultura panorama aztertu zueneko lan oinarritzkoan. Badirudi mende batzuk atzera eginda, Aro Modernoan zehazki, kulturaren esparruan bateratasun batez hitz egitea ez zela posible. Robert Redfield-en definizio klasikoa oinarri hartuta, garai horretan bi kultura nagusi bereizten ziren: letra larriz idatzitakoa eta letra txikiz idatzitakoa (Burke 1997, 62).

Kultura handia, kultua, eskola eta unibertsitateetan jagon eta transmititzen zena zen. Ondorioz, esan dezakegu pribilegiatu gutxi batzuen eskura baino ez zegoela. Hortik kanpo zeuden, esaterako, jende xeheak abesten eta entzuten zituen kantuak, antzerkiak, ipuinak, artisautza-lanak, dantzak, kontakizunak edo jaiak; besteak beste, kultura txikia edo herri kultura deiturikoak. Hauek, aberastasun handia gorde arren, gutxietsita zeuden.

Kultura mailan eman zen banaketa hori ulertzeko, ezinbestekoa da Modernizazioaren prozesu orokorrari erreparatzea, honen osagai guztiak kontraktasunean ordenatu baitziren. García Canclínik (2001, 195), honela sintetizatzen ditu orduko bi paradigmatzuk nagusiak:



Mugimendu ilustratu eta erromantiko bezala ezagutzen ditugunaren mundu ikuskerak zeuden lehian, eta pentsatzekoa denez, bakoitzaren balio eta gogoetak kultura ulertzeko moduan ere islatzen ziren.

Alde batetik, Erromantikoak zeuden, zeinarentzat herri tradizioek balio handia zeukaten. Hauek, egia eta perfektua iraganeko formetan gordetzen dela pentsatzen zuten. Esan dezakegu beraien ekarpenak errotik aldatu zuela ordura arte gailentzen zen kulturaren ikuspegi elitista. Gizartearen zati txiki batek soilik sortu eta ulertu zezakeen kultura sistemaren kontra egiten zuten. Beraientzako argi zen: ezer ez zeukatenak kulturalki oso aberatsak ziren.

Kontrapuntu gisa, Ilustrazioko pentsalariak zeuden zeinak arrazoia guztiaren gainetik jartzen zuten. Beraientzat, hori zen mundu hobe bat eraikitze giltza; ezjakite, sineskeria eta zapalkuntza guztiak gainditzeko bidea. Kultura jasoa zen kulturatzat jotzen zuten bakarra. Hala, ilustratuak ez zituzten begi onez ikusten tradizio herrikoiak, eta kulturaren ikuspegi elitistagoa zein unibertsalagoa bultzatzen zuten. Diskurtsoen polarizazio horretan, García Canclini, Jesús Martín-Barberorekin (1998) bat dator herrigintzaren berreraikitze historikoa deskribatzerakoan:

El pueblo comienza a existir como referente del debate moderno a fines del siglo XVIII y principios del XIX, por la formación en Europa de estados nacionales que trataron de abarcar a todos los niveles de la población. No obstante, la ilustración piensa que este pueblo al que hay que recurrir para legitimar un gobierno secular y democrático es también el portador de lo que la razón quiere abolir: la superstición, la ignorancia y la turbulencia. Por eso, se desarrolla un dispositivo complejo, en palabras de Martín Barbero, 'de inclusión abstracta y de exclusión concreta'. El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo inculto por todo lo que le falta (García Canclini 2001, 197).

Ondorioztatzen dugunez, bi mugimenduen artean auzian zegoena, batez ere, kultura-legitimazioaren zentzu eraldaketa zen. Izan ere, aldaketa esanguratsua ez zen izan herri kulturaz jabetzea, baizik eta horrek suposatu zuena balio mailan (Díaz G. Viana, 1999: 75). Paradigma aldaketa gertatu zen eta kultura adierazpen tradizionalak bizitzeko moduaren bereizgarri izatetik kultura estatusa izatera pasa ziren. Paradoxikoki, herri xehearentzako kultura bezala funtzionaltasuna galtzen hasi zenean bereganatu zuen herri kultura tradizionalak intelektuaren interesa. Herritik zetorrenak, orduan, erabilera estetiko, komertzial eta, batez ere, ideologikoak hartu zituen (Martí i Pérez 1996, 11).

Martin Barberok (1998, 6–7) azaltzen du herriaren “aurkikuntza” deitu zaion horretara erromantikoak hiru bidetatik (beraien artean beti konbergenteak ez direnak) iristen direla: batetik, iraultza goretsi nahi dutenek herriari buruzko irudi positibo bat ematen dute kolektibitatearen (elkartuta indarra duena) eta herriaren (altxatu eta gaitzari aurre egiten diona) ideietan oinarrituta. Bigarrenik, nazionalismoa goraiatzen dutenek batasun politikoa mamitzeko oinarri kulturala aldarrikatzen dute eta hori herrian bilatzen dute. Azkenik, hirugarren bide bat ere planteatzen du zeina ilustrazioaren kontrako erreakzio politiko eta estetiko bezala aktibatzen den. Dena den, bidea edozein izanda ere, emaitza bera dela baieztatzen du: iraganaren idealizazioa eta primitiboaren eta irrazionalaren balioa handitzea.

Arrazoi horiek medio, intelektual erromantikoek herrian gordetzen zen jakinduria guztia biltzeko prozesuari ekin zioten. Asmo horrekin berreskuratu zituzten gaur egun tradiziozkotzat hartzen diren lehenengo lanak, gehienbat, anonimotasunarekin, etnia edo nazioarekin, ahazkotasunarekin eta landa eremuarekin lotuak. Herri musikaren alorrean, bereziki F. Chopin, F. Listzek, Debussy, M. de Falla eta I. Stravinskik egindako ahalegina nabarmentzen da (Del Amo eta Letamendia 2015, 178). Alta, Martín Barberok (1998, 11) zehazten du berreskuratze prozesu horretan herri kulturek “bahituta” bukatu zutela: herri-nazio bezala mistifikatuta eta historiaren aztarnak eta desberdintasun kulturalen baitako borroka nahiz zapalkuntzak ezabatuta.

Edonola ere, herri kultura kontzeptua momentu historiko ezberdinei lotuta egon da, garaiaren –eta lurraldearen– arabera esanahi ezberdinak bereganatuz. Hala, gutxi gora behera XIX. mendera arte kultura tradizionalari bazegokion, herrian sortu, interpretatu eta belaunaldiz belaunaldi transmititzen zen kulturari; gizarte modernoak garatu ahala, esanahi berriak bereganatuko ditu. Geroz eta gehiago lotuko da komunikabideen zein merkatuaren garapenarekin. Industria iraultzarekin batera, beraz, mugimendu erromantikoak eratu zuen herriaren ideien disolbatzea hasiko zen: ezkertiarrek, klase sozialaren kontzeptuari helduko diote eta eskuinekoek, masari.

Batez ere pentsalari marxistak dira ezkerrean barruan klase sozial kontzeptuaren alde egiten dutenak. Anarkistek, esaterako, herri kontzeptua mantentzearen alde egiten dute: honek, klase zapalduaren kontzeptuak ez bezala, eguneroko borroka txikiak eta subjektu zapaldu guztiak barnebiltzen dituelakoan. Marxistek, ordea, arbuia egiten dute bere erabilera teorikoa lausoa eta mistifikatzailea delako, eta langileria terminoarekin ordeztzen dute. Hala bada, herrikoia ere ikuskera erabat zatikatuta geldituko da ezkertiarren artean (Martín Barbero 1998, 12–26).

Masa-gizarteari dagokionean, Martín Barberok kontzeptu honen muin historiko, sozial eta politikoa arakatzen du. Komunikazioaren alorreko teoriak, 1930 eta 1940 inguruan kokatzen dute masa gizartearen hasiera. Alta, ordurako kontzeptu honek jada mende bateko bizia duela argudiatzen du Martín Barberok, eta hitz gogorak erabiltzen ditu berau kritikatzeko: “la puesta en marcha durante el siglo XIX de la teoría de la sociedad-masa es la de un movimiento que va del miedo a la decepción y de allí al pesimismo pero conservando el asco” (Martín Barbero 1998, 27). Mugimendu honen barruan kokatzen ditu, besteak beste, Tocqueville, Le Bon, Tönnies edota Ortegaen “metafisika”. Europako pentsalari horiek masa gizartea degradazio bezala ulertuko dute, kulturak esan nahi duenaren ezeztapen gisa. Oso bestelakoa da, ordea, Ipar-Amerikako teorialarien ikuspegia, hauentzat masa gizartea demokratizazio prozesuan aurrera urratsa baita. McLuhan eta Fiore aipatu daitezke azken horien artean.

Hala eta guztiz, masa gizarteari buruzko eztabaida potoloa, egiaz, Frankfurteko eskolaren bueltan funtsatu zen. Bertako kideek kideek industria-osteko gizarteetan kulturak betetzen dituen funtzioak era sakonean aztertu zituzten. Horien artean, Adorno, Horkheimer edo Benjamin-en izenak nabarmenduko ditugu. Masa kultura, alienatzailea denaren ildoan sakontzen dute lehendabiziko biek; hirugarrenak, aldiz, herri kultura beste modu baten bizitzeko aukera ekartzen duela iritziko dio.

Adorno eta Horkheimer-en erreferentziatzeko lana, 1947an publikatutako *Ilustrazioaren Dialektika* da. Bertan, “merkatuko demokrazian” zabaltzen den kulturaren totalitarismoa salatuko dute. Garaiko teoria soziologikoei defendatutakoaren kontrara, kaos kulturalaren ideia gezurtatzen dute eta horretarako eguneroko hamaika adibidetan oinarritzen dira. Beraien ustez, egunerokoak erakusten zuen guztia oso antzekoa bihurtu zela kulturaren –bereziki zinemak, irratiak eta aldizkariak–. Hala, sistemaz hitz egingo dute; kulturaren industria, dominazio sistema bezala ikusiko dute. Hain zuzen, sistemak, kultura objektuetatik merkantzia egiten du; kontsumorako gaia. Baina objektuak ez ezik, kontsumitzaileen premiak ere ekoizten dira merkatu horretan. Ondorioz, kulturaren industriarekin gizakia kontsumitzaile huts izatera pasatzen dela salatzen dute.

Merkatuaren nagusitasun erabatekoaz hitz egiten dute, hainbeste non kultura produktuen izaera erabat honen menpekotzat duten. Ildo horretan, kultura entretenimendurekin nahasteko apustu argi bat dagoela gogoetatzen dute: modu horretan, kultura edukiz hustuz, jendearen ihesbide izateko. Gauza berriek esfortzu bat suposatzen dute baina helburua gogoeta ekiditea denez, baliogabetuta ikusten dute kultura: bere izaera kritikoa galdu eta sistemaren legitimatzaile bihurtu dela uste dute.

Adorno eta Horkheimerrek kulturaz duten ideia oso lotuta dago artearen ikuspegi akademikoarekin. Beraientzako, adibidez, libratzen den musika bakarra Schoenberg-ena da. Kulturaren eredia artea izaki, herriak horretaz egiten duen irakurketa aldrebesa eta desbideratua irudituko zaie. Baztertu egingo dituzte kulturarekiko jarrera eta erabilera gogoetatsuak ez direna. Halaber, industria kulturaren objektuetan soilik dibertsio hutsa ikusten dutenez, gogoaren heriotz gisa hautemango dute. Posizio zurrin hori medio, elitearen esku dagoen kultura defendatzea leporatuko die Martín Barberok. Gure ustez, ikerlari pare honen analisiak, demokrazia liberaletan kulturak tresna estrategiko gisa jokatzeko duen paperaz ohartzea balio du. Alta, ez dugu bat egiten herria masa pasibo hutsa lerrokatzen duen diskurtsoarekin.

Eskola beraren barruan aipatu dugun hirugarren izenak bestalde, W. Benjaminek (2003), kulturak hartu dituen bide eta modu berrietan aukerak ikusiko ditu. Bere ustez, teknologia eta komunikabideen hedapenak, artea jende guztiaren esku egotea ahalbidetu dute, adibide. *Masak artea eta artea masetarako* dialektikan, izugarritzeko ahalmen askatzailea begiztatzen du Benjaminek. Hain zuzen, ikuspegi hori da Adorno eta Horkheimerrengandik urruntzen duena. Azken horiek kulturaren industrian dibertsio hutsa, eta beraz, heriotza begiztatzen duten artean, Benjaminek ez ditu dibertsioa eta hausnarketa kontrajartzen. Aitzitik, lotu egiten ditu. Bestalde, Adorno eta Horkheimerrek kultura artearekin parekatzen dutenez, kultura produktuaren barne egituraren kokatzen dute honen manipulaziorako ahalmena; Benjaminek, ordea, kultura produktuaren bizipenean jarriko du arreta. Alegia, masaren erantzunean. Berez ustez, esperientzia modu ezberdinak daude; guztia ez da alienazioa.

Benjaminek, kulturaren industriaren presentzia ez du baitezpada herri kulturen ukazio bezala ulertzen eta ideia hori determinantea izango da XX. mendetik aurrera kulturaren eremuan zabalduko diren gogoeta berrientzat. Hor kokatuko genuke esaterako Birminghameko *Cultural Studies* (CCCS)

delakoa. Hiruko baten arteko dialektikan zentratzen da eskola honen interesa: gizarteko praktika, instituzio eta prozesu eta egitura sinbolikoen arteko harremanean zehazki (Graeme Turner 1996).

CCCSn, kulturaren auzia botere egiturekin harremanetan aztertzen da. Hala, kulturari testuinguru zabal batetik begiratzen diote, inguru politiko eta soziala ere aintzat hartuz. Halaber, ikuspegi praktikoa dute. Beraientzako kultura ez da praktika bat, ezta gizarte baten ohituren deskribapen huts bat ere; beraien iritziz, kultura, praktika sozial guztietatik igarotzen da eta elkarrekintza horien batura da. Ikuspegi ekintzaile horren baitan, zapalkuntzaren erresistentzia gune eraginkor eta sortzaile gisa hautemango dute hasieratik herri kulturarena.

CCCSn oinarri horiek bat egiten dute herri kulturaren auzia bateratzeko asmoz soziologiatik egin diren ekarpenekin. Carcía Canclínik (2001, 229–35) bereziki bi korrante azpimarratzen ditu: soziologia kulturala eta politikoa; hurrenez hurren, erreprodukzioaren teorian eta hegemoniaren ideian oinarritutakoak; Bourdieu eta Gramscirengan, alegia. Horien aburuz, mendeko izaera duten orotariko aktore eta forma kulturalak kokatzen dira herri kulturaren baitan. Izaera subalternoarena da baldintza. Modu horretan, herri kulturaren kontzeptua talde etniko edo tradizional nahiz klase kontzeptura makurtzen dutenengandik askatzea lortzen dute. Alta, bi teoria handien artikulazioa oraindik ez denez lortu, bakoitzaren “superparadigmak” gaindituko dituen interpretazio prozesu lauso eta hibridoak aldarrikatzen ditu García Canclínik (2001, 258).

Geroz eta gehiago dira herri kulturaren auzia berezitasunen itxikerietatik at ulertzen dutenak, baita gure testuinguru hurbilean ere:

Gure material kulturalako elementu bakoitzean dago handik eta hemendik etorritako sustrai adar liserituen genealogia nahasi bat. Nahiko zentzu gutxikoa da gaur sektore batzuetan indarrean dagoen eskema: jatorriz ‘geurea’ omen zena eta ‘inposatu zigutena’ bereizteko joera. Dena dugu eratorria, dena dugu nahasia. Inposatu omen zigutena ere bagara. Etorri zena, hartu genuena, ekarri zigutena, ezarri zigutena, aldatu genuena, nahi genuena eta egin genuena gara. Horixe da, hasteko, euskara bera. Eta gure material kultural, etiko, antropologiko, erlijioso, politiko, filosofiko eta kreaziozko guztia (Sarasua 2013, 132–33).

Gaur egun, herri kulturaren gaia ezberdinen arteko korrelazio eta hibridazio konplexuen begiradatik irakurtzen da. Izaera anitzeko kontzeptua da. Edozein gisaz, saio honetan batez ere bere aurpegi tradizionalenaz ariko gara. Aipatu ikerketa lerroa akademiaren munduan batik batik folklore hitzaren erreferentziapean garatu da; tradizio hitza ez da hainbeste errotu. Edonola ere, ikerketa materia berdina da: “por definición, el folklore se ocupa de la cultura denominada “popular” en el sentido de “tradicional”, al menos por lo que hace referencia a la acepción más clásica de esta disciplina” (Martí i Pérez 1996, 37). Hasi gaitezen bada, tesiaren bigarren ardatz nagusia den tradizioaren kontzeptuan sakontzen.

2.5.3. Tradizioa: iragana eta oraina

Erromantikoek predikatzen zutenaren kontra, argi da bizitza modernoaren garapenak ez dituela kultura herrikoiak itzali, ez bederen honi buruzko eztabaidak. Kultura herrikoi tradizionalak bizirik jarraitzeak, ordea, ez du esan nahi transformatu ez direnik. Transformazio

horren nondik norakoak ezagutuko ditugu azpiatal honetan, baina lehendabizi, zehaztu dezagun tradizional deituriko hori zer den:

La idea común que se tiene sobre la tradición es la que etimológicamente hace venir el termino del latín “tradere”, del que derivaría tradición, es decir lo que viene transmitido del pasado; por extensión, el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente (Marcos Arévalo 2004, 926).

Jakintza multzo horren barruan, noski, musika sartzen da. Ondorioz, modu orokorrean esateko, iraganetik datozen eta belaunaldiz belaunaldi transmititzen diren musikak izango litzakez tradizional deiturikoak. Marcos Árevalok aipatzen duen hori adierazi asmoz proposatu zuen William John Thomasek *The Atheneum* literaturari buruzko Londreseko aldizkarian *folk-lore*²¹ kontzeptua. 1846ko abuztuaren 22an, Ambrose Merton ezizenarekin sinatutako idatzian, iraganari buruzko ikerketa guztiak kontzeptu berriaren baitan biltzea proposatzen zuen, ordura arte erabiltzen ziren beste deitura batzuk ordeztuz.

Ordutik hona nazioarte mailan hedapen handia izan duen ikerketa lerroa da eta, urteen poderioz, kuantitatiboki ez ezik kualitatiboki ere aldatu da honen erabilera. Ez da berdina folklore hitzak XIX, XX. mendean edo gaur egun barnebiltzen duena. Besteak beste, momentu honetan ez da lotzen irrazionala, landatarra, anonimoa eta komunalaren ideiarekin (Prat 2006, 23). *Sobre el concepto de folklore* (Prat 2006) lana erabiliko dugu aztergai honi buruzko ikuspegi gaurkotua azaltzeko. Lan horretan Pratek banan-banan erausten ditu kontzeptu hau zedarritu duten muga klasikoak.

Bere argudioetan, folklore hitzaren zentzu etnikoa arbuiauz abiatzen da. Gaur egun aski frogatu da folklorea ez dela nekazarien eta “primitiboen” ondare eskusiboa (Prat 2006, 237). Aitzitik, gizarte-maila guztietan topatu daiteke eta, gainera, orotariko guneetan. Geroz eta gehiago dira eliteen edota hiriguneetako folkloreak hitz egiten duten ikertzaileak. Pratek (*idem.*) dio, egun, gizarte-talde bateko kide den jendea barnebitzen duela, jatorria edota kokapen soziala edozein delarik. Ikuspegi horrek talka egiten du herri kulturari ezinbestean izaera subalternoa atxiki diotenekin. Alta, gu ez gara eztabaida horretan sartuko; guri interesatzen zaiguna, *folk*-aren esanahia nola zabaldu den erakustea baita.

Aldatu den bigarren elementuetako bat, tradizioak hartu duen zentzua da:

A pesar de que muchos han supuesto que para que un material sea considerado tradicional tiene que haber sido usado por varias generaciones, tradicional no necesariamente significa antiguo, sino solo que el material se ha transmitido y ha sido aceptado por una comunidad. Las tradiciones son parte integral de toda cultura, pues si los comportamientos y las producciones no se transmitieran, no existiría la cultura (Prat 2006, 238).

²¹ *Folk-lore* berban bi kontzeptu elkartzen dira: ekoizlearena eta ekoizpenarena, hurrenez hurren. Folk hitza, zerbait komunean duten edozein pertsona multzo izendatzeko erabiltzen da ingelesez. Izaera malgua du, multzo hori izan baitaiteke talde txiki bat, baina baita, herri oso bat, nazioa edota etnia. Bestalde, lorek, jakintza edo ezagutza sakona esan nahi zuen jatorrian, baina ingelesez eguneroko hiztegitik desagertu den honetan, kutsu zaharkitua hartu du, antzinako ezagueratzat joz (Prat Ferrer 2008, 106).

Beraz, hasieran aipatu dugun transmisioaren ideiaz gain, corpus tradizionalak, eta honekin batera musika tradizionalak, onarpen sozialarekin luke zerikusia. Praten hitzetan, Marcos Arévalok (2004, 926) defendatzen duen tesi bera islatzen da: kultura tradizionala, eraikuntza soziala dela, alegia.

Bai onarpen sozialaren ideiak eta baita eraikuntzaren ideiak, argi erakusten dute ondare tradizionala ez dela betierekoa; hots, belaunaldiz belaunaldiko transmisioan gizarte batek bere nahietara egokitu eta moldatzen duela. Biko indar batek gidatzen du prozesu hori: kontserbazioarenak eta aldakuntzarenak. Bien arteko tentsio desorekak eramaten du kultura adierazpen bat heriotzara edota denboran zehar bizirik mantentzera. Teknologia berrien agerpenarekin, gainera, transmisio prozesu sinkronikoaz hitz egin behar dugu (Prat 2006, 239); orain, aldiberekoa baita, ez da belaunaldi batetik bestera pasatzen.

Anonimotasunaren gaia ere jorratzen du Pratek bere artikuluan. Badirudi puntu honetan praktikan ez dela aldaketa handirik gertatu. Lehen, kultura ondare tradizional askoren autoretza ezezaguna zelako eta, orain, ezaguna izan arren herri kulturaren garrantzi-gabekoa delako, kontua da, artefaktu folklorikoetan galdu edo herrikoitu egiten dela egiletza: “la creación individual acaba haciéndose comunal con la manipulación y recreación comunitaria, y por tanto lo más normal es que se desconozca o no interese saber quién es el autor...” (Prat 2006, 240–41). Mikel Laboa da esaten ari garenaren adibide argia. Bere kantuetako batzuk herriko bihurtu dira. Adibidez, “Txoria txori” edota “Egun da santimamiña”. Horietan, Laboaren izena bigarren mailako izatera pasa da; are atzerago geldituz letren egileak, Josanton Artze eta Gabriel Aresti, hurrenez hurren. Eta kantu bat herri kanta bihurtzen denean, Josune Albisuk esaten duen legez, “bizi propioa hartzen du, ondare kultural ukitu-ezina bihurtzen da” (Albisu 2015, 187).

Praten (2006, 242) ustez, egilearen izena ezagutzeak ez du musika bat folkloriko izatea eragosten baina, era berean, anonimotasunak ere ez du kantu bat folkloriko egiten. Ingurune sozial batek ondasun kultural bat onartzen duen momentuan, transmisio eta transformazio lege kolektiboen menpe gelditzen da, hortik aurrera gertatzen den guztiaren ardura komunitatearena izanik. Ondorioz, herri kultura tradizionalaren baitan originaltasunaren eztabaidak indarra galtzen du. Praten (2006, 241) ustez, folklorean ez da existitzen originaltasuna, eta existitzen bada, erlatiboa da. Ikuspegi legaletik, gaur gaurkoz adostasunik gabeko galdera potoloak irekitzen ditu bide horrek, bereziki egile eskubide edota plagioaren bueltan²².

²² Jabetza intelektualaren eskubideak kudeatzeko indarrean dagoen eredia gatazkatsua da sortzailer batzuentzat. Asko lantzen den gai bat da, baita ere, lege esparruetan. Egile eskubideak defendatzeko argudio erabiliena ekonomikoa izaten da, artistak “babesteko” sortutako SGAEko zuzendari izandako Enrique Gómez Piñeirok azaltzen duen moduan: “la afirmación tantas veces escuchada de que el derecho de autor es el salario del creador no es ninguna frase vacía o exagerada. Es la pura realidad. Los autores perciben la mayor parte de sus ingresos a través de las cesiones o licencias que hacen de sus derechos de autor. [...] Los músicos, por ejemplo, viven de los derechos de comunicación pública, que se generan cuando sus obras suenan en la televisión, en la radio, en Internet o cuando dan un concierto” (Gómez in LeGardon 2015, 4). Alta, egile gehienak ez dira egile-eskubideetatik bizi. Hala adierazten dute behintzat erakundeak berak erakusten dituen datuek (2011ko azaroko datuak): bazkideen % 42,41ek ez du inoiz egile-eskubiderik sortu, eta inoiz eskubideak sortu dituzten bazkideetatik % 46,44k ez da iristen lanbidearteko gutxieneko soldatara (*idem.*).

Pratek (2006, 242) defendatzen du material folklorikoa definizioz dela etengabeko plagiatze bat. Alta, ezin dugu ahaztu material bizi baten errepikapenaz ari garela. Esan nahi baita, corpus tradizionala, aldaera edo bertsio ezberdinetan mantendu edo bizitzen dela. Aldaketek: behar berriei, sormenari, inprobisazioari edota ahanzturari erantzun dakiokete. Arrazoiak arrazoi, argi gelditzen dena da “puruaren” ideia herri kulturara ekartzeak ez duela zentzurik. Bestalde, etengabeko transformazioan bizitzeak ez du esan nahi corpus tradizionala ez dagoenik estereotipatuta. Alegia, tradiziozko elementuak ez zaizkiela forma finkoei lotzen: egitura, estetika, diseinua, etab. Esaten ari garen horrek, gainera, arrisku handi bat du: kultura adierazpen bat forma finko batzuei gehiegi lotzearen ondorioz, garapen ezera kondentatzea (Prat 2006, 244). Folklorearen estereotipatzearekin lotuta esan behar da, hala ere, ekidinezinak diren aldaerarekin batera ematen dela.

Azken ezaugarri bat ere nabarmentzen du Pratek (*idem.*), folkloreak, funtzio sozial batzuk betetzen dituela: hezitzailea, presio eragitearena, ihesbidea eskaintzearena, komunitatea bateratzearena, balioak baieztatzearena, edo, sinpleki, entretenitzearena. Are, hain da funtzionalitatea bere existentziaren arrazoi, tradiziozko kultura adierazpenek dagokien funtzioa betetzeari uzten diotenean, ahaztu, desagertu edo ordeztu egiten direla.

Ez da epel gelditzen den autore horietakoa Prat. Orain arte azaldu dugun ikuspegian oinarrituta, folklorearen edo berak “ondare ukiezin” deitzen duenaren definizio gaurkotua ematera ausartzen baita. Honela dio: “es el conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que se transmiten en variantes en los grupos humanos, según las reglas de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y patrimonio” (Prat 2006, 245). Folklorea, beraz, zeozer bada, giza talde bakoitzean modu ezberdinetan transmititzen den identitate edo ondarearen adierazpena da. Pratek azaldutako guztiarekin, argi gelditzen da *folk*-aren ideia komunitate bateko partaideengan hasi eta bukatzen dela, corpus tradizionalaren mentura honen eskuetan geldituz.

2.5.4. Tradizioa, nor izateko helduleku

Gizarte-errealitatea, besteren artean, sinbolikoki eraikitzen da. Esan nahi baita, dimentsio materialarekin batera, esanahi, sinbolo, eta sinesteez osaturiko beste alderdi garrantzitsu bat dagoela pertsona arteko jokabide eta pentsamenduan eragiten duena. Aldez aurretik aparteko esanahirik ez duten forma sinbolikoak komunitatearekiko funtzio konkretu bat bereganatzen dutenean, baliabide sinbolikoez hitz egiten dugu. Hori gertatu zen, adibidez, Euskal Herrian 60. hamarkadan kultura tradizionalarekin. Orduan abiatu zen komunitate mailako bateratze eta duintzea gauzatzeko funtsezko izan baitzen.

Errealitate sinbolikoen ikerketa esparruan murgiltzeko, lehen mailako zein bigarren mailako dokumentuak baliatuko ditugu. 2015ean Gandarak publikatu zuen tesia izango dugu gida nagusia. Bertan, 1960tik aurrera Euskal komunitateak izan zuen moldaketa kulturala aztertzen da, tradizioaren (baliabide sinboliko gisa) bitartez. Tesiaren alde teorikoan, baliagarria zaigun

etno-sinbolismoaren ikuspegia lantzen du eta horrekin lotuta bi erreferente: John B. Thompson eta Anthony D. Smith. Biak ala biak, kultura tradizionalari buruzko gure hausnarketa osatzeko ezinbestekoak. Gure helburua ez da inolaz ere hauen teoriak osotasunean aurkeztea; ikergaian sakontzen lagunduko diguten ideiak baino ez ditugu ekarriko lerroartera.

Hasi gaitezen lehendabizikoarekin, Thompsonekin. Egiazki, Geertzen teorien jarraipen bezala irakurri ditzakegu forma sinbolikoei buruzko bere gogoetak: “por «formas simbólicas» me refiero a una amplia gama de acciones y lenguajes, imágenes y textos, que son producidos por los sujetos y reconocidos por ellos y por otros como constructos significativos” (Thompson 2002, 89). Testuinguru jakin bateko kideentzat esanahizkoak diren fenomeno kulturalak dira, hortaz, forma sinbolikoak. Alta, esanahi partekatu horien sortze eta transmisioa ulertzeko, barru eta kanpo mailan arakatzea proposatzen du Thompsonek: batetik, forma sinbolikoen barneko egitura-ezaugarriei eta bestetik, hauek txertatzen diren gizarte mailako testuinguru eta prozesu egituratuak. *Ideología y cultura moderna* (Thompson 2002) lanean hitz egiten du guzti horretaz. Aipatu lanean autorearen helburu behinena, ideologiaren teoria berpentsatzea da, masa komunikazioaren garapena kontuan hartuz beti ere. Alta, saiakera horretan guretzako argigarriak diren hainbat ideia lantzen ditu: bata, testuinguru esanguratzailarena, eta bestea, balioztatze sinbolikoena. Lehendabizikoari tira eginez, argi mintzo da autorea: forma sinbolikoek ez dute berezko esanahirik, aitzitik, testuinguru jakinetan hartzen dute zentzua:

La reformulación propuesta [ideología kontzeptuarena] también nos permite evitar la tendencia, prevaeciente en la literatura, a pensar en la ideología como en una característica o un atributo de ciertas formas simbólicas o sistemas simbólicos como tales (conservadurismo, comunismo, etc.). Del enfoque que desarrollo aquí se desprende que las formas simbólicas o sistemas simbólicos no son por sí mismos ideológicos: si lo son, y en la medida en que lo sean, depende de las maneras en que se usan y comprenden en contextos sociales específicos. Nuestro propósito al estudiar la ideología no es nada más analizar y categorizar un sistema de pensamiento o creencias, ni analizar una forma o sistema tomado en sí y para sí. Más bien, nos interesan algunos de los que se podrían llamar *los usos sociales de las formas simbólicas* (Thompson 2002, XVIII.).

Hori horrela, izan baino egin egingo dira forma sinbolikoak ideologiko. Zehazki, testuinguru jakinetan beraietan egiten den erabilera eta ulertzeen bidez. Ondorioz, logika osoa hartzen du forma sinbolikoez egiten den erabilpen sozialari erreparatzeak –berak bezala– eta ez pentsamendu sistemari. Bereziki, harreman menperatzaileak sortu zein mantentzerakoan forma sinbolikoek betetzen duten papera ezagutzea interesatzen zaio autoreari, baina, gure ikerketarentzako nahikoa da testuinguruaz egiten duen ohartarazpena. Alegia, forma sinbolikoak, testuinguru bateko denbora eta espazioari lotzen zaizkiola. Justuki, ekoizte testuingurua eta jasotze testuingurua bereizten ditu soziologoak eta honela dio: “la transmisión de una forma simbólica implica necesariamente su separación del contexto original que la produjo” (Thompson 2002, XXV). Ezbairik gabe, gaur egungo testuinguruan zeinetan teknologiek informazio trukatzeko guztiak mediatzen dituzten, zentzu osoa hartzen duen baieztapena da. Edonola ere, Thompsonen forma sinbolikoen testuinguratzea seinatzen duenean, agertokiari, momentuari edo transmisioari erreparatu beharraz ohartarazten du.

Thompsonengandik hartuko dugun bigarren ideia, balioztatze prozesuena, lehendabizikoari lotuta dago. Izan ere, forma sinbolikoak testuinguru sozialetan kokatuak izatearen ondorioetako bat, zera da: balorazio, ebaluazio eta gatazka prozesu konplexuen objektu bihur direla forma horiek (Thompson 2002, 229). Esan nahi da, subjektu ekoizle eta hartzaileen balioztatzeen arabera balioa hartzen dutela forma sinbolikoek. Balioztatze sinbolikoa eta ekonomikoa bereizten ditu autoreak. Lan honetan, batez ere, lehendabizikoa interesatzen zaigu: forma sinbolikoak sortzen eta jasotzen dituzten gizabanakoek nolabaiteko “balio sinbolikoa” ematen diotenean forma konkretuei. Tankera honetako prozesuak garrantzitsuak dira, besteak beste, legitimitate iturri direlako eta, beraz, forma kulturalen onarpenarekin daukalako zerikusia.

Balorazio sinbolikoak gatazkatsu bezala deskribatzen ditu autoreak, gutxitan adostasunezkoak eta sarritan, aldiz, balorazio ekonomikoekin nahastuak. Bien arteko nahasketa hori, gustuko ez ditugun balioespen sinboliko nahiz ekonomikoak norbere nahietara moldatzeko erabiltzen da eta “balioztatze gurutzatua” deitzen die Thompsonek. Adibide argitsuena agian publikitate alorrekoa da, produktu baten salmenta igotzeko jende ezagunaren irudia erabiltzen denean.

Deskribatu ditugun balioztatzeek eta hauek lortzeko erabilitako estrategiek, aldi berean, hainbat baldintzatzaile dituzte. Hala nola, jendearen helburuak, elkarreragin eremuan bakoitzak duen kokapena eta erakunde zehatzen garapena. Edonola ere, A. Larrinagak (2008, 91) zehazten du, balioztatze sinbolikoak eragiteko kulturgileak gainerako gizarte eragileak baino posizio hobegoan daudela. Hain zuzen, kulturgileak kapital sinboliko indartsuaren jabe direlako: “ezagutza zientifikoa eta jakintza adituaren ekoizpena eta transmisioa bideratzeko ahalmena daukatenak, ahalmen hori bide dela, diskurtso legitimoen ekoizpenerako tresnen jabe izan ohi dira. Sarritan, beste eragile batzuei ez bezala, arazo eta iritzi legitimoak definitzeko gaitasuna onartzen zaie gizartean” (Larrinaga 2008, 92).

Testuinguratzeko sozialaren eta balioztatzearen ideiak erabilgarri suertatzen zaizkigu forma sinbolikoen hasierako kokapena egiteko. Aldiz, euskal komunitatean tradizioak izan dezakeen balio sinbolikoa aztertu nahi badugu, motz gelditzen dira Thomposnen ekarriak. Alde batetik, forma sinbolikoen funtzionaltasunari buruzko hausnarketarik ez duelako egiten, eta beste aldetik, ez dituelako forma konkretuak aipatzen. Zehaztasun horien bila eta errealitate sinbolikoaren aferan gehiago sakondu asmoz, etno-sinbolismora joko dugu.

Etno-sinbolismoak forma sinbolikoak barik baliabide sinbolikoak ditu aztergai. Gandarak (2015, 98) argudiatzen duenez, bi ikergaien arteko diferentzia, funtzioan eta erreferentziako partaideen arteko harremanean datza: baliabide sinbolikoak, komunitate bateko identitate kolektiboaren eraikuntzarako forma sinbolikoen multzo koherente eta zehatzak diren artean; forma sinbolikoek, ez dute komunitatearen eta funtzio eratzailerearen arteko harremanik ziurtatzen. Edo beste modu batean esanda, baliabide sinbolikoak erreferente eta funtzio zehatzak dituzten forma sinbolikoak direla. Beraz, zertarakotasun eta komunitatearen tasuna erantsi behar zaie baliabide sinbolikoei.

Ethno Symbolism and nationalism (Smith 2009) lana da gure erreferentzia nagusia baliabide sinbolikoei buruz aritzerakoan. Liburuaren atarian Smithek (2009, 13) azaltzen duenez, etno-sinbolismoa teoria historiko bat baino, nazioa eta nazionalismoa ikertzeko ikuspegi alternatiboa eskaintzen duen gogoeta multzoa da. Hain zuzen, nazioa ulertzeko modu klasikoan faktore erreal, objektibo eta materialei erreparatzen zaien artean, etno-sinbolismoak dimentsio subjektibo eta baliabide sinbolikoak ere aztertu behar direla defendatzen du:

For ethno-symbolists, that means analysing communities, ideologies and sense of identity in terms of their constituent symbolic recourses, that is, the tradition, memories, values myths and symbols that compose the accumulates heritage of cultural units of population (Smith 2009, 15–16).

Beraz, Smithek baliabide sinbolikoa esaten duenean, elementu zehatzez ari da; oroimenak, balioak, mitoak, sinboloak eta tradizioak, hain zuzen. Autorearen aburuz, bost elementu horien eragina erabakigarria da ideologia zein ekintza kolektiboen sustapenean. Puntu honetan bat gatoz Gandarak (2015, 89) baliabide sinbolikoen balizko izaera unibertsalaz egiten duen kritikarekin. Izan ere, liburuan zehar autoreak beti bost baliabide berdin aipatzeak eta beraien unibertsaltasunari (edo ez unibertsaltasunari) buruzko gogoetarik ez jasotzeak, gudan ere susmo bera pizten du. Alta, baliabide sinbolikoen afera komunitatez komunitate eta garaiz garaiz aztertu behar dela iruditzen zaigu; bai lekuaren eta bai denboraren arabera aldakorrak baitira (Gandara 2015, 90). Elementuak elementu, baliabide sinbolikoek betetzen duten funtzioa da garrantzitsuena:

First, various combinations of these elements have played, and continue to play, a vital role in shaping social structures and cultures, defining and legitimating the relations of different sectors, groups and institutions within a community. By these means, they have ensured a degree of common consciousness, if not cohesion, even in periods of crisis and rapid change, and even when some of the preceding myths, symbols and traditions have been amended or rejected, as occurred during the French, Russian and Chinese Revolutions. Second, these same cultural elements have endowed each community with a distinctive symbolic repertoire in terms of language, religion, customs and institutions, which helps to differentiate it from other analogous communities in the eyes of both its members and outsiders, and they have raised the profile of the community and sharpened its social boundary and its opposition to outsiders, as much as the boundary has continued to define the community and divide 'us' from 'them'. Finally, shared values, memories, rituals and traditions have helped to ensure a sense of continuity with past generations of the community - a sentiment Scany enhanced by the widespread acceptance of collective symbols such as the flag, anthem or national holiday whose meanings may change over time but whose forms remain relatively fixed. Such symbols are particularly important in the rites and ceremonies of public culture, which help to create and sustain communal bonds and a sense of national identity (Smith 2009, 45).

Baliabide sinbolikoek, hortaz, identitate partekatuak eratzen dituzte, arbasoekin loturak mantenduz eta besteekiko ezberdintasunak markatuz. Hau da, besteengandik bereizten den "gu-a" sortzeko gaitasuna dute. Zentzu horretan, Gandarak (2015, 102) bi ideia azpimarratzen ditu. Alde batetik, baliabide sinbolikoen erreferentziatzko subjektua beti taldea dela. Hau da, baliabide sinbolikoak aditzera eman, balioztatu eta bere eragina atzematen duena komunitatea dela. Beste aldetik, komunitate horren eraketan/aldatzean baliabide sinbolikoek izugarritzko ahalmena dutela. Horrela bada, sorgin gupila bezala ulertu behar

dugu baliabide sinboliko eta komunitateen arteko harremana: alde batetik, baliabide sinbolikoen ekoizte eta erabilpenean, arau eta konbentzio sozialek parte hartzen baitute, baina aldi berean, baliabide sinbolikoak erreferentziazko komunitatean arau partekatutak sortzen dituztenak baitira.

Beraz, Thompson (2002) eta Smithen (2009) ekarriei esker, corpus tradizionala, baliabide sinboliko bat dela ikusi dugu; komunitatetik sortu, eta aldi berean, komunitatea sortzeko balio duena. Gainera, bere esanahia testuinguruari lotuta dagoela ere jakin dugu, besteak beste, balorazio epaiak horren arabera izanez. Antzinasunarekin apurketarik eza eta herriaren “esentzia” gordetzea suposatuko zaizkio. Onartzea eta transmititzen jarraitzea nahi bada, beraz, tentuz kontrolatu beharko dira corpus tradizionalari egiten zaizkion berrikuntzak.

2.5.5. Aldakor bezain manipulagarri

Folkloreaz aztertzen duten ikerlari batzuek ondare tradizionala forma jakin eta finko batzuei loturik dagoela defendatzen dute. Esaten ari garena musikaren kasuan argi ikusten da kantu batek transmisio prozesuan dituen eraldaketak deskonposizio prozesuaren emaitza gisa ulertzen direnean eta, kontrara, bere testua zehatz eta mehatz errepikatzen duen igorlea perfektutzat jotzen denean. Kultura tradizionala betierekotasunaz lotzea, ordea, falazia hutsa da. Corpus tradizionala egunero sortzen, birsortzen, asmatzen eta suntsitzen baita (Marcos Arévalo 2004, 926). Aldaketa berezkoa eta etengabekoa du (Burke 1997, 60), hainbesteko moldez non transmisio prozesua prozesu eraldatzaile bezala definituko genukeen:

Resulta evidente que el folklorismo basa su razón de ser en la existencia objetiva de unos «productos» que son considerados «tradicionales»: un traje atávico, una canción, una construcción rural, una leyenda, etc. Estos productos, no obstante, no son siempre, desde el punto de vista morfológico, idénticos al producto estrictamente tradicional. Esto se debe a que el folklorismo, aunque presuponga la presencia de un importante componente de raíz tradicional, también implica la adopción de elementos ajenos a esta tradición que provienen precisamente del nuevo grupo receptor. El producto es de alguna manera «homologado» según criterios propios del conglomerado social a quien va dirigido, para poder ser plenamente asimilado. La folklorización, pues, implica siempre una cierta metamorfosis más o menos intensa de producto (Martí i Pérez 1996, 75).

Aiputik atera beharreko ondorioa argia da: geure egiten dugun tradizioa, inoiz ez da jatorrizkoaren modukoa. Beti izango du edukizko, formazko edo funtziozko aldaketaren bat (Martí i Pérez 1996, 93). Autoreak, aldaketa hitza erabiltzen du baina guk nahiago dugu mutazio deitzea (Larrinaga 2014): bi fenomeno diferente beharrean, prozesu berean kokatu daitezkeen eboluzio eta mutazio konplexu bezala hautematen baitugu. Kontuan izan behar dugu momentuan momentuko beharretatik egiten direla mutazio horiek. Gauzak horrela, ohikoena tradizioa iraganeko denborari lotzea den arren, orainaldiarekin ere zerikusi estua duela ikusi dezakegu, halako moldez non egungo testuingurutik egiten den iraganaren konfigurazioa bezala definitu dezakegun. G. Lencludenek esaten duen moduan: “no es el pasado el que produce el presente, sino a la inversa, el presente quien configura al pasado” (G. Lencluden in Marcos Arévalo 2004, 927).

Mutazioak, belaunaldiz belaunaldi transmititzen den material kulturala zaharkituta ez gelditzeko beharrezkoak diren moldaketa bezala ulertzen ditugu. Alta, motz geldituko ginateke aldaketok soilik egokitzen moduan kokatuz gero. Izan ere, tradizioaren transformazioei buruz hitz egiterakoan, transmisioaren ondoriozko aldaketak seinatzeaz gain, ezinbestekoa da helburu politiko, estetiko edo ekonomikoen ondoriozkoak ere barne hartzea. Lehendabizikoak zeharkakoak edo pasiboak diren artean, bigarrenak modu kontzientean egiten dira. *Folklorismo* kontzeptuak biak ala biak barnebiltzen ditu:

Podemos entender por «folklorismo» dicho de una manera muy genérica y sencilla, el interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura «popular» o «tradicional». Este interés se puede manifestar de manera pasiva y de manera activa. En el primer caso nos hallamos ante la actitud propia del espectador, en la cual detectamos una predisposición positiva hacia todo aquello que signifique «cultura tradicional». En el segundo caso, podemos incluir aquellas actitudes que tratan de reproducir fuera del contexto original (espacio, tiempo, función) este mundo tradicional. El concepto de «folklorismo» presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Esta intencionalidad, básicamente, puede ser de índole estética, comercial o ideológica. Folklorismo, en su vertiente activa, implica, pues, «manipulación» (Martí i Pérez 1996, 19).

Díaz G. Vianak (1999, 9) ildo beretik baieztatzen du folklorismoak ez diola corpus tradizionalari ezta jasotakoa bildu eta aurkezteko moduari eragiten, baizik eta erabilpenari. Gure irudikoz, nahitasunak transmisio kate osoan –material kulturala jasotzen denetik plazaratzen denera arteko etapa guztietan– baldintzatzen du, ez soilik, Díaz G. Vianak dioen moduan, erabilpenari dagokionean.

Nahitasuna medio, ekidinezina zaigu tradiziozko adierazpenen aldaketak dimentsio ideologikoen baitan ere kokatzea. Beste modu batean esanda, ondare tradizionalen transmisio prozesuan interes ekonomiko, politiko eta estetikoak gurutzatzen direla pentsatzea. Ziurrenik, tradizioa erreakzionarioak diren mugetaraino arrastatzen denean ikusten da hori argien; traizioak praktika izateari uzten dio orduan eta ideologia izatera pasatzen da, analisisian maskaraden kasuan ikusiko dugun moduan.

Folklorismoa kontzeptua Hans Joachim Moser alemaniarrek erabili zuen lehenengo aldiz 1962an idatziriko artikuluan batean, eta artean ere eztabaida handia piztu zen tradiziozko elementuak garaiko errealitateetara ekartzerakoan sortzen ziren kontraesanen bueltan. Izan ere, folklorismoa bi errealitateri dagokio: iraganekoari eta momentukoari. Horrela, berezko testuinguru soziokulturalean ematen den tradizio bat geroagokoa den beste testuinguru baten interpretatzerakoan, eragina duen denbora eta espaziozko jauzi bat dago. Alta, arestian esan duguna kontuan hartuz, helburu mailako aldaketak ere egon daitezke. Gauzak horrela, ez da harrizkoa folklorismo kontzeptuak sortze momentutik bertatik egitea erreferentzia dinamika manipulatzaileri (Martí i Pérez 1996, 83).

Kontuan izan behar dugu corpus tradizionalaren berri bitartekarien eskutik heltzen zaigula beti (Burke 1997, 114), eta horietako askok, beraien nahitasunen estetiko ala ideologikoen arabera moldaketak egin dizkietela bildutako materialari (Prat Ferrer 2008, 80–81). Antikuarioak,

arkeologoak, etnologoak, historialariak, bidaiariak, folkloristak, antropologoak, musikariak, etab. orotarikoak arduratu dira berau jagoteaz. Bitartekari hauek erabakitzen dute zer jaso eta zer ez. Hasierako erabaki horrekin bakarrik, pentsa zenbat baldintzatzen duten. Baina bitartekariak ez dute soilik zein tradizio jaso eta zein ez erabakitzen. Aitzitik, jasotakoa nola transmitituko den ere erabakitzen dute. Handia da, beraz, beraien ahala. Hala eta guztiz, tradizioaren nahitasun ideologikoaz hitz egiten dugunean buruan ditugunak ez dira berreskuratze lanez arduratu diren norbanakoak soilik, baita subjektu kolektiboak ere.

Euskal Herrian folkloristaren figurak ez du nazioartean bezain besteko zabalpenik izan. Horrek ez du esan nahi, ordea, herri kultura tradizionala aztertu ez denik. Batik bat arkeologo, bidaiari eta antropologoak aritu dira lan horretan baina hizkuntzalari, idazle edota musikarien ekarria ere azpimarratzekoa da. Hala eta guztiz, subjektu kolektiboen ideia berriro hartuz, Euskal Herrian corpus tradizionalari buruz hitz egiterakoan, ezinbestean aipatu behar den agentea da mugimendu abertzalea.

2.5.6. Tradizioak eta nazionalismoak

Argi dago kultura tradizionalak funtzio ludikoa baino gehiago betetzen duela. Orain arte esandakoak aintzat hartuta, tradizioari buruzko eztabaidan kontu estetikoak eta ideologikoak nahasten direla jakin dugu (Martí i Pérez 1996, 55). Ideologia eta kultura eremu kontzeptual berean lerratzeak, tradizioaz zentzu politikoan hausnartu beharra iradokitzen du. Jada aipatu dugu ondare tradizionalak izaera kolektiboak agertu eta, aldi berean, betiketzen dituela uste dela (Díaz G. Viana 1999, 16). Ondorioz, ez da dudarik tradiziozko kultura inorentzat erakargarri bada, talde izaera sustatu nahi duten mugimenduentzako dela. Bereziki, mugimendu nazionalistentzat.

Tzvetan Todorov-ek (2000, 17) zioen, XX. mendeko erregimen totalitarioak asmakizun erromantikoez jabetu zirela beraien helburu politikoak erdiesteko. Zehazki, naziak Alemanian agintean egon zireneko aldia aztertzen du berak. Totalitarismoen muturrera joan gabe, ordea, mugimendu nazionalista ezberdinen jardunari erreparatu besterik ez dugu nazionalismoak eta folkloreak historikoki izan duten harreman estuaz jabetzeko. Mugimendu nazionalistek beraien praktikak legitimatzeko aukera ikusi dute folklorea. “El folklore otorgaba a lo político una base ancestral donde enmarcarse en el futuro, además de un territorio, dentro de un contexto histórico y cultural”, dio Silesek (2017, 41). Horrela izan zen Aro Modernoan, eta horrela da baita ere gaur egun: “el sentimiento nacionalista ha sido una de las fuerzas que más ha impulsado el nacimiento y el consecuente desarrollo de la folklórica” (*idem.*).

Herri baten parte sentitzearen kontzientzia handitu nahi dute mugimendu nazionalistek eta, historikoki, iraganean bilatu dituzte oraina balioztatzeko arrazoiak (Prat 2006, 232)²³. Mugimendu

²³ “A pesar de los constantes cambios ideológicos por los que ha pasado la cultura occidental y con ella el estudio de eso que hoy día se llama el patrimonio intangible, existen varias concepciones que han estado presentes en el desarrollo de la folklórica: La concepción del pueblo como depositario de las tradiciones que constituyen el alma de una nación es quizá la más importante; le sigue la idea de que el material folklórico, a pesar de haber sobrevivido muchos siglos, está a

hauek, sarri, beldurraren strategiara jotzen dute beraien asmo politikoak indartzeko. Tradiziozko kultura adierazpenak galtzearen beldurrak, hain zuzen, sama sinboliko handia baitu: alde batetik, *beti* egon den gauza bat desagertzearena, eta beste aldetik, komunitate bezala dugun *nortasuna* galtzearena. Aro Modernoan, industrializazio prozesua zen “mehatxua”, baina, gaur egun globalizazioa, migrazioa, teknologia berriak edo beste izan daiteke. Ikerlari ugari corpus tradizionala zerbaitengandik babestu beharraz hitz egiten jarraitzen dute.

Berez helburu politikoetara orientaturik ez badago ere, kulturgintza-esparruak horretarako aukera ematen du, bereziki, tradiziozkoak. Urrun joan gabe, Euskal Herrian bertan topatu ditzakegu esaten ari garenaren zantzu argiak. Lurralde honetan identitate kolektiboa eusteari garrantzia handia eman zaio historikoki eta horrek, aldibereko itzulpena izan du tradiziozko ondarearekiko interesean. Hala, iraganeko kultura adierazpenak aurkitu, kontserbatu eta zabaldu egin dira, baina baita manipulatu ere. Ondorioz, herri kulturaren jagotea behar lukeena herriarekiko ideia konkretu batek bultzatutako fede-egintza izatera pasa da sarri. Esaten denez (Bastida 2014, 219), Mikel Laboak berak ere alderdi artistikoa alderdi politikora gehiegitxo makurtzeaz nazkatuta hartu zuen 1978tik 1984ra bitarte agertokietatik urruntzeko erabakia.

Todorov (2000, 17) dio, iragana berreskuratzea eta honen erabiltzea bi gauza ezberdin direla eta gogoratzeko premiak ez duela behin ere erabilpen iruzurtirik justifikatzen. Puntu honetan pertinentea iruditzen zaigu Oier Iruretagoienak *Lerro Gurutzatuak* izeneko gogoetan seinatzen duena ekartzea. Testua, euskal sineskera eta tradizio herrikoiekin “kontuak garbitzeko” egin zuen ariketa artistiko politikoaren emaitza da. Ereduak jardunaldien barruan irakurritako hitzaldian oinarritzen da hona ekarriko dugun pasartea:

Leizeek, trikuharriek, historiaurreko aztarnek, argizaiolak, kutxek, mitoek, eta abar, osatutako imajinario hori belaunaldi askoren heziketa sentimentalean dago. Eta gaur egunean, irudiz jositako aro post-industrial honetan, apropiazioa, nahasketa eta berrirakurketa etengabeak diren garaian, industrializazio aurreko garai ezberdinak plano bakarrean berdintzen dituen iruditeria sortu dugu. Artisau azoka batera egindako bisitan, adibidez, postu berean erraz aurki genitzake haritz hostoak tailatuta dituen argizaiola bat, frontoirako pala laburuduna edo harlauza modura txapel bat duen miniaturazko trikuharri bat, eta euskal eskultura eskolako egileen estetika gogora dezaketen objektuak topatzea ere ez litzateke arraroa (Iruretagoiena 2016, 15).

Iruretagoienak corpus tradizionala identitate pertsonal zein kolektiboen funtsezko gisa kokatzen du: pertsonen oinarri afektibo eta pasionalean dagoela azaltzen du. Aldi berean, corpus hori distortsionatu ere egiten dela esaten du, eta horrekin ulertu dezakegu gure heziketa sentimentalean manipulaturako ezaguerak ez ezik (Díaz G. Viana 2005, 36), asmatutakoak (Hobsbawm eta Ranger 2002) ere egiazko bezala barneratzen ari garela. Arrisku bat egon daiteke guzti honetan

punto de perderse. Otra constante es la obsesión por encontrar el origen y a partir de ahí, reconstruir el desarrollo de los hechos culturales. (...) Producto del pensamiento degeneracionista es la creencia en formas originales que se consideran más perfectas; también lo es la validación del presente por el pasado, que lleva a indagar sobre el material procedente de una etapa cultural de la que la comunidad que rodea al investigador se enorgullece de descender; a veces lo que se encuentra es percibido como vestigios, supervivencias o ecos lejanos de etapas anteriores. Todo ello ha servido para satisfacer el deseo de identidad cultural y comunitaria” (Prat 2006, 232).

eta da, tradizioetik soilik estaturik gabeko nazioek edaten dutela pentsatzea. Baina egiaz, estatu industrializatu eta kapitalistak ere bertatik elikatzen dira (García Canclini 2002). Zentzu horretan, handi zein txiki, estatu zein estatu gabe, sozialista zein kapitalista, ez dago bere bereizketarik.

Atal honetakoak jakinda, ulertzekoa da folklore kontzeptuak zenbait esparrutan balioa galdu izana eta serioa ez denaren sinonimo bilakatzea (Siles 2017, 45). Batez ere, nabarmena delako errealitate sozialean irudikapen zehatzak sortzeko tresna gisa erabiltzen dela. Frankismoan, esaterako, tradiziozko kultura erabiltzen zen eraiki eta bultzatu nahi zen espainiar identitatea justifikatzeko. Paraleloki, Euskal Herrian, tradizioa funtsezko baliabidea izan zen frankismoren hondarretan abiatu zen nazio identitatearen pizkundea gauzatzeko (Gandara 2015). Ezagutu dezagun xeheago orduan gertatutakoa.

2.5.7. 60ko ondarearekiko kateatzea

Zaila da kultura tradizionalari buruz hitz egin eta 60etan gertatu zena ez aipatzea Euskal Herrian. Askok idatzi da orduan hasi eta gutxi gora behera hurrengo hamabost urteetan Euskal Herrian izan zen giroaz. Hori aztertzeko, batez ere, Gandararen tesian, zehazkiago honen bigarren kapituluaren, oinarrituko gara. Bertan frogatzen duenez, euskal komunitateak identitate partekatua finkatu zuen hamarraldi horretan eta hori egiteko funtsezko baliabidea izan zen ondare tradizionala.

Gogoratu dezagun pixka bat orduko testuingurua. Euskal komunitateak bi hamarkada pasatxo zeramatzen ukaziozko eta errepresiozko garai ilunean murgilduta. Frankok agintzen zuen estatu mailan eta, diktaduretan ohikoa den bezala, bortxa egoera zen nagusi. Francoren gobernuak, malgutasun txikia zuen nazio azpiratuekiko eta gogor jotzen zuen botere zentralarekiko desadostasuna eta ezinegona erakusten zutenen kontra. Esku gogorraz gain, totalitarismo eta absolutismoak ere ezaugarritzen zuten Espainiako erregimena (Gandara, 2015: 121): boterea erabat zentralizatuta zegoen eta kultura bakarra ezartzeko asmoa argia zen. Orduko kultura egitasmoek jasandako zentzura da ziurrenik estatuak komunitate barneratuekiko zuen harreman desorekatuaren erakusgarri argienetako bat.

Komunitate barneratuek beraien kulturari eutsi nahi zioten baina zigorrarekin ordaintzen zuten ahalegina. Alta, horrek ez zuen eragotzi estatuko indar homogeneizatzaileen kontra erantzuna artikulatzea. Guibernauk (1999, 114–48) azpiratuta dauden herrien erantzunak²⁴ aztertzen ditu eta bereziki bi modutan egin ohi dutela ondorioztatzen du: erresistentzia kulturalaren eta borroka armatuaren bidez. Euskal Herriaren kasuan, biak ala biak erabili izan dira Estatu Espainol zein Frantsesaren kultura asimilazioari eta errepresioari aurre egiteko. Gure gaiari gagozkiolarik, bakarrik lehendabiziko erresistentzian ezarriko dugu arreta.

²⁴ Guibernauk (1999) bere analisisia Katalunia eta Galeseko kasuetan oinarrituta egiten du, baina hauei buruz hausnartutakoa Euskal Herriko errealitatera ere ekarri dezakegu.

Guibernauk definitzen duenez, kultura artefaktu ala hizkuntza partikular jakinak lantzean eta eremu publiko nahiz pribatuan komunitate horren erakusgarri liratekeen sinboloak erabiltzean datza erresistentzia kulturala. Nagusiki lau eratan ematen da: sinbolikoak, interferentziazkoak, elitezkoak eta solidaritatezkoak diren ekintzen bitartez (Guibernau 1999, 116). Modu laburrean bada ere, bakoitzean euskal komunitatearekiko bilatzen ditugun korrespondentziak azalduko ditugu:

- Ekintza sinbolikoak, estatuak eremu publikoan daukan kontrola hausteko helburuarekin egindako ekintza isolatuak dira. Esaterako, ezaguna da Francoren garaian (eta baita geroago ere) debekatuta zegoenean ikurrina plaza publikoetan agertzeko egiten ziren ekintza ezberdinak. Musikarien kantaldiak, bertan biltzen zen jendetza aprobetxatuz, halakoak egiteko ohiko gune bilakatu ziren.
- Interferentzia ekintzak, ekitaldi publikoetako sartze ekintzak dira. Hauen helburua, estatuak zabaldu nahi duen batasunaren eta berdintasunaren irudia zalantzan jartzea da. Mota honetako ekintzek arrisku hartze bat dakarte berekin, ekitaldietan izaten diren segurtasun neurriak saihestu behar baitira aurrera eramateko. “Interferende actions’ envisage a double reception: on the one hand, they are addressed to those attending the public event, but on the other, they seek the attention of ‘alien’ observers, such as the international press of foreign representatives, partially or completely unaware of the national minority’s situation” (Guibernau 1999, 116). Ideia horretan oinarrituz, 1979ean Joseba Elosegik Anoetako frontoian bere buruari su eman zioneko ekintza gogoratuko dugu. Munduko pilota txapelketaren hasiera emate ekitaldia aprobetxatu zuen Gernikan bizitako hondamendia Francoren eta nazioarteko begiradaren aurrean salatzeke.
- Elite ekintzak, izenak berak esaten duen moduan, intelektualek buruturiko ekintzak dira. Estatu nagusiaren esku-hartzerik gabe gutxitua den kultura mantendu eta, aukera dagoenean, garatzea dute helburu. Hemen kokatu ditzakegu, adibidez, hizkuntza bateratzeko Euskaltzaindiak eginiko ahaleginak 60ko hamarkadan.
- Ekintza solidarioak, azkenik, talde txiki batek masak mobilizatzeko antolatzen dituen ekimenak dira. Ekintza mota hauen helburua, oposizioaren indarra erakustea da, eskari partikular jakinetan oinarrituz eta jasotzen duen babes masiboagatik ukatu ezinezkoa izateraino (Guibernau 1999, 117). Herritarrak bat eginez lortzen dute estatuaren boterea zalantzan jartzea. Horrelakoak, Francoren erregimenaren izaera zanpatzailea laxatu zenean gertatu ziren batik bat. 1976an burutu zen “24 ordu euskaraz” ekimena izan daiteke adibideetako bat.

Euskal komunitatearen erresistentzia kultural nahiz armatua, testuinguru zabalagoko giroak ere hauspotu zuen; munduan ez ezik, estatuko beste lurraldeetan ere askatasunaren aldeko aldarria indartsua baitzen. Hala eta guztiz, gurean eman zen erresistentziak izan zuen alde bereizgarririk: “errepresioaren ondorioz garatu zen komunitate identitate berezituaren duintasun bilaketa espezifikoa” (Gandara 2015, 144), hain zuzen.

Francoren erregimenaren azken epealdian, euskal komunitatearen behar nagusia bere izana bermatzea zen (Gandara 2015, 132). Alta, hori ez zen posible kultura mailan formula berriak sortu gabe, eta zentzu horretan funtsezko osagaia izan zen tradizioa. Iraganeko kulturaren elementuak bereganatu eta forma sinboliko horien irakurtze bateratu nahiz berriztatua gauzatu zuten garaiko kulturgileek. Aldibereko bi ondorio izan zituen horrek: alde batetik, kontzepzio kolektiboa guztiz aldatzea, eta bestetik, komunitateak ondarearekiko zeukan harremana aldatzea (Gandara 2015, 131). Zehazki, komunitatearen izaera berezitua islatzeko gaitu zen neurrian, hamarkadetan debekatua izatetik berreskuratu beharreko ondare izatera pasa zen.

Zergatik izan zen nazioaren identitatea gorpuzteko –besteak beste, musikaren bidez– euskarri printzipala tradizioa? Honek hiru balio nagusi zituela argudiatzen du Gandarak (2015, 197): (1) iraganeko ondare urruna izatea, (2) garairako egokiak ziren ezaugarrien jabe izatea eta (3) orainaldirekin lotura bat mantentzea. Bada, hiru horiek lagundu zuten tradizioaren balioztatze sinbolikoa gauzatzen 60ko hamarraldian.

Gandarak (2015, 150) defendatzen du komunitate sentimena lortzeko oinarrizko denbora erreferentzia iragana dela: iraganak, antzinatasun sentipena ematen diolako komunitateari, eta haren birjabetzeak, aldi berean, belaunaldi horienganako jarraitutasun sentimena eskaintzen duelako. Hain zuzen, 60etan corpus tradizionala berreskuratu zenean, senidetza sentimena eta batasun partekatua aditzera ematen zuen corpora berreskuratu zen (Gandara 2015, 151). Horrela bermatu zen iraganeko errealtate bateratuarekin jarraitutasun sinbolikoa (Gandara 2015, 254). Hala eta guztiz, iraganeko lotura hutsaren bitartez nekez lortu zitekeen komunitatean sinbolo gisa gaitzea eta, beraz, eskuratutako ondarearen eguneratze eta moldatzea ere ezinbestekoa izan zen (Gandara 2015, 162).

Alabaina, tradizioaren balioztatze sinbolikoaren ikuspegi osoa izateko beste alderdi bati ere erreparatu behar zaio: balioztatze eragileei. Hots, kulturgileen arituari, eta hauen artean kantagintzari. Ezezaguna zen corpus tradizionalaren eta garaiko estetiken artean koherentziatzeko iruditegi bat eraiki zuten hauek. Ezaguna eta ezezagunaren arteko oreka komunikatiboa bermatu zuten. Beraien esku egon zen baita ere alderdi emozionalaren lanketa: “oinarrian, komunitate beraren partaide sentitu nahia izaki, alderdi afektiboak animaleko garrantzia zuen, aldi horretan; sentimen horien kudeaketa, hein batean, kulturgileen eskuetan izan zen. Are gehiago, ezinbertzeko laguntzaile izan ziren kulturgileak, guti batzuen ekimenak jende zabalari ailegatze eta mantentze lanetan” (Gandara 2015, 135–36).

60etan abiatutako birmoldatze kulturalean euskal ondare kulturaletik berreskuratu ziren elementuei erreparatzen badiugu, agerikoa da funtzionalitate ahula zutela. Hau da, elementuetako batzuek erabilera oso mugatua zutela orduko gizartean. Euskal kantutegi tradizionala, esaterako, ezezaguna zen gehiengoarentzat. Ez zuen funtzio praktikoa komunikatiborik betetzen. Alabaina, orduko duintze prozesuaren baitan atzendua zenak funtzio sinbolikoa eskuratu zuen. “Balio sinboliko hark hitzen ageriko erranahiaz gaindiko iraganeko elkertasuna aditzera eman, eta orainaldiko piztea lagundu zuen, komunitateko kideen eta entzuleen artean” (Gandara 2015,

182). 60etan corpus tradizionala berreskuratu eta birmoldatzeko egin ziren saiakerak medio, iraganaren oihartzun bezainbat bihurtu zen momentukoaren pizgarri (Gandara 2015, 170).

60etan Euskal Herrian kultura arloan tradizioa oinarri hartuta gertatu zen berrikuntza salbuespentzat dugun arren, ez zen hemengo prozesu eksklusiboa izan. Are, azken boladan Euskal Herriko herri musikan gailentzen ari den begirada asmo berritzaileaz ohartuta, ez dirudi ezta garai horretako gertakari isolatu bat izan zenik ere. M. Fisher kultur kritikariak egindako gogoetetara jotzen badugu, II. Mundu Gerraren ostean testuinguru anglosaxoian kokatutako herri kulturek berrikuntzarako joera bera izan zutela jakingo dugu. “*Popular modernism*” kontzeptua erabili zuen mugimendu hori izendatzeko. Fisherrek ez zuen berriaz kontzeptu horren esanahian sakondu. Haatik, erreferentzia ezberdinetara jo behar dugu modernismo herrikoia deritzonari buruzko ideia osatzeko. *Los fantasmas de mi vida* (Fisher 2018) liburuan, esaterako, honela dio: “ese “modernismo popular” fue significativo a fines del siglo XX al democratizar ideas, éticas y estéticas que las vanguardias elitistas del arte y la política (del surrealismo al situacionismo) habían postulado muchas décadas antes” (Fisher 2018, 17). Motzean esanez, II. Mundu Gerra eta geroko herri kulturek abangoardiatik edan zutela. Alta, “K-Punk” blogeko *Going Overground* sarreran aipatzen duen beste ideia hau ere gakoa da honen esanahia ulertzeko: “if the explosion of experimental popular culture in the second half of the 20th century taught us anything, it’s that it’s possible to be popular without being populist. Conversely, it’s possible to be populist without being popular” (Fisher 2014). Elitista edo populista izan gabe berritzailea izan daitekeela erakutsi zuen Britania Handian herri kulturak, eta, gaude, Euskal Herriko errealtatera ere zabaldu dezakegula irakaspena. Orduko kultura komunitateak mandatu abangoardistei men egin eta garai historikoarekin komuntaduran, forma kultural berriak sortu eta iraganekoak berriitu baitzituen.

Modernismo herrikoia bidez herri kulturek II. Mundu Gerraren ondoren izan zuten potentzial erradikala azaleratzen da eta, hain zuzen, Fisherrek horregatik uste du adierazpen kultural horietan egungo geldialdi kulturala gainditu eta etorkizun hobea eraikitzeke energia gordetzen dela. Alta, modernismo kulturalak, bi ahoko labana luke: XXI. mendeko kulturaren distopia kapitalista gainditzeko ahala duen artean, Fisherrek “melankolia hauntologikoa”²⁵ deitzen duenaren sustatzaile ere baita: “lo que debe asediarnos no es el ya no más de la socialdemocracia tal como existió, sino el todavía no de los futuros que el modernismo popular nos preparó para esperar pero que nunca se materializaron. Estos espectros -los espectros de los futuros perdidos- cuestionan la nostalgia formal del mundo del realismo capitalista” (Fisher 2018, 55).

Etorkizunaren nostalgian, edo hobeto esanda, etorkizun ezaren minean bizi gara gaur egun. Erresuma Batuko testuinguruan oinarritzen da Fisher hori esateko, baina nola modernismo popularrean hala honen indargabetzean topatzen ditugu antzekotasunak Euskal Herriak. Izan

²⁵ Hauntologia kontzeptua Derrida-rengandik hartzen du Fisherrek. Derridaren hauntologiak, existitzen den guztia bere aurretik izandakoei esker dela, hots, ausentziak oinarri dituela baieztatzen du. Alta, Fisherrek sakontasun handiagoa ematen dio ideia horri, eta bere esanahia zabaltzen du: “está el sentido específico en el que ha sido aplicada a la cultura musical, pero también un sentido más general que refiere a persistencias, repeticiones y prefiguraciones. También existen versiones más o menos benévolas de la hauntología. *Los fantasmas de mi vida* se mueve entre estos diferentes usos del término” (Fisher 2018, 56).

ere, 60etan Euskal Herrian herri kulturen artean izan zen gogo berritzailea denborarekin ahultzen joango da, gaur egun ia hautemanezin bilakatzeraino. Fisherrek baieztatzen du Britania Handian 70. hamarkada amaieran eta 80koaren hasieran hasi zela joera aldaketa antzematen. Euskal Herrira etorrita, Pako Aristik (1985, 123), berriz, Euskal Kantagintza berriaren kronologia aztertu zuenean 1979an belaunaldi bat betiko galdu zela ziurtatu zuen. Gure ustez, belaunaldi bat baino herri kulturaren berrikuntzarekiko gose aseezina izan zen galdu zena. Hein batean, Mikel Laboaren obran ere islatzen da aipatzen ari garena: engaiamendu orokor horren erdian ondu baitzituen bere musikan ardatz iraunkor izan ziren kantu tradizionalen moldatzea, garaiko olerkarien musikatzea eta asmo berritzailea. 1958-1978 urte artean eratu zuen bere osotasun estetikoa, eta ondorengo Laboa, garai horretan ondutakoaren sendotze gisa ulertu dezakegu (Aurtenetxe 2011).

Ikusi dugunez, 60ko hamarkadan izan zen kultura Pizkundeak corpus tradizioaletik eta berrikuntzatik edan zuen. Euskal identitate partekatua sendotu nahi zen, eta hori, iraganeko elementu kultural jakinen gaineko interpretazio bateratuan oinarritu zen. Alta, iragan partekatuaren ideiak piztu bazuen lehenengo txinparta, ondare kultural tradizionala gaurkotzeak eta forma berriak asmatzeak hauspotu zuten ondoren sua. Hortik aurrerakoa, komunitatean sortu zen ilusioari zor zaio. Aristik (1985, 15) esaten duen bezala: kantaria gizarte berri baten ametsa zen jendearentzat eta kantak esperantzari hitz berriak asmatzea besterik ez zuen egin.

2.5.8. Erretro herria?

Atal honetan tradiziozko herri kultura ala folkloreaken mudantza ezberdinak ezagutu ditugu. Ez da zalantzarik ikerketa lerro honek garapen handia izan duela diziplina bezala abiatu zenetik. Hain zuzen, Praten lanaren bidez transformazio horietako batzuk ezagutu ditugu. Aldaketak aldaketa, ez dugu uste paradigma berriei buruz hitz egiteko moduan gaudenik, batez ere, Reynolds edota Fisherrek esaten dutena ezagutu ostean. Lehendabizikoak, nostalgiaren kulturaz hitz egiten du *Retromanía* (Reynolds 2012) liburuan, eta bigarrenak, anakroniaz *Los fantasmas de mi vida* (Fisher 2018) lanean. Biak ala biak gauza bera adieraztera datoz: XX. mendeko kulturaren harrapatuta gelditu garela. Eta emaitza ez da inondik inora positiboa: azken hamarkadetako inoizko garairik okerrera bezala deskribatzen dute musikari –kulturari– dagokionean.

Fisherrek (2018, 30), F. “Bifo” Berardirengandik hartzen du bere saiakeran lantzen duen ideia ardatzetako bat; etorkizunaren ezeztapenarena (*la lenta cancelación del futuro*). Hein handi batean musikaren kulturak hauspotutako orotariko etorkizunen deuseztatzeaz ari da. Izan ere, kultura-forma berritzaileak sortzeko erronka “modernista” bertan behera gelditu eta gutxi gora behera 70. hamarkadaren bukaeratik aurrera anakronismo baten murgildu garela dio. Aurreko garaietako berritasun amaigabearen ideia, gaur egun “finitate” eta “akidura” sentimenduek ordeztu dutela uste du:

El momento presente está marcado por su extraordinaria capacidad de acomodarse al pasado. Más aún, la distinción misma entre pasado y presente se está rompiendo. En 1981, la década de 1960 parecía mucho más lejana de lo que parece hoy. Desde entonces, el tiempo cultural se ha plegado sobre sí mismo, y la sensación de desarrollo lineal ha dado lugar a una extraña simultaneidad (Fisher 2018, 34).

Egunerokoak aurrera egin arren, musikalki denbora gelditu dela dirudi; XXI. mendeko musika, iraganeko musika batzuen nahasketa dela defendatzen baitu Fisherrek. Gaur eguneko kulturaren arau bihurtu dira errepikapena, *pastichea*, *retroa* eta *déjà vu*. Ondorioz, bere iritziz, musikak galdu egin du oraina ulertu nahiz kudeatzeko zeukan gaitasuna. Autoreak ez ditu erabateko argitasunez seinalatzen egoera honen arrazoiak zein diren, baina bere testua irakurrita identifikatu daitezke horietako batzuk. Alde batetik, egungo kontsumo ereduaren eragina hauteman daiteke. Sistema kapitalista neoliberalak elkartasuna eta segurtasuna bezalako zutabeak suntsitu izanak, ezagunarekiko gogoia hauspotu du: “lo retro ofrece la promesa rápida y fácil de una variación mínima sobre una satisfacción que es familiar” (Fisher 2018, 40). Bestetik, produkzio baldintzen kaskartzea aipatuko genuke. Fisherrek (2018, 40–41) azaltzen duenez, zerbitzu publikoetan izan diren murrizketek eragin zuzena baitute Erresuma Batuko artisten lanetan. Egoerak hala behartuta, bat-bateko arrakasta lortzera bideratu dituzte artistek beraien lanak, merkatu legeek sormen askeari mugak jarri. Mundu birtualaren ankerkeriez ere mintzo da, kultura ere soluzio azkarrak ematera kondenatu dela iradokiz.

Zalantzarik gabe, Fisherrek bete betean asmatzen du anakronismoaren teoria J. Derridaren “hauntología” kontzeptuarekin harremanetan jartzerakoan. *Espectros de Marx* (Derrida 1990) liburuan erabili zuen Derridak *to haunt* edo *haunting* (euskaraz “mamu baten bizilekua” edo “zerbaiti edo norbaiti buruzko espektro” bezala itzul daitekeena) eta *ontology* (existitzen denari buruzko ikerketa filosofikoa) hitzen elkartzetik sorturiko kontzeptua. Hauntologia zientzia lausoa da, beste ezer baino gehiago metaforikoa, eta Fisherrek etorkizun galduaren nostalgiaren ideiarekin lotzen du. Alegia, izan gabe eragiten duena adierazteko oinarritzen da mamuaren figuran. Hauntologia ez da bere horretan egitate bat baina harreman bat adierazten du gehiago ez den horrekin eta oraindik ez denarekin. Gaur eguneko ziberespazioak, zehazki, nostalgia hori elikatzen duela deritzo.

