

Mikel Laboaren kantagintzari begirada bat filosofiatik hamar urteren buruan

Telletxea, Marijo

1. Preludioa

Giza bizitzan bi esparru bereizten direla esango nuke: batetik, animaliekin bat egiten gaituena daukagu –bizi-iraupena, sena eta biologiari lotua–; bestetik, mundu biologiko eta fisikotik harago eraman, eta benetako gizakion bizitza eratu eta antolatzen duena. Bigarren horretan sartuko lirateke giza bizitzaren arlo nagusi eta bereizgarriak: gizarte-antolaketa –gizakien arteko harreman mota guztiak, bai berdintasunezkoak, baita botereari lotutakoak ere–, inguruarekiko harremana, ekoizpen moduak, eraikinak, kultura, artea, erlijioa, zientzia, festak, bizitza ulertzeko modua, etika eta politika.

Modu batera edo bestera, giza bizimolde guztietan agertuko dira goian aipatutako osagai horiek, nahiz eta gu, mendealdeko zibilizazioan nagusi den ereduarekin egon ohituta. Bigarren alde horretan aurkitzen ditugunen artean, badira lehenengo esparruan aipatutako bizi-iraupenari estuki lotuak daudenak, eta neurri batean, haiek ziurtatzeko eratu direnak: ekoizpen moduak, etxeak, gizarte-antolaketa, politika...; horiek eta beste batzuk, esan daiteke giza bizitzaren premiak modu egokian asetzeko sortuak direla. Gauza bera esan al daiteke adibidez arteaz, erlijioaz, zientziak eta, oro har hainbat kultura-adierazpenez?

Ikuspuntu orokor batetik, ikerketaz edo ezagutzaz arduratzen denari *filosofia teorikoa* deitzen zaio; ekintza gogoeta-fokuan jartzen duenari, ordea, *filosofia praktikoa*. Filosofia praktikoa zenbait atal bereizten dira: *etika*, *estetika* eta *filosofia politikoa*, besteak beste.(...) Hala, harantzago joate horretan gizakiaren bi dimentsio garatzen dira: dimentsio teorikoa (usteen bildumak, hipotesiak, teoriak, bai egunerokoak bai zientifikoak) eta dimentsio praktikoa (mundua aldatzeko edo munduan eragiteko gaitasuna). Filosofiak bi dimentsio horien gaineko gogoeta teorikoa muturrera eramaten du.

Bide horretatik ere, filosofia zientziatik harantzago doa. Egia da zientzia batzuk (giza zientziak, gizarte zientziak) giza ekintzaz arduratzen direla, baina berriro ere beren ikuspegia parziala edo lokalagoa da. Izan ere, zientzia oro deskribatzailea da, eta filosofian aztertzen dira

ekintzari lotzen zaizkion *kontzeptu arauemaileak* (ederra, ona, salagarria, justifikaturik, gaitzesgarria...) gure ebaluazioen azpian dauden kontzeptuak, hain zuzen ere. Filosofian aztertzen da ea zeren arabera esan dezakegun teoria bat ona den, zeren arabera esan dezakegun ekintza bat ona den, zeren arabera esan dezakegun artelan bat ona den, zeren arabera esan dezakegun sistema politiko bat (beste batzuen aldean) ona den. Balioen erresuman sartzen ari gara, filosofiaren erresuman. Esan beharra dago balioek presentzia handia dutela filosofia praktikoan: izan ere, gure ekintzak balioztatu nahi ditugun neurrian, balioek derrigorrean esku hartuko dute gure gogoetan¹.

Goian aipatu bezala, filosofiari begiratzen badiogu, alde teoriko eta praktikoa bereiziko genituzke. Lehenengoan, jakintzari lotutako gaiak izango genituzke, eta bigarrenean, berriz, praktikoak; hots, berengandik kanpoko helburu bat dutenak: etika, politika eta artea. Pragmatikoak diren jakintzagai horiek, jarduera baten egokitasunerako jarraibide edo arauak eta justifikazioa dituzte helburu, eta horiek betetzeak edo jarraitzeak emango digu egin den horren balioaren berri, eta, beraz, horren arabera izango da gure judizioa.

Jakintzari lotutakoetan, aldiz, egia dutenez helburu, ez dugu balio-judiziorik egingo. Finean, egiaren bilaketa dugu xede, egia hori bat –edo batzuk izanik ere– gugandik kanpo ueste dugun mundu horri buruzkoa izango da. Antzinako pentsalariek, egia hori aldaezina zela ueste zuten. Izan ere, aldagarria, kontingentea balitz, ez bailitzateke egia izango eta, beraz, ezta jakintza ere. Gezurrezko jakintza kontrastesana litzateke.

Aro modernoan, egiaren eta kanpoko mundu horren izate objektiboaren inguruko ziurtasuna hautsi zenean, eta begiratu gizakiarengana ekarri, jakintzaren objektibotasunaz gain, haren aukera bera jarri zen auzitan. Kantek zioen bezala, fenomeno –agertzen zaiguna– ezagutuko dugu, baina ez noumenoa –gauzak berez direna–. Kantek, halere, noumeno horren izatearen inguruko zalantzarik ez zuen. Hori beranduago etorriko da.

Hori guztia esanik, lan honen nondik norakoak argitzea egokitzen da. Honako orri hauetan, Mikel Laboaren sorkuntza artistiko musikala aztertu nahi dut. Ez noski egindako guztia, baina bai esanguratsu eta adierazgarri jotzen ditudan kantu edo musika-lanak. Horretarako, batzuetan, musika jasoak eman dituen baliabide eta balioztatzeak hartuko ditut marko eta eredu, eta besteetan, berriz, hainbat musikologok edo musika-pentsalarik musikari buruz esandakoak.

Mikel Laboaren musikak badu transzendentzia; haragoko esperientzia batean murgiltzen gaitu. Lan honen xedeetako bat litzateke, hori horrela dela erakustea, eta ahal izanez gero, hori horrela izan dadin agertzen diren musika-lan horien ezaugarri batzuk aztertzea. Sormen-garaia izan duen denbora gainditzen duen edozein arte-adierazpenak badu nolabaiteko transzendentzia; garbi dago, Laboaren musikak dagoeneko lortua duela estatus hori.

Baina, jakina, jakintza praktikoaz ari gara arteaz edo estetikaz ari garenean. Eta, horretarako, garbi behar dugu ikusi aztergai hartu dugun arte-adierazpena benetan dela artea eta ez moda edo kontsumo-gai huts. Izan ere, artearen eginkizun, ezaugarri, beharrezko baldintza eta abarren inguruko eztabaida luzea eta

1. ARRIETA, Agustín: *Filosofiarako sarrera bat*. EHU, Bilbo, (2015), 24-25.

sakona izan daiteke eta ez da hau horri buruz aritzeko tokia. Nolanahi ere, lan honetan honako bi erronka hauek ditut: batetik, Laboaren musikaren zalantzarik gabeko artistikotasuna erakutsi nahi dut, eta, bestetik, musika jasoaren eta arinaren arteko amildegia zentzu batean desegina dela.

2. Laboa

2.1. Bizitza

Mikel Laboa 1934ko ekainaren 15ean jaio zen Donostian eta bertan hil 2008ko abenduaren 1ean. Dolu-eguna izan zen dudarik gabe, artista, maisu eta gidariak, nolabait, umezurtz utzi baikintuen euskaldunok. Artista eta musikari emankorra izan zen, eta lan nagusia musikaren alorrean egin zuen arren, euskal kulturari egin zion izugarritzko ekarpena.

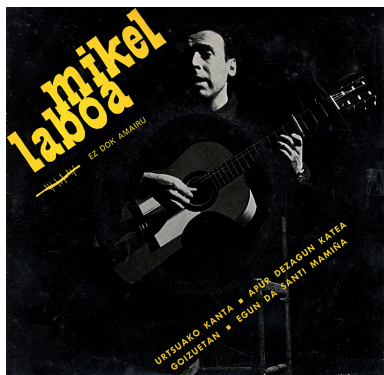
Laboa ez da interprete arrunta izan: kantuak harrapatuta geratu zen, eta hor, *medium* bilakatu. Enkantamendu horretatik ihesi atera beharrean, bertan geratu zen, bera, kantuaren xarma, misterio eta indarraren menpeko letra eta melodia gauza bakarra den esparru batean. Eta bere eztarritik ateratzeko orduan, kantua bera Laboa bihurte eta bere bitartez beste zerbait da. Indar berezi horrek eramaten gaitu kanta eta kantaria ia erabat identifikatzera².

Laboa Espainiako estatu-kolpea hasi baino lehentxeago sortu zenez, hiru urte zituela, amarekin eta anaia-arrebekin Lekeitiora alde egin behar izan zuen ihesean. Badirudi hango arrantzaleen oihuek eragin handia izan zutela haren sorkuntzan eta izena ere hortik datorkiola kantu experimental sortari.