“¿Puede ser que el peligro más grande para el futuro de nuestra cultura musical sea... su pasado?” galdera iradokitzaile horrekin ematen dio hasiera Reynoldsek (2012, 11) pop kulturaren nagusitzen den nostalgiari buruzko kritikari. Antzekotasun handiak daude Fisher eta bere lanaren artean. Besteak beste, bat egiten dute kulturaren geldialdiaren hasierako urteak datatzerakoan, egungo egoeraren analisisian eta ondorioetan. Hala, Reynoldsek ere herri musikaren dezelerazioa eta denbora idiliko baten galera aipatzen ditu. Hots, iraganaren nostalgia.

Duela hamarkada batzuk jendeak bere iraganari buruzko informazioa eskuratzeko gaur egun baino askoz prozesu neketsuagoa egin behar zuen. Orduan, iraganarekiko nostalgiak asko zuen irudimenetik. Gaur egun, ordea, interneten zabalpenari esker, informazio hori segundo gutxi batzuetan eskuratu dezakegu: “el resultado, culturalmente hablando, es una paradójica combinación de velocidad y parálisis” (Reynolds 2012, 97). Bere ustez, iraganeko informazio eta estimulazio gaindosi horrek eragin zuzena du garaiko beharrei erantzungo dien sormen lanen produkzioaren etetean. Hain da horrela, bizi dugun mende honen hasierako urteak “re-” (euskaraz, “ber-”) aurrizkiaren hamarraldi bezala izendatzen dituela: “*revival*”, “*reediciones*”, “*remakes*”, “*reescenificaciones*”, “*retrospecciones*”, “*revivencias*”, “*renovaciones*”, eta iraganeko beste hamaika berregite nahasten diren denbora tarte hutsal bezala deskribatzen du.

Reynolds eta Fisherrek musikatik abiatuta egiten duten kultura panoramaren analisiak oso dira ezkorrak. Lehendabizikoak iraganaren nostalgiaz hitz egiten duen artean, bigarrenak, gehiago sakondu eta etorkizun esperantzagarri baten nostalgiaz hitz egiten baitu. Biak ala biak, geldialdi kezkarri bat adierazten dute. Oso bestelako da, ordea, azken boladan arreta guztia bereganatu eta “musika urbanoa” egiten ari diren euskal gazteek diotena. *Dupla* taldeko kideek, esaterako, olatu berriaz hitz egiten dute 2020an eskainitako elkarrizketa batean (Satrustegi 2020ko otsailak 28).

Musika eszenaren gaur eguneko egoeraz Euskal Herriko belaunaldi ezberdinen artean egon daitekeen iritzi arrakalaz ohartzeko biziki interesgarria izan zen Kantatzen duten herriak jardunaldien hirugarren edizioa. 2019an Leioako kanpusean antolatu ziren topaketa hauen lehendabiziko egunean, “Euskal trap eta soinu berriak, estereotipoak apurtuz?” izeneko mahai-ingurua burutu zen. Iker Villa (*Special Trap Residence* eta *Revolta Permanent*), Aritz Mendiola (*Special Trap Residence* eta *Laukatu*), Beñat Oribe eta Gari Uriarte (*Dupla*), Julia Potra (*La Chula Potra*) eta Iratxe Aguilera (*Kai Naka*) parte hartu zuten bertan. Garai horretan, guztiak zuten musika berrien etiketa iheskorrekin gehiago ala gutxiago identifikaturiko proiektu bat esku artean. Solasaldian zehar argi gelditu zen ezein kultura tradiziok ezarritako mandatuetatik kanpo ulertzen zutela musika, eta “askatasunez” sortzeko apustuari eutsi nahi ziotela aurrerantzean ere. Buelta gehiago eman gabe, beraiek sortzen zutenak “garaiari eta inguratzen dituenari” erantzuten ziola kontatzen zuten; bozgorailuetara ekartzen zituzten soinuek, zerbaitekin apurtzen edo zerbaiten jarraipen ote ziren hausnartu gabe. Politikatik at ulertzen zuten musika; zerbait aldarrikatu edo eraldatu nahi dutenean, “agertokietatik kanpo” egiten dutela adieraziz. Musikan, aldiz, “gustatzen zaiena” egiteko aukera ikusten dute, bestelako pretentsiorik gabe.

Ahots berriekin kontrastean, KDHko III. edizioa zarratzeko, “Aurrera begiratzen duen Erretro Herria?” izeneko mahai-ingurua burutu zen azken egunean. Bigarren honetan, Jerry Corrai (*Izan&Star* jaialdiaren koordinatzailea), Mari Luz Esteban (antropologoa) eta Marino Goñi (musikari, ekoizle eta Gor diskoetxeko buru ohia) kulturaren balizko geldiuneaz aritu ziren hitz egiten. Bertan baieztatu zuten, erretromaniak berritik daukan gauza bakarra, hitza da; bestelakoan, beti existitu den fenomeno baita. Ikuspuntuaren arabera, baikorrago ala ezkorrago egoteko motiboak topatzen zituzten. Adibidez, “historiari egindako aitortza bat izan daiteke erretromania hori, eta lagun gaitzake konturatzen gure belaunaldiaren aurretik ere egon zirela beste belaunaldi batzuk” zioen Corralek (Astiz 2019ko abenduak 20). Baina erretromaniaren alde negatiboak ere aipatzen zituzten, eta hor, batez ere, nostalgieren gaia agertzen zen. Zentzu horretan, Larrinagak (2014), bere tesiaren emaitzetan oinarrituz, euskal musikagintzarentzat 1985. urtearen bueltan, *Martxa eta borroka* kanpainaren inguruan sortutako taldeek piztu zuten mitomania, galga moduko bat izan dela baieztatzen zuen (Astiz 2019ko abenduak 20). Talde asko haien itzalari lotuta egon direla kexatzen zen: “oso markatuta egon da zer estetikari jarraitu, eta horrek kalte egin dio talde berrien sormenari” (Larrinaga in Astiz 2019ko abenduak 20).

Gazteek esaten zutenaren kontra, bigarren mahai-inguru honetan musikagintza erresistentzia eta politikarako espazio bezala ikusten zutela nabari zen. Horren adibide argia da Estebanek Donostiako Kantujiraren kasuan oinarrituta esaten zuena: “kantujirak iraganari begiratzen dio,

kantutegia babesten duelako, baina orainaldian ere badago, kantutegi hori berridatzi eta gizarte mugimendu moduko bat sortzen duelako. Eta etorkizunera begirako ariketa bat ere bada, Euskal Herrian orain arte asko baliatu ez dugun eredu bat ere proposatzen duelako gizartea sortzeko". Hala, Kantujira ez da soilik kultura ala ondarea jagoteko ekimen hutsa; Estebanek (argitaratu gabekoa), funtsezko eginkizuna aitortzen dio sozializatzeko eta identitate kolektiboen osaketan.

Gure ustez, gaur eguneko musika panorama zer-nola den jakiteko denbora pasatu behar da. Zaila da momentu honetan gertatzen ari denari buruzko iruzkin kritiko bat egitea, hain zuzen, momentu honetan gertatzen ari delako. Gaude, denborak zentzu horretan perspektiba ematen duela. Orduan jakingo dugu Fisher eta Reynolds-en irakurketa ilunek ala gazte baikorrek asmatu duten bidea irakurtzen.

Honekin guztiarekin emango diogu tradiziozko kulturari buruzko kokapen teorikoari amaiera. Argi gelditu denez, tradizioa iragana izateaz gain, gaurkotasan handiko auzia da. Lehengo bezain oraingoa da. Ondorioz, zentzu osoa hartzen du tesi honetan gaiari buruz gogoetatzeak, eta gogoetatzea ez edozein modutan gainera; berrikuntzaren alde egiten duten musikarien ikuspegitik, zehazki.

2.6. *HOLON ETA ÉCART*

Musika zehatz batzuk ditugu aztergai saio honetan, hain zuzen, musika esperimentalak eta tradizionalak. Zehaztasun horretan bakoitza nortasun osoz agertzen da, identitate propioz. Horrek, ordea, badu arrisku handia bat eta da bakoitza berean itxita elkarren arteko komunikaziotik inkomunikaziora pasatzea. Kosta ala kosta ekidin nahi dugu diferentzietan oinarritutako fundamentalismoetan erortzea. Askoz aberasgarriagoa ikusten dugu elkarren arteko elkarrizketari bide ematea. Guretzako, oinarritzeko premisa da esanguratzeko sinbolikoen auzia, izan esperimentazioa eta tradizioaren kasu zehatzetan ala izan bestelakoetan, isolamendu eta esentzialismoetatik kanpo lantzea; kulturak zerbait berezkoa badu, hori, mutazioa eta transformazioa baita.

Irekitasun epistemologikoa bermatzeko tresna teoriko baliagarriak topatu ditugu filosofian. Alde batetik, A. Koestlerren (1968) *holon*, eta bestetik, F. Julliénen (2017) *écart*-a. Biak ala biak, gure ikerketaren funtsa azaltzeko beharrezkoa ditugun aldibereko zehaztasuna eta zabaltasuna emango digute.

Martí i Pérezek (1992, 214) sistemari buruz azaldutakoetan irakurri genuen lehendabiziko aldiz *hólon* kontzeptua. Katalanak, premiazko zat jotzen du sistemaren ideian oinarrituriko musikaren antropologia garatzea baldin eta ikuspegi holistikoz aritu nahi bada. Preseski, sistemaz ulertzen duena definitzerako zaio lagungarri Koestlerren proposamena:

Podemos entender por «sistema» un conjunto de elementos interrelacionados e interdependientes y sujetos a una serie de estructuras propias al conjunto. Este sistema posee las características de lo que Arthur Koestler denominó un «holon», es decir, un sistema con una coherencia interna pero que al mismo tiempo se halla englobado también en otros sistemas más amplios. Estos sistemas

muestran dos tendencias, por una parte la de autoafirmarse como unidad, y por otra, la tendencia integradora hacia la unidad mayor que los engloba (*idem.*).

Sistema bakoitza, beraz, *holon* bat da. Hitzak, ideiak, soinuak, emozioak eta identifika daitekeen guztia, zerbait handiagoaren (*totalidad*) parte da, eta, aldi berean, zatiz osatuta dago. Beste totalitate handiago baten parte diren totalitateak deskribatzen ditu. Zati eta totalitate da aldi berean. Tradiziozkoa eta esperimentalak badiren bezala, baina, aldi berean, musika diren bezala; musika, soinu den bezala; edo, soinua, kultura den bezala. Eragina ere alde bikoa litzateke: batetik, sistema handiaren, eta bestetik, sistema bakoitzaren parte diren zatien artekoa. Horrela, interdependentziatzako harremana legoke muinean: zatiek osotasunaren eta zatiek elkarrekiko dutena.

Musika sistema ireki bezala hautemanda, inguruarekin hartu-emanen dela adierazten dugu, baina, endemas, trukatzeko faktorea dela sistemaren bideragarritasunean. Hala, musika-fenomeno bakoitza, gure kasuan esperimentalak eta tradizionalak, etengabe harremanen dauden oinarritzko elementu batzuen konbinazioaren emaitza gisa ulertuko dugu. Gure egin beharra, oinarritzko elementu horiek eta horien konbinazioak ezagutzeko izango da, azken buruan, elkarrekiko mendetasun-jarraibide sareak (funtziozkoak, morfologikoak, egiturazkoak, etab.) identifikatu ahal izateko.

F. Julliangandik (2017) hartzen dugun *écart* edo distantziaren kontzeptua, berriz, ustez erabat ezberdinak diruditen musikaren bi moduen arteko harremana, esperimentalaren eta tradizionalaren artekoa, ulertzeko baliagarri da oso. Nola landu bakoitzaren singularitasunak? Galdera hori du oinarrian *écart*aren hausnarketak, eta Jullienek nazio identitateari buruz hausnartzeko erabiltzen badu ere, guk kulturaren esparrura ekarriko dugu. Autorearenak defendatzen du, kultura bakoitzaren, edota gure kasuan musika modu bakoitzaren, diferentzia ala nortasunei buruz hitz egin beharrean, hobe dela *écart* erabiltzea; horrela, haien artean komuna dena sustatzen baita. Baina zer da zehazki *diferentzia* eta *écart*-a bereizten dituen?

Ambas marcan una separación; pero la *diferencia* lo hace desde la perspectiva de la distinción, y el *écart* desde el punto de vista de la distancia. De ahí que la diferencia sea clasificadora (...) al mismo tiempo, es identificadora: procediendo «de diferencia en diferencia», como dice Aristóteles, llegamos hasta la última diferencia que entrega la esencia de la cosa la que enuncia su definición. Frente a esto, el *écart* se revela como figura, no de identificación, sino de exploración, haciendo emerger otros posibles. Por consiguiente, no tiene una función de clasificación, no establece tipologías, como lo hace la diferencia, sino que consiste precisamente en desbordarlas: el *écart* produce, no un ordenamiento, sino una *desorganización*. (...) Mientras que la diferencia atañe a la *descripción*, y para ello procede por *determinación* (...), el *écart* implica una *prospección* (Jullien 2017, 46–47).

Écartek ez du ukatzen diferentzia, baizik eta diferentzia hori eraginkor bilakatzen du kulturalen inguruko eztabaida dinamikoa sustatuz. Diferentziak, identitate itxiak eratzen ditu eta konparazioz ezartzen du bakoitzaren espezifikotasuna; adibidez, ni hau naiz beste hori ez naizelako. Ondorioz, bestea soilik bereizteko erabiltzen den artean diferentzian, *écarten*, elkarrekiko tentsioan jarraitzen dute elementuek: “en la diferencia, una vez que la puesta en relación realizada por la

comparación se completa, cada uno de los terminos vuelve plácidamente a su lugar, cerrándose sobre su especificidad, en el *écart*, en cambio, la distancia hace que ambos permanezcan en confrontación uno con el otro. Cada término queda abierto al otro, y no deja de aprehender de ese cara a cara” (Jullien 2017, 49). Alegia, *écartean*, bereizitakoek, elkarrekiko menpeko izaten jarraitzen dute, bat ezagutzeko beharrezkoa izanez bestea.

Bestetik, diferentzian, ez da bereizitako elementuen artean ezer sortzen; behin bakoitza ezberdintasunetan oinarrituz definitzen denean, bere baitara itzultzen da. *Écartek*, aldiz, *arteko* bat irekitzen du bi elementuen artean. Kontrakotasunari baino, distantziari egiten dio erreferentzia *arteko* horrek, zeinari esker banatutako horiek tentsioan jarri eta bakoitza bestearen bidez hobeto ulertzen den. Arteko hori ez da ez bata ez bestea, baizik eta bakoitzak bestearen ondorioz bere burua eta bere nortasuna galtzen dueneko tartea. Ez da izatearen baitan ulertu behar, preseski, diferentzian oinarrituta eraiki den identitatea deseraikitze espazioa baita.

Écartari darion transformazio eta irekitasuna da guri esperimendazioaren eta tradizioaren gainean hausnartzeko baliagarri zaiguna. Izan ere, diferentziak albo batera utzita bi elementu aurrez-aurre jartzen direnean, ordura arte ezagutu gabeko ikuspegi berrietara heltzen gara halabeharrez. Gainera, diferentziek erakusten dituzten emaitzak albo batera uzten ditugunean, garapen dinamikoak ikusi ahal ditugu. Tesi honetako ikerketa objektuei hortik begiratu nahi diegu, elkarri begira eta bakoitza berean itxi gabe sortzen den espazio berritik. Gaude, bakoitzaren diferentzietan gotortuta baino bata zein besteari probetxu gehiago aterako diogula horrela. Bestalde, diferentziek eklipsatzen dituzten espazio komunak ere ikusi ahal izango ditugu:

Al contrario que la diferencia, que deja a cada término en su sitio, en su aislamiento, es el *écart* el que, comparando y además poniendo en tensión lo que ha separado, puede efectivamente producir lo *común*; un común no empobrecido, sino activo e intenso. En el entre abierto por el *écart*, cada término, puesto en relación con el otro, pierde su suficiencia, sale del encierro de su *en-cuanto-tal* (Jullien 2017, 88).

Tradizioa eta esperimendazioaren afera bi kontzeptu hauen bidez aztertzerakoan, kulturaren gaiari behar duen irekitasuna ematen saiatu gara; diferentzia, nortasuna edo herritartasuna bezalako auzietatik kanpo kokatuz. Finkotasunetik esplikatu ezin daitekeen konplexutasuna eta aniztasuna barnebiltzen du kulturaren galderak; haatik, teoria borobilegiak ez dira bertan ondo egokitzen. Kultura, batez ere, erantzun gabeko galdera da eta guk, limurtasun horri ireki nahi diogu atea. *Écartari* esker, musika esperimendal eta tradizionalaren analisisa elkarrekin tentsioan direla eratuko dugu; bakoitzaren definizioa, bestea hor duela eta harekin harremanetan osatuz. Bata besteari begira. Bi elementu aztertzerakoan ohikoa izaten da konparazioetan sartu eta hautatu behar antzuetan harrapatuta gelditzea. *Écartak*, ordea, bi fenomenori begiratzeko modu alternatiboa eskaintzen du. *Holoni* esker bestalde, eraikitako diferentzietatik harago, tradizionala eta esperimendal musika ulertzeko bi modu ezberdin baino zerbait gehiago direla ulertu dugu. Sistema irekiak dira; totalitate handiagoen parte eta, aldi berean, totalitate txikiz eratzen direnak. *Holonek*, beti ikusgarriak ez diren dependentsia sareez konturatzeko balio digu. Saio honen esku gelditzen da mendetasun-jarraibide sare horiek ezagutu eta bistaratzea. Orain, badakigu zein den abiapuntua.

3 | ANALISIA

Atal honetan, kokapen teorikoan landu ditugun kontzeptu ezberdinek aritu ezberdinetan nola gorputz hartzen duten aztertuko dugu. Horretarako, lehendabizi Mikel Laboaren kasu azterketan murgilduko gara (3.1). Bere obrak ezin hobeto biltzen du Mark Fisherrek “*popular modernism*” deitzen duenaren funtsa, edota bestela esateko, Euskal Herrian II. Pizkundean tradizioa eta berrikuntzarekiko izan zen engaiamendua. Konpromiso hori zerbait kolektiboa izan bazen ere, soilik Laboaren ekarri espezifikoa izango dugu aztergai. Bere obra, iraganeko eta etorkizuneko hotsen uztarketaren erakusgarri da.

Laboaren musikari buruzkoetan sartu baino lehen, ordea, garaiko testuinguru sozial eta kulturalaren kokapena egingo dugu. Modu horretan, berak egin zuenak komunitateak abiarazitako birmoldatze orokorraren baitan zein leku hartzen duen ezagutuz. Ondoren, bere kantagintzan jarriko dugu fokua, ikusteko 1960tik aurrera izan zen kultura prozesu orokorraren ardatzak nola ekarri zituen musikara. Lehendabizi, corpus tradizionala berreskuratu, berritu eta zabaltzeko egin zuena aztertuko dugu. Ostean, bere proposamen berritzaileari helduko diogu. Izan ere, bera ez zen konformatu forma tradizionalak gaurkotzearekin; berak, bide ezezagunak arakatu nahi izan zituen. Hain zuzen, garai horretan goraldia izan zuen berrikuntza eta apurketaren aldeko hautuaren ondorio logikoa baino ez dena.

Mikel Laboaren musika aztertu eta gero honek uztartutako bi munduez, tradizioaz eta esperimenez, hitz egiten jarraituko dugu. Horretarako, Laboak iraganean egin bezala, gaur egun musikaren bide berriak arakatzeko dabilzan euskal artistei emango diegu ahotsa. Kokapen teorikoan musika esperimentalak zer den azalduko dugu, baina, jakin badakigu teoriatik praktikara tarte handia egon daitekeela. Haatik, musikariengana jo nahi izan dugu, hauek, esperientzia dutelako ikasgai. Tesi honetan, beraien bizipenak eta ikuspuntuak biltzea interesatzen zaigu, besteak beste, musika esperimentalak gaur eta hemen suposatzen duena definitzeko.

Elkarrizketatu ditugun pertsonen ohiko praktika dute esperimenez. Ez hainbeste, ordea, tradiziozko formen eraldaketa. Hala ere, ahots ezin aproposagoak iruditu zaizkigu tradizioari buruz galdetzeko. Izan ere, zer pentsatzen dute musikaren bide alternatiboetan dabilzanek, Euskal Herrian aitortza zabala duten forma horiei buruz? Euskal Herrian ondare tradizionala jagon eta zabaltzeko lan eskerga egin da historikoki. 60ko hamarkadan, prozesu horrek goren aldia izan zuen: iraganeko corpora orduan abiatu zen duintze kolektiboaren lehengai behinena izan baitzen. Bestela esateko, corpus tradizionala, komunitatearen izana eta batasuna oinarritu eta sendotzeko ekimen nagusia izan zen. Ondarearen eskaintza horretan, kulturgileak funtsezko eragileak izan ziren, besteak beste, ezezaguna berreskuratu eta honen erabilera eguneratua burutu zutelako. 3.1 atalean azalduko dugun bezala, Mikel Laboaren ekarria da horren erakusgarri.

Orduan gertatutakoak itzal luzea izan du gerora, halako gisaz non Euskal Kultura Sistema garaikidearen oinarriak 1960-1990 artean ezarri zirela defendatzen duen Gandarak (2015) bere tesian. Aitzitik, hori baino arrasto zabalagoa ere utzi du. Horren adierazle dira egungo artista esperimentalek tradizioaz mintzatzerakoan azaltzen dituzten argi-ilunak. Egun, tradizioaren eta berrikuntzaren arteko harremana konplexua da, bien arteko elkarkidetzaz ez da hain orokorra.

Bada, gai guzti horiek arakatuko ditugu kapitulu honetan: lehendabizi 60etako kultura testuinguruaren, eta zehazki, orduko giro kulturalaren erakusgarritzat hartu daitekeen Mikel Laboaren obraren bidez. Ondoren, gaur eguneko pertzepzioen bidez, musikari esperimentalek nola esperimentazioaz hala tradizioaz pentsatzen dutena bilduz. Gutxika-gutxika, tesiko azken helburua den horretara, tradiziozko forma eta esperimentaziozkoen arteko harremana ezagutzera, hurbilduko gara modu horretan.

3.1. I ATALA - Tradizioa eta esperimantazioaren bateratzea: Mikel Laboa adibide

Mikel pertsona eta Laboa musikaria bereizi ezinak direla jakin arren, batez ere bigarren honek utziriko legatu artistikoa izango dugu hizpide atal honetan. Izan ere, bere ibilbideak badu berezitasun bat eta da, tesi honetako ardatz diren tradiziozko eta esperimantaziozko formak nahastu zituela. Sarritan aipatzen da Laboak garaiko molde jakinen barruan sartzen ez zen estetika eta kantagintza proposatu zituela, eta are, bere musikak antzinakoa eta abangoardia lotu zituela (Aurtenetxe 2011). Horrek guztiak, Euskal Herri mailan eta Estatu mailan, kantari bakar izatearen aitortza jasotzera eramandu (Aurtenetxe 2011). Alta, garaiko kantarien artean tradiziozko formen lantzea eta, bereziki, berritzea praktika orokortua ez bazen ere, ez genuke esango Mikel Laboak gauzaturikoa salbuespen bat izan zenik. Aitzitik, bere obran biltzen den apustu estetikoak garai horretako beste hainbat kultur gileren lanetan eta diziplina ezberdinetan ere antzeman daiteke.

Hala bada, Laboaren kantagintza definitzeko jarri daitezkeen hamaika izenondoren artean, guk garaiko kantariarena azpimarratuko genuke. Ez oso aspaldi, tradizioak eta esperimantazioak bat egin zuten Euskal Herriko herri musikan, eta gure aburuz, testuinguru horren fruitu, eta aldi berean, bulkatzaile da bere obra. Horregatik, azken Pizkundea deritzon garai historikoaren kokapena egingo dugu Laboaren ekarrietan murgildu baino lehen. Orduko artisten lana markatuko zuen giro sozial eta politikoaren nondik norakoak deskribatuko ditugu eta, batez ere, horren adierazle nagusietako bat izan zen Euskal Kantagintza Berriari helduko diogu. Ez dugu honen ibilbidea ezta bertatik sorturiko ekimen nagusia laburtuko. Aitzitik, 1960an mundu mailan zein maila lokalean izan ziren aldaketek eta proposamenek Laboaren arituarekin duten elkarrekotasuna bistaratuko dugu.

Azkenik, Laboak bakarka (baina ez bakarrik) eginiko ibilbidearen xehetasunak ezagutuko ditugu, beti ere bi ardatzen gainean: tradizioa eta esperimantazioa. Lehendabizi (3.1.2.1), euskal kultura ondarea xerkatu, eguneratu eta bere lanean nola txertatu zuen ikusiko dugu. Bigarren azpiatalean (3.1.2.2), ondare kultural horrekin zeukan lotura apurtu gabe, euskal kantagintzari dimentsio berri bat nola eman zion ikusiko dugu. Hain zuzen, iragana berreskuratzeaz gain orduko komunitatearen beharrak asetuko zituen sinbolo sistema berria eratu zen II. Pizkundean eta hor, iturri nagusia Europako abangoardia izan zen. Hauek proposatzen zuten apurketaren ideiak hedadura handia izan zuen euskal kulturgileengan eta, ikusiko dugunez, Mikel Laboaren obran nabarmena da. Bigarren urrats horretan, Laboaren aurpegiarik esperimantualena izango dugu hizpide. Batez ere, Lekeitioak izeneko kantu sortan oinarrituko gara, nahiz eta beste abestietan ere Lekeitioetan antzeman daitezkeen ezaugarri formal apurtzaileak biltzen diren.

3.1.1. 60ko pizkunde kulturala

Susperraldi baten hasiera

Kultura esparrua estu lotzen zaio gizarte egitura orokorrari, halako gisaz non, azken horretan gertaturiko eraldaketek zuzenean eragiten duten era guztietako kultura adierazpenetan. Jendartearen esparru ezberdinetan (ekonomian, sozialean edo politikoan) gertatzen diren aldaketek isla zuzena dute kulturaren eremuan. Gizarteko aldaketa horiek, kultura mailan indarrean dauden pentsamendu eta jokamoldeak berri batzuekin ordezkatzeko dituzte maiz. Horregatik ezin dira kultura aldaketak modu isolatuan azaldu.

1950 eta 1960 hamarraldietan, kulturaren egoeran eragin azkarra izan zuten sakoneko aldaketa sozioekonomikoak ezagutu zituen Hego Euskal Herriak. Aldaketa horiek, jarduera industrialaren zabalkundeari loturik egon ziren. Francoren erregimen politikoa jada ez zen hasieran besteko autarkikoa eta nazioarteko isolamendua haustearen ondorioz sartutako kanpo dirua gakoa izan zen industriaren bulkada berrirako. Garai horretan Estatu Batuei esker lortutako laguntza ekonomikoak medio eta neurri babesleen eskutik, itzelezko kapital metaketa gertatu zen, eta ondorioz, bigarren industrializazio prozesua deritzona garatu zen Espainiako estatuko hainbat lurraldeetan. Horrela, epealdi teknokratiko eta modernizatzaileari hasiera eman zitzaion.

Industrializazio prozesuaren ondorioz, hiritartze oldartsua eta hazkunde demografikoa gertatu zen, eta baita honen karitik urbanizazio prozesu kaotiko eta planifikatu gabea ere. Barruko migrazio mugimenduak ez ezik Espainiako nekazaritza-guneetako etorkinen bertaratzeak berebiziko garrantzia izan zuen hazkunde horretan. Emigranteen etorrera ez zen fenomeno berria; halaz ere, horren denbora laburrean eta horren kopuru handian gertatzea sekula ezagutu gabeko gertakaria zen. Datu bat: 1910etik aurrera populazioaren hazkundeari zegokion inmigrazio tasa %8a izan zen, baina 1950etik 1960ra arteko urteetan, biztanle berrien %40a euskal lurraldeetatik kanpotik etorria zen (Mateos 1999, 296). Gehienak Gaztela, Extremadura eta Galiziatik heldu ziren. Aldaketa demografiko, ekonomiko eta sozialek zertze desberdina izan zuten euskal lurraldeetan, baina, hizkuntzari dagokionez, erdalguneen hedapen orokor bat ekarri zuen jada ahulduta zegoen euskararen kaltetan.

Balio sinboliko ahula zuen euskarak orduko gizartean. Baina, paradoxikoki, funtzio soziala galdu zuen neurri berean hartu zuen funtzio politikoa. Izan ere, hizkuntza, euskal identitate kolektiboaren funtsezko elementu bihurtu zen (Pérez-Agote 1984, 90). Euskara ikusgarritasuna berreskuratzen hasi zen eta ildo horretan berebiziko papera jokatu zuen euskal apaizgoaren zati batek. Eliza Katolikoaren magalean azaldu ziren, 50eko hamarkadaren erdialdetik aurrera, euskarazko zenbait argitarapen; *Anaitasuna* eta *Jakin* aldizkariak, kasu. Barneko kulturgile berriei, erbestean zeuden zenbait euskal idazle batu zitzaizkien, eta guztien lanari esker euskarazko liburuen produkzioa biderkatu egin zen (Torrealdai 1977, 308–9). Horrela, modu apalean eta hamaika trabarekin izan arren, euskara adierazpen publikoa eskuratzen

hasi zen, eta arlo politikoan ezin gauza zitezkeen ahalegin andana eremu kulturalera bideratu ziren (Mateos 1999, 298). Jardun kultural horrez gain, Eliza katolikoa –bereziki euskal apaizgo xehearen ekimenez– kontzientzia nazionalistaren gordailu ere bilakatu zen.

Euskal kultura produkzioaren bistaratze publiko horrek garrantzia handia zuen bere xumetasunean. Izan ere, gogoan hartu behar dugu frankismoaren bereizgarrietako bat –batez ere, bere lehen urteetan– euskara eta euskal identitatearen ezein erakusle espazio publikotik kanporatzea zela. Anartean, euskararen transmisioa, kontzientzia abertzalearena bezala, familia, lagun talde edo Elizako sektore baten barruan bermatu zen. Eremu publikoan ez egote horrek, bestelako ondorio funtsezko bat ere izan zuen: euskararen, nazionalismoaren eta sentimendu antifrankistaren arteko uztarketa sendoa ematea, halako moldez non zaila zen hiru osagaien artean bereizketa egitea (Mateos 1999, 305). Horrela, euskararen aldeko aldarrikapena, nazio aldarrikapen eta eskubide demokratikoen defentsarekin batera agertu zen frankismoaren bigarren aldian euskal gizartean nagusitu zen hautemate marko nagusian.

Horrela jardun zuen gerraostean sozializaturiko belaunaldi gazteak: gizarte aldaketa sakonen zurrumbiloan eta euskal gobernuaren erbeste politikaren estrategiaren porrotaren eraginpean. Aurreko belaunaldien ondare historikoa jaso zuten arren, auzi kultural eta politikoekiko egin zuten irakurketa eta proposatu zituzten jardunbideak ezberdinak ziren. Errealitatea hautemateko bestelako erreferentzia marko bat ezarri zuten, eta horren arabera lan ildoak jarri zituzten martxan jada elkartuta zeuden naziogintzan eta kulturgintzan. Joseba Zulaikak, Laboa baino zertxobait gazteagoa denak, modu honetan zedarritzen du belaunaldi hori:

Zein ezaugarrik definitzen dute Bilboko *nire belaunaldi* hori? Kideoak hirurogeiko hamarkadan iritsi ginen adin nagusitasunera; gure oinarritzko heziketa erlijioaren baitan kokatzen zen; gure ikuspegi politikoa ETAK eragiten zuen; artean gure esperientzian Oteiza eta Txillidaren figurak gailentzen ziren; gure lehen identitatea euskotarra zen; Unamuno eta Aresti erreferentzia literario ezinbestekoak ziren; gure mundu erotikoa moralismoaren eta askatasun sexualaren arteko aukerak ezaugarritzen zuen; borroka ideologikoak oszilatzen zuen askatasun nazionalerako mugimenduek eta langile klasearen sozialismo internazionalak aurkezten zituzten ereduaren artean (Zulaika in Garmendia 2018, 20).

Pentsatzeko marko berria: euskara nazioaren erdigunean

1960an izandako kultura susperraldia euskal nazioaren bestelako ikusmolde batekin uztartuta azaldu zen. Baina, euskal nazionalismoaren eraberritze ideologiko hori modu isolatuan gertatu zenik ezin dugu pentsatu, hurbileko eta ez hain hurbileko testuinguru soziopolitikoari erreparatzen badiogu behinik behin. Esan dezakegu, mundua bere handitasunean ari zela konfigurazio berrietan murgiltzen. Agintarien arreta bi bloke nagusien arteko lehia “hotzak” bereganatzen zuen –Estatu Batuek lideratutako bloke kapitalista eta Sobietar Batasunak lideratutako komunista–, eta erdian, etengabe gatazka giroan bizitzeaz nazkatzen hasi ziren herritarrak, gerra zein arma nuklearren kontrako aldarria kalera eramane zuten berberak.

Munduan bakearen aldeko aldarriak indar handia izan zuen garai betean iraultza biziak gertatu ziren. Besteak beste, Kubako herritarrek Batista agintaria boteretik kendu eta sozialismoa aldarrikatu zuten, Estatu Batuetan beltzen eskubideen aldeko ahotsa geroz eta ozenagoa zen, Mao Zedong eta bere aldekoek “iraultza kulturala” abiatu zuten Txinan, Afrikako deskolonizazio prozesuak bere goia jo zuen eta Parisen galtzada-harrien azpian gordetzen zen askatasunak eztanda egin zuen. 60ko urteek ez zuen jende arrunta lo harrapatu. Utopikoa zirudiena egi bihurtzeko tenorea zen. Giza eskubideen aldeko kontzientzia handia zegoen eta horrek jendearen parte hartzea ernarazi zuen: inposatutako agintarien aurka, arrazakeriaren aurka, subirautzaren alde, etab. Theodore Roszak (1970) ikerlariak, “kontrakultura” izenez bataiatuko zituen orduko mugimenduak. Teknokraziak eragindako krisialdiari emandako erantzun bezala irakurtzen zituen hauek; gizabanakoaren askatasuna ekarriko zuten bizimodu irrazionalaren aldarri bezala. Baina, batez ere, kontrakultura gaztea dela esango zuen.

Andrés López Ibarrondok (1991), 1975ean kokatu zuen kontrakulturaren agertze urtea Espainian. Hain zuzen, Franco diktadorea hil zen urte berean. Baina, denboran hainbeste aurreratu gabe ere berak kontrakultura deitzen duen horren zantzuak topatu daitezke, bai bederen Euskal Herrian. Izan ere, honela definitzen zuen Lópezek kontrakultura:

Diría que es el conjunto de fenómenos y estados de conciencia, individuales y grupales; que tratan de definir nuestras relaciones con nosotros mismos, con los otros y con nuestro entorno, conforme a una sensibilidad que, a veces, trata de completar la cultura racional-técnica y, a veces (las más), de oponerse a ella desde perspectivas difentes (López Ibarrondo 1991, 7–8).

Definizio berriak sortu edo bilatzeko garaiak ziren eta mugimendu nazionalistak hartu zuen aurrea egin behar horretan Euskal Herrian. 60ko urteetan izandako hazkunde ekonomiko izugarriak, proletarizazio bizkorra, klase sozialen arteko aldaketak, baserri giroaren exodoa, migrazioa edo bestelako eragin sozioekonomikoez gain, ondorio kulturalak ere ekarri zituen: sekularizazioa eta balio tradizionalen krisia, esaterako. Testuinguru dardartia perfektua izan ohi da ideologia berriak sortu eta subjektibazio-ereduak aldatzeko (Klein 2007), eta hala, Euskal Herrian ez ezik, Galizian eta Katalunian ere eraberritu egin zen nazionalismoa. Hain zuzen, gizarte egituraren sakoneko aldaketa guztien eskutik zetorren berregitea. Lurralde horietan, korrante berrien arabera interpretatu ziren identitate ezaugarri propioak; ospe handiena zuten ideiak bereganatuz eta tokiko errealitatera egokituz. Fermí Rubiraltak (2000) ikuspegi konparatu batetik, Espainiako hiru lurralde historiko horietan izandako nazionalismoaren garapena ikertzen du eta prozesu horren bereizgarri nagusiak berritasuna eta erradikaltasuna zirela azpimarratzen du.

Bere ustez, 1960ko aldaketa urteetan Espainiar Estatuan diskurtso nazionalistak azkar eta erraz eraikitzeke arrazoietakoa bat, konfigurazio ideologikoen garrantziari zor zaio. Hau da, mugimendu nazionalisten barruan diskurtso ideologikoen –egitura organiko eta mobilizazioen ginetik– duten inportantziari. Análisi horretan ezin da bazter utzi, ordea, Francoren erregimenaren menpe ezein praxi politiko –beraiena salbu– debekatuta zegoela.

Bigarren arrazoa *intelligentsiak* berreskuratu zuen status sozialari dagokio. Intelektualak bihurtu ziren diskurtso berria eraikitzearen arduradun nagusiak. Baina, aurreko garaietan ez bezalaxe, garai horretako intelektualak unibertsitatean eta goi mailako hezkuntzan formatzen ari ziren protointelektual gazteak ziren. Nazionalismoaren bidez, gizartean galdutako ospe soziala berreskuratuko zuten hauek. Goi mailako hezkuntza erakundeetatik pasa izanak bestalde, idea eta pentsamendu abangoardistetatik gertu izatea ahalbidetu zion *intelligentsiari* eta horrek, eragina izan zuen orduan egindako formulazioetan. Gazte horien kontzientzia modernoa, hiritarra eta abangoardista nazionalismo berriaren eta nazio kulturaren definizioetan islatu zen.

Azkenik, aipatu hiru lurraldetan eraikitze ideologiko berriaren prozesua –bereziki, erradikalizazioa– benetan baldintzatu zuen faktorea Frankoren sistema mehatxatzailea izan zela uste du Rubiraltak²⁶. Periferiako ezaugarri kulturalak ez dira espainiar nazio-nortasunaren parte gisa hartu eta horrek diferentzia identitarioaren eraikuntza soziala sustatu baino ez du egin, Francoren garaian irmoki baina oro har historikoki.

Rubiraltak, diskurtso nazionalista berriaren bi bereizgarri nabarmentzen ditu: erradikaltasuna eta etnizitatea. Alde batetik, Francoren diktadurak, espainiarra ez zen edozein adierazpen nazionalista ukatuz nazionalismo berrien izaera erradikala eta erregimenaren kontrako jarrera areagotu zuen. Diskurtso ideologiko berria eraikitzeke unean, osagai erradikalenak bilatuz iturri progresistenak erabili zituzten mugimendu nazionalistek, bereziki, Marxismoa. Alta, estaturik gabeko nazioetako intelektualek erradikalki, bai, baina, etnizismotik egiten zioten planto modernizazio ekonomikoak eta politikoak ezarritako uniformizazioari. Talde identitatearen definizio gaurkotuak eratu zituzten. Euren kulturaren identitatezko ezaugarriak berriz interpretatu zituzten eta sinbolo bereizgarrien artean, hizkuntza bihurtuko zen osagairik nabarmen eta ikusgarriena: “hain handia da hizkuntzaren lehentasuna diskurtso berrian ezen hiru herrialde historikoetan agertu ziren muga nazionalak faktore honen arabera birplanteatzeko ahaleginak” (Rubiraltak 2000, 110). Hizkuntzari esleitutako nagusitasunaren ondorioz, hari lotuta zeuden adierazpen kultural guztiak ere esanahi politikoz blaituko zirela aurrerantzean. Hizkuntzaren garrantziaren bidez, euskal proiektu politiko/identitarioa argia ikusten hasi zen (Biosca i Llahi 2009, 41).

Gure ingurune hurbilean, ETaren barnean lehentasunez jorratutako klase eta hizkuntzarekiko planteamenduak erabakiorrak dira Euskal Herrian nazionalismo berriak izandako arrakasta ulertzeko. ETaren barnean eztabaida eta zatiketa iturri zen askapen sozialaren gaia, bereziki, hasierako urteetan. Izan ere, batzuk erakundearen borroka izarra nazio askapena zela defendatzen zuten, eta horrenbestez, langile arazoa bigarren mailako kontutzat zeukaten. Baina gatazkak gatazka, 60ko hamarkada hasieran nazio borroka eta borroka sozialaren uztartze garrantzitsua eman zen, batik bat, garaiko liskar sozialen berpizte eta oposizioaren borroka

²⁶ “Dena dela, frankismoa bera ez zen, inolaz ere, diskurtsoaren erradikalizazioaren errudun bakarra. Horrela izango balitz, ez litzaioke logikarik faltako pentsatzeari mota horretako nazionalismoa sortzeko garai egokiena berrogeigarreneko hamarraldian izango litzatekeela, hau da, frankismoaren eragina era ahalik eta zorrotzenez azaltzen eta garatzen zenean” (Rubiraltak 2000, 109). Hori horrela, Robert Gurr soziologo estatubatuarren “frustrazio erlatiboaren” teoriara jotzen du azalpen bila.

politikoa erradikalizatzearen ondorioz (Odriozola 2016, 186–97). ETA, langile mugimendura hurbiltzen hasi zen eta langile mugimendua, aldi berean, abertzaleagoa bihurtzen.

Bestalde, ETA mugimenduaren barnean landutako nazio-hizkuntzaren definizioak hedapen handia izan zuen euskal gizartean, bereziki, abertzaleen artean. ETAk euskal hizkuntza, euskara, hartu zuen nazioaren muintzat, eta hori egitean arraza lehenesten zuen nazionalismo aranistaren erreferentzia markoa baztertuta gelditu zen behin betiko. ETAREN hastapeneko pentsaeraren osaeran, Federico Krutwig-en *Vasconia* (Ihartzia 1979) liburuak berebiziko eragina izan zuen. Lan horretan, nazionalismo tradizionalarekiko etendura argia ageri da. Besteak beste, subirautzaren aldarrikapenerako zilegitasuna etniaren existentzian datzala esaten da bertan. Herria eta nazioa bereizita agertzen dira: lehendabizikoak, oinarri objektibo batzuk dituen artean –horien artean hizkuntza da osagarririk inportanteena–, bigarrena, bere buruaz kontzientzia daukan talde etnikoa da. Nazioaren ideia berria, beraz, kontzeptu etnikoaren oinarritzen da, eta etnia, aldi berean, hizkuntzan.

Vasconiak, garaiko ideologia aurrerakoi eta iraultzaileen arrastoan ezarri zuen euskal nazioaren ideia. Kanpo eraginez gain –oraindik Krutwig ez zen ETako kide–, barne mailako beste pentsalari batzuen eragina ere aipatu behar da ETAk euskal nazionalismoari emandako biratze horretan, hots, arrazaren kontzeptu biologikoa hizkuntza eta kulturarengatik ordezkatzean. Askoren artean, Jose Luis Alvarez Enparantza, “Txillardegia” ezizenez ezagunagoa dena azpimarratuko genuke guk. Honek, euskara, euskal nazioaren funtsezko osagaia dela defendatu zuen, halako moldez non hura desagertuz gero zentzurik gabe geratuko zen Euskal Herriaren independentzia. Beretzako ez zegoen erdibiderik euskararen auzian: “gure aukera ez baita oso zabala: Euskal Herri euskaldunari euts eta atxik, eta Euzkadi libro baten bidez heriotzatik begira; ala Euskal Herri euskalduna hil eta ehortz. Biotatik bat” (Txillardegia in Odriozola 2016, 17). ETAREN hasierako urteetan ildo honek hartu zuen erreferentzialtasuna, eta hizkuntza naziotasunaren oinarritzeko elementu bilakatuta, euskararen aldeko ekimenek ere egundoko garrantzia hartu zuten; hauek, esanahi politikoz beteriko ekimenak baitziren:

El nacionalismo es, primordialmente, una tarea cultural (...) El nacionalismo vasco deberá impulsar a sus seguidores a que adquieran toda clase de conocimientos empezando por el de la propia lengua. Deberá pues ser un nacionalismo vasco, una tendencia de renovación nacional, una re-vasquización del propio ser, un enriquecimiento de todas las ramas posibles de la cultura moderna europea (Ihartzia 1979, 266).

Nazionalismoa, batik bat, jarduera kultural bezala irudikatuko zen eta nazio mugimenduaren arduratzat hartzen zen horren bultzatzea. ETAREN V. asanblada ospetsuaren ondotik lau frontetan egituratuko zen erakundea (kulturala, politikoa, ekonomikoa eta militarra) eta horrekin forma hartzen joango zen bere iraultza planteamendua. Jakina, nazioa funts kulturalen gainean definitzea ez zen ETAk aurreko nazionalismoarekiko planteatzen duen haustura bakarra. Arrakala sortzaile ziren baita ere mugimendu ezkertiarra eta ez-klerikala izatea edota helburu politikoak erdiesteko borroka armatuaren alde egitea.

Atal honetan azaltzen ari garenez, 60ko hamarraldian ondutako euskal kulturaren berpizte eta berriztatze prozesua, hein handi batean, euskal nazionalismoaren definizio berriarekin harreman duta egon zen. Egitekorik garrantzikoena nazio komunitatearen partaidetza sentimendua piztea zen eta euskararen alde ekiteak helburu horren lortzea ahalbidetzen zuten. Halatan, politikak eta kulturak bat egin zuten interpretazio berrian: euskal nortasun kolektiboaren defentsa eta hizkuntza/kulturaren berreskurapena norabide berean zihozten eta elkar elikatzen zuten eginkizunak ziren.

Lo importante es que en la medida que se recupera la lengua se extiende también la identidad colectiva nacional vasca pero, al mismo tiempo, dicha identidad adquirirá mayor difusión si se potencian las actividades a favor de la recuperación de la lengua. En realidad, estamos ante dos dimensiones, complementarias, de un mismo problema. Por ello, no tiene sentido emprender una tarea de recuperación lingüística que no vaya acompañada de una identidad colectiva nacional (Tejerina 1992, 125).

Beraz, hizkuntzari esleituriko lehentasunaren ondorioz, erro-errotik astindu zen 60 eta 70eko hamarraldietan nazionalismoaren erreferentzia marko tradizionala, baina ez hori bakarrik; euskal kulturaren interpretazio markoa eta, ezinbestean, praktika ere eraberritu baitzen. Alfabetatzeko eta euskalduntzeko gune ugari sortu ziren, ikastolen zabalkundeak goia jo zuen edo euskarazko herri irrati eta aldizkariak askotu egin ziren. Horrekin batera, bertsolaritzan, literaturan, antzerkian, arte plastikoetan, dantzan eta kantagintzan izugarrizko pizkundeak biziko zen. Gizarte mailan eta kultura mailan gertatzen ari zenak erritmo bera jarraitzen zuela zirudien.

Kulturgileak eragile nagusi

Kulturgileen aritua funtsezkoa izan zen paradigma berrien gizarteratzean. Ikuspegi orokorretik, nazionalismo prozesuen hasiera garaietan intelektualek honako zereginak izaten dituztela azaltzen du Guibernauk (1999, 98–99): komunitatearen historia, hizkuntza, mitoak, kultura eta ezaugarri berezkoak lantzea; kultura gutxituaren eta estatu menperatzailearen arteko aldeak azpimarratzea; eta momentuko ordenari buruzko diskurtso kritiko eta subertsiboa eratzeko, altruismoa abiatzeetan ohikoa dela gaineratuz. Gandarak (2015, 221), hausnarketa hori Euskal Herriko errealtaterara ekartzen du eta 60etan kulturgile “guztiak” mugimendu nazionalaren “arkitekto” izan zirela baieztatzen du: “beraiek eman baitzizkioten gero eta alde politiko nabariagoak zituen nazioari Pizkunderako oinarritzko identifikazioa, atxikitzea eta horiek errotzeko muina”. Kulturgileen jardunak ondoko hamarkadetan nagusituko zen komunitate ikuspegia lantzen, garatzen eta barreiatzen lagundu zuen: “atxikitze emozionalerako oinarritzko sinbologia, iraganeko eredu bateratuaren irudia, eskaini zuten; eta, bereziki, haren erreferentzia eguneratua nahiz etorkizuneko proiektua bidezko ondarea eskuratu, eskuragarri egin, eta barreiatu zuten. Gainera, zenbaiten diskurtsoekin, garaiko ordenari espresuki kontra egiten zion solasa garatu zen” (Gandara 2015, 222). Momentuko ordenaren aurkako diskurtsoa komunitatearen ezaugarri berezkoak goraiatzearekin eta azpimarratzearekin bat heldu zenez, bereizgarrien lanketak aldi berean botere azpiratzailearekiko aldea nabarmendu zuen. Josu Larrinagak (2014, 127) ere ildo beretik baieztatzen du, euskara eta euskal kulturak

60. hamarkadan ez zuketela sistema sinboliko izatea lortuko berauen alderdi kontrakultural, transgresore eta apurtzailea nabarmendu izan ez balitz.

Baliabide sinbolikoen balioztatze eta bereganatze prozesuak ez dira inoiz naturalki ematen eta, are gutxiago, garai horretan bezala komunitateaz kanpoko faktoreek horiekiko harremana bortizki eragozten badute. Frankismoan, euskararekin zein euskal kulturarekin zerikusia zuen oro espainiar identitate bakarrarekiko arrisku gisa hautematen zen eta, hortaz, jo puntuan zegoen. Horrekin esan nahi duguna da, kulturgileek bultzaturiko identifikazio eta atxikitze prozesuan oinarrizko baliabideen lanketa ez zela beti erraza izan. Arrisku bat suposatzen zuen, zenbaitetan garesti ordaindu zena. Mikel Laboa, esaterako, urte luzez egon zen Bizkaian abestu ezinik zentsuraren ondorioz.

Era berean, kulturgileen aritua funtsezkoa izan zen berreskuraturiko ondarea belaunaldi berrientzako funtzional²⁷ bihurtu eta atxikimendu emozionala sortzeari begira. Beraz, ondare kulturala eskuratu eta eskuragarri jartzeaz gain, harekiko loturak berreraiki behar ziren eta eginkizun horretan hartzen dute, batez ere, kulturgileen aritu eta emanaldiek pisua. Izan ere, alde batetik, komunitatearen iraganaren eta haren isla gisa atzeman zen corpusaren balioztatzea, arrazoiaz haraindiko lotura emozionalen bidez gauzatzea ahalbidetu zuten (Gandara 2015, 129), baina, beste aldetik, hartzailearen eta hartuaren arteko komunikazioa bermatze aldera, iraganeko ondarea moldatu eta eguneratu egin zuten.

Kulturgileen egokitzeei esker lortu zen komunitatearentzako arrotza zena baliabide sinboliko bihurtzea, baina baita kultura modernoarekin zubiak eraikitzea ere:

Oreka komunikatiboaren oinarriak gauzatu ezean, akitua izanen zen hartzaileen eta kulturgileen arteko komunikazioa; hau da, zaharraren eta berriaren arteko harreman orekatua eta berriztatze funtzionala zaindu gabe, nekez lortu izanen zen –1975era bitarteko fasean– ondarearen berreskuratzerik. Momentuan, komunikazioa lortzeko eta etorkizunerako proiektio bide izateko baliotu eta gaitu izanak, gainera, oreka komunikatiboaren finkatze praktikoa –sormenezko erabilgarritasuna, adibidez– bulkatu zuen (Gandara 2015, 226).

60ko hamarkadan osaturiko kultura fronte zabalaren adierazpen ikusgarrienetako bat Euskal Kantagintza Berria izan zen. Xabier Letek (1977, 18) zioenez, euskal kantariak entzuleengan sortzen zuten arrakastak mukurru osagarri zituen. Batetik, “eszeptizismoan” erorita zegoen abertzaletasun posible baten suspertzea; bestetik, euskal gizartearen problematika sozial, kultural, erlijioso eta existentzialistak modu “ausartean” tratatzea; eta era berean, sentsibiltate modernoari zegozkion bizi postura eta afektibitateen aldarrikapen esplizitua. Horrela kontuak, Euskal Kantagintza Berriaren fenomenoak—eta bereziki haren protagonista nagusi zen Ez Dok Amairu taldeak— funtzio bateratzailea izan zuen herri euskalduna eta erabat askaturiko gizartea nahi zutenengan (Amezaga

²⁷ Kontzeptu hau Anaga Gandararen (2015) tesitik hartu dugu. Funtzionalitatea esaten dugunean, testuinguru eta sinboloen arteko elkarrekikotasunaz ari gara. Horretarako, batzuetan egokitzeak (onartzeak, ezeztatzeak edo moldatzeak) beharrezkoak izaten dira. 1960-1990an izandako kultur moldaketari dagokionean, zehazki, honela dio Gandarak: “hizpide dugun kultur moldaketa garaian, aitzinez ondare metatzaileek gorderiko corpusa erabili zuten, sarri; alabaina, corpusa, metatu baino gehiago, harekiko katea bizitu egin zen, 60ko hamarkadatik aitzina; funtzional bihurtu” (Gandara 2015, 150).

1994, 258): abertzaletasunaren suspertze bat bilatzen zuten herritarren erreferentzia eta bilgune izan zen, baina gisa berean, diskurtso sozial ausart eta moderno bat bilatzen zutenena ere bai. Atxikimendu zabal hori, hein batean, urgentzia politikoak²⁸ elikatzen zuen, eta azkenerako, gauzatzen hasi berria zen proiektu kolektiboaren sinbolo eta erreferente bihurtu zen kantagintza (Biosca i Llahi 2009, 41).

Aipatu dugu, kulturagileak funtsezkoak izan zirela berreskuraturiko ondarea testuinguru berrian funtzional bihurtzerakoan baina, bereziki, kantariei zor zaie honen finkapenerako ezinbestekoa den lotura emozionalaren lantzea. Jendeak kasik zeremonia bateko erritual gisa bizi zituen kantaldiak: “hango giroak eta ondarearekiko jarrerak parte-hartzea bera saio liturgiko baten gisako bihurtzen zuen, parte-hartze hark senidetasun eta partaidetza kolektiboaren sentimenak sostengatzeko balio zuelarik” (Gandara 2015, 356–57). Kanta, borroka egiteko manera bat zen. Kantarien emanaldietan herria egiten zen arrazoiari itzal egiten zioten sentimenduak piztuz. Orduko utopien plaza ziren.

Ahots isildua kantu bihurtu zenekoa: Oteiza eta *Ez Dok Amairu*

Askatasun falta izan zen Kantagintza Berria edota maila orokorragoan “kantautoreen mugimendu” gisa kalifikatzen denaren inspirazio iturri. Torrego Egidok (1999, 11) esaten du, ezarpen sozialak, frankismoari aurre egiteak, hizkuntza-nortasunaren defentsak, sentipen kolektibo desberdina eratu nahiak eta kulturaren beste sektore batzuekin izandako harremanak, bateratzen dituztela mugimendu honek estatu espainiarrean²⁹ izan zituen egikaritze guztiak. Guk beste bat ere gehituko genuke: musikari funtzio eraldatzailea aitortzea. Edo bestela esanda, garaiko testuingurua musikaren bitartez bestelakotu nahia.

Aristik (1985) 1961ean finkatzen du Euskal Kantagintza Berriaren hasiera urtea, hain zuzen, Mixel Labegueriek bere lehen diskoa grabatu zuenean. 1964an, Mikel Laboak bere lehen diskoa izango zena kaleratu zuen eta paraleloki Lertxundi eta Iriondorekin kolektibo bat sortzeko harremanetan jarri zen. Ordurako jada Katalunian *Nova Cançio* sortua zuten. 1950eko hamarkadan Miquel Porter, Eulália Amoros eta Lluís Serrahima, beraien kantagintza berritzeko asmoz biltzen hasi eta asmo hori elikatzeko urrats praktikoak ematen ere hasi ziren: talde eragilea osatu, diskoak grabatu, kantutegiak publikatu, etab. Azkenean, emandako denbora eta egindako esfortzuak 1961eko abenduaren 19an izan zuen saria. Egun horretan, beraien lehenengo kantaldia eskaini zuten. Oraindik ez ziren *Els Setze jutges*, baina kultura katalanaren adierazle izango zen kantagintza berria sortua zen. Lurrikara horrek, 1965 aldera izango zuen Euskal Herrian errepika, *Ez Dok Amairu* kolektiboaren sorrerarekin.

²⁸ “Sus canciones [60-70etako estatu espainiarreko kantautoreenak] mantenían una fuerte conexión con la realidad circundante inmediata y conllevaban una carga de relevancia social y urgencia política. Al mismo tiempo, el movimiento de cantautores formaba parte de un movimiento musical transnacional, contracultural y anti-imperialista, que utilizaba las canciones como actos colectivos de resistencia contra la opresión. Los cantautores españoles absorbieron la rica tradición de la canción francesa (Jacques Brel, Georges Brassens, Leo Ferré), la canción protesta norteamericana (Peter Seeger, Joan Baez) y el movimiento neofolk latinoamericano (Atahualpa Yupanqui) (González Lucini 1989: 1, 173), y se mezcló con las raíces tradicionales autóctonas españolas, construyendo así un vínculo entre el legado del pasado y las formas nuevas del presente” (Colmeiro in Gandara 2015, 144).

²⁹ Euskal kantagintza berriaz gain, *Nova Cançó* katalunian, *Voces Ceibes* Galizian, *Canarias: Pueblo, palabra y canción* Kanarrietan, *La Canción del Sur* Andaluzian edota *Gaztelan La Canción del Pueblo* izan ziren.

(...)

- Martintxo, esaik amairu.
- Ez, ez dok amairu.
- Badok amairu.
- Oilarrak joten dau munduan, aingeru ederrak zeruan, neure arimea izten deusat Andra Mariari altzoan.
- Eta orduan itsutu zan Txerren.

Martin errementariaren istorioaren azken pasartearekin hasi zen guztia. Hortik aurrera, madarikazioari adarra jo nahian hango eta hemengo artistak biltzen hasiko ziren Ez Dok Amairu mugimenduaren azpian. Eskuardean zeregin bikoitza zuten: galbidean zegoen kultura berreskuratu eta zerbait berria sortu, beti ere kantutik eta kantu bidez. Laboa izan zen Ez Dok Amairu taldea sortzeko lehen harria jarri zuena. Bartzelona aldetik, Santa Creu i San Pau ospitalean mediku bezala lanean zebilen garaian, *Nova Canço* mugimendua bertatik bertara ezagutu ahal izan zuen Laboak, eta handik Euskal Herrira itzuli zenean “antzeko zerbait” sortzeko asmoz harremanetan jarri zen oraindik ezagutzen ez zituen Benito Lertxundi eta Lourdes Iriondorekin. Lehenengo bilerak Donostiako Kurasaaleko sotoan egin zituzten eta bertan bildutako talde heterogenoari³⁰ erreparatzen badiogu, zetorrenaren dimentsioaz ohartu gaitzke. Jose Mari Zabalak honela oroitzen du anitzen arteko elkarketa hura:

JOSE MARI ZABALA: Zan una diversidad total y muy espontanea, de unas razones muy particulares en cada caso. Baña asuntoa zan, de repente (...) biltzea zerbait sortzeko. (...) Nik pentsatzen det ezberdintasun hori hasieratik onartzen dela eta hasieratik errespetatzen dela, ez dela kuestionatzen. Tipo hori egiten ari da zerbait, beste hau egiten ari da zerbait, eta hori da elkartzeko arrazoia.

Hasierako emanaldiak Hernani eta Donostian izan ziren, *Jarrai* antzerki taldearen eskutik: lehendabizikoa, 1966ko urtarrilaren 9an izan zen herriko Aitor zineman; eta bigarrena, Victoria Eugenia, hil bereko 23an. Bi emanaldietan jendetza bildu zen eta garaiko *Zeruko Argia* (1966, 7) jasotzen duenez, publikoaren harrera ezin hobea izan zen. Hasierako arrakastaren ostean egin zuten Ez dok Amairu izenarekin aurkezpen ofiziala. Hirugarren emanaldi hori, Iruneko Bellas Artes antzokian izan zen, 1966ko martxoaren 20an. Bellas Artes teatroa leporaino bete zen eta lehenengo lerroan aurpegi ezagun ugari bildu ziren. Tartean, Nestor Basterretxea, Fernando Larruquert, Jose Luis Zumeta, Jorge Oteiza edo beste.

Asko idatzi da Ez Dok Amairuri buruz (Aristi 1985; Aurtenetxe 2010; 2013; Biosca i Llahi 2009; Oronoz 2000). Gaurgero esan direnak bere horretan errepikatu nahi ez, eta orain arte azaldu dugun 60ko hamarraldiko giro horren emaitza zein bulkatzaile nagusi gisa erreparatuko diogu taldeari. Bere ibilbidea ez zen oso luzea izan, bai, ordea, utzitako arrastoa. Kolektibo

³⁰ Aipatu hiruez gain, Artze anaiak, Jose Mari Iriondo, Xabier Lete, Jose Angel Irigaray, Jon Mingo, Luis Bandres, Jean Paul Arregi, Zuaznabar anaiak, Imanol Urbiet, Idoia Garmendia, Miguel Bikondoa, Nemesio Etxaniz, Jose Luis Frantzesena Xuber, Felix Sarasola, Luis Bandres eta Jean Paul Arregi, Biurriak, Oskarbi, edo Trio Kemenekoak ere bertan ziren.

honek lan handia egin zuen tradiziozkoak ziren kantak berreskuratzen, galbidean ziren instrumentuak biziberritzen (txalaparta edo tobera adibidez), Euskal Herritik haragoko artistak ezagutarazten zein bertarazten, profesionalizazioaren eztabaida zabaltzen edo arte diziplina eta artista ezberdinen artean zubiak eraikitzen. Hala eta guztiz, gure gaiari gagozkiolarik, garaiko momentuari eta formei egokiturik, baina aldi berean, tradizioa bazter utzi gabe –eta tradiziotik bertatik– kantagintza berritu izana azpimarratu behar da ekarpen garrantzitsu bezala. Besteak beste, iraganeko ondare kulturala momentuko euskal gizartearentzako birgaitzea dute meritu, baina baita esperimentazioa eginkizun nagusitzat hartuz, tradiziozko formak zein adierazpideak berriztea eta modernizatzea ere.

«Ez dok Amairu»ren helburuak, sortu zenean, hauexek ziren: ezagutzen ez genuen gure herriaren kantakeraz eta kantugintzaz jabetu eta, tankera historiko horren bidez, garaiari zihoazkion kantak sortzea. Taldea, berriz, honela egituratu zen: batek taldea aberastu, taldeak bakoitza (Joxan Artze 1977, 47).

Garai horretan bat-etortze estua izan zen komunitatearen behar eta eskaini kulturalen artean, hainbesteko gisaz non Pizkundean parte hartu zutenetako batzuk berreraikitze nazionalaren barruan kokatzen zituzten beraien adierazpen artistikoak (Biosca i Llahi 2009, 43). Hala eta guztiz, ezin da esan kultura mailan sortu zen mugimenduan, eta honen baitako kantagintzan, soilik komunikazio mailako helburu politikoak zeudenik eta ez zegoenik asmo estetikorik. Aitzitik, euskal kantua leku berri batera eramateko nahia mugimenduaren ardatzetako bat zen.

- **Euskalduna bada nor munduan: Oteiza (1908-2003)**

Chanson francais, Hego Ameriketako protesta kantua eta Ipar Ameriketako folk mugimendua aipatzen dira euskal kantagintza berriaren eragile nagusi bezala. Guk, hiru horien erreferentzia gutxietsi gabe, hurbilagoko astindu baten jarriko dugu arreta: Jorge Oteizarengan. Nekez ulertu daiteke, 60ko hamarkadan euskal kantagintzan –kulturan– eman zen berrikuntza, artista oriotarra kontuan hartu gabe.

JOSE MARI ZABALA: Neretzat jatorri berdina zuten 60ko hamarkadako gauz guztiek, eta nik hori banekin. O sea, naiz dantza taldea, *Argia*, Ez dok Amairu, *Gaur* arte plastika taldea, Orain... horrek zeukan jatorri bat eta zan Jorge Oteizaren planteamendua, eta *Quousque tandem...!* hor irudi zentral bat da.

Laboak ere haren eragina giro kultural zabalaren barnean sumatu zuen:

60ko hamarkadan kultura leherketa bat izan zen Euskal Herrian. Jorge Oteiza zen motorea, baina hor ziren Ez Dok Amairu, Jarrai taldea... Une hartan eskultoreak zeuden Oteiza, Txillida, Mendiburu... Artista oso interesgarriak zeuden, eta eragin zidaten, eta orduz geroztik ere eragin didate beste alorretako artistek (Laboa in Gandara 2015, 215) .

Ez da erraza Oteiza nor izan zen deskribatzen, ertz askotatik heldu dakioken pertsona baita. Euskal artearen historian inor epel utzi ez duen sortzailea dela esango bagenu, ez ginatke asko okertuko. Maitatua bezain gorrotatua, bere obra bezala konplexurik gabekoa

eta guztiaren gainera garaiko artista emankorra. Artean esparruan bezainbat motibo daude pentsamenduaren alorrean Oteizak egin zuena gogoratzeko eta, bereziki, azken horregatik da gure lanean aipatzekoa. Ez Dok Amairun proiektuak, hain zuzen, berak kartografiatutako asmo zabalago baten barruan lur hartzen du.

Euskara eta euskal munduarekin zerikusia zeukan orori begirada berri bat eskaini zion Oteizak. Abangoardiatik irakurri zuen ordura arte atzendua zegoen kultura, eta horrek aldaketa kualitatibo bat suposatuko zuen orduko identitate kolektiboan:

JOSE MARI ZABALA: Orduan zerbait insolitoa zan, gauzak antolatzeko modu berri bat ekarri zuen, irakurketa berri bat, modernitatea irabazteko. Betiko circulo vicioso zahar haiekin puskatzeko eta modernidadean eta kontemporaneidadean instalatzeko begirada ekarri zuen. Eta hori zan orduko exigentzia, bai forma aldetik –hau da, una revolución formal que necesitaba romper con unas tradiciones cuyo sentido se había perdido– eta baita ere zentzu aldetik: sobraba lo que no tuviera otro sentido que el meramente ornamental o ritualístico. Era la necesidad de un sentido más real, más conectado con explorar las posibilidades de lo real y según lo cual hasta el funcionalismo tenía más razón de ser que lo ornamental o ritualístico.. Orduan Jorge Oteizak bere *Quousque tandem...!*-en horretaz denaz hitz egiten du: berdin *cromlech* eta dantzez, baita mugimendu eta dantza jauziez, edo baita ere olerki eta literaturaz... denaz. Eta orduan oinarri hortatik hasita bakoitzak bere irakurketa egiten zun.

Zabalak ondo adierazten duen moduan, gizarteko aldaketa oldarraren erdian Oteizak euskal kulturari begiratzeko lurzoru komun bat ezarri zuen. Ismael Manterolak *Maite ditut maite* (2017) liburuan arte modernoak Euskal Herrian izan duen ibilbidea aztertzen du eta hiru momentu ezberdintzen ditu: lehendabizikoa, XIX. mende bukaeran, Novecentismoaren eskutik; bigarrena, 1930etik 36ko Gerrara bitarte, abangoardiaren forma eta ideiak iritsi zirenean Euskal Herrira; eta 60ko hamarkadako Pizkundearekin, azkena. Oteizaren lana bigarren epealdian kokatu behar da non euskal artistek ordura arteko modernitatearen ereduarekin puskatzea proposatu zuten (Manterola 2017, 17–18). XX. mendearen hasierako abangoardien modernitateak, aurrekoarekin puskatzailea izatea eta bokazio internazionalista izatea zeukan ezaugarri, baina Euskal Herrian zabaldu zen modernitatea oso bestekoa zen: “Euskal Herrian sortu zen proiektu modernoak abangoardien jarreraren kontrakoa zen ezaugarrietan: aurrekoarekin lotura mantendu nahi zuena eta tokira atxikia” (Manterola 2017, 29). Alta, 30. hamarkadan abangoardien eredu puskatzaileen alde egin zuten artista andanak, tartean, Oteizak. Euskal Herriko artearen pizkundea interesatzen zitzaion berari eta horretarako ez zion tradizioari laguntza eskatuko, ezta modernitatea moderatzea ere; aitzitik, berriz hastearen ideia proposatuko zuen (Manterola 2017, 59). Hori zen euskal arteak bere “benetako bidea” aurkitzeko modua. Eta behin proposamena osatuta, iraultza zen bide bakarra:

Oteiza artista moderno berantiar tipikoa zen, bere lanak eta proiektuak berrinterpretatzeko abangoardismoaren klasikoetara “itzultzen” dena; garai hartan, artea muturreko egoera batera iritsia zela ematen zuen, zeinetan, itxuraz, bi gauza baino ezin zitezkeen egin, joko estetikoetan betikotu edo mugako ideia horri aurre egin. Oteiza saiatzen da Abangoardiaren funtsezko *pathosa* egiten, zeina munduaren irudikatsetik hura eraldatzera igarotzeko betebeharrari dagokion. Modernitatearen sineslea da, errotiko eraldaketa proiektutzat hartzen baitu... (Badiola 2017, 7).

Artista oriotarra eskultura egiten hasi eta berehala (1930) finkatu ziren Euskal Herrian abangoardiaren forma eta ideiak. Lehendabiziko Pizkundera zen. “O egoerak” bilatu nahi zituzten artistek orduan eta horretarako herri primitiboan edo historiaurreko artean murgildu ziren. Baina, 1936ko Gerrak asmo eta proiektu abangoardista guzti horiek errotik moztu zituen, desertua ekarriz euskal kultura esparrura. Euskal Herrira lehorte kulturara iritsi zenean Ameriketara zegoen Oteiza eta bertan ezagutu zuen eredutzat izango zuen koloniarren artea. Euskal Herrira itzultzearekin batera (1947) eskulturaren bidetik garai oparoa hasi zuen eta hurrengo hamarkadetan bere lan esperimenteraren zati garrantzitsuena burutuko zuen. Ustekabean bukatutzat emango zuen bilaketa fase hori eta lortutako emaitzak herriratzea izango zen euskaldun askorentzat liburu kuttuna bilakatu zen *Quousque tandem...!*-en (Oteiza 1993) funtsa.

Liburu horretan, Oteizak Euskal Herriaren ezaugarri estetiko propioen bilaketa bat egiten du. Egilearen iritziz, euskal izatearen jatorria Euskal Herria latinizatu baino lehenagoko—Indoeuropear Aurreko— ariman legoke, eta izate hori irrazionala, zorrotza, azkarra eta berezkoa litzateke. Ariketa horren bidez definitu zuen *euskal estiloa* deitu zuena zeinaren sorrera cromlecharekin lotu zuen. Eraikuntza megalitiko horretan oinarrituta, bere pentsamenduaren funtsezko ideiak taxutu zituen: hutsunea espazio esanguratsu bezala, euskal izaeraren berezko soiltasuna eta biribila elkartze subjektibo eta kolektiborako espazio gisa. Ideia estetiko eta identitario horietatik abiatuta interpretatu zituen Oteizak euskaldunen praktika kulturalak, eta bereziki bertsolaritza nabarmendu zuen euskal artearen eta euskal arimaren adierazgarri nagusi gisa.

Inor gutxi espero zezakeen harrabotsa eragin zuen liburuak momentuko gizartean. Antza, agintari politikoek ere ez zuten gero gertatuko zenaren susmorik hartu. Izan ere, *Quousque tandem...!* (Oteiza 1963) oso baliagarria suertatu zitzaien garaiko mugimendu abertzale eta ezkertiarrei:

1963an *Quousque tandem...!* lanak testuinguru politiko eta sozial konkretu baten beharrak asetu zituen. Sabino Aranaren abertzaletasuna baztertuz, garaiko gazte-mugimendu berriei beste abertzaletasun mota bat sortzeko, beharrezko zuten marko teorikoa eskaintzen zien. Horrekin zuzenean elkarturik, euskal kultura bigarren mailakoa zela pentsatzen zutenen aurka, *Quousque tandem...!*-ek euskal kulturaren defentsarako nolabaiteko arrazoiak eskaintzen zituen. Euskal kulturaren barnean “autoktonoa” zenaren interpretazio baten bidez, gutxietsiak ziren hainbat kultura adierazpen garrantzia eta balioa defendatzen zuen Oteizak (Echeverria 2008, 18–19).

Baina Oteizak ideia zehatzetatik haragoko eragina lortu zuen euskal kulturari, eta ildo horretan ekarpen garrantzitsuena jarrera positiboa izan zen (Gandara 2015, 212): ordura arte negatiboki behatzen zitzaien euskal ezaugarri etnikoak duintasuna eman zien, eta mundu garaikidearen erritmo eta moldeetara gaitu zituen. Euskal kultura, berrikuntzarako abiapuntua izan zitekeela erakutsi zion orduko komunitateari (Manterola 2017, 70).

Oteizaren jarrera hori izango da, hain zuzen, geroago Ez Dok Amairuko kideek bilduko dutena euskal kantagintza berriari hasiera emateko.

JOSE MARI ZABALA: Es una sensibilización en todos los aspectos de la experiencia de vivir. O sea, hasten da modu batean, baina... Con más sentido, pero viene a ser como lo que está pasando ahora con la cocina, que a todo dios le da por ponerse a deconstruir el huevo frito. Es una actitud

que empieza a tener sentido en cualquier ámbito de la existencia: en lo que se publica, en la expresión, en la comunicación, en la concepción de los espacios públicos, en la revalorización de los rastros del pasado más remoto... Todo se empieza a ver con una mirada nueva.

Ez Dok Amairu da, ziur aski, Oteizak aldarrikaturiko lan bateratua arrakastaz gauzatu zuen lehen taldea Euskal Herrian. Oteizak, “Kultura Fronteaz” hitz egiten zuen (gerora ETAk egin bezala) eta orduko mugimendu desberdinen batasun-eragile bezala arituko zen lanean. Bere obsesioetako bat kolektibitatea aldarrikatzea izan zen: kulturaren ikuspegi osoa edukitzeko denek batera lan egin beharra azpimarratzen zuen. Ikuskera horrek adierazpen artistikoen arteko mugak lausotu eta kultura praktika guztientzako espazio komun bat xerkatzea zuen helburu. Abangoardiak bestela ere arte adierazpen ezberdinen arteko elkarketak ezaugarritzen ditu, alta, Oteizak ez du artearen instituzioak zalantzan jarri asmoz egiten; euskal kultura komunitate baten eraikuntzaren ideari jarraika baizik.

Oteizaren asmoek ez zuten berak nahi bezala aurrera egin, baina euskal kultura garaikideko hainbat artista eta intelektualek bereganatu zituzten berak proposatutako ideia iraultzaileak. Ez Dok Amairuk, adibidez, ezin hobeto asmatu zuen orduko komunitateak behar zuen aritze komuna irudikatu eta gauzatzeko. Beraiek esaten zuten: “reflejo y embrión de una tarea colectiva, somos un grupo y seguimos trabajando en grupo” (Ornoz 2000, 78). Dudarik gabe, *Baga, biga, higa... sentikaria* (1969-1972), aipatzen ari garen talde lanaren agertoki nagusia da. Gaur eguneko ikuspegitik ere zinez aurrerakoia izaten jarraitzen duen ikuskizun honetan geldialdi txiki bat egiteak merezi du.

- ***Baga, biga, higa... sentikaria.***

1970eko abuztuaren 22an Ez dok Amairuk ordura arte egindako emanaldietatik erabat ezberdinduko zen ikuskizuna plazaratu zuen Portugaleten. *Baga, biga, higa... sentikaria*³¹ deituko zioten. Ikuskizunari jarritako izenak eta berau iragartzeko erabilitako irudiak, ondo biltzen dute publikoa zerekin topatuko zen. Izena, Mikel Laboaren lehenengo pieza esperimental ofizialetik hartutakoa da eta izenondoak azaldu legez, zirrara eragitea zuen helburu, ikusle hutsa izateari lekua kenduz. Halaber, sentikariko irudia osatzeko³² Ez dok Amairuko kideen aurpegiekin osatutako mosaiko zirkularra erabiltzea, Oteizari keinu bezala interpretatu daiteke.

Ez Dok Amairu eta entzuleriaren artean konplizitatea eta elkar ulertzea zegoen momentu baten kokatzen du Aurtenetxek (2011) sentikariaren jaiotza: taldeak ordura arte egindako ibilbideari esker, bai kantariak eta baita hauek abesten zituzten kantuak, ezagunak baitziren publikoarentzat. Xabier Letek (1977, 24), oster, asperdura fase bati amaiera eman asmoz sortu zela azaldu zuen³³.

³¹ Sentikariari buruz xehetasun gehiago ezagutu nahi badira, 6.5 eranskinera jo. Bertan, “sentikarian bertan bageunde” izeneko dokumentura dago.

³² Jose Luis Zumetak eta Jose Mari Zabalak egindakoa da.

³³ Bere aburuz, lehenengo fasea, errekupeziokoa, kantari eta entzulearen artean fusioa zegoeneko da. Bigarrena, aipatu dugun moduan, jaialdiak monotonian erori zirenekoa eta asperdura sortu zuteneko. Ondoren etorriko zen fasea, errezial berezi eta kantaldi masiboena da. Eta azkena, laugarrena, 1977 bueltan kokatzen du, aldaketa kritiko baten beharretik sortzen ari den kantaerarena: “moldez eta mamiz emanaldiak aberastu nahirik, tematika zabal eta era berean barneratuago baten ibilbidetik, kanten estetrikari arreta handiagoa jarritz, eta kantak, behin eta betiko, funtzionaltasun politikoaren murrontzatik askatu nahirik” (Lete 1977, 24).

Sentikaria, orduan zegoen monotonia, estetika bidez eta espresio bidez gainditzeko ahalegin bat izan zen bere aburuz. Momentua edozein izan zelarik ere, guretzako garrantzitsuena ikuskizun honek mugari bat suposatu izana da. Kanpora zein barrura begira aldaketa kualitatibo bat suposatu zuen. Benito Lertxundi eta Jose Mari Zabala, hurrenez hurren:

Arrakasta handia izan zuen, uste dut inportantea izan zela garai hartako, bai espresio artistiko bezala eta bai talde honek eskaintzen zuen irudia ere, fenomeno soziologiko bat zen, ze ibilaldietan ez bakarrik artistikoki baizik eta ideologikoki gidari izan zen (Lertxundi in Aristi 1985, 80).

JOSE MARI ZABALA: Hasieran ematen ziren kontzertuetan antzokiko tresneriari ez genien garrantzia handia ematen eta leku bakoitzean zegoenakin moldatzen ginan. Geroago, *Baga, biga, higarekin*, ez zan nahikoa iluminazioak eta mikroak puntu batean, hor erdian, kokatzea, baizik eta eszenarioko zabaltasunean konbinaketa ezberdinak egiteko modura osatzen zen. Orduan hasi zan eszenatokia osotasunean planteatzen eta beharrezkoa bihurtu zan horri danari erantzun egoki bat ematea. Funtzionalidadea eta sinpletasuna izandu zan erantzun hori: erantzun borobil bat, alperriko kargak eta haundikeriak kenduz dana garbia utzi arte, horrela gaiaren mamia soil soilik agertzeko aukera izaten zen...

Agertokian hartuko zuten kokapena, argiztapena, irudia... zoriaren edo antolatzaileen eskuetan utzi ordez taldeko partaideek eman nahi zioten zentzuaren arabera hasi ziren atontzen. Geroz eta gehiago zaintzen zuten kantaldien kalitatea³⁴. Gainera, ordura arte aurkezlearen bidez bermatzen zen lotura eta jarraikortasuna ikuskizun berriaren ardatzetako bat bihurtu zen. Sentikariaren hasierako minutuetatik amaierara osotasun bat eratu zen:

«Baga bigaren» bitartez gauza lojiko bat egin nahi genduan. Bakoitzak bagenituen geure kanta eta geure poemak. Egin behar zana beraz, bakoitzaren emaitza edo aportazioa osatzea zan eta bestearenarekin lotzea edo moldatzea. (...) Denak elkarrekin. Batek adibidez, ekartzen zuan kanta bat. Kanta hori entzutean beti bururatzen zitzaion kanta horri zerbait erantsi behar zitzaiola edo beste bati, gitarraz edo esku soñuaz laguntzea. (...) Eta hori bakarrik ez, representazioak egiten asi ginenetik gaur arte ere osatuz joan da. Gaurko egunean ez dugu «Baga biga» lehenengo saioan bezala ematen (Joxan Artze 1971, 1).

Ikusten dugun bezala, Sentikaria bukatu gabeko ikuskizuna zen, taldean egin zena eta ibilian ibilian forma hartu zuena. Hain zuzen, Joxan Artzek Zeruko Argian egindako elkarrizketa horretan, zerbaiten emaitza baino ordura arteko ibilbidearen eta egin nahi zenaren baitako urrats gisa ulertu behar dela azaltzen zuen³⁵.

Ez dok Amairun hasieratik egon zen asmo eta influentzia abangoardistekin lotzen dugu sentikaria, partehartzaile bakoitzaren eskarmentuari esker eta biharkoaren peskizan eman zen urrats kualitatibo moduan. Artean, eta baita ondoren ere, artista zenbaitek ildo beretik egin

³⁴ Horren barruan kokatu behar da baita ere profesionalizazioaren alde ateratako manifestua. Ordura arte kantariak bi lan edo gehiagotan aritze ziren. Egoerarekin nekatuta, eta kalitatezko musika egiteko ordainsaria ezinbestekoa zela iritsita, “Ez dok Amairu: Agiria gure jokabidearen berri” izeneko dokumentua argitaratu zuten Zeruko Argia eta Anaitasunan, 1970ko urarrilean, profesionalizazioaren alde. Eztabaida honi buruzko informazio gehiago izateko, 1977an Jakin (J. Artze et al. 1977) aldizkariak Euskal Kantagintza Berriari dedikatutako alea irakurtzea gomendatzen dugu.

³⁵ Gu, lehen urratsak ematen ari gara. Zuk esaten duzun batasun hori ez da oraindik lortu. Hortako lan asko, ikaragarri egin behar da. Batasun hori sortzea oso zaila da. Horregatik, «Baga biga» gauza lortu bat baino urratsa bezala du bere garrantzia” (Artze in Aristi 1985, 83).

dituzte ekarpen interesgarriak baina talde bezala ez da esperientzia errepikatu. Horrek, ohiz kanpoko izaera ematen dio *Baga-biga-higa... sentikariari*.

1972ko eguberritan, ia bi urtez taula gainean ibili ostean, amaiera emango zioten ikuskizunari eta honekin batera bukatuko zen baita ere Ez Dok Amairu taldearen ibilbidea. Hain zuzen, kanpo begiradarentzat taldea inoiz baino bateratuago zegoenean egin zuten kideen arteko desberdintasun ideologikoen barne mailan eztanda. Ez zen erraza taldearen autonomia eta ideia politiko batzuen aldarrikapena uztartzea. Azkenean, grabatuta dauden sentikariaren bi album kaleratu ala ez erabakitzerakoan sinbolizatu zen ziurrenik ordurako jada apurtuta zegoen kidetasuna. Artzeri arrazoi emanez, lortzeko zaila den batasunera iritsi orduko desegin zen taldea. Bidean, ordea, Laboak esan bezala, eskola txiki bat utzi zuen (Aristi 1985, 83), gerora artista bakoitzak bere erara garatu zuena.

Ez dok Amairu Euskal Kantagintza Berriaren lehen epealdian kokatzen da eta 70eko erdialdetik aurrera bigarren epealdi bati ekin zitzaion; Pako Aristik (1985) “txanpiñoien aroa” deitzen duena. Etapa horretan kantari berri piloak agertu ziren eta alderdi politikoen kantariak zeukatzen protagonismo soziala erabili nahiko zuten beraien erakartzen ez zuten jendea biltzeko³⁶ (Aristi 1985, 124). Bigarren olatu honetako kantariak aurreko belaunaldikoek egin zutena kopia zuten; estilo eta nortasun aldetik ezer berririk ekarri gabe (Ornoz 2000, 92). Jose Mari Zabala ere berarekin biltzerakoan kontatzen zigun kantaldien kalitatea asko jaitsi zela:

JOSE MARI ZABALA: La situación es de una ramplonería generalizada, es como un rito, es como ir a misa o algo así. El nivel crítico descende mucho. Y es el halagar a un público que no te lleva a ninguna parte; sí que venderás discos o venderás lo que sea, pero no tiene nada que ver con la exigencia que le imprimía Ez dok amairu al asunto y con el nivel con el que pretendían mantener lo de la canción popular.

Ez dok Amairuko kideek hasieran taldeko jardunari eutsi zioten: alde batetik *Zazpiribai* (1972) ikuskizuna sortu zuten taldeko kideetako batzuk³⁷, eta *Ikimilikiliklik* (1975), beste batzuk. Azken horretan parte hartu zuen Laboak, Artze anaiekin batera³⁸. Egitasmo horien ostean, egitasmo komunitarioetatik aldendu eta bakoitzak bere gustu estetikoetatik hurbilagoko bideak jorratu zituen bakarka.

³⁶ 1975ean Francoren heriotzarekin batera panorama politikoa aldatu egingo zen. 1977an, “lehenengo hauteskunde demokratikoak” deitzen dira eta horrek protagonismo berezia ematen die sortu berriak diren alderdi politikoei: “lehenengo urteetan jaialdian batasuna zegoen. Pertsiana zabaldu zen, ilunpea amaitua, mundo berri bat zabaltzen zen begi bistan, askatasuna, iraultza, justizia eta veste zenbait kontzeptu gauzatzea, lortzea, posible zela ikusten zen, itxaropena generala zen, jendeak eskuak emanda altxatzen zituen besoak (...) Baina urtebete barru hauteskundeak egingo dira, boterea partiduen artean banatuko da, mitinak hasten dira, istiluak. Batetik hain dira berriak partiduak, non jende sail bat ez den oso ondo azalduz. Bestetik, kantariak zuten protagonismo soziala erabili nahi dute partiduak, kantariak bereganatu nahi dituzte, politikoen erakartzen ez duten jendea kantariak ekarri dezaten. Kantari askok ezetza ematen diote mitinei...” (Aristi 1985, 124).

³⁷ Pagola, Pantxo eta Peio, Robles-Arangiz, Urtizbera, Erramuzpe, Lertxundi, Lete eta Iriondo aritu ziren egitasmo honen baitan.

³⁸ Hasiara batean Jose Mari Zabala ere taldearen parte zen, baina ezadostasunak medio, luze baino lehen utzi zuen proiektua.

Lan ezberdinek baieztatzen dutenez, 60etakoak izan zen Euskal Herriko musikaren birmoldatze handietako bat. Josu Larrinagak (2014, 73) bere tesian zinez interesgarria den ibilbidea marrazten du “etnogenesi kontrakulturala” deritzon fenomenoaren baitan. Euskal musikaren moldatze ezberdinak azaltzeko erabiltzen duen kontzeptu horretan, kantautoreen eta osteko punkaren mugimendua fenomeno beraren baitan kokatzen ditu; formaz ezberdinak izan arren izaera bertsuak izan zituztela argudiatuz. Bere ustez, euskal popa 60etatik aurrera garatu zen: hasieran, folkari lotuta (kanta herrikoiak jite bereziz berreskuratzen dituzten abeslariak eta forma musikal tradizionalak tresna elektronikoekin egiten dituzten folk-rock taldeekin); geroago, laburki rock estiloarekin; eta azkenean, punk jarrera, estetika eta ideologiei lotuta:

Gure hipotesi nagusia zera da: kontrakulturala den (edo izan den) musika mota berri bat txertatzen dela Euskal Herrian euskal kultura tradizionala –eta une historiko horretan oso egoera subordinatuan, menperatuan– berrosatzen ari den fase historiko batean; abertzaletasun berriak, momentu horretan sortzen ari dena, kontrakultura global horren osagai asko hartzen duela, eta musikan euskal kantagintza berriarekin hasi eta euskal punkarekin jarraitzen duen aldaketa prozesu oso interesgarria gertatzen dela, azken urteotan nolabait, kemena eta bultzada galtzen duen arte. Prozesu konplexu horri guk etnogenesi kontrakulturala deitu diogu... (Larrinaga 2015, 36).

Etnogenesi kontrakulturalaren fenomenoak, azken urteetan ahuldu egin dela defendatzen du Larrinagak eta horrekin bat etorriko litzateke Gandara. Izan ere, bere tesian defendatzen du gaur eguneko euskal kultura sistemaren oinarriak 60ko birmoldatzean ondutakoak direla.

Apurketa berrien faltan, “beste Ez dok Amairu bat” aldarrikatzen da sarri euskal kulturgintzan (Erostarbe 2016). Gure ustez, aitortzekoa da Euskal Kantagintza Berriaren agerkari nagusi izan zenak orduko publikoa ontzera begira izan zuen eragin positiboa. Hauen ekarria ezinbestekoa izan zen, Laboarena bezala ondoren etorriko ziren bakarkako lanak ulertzeko eta hobeto bereganatzeko (Gandara 2015, 344). Aitzitik, esperientzia bakoitzaren balioa garaiari loturikoa da erabat eta zentzu horretan, Ez dok Amairu berri baten peskisan aritzeak momentu honetan gertatzen ari diren beste mugimendu interesgarri batzuk lanbrotzea ekar dezake; itzali, ez baita itzali mugak zabaltzeko grina euskal eszenan. Tesi honetan saiakera horretan ari diren protagonistetako batzuk ezagutzeko aukera izango dugu. Baina hori baino lehen eta II. Pizkundeari buruzkoekin bukatzeko, tradizioarekiko eta berrikuntzarekiko izan zen engaiamendua aritu espezifikoko baten bidez aztertuko dugu: Mikel Laboaren musikaren bidez, hain zuzen.

3.1.2. Tradizioa eta esperimentazioa Mikel Laboarengan

60ko urteak, gauza askoren artean, irekiera baten hasiera izan ziren eta kantagintza da horren agergerrietako bat. Euskal kantagintza berriak munduari begira eta aldi beran errotuta ekin zion bere ibilbideari. Laboaren arituak ere testuinguru horretan lur hartzen du, horregatik da aldi berean irekia eta finkatua.

Beste kultura batzuetako kantuak interpretatuz murgildu zen Laboa musikaren munduan: Atahualpa Yupanki edo Violeta Parra dira aipatuena baina Frantziako George Brassens edota Portugalgo Amália Rodriguesen kantuak ere jotzen zituen bere ibilbidearen hasieran. Pixka bat beranduago ezagutuko zituen euskal kantu tradizionalak, Jorge de Riezuren *Flor de canciones populares vascas* eta Ximun Haranen *Club du Disque Basque-ren* bitartez, eta atoan harrapatuko zuen hauen edertasunak. Harrezkero, behin ere ez zion utziko kantu tradizionalak ezagutu, mirestu, interpretatu eta zabaltzeari.

Hala eta guztiz, Laboaren aritua ez zen corpus tradizionalaren berreskuratzerara mugatu. Aitzitik, kantagintza urrunago eraman nahi izan zuen eta garai horretan ohikoak ez ziren proposamen artsitikoak gauzatu zituen. Bere pieza berritzaileenak biltzen dituen Lekeitioak dira puntu honetan aipatuena, baina gaude, Laboaren atrebentzia ezin dela sail horretara mugatu. Bazuen jakin-mina, adierazkortasun berriekin topatzeko nahia, eta ahalegin hori bere obra osoan islatzen da. Lehenengo sortu eta gero emango zion forma egiten zuenari. Gerora bereiztuko zituen bere kantagintza osatzen duten hiru adarrak: kantu tradizionalen berrinterpretazioa, garaiko olerkariaren musikatzea eta espermentazioa. Bestela esanda, iraganaren memoria, orainaldia eta etorkizunaren esperantza:

Doinu eder haiek [Iparraldeko kanta tradizionalak] hain era sinplean kantaturik liluratu ninduten, kanta batzuk txikitatik ezagutzen nituen, baina koruan kantatuak, eta koruan interpretazioa ezberdina izaten da, eta askotan, hitzak galdu egiten dira.

Musika tradizionalak baztertu gabe, 1965 inguruan, bigarren bideari ekin nion. Hau da, egungo poemei doinua jarritz. Kanta berriak egiten hasi nintzen, Aresti, Espriú, Artze, Brecht, Landart, Lete, Xalbador, Atxaga eta Sarrionaindia dira orain arte erabili ditudan olerkariak.

[...] 1968-1969 inguruan nire hirugarren bidetik hasi nintzen, nik Lekeitio bide espermentala deitzen diodana. Espermentala deitu nion adierazpen modu ezberdin baten bila aritzen naizelako. Bertan, hitzak bere ohizko zentzuan ez du garrantzi handia eta soinua da partaide nagusia, oihua, fonetika, musika eta are keinuak eta jolasa ere (Laboa in Aurtenetxe 2011, 393–94).

Mailakatuta aurkeztu zituen arren, ez litzateke zuzena hasi eta amaitzen diren etapa moduan irakurtzea, hiru bideak elkar ukitzera ino makurtzen baitzituen Laboak. Gurutzaketa horretatik abiatuta osotasun bat eratu zuen: Laboa anitza, Laboa bakarrean bilduz. Saio honetan bere musikaren izaera poliedriko hori interesatzen zaigu, berdin berdinean begiratu baitakioke tradizioetik zein espermentaziotik. Kontrabandista onenaren pare, isil-isilean elkartu zituen ustez bereiziak diren eta bereiziak behar duten bi multzo: herri musikarena eta berrikuntzarena:

Beste inork ez bezala lortu zuen hemengo herri-musika tradizionala kantutegi klasikoetatik publiko oso zabal batengana bestelako era batean helaraztea. Baina aldi berean, iturri desberdinetatik edanda, ordura arte gure artean jorratu gabeko arloak maisuki landu zituen, tradizioa eta berrikuntza ederki uztartuz (Elortza 2010, 24).

Tradizioa eta berrikuntzaren arteko sinbiosia lortzea da kantari donostiarraren ekarpen handiena. Horrek bereizten zuen garaiko beste kantariengandik eta bilakatzen du gaur egun oraindik esanguratsu. Komunitatearen behar orokorrekin bat egiten zuten kantuak landu

zituen, baina era berean, dimentsio berri batetara eraman zuen euskal kantagintza, ikusiko dugunez beti ez zuena publikoak ondo hartu. Meritua bikoitza da, hortaz: corpus tradizionalaren funtzionalitate sinbolikoa finkatzen laguntzea eta, aldi berean, musika, ohiko formatetik harago berritzea, esperimentaziozko arituera hurbilduz. Ikus dezagun nola egin zuen hori.

3.1.2.1. Hitzen esanahia

Mikel Laboa euskal kantagintzara kantu tradizionalen eskutik iritsi zen. Kantu zaharrak etxeko giroan ezagutu zituen. Berak esan ohi zuenez familian kantatzeko ohitura handia zuten eta jatordu bakoitzaren ostean koru txiki bat osatzen zuten. Familiartean ikasitako kantatzeko moduak abesbatzaren egiturekin bat egiten zuen, abesbatzak baitziren XX. mendearen hasierako urteetan kanta tradizionalen interpretazioak egiten zituztenak. Hala ere, kantatzeko modu berri bat ezagutu zuen Baionako Euskal Museoak kaleraturiko “disco gorrien” bidez. Modu ezberdinean, bere esanetan, “era sinplean”³⁹, abesturiko kanta berriak ezagutu zituen. Ximun Haranen diskoak eta Jorge Riezuren kantutegia izan ziren hasierako bere iturri nagusiak.

1960. hamarkadan, testuinguruak hala behartuta, ezagutzen ez zen kultura bat berreskuratu eta zabaltzea zen bere helburua eta kantua egitasmo horren osagai nagusi bihurtu zuen. Ez dok Amairu taldea sortu baino arinago jada *Lau herri kanta* (1964) izeneko diskoaren bitartez hasia zen gutxi batzuk ezagutzen zuten errepertorioa herritarren artean zabaltzen. Alta, garaiko prentsa idatzian hastapenetatik nabarmentzen da berak interpretatutako soinu zaharrei “aide berri bat” zeruela.⁴⁰

Hala, bere arituari esker ezagunagoak egin ziren “Beretherretxeren khantoria”, “Aurtxo txikia”, “Oi Pello Pello”, “Urtsuko kanta”, “Goizuetan”, “Txinaurria”, “Xori erresiñula”, “Iturengo arotza”, “Haika mutil”, “Lanikan ezin egin”, “Oies errondan dabil”, “Xoxo beltza” edo “Bentara noa” herri kantuak. Ordura arte entzuten ziren koruetako interpretazioetatik urrundu eta Laboak modu berrian beretu zituen kantu horiek; gitarraren laguntzaz kantatu zituen, aurretik, adibidez, gertuan, Iparragirrek edo Labegueriek egin bezala. Hanka bat tradizioan zuen eta bestea modernitatean. Emaizta, beraz, ezinbestean izan zen iraganeko formen gaurkotze bat. Gainera, ez zuen pentsatzen horrek ezelako kalterik egin zezakeenik: “ritmoa zerbait berritzeak ez dio abestiari sustrai aldatzen, gainera interprete bakoitzak beti eman behar dio bere estiloa. (...) abesti zahar hauek oso gutxirek ezagutzen dituzte, nik uste dut beharrezkoa dela jendeari ezagutu araztea. Gainera hori lehendabiziko pausua da, bigarrena berriak eraikitzea litzake” (Laboa in Zeruko Argia 1965, 4).

Esan eta egin, horrela izan zen: hasieran kantu tradizionalak interpretatu zituen, eta poliki-poliki kantu berriak sortzen joan zen. Interpretaturiko kantu tradizional gehienetan kantutegian jasotako melodia eta testua mantendu zuen, berrikuntza erritmoan eta interpretatzeko moduan

³⁹ “Doinu eder haiek [Iparraldeko kanta tradizionalak] hain era sinplean kantaturik liluratu ninduten, kanta batzuk txikitatik ezagutzen nituen, baina koruan kantatuak, eta koruan interpretazioa ezberdina izaten da, eta askotan, hitzak galdu egiten dira” (Laboa in Aurtentxe 2011, 393–94).

⁴⁰ “Abeslari gazte onek aintzinako abestiekin osatu du bere eresorta, baiñan aren abesteko erak eta gitarraren akordeak soñu zaharrak, esnatu bakarrik ez, baizik eta gaztetu, era ontako aide berri bat ematen die” (Zeruko Argia 1965, 4).

egonez. Hala eta guztiz, kasu batzuetan bertsoen ordena aldatu zuen, hauek bere gustura eta islatu nahi zuen mezuaren arabera antolatuz (Aurtenetxe 2011, 389).

Tradiziozko kantuak aukeratzeko orduan forma zein edukiari erreparatzen zion. Aurtenetxerekin izandako elkarrizketan azaltzen duenez: “la sencillez y belleza de algunas de esas melodías me encantaron, pero a la hora de elegirlas también me importa la letra (...) Creo que en general he elegido las letras que “me decían algo”, me gustaban, me divertían (el humor siempre ha sido importante para mí) o, en un sentido más amplio, me servían para expresarme” (*ídem.*). Bastidak (2014, 138) gaineratzen du letrak askotan “autobiografikoak” izaten zirela.

Ondare kulturalako kantuak interpretatzeaz gain, mundu tradizional hori hainbat elementu musikalen bidez islatu zuen, besteak beste: pisu sinboliko handiko instrumentuak erabiliz –txalaparta edo eskusoinua, adibidez–, ahozko erregistrotik hurbil kokatuz –bertsolaritzak leku pribilegiatua du bere corpusean eta pastoralekiko keinuak ere badaude–, euskara ezberdinenkin –Lekeitiokoa, Zuberokoa...–, edo irrintzien bidez.

Artzek (1977, 46)⁴¹ esaten zuen tradizioaren alde onak ikusteko, ezinbestekoa dela berau erabiltzen jakitea, ezinezkoa baita tradizioaren alde onik kausitzea bere menpeko izanik. Zentzu horretan, Laboak tradiziozko kulturarekin izan zuen harremanean gauza azpimarragarriena iraganetik haragoko erlazioa sortu izana da. Bestela esanda, funtzionalitate sinbolikoaren eta iraganaren adierazpide gisa sumaturiko corpus tradizionala, orainaldiko behar eta arte ikuspegi zabaletarako birgaitzea:

Mikel Laboak komunitatearen beharrak asebetetzeko corpusa eskaini izanaz gain, hagitz berrinterpretazio eguneratua egin zuen. Ondare kulturala ez da ahaleginik egin gabe atxikitzen; belaunaldiz belaunaldiko jarraipenak etengabeko moldaketa behar izaten du, haren jarraipena mantenduko bada; funtzionalitate eta erabilgarritasunaren izenean, belaunaldi berrira eta garai desberdinetara egokitzea ezinbertzeko prozesu baita (Gandara 2015, 359).

Ikus dezagun funtzionalitate berriak emate aldera nola erabili zuen tradizioa bere lanetan.

Tradizioaren trabestitzea

Mikel Laboak corpus tradizionala berritzeko egin zuen ahalegina ezagutzeko Ana Gandararen tesira joko dugu. Izan ere, Ahozko Ondare Kulturalak (AOK) izan zuen birmoldatzea du hizpide bertan, eta hori aztertzeko kasu praktiko ezberdinetan oinarritzen da, tartean, Laboaren arituan. Zehazki, 1960-1990 arteko Laboaren kantuak aztertzen ditu; Gandararen analisitik kanpo gelditzen dira, beraz, *Hamalau* (1994) eta *Xoriek* (2005) diskoak eta baita kantu ezberdinekin argitaratutako bilduma zein zuzenekoak. Artista donostiarraren lan guztiak barnebiltzen ez baitu ere, balio handia ematen diogu aztertutako laginari; Laboak corpus tradizionala berritzeko

⁴¹ “Eta tradizioak gauza onik badu, halafede, erabiltzen jakinez gero; ez, ordea, berak menperatzen bagaitu eta bere altzo goxotik ateratzen ez bagara ausartzen. Bat edo besteak jakin du tradizioa eta bide berri urratzea ongi lotzen” (Joxan Artze 1977, 46).

egin zuen ahaleginaren emaitza ia osoa jasotzen baita denbora tarte horretan. Honako hau da Gandarak bere azterketatik ateratzen duen lehendabiziko ondorioa: kantari donostiarrak ondare kulturaletik batez ere ahazkotasunetik hurbil diren elementuak hautatu zituela. Ildo berean, Otaegik (2016, 150–51) baieztatzen du Laboaren kantuen herena ahazko tradiziozko testuetan oinarriturikoa dela. Esaten ariko ginatke, beraz, gutxi gora behera bere lanaren hiruren bat, kopia zaharrek, baladek, eta bertso paratuek osatzen dutela.

Tradizioaren birgaitzea aztertzeko, Ahazko Ondare Kultureko elementuen artean, Laboaren lanetan bertsoaz egiten den erabilerari erreparatzen dio Gandarak (2015, 348). Izan ere, garai horretan bat-bateko aritutik kanpoko bertsoak berreskuratzeaz –eguneratu eta egokitu– gain, corpus berrien sorkuntzarako balio zezaketela baloratzen hasi zen. Gauza berriak sortzeko bertsolaritzaren egokitasunari buruzko auzi hori, alta, orokorrean corpus tradizionalari buruzkoetara estrapolatu ahal da (*idem.*). Ondorioz, Laboak tradiziozko elementuen erabilpen gaurkotuaren alde egindako ahaleginaren adibide bezala azalduko dugu bertso paratuekin gertaturikoa.

Laboaren kantetan bertsolaritza bi modutara agertzen da berriztatuta: ondaretik berreskuratutako bertsoak kantatuz eta bertsoaren erabilera gaurkotua egin zuten olerkarien lanak barne hartuz (Gandara 2015, 249). Hain zuzen, lehenengo lan argitaratuan, lau herri kantu –“Amonatxo” Barbierek egindakoa da– berreskuratu zituen; hurrengo hiru diskoetan, ordea, herri kantez gain kanta berriak ere sortu zituen garaiko olerkarien testuetan oinarrituta. Bertso moldearen birgaitze horretan, Gabriel Arestiren testuak trantsizio izan ziren (Gandara 2015, 348). Poeta bilbotarrak, bertsolaritza idatziaren erabilera garaikidea markatu zuen eta Laboak bere testuak erabiliz zubi natural bat ezarri zuen ondare berreskuratuen eta gazteen olerki berrien artean. Preseski, aipatutako lanen artean kokatzen da Laboak kaleratutako bigarren disko txikia eta honek Arestiren testuetan oinarritutako bi kantu jasotzen ditu.

Gisa bereko eguneratze bat ikusi genezake baita ere diskurtsoari dagokionean: Laboaren kantuetan baserri mundua geroz eta atzerago uzten duen gizarte garaikide bateko ardurak eta desioak islatzen dira (lanarekiko morrontza, emakumeenganako indarkeria, askatasun nahia, hizkuntzaren balioa, etab.). Ideia eta molde anitzetan hedatu zituen gertakari historiko ezberdinak, kezka unibertsalak zein euskal komunitatearen aldarrikapen topikoak: “Mikelek ez zuen kantu zaharretara jo berrien beldur zelako (...) Gaurko borrokaren adierazpen izateko beharrezko iruditu zitzaion” (Artze in *Bat-Hiru* diskoko liburuxka 1974). Bestalde, diskurtso analisi horretan Laboarengandik azpimarratu daitekeen beste ezaugarrietako bat umorearekiko erakarpina da zeina kantuak aukeratzekoan eta interpretatzekoan nabari den: “badaki ere buruaz barre egiten, umore handia dauka, eta hori asko apreziatzen det... (...) detalle txiki askotan ikusten da badaukala umorea, ez? (...) umore hori bere generazioko beste batzuk ez daukate” (Oier Iruretagoiena elk.). Kasu batzuetan, modu alaietan agerturiko gertakari historikoak kantatzea erabaki zuen zuzenean, (“Iturengo arotza”), eta beste batzuetan, gertakariak larriagoak direnetan, bere interpretazioarekin ematen zien umore kutsua (“Pasaiko herritik” edo “Zaude lasai”). Azkenik, bere kantu tradizionaletan landu zituen letrek, garaiko herritarren ardurak islatzeko gai zirela demostratu zuten, zeharka, komunitatean jarraitutasun sentimendua sendotuz (Gandara 2015, 250).

Kantariak eskaintzen zituen kantu zaharrek funtzionalitate sinbolikoa izan arren, aski hasieratik eskaini zion corpusari dimentsio berria (Gandara 2015, 359). Birgaitze hori bi modutara gauzatu zuen: kokalekuaren bitartez –lan garaikideekin batera emanez– eta corpusa lantzeko moduarekin –esperimentaziorako lanabes bihurtuz– (Gandara 2015, 360). Horrela lortu zuten adierazpide tradizionalak, iragan kultural partekatuaren helduleku eta sinbolo izateaz gain, hausnartze eta aritze garaikideekiko baliagarritasuna.

Kokaguneari dagokionean, modu progresiboan ondu zuen kantariak modernitatearekiko bidea (Gandara 2015, 360–61):

– 60etako diskoetan ez zituen kantu tradizionalak garaiko poeten olerkiekin egindakoen segidan eskaini: *Lau herri kantan* soilik iraganeko corpusa bildu zuen arren, *Mikel Laboa* izeneko diskoan Arestiren bi idazki eskaini zituen; hirugarren lana, B. Brecht idazle unibertsalaren olerkiez osatu zuen, eta *Haika mutilen* ageri dira J.A. Artzeren “Zilbor-hesteak” eta D. Landarten “Zure begiek” olerkiak. Agerikoa da lehendabiziko hamarkada horretan testu zaharrak, pixkana, gero eta proposamen garaikideagoekin batera eskaini zituela.

– 70etan, bi bilduma kaleratu zituen: *Bat-Hiru*, eta 1980an kaleratu arren 70kotzat dugun *Lau-Bost*. Bi bildumak, apurketa eta osotasunaren testigu dira. Izan ere, disko hauetan hamarkada bateko ibilbidearen fruitua eta datozen hamarkada luzeen oinarria biltzen da.

Bigarren hamarkada honetan, Laboak aurretik abiatutako bideari jarraiki herri kantak zein garaiko erreferentziatzko beste olerkari batzuen lanak musikatu zituen: batzuk, aurreko belaunaldietakoak –Brecht, Mendiage edo Monzón, esaterako– eta beste batzuk, 60etako kultura moldaketan berebiziko garrantzia eta presentzia lortu zutenak –Aresti, Artze edo Lete, adibidez–. Bereziki nabarmena da Artzerekin duen sintonia artistikoa, *Bat-Hiru* diskoko azaleko testuaren egilea izateaz gain, bertako zazpi kanten olerkiak ere bereak dira eta. Baina 70eko disko hauen kasuan gutxiengoak markatzen du ezberdintasuna. Izan ere, pieza esperimentalez osatutako Lekeitioen saila estreinatu zuen *Bat-Hirun*, “Baga-biga-higa, Lekeutio 2” eta “Gernika, Lekeutio 4” kantuekin. Ikusiko dugunez *Bat-Hirun* hasitako bide esperimentalak gelditzeko etorri zen eta “Dialektikaren laudorioa, Lekeutio 3”, “Komunikazio-inkomunikazio, Lekeutio 5” eta “Orreaga, Lekeutio 6” piezak batuko zitzaizkien hurrengo lanean. Hamarkada honetan, beraz, lehenengo aldiz agertuko dira Laboak kantuak sortzeko jorratu zituen hiru moldeak bateratuta: kantu tradizionalen interpretazioa, garaiko olerkarien testuetatik abiatuta kantu berrien sorrera eta esperimentazioa.

– 80etan, diferentzia nabarmena sumatzen da poeten lanei dagokienez. Izan ere, ordura arte aurreko belaunaldietako edota 60etako kultura moldaketan arituriko olerkarien lanak musikatu bazituen, orduantxe hasiko zen poeta gazte berrien lanak modu iraunkorrean eskaintzen. Aurretik aipatutako egileenaz gain, Sarrionandia eta Atxagaren begiradak ekarriko zituen Laboak bere mundura. Modu horretan, trinkotu egin zen tradizioa, iragan hurbila eta orainaldiaren arteko nahasketa.

- 90eko hamarkadan, beste hiru disko kaleratu zituen: *Hamalau* eta zuzeneko bi emanaldiren grabaketak. Gure gaiari gagozkiolarik, lehendabizikoa da aipagarriena, batez ere, ez ohikotasunerako bidea musikalki ere jorratu zuela ikusteko. Disko horretan, landa grabaketak, flamenkoa, pianoan minimalismoa eta trikitiz jotako baltsa tartekatzen ditu. Horrela, tradizioa modernoagoak diren forma batzuen ondoan jarriz ematen dio zentzu garaikidea eta aurrerakoia. Bere kantaeran eta, bereziki, gitarra jotzeko eran nabari daiteke asmo berritzaile hori baita ere: doinuak biluzik aurkezten ditu, beharrezkoak ez dituen apaindurak baztertuz eta hustasun eta isiltasunetik abiatuta ñabardura berriak emanaz. Nabarmenki, esaterako, disko honetako “Goizuetan” kantuan. Zuzenekoei dagokionean, *Gernika zuzenean 2* diskoko “Kiromantzidxa. Lekeitio 10” kantuari egingo diogu aipamen zehatza. Kantu hau osatzeko hitz soilaren adierazkortasunaz baliatzen da Laboa, *spoken word* teknika erabiliz. Teknika honetan ahotsak musika tresna baten gaitasun eta aukera guztiak eskuratzen ditu, berau elementu nagusi bilakatuz. Hortaz, kultura tradizionalan ahozkotasunarekiko zegoen lotura bera nabari dezakegu kutsu esperimentalak duen kantu honetan.
- XXI. mende hasieran ordura arteko disko txikien eta Lekeitio guztien bilduma bana eta bere azken agurra izango den *Xoriek* diskoa kaleratu zituen. Azken disko horretako “Orduan” kantuan jarriko dugu interesa. Izan ere, kantu honetan *Lisabö* talde iruindarrak kolaboratzen du. Atxagaren hitzak lehertzeraino eramaten dituzte beraien distortsioek eta, bitartean, Laboak eta Aida Torresek (*Lisabökö* bateria eta ahotsa) elkarlanean ematen diote amaiera ordura arte kantari donostiarrak bakarrik errezitaturiko testuari. Kolaborazio horren bitartez, perfektua dirudien ibilbide bat marrazten du Laboak: bere musika belaunaldi berriekin nahastean, antzinatik datozen kantuen eta etorkizuneko hotsen artean etenik gabeko jarraitutasun lerroa irudikatzen duelako. Aurreko lanetan erakusten duen modernizatzeko joeraren baitan ematen duen urrats kualitatibo gisa ulertzen dugu lankidetzak hori: iragan urrunarekin bezainbat zubi eraikiz orainaldi eta etorkizunarekin.

Mundu zahar honetan zerbait berria proposatzen ez duena mundu zaharreko merituak biltzen ari dela zioen Artzek (*Bat-Hiru* diskoko liburuxka 1974), baina argi dago, Laboak nahi izan zuela eta, gainera, jakin izan zuela garaiari zegokion kantagintza berria sortzen. Poeta, kulturagile eta musikari gazteekiko harremana pausu garrantzitsua izan zen tradizioaren birgaitze horretan. Hala, Laboak testuinguru berri bat eman zion ordura arte iragan zenari eta dimentsio berean batu zituen tradizioa eta oraina. Huskeria dirudien horrek markatuko zuen diferentzia eta zalantzarik gabeko ekarpena egingo zuen euskal kantagintzaren berriztatzean.

Alta, Gandarak esandakoei berriro helduta, tradiziozko soinuen birgaitzea ez zen soilik kokalekuaren bidez gauzatu; portu ezezagunetara heltzeko lanabes ere bihurtu zituen. Asmo berritzaile hori batez ere Lekeitioen bidez jorratu zuen. Hala, tradizioa kanta berri bihurtzeraino trabestitu zuen era berean baina kontrako norabidean esperimendatu zuen Laboak: ezezagunaren bilaketan erroetara joan-itzuliz, alegia.

3.1.2.2. Hitzen esanezina

Mikel Laboak tradizioaren berrikuntzan egin zuen ahalegina interesgarria bada, are interesgarriagoa bilakatzen da bere kasu azterketa kantari tradizional bezala irakurtzen dena uste baino apurtzaileagoa dela konturatzen garenean. Horren erakusgarritzat jotzen dira bere gitarra jotzeko era, ahotsaren tinbrea, hitz asmatuarekin egiten zituen jolasak, bere kantuetan agertzen diren doinu berri distortsionatzaileak, etab. Alta, Laboak bere ildo esperimentalaren ofizialki Lekeitioak izeneko saila estrenatzearekin hasi zuen. Orduan ekin zion komunikazioaren azterketa propioari. Honela azaltzen du kantu sorta horren funtsa Mari Sol Bastidak:

Lekeitioak izenburu jenerikoa duten kantu eta piezek adierazkortasun berri bat bilatzeko ahalegina islatzen dute. Pieza horietan hitz zehatz bat, zentzuz husturik zenbaitetan, ohizko moldeak saihestuz konbinatzen da soinu eta melodiekin, eta are keinuarekin eta mugimenduetarekin ere. 1968 eta 1998 bitartean sortutakoaren artean, bik bakarrik dute oinarrian poema bat (Lekeitio 3 eta Lekeitio 10). Gainerakoetan, hitza jolasa da eta apenas agertzen da (Bastida, *Lekeitioak* 2007 diskoko sarrera testuan).

Hitza baino, agian egokiagoa zatekeen ahotsa aipatzea. Lekeitioen bidez proposatzen duen bidaian, hitzaren ohiko esanguratik urrundu egiten baita Laboa, hainbeste non hitzak hartzen duen zentzu bakarra soinuaren baitakoa den; hitzaren hotsa da lehengaia eta ez esanahia. Sarri esaten zuen hitzen eta hizkuntzaren sonoritatea zuela gustuko. Zaltetan handia zeukan, esaterako, irrati bidez atzerriko hizkuntzak aditzeko (frantsesa, ingelesa, portugesa...) eta bere kantu sorta esperimentalaren izenburua ere, Bizkaiko Lekeitio herriko jendearen musikaltasunari zor zaio. (A)hotsaren jolasetik abiatzen dira bere pieza esperimentalak:

- MIKEL LABOA: Hizkuntza bakoitzak dauka bere garrantzia eta bere poesia dauka barruan. [...] Fonetika niri asko gustatu izan zait txikitatik. Irratia jartzen nuen eta irratan entzuten nuen 12 urterekin ingelesez «jabiralobedetri» eta barre egiten zuten. Nik ere barre egiten nuen eta ez nuen tutik ulertzen baina sonidoak asko maite nituen, fonetika. Eta Lekeitioak ere alde hortatik dihoaz ere pixka bat, hizkuntza bakoitzak bere estruktura dauka barruan [...] gorputzen mobimientotik eta dena, ez? Italiano batek nola hitz egiten duen edo euskaldun batek, ez? Eskuak hola geldirik eta italianoa ba mobitzen bestela ez duzu ulertzen italiano bat ia, ez?
- ELK.: beraz, esango genuke erramintak izan direla zure lanean, beste musika tresna bat izango balitz bezala hizkuntza.
- MIKEL LABOA: bai eta nik uste estruktura daukala, mobimientoa (Mikel Laboa in *Mujika*, 2006).

Fonetika ulertzeko gorputz mugimendua ezinbestekotzat jotzen du eta, zentzu horretan, sonoritateaz gain Laborenagandik azpimarratzekoa dena, performancea da. Ziurrenik “Komunikazio-Inkomunikazio, Lekeitio 5” da bere interpretazioaren indarrak konturatzeko adibide egokiena; esketxaren pieza honek diskoan entzuten denetik zuzenean ikusten zenera esanahi berriak hartzen zituen. Antzerkigintza eta ahotsaren lanketari dagokionean, biziki maite zuen Roy Harten lana aipatu behar da. Gizakiaren barrunbeetara heltzeko helburuz, ahotsaren lanketan oinarrituta egiten zuen antzerkiagatik da ezaguna hego afrikarra. Honek, aldi berean, bere irakasle izan zen Alfred Wolfson-en antzerkigintzatik edan zuen. Azken hau, sendagile gisa aritu zen lanean Lehen eta Bigarren Mundu Gerran eta bertan entzun zituen soldaduen

oihu eta aienetatik abiatuta ekin zion orbain psikologikoak ahotsaren bidez sendatzeari⁴². Ildo horretan, zinez bide interesgarria egin zuen ahotsaren arakatzeari dagokionean. Laboa ere bere esperientzia pertsonaletik abiatu zen Lekeitioak sortzeko. Haur psikiatria ikasia zuen eta umeen soinuak zein jarrerak aztertu eta baliatu zituen bere sorkuntzan.

- ELK.: Nola lotu izan dituzu zure lanbidea, haur psikiatrarena eta kantagintza? Inoiz elkar topo egin ahal dute?
- MIKEL LABOA: Izan dudan lanagatik aukera izan dut bi alorrak jorratzeko, psikiatria eta musikagintza bere aldetik. Psikiatrotik nahiko ero fama dugu agian ikusten ditugunengatik: eroen artean bizi bazara konturatzen zara badela beste mundu bat, desberdina... mentalitate hori duzu eta horrek nabarmendu behar du nonbaitetik eta agian zerikusia badauka gero nire kanteekin. Haur autistekin eta atzeratuekin egin dut lan eta izan daiteke horren islada bat egotea nire kanta batzuetan, *Komunikazio-inkomunikazio* abestian adibide. Ez da kontzientetik egiten dudana gauza baina uste dut badagoela harreman bat (Agirre 1995, 31).

Kantariak aipatzen duen “Komunikazio-Inkomunikazioa. Lekeitio 5-en”, Mikelen ahotsa eta gorputzaren mugimenduak Down sindromea duen haur ijito baten irudiekin nahasten ziren zuzenekoetan: Mikel eta haurra, beraien zailtasunetik abiatuta, inkomunikaziotik komunikaziorako bidea urratzen ari zirela zirudien. Lekeitioetan sarri agertzen diren joko fonetiko, onomatopeia edo oihuek, haur horien hizkuntza dakarkigute burura; hitzarekin azaldu ezin dena (a)hotsaren bidez azaleratzen ariko balitz bezala:

Izan ere oinetatik igotzen denean kantua, hitza zenbaitetan murrizta izaten da lurraren ikara edo haizearen egonezina adierazteko: mugatuegia, esanegia. Hitza bera sortu duen mundua bezain nahastua eta kutsatua heldu zaigu, indarra eta funtsa galdurik. Ikasi dugu hitza itxuraldatzen eta hitz horren bidez gezurra egia bezala esaten. (...) Orroarekin eta marruarekin ez da hori gertatzen; ez da hain erraza hasperena edo garrasia disimulatzea eta zurikeriaz apainduta ematea. Xede horrekin hurbildu da Mikel hitzaren harrobira, hotsaren eremura, gaurko behar dituen harri hutsen bila. Hotsaren eremuan ez dago heldutokirik; hotsak, arrazoizko bide markatuetatik kanpora deitzen gaitu eta umezurtz uzten basan; eta utzitako paradisura itzultzerik izango ez ote dugunaren beldurra sartzen digu hezurretaraino (Artze, *Bat-Hiru* diskoko sarrera testuan 1974).

Laboak Lekeitioko portutik ikusi ohi zuen San Nicolas irla umea zenean. Portu berean entzuten zituen ontzira joateko, arraina saltzeko edo lanerako dei egiten zuten arrantzaleen oihuak. Alemaniako hegazkinak Gernika bonbardatzera joan zirenean ere Gardatako baserritik ikusi-entzun zuen zeruko kate-hotsa. Soinu paisaia hori ezagutuko zuen Mikelek txikitan eta gordeko zuen ondoren bere memorian. Lekeitioko arrantzaleen oihuak arazo psikiatrikoak dituzten haurrek ordezkatu zituzten ondoren Donostian. Hitzik gabeko aniztasun funtzionaldun haur horiek, beraien hizkuntza propioa erabiltzen dute besteekin komunikatzeko, San Nicolas irlako arrantzale eta baleazaleak bezala eta Mikelek bezala. Zinez gomendagarria da lotura hori bistartzeko Marta

⁴² “Errepresentatu ezin den trauma sendatzeko, oihuen errepresentazio artikulatua ikertu zuen Alfred Wolfsohn abeslariak, bi mundu gerrek berarengan utzi zuen arrasto sakona garrasiaren komunikazio moduz ikertzearen bidez. Beretzat gizakiaren ahotsa zen giza psikearen adierazmolderik behinena, horregatik, sendabideak ahotsaren lanketarekin eduki behar zuten zerikusia” (Otaegi 2016, 166–67).

Bocos-ek (2013) egindako lanera jotzea. Bertan, San Miguel Patronatuan Laboarekin lanean ibili zen Iñaki Bidegain mediku neurologoaren elkarrizketa interesgarri bat jasotzen baita.

1972an Roy Hartek ahotsarekin egiten zuena zuzenean ikusteko aukera izan zuen Laboak Bilbon. Ordurako, lehenengo lau Lekeitioak sortuta zituen, baina ezezagunaren bide horretan jarraitzeko balio izan zion⁴³. Harten orruak, Bach eta Vivaldiren musika, Picasoren Gernika, John Cagen isiltasuna, Oteiza eta Artzeren pentsamenduak, Shoenberg, Stravinski edo Xenakisen musika, *Living theatre*, Charli Rivel edo Colombayoni pailazoak, Ahualpa Yupanqui eta Violeta Parraren aldarrikapen musikatuak, Tadeusz Kantor poloniarren antzerkia, 1972ko Iruñeako topaketak, etab. guztietatik edan zuen Laboak eta, gutxi ala gehiago, guztiek izango zuten eragina bere bidean. Hala eta guztiz, beretik eta modu intuitibo batean ekin zion ezezagunaren bilaketari. Ez zen prozesu arrazional baten ondorioz abiatu:

- ELK.: *Garaikidea eta berria izango zen zerbait egitea al zen zure asmoa?*

- MIKEL LABOA: Ez, ez konszienteki behinik behin. Konturatzen nintzen hizkuntza konbentzionaletik aparte badaudela komunikatzeko beste bide batzuk, bai gorputzarekin, bai eskuekin... zein hizkuntzatan mintzatzen garen eskuak eta guzti desberdin mugitzen ditugu, orruen espresioa eta indarra... Hor badira beste adierazpide batzuk, konbentzionaletik kanpo eta hori da interesatzen zaidana. Baina ez dut konszienteki egiten, ez dut pentsatzen «zerbait berria, apurtzailea egin behar dut», ez, esplikazioak normalean egin ta gero etortzen dira (Agirre 1995, 30).

Alta, esperimentaziozko lan ildo honek zenbaitetan inprobisatuaren itxura izan arren, sormen prozesu neurtu, konplexu eta luze baten emaitza zen; bat-batekotasunik gabea eta ongi hausnartutakoa (Aurtenetxe 2011, 393). Edonola ere, askea. Ez dira, bere gainontzeko kantuak bezala, hitz edo poema bati lotuak. Laboak pieza hauen bidez bidaia ezberdin bat proposatzen du: ausartagoa eta apurtzaileagoa.

Haatik Lekeitioek beti ez zuten harrera ona izan. Mari Sol Bastidak (2014, 189–90) kontatzen du zenbait emanalditan txistu edo irri egiten ziotela. Hala eta guztiz, horrek ez zuen inoiz Laboaren aritua aldarazi, berak argi zeukan barrenak eskatzen zionari kasu egin behar ziola eta kosta ala kosta eutsi zion apustuari: “ez dakit nola sortu ziren Lekeitioak, ezta zergatik ere. Baina hori ez zait axola. Barnean sortutako zerbait gustatzen baldin bazait, kanpora atera behar dudala pentsatzen dut, jendeari gustatu edo ez” (Laboa in Berro 2007). Argi dago Laboaren pieza esperimentalak ez zirela erosoak garaiko publikoarentzat eta ziurrenik horregatik ez dira hainbeste gogora ekartzen gaur egun. Kantu berrien edo tradizionalen itzaletan gelditu dira Lekeitioak (Albisu 2015, 233). Edonola ere, Lekeitioen sorreratik urteak pasatu arren, pieza horiek beraien izaera mantentzen dute eta egungo gazteon garunak kolpatzen jarraitzen dute. Esanahi aldetik oraindik itxi gabeko piezak dira. Ikusi dezagun kantuz kantu nola egin zuen adierazkortasun berrirako bidea.

⁴³ “Zoratzen itzuli zen Bilbotik: ikuskaria biziki interesatu zitzaion, eta asko hunkitu zen. Nolabait ere, ikusirik bazirela artista garrantzitsuak ahotsarekin bitxikeria haiek egite zizutzenak, bere ideiak berretsi zituen, eta hasitako bide esperimentaletik jarraitzera animatu zen” (Bastida 2014, 194).

Lekeitioak, oraindik itxi gabeko hizketaldiak

Mikel Laboaren aritu berritzailea aztertu nahi bada, osotasunean behatu behar zaio bere obrari. Nahiz eta Lekeitioek erreferentzialtasun handiena lortu gaiari dagokionean, hortik kanpoko kantuetan ere topatu daitezke ezaugarri formal ausartak. Alta, luze joko luke bere obra guztia kualitatiboki aztertzeak eta, halaber, tesi honen eginkizuna ere ez da hori. Ondorioz, Laboaren asmo berritzailea aztertzeko Lekeitioen saila hartuko dugu oinarri, kantu sorta honetan bere aritu esperimentalak osoki biltzen ez bada ere, ikerketaren beharrak asetzeko nahikoa lagin delako. Hain zuzen, esperimentazioa eta tradizioaren harremanaren nolakotasunak ezagutzea da lan honen xede nagusia, eta Lekeitioak zentzu horretan interesgarriak dira: *collage* baten antz handia baitute. Ez dute ohikoan kantuek erreproduzitzen duten esaldi-errepika egitura errepikatzen; aiztirik, tradiziozko eta esperimentaziozko formak bata bestearekin txirikordatzen dira, prozesu horretan azpimarragarriena Laboak ahotsarekin egiten duen bilaketa delarik. Bideabar, Lekeitioen analisia egiterakoan ez gara sartuko xehetasun teknikoetan; batetik, ikertzaile bezala ezagutza hori falta dugulako eta, bestetik, ikerketa honen helburuak betetzeko ez delako beharrezkoa.

Orotara hamar Lekeitio sortu zituen Laboak 1969-1998 artean. Lehendabizikoa soilik etxeok ezagutu zuten, ez zen iritsi ez grabatzera ez estreinatzerara, eta galdutzat jo zuen. Hala eta guztiz, hutsune hori errespetatu egin zuen eta horregatik hasten da Lekeitioen kontaketa bigarrenetik, “Baga-biga-higa, Lekeitio2-tik”. Lekeitioak beti ez zituen berdin interpretatzen eta plastikotasun hori grabatutako bertsio ezberdinetan ere islatzen da. Lekeitio batzuk aldaera ezberdinak dituzte, horien artean, aipatutako bigarren Lekeitioak eta “Gernika-k” (Lekeitio 4). *Bat-hiru* (1974) diskoan agertu zen lehendabiziko Lekeitioa eta *Gernika zuzenean 2* (1999) diskoan azkena; kaleratutako disko ezberdinetan tartekatuta gainontzekoak. Bere lanik askeenak izan arren ez zuen inolako erreparorik izan kantu tradizionalen ondoan jartzeko. Izatez, hori da, gainera, esperimentazioaren eta tradizioaren artean eraiki zuen zubiaren sekretuetako bat: elkarrekin txirikordatzea, izan pieza barruan ala diskoetan.

1988an egin bezala, 2007an Lekeitio guztiak biltzen dituen disko bikoitz bat kaleratu zuen. Grabaketa zaharrak dira bildutakoak eta azalpen bana dute aurkezpen gisa. Bertatik abiatuko gara kantu bakoitzaren xehetasunak ezagutzeko eta adierazpen berrien bilaketan orokorrean egindako ekarriaz hausnartzeko.

1.- Baga-biga-higa. Lekeitio 2 (1969)

Pieza hau Manuel Lekuonak *Literatura oral vasca* (1964) obran argitaratutako bi poema oinarritzat hartuta egin zuen. Kantu fonetiko eta musikal honetako testuak ez du esanahi zehatzik: hitz eta soinu ezberdinak kateatzen ditu, horietako asko onomatopeiak, eta horiei inprobisazio luze bat gehitzen die crescendo obsesibo batetan. Kanta goiztiar honetako pasarte bat ere erlijioso izan ez arren, entzute liturgikoa lortzen du kantariak. *Lekeitioak*-en (2007) liburuxkan agertzen den eran: “letania arraro eta misteriozko baten eran, denboraren gainetik eramaten gaitu garai primitiboetatik gailur gorenetarantz”. *Zai zoi bele*

dokumentalean esaten du, kantu hau plazaratu zuenean oso gaizki pasatu zuela eta apustu bat izan zela (Albisu 2015, 89). Aurre egin behar izan zion beldurrik behinena, egiten zuena publikoak ez ulertzearena izan zen:

Beldur nintzen jendeak zer esango zuen. Ez dok Amairuren entsegu batean Lekuonak berak barre egin zuen abestia entzuterakoan. “Jendeak zer esango du nitaz?”, pentsatzen nuen. (...) Bigarren aldiz, Bakioko festetan kantatu nuen. Orduan oso ekipo txikia genuen; bi foko besterik ez: eta jende guztia ikusten nuen eszenatokitik. “Xirristi-mirristi” kantatzen hasi nintzenean, barrez lehertu ziren. Horrela hasi nintzen *Lekeitioekin* (Laboa in Berro 2007).

Berarekin oholtza partekatu zuen Jose Mari Zabalak ere ildo beretik hitz egiten du. Alta, honen kasuan publiko orokorra beharrean intelektualen taldea da presio eragilea. Bereziki, eremu horretako gutxiespenek sentiarazten diote “ez oso” irundarra:

JOSE MARI ZABALA: Yo veía la reacción, yo me sentía irreal, si no fuera por algo que podía probar empíricamente y si no fuera por otros cuatro chalados que también había, yo me sentiría irreal. Se pitorreaban de mí en la cara. O sea, que era como si por dejar de lado lo insatisfactorio para buscar algo diferente se fuera un chalado. Y esta actitud retrógrada se daba en ambientes de gente a la que le correspondía necesariamente estar enterada, pero prefería la comodidad de algunas supuestas certezas.

Laboa edo Zabalarena bezalako seismoak gertatzen direnean, normalean entzuleak, lehen kolpean behintzat, deseroso jasotzen ditu; aditu ezin den zerbait entzunaraziko baliote bezala. Ohikoa den erosotasun akustikoak, arrazoiarenganako joera setatiak eta haren ondorioz landutako belarri gogogabetuek, ez dute ondo jasotzen ulertzen ez dutena, eta orduan, inkomunikazioa sortzen da. Laboak, 1974an, *Bat-Hiru* diskoan argitaratu zuen kantu honen lehenengo grabaketa. Bazekien pieza hau orduko jendearen belarrientzat arrotza zela, baina ez zuen horregatik atzera egin. 2007ko Lekeitioen bilduman, aldiz, kantu enblematiko honen hiru bertsio sartu zituen: 1974ko grabazioa, 1992an Iñaki Salvadorrek eginiko bertsio instrumentala eta 1999an grabatutako bertsio sinfonikoa. Zenbaitetan, publikoaren belarriak ontzea baino errazagoa da basatia dena zintzotzea, eta Laboaren bertsio berrietan ere antzeko joera hautematen dugu. Batzuentzat hoberako eta beste batzuentzat txarrerako. Gustuak gustu, argi dagoena da, “Baga-biga-higa-k” ibilbide propioa egin zuela denborarekin, hasierako barreetatik kantu sinfoniko bihurtzeraino.

2.- Dialektikaren laudorioa. Lekeitio 3 (1971)

Kantu hau 1971an sortu zen baina zentsura arazoengatik ezin izan zen 1980ra arte (*Lau-Bost* diskoan) grabatu. Brechten testu bat errezipitatu du Mikelek eta honen bidez zanpaturik daudenei altxatzeko dei egiten die. Lourdes Otaegik (2016, 148) esaten du, Lekeitioen ernamuina Laboaren bizipen pertsonaletan topatu arren, gerora, jarrera etiko, sozial eta politikoekin elkartu zela: “horregatik, Lekeitioak kritika sozialaren, politikoaren eta kulturaren adierazpide bilakatuko dira, eta formaz adierazpen esperimentalaren garatze leku pribilegiatuak” (Otaegi 2016, 155). Ikuspegi engaiatu hori Laboaren pieza esperimental ezberdinetan topatu daiteke, baina ziurrekin, diskurtso aldetik esplizituena hau da.

Hasieran apal hasten da, bere gitarra hotsarekin akorde berdinak errepikatuz behin eta berriro, atzetik lotsatu xamar Jose Mari Zabalak gitarra elektrikoaz eginiko melodia entzuten da eta azkenik, Mikelen ahotsa batzen zaio musikari; irmoki, testuak eskatzen duen gisara. Lehen hiru ahapaldiak irakurritakoan, kantuak biraketa bat ematen du, batez ere, Laboaren gitarraren zarrastak eta tempo aldaketak bideratuta. Akonpainamendu horrekin irakurtzen du Bretchen olerkiak gelditzen dena eta hau bukatzean (a)hotsarekin espermentatzen hasten da. Mikelek esaten zuen, hirugarren Lekeitio hau zela –laugarrenarekin batera– sail osoko “Lekeitioena”, bertan agertzen diren soinuak baitira inguru horretako jendearen hizkeraren musikari gehien hurbiltzen zaizkionak (Bastida 2014, 190). Beraz, pentsatu genezake Lekeitioko euskararen musikara hurbiltzen den hizkuntza asmatu batean kantatzen duela. Ordura arte musikak zeukan protagonismoa gutxika estaliz joaten da Laboaren kantu artean.

Azkenik, laburki bada ere aipatzekoa da lehendabiziko bertsioaren grabaketan Jose Mari Zabalak lagundu ziola gitarra elektrikoan baina bigarren bertsioa grabatzerakoan Iñaki Salvador aritu zela sintetizadoreetan. Sintetizadoreen erabilpena garaiko Euskal Herriko musikan ez zen ohikoa, eta gutxiago Kantagintza Berrian. *Bat-Hiru* (1974) diskoan jada sintetizadoreak erabiltzeko hautua egin zuen Laboak. Geroago ikusiko dugu, beste kasu batzuetan, landa grabaketak ere erabili zituela soinu iturri gisa. Horrekin esan nahi duguna da Laboaren berrikuntzaren aldeko apustua kantatzeko eta musika jotzeko eran ez ezik, soinu iturriak aukeratzeko orduan ere nabari dela.

3.- Gernika. Lekeitio 4 (1972)

Lekeitioak euskaldunen iraganaren eta orainaren lotura-gune ziren, beti ere, komunitatea modernizatzeko gordetzen zuten ahalegin nabarmenarekin batera. Laugarren Lekeitio hau da esaten ari garenen adibidea. Bertan, Gernikako bonbardaketaren kontaketa berritua eta alternatiboa egiten du Laboak, hitzik erabili gabe: “narrazio-garrasia, intzeria, biktimenganako elegia, eta azkenean, neke handiz, esperantzaren aldeko kantua” (*Lekeitioak* diskoko liburuxka 2007). Esperantzarako dei hori Haika mutil kantu herrikoia musikatzerakoan sortu zuen doinua txertatuz zabaltzen du.

Aipatu dugu, euskal kantagintzan ordura arte ohikoak ziren arau estetikoetatik urruntzeak, entzuleen urruntze bat eragin zuela; aldiz, ordurako jada ezagun eta sinbolo ziren kantuen doinuak erabiltzeak, atxikimendua mantentzea bermatu zuten: “horien aitzinezagutzak lagundu zuten testuarteko harremanak funtzional izaten; ezagunak izanik, ezezagunak sor zezakeen deserosotasuna konpentsatzea lortu zuen” (Gandara 2016, 69). Modu horretan lortu zuen Laboak komunikazio bideragarria orduko komunitatearen eta espermentaziozko lanketa artistikoaren artean. Zentzu horretan aipatzeko modukoa da 1987ko Gernikako emanaldian entzuleen parte handi bat nola hasi zen kantuaren bukaerako “Haika mutil” doinua txistukatzen Mikeli lagunduz.

Baina kantu honen hunkigarritasuna ez da soinura mugatzen. Aitzitik, *Lekeitioak* (2007) diskoko liburuxkan aipatzen da zuzeneko emanaldietan indar musikalaz gain, izugarrizko indar bisuala ere izaten zuela. Horren ardura, batik bat, emanaldietan

proiektatzen ziren Joxan Artzeren poema espazial eta Zumetaren txorien marrazkiei dagokie. Hala eta guztiz, guk Laboaren interpretazio gaitasunean ere jarriko genuke azpimarra. Urte luzez bere ondoan izan zen Iñaki Salvadorrek ezin hobeto azaltzen du interpretazio horren alimaleko indarra:

Mikel era un animal en el escenario, lo digo ahora porque otra aportación de Mikel brutal era su presencia escénica, todo el mundo lo decía: es que es muy fuerte ver a Mikel, o sea, la imagen, esos ojos, esa mirada al vacío cuando canta, esa expresión en la cara, a veces creo de mucho sufrimiento, no es que estuviera sufriendo al hacerlo pero te transmitía valores de su cara, por un lado entrañable, por otro lado como ido, sufrimiento, no sé... en Lekeitioak es evidente no, Gernika, los gritos... él con la imagen transmitía una barbaridad, una persona que al principio era tan tímida, en el escenario se convertía en un monstruo, te sacaba las entrañas ahí (Salvador in Albisu 2015, 221).

4.- Komunikazio-Inkomunikazio. Lekeitio 5 (1977)

Ziurrenik hau da Lekeitiorik landuena, apurtzaileena eta autobiografikoena. Piezaren iraupena da horren seinale baina baita mamia ere. 1980an kaleratutako *Lau-Bost* diskoan sartuko zuen esketxa lehenengo bertsio grabatua. Hala eta guztiz, Mikelek pieza hau beren-beregi zuzenean antzezteko sortu zuen. Horregatik, Komunikazio-inkomunikazioaren analisi bat egin nahi bada ezinbestekoa da agertoki gainean gertatzen zenera jotzea. Bastidaren (2014, 213) bidez birsortuko dugu orduko egoera: agertoki gainean bi mikro ageri ziren, elkarrengandik urrun eta bi argi zurik argiztuta. Mikroetako batean, ingelesez (edo) egiten zuen hizlari batek pertsonaia jakin batzuk aurkezten zituen eta bakoitzak beren abestiak interpretatzen zituen bigarren mikroan: Amalia Rodrigues, Yupanqui, Dylan e.a. Lehenengo mikroan ere, hizlaria aldatu egiten zen, aurkezlearen lekua opera abeslari batek edo haur autista batek hartuz, besteak beste. Laboak gorpuzten zituen ikuskari honetako pertsonaia guztiak. Zati bakoitza oso landua zen eta osotasun baten barruan hartzen zuten zentzua.

Bere emanaldi gehienetan sartu zuen Laboak ikuskaria, honen bertsio ezberdinak utziaz bidean. Esaten zuen “espazio irekia” zela, eta beraz, ideia eta bizipen ezberdinak kabitzen zirela bertan (Bastida 2014, 213). Barregarriak diren zatiak eta barregarritik gutxi duten egoerak tartetuz, muturrekoak diruditen elementuek (Bach eta Cantinflas edo Brel eta Down sindromedun neskato bat, etab.) elkar laguntzen zuten hogeit hamar minutu baino gehiago irauten zuen komunikazio ariketa ahaltsu honen gauzatzean:

Nik beti pentsatu izan dut Mikelek sketch hartan lortzen zuela Benett Simonek (Razón y locura en la antigua Grecia, Akal 1984, 178 or.) dramaturgo onari egozten dion ordenaren eta kaosaren, arrazoien eta grinaren, trebetasunaren eta inspirazioaren arteko neurrikotasuna, estasi kontrolatua eta eromenaren mugan dagoen frenesia biratzen diren ardatza, Arkimidesen puntua (Bastida 2014, 214).

Azkenik, eta laburki bada ere, “Dialektikaren laudorioa. Lekeitio 3-n” sintetizadoreen erabilpena aipatu dugun bezala, merezi du pieza honetan *sanplerra*-ren erabilera aipatzea. Zehazki, Johan Sebastian “Bachen Pasioa-ren” sanpleo bat ageri da. Sintetizadoreak bezala, sanplerrak erabiltzea ere ez zen ohikoa garaiko euskal musikan.

5.- Orrega. Lekeitio 6 (1978)

“Gernika. Lekeitio 4” kantuarekin gertatu bezala, Euskal Herriko historiako kontaketa ez konbentzional bat biltzen du pieza honek. Hain zuzen, Orreagako gudarena. Hemen ere ez darabil hitz zehatzik, aurkezpen testuak esaten du irrintziaren garapena duela oinarri, baina egiaz, hasperenak eta eztarriarekin egindako beste hots batzuk ere aditzen dira. Ziurrenik Lekeitio honetan eta “Gernika. Lekeitio 4-n” ikusi genezake ahozko esperimentazio landu eta hunkigarriena.

Lehenengo grabazioan erritmo bizian hasten da kantua, gitarra errepikakor eta zenbaitetan disonante baten gainetik ahotsa, aldaera ezberdinen artean, geroz eta indar handiagoa hartzen doalarik. Ahotsaren esplorazio horretan soinu berritzaileak heltzen dira entzulearen belarrietara. Baina zenbaitetan agonikoak diruditen hots apurtuen artean, bat batean doinu ezagun bat loratzen da: Laboak Pastoraletara eramaten gaitu. Ia entzulea konturatu gabe, beste behin, esperimentazioa eta tradizioaren artean zubi bat egiten du.

6.- Itsasoa eta lehorra. Lekeitio 7 (1985)

Lekeitio honen grabaketa bakarra egin zuen Mikelek. Hemen txalapartaren hotsa da protagonista nagusia. Guretzako, aldiz, aipagarriena txalapartarekin batera “Xori erresiñula” anonimoaren doinua zein azken ahapaldiko testuaren ekartzea da. Kantu ezagun eta tradizional horren zatiak ez dira ezein momentutan agertzen pieza esperimental honetan; Laboa hizkuntza asmatu batean kantatzen ari den artean sartzen ditu kantu tradizionalaren zubererazko hitzak eta saxofoiaren eskutik doinua; modu natural batean, ezelako apurketarik eragin gabe. Ondare kulturala adierazkortasun berriak bilatzeko gaitzen du, beste behin, kantu tradizionalak ildo esperimentalaren baitan txertatuz.

7.- Cherokee. Lekeitio 8 (1989)

Atxagak *El País* egunkarian (1984-03-24) idatzitako artikulu baten ondoren etorritako pieza bat da. “Un vasco cherokee cuenta su vida”⁴⁴ artikuluan esandakoek hainbeste inspiratu zuten Laboa non 8. Lekeitioari izena eman eta *Hamabi* diskoaren portadako irudia sortzeko aitzakia bihurtu zen. Pieza honen bitartez adierazi nahi zuena Atxagak *El País* egunkarian argitaratu zuen artikuluarekin lotuta zegoen. Artikulu hartan Atxagak lehenago beste leku batzuetan eta bestelako baldintzetan gertatu zen gauza bat aipatzen zuen, eta nola haren ondorioz: “lehen ikusezinak ginenak existitzen ez ginenak bihurtzen ari ginen. Beste era batera esanda: izan ginenetik beste zerbait edo ezberdinak izaten hasiak ginen...” (Atxaga in *Hamabi* diskoko liburuxka 1989).

Baina Laboak ez zituen *Cherokeeak* Atxagaren bidez ezagutu, Bartzelonan bizitzen egon zenean tribu honen zein Australiako aborigenen edo Inken musikarekin topo egin zuen (Rodríguez, 2010:21). Europar tradizioko musikatik harago zer egiten zen ezagutzeko jakinmina ere bazuen Laboak. Aurreiritziak ez ziren sartzen bere munduan eta edozein iturritatik edateko prest zegoen; izan Stravinski edo izan indigenengandik.

⁴⁴ Aipamena egiten diogun testuaren jatorrizko bertsioa:
https://elpais.com/diario/1984/03/25/cultura/449017201_850215.html

Hamabi diskoko liburuxkan *Cherokeei* buruzko kokapen bat dator: nortzuk diren, beraien errealitatea zein den edota zein egoeratan bizi diren azaltzen du Laboak. Informazio landua agertzen da, bestalde, beraien *Stomp dance*-ari buruz. *Cherokee* eta *Creek* kantariak Oklahoman erabiltzen duten kantua honek bi gauza adierazten ditu: batetik, musika eta dantzaz osatutako errituala, eta bestetik, beronen baitako dantza jakin bat. Dantza horietan buruzagiak gidatzen omen ditu kantuak, bere erreperitorio zabaletik aukera eginaz, oinak begiratu ahala inprobisatuz, ziklo baten baitan hauek mailakatuz, eta kantuak eta agindu-oihuak elkarren artean nahastuz (*Hamabi* diskoaren liburuxka, 1989). Esker ona adierazteko hitzez amaitzen da *Stomp dancea* baina pieza honetan, Laboak, Lekeitio eta Larrainen kokaturiko landa grabaketak eta *Cherokee* tribuaren hitzak sanpleatzen ditu bere ahotsaren azpitik. Modu horretan eraikitzen du beste zubi bat: *Cherokee*en kantaeratik euskalduneneraino.

Pieza honetan argi gelditzen da hitzak ulertzen ez denean ere komunikatiboki balioa izaten jarraitzen duela. Edo bestela esanda, komunikazioa ez zaiola baitezpada hitzen ulermenari lotzen. Hitza, esanahiaz gabetzen delarik ere, hotsa da, eta hotsak bere horretan adierazteko ikaragarritzko ahalmena du. Pieza hau izan zen Mikelek zuzenean gutxien interpretatu zuen Lekeitioa (Bastida 2014, 258).

8.- Mugak. Lekeitio 9 (1992)

Kantu hau estreinatu zuen urte berean hil ziren Camarón de la Isla eta John Cage, eta beraien omenez sortu zuen bederatzigarren Lekeitioa. Biak ala biak erreferente ezagunak ziren, lehendabizikoa flamenko garaikidearen alorrean, eta bigarrena, musika esperimentalean. Alta, Bastidak (2014, 270) esaten du, figurekiko atximendutik harago, kantu hau “flamenkoari” eta “minimalari” eskainitako omenaldia dela: “Mikeli beti interesatu zitzaizkion musika-generoena”. Beraz, pertsonaia horiei baino, beraiek ordezkatzeko dutenari erreparatzea da egokiagoa. Hau da, musika tradizionalari eta/edo esperimantalari. Laboak bere baitara ekarri zituen bi musika horien formak. Are, elkarren artean ezberdin diruditen bi mundu horiek bat egiteraino nahaspilatu zituen eta kantu hau da, askoren artean, adibide argia.

Izenburuak dionaren kontra, mugarik gabeko Laboa agertzen zaigu pieza honetan. Zati ugari ditu ia hamaika minutu irauten duen pieza honek eta bakoitzean oso giro ezberdinak sortzen ditu. Kantaren hasierako partean jada ezaguna den Laboa bat entzun dezakegu, ulertzen ez den hizkuntza batean kantatuz, gitarra eta pianoa lagun dituela. Bat batean forma ezagunetara ematen gaituen esaldi bat antzeman daiteke: *Zeit, Einsamen Helian...* (Alemanez “Denbora, Helian bakartia”), eta pianoaren doinu eztiak “Aintzinako bihotz” kantu ezagunaren melodian murgiltzen gara. Hortik aurrerako gitarraren soinuak eta Laboaren kantuak flamenkoaren mundura eramaten gaituzte eta bertan gaudela, horiei txanda hartzen dien txalaparta, saxo soprano eta pianoak guztiz bestelako giro batera eramaten gaituzte. Modu horretan, musika garaikide eta esperimantal batzuetan ikusi daitekeen bitartekoan ekonomiara hurbiltzen da. Gutxika, txalaparta bakarrik gelditzen da eta honek protagonismoa hartu ahala pianoak laguntzen eta jarraitzen dio. Azken zatian, aurreko minutu guztietan

aurkeztuz joan den mundu ezberdinen arteko elkarrizketa antzeko bat ematen da, poliki-poliki soinu guztiak itzaltzen direnera arte.

Ikusi dezakegunez Laboak euskal tradizioko musika ez ezik beste leku batzuetako tradiziozko soinuak ere interpretatu zituen. Kantu honetan flamenkoa entzuten da, baina tangoa (*Sei* diskoko “Lizardi” kantuan), fadoa (*Hamabi* diskoko “Nao es tu facultade de sentir” kantuan) edo gitarra Español klasikoa (*Sei* diskoko “Estudio” kantuan) ere entzun daitezke bere obran. Laboarekin sarri Carlos Itoiz flamenko gitarra jotzaileak kolaboratzen zuen eta aztertu dugun piezan, esaterako, erraz identifikatu daiteke honen esku fina.

Gitarra eta pianoarekin batera, txalaparta da kantu honetako protagonista nagusia, eta berau aitzakia hartuta, Laboaren ondoan egon ziren beste bi bidelagunen izena aipatuko dugu: Jesus eta Joxean Artzerena. Besteak beste, beraien meritua da galtzear zegoen musika tresna hau berreskuratzea. Baina ez hori bakarrik; txalaparta berreskuratu ez ezik, garaiko beharren arabera berritu eta berrasmatu baitzuten. Artze anaiek, hasieratik ikusi zuten instrumentu zahar hau soinu aldetik tradizioaren eta abangoardiaren arteko anibalentzian kokatzen zela. Hain zuzen, perkusio instrumentu honek bat egiten zuen musika apurtzaileetatik planteatzen ziren hainbat ideiekin; hala nola, inprobisazioarekin, soinu aldetiko soiltasunarekin, edo, elkarlanarekin. Horren adibide da, 1972ko Iruñeko topaketetan eskainitako emanaldiak abangoardiako musikarien artean sortu zuen interesa eta harridura, bereziki Cage eta Reichengan (Hurtado 2015), edota 1975ean Milaneko Cramps Recordsekin⁴⁵ grabaturiko *Txalaparta '75 Iraila* diskoa.