Egoera horretan, eta ondoren nagusituko zen giro hertsia eta zurrunean, frankismo garaian, alegia, hazi eta heldu zen M. Laboa. Medikuntza-ikasketak Madrilén hasi bazituen ere, osasun-arazo batzuk zirela eta, eten egin behar izan zituen eta gerora Iruñean jarraitu. Nafarroako hiriburuan ezagutu zituen Atahualpa Yupanqui argentinarren, Violeta Parra txiletarraren eta Georges Brassens frantsesaren musika egiteko modua eta kantuak. Lehenbiziko kontzertua 1958an eman zuen Gaiarre antzokian, gaztelaniaz eta frantsesez, musikari haien kantuak kantatuz. Garaitu horretan jasoko du Laboak berarentzat berebiziko garrantzia izango duten bi lanen berri; batetik, Jorge Riezuri esker, Argentinan argitaratutako *Flor de canciones vascas* liburua, eta bestetik, Ximun Haranek Ipar Euskal Herrian jaso eta Baionako Euskal Museoak argitaratutako disko sorta.

Katalunian ikasketak bukatu ondoren, 1964ean, Bartzelonara joan zen mediku gisa lan egitera, eta han egindako egonaldian Kataluniako kanta berriaren fenomenoaren berri izan zuen, baita Sedge Judtges delakoen mugimenduarena ere. Hala, Pi de la Serra, Raimon eta katalanez garatzen ziren jaialdi jendetsuak ezagutu zituen. Donostiara itzuli zenean, *Ez dok Amairu* (1965-1972) talde mitikoaren sortzaileetako bat izan zen. Esan daiteke mugimendu hori euskararen birsortze estetiko eta kulturala izan zela.

2. GOROSTIDI, Juan: *Lau kantari*, Pamiela (2011), 53.



Laboak euskaraz jende aurrean lehenbiziko aldiz Zaragozako Argensola antzokian kantatu zuen. Abesti tradizionalak eta Iparragirre ospetsuaren kantaz osatutako erreperitorio bat eskaini zuen han. Ordurako hainbat euskal kantari euskaraz bakarka kantatzen aritzen zen; hala nola, Lourdes Iriondo, Xabier Lete, Benito Lertxundi edota Julen Lekuona. Nolanahi ere, Laboak, inspirazioa edo laguntza, ordurako euskal kulturaren ondarea aztertzen eta biltzen ari ziren pentsalari eta idazleengan bilatu zuen; besteak beste, Azkue, Aita Donostia edo Riezuk jasotako euskal folklorea hartu zuen oinarri. Edo Ximun Haranek egindako bilduma modernoagoetan (Baionako Euskal Museoa). Beraz, esan daiteke bere lana herrialdearen kultur-ondarean sakontzen ari ziren beste artista batzuen lanarekin batera garatu zela. Kultura-lan esperimentalean ari ziren artista horiek formula, instrumentu edota dantza zaharrak berreskuratu eta beren garaira ekarri nahi zituzten; nolabaiteko interpretazio abangoardista egin eta ikusleei eskaini. Bide horretan aritu ziren hamarkadetan zehar Laboarekin Artze anaiak, Juan Antonio Urbeltz, etab.

Medikuntza eta psikiatria ikasketak egin zituenez, lan hori eta kantagintza uzartu zituen 20 urtez, baina handik aurrera, kantagintzari eta sorkuntzari emana bizi izan zen Laboa artista.

Medikuntza eta psikiatria ikasketak egin zituenez, lan hori eta kantagintza uzartu zituen 20 urtez, baina handik aurrera, kantagintzari eta sorkuntzari emana bizi izan zen Laboa artista.