Kontuan izan behar da, Oteizak tradiziozko elementuei, diskurtsoei eta praktikei esangura berri bat ematen dienean—abangoardian kokatuz eta gaituz-, garaiko diskurtso esperimentalekin elkarreraginean egiten duela. Parekotasun bat ikusi genezake, adibidez, Oteizaren hutsari buruzko hausnarketaren eta Cagen isiltasunari begiratzeko moduaren artean. Biak ala biak, arte espazio berriak bistaratzen ari ziren eta horrek ikusle eta entzuleek ere jarrera berria atxikitzea eskatzen zuen. Euskal Herrian askotariko artistek eutsi zioten lema abangoardistari, eta horietako batzuk Laboagandik gertu izan ziren (Oteiza, Zabala, Artze anaiak, etab.). Hain zuzen, arestian aipatu dugun txalaparta litzake abangoardiatik egiten den testuinguratze eta hautemate prozesuaren hurbileko emaitzetako bat.

Txalpartaren hautemate berriaren eraikuntzan Artze anaien figura ezinbestekoa izan bazen, testuinguratzea batik bat Ez Dok Amairuren emanaldietan artikulatu zen. Leku zentrala izan zuen txalpartak, bereziki, *Baga-biga-higa... sentikarian*. Laboak gerora bakarka musika egiterakoan txalaparta erabiltzen jarraitu zuen eta bere corpusean

⁴⁵ Diskoetxe hau abangoardiako musika kaleratzeagatik zen ezaguna. Walter Marchetti zen garai horretan diskoetxeiko produktoretako bat; esperimentazioaren eremuan ezaguna den musikari eta artista kontzeptuala, ZAJ taldeko partaide eta John Cagen ohiko laguntzailea. Txalaparta tresna zaharra izan arren, AEBtako musikariek konposatzen ari ziren musika errepikakorrarekin lotura ikusi zuen eta horregatik proposatu zien Artze anaiei beraiekin grabatzeko. Disko honetatik nabarmentzekoa den beste datuetako bat txalpartaren erabateko protagonismoa da: ez da beste instrumentu batzuen alboan agertzen, eta hori garai horretan ez zen ohikoa.

txalaparta zein kantuetan erabiltzen duen ikusita, ez dugu uste kasualitatea denik. Kantu tradizioaletan (“ezpata dantza”) zein modernoetan (“Loha-loa: Artze, Ameztoy eta Salinas in memoriam”) entzun daiteke txalaparta, baina gehienbat, Lekeitioak konposatzerakoan baliatu zuen honen hotsa (“Itsasoa eta lehorra” eta aipagai dugun “Mugak-en”). Tradizioa eta esperimentazioaren arteko nahasketa esplizituena den kantu sortan, hain zuzen. Enrique Hurtadok honela deskribatzen du txalapartak Laboaren musikan duen garapena:

En sus primeras canciones la txalaparta se integra libremente, de una manera similar a la de *Zurezko Olerkia* de De Pablo, sin ninguna relación rítmica, con el resto de los elementos de la canción. La txalaparta es un elemento autónomo que se relaciona con los demás elementos en yuxtaposición. Este es un recurso técnico no habitual en la música popular, sino más bien del ámbito de la música contemporánea. Posteriormente, la txalaparta va integrándose rítmica y melódicamente usando ritmos cercanos al ya mencionado lauko de mayor estabilidad métrica. A lo largo de estas grabaciones pasan diferentes intérpretes manteniéndose a lo largo de los años la presencia de Jesus Artze. Las primeras grabaciones hasta 1994 mantienen un estilo similar al que podemos apreciar en las grabaciones de los Artze, pero a partir del año 1994 con 14 (*Hamalau*), se puede apreciar un mayor interés por el tono y la melodía en algunas partes de la interpretación de txalaparta. Finalmente las dos últimas grabaciones presentan características estilísticas bastante similares a la txalaparta actual, ya que va integrada con el resto de los elementos de la canción, tanto rítmicamente, con un ritmo lauko, como melódicamente, a través de una txalaparta afinada (Hurtado 2015, 117–18).

9.- Kiromantzidxa. Lekeitio 10 (1998)

Aurretik “Cherokee. Lekeitio 8” kantuan egin bezala, indioak eta euskaldunak parekatzen dituen Joseba Sarrionaindiaren olerki bat da pieza honen oinarria. Lehen entzunaldian Lekeitiorik soilena dirudi kantu honek, baina Gorostidiri (2011, 102) hitzak lapurtuz, argi esan behar da Lekeitioetan soiltasunak sakontasuna esan nahi duela. Esaterako, kantu hau konposatzea bi urteko prozesua izan zen Laboarentzat.

Sarrionandiaren hitz idatziak ahalik eta fideltasun handienarekin errepresentatu nahian, kantu honetan boz nagusia izateari uzten dio Mikelek eta bere ordeiz Izaskun Ellakuriaga bizkaitarra da olerkia errezitatzen duena. Atzetik entzuten den gitarra hots errepikakorrek eta Laboaren metahizkuntzak gogorarazten digute Lekeitio bat entzuten ari garela, azken Lekeitioa hain zuzen.

Argi gelditzen denez, Laboaren engaiamendua ez zen iraganeko corpusarekiko bakarrik, zailtasunak zailtasun, indar aitzinarazleen lanketari ere adoretzu eutsi zion. Horri esker, euskal musikagintza deritzon eremu ñimiñoan nabarmentzen den izen handietako bat da. Bitxia da, bere obra lehen lerroan kokatu eta mugarik gabe erabili den arren, bere kantuek oraindik orain alimaleko indarra gordetzen dutela ikustea. Ezein musikari esperimentalen gisa berean komunikazio ahalmen iragangaitza du bere musikak, behin eta berririo entzun arren esanahi eta sentipen berriak pizteko gaitasuna baitu. Esaten ari garena baieztatzen duten 9 lekuko ezagutu ditugu atal honetan, baina gaude, Lekeitioetatik harago Laboaren obra osoki dela jakinmin neurrigabekoaren erakusgarri.

3.1.3. Mikel Laboa, musikari esperimentalen ikuspegitik

Mikel Laboaren musika zeharkatzen eta inguratzen duten elementuak aztertzen aritu gara orain arte. Puntu honetan ikuspegia aldatu eta Mikel Laboari begirada konkretu batetik so egingo diogu. Zehazki, gaur egun musikaren munduan esperimentatzen diharduten eta ikerketa honetan parte hartu duten artisten iritziari erreparatuko diogu. Besteak beste, bere obraz, pertsonaz edo legatuaz pentsatzen dutena bilduko dugu. Arestian azaldutako elementuak errepikatzen direnez, modu laburrean emango dugu horren berri.

Argi dago tesian aztertutako musikarientzat Laboa ez dela bere garaiko “beste edozein” kantari bezala, berak, zerbait “berezia” zuela aipatzen dute. Gainontzekoak, “klasikoagoak” hautematen dituzte. Protagonistari bere berezitasunez galdetzen ziotenean –gehienetan Lekeitioei lotuta–, beti azpimarratzen zuen adierazkortasun berriak bilatzeko ahaleginaren emaitza baino ez zirela. Bada, gure elkarrizketatuen arabera, ahalegin hori da Laboaren bertuterik handiena, horri jarraika heldu baitzen ezezagunaren munduan murgiltzera, jakintza tekniko urriekin musika egitera, fonetikaz jolastera, antzerkia musikarekin uztartzera edo (a)hotsa erregistro zabalera eramatera.

Askotariko munduen nahasketa zen Laboa eta haren musika mundu horien erakusgarri da. Alta, gure elkarrizketatuek *Azken* (1964) diskoaren eta *Xoriek* (2005) diskoaren artean, lotura-hari “koherentea” hautematen dute. Bere ahotsak eta gitarra jotzeko manierak, noski, Laboaren baitako mundu anitzak josten laguntzen dute, baina koherentzia esaten dutenean, musika egiterakoan mantentzen den egiteko modu jakin batez mintzo dira. Mixel Etxekoparrek, kulturari buruz ari dela, solidoa eta likidoa erabiltzen ditu, eta koherentziarena deskribatzeko berari hartuko dizkiogu hitzak:

MIXEL ETXEKOPAR: Kulturari solidoa dago, lurra bezala, eta likidoa, itsasoa bezala. (...) Batetik bestera pasatzen gara, edo nik behintzat badut horren beharra. Denek sozialki bizitzeko kultura badugu eta behar dugu, eta hortan dira kanta, melodiak... Baina finkoa ez dena ere badugu, likido deitzen dudana hori. Bestela objektu guztiak ez daitezke bizi. Laboa maite dut alde horretatik.

Laboaren unibertsoan solidoa zein likidoa dago eta bien arteko banaketa ez da beti argia: kantu herrikoi edo olerkariren testuak musikatzeko ez ditu baitezpada forma konkretuetara ixten, likido izaten uzten die. Aldiz, Lekeitioak konposatzen dituenen, erroetara itzultzen da, solidora. Bere lan guztietan identifikatu daitezkeen itzuli hori da, hain zuzen, koherentzia ematen diona.

Garaian Laboak egindako bidea eta gaur egun gure elkarrizketatuek urratzen dutena ez daude antipodetan. Kontrara, frekuentzia berean kokatzen direla baieztatzen duenik ere bada. Adibidez, Myriam Petralanada: “[Laboak] de repente egin zuen bere esperimentazio bidea eta horretan badaukagu komunean oraindik ¿no? zuk entrebistatu dituzun pertsona guztiak horretan dabiz baita ere (...) Horretan dago erlazioa nahi eta nahi ez”. Kontzeptu zabala izan arren, nahikoa da esperimentazioa aipatzea batzuen eta besteen arteko lotura hariak erakusteko. Alta, esperimentatzerakoan berebiziko garrantzia duten bi gaitasun

zehatz bereizten dituzte elkarrizketatuek Laboarengan: askatasuna eta ausardia. Ainara Legardon eta Mursego, hurrenez hurren:

AINARA LEGARDON: Aunque no he profundizado en su obra, conozco lo suficiente como para reconocer su gran aportación y entender que fue un músico sobre todo valiente, siendo este uno de los atributos más importantes que se le pueden pedir a alguien que trabaja creando y comunicando. (...) Tanto su audacia como su afán de curiosidad, cualidades intrínsecas de quien experimenta, han quedado plasmados en su obra.

MURSEGO: Askatasuna. Neretako hori maiuskulaz azpimarratzekoa da: bere askatasuna esperimantatzeko, gauzak probatzeko, ertzero eramateko, ausardia, tradizioa eta abangoardia batzeko zekan gaitasuna eta oro har ikertzeko konplejo barik berari motibatzen zetzen musikak, egoerak (...) inbestigatzeko konplejo barik zer dan eraitxen dotzana sentimendu bat edo zoeze kantu bat eitzekeo, izen ahal da Gerra Zibila, Gernikako bonbardeua. Izan ahal da be bai bere kasuan hizkuntzak ematen dituen posibilitadiak aztertu Lekeitiuetan etab.

Gauzak horrela, Laboaren erreferentzia indartsu agertzen da guk aztertutako subjektuengan. Laboak egindako musikaren entzule, zale eta jarraitzaile deklaritzen dira batzuk; eta batzuk diogunean, ez da sobera. Izan ere, kasualitatez ala kausalitatez, euskarazko elkarrizketetan Laboak egindakoarekiko identifikazioa handia den artean, gaztelaniazkoetan, ahulagoa. Lehendabizikoek, Laboaren lana ezagutu eta estimatu egiten dute. Are, asko ala gutxi, beraien arituan eragina (izan) duela aitortzen dute. Aitzitik, gaztelaniazko elkarrizketetan Laboaren erreferentzia eta balioztatzea lausoago ageri dira; badakite nor den Laboa baina ez dute sarri entzun bere musika. Gainera, entzun dutenean, beti hirugarren batek jarri duelako izan da. Ondorioz, tentuz hitz egiten dute hari buruz, ez dute entzundakoaren araberako eparirik eman nahi.

Salbuespen bakarra izan da euskarazko elkarrizketetan eta albuespen guztien gisara, merezi du aipatzea. Lan honetan tradizio eta esperimantazioaren prismatik aztertu dugu Laboaren aritua, baina horrek ez du esan nahi Laboari soilik ardatz horietatik begiratu ahal zaionik; begiratu dakioke beste ardatz batzuetatik ere. Adibidez, Mendizabalentzat Laboari begiratzeko perspektiba egokiena kantautore musikarena da. Ez dio ezelako aire esperimantalik ikusten honen musikari. Irudi du beretzat oharkabean pasa den erreferentzia dela:

- ALEX MENDIZABAL: Ni jun nintzan 20-21 urterekin kanpora eta orduan ba momentu hartara arte ba zoeze bai baina ez interes berezirik nuelako, garai hartan nik 11- 12 nituenetik gehiago interesatzen zitzaidan musika garaikidea edo kontenporanea deitzen zana. Eta orduan ba bueno... hor badakizu musika hori pixka bat eusnob bada eta seguraski ni baita ere, eta orduan ba kantautoreak eta ba seguraski gutxiesten nituen, edo nolabait, inoiz ez non pentsatu Mikel Laboa izan zitekeenik esperimantal bat. Edo esan nahi det gauza bat neri... ez dakit, o sea, ez non ulertzen...

- ELK.: Eta gaur egunin?

- ALEX MENDIZABAL: Ere ez.

Baina aipatu bezala, Mendizabalen ikuspegia albuespena da. Gainontzeko elkarrizketatuek oro har garai zailtan esperimantatzera ausartu zen musikari bat ikusten dute Laboarengan.

Zenbaitek “txinparta” deitzen diote: bere garaian askatasunarekin zerikusia zeukan zeozer egiten saiatu eta oraino iritsi delako bere erreferentzia. Aitzitik, ez dute soilik esperimentazioaren alde egindakoa baloratzen Laboagandik:

- ELK. : Zer baloratzen duzu Laboarengandik?
- OIER IRURETAGOIENA: Orokorrean horrela lortzen zuen atmosfera guztia, ez? Azkenean da denaren nahasketa bat, ze letra aukeratzen ditun, ze musika jartzen dien, nola kantatzen duen... eta bueno, gero, bai ba balio handi bat da kanta zaharrak berreskuratu izana, ez? Ez dakit, “Bereterretxen kanthoria” kanta, XV. mendekoa da baina denak ezagutzen dugu Mikel Laboak kantatu zuelako, ez? Edo “Haika mutil” edo holako kanta tradizional-tradizionalak direnak baina bere bidez ezagutzen ditugunak. Ordu hori ere balio handi bat da. Eta gero... ba modu oso irekian esperimentatzea, ez? Lekeitioekin edo “Baga biga higa” edo, kanta oso esperimentalekin... eta bueno hori dena nahastea eta dena batera ematea, ez? Ze berak ez zitun ezberdintzen, Lekeitioak beste kantekin batera disko berberean argitaratuta zeuden, dena zegoen leku berean batera jarrita. Orduan modu naturalean dena batera aurkeztea, ez? Ez ezberdintzea, adibidez, disko bat egitea hauekin eta beste bat hauekin edo... Bere kanta orijinalak, kanta tradizional, esperimentalak dena nahastu eta modu naturalean aurkezten zun. Eta beno, naturalidade hori, ez?

“Naturalidadea” aipatzen du Iruretagoienak eta egia da Mikel Laboak tradizioa eta esperimentazioa bortxa handirik gabe txirikordatu zituela. “Naturalidade” horren atzean, ordea, lan handia zegoen eta horretaz konturatzeko Lekeitioen konplexutasunari erreparatu besterik ez dago. Edonola ere, Laboak bazuen gauza konplexuak modu sinplean plazaratzeko gaitasuna eta, ziurrenik, hori da arestian aipatutako koherentziaren bigarren abizena.

Laboak bere garaian musika egiteko gailentzen zen ereduarekin apurtu zuen, baina ez zen horregatik zokoratua izan. Kontrara, ez da erraza bera hainako aitortza zabala daukan beste kantari bat topatzea Euskal Herrian. Bere figurak orotariko mugak gainditzen ditu (ideologikoak, geografikoak, adinarenak, etab.) eta hori horrela izateko hamaika arrazoi dauden arren, elkarrizketatuek hiru elementu azpimarratzen dituzte: karisma pertsonala, kalitate artistikoa eta testuinguru politikoa.

Lehendabiziko bi arrazoiak esplikatzeko Jose Mari Zabalari emango diogu hitza, guk aztertutako subjektuen arten Mikel Laboa ezagutu zuen inor bada, hori, bera delako. Laguntasuna eta lana partekatu zituzten bi artistek 70. hamarkada inguruan. Gerora, bakoitzak bere bidea hartu zuen: Mikelek musika eta Jose Mari Zabalak ikus-entzunezkoak. Alta, gaur egun bideoen munduan murgilduta ibili arren, eutsi egiten dio Laboarekin gitarra jotzerakoan zuen gogo lantze esperimentalari.

• Mikel pertsona eta Laboa artista

Musika egiterakoan ausardiak definitzen bazuen Laboa, pertsona bezala beldurti agertzen zen Mikel. Ez zitzaion hitz egitea gustatzen eta gutxiago, publiko aurrean bazen. Isadora Duncan dantzariaren hitzak bere eginez, gauzak ondo esplikatzen jakingo balu ez zukeela kantatuko esaten zuen (Arizala 1999; Rodriguez 2010, 19). Lan honetan ez ditugu Mikelen nolakotasun

pertsonalak aireratuko, baina artistikoki egin zuena hobeto ulertzen lagunduko digun kontu bat aipatuko dugu. Jose Mari Zabalak ematen digu horren berri:

JOSE MARI ZABALA: O sea, Mikelek manejatzen zun edozer gauza, hasta un estribillo de un anuncio, zeukan gaitasun bat hori danari buelta emateko eta beste zentzu gehiago eta beste gauza bat bihurtzeko. Montones de cosas que pillaba de oído de una frase que decía alguien (...) Evidentemente, pintan un paisaje de una inmensidad ¿no? Esa soledad, ese sonido y todo ese asunto... él se metía de cabeza en ese misterio, lo sabía cantar... percibía ese espacio. Y eso en cuanto a la palabra, en cuanto a la frase, en cuanto a lo que inmediatamente trascendía la literalidad. Eso era todo el rato, eso era permanente.(...) Por ejemplo, el tema de los chistes, podía repetir y repetía chistes de toda la vida. Por ejemplo, se encuentran dos en la playa y “¿qué?, ¿no nada nada?”, y el otro: “no, no traje traje”, y qué buenoo... Y después también material de los diagnósticos médicos o de cualquier otro origen, que tenía la virtud de sacarlo de contexto y convertirlo en metáfora.

Mikelen bi dohain aipatzen ditu hemen Zabalak: bata, harrapakari aparta zela eta bestea, edozer gauza eder bihurtzen zuela. Bere egunerokoan arreta deitzen zioten gauza guztiak hartu eta horiei esanahi berria ematen zien Mikelek, hain zuzen, Laboa musikariak egiten zuen antzera: “entzuteko aurreiritzirik ez eta gauza oso ezberdinak asimilatzeke eta bere filtrotik beste modu batera emateko bidea” nabarmentzen ditu, adibidez, Ibon RGk. Eta ez dabil oker; Laboaren diskografiak kutsu biografiko handia baitauka. Modu batera edo bestera beragan eragina izan zuten elementuak nahasten zituen musikarekin: pertsonaiak (Cantinflas, Roy Hart, Charlie Rivel...), musikariak (Violeta Parra, Brassens, Cage...), olerkariak (Artze, Bretch, Sarrionandia...), lekuak (Arizkun, Donostia, Lekeitio...), soinuak (esperimentala, tradizionala, jazza...), gertaera historikoak (Gernikako bonbardaketa, Joseba Elosegiren ekintza, Pasaiako zezenaren erorketa...), etab.

Bestalde, gaitasun handia erakutsi zuen testuetan gorderiko sakontasuna ulertu eta harrapatzeko. Berak, hori, lehen pertsonan bizi zuen, baina baita kanporatu ere; eta kanporatze horretan, Laboaren kantatzeko manerari erreparatu behar zaio. Maika Etxekoparrek esaten duen eran: “soinua xerkatzen du zentzua har dezan kantuek”. Silaba batzuk moztuz, hitzak amildegi ertzer a hurbilduz-urrunduz, ahotsa distorsionatuz edo beste hainbat teknika erabiliz, hasierako irakurraldian antzematen ez diren geruzak bistaratzen zizkion hitz mutuari. Baina hitzei ematen zien mugimenduaz gain, bada beste elementu bat bere kantaeratik azpimarratzen dena: ahotsa.

JOSE MARI ZABALA: Extraña el timbre al principio, es lo primero que te choca; es casi femenino. Es una sensibilidad, un primor, esa “aaah”; sugerente, nunca se impone ni estalla, incluso cuando grita. O sea que casi es como persuasivo y no una manera de cantar masculina. No te digo que vaya a ser femenina, pero... (...) E inmediatamente ya entras en su juego, entras en el mundo que él plantea.

Azkenik, bigarren maila batean bada ere, Laboaren aritu artistikotik azpimarratzen duten beste bereizgarrietako bat agertokian egoteko modua da. Laboak, oholtza gainean kantatzea, antzerkia egitea bezalakoa dela esaten zuen (Mujika, 2006). Kantu baten interpretazioa gorputzera eramaten zuen eta guk ikertutako subjektu esperimentatzaileentzat,

azpimarratzekoa da taulan hartzen zuen jarrera hori. Izan ere, abeslari batek ohikoan oholtza gainean “egoteko” zuen modutik atera eta arreta berezia ematen zion gorputzari, honen alderdi sentsibleari, politikoari. Performance bidez komunikazioaren gaitasuna areagotu, eta bide horretan, entzutearen garrantzia azaleratu zuen. Ziurrenik, agertokiaren albo batean kokatu eta entzuteko ariketa maila pertsonalean gorpuzten zuenean esplizitatzen zen hori argien. Ariketa hori jendaurrean egiteak, ordea, dimentsio komunala ematen zion saiakerari.

Garaiko kantaria

Elkarrizketarekin Laboaren arrakastaz solasterakoan, karisma pertsonalaz eta kalitate artistikoaz gain, garai historikoa azpimarratzen dute hirugarren arrazoia gisa. “Bere garaiko abeslaria” dela ziurtatzen dute. Alta, komeni da garai hori zein den zehaztea, bereziki, Laboak bost hamarkada pasa zituelako agertoki gainean eta, beraz, garai ezberdinekin lotu daitekeelako. Bada, mintzakideen aburuz “bere garaia” 60 eta 70eko hamarkadak dira. Orduko mugimendu kulturalarekin eta orduko komunitate biziarekin lotzen dute, zehazki, Laboa.

Gaur egun, ordea, oso bestelakoa iduri du panoramak: sakabanatuago, lausoagoa eta ezdeusagoa agertzen da guztia. Bidart, Iruretagoiena eta Etxeberriaren hitzak jasoko ditugu, hurrenez hurren. Iruzkin luzeak izan arren, uste dugu merezi dutela beren hedadura osoan aipatzea:

PANTXIX BIDART: Zergatik funtzionatu duen Laboak? Funtzionatu du garai bat zelakoan, anitz. Nik uste dut uain guttiago funtzionatzen duela garaia aldatu delakoan eta kantagintza ez delakoan, ez girelakoan aski... ez dakit, nahasiagoa da garaia eta, ez gira lotzen... Heiek [60etako entzuleek] bazuten pixka bat mezara... aitzin mezara joaten ziren bezala kantaldietara iruditzen zait, ze elgarretartzeko beharra zuten, dena eraikitzekoa zuten. (...) uain barreiatuago iruditzen zait, [kantariak] hitz egiten du bere barnean dituen kezkek ateratzeko edo. Eta hori ez duzu berdin... Nik zailtasunak ditut ikusteko uaingo sistema kolektibo... (...) atzemaiten dut badela indibidualtasun anitz. Eta garai artan gakoetariko bat, uste dut denak atera direla pixka bat baitzen kolektibismo hori eta publiko bat (...) gehiago artea-artearentzat pasatu gira maila hortan, lehen arteak bazuen helburu politiko bat edo sozial eta politikoa, uain ez dakit hainbeste betetzen dugun. Uste dut ez dugula gehiago hori betetzen.

OIER IRURETAGOIENA: Momentu honetan ja ez dago norabide zehatzik, momentu honetan ezin da esan zer dan abangoardia, momentu honetan ja dena dago oso urtuta bezala. Agian beste momentu batzuetan, XX. mendean zehar edo garbi esan zitekeen zein zian momentu horretan ematen ari ziren berrikuntzak, baina momentu honetan dena dago urtuta bezala. Eta joerak etortzen dia eta juten dia baina... ez dago norabide zehatz bat, denbora guztian gabilta gauzak berreskuratzen bezala.(...) Ematen du azken urtetan ez dagoela aldaketa handirik edo abangoardiarik edo norabide zehatzik. Orduan gauzak egiten jarraitzen dugu baina...

OIER ETXEBERRIA: Gaur egunean arazoa zein da? arazoa da dena insignifikantea dala, o sea, ze inporta dio zeini? Den-dena bihurtu da holako ezerez bat. Garai hartan oraindik... Berak [Laboak] erabaki zuen lagatzea psikiatricia eta dedikatzea horri. Ostras hor nahi det pentsatu ikusi zuela, bueno nik honetarako balio det, nik sortzen det zeoze, nik ekarpen bat egiten diot jendeari, zeatik aberastu ez dut uste aberastuko zenik, eta horrek ematen dizu zerbait, ez? hori da gaur egunean igual hain zaila topatzea.

Ez dakigu 60etatik hona aldatu diren askotariko faktoreen artean zerk eragin zuen Laboa itzal handiko artista bilakatzen: akaso, orduko batasuna izan daiteke edo agian, orduko

berrikuntzarekiko apustua, baliteke orduko artisten irismen gaitasuna izatea edo baliteke arrazoia guzti horien nahastetik eratorzea. Edonola ere, argi dagoena da gaur egun halako sona handiko erreferenteak topatzea zaila dela.

Mitoaren itzala

Laboaren *Bat-Hiru* (1974) eta *Lau-Bost* (1980) diskoak dituzte hurkoen eta maiteen gure elkarrizketatuek. Gehienetan, gerora ezagutu dituzte lanak, hau da, diskoak kaleratu zireneko urteak baino beranduago. Bestalde, Laboarekiko lotura etxetik datorkie ia guztiei. Elkarrizketatuek kontatzen dutenez, familia euskaltzaleetan normala zen garai horretako “militantziaren” diskoak izatea (Xabier Lete, Benito Lertxundi, Lurdes Iriondo, etab.) eta horien artean zeuden Laboarenak. Hala heltzen dira, beraz, guk aztertutako subjektuak Mikel Laboaren musikara: gurasoen bidez eta “bere garaia” deitzen duten hori baino beranduago; hain zuzen, Laboa itzal handiko artista zenean.

Itzalaren hedadura hain handia izaki, elkarrizketatuek bide bat egin beharra aipatzen dute beraiei interesatzen zaien Laboarengana heltzeko. Sona handiko herri kantaria uste baino esperimentalagoa dela deskubritu dute poliki-poliki. Honela dio Myriam Petralandak:

MYRIAM PETRALANDA: Laboarengandik bere populartasuna ezagutzen naban, gehiago izen bezala ze entzun, gehiago entzunda neukezan abesti tipikoenak, jendeak casi mainstream bezala entzun dauzenak, Txoria txori y tal. Baina gero, nahiko ontzu esango neuke, ni ja nagusitxoa nintzala bere parte esperimentala entzun nuen eta hori gehiago... hori iruditu zitzaidan *uau!*

Elkarrizketatu askoren kontakizunean agertzen da Petralandak deskribatzen duen antzeko ibilbide bat: Laboa ezagutu bai baina, batez ere, honen ospea eta honen kantu ezagunak. Kantu horiekiko ez dute aparteko interesetik erakusten. Aitzitik, behin esperimentazioaren munduan murgilduta, zenbaitek Laboaren musikara jo dute berriro eta bestela hauteman dute orduan; askoz ausartagoa eta askoz askeagoa dirudien artista batekin topatzen dira. Kontatzen dutenez, beraiek egin behar izan dute Laboa esperimentala aurkitzeko bidea, ohikoan hori ez baita erakusten.

Gauzak horrela, halabeharrez sortzen den galdera da: Mikel Laboaren zein aurpegi erakusten da orduan? Erantzuna, ahobatekoa da: Laboaren aurpegi jatorrena erakusten da. Jatorra, ordea, Jose Mari Zabalak esaten duen moduan, “es una manera de asesinar. Jatorra quiere decir inocuo, inoperante, inofensivo” (Jose Mari Zabala Elk.).

Laboaren aurpegiarik xaloenarekin gelditu gara, ez esperimentalenarekin eta etxekotzeko errazena denarekin. Arauen urradura eredu gisa jartzeak, ezberdinarekiko irekita egotea eta arriskuak hartzeko prest egotea eskatzen du eta horren aurrean erosoagoa da artista ausartak baino mitoak gogoratzea:

ALEX MENDIZABAL: Badakizu ze izaten diran hauek, hauek dira ba eh... ez bere errua delako, baina, kultura bakoitzak, herri bakoitzak eh, giza jende bakoitzak egiten ditu mito batzuk, ez? eta orduan ba bueno berari [Laboari] tokatu zitzaion mito izatea...

Mito bihurtu dugu Laboa, eta mito bihurtze horretan akatu egin dugu artista. Laboaren musika jakinminak bulkatzen zuen. Ikono bihurtzean, ordea, kontrakoa gertatzen da: gorde, ikasi eta ahalik eta gutxien eraldatu behar dira bere kantuak. Irudi du, berak dilema bezala planteatu zuena ingurukook argitu dugula eta argitu dugula modu jakin baten, gainera: euskal musikaren ikono bihurtuz. Zentzu horretan, Xabier Erkizia argi dio “*mea culpa* txiki bat” egitea dagokiola euskal komunitateari, Laboa gaur egun dagoen mahai santura tokialdatzeagatik.

2019an, ikerketa honen harira “LAB(h)OtsAk” izeneko komunikazioa aurkeztu genuen *Kantatzen duten herriak Vol. III* jardunaldietan. Aurkezpen horretan, Laboaren heriotzaren berria zabaldu eta biharamuneko hamar egunkaritan⁴⁶ hari buruzkoak nola jaso ziren aztertu genuen. Kazeta guztiek, salbuespenik gabe, Laboaren irudi mitikoa zabaltzen zuten. Inork zalantzarik bazuen, “*orain mitoa da, betiko*” titularrarekin eman zion hasiera, adibidez, Berria egunkariak Laboaren oroimenez kaleratu zuen gehigarri bereziari. Gainontzekoak ere ez ziren atzean gelditzen, ordea: “*patriarca de la música vasca*”, “*leyenda*”, “*icono mundial*”, “*artista universal*”, “*duende*”, “*gigante*”, “*médium*” edo “*errepikaezina*” deiturak erabiltzen zituzten bere ondoan. Horrez gain, Laboa naturaz haraindikoa⁴⁷, betierekoa⁴⁸, parekorik gabekoa⁴⁹ balitz bezala agertzen zuten. Noski, mito bat beste mito batzuen laguna ere bada eta bera agurtzera joan zirenen artean Xabier Lete, Benito Lertxundi edo Bernardo Atxagaren izenak nabarmentzen zituzten. Azkenik, mito batek ezinbestekoa duen dizipulua ere hortxe agertzen zen *Iñaki Salvadorren* izenarekin. Jakitun gara inor hilotza denean puztu egiten dela haren irudia. Aipatu ditugunak, jakina, testuinguru konkretu horren baitan irakurri beharrekoak dira. Alta, mitoak ez dira egun batetik bestera egiten eta gaude, Mikel Laboa 2008ko abenduaren bata baino lehenago ere bazela mito.

Ariketa hori egin ostean eta bere heriotzetik hamarkada bat pasa denean, derrigorrezkoa bihurtzen da Rodriguezek (2018) esaten duen eran, Mikel Laboa kanonizatzen jarraituko dugun ala irakurketa berriei aukera zabaltzen dien artista iradokitzaile moduan ukango dugun interpelatzea. Tesiaren kokapen teorikoan N. García Cancliniaren eskutik azaldu dugu, kultura gizartearen isla bezainbat dela eragile. Hala kontuak, kulturak jendartea ulertzen eta eraldatzen lagun diezaguke, eta Mikel Laboak norabide horretan ekarpen sakona egin zuela iruditzen zaigu: musikaren (bizitzaren) aurrean jarrera irekia izatera gonbidatzen zuen entzulea, ezarritakora itxi ordez mugak zabaltzera bulkatzen baitzuen. Hala kontuak, hurrengo belaunaldiok egin genezakeen gutxienekoa bere musikan gordetzen zen asmo iradokitzailea lehen lerrora ekartzea dela uste dugu. Hain zuzen, berari buruzko analisi honetan alde horretara egin nahi izan dugu tira.

⁴⁶ Berria, Deia, Gara, El mundo, El País, La vanguardia, Noticias de Araba, Gipuzkoa eta Navarra eta Públicoren 2008ko abenduaren 2ko berrirpaperak analizatu genituen. Zehazki, Mikel Laboaren heriotzari buruzko idatziak.

⁴⁷ “La [voz] de la Laboa se asemeja al sonido de las botas de un hada de cristal bailando sobre un tronco húmedo. Algo de lluvia, de paraje anegado tenía, algo de fuente que emana, de río que sangra y se deja llevar hacia un delta desconocido, pero cercano. Algo de bosque, también; a veces parecía que todo un Irati se deslizara por su dúctil garganta” (Juaristi 2008).

⁴⁸ “Mikel Laboa, betiko” zioen Deiaiko Begira gehigarriko titularrak, eta: “bere karisma umil eta bereziak, ahots berdingabeak eta doinu orijinalak, baina, bizirik jarraituko dute betiko, lehenago bozik ez zuten hamaika kantu herrikoietan”, Zabaleta eta Imazek (Zabaleta eta Imaz 2008) idatzitako artikuluan.

⁴⁹ “Con Mikel Laboa la cultura pierde su músico más revolucionario” zioen Gara egunkariak portadan (2008-12-02).

3.1.4. Itxiera

Kontrabandista gisa definitu dugu Mikel Laboaren figura atalaren hasieran, eta bistan da sobera arrazoi daudela isilpeko zubigilea izan zela baieztatzeko: kantua eta performancea, bertsoak eta formarik gabeko olerkiak, Bach eta Akauzazte, hizkuntzak eta hotsak, Camaron eta Cage, Lekeitio eta Donostia, Xalbador eta Salvador, Bereterretxen Khantoria eta Orreaga, txalaparta eta sintetizadoreak, Bretch eta Aresti, landa grabaketak eta ahots esperimentazioak, isiltasuna eta orroak, irrintziak eta hitz kantatuak, Lisabö eta Brel, sanplerrak eta disonantziak, komunikazioa eta inkomunikazioa. Modu koherente eta ez bortitzean elkartu zituen elementu anitzak. Zubi txiki ugari eraiki zituen eta muinean jarrera bera dago: musika beste leku batetara eramateko tenorea; nahiz eta horrek batzuetan, atrebentziaz, denboran atzera egitea edo beste batzuetan, aurrera egitea suposatuko zion.

Bilaketa estetiko eta jolasak bat dirudite bere ekarrian. Musika sortzeko orduan ez zuen aurreiritzirik izan: zenbait piezatan argi gelditzen denez, esperimentaziotik aldarrikatu zuen tradizioa eta tradiziotik esperimentazioa. Emaiza, bien arteko txirikordatzea da, halako moldez non bata bestean desegiten den. Horregatik Laboari begiratu dakioke tradizioaren prismatik baina izango da berritzailea eta begiratu dakioke berrikuntzatik eta izango da tradizioa. Ez da bata ez bestea; biak batera da. Horrek bihurtzen du, preseski, berezia (euskal) kantagintzaren barruan eta interesgarria gure saio honentzat.

Laboak gauza handi bat lortu zuen: "Iturengo arotza" bezalako kantu herrikoi bat eta "Gernika. Lekeitio 4" bezalako kantu esperimental bat maila berean ematea. Fisherrek (2018) aipatzen duen II. Mundu Gerra osteko herri kulturen joerari eutsi eta berak ere ezezaguna zen ondarea jaso eta espresio modu garaikideekin irakurri zuen. Bide horretan, tradizioa eta esperimentazioaren arteko muga zurrunik hautsi, edo gutxienez, lausotu zituela iruditzen zaigu. Esaten ari garen hau ez da gauerdiko ahuntzaren eztula kultura komunitate baten barrenean; finean, atzera begiratu eta aurrera bidean kokatzen duelako.

Laboa, beraz, garaiari egokituriko artista izan zen. Euskal Herrian behintzat, garai horretan ondu zen ikuspegiak tradizioa eta modernitatearen artean parez pareko harremana sortzen laguntzen baitzuen. Kulturgileen engaiamenduari erantsi behar zaio, gainera, publikoa ere alde zegoela. Aitzitik, aldatu dira garaiak eta zurrundu dira banaketak. Egun, bi horiek ez dirudite hain bat, bakoitza berean biraka ari da eta, askotan, elkarri begira baino elkarri bizkar emanda ari direla dirudi.

Gaur egun, ideia ezberdinekin lotzen dira bata eta bestea: esperimentala, oraindik sortu gabekoa momentu honetara ekarri nahi duen musikatzat hartzen da. Ezarritako formak gaintzeko ahalegin gisa. Jada pasatu den baina oraindik iritsi ez denaren arteko mugan bizi dena eta bere garaiarekin koetaneo dena. Aurrera nahia suposatu egiten zaio, eta bilaketa estetikoaren nahiz berrikuntza soziokulturalaren motorena da. Indar aitzinarazlea; horrela da topikoki eta horrela da praktikan guk aztertutako musikarientzat ere. Tradizioa, aldiz, iraganeko

aire bat dakarren zerbaitekin lotzen da. Nolabaiteko adostasunez baieztatzen da lehengoaren errepikapen berritua, oihartzun eraldatua, dela; batzuetan asmatua eta besteetan manipulatua. Sortutako egiaren eta egiztatutako sorkuntzaren mugaldekua. Antzinatasunari, transmisioari eta kultura bati lotzen zaio bere esangura. Komunaren gordeleku eta ahanzturaren antidoto gisa agertzen da, baina, tradizioa, esperimantazioa bezala, orain eta hemen da.

Alta, zein da, gaur egun, euskal musikagintza esperimantalean, tradizioak duen lekua, eta zer harreman du esperimantazioarekin? Galdera horrek esnarazten zuen gure kezka lan honen abiaburuan eta Laboarekin identifikatzen dugun jarrera bera gorpuzten duten musikariengana jo dugu erantzun bila. Iraganean Laboak egin bezala gaur egun musikaren mugak zabaltzen dabilzan horiek esperimantazioaz ala tradizioaz pentsatzen dutena ezagutzea interesatzen zaigu. Modu horretan jakingo baitugu bien arteko harremana nola den. Garrantzitsua izan da bide horri Laboaren kasu azterketatik abiatzea, bere musika, II. Pizkundean Euskal Herrian tradizioarekiko eta berrikuntzarekiko izan zen engaiamendu eta uztarketaren erakusgarri baita.

3.2. II ATALA - Esperimentazioa gaur egun

Ezezaguna denak ordura artekoarekin ezberdintasuna markatzen du. Beste eredu bat jartzen du mahaigainean eta, nahigabe, beste leku batetarantz bulkatzen du ezaguna dena. Zuzenean ala zeharka, mugak zabaltzen ditu, eremu berriak bistaratu. “Ezezaguna” eta “ezagunaren” arteko dialektika hori, ordea, ez da beti erraza. Batzuetan, ezezagunarekiko erresistentzia handiak izaten dira. Musika esperimentalak, preseski, tentsio hori haragiztatzen du musikaren hizkuntza estandarrekiko. Ezarrita dagoena bulkatuz apurtzen du, edo nahiago bada, apurtuz bulkatzen du.

Askatasuna da musika esperimentalean premisa nagusi. Hertsidura guztietatik kanpo musika egitea aldarrikatu eta ekartzen du. Singularrean egiten zaio erreferentzia, baina, praktikan (jotzeko eran, soinuan, musikarietan, iturrian edo helburuetan) anitzegia da mugimendu homogeneousat hartzeko. Hori, argi gelditzen da elkarrizketatuek diotena entzundakoan. Teoriak albo batera utzi eta musika honek bakoitzarentzat duen esanahiaz galdetu diegu, honek dituen funtzio, sortzen dizkien galdera edo ikusten dizkieten abantaila nahiz mugak bilduko ditugu, besteak beste. Makrotik mikrora egingo dugu analisia: musika praktika honi kanpotik begiraten hasi eta barnetik aztertzen bukatuko baitugu.

3.2.1. Etiketa bat baino askoz gehiago

Euskal kulturaren musika esperimentalaren tradizioa gaztea da; historikoki izan dira erreferente bakan batzuk (Jose Luis Isasa, Artze anaiak, Jose Mari Zabala, etab.) baina, esan genezake, 2000. urtetik aurrera hasi zela testuinguru bat sortzen. Jakin badakigu momentu honetan euskal eszenaren musikari andana ari dela esperimentatzen. Hala ere, hortik gai honi buruzko gogoetatze kolektibo bat egitera jauzi handia dago. Erreselotsu hurbildu ginen elkarrizketatuengana. Ez genekien zerekin topatuko ginen: ez genekien kontzeptu hau nola ulertzen zuten ez eta beraien arituarekin identifikatuko ote zuten ere. Protagonistek diotena entzunda, ordea, zalantzak argitu ditugu eta, batez ere, Euskal Herrian musika esperimentalari buruz hitz egitea pertinentea dela ikusi dugu. Alde batetik, hemen eta orain sortzen ari den musika delako. Baina beste aldetik, esperimentazioaren ahotsa alternatibaren boza delako. Hain zuzen, alternatibari begiratu nahi diogu ulertzeko zer den zalantzan jartzen dena; ulertzeko zer den musikaren kontzepzio hegemonikoa baina, batik bat, jakiteko nola eta zergatik erabaki duten protagonistek beste bide hori hartzea.

Ez da erraza errepikatuak, orokortuak eta onartuak diren araubideetatik kanpo egiten den musika definitzea, batik bat, argiagoa denean zer ez den berau dena baino: “musika esperimentalaz azken finean da gainerako etiketetan kabitzen ez den musika oro”, zioen Xabier Erkiziak gurekin izandako elkarrizketan. Baina beste etiketetan sartzen ez dena, anitza eta heterodoxoa izan daiteke, musika esperimental bezala. Zabaltasun horretan, gure elkarrizketatuek kontzeptu hau zehazki zerekin lotzen duten ezagutu nahi dugu eta hor, hasieratik distantzia bat agertzen da sozialki nahiz akademikoki kontzeptu honetaz ulertzen denarekiko:

MIGUEL A. GARCÍA: Hay una manera de entenderla, digamos más popular, que sería pues música que es rara, que no obedece al lenguaje armónico habitual al que estamos acostumbrados. Quiero decir, la música la entendemos sobre todo a través del lenguaje ¿no? el lenguaje, pues, armónico occidental (...) Y popularmente, la música experimental es música... o que estira un poco la utilización de ese lenguaje o que no lo utiliza directamente.

Musika esperimentalaren berezitasun nagusia mendebaldeko musika lengoia orokortuarekiko hartzen duen urruntasuna da, zenbaitetan apurtzailea dena. Lengoaia horretako arauetara muzin egin eta beraz bihurtu ala erabiltzen ez duena da musika esperimental. Hortik eratorritzen da sozialki hain hedatuta dagoen “musika arraroaren” ulerkera, kanon orokortuetan sartzen ez delako. Gurekin bildu diren artistak, ordea, urrats bat harago doaz. Musika egiteko erabiltzen den lengoia arraroak baino, *jarrerak* eta *prozesuak* definitzen duela uste dute:

MIGUEL A. GARCÍA: Una cosa es lo que se entiende por música experimental que tiene que ver con el uso de un lenguaje a la hora de articular las cosas que no es el habitual. Eso es lo que se entiende como música experimental ¿no? Y otra cosa, lo que entienda yo, como algo que tiene que ver más con actitud experimental, pues con las herramientas que hayas cogido hasta dónde las llevas ¿no?

MYRIAM PETRALANDA: Niretzako esperimentazio musikalak dauka zerikusia musika eta soinuarekin eta esperimentatzearekin. Orduan, ez da estilo bat, praktika bat da edo bide batzuk. Baina ez bat; bideak dira. O sea, zuk zelan praktikatu zenuke esperimentazioa musikan? era batera izango da. Nik zelan? beste era batera. Orduan, niretzako ez dakit... no tengo la palabra, baina ez da estilo bat, en todo caso da bide bat bakoitzarentzat, un conjunto de caminos.

MURSEGO: Gehiago da sortzeko modua, ez? Esperimentatzearen emaitza.

Aipu hauek erakusten dutenez, musika esperimentalari dagokionean bideak markatzen du diferentzia eta ez emaitzak. Modu horretan, arrarotasunera mugatzen duen estereotipo sozialetik ez ezik, akademiaren esparrutik ematen zaion definiziotik ere urrundu egiten dira. Izan ere, musikaren akademia eredu diskurtsiboen arabera ordenatzen da eta bertan emaitzak hartzen du garrantzia. Cagek berak ere musika esperimental kontzeptua emaitza ezezagunetan oinarrituz definitu zuen: “...la palabra «experimental» es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido” (Cage 2018, 13). Baina, aipatu bezala, guk ikertutako musikariek jarreran jartzen dute azpimarra. Beraientzako, musika egiteko funtsezko modu bat da esperimentazioa eta ez dio erantzuten merkatuak ala akademiak zedarritutakoari:

XABIER ERKIZIA: Nik pertsonalki musika esperimental zaharrena entzun dudana, orain egiten nabilen idi-gurdien kontu horrekin lotua da. Topatu den soinua egiten zuen lehen gurdia egurrezko da, 3450 k.a. Erran nahi dut eh... esperimentazioa jarrera bat baldin bada beti egon da musika esperimental bat, bai? Claro beste kontu bat da Cagek markatu zuela plum! mugarri bat. Eta mugarri hortatikan abiatzen da historiografia guztia baina Cagek nonbaitetik edan zuen, eta Cagek ez zituen bere influentziak disimulatzen, eta aipatzen zuen Erik Satie bere influentzia bezala. Eta Satiek elkarrizketak eman baldin bazituen, harek aipatuko luke ez dakit nor eta

beste batek ez dakit nor; etengabe dagoelako jarrera bat, norbait egon da beti dagoenari ispilu deformantea jartzen, ez? Orain, gauza masibo bezala eta fenomeno diskografiko eta fenomeno museistiko bezala 50. hamarkadan? Bai.

Erkiziaren hitzak aintzat hartuz, soinu esperimentazioa ez zen 50. hamarkadan hasi eta ez zuen Gagek asmatu. Mundua kausitzeko eta, bereziki, musika ulertzeko oinarrizko jarrera batekin dauka zerikusia. Garai modernoei baino gizakiaren existentziari lotu dakiokena. Hain da irekia, kostatu ere egiten dela berau definitzea: “es que realmente no es nada, ese es el problema” (Miguel A. García elk.). Horregatik ez da zuzena musika esperimentalaz musika-genero konkretu bat bailitzan hitz egitea. Ibon RGekin elkartzerakoan esaten zuen esperimentazioa uste duguna baino leku gehiagotan dagoela, eta pentsatzen dugu ez zela okertzen abisuarekin. Izan ere, musikagintza esperimental jarrera kontu bat bada, logikoa da pentsatzea musika era askotan topatu daitekeela; baita soinu hizkuntza estandarrekin lan egiten duten estiloetan (pop, rock, folk...) edota trebakuntza tekniko handia duten musikarietan ere. Oier Etxeberriak ildo beretik adierazten du, ez dakigun horretara dakigunetik iritsi daitekeela:

OIER ETXEBERRIA: Asko izango litzateke pentsatzea ez dakizun hortara iristeko derrigorrez beti erabili behar duzula plano ez konsziente batzuk ez? Esan nahi det, batzutan egiten dakizuna egiten ere iristen zara uste ez duzun horretara, ez? Ez dakit... Bueno pixkat teknologian edo teknikan zera hori sartuko litzateke hor, ez? Baino instrumento batekin ibilbide bat garatzeak ez du esan nahi esperimentaziorik ez denik gertatuko edo ezjakineko esparru batera ez zeranik iritsiko: iritsi zaitezke garapen tekniko batetik, iruditzen zait. Edo ez, bihurtu daiteke oztopo bat garapen teknikoa, hori ere egia da. Ez dakit nun dagoen... Mikel Laboa bera da ejemploa, ez? beti- beti gitarrarekin eta beitu, ba egin du bide bat.

Musika esperimental jarrerarekin lotzerakoan, apurtu egiten da musikaren sailkapenak inplizituki dakarren eksklusibotasunaren ideiarekin; estilo baten ezarpena mugatze eta murrizte prozesua baita bere horretan. Hori horrela, pentsatzekoa da musika esperimental deiturikoak ez duela esperimentaziotik sortzen den guztia barne hartzen eta aldi berean, beste musika-genero batzuetan badirela honekin loturiko praktikak.

Hain zuzen horregatik guztiagatik, geroz eta hedatuago dagoen #MusikaEsperimental etiketa, antzua ez bada baliogabekotzat dute elkarrizketatuek. Batik bat, akademia eta industriarekin lotzen dute sailkatu beharraren obsesioa, eta ez diote ezelako zentzurik topatzen:

ALEX MENDIZABAL: Bai ez dauka zentzurik, ez dauka zentzurik [esperimentazio etiketak]. O sea dena da esperimentazioa. Ez dauka zentzurik. Esperimentazioa, inprobisazioa, hori dana da... fetitxe batzuk dira, besterik ez. O sea ez da ezer ere ez. Eta ez du ezer esan nahi horrek. Ezer ez!

OIER IRURETAGOIENA: Beno etiketak oso anbiguoak dira, ez? eta orduan musika esperimentalarekin ere berdin, adibidez, rock disko bat izan daiteke esperimental kasu batean baina era berean erabiltzen da etiketa bezala musika konkretu batentzat. Agian *drone* disko bat ez da oso esperimental, agian ez du inongo arriskurik hartzen, baina, aldi berean musika esperimental deitzen zaio, ez? Halako konbentzio bat bezala dago.

Musika esperimentalari buruz hitz egiterakoan, estilo eta jarreraren arteko aldea determinantea da. Guztiz baldintzatzen du elkarrizketatuen iritzia behintzat. Lehendabizikoak atzera botatzen dien artean, bigarrenetik hurbil kokatzen dira. Adierazgarria da zentzu horretan jarraian ekarriko dugun pasarte: Garazi Gorostiagarekin izandako solasaldikoa da. Ikusiko dugun moduan, hasiera batean ez du musika esperimentalaren baitan kokatzen berak egiten duena.

GARAZI GOROSTIAGA: Nik nire musika ez dut... ez dakit oso esperimentalala den. Ez... es que niretzat nahiko erraza da entzuteko.

Aldiz, hori, prozesuarekin lotzerakoan, ez du hain urrun sentitzen:

GARAZI GOROSTIAGA: Soinuak topatu behar dituzu, ohikoak ez diren materialak erabiltzen ditut (...). Beste egunean egon nintzen Santa Agedaren makilarekin eta kontaktuzko mikro batekin, esperimentatzen. Baina gero musika entzutean agian ez dirudi hain esperimentalala. Agian bidea da esperimentalagoa.

Lehendabiziko kolpean ukatu egiten du musika esperimentalala egiten duenik, baina bere musika egiteko moduez hausnartzen hasten denean, erantzuna aldatu eta ez du bere burua eremu horretatik guztiz kanpo kokatzen. Jarrerarekin identifikatuta sentitzen da baina estiloarekin, aldiz, ez. Bere bidez, argi ikusten da esperimentazioari dagokion irekitasuna estilo batetara mugatzen denean, honekiko identifikazioa ahuldu egiten dela. Ziurrenik horregatik da hain zaila musika esperimentalala egiten dutela entzutea gure solaskideen ahotik. Eta ez zaie arrazorik falta: jarrera kontu bat bada, aldarrikatu eta sailkatu baino, praktikara eramaten den gauza bat baita.

3.2.2. Bilatu nahia

Aldaketak bere horretan ez du ezer esan nahi. Haatik, musika esperimentalala egiteko mendebaldeko musika hizkuntza estandarretik kanpo aritzea nahikoa dela pentsatzen badugu, oker gabilta. Hori baino konplexuagoa da kontua. Musika esperimentalari nortasuna ematen diona ez baita “arraroa” izatea, baizik eta “arrarotasuna” bilatzea. Musikagintza esperimentalean aztertu gabekoa ezagutzeko nahitasuna dago eta horrek ezaugarritzen du prozesu osoa:

AINARA LEGARDON: Aquellas músicas que buscan en lo inexplorado lo que no complace, lo que exige de quien escucha una atención y una apertura singulares, y que, de la misma manera, es capaz de brindar una recompensa mayor que otro tipo de músicas, tanto a quien las “convoca” como a quien las “adopta” mediante su búsqueda, su pensamiento y su escucha.

Nahitasunaren kontua, noski, musika genero guztietara zabaldu daitekeen definitzailea da. Ibon RGk esaten duenez, musika tradizionalaren kasuan, adibidez, kantuari eta dantzari lotzea da determinantea dena: “nahi baduzu besteek dantzatzea, horrek muga bat ekartzen dizu, besteek dantzatu behar dutela. Eta kantatzeko ere, gauza oso arrarorik ezin duzu egin”. Alta, musika esperimentalaren kasuan, bilaketarekin du zerikusia nahiak.

Bilaketa horretan, emaitza bigarren mailako faktorea da: bideak sortzen dien erakarpina handiagoa da. Hau da, musikarien interesak prozesuak bizitzearekin dauka zerikusia. Beraien helburua ez da musika produktu bat sortzea, baizik eta esploratu gabeko bideak arakatzea. Horrek ez du esan nahi, ordea, teorian askotan esaten den bezala, emaitza kontu hutsala denik. Gure solaskideek dena egiten dute norabait iristeko, nahiz eta helmuga hori nolakoa izango den ezin duten aurreikusi:

OIER IRURETAGOiena: Nik nola bukatuko den ez dakit baina gero prozesu horren bidez azkenean emaitza batera iristen naiz eta inportantea dena emaitza hori da. Eta batzuetan prozesuak ez dauka emaitzarik, batzuetan izan daiteke zerbaitetan lanean ematea hilabete batzuk eta azkenean ikusten duzu ja ba ez daukala zentzurik segitzeak, ez dioala inora, eta zakarretara botatzea. Eta orduan zakarretara botatzen badet da emaitza ez delako ona. (...) horrelako topiko bat bezala da, ez? horrelako esaldi bat egina bezala da askotan batzuek esaten dutena: "emaitza ez zait interesatzen, prozesua da inportantea", baina nik ez det inoiz ulertu esaldi hori. Horrelako topiko bat bezala da baina ez du zentzurik orduan jendeari erakusteak, inportantea prozesua baldin bada, ba zuretzako zure prozesua baina ez erakutsi emaitzak. Azkenean nik zerbait erakusten badet da emaitza horrekin pozik nagoelako eta konpartitu nahi detelako emaitza hori.

Bidearen helmugari buruz hitz egiterakoan, *ezezaguna*, *berria* eta *ezberdina* den estetika aipatzen dute elkarrizketatuek. Kontzeptu batetik bestera pasatzen dira elkarren artean ezberdintasunik ez balego bezala, bakoitzaren berezitasunei erreparatu gabe. Orokorrean hiruak harremantzen dituzte esperimendazioarekin, baina badira guztiekiko afinitate bera erakusten ez dutenak. Esaterako, Erkiziak baieztatzen du esperimendazioak ez duela zertan berria eta ezezaguna izan; bai, ordea, ezberdina. Horretarako, *O gemer* (2021) pelikularen harira azken urteetan idi-gurdien musikari buruz aztertutakoan oinarritzen da. Aldiz, Alex Mendizabalek kontrakoa esaten du:

ALEX MENDIZABAL: Nik urte askotan partitura idatzi izan dut eta pentsatzen non ba partiturak izan behar zutela erabat ezberdinak aurrekoa eta ondorengoan artean, ez? Eta urte asko pasa nitun pentsatzen egiten nitun gauza guztiak erabat ezberdinak izan behar zutela; momentu honetan, ordea, ez daukat gauza hori. Es que ez du zertan ezberdina izan behar eta konturatzen naiz agian ezberdinoak direla berdintsuak diranean baita ere.

Soinu esperimendazioaren praktika ezezaguna, berria eta ezberdinaren bilaketak ezaugarrituta, ez da harritzekoa jolasarekin paralelismoak agertzea: "nik uste dinat esperimendazixu bilaketi dala, ez jakitie noraka dijuen eta nahi izetie, kuriosidade bat edo jolasgure bat. Jolasakin zerikusixe zaken nire ustez esperimendazixuk. Ze gertako litzateke..., ez?" (Roge Astigarraga elk.). Jolasean, nola hasi bai, baina, nola bukatuko den ez da jakiten. Bada, esparru honetako musikariei ere antzeko zerbait gertatzen zaie; ez dute emaitzaren gaineko kontrolirik. Irudimena da bietan abiapuntua, helburuetan, ordea, ez dira hain antzekoak: dibertimendua jolasean xede den artean (Albisu 2015, 242), esperimendazioan osagaia baino ez baita.

Helburu ezezagunetara heltzeko musikariak bide ezezagunetan murgiltzen dira; xedeak eta bideak etengabeko elkarreraginean baitaude, batak bestea moldatuz. Horregatik ziurtatzen du Garcíak irmoki, "egiaz" musika esperimendala izateko bideak ezezaguna izan behar duela:

MIGUEL A. GARCÍA: En mi opinión sí [bideak beti ezezaguna izan behar du], pues porque es parte de lo atractivo de hacer cosas, descubrir ¿no? Descubrir cosas nuevas. Si ya lo conoces... también lo puedes disfrutar ¿no? pero es otra cosa distinta. Es lo que diría que no es experimental.

Garciaren aipuak, Lide Hernandok Berria egunkarian idatzitako “Zorionekoa zu!” (2021) iritzi zutabera eramaten gaitu, eta esperimintatzearen jolasa lehen aldiekin lotzera. Abeslari donostiarra, lehendabizikoek eragiten duten zirraraz mintzo da artikulu horretan, zehazki, entzule gisa bizitakoak. Berak deskribatzen duenez, musika bat lehendabizikoz entzuten dugun unea “magikoa” da. “Espero gabeko plazera” sentitzen dugu instant horretan. Aldiz, ezagunak “nagia ematen du maiz, are gehiago, beldurra, batzuetan errefusa ere bai”, esaten du. Bada, gaude, esperimintazioak zerbait ematen baldin badu lehendabiziko aldien esperientzia hori dela. Errepikaezina den eta imitatzeke ere zaila den une baten bizipena, hain zuzen:

XABIER ERKIZIA: Ba da leku baten egotearen ideia, leku batean non ez dagoen esperientzia. Horrek ematen dizu gauza bat beste inon errepikatu ezingo dena. Orduan, claro, zuk esperimintatzen duzunean eta zuk esperimintatzeko jarrera bat duzunean, eta zure buruak bizitu duenean esperientzi bat ezin duena errepikatu ze oso kontestuala da. Edaten du hainbeste faktoretik, ja errepikaezina dela hori; ez bakarrik nola jo duzun, baizik eta zer jo duzun, zergatik jo duzun horrela eta... Bueno, hor bizitzen duzun esperientzia hori, nik uste dut dela edozein ideia bultzatzen duen gasolina bakarra. (...) denok bizitzen dugu zera bat lehenengo gauzakin. Drogakin, erabat: lehenengo aldiko hori, ez? Beti erraten dute heroinomanoei buruz lehenengo aldia dala la ostia, lehenengo aldia omen da hain zera engantxatzen zarela bilatu nahian hori. Eta orduan dosi handiagoa-dosi handiagoa, pentsatzen, dosia dela egin zuena. Baina ez da dosia; da esperientzia.

Lehenengo aldiak bereziak dira, ez soilik musikan, baita bizitzaren osterantzeko esparruetan ere. Aurretik bizi gabeko esperientzia bat izate hutsak zirrarara eragiten du. Gure memoriak ez dauka bizipen horren lehenagoko erregistrorik eta horrek, parekorik gabekoa bihurtzen du momentu horretan sentitutakoa. Hala, esperientzia, esperimintuarekin fusionatzen da nahitaez eta gure elkarrizketatuak horren “jonki” irudi dute.

Musikari bezala bide ezezagunetan murgiltzeak suposatzen duen erronka eta ezjakintasuna, amu gisa agertzen dira praktika artistiko honi buruz hitz egiterakoan. Horrek “engantxatzen” ditu diziplina honetara gure elkarrizketatuak. Hala eta guztiz, ezezagunaren, berriaren eta ezberdinaren bilaketak ez du soilik dimentsio subjektiboa; testuinguruan hartzen dute zentzua. Adibidez, ez da berdina garai edo kultura jakin baten musika jakin batek izan dezakeen inpaktu diferentziala eta musika berak beste testuinguru baten izan dezakeena. Esan genezake, hortaz, musikaren indar esperimintatzailea batik bat testuinguruaren araberakoa dela:

XABIER ERKIZIA: Nik egiten ditudan gauza asko ez zaizkit iruditzen esperimintalak, baina bai badakit hemengo kontestuan egiten den musikaren aldean planteatzen duela alde bat bai egiteko moduagatik, bai estetikoki, bai intentzioagatik, edo bai... planteatzen du beste modu bat, ez?

OIER ETXEBERRIA: Artze anaien zea hori, zer da tradizionala ala abangoardia? Esan nahi det, Pamplonako encuentroak, egon bazian Steve Reich eta John Cage batera, hori ya artean banguardia da... baina zure aitari galdetzen badiozu igual tradizioa da. Hau da, depende objektua non jartzen duzun baita ere, ez? Eta nola saiatzten zeran definitzen, ez?

Laboa bera izan daiteke esaten ari garenaren adibidea. Berrikuntzaren afera goren aldian zegoenean ekarri zuen tradiziozko ondarea erdigunera eta, hain zuzen, horrelako praktikei esker lortu zen atzendutako forma sinbolikoak garaiko gizartearen beharrei erantzutea. Finean, testuinguru abangoardistak baldintzatuta egin zen tradiziozko formen irakurketa garaikidea; eta baldintzatu diogunean, ahalbidetu esan nahi dugu. Garai horretan berrikuntzarekiko engaiamendurik eta onespenik ez balego, hots, testuingurua bestelakoa balitz, tradizioaren erabilpena ere beste bat zatekeelako.

3.2.3. Barne zein kanpo mailako konbentzioei aurre eginez

Aurreko puntuan praktika esperimentalek dimentsio subjektiboa bezain objektiboa dutela ikusi dugu. Ildo berean, musikaren esanahia zabaltzeko zeregin horretan, gurekin bildutako artistek ahalegin handia egiten dute beraien gustu estetikoak ezeztatu edo, behintzat, indartuko ez dituen bideak topatzeko. Baina, barne mailako loturez gain, garai eta leku bakoitzean gizarteak zein merkatuak ezartzen dituen konbentzioetatik ere urrundu behar izaten dutela aipatzen dute. Ainara LeGardonek “casi casi como una batalla” bezala deskribatzen du barne mailako zein kanpotik ezarritako konbentzioei aurre egitearena. Kontuan hartu behar dugu, gainera, konbentzio horien eragina beti ez dela kontzientea:

Por un lado, están las convenciones elegidas, las que se reconocen como tal y se elige emplear. Y por el otro, están las convenciones no elegidas. No me refiero a las que el artista es capaz de ver y rechazar, sino a las que ni siquiera consigue ver. Se trata de los aspectos de su *Weltanschauung*, de su visión del mundo, que, o bien están profundamente arraigadas en su inconsciente que ni las reconoce, o bien tienen tal importancia estructural en la constitución de su realidad (...) que cuestionarlas amenazaría su estabilidad. Como vemos, estas convenciones pueden explicarse desde una perspectiva individual, pero en nuestra opinión forman parte del espíritu de una época... (Matthews 2012, 57).

Matthewsek dio konbentzioen auziak biko aurpegia daukala: bata erabakimenezkoa, eta bestea, inkontzientea. Gure elkarrizketatuek esaten dutena aintzat hartzen badugu, ez dabil oker Matthews. Izan ere, sorkuntza prozesuetan alderdi kontzientea bezainbat antzematen dute inkontzientea. Lehenik, alderdi inkontzientea identifikatzen dute: “ni soinuarekin esperimentatzen nago eta ez da lortzeko ez dakit ze. Niretzako ez dau funtzionatzen horrela, gehiago da akzioa, ez? los hechos eta gertatzen dana da...”, kontatzen du Myriam Petralandak, berak “inpronta” deitzen duen hori deskribatu eta erdigunera ekartzekoan. Baina kontrolaren fasea ere badator, eta ez askoz beranduago:

OIER IRURETAGOIENA: Agian nik badakit hurrengo pausua izango dela hau hemen jartzea, baina hau hemen jartzean ikusten det ba ez, hau izan beharrean agian hobeto dela beste hau [katilu eta goilararekin egiten dituen mugimenduekin laguntzen ditu azalpenak], objektuak berak edo piezak berak esaten dizu zein dan hurrengo pausua eta da elkarrizketa bat bezala egiten ari zeranakin. Aldatzen doa etengabe prozesu osoan zehar, azkenean nolabait bakean zaudenera arte egin duzun horrekin”.

Oier Iruretagoienaren lan egiteko jarreran ezinbestekoa da pausa, horrek ematen dio egiten ari denarekiko ikusmoldea. Zikloa osatzen da horrela: sortu, distantzia hartu, gogoetatu, forma eman eta berriz hasi.

Kontziente eta inkontzienteari buruz ari garela, 3.3 atalean tradizioari buruz hausnartzerakoan elkarrizketatuek egiten duten bereizketa datorkigu gogora: alde batetik, txikitatik jasotako eraginekin lotura duen tradizioa bereizten baitute (ez erabakimenezkoa), eta beste aldetik, adosturiko forma musikalei lotutakoa (ezarritakoa). Lehenengoa (guk tradizio informala deitu dioguna), bakoitzaren nahitaezko parte bezala deskribatzen dute; norberak erabaki ala ez musika sortzerakoan agertzen dena. Bigarrena, aldiz, kanpoko zerbait bezala deskribatzen dute eta hautazkoa izango da honekin lan egin edo ez. Paralelismo bat ikusten dugu esperimenterakoan gairitu behar dituzten bi konbentzio moduen eta tradizioaren baitan egiten duten biko bereizketaren artean. Zehazki, konbentzio inkontziente eta tradizio informalaren artean, eta konbentzio kontziente eta tradizio formala deitu dugunaren artean.

Nolanahi ere, deitu tradizio edo konbentzio, elkarrizketatuen diskurtsoak aztertuta irudi du errazagoa dela kanpotik ezarritako arau ala ohiturak borrokatzea, norbere memoria biografiko eta eragin estetikoetatik kanpo sortzea baino:

MIGUEL A. GARCÍA: Pues sí, eres quien eres. No sé si la palabra gustos es adecuada pero eres quien eres. A ver es que lo de gusto digo... a ver cómo explico esto... es que esa palabra a veces te hace sentir bien ¿no? gusto... igual no van tanto por ahí los tiros. Pero tú eres quien eres ¿no? yo eso no lo puedo negar. Y te interesa lo que te interesa...

Baina, ezer ezin da ziurtzat jo eta gutxiago musika esperimentalean. John Cagerek, ezinezkoa zirudien horri hordagoa bota eta zorizko prozeduren bidez musikariaren adimen zein oroimenak soinu konposizioan determinanteak ez izateko modua topatu zuen. Gure elkarrizketatuak ere, ohikoan halako prozedurarik erabiltzen ez duten arren, norgehiagoka hori bizi dute:

IBON RG: Ni sartzen naiz hor nire mundu hortan eta hasten naiz entzuten dudanarekiko elkarreraginean eta une bakoitzean hasten zara erabakiak hartzen eta da etengabe erabakiak hartzea. Hor sartzen da ere gustu pertsonala etab. eta horri ere aurre egin dakioke. Nik askotan egiten diot hori neure buruari, “ez dut hortik jarraitu nahi”, dakidan arren hori dela niri gustatuko litzaidakeen emaitza. Badakit hortik nora helduko naizen baina nahiago dut hemendik joan.

Rodriguezek bere buruari esaten dionean “ez dut hortik jarraitu nahi”, beste bide batzuetan murgiltzeko prozesu arrazional bat aktibatzen du. Alegia, kontzienteki ahalegintzen da bere gustuei aurre egiten: sentitu, pentsatu eta ekin. Alta, bestelako bide batzuk ere erabili daitezke norbere gustuekin apurtzeko. Petralandak, esaterako, atsekabetzen ala nahigabetzen dioten soinuetatik jotzen du. Bere kasuan, prozesua gehiago da sentitu eta ekin:

MYRIAM PETRALANDA: Niretzako esperimenteratzeak, ni nabilenagaz esperimentatzen, ez dala zientifikoki, por lo tanto bai dauka inpulsoarekin zerikusia; erreminta eta material batzuk eta

inpultsoa eta inprobisazioa be horrekin lotute, bra! urtetzen dana. Gomitate hori adibidez, nik bizi izan dot eta da polita hori ere, gustatzen ez zaizunean. Esperimentatzen zaudenean zure erreminta propioarekin, gorputza edo ahotsarekin, de repente gertatzea gauzak que te disgustan incluso. Hor izan daiteke norbere parametroak norberak apurtzen dituela, no? o sea de repente hor ikustea zure gustoekin txoke egiten duen gauza bat baina zeu egiten gauza hori gainera, pentsatu gabe eta ezerezetik urten dana, no? Niretzako prozesu hori es parte del camino baita ere, eta bizi behar dan leku bat ere. O sea como que esos lugares... inportantea da bizitzea, pasatzea hortik (...) zure kodifikazioa pixka bat bun-bun-bun-bun zeuk zabaltzen dozunean. Bada, dauka zerikusia horrekin, cuando de repente estas haciendo algo que no te gusta. Momentu hori.

Atal honetan ikusi dugunez, esperimantazioan norbere inertziei eta kanpoko konbentzioei aurre egiteko ahalegin bat dago. Funtsean, esperimantazioa hori baita; ahalik eta aurreiritzi gutxieneko jarreratik heltzea sorkuntzara. Praktika artistikoetan, ohikoan, egileak adierazi nahi duenari, hots, intentzioari, pisu handia ematen zaio. Aitzitik, artista esperimantalen kasuan, ezarrita dagoenetik edota ezaguna zaienetik urruntzea da nahitasun behinena. Hor kokatzen dute sorkuntzarekiko beraien posizioa. Halaber, hori da musika tradizionalarekiko diferentzia nagusia; *a priori*, esperimantazioan topatzen ez dugu konbentzioak jarraitzeko borondate bat dagoelako tradizioan. Hurrengo puntuan ikusiko dugunez, hanka sartzea edo arriskuak hartzea ezinbestekoak dira bide horretan.

3.2.4. Zarata eta okerretik bertute

Bestelako praktika batzuekin alderatuta, perfekzio ezari modu emankorrean begiratzen zaio esperimantaziotik. Hori gertatzen da, praktika esperimantalean jarraitu beharreko eredu hain arauturik ez dagoelako. Musikaren hizkuntza estandarizatuarekiko kideagoak diren praktikan, soinu egiturak (erritmoak, harmoniak, melodiak edo tinbreak) estiloen arabera finkatuta izaten dira. Baina esperimantazioa, zentzu horretan, libreagoa da; ez dio aldezturik ezarritako forma batzuei erantzuten. Ondorioz, balio epaiak ere ezberdinak dira.

Eszena esperimantalean, ez da hain erraza emaitza on eta txarrei buruzkoak entzutea; ohikoagoa da, adibidez, bakoitzaren gustu eta interesak asetu dituen balioztatzea. Irudipen hori dugu behinik behin behaketa saioen ostean. Ona eta txarra, beti dira erlatiboak, baina are erlatiboagoak esperimantazioari badagozkio:

IBON RG: Inork ezin dizu arrazoitu gauza bat txarto dagoela edo ondo, eta arrazoitu ahal badizu seguru daudela horri buelta emateko aukerak. Eta bueno hori polita da ere, hemen ikusten dudan jendea badago oso prest horretaz eztabaidatzeko. (...) Agian idealizatzen hasiko naiz baina uste dut ez dagoela hor ego roio bat, ez dagoela problemarik bati esateko ez zaizula gustatu eta eztabaidatzeko berarekin horretaz. Ez da pop eta rockean bezala posearen kontua oso agerikoa dela, ez? Uste dut, nik bizi dudanagatik Larraskiton, erraza dela jo izan duenarekin eztabaidatzea. Hombre ez diozu esango mierda bat dala, baina, "zergatik egin duzu hau? zein da honen asmoa? zergatik hartu dituzu erabaki horiek eta ez beste batzuk?", "ah bueno gustatu zait lehenengo erdia eta gero despistatu naiz gehiago"... eta inor ez zaizu haserretuko. Pop eta rockean ez da horrela, estrukturak jada itxita iristen direlako eszenatokira, kantak itxita. Bestea da: hor gertatuko da zerbait nik ez dakidana.

Rodriguezek esaten duenaren haritik, esperimentazioaren munduan erabateko akatsik ez dago; akatsak baino ondo aprobetxatu gabeko aukerak daude. Izan ere, Matthewsek (2012, 151) esaten duen moduan: akatsa existituko da ala ez, berarekin egiten denaren arabera. Thelonus Monken istorio polit bat kontatzen du hori azaltzeko. Behin, grabaketa sesio bat bukatutakoan, itzelezko trebetasunarekin erantzun zion honek saioa nola joan zitzaion galdetu zionari: “¡fatal! Me he equivocado de errores” (Monk in Matthews 2012, 151). Bada, nola Monkentzat hala gure elkarrizketatuentzat, akatsa gauza berriak topatzeko bidea da: eremu ezezagunetara iristeko ezinbestekoa eta nahitaezkoa den aukera.

Paradoxikoki, beraz, bizitzaren gainontzeko esparruetan ekiditen dena, musika esperimentalean bilatu egiten da. Nola, ordea?

XABIER ERKIZIA: Hor dago kontua, ze estrategia erabiltzen dituzun akatsak egiteko. Bueno hori da musika esperimental egiten dugunon, gehienon, estrategia oinarrikoenetako bat; nola sortu estrategia bat akats hori maneiatzeko, erabiltzeko. Esaldi hori Beckettena da, ez? Nola zen? probar-errar-probar-errar-volver a probar- volver a errar- errar mejor. Ba hori da. Errar mejor. Hori da benetan esperimentatzen saiatzen den jende ororen premisa: nola egin akatsa hobea, nola egin akats egokia. Eta akats hori batzutan izan daiteke kontzeptualagoa, batzutan estetikoagoa, beste batzutan puramente musikala o lo que sea, baina errearena hor dago. Hor dago ze musika errepikaezina da. Zuk egin dezakezu bertsio bat, baina horregatik da bertsio bat: sekula ez duzu joko hori benetan zen bezala, ez afinazioa, ez instrumentazioa... Denboraren makina bat beharko zenuke horretarako...

Gaur egun ekintzaileek mantra bezala errepikatzen duten Becketten esaldi horretatik ulertu daiteke, nahiz eta autoreak ez zuen zentzu horretan erabili, arrakastaren bidean porrota ezinbesteko irakaspena dela. Aitzitik, ikerketa honetako protagonistek ez dute irakaspen bezala ulertzen; huts egitea, ezagutzen ez dituzten soinu konbinazioetara heltzeko bidea da beraientzat. Hots, esperimental izateko aukera.

Feldmanek (2017, 51) beste modu honetan esan zuen: arteak gailentzeko, egileak porrot egin behar duela. Porrota bilatzen ez duten musiketan, artistak ziurtasunaren erosotasunean gozo daude. Alta, esperimentatzeak hanka sartzeko prest izatea eskatzen du. Gure elkarrizketatuek porrotaren aurrean jarrera irekia erakusten dute eta horrek, zaurgarritasunetik asko du. Laboak, nahigabe, lezio handiak eman zituen norabide horretan. Gaur egun bere lanek aitortza zabala duten arren, publikoak ez baitzuten kasu guztietan ondo hartu. Berak, askatasuna xerkatzen zuen baina bazekien bide jakin batzuk urrututa publikoarekiko inkomunikazioa handiagoa zela, hots “porrot” egiteko aukera gehiago zituela. Ez zuen haatik amore eman eta egun, horri esker hitz egin dezakegu materializatutako asmo berritzaile batez.

Akatsari begiratzeko modua, ez da mendebaldeko gizarte ordena eta esperimentazioaren artean talka egiten duen ideia bakarra. Zaratarekin, esaterako, gauza bera gertatzen da; gure elkarrizketatuek ez diote zarata mespretxuz begiratzen. Aitzitik, soinu paisaiaren parte dela uste dute. Gainera, gainontzeko instrumentuen maila berean kokatzen dute, aparteko lekuri aitortu gabe. Bestalde, kontrol ezaren ideiarekin ere lotzen dute zarata, *Ruido y capitalismo* (Mattin eta Iles 2009) liburuan bezala. Lan horretan esaten da zarata kontrolaezina dela eta,

beraz, sistema kapitalistatik kanpo dagoela. Bada, gehienetan “ixo!” esaten zaion domestikatu gabeko soinu horri, ezarritako ordena kuestionatzeko ahala aitortzen diote gure elkarrizketatuek. Beste behin, errorea, aukera gisa agertuz.

Ikusi dezakegunez, gizartearen gehiengoarentzako desatsegina denak gogaikarri izateari utzi eta musika egiteko lehengai bihurtzen da musika esperimentalean, horrela da akatsaren kasuan eta horrela da baita ere zaratarekin. Zentzu horretan, praktika esperimentalak alternatibo ez ezik, subertsibotzat ere jo daitezke; gizarte estandarizatuan gaizki ikusitakotik bertute egiten baitute. Halaber, ariketa horren bidez plazer izateko beste modu batzuk bistaratzen dituzte. “Disfrutas de lo desconocido”, esaten zigun Miguel A. García. Hain zuzen, ezezagunak ematen dien ziurgabetasunaz eta zirraraz gozaten dute elkarrizketatuek.

Besteren gainetik deserosotasuna da indar erakarle musika esperimentalean. Gure elkarrizketatuak ezerosotasunean daude eroso eta erosotasunean ezeroso:

XABIER ERKIZIA: Deserosotasunak niri erakartzen nau, eta adinarekin are gehiago, adinarekin aldatu egiten da ere bai: zuk momentu batean nahi dituzu gauza deserosoak ze badauka balio bat eta balio bat eh... ukatzeko beste gauza batzuk. Eta adinarekin agian ez duzu behar hori; etengabe ukatzeko behar bat. (...) Orduan, plazer bat dagola deserosotasunean? Jakina dagoela, erosotasunean baino gehio nik uste. Orain, claro, ba momentu bakoitzean erosotasunak ere bai fffff kudeatzen ditugu modu ezberdin batian. Eta badaude beldurak, edo gauzak aldatuta ea zer pasatuko den orain, eta bueno fiatzen gara beldurrez eta batzuetan beldurak tapatzen du plazera.

OIER IRURETAGOiena: Nik horretan interesa izateko behar det pixka bat erronka bat-edo izatea egiten deten hori. Beti saiatzen naiz egiten zerbait lehendik egin ez dudana, eta hori behar det ze bestela aspertu egiten naiz beti gauza bera egiten badet, edo dagoeneko egin deten gauza mota bat berriz egiten banabil. (...) Nik nire kasuan behar det pixka bat egiten deten horrek erakartzea eta aldi berean pixka bat rechazoa sortzea ere behar det, nik pixka bat gorrotatu behar ditut nire lanak, bestela bakarrik horrelako maitasun erlazio bat baldin badago, bakarrik gustora baldin banago nire lanekin, nolabait ez da interesantea.

Gauzak horrela, gure elkarrizketatuentzat erosotasunak eta deserosotasunak zentzu konkretu bat hartzen dutela konturatzen gara. Lehenengoa, ezaguna, errepikapena edota konformatzearekin lotzen duten artean; bigarrena, bilaketa, ezezaguna eta ahaleginarekin egiten dute. Bien arteko lerroa *continuum*-a gisa irudikatzea proposatzen dugu, musika mota bakoitzak bi mutur horiekiko leku bat hartuz. Noski, bakoitzaren posizioa mugikorra daiteke, baina itxura guztien arabera, esperimentazioa erosotasunetik baino deserosotasunetik gertuago dago.

3.2.5. Errepikapena eta berritasuna

Orain arte ikusi dugu esperimentazioa eta berria, ezezaguna edo ezberdina denaren arteko lerroa zuzena dela. Lerroburuetatik harago jotzen badugu, ordea, adostasunak saretu egiten dira; ez dira hain argiak. Izan ere, zer da berria, ezezaguna edo ezberdina; hutsetik abiatzen dena? Eta hori horrela bada, errepikatzea esperimentaziotik kanpo kokatzen da? Baina errepikapena bera ez al da, halabeharrez, zerbait berria? eta, ez al da, aldi berean, guztia

errepikapen bat? Errepikapenaren eta berria/ezezaguna/ezberdinaren arteko muga beti ez da argia. Konplexua da auzia. Jakin badakigu errepikapena deitzen dugun hori berez ez dela posible; alde teorikoan ikusi dugunez, musikaren esperientzia aldagarriak diren hamaika faktoreen menpekoegia baita. Hori horrela izanik ere, musikari gehienek jarrera justu kontrakoa da: posible ez den hori egiten saiatzen dira, hots, behin eta berriro gauza bera errepikatzen. Musikari esperimentalek, ordea, bestelako bideak hartzen dituzte. Aletu ditzagun banaka gai honen bueltan agertzen diren korapiloak.

“Nire ustez gaizki ulertua izango litzateke esperimentazioa norberak bakarrik sortutako zeozer bezala ulertzea, hoi da daon gezur handina nire ustez” (Oier Etxeberria elk.). Gure elkarrizketatuek argi dute sormen lan oro beste lan batzuetatik datorrela. Alegia, ezer ez dela hutsetik sortzen. Hizketaldi handian (Behaketa fitxa, 2021-03-06) Juan García ahoan bilorik gabe esaten zuen “*dena da itzulpena*”. Arazoa, ordea, horren onarpen eskasa da. Modu hipokritan ezkututzen da errealitatea. Izan ere, *copy&paste*-aren urrezko garaian ez da onartzen bakoitzak (taldean edo bakarka) egindakoa, gehiago ala gutxiago, beste norbaitek aurretik sorturikoan oinarritzen dela. Sistema ideologiko, ekonomiko eta kultural oso batek ukatzen du horrelakorik. Eta kontraesana agerikoa da, benetakotasuna aldarrikatzen baita, egiaz, errepika denean:

XABIER ERKIZIA: Dana hasten da kopia batetik. Hasten da, zuk ikusten duzu zeozer eta erraten duzu “ostia nik hori egin nahi dut”. Beti. Beti. [...] Hori imepinablea da, erran nahi dut, umeak nola ikasten du hizketan? Imitazioz, punto. (...) hor badago sistema bat, baina gero instituzionalki eta sozialki ez da onartzen hori; nahiago dugu bizi patenteen logika batekin, eta erakunde publikoek ere hori baliatu beharrean, daude patenteen horrekin.

Egiletzan oinarritutako kultura sistema da mendebaldean daukaguna. Hemen meritua osoa egileari (izan bakarka nahiz taldean) aitortzen zaio, eta horrek jeniotasunaren sistema elikatzen du. Hau da, sortzen den lan oro bakarra eta eskusiboa dela sinestarazi nahi da, praktikan, sormena aurretiko lan bat(zu)en “kopia disfuntzionala” d(ir)enean. Horiek ez dira gure hitzak, baizik eta Xabier Erkiziarenak. Alta, gure irudikoz musikan onartzen den kopiatze bakarra, kantuak moldatzerakoan ala bertsionatzerakoan egiten dena da; gainontzekoan, ahalegin handia egiten da imitazioko ariketa disimulatu eta ezkutatzeko. Beste era batean esateko, onartzen diren eta onartzen ez diren kopiak daudela, eta lehendabizikoak, egiten direnaren ehuneko txiki bat baino ez direla. Baina, noski:

MYRIAM PETRALANDA: Errepikazioa ere nibel desberdinetan ulertu daiteke, adibidez niretzako errepikatzea da musika munduen, abesti bat egin eta gero ba abesti hori berrir egin. Errepikazio hori nik adibidez aspaldi ez dot praktikitzen. (...) poniendome extrema e imaginandome, esperimentatzea bada barria dana, no podrías tocar al día siguiente con los mismos instrumentos tampoco. Tendrían que ser otros; eta ez, ez da hori ere ez. O sea nibel asko daude esperimentatzeko eta gauza bardinarekin piloa esperimentatu daiteke oraindik, incluso soinu bardinarekin piloa esperimentatu daiteke ere. Igual que instrumentu batekin piloa esperimentatu daiteke.

Errepikatzeko maila ezberdinetak daude, horrekin bat gatoz: ez da berdina kantu baten forma estetiko bere horretan kopiatzea ala hor entzundakoaren interpretazio propio bat egitea. Egiazki, lehendabizikoa ezinkeria bat da eta, gainera, gure elkarrizketatuei ez zaie interesatzen. Musikaren konposizioa, inguratzen duen baldintza historiko, politiko eta kulturei lotuegia da faktore aldakor guzti horiek gerora errepikatu ahal izateko. Kopiatu nahi izanda ere egin daitekeen bakarra, hortaz, azken emaitzaren imitazio estetiko bat da. Baina aipatu bezala, guk ezagutu ditugun musikarientzat ariketa hori ez da interesgarria; behin eta berriro gauza bera modu berean jotzeak “aspertu” egiten ditu, eta logika horretatik kanpo kokatzen delako jotzen dute, besteak beste, esperimentaziora.

Gure elkarrizketatuen artean badago, ordea, beste diskurtso lerro bat errepikapena eta esperimentazioa ez dituen kontrako bezala ulertzen. Errepikapenaren bitartez gauza berri eta ezezagunak xerkatu daitezkeela dio, Alex Mendizabalek, adibidez: “errepikapena oso interesgarria da, ez? errepikapena dalako buelta bat, ez? eta errepikapenarekin galdu zaitezke. (...) Errepikapena imitazio bat da. Hori esango nuke”. Modu horretan, aukera bat zabaltzen da tradizioarekiko izan daitezkeen loturetan pentsatzen hasteko. Izan ere, tradiziozko musika forma batzuen errepikapenari lotzen zaio, eta era berean, transmisioa, Alexek aipatzen duen buelta horri.

Hain zuzen, elkarrizketatu zenbaitek uste dute esperimentatzerakoan tradiziotik edan daitezkeela, errepikatua den horretatik, eta ez utzi esperimental izateari haatik:

AINARALEGARDON: Se me vienen a la cabeza varios ejemplos de músicos vascos actuales que toman ideas o formas de hacer tradicionales y las subvierten, les dan la vuelta, para crear su propio discurso y forma de expresión. El peligro está en estancarse una vez encontrada esa “forma de hacer”. Entonces, cuando se cesa en la búsqueda o cuando uno se acomoda, es cuando lo experimental deja de serlo y esa subversión pierde sentido. Todos caemos a veces en la trampa, en mayor o menor medida.

Errepikapenarekiko ikuspegi horrek, teorian azaldu dugunarekin kontraesankorra eta, aldi berean, beste musika mota batzuetan egiten denarekin antzekoa iduri lezake. Kontua da, esperimentazioa beste musikekiko ezberdintzen duena ez dela errepikatze eza, baizik eta alde zuzenetik kopiatzeko jarrera ez izatea. Alegia, orain arte azalduzako guztia horrela dela jakin arren, musikagile esperimentalaren helburua –ez guztiena, 3.2.7 atalean ikusiko dugun bezala–, beste batzuk egiten duten horretatik ahalik eta gehien urruntzea da. Edo bestela esanda, ez errepikatzeko moduak bilatzea. Horretarako, bakoitzak bere metodoa dauka: batzuentzat ikasitako guztia deseraikitzea izan daiteke manera, beste batzuentzat deserosotasunera jotzea, alegiazko prozedurak erabiltzea edo beste. Zernahi gisaz, hartutako bide ororen muinean ikasteko nahia dago:

XABIER ERKIZIA: Niri interesatzen zaidana da, ikastea, egiten dudana gauza guztietatik ikastea. Eta hori da neretzako lehenengo araua, lehenengo-lehenengo araua: ez baldin badut ikasten gauz batetik, ez zait interesatzen. Horregatik utzi non pop-rock jotzeari.

Egiten duten horren bidez harririk dien zerbait ezezaguna ez badute topatzen, aspertu egiten dira. Aitortzen dutenez, adinarekin geroz eta konplikatuagoa da hori; urteetan pilatutako

esperientziari esker gauza gehiago dakizkitelako, kontzientzia handiagoa dutelako, eta bilaketarako bideak ez errepikatzea zailagoa delako.

Atal honetan ikusi dugunez, ez kopiatzea, kopiatzea bezain ezinezkoa da musikan. Gakoa, hor kokatu eta dantzan egitea da. Eta hori da, zehazki, musikari esperimentalek egiten dutena; “hau orijinala da ala ez?” galdera planteatzen dute. Akaso, beti ez dira emaitza asegarrietara helduko, baina gutxienez saiatu egiten dira. Gure irudikoz, hori bada nahikoa meritu musikari esperimentalak estandarretan baino alternatibetan mugitzen dela pentsatzeko. Bestalde, gure elkarrizketatuen iritzia aintzat hartuta, argi gelditzen da esperimentazioaren osagaiak edozein izan daitezkeela, tradizioz jasotakoak barne. Horrek bidea irekitzen du tradizioarekiko harremana talka parametroetan bakarrik ez ulertzeko, eta balizko jarraipenetan pentsatzen hasteko.

3.2.6. Kristalezko sabaia

Ezarritako bideetatik edota ezagutzen diren lengoaietatik kanpo aztertu gabeko eremuak topatzeko jarrera da musika esperimentalaren nortasunaren marka; bere izatearen arrazoi. Abiaturuko premisa hori izanik, azken helburua ala funtzioa ere trazakoa da. Izan ere, musika esperimentalak ez da ezberdina modu hutsalean; bere “arraro” izate horretan, musika ulertzeko zein egiteko mugak zabaltzen ditu. Musikaren kontzepzio hegemonikoa zalantzan jarri eta musika egiteko modu anitz daudela erakusten du. Esparru honetan jarduten duten musikariak jakitun dira beraien ekinaz ekarpena egiten ari direla, edo egin dezaketela, zentzu horretan. Halaber ohikoan, modu kontzientean beraiengain hartzen duten ardura da:

XABIER ERKIZIZA: Uste dut balio duela ulertzeko musika egiteko modu ezberdinak daudela. Oso ugariak. Ya horrekin ni konformatzen naiz. Ze bestela badirudi musika dela... bertzela erortzen zara pentsamendu akademiko batean. Eta ez nabil akademia instituzionalari buruz eh; ari naiz akademia bat tradizioarekin zerikusia duena edo nolabait lotura zor batetik abiatzen dena eta zor batetik elikatzen dena.

Musikari esperimentalari askatasunez jarduteak ahalbidetzen dio tradizioekin zorrik ez duela sentitzeak. Ez du errespetuz edo halabeharrez ezarritako forma batzuekin loturarik mantendu behar, ez da musikaren tradizioekiko fidela. Horregatik esaten du Oier Etxeberriak “konpromisorik ez daukan” musika dela. Baina konpromiso eza ez da arduragabekotasunaren sinonimo, Erkiziak esaten duen moduan, zor ezarekin dauka zerikusia: izan tendentzia batekin, instrumentu bat modu jakin baten jotzearekin edo artista bezala modu batean definitu beharrezkin. Musikari esperimentalaren konpromiso bakarra irekitasunarekin da; berau mantentzearekin, zehazki.

Musika, finean, lengoia da eta musika esperimentalak ohikoak ez diren formuletara jo arren, ezinbestean dauka lengoiairen erabilpenarekin zerikusia. Bada, nola giza komunikazioan hala hizkuntzarekin gertatzen da musikan ere; gaurkotzen edo eraldatzen ez bada, hil egiten da. Gure irudikoz, hori ekiditea da musikari esperimentalaren ekarpen baliotsuena;

beren konpromiso ezetik, bizirauteko ezinbestekoa duen higidura ematen baitiote musikari. Artista esperimentalek, aztertu gabeko eremuetara eramaten dute musika eta horrek, honen garapena ziurtatzen du.

Beste leku batzuk azaleratzearen funtzio hori oso da interesgarria Euskal Herrikoa bezalako testuinguru kulturaletan non tradizioek leku handia duten. Alta, gutxiengoa dira gaur egun bere burua musika aritu esperimentalaren barruan kokatzen duten artista eta entzuleak. Gogoan dugu XIII. *Zarata fest*-en, sarrerak erosteko ilaran zain geundela, gure atzean zegoen pertsonak nola esaten zion telefonoaren bestaldean zuen lagunari: “es algo minoritario”, eta lasai egoteko, ez zela festibaleko txartelik gabe geldituko (Behaketa fitxa, 2019-12-13). Ikerketa honetan frogatu ahal izan dugunez, esparru honetako artista zein zaleek erabat barneratuta dute txiki izatearen kondizioa:

OIER IRURETAGOiena: Beno, bada gauza bat oso bazterrean dagona, alegia guk badakigu ez gerala publiko handientzako ari... badakigu publiko txiki batengana iritsiko dela eta publiko handiago batengana iritsiko balitz ba hobe, ez? Baina ezta ere ez daukat nik anbizio bat egiten denetana mundu guztiarengana iristeko edo... ez dakit... publiko txiki batekin ulertzen banaiz, horrekin ere gustura nago. Ez dakit, iristen naizenengana iritsiko naiz eta listo, ez? Eh... Orduan, badakit zerbait bazterrekoa izango dala, horrela, nahiko marjinala edo. Badakit ez dutela irrati formula batean jarriko egiten detena, ez?

Alta, ez dirudi txikitasunak traba egiten dienik guk elkarrizketatutako musikariei. Are, batzuek eskertu ere egiten dute. Horrek ez du kentzen, ordea, euskal kulturaren estetika eta praktika hegemonikoekin kritiko agertzea. Zergatik? Bada, esperimentazioak kulturari hain beharrezkoa duen zabaltzea eman arren, aintzakotasun txikia duelako. Zentzu horretan, oso kritiko agertzen dira euskal kultura komunitateak berrikuntzarekiko egiten duen apustuarekin, edo hobe esanda, apustu ezarekin:

ALEX MENDIZABAL: Euskal mundua berritzearekin talkan dago, talkan egon da urte luzetan eta dago. Orduan ba noizean behin sartu izan da zeozer, beti oso berandu, oso berandu... Koldo Mitxelenak esaten zun euskal literaturak urteetan izan dula mende bateko atzerapena. Eta esaten zun ba igual ba Etxeparerena, nolabait zala Italiako, Frantziako, edo Islandiako, edo Ukrainako edo Errusiako beste lekuetan 100 urte aurretik idatzi izan zan estilo bat. Orduan hori oso tipikoa izan da Euskal Herrian.

Mendizabalek dionez, euskal munduan tradizioa eta gaurko ordena kulturalki atzetik ibiltzea da. Bere hitzek, *DUT* talde hondarribiarraren “Hor nonbait” kantuen oihartzuna dakarkigute gogora. Abesti horretako letrak esaten duenez: “ez badiogu neurria hartzen aurrean dugunari, neurria honek hartuko digu eta ibiliko gara atzetik, galdurik... hor nonbait”. Bada, gure elkarrizketarekin izandako solasaldietan ere horrela agertzen da euskal kultura, pausu astunez aitzineratuz, galdurik balebil bezala.

Horrekin jada sumatu dezakegu euskal kultura arituan esperimentazioak zein leku duen. Gogoratu dezagun, Laboaren kapituluan Jose Mari Zabalak kontatzen zuela “arraroa” eta “ez osoa” sentiarazten ziotela beste kideen irriek; edo gogoratu dezagun, Laboak publikoaren

erantzunaren beldurrez aurkeztu zituela Lekeitioak. Esperimentazioarekiko ezagutza eta irekitasuna zenbat eta indartsuagoa izan, orduan eta nekezagoa da horrelakoak gertatzea. Alta, ezein kultura bere iraganean gotortuta bizi denean, gauza berriak ez dira ulertzen, ez baloratzen, ez ondo hartzen; Euskal Herriko kasuan bezala. Esaten ari garena erakusteko Jose Mari Zabalaren beste pasadizo bat ekarriko dugu lerro artera eta ostean, Xabier Erkiziak egiten duen kritika:

JOSE MARI ZABALA: El chiste mayor del mundo es la anécdota esa del festival de homenaje a Barandiaran en Ataun. Yo elegí tocar a altas horas de la noche para poder actuar a mi aire sin que nadie me tocara las bolas: para tocar justo para quien quisiera estar ahí. Yo había empeado a tocar y, por lo que se cuenta, había un par de caseros que decían : «bai, oso tipo ona omen da baina ze pena, aberiatu ein dala altaboza». Esa es la anécdota con la que «todo el mundo se parte el culo» y qué y gracia y tal y tal. En fin, si nos ponemos a anécdotas graciosas, yo tengo unas cuantas mucho mejores, que además son a cuenta de los homenajes a Barandiarán: porque este hombre, a lo tonto a lo tonto, se cargó a una buena porrada de homenajeadores...

XABIER ERKIZIA: Topiko horiek erakusten dute nolabait sozialki eta kulturalki ez dugula onartu esperimentazio hori. Nire ustez arrazoietakoa bat zein izan liteke? hau behin baino gehiagotan hitz egin izan dugu Oierrekin, Ibonekin... eta da ba herrialde honen lehentasuna izan dela gordetzea. Claro zuk ikusten duzunean nortasun kultural bat zanpatua dagoena diktadura batengatik, desagerrarazi eta ez dakit zer... (...) gaur egun zenbait herritan reinterpretaio horiek defendatzen dire «ez, es que hau benetan horrela da» (...) ez gara kapazak ulertzeko ere, baina nahiago dugu mitoa elikatzea ze mitoak gure alde egiten du beti. Mitoa beti interpretatu dezakegu gure alde. Eta gauza bera gertatzen da Laboarekin eh, logika hori, oraindik mantentzen da. (...) Orduan politikoki komeni zaigu erratea hau beti horrela izan dela, horregatik mantendu behar dugu, baina da preserbatze mentalitate batetik egindakoa. Preserbatze horretan esperimentazioak zer egiten du? Hautsi. Hautsi. Desestruturatu, bateratu beharrean, ugaritu, zabaldu. Eta hori nik uste dut hemen ez dela interesatu, ez politikoki, ez kulturalki, ez ezer ere. Laboak ez balu berreskuratu Iturengo arotza, ez zen existituko, izango zen Isaza bat gehiago.

Hainbat lerro-buru uzten ditu Erkiziaren pasarte honek baina guztien ernamuina euskal kulturaren lehentasun eskala da. Lehenengo postuan, bere aburuz, gordetzea dago. Hori horrela, esperimentazioak traba egiten du; bateratu beharrean, saretu egiten duelako. Beste elkarrizketatu batzuk ere aipatu digute faltan botatzen dutela “arriskuak hartzea”, hots, euskal kultura arituan esperimentaziozko proiektuak bultzatzea. Aitzitik, hori egin beharrean, mitoak elikatzen gaudela azaltzen du Erkiziak. Adibidez, berez berrinterpretatuak diren praktika kultural batzutatik tradizio aldaezinak sortuz. Bere ustez, errealitateak baino moldagarriagoak diren mitoetan oinarritutako narrazio bat osatzen ari gara, eta lerro horrekiko fidelak direnek soilik egingo dute aurrera. Mitifikatutako totem batzuen bidez, nolabaiteko baheketa ezartzen da; hauekin bat egiten dutenen eta kanpoan gelditzen direnen artean. Lehendabizikoak, erdigunean egongo lirateke eta ikusgarritasun nahiz aitortza handia izango lukete. Bigarrenak, aldiz, kristalezko sabai batekin topatu eta euskal kulturaren ertzetan izango liratezke:

MATTIN: Porque aquí también con el arte es Oteiza y... son unos totems que son como sagrados, son como los pilares o el suelo en el cual se va ir generando pues todo; va respondiendo la gente ¿no? Y tal vez, da la sensación que desde las instituciones es como “vale, hay que construir pero desde ahí” y si no estás dentro de eso, estás fuera de esa construcción de... Claro, igual por ahí va un poco el posible malestar que puede producir... es como “ah vale, hay que conectarlo” ¿no? hay que ser parte de esta narrativa porque es la narrativa que se acepta.

Gure ustez, pobrezia kulturala areagotu baino ez du egiten esperimentazioarekiko apustu ezak; kultura batek bere biziraupenerako bilaketa ezinbestekoa izaki, esperimentazioa horretarako bide baita. Ikerketa honetan ezagututako iritzi eta teorietan oinarrituta ziurtatu ahal dugu berrikuntza, kulturaren motorra bada, esperimentazioa, erregaia dela. Agian, horregatik, noizean behin bada ere musika proiektu esperimental batek ezin ikusizko langa pasatu eta erdigunean kokatzen da.

PANTXIX BIDART: Bai uste dut badirela baina gero ez dugula inorrek ere ezagutzen zenta ez dira horiek gehien zabaltzen direnak. Beraz azkenean finitzen dugu ezagutzen, Laboaren kasuan bezala, jendeak atxiki ditu bere kantuak baina bere esperimentazioa guttiago. Herri honek, eta edozein herrik nik uste, kontserbatismorat jotzen du beti: atxikitzen du gehiago klasikoagoak, pixka bat zerbait lotzen gaituen musikariak eta musikak, bon noizbehinka esperimental bat pasatuko da atetik hola baino...

Mikel Laboaren kasua hartu genezake Bidartek azaltzen duen salbuespen horietako baten adibide gisa; ateko zirrikituak zeharkatu eta aitortza zabala eskuratu du bere musikak, nahiz eta asmo berritzaile nabarmena izan. Gure elkarrizketatuen artean zenbaitzuk lortu dute proiektu jakin batzuekin kristalezko sabai hori zeharkatu eta publiko zabal batengana heltzea. Gogoan dugu, esaterako, Ibon RGri gaur egun euskal poparen erakusleiko nagusia den Badok-etik elkarrizketa egin zioteneko. Bere lehen bakarkako diskoa kaleratu ostean izan zen hizketaldia eta Ibon RGk ondo ezagutzen duen eszenaz hausnartzeko aprobe txatu zuen aukera:

- ELK. : (...) Berez ba al da euskal eszena esperimentalik?
- IBON RG: Nik baietz eta ezetz esango nuke. Eta zorionez bi ikuspegiak posible direla, gainera. Hau da, zentzu estetikoan edo artistikoan ulertuta, ez nago eszena kontzeptuaren alde. Oso une eta leku berezi batzuetara mugatuta dagoela iruditzen zait (...) artistikoki ez da erreminta batere aberasgarria. Askoz aberasgarriagoa iruditzen zait herri batean hamaika kontu ezberdin ateratzea. Era horretan ulertuta, hemen eszena bat existitzen dela uste dut, inguruko herrialdeetan baino jende gehiago baitago musika esperimental egin eta entzuteko prest. Alde horretatik, oso garrantzitsua iruditzen zait eszena hori existitzea. Izan ez da oso handia, baina bada, eta zentzu horretan, Bilboko Le Larraskitoko egoitzaren nortasuna azpimarratu nahi nuke. Etengabeko lanez eta denboraren poderioz, bertako arduradunek edozein proposamen musikal ekartzen dutela, baita muturrekoena ere, entzuleria kopuru finko bat bermatu dute. Belarriak beti zabalik edozein gauza entzuteko prest dagoena, gainera. Horri esker, baliabide xumez bada ere, modu osasuntsu batean eszena hori bizirik mantentzen ari dira (...) pozik nago, gauza interesgarri asko ikusten baititut, eta benetan goraiatzekoa den errespetu eta arreta handiko giro batean. Joaten naizen askotan jendearen erdia ezagutzen ez dudan arren eta batzuk agian berriz bueltatzen ez badira ere, etengabeko mugimendua eta berritzea dago (Iturbe 2019).

Argi uzten du esperimentazioak Euskal Herrian leku gutxi edukitzearen arrazoia ez dagokiola eszena honen balizko ahultasunari. Aitzitik, COVID-19aren aurretik, musika esperimental euskal Herrian momentu on bat bizitzen ari zela baieztatzen zuten ikerketa honetako protagonistek; bereziki, Bilbo ingurukoek. Hala eta guztiz, euskal kultura deritzonaren baitan musika esperimentalak presentzia eta, beraz, aitortza mugatua du gaur egun. Egungo egoera 60ko hamarkadako giroarekin erkatzen badugu, bai kultur gileen proposamen bai publikoak horiek jasotzeko zuen prestutasunari dagokionean, atzera egin dela uste dugu. Orduko artista gazteak berrikuntzaren peskizan ari ziren, gaur eguneko belaunaldi berriei transmititzen zaien mezua, ordea, bestelakoa da:

XABIER ERKIZIA: Es que hemen gazte bati heltzen zaion mezua justu kontrakoa da: hemen egin nahi baduzu, egin behar duzu Cold Play bezala, edo ez dakit noren bezala; atzerrian egiten den musika horren kopia bat baina euskaraz. Hori, edo trikitixaren gauza autoerreferentzial hori, ez?

Joko zelaia hain mugatua izaki, “beste zerbaite” bilatzen duten artistek beraien bide propioak eta alternatiboak eraiki behar izan dituzte. Gehienek autoekoizpenera jo dute eta kasurik txarrean erbestera. Alex Mendizabalek, esaterako, oso gaztetatik alde egin zuen atzerrira. Jose Mari Zabalak, aldiz, estetikoki azalberritzea erabaki zuen eta gaur egun, batez ere, ikus-entzunezko artearen munduan aritzen da, musikagintza albo batera utzita. Horrelako mudatze bakoitza, galera txiki-handia da euskal musikarentzat, eta ezinbestean, kulturaren lehentasun eskala birpentsatu egin behar dela seinatzen dute.

3.2.7. Alternatiboa sistemaren bazka bihurtzen denean

“Gutxi dira egiaz musika esperimental egiten dutenak”. Lehenengo aldiz esaldi hori entzun genuenean harritu gintuenik ezin ukatu. Gero, aldiz, konturatu ginen kritika bera elkarrizketatu ezberdinen ahotsetan gorpuzten dela eta, funtsean, beraiek parte diren eszenaren balorazio orokorrako batekin daukala zerikusia. Esperimentazioa bide berriak arakatzea bada, soilik gutxi batzuk ausartzen baitira musika egiteko finkatutako moduetatik urrundu eta benetan arriskuak hartzera. Zentzu horretan, egiten den kritika argia da: “arraroa” den musika errepikatzen da gehienetan.

AINARA LEGARDON: Eso sí, tiene que ver con lo que se puede entender por contracultura: la búsqueda (casi como una batalla) al margen de las convenciones socioculturales y de mercado establecidas en cada época y momento. Atendiendo a esta idea, y siendo un tanto crítica, yo diría que actualmente la música experimental experimenta poco.

MIGUEL A. GARCÍA: Hay música experimental que responde a un objetivo muy concreto y a una manera de ser, o de articularse muy concreta ¿no? como si fuera un estilo. Esto no sé cómo explicarlo muy bien... como si tocaras... tienes que tocar la guitarra de esta manera y haces música experimental ¿no? Pero realmente es una estética de la música experimental, eso es una cosa distinta. (...) A ver, si nos ponemos en plan radical, dentro de la música experimental hay muy poquitos que sean realmente experimentales. O sea... siendo como en plan radical, hay muy poquitos que estén adentrándose, digamos, en territorio desconocido. La mayoría son como un montón de estéticas diferentes, pues que no puedes encajar en la música normal y que te ubicas dentro de ellas.

Kritika hau egiten dutenek argi adierazten dute arazoaren muina zein den: eszena esperimentalean gehienetan esperimentazioa parodiatu egiten dela. Atal honetan argi gelditu denez, gure elkarrizketatuek musika esperimental jarrerarekin lotzen dute eta abiapuntutik bertatik ezagutu gabeko eremuetara heltzea dute helburu. Horrek guztiak, musikaria arriskuak hartzera eramaten du. Alegia, posizio hauskor baten ezartzen du. Elkarrizketatuek kritikatzten dute, ordea, musikagile andanak bere konfort espazioa eraiki duela estandarretatik kanpokoa baina azalekoa den esperimentazioan. “Arraroa” den musika bat erreproduzitzen baina ezer eraldatzailerik proposatu gabe dabilela, alegia. Iritzi horretakoa da Mattin. Bere ustez, sasi esperimentazio horrek oztopatu egiten du errealitatean gertatzen ari denaren konplexutasuna ikustea. Guztien artean berarekin izandako solasaldian hartzen du xehatzen gabiltzan kritika honek espazio handiena eta baita

mamia ere. Musika esperimentalari suposatzen zaion askatasunaren eta errealitatean dagoenaren arteko aldeaz konturatzeko hartu zuen berak lehen danbatekoa:

MATTIN: Como he dicho antes, en la improvisación empezaba a notar que había ciertas reglas que se suponía que no hay reglas y que es cómo en el ámbito de las prácticas musicales como la más abierta, pero luego te das cuenta de que hay unas reglas informales ¿no? que tienen que ver con lo que una persona puede hacer y otra persona no puede hacer, es como que da por sentado que estamos en un terreno en el cual nosotros podemos individualmente ejercer la libertad desde una perspectiva muy liberal ¿no? que es la de: yo como individuo puedo hacer mis propios sonidos con unos instrumentos y colectivamente nos juntamos y generamos algo.

Gizarte postindustrialean musika esperimentalak askapen indar bezala hautematen zen: sistemaren joera indibidualizatzaile, lehiakor eta alienatzaileei aurre egiten zion musika praktika bailitzan agertuz. Ertsidura guztietatik kanpo, men egin beharreko araurik gabe. Bada, orduko pertzepzio hori gaur egunera arte mantendu izanak mesede baino kalte egiten duela uste du Mattinek. “La libertad es un concepto. Así pues, no se tiene más libertad de la que se es capaz de concebir” esaten du Matthewsek (2012, 57), baina, Mattinentzat esperimentazioan gertatzen dena justu kontrako da. Egiten ari denarekin zerbait berria sortzen ari dela sinisten du musikari esperimentalak, praktikan, erabat baldintzatuta dagoenean:

- MATTIN: Yo pensaba que mediante la improvisación se podían hacer unas prácticas. Yo les llamo prácticas sin constituir, que al generar situaciones que no esten... raras o extrañas, en esos momentos inevitablemente ciertas cosas están cambiando ¿no? aunque sea a un micro nivel, hay cosas que cambian y que tú tienes que, en una situación colectiva, tienes que reconsiderar lo que pensabas antes ¿no? Pero me he dado cuenta que no, que es muy-muy extremadamente limitado, y no solo eso, que la improvisación es así como se vende, se vende como esa novedad. El problema es que esa novedad es muy muy cuadrada y muy limitada que asimismo está en un marco lleno de convenciones. ¿Lo entiendes? O sea, es como... vale, genera algo nuevo pero en un sentido más amplio, no es...

- ELK. : No cambia nada.

- MATTIN: Exacto.

Sasi berrikuntzaz hitz egiten du Mattinek eta horrek, eszena esperimentalaren nolabaiteko asimilazioan pentsatzera garamatza. Izan ere, praktika estandarizatuetatik harago musika egiteko aitortzen zaion gaitasun eraldatzailea errena dela ikusten ari gara. Edo ez behintzat orokorra. Elkarrizketatuek seinalatzen dutenez, eszena horretan musikari mukurari ari da etengabeko bilaketak eskatzen duen eremu ezezagunetan murgildu barik; hots, egiaz arriskatu gabe. Irudi du, industriaren logikak, ustez apurtzailea den eszena hau ere zipriztintzen duela:

MATTIN: “...” ahora se promueve como esa capacidad dinámica de generar algo o de... la novedad, es algo que el capitalismo también te vende ¿no? Lo veo más como un síntoma del sistema capitalista que algo en contraposición a ello. En algún momento dado, pues sí, tenía más esa... igual tiene que ver más con ese elemento contracultural que generaba unas formas de colectividad pues mucho más dinámicas, en esos momentos pues sí, podía tener un carácter, tanto formal, estaba

rompiendo ciertos moldes, como formas de relación. Ahora no veo... en el plano formal no veo que esté generando algo subversivo o sugerente y en el modo colectivo, pues bueno todavía tiene ese potencial, pero al mismo tiempo también es como una manera de “¡bueno! tenemos nuestro propio nicho, aquí hacemos nuestras cositas y lo de más pues”...

Mattinentzat egoerak horrela jarraituko du harik eta musika esperimentalaren barruan askatasun faltsuaren ideiarekin apurtzen den arte. Hau da, erabat baldintzatutako gizakiak garenaren jakitun izan eta artistak beraiek ere musika egiterakoan premisa horretatik ekiten hasten diren arte. Abiapuntu horrek, gaur egunean bere musikagintzari iparra eta gorputza ematen dio. Kontzertuak “laboratorio” gisa baliatzen ditu horretarako: harreman sozialekin jolastuz, gizaki aske garenaren uste orokortua pitzatzeko saiakera egiten du. Eszena esperimentaleko subjektuak errealitate hori ukatu ordez, ezintasun horretan kokatu eta bertatik garatzea proposatzen du:

MATTIN: “...” Yo vengo de una crítica de la idea de autor que eso me ha llevado también a la crítica del individuo, de cómo nos concebimos, de qué es el individuo. Y de ahí te das cuenta que el individuo es una construcción histórica que tiene un aspecto que se le da una libertad formal, que es necesaria para el capitalismo en el sentido de que una persona es libre para vender su fuerza de trabajo pero que esa libertad es extremadamente limitada, que no puedes ir más allá de esa relación. (...) realmente estamos mucho más condicionados socialmente de lo que pretendemos ser, porque hay esa idea de que como individuo podemos ejercer la libertad o la democracia que te dice que tú como individuo puedes votar o tú vas a comprar el café o... es como pensar que tú como individuo puedes hacer ciertas cosas, pero que luego estamos socialmente determinados”...

Hein batean logika kapitalistatik kanpo kokatzen den eszena honetan ere sufritzen dira egun gailentzen den indibidualizazio prozesu bortitzaren kalteak eta Mattinek ez du ikusten musikagintza esperimentalak bizi dugun egoera ulertzeko ekarpenik egiten duenik: bertatik sortzen diren praktika gehienak jada ezarrita dauden gustuak indartzera datozela uste du, eta inprobisazio librea, aldiz, norbere baieztapenerako ariketa bihurtu dela. Egoera erabat okertzen du, gainera, hori gertatzen den artean errealitate alternatiboa eraikitzen ari dela sinistu eta proiektatzeak. Gauzak horrela, aldaketarako aukera egon daitekeenaren susmotik baino, ditugun muga guztien kontzientziatik ekitera gonbidatzen ditu artistak: ezin berritzearen idea edo muga oso presente izanda esperimentatzea, alegia.

“Usteak ustel” dio esaera zaharrak eta ondo laburbiltzen du atal honetan jasotakoa. Badirudi, ustez askatzailea eta apurtzailea den musika mota honetan ere ez dela erakutsi haina arriskurik hartzen. Arrakalak agertu dira.

3.2.8. Zergatiak eta zertarakotasunak

Musika esperimentalaren zeharkako nahiz zuzeneko eginkizunetako bat kultura berrikuntza hauspotzea da. Elkarriketatuak horren jakitun izateak, ordea, ez du esan nahi esperimentazioaren mundura hurbiltzeko arrazoia hori dutenik. Hau da, ez dira eginkizun makro horretan ekarpena egin nahi dutelako hasi musika esperimentala jotzen. Azaldu dizkiguten zergatiak aztertuta,

banatuta ageri da kontua. Batzuk diote, barruko arrazoiei erantzun asmoz ekin ziotela bide horri, beste batzuk, aldiz, kanpoko eraginen ondorioz iritsi zirela mundu horretara. Azkenik, bada erdibidean kokatzen denik ere.

Jose Mari Zabalak, adibidez, argi dauka. Hasiara batean musikaren bidez, eta geroago bideo esperimentalarekin berdin, bere barruko sentipenak komunikatzeko modua topatu du:

JOSE MARI ZABALA: Entonces experimentar para mi es esa necesidad que tienes de materializar las cosas, de hacerlas evidentes, de ponerlas delante, de que pasa el mundo, de que existe lo real. Tu tienes unas sensaciones que consideras muy propias, muy personales, prácticamente incomunicables ¿no? y te planteas que lo vas a comunicar o que lo vas a intentar comunicar o que vas a encontrar el modo; entonces no sabes nada más que ese tanteo muy personal.

Baina guztiak ez dira barruko bulkadei segika heldu. Aipatu digutenez, testuinguruak ere eragin handia du. Baldintza oso ezberdinetan agertzen da testuingurua pizgarri bezala: batzuetan, aukerak emanez eta, beste batzuetan, aukerak kenduz. Iruretagoienak kontatzen du bere kasuan XXI. mende hasieran Euskal Herrian musika esperimentalaren bueltan sortu zen mugimendua determinantea izan zela jada hasia zuen bideari segitzeko. Ibon RG, berriz, gogaituta zegoen 80. hamarkadako taldeen musika errepikatzeko joerarekin eta hortik urrundu nahiak eraman zuen beste molde bateko musika sortzera. J. Gorostidik (2011, 78) esaten du, kezka sorburu eta eraikitako idearioaren arteko tentsioaren ondorio dela obra bat. Lan honetan askotan, kezkak, intuizio ala behar pertsonalei lotzen zaizkio; eta eraikitako idearioak, aldiz, kanpoko ezintasunei. Nahi eta ezinen nahastea agertzen da:

JON MANTZISIDOR: Orduan esperimentazioa ba behar batetik edo sortzen da, ba jende batek ba inguruan dauzkan erremintak edo ikusten badu ez dila nahiko beretzat, ba orduan... ez dakit. Uste dut askotan funtzionatzen dula hortik alde egiteko modu bezala, ordura arte dagoena aldatzeko gogo bati erantzuten diola edo.

Azkenik, bi jarreraren erdibidean kokatzen denari erreparatuko diogu. Esaterako, Maika Etxekoparrek, barne eta kanpoan gertatzen den zerbaiten artekotzat du esperimentazioa: izan ere, ezberdina den beste unibertso batekin talka egitean nahitaez esperimentatu behar dela iruditzen zaio. Horrez gain, barnean daukan zerbait adierazi nahi duenean baina zein formatan kanporatu ez dakienean ere murgiltzen da bilaketa estetiko horretan.

Askotarikoak dira, beraz, gure elkarrizketatuak esperimentazioaren mundura hurbiltzeko azaltzen dituzten arrazoiak; eta beti ez dira pertsonalak, batzuetan, ikusi dugun bezala, koiunturak eragindakoa da. Ez da hain anitza, ostera, musika mota honi ematen dioten balioespena. Guztientzako da askatasun iturri. Musika esperimentalean, osterantzeko musika batzuetan ez bezala, arauen pisua ahulagoa da, helburua, hain zuzen, ezagutu gabekoa ezagutzea baita. Ezarrita dauden mugapen horietatik kanpo aritzeak bestela ez bezain libre sentiarazten ditu musikagileak:

AINARA LEGARDON: Libertad, el poder pensar a través de ella.

ROGE ASTIGARRAGA: Neri hori ekarri zin, musika egin ahal izateko beste era bat.

GARAZI GOROSTIAGA: Ba erritmoak apurtu ahal ditut, harmonia... Guztia apurtu ahal dut edo berri edo... Alkimia. Transmutación. Arau batzuk kanpoan geratzen dira.

Askatasunaren ideiaz gain, berrikuntzarekin ere lotzen dute:

MIXEL ETXEKOPAR: Bizia da esperimentazioa (...) Egia da, gozo da errepikatzea zenta mintzaira bezala, euskara bezala, ez baduzu erabiltzen lagun bezala edo hizkuntza bezala, herdoiltzen da eta ihes egiten dizu pixka bat. Baina haleike mintzairarekin ez baduzu esperimentatzen, hitz berria idaztea-edo astakeria izanik, musikarekin gauza bera, ahalik eta leku handiago eta hobeki bizi bai.

Beraientzako, kulturaren berrikuntzak etenik ez izateko beharrezkoa duen lengoia da esperimentazioa. Kultura haizezko-erota balitz, berau higiaraziko zukeen zirimola litzake. Hori horrela hautemateak, alta, ez du beste musika batzuen gainetik ezartzen. Hau da, ez du beste musika mota batzuk baino hobeagoa egiten. Tesi honetako protagonistentzat, bederen, musika egiteko aukera bat gehiago da, ez beste batzuk baino hobeagoa edo okerragoa:

JON MANTZISIDOR: Neretzat, hasteko, ez dakit nola esplikatu baina... ez daudela kategoria horrela gauza batek esperimentala izateagatik balore gehiago daukala edo. O sea azkenean niretzat ez dira hain garrantzitsuak kategoria horiek edo, ze uste dut berdin-berdin funtzionatzen dutela gauzak nahiz eta izan oso estandarrak formalki baina baldin badaukate nonbaitetik berezitasunen bat, ez? Edozer gauza: letra, edo ahots tinbrea edo edozer gauza, nahiz eta izan munduko gauzarik erabiliena edo formularik erabiliena.

Musika esperimental izeneko zaku lauso horretan biltzen denak gure elkarrizketatuen artean nola lur hartzen duen erakutsi dugu azpiatal honetan. Teoriak albo batera utzi eta beraiantzako zein esanahi daukan ezagutu nahi izan dugu eta horregatik hurbildu gara dimentsio pertsonalago honetara atalaren hondarrean. Finean, musika ez litzatekeelako existituko egileen barrenean deus mugituko ez balu.

3.2.9. Itxiera

Cagek esaten zuen emaitza ezezagunetara heltzeak definitzen duela musika esperimentala, baina ikusi dugunez, helmugan ez ezik abiapuntuan eta tarteko bidean ere erradikalki da beste musika mota batzuekin alderatuta ezberdina. Besteak beste, musika esperimentalean hanka sartzea bertute dela jakin dugu, arriskua besarkatu egiten dela, isiltasuna jo eta zarata, aldiz, musika bihurtu. Akademiak esango luke hizkuntzaren trataerak markatzen duela besteekiko diferentzia eta hortik kanpoko belarri ez trebatuentzat, aldiz, "arraro" izateak. Artista esperimentalek, ordea, jarreran atzematen dute aldea. Esperimentazioa zerbait bada, jarrera baita; ezagutzen denetik atera eta bestelako bide ezezagunetan arakatzeko aktitueda.

Artista esperimentalentzako musika zabalegia da harmonia, tinbre, erritmo edo instrumentuak jotzeko modu konkretuetara makurtzeko. Musika, berez, bibrazioa da eta horrek ez du arau estetiko ez ententitzen, askea baita. Nonahi dago; isiltasunean ere bai. *A priori*, beste hizkuntza batzuk baino askeagoa irudi du esperimentaziotik egiten den musikaren definizioak. Aitzitik, teoriarik horrela izateak ez du esan nahi praktikan horrela denik. Abisu hori ematen dute, bederen, tesi honetako elkarrizketatuek. Edozein gisaz, argi dagoena da soinuaren mapa infinitua izanda, elkarrizketatuek ez diotela zentzurik ikusten musikaren izenean sortu den irla txikian gelditzea eta hortik kanpo xerkatzen dute.

Esperimentazioaren zabaldu nahiak eta industria nahiz akademiaren otzandu nahiak talka egiten dute. Zentzu horretan, elkarrizketatuak ez dira identifikatzen estilo bezala finkatu eta esperimentalak deitzen denarekin. Esperimentazioa esan eta beraiek zerbaitekin identifikatzen badira, prozesuarekin da; bidearekin. Hala kontuak, musika esperimentalak zerikusi handiagoa du araututako musika formak gainditzearekin, ezohiko lengoia bat erabiltzearekin baino. Helburua, beraz, erronka bezala agertzen da eta, esan gabe doa, subjektu egileentzat nahiz hartzaileentzat ikaskuntza handia suposatzen duela.

Elkarrizketatuen artean ezberdintasunak dauden arren, orokorrean mantra bailitza erreplikatu da ezezaguna, berria eta ezberdinarekin zerikusia duela esperimentazioak. Ezezagunak, berriak eta ezberdinak, noski, norbere baitako dimentsioa du, baina, baita kulturala ere. Gauzak horrela, esperimentazioak astintzen duen lehendabiziko gauza musikariaren barrena izango da baina hortik kanpo, kultura bateko musikaren definizioak ere egingo du dardara. Protagonistek esaten dute ezarritakoarekin apurtzen dutela, baina gure ustez apurtu baino ireki egiten dute; azken finean, musikaren forma zilegia determinatzen duten lerro hegemonikoak zalantzan jarri eta alternatibak erakusten dituztelako. Hori egiteak, ordea, ez du musika esperimentalak beste adierazpen batzuen gainetik kokatzen. Elkarrizketatuek argi uzten dute musika egiteko beste modu bat dela, ez hobeagoa ez okerragoa.

Esperimentazioak ez dauka tradizioekin konpromisorik; ez norbere mailakoekin, ez komunitate mailakoekin. Guk aztertutako subjektuak horregatik tematzen dira sutuki, alde batetik, beraien gustu, memoria eta jakintzen mugetara iristen; eta bestetik, konbikzio sozialetatik urruntzen. Horiek guztiek eremu ezagunera kateatzen dute artista, hain justu, esperimentazioak kontrakoa eskatzen duenean; arakatu gabekoarekiko jakinmina eta arakatu gabekora hurbiltzeko ausardia.

Alta, konpromisorik ez izateak, ez du esan nahi tradizioekin zerikusirik ez duenik. Are, esperimentatzaileek argi dute musika oro norberak ala beste batek aurrez sortutakotik datorrela. Ondorioz, ate bat irekitzen da gure bi aztergaien balizko loturez pentsatzen hasteko. Kontua ez da hain sinplea, ordea: batzuen ustez erreplikatzeko ariketak esperimentatzeko aukera ematen duen artean, beste batzuk, gaitasun hori ukatzen diotelako. Hala, batzuentzat interesgarri dena, besteentzat aspergarri da.

Errepikapenaren gaia kenduta, gainontzeko gogoeta guztietan oreka izan da nagusi. Adostasun maila handia izan da elkarrizketatuen artean, baita kritikei dagokionean ere. Batetik, zentzurik ez duelako, eta bestetik, mesederik egiten ez duelako, elkarrizketatuek iruzkin zorrotza egiten dute jenioaren figuran oinarritzen den gaur eguneko kultura sistemari. Beraien ustez, autoretza eskusiboaren ideia faltsuak sorkuntzaren ernamuinean den elkarreraginaren ideia ukatzen du.

Aldi berean, elkarrizketatuen kritikak ez dira egiletzaren aferara mugatzen; euskal kulturak berrikuntzarekiko egiten duen apustu eza ere jo-puntuari jartzen dute. Gurea berrikuntzari erreparatzen dion ingurune kulturala izan ordez, iraganean gotortuta bizi den kultura beldurtua dela diote. Mitoetatik edan eta arriskurik hartzen ez duena. Joko zelaia mugatuta gelditzen da horrela: mitoak elikatzen dituzten praktikak erdigunean direlarik eta hortik urruntzen direnak, aldiz, bazterretan, esperimentazioa bezala. Balio eskala horren albo-kalteak handiak daitezke kultura komunitate batentzat: berrikuntzak, bizirik mantentzeko behar den dinamikotasuna eta eguneratzea ematen baitio kulturari. Ukaezina da zentzu horretan esperimentazioak egiten duen ekarpen alimalekoa.

Mikel Laboa esperimentazioa kontzeptu bezala sortuta eta praktika bezala pil-pilean zegoenean hasi zen kantatzen. Ez dakigu honek zenbat edaten zuen Cage eta bere dizipuluengandik, baina Laboak ere modu askean ulertzen zuen musika eta horrek ezezagunarekin jolastera eraman zuen. Komunikazio bide berrien bilaketan murgildu eta arriskuak hartu zituenen. Nahigabe, arrakala bat irekitzen lagundu zuen orduko euskal musikagintzaren lengoaia orokortuan. 2000. urtean belaunaldi berri batek lema hartu eta ordura arteko erreferenteek izan ez zuten testuingurua sortu zuten esperimentazioaren aterkipean; aurrerantzean, bilaketaren jolasa ardatz dutenek, babeslekua eta garatzeko esparrua izan dute Euskal Herrian. Atzoko eta gaurko artista horiei guztiei esker ari gara orain eta hemen musika esperimentalari buruz gogoetatzen.

3.3. III ATALA - Tradizioa gaur egun

Irudiz bitxia daiteke ezezaguna besarkatzen duten musikariei ezagunak diren formei buruz galdetzea. Alta, distantzia horretan datza berezitasuna. Izan ere, egunerokoa balute tradizioaren lanketa, tarte murriztegia litzateke kritiko agertzeko. Baina ez gaizki ulertu, ez dugu beren-beregi diskurtso kritikoarekin topatzerik nahi genuelako jo musikari esperimentalengana. Aitzitik, metodologiaren atalean azaldu dugu prozedura induktiboa jarraitu dugula tesi honen egintzan. Beraz, ikerlari bezala ez gara halako edo bestelako diskurtsoren bila aritu. Lan honetan tradizioa eta esperimendazioari buruzko hautemateak bildu nahi izan ditugu ezein direlarik ere, eta ez soilik bi aztergaiari buruzko ezagutzan sakontzeko, baizik eta bien arteko harremanari buruz gogoetatzeko. Mikel Laboak bi munduok txirikordatu zituen, baina gaur egun bata eta besteari ematen zaion esanguratzea kontuan hartuta, nola irudikatu genezake elkarren artekoa?

Gure galdera hori erantzuteko orain arte elkarrizketatuek esperimendazioa nola ulertzen duten azaldu dugu. Atal honetan gauza bera egingo dugu baina tradizioa izango da hizketagaia. Elkarrizketatuek tradizioa nola ulertzen duten, zerekin lotzen duten, etnizitateaz, galeraz eta berrikuntzarekin duen hartu-emanaz solastuko gara, besteak beste. Aztergaiari buruz modu zabalean galdetu eta beraien erantzunek zedarritu dute honen barneko ibilbidea. Ikusiko dugunez, auzi ideologiko nahiz estetikoak nahasten dira tradizioari buruz solasterakoan. Badirudi, zaila dela bi eremu horietatik kanpo gogoetatzeko. Baina ez du merezi informazio gehiago aurreratzea, protagonistak lehen pertsonan hitz egiten hasi daitezela.

3.3.1. Tradizioa definitzen

Deabruaren papera hartu genuen elkarrizketetan. Atal teorikoan azaldukoak ikusita, bagenekien "tradizio" hitzaren atzean hamaika ulertzeko modu topatzen direla, batzuk beraien artean kontrajarriak direnak gainera. Topatu genezake tradizioa kulturaren ibilbide luzea daukan musika dela defendatzen duenik, baina baita asmakizuna dela dioenik ere. Bada, elkarrizketatuen iritziek nolabait berretsi egiten dute tradiziozko kulturaren inguruan teorikoki dagoen nahas-mahasa. Izan ere, tradizioaren kontzeptua eklektiko bezala agertzen da beraien ahotan, ikuspuntu anitzak barne hartuz bere baitan.

Batzuk eta besteek esandakoak aztertzerakoan, ondorio nagusi bat ateratzen dugu gogoeta sakonagoetan sartu orduko: esperimendazioa zer den definitzerakoan topatu dugun bateratasun nabarmenik ez dagoela tradizioari buruz hitz egiterakoan. Azken hau, labainkor ageri da. Aurreikusi genezakeen halakorik gertatzea, elkarrizketatu ditugun musikari gehienek eguneroko jarduna ez baita tradiziozko musikaren lanketan oinarritzen. Baina gutxienean paradoxikoa da kontua: ustez eremu definitugabea eta zabala dena, esperimendazioarena, tradizioarena baino kontraesan gutxiagorekin agertzen baita. Esperimendazioari dagokionean, adostasunezko puntu ugari topatu ditugu. Tradizioari dagokionean, aldiz, buru beste aburu daude.

Ikerlari bezala gure helburua ez da tradizioarekin loturiko praktika, ohitura edo tresna zehatzen zerrenda bat osatzea. Bertsoarekin, txistuarekin, txalapartarekin, albokarekin edo trikitixarekin erlazionatu dute elkarrizketatu zenbaitek tradizioaren afera, baina, ezelako zurruntasun edo mugarik gabeko segidatan aipatzen dituzten horiek. Agian bilatu ez dugulako edo agian gurekin bildutako musikariek ikuspegi zabala dutelako, kontua da, nagusiki tradizioari buruzko definizio orokorrak jaso ditugula. Alegia, beraien erantzunetan ez dute zortzikoaz, toberaz edo Iparragirretaz hitz egiten. Jite horretako erantzunak jaso izanak, bigarren ondorio batera eramaten gaitu; ez dutela tradizioa elementu jakinekin lotzen. Salbuespen bakarra egon da, Xiberoko musikariena. Azken horiek tradizioa jarduera zehatzekin lotzen dute:

- MAIKA ETXEKOPAR: Zer diren zuzen enetako gauza tradizionalak? Dantza jauziak, eh kantua, kantu finko batzuk, batzuk badakigu nork idatzi dituen eta beste batzuk ez. Beraz, kantutegi bat hola, eta gero Maskaradan diren antzerki eta dantza forma batzuk eta Pastoral. Bai horiek dira enetako.
- MIXEL ETXEKOPAR: Nik gehituko nuke hizkuntza ere bai.

Zehaztasuna, ordea, ez da baitezpada tradizioarekiko ikuspegi puristaren sinonimo. Ez zaigu iruditzen hala denik behintzat Xiberotarren kasuan. Beraiek tradizioa praktika zehatzekin lotu arren, ez diote izaera arautzaile eta betierekoa ematen. Gainera, beti sorkuntzari lotua dela baieztatzen dute: egun baten kantu bat ikasi baina biharamunean beste bat asmatzeko segida horretan sartuak dira.

Atal teorikoan ikusi dugunez, egiazkotasuna, antzinatasuna, landatartasuna, etnikotasuna edo exotismoak luzez markatu dute tradiziozko kultura adierazpenen balioa (Martí i Pérez 1996, 215). Tasun horiek –ahozkotasunarekin batera–, tradizioaren ideia eratu eta bere muga kontzeptualak finkatu zituzten XIX. mendean. Gaur egun, ordea, irudi estereotipatu horrek jarraitzen du indarra izaten? Zein da musikari esperimentalen iritzia? Galdera horiek egiten genizkion geure buruari, eta beraiekin izandako solasaldi ezberdinetan azaldutakoak aintzat hartuta, ez zaigu iruditzen tradizioaren ikuskera klasikoarekiko apurketa handirik dagoenik.

Elkarrizketatuek, orokorrean, aspalditik datorren, belaunaldi batetik bestera transmititu den eta giza talde bati lotzen zaion praktika bezala deskribatzen dute musika tradizionala. Bakan batzuk, gainera, historikoki atxiki izan zaizkion ezaugarri zenbaitekin ere lotzen dute, hala nola: ahozkotasunarekin, benetakotasunarekin, landa eremuarekin, anonimotasunarekin edo egonkortasunarekin. Baina azken hauek gutxi aipatzen dira eta gure irudikoz, ez da kasualitatea. Konturatzen bagara autoretza eta transmisio bideei lotutakoak dira gutxiago aipatzen diren ezaugarriak eta horretan zerikusi zuzena du industria iraultzak. Izan ere, industria prozesuarekin batera mendebaldean izan diren gizarte eta kultura aldaketak medio, guztiz logikoa da tradizioa gaur egun ahozkotasuna bezalako definitzaile batekin ez lotzea, adibidez, edota anonimotasunarekin eta landa eremuarekin.

Denborarena, transmisioarena eta taldearena dira gehien errepikatzen diren faktoreak tradizioari buruz hitz egiterakoan:

MIGUEL A. GARCÍA: A ver en el caso de la música tradicional, es música de los pueblos que se ha desarrollado durante siglos ¿no? Es que... es que yo no soy un entendido en esto pero es una música que tiene siglos de antigüedad y los pueblos lo han repetido por tradición oral, es parte de la identidad de cada cultura, ¿no? de cada pueblo.

Garcíaak ematen duen definizioan tradizioaren adiera klasikoak barnebiltzen dituen hiru ideia nagusiak azaltzen dira: antzinasuna, etnikotasuna eta jarraitutasuna. Ikerketa honetan aztertu dugunez, oraindik orain pisua izaten jarraitzen duten elementuak dira. Beste elkarrizketatu batzuen iritziak ere idea hori berrestera garamatzate. Alta, konpartituena izateak ez du esan nahi kontraesanetatik salbu denik. Garcíaak aipatutako bi tasun bederen kalapitarako arrazoi dira. Bata, denboraren aldagaia, eta bestea, herritartasunarena. Jarraian ikusiko dugunez, batari zein besteari buruzko zehaztasunetara jotzerakoan, zalantzak eta ezadostasunak agertzen dira.

• Denbora

Atal teorikoan ikusi dugunez, iragana da tradizioaren erreferentziazko denbora. Hain da horrela, tradizio batek legitimoa izateko ezin duela antzinasunarekin apurketarik suposatu. Elkarrizketatuek ere tradizioa iraganaren ideia orokor batekin lotu arren, zaila egiten zaie iragantasuna zehaztea: “es que noiz hasten da kantu bat tradiziozko izaten?” galdetzen zion bere buruari Iker Arrazolak. “Tiene siglos de antigüedad” baieztatzen zuen Miguel A. Garcíaaren lehengo aipuak; baina ez dute elkarrizketatu guztiek berdín egiten. Gehienei, kontraesankorra suertatzen zaie adierazpen kulturelek tradizional bilakatzeko ustez pasa beharreko urteen langa zein den konkretatzea. Izan ere, tradizioaren definitzailea bizitza-luzera balitz, horrek esan nahiko luke 300 urteko kantu bat 10 urteko beste bat baino tradizionalagoa litzakeela, eta elkarrizketatuek argi dute hori ez dela horrela.

Beraien ustez, tradizioaren kasuan ez dauka zentzurik iragana modu finkoan hautemateak eta transmisioaren ideian egiten dute indarra. Adierazpen kultural horrek bere ibilbidea egiteko, gainera, beharrezkoa izango du atxikimendua eta adostasun soziala; Thompsonnek (2002, 229) balioztatze sinbolikoa deitzen duena. Jon Mantzisorri tradizioa zer den galdetu genionean eman zuen erantzuna erabiliko dugu horren erakusgarri:

JON MANTZISIDOR: Jende multzo batek bereganatzen duenean edo propiotzat hartzen duenean musika mota bat edo kantu bat, eta denboran zehar erabiltzen duenean, normalean belaunaldi ezberdinak zeharkatzen ditu musika horrek.

Jite horretako iritziak bat datoz atal teorikoan landu dugun Praten ikuspegi alternatiboarekin. Izan ere, autorearen ustez tradizionalak ez du baitezpada antzinakoa esan nahi, baizik eta komunitate batek transmititu eta onartu duela (Prat 2006, 238). Gure elkarrizketatu gehienentzat ere tradizioa ez du hurbilago ala urrunago kokatu daitekeen denbora langak definitzen, baizik eta transmisioak. Hala, iragana, eremu baino *eroale* bezala hautematen da lan honetan.

Tradizioa denbora tarte batekin ez lotzeak, gainera, berau oinarri daukagun ikerketoi arnas berria ematen digula uste dugu; antzinasun kalkulua albo batera utzi eta tradizioarekiko ikuspegi dinamikoa izateko aukera eskaintzen baitigu. Izan ere, transmisioaren ideia bere horretan transformazioarena da. Beraz, nahi eta nahi ez kontzeptu elastiko eta aldakorra da, testuinguruaren arabera egokitzen dena; ez soilik kultura ezberdinen artean, baita kultura beraren barruan ere. Esaterako, “XX. mendea tradiziotzat irakurtzen da musika esperimentalean (...) Tradizioa oso gaztea da hor...” baieztatzen du Ibon RGek bere elkarrizketan.

Marcos Arévalok (2004, 926–29) kontzeptu honen bueltan egiten duen berrikuspen gaurkotuan argi uzten du tradizioa zer den, garaiaren eta espazio sozialaren arabera aldatzen dela. Hori horrela, ez da berdina tradizio experimentalaz Estatu Batuetan ala Euskal Herrian fokatuta hitz egin, edo tradizioari buruz musikari esperimentalekin ala bestelako musikariekin hitz egin. Tradizioari buruz egiten den ezein ikerketan, hortaz, zehaztu beharreko aldagai garrantzitsua bihurtzen da testuingurua. Lan honen kasuan, XXI. mende hasieran Euskal Herrian esperimentatzen dabiltzan musikariak definitzen dute markoa eta hauen iritzia entzunda, argi dago tradizioa amaitu gabeko transmisio prozesu bat dela.

• Subjektua

Tradizioa, nola iraganari hala talde bati ere lotzen zaio. Atal teorikoan ikusi dugunez, “gu” bat ordezkatzeko funtzioa eman zaio historikoki eta hortik eratorri da honen identitatezko zentzua. Alta, denboraren aldagaiarekin gertatu bezala, tradizioa eta subjektuaren arteko harremana ere kontraesanez beteta ageri da. Tradizioa jende multzo bati dagokiola esaten dute elkarrizketatuek. Alegia, komunitateak sortu eta komunitatearekiko funtzioak dituela uste dute. Baina, jende multzo horren konfigurazioa zehazterakoan, gutxitu egiten dira adostasunak.

Zenbaitzuk, kultura, etnia edota Mursegok ondoren esango duen bezala, herri ideiarekin erlazionatzen dute:

MURSEGO: Ba kultura edo herri jakin batek, momentu jakin baten... ez dakit, herri musika. Herri musika pixka bat kolektibidiakin erlazionatzen dot, denborakin, ez? bueno edo ez. Bai, o sea... belaunalditik belaunaldira transmititu dan musika, kate bat jarraitu daben musika bat. Ez dakit nola esan. Azkenean, kultura jakin bati lotuta: kultura, herrialde, geografikoki... Bai, hori da.

Alta, guztiak ez dira eroso sentitzen Mursegoren formularekin; berak, tradizioaren erreferentziatzko subjektua herri kontzeptuarekin parekatzen baitu. Beste batzuk, preseski, ekidin egiten dute lotura hori: “herri bakoitzak du berea... leku bakoitzak du berea. Herri hori da beste zera bat”, esaten du Ibon RGek, adibidez. Ikusi dezakegunez, herri esan bezain pronto bere burua zuzendu eta leku terminoaren alde egiten du. Badirudi egokiagoa iruditzen zaiola lehendabiziko ideia erabiltzea bigarrena baino. Definitzaile plastikoagoa delako, ziurrenik.

Elkarrizketatuen diskurtsoak aztertuta ondorioztatzen dugu, oro har, tradizioaren auzia kultura identitatearen gaitik askatu nahi dutela. Izan ere, tradizioa norbanako multzo batekin lotzen dute, baina ez baitezpada herriarekin. Talde sozial, komunitate edo kolektiboa aipatzen dituzte bere orde. Erreferentziatzko subjektu zehaztugabeen alde egite horrek argitu egiten du elkarrizketatuek tradizioa eta herriaren artean historikoki egin den loturaren aurrean hartzen duten posizioa, baina, aldi berean, zalantzan jartzen du lotura bera.

Tradizioaren lekutzearekin segiz, gogoeta interesgarria egiten du Martí i Pérezek:

La identificación consciente de un producto folklórico cualquiera con un ámbito geográfico determinado, fenómeno intrínseco al folklorismo, provoca la fijación de este producto en unas coordenadas espaciales específicas. Este etiquetaje topográfico es, de hecho, ajeno a la dinámica propia de la cultura tradicional antes de su folklorización (Martí i Pérez 1996, 52).

Antropologo katalanaren ustez, tradizioa inongoa da eta berarekin egiten den erabilpenak ematen dio leku konkretu bat. Gauzak horrela, folklorismoa eta etnikotasuna eskutik doazela ulertzen dugu; koordenada espazialen mugatzeak, aldi berean, identitatearen finkatzea ekarriz. Hau da, leku batekoa izatea eta ez bestekoa. Geroago ikusiko dugunez, euskal tradizioen kasuan, elkarrizketatuek bereziki mugimendu abertzalearengan jartzen dute horren ardura. Baina folklorismoa eta lekutzearen arteko lotura horrek, gainera, badu bigarren irakurketa bat ere: folklorismoa, berez prozesu manipulazionala dela ikusi baitugu atal teorikoan. Ondorioz, kultura adierazpenaren lekutzea manipulazioaren adierazle bezala ere ulertuko genuke; finkatzeak, bere horretan artefaktu eraldatu bat dela iradokitzen baitu.

Horrek esplikatu lezake elkarrizketatuek tradizioa lekutu nahi ez izatea. Alta, Anthony Giddensen tesia aintzat hartuz, globalizazioa ere barne hartu behar da kausen artean. Berak ziurtatzen du orain guztiok bizi garela mundu berdinean (Siles 2017, 42). Ondorioz, zentzua galdu du partikularismo kulturaleri erreparatzeak, hots, besteengandik bereizten gaituzten bakoitzaren tasunez hitz egiteak. Globalizazioak, espazio lokal eta nazionaletik haragoko komunitate eta identitate konpartitu berriak sortu ditu. Mundua hautemateko modua kanbiatu da, eta noski, aldatu egin du tradizioari begiratzeko modua ere. “Tribuari” buruzko zalantzak hazi egin dira:

ROGE ASTIGARRAGA: Etzakinat es que ...tradizixue? Nire ustez hori oin aldatzen ari den zeoze den, oin dala gutxira arte iritsi zaigun dena hitzez iritsi zaigu, gero ja jasota idatziz eta oin ja digitalki. Oin ja memorixe gero eta zabalo den, ja gaur egun tribu bakarra bihurtu gaitun... ffff, tradizixu (...) gure arbasoetatik iritsi zaiguna... baina gure arbasoena? zeinen arbasoena? Euskaldunona? Humanoena? Zertaz ari gara hitz egiten? Tradizixu, musikie bera da tradizixo bat, ez? Kulturie, zer da? Soinuakin norbere sentimenduak adieraztea eta konpartitzea hori da musika dana, ez? Hori da tradizioa. Hori da jorrazteko gai bat, humanuk bagea zeoze, musikalak gaitun, sozialak gean bezela, fisikue gean bezela, emozionala gean bezela, ez?

Teoriaren atalean ikusi dugu tradizioak tradizio izateko denborarekin distantzia luzea eta herriarekin laburra behar duela. Elkarrizketatuen ikuspegitik, ostera, premisa historiko horiek zalantzarriak dira. Badirudi, tradizioari buruz hitz egiterakoan segurua den bakarra belaunaldiz belaunaldi transmititurikoa izatea dela. Ez dago bateratasun nahikorik aspaldikoa edota herriaren ideiekin lotzeko. Bestalde, tradizio kontzeptuarekiko lehen hurbilpen honetan, gure harridurarako, ez da ageri musika egiteko forma arautuekiko buruzko aipamenik. Tradizioa esan eta komunitatea, musika baino lehenago agertu da. Hori bera jada nahiko esanguratsua da. Musika esperimentalarekin ez da horrelakorik gertatu.

Tradizio formala eta tradizio informala

Elkarrizketatuek tradizioaren gainean ematen dituzten definizioekin jarraitzeko, beraiek egiten duten bereizketa bat azalduko dugu. Gutxienez bi tradizio ezberdin daudela azaltzen dute. Lehendabizikoa, finkatutako estetika bati dagokio. Hau, forma konkretu batzuei lotua da eta bere transmisioa kontzientea da. Tradizio *formala* deituko diogu horri. Bigarrenak, aldiz, urteetako entzuketa aktiboaren bitartez pilatutakoari egiten dio erreferentzia, eta transmititzen bada modu ez kontzientean da. Tradizio *informala* deituko diogu beste horri.

IBON RG: Esango nuke bi modutako tradizioa egon daitekeela, bata zure kontroletik eskapatzen zaizuna, bizitza osoan xurgatu dituzun eraginak, eta hori da zure tradizioa. Ez dakit, *heavy* batek edukiko du bere tradizio propioa 80etatik egon delako "Iron Maiden" entzuten. Intrinsekua da, ez dakit nola esan, entzun duzulako eta orduan nahi eta nahi ez hori islatuko da zure musikan. Eta beste gauza bat da, ja kontzienteki edo zure musikan txertatu nahi dituzun gauzak, tradizioari jada modu kontzienteago batean beste buelta bat eman nahi diozulako.

Rodriguezek, bizitza osoan xurgatutako musika iturri ezberdinetan jartzen du fokua tradizio informalari buruz hitz egiterakoan. Elkarrizketatu ditugun xiberotarrek, aldiz, tradizio mota hori gehiago lotzen dute bizitzako esperientzia orokorarekin; ez soilik musikalekin. Ez dute zalantzarik: artista baten kasuan entzuten duen musikaz gain, bere inguruarekin duen hartu emanak osoki eragiten du honen lanean:

MAIKA ETXEKOPAR: Hori bada eta nunbait sorturik izatearena eta beste norbaiten ber lekuan eh... bon ez dakit, hori da hipotesiak eginez gure ingurumenari loturaz zerbait atxikitzen dugula oraindik eta hala da (...) hori jadanik tradizio bat da, jadanik da amankomunean dugun zerbait, nunbait sortzea eta ber bazterrak ikustea edo ezberdina, zure etxe aitzinetik hori ikusiko duzu eta ez dakit 200 metro urrunago denak ber mendia ikusiko du beste ikuspuntu batetik, eta hori jadanik tradizioa da.

Harreman poetikoa deitzen diote artista eta inguruaren artean sortzen den erlazioari, eta beraien aburuz, honen eragina nahitaezkoa den arren, bakoitzaren eskuetan egongo da berau asumitu ala ez. "Bere *background* esaten dana, bere koltxoia, bere iragana. Hori denok daukagu, kontua da ze jarrera hartzen dugun horrekiko", dio ildo beretik Ibon RGek. Kasu batzuetan, aldaketa kualitatiboa suposatuko du bakoitzak berarekin daraman tradizio informala modu kontzientean nork bere egiteak. Mixelek esaterako, ondo gogoan du bere bizi esperientziak emandakoa eremu artistikora ekarri eta jendaurrean plazaratu zueneko lehenengo aldia:

MIXEL ETXEKOPAR: (...) Gogoratzen naiz untsa kasik unea eta gunea noiz zen, asumitu nuen besteen aitzinean eta ez zen publikoan eh, ez zen klase batean, *hum* beti egiten nuela etxe gelan edo kanpoan oihanean; ufatzia hola txirula baten txori baten hegalaldia [txorien hotsa imitatzen du]. Horrela egitea txirularekin ffff ze urrats, bainan ze urrats izan zen! Orai badakit, gauza pertsonala, ez zen hutsetik abiatzen, baina nola asumitzen duzun holako erokeri bat.

Ordura arte Mixelek baino ez zuen ezagutzen bere jardunean hainbesteko eragina zeukan tradizioaren handitasuna. Orain, oroitzapen kuttunen artean gordetzen du barrukoa kanporatu

zueneko momentu hori. Istorioa kontatzen duen artean ahotsa nola pizten zaion ikustea baino seinale hoberik ez da unearen garrantziaz ohartzeko. Zinez ariketa askatzailea izan zela dirudi.

Baina, artista bezala tradizioarekiko hartzen den kontzientzia ez da soilik informala deitu dugunaren kasuan gakoa. Aitzitik, forma konkretuekin lotzen den tradizioaren kasuan ere gauza bera gertatzen da, baina horretan gatazkatsuagoa da kontua. Kultura-jabetzaren bueltan pizten diren su txikiak dira horren seinale. Edonola ere, ikusi dezagun zer den zehazki formal deitu dugun hori:

MAIKA ETXEKOPAR: Formak dira... ni atxikia niz formei... ze ordenetan eta ze osagai sartzen diren barnean, nola izan behar duen, hori, berdin zait baina bada forma bat hor oso baliagarria dena. Eta kantuan berdin, poesia idazteko, koplak idazteko manera bat, doinuak egiteko manera bat; estilo bat eta forma hori dut atxiki nahi barnekoa baino gehiago (...) inportanteena da estilo hori, oso baliagarria da gero gauza berriak sortzeko hauen menperatzea eta gure egitea.

Etxekoparrek ematen duen definiziotik abiatuta ondorioztatzen dugu tradizio formalean datzala musika esperimental eta tradiziozko musikaren arteko diferentzia. Izan ere, tradiziozkoa musika forma batzuei atxiki zaien artean, esperimentalean aurrez ezarririk horretatik ihes egiteko nahia dagoela ikusi dugu; bereziki, inprobisazio librean. Tradiziozko musika, aurrez ezarririk formen errespetutik abiatzen da, hain justu, musika esperimentalean egiten ez dena. Horrekin ez dugu aditzera eman nahi musika esperimentalean ez dagoenik errespeturik ez eta tradiziozkoa baino askeagoa denik ere; musika formekiko jarrera, batean eta bestean ezberdina dela, baizik.