Bizitza erdia Francoren diktaduraren menpe pasa zuen, eta horrek eragina izan zuen bere kantagintzan eta hartutako bidean. Laboaren gaietako bat, dudarik gabe, “zapalduen” egoeraren salaketa izan da; zapaldua, baztertua edo gutxitua izan denarena. Gorostidiren hitzetan *zapalketa zapalduaren ahotik kontatua da, baina ez salaketa baten moduan. Zapaldu horrek badaki –ikasi duelako edo hala delako, hori ez dago hemen jokoan– ezer gutxi dagoela egiterik horren aurrean*³. Ez da harrizkoa, Espainia osoan nagusi zen aginte-modu zorrotzak are aurpegi gogorragoa erakusten baitzuen Euskal Herrian, lehenaz gainera, hizkuntza eta kultura gutxituz. Testuinguru horretan, atzerakoia zenari modernoarekin eta abangoardiarekin egin nahi izan zitzaion aurre. Zaharrari begiratu, baina material horren irakurketa berria egiteko. Hala bada, esan daiteke *Haika mutilen* bertsioa abangoardia zela, eta horrelako kantuek zahar izateari utzi ziotela egoera berri horretan. Kantu zaharrak, erromantzeak eta bertso herrikoiak berreskuratu zituzten egile abangoardistek, hitz eta doinuak berrituz, berreginez, birsortuz eta berriro ulertuz. Beraz, iraganera jo zuten euskal kantariak moderno izateko. Haien artean esanguratsuenetakoa dugu Mikel Laboa.

3. GOROSTIDI, Juan: *Lau kantari*, (2011), Pamiela, 53.

2.2. Kantaera

Mikel Laboaren musikak baditu hainbat ezaugarri beste musikarien artean hain erraz aurkitzen ez direnak. Esan daiteke Laboa maisu dela hitzei doinua jartzen; baldin bada musikarik hitzei erabat egokitzen zaiena, hura Laboak hitzei lotzen diena da. Kasu askotan –*Sorterriko koplak* kantuarien kasuan, adibidez–, badirudi hitzen soinuak eta hitz horiei jarritako doinuak bat egiten dutela guztiz. Horrek guztiak Laboaren esanahirik gabe ahoskatzen dituen soinuak dakartzkigu gogora, haietan ere ahoskatutakoak eta erabilitako doinuak nolabaiteko sinbiosi berezia eratzen baitute.

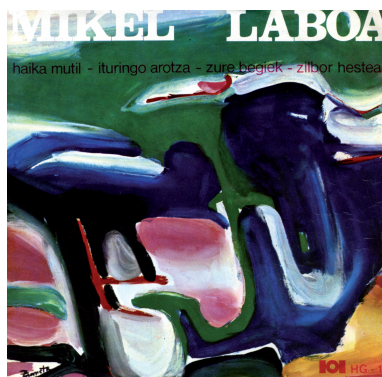
Hitzentzat asmatutako doinua, gorago esan bezala, hain da egokia eta indartsua, non entzulearen gogamenean iltzatua geratuko baita, eta behin eta berri agertuko ia oharkabean –*Haize hegoa, Zure begiek*–. Nola ahaztu, etengabe gogora etortzen zaizkigun doinu horiek?

Horrekin lotuta, Laboaren kantuek kantu herrikoi bihurtzeko duten gaitasuna aipatu behar dugu. Berak sortu eta eskaini; herriak hartu, bereganatu eta berregin, egilea bera zein den kasik ahaztuta –*Txoria txori, Baga-biga-higa*.

Errepikapena ere ageri da maiz Laboaren kantuetan; mugarik gabe errepikatzen den musika eta hitza –*Lili bat, Gaberako aterpea, Gure oroitzapenak*–. Errepikapenerako duen dohainak ulermeneren mugetara eramaten gaitu. Izan ere, errepikatzen duen hori beti berbera eta beti bestea da; gauza bera, eta ber-beratasun horretan bestea; esan baino gehiago, iradoki egiten du. Horrela, zirkulua osatuz, bertiereko mugimendu eternal gero eta indartsuago batera eramaten gaitu, gauden tokitik bertatik mugitu ere egin gabe.

Mikelen kantuak entzulea harrapatu egiten du, bai koplak herrikoiak kantatzen dituenean, baita esperientzio modernoak egitean ere. Eta harrigarria da bi kantu mota horiek nola argitzen eta eraldatzen duten elkar. Koplak herrikoiak kantatzen dituenean, aitortu behar da doinu xumea erabiltzen duela, baina gorago esan bezala, hain da egokia, ezen hitzarekin berarekin sortua ematen baitu; eta halako naturaz gaindiko naturaltasun batekin lortzen du hori, ezen mistikoa ere ematen baitu.