Tradizio informala sormenean gakoa izanik ere, kultura transmisioari buruz hitz egiterakoan tradizio formalak hartzen du protagonismoa. Horrela esanda ematen du esperimentatzerakoan eta kultura transmisioan, forma batzuen ezagutza dela belaunaldi batetik bestera pasatzen den bakarra; baina ez da horrela. Bereziki, xiberotarrek azaltzen dute hori argien. Beraiek diotenez formatik eskapatzen diren elementuak dira sarritan lehendabiziko lotura-haria transmisioan; ikasi baino bizitzen dena. Alegia, ikusi, entzun, dastatu, ukitu, usaindu eta, batez ere, sentitzen dena:

MAIKA ETXEKOPAR: Gustua! lehen gauza transmisioan uste dut. Hemen xantza badugu zenta klasea aitzin emaiten da gustua eta ikusten dugu jendea bestan, plazan, kantuan, plazerra hartzen eta gogua pizten zaigu jakin gabe ere klaseetan ikasten ahal dugula edo hola, bada zerbait hor sartzen zaiguna begietatik, belarrietatik eta bihotzean sartzen. Eta gero herri gehienetan hemen dantzak irakasten dira astero, bada jauziak eta xiberotar dantza erakusteko klase bat bena hoberena da jadanik gogo badelaik, eta hola ondokoan festara joan eta bi urrats egiten ahal duzularik praktikatzeko aukerak bertan dituzu. Ahal bada, hori idealean eh ez badira guttitzen eta hola... zenta bestenez klasea bakarrik baldin bada beste kirol bat bezala ikas daiteke, edozein teknika bezala ikas daiteke, baina uste dut hemen egiazki jendearen interesa egiazki ez dela hori; dela ikasi, gero komunitate ttipi batekin partekatze eta komunitatean parte hartzeko.

Hirutasun Santua bailitzan kultura batek bizirik jarraitzeko beharrezkoa duen hiru elementuen arteko konbinaketa azaltzen du Maika Etxekoparrek aipu honetan: tradizio informala, esperientziaren plazerari lotuta; tradizio formal, teknika batzuen lanketari lotuta; eta azkenik, komunitatearekiko lotura, partekatze eta parte izateko. Alta, kontuan izan behar dugu

loturak beti ez duela zertan harmoniatsua izan. Musika esperimentalean esaterako, formekiko urruntze batetik egiten da tradizioarekiko harremana; kontrako indarra izanez hor lotura.

Atal honetan elkarrizketatuek tradizioa nola hautematen duten pixka bat gehiago ezagutu ahal izan dugu. Badakigu tradizioa esanda, bizi-esperientziari lotutako jakinduriari egin dakiokela erreferentzia eta baita musika modu konkretu batekoa izatera bideratzen duten forma finkatuei ere. Sormenari buruz hitz egiterakoan, lehendabizikoak hartzen du protagonismo handiena; musika esperimental eta tradiziozkoaren arteko harremana aztertzerakoan, aldiz, bigarrenak. Izan ere, esperimentazioa, *a priori*, musika egiteko ezarrita dauden formatatik libre ibiltzen den artean, tradizioa, aldiz, forma batzuei lotuago ageri da.

3.3.2. Tradizioa, egia eta asmakizunen topaleku

Tradizioaren bueltan hitz egiterakoan konturatu gara elkarrizketatuek bidaia bat marratzen dutela: ideologiaren portutik, soinuaren porturaino doana. Atal honetan ekingo diogu bidaia horri eta ibilbide guztien moduan hasieratik hasiko gara. Alegia, ideologiaren portutik. Abiaturu honetan tradizioaren soinuak apaltzeraino bihurtzen dituen pentsamendu multzoarekin topatzen gara. Gizakiak bere gogo eta helburuen arabera zizelkatutako tradizioarekin, hain zuzen. Atal teorikoan ikusi dugu modernitatean hasi zela tradizioaren irudia puzten eta solidifikatzen, baina ez dirudi prozesu horrek etenik izan duenik. Aitzitik, Euskal Herrian tradizioaren epikak II. Pizkundean urrezko garaia izan zuen.

Alta, gaur egun tradizioarekiko begirada bestelakoa da: tradizioa jada ez da berreskuratu beharreko ondare bezala ikusten, desitxuratutako zerbait bezala baizik. Hain da horrela, kosta ere egiten dela eraikuntzatik harago beste zerbait ote den pentsatzea:

MATTIN: Entonces ¿qué es lo tradicional? claro igual lo tradicional no ha pasado por esos elementos de la modernidad, o sino son reconstrucciones que tratan de obviar o de generar una imagen de como lo que me comentaba a mí [X]⁵⁰ en relación a las danzas vascas que fueron reconstruidas a posteriori por la burguesía en Donostia, que se aburría y quería... (...) O sea, aquello que mitificamos como nuestro es como una reconstrucción de la burguesía, tal vez española pero igual vasca, de la misma manera que la txalaparta también es una construcción totalmente... Claro, ¿cómo dices que eso es lo nuestro cuando está totalmente... cuando se borran esos procesos históricos?

Ez du zalantza handirik, Mattinentzako tradizioa eraikia da. Baina horrez gain, gaur egun tradizioari mira egiten zaiola ere esaten du. Admiratu egiten direla “gure” bezala finkatu diren hotsak. 2021eko urtean Tabakalera antolatu zen Laboari buruzko Hizketaldi Handian (Behaketa fitxa, 2021-03-06), Maialen Lujanbiok mira egiteko zein distantzia behar den galdetzen zuen eta ea distantzia hori geografikoa ote den, kulturala, goitik beherakoa behar duen, ala distantzia ez ezagutza baino ez den. Mattinekin bat etorritik, mira, gerora egiten dela esango genuke; berreskuratu ala gogora ekartzen den artefaktu kulturala jada ez dagoenean. Tradizioa, hortaz, “a posteriori” egiten den eraikuntza litzake, askotan, miraz kargatua datorrena.

⁵⁰ Ikergai honetatik kanpoko pertsona baten izena aipatzen du Mattinek “[X]” jarri dugun tokian, eta esan nahi duena ulertzeko ez zaigu ezinbestekoa iruditu berau esplizitatzea.

Baina gerokotasunaren ideia horrek, paradoxikoki, lotura estua du orainarekin. Orain eta hemen herri kulturaren adierazpen jakinak bizirik baldin badaude, zentzu eta funtzio sozial bat dutelako baita. Zein dira, ordea, tradizioa orainaldira lotzen duten funtzio horiek? Ziurrenik gris asko topatuko genituzke erantzunetan. Hala eta guztiz, guretzako zergatietan arakatzea baino interesgarriago da eraikuntza horren ondorioei erreparatzea, eta hor, tradizioaren gaineko irudi faltsuarekin egiten dugu topo.

Iruzuraren ideia oso presente dago elkarrizketatuen diskurtsoetan:

ROGE ASTIGARRAGA: Gauz danakin ja ez daudenin... Rekuerdu gelditzen da, rekuerdo oso... Ez da bat ere fidagarrixe, ez da objektibue, gelditzen da idatzitekue... Gezur handi bat azkenin. Ez badezu zeuk bizi izan, zer da hori, ez?

Astigarragak botatzen du lehenengo bala: gelditzen dena, gezur handi bat da. Gaur tradizio bezala ezagutzen dugunak, izan zuen noizbait jatorrizko testuinguru soziokulturala. Izan zen esperientzia. Aldiz, guregana iristen dena, noizbait izan zenaren errepresentazioa edo itzulpena da. Behin bizipen izandakoaren antzezpena. Honek zuzenean Buenoren kulturaren mitora eramaten gaitu: egia objektibo bezala mozorrotzen diren ideia subjektiboetara, alegia. Bada, gaude, kulturaren mitoan mitoena betiko bezala agertzen den tradizioarena dela. Finean, tradizioa, errepika eraldatua den arren, adierazpen kultural mugiezin bezala agertzen baita.

Gelditzen dena gezurra dela baieztatzerakoan, zeharka agertzen da tradiziozko ondare kulturalaren eta jatorrizkoaren artean dagoen testuinguru jauzia motibo bezala. "Ja ez daudenin" esaterakoan, arteko batez hitz egiten du Astigarragak: lehen izan zen eta jada ez den esperientziaren artekoaz, alegia. Tartean, denbora eta espazioa jauzia dago. Baina ez hori bakarrik: aldaketak, moldaketak, egiak (Martí i Pérez 1996, 75) eta asmakizunak (Hobsbawm eta Ranger 2002) ere badaude. Hori dela eta, tradizioarekiko mesfidati agertzen dira elkarrizketatutako musikariak. Gainera, kontuan hartu behar dugu tradiziozko musikaz hitz egitea beraientzako ez dela esperimentazioari buruz hitz egitea bezala zeinari buruz lehenengo pertsonan bizitakotik hitz egiten duten. Esperimentazioan igorle diren artean, hemen, gehiago kokatzen dira hartzaile bezala; eta bistan da, horrek eragina duela tradizioarekiko konfiantzan.

Ondotik dator bigarren bala: usteak batzuetan ustel.

JON MANTZISIDOR: Gero beste gai interesgarri bat da tradizio usteko musika asko berrasmatutakoak edo hutsetik sorturiko estetikak direla baina, arrazoi bat edo bestea dela, tradiziozko zat hartzen ditugunak: adibidez, Oaxacan, Mexikoko Arrazola herriko alebrijea⁵¹. Pertsona batek asmatu zuen 30. hamarkadan baina artisautza tradizional bezala saltzen zen. Herriko familia guztiak egiten dituzte orain horrelako figuratxoak, beraz tradizionala izatera pasa da. Artzatarrek ezagutarazi zuten txalaparta ere ikusteko dago zenbateraino asmatu zuten beraiek gizarteak sustraiei lotzeko zuen behar bati erantzunez. Eta antzekoa Laboaren eraginetariko bat izan zen Atahualpa Yupankirekin, hiriko poeta ikasketaduna *gauchoen* musika sortzen. Ikertuta egongo da, suposatzen dut, zenbat hartu zuen herritik, eta alderantziz, zenbat sortu zuen berak eta finkatu betidaniko musika herrikoia balitz bezala; gero egiazki hala izatera pasa baita.

⁵¹ Alebrijea jatorriz Mexikokoa den artisautza mota bat da. Kartoiarekin egindako lanak dira, eta kopal-egurrean zizelkatzen dira, batez ere kolore alai eta biziekin. Alebrijeak, animalia ezberdinen elementu fisionomikoz osatutako imajinaziozko izakiak dira. Izaki aluzinagarri horietan, animalia ezberdinak nahasten dira, ez bakarrik fantastikoak baita errealak ere. Pedro Linares Lopezek asmatu zituen 30. hamarkadan.

Luze joko luke tradizio deitzen ditugun horiek nola bihurtzen diren tradizio aztertzeak; prozesu horren atzean dauden zergatiak eta egia-asmakizunak ezagutzeak. Gutxienean tesi berri baterako emango luke gaiak. Ez dagokio, ordea, lan honi galderoi erantzuna ematea. Gure interesa berrikuntza maite duten musikariek tradizioarekiko dituzten iritziak bildu eta ikertzea da, eta horren harira, 60ko hamarkadan gertaturikoa baldintzatzaile indartsu bezala kokatzen dute tradizioari buruzko egungo ikuskerak kokatzeko. Xabier Erkiziak, adibidez, oraindik orain orduko interpretazioen “kondenari” bizi beharraz hitz egiten du:

XABIER ERKIZIA: 50-60. hamarkadan zer pasatzen da? Euskal kultura zegoen zanpatuta, desagertuta eta gainera zentsuratuta, bai? Claro orduan hor dago behar bat hori ateratzeko eta behar hori hain da urgentea hasten dela eingo dugu ez dakit nongo dantza tradizionala; eta zuk egin duzuna da dantza horretatik eratu den bertsio garbitu-zuritu baten bertsio bat; eta hori da autentikoa.

Behin eta berriro errepikatzen da autentikotasuna, tradizioari lotuta, falazia hutsa dela. Benetakotasunak hanka motza du, bereziki, tradizioak komunitatearen nortasuna justifikatzeko edo defenditzeko erabiltzen bada. Orduan tradizioak praktika izateari utzi eta ideologia bihurtzen da; komunitatearen jarraipenaren eta sendotasunaren sinbolo. Horrek bere horretan badu balio bat: tradizioak, nor izateko espazio segurua eskaintzen baitu; sustrai batzuk, “gu-aren” sentimendu indartsua zeina ezein komunitatek behar duen aurrera egiteko. Baina tradizioen bitartez identitateari eutsi beharrek, badauka baita ere B aldea: faltsukeria. Adibidez, berrinterpretazio bat egiazko bezala plazaratzea. Tradizioa gizakiaren gogamenetara makurrarazten denean, manipulazioa agertzen da; alegia, ideia konkretu bati eusteko behar den asmakizuna.

Finean, elkarrizketatuak tradizioari buruzko interbentzioetan adierazten dutena zera da: transmisio bidez jasotzen dena tranpatia daitekeela. Iruzurraren lehen ahoa ikusteko, ordea, parean dagoenetik harago begiratu beharko da. Beharrezkoa da ezkutuan gordetzen denari ere erreparatzea. Izan ere, transmisioan kontatzen edo erakusten denak, ez du den guztia biltzen:

IBON RG: ... Ez dakigu zer gertatu zan, guk daukagu idealizatuta hemen zer gertatu zen XIX. mendean baina auskalo zer zen benetan. Ni Sestaakoa naiz, han ez da apenas ezer gorde baina nik ez dut uste jendeak han ez zuela kantatzen, ez zuela musika egiten. Ez da gorde. Nire amama Galdamesekoa zen eta beti esaten zuen bere amak kantatzen zuela baina ez da gorde.

Horra hirugarren bala: ez esatea, manipulatzeko modu bat da. Argi dago herri kulturaren adierazpen guztiak ez direla tradizio bilakatzen. Esplizitua ala implizitua izan daitekeen aukeraketa ideologikoa dago erabaki horren atzean (Martí i Pérez 1996, 55). Isiltasuna, ezinbestean (in)komunikazio prozesuen parte da, halako moldez non kultura baten bizimodu eta pentsamenduari buruz kontatzen edo erakusten denak besteko informazioa eman dezakeen. Horrenbestez, kulturarekin harreman dutako ezein auzi sakontasunean ezagutzea helburu dugun ikerketotan, garrantzitsua bihurtzen da itzalean denari erreparatzea. Finean, ezkututzen denak, mantentzen denak baino gehiago baldintzatu baitezake komunitate baten kosmosa: “batzuetan, gehiago baldintzatu du tradizioa, patrimonio hori, ahazturik edo gordetzen-izkututzen-tabu denak, errepikatzen dugunak baino”, baieztatzen du Mixel Etxekoparrek bere elkarrizketan.

Lanaren puntu honetan, lekua egin nahi diogu azken urteetan maskaradaren inguruan piztu den polemikari. Kokatu gaitzen pixka bat. Xiberoako inauterietako besta horretan bi talde kontrajartzen dira: “gorriak” eta “beltzak”. Lehenengoan, tokiko jende garbia, nobleak eta dantzari finak dauden artean; bigarreanean, kanpotarrak, pobre eta basatiak, biltzen dira. Azken horietako batzuk buhameak dira: lau pertsonaiez osatutako ijitoen taldea. Gehienetan, aurpegia belzturik, jantzi koloretsuz eta eskuan egurrezko sablea daramatela agertzen dira.

Xiberoako maskaradetan buhameak mozkor eta alfer bezala itxuratzen dira. Beraiek plazan sartzerakoan kantatzen den bertsoa da horren isla: “buhame deabru horik lanik egin gabe, arraza deabrü hori bizi dirade⁵², aberatsik horregatik ez da nihur ere, aldiz sortüak oro ohoinak [lapurrak] dirade” (Maskaradak eta Buhameak - Mascarades et Bohémiens 2019)⁵³. Hain zuzen, parodia honek duen kutsu arrazistagatik piztu da polemika⁵⁴. Kontua da buhameak lapur bezala itxuraldatzen diren artean, isildu egiten direla hauei buruzko bestelako irudikapen batzuk. Ez da kontatzen, adibidez, kultura bezala Euskal Herrian (izan) duten zapalkuntza.

Ez dakigu zenbaterainoko kontzientziaz erabaki den buhameak halako mespretxuz tratatzea maskaradetan, baina egin, behintzat, horrela egiten da eta mundu guztia ez dago horrekin konforme. Izan ere, hautu horiek, ez dira ezdeusak; pisu handiko ondorio sozialak dituzte. Bereziki, kasu honetan bezala, zuzenean eragiten dion komunitate bat inplikatzeko badute:

- MAIKA ETXEKOPAR: Jokoa hasten zenian familia horiek [buhameenak] joaiten ziren etxera ze bazekiten ba oai gutaz trufatuko dira plazan eta oso bortitz...
- MIXEL ETXEKOPAR: Eta jokoak zer baldintzatu du? Ahaztia. Ahantzi dugu, ahantzi nahi baikenuen eta oai ez da gehiago buhamerik denik ikusten edo aipatzen ezta... Garazin bai badira finkatu edo asimilatu ez direnak, hemen guttiago aipatzen da, denek jakinik eh... Batzuek buhamien ondokoek ez dakite, beren arbasoek moztu dute transmisioa. Ez harrotasunaz, baina nahi izan dute babestu eta integratu, asimilatu, orduan egin dute hala eta maskaradak egin du gizarteak egin duen bezala, joera hori: atxiki dezagun axala, erran dezagun buhamia oso lilitsua, ejerra, naturari buruz ez dakit zer...

Xiberoako gure bi elkarrizketatuei hurbil harrapatzen die maskaradaren inguruan piztutako polemikak. Izan ere, Nicole Lougarot da auzi honetako ahots kritikoetako bat. Hain zuzen, Maikaren ama eta Mixelen emazte dena. Maskaradek eraman zuten Lougarot ijitoen kultura sakonean ezagutzera. Bere ekarrien artean, *Bohemiéns* (2009) liburua da aipagarriena⁵⁵. Ikerketa horren kari ijitoen populuak Euskal Herriko kulturari izan duen partehartzea ezagutu eta harrez gero ez ditu maskaradak berdin ikusten (Aire 2012). Errealitatea modu hipokritan ezkutatu eta hauei buruz ematen den irudia arrazista dela deritzo. Hain zuzen, horregatik diskurtsoz aldatzea eskatzen du (Berhokoirigoin 2018).

⁵² Bertsoa herri gehienetan abesten den arren, posible da aldaera ezberdinetan izatea.

⁵³ Hona hemen bideoaren lotura zeinetan 39. segundutik aurrera entzun daitekeen aipatu bertsoa:
<https://www.youtube.com/watch?v=oxdEFSaEtiM>

⁵⁴ Idoia Erasok idatzitako erreportaje honetan maskaraden inguruko polemika arrazistan kontrajartzen diren ideia nagusiak biltzen dira:

https://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2019-01-30/hemeroteca_articles/maskaradaren-inguruko-polemika-arrazista-bizirik

⁵⁵ Nicole Laugaroten ikerketen harira, Hebertik elkarrekin Xiberoako maskaradei buruzko informazio oparoa bildu du <http://mascarades.eu> helbidean. Era berean, Europako beste herrialde batzuetako maskaradak ezagutzeko parada eskaintzen du eta baita ijitoen kultura ezagutzekoa ere.

Bere eskakizunak onespenik balu, ez litzateke maskaradak aldatuko ziren lehenengo aldia izango. Ibilbide luzeko herri ikuskizun honek moldaketa ugari izan ditu historian zehar. Azken urteetan, adibidez, handituz doa emakumeen partehartzea⁵⁶ (Etxebarria 2020). Dantzarekin ere gauza bera gertatu da, geroz eta toki handiagoa hartu du. Pertsonaietan ere izan dira aldaketak; batzuk desagertu egin dira eta beste batzuk heldu. Bada, ildo beretik jarraitu eta buhameen rola ere birpentsatu egin behar dela aldarrikatzen du Lougarotek. Gainera, ez du uste horrek tradizioari ezelako kalterik egiten dionik: “maskaradak betiere maskaradak ditukezu hori aldatuz gero ere” (Lougarot in Berhokoirigoin 2018).

Aitzitik, ez dirudi erraza denik. Lougarotek adierazten duenez, “tradizioaren kargak” eta “Euskal Herriko buhameen historia ez ezagutzeak”, balizko aldaketa horiek oztopatzen ditu (Berhokoirigoin 2018). Baina horri, gainera, maskaradaren garapena oztopatzen duten bestelako zailtasun⁵⁷ batzuk ere gehitzen badizkiogu, ia ezinezkoa bihurtzen da aldaketaren aukeran pentsatzea.

Halako giro hauskorretan non tradizioa desagertzeko arriskuak handia dirudien, urgentziak garrantzizkoa irensten du. Horrelakoetan kosta ala kosta tradizioarekin jarraitzea bihurtzen da helburu behinena; aurrera nola egin galdekatzearena bigarren mailan geldituz. Inor dudatan balego, Jean-Jacques Etxeberriren hitz hauek argi uzten dute maskaraden kasuan, adibidez, momentu honetan lehentasuna zer den: “maskaradako gazteak [Nicole Lougaroten] mintzaldian ziren, buhameak ere bai, entzun zuten haren ikusmoldea, eta segitu dute. Izan dadila maskarada, bere baikortasunarekin eta bere gauza ttipiekin, txarrena litzateke ez bada gehiago” (Etxeberri in Eraso 2019). Alta, egoeraren larritasuna gustukoak ez diren aldaketak trabatzeko edo atzeratzeko aitzakia ere izaten da maiz. Hain zuzen, Maika Etxeoparrek kontatzen zigun, tradizioa bizirik den testuinguruetan ere galdekatzearena berandu etortzen dela. Hots, eraldaketa erresistentziak ez diote beti galtzeko arrisku egiazkoari erantzuten:

MAIKA ETXEKOPAR: (...) Tradizioa oso azkar den leku batean, oso berant etortzen da galdekatzearena. Kantatzen ditugu kantuak pentsatu gabe ere ze erraiten dugun barnean, zenta inportanteena da kantu hori kantatzean enetako tipidanik eta gero gaztean herriko bestetan eta hola “ah denek ezagutzen dugu eta denek kantatzen dugu elkarrekin eta hori gu gira”, hola. Bada zerbait hola identitate sentimendu hori, eta kantatzeko plazerra azkarrago da hitzak baino. Eta pastoralan ber gauza. Joka daiteke pastoral bat biziki untsa, Hitlerri buruz adibidez, oso ederki eta jendea oso harro, zenta gure herriak egin du Pastoral; eta ze kantatu duzu? ze kontatu duzu? ffffff hori ez da aipatzen ere, eta Pastoralan ari diren gehienen burutik ere ez da pasatzen zenta ez da hori inportanteena. Ez dut erran nahi jende hori zozoa dela, ez da batere hori, baina memento hortan testua bost axola, idazle batek egin du eta eskerrak! hola baditugu hitz batzuk ikasteko eta kantatzeko. Nik kantatzen ditut bi koplak ez dakit ze agerralditan eta oso pozik nago. Untsa, baina ze defendatzen du? ze kontatzen du testo horrek? ah bost axola. Eta hortako hitzen galdekatzea. Horiek dira tradizioaren arriskuak ere, identitate sentimendu horrek eh... (...) gure kasuan, oain

⁵⁶ 2020an lehenengo aldiz parte hartu zuten emakumezkoek “beltzen” taldean (buhame eta kauteretan). Ordura arte, emakumeek parte hartzeko rol berriak sortzen ziren maskaradetan: Belagileak (Urdirarbeko maskaradan) edo Sohütako Buhaminak, baina sekula ez zuten kargu tradizionalik hartu. Gaur egun emazteek maskaradetan duten eta etorkizunean izan dezaketen lekuaz hausnartzen du Marie Annick Jaurik (Aire 2012) elkarrizketa honetan: <https://iparraldeko hitza.eus/2020/05/08/uste-dut-emazteak-izanen-direla-kargu-inportanteetan/>

⁵⁷ Azken urteetan, euskararen jakintza eskasa da Xiberoako festa ospetsu hau gehien baldintzatzen ari dena.

den bezala Xiberoan, oso astuna izaten ahal dena da inportanteena ez dela objektu artistiko hau gustatzen zait eta maite dut eta ez nuen sekula holakorik entzun. Ez! kantu hori mila aldiz entzun dut eta enea da, nirea da eta gu gira. Eta hori ere bada arriskua, grabatzen direla anitz, grabatzen dira beti ber kantuak, baina galdezkatu gabe ezer.

Etxekoparrek ederki deskribatzen du arestian Lougarotek aipatzen zuen tradizioaren “karga” zein den; gutasun sentimenduari eustea. Bere ustez, identitatearen aferak da tradizioak bizirik jarraitzeko behar duen eraldaketari balazta jartzen diona.

Tradizioak berrinterpretazioarekin zerikusia duen heinean, egia beste izan dezake gezurretik. Azpialt honen bidez ez dugu tradizioen egiazkotasuna edota faltsutasuna frogatu nahi izan. Aitzitik, tradizioaren benetakotasun ukagaitza zalantzan jarri da. Hori erakusteko maskaradetan buhameen harira piztutako polemikari heldu diogu, gure ustez, auzi horrek ezin hobeto sintetizatzen dituelako elkarrizketatuek tradizioarekiko agertzen dituzten kezkek. Gaude, tradizioak “gure” eta “betiko” ideiekin lotzeari utzi eta honen joan-etorriak esplizitatuko bagenu, hondarearekiko harremana osasuntsuagoa izango litzatekeela; ez hain distorsionatua behintzat. Hain gure sentitzen ditugun maskaraden kasuan, esaterako, ijitoen kulturarekin uste duguna baino lotura gehiago daudela konturatuko ginatke⁵⁸. Maskaraden kasuaren bidez, argi gelditzen da tradizioak garaian garaiko komunitatearen beharren arabera interpretatzen direla eta, beraz, zerikusi gutxi dutela egiazko forma eztabaidaezinekin. Finean, azpialt honetan azaldutakoak berretsi egiten du Martí i Pérezen (1992, 62) sententzia: “el folklore, como disciplina, no solo es ciencia, sino que también constituye ideología y estética”. Hori jakinda, bakoitza hurbildu dadila nahieran forma tradizionaletara.

3.3.3. Oi, gure tradizioa

Aski frogatua dago 60ko hamarkadan abiatutako euskal kultura Pizkundean ondare tradizionalen berreskuratze eta gaurkotzeak izugarritzko garrantzia izan zuela. Garai hartan, komunitate bereko partaide sentimendua handitu nahi zen Euskal Herrian, eta hori, besteak beste, tradizioaren bitartez egin zen (Gandara 2015, 134). Orduan atzendua zen ondare tradizionala, baliabide sinboliko bezala birgaitu zen, identitate partekatua eratzeko funtzioa atxikiz. Batasunaren kontzientzia sendotzeko funtsezko baliabidea izan zen. Badirudi gauzak ez direla asko aldatu ordutik; Euskal Herrian kultura tradizionalarekiko irudikapen orokorrak identitatearen aferarekin lotuta jarraitzen baitu. Hala diote bederen lan honetako protagonistek.

Hasi gaitezen orokorretik, tradizioaren indar bateratzaile eta identitatezkoa deskribatetik:

MAIKA ETXEKOPAR: Eta tradizioak badu ere beste zerbait partekatzen dela, nik anitz apesiatzen dudana da badugula zerbait amankomunean, nahiz eta ez denak izan artista, gauzak sortzen edo hola, baina denek badakizkigu ber kantuak eta ezagutzen ditugu eta gureak dira, gure tradizioa da. Eta gero artista batek kantu hori edo kantatzeko manera hori har lezake eta... Lehen lehenik iruditzen zait oso interesgarria dela ukaitea amankomunean dugun zerbait inarrosteko aukera

⁵⁸ Lougarotek defendatzen du, maskaradak ijituen festak zirela (Aire 2012).

eta denek ber heinean maite dugun tradizio hori, baina bakoitzak desberdinki erabiltzen dugu edo... Baina denek ezagutzen dugu, gurea da, eta hori biziki interesgarria da zenta hola arteak ahal ditu gauza batzu barnetik mugiarazten eta galdera oso sakonak pausatzen bakoitzari: gurea den horrekin ze egiten dugun. Eta batzuetan, hori, oso astuna izaten ahal da. Pisua, zenta justuki denek maite dute eta batzuek atxiki nahi dute eta ezin dira gauza batzu egin. Baina nik ez dut batere hola bizitzen; bizitzen dut gehiago... “Amaren alabekin” egin duguna, askotan denek ezagutzen duzue kantu hori, be guk eramaten zaituztegu zuen-gurea den kantu horrekin beste norabait eta ea ze mugitzen duen gure barnean eta... Hori oso baliotsua da zenta bakoitzak berea balu edo denek telebistakoa, ez litzateke ezer inarrosteko.

Gauza interesgarri asko aipatzen dira pasarte honetan. Hasteko, kultura tradizionala, identifikatzaile komuna dela esaten du Etxekoparrek, eta horregatik aitortzen dio, preseski, subjektibitate kolektiboak sortzeko gaitasuna. Artista izan ala ez izan, guztiek partekatzen duten zerbait da eta horrek bateratu egiten du. Baina, elementu bateratzaile ez ezik, berdintzaile bezala ere deskribatzen du tradizioa. Hain zuzen, erreferentzia komuna delako lortzen du ezberdinen barrenak mugiarazi eta loturak azaleratzea. Baina nahikoa al da partekatua izatearekin? Bere hitzetatik ondorioztatzen dugu, ezetz; komuna den horrenganako atxikimendua ere ezinbestekoa dela. “Maitatu” hitza erabiltzen du momentu baten, baina, “denek ezagutzen dugu, gurea da” esaldian ikus daiteke ondoen esaten ari garena. Ez da berdina, “denek ezagutzen dugu” ala “gurea da” esatea; bigarrenak, lehenengoak ez bezala, edukitze bat adierazten du, nahiz eta era sinbolikoan izan.

Musikaren jabe sentitzeari buruz hausnartu duen pentsalarrietako bat, Simon Frith (2001, 425–27) da. Kritikari gisa aritu zen garaian hainbat eskutitz jaso zituen eta horietan oinarrিতා aipatzen du rock zaleek *beraien* musikaz hitz egiten dutela. Bere ustez, jabetzaren zentzua ez da bakarrik merkatu ikuspegitik ulertu behar. Jabe izateak ez du diskoa edukitzea soilik esan nahi; kantua, edo gure kasuan tradizioa, bakoitzaren subjektibitatearen parte dela sentitzea ere bada. Horrela, baliabide sinboliko pertsonifikatua bihurtuz.

Frithek dio (2001, 421), musika jabetza bezala hartzen dugula bere esperientzian dagoen karga emozionalagatik. Hain zuzen, esfera publiko eta pribatuaren arteko muga dantza egiten duelako. Edo zehatzago esanez, publikoa den zerbaiten eskuratze pertsonal bat egitea ahalbidetzen duelako. Frithekin bat etorri, guk ere uste dugu atxikimendu emozionala garrantzitsua dela transmisio prozesuetan. Hori gabe, kultura adierazpen batek belaunalditik belaunaldirako ibilbidea egitea nekeza luke:

OIER IRURETAGOiena: Bueno, faktore askok [eragiten du kultura tradizionalaren transmisioan]... bai, eta baita atxikimendu hola emozional bat ere, ez? *Humm*... halako identifikazio batek egon behar du. Seguraski urte batzuetan egongo da jendea zahartzen ari dena eta agian bere gaztaroko musika izan zana Kortatu, edo Negu Gorriak edo... eta bere momentuan izan bazuten horrelako atxikimendu emozional bat, horrelako identifikazio bat horrekin, ba agian hori gero transmitituko da beste generazio batzuetara, baino beste generazio baten gauza bezala edo. Esango nuke, horrelako identifikazio batek, gauza emozional batek egon behar dula.

Beraz, emozioak dira tradizioak geure egiteko giltza, norbere subjektibitatearen parte bihurtzeko ate, eta aldi berean, baliabide sinboliko pertsonifikatu izateko baldintza. Baina emozioak, taldean ere sentitu daitezke, horrela, atxikimendua kolektiboa izanik. Jende multzo handiagoari dagokionean eta gure inguru hurbilera etorriz, argi dago euskal kulturaren unibertsoarentzat historikoki garrantzitsua izan dela tradiziozko ondarea. Gure elkarrizketatuen iritziz, horri dagokionean gauzak ez dira hainbeste aldatu: gaur gaurkoz eutsi egiten dio, bereziki, 60ko hamarkadan eskuratutako ohorezko lekuari.

Ondare tradizionalak pisua izatea ez da eksklusiboki Euskal Herrian gertatzen den fenomeno eksklusiboa, baina argi dute hemen behintzat horrela dela, eta bereziki, mugimendu abertzalearen eragina azpimarratzen dute sustatzaile nagusi legez. Miguel A. García, Ibon RG eta Oier Iruretagoiena hurrenez hurren:

MIGUEL A. GARCÍA: (...) Joder, [Euskal Herrian kultura tradizionala] es parte de la identidad cultural ¿no? eso tiene su fuerza ¿no? tiene su importancia.

IBON RG: (...) Faktore extra musikalak, badago roio identitatea, euskararen kontua etab. Horregatik Aragoian gauza horiek ez dira horrela salbatu. Hemen bai, egoera oso ezberdina zelako.

OIER IRURETAGOIENA: Tradizioa ere sortu egiten da eta guk ere denbora guztian aldatu egiten degu, tradizionala zer dan edo... Guk ere gure irudia sortzen dugu tradizionala denari buruz, pertzepzio konkretu bat sortzen dugu horri buruz. Orduan... hori ere oso anbigua da. Batez ere hemen, euskal tradizioari buruz hitz egiten badegu, hemengo kasu konkretuaz hitz egiten bada. Guria ere kasu berezia da, ez? holako mugimendu abertzale bat egonda, ba horrek ere asko heltzen dio tradizioari eta horrek ere pertzepzio mota batzuk sortzen ditu, pixka bat erromantikotasun batzuk sortzen dira edo pixka bat izaera bat aldarrikatzeko tradizioari heltzen zaio eta hor proiektatzen dira gauza batzuk, ez? holako jatorrizkotasun bat edo... Orduan gure kasu konkretuan, hemen dagon kontestu hori ezin da abstraitu, ez? Azkenean dagon mugimendu abertzale horrek erabat bustitzen du dena. Baina guk ere eraiki egin degu horren inguruko errelatoa...

Heldu diezaiozun lehendabizi García esaten duenari. Ez du zalantzarik: beretzako, tradizioa euskal identitate kulturalaren parte da. Rodríguez berretsi egiten du ideia bera, baina gainera, diferentzia bat seinalatzen du beste lurralde batzuekiko. Euskal Herrian musika tradizionala jagon bada, kulturaz kanpoko faktoreengatik izan dela dio; eta ez dabil oker. Izan ere, Espainiako folkloreak historia aztertzen badugu, konturatu gaitzke prozesu hori XIX. mendean bereziki nabarmena izan zela mugimendu nazionalistak zeuden lekuetan: Katalunian, Galizian eta Euskal Herrian (Martí i Pérez 1996, 11–13). Tradiziozko kultura-ondarea pixkanaka desagertzearen kontzientziak folkloreakiko interes orokorra piztu bazuen ere, leku jakin horietan indar berezia izan zuen. Berau aurkitu, kontserbatu, zabaldu eta, batzuetan, manipulatzeko borondatean izan zuen itzulpena interes horrek. Puntu honetan sartzan da jokoan Oier Iruretagoienak esaten duena, arduraren konpartituarena: alde batetik, gizarte bezala daukaguna, eta bestetik, mugimendu abertzaleari dagokiona. Azken horrek, erromantikotasun batzuk sortzen dituela dio, eta gainera, guztia bustitzen duela. Ildo beretik hitz egiten du Silesek (2017, 41–42) ere bere tesian ondare tradizionala mugimendu nazionalistek beraien helburu politikoak indartzeko tresna gisa erabiltzen dutela baieztatzen duenean.

Behin honezkero, badakigu ez dela gauza bera iraganeko musika ala tradiziozko musika izan. Azken honek, Euskal Herrian bederen, karga sinboliko handia dauka. Karga aipatzen dugunean ez dugu kasualitatez esaten. Atal honetan ikusi dugunez, tradizioak nortasun kolektibo bati eutsi beharra baitauka. Alta, gure elkarrizketatuentzat kulturaren auzia identitate auziekin nahasteak onura baino gehiago suposatzen du zama. Ez dute uste lotura horrek ezertan “laguntzen” duenik. Are, ezkontza hori ez zaiela interesatzen esaten dute. Errefus horrek lehenengo azpiatalean aipatu dugunaren oihartzuna dakarkigu; alegia, tradizioa kultura identitatearen gaitik askatzeko nahia hautematen dugula gure solaskideengan. Hauek, beste leku batetik hurbiltzen dira tradizioa, zehazki, soinuaren erakarpenetik.

• Hizkuntza eta tradizioa

Azken zati honetan, parentesi txiki bat ireki nahi dugu hizkuntzari buruz gogoetatzeko. Mixel Etxekoparrek identitate eta tradizioaren aferan egindako zehaztasun batek eraman gaitu bertara: “tradizioa dugu nortasun bat baina nortasun hori zinez egina da alteritateaz, eta eskerrak”. Subjektibitate partekatuen sorrera, besteekin ezberdintasunean eratzten dela ulertzen dugu aiputik; nortasunaren eraikuntza prozesuak inklusibo besteko eskusiozko direla azalaraziz. Hain zuzen, atal teorikoan Euskal Herrian kulturari dagozkion hurbilketa nagusiak landu ditugunean, azaldu dugu irizpide nagusia bereizgarritasuna izan dela (Amezaga 1994, 100). Zerk bereizten du Euskal Herria inguruko herrietatik? galderari erantzutera zuzendu da, batez ere, kulturaren ikerkuntza herri honetan. Tradizioak, mitoak, ohiturak, festak edo kultura adierazpenak erabili dira gu-zuek muga markatzeko, baina horiez gain, hizkuntzaren aldagaia ere bereizgarri nagusien artean da.

Campion, Oteiza, Txilardegi edo Azurmendi pentsalariak, adibidez, euskal nortasunari buruz hausnartzerakoan hizkuntzaren aferan jartzen dute azpimarra. Euskarari, historikoki sinbolismo handia eman zaio komunitatearen konfigurazioan eta pentsamendu horren eragina gure protagonistekin hitz egiterakoan ere nozitu dugu. Zehazki, musika tradizionalari buruz mintzatzerakoan:

MIGUELA. GARCÍA: (...) En este entorno próximo [musika tradizionala] es una música que tiene su potencia y su arraigo cultural, y sí está presente, claro. Lo que pasa que yo personalmente como yo no soy euskaldun y por lo que sea no he vivido en ese entorno, no tengo la misma conexión visceral que tienen otros.

Garciaren kasuan, hizkuntzaren faktoreak euskal musika tradizioarekiko distantzia suposatzen du. Horrela bizi du behintzat berak. Hizkuntza-kultura-tradizioaren artean lotura zuzena egiten du, eta bera ez denez euskal hiztuna, ez du bere burua euskal kulturaren erreferentzietatik gertu kokatzen, ez eta bertako tradizioetatik hurbil sentitzen ere. Garcíak ildo horretan muga argia adierazten du: euskalduna ez denez ez du euskal kulturako tradizioekiko lotura bizirik sentitzen. Bestelako elkarrizketatuek ez digute zuzenean horrelakorik adierazi; kontuan izan behar dugu 17 elkarrizketatik, 3 izan direla gaztelaniaz egindakoak. Hots, Garcíak planteatzen duen auzia frogatzeko lagin nahikorik ere ez dugu izan. Hala eta guztiz, Siadeco Ikerketa Elkarteak 2018an Elkar fundazioarentzat egin zuen inkestan ere azaleratzen zen hizkuntzak determinaturiko komunitateen arteko mugak⁵⁹, eta horretan, 2.500 pertsonak parte hartu zuten.

⁵⁹ Gehiago jakin nahi bada, Siadecok berak argitaratutako txostena irakurtzeaz gain, Jakin (Dorronsoro, Sorse, eta Amezaga 2018) aldizkariaren 226. alera jotzea proposatzen dugu. “Zenbat gara?” izenburupean egindako monografiko

Siadecokoa merkatu ikerketa bat da, eta bere izenak adierazten duen moduan, salerosketan eskuratu daitekeen kulturari soilik erreparatzen dio. Jakina, kultura praktika guztiak ez daude merkatuari lotuta baina inkesta hau zehazki musikaren, komunikabideen eta liburuen kontsumoa neurtzeaz arduratzen da. Guretzako, batez ere, hizkuntzaren arabera emaitzak azaltzen dituelako da interesgarria. Orokorrean, Euskal Herriko kultura kontsumoan euskarazko produktuen presentzia txikia dela bistaraten du. Halaber, hizkuntza perfila kontuan hartuta, beste ondorio hau ere azaleratzen da: euskaldunek gehiago kontsumitzen dituztela erdarazko kultura produktuak (liburuak, musika eta komunikabideak) euskarazkoak baino. Aitzitik, euskaldunek kultura produktu erdaldunak kontsumitzeko joera hori ez da alderantzizko zentzuan gertatzen. Hau da, inkestako emaitzen arabera, ez da fluxu berdina errepikatzen gaztelaniatik euskarazko kultur produktuetara. Gure irudikoz, horrek efektu zuzena du gaztelaniadun herritarrek euskal kulturarekiko duten ezagutza, hurbiltasun eta identifikazio mailan. Edo bestela esanda, García adierazten duen distantzian. García "hesi kulturala" dagoela iradokitzen duenean, hortaz, ez dabil oker, baina argi izan behar dugu hesi horrek, orokorrean, norabide bakarrean eragiten duela: gaztelaniatik euskarazko kulturara. Edo bestela esateko, hizkuntza nagusitik gutxiagotutako hizkuntza erreferentzietara.

Hesi kulturalaren efektua Laboari buruz hitz egiterakoan ere bistaraten da. Izan ere, Laboarekiko ezagutza eta atxikimendua txikiagoa da erdal elkarrizketatuen artean euskaldunen artean baino. Interesgarria litzateke hizkuntzak tradizioekiko hautematean nola eragiten duen ikertzea, baina beste behin, gure aztergaitik kanpo jotzea litzateke horretan sakontzea. Ondorioz, distantziaren hausnarketa horretan utziko dugu hizkuntza eta tradizioen artekoari buruzko parentesi txiki hau.

Puntuarekin bukatzeko, azpi-atal honetako idea ardatza izan dena bergogoratuko dugu: elkarrizketatuak jakitun direla kultura adierazpen tradizionalen eta subjektibitate prozesuen arteko lotura ezarriaz, eta ez zaiela gustatzen. Jakitun dira euskal komunitatearen subjektibitate partekatuan tradizioa funtsezko baliabidea dela, baina beraiei ez zaie interesatzen tradizioaren alderdi ideologiko hori. Urrundu egin nahi dute hortik. Hurrengo atalean ikusiko dugunez, ezkontza horrek bete betean baldintzatzen du galeraren auzia.

3.3.4. Galtzea litzateke galtzea dena

Beste kultura batzuetatik bereizi beharra mehatxuetatik datorrela seinalatzen du Amezagak (1994, 101) bere tesian. Hau da, galtzeko beldurretik. Musika tradizionalari buruzko erantzunetan ere galeraren ideia oso presente dago: beti galtzeko arriskuan den tradizioa eta honek sortzen duen beldurra aipatzen dute behin eta berriro elkarrizketatuek. Tradizioa, komunitatearen eta onarpenaren ideari lotzen zaion aldetik, beldurrak, hain zuzen, hori galtzeari erantzuten dio. Adibidez, Mixel Etxekoparrek kritikatzan zuen pastoralak beste herrialde batzuetara zabaltzearen ondotik indar handia hartu duela "galtzen dugu xiberotar egiten gaituena" beldurrak.

honetan, euskal kulturaren egungo egoeraz eta etorkizuneko erronkez hausnartzen da. Siadecoren inkesta oinarri hartuta idazten dute Juanjo Allur Dorrnsorok, Joxemari Sorsek eta Josu Amezagak.

Beldurraren ahala handia da: tradizioa bizitzeko manera baldintzatzen baitu. Beldurtu eta tradizioari eutsi diezaiokegu, halako gisan non ez diogun arnasa hartzen uzten. Beldurtu eta tradizioa erabili dezakegu, halako moldez non ez diogun mugitzen uzten. Finean, beldurtu eta tradizioa ito dezakegu:

XABIER ERKIZIA: Ez dakit nola definitu [tradizioa] guztiz, baina badakit baduela zerikusia konformismoarekin, erreakzionarismoarekin eta beldurrarekin. Gehienbat beldurrarekin. Beldurretik gero sortzen dire kontserbadurismoak eta ez dakit zer... baina beldurra: beldurra galtzeko zeozer, beldurra inork balioan ez jartzeko gauza bat, beldurra irri egiteko... O sea, tradizioa baldin bada norma batetik abiatzen den zeozer, hau da, gauzak egiteko modu bat eta hau da gehien zabaldu dena, orduan hortik ateratzen bazara ja ez zara tradizionala; tradizioa da modu hori jarraitzea.

Gizakiak komunitate baten parte sentitzearena hain beharrezkoa izanik, onartua ez izatearen ideiak efektu hertsatzailea izan dezake artistengan. Are modu nabarmenagoan euskal kultura bezalako sistema subordinatuetan non aukerak urriak diren. Bide hori jarraitzen ez duenak, ezberdina eta baztertua izateko arriskuari aurre egin behar dio. Horregatik da beldurra hain mekanismo erabilia eta eraginkorra kultura transmisioan.

Desagertzeko arriskua erreala izan ala ez, heriotzara kondenatu diren adierazpen tradizionalen zerrenda amaigabea da. Horien artean dago pastorala. Georges H  relle etnografoak, adibidez, *La repr  sentation des pastorales a sujets tragiques* (1923) lanean, epe laburrean desagertu egingo zela ziurtatzen zuen. Bere ustez modernitatearen mehatxua hor egonik⁶⁰, nekez egin zezakeen Xiberoako herri antzerki ospetsuak aurrera. Iragarpen hori egin zuenetik ehun urte pasa dira eta dakigun bezala pastoralak bizirik segitzen du. Ez dakigu zein helbururekin iragarri zuen H  rellek iragarri zuena, baina kontua da, pastoralaren gainean mehatxu irrealia paratu zuela. Izan ere, duela mende batetik herri literaturatik datorren adierazpen hau amaierara iristeko arriskuak ez zion momentuko egoerari erantzuten.

Baina H  relle ez zen halako iragarpen ankerrak egiten zituen lehendabizikoa ezta azkena ere; beste batzuk ere eutsi diote heriotza-sententziaren ideiarri. M. Ane Garamendi edo Jon Juaristiren izenak aipatu daitezke, adibidez, askoren artean. Horrek guztiak duen indarra edo inpaktua kulturaren, kalkula ezina da. Edozein kasutan, botere tresna indartsua da beldurra. Beldurraren bidez, gizarte oso bat kontrolatu daiteke (Klein 2007). COVID-19aren ondorioz azken urteetan bizitzen ari garen egoerak, argi erakusten du hori. Tradizioen kasuan, esango genuke, gustuko ez diren transformazioak eragozteko baliatu izan dela maiz. Izan ere, beldurraren aurrean zer egiten da? Tradizioari eutsi. Eta argi dago tradizioa iraun beharrak ito dezakeela:

⁶⁰ C'est l'esprit moderne qui, au siècle dernier, a tué tous les théâtres ruraux de l'Europe occidentale, saui le théâtre basque. Celui-ci a résisté; mais résistera-t-il long temps encore? Nous souhaitons, sans l'espérer beaucoup. Et ce doute est une raison de plus pour que nous fassions de ce théâtre une étude attentive, tandis qu'il possède encore une réelle mais déjà fragile vitalité.

Ce qui est bien certain, e'est que tôt ou tard il mourra comme les autres, et sa mort devra nous inspirer un sentiment de juste regret" (Hérelle 1923, 20).

MAIKA ETXEKOPAR: Eta ere jendeak tradizioa bizitzen duela inportanteena dena da irautea, irautea, irautea. Ez da zerrek iraun dezan; baina da guk iraun dezagun. Eta tradizioa hortarako baliatzen delarik kriminala da.

XABIER ERKIZIA: Hemen beti egon da kontserbaturismoaren aldeko jarrera bat. Esaterako, noiz ikusi duzu Elkar bezalako diskete bat, zainetaraino subentzionatuta dagoena, arrisku bat hartzen? Ez dok amairu, RRV otro tanto. Eta oraindik hor gaude.

Izan musika ala bestelako, tradiziozko ondareari egin dakiokkeen heriotz-sententzia irmoena, berau disekatzeta da. Horrek mugimendu eza esan nahi du, eta transformazio ezak tradizioak hil egiten ditu (Marcos Arévalo 2004, 927).

Tradizioek bizirik jarraitzeko bi premisa behar dituzte: komunitatearekiko komunikazioa eta atxikimendua. Baina tradizioek belaunaldi berrien partetik balioztatze sinbolikoa edukitzea nahi bada, funtsezkoa da hauei gaurkotasuna ematea. Hau da, eskainiak momentuko testuinguruko beharrei erantzuteko gaitzea. Hartara, ez dira iraganeko postal hutsa izango. Berritasuna eta mutazioa, beraz, ezinbestean eta etengabeki behar ditu kulturak, baita tradiziozko deritzonak ere. Oier Etxeberriak dioen legez: “ez baldin bada gaurkotzen gauza hil egiten da; o sea, gaurkotu beharra den zerbait dala beti kultura edo artea o lo que sea, ez?”.

Hori izanik premisa, kultura adierazpenek batzuetan belaunaldi arteko bidaiak luzea egingo dute, eta beste batzuetan, bidean desagertuko dira. Azken kasu horretan, galeraren zama astuna daiteke; bai bederen, tradizioa subjektibitateekin nahasten segitzen den artean. Izan ere, orduan galtzen dena “gure” zati bat da. Aitzitik, tradizioaren izaera identitario eta ideologikotik distantzia hartzen bada, galerak traumatiko izateari uzten dio. Hala egiten dute elkarrizketatu ditugun musikariek:

MAIKA ETXEKOPAR: Niri ez dit gogoak emaiten grabaketa batetik eh tradizioa iraunaraztea, nik badut ideia hori eh... kantu hau galdu bada, galdu da, eta beste bat sortuko da. Ez naiz senditzen salbatzaile zentzu hortan. Eta galtzen bada erran nahi du, galdu behar zuela mementu hortan edo ez girela gai izan atxikitzeke; zerbait erran nahi du galtzeak ere eta utzi behar dira gauzak galtzen.

Galtzeak berak zerbait adierazten duela eta modu emankorrean begiratzen dio desagertzeari Etxekoparrek. Galerarekiko prestutasun hori izan daiteke tradiziozko ondarearekiko musikari esperimentalek erakusten duten partikulartasunetako bat, baina badaude gehiago. Hurrengo puntuan sakonduko dugu horietan.

3.3.5. Tradizioa eta berrikuntza

Musikaren definizioan zirrikitu berriak zabaldu nahian, nor bere ezagutza eta gustuen mugetara iritsi nahi dute ikerketa honetan elkarrizketatu ditugun musikariak. Horretarako, musika egiteko jada ezarrita dauden ohiko moduetatik ihes egiten dute, eta ikusi dugunez, nahiz eta arrakalak dauden, *a priori* esperimentazioak horretarako aukera ematen die. Tradizioarekin, ordea, gatazkatsuagoa da kontua. Urak nahasiago agertzen dira. Tradiziotik abiatuta berrikuntzarik egon daiteke? Posible da tradiziotik esperimentatzea? Diskurtsoa zatikatuta agertzen da.

JON MANTZISIDOR: Jende multzo batek bereganatzen duenean edo propiotzat hartzen duenean musika mota bat edo kantu bat, eta denboran zehar erabiltzen duenean, normalean belaunaldi ezberdinak zeharkatzen ditu musika horrek. Aldaketa txikiak ere izan ditzake bide horretan.

Agian herrikoa terminoa erabiliko nuke, herri edo jende talde batek bereganatzen baitu, beraiek sortua, ala beste batzuk, ala egile bakar batek sortua baina gero talde guztiarekin identifikatzen denean musika hori, eta aldi berean, taldeak ere bere burua identifikatua sentitzen du soinu horietan. Agian tradizioari beste konnotazio batzuk ematen dizkiot nahi gabe, negatiboagoak seguruenen: zerbait zurrunagoa, mantendu beharrekoa batzuen arabera, egonkorragoa objektu artistiko moduan, jada kristalizaturik dagoena.

Herri musika bizirik dagoena da niretzat, gaur egungo herrian eta ez duela 2000 urtekoan. Beno, duela urte asko herri batean onartua eta bizirik egon zen musika ere herri musika da, baina garai hartakoa. “Tradizionala” hitza antropologia edo etnografiarekin lotzen dut.

Mantzisidorrek, musika bizi batez hitz egiteko nahiago du herri musika kontzeptua erabili tradizionala baino. Inplizituki, herri musika eta mugimenduaren arteko lotura egiten du, tradizioa kontrako ezaugarriekin lotzen duen artean: formetan zurrunagoa eta denboran gelditutakoa dela dio, iraganean fosilizatua dagoen zerbait bailitzan. Iritzi berekoa da Petralanda, baina bere kasuan, tradizioa eta antzinatasuna alderatzen ditu:

MYRIAM PETRALANDA: Es que nik tradizioarekin, holan sin meterme mucho baina, ez nuke lotuko antzinatasuna ere. Ze antzinatasuna nik lotzen dot, ulertzen dot dala espresio askatasuna, y tradizioak creo que nada que ver espresio askatasunarekin; en todo caso da momenturen batean espresio askatasun bat hartu eta norbatibizatzen da eta kultura egiten da.

Prozesu interesgarria deskribatzen du: askatasunetik arau bihurtzen dena arteko trantsizioa. Hala, soinu adierazpen aske bat legoke lehendabizi zeina momentu batean eredu izatera pasatzen den. Bere hitzetan oinarrituz, nortasun aldaketa hori ematean soilik hitz egin genezake kultura tradizionalaz, eta ez lehenago; aurretik, sailkatu gabeko adierazpen askea baino ez baita. Mantzisorrek bere definizioan esaten zuen herri musika “onartua” izan behar dela, eta gaude, zerikusi estua daukala dimaztarrak azaltzen duen bilakabidearen ideia honekin. Finean, onestea, marko kulturalean finkatzea baita. Arau bihurtzeko prozesua, aldi berean, folklorismoaren dinamikarekin harremanduta dagoela pentsatzera garamatza Martí i Pérezen aipu honek:

Podemos caracterizar el proceso de la dinámica folklórica de la siguiente manera: en primer lugar, el folklorismo *detecta*; es decir, encuentra un elemento cultural que, según los parámetros ideacionales de la época, puede ser susceptible de aprovechamiento. Después, lo *fija* en unas formas, eliminando o reduciendo drásticamente de este modo el grado de variabilidad que posee el folklore. Y posteriormente le *otorga* una validez de ámbito geográfico, social o funcional que no tiene porque corresponderse con el papel que este elemento ha jugado históricamente, pero sí con las necesidades y características del nuevo sistema sociocultural... (Martí i Pérez 1996, 199).

Antropologo katalanak azaltzen duen sekuentzian hiru urrats nagusi daude: [1] lehendabizi, kulturako elementu bat antzeman; [2] ostean, berau finkatu, Mantzisorrek onarpena deitzen duena; [3] eta azkenik, balio edo funtzio bat atxiki garaiko sistema soziokulturalaren beharretara egokituta. Antzekotasun handiak ikusten ditugu Martí i Pérezek azaldutakoaren eta Petralandak

askatasunetik arau izateraino deskribatzen duen prozesuaren artean. Alta, bietan informazio garrantzitsua falta dela uste dugu: ez bata ez besteak ez baitu zehazten subjektua zein den. Hau da, nork antzematen duen aske den elementu kulturala, nork onartzen duen eta nork aitortu arau izaera. Gainera, hasierako atalean ikusi dugunez, gatazka sortu daiteke afera honekin; ez baita gauza bera “herri” ala “talde” bati egotzi funtzio hori. Bertan esandakoak kontuan hartuz, gure elkarrizketatuek subjektua leku eta garai bera partekatzen duen “jende multzoarekin” lotuko luketela uste dugu. Alabaina, arau bihurtu eta zilegitasuna lortzeko prozesu horretan eliteek eta internetek duten boterea ere azpimarratzeko modukoa dela iruditzen zaigu.

Beraz, orain arte ikusi dugunez elkarrizketatu batzuei erreparoa ematen die musika tradizionala zuzenean berrikuntzarekin lotzeak eta bestelako alternatiba batzuetara jotzen dute. Aipatu adibideetan, antzinatasuna eta herri musikara jo dute, ustez tradizioa beste zerbait finkoagoa delakoan. Ostera, bada iritzi hori zalantzan jarri eta tradizioa hasieratik transformazioaren ideiarekin lotzen duenik ere:

OIER ETXEBERRIA: O sea tradizionala ulertzen da forma zirkular edo perpetuo batzuk bezela mugitzen dela eta hor ez daola asmakizunik eta esperimentalak en cambio dala progresiboa eta dijola denbora guztin atzera ta aurrera ta igual hori gezurtatzea da, ez? O sea tradizioaren barruan sortzen diren desplazamenduek ez dute sortzen ezer berria? Zergaitik? Nork esan du hori? Nola da hori?

PANTXIX BIDART: Hastapenetik tradizioa lotzen nuen transmisioarekin eta beraz, printzipioa zen: tradizioa da zerbait momentu batean sortzen dena eta emeki emeki transmititzen dena eta egoiten dena baina beti ezberdinki. Eta badira holako esaldiak, hor autoreek eman dute, tradizioa bizitzen da gauzak aldatzen direlarik; gauzak finkatzen ditugularik tradizioa hila da, kasik folklorismora joaiten gira hor. Folklorismoa erabiltzen dugu Frantziako aldean erraiteko zerbait pixka bat finkatu duguna eta ez dena gehiago mugitzen. Eta tradizioa bizitzen da, pasarazten da, mugitzen da, hor bada zerbait hortaz.

Etxeberriak esperimentazioa aurrerakuntzarekin eta tradizioa mugiezintasunarekin lotzen duen sineskeria faltsua aipatzen du. Bidartek, ildo beretik, folklorea eta tradizioa jartzen ditu aurrez aurre eta izaera mutantea aitortzen dio azken horri. Hain justu, Mantzisorrek eta Petralandak azaldu dutenaren aurkakoa esaten du hazparnearrak, eta folklore deitzen dio besteek tradizional deitu diotenari. Are, *oximoron* bezala deskribatzen ditu tradizioa eta berrikuntza eza:

PANTXIX BIDART: Eta problema da tradizioa erraiten baduzu «hori hola egiten zen, beraz, uain hola egin behar da», hor ez tradizioarik, hor pasatzen gira museorat enetzat. Uain hemen folklore erraiten zaion horri pixka bat.

Atal teorikoan ikusi dugunez, belaunaldiz belaunaldi transmitituriko corpus kulturalari izen ezberdinak egotzi zaizkio garaiaren eta lekuaren arabera. Bada, maila teorikoan dagoen pareko saltsarekin topatzen gara kontzeptu honek musikariaren ezberdinengan lur hartzerakoan. Hala eta guztiz, gure asmoa ez da eztabaida terminologikoetan korapilatzea. Folklore deitu, tradizio deitu ala herri musika deitu, axola diguna ikerketa objektuari buruz esaten dutena da, eta momentuz, guztiengan ikusi genezake belaunaldiz belaunaldi transmititu dena betikotzearekiko ikuspegi ezkorra. Guztiak errefusatzen dute iraganeko corpusa mugiezintasunera herrestatzeko dagoen joera. Musikak bizirik izateko mugimenduan behar duela adierazten dute, osterantzean, heriotz sententzia argia baita.

Hain zuzen, tradizioaren izenean kultura artefaktu bat betekotu nahi denean, kultura tradizionalarekiko gurtza eta tiraniaren arteko haria findu egiten da, arriskutsu izateraino. Aurretik landu dugun Xiberoako maskaraden kasua aipatu genezake adibide bezala. Tradizioaren izenean zenbait moldaketa egitea eragozten da bertan: “gu garena”, modu konkretu baten irudikatuz soilik ordezkatu daitekeela defendatuz. Agian argi ikusten da hori alardearen kasuan ere. Halakoetan, tradizioa, bat eta aldaezin bezala agertzen da, guztiz politizatuta.

Beharbada horregatik, gure elkarrizketatuentzat ez da posible traiziorik gabeko tradiziorik:

MIXEL ETXEKOPAR: (...) Batzutan traizioa ere bai; *traduttore-traditore*, beti uste duzu errepikatzen duzula bai errepikatzen duzu baina beti zure filtrotik pasatzen da nahi ala ez, eta beti eztabaidak badira eskualde guzietan: alardea Hondarrabin: “ah tradizioa ez da hori”. Eta gure kasuan maskarada eta pastorala: “hori beti izan da horrela. Gure untzia beti horrela izan da zeren horrela ezarten baduzu...”. Zer? “ez-ez-ez, beti horrela izan da”.

XABIER ERKIZIA: Erraite baterako, zer gertatzen da 70. hamarkadan berreskuratzen direnean euskal tradizio, itxura batean tradizio bat zirenak? reinterpretazio bat. Eta gaur egun zenbait herri-tan reinterpretazio horiek defendatzen dire “ez, es que hau benetan horrela da” (...) ez gara kapazak ulertzeko ere, baina nahiago dugu mitoa elikatzea ze mitoak gure alde egiten du beti. Mitoa beti interpretatu dezakegu gure alde. Eta gauza bera gertatzen da Laboarekin eh, logika hori, oraindik mantentzen da. Orduan hor egiten da defentsa bat tradizio hau horrela izan da beti. Zer da beti? Nork mantentzen du tradizio bat traizionatu gabe? Posible da tradizio bat mantentzea traizio gabe? Ez da posible. Eta tradukziorik gabe ezta ere. Tradizioa-traizioa-tradukzioa eskutik doaz. Orduan politikoki komeni zaigu erratea hau beti horrela izan dela eta orduan horregatik mantendu behar dugu baina da preserbatze mentalitate batetik egindakoa⁶¹.

Bi pertsona gauza bera ia modu berean esaten. Dударik gabe, “horrela da-ren” mandatua Euskal Herrian tradizioaren gaiak arrastaka daraman aingura astuna da. Gure elkarrizketatuek, ordea, ikuspegi klasiko hori atzean uzteko beharra azaltzen dute: pentsaera esentzialista eta kontserbazionista baztertu, eta biziraupenerako estrategia bezala ondare kulturalaren tradukzio eta traizioa aldarrikatzen dituzte. Tradizioaren ulertze dinamikoaren alde egiten dute: bai modu zuzenean, Bidarteren kasuan bezala, edo baita kontrakoa arbuiatuz, gainontzekoak egin legez. Ildo beretik hitz egiten dute kultura-aldaketaren teoria berriek ere: “la tradición sería ahora algo así como el resultado de un proceso evolutivo inacabado con dos polos dialécticamente vinculados: la continuidad recreada y el cambio” (Marcos Arévalo 2004, 927).

Edonola ere, badira salbuespenak. Tradizioa ondarearen ideiarekin lotzen bada, iraganeko corpusa bere horretan mantentzeaz hitz egiten dute elkarrizketatu batzuek. Miguel A. Garcíaentzat, adibidez, tradiziozko musika urte askoko formulazio kulturalaren emaitza da eta ez dio zentzurik ikusten forma hori eraldatzeari:

⁶¹ Xabier Erkiziaren aipu honetako zati jakin bat esperimentazioaren atalean ere aztertu dugu, zehazki, 3.2.4 puntuan (ikus. 214. orria). Nahiz eta errepikapena izan, oraingo honetan ikuspegi ezberdin batetik analizatzen dugunez, ez diogu ezelako eragospenik ikusten Erkiziaren hitzak berriro lerro artera ekartzeari. Edonola ere, salbuespena dela ulertzen dugu.

MIGUELA. GARCÍA: Eehh... *humm...* a ver, lo tradicional son como músicas que han demostrado su valor en el tiempo, y también tiene... es como una expresión social, es como algo social... es como la música del pueblo (...) es que yo lo que entiendo sobre música tradicional es una forma que está ahí ya ¿no? está ahí, es así, no tiene sentido moverlo ni nada, es otra cosa. Si lo movieras, ¿tendría sentido? ¿Si lo cambiaras formalmente? Lo que intentamos es que haya huecos en los que se proponga que esto también se mueva, sí, pero lo tradicional-tradicional es que es así, es que es lo que es.

Zentzu horretan, sozialki musika esperimentalari ematen zaion betekizunaren eta tradizionalari ematen zaionaren arteko distantzia handitu egiten da; azken hau memoriarekin edo herria egitearekin lotzen baita, eta ez, ostera, kultura berrikuntzarekin, esperimenzioaren kasuan bezala:

- ELK. : Eta tradizioak egiten du ekarpenik kultura-berrikuntzan?
- JON MANTZISIDOR: Ez. Berritzen badu, beti izango da zerbait berria, edo atzera begirakoa bada, neo-zerbait, baina garaietara egokitua.

Beraz, ikusi genezakeenez, gure elkarrizketatuei musika bizia gustatzen zaie, etengabe mugimenduan eta aldaketan dagoena; guztiei, ordea, ez zaie iruditzen tradiziozko musikak hori gorpuzten duenik. Hau da, berrikuntzaren aldeko ahotsa bateratua den artean, zatikatua ageri da tradizioak horrekiko izan dezakeen korrespondentzia: batzuek (gutxiengoak), tradizioa etengabeko transformazioarekin lotzen dute, beste batzuek (gehiengoak), aldiz, mugiezintasunarekin. Gauzak horrela, egungo musikari esperimentalen diskurtsoak aztertuta, pitzatuta ageri da ez oso aspaldiko abangoardistek tradizioa eta berrikuntzaren artean egiten zuten lotura lerro zuzena.

Azaldutakoak azalduta, pentsatzekoa da musikari esperimentak ez diotela tradiziozko musikari balio handirik emango xerkatzen dutena lortzeko. Berebat, ez dutela musika mota hori hurbil sentituko. Baina hara non, gauzak ez dira horrela; musika tradizionala eta esperimenzioaren arteko muga batzuetan lausoa dela kontatzen dute. Hurrengo azpiatalean azalduko dugu gerturatze hori pausatuago. Datorrena, tradizioaren ibilbideko azken portua da, helmuga; tradizioarekiko erakarpena, alegia.

3.3.6. Antonimo ederra

Aurreko azpiatalean ikusi dugunez, gure elkarrizketatuen artean gutxiengoa da iraganeko kultura formetan dinamikotasunik kontenplazten ez duena. Esperimenzioaren eta tradizioaren arteko sinergiak bistaratzen hasteko ezinbesteko premisa da hori. Izan ere, gure elkarrizketatuek antzinako musika, tradiziozkoa edota herri musika, forma estetiko betiereko edo mugigaitzekin lotuko balute, ez zen posible izango musikaren mugak zabaltzeko arituan esperimenzioarekin bat egitea bi musika moduek. Baina ez da horrela izan, eta horrek berak indartu egiten du balizko loturekiko susmoa. Elkarrizketatuak dira gure susmo hori baieztatzen dutenak. Besteak beste, Oier Etxeberriak azaltzen du esperimenziotik tradiziorako joan-etorria erabat naturala dela:

OIER ETXEBERRIA: Aukazaztekin adibidez hasiera baten izan zan nolabait musikaren esparrua zabaltzearena, ez? mundu osora eta zeuden nolabaiteko ba musika undergroundaren aspektu ez ohikoak arakatzeko gogoia, baina gero momentu batean horrek baita ere bideratu gintuen musika etnikoari atentzia jartzea...

Arrazoiak sinpleak dira, musikaren hizkuntza erabiltzeko, edo hobeto esanda, ez erabiltzeko moduak gerturatzeko dituzte elkarrengana:

- MIGUELA. GARCÍA: A ver, la música occidental, la música en la que estamos envueltos, es como la historia de una evolución de un lenguaje ¿no? e igual estas músicas van por otro lado.
- ELK. : ¿Pero a qué música te refieres?
- MIGUELA. GARCÍA: Tanto a la música folklórica, que es como algo totalmente primitivo, relacionado con... pues con cosas más esenciales del ser humano; y lo llamado música experimental, que en su manera de romper el lenguaje, pues claro tiene que buscar alguna manera de solidificarse, de tener algún sentido ¿no? que también tiene que ver con lo primitivo.
- ELK. : Quieres decir que los dos se alejan del lenguaje...
- MIGUEL A. GARCÍA: Sí eso, que lo otro es como una evolución del lenguaje, lenguaje como una especie de construcción cultural y va evolucionando. Y claro, si no utilizamos ese lenguaje es como volver a algo más esencial.

Esperimentazioak apurtzen duen gisa berean eteten du tradiziozkoak ere musikaren lengoia estandarizatuarekin, hegemonikoarekin. Kontuan hartu behar dugun, musika esperimentalaren barruan adierazpen guztiek hori egiten ez duten moduan, tradiziozkoaren barruan ere denetarik dagoela: batzuk lengoia arautuarekiko fidelak izango dira, eta beste batzuk, aldiz, hortik urrundu eta soinuaren konfigurazio apurtzaileak gorpuztuko dituzte. Tesi honetan, azken horiek interesatzen zaizkigu. Hauek, tradizioa eta esperimentazioaren arteko kontrastak edo haustura parametroetatik harago pentsatzeko aukera ematen digutelako. García, bietan ala bietan ikusten du askatasunerako aukera eta erroetara, eraikia ez den horretara, itzultzeko bidea. Puntu horretan zehazki, aztergai ditugun musikek bi izateari utzi eta bat egiten dute.

Bide batez, tradiziozko adierazpen konkretu horiek erakusten dute, musika aitzinarazlea ez zaiola soilik musika esperimentalaren izenari lotu behar. Badira musika anitz, baita tradiziozko deitutakoaren barruan ere, ohiko bide arautuetatik kanpo aritzen direnak. Funtsean, guzti honekin planto egiten zaio esperimentazioa aurrea begira eta tradizioa atzekoari kateatuta mantentzen duen estereotipoari: tradizioa aspalditik aspaldikoena izan arren, berririk berriena baino berriagoa izan daitekeela erakutsiz (Joxan Artze 2020, 34).

Elkarrizketatuek tradiziozko forma musikalekiko halako ikuspegia izanik, ez dute zerbait arrotza bezala sentitzen. Beraiek bilatzen duten eta gustatzen zaien estetikatik hurbil kokatzen dute tradiziozko musika:

MYRIAM PETRALANDA: Ni sentitzen naz super hurbil... esango dizut, ez dakit zein dan hemengo musika tradiziozkoa, baina ni hurbil sentitzen naz horrekiko. Ez dakit, da zentzu oso basiko batean bezela, zentzu oso basiko batean musikaltasuna nondik datorkigun, no? (...) Adibidez Arratiako

Maurizia [Aldeiturriaga] eta Leon [Bilbao], niretzako dire, niretzat hori da *fua!* Emakume horren kantetako erea da... Hortik hurbil sentiduten naz ze dago askatasun bat ahotsa erabiltzeko moduan.

IBON RG: Niri musika bizi hori gustatzen zait eta gaur egun, hori, bakarrik aurkitzen dut aspaldiko grabaketa zaharretan eta mundu osoko folkean, nolabait.

Ikusten ari gara, beraz, musika tradizionala bere oskol ideologikotik askatzen denean, lan honetako protagonistentzat interesgarria den alderdi estetiko bat bistaratzen dela. Beraien arreta eta erakarpina pizten duen hotsen munduarena, alegia. Beraz, horra jokoa: tradizioari jantziak eranstea. Biluztea. Kultura adierazpen bat, bere karga sinbolikotik libratzea. Finean, eraikia dena deseraikitzea. Hori egiten du Garcíak, edo saiatzen da behintzat, euskaldunontzat tradiziozkoak diren musika tresnekin lan egiten duenean. Urteetan pilatutako esanahi guztietatik aldendu eta berezkoari heltzen dio: soinu hutsari. Erronka, musika tresna horiei emandako esanahi konpartituetatik urruntzea baita:

MIGUEL A. GARCÍA: En mi caso sería como totalmente externo y sería como coger un elemento, en el caso como hicimos con la alboka o como ahora lo voy hacer con el txistu, y son como instrumentos, como... pues como... instrumentos, como cosas que emiten sonidos. Pero luego esos sonidos tienen aquí una presencia cultural muy potente ¿no? y aunque yo lo vea a nivel abstracto, soy consciente de que el público lo va a leer como algo con una presencia cultural muy fuerte. Pero soy consciente de ello pero a la vez lo ignoro un poco ¿no? como... vamos a intentar convertir esto en abstracto, a ver qué pasa.

Atal teorikoan tradizioaren auzian alderdi estetiko eta ideologikoak elkartzen direla aipatu dugu (Martí i Pérez 1996; Prat Ferrer 2008) eta elkarrizketatuek marraztutako ibilbideak hori berretsi baino ez du egiten. Areago, orain badakigu tradizioaren oskol sinbolikoak distantzia hartzera eramaten dituela, baina tradiziozko musikaren soinuak, aldiz, erakargarri sentitzen dituztela. Zehazki, tradizioa biluzik denean, musikari esperimentaltzako interesgarria den eremu bat azalerazen da: soinuaren antolaketa askearena.

MYRIAM PETRALANDA: Eszena esperimentalean bai ikusten dot aintzintasunarekin lotura, esperesio libertade horrekin eta gauza batekin erlazonatzea era alternatibo, era ez konbentzional batean ¿no? musikalki edo soinuarekin kasu honetan. Orduan hor ikusten dot nire fantasiatzko aintzintasun horrekin kriston erlazioa de... de una libertad primaria de tengo esto y me pongo aquí y venga *fua!*

MIGUEL A. GARCÍA: Pues por la manera en que están articulados los sonidos y el tipo de timbres que utilizan, yo me siento más cercano a eso. La música de los pueblos, tiene que ver con... es una música más... es distinto, es que es otra cosa. Es una música que surge de la gente, o igual de una necesidad más... es más físico, ¿lo entiendes? como más primitiva, más esencial respecto a cómo es el ser humano ¿no?

IBON RG: Eta agian molde hori [Xiberoko kantaerarena] hartuko dut baina ez bilatzeagatik tradizioa ez dakit zer...ez, baizik eta kantu molde hori asko gustatzen zaidalako, modu estetiko batengatik. Hortik hasita. Eta gero ja erakartzen nauelako, pues hori, oso libre kantatzen dutelako, ez dagoelako erritmo bat atzetik, ez dutelako harmonizatu behar beste pertsona batekin, bakarka kantatzen dutelako gehienetan.

Artista esperimentalak sentsibilizazio batetik heltzen dira tradiziozko musikara. Petralanda, García, Rodríguez edo Etxeberriaren hitzak ekarri ditugu hona, baina Garazi Gorostiagaren

makila hotsak, Oier Iruretagoienaren Lerro Gurutzatuak, Mursegoren irrintziak, Erkiziaren gurdi zaratak, Akauzazteren *bukle* hipnotikoak edo BBAXren bertso zaharrek ere tradizio eta esperimentazioaren arteko korrespondentzia bera seinalatzen dute. Hain zuzen, Laboak bere unibertsoaren bitartez erakutsi zuen elkarrekikotasun berbera: “berak [Laboak] ulertzen zuen tradizionala den hori oso modu naturalean eta modu naturalean ulertzen zuenez tradizioa, konturatzen zara uste duzuna baino puska bat esperimentalagoa dela”, zioen Xabier Erkiziak.

Honekin guztiarekin heldu gara tradizioaren barruko azken portura, eta behin hona iritsita, zentzu osoa galdu du *betiko* edo *berria* bezalako kontzeptuei eusteak tradizio eta esperimentazioari buruz modu kontrajarrian hitz egiten jarraitzeko. Kapitulu honen hasieran elkarren antipodetan ziruditen diziplinak elkar ukitzen dutela azaleratu da amaierarako. Arteko batek batzen eta banatzen ditu, eta horregatik *écart*-aren kontzeptua berreskuratuko dugu lanaren azken zatian. Finean, hori delako bata bestearekin izatera eta bata besterik gabe izatera behartzen dituen.

3.3.7. Itxiera

Gaur egun ez da edozein ausartzen hain estereotipatua dagoen musika tradizionalaz modu irekian hitz egitera. Are gutxiago, musika horrek norbere eguneroko praktika, konfort zona, gainditzen badu. Ataka horretan jarri ditugu musikari esperimentalak tradizioari buruz hitz egiteko eskatu diegunean. Bateren batek aipatu digu ez dela pertsona egokiena halako galderei erantzuteko, baina ikerketa honek erakusten duenez, ez da artista esperimentalak baino interesgarriagorik tradizioaz solasteko.

Gure elkarrizketatuek ez dute erreparorik izan tradizioari nola begiratzen dioten azaltzeko eta gutxiago tradizioa zein puntutan hurbil eta zeinetan urrun sentitzen duten esplikatzeko. Bi motatako tradizioa bereizi dute: bata, informala deitu duguna, eta bestea, formala. A tradizioa (informala), nahitaez doa bakoitzarekin; norbere bizi esperientzia, ezagutza, eta iturriei dagokio. B tradizioa (formala), aldiz, kontzienteagoa da. Musika bat forma estetiko jakin batzuetara ainguratzen duen tradizioa da. Artista esperimentalek musikaren mugak zabaltzeko apurketaz hitz egiten dutenean, tradizioaren alderdi formalaz eten beharraz ari dira, hortaz. Noski, bide horretan A tradizioa gainditzea ere erronka bat da, baina egiazko aldaketa, B tradizioarekin apurtzean etortzen da; finkatuta dauden forma konkretu batzuetatik harago egiten denean musika. Orduan, musikaren definizioa zabaltzen hasten da.

Adostasun handia izan da puntu horretan elkarrizketatuen artean, eta ez da izan atalaren garapenean ohikoa. Gehienetan, tradizioari buruzkoak sakabanatuta eta ezberdin agertu dira. Ikusi dugu batentzat tradizioa izan daitekeela iraganaren testigu asmatua, eta bestearentzat oinordekoa; izan daitekeela batentzat mugigaitza, eta bestearentzat berria; batentzat lilura, eta bestearentzat beldurra; batentzat oinarria, eta bestearentzat balazta. Ondorio bezala esango dugu tradizioa ez dela ez bata ez bestea, eta une berean, tradizioa hori guztia dela. Izan ere, tradizioa ezer bada, transmisioa da; eta transmisioa, halaber, mugimendua. Beraz, tradizioa izan daiteke hori dena eta bestea, batera.

Tradizioak artefaktu kultural baten existentzia du oinarrian, aitzitik, ez zaio baitezpada errepikapen soilez egin eta transmititzen den horri lotu behar; tradizioa mantenduz gero, berritu egiten baita. Ziurra den bakarra, izan zen hori orainaldira ekartzeko egiten dugun ahalegina da; iraganaren gaurko errelato, errepresentazio edo agerpena. Hori dela eta, tradizioari buruz hausnartzerakoan izan zenari baino, gaur egun denari edota etorkizunean izatea nahi denari erreparatu behar zaio. Tradizioa ez baita lehen, orain eta hemen baizik, esperimentazioa bezala.

Tradizioa, bizi dugun momentuarekin adinkidea da. Maialen Lujanbiok Hizketaldi handian (Behaketa fitxa, 2021-03-06) esaten zuen “erradikalki” dela garaikidea. Betekizun batek lotzen du gaur eguneko errealitatera, musikariek nabarmendu dutenez, komunitate partekatua den ideia mantentzeak. Historikoki horrela izan da, eta gaur egun 30-70 urte bitarte dituzten artistek horren biharamunean gaudela esaten dute. Badirudi euskal unibertsoak behin izan zenaren liluran ainguratuta jarraitzen duela eta tradizioari traizio egitea garesti ordaintzen dela.

60etan tradizioa funtsezko baliabide sinbolikoa izan zen euskal komunitateak duintasuna berreskuratzeko. Artista esperimentalek, aldiz, deitoratu egiten dute gaur egun oraindik horretan mantentzea: “nork erabaki du tradizioa dela gure izateko modua defendatzen duena?”, galdetzen zuen Xabier Erkiziak tradizioak euskal nortasun partekatuan duen pribilegiozko egoera seinalatuz eta arbuiatuz. Tradizioaren izenean egiaz mozorrotutako gezur asko kontatu dira; helburua, ezagutza multzo bat belaunaldi berri bati jakinaraztea baino, ideologikoa izanik. Eta ideologikoa esaten dugunean, politikoa esan nahi dugu. Berez, itzulia baina batzuetan asmatua den elementu kultural hau, egia ukagaitz bezala agertzen da eta, ondorioz, tradizioarekiko mesfidati agertzen dira elkarrizketatuak.

Tradizioak galeraren mehatxua du lagun, eta horrek mantentzen du iturri zaharreko ur emaria bizirik. Izan ere, komunitatearen nortasunari eusten dion baliabide den artean, galtzen dena ez da artefaktu kultural soil bat, komunitatearen izaera bera baizik; “gure esentzia”. Arrisku horren aitzakietan oztopatzen dira tradizioaren *tradukzio* ausartenak eta lehenesten dira berau ezagutarazi, berreskuratu eta jagoten duten lan “fidelak”. Irakaspena, beraz, argia da: tradizioa soilik errepikapen hutsez mantentzen da, osterantzekoak, “arrisku” bat suposatzen duten “perbertsioak” izanik. Baina beti ez da ereiten dena jasotzen eta, kasu honetan ere, iraun beharra da kultura tradizionala itotzen ari dena. Hala ziurtatzen dute behintzat elkarrizketatuek. Aitzitik, tradizioa beti berdina izan behar dela defendatzen duten ahotsen kontra, kultura batek bizirik izateko mugimenduan, etengabeko aldaketan, behar duela aldarrikatzen dute; ondarea barne.

Tradizio hitzari “betikoa” eta “gurea” bezalako izenondoak lotu zaizkio historikoki, baina artista esperimentalek kolokan jartzen dituzte antzinatasunaren eta herritartasunaren premisa horiek. Izan ere, noiz hasten da kultura elementu bat tradizio izaten? Beraiek argi dute tradizioa ez duela denboraren langak definitzen. Transmisioaren ideia azpimarratzen dute horren orde. Finean, tradizioa deitzen dugun hori belaunaldiz belaunaldi pasatu den eta komunitate batek onartu duen praktika, ezagutza edo agerpen multzoa da. Bestetik, badirudi XXI. mendean gutasunean buruz hitz egitea ez dela erraza. Elkarrizketatuek behin eta berriz aipatutako zer da gurea? Edo,

nor gara gu? galderek tradizioaren zimenduak inarosten dituzte. Elkarrizketatuek norbanako multzo batekin lotzen dute corpus tradizionala, baina, ez derrigorrean herriarekin. Tradizioaren zentzu etnikotik aldendu eta erreferentziazko subjektu zabalagoen alde egiten dute.

Azkenik, argi gelditu da tradizioa biluzik denean bortxa gabe iritsi daitekeela esperimantazio izatera. Zoritxarrez, hori ez da tradizioaren ohiko egoera; gehienetan tradizioa mugatuegia, itxiegia, baita ideologiara. Bestela esateko, herri musika deritzon honetan, herriak ia osorik jan duela musika. Baina tradizioa eta esperimantazioa soinu aldetik ez daude esanguratze sinbolikoetan bezain antipodetan. Gerta liteke, adibidez, musikaria gauza esperimantual bat irudikatzen aritzea eta baserritar batek soinu bera entzun eta idi-gurdiarekin lotzea. Horrelako puntu bakanetan bihurtzen dira ikusgarri, egon badauden, tradizioa eta esperimantazioaren arteko hari ikusezinak.

Guzti honekin erakusten da tradizioari buruzko eztabaida konplexua dela, bai bederen XXI. mendean Euskal Herriko musikari esperimantalekin. Protagonista hauek argi dute beraiek ez direla ezelako tradizioen menetara makurtuko, ezta musika edo euskaldun deitzen bada ere. Apustu horrek arriskuak hartzea suposatzen die baina, zantzu guztien arabera, ahaleginak merezi du. Batez ere, jarrera horri esker heltzen direlako soinuaren mapa ezezagunetara. Helburua hori izanik, ez du axola musika atzokoa ala gaurkoa den, soinua, soinu baita beti.

3.4. IV ATALA - Tradizioa eta esperimenezioa: diferentziatik *écartera*

Tradizioa eta esperimenezioari buruzkoak aztertu ditugu jada. Horretarako, musikari esperimenezalean iritziak ekarri ditugu. Orain arte modu berezitan landu dugu kontzeptu bakoitza, batoren xehetasunak eta bestearen nolokotasunak parez pare jarritz: batoren lurra eta bestearen lurruna; batoren hegoa eta bestearen iparra; batoren arrunta eta bestearen arraroa; batoren arrisku gutxiko autonomia eta bestearen zorrotz ustezko kamutsa; batoren zentzu eta bestearen zentzu eza, edo zentzurik nahi eza; batoren hizkuntza eta bestearen lengoia; batoren atzera karga eta bestearen aurrera nahia (Lujanbio, Behaketa fitxa 2019-03-06). Azken atal honetan, ordea, bakoitza bere baitatik atera eta bata besteari begira jarriko ditugu.

Elkarren arteko harremanaz eta bertan eragiten duten faktoreez hitz egingo dugu. Horretarako, oinarri bezala *écartaren* kontzeptua berreskuratuko dugu. Izan ere, *écarta* bi elementuren artean aldi berean komunikazio eta distantzia ezartzen duen tarte irekia da. Diferentzietan itxi gabe eta diferentziak ukatu gabe, ate bat irekitzen diona komunari. *Écartak*, beraz, aukera ematen digu tradizioa eta esperimenezioaren arteko lubakiez ebakidura bezainbat uhal gisa hausnartzeko.

Tradizioa eta esperimenezioa: bi izendapen zabal, bi topiko, bi egiteko modu, bi zentzu, bi mundu, bi xede hitz bitara laburtuegiak. Baina zergatik bi? Esperimenezioa eta tradizioa (g)une berean gertatzen dira. Gertatzen ari dira simultaneoki Euskal Herrian momentu honetan. Beraz, ez da denboraren haria bereizgarri. Komunikazio orekak irudi lezake disrupziorako arrazoi. Izan ere, tradizioa komunikazioarekin lotzen den artean, esperimenezioa, berriz, inkomunikazioarekin lotzen da. Edo zuzenago esateko, komunikazioa transmisioarekin lotzen den artean, inkomunikazioa hausturarekin erlazionatzen da. Laboak erakutsi zuen, ordea, inkomunikazioa izan daitekeela transmisore eta, era berean, tradizioa haustura. Beraz, komunikazioa –edo komunikazio eza– ere baztertu egiten dugu banaketarako arrazoen artean. Bestalde, ikusi dugu esperimenezioa balio eta arau estetiko tradizionalei aurre egin nahian dabilela. Pentsatu daiteke hori dela bitan banatzen dituen, baina, orduan, galdera bat sortzen zaigu: posible al da tradiziotik kanpoko existitzea? “reseteu inposibli den, tabula rasa eitie inposibli den, ordun nahi eta nahi ez zerbaiti heldu beharra dauken eta ez baldin bada daonai, zerri heldu behar dixon?”, Roge Astigarragarentzat tradiziotik kanpo ezer sortzea ezinezkoa da, tradizioa, guztiaren abiapuntu baita. Beste elkarrizketatu batzuek ere gauza bera baieztatzen dute eta, gainera, abiapuntu horrek esperimeneziotik asko duela diote: “lo tradicional fue, en algún momento, experimental” baieztatzen du Ainara LeGardonek, adibidez, berarekin izandako solasaldian, tradiziotik kanpo ekitea esperimeneziotik kanpo ekitea bezain ezinezkoa dela iradokiz. Zentzu horretan, bata bestera lotzen duen tentsio ekidinezin bat identifikatzen dugu esperimenezio eta tradizioaren artean, biak ala biak, abiapuntu baitira.

Kontua da, denboren eta komunitatearen onspenaren poderioz hasieran esperimeneziala den hori asimilatu eta esperimenezial izateari uzten diola, batzuetan, zerbait tradizionala izatera pasatuz. Orduan, perfektutzat jotzen denaren eredu bihurtzen da:

IBON RG: Kanonetatik eskapatzen diren gauzak jendeak ez ditu nahi. Imajinatzen dut beti existitu dela jarrera hori. Eta kanpokoari ateak ipini eta “hau gurea da”, imajinatzen dut sentimendu hori egon dela bizitza osoan, arrotzari kasurik ez. Arrotza ez bakarrik jendea, baizik eta gure esentzia ez daukan horri ez diogu lekurik egin behar, ez?

Hortxe sortzen dira gatazkak, Jon Mantzisorrek bere elkarrizketan dioen moduan, tradizioa “kristalizatuta dagoen zerbait bezala” agertzen denean. Izan ere, orduan ez zaio lekurik egiten esperimentazioari. Tradizioa arau bezala irakurtzen denean, preseski, “karga-z” hitz egiten dute gure elkarrizketatuek. Hala ere, puntu honetan guri galdera bat sortzen zaigu: gutxiagotutako kultura baten non transmisioa etenik gabe moztu eta mutilatu den, zenbateraino da posible tradizioaren kristalizazioaz hitz egitea? Gaude, gurea bezalako kultura gutxituagotuetan, subordinazioaren kondizioak eragin zuzena duela tradizioaren finkapenean; honen aldaberetasunean, zehazki. Baina kristalizazioaz hitz egiten dugunean, agerpen orokorrago batez ari gara, eta hor, bereziki egungo testuinguru ezegonkor globalak eragiten du. Izan ere, bizi dugun erralismo kapitalistan aitzinirudikatzeak zailak badira, gaurkoa ez den beste testuinguru batean topatzen baita segurtasuna. Hots, iraganean. Eta hor, tradizioa abaro gisa agertzen da: “es como que [tradiziozko musikek] reafirman un pasado solido o un pasado pastoral”, esaten du Mattinek (elk.).

Díaz G. Vianak horrela izateari baino horrela izatearen arrazoieta jotzen du eta ziurtatzen du diskurtso erromantikoak indarra izaten jarraitzen badu hasierako baldintzak aldatu ez direlako dela: “la sensación por parte de algunas clases medias de hallarse desarraigadas, si no desalojadas en el nuevo orden, la inseguridad y desconfianza ante el futuro, la necesidad de una fe. Persiste aún la inclinación a regresar a un pasado en supuesta armonía social...” (Díaz G. Viana 1999, 114). Xabi Erkiziak ere ildo beretik gogoetatzen du gaur egunekoari buruz: “uste dut kontserbaturismorako tendentzia dugula ze ja ez dugu inolako ziurtasunik ezertan momentu honetan. Ez da bakarrik Euskal Herriko kontu bat, nik uste dut dela... horregatik orain nazionalismoen gorakada nerbio hori, ez? Zengatik? Ze ja ezer ez da ziurra” (Xabi Erkizia elk.). Oraina ezegonkorra den aldiro, beraz, tradizioan materializatutako iragan bateratuaren ideia sinbolikoa helduleku nagusi bezala defendatzen da eta, noski, subordinazio egoerak zentzu horretan ez du mesederik egiten. Hala, tradizioa gorde eta mantendu beharreko zerbait izan da Euskal Herrian; gutxitan perbertsiorako lehengai.

Bestalde, teoria zein musikarien diskurtsoetan tradizioa oso lotuta agertzen da komunitatearen ideari. Hain zuzen, tradizioa identitate kolektiboari atxikitzen zaionean, praktika sozialaz haraindiko funtzioak hartzen ditu. Orduan hasten da komunitate baten egintza dena komunitate horren baliabide sinboliko bezala irakurtzen, eta halaber, anarteraino zeuzkan askotariko esanahiak bakarrera murrizten. Eraitza ez da positiboa; eta ez dugu halakorik esaten elkarrizketatuen ahotan esperimentazioa kulturaren berrikuntzaren motore gisa esanguratzen den artean, tradizioa balazta bezala hautematen delako. Ez da horregatik (bakarrik), baizik eta bitan banatuta eta areriotuta agertzen direlako:

MATTIN: Eh... bueno pues [tradizioak] cumple una función de... sí de marcar una prácticas que son parte de ese imaginario colectivo de construcción de identidad ¿no? (...) Claro y las vanguardias siempre lo que han tratado es romper con la tradición, o sea romper esa... ir ahí con la dinamita y romperla en pedazos. O de eso se supone que... es como el sacrilegio total ¿no? a cualquier tipo de valor identificado ¿no? la tradición es como que va siguiendo un legado y va siendo fiel de cierta manera ¿no? Y la modernidad, o las vanguardias lo que tratan es cargarse eso como sea.

Mattinek argi deskribatzen du aztergai bakoitzari suposatzen zaiona: tradizioa musikaren forma batzuekiko fidela da eta esperimentazioak, aldiz, forma horiekin puskatu nahi du. Ikergai bakoitzarekiko egungo begirada aztertu dugunean ere (3.2 eta 3.3 ataletan) ikuspegi bera nabarmendu da. Alta, garrantzitsua da hor agertutako arrakalei erreparatzea: esperimentazioaren atalean, benetako arriskuak hartzerantz ausartzen dena gutxiengo bat dela agertu da; eta tradizioari buruzkoetan, aldiz, transmisioaren ideia eta honen nahitaezko eraldaketa azpimarratzen da. Esaten ariko ginateke, hortaz, esperimentazioari aurre suposatzen zaion apurketaren ideia bezain hauskorra dela tradizioari atxiki zaion fideltasunarena. Baina paradoxikoki, ez da horrela hautematen kontua: Mattinen hitzetan, adibidez, kontrako indar irudi dute tradizio eta esperimentazioak, bataren legatu bati segi nahia eta bestearen eten nahia elkarrekin talkan ariko balira bezala. Ildo beretik hitz egiten du Ibon RGek ere:

- IBON RG: [Eszena esperimentaletik tradizioari] Aitortza bai egiten zaio baina ez da hori errepikatu nahi, eskapatu bai akaso eta eskapatze ariketa horretan, askotan nahi eta nahi ez tradizio hori agertzen da zure lanean. Ez dakit zure esentzian dagoelako edo urteetan jaso dituzun... horiek dira agian eraginak.
- ELK. : Eskapatzeko nahi bat dagoela esango zenuke?
- IBON RG: Nire ustez beti. Ez bada omenezkoa zerbait egin nahi nire ustez funtsezkoa da eskapatu nahia.

Kontuan hartu behar dugu, ordea, eskapatzeko ariketak bere horretan lotzea suposatzen duela, bai bederen abiaburuan. Ibonek RGek ere gauza bera esaten du: “kontzienteki hortik [tradiziotik] eskapatu daiteke baina hortik alde egitea bada ere kontuan hartzeko modu bat; nahi dudalako beste gauza bat aportatu, ez dut Laboa berria izan nahi” (Ibon RG elk.). Hala bada, apurtu nahia tradizioaren eta esperimentazioaren arteko lotura harien erakusle da, baina aldi berean, baita zerbait berria ekarri dezakeen tentsio ekidinezina ere. Apurketaren hausnarketari Ainara LeGardonek beste puntualizazio garrantzitsu bat eransten dio: gauza bat hautsi ahal izateko lehendabizi apurtu nahi den hori ezagutu behar da. Kasu honetan, tradizioa:

AINARA LEGARDON: Afirma un conocido aforismo de Eugenio d’Ors que “todo lo que no es tradición es plagio” y “solo hay originalidad verdadera cuando se está dentro de una tradición”. Yo lo interpreto en el sentido de que un artista que desea subvertir algo necesita tener un gran conocimiento de ese algo, de sus códigos, normas y convenciones, para trastocarlos. Haber detectado y comprendido que una convención es tal, de forma que se pueda romper desde ahí. No estoy del todo de acuerdo, pero me parece un buen punto de partida para entornar el debate que planteas en tus cuestiones.

Aitzitik, elkarrizketatu guztiek ez dute bat egiten tradizioa eta esperimentazioak komunean duten bakarra apurketa nahia dela seinalatzerakoan. Zenbaiten iritziz, esperimentazioa eta tradizioa funtsean ez dira hain ezberdinak:

OIER IRUTAGOIENA: Oso gertu egon daitezke, gauza oso tradizionalak izan daitezke ere esperimentalak. Oso gertu egon daitezke, ez du zertan gatazkatsua izan.

MIGUEL A. GARCÍA: Creo que es más conflictiva [esperimentazioak daukan harremana] con la música pop que con la música tradicional. Por ejemplo, en Le Larraskito, de vez en cuando alguno viene y toca música tradicional y eso parece que empasta muy bien con música experimental. Que también es lo que te contaba, que igual no es nada nuevo ¿no? Que estos compositores clásicos que proponían una ruptura, suenan más a la música que había antes de la historia de la música.

Musikari tradizionalen eta musika klasikoaren baitan hegemoniatik kanpo aritu direnen artean konexio hariak ikusten ditu Garcíak, eta logikoa da. Izan ere, kantu tradizional batzuetan agertzen diren polirritmia, tinbreak, harmoniak, eta beste ez dira beti aisa sartzen musika egiteko araubide ohikoetan. Gogoratu behar dugu esperimentatzaileen aburuz musika deitzen den hori soinua ordenatzeko araututako forma batzuk baino ez direla; eraikuntza kulturala. Hortik kanpo, oraindik arakatu gabeko edo musika egiteko modu asko daude, eta hori ez da esperimental deituriko musikara murrizten. Hain zuzen, hizkuntza hegemonikotik kanpoko eremu horretan topatzen dira sarritan tradiziozko eta esperimentaziozko musikak. Hor elkartzten dira. Beñat Achiaryk oso ondo azaltzen du hori: “niretzat gauza bera dira euskal musika tradizionala eta esperimentazioa. Pentsatzen jartzen naizenean nola hezia izan naizen nire tradizioan, mundu batera zabaltze bat bezala konprenitzen dut: musikaren poetika batera non bistan den bizitzaren eta patuaren inguruko meditazio bat. Eta hori bera sumatzen da sakonetik besteek sortu dutena entzuten jarrita” (Gorostidi 2011, 89).

Beraz, zenbaiten elkarren kontrako bezala irudikatzen dituzten artean, beste batzuek hurkotzat dituzte esperimentazioa eta tradizioa. Baina, kasu, ez dezagun gatazken eta sinergien kontu hau modu polarizatuan ulertu: gatazkak ez baitu banaketa esan nahi, ezta harmoniak bateratzea ere. Bi aztergaien arteko harremana hori baino konplexuagoa da, eta horretaz ohartzeko ezinbestean begiratu behar zaio esperimentazio eta tradizioaren artekoari dikotomietatik kanpo: kultura eta herrikoia, aurrera nahia eta atzera karga, benetakoa eta asmatua, etab. kontrako posizio horiek bata bestearengandik urruntzea ekartzen dute, praktikan kultura sistemak interakzioan funtsatzen direnean (Burke 1997). Hori horrela, bi izanik ere bat egiten duten puntuak dituzte, eta aldi berean, bat izanik ere bitan banatzen dituztenak. Tradizioa eta esperimentazioa ezin dira guztiz bereizita ulertu, baina, ezta ere batera. Ildo horretan, iruditzen zaigu Myriam Petralandak bete-betean asmatzen duela bien arteko harremana *yin-yang*arekin alderatzean. Izan ere, *yin-yang*ak elkarren artean osagarriak eta kontrajarriak diren indarrak sinbolizatzen ditu, eta esperimentazio eta tradizioaren artean, ezinbestean elkarrekin bizi diren zuri-beltzeko bikotean legez, bietatik dago:

MYRIAM PETRALANDA: Nik uste *yin* eta *yang* bezala que conviven todo el rato y convivir implica de todo, amor, odio, eh... ignorar, negociación, lanzamiento de dardos el uno al otro. Supongo que tienen una relación pues relacional, así como es la vida. Baina argi dago ere, tradizioak leku irabazi bat daukala gizartearen eta esperimentazioa dala “ah esperimentazioa”, eso sigue siendo así ¿no? eta nik uste esperimentazioa dala hitz bat danentzako... arlo askotan esperimentatzen da, pertsona guztiek esperimentatzen dute... baina, bai, tradizioak dauka bere tronotxo, eta esperimentazioak ez dauka leku bat. Lógico.

Aipu honetan tradizioa eta esperimentazioaren artekoa aztertzerakoan gakoa den ideia bat azaltzen da: kanpo begiradarena. Izan ere, gauza bat da tradiziozko eta esperimentaziozko musikak soinu mailan izan dezaketen afinitatea, eta beste bat sozialki bakoitza nola kodetzen den. Horri erreparatzen badiogu, bi kontzeptuen arteko banaketa argi da: tradizioa zaindu, gogoratu eta balio bat ematen zaion artean, esperimentatzaileek “hau ez da artea edo hau broma bat da” bezalako iritziei aurre egin behar izaten baitiete, Garazi Gorostiagak kontatzen duen legez. Esperimentazioa, zentzu horretan, desabantailan dago eta ez da berarekiko apusturik egiten:

MURSEGO: Zero patatero, bueno hori dakat super argi. Esan detzut, zero riesgo, zero-zero. Ikusi ze programatzen dan antzokietan, claro nik ulertzen dot jendeak nahi dabela [X] baina ipini beste gauza bat (...) arriesgau, ipini beste gauza batzuk. Ze egon behar gara [X]⁶² ikusten beti?

Hemen sartzen da jokoan tradizioa zerekin lotzen den eta zerekin, aldiz, esperimentazioa. Izan ere, Euskal Herrian tradizioak komunitatearekiko balio sinbolikoa duen artean, esperimentazioa berrikuntzaren ideiarekin lotzen da. Hots, tradizioa subjektibatze kolektiborako baliabide den heinean, esperimentazioak ez du horrelako baieztatzerik jasotzen:

- ELK. : Musika esperimentalari aitortzen zaio baliorik euskal kulturaren eraikuntzan?
- IBON RG: Gaur egun esango nuke ezetz. Ikusi besterik ez dago zenbateko kasua egiten zaion Euskal prentsa edo ikerketa testuetan euskalduntasunarekin lotzen denean. Musika esperimentalak ez da euskalduntasunarekin lotura duen zerbait bezala ulertzen.

Euskal kultura sistemaren azken birmoldatze handia egin zenean, 60ko hamarkadan, tradizioa helduleku nagusia izan zen. Prozesu horretan, euskal nortasuna eta tradiziozko corpusaren arteko identifikazioa indartu egin zen, eta elkarrizketatuen arabera, lehengo lepotik darrai buruak. Alta, garai horretan atzenduta zegoen herri kulturari ez zitzaion soilik “nor garen” argitzeko balioa eman, baita ere modernitatearen altzoan aurrea egitekoa. Tradizioa gaurkotasun osoz jantzi zuten kulturgileek, eta egitasmo hori abangoardia apurtzaileei zor zaie Euskal Herrian. Garai horretan, tradiziozko formak esperimentazioarekin txirikordatu zituzten, modu horretan, euskal komunitatearen duintze eta aitzinirudikatzeak sustatuz. Kontraesan gutxirekin bizi zen forma konkretu horien uztartzea; are, biak ala biak indar aitzinarazletzat hartzen zirenez, elkar osagarritzen zutela ulertzen zen. Gaur egun, ordea, garai hartan atzenduta zegoena eta berreskuratu behar zena, finkatutzat eman eta ez da berrikuntzarekin lotzen; eta era berean, langarragoa da komunitate gisa aurrera egiteko esperimentazioari aitortzen zaion balioa; ez da orokorra.

Aldaketa hori ulertzeko ezinbestekoa da tradizioa eta esperimentazioaren hautemateei erreparatzea, hain zuzen, ikerketa honetan egin duguna. Musikari esperimentalen bidez murgildu gara gaur eguneko tradizioari eta esperimentazioari buruzko paradigmatan, eta hor, tradizioarekiko esanguratze sinbolikoan gertatu den (edo gertatzen ari den) aldaketa bat azaleratzen da bereziki: ahuldu egin da tradiziozko ondareari mende erdi atzera kultura

⁶² Musika talde baten izena aipatzen du Arroita Jauregik “[X]” jarri dugun tokian, baina, isilean gorde dugu. Esan nahi duena ulertzeko ez zaigu ezinbestekoa iruditu berau esplizitatzea.

esparru aurrerakoietatik aitortzen zitzaion kutsu apurtzailea; orain, tentuz begiratu eta kritikoki aztertzen da honen erabilera. Hala erakusten du guk aztertutako laginak. Esperimentazioari, aldiz, kultura berrikuntza eta garapenerako balioa aitortzen jarraitzen zaio.

Gure elkarrizketatuek deitoratzen dutena, logika kontserbazionistaren indarra da. Beraien ustez, iragan kulturala ezagutu, berreskuratu eta bere horretan mantentzeko, apurtzaileagoak diren bestelako forma artistikoei baino lehentasun handiagoa ematen zaie euskal kultura sisteman. Baina iraganarekiko ainguratzea ez da lurralde hauetan gertatzen den fenomeno isolatua. Gogoratu ditzagun Reynolds eta Fisherren diagnostiko katastrofistak pop-rockaren eszena anglosaxoia aztertu ostean. Biek ala biek, musikaren alorrean gaur egun apenaz sortzen dela gauza berririk hausnartzen zuten eta, ondorioz, azken hamarkadetan geldialdi kulturean murgilduta gaudela. Inguru hurbilean ere egoera bera bizi dugula erakusten duen iritzirik bada: “el framing contracultural del rock vasco consolidado en los 90 presenta agotamiento creativo, pérdida de fuerza simbólica, y cierta retromanía” ondorioztatzen zuen Ion Andoni del Amok (2014, 608), adibidez, bere tesian. Kasu horretan, 90etan finkaturiko euskal rockari buruz ari da autorea, baina Larrinagaren (2015, 36) tesia aintzat hartuz, 80ko RRVa edo 60etako Kantagintza Berria ere euskal erretromania partikularren baitan kokatu genitzake. Berak “etnogenesis kontratrakulturala” deitzen duen fenomeno orokorraren baitako mutazio bakoitza, euskal nortasunaren eraikuntzaren manifestazio estetikoari dagokio. Esango genuke, esperimentazioari loturiko musika adierazpideak, euskal kontrakulturaren hegemonia horretatik kanpo edo ertzetan kokatu izan direla beti, nahiz eta salbuespen gisa II. Pizkundean kulturgile konkretuen arituaren bidez tradizioa eta berrikuntzaren arteko distantzia txikitu eta azken horrek, balioztatze sinboliko orokortua eskuratu. Hori horrela, urte luzez iraun duen dinamika sasi berritzaileaz hitz egiten du Ion Celestino musikariak Berria egunkarian:

Nire ikuspuntuak, 1980ko hamarkadatik kasik orain arte popularrak izan diren gauza guztiak ia ia berdinak izan dira; bai hitzetan, baita musikan ere. Askotan egin izan da nolabaiteko aurpegi garbitu bat, baina oinarrian gauza bera dago. Eta, niretzat, horrek ekarri du musikaren monopolio bat. Hatortxu Rockek eta Euskadi Gazteak musikaren monopolio bat sortzeko engranaje bat ezarri dute, eta horrek baditu bere funtzionatzeko eta lana banatzeko moduak, hainbat talderen artean (Celestino in Eslava 2021).

Erretromaniak, beraz, alegorikoki atzera-kateatzea eragiteaz gain, materialki musikan monopolioak sortzen ditu; ezer berria planteatzen ez duten adierazpide artistikoak erdigunean kokatu eta esperimentazioa ertzetara zokoratzea, alegia.

Guzti hau jakinda, non dira bi eta non dira batera musika esperimentalak eta tradiziozkoak? Buruan dabilkigun galdera horri helduz, esango genuke bere horretan direnean, hau da, soinu huts direnean, elkarren arteko lubakiak ez direla hain banatzaileak. Aitzitik, komunitatearen balioztatze sinbolikoak tartean direnean bitan ebakitzen dira eta horrek, kultura sistema osoko egikaritzeetan eragiten du.

Aitzitik, okerra litzateke tradizio eta esperimentazioaren artean giza begiradaz gainontzeko guztia komuna denik esatea. Preseski, esperimentazioari eta tradizioari buruzko xehetasunak bildu ditugun kapituluetan ikusi dugu musikaren lanketa, batean eta bestean ez dela berdina: lehendabizikoari, musikaren hizkuntza araututik kanpo arakatzek ematen dio nortasuna eta gorputza; bigarrenak, aldiz, gehiago ala gutxiago, hizkuntza horretatik edaten du. Hizkuntzarekiko harreman ezberdin horrek, tradiziozko eta esperimentaziozko musiken artean tentsioa sortzen du, baina, hala ere, ez zaigu iruditzen tentsio hori elkarren arteko komun musikalki guztiak ukatzeko bestekoa denik. Tentsioa diogunean, beraz, ez da kontrakotasunean pentsatu behar, eta hori, argi ikusi daiteke elkarrizketatuek iraganeko hotsetan beraiek egiten duten musika “arraroaren” oihartzuna antzematen dutenean. Baieztapen hori ezin zaie ondare diren kantu guztiei aplikatu, baina, soinuaren erabilera libre denean musikaren erroetara itzultzeko asmo bera identifikatu daiteke bietan ala bietan, deitu esperimentazio ala deitu tradizio.

Joatea beti da itzultzea esaten zuen Oteizak, eta horretarako arraunlarien irudiaz baliatzen zen: arraunlariak atzera begira egiten baitute aurrera. Gurekin bildutako musikari esperimentatzaileek ez genuke esango atzera begira egiten dutenik aurrera, baina ezta atzera begiratzeari utzita ere:

JON MANTZISIDOR: Ezagutzen dudan eszena esperimentalean esango nuke jende asko dagoela tradizioetik datozen elementuen gainean esperimentatzen: instrumentu zaharren gaineko esperimentazioa (txalaparta da ezagunena...), erritmo eta kantu molde zaharren berrikuspina (Ibon RG, Amorante...), orain ohikoak ez diren espazioak erabiltzea baina garai batean ohikoak zirenak; betiko antzoki-kontzertu aretoaren logikatik kanpo...

Alabaina, argi dagoena da, artista esperimentalek tradizioarekin lan egiten dutenean, eremu ezezagunetara heltzeko asmoarekin egiten dutela. Lanean zehar aipatu dugun bezala, *tradizio-tradukzio-traizio* hirukote horretan mugitzen dira. Hori dela eta, beti ez da identifikagarria tradizioa eszena esperimentalean: egon badago, baina eraldatuta. Perbertsio ariketa horrek, tradizioarekiko jarrera purista dutenen barrenak asaldatzen ditu, eta ez dira gutxi; horregatik agertzen da “horrela da-ren” mandatua halako indarrez musikaren unibertsoan, eta bereziki, tradizioaren munduan. Elkarrizketatuak jakitun dira egoeraz eta forma berriak bilatuz tira egiten dute itxikeriaren kontra, tradizioaren aingura astuna pixka bat mugitu arte.

Bestalde, musika esperimentalean tradizioarekiko ezartzen den harremana edozein izanik ere, kontzientea eta soinuakoa da. Lan honetako protagonistentzat tradizioa hor dagoen zerbait da zeinarekin elkarrizketa bat izan dezaketen nahi duten aldiro. Alta, beti izango da era kontzientean; erabakimenez, eta ez inertziaraz. Artistek beraien autonomia aldarrikatzen dute mandatu kulturalen aurrean; beraiek erabakitzen dute hartu-eman horri ekin ala ez, nola jardun eta noiz. Beraz, eszena esperimentalean tradizioa esplizitua ez den arren, neurtua izaten da.

Esperimentazioa, tradiziozkoa den hori apurtu nahian dabil, baina ahaztu egiten zaigu tradizioa, finkatu orduko apurketa izan zela. Hala, elkarrengana lotzeko asmorik izan ez arren, beraiek kateatzen dira etengabe. Hori da *écartera*, batak besteari begiratu eta norbere

singulartasunak zalantzan jartzea. Diferentzien gotorlekutik ateratzea eta esperimentazioak zenbat daukan tradiziotik eta tradizioak zenbat esperimentaziotik konturatzea.

Azkeneko topikoak isildu eta zentzugabetzeraino lausotu ditugu tradizioa eta esperimentazioaren arteko mugak, hainbeste non abiapuntutik mugitu ez garenaren sentsazioa dugun. Izan ere, Laboaren musikatik abiatu gara, hain zuzen, esperimentazioak eta tradizioak bi izanik ere bat egiten duten musika lanetik. Aldiz, *écartean* bukatu dugu, zehazki, esperimentazioa eta tradizioa banatu eta elkartzen dituen artekoan. Zirkulua itxi egiten da orduan, bai lan honetakoa eta baita tradizioa eta esperimentazioaren arteko lubaki zorrotzena ere. Itziar Ugartek adierazi bezala: “esango nuke Ibon RG entzutean, Mursego entzutean bezala, Maurizia horiek entzuten direla soinuaren geruza atzemanezinetan. Erakutsi gabe ere, aurrekoaz duten ezagutza erakusten dutela. Eta, orduan, esperimentazioak memoria egiten duenean, borobildu egiten dela dena; oraina interesgarriago egiteraino” (Ugarte 2019, 95). Hain nabarmenak ez diren baina hor dauden lotura-hari horiek oraina interesgarriago egiteaz gainera, zentzuz betetzen dute burutu dugun ikerketa hau. Horrek guztiak eta horrek baino ez.

4 | ONDORIOAK

4.1. IKUSPEGI EPISTEMOLOGIKO, METODOLOGIKO ETA TEORIKOAK

Ikerketa honetako edukizko ondorioetan murgildu baino lehen, laburki bada ere tesiko planteamendu epistemologiko, metodologiko eta teorikoez aipamen gutxi batzuk egingo ditugu. Alde teknikitik ere bada zer baloratu eta.

Euskal Herrian, asko eta askotariko gaiak jorratzen dira antropologiaren baitan. Aitzitik, proportzioan ez dira hainbeste kulturaren ulertzeko musikara jotzen duten ikerlariak. Azpimarratzekoa da garatu berri dugun ikerketa honek egiten duen ekarpena saiakera horretan. Izan ere, esperimentazioa eta tradizioa izan ditugu aztergai, baina, Euskal Herria testuingurutat eta etnografia oinarritzat hartuta. Lanaren hasieran jakinarazi dugu: gu ez gara musikologoak eta tesiaren helburua ere ez da aztergai bakoitzaren xehetasun teknikoak esplikatzeko. Aitzitik, tradizioa eta esperimentazioari buruzkoak aztertu baditugu, bien arteko harremanaz modu sakonean gogoetatu eta orain arte eremu akademikoan apenas joratu den ikerketa lerro honetan interpretazio proposamen bat egiteko izan da. Zer ari da gertatzen orain eta hemen bi aztergaien artean? Hori izan da ebatzi beharreko galdera behinena eta erantzuna ezagutzeko zer hoberik zuzenean berrikuntzaren aferan nahastuta dauden musikariengana jotzea baino. Esan eta egin: ikerketa honetarako egokiak diren subjektuak aukeratu eta elkarrizketa sakonak izan ditugu beraiekin. Baina ez hori bakarrik, musika praktika esperimentalak ere behatu baititugu, analisi bibliografikoa egiteaz gain. Modu horretan, hots, bereziki metodologia kualitatiboak erabiliz heldu gara forma tradizional eta esperimentalen artekoa sakonago ezagutu eta hipotesi batzuk formulatzera.

Hurbiltze etnografikoarekin batera, balioan jarri nahi dugu metodo induktiboa jarraitu izana. Izan ere, ikerketa hau ez da baieztatu (edo ezeztatu) beharreko ideia batzuetatik abiatu, baizik eta galderetatik. Aztergaietan modu horretan murgiltzeak, aipatu ikerketa esparruan gertatzen ari dena ezelako aurreiritzirik barik ezagutzea ahalbidetu digu. Landa lanetik eskuratutako datuak izan dira tesiko aldagai eta kategoria esanguratsuenak definitu dituztenak eta, aldi berean, behar genituen helduleku teoriko zein bestelakoetara norabidetu gaituztenak. Gerturatzea, beraz, halabeharrez izan da irekia eta horregatik, lana idazterakoan ere jarrera berari eusten saiatu gara: jasotako datuak izan dira momentu orotan gidari. Ikertzaile bezala gure eginbehar nagusia adituen iritziei perspektiba eta testuingurua ematea izan da, hala ekarri teoriko nola gertaera sozial, politiko zein kultural ezberdinekin loturak eginez.

Datuen jasoketarako jarraitutako bideak aipatu indarguneak izan baditu, ez dira gutxiagorako hauek analizatzeko lan prozeduran topatzen ditugunak. 1.3 atalean azaldu bezala, lehendabizi,

behetik gorako analisi prozedura erabiliz ahalik eta kategoría zehatzenak sortzen genituen. Horretarako, *NVivo 10* softwarea eta eskuz egindako mapez baliatzen ginen. Ostean, azterketa horretatik ateratako kategoriak antolatu, hierarkizatu, eta kategoría orokorrako batzuen arabera bigarren analisi bat burutzen genuen. Kategorien baitan lan egiterakoan, ikerketa subjektuen artean iritzi batasun handia bazegoen, idazlana ahalik eta koherenteena izateko sinergiak xerkatzen genituen. Aitzitik, iritziak ez baziren bateragarriak, posizioen mapa deitu dugunaren bidez argitzen genituen korapiloak. Prozedura hori jarraitu izanak, subjektibitate indibidualetatik ideien dialektikara arteko bidea egitea ahalbidetu digu eta hori, garrantzitsua da akademiaren munduan.

Metodologiari buruzkoak baloratuta, gure aztergaiei begiratzerakoan lagungarri izan zaizkigun helduleku teorikoetan fokotuko dugu arreta. Puntu honetan ororen gainetik, *écart*-aren eta honi loturik *holon*-aren ideiak azpimarratuko ditugu. Kontzeptu hauei esker, tradizioa eta esperimendazioa bata bestearekin baina bata bestean galdu gabe aztertu ahal izan ditugu. Hots, bakoitza berean eta aldi berean bestearen bidez ulertu ditugu.

Bi kontzeptuok funtsezkoak izan dira egun hain barneratuta dugun zatiketaren ikuspegi gainditu eta kontrako bezala sumatzen diren elementuak elkarrekikotasunean ikertzeko. *Holon* eta *écart*-aren bidez, forma tradizional eta esperimentalen partikulartasunei modu eraikitzailean begiratu diegu, elkarren arteko distantzia, lotura-distantzia gisa hautemanen. Gogoratu dezagun, esperimendazioan tradizioetik urrundu nahi dela, baina, urruntze horretan sortzen den distantziak *arteko* bat ere sortzen. Arteko hori da, hain zuzen, gakoa.

Gaude, tesi honen indargune behinena tradizioari esperimendaziotik eta esperimendazioari tradizioetik begiratzean datzala, lotura nahiz hausturetara mugaturiko irakurketa partzialak alboratuz. Modu horretan iritsi gara bi aztergaien artean dagoen konplexutasuna azaleratzera. Urruntzetik gerturatzeetara eta gerturazetik urruntzeetara arteko bidea egin dugu, baina hori ez da soilik *holon* eta *écart*-aren meritua. Aitzitik, ekarri teorikoek praktikan existitzen dena azaleratzen lagundu baino ez dute egin. Analisaren atalean ikusi dugunez, eta bereziki, 3.4 puntu jasota gelditu denez, tradizioa eta esperimendazioa ezin dira guztiz bereizita ulertu; elkarrengana lotzeko asmorik gabe ere, kateatu egiten dira etengabe. Meritua, beraz, inorena edo ezerena bada, batez ere, soinuarena eta berau modu askean lantzen duten musikariena da.

Beste alde batetik, errealitatea alde sinbolikotik aztertzen duten Thompson (2002) eta Smithen (2009) ekarriak azpimarratuko ditugu. Bereziki, komunitatearekiko funtzio zehatzak dituzten baliabide sinbolikoen kontzeptua (Smith, 2009). Komunitatea eta forma sinbolikoak elkarreraginean aztertuz, Euskal Herrian II. Pizkundean gertaturiko duintze prozesu orokorraren baitan tradiziozko formek izan zuten balioztatze sinboliko konkretuaz jabetu gara. Alta, ideia hori iraganeko garai esanguratsuak hobeto konprenitzeko ez ezik, egungoak irakurtzeko ere baliagarria da. Izan ere, irudi du gauzak ez direla asko aldatu; gure elkarrizketatuek adierazten dutenez, oraindik orain komunitatearen erreferentzia komuna tradiziozko adierazpenak dira. Aitzitik, esperimendazioaren kasuan zailagoa da lerrokatze bera egitea, momentu honetan komunitatearen izatearekiko ez baitu funtzio eraikitzaile aitorturik. Baina geroko utziko dugu ideiotan sakontzea, hurrengo azpiatalean helduko diogu hari horri.

Ikuspegi epistemologiko, metodologiko eta teorikoak baloratzen gauden honetan, diziplinartekotasuna jarriko dugu balioan azken puntu gisa. Izan ere, horri esker, kontzeptu ezberdinekin lan egin eta hauek konbinatzeko aukera izan dugu. Baina kasu, diziplinartekotasuna ez da diziplina aniztasunarekin nahastu behar; jakintza ezberdinak elkartzea ez baita horien arteko elkarrizketaren berme. Tesi honetan, “gehiago, hobeto” ideari muzin egin eta jakintzak batu batzeagatik baino, nahiago izan dugu landu dugun errealitate konplexua ulertzeko baliagarri diren jakintza arlo ezberdinak integratzea. Ildo horretan esan behar da paradigma kulturalak behar adina aniztasun kontuan izateko aukera ematen duen arren, forma tradizional eta esperimentalen gaia testuinguru konkretuan aztertzeo antropologiaren zutarri teorikoetara jo dugula batez ere. Aitzitik, ikuspegi antropologikoa ikergaiaren konplexutasunera heltzeko motz gelditu denean, ez dugu erreparorik izan soziologia, filosofia edo beste diziplina batzuetara jotzeko. Tesi honetan tradizioa eta esperimentazioaren hartu-emana ikertzea helburu izanik, baliagarria bezain ezinbestekoa izan da jakintza eremu ezberdinen arteko komunikazio hori.

4.2. ANALISIAREN ONDORIOAK

Etnomusikologiaren lehari helduz, musika, kultura bat ezagutzeko bide izan daiteke eta ez antzua, gainera. Egon daitezkeen hurbiltze anitzen artean, tradiziozko eta esperimentaziozko musikatik abiatu gara. Hain zuzen, askotan banatuta eta kontrakotasunean erakusten diren bi mundutatik. Alta, ikerketa honen asmo nagusia banaketa ikuspegitik harago tradizioa eta berrikuntzaren arteko hartu-emana ezagutzea izan da: elkarren arteko tentsio, lotura, gerturatze edo beste, azaleratuz. Horretarako bi ardatz eta bi garai gurutzatu ditugu: batetik, tradizioa eta esperimentazioa; eta bestetik, 60ko Pizkundeko testuingurua eta gaur eguneko errealitatea.

Batetik, Euskal Herrian 60-70 hamarkada artean herri kulturen forma esperimental eta tradizionalen artean gertaturiko bateratzea aztertu dugu. Aritu konkretu baten bidez xehetu dugu txirikordatzea; Mikel Laboaren musikaren bidez, hain zuzen. Bestetik, aztergai bakoitzak gaur egun hartzen duen esanahia eta elkarren arteko erlazioa aztertu dugu. Horretarako, musika esperimentala egiten ari direnen artistengana jo dugu. Izan ere, hauek II. Mundu gerra eta geroko abangoardia apurtzaileen gisa berean, musikaren definizio hegemonikoa zalantzan jartzen ari dira orain eta hemen. Tesi honetan definituriko ikerketa eremuan gertatzen ari dena ezagutzeko, esanguratsuak eta egokiak diren subjektuengana jo dugu bi garaietan. Hustutze bibliografikoa, behaketa edo elkarrizketa sakonen bidez barrendu gara analisisian eta azken atal honetan, bertatik ateratzen ditugun ondorioak azalduko ditugu.

Kokatu gaitezen lehendabizi II. Pizkundean izan zen giro sozial eta kulturalean. Orduan gertaturikoa sakonki aztertu dugunez 2.5.7 eta 3.1.1 ataletan, soilik ideia nagusiak bilduko ditugu hemen, han esandakoak errepikatzea saihestuz. 60etan gerraosteko garai latzenak joanak ziren, teknokratak gobernura sartu ziren, eta hazkunde ekonomiko handia abiatu zen. Aldi berean, Euskal Herrian Pizkundearen oinarriak fruitua ematen hasi ziren; ez indartsu jarraitzen zuen frankismoarekin enfrentamendurik gabe ordea. Sakoneko aldaketa

sozioekonomikoak gertatu ziren garai horretan, batik bat, industrializazioaren bigarren zabalkunde handiaren ondorioz. Oroz gain orduko hazkunde demografikoa eta hiritartze prozesua azpimarratu behar dira zeina barne mailan eman zen baserrietako exodoak eta estatu espainiarretik etorritako migrazio uhaldeak hauspotu zuten.

Anarteraino, euskal kulturarekiko eta hizkuntzarekiko kontzientziak espazio jakin batzuetan biziraun zuen, batik bat, etxe giroan eta Elizaren sektore batzuen inguruan. Gutxika-gutxika, presentzia publikoa berreskuratzen hasi zen euskara, bereziki eremu elizkoitik martxan jarritako ekimen ezberdinei esker, eta horrekin batera kontzientzia abertzalea ere zabaldu egin zen. Naziogintzak eta kulturgintzak bata bestearen eskutik egiten zuten bidea, eta aldeko zuten, gainera, komunitatean geroz eta hedatuago zegoen sentimendu antifrankista. Ezberdina zen ororen kontra jotzen zuen gobernu zentralak, eta horrek, jada gogaituta zegoen jendea antolatzea hauspotu zuen. Halaber, abertzaletasun berriak irtenbide bat eman zion komunitatean zegoen atsekabeari, eta horrek euskal komunitatearen piztea eragin zuen. Baina Espainian bakarrik ez, 60ko hamarkadan munduan sentitzen zen astinaldia. Kapitalismoa, gerra, kolonialismoa edo besteren kontrako borrokak bor-bor zeuden. Maila orokorrean ari zen konfigurazioa aldatzen eta iraganeko formulek jada ez zuten balio etorkizuna irudikatzeke, bereziki, gazteen arean.

Orduko gazteek, auzi kultural eta politikoekiko irakurketa eta planteamendu berriak behar zituzten, eta mugimendu nazionalistak, Euskal Herrian bederen, azkar eta erraz erantzun zion egoerari. Egiturak, planteamenduak eta ideologia eraberritu zituen. Gazteen kontzientzia moderno eta erradikaletik edan zuen horretarako eta baita kulturatik ere. Hala, herri identitatearen definizio eguneratuan hizkuntzak lehentasuna hartuko zuen eta baita honen magalean garatzen ziren kultura praktikek ere. Gure inguru hurbilean aldaketa guzti horien adierazle eta ondorio argiena ETAREN sortzea izan zen.

ETAk izan zuen arrakasta –batik bat, belaunaldi berriengan– ezin da ulertu hizkuntzari eta klase gatazkari emandako erantzuna kontuan izan gabe. Liskar artean izan arren, 60ko hamarkada hasieran ikuspegi nazional eta sozialaren uztartze garrantzitsua eman zen bere barne mailan eta horrek, orduan indartsu zegoen langile mugimenduan ETAREN erreferentzia zabaltzea ekarri zuen. Baina arrakastaren gakoa ez zen soilik sektore horretan lortutako erreferentzialtasunetik etorri; nazio hizkuntzaren ideia lantzea ere gakoa izan zen. Ordura arteko mugimendu jeltzalearentzat ez bezala, ETARENTZAT nazioak ez zuen oinarri biologikoa, etnikoa baizik. Hots, kulturean eta, beraz, hizkuntzan oinarritzen zen honek defendatzen zuen nazioaren ideia. Euskara mugimendu politiko abertzalearen ardatzean kokatuta, hizkuntzaren aldeko ekimenek dimentsio handiagoa hartu zuten nola esanahiari hala osperei dagokionean.

Gauzak horrela, kultura mailan 60ko hamarkadatik aurrera eman zen pizkundea, euskal nazionalismoaren definizio berriaren eta garaiko aldaketa sozialekin batera kokatu behar da. Politika eta kultura erabat uztartuta agertzen ziren, halako gisaz non kulturgileen aritua funtsezkoa izan zen paradigma berrien gizarteratzean. Hauek, iragan partekatua irudiari heldu zioten etorkizuneko

proiektua bidezko. Hala, ondarea berreskuratu eta hedatu egin zuten, baina baita eguneratu eta gauza berriak sortu ere. Prozesu horretan ematen da, hain zuzen, esperimentazioarekiko hurbiltzea. Izan ere, hartzailearen eta hartuaren arteko komunikazioa bermatze aldera, iraganeko ondarea garaiko beharretara moldatu eta gauza berriekin nahastu zuen euskal kulturagile andanak eta hori, orduko abangoardia apurtzaileen ildoari segiz burutu zuten.

Testuinguru horretan ekin zion Mikel Laboak bere ibilbide artistikoari. Beste kultura batzuetako kantuak interpretatuz murgildu zen musikaren munduan, baina ez zen hor gelditu; laster hurbildu zen euskal kantagintzara. Kantu tradizionalak interpretatuz heldu zen bertara, baina hor ere ez zen gelditu; beste norabait bulkatu zuen kantagintza: askoz ausartagoa eta esperimentalagoa zen forma batzuetara, hain zuzen. Sarri aitortu zuenez, bere musikaren atzean adierazkortasun berriak bilatzeko nahia zegoen, eta horri jarraika elkarlotu zituen herri musika eta berrikuntza, edo nahiago bada, tradizioa eta esperimentazioa.

Bi horien arteko haria fina dela erakusten du bere musikak. Hainbesteko fina, entzule arruntaren belarriak ia antzeman ere ez duela egiten jauzia. Solidotik likidora egiten duen ibilbidea aipatu dugu tesian eta ez gara okertu: nola urak hala Laboaren musikak, likidua lurrun bihurtu arte jasotzen, esperimentatzen, lausotzen baitu; eta gero, berriro behera, lurrera, zirrikituetatik barrena, jatorriraino makurtu. Horrela berekotzen zuen Laboak musika.

Esperimentazioa eta tradizioa ez dira bata bestearekiko arrotzak Laboaren obran, baina ezta ere garaiko beste kulturagile batzuen pentsamenduan. Artista ugari ikuspegi modernoarekin lerratu eta etorkizunean aitzinatzeko ahaleginean zebilen garai berean. Hain zuzen, saiakera horretan eurenganatu eta elkartzen dituzte tradiziozko zein esperimentaziozko formak. Biak balekoak eta biak ezinbestekoak izan ziren itzalita zegoen komunitate sentimendua pizteko. Horregatik, Laboaren musika bere pertsonatik bereizi ezin den gisa berean ezin da testuingurutik bereizi. Alde batetik, berea ez delako jakintza teknikitik abiatutako ibilbide artistikoa, jakinmin pertsonaletik baizik; baina beste aldetik, bere pertsonaz gain, garaiak ere izan zuelako bilaketaren norabidetzean eraginik. Euskal artistek tentuz jarraitzen zuten abangoardia apurtzaileek Europan egiten zutena. Beste herrialdetan kultura mailan gertatzen ari zena ezagutzea neketsua izan arren, lortzen zuten hemengo artistek inkomunikazioa gainditzea. 1972ko Iruñeko Topaketak, zentzu horretan, salbuespeneko aire-ahokada freskoa izan ziren kultura mailako biziberritze prozesu zabalean.

Gaur egun musika praktika esperimentalak dituzten artistek, ezezagunaren munduan murgiltzeko ezinbestekoak diren bi atributu begiztatzen dituzte Laboaren: askatasuna, alde batetik eta ausardia, beste aldetik. Oraingo eta lehengo estetika esperimentalak ezberdinak badira ere, musikaren arau estandarretatik at kokatzeak elkartzen ditu. Haatik guztiagatik, Laboaren erreferentzia, garaiko beste musikari batzuekin alderatuta, indartsu agertzen da guk aztertutako subjektuengan. Lanean zehar batek baino gehiagok aitortu du artista donostiarrak egindakoarekin identifikatuta sentitzen dela. Ez guztiek, noski. Ikusi dugunez, hizkuntzaren bidez azaleraturiko hesi kulturelek amildegia zabaltzen dute Laboaren musika eta erdal hitzunen artean. Halaber, salbuespena izan arren, bada Laboaren kantaeran ezer transgresorerik hautematen ez duen elkarrizketaturik ere.

Laboari begiratu dakioke hamaika ertzetatik eta tesi honetan ikusi dugunez, badaude nahikoa arrazoi esperimentaziotik egiteko. Hala eta guztiz, ikerketa honi ez dagokio xehetasun tekniko batzuen arabera Laboaren obra halako edo bestelakoa izan zen determinatzea. Musikaren mundura antropologiatik hurbiltzeak badu bederen abantaila hori. Alta, bestelako hausnarketa batzuk egitea dagokigu eta zentzu horretan, zera esango dugu: II. Pizkundean euskal komunitateak zituen helburuekin koherentzian garatu zuela Laboak bere praktika artistikoa. Izan ere, komunitateak, batetik, talde izaera indartu nahi zuen eta horretan, iraganeko ondarearen berreskuratzea gakoa izan zen. Bestetik, iraganari erreparatzeaz harago, etorkizuneko proiektuak argudiatu eta gauzatu ahal izateko eremu gisa indartu nahi zen euskal kultura eta horretan, ondarearen funtzionalitatea eta erabilera berritzea gakoa izan zen. Horregatik ondorioztatzen dugu, Laboak herri musika tradizioaletik edan izanak ondarearen berreskuratze prozesu orokorrarekin bat egiten duela; eta garapen bidean esperimentaziotik jo izanak, aldiz, berrinterpretazio prozesu orokorrarekin.

Ez dugu ahaztu behar korrespondentziaren ideia hori, Laboaren aritutik harago zabaldu behar dela. Aipatu bezala, garai horretan, musikaren diziplina barnean zein hortik kanpo, artista mordoa ari baitzen forma tradizionalak erreferentzia sinboliko gisa indartzen. Corpus tradizionalaren balioztatze sinbolikoa bultzatzeaz gain, helburu gairaikideetara ere gaitu zuten eta gainera, gauza berriak ere sortu zituzten. Hots, kultura adierazpideek berrikuntza sakona izan zuten eta hori, batez ere esperimentazioari esker garatu zen. Beraz, ikerketa honetan Laboaren kasu azterketan oinarritu arren, argi gelditu behar da ez zela salbuespen bat izan.

Horrekin guztiarekin, lanaren hasieran zehaztu ditugun lehendabiziko bi galderak argituztat eman ditzakegu zeinak Laboak tradizio eta esperimentazioarekiko nola jokatu zuen eta jokabide hori 1960ko Pizkundean nola txertatzen zen erantzutea zuten xede. Zehazki, honela erantzungo genituzke bat eta bigarren galderak: [1] *Laboak, beste kulturgile batzuen bidetik, tradizioa eta esperimentazioa bat egiteraino txirikordatu zituela;* eta [2] *1960eko Pizkundean, euskal kulturaren duintzearen mesedetan, forma tradizional eta esperimentatzaileen artean komunztadura izan zela eta Laboak, horrekin koherentzian garatu zuela bere musika obra.* Heldu diezaiogun, orain, hirugarren eta azken galdeari: *nola ikusten da, gaur egun, euskal musikagintza esperimentaletik, tradizioak duen lekua, eta zer harreman du esperimentazioarekin?* Hori argitzeko, egungo musikari esperimentalen diskurtsoari erreparatu behar diogu. Esperimentazioari eta tradizioari buruzko iritziak sakonki landu ditugu, 3.2 eta 3.3 ataletan, hurrenez hurren. Bertan esandakoak oinarri hartuta, gure ondorioei bide emango dien lerro bat irekiko dugu: atzean gelditu dela 1960ko hamarkadan forma tradizionalei ematen zitzaien esanahi aitzinarazlea eta atzean gelditu dela, halaber, esperimentazioak erreferentziazko kultura jardunean izan zuen protagonismoa. Horrela seinalatzen dute behintzat guk ikertutako subjektuek.

Guk aztertu dugun laginean, tradizioa ez da baitezpada iragan bateratuaren ideiarekin lotzen. Era berean, indar handiz agertzen da II. Pizkundean kulturgileen artean nabarmentzen ez zen ideia bat: hain zuzen, tradizioa tranpatia edota manipulatzaila daitekeela. Oso bestelakoa da, ordea, esperimentazioari ematen zaion esanahia. Azken hau, berria, ezezaguna edo ezberdina den estetikarekin lotzen dute. Horri buruz hitz egiterakoan, bilaketa da hitz gakoa; tradizioaren kasuan, aldiz, komunitatea.

Praktika esperimentalak, oraindik arakatu gabekora heltzeko helburuarekin lotzen dira eta horrek, bi dimentsio hartzen ditu: subjektiboa eta objektiboa. Izan ere, esperimentazioak suposatzen duen bilaketan, bakoitzaren memoria eta gustu propioak gainditzen ahalegintzen dira musikariak, baina baita konbikzio sozialak ere. Orduan egiten du musikaren definizio hegemonikoak dardara eta zabaltzen da bere esanahia. Alta, tesi honetakoak aintzat hartuta, begitantzen zaigu praktika esperimentalekin dardara egiten duen bakarra ez dela musikaren definizio estandarra; kultura sistema osoa bulkatzen baita irekidurara, eta halabeharrez, honen barneko komunitatea ere. Esan nahi duguna da, musika esperimentalaren eragina ez dela soinuaren ertzetara mugatzen.

Aztertu ditugun subjektuen diskurtsoetan, gaur eguneko euskal kultura sistemarekiko bi kritika nabarmentzen dira: bata, jenio indibidualaren ideiarri lotua; eta bestea, mantentzeko kulturari dagokiona. Banaka-banaka aztertuko ditugu xehetasunak.

Aro Modernoan indibiduoaren ideia indartzearekin bat, jeinu, maisu edo aitzindarien figura puztu baino ez zen egin. Aitzitik, tesi honetako elkarrizketatuek ez dute zalantzarik; sorkuntza oro aurretik sortu den beste lan baten oinarritzen da, izan norberarena ala besterena. Alta, musikariek aipatzen duten katearen ideiak artista konkretuen jardunetik haragoko dimentsioa hartzen du. Izan ere, kate hori kultura sistema oso baten bizitzaren oinarria da, honen iraupenaren berme.

Zorrotz kritikatzten dute, bestalde, hemengo kultura sistemaren lehentasunen eskala. Diotenez, Euskal Herriko kultura mailako eragile zein erakunde nagusiek ez dute esperimentazioarekiko apusturik egiten: arriskatu beharrean, gorde eta mitoetatik elikatzea lehenesten da. Kritika horren erakusgarri daiteke Laboarekin gertatu dena. Izan ere, euskal komunitateak mito bihurtu du Laboa eta mito bihurtze horretan akatu egin du artista. Berak lehen lerrora ekartzen zuen bizitzaren aurrean jarrera irekia izatearen ideia, orain, ordea, Laboaren musika gorde eta ikasi egin behar da, modu horretan, hark hainbeste maite zuen zentzu berrien bilaketarako aukera ukatuz. Zorritzarrez, Laboaren kasua ez da salbuespena eta gauzak horrela, erronka bezala agertzen zaigu transmisioaren afera: orain arte egindakoa kanonizatzen jarraituko dugu ala irakurketa berriei aukera zabaltzeko baliatuko dugu?

Galdera horren erantzunaren arabera, tradizioaren esanguratzea eta erabilera ezberdina da. Izan ere, orain arte sortutakoa kanonizatzen jarraituko bada, iragan perfektuaren ideiarekin lotzen jarraituko da tradizioa. Aldiz, irakurketa berriei aukera zabaltzeko baliatu nahi bada, horrek, tradizioaren paradigma oraingo eta etorkizuneko koordinadetan kokatzea eskatzen du. Aldea, beraz, ondokoa da: ondarea, iragana berresteko ala orainean nahiz etorkizunean aitzinatzeko baliatuko den. Elkarrizketatuen iritziek seinalatzen dutenez, gaur gaurkoz lehenengo agertokian gaude. Horrek esan nahi du, etorkizuna irudikatze beharrezkoak diren aldaketa eta garapenen gaintetik, mantentze logika nagusitzen dela.

Kultura sistemaren denbora erreferentzia nagusia iragana izaki, harekiko mendekotasun ez funtzionalean garatzen da oraina eta horrek, nahi eta nahi ez, etorkizuna baldintzatzen

du. Izan ere, komunitatearen garapen ahalmena geldiarazten da. Ikerlari bezala ekidin ezina da bizi dugun geldialdi aroaren ondorioetan pentsatzea eta aurreikuspenak inondik inora dira baikorrak: alde batetik, proiektio ahalmena mugatuta, komunitatearen/kulturaren ideia iraganari kateatzen zaiolako, baina bestetik, iraganarekiko kateatzea medio, garai berrietara bulkatzen duten ekimenak baliogabetu egiten direlako. Hain zuzen, geldialdi horretatik ateratzeko dira praktika esperimentalak lagungarri, besteak beste, kultura baten bizi-ariketan ezinbestekoak diren aitzinirudikatzeen berme direlako. Musikari esperimentalek beraien eszena barruan ematen den parodiatzeari buruz aipatutakoak aintzat hartuta, ordea, berme direla esatea baino aproposagoa daiteke berme beharko luketela esatea. Izan ere, argi adierazten dute esperimental izena ez dela esperimentatzearen sinonimo kasu guztietan.

Tesian hasieratik ekidin dugu dikotomietan erortzea eta puntu honetan ere ez genuke biko ikuspegi kontrajarrien artean harrapatuta gelditu nahi. Demagun, tradizioa iraganarekin lotu eta txartzat hartu eta, aldi berean, esperimentazioa etorkizunarekin lotu eta ontzat hartzearen artean. Kontua ez da bata ala bestea, bata eta bestea baizik; kultura batek bizirik iraungo badu bietatik behar baitu. Jarraidura eta irekiduraren arteko tentsioan oreka mantentzea da, beraz, gakoa: soilik jarraidura dena fosildu egiten baita, eta soilik irekidura dena, aldiz, galdu.

Baina aipatu bezala, desorekak oreka mendean hartu eta ikuspegi kontserbazionista gailentzen da gaur egun euskal proiektu kultural gidatzailean. Mantentze dinamikak indar handia du eta horren aurrean elkarrizketatuak itota sentitzen dira. Tradizioaren gaineko interpretazio interesatuek eta horiekiko kateatze emozionalek itolarritzen dituzte. Hala kontuak, corpus tradizionalak euskal komunitatearen garapenean duen presentzia sinbolikoa neketsu bihurtzen hasi dela (bihurtu dela) ondorioztatzen dugu. Baina itota ez ezik, kezkatuta ere agertzen dira, tradizioa gehiegi besarkatzeak arrisku batzuk ere badituelako: hala nola, diskurtso erreakzionarioetan erortzea edo bizi ez ditugun beste garai batzuetako esentziak mitifikatzea, agian, inoiz existitu ez zirenak. Pentsatzen dugu, zama hori arintzen lagundu dezakeela tradizio hitza "gurea" eta "betikoa" izenlagunetatik askatzeak, tesi honetan argudiatzen denez, tradizioa ez baita betikoa, baizik eta gaurkoa; eta ez baita gurea, baizik eta inorena.

Puntu honetara iritsita, zintzilik gelditu den galderari heltzeko moduan gaude berriro. Orain arte azaldutakoak oinarri, argi da gaur eguneko musikari esperimentalek tradiziozko eta esperimentaziozko formen artean existitzen den tentsio bat erakusten dutela, tesi honetan *écart* bidez azaldu duguna. Tentsio hori ez da hainbeste maila organikoan ematen, baizik eta sinbolikoan. Guk aztertutako subjektuek ez dituzte forma tradizionalak baitezpada zentzu aitzinarazlearekin lotzen. Esperimentazioaren esanahi sinbolikoa, ordea, horrekin lerrokatzen dute. Beraiek adierazten dutenez, forma esperimentalak, forma tradizionalen itzaletan gelditu dira eta desoreka hori, komunztaduraren eragozle edo urratzaile izan daitekeela ulertzen dugu.

Horrela kontuak, zilegia deritzogu lanaren azken ondorioa hipotesi gisa planteatzea. Gizarte zientzietan hipotesietatik egiaztatutako teorietara pasatzea zaila eta ausarta bada, gutxi aztertutako eremu batean jauzi hori egitea are zailago eta ausartagoa baita. Azken batean,

guk interpretazio proposamen bat egiten dugu, ustez ondo funtsatua bai maila teorikoan bai maila enpirikoan. Horri deitzen diogu hipotesi.

Ondokoa da abiapuntuko hirugarren eta azken ikerketa galderari ematen diogun erantzuna hipotesi gisa. Gaur egungo musikagintza esperimentalean tradizioak duen lekua, eta azken honek esperimentazioarekin duen harremanaz galdekatzen genuen bertan. Bada, horri lotuta, ondoko hipotesia eraiki dugu: [3] *gaur egun, tradizioa eta berrikuntzaren arteko lotura pitzatuta ageri dela*. Tesi honetan agertu denez, pitzadura hori ez dagokio bateraezinak diren elkarren arteko diferentzia formal batzuei, komunitatearen behar eta forma sinboliko horien balioztatze sinboliko konkretuari baizik. Zehazki, honela uste dugu: [3.1] *tradizioak baliabide sinboliko izaten jarraitzen duela; baina berrikuntzarako gaitasuna ukatu zaiola; eta aldi berean, [3.2] esperimentazioa berrikuntzarekin lerrokatzen dela; baina ez dela baliabide sinboliko*. Bestela esateko, tradiziozko formek komunitatearekiko funtzio eratzaillea mantentzen dutela eta forma esperimentalek, aldiz, berrikuntzarekiko; baina, ez alderantziz.

Ikerketa honetan aztertutako bi garaiei erreparatuta, beraz, higitze bat azaleratzen da forma tradizional eta esperimentalen balioztatze sinbolikoan: tradiziozko formei dagokienean, aitzinirudikatzeekiko zuten balio sinbolikoa ahuldu baita, eta esperimentaziozko formen kasuan ahuldu dena, berriz, erreferentziazko subjektu orokortuarekiko baliabide izaera baita. Desplazamendu horren aurrean, guk aztertutako subkomunitateak, berriak, ezezagunak eta ezberdinak diren forma kulturalen gaitasunak ekartzen ditu erdigunera, baina jakitun da arakatu gabeko forma horiek tradiziozko soinuekin gurutzatzen direla halabeharrez.

Tradiziozko eta esperimentaziozko esanguratzeen bidez hurbildu gara kulturaren azterketa zabalera, eta bertan analizatutakoak, nolabait, argi gorriak piztera garamatza: mantentze logika, geldialdi kulturala, iraganarekiko kateatzea, eta beste, kezkatzeko nahiko motibo dira kultura komunitate batentzat. Gaur eguneko kultura sistemaren oinarriak ezagutzeko II. Pizkunderaino joan behar gara, orduan gertatu baitzen honen azken moldatze handia (Gandara 2015). Aski ikertuta dago garai horretan abiatutako estrategiak komunitatea batu eta duintze aldera izan zituen ondorio positiboak 1960 eta hondarreko hamarkadetan. Orain, ordea, tradizioarekiko “desafekzioa” nagusitzen da kulturgile esperimentatzaileen artean, lehen indar aitzinarazle gisa sinbolizatzen zena, momentu honetan eragozle hautematen baita. Gaude, tesi honetan zehaztasunez jasotzen den diskurtso horrek, aspaldi hasitako bide sinboliko baten agortzea ez bada nekea adierazten duela.

4.3. ETORKIZUNeko HARI-MUTURRAK

Hainbat hari-mutur utzi ditzake orain arte ikertutakoak etorkizunean argitzeko baina guk batez ere bi korapilotan jarriko dugu arreta: batetik, egungo geldialdi kulturalaren aferan eta bestetik, tradizio eta esperimentazioen esanguratze sinbolikoaren sakontzean.

II. Pizkundean garaturiko estrategiak bi lan lerro nagusi izan zituen: batetik, iragan partekatuen ideiarekin lotzen ziren kultura formak berreskuratzea zeinak langartuta zeuden talde identitatea eta batasuna berreskuratzen lagundu zuten eta bestetik, modernoagoak ziren kultura formak sortzea zeinak etorkizun eta irekitze ikuspegian kokatzen lagundu zuten. Forma konkretuetan gauzatu zen, beraz, kultura komunitate baten garapenean beharrezko diren atzera begirada eta aurrea begirada. Hain zuzen, bien arteko txirikordatzeak ahalbidetu zuen 1960tik aurrera abiatutako duintzea. Urteekin, ordea, mantentzearen eta berritzearen arteko oreka ardatza puskatu, eta desoreka aipatzen da gaur egun.

Ikerketa honetan parte hartutako musikari esperimentalek egun gailentzen den kultura ereduarekiko deserosotasuna eta kezka agertzen dute, hain zuzen, ez delako berrikuntzaren aldeko apusturik egiten. Sentsazio hori, ordea, maila orokorrera estrapolatu daiteke? Finean, tesian aztertu duguna kulturgileen komunitate zabaleko subkomunitate bat da. Gainera, iruditzen zaigu nahiko lagin esanguratsua dela aipatu kritikari dagokionez. Horrek, noski, ez dio larritasunik kentzen diagnostikatutakoari. Alderantziz, guk aztertutako subjektuek seinalatzen dutena arduratzeko modukoa dela uste dugu, baina interesgarria eta komenigarria litzateke bestelako kultura eremuetara zabaltzea analisia. Adibidez, esperimentaziozko praktikarik ez duten musikari edota egiturazko eremuetan dabilzan agenteetara. Modu horretan, lan honetan proposaturiko hipotesiak maila orokorragoan baieztatu, ezeztatu edo moldatzeko oinarri sendoagoa izango genuke. Ikerketa honek lerro berriak irekitzen ditu norabide horretan.

Egungo kultura sistemaren lehentasun eskalaz gain, esperimentazio eta tradizioaren esanguratzeari dagokionean ere oraindik bada zer ikertu eta zentzu horretan interesgarria daiteke lan etnografikoan sakontzen jarraitzea: behaketaren bidez edo, kasu honetan ere, lagina zabalduz. Tesian zehar, esperimentazioaren eta tradizioaren arteko harremana diskurtso mailan ikertu da batik bat. Nahiz eta esperimentazioarekin lotutako egoera eta espazio jakinetan behaketak egin, bide hori gehiago jorratu daitekeela uste dugu, bai kualitatiboki bai kuantitatiboki. Kontuan hartu behar da, COVID-19ak eta honi aurre egiteko neurriek era nabarmenean baldintzatu dutela gure lan etnografikoa.

Behaketekin batera interesgarria daiteke analisi partekatuen bidea ere jorratzea. Tesi honetan ez gara musikariekin material edo praktika konkretuak aztertzerira iritsi, baina, gaude, ikertzailearen ikuspegia osatuko lukeela horrek. Bestetik, ikerketa honetan parte hartu duten subjektuak musika egileak dira; kanpoan utzi ditugu beste soslai batzuk, baina gure aztergaietan sakontze aldera interesgarria izango zen, adibidez, entzuleak aztertzea. Honek aukera emango luke, besteak beste, publikoaren esanguratzeko sinbolikoa musikariarekin erkatzeko. Ziurrenik, lan honetan agertu ez diren erakarpen, urruntze, tentsio, jarraipen edo hausturak azalerauko litzatekez.

Tesi honetan argi gelditu denez, esperimentazioaren ikerketak kultura errealitate anitzak hauteman ahal izateko errelatoetatik bat eskaintzen du eta, irudipena dugu, gainera, bestela ikusgarriak ez diren gakoak bistaratzen dituela. Zentzu horretan, gutxi arakatua baina guztiz baliagarria den ikerketa lerrotzat joko genuke. Alta, soinuaren paisaia ezezagunetan murgiltzen denak jakin behar du gure hitz guztiak antzutzeraino lotsarazten dituela bere xarmak.

5 | ERABILITAKO ERREFERENTZIAK

5.1 BIBLIOGRAFIA

- Agirre, Lorea. 1995. «Oso intuitiboki egiten dut lan». *Egunkaria*, 1995(e)ko otsailaren 25a.
- Aharonián, Coriún. 2000. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Uruguay: Tacuabé.
- Aire, Xan. 2012. «Oinarrian, maskaradak buhameen bestak ziren». *www.eke.eus* (web). 2012(e)ko urtarrilakaren 11a. https://www.eke.eus/eu/kultura/lekukoak_lekuko/lougarot_nicole.
- Albisu, Josune. 2012. «Mikel Laboa in memoriam». *XVII. Eusko Ikaskuntza Kongresua*, 651–62.
- — —. 2015. «Sormenaren eragina gizartean, Mikel Laboa eredu». Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Amezaga, Josu. 1994. «Herri kultura: euskal kultura eta kultura popularrak». Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- — —. 2018a. «Euskarazko kulturaren kontsumoa ulertu nahik». *Jakin*, 226: 39–64.
- Aristi, Pako. 1985. *Euskal kantagintza berria: 1961-1985*. Barcelona: Bibliotex.
- Artze, J., G Knörrr, J.R. Beloki, L. Iriondo, eta I Zubizarreta. 1977. «Euskal Kanta Berria». *Jakin*, 4.
- Artze, Joxan. 1971. «Baga, biga, higa». *Zeruko Argia*, 1971(e)ko irailaren 26a.
- — —. 1977. «Kanta berria aztertzen». *Jakin*, 4.
- — —. 2020. *Txalaparta. Tradizioaren abaroan*. Donostia: Elkar.
- Astiz, Iñigo. 2019ko abenduak 20. «Euskal erretromania». *Berria*, 2019ko abenduak 20(e)ko . <https://www.berria.eus/paperekoa/1874/022/001/2019-12-20/euskal-erretromania.htm>.
- Augé, Marc. 2009. *Las formas del olvido*. Barcelona: GEDISA.
- Aurtenetxe, Auritz. 2010. «“Ez dok amairu” tradizioa eta modernitatea, nortasunaren bila». *Jentilbaratz*, 12: 135–57.
- — —. 2011. «Mikel Laboa (1958-1978), tradizioa eta abangoardia, kantagintza berriaren sortzaile». *Musiker: cuadernos de música*, 18: 385–402.
- — —. 2013. «1970. hamarkada, kontzertuak euskal zaleen bilgune. Baga biga higa sentikaria espektakulutik jaialdietara». *Musiker*, 20: 327–41.
- — —. 2014. «Bastida, Mari Sol. Memoriak, Mikel Laboaren biografia bat». *Riev*, 59.2: 519–21.
- Azurmendi, Joxe. 2017. *Hizkuntza, nazioa, estatua*. Donostia: Elkar.
- Badiola, Txomin. 2017. «Artea, hezkuntza, artearenganako maitasuna». *Eremuak*, 4: 5–15.

- Bailey, Derek. 1992. *Improvisation. Its nature and practice in music*. Boston: Da Capo Press.
- Barandiaran, Jose Miguel de. 1921. «Breves instrucciones prácticas para el investigador folklorista». *Eusko Folklorearen Urtekaria* 1.
- Barber, Llorenç, eta Montserrat Palacios. 2009. *La mosca tras la oreja : de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- Bastida, Mari Sol. 2014. *Mikel Laboaren biografia bat*. Donostia: Elkar.
- Benjamin, Walter. 2003. *La Obra de Arte En La Época de Su Reproductibilidad Técnica*. Ciudad de México: ITACA.
- Berhokoirigoin, Jenofa. 2018. «Gaizki uzten nau maskaradetan buhameak nola agertzen diren ikusteak». *Argia*, 2018(e)ko martxoaren 11a. <https://www.argia.eus/argia-astekaria/2590/nicole-lougarot-so-kritikoa-maskaradei>.
- Bermúdez, Silvia, eta Jorge Pérez. 2009. «Introduction: Spanish Popular Music Studies». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10 (2).
- Berro, Irune. 2007. «Mikel Laboa “Barnean sortutako zerbait gustatzen bazait, atera behar dudala uste dut”». *Berria*, 2007(e)ko azaroaren 23a. https://web.archive.org/web/20120531175148/http://paperekoa.berria.info/plaza/2007-11-23/042/192/Mikel_Laboa_Barnean_sortutako_zerbait_gustatzen_bazait_atera_behar_dudala_uste_du.htm.
- Biosca i Llahi, Marc. 2009. *Haiek zergatik deitzen diote Euskal Herria eta guk Ithaka? Euskaldunak eta katalanak beren herriari kantari*. Irun: Alberdania.
- Blacking, John. 2001. «El análisis cultural de la música». *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- — —. 2006. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Boas, Franz. 1964. *Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Bocos, Marta. 2013. «Komunikazio Inkomunikazio». Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *La distinción criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- — —. 2000. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bueno, Gustavo. 2016. *El mito de la cultura*. Oviedo: Pentalfa.
- Burke, Peter. 1997. *La cultura popular en la Europa moderna*. Barcelona: Altaya.
- Cage, John. 2018. *Silencio*. Madrid: Ardora.
- Caicedo, Alhena. 2003. «Aproximaciones a una antropología reflexiva». *Tabula Rasa*, 1: 165–81.
- Campion, Arturo. 1983. *Obras Completas. XIII, Discursos Políticos y Conferencias*. Iruña: Mintzoa.
- Del Amo, Ion Andoni. 2018. «Hainbeste ahalegindu behar naiz euskalduna izateko? Euskal(dun)

- tasuna(k) aztertzen». *Anuario de Eusko-Folklore: etnografía y paletnografía*, 52: 71–95.
- — —. 2014. «Party&Borroka». Tesia, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Del Amo, Ion Andoni, eta Arkaitz Letamendia. 2015. «Zarata da garaipena? Kapitalismo bizkortua eta bere soinu banda(k)». *Ausart* 3 (2): 173–87.
- Del Valle, Teresa. 1988. «La preocupación con los conceptos de cultura y estructura social en el desarrollo de la teoría antropológica». *KOBIE*, Serie Antropología Cultural, III: 53–62.
- Derrida, Jacques. 1990. *Expectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Díaz G. Viana, Luis. 1999. *Los guardianes de la tradición: ensayos sobre la invención de la cultura popular*. Donostia: Sendoa.
- — —. 2005. «Sobre el folclore en la actualidad y la pluralidad en la lectura». *OCNOS*, 1: 35–42.
- Díez, Mári Carmen, eta Jone Miren Hernández. 2010. «La culpa fue del... jazz(aldia)». *Musiker: cuadernos de música*, 17: 329–64.
- Dorronsoro, Allur, Josemari Sorse, eta Josu Amezaga. 2018. «Zenbat gara?». *Jakin*, 226.
- Echeverria, Jon. 2008. «Jorge Oteizaren Quousque Tandem...!: irakurketa berria». *Uztaro*, 64: 14–34.
- Elortza, Jerardo, 2010. *Mikel Laboa Manzisidor. 1934-2008*. Eusko Jaurlaritz. Libk. 59. Bidegileak.
- Eraso, Idoia. 2019. «Maskaraden inguruko polemika arrazista bizirik», 2019(e)ko urtarrilaren 30a. https://www.naiz.eus/es/hemeroteca/gara/editions/2019-01-30/hemeroteca_articulos/maskaradaren-inguruko-polemika-arrazista-bizirik.
- Erkizia, Xabier. 2020. «Arteleku micromemorias: Ruidos, disonancias y otros ecos en Arteleku». Argitaratu gabekoa.
- Erostarbe, Gorka. 2016. «Beste Ez Dok Amairu bat behar da egun, zerbait apurtzailea». *Berria*, 2016(e)ko ekainakaren 21a. <https://www.berria.eus/albisteak/124120/beste-ez-dok-amairu-bat-behar-da-egun-zerbait-apurtzailea.htm>.
- Eskisabel, Jon. 2012. *Euskal kantagintza :pop, rock, folk*. Donostia: Etxepare Euskal Instituta.
- Eslava, Ane. 2021. «1980ko urteetatik orain arte musikan popularrak izan diren gauza guztiak ia berdinak dira». *Berria*, 2021(e)ko ekainaren 16a. <https://www.berria.eus/pape-rekoa/1961/026/001/2021-05-16/1980ko-urteetatik-orain-arte-musikan-popularrak-izan-diren-gauza-guztiak-ia-berdinak-dira.htm>.
- Esteban, Mari Luz. Argitaratu gabekoa. «La kantujira de Donostia. El placer de tomar la calle cantando».
- Etxebarria, Joanes. 2020. «Uste dut emazteak izanen direla kargu inportanteetan». *Ipar Euskal Herrko Hitza*, 2020(e)ko maiatzaren 8a. <https://iparraldeko-hitza.eus/2020/05/08/uste-dut-emazteak-izanen-direla-kargu-inportanteetan/>.

- Feixa, Carles. 1998. *De jóvenes, bandas y tribus* Carles Feixa. Barcelona: Ariel.
- Feldman, Morton. 2017. *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ferrándiz, Francisco. 2011. *Etnografías contemporáneas. Anclajes, métodos y claves para el futuro*. Barcelona: Anthropos.
- Ferrer, Esther. 2019. «Preguntas para la tesis sobre experimentación y Laboa» (e-mail).
- Fisher, Mark. 2014. «Going Overground». *K Punk* (blog).
- — —. 2018. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Frith, Simon. 2001. «Hacia una estética de la música popular». *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, 413–35. Madrid: Trotta.
- — —. 2003. «Música e identidad». *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fuster, Joaquín M. 2014. *Cerebro y libertad : los cimientos cerebrales de nuestra capacidad para elegir*. Barcelona: Ariel.
- Galarraga, Ana. 2014. «Harrigarria da zenbat ikerketa egin diren soinuaz, eta zer gutxi entzuteaz». *Elhuyar Zientzia eta Teknologia*, 2014.
- Gandara, Ana. 2015. «Euskal ondare kulturalaren moldatzea (1960-1990): baliabide eta forma sinbolikoak». Tesia, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- — —. 2016. «Unibertsala eta lokala uztartzen. Laboa eta Sarrionandia». *EGAN*, 1 (2): 63–78.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- — —. 2002. *Culturas populares en el capitalismo*. Ampliada. México: Grijalbo.
- Garmendia, Elixabete. 2018. «Mende erdi utopia gurean». *Jakin*, 227–228: 13–31.
- Gorostidi, Juan. 2011. *Lau kantari: Beñat Achiary, Mikel Laboa, Imanol Larzabal, Ruper Ordorika*. Libk. 115. Iruñea: Pamiela.
- Graeme Turner, AO. 1996. *British Cultural Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Gramsci, Antonio. 1977. *Cultura y Literatura*. Barcelona: Península.
- Guibernau, Montserrat. 1999. *Nations without states: political communities in a global age*. Malden (Massachusetts): Blackwell.
- — —. 2009. *La identidad de las naciones*. Barcelona: Ariel.
- Hall, Stuart. 2003. «¿Quién necesita la identidad?». *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hérelle, Georges. 1923. *La représentation des pastorales a sujets tragiques*. Librairie Ancienne Honoré Champion. Paris.

- Hernando, Lide. 2021. «Zorionekoa zu!» *Berria*, 2021(e)ko urtarrilaren 10a. <https://www.berria.eus/paperekoa/1938/039/004/2021-01-10/zorionekoa-zu.htm>.
- Herzog, Georg. 1952. «La melodía hablada y la música primitiva». *Revista Musical Chilena*.
- Hobsbawm, Eric, eta Terence Ranger. 2002. *La Invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Hood, Mantle. 1982. *The Ethnomusicologist*. Ohio: Kent State U.P.
- Horkheimer, Max, eta W. Theodor Adorno. 2018. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Hormigos, Jaime. 2010. «La construcción de la identidad juvenil a través de la música». *Comucinar XVII* (34): 91–98.
- Hurtado, Enrique. 2015. «La txalaparta digital: Un análisis de la txalaparta a través del desarrollo de software». Tesia, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Ihartza, Sarrail de. 1979. *La nueva Vasconia*. Donostia: Ediciones Vascas.
- Iraguen, Oihane. 2019. «Akusmatika eta kutxabelztea. Arrotzate prozesu garaikideak soinu artean». Tesia, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Iruretagoiena, Oier. 2016. «Lerro Gurutzatuak». http://www.oieria.info/lg_eus.pdf.
- Iturbe, Antton. 2019. «Modernoena izan nahiaren sukarrak hartu gaitu». *Badok.eus*, 2019(e)ko urtarrilaren 29a. <https://www.badok.eus/elkarrizketak/modernoena-izan-nahia-ren-sukarrak-hartu-gaitu/>.
- Iztueta, Ibai. 2015. *Cultura vasca vs euskal kultura*. Donostia: Utriusque Vasconiae.
- Juaristi, Felipe. 2008. «Mikel Laboa, patriarca de la nueva canción vasca». *El País*. https://elpais.com/diario/2008/12/02/necrologicas/1228172402_850215.html.
- Jullien, Francois. 2017. *La identidad cultural no existe*. Madrid: Taurus.
- Klein, Naomi. 2007. *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Larrinaga, Ane. 2008. «kulturgileak mugimendu sozialen tradizioan: euskal intelektualak euskalgintzan». *Uztaro*, 66: 87–103.
- Larrinaga, Josu. 2014. «Ttakun eta scratch, euskal pop musikaren hotsak : nazio-identitatearen birdefinizioak eta disidentzia kulturalak euskal gizartearen eraldaketan». Tesia, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- — —. 2015. «Musikak gatazka islatu edota performatu, gatazkak musika ito». *JAKIN*, 209: 35–52.
- Larronde, Jean-Claude. 1977. *El Nacionalismo Vasco Su Origen y Su Ideología En La Obra de Sabino Arana-Goiri*. Donostia: Txertoa.
- LeGardon, Ainara. 2015. *Desafíos en la gestión de los derechos de Propiedad Intelectual*. <https://ainaralegardon.com/en/ponencia-en-la-jornada-retos-digitales-algunos-desafios-en-el-campo-de-la-gestion-actual-de-los-derechos-de-propiedad-intelectual-desde-el-punto-de-vista-del-creador/>.

- Lete, Xabier. 1977. «Kanta berria, erresistentzi abesti». *Jakin*, 4.
- López Ibarrondo, Andrés. 1991. «La contracultura en España en la segunda mitad de la década de los setenta». https://issuu.com/andreslopez06/docs/toda_la_contracultura.
- Lougarot, Nicole. 2009. *Bohemiéns*. Gatuzain.
- Manterola, Ismael. 2017. *Maite ditut maite: transmisioa XX. mendeko Euskal Herriko artean*. Donostia: Edo.
- Mantzisor, Jon. 2013. «Praktika kontzeptual eta performatiboak free improvisation eszenan». Tesia, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Marco, Tomás. 2002. *Pensamiento musical y siglo XX*. 1a. ed. Madrid: Fundación Autor.
- Marcos Arévalo, Javier. 2004. «La tradición, el patrimonio y la identidad». *Revista de estudios extremeños* 60 (3): 925–56.
- Martí i Pérez, Josep. 1992. «Hacia una antropología de la música». *Revista de musicología del CSIC*, Anuario musical, 47: 195–226.
- — —. 1996. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Martín Barbero, Jesus. 1998. *De los medios a las mediaciones :comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Maskaradak eta Buhameak - Mascarades et Bohémiens*. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=oxdEFSaEeTIM>.
- Mateos, Txoli. 1999. «Euskal Nazionalismoa eta Hezkuntza Publikoa: Ikastolen Publikazioa». Tesia, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Matthews, Wade. 2012. *Improvisando: la libre creación musical*. Madrid: Turner.
- Mattin. 2010. «Ruido VS arte conceptual». *Ursonate fanzine* (blog). http://www.mattin.org/essays/RUIDO_VS_ARTE_CONCEPTUAL.html.
- Mattin, eta Anthony Iles. 2009. *Ruido y capitalismo*. Mattin&Anthony Iles. Donostia: Audiolab/Arteleku. <https://audio-lab.org/product/liburua/ruido-y-capitalismo/?lang=es>.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- — —. 2001. «Usos y funciones de la música». *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Morin, Edgar. 2010. «Sobre la interdisciplinariedad». *ICESI*, 62: 9–15.
- Myers, Helen. 2001. «Etnomusicología». *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*, 19–40.
- Nettl, Bruno. 2005. *The study of ethnomusicology*. Illinois: University of Illinois Press.
- Niño de Elche. 2016. *No comparto los postres*. Andalucía: Bandaáparte.

- Nyman, Michael. 2006. *Música experimental: de John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria.
- Odriozola, Onintza. 2016. «Erakunde bat baino gehiago. ETA herri mugimendu gisa (1958-1968)». Tesia, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Ormazabal, Markel. 2018. «Hardcore eszena(k) Gipuzkoan. Zarata, identitate-eraikuntzaren osagai berezitu bezala». *Ankulegi. Soinuak, zaratak, musikak*, 22.
- Ornoz, Belen. 2000. *Gazteria berria, kantagintza berria*. Donostia: Erein.
- Otaegi, Lourdes. 2016. «Mikel Laboaren Lekeitioak: esanezina oihu bilakatua». *Memoriaren lekuak eta lekukoak*, 147–70.
- Oteiza, Jorge. 1993. *Quousque tandem...! Arre*: Pamiela.
- Palacios, Daniel. 2015. «ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27: 53–66.
- Pardo, Carmen. 2019. «The influence of John Cage on Spanish Experimental Music». *Contemporary Music Review* 38 (1–2): 44–75.
- Pérez-Agote, Alfonso. 1984. *La Reproducción del Nacionalismo. El Caso Vasco*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Prat Ferrer, Juan José. 2008. *Bajo el árbol del paraíso : historia de los estudios sobre folclore y sus paradigmas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- — —. 2006. «Sobre el concepto de folclore». *Oppidum*, 2: 229–48.
- Prévost, Edwin. 2009. «Improvisación Libre en la Música y capitalismo: la Resistencia a la Autoridad y el Culto por el Cientificismo y la Celebridad». *Ruido y Capitalismo*. Donostia: Audiolab-Gipuzkoako Foru Aldundia.
- Raimond, Williams. 1988. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Flamingo: Fontama.
- Revilla, Sara, eta Josep Martí i Pérez. 2018. *Making music, making society*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Reynolds, Simon. 2012. *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rodriguez, Ibon. 2010. «Mikel Laboa, musikaria, zubia». *Argitaratu gabea*.
- — —. 2018. «Ezkoa». *Berria*, 2018(e)ko azaroaren 27a. <https://www.berria.eus/paperekoa/1880/037/001/2018-11-27/ezkoa.htm>.
- Roszak, Theodore. 1970. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- Rubiralta, Fermín. 2000. «Nazionalismo erradikal berria (1959-1974)». *Uztaro*, 32: 103–16.
- Sacks, Oliver. 2009. *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Madrid: Anagrama.

- Santamaria, Ainara. 2012. «Musikagintza eta maitasun erromantikoa: “Hesian” rock musika taldea adibide». Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- — —. 2019. «Mikel Laboari buruzko euskarazko produkzio akademikoa eta esperimentazioa». *Uztaro*, 110: 5–23.
- Sarasua, Jon. 2013. *Hiztunpolisa : euskaltasunaren norabideaz apunteak*. Iruñea: Pamiela.
- Satrustegi, Iñigo. 2020ko otsailak 28. «Arazo moral antzeko bat dago musika dantzagarriarekin». *Berria*, 2020ko otsailak 28. <https://www.berria.eus/paperekoa/1857/028/001/2020-02-28/arazo-moral-antzeko-bat-dago-musika-dantzagarriarekin.htm>.
- Schafer, R. Murray. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Siles, Laura. 2017. «El uso del folclore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global». Tesia, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Smith, Anthony D. 2009. *Ethno-symbolism and nationalism: a cultural approach*. Abingdon: Routledge.
- Tejerina, Benjamín. 1992. *Nacionalismo y lengua*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Thompson, John B. 2002. *Ideología y cultura moderna*. Mexiko: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Torrealdai, Joan Mari. 1977. *Euskal Idazleak Gaur. Historia Social de la Lengua y la Literatura Vascas*. Donostia: Jakin.
- Torrego, Luis. 1999. *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madril: Ediciones de la Torre.
- Ugarte, Itziar. 2019. «Memoria eta esperimentala». *JAKIN*, 230: 93–98.
- Williams, Raymond. 1983. *Culture & Society 1780-1950*. New York: Columbia University Press.
- Zabaleta, A., eta J. Imaz. 2008. «Mikel Laboa, betiko». *Noticias de Gipuzkoa*. <http://www.ehu.eus/mikellaboa/download.php?f=Mikellaboa-2008-X:11.pdf>.
- Zeruko argia. 1965. «Mikel Laboa». *Zeruko Argia*, 1965(e)ko abuztuaren 1a.
- Zeruko Argia. 1966. «Euskal kanta berriak aidean».
- — —. 1972. «Topaketak Iruñean».
- Zulaika, Joseba. 2000. *Del cromañon al carnaval*. Erein. Donostia.

5.2 SOINU ARTXIBOAK

- Arizala, Dani. 1999. Mikel Laboari elkarrizketa. Euskadi Irratia, *i. g.*
- Beloki, Jose Ramon. 1986. Mikel Laboari elkarrizketa. Euskadi Irratia, *Euskadi irratiko elkarrizketak.*
- Beloki, Julien. 1984. Mikel Laboari elkarrizketa. Euskadi Irratia, *Goizean behin.*
- Beloki, Tere. 2003. Mikel Laboari elkarrizketa. Euskadi Irratia, *Arratsaldekoa.*
- Boujalal, Mohamed. 2021. Itsasoa eta lehorra (Haizearen orrazia) (Lekeitio 7), 1985. Tabakalera: *Zinema Belarrietara*. <http://makusi.tabakalera.eu/ver?id=14957&type=3>
- Cosnay, Marie. 2021. Baga biga higa (Lekeitio 2) 1969. Sinfonikoa, 1997. Tabakalera: *Zinema Belarrietara*. <http://makusi.tabakalera.eu/ver?id=14956&type=3>
- G. Romero, Pedro. 2021. Mugak (Lekeitio 9), 1992. Tabakalera: *Zinema Belarrietara*. <http://makusi.tabakalera.eu/ver?id=14958&type=3>
- Iturbe, Arantxa. 2006. Mikel Laboari elkarrizketa. Euskadi Irratia, *Arratsaldekoa.*
- Mujika, Susana. 2006. Mikel Laboari elkarrizketa. Euskadi Irratia, *Arratsaldekoa.*
- Navas, Garazi. 2021. Orreaga (Lekeitio 6), 1978. Tabakalera: *Zinema Belarrietara*. <http://makusi.tabakalera.eu/ver?id=14955&type=3>
- Odriozola, Mari Karmen. 2006. Mikel Laboari elkarrizketa. Euskadi Irratia, *i. g.*
- Orteaga, Garbiñe. 2021. Dialektikaren laudorioa (Lekeitio 3), 1971. Tabakalera: *Zinema Belarrietara*. <http://makusi.tabakalera.eu/ver?id=14959&type=3>

6 | ERANSKINAK

6. 1 MIKEL LABOAREN DISKOGRAFIA

Hasierako disko laburrak (1964-1969)



AZKEN

Goiztiri, 1964 (EP)

1. **Amonatxo** (Hitzak eta musika: Jean Barbier)
2. **Bereterretxen kantoria** (Hitzak eta musika: Herrikoiak)
3. **Aurtxo txikia** (Hitzak eta musika: Herrikoiak)
4. **O Pello, Pello** (Hitzak eta musika: Herrikoiak)



EZ DOK AMAIRU

Goiztiri, 1966 (EP)

1. **Urtsuako kanta** (Hitzak eta musika: Herrikoiak)
2. **Apur dezagun katea** (Hitz.: Gabriel Aresti-Mus: Mikel Laboa)
3. **Goizuetan** (Hitzak eta musika: Herrikoiak)
4. **Egun da Santi Mamiña** (Hitzak: Gabriel Aresti-Musika: Joxe Mari Arrizabalaga)



BERTOLT BRECHT

Goiztiri, 1969 (EP)

1. **Munduaren esker ona** (Bertolt Brecht-Mus: Mikel Laboa)
2. **Gaberako aterbea** (Hitzak: Bertolt Brecht-Mus: Mikel Laboa)
3. **Denak ala iñor ez** (Hitzak: Bertolt Brecht-Mus: Mikel Laboa)
4. **Lillurarik ez** (Hitzak: Bertolt Brecht-Mus: Mikel Laboa)



HAIKA MUTIL

Herri Gogoa, 1969 (EP)

1. **Haika mutil** (Hitzak eta musika: Herrikoiak)
2. **Ituringo arotza** (Hitzak eta musika: Herrikoiak)
3. **Zure begiek** (Hitzak: Daniel Landart-Musika: Mikel Laboa)
4. **Zilbor hesteak** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)

70eko hamarkadako disko bikoitzak (1974-1980)



BAT – HIRU

Herri Gogoa / Edigsa, 1974 (LP)

BAT

1. **Txinaurria** (Herri kanta)
2. **Lanikan ezin egin** (Herri kanta)
3. **Gogo eta gorputzaren zilbor-hesteak** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
4. **Haize hegoa** (Hitzak: T. M. Olaso-Musika: Herri doinua)
5. **Ama hil zaigu** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
6. **Urtsua uda** (Musika: Mikel Laboa)
7. **Baztan** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
8. **Pasaiaiko herritik** (Hitzak: Xenpelar-Musika: Herrikoia / Moldaketa: Mikel Laboa)
9. **Bedeinkatua** (Hitzak: Xabier Lete-Musika: Mikel Laboa)
10. **Nere juaneteak** (Larraitz 2) (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
11. **Geure bazterrak** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
12. **Baga-biga-higa** (Lekeitio 2, 1969) (Hitzak: Herri olerkia-Musika: Mikel Laboa)

HIRU

13. **Haika, mutil** (Hitzak: Herri kanta-Musika: Mikel Laboa)
14. **Txoria txori** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
15. **Zaude lasai** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
16. **Bereterretxen kanthoria** (Hitzak: Herri kanta-Musika: Mikel Laboa)
17. **Xori erresiñula** (Hitzak eta musika: Herri kanta)
18. **Oies errondan dabil** (Hitzak eta musika: Herri kanta)
19. **Gernika** (Lekeitio 4, 1972) (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)



LAU – BOST

Xoxoa, 1980 (LP)

LAU

1. **Kantuz** (Hitzak eta musika: Jose Mendiage)
2. **Liluraren kontra** (Hitzak: Bertolt Brecht-Musika: Mikel Laboa)
3. **Nahiz eta heriotza** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
4. **Xoxo beltza** (Hitzak eta musika: Herrikoiak)
5. **Izarren hautsa** (Hitzak: Xabier Lete-Musika: Mikel Laboa)
6. **Besterik ezagutu ez eta** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
7. **Komunikazio-Inkomunikazio** (Lekeitio 5) (1976-77) (Mikel Laboa)

BOST

8. **Ama** (Musika eta hitzak: Otsobi)
9. **Dialektikaren laudorioan** (Lekeitio 3) (1971) (Hitzak: Bertolt Brecht-Musika: Mikel Laboa)
10. **Oi Pello Pello** (Musika eta hitzak: Herrikoiak)
11. **Langile baten galderak liburu baten aurrean** (Hitzak: Bertolt Brecht-Musika: Mikel Laboa)
12. **Herria eta hizkuntza** (Hitzak: Xalbador-Musika: Mikel Laboa; George Brassens-i gorazarrea)
13. **Haizea dator ifarraldetik** (Hitzak eta musika: Xabier Lete)
14. **Xoxo beltza** (Hitzak eta musika: Herrikoiak)
15. **Orreaga** (Lekeitio 6) (1978) (Musika: Mikel Laboa)
16. **Martxa baten lehen notak** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)

80etako hamarkadatik aurrerako bide berria



6

Elkar, 1985 (LP)

1. **Bentara noa** (Hitzak: Herrikoiak / Musika: Mikel Laboa)
2. **Ihesa zilegi balitz** (Hitzak: Xabier Lete-Musika: Herrikoia / Moldaketa: Mikel Laboa)
3. **Estudioa** (Hitzak: D. Fortea-Musika: Mikel Laboa)
4. **Gaztetasuna eta zahartasuna** (Hitzak: Otxalde-Musika: Herrikoia / Moldaketa: Mikel Laboa)
5. **Denbora galduaren bila** (Doneztebe) (Hitzak eta musika: Mikel Laboa)
6. **Negu hurbilak** (Hitzak: Xabier Lete-Musika: Mikel Laboa)
7. **Lizardi** (Hitzak: Bernardo Atxaga-Musika: Mikel Laboa)
8. **Sorterriko koblak** (Hitzak: Joseba Sarrionandia-Musika: Mikel Laboa)
9. **Haika mutil** (Hitzak eta musika: Lapurdiko abesti herrikoia / Moldaketa: Iñaki Salvador)
10. **Itsasoa eta lehorra** (Haizearen orrazia) (Lekeitio 7) (Mikel Laboa)



LEKEITIOAK

Elkar, 1988 (LP)

1. **Baga-Biga-Higa** (Lekeitio 2, 1969) (Musika: Mikel Laboa-Hitzak: Herrikoiak)
2. **Dialektikaren laudorioa** (Lekeitio 3, 1971) (Musika: Mikel Laboa-Hitzak: Bertolt Brecht)
3. **Haika mutil** (Musika: Herrikoia)
4. **Gernika** (Lekeitio 4, 1972) (Musika: Mikel Laboa)
5. **Trikitixa** (Musika: Joseba Tapia)
6. **Komunikazio-inkomunikazioa** (Lekeitio 5, 1976-77) (Musika: Mikel Laboa, J.S. Bach (Pasioa San Mateoren arabera-tik hartutako zatiak)
7. **Orreaga** (Lekeitio 7, 1978) (Musika: Mikel Laboa)
8. **Itsasoa eta lehorra** (Haizearen Orrazia) (Lekeitio 7, 1983-1984) (Musika: Mikel Laboa)



12

Elkar, 1989 (LP)

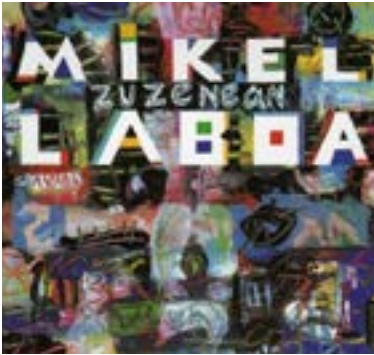
1. **Lore sortu orduko** (Hitzak: Harlouchi-Musika: Herrikoia / Moldaketa: Mikel Laboa)
2. **Kirru** (Musika: Mikel Laboa)
3. **Gaberako aterbea** (Hitzak: Bertolt Brecht-Musika: Mikel Laboa)
4. **Round Midnight** (Musika: Thelonius Monk)
5. **Lili bat** (Hitzak: Joseba Sarrionandia-Musika: Mikel Laboa)
6. **Galderak** (Hitzak: Bernardo Atxaga-Musika: Mikel Laboa)
7. **Antzinako bihotz** (Hitzak: Bernardo Atxaga-Musika: Mikel Laboa)
8. **Cherokee** (Lekeitio 8) (Musika: Mikel Laboa)



14

Elkar, 1994 (LP)

1. **Hegazti errariak** (Hitzak: Joseba Sarrionandia-Musika: Mikel Laboa)
2. **Nao es tu, facultade de sentir** (Hitzak: Joseba Sarrionandia-Musika: Mikel Laboa)
3. **Goizuetan** (Hitzak eta musika: Herrikoia)
4. **Assentiré de grat** (Hitzak: Salvador Espriu-Musika: Mikel Laboa)
5. **Oroitzen zaitudanean, ama** (Hitzak: Joseba Sarrionandia-Musika: Mikel Laboa, Herrikoia, Joseba Tapia)
6. **Gure oroitzapenak** (Hitzak: Joseba Sarrionandia-Musika: Mikel Laboa)
7. **Baga-biga-higa I** (Lekeitio 2) (Hitzak: Herrikoiak-Musika: Mikel Laboa)
8. **Baga-biga-higa II** (Lekeitio 2) (Hitzak: Mikel Laboa-Musika: Iñaki Salvador)
9. **Mugak** (Lekeitio 9) (Musika: Mikel Laboa)
10. **Gure bazterrak** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)



ZUZENEAN

Elkar, 1997 (CD)

1. **Ihesa zilegi balitz** (Hitzak: Xabier Lete-Musika: Herrikoia, Mikel Laboa)
2. **Goizuetan** (Hitzak: Herrikoiak-Musika: Mikel Laboa)
3. **Galderak** (Hitzak: Bernardo Atxaga-Musika: Mikel Laboa)
4. **Lizardi** (Hitzak: Bernardo Atxaga-Musika: Mikel Laboa)
5. **Gaberako aterbea** (Hitzak: Bertolt Brecht-Musika: Mikel Laboa)
6. **Pee-Wee** (Hitzak: Tony Williams-Musika: Iñaki Salvador)
7. **Komunikazio-Inkomunikazioa (Lekeitio 5)** (Mikel Laboa)
8. **Baga-biga-higa I** (Lekeitio 2) (Hitzak: Herri olerkia-Musika: Mikel Laboa)
9. **Baga-biga-higa II** (Lekeitio 2) (Hitzak: Herri olerkia-Musika: Mikel Laboa)
10. **Lili bat** (Hitzak: Joseba Sarrionandia-Musika: Mikel Laboa)
11. **Txinaurria** (Hitzak: Herrikoiak-Musika: Iñaki Salvador)
12. **Antzinako bihotz** (Hitzak: Bernardo Atxaga-Musika: Mikel Laboa)
13. **Mugak** (Lekeitio 9) (Mikel Laboa)
14. **Gure bazterrak** (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)



GERNIKA ZUZENEAN 2

Elkar, 1999 (CD)

1. **Elgeta** (Musika: Herrikoia / Moldaketak: Iker Goenaga)
2. **Txinaurria** (Musika: Herrikoia / Moldaketak: Josetxo Silguero, Pascal Gaigne)
3. **Gure hitzak** (Musika: Mikel Laboa-Hitzak: Bernardo Atxaga)
4. **Ezpatadantza** (Musika: Herrikoia / Moldaketak: Jesus Artze, Iñaki Salvador)
5. **Kiromantzidxa** (Lekeitio 10) (Musika: Mikel Laboa-Hitzak: Joseba Sarrionandia)
6. **Gernika** (Lekeitio 4) (Musika eta hitzak: Mikel Laboa / Orkestrazioa: Carlos Puig)
7. **Txoria txori** (Musika: Mikel Laboa-Hitzak: JosAnton Artze / Orkestrazioa: Carlos Puig)
8. **Baga-biga-higa** (Lekeitio 2) (Musika eta hitzak: Mikel Laboa / Orkestrazioa: Carlos Puig)



60AK + 2

Elkar, 2003 (CD)

1. **Oi Pello, Pello** (1980) (Hitzak eta musika: Herri kanta / Moldaketa: Mikel Laboa)
2. **Bereterretxen kanthoria** (1974) (Hitzak eta musika: Herri kanta / Moldaketa: Mikel Laboa)
3. **Amonatxo** (1964) (Hitzak eta musika: Jean Barbier)
4. **Aurtxo txikia** (1964) (Hitzak eta musika: Herri kanta / Moldaketa: Mikel Laboa)
5. **Egun da Santi Mamiña** (1966) (Hitzak: Gabriel Aresti-Musika: Joxe Mari Arrizabalaga)
6. **Apur dezagun katea** (1966) (Hitzak: Gabriel Aresti-Musika: Mikel Laboa)
7. **Goizuetan** (1994) (Hitzak eta musika: Herri kanta / Moldaketa: Mikel Laboa)
8. **Ituringo arotza** (1969) (Hitzak eta musika: Herri kanta / Moldaketa: Mikel Laboa)
9. **Urtsuako kanta** (1966) (Hitzak eta musika: Herri kanta / Moldaketa: Mikel Laboa)
10. **Munduaren esker ona** (1969) (Hitzak: Bertolt Brecht-Musika: Mikel Laboa)
11. **Denak ala iñor ez** (1969) (Hitzak: Bertolt Brecht-Musika: Mikel Laboa)
12. **Liluraren kontra** (1980) (Hitzak: Bertolt Brecht-Musika: Mikel Laboa)
13. **Assentiré de grat** (1994) (Hitzak: Salvador Espriu-Musika: Mikel Laboa)
14. **Zure begiek** (1969) (Hitzak: Daniel Landart-Musika: Mikel Laboa)
15. **Haika mutil** (1974) (Hitzak: Herri kanta-Musika: Mikel Laboa)
16. **Gogo eta gorputzaren zilbor-hesteak** (1974) (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
17. **Gaberako aterbea** (1989) (Hitzak: B. Brecht-Musika: Mikel Laboa)
18. **Izarren hautsa** (1980) (Hitzak: Xabier Lete-Musika: Mikel Laboa)
19. **Baga-biga-higa** (Lekeitio 2) (1974) (Mikel Laboa)
20. **Txoria hori** (1976) (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)
21. **Martxa baten lehen-notak** (1980) (Hitzak: JosAnton Artze-Musika: Mikel Laboa)



XORIEK 17

Elkar, 2005 (CD)

1. **Galderak (II)** (Hitzak: Bernardo Atxaga-Musika: Mikel Laboa)
2. **Sustraiak han dituenak** (Hitzak: Joseba Sarrionandia-Musika: Mikel Laboa)
3. **Langile baten galderak liburu baten aurrean** (Hitzak: Bertolt Brecht-Musika: Mikel Laboa)
4. **James Joyce in memoriam** (Musika: Alasdair Fraser, Mikel Laboa)
5. **Billie Holiday in memoriam** (Musika: Mikel Laboa)
6. **Ne me quitte pas** (Hitzak eta musika: Jacques Brel)
7. **Piedra y camino** (Hitzak eta musika: Atahualpa Yupanqui)
8. **Loha-loa: Jesus Artze, Vicente Ameztoy eta Agustin Salinas in memoriam** (Musika: Jesus Artze, Mikel Laboa)
9. **Orduan** (Hitzak: Bernardo Atxaga-Musika: Mikel Laboa)
10. **Xoxo beltza** (Hitzak: Herri kanta-Musika: Mikel Laboa)
11. **Agonía** (Hitzak: Giuseppe Ungaretti-Musika: Mikel Laboa)
12. **Negua** (Hitzak: Mikel Laboa-Musika: Iñaki Salvador)
13. **Xoriak** (Xorien ihesa) (Hitzak: Joseba Sarrionandia-Musika: Mikel Laboa)
14. **Txoria-txori** (instrumentala) (Musika: Mikel Laboa)



LEKEITIOAK

Elkar, 2007 (CD)

1. **Baga-biga-higa: Lekeitio 2** (1969) (Mikel Laboa / Orkestrazioa: Carlos Puig)
2. **Dialektikaren laudorioa: Lekeitio 3** (1971) (Bertolt Brecht, Mikel Laboa)
3. **Gernika: Lekeitio 4** (1972) (Mikel Laboa / Orkestrazioa: Carlos Puig)
4. **Komunikazio-Inkomunikazio: Lekeitio 5** (1977) (Mikel Laboa)
Yesterday (John Lennon, Paul McCartney)
Piedra y camino (Atahualpa Yupanqui)
5. **Orreaga: Lekeitio 6** (1978) (Mikel Laboa)
6. **Itsasoa eta lehorra: Lekeitio 7** (1985) (Mikel Laboa)
7. **Cherokee: Lekeitio 8** (1989) (Mikel Laboa)
8. **Mugak: Lekeitio 9** (1992) (Mikel Laboa)
9. **Kiromantzidxa: Lekeitio 10** (1998) (Joseba Sarrionandia, Mikel Laboa)
10. **Gernika: Lekeitio 4** (1972) (Bertsio osatugabea, intro gabe) (Mikel Laboa)
11. **Gernika: Lekeitio 4** (1972) (Bertsio osoa) (Mikel Laboa)
12. **Baga-biga-higa: Lekeitio 2** (1969) (Mikel Laboa)
13. **Baga-biga-higa: Lekeitio 2** (1969) (Mikel Laboa / Iñaki Salvadorren bertsio instrumentala)

6.2 ELKARRIZKETA GIDOIAK

ELKARRIZKETA GIDOIA 1

EGUNA ETA LEKUA:
ELKARRIZKETATUA:
<p>Oharrak:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Grabatzeko baimena dugula ziurtatu. - Elkarrizketaren egitura orokorra azaldu; ez dut erantzun jakinik bilatzen. - Galderak hartu gidoi gisa, baina, nahi duzun tokira joan. - Prozedura azaldu: transkribapena eta kontrastea. Besterik nahi dizu? - Jasotako informazioa tesitik harago erabili nahiko bagenu, baimena eskatuko genuke.
<p>Gidoia:</p> <p>1) 60KO MUGIMENDUA ETA ED13:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kontaidazu pixka bat nolakoa zen 60etako testuingurua: • Kultura mailan gertatu zen Pizkundean ze faktorek eragin zutela uste duzu? • Zein behar zituzten orduko artistek? • Zein mailatan asetzen zituen behar horiek ED13k? • Zuk zein harreman izan zenuen ED13n? • Nola gogoratzen duzu ED13ren sorrera? (hasierako bilera, emanaldiak, etab.) • Nola izan zen taldearen ibilbidea? • Zeintzuk ziren erreferentziak? Estatuko edo kanpoko beste mugimenduekin bazegoen harremanik? • Nola antolatzen zen taldea?(ardura banaketa, bileren maiztasuna, etab.) • Tradizioaren berreskuratze eta berritzen handi bat gertatu zen. Zergatik? • Zuzenekoak nolakoak ziren? • Nolakoa zen publikoaren harrera? • Baga, biga, higa...sentikariarekin jauzi kualitatibo bat eman nahi izan zen? Zergatik? Zerk ezberdintzen zuen aurretik egiten zenarekin? • Hori eta gero bukatzen da dena? Nola gogoratzen duzu amaiera? • Zein ekarpen egin zuen ED13k? Zer utzi zuela iruditzen zaizu? <p>2) MIKEL LABOARI BURUZKOAK:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nola gogoratzen dozu Mikel Laboa? • Non eta zerk elkartu zintuzten? • Artista bezala, beragandik zer nabarmenduko zenuke? • Bere musikagintzan hiru adar bereizten dira. Ikusten duzu banaketa hori? • Zer zuen Mikelek tradiziotik eta zer esperimenez? • Banaketak albo batera utzita, zer lortzen zuen Mikelek bere musikarekin? • Nola zen berarekin lan egitea? • Utzi du legaturik? Zein?

3) GAUR EGUNEKOAZ HAUSNARTZEN:

- Gaur eguneko testuinguru kulturala nola ikusten duzu? (Kulturalki)
- Mugimenduaz hitz egiten jarraitu genezake? Zein modutan?
- Esperimentazioa oraindik erreferentzia da? Eta tradizioa? (non? nola?)
- Zeinentzat?...)

4) BESTERIK?

**ELKARRIZKETAN ZEHAR BUKAERAN ARGITZEKO ESKATU BEHARREKOAK,
GALDERA SOLTEAK, HARIMUTURRAK**

HOBETZEKO NOTAK

ELKARRIZKETA GIDOIA 2

EGUNA ETA LEKUA:

ELKARRIZKETATUA:

Oharrak:

- Grabatzeko baimena dugula ziurtatu.
- Elkarrizketaren egitura orokorra azaldu; ez dut erantzun jakinik bilatzen.
- Galderak hartu gidoi gisa, baina, nahi duzun tokira joan.
- Prozedura azaldu: transkribapena eta kontrastea. Besterik nahi dizu?
- Jasotako informazioa tesitik harago erabili nahiko bagenu, baimena eskatuko genuke.

Gidoia:

1) ZUTAZ:

- Aurkeztu zure burua: Izena, adina, bizilekua, eta beste.
- Zein izan da zure musika ibilbidea? (Hasierak, gerokoak, eta azken proiektuak)
- Zeintzuk dira zure erreferentziak musika egiterako orduan? Iturriak.

2) ESPERIMENTAZIOARI ETA TRADIZIOARI BURUZ:

- Nola definituko zenuke esperimentaziozko musika?
- Zein ezaugarri barnebiltzen dituela esango zenuke?
- Zure musikagintzan nolako tokia izan du/dauka esperimentazioak?
- Beste musikagintza batekin konparatuta, zer ematen dizu esperimentazioak? Zergatik esperimentatzen duzu?
- Nola esperimentatzen duzu? (zuzenekoak, ahotsaren lanketa, gorputz adierazpena, diziplinartekotasuna, instrumentuen erabilpena...)
- Nola definituko zenuke musika tradizionala?
- Zerk egiten du musika bat tradiziozkoa?
- Tradizioak badauka lekurik esperimentazioan? Orokorrean eta zure kasuan.
- Eta tradizioan, nolako lekua dauka esperimentazioak?
- Bien arteko harremana nolakoa da? (gatazkatsua da, jarraipena dago, elkar aitortza dago...)
- Sozialki nola atzematen da bata zein bestea? Balio bera aitortzen zaio? Zergatik?
- Berritze kulturala esaten badut, esperimentazioak ekarpenik egiten du? Eta tradizioak?
- Musika esperimentalari aitortzen zaio baliorik euskal kulturaren eraikuntzan? Eta tradizioari?
- 60ko hamarkadarekin alderatuta, aldaketarik ikusten duzu esperimentazio eta tradizioarekiko hurbilpenean?
- Nola ikusten duzu egungo musika panorama? Eta zehazki eszena esperimentalak?

3) MIKEL LABOATAZ:

- Mikel Laboa ezagutzen duzu? Zer ezagutzen duzu beragandik? Noiz eta nola ezagutu zenuen?
- Zer nabarmenduko zenuke bere lanetik? Zerbaitek deitzen du zure arreta?
- Musika egiterako orduan zuretzako erreferentzia bat izan da? Zertan?
- Legaturik utzi du Laboak?
- Zer gogoratzen dugu berataz?
- Zure ustez zein izan dira transmisio horretan gakoak?
- Berritze kulturalari ekarpenik egin diolakoan zaude?
- Zein harreman ikusten duzu Mikel Laboa eta esperimentazioaren artean?

***Laboa ezagutzen ez dutenen kasuan:

- Laboa ez ezagutzearen arrazoiak zein izan daitezke?
- Laboa ezagutu ez arren, 60. hamarkadako kantautoreen mugimenduaz badakizu ezer? Euskal Herrian horrek izandako intzidentziaz?
- Mugimendu horrek arrastorik utzi duela esango zenuke? Honen ekarpenak azaltzeko gai zara? Zeintzuk nabarmenduko nenuke?
- Gaur eguneko panoramarekin alderatzean, komunean zerbait ikusten duzu? Zer aldatu da? Bereziki esperimentazioari eta tradizioari dagokionean.

4) BESTERIK?

ELKARRIZKETAN ZEHAR BUKAERAN ARGITZEKO ESKATU BEHARREKOAK,
GALDERA SOLTEAK, HARIMUTURRAK

HOBETZEKO NOTAK

6.3 ELKARRIZKETATUEI BURUZKO INFORMAZIO GEHIGARRIA

ARTISTA	AURKEZPEN TESTUA
<p>JM ZABALA (1949)</p>	<p>50 urtetik gorako jardueraren emaitza izanik, Euskal Herriko eguneroko berehalakoaren interpelazio kritikoa du ardatz Jose Mari Zabalaren (1949) lanak, kontsumoko eta zabalkunde masiboko teknologiaren bitarteko arruntak —bideoa, soinua, argazkia, zinema, marrazkia, grafismoa— baliatuta, prestigiorik gabeko euskarrietako herri-generikoaren aldeko lehentasunekin. Alderdi gizatiar funtsezkoaren inguruan dago bere interesa, egunerokotzat, arruntzat, garrantzirik gabekotzat, hutsaltzat jotzen denari arretea emanez, marjinaltasunaren mugetatik begiratuta sarritan, alderdi paradoxiko-disruptorearekin estu lotutako praxi operazionalak garatuz. Bere lanak dibertsitate tematiko eta kontestual handikoak dira, eta sarritan kontraesan handia gertatzen da, jendeak ez baitaki artelan zabalduenen egilea bera denik. Une historiko konkretu batekin lotuta pentsatutako obra dugu, kontrapuntu gisa, eta eredu alternatibo oso askotarikoak proposatzea du helburutzat, hurbilketa tematiko, metodologiko eta operatiboko ereduak, neurrira egindakoak.</p>
<p>IBONRG (1978)</p>	<p>Hainbat proiektutan ibilitakoa, musika sortzen, ekoizten, idazten zein kolaboratzen eta kontzertuak antolatzen. Eten, Kafea eta Galletak, Txaranga Urretabizkaia, Xabier Montoia, Mursego, Zokotik... Hainbat musika tresna jotzen ditudan arren, bakarka ahotsa dut tresna nagusia, zenbaitetan pianoak lagunduta. Ibonrg.net gunean info xehetu guztia.</p>
<p>OIER IRURETAGOiena (ERRENTERIA, 1988)</p>	<p>Oier Iruretagoiena musika esperimentalean hasi zen, eta gero beste formatu batzuetara zabaldu zuen bere lan esparrua, hala nola, eskulturara eta testura. Arte Ederretan lizentziatu zen EHU-n 2011n, eta 2018an Bruselako WIELS erresidentzia programan parte hartu zuen. Bilboko Le Larraskito Klubeko koordinatzaileetako bat izan zen 2011tik 2020ra, Azkuna Zentroko Hotsetan programaren koordinatzaileetariko bat ere bada 2015etik, eta Berria egunkariko zutabegilea 2020tik.</p>
<p>MIGUEL A. GARCÍA (GASTEIZ, 1980)</p>	<p>Miguel A. García (aka Xedh), es un artista residente en Bilbao que trabaja en el campo de la música experimental y el arte sonoro.</p> <p>Tanto en solitario como en diferentes grupos, ha actuado extensamente por Europa, América y Asia. Ha colaborado con decenas de artistas en estudio y en directo, apareciendo en más de un centenar de discos.</p> <p>Paralelamente, es organizador y curador de eventos, siendo fundador de Club Le Larraskito, director de Zarata Fest, y parte de la coordinación del ciclo Hotsetan en Azkuna Zentroa, todas ellas plataformas dedicadas a la difusión de músicas arriesgadas y disciplinas afines.</p>

<p>JON MANTZISIDOR URIA (ZUMAIA, 1973)</p>	<p>Artista eta musikaria. Karidadeko Benta, Gora Japon eta Txaranga Urretabizkaia taldeetako partaide, bakarka inprobisazioa eta performancea nahasten dituen kontzertuak eman izan ditu gitarra edo biolarekin. Hamar urtetan zehar komikiak argitaratu ditu euskarazko hedabideetan (Euskaldunon Egunkaria, Berria, Aizu!, The Balde, Baleike,..). Artista bezala instalazioak, argazkia eta bideoa landu izan ditu. 2013an Praktika kontzeptual eta performatiboak Free improvisation eszenan izeneko doktore tesia defendatu zuen.</p>
<p>GARAZI GOROSTIAGA (GALDAKAO, 1986)</p>	<p>Garazi Gorostiaga musika elektronikoan, ordenagailuetan, sintetizadoreetan eta MIDI hizkuntzan bere bizierak, ideiak eta emozioak irudikatzeko eta esperimentatzeko bidea aurkitu du. Musikaren sorkuntzari urteetan zehar lotuta egon arren, 2016. urtera arte ez du bere lana publikoki aurkezten. Bere musikak ambient, drone, industrial eta antzeko estiloen zantzuak ditu.</p> <p>Hitzak iristen ez diren ametsezko mundu bat. Eustea eta hedapena, kaosa eta ordena, lasaitasuna eta biolentzia. Dena esana geratzen da. Dena bidai kosmiko batean galtzea da, onirikoa, identitateak eta dualitateak bere zentzua galtzen duten leku bat, alegia.</p>
<p>MATTIN (GETXO, 1977)</p>	<p>Mattin es artista y teórico sonoro. Su trabajo se centra en la investigación conceptual del ruido y la improvisación. Aborda cuestiones como el papel de la escucha ante la acumulación inabarcable de información digital, en un momento de creciente polarización y fragmentación social; o las potencias que la comunicación verbal y no verbal puede activar entre los cuerpos participantes de un encuentro reflexivo. Ha coeditado, junto con Anthony Iles, Ruido y capitalismo (Arteleku, 2011) y participado en documenta14 (2017) con el concierto “duracional” Disonancia social.</p> <p>www.mattin.org</p>

MYRIAM RZM
(DIMA, 1975)

1994az geroztik hainbat talde eta proiektutan bateria-perkusio jotzaile eta sortzaile gisa abiatuta
 esperimentazioa, inprobisazioa eta soinu performancearekin lotutako bidea
 garatu dut: Gora Japon-ekin(2005-2013) Magmadam-ekin (2014-2017)
 hainbat artista transdiziplinarrekin elkarlanean arituz besteak beste Idoia
 Zabaleta, Miguel A. García, Alex Mendizabal, Nilo Gallego, Chus Domin-
 guez, Coletivo Qualker, Ibón Rg, Camila Téllez, Inazio Escudero, Sra
 Polaroiska Isaak Erdoiza etab... soinu esperimentazioa eta performancea-
 ren eremu zabalean eta nire sormen irrikatik jaiotako proiektuen bidez beti
 ere beste modu batzuetan sortutako musikak posible eta errealak direlako
 sentitze-intentzioan oinarrituta.
 2018tik aurrera, inprobisazioan oinarritutako zuzenekoak garatu dut, nire
 soinu eta performance
 irrikeri egokitutako DIY/DIT (autoekoiztuak) soinu tresnekin, fx pedalekin,
 feedback-arekin
 nahastuta, eta gorputzaren mugimenduekin ekintza/elkarreraginean.
 Erritualera hurbiltze bat. Mugimendua, zarata Proto_Errituala; leku eta
 testuinguru
 desberdinetan zuzenera eramana, hala nola, Bruital nights Berlin, Primal
 Uproar III Ms Stubnitz
 Hamburgo, Colision I Medialab Prado Madrid, Consonni Radio Show AZ
 Bilbon, Le Larrasikito
 Bilbao, Distopia Mutante Mogambo Donosti, MEM Bilbao etab.
 Egungo beste proiektu batzuk:
 Abyrne Nabar Joel Englund (Jolie) soinu-artista eta DJ suediarrekin
 zuzeneko elkarrekin
 inprobisatua; egiteko era desberdin biren topaketa fusioa,erabat zuzeneko
 soinu-espresio bidaian.
 CDak , mixerrak, loop-ak feedback-a, fx-ak, tresna akustikoak eta DIY
 soinu gailuekin.
 Txaranga Urretabizkaia txaranga experimental hiperbentilatua; partaideok
 sortutako pieza
 performatiboak ardatz bezala harturik leku eta testuinguru bakoitzera egokitu-
 tako kontzertu-talde irekia.
 Nire soinulanen link-a
<https://myriamrzm.bandcamp.com/>
 Madrid Medialab Prado-n zuzeneo bideoa
<https://www.youtube.com/watch?v=wwkikKBBMkKFI>
 Beste lan batzuen link-a
<https://sonaraccionesylugares.bandcamp.com/>
<https://iimeo.com/284753336>
<https://abymenabar.bandcamp.com/>
<https://www.txarangaurretabiziaia.biz/webgunea/>

<p>AKAUZAZTE (AZKOITIA, 1992)</p>	<p>Azkoitiko Mataideixe gunee autogestionatuan sortutako taldea da Akauzazte. Eskarmentu handia du, ia 30 urte baitaramatza musika egiten oholza gainean eta oholzatik kanpo. Ibilbide horretan hainbat mutazioa izan ditu taldeak, baina Iker Arrazolak, Joxe Larrañagak eta Roge Astigarragak osatzen dute bizkarrezurra. Akauzazteren musika primitibismoarekin, musika industrialarekin eta esperimenezkoarekin lotzen da ohikoan, edonola ere, nortasun propio baten uneoroko eraldaketaren adibide da talde Azkoitiarra. Akauzazteren marka bihurtu diren soinu gordin eta errepikakorrek barne barneko emozioak kitzikatzen dituzte. Anarik esaten zuen moduan: “Harriek hitz egingo balute eta zuhaitzek entzun, Akauzazte mundu moderno honen ahotsa litzake”.</p> <p>1992an argitaratu zuten beraien lehen maketa <i>Maite zaitut</i> izenekoa eta 1995ean bigarrena, <i>Enlatatua</i>. Ibilbide osoan autoekoizpenaren alde egin arren, 1998an beraien lehen diskoa izango zena kaleratu zuten Esan Ozenki zigiluarekin: <i>Ur Gardenak</i>. Harrezkero beste bost lan ekoitzi dituzte eta hainbat bildumatan parte hartu dute, tartean, Mikel Laboaren omenezko Txinaurriak-en (Bide Huts, 2010). 2015ean kaleratu zuten beraien azken lana: <i>Etzazuaka</i>.</p>
<p>MARIE HIRIGOYEN BIDART (1982)</p>	<p>Marie HIRIGOYEN BIDART: 1982an sortu da Baionan, Lapurdin. Zeharkako flauta ikasi du Baionako Kontserbatorioan. Batxilergoa eta gero, Okzitaniako Tolosako unibersitatara joan da musikologia lizentzia egiteko. Ahozko musika eta partikulazki euskal kantuari buruz Master eta Doktoregoa egin ditu gero. Ikerketa hauetan, artxiboetan eta melodien goratasunean berezitu da. Bestalde, Javako gamelan tresnaren transmititzeko formakuntza segitu du Pariseko Cité de la Musique delakoan. Eta ondotik, flauta eta musika heziketa transmititzen hasi da musika eskola batzuetan. Musika eskola bateko zuzendaria izan da.</p> <p>Gaur egun, proiektu desberdinak eramaten ditu musika munduan, GiLTzaera elkartearen bidez (sorkuntzak, kontzertuak, tailerrak/kurtsoak, euskal artxiboen balorizazioa...). Euskal kantuekin ibiltzen da musikari eta kantari gisa, ondoko taldeetan parte hartuz : “BBAX”, “Ufakan”, “Lauso”... Eta irailatik goiti Baionako Kontserbatorioan erakaslea izanen da (herri kantu eta musika sailean).</p>

<p>PANTXIX BIDART (1971)</p>	<p>Rokarekin abiatu zuen bere bidea 80 hamarkada ondarrean (Mister Saguak, Txingoma II, Buzz de Culasse,...) folkaren bidea Britainian bizi izan zen urteetan hartu zuen 96-97 urteetan.</p> <p>Geroztik, hainbat proiektu eraman ditu, talde edo bakarkako (Elaudi taldea, Koldo Ameztoi ipuin kontalariarekilako ikusgarriak, Itxaro Bordaren poesia errezital musikatuak, Lagunarte konpainiako hainbat proiektu, Borroka bikotea (Kako Cavalié aspaldiko lagunarekin), Elebi (Aitor Karrika lagunarekin), Bidart/Thérain bikotea.</p> <p>Gaur egun, beti hainbat proiektutan murgilduta dabil: BBAX(Mirentxu Agerre, Paxkal Indo, Marie Hirigoienekin), Bibi (M. Gadou gitaristarekin), , Lauso taldea(Laura Bide, Eric Lecordier Soubelet, Marie Hirigoienekin),.....).</p> <p>2021ean, bere bakarkako lehen diskoa aurkeztu du « eHe – errare Humanum est » izenburukoa.</p> <p>Irratiko esatari ere izan da, hainbat urtez Badok 14 euskal musikari buruzko saioa eskainiz Radio Kulturari (baita Euskal Irratietan). Bestalde, EITB eta France Bleu irratiek ekoitzi Zubiak saioko esatari ere izan da bi urtez Alaia Martin Oiarzungo bertsolariarekin batera.</p>
<p>ALEX MENDIZABAL (DONOSTIA, 1961)</p>	
<p>MURSEGO (EIBAR, 1977)</p>	<p>Mursego, Maite Arroitauregiren izen artistikoa da. Arroitauregi biolontxeloan lizentziatua da Gasteizeko Goi Kontserbatorioan. Zenbait bandatan parte hartu eta gero (Anari, Lisabö eta Xabier Montoiarekin, besteak beste), 2009an Mursego sortu zuen, bakarkako proiektua, eta “Bat” diskoa argitaratu zuen. Disko harekin askotariko agertokieta jo zuen, besteak beste, Parisera eta Erromara helduz. Harrezkero, bere gisako musika-hizkuntza baten bila jardun du, abangoardia, folklorea eta musika klasikoa hibridatu nahian. Kontzertu ugari eta beste bi disko iritsi zaizkigu beregandik: “Bi” eta “Hiru”, 2010ean eta 2013an (Bidehutsen)</p> <p>argitaratutakoak, hurrenez hurren .</p> <p>Dantzaren eta antzerkiaren arloan eginiko unean uneko kolaborazio batzuetatik harago, Arroitauregik ibilbide oparo bati ekin dio ikus-entzunezkoen munduan. Hainbat film laburren musika idatzi du (El rito, Herencia edo Colera-rena, adibidez), eta baita zenbait film luzerena ere, hala nola, Víctor Iriarteren “Invisible” edo Oskar Alegriaren “Emak Bakia”. 2015ean, Asier Altunaren “Amama” filmeko soinu-banda konposatu zuen, Javi Pezekin batera. Filma Donostia Zinemaldiko Sail Ofizialean aurkeztu zen, eta Montpellierrera zinema-jaialdian saritu zuten, musika onenaren kategorian. 2021ean, aldiz, Arantzazu Callejarekin batera, Pablo Agüeroren “Akelarre” filmerako egindako lanagatik jatorrizko musika onenaren Goya eta Platino saria jaso du.</p> <p>2017an Oiondarrakin eta Oiondarrentzat diska bat grabatu zuen elkarbizitza sustatzeko asmoz.</p>

<p>XABIER ERKIZIA (LESAKA, 1975)</p>	<p>Soinu artista, ekoizlea eta ikerlaria. Entzumenaren eta soinugintzaren inguruko fenomenologia anitzen inguruan egiten du lan, formato eta euskarri ugariarekin. Halanola, bere lanek instalazio, musika emanaldi edo grabaketa, irrati konposizio, ikusentzunezko lan edo filmetarako soinu banda modura aurkeztu ohi dira. Lan hauetan alor askotako eta munduko hainbat lekutako beste artistekin egin izan du lan, eta ondorioz bere lanak ere mundu zabaleko museo, kultur zentru, antzoki, jaialdi eta bestelako espaziotan erakutsi izan dira.</p> <p>2000tik 2018ra bitarte Beran ospatu zen ERTZ Bertze Musiken jaialdiaren ko-zuzendari lanak bete zituen, Soinu-arteari eskainitako hainbat egitasmo, ekitaldi ziklo eta erakusketetan komisario lanak bete ditu, eta 2003tik 2014raino Arteleku arte garaikideko ekoizpen zentruaren soinu departamentua zuzendu zuen. Hezkuntza munduan, Brasil, Italia, Suitza, Alemania, India edo Espainiako Unibertsitate eta Arte eskolatan eman ditu klaseak. AUDIOLAB elkarteko kide da.</p> <p>[www.audio-lab.org] [www.soinumapa.net] [www.ertza.net] [www.hots-radio.info]</p>
<p>MAIKA ETXEKOPAR</p>	

<p>MIXEL ETXEKOPAR (GOTAINÉ-IRIBARNE, 1963)</p>	<p>Musikari, kantari, xirulari. Zuberokao lurrean sortu eta bizi, horko ekitaldi zahar berrietan murgildurik. XIRU jaialdiaren hastapenetik eragile, HEBENTIK Mauleko artegunearen bultzatzaile. Espazio hauetan antolatzaile, sortzaile, transmisioa ere erdigunean ezarriz. Musikari bezala, hainbat taldetan parte hartzaile.</p> <p style="text-align: center;">Mixel Etxekopar Xirulak, txoriak, hatsa eta...</p> <p>Gotaine Irabarnen sortu, Gotaine Irabarnen bizi, Gotaine Irabarneko Goi mailako musika kontserbatorioan ibilia, txoriak erakasle.</p> <p>Xiberoako mendietan artzain eta ardién Master Class batzuk egina 30 000 urte hontan xirulan jarraitzen, Izturitzeko xirula lekuko Zaharraren berritasuna bilatzen, berriaren betikotasuna edireiten</p> <p style="text-align: center;">XIRU jaialdiaren sortzaile Xiberoan bizizale Euskal hitzen xahakotik edale Matalazi arrapostu emaile: „DOLÜ GABE DOLÜ GABE BIZI NIZ HILTZEA XIBEROARENTAKO OHILTZEN BEITÜT SEGÜRRA SEGÜRRA AZKORRIAN JEIKIRIK DIRA EGIAZKO XIBEROTARRAK EGIAZKO EÜSKALDÜNAK BESTEEN ARTEAN BIZITZEKO”</p>
--	---

OIER ETXEBERRIA
(AZPEITIA, 1974)

Artista eta musikaria da. Etxeberriak Arte Ederrak ikasi zituen Euskal Herriko Unibertsitatean eta ikasketa horiek Cittadellarte, Michelangelo Pistoletto Fundazioa, Biella edo Arteleku (Donostia) bezalako egoitzetan egindako egonaldi ezberdinekin osatu zituen.

Bere lana zentzu arkeologiko batean garatzen du, beti ere, esparru politiko, teologiko eta kulturalako esanahiekin eta hauek errealitatea antolatzeke daukaten moduarekin loturik. Ikerketa lerro honen azken proiektuak hainbat iturri ezberdinetako artxibo historiko eta ondare ikonografiko arakatuz formulatu dira. "Tradizio" gisa izendatu ahal ditugun iturri horiek ez dira dagokion komunitatearen egia antropologikoetan oinarritzen, orainaldian eragiten dituzten krisietan baizik. Anakronismoa, horrela, orainaldia ezegonkortu eta hondar-historikoen egia zalantzan jartzen duen lanabesa da bere lanetan: eskulturan, collagean, argazkian, testuan eta soinu-piezatan.

Bere erakusketa berrienak honako hauek dira: Aita Labururen Buruaren Bisita eta Anatomia, San Telmo Museoa, Donostia, 2019; Locuela (Musica Celestial), La Taller, Bilbao, 2017; Kartoffelaufstände, Bienal de Lanzarote, 2016; C as in Curry S as in Seen, Mariondecannière artspace, Antwerpen, 2016; La Bestia y el Soberano, Kunstverein Stuttgart, 2016 eta Macba, Barcelona, 2015; Pure Data (Hamar), San Sebastián Capital Cultural, 2013; eta Lalana (Centro Montehermoso Kulturgunea, Vitoria-Gasteiz, 2011).

6.4 BEHAKETEI BURUZKO INFORMAZIO GEHIGARRIA

KONTZERTUAK	
2018-06-15 (Antiguako frontoia, Donostia)	Mikel Laboaren Adaxka Gazteak: Ekiza, Mursego + Javi Manterola, Olatz Salvador, Petti, Unai Pelayo + Iñigo Ozaeta + Beñar Antxustegi, Xendarineko ahizpak, Zigor Dz eta Miren Lizeaga dantzaria.
2019-01-10 (Kafe Antzokia, Bilbo)	Josean Artze. Txoria, txori: Bas(h)oan, Amorante, Akauzazte, Ibon RG.
2019-02-15 (Azkuna Zentroa, Bilbo)	Hotsetan programa: Taku Sugimoto, Félicie Bazelaire + Leo Duplex, Andrea Berbois + Garazi Navas.
2019-04-13 (Le Larraskitu, Bilbo)	m2R Electroacoustic Ensemble, Ferran Fages, Amaia Molinet's "Future Fossils", Nrrazti Ensemble performs ASSIVNED pl.
2019-05-17 (Le Larraskitu, Bilbo)	Alex Mendizabal, Tatus Fombellida, Sahatsa Jauregi, El Meteko, El Anima a.k.a Aenimal.
2019-10-9 (Azkuna Zentroa, Bilbo)	Jean-Luc Guionnet eta Lotus Eddé Khouri
2019-10-16 (Azkuna Zentroa, Bilbo)	Jean-Luc Guionnet eta Lotus Eddé Khouri: 'Reciprocal Scores'
2019-12-13 (Leioako campusa, EHU)	Kantatzen Duten Herriak II: Myriam RZM, Pasion Farolas.
2019-12-13 (Le LarRaskitu, Bilbo)	Zaratafest: Aunkiexun II, Ether, Inhumankind, Dissoolvs III, Garazi Navas, Serpiente.
2019-12-14 (Matadeixe, Azkoitia)	Dame Area, Killerkume, Akauzazte, Comisario e la luz.
2020-01-22 (Azkuna Zentroa, Bilbo)	Lluïsa Espigolé + Erica Wise
2020-12-26 (Mogambo, Donostia)	Zaratafest: Illuminatus, Fernando Carvalho, Aihotz, Garazi Gorostiaga, Inhumankind.
2020-02-22 (Le Larraskitu, Bilbo)	Nigredo Ensemble, Victor Baladoch + Claudia Rebeca Lorenzo + Emaztegiak + Garazi Navas + Miguel A. García &.
2021-02-10 (Azkuna Zentroa, Bilbo)	Hotsetan programa: Eraeran, Myriam RZM, Matías Riquelme + Fernando Ulzión, Mudoh.
2021-03-17 (Azkuna Zentroa, Bilbo)	Hotsetan programa: Eraeran, Jan Jan, EC, Killerkume.

2021-04-28 (Azkuna Zentroa, Bilbo)	Hotsetan programa: Eraeran, Radiathor, Testura, Victor Lardés.
2021-06-18 (Matadeixe, Azkoitia)	Alex Mendizabal, Peito Castelo, Mattin.
2021-07-11 (Matadeixe, Azkoitia)	Enrike Hurtado eta IbonRG

BESTELAKOAK	
Laboaldia	2018-11-27/30 (Azpeitia)
Soinu-Sorkuntza eta Inprobisazioko tailerra	2017-10-27/28 (Azkuna Zentroa, Bilbo) 2019-10-4/5/6 (Azkuna Zentroa, Bilbo)
Hizketaldi Handia. Non dago Lekeitio?	2021-03-05/06 (Tabakalera, Donostia)

Esan behar da pandemiaren kontuak eragin zuzena izan duela behaketaren baitan egin beharreko lanetan. Izan ere, eszena esperimentalak izoztuta izan da urte luze batez. Taula hauetan islatuta gelditzen denez, gainera, instituzioen babesean garaturiko emanaldiak izan dira martxa hartzen lehendabizikoak.

6.5 SENTIKARIAN BERTAN BAGEUNDE

Baga, biga, higa... sentikariaren esku programan irakur daitekeenez lagun askok parte hartzen zuen ikus-entzunezkoan. Bakoitzak euskal mitologiatik hartutako ezizen bat zeukan: Jesus Artze «Panpolox», Joxan Artze «Ziripot», Julian Beraetxe «Belagile bat», Juan Miguel Irigarai «Belagile bat», Jose Angel Irigarai «Miel Otxin», Lourdes Iriondo «Mari-eder», Kepa Garbizu «Belagile bat», Mikel Laboa «Perenauxea», Benito Lertxundi «Erlandeko», Xabier Lete «Anaios», Nekane Oiarbide «Sorgin bat» eta Jose Mari Zabala «Xagit». Modu honetan, programaren hasierako agurrean agertzen duten ideian sakondu zuten, erroekin lotura egin nahia eta kondaira osatzen zein aberasten joatearena, alegia.

Taldearen zuzendari moduan Jose Angel Irigaray agertzen da, ikuskariaren zuzendari orokor gisa aldiz, Joxan Artza eta azkenik, antolaketa lanen arduradun, Nekane Oiarbide. Ardurak albo batera utzita baina, begirada aurrerakoia eransten zuen pertsona-gakoa Joxan zela diosku Zabalak:

JOSE MARI ZABALA: Hortarako, antolatzailea, emanalditarako orokortasunaren ikuspegia zeukana Joxan Arza zan eta beraz, bera zan jaialdiaren ordena eta aurkezpena eta eszenografia eta errituaren itxura proposatzen zuena taldeko partaideei. Agian puntualki detaile batean edo bestean beste iritzi bat azaltzen zan, bainan beste garrantzirik gabekoa. Joxanek dana primeran enkajatzten zuen, zeren guztien erreperitorioa ezagutzen zuen eta baita izan zitezkeen posibilitateak: «Zu, Benito, hemen edo horrela, eta gero korokoak sartzen dira hemen, txalapartaren aurretik, eta argia hala ta horrela izan behar da». Eta bera izaten zan zerbaiterako momentu batean agian nerekin konsultatzen zuena, eta sonido teknikoarekin: emanaldiko ikuspegiaren orokortasuna berea zan, Joxan Artzearena; eta bere soluzioak, nahiz eta sinpleak izan, harrigarriak izaten ziran, zerbait berezia ekartzen zutelako.

Asko izateaz gainera, askotarikoak ere baziren. Musika, dantza, olerkiak, antzerkia, kanta, irudiak... denetarik zuen ikuskizunak, guztien eta guztiaren artean egin beharreko lotura zailduz, suposatzen dugunez. Agian hori dela eta izango zituen ikuskizunak bi zati.

Lehenengo zatiri “Xoxoak galdu du” Baztango dantzarekin ematen zioten hasiera eta txalaparta hotsak jarraitzen zuen Zuberoako eta Behe Nafarroako kanta herrikoiei bide emanez: “O! Pello, Pello”, “Txorietan buruzagi”, “Arranoak bortuetan”, “Belatzarena” doinua Zabalaren gitarrarekin eta “Txoriñoa kaiolan”. Ondoren toberaren soinuak garaiko kantuetara jauzia adierazten zuen, horrela, taldeko partaide ezberdinen poemekin osatutako kantuek abesten zituzten banaka, harik eta “Txori txikiaren” azken zatia guztien artean abestuz amaitzen zen lehenengo parte hau.

Toberaren soinuarekin hasten zen berriz emanaldia eta horrekin batera “*Sanmartín de la moja*” abesten zuten guztiek batera. Ondoren, abeslariak eta musikariak tartekatuz, kantu herrikoi zein berriak abesten zituzten, baita olerki ezberdinak irakurri ere: Alzateko jaun, Txoria txori, Haur bati, la guriak egin du, Umeeke ere jakin dute, Trixtura handi bat, Gizona eta Lana eta Baga, Biga, Higa...

Ikimilikiliklik!

Palabras mágicas, experimento individual y colectivo, que se prolonga, y se funde con la txalaparta, ritmo antiguo, aire nuevo, alrededor de la cual se inicia una Baztango dantza, y el espectáculo comienza de nuevo (*Baga, biga, higa...* sentikariaren programa).

Eta horrela, hasitako modu beran bukatzen zen ikuskizuna, guztiak borobilean dantza eginez, ezer bukatzen ez zen puntu batean. Hasierako eta amaierako Baztango Mutil dantza Sentikariko partaide guztiek dantzatzen zuten; Lourdes Iriondok barne. Gaur egun oraindik dantza horretan emakumezkoak parte hartzeko dauden oztopoak ezagututa, txalogarria iruditzen zaigun ausardia izan zuten Ez dok Amairuko lagunek.

Garaiko prentsak adierazten zuenez, eta Sentikariaren parte ziren artistek ere hala baieztatzen dutenez, oso garrantzitsua izan zen *Baga, biga, higa* ikuskizuna. Benito Lertxundik soziologikoki eta artistikoki izan zuen balioa goraiatzeko du:

Arrakasta handia izan zuen, uste dut inportantea izan zela garai hartako, bai espresio artistiko bezala eta bai talde honek eskaintzen zuen irudia ere, fenomeno soziologiko bat zen, ze ibilaldietan ez bakarrik artistikoki baizik eta ideologikoki gidari izan zen (Lertxundi in Aristi 1985: 80).

La bi urtez taula gainean ibili ostean, 1972ko Eguberritan amaiera emango zioten espektakuloari eta honekin batera bukatuko zen baita ere taldearen ibilbidea. Urte bat lehenago jada, Sentikaria martxan zegoen bitartean, Ez dok Amairuren barruan arazoak sumatzen hasiak ziren; paradoxikoki, kanpora begira inoiz baino batuago azaltzen ziren garaian. Hala, Artzeren aipuari arrazoi emanaz, lortzeko zaila den batasunera iritsi orduko desegin zen taldea. Bidean, zorionez, *Baga, biga, higa* bezalako ikuskizun miregarriak utzi zituzten. Zorionez esaten dugu, horrelako arrakaletatik sortu direlako adaxka gazteak etorkizunean.