Kopla eta hitz herrikoiak, zein olerkariei hartutako hitzak musikatzea gure herrian nahiko ohikoa izan da; Laboaren kasuan bada, ordea, alderik. Nahikoa klasikoa izan daitekeen abiapuntu batetik hasi, eta, esperientziaren bidez, toki berri batera eramaten gaitu, eta ez gara konturatu ere egiten. Esan daiteke disko



bakoitzean kopia edo kantu tradiziozkoa bestelako esperimentazioekin nahasten duenez, nahasketa horrek elkarren ondoan jarri diren kantuak aberastu egiten dituela, ikuspegi berria eskainiz. Badirudi kantu herrikoi eta poema musikatuek nondik gatozen erakusten digutela, eta besteek –esperimentalek–, jarraitzeko bidearen berri ematen digutela.

Laboak behin eta berriz berregiten ditu bere kantuak; bereak eta batzuetan besteenak ere bai, berrinterpretazioak emanez. Kantu horiekin jolastu egingo da, gaurkotu egingo ditu eta gure mugetara ekarri (Atahualpa Jupanqui, Jaques Brel, Beatles, Bach, Elgeta). Zer esan nahi du horrek? Normalean bere musikak kantatzen ditu, baina batzu-batzuetan beste batzuen kantuak bereganatu, eta berreginak eskaintzen dizkigu. Interpretazioaren esanahi modernoaren aurrean gaudela esan genezake.

Bukatzeko, esperimentazio-kantuetan ezin ahaztu hain bortizki sartu eta eragiten diguten Lekeitioak. Kantua bere mugaraino eraman eta handik zerbait iradokitzen eta agerrarazten du; baina zer den esan gabe, soinua, garrasiak, oihuak eta errepikapena erabiliz egiten du hori. Hitzen esanahia alde batera utzi, eta nora begiratu, nola entzun dezakegun adierazten du. XIX. mendeko erabateko musikaren edo musika hutsaren bertsio bat al dugu hori? Kontuan izan behar da, zuzenean emanaldietan Mikel Laboak taula-gaina askotan agertoki bihurtzen zuela –*Lizardi, Komunikazioa inkomunikazioa*– espazioa dantza, antzerkia, irudia eta doinuarekin betez.

Berrogei urtean zehar ibilitako ibilbide horretan Laboak euskal kantagintzari eskaini dion altxorra izugarria izan da. Batetik, kantu herrikoiak edo koplak eman dizkigu, musikatze xamur baina arrunt egokiarekin. Bestetik, euskal poeten olerkiei doinua jarri die maisuki (Artze, Lete, Atxaga, Sarrionandia). Azkenik –eta akaso honek argitzen du Laboaren ibilbidea–, kantu esperimentalak, inprobisazioak, bertsioak eta Lekeitioak ditugu. Kantu abangoardista eta berritzaile horietan ageri zaigu benetako lanketa berria, eta haren itzalean –edo igual argitan–, aurreko bi kantu motek ere esanahi berria hartzen dute. Nolabait esanda, Laboak erakutsi nahi digu bide berria zein zaharra, egiazkotasunez urratzen bada, baliozko bidea dela; hala da estetika edo edertasunari dagokionean, behintzat. Euskal kantagintza betiko bide zaharrean jaso zuen Mikelek, eta etengabe berritu zuen bide zahar hori; ez zion zahar izateari utzi bideak; beti berria, halere.

Honako hau esan dezakegu: artean egiazkotasun edo benetakotasunik egotekotan, inondik ere, goian aipatutako ezaugarri horiekin –eta akaso esan ezin diren beste batzuk– izan behar du zerikusirik.

3. Musika jaso eta musika arina

Zerk bereizten ditu musika jaso eta arina? Esan daiteke erromantizismoan sortu zela musika jasoaen ideia. Beethovenen lanek berebiziko garrantzia izan zuten. Sokratesi buruz Nietzschek dioena –arrazionalitate logikoa ezartzean tragediaren mundu klasikoaren desegin zuela, alegia– egokia da Beethovenen musikak musikaren historian zer eragin izan duen ulertzeko. Izan ere, ordu arte laikoa eta komertziala zen praktika sakralizatu zuen, eta horrekin batera, Jainuaren ideia azaldu zen.

Jeinua naturak arteari araua emateko duen sortzetiko (ingenium) gaitasun espirituala da. Talentua beraz, artistaren sortzetiko gaitasun gisa naturari dagokio. Beraz, hauxe esan daiteke: jeinua sortzetiko dohaina da, zeinaren bidez Naturak arteari araua ematen baitio⁴.

Hortaz, jeinua arteari araua ematen dion talentua –berezko dohaina– da. Talentua, beraz, artistaren sortzeko berezko gaitasuna denez, naturari dagokio. Garbi erakusten du aipu horrek artea sortzeko gaitasuna berezkoa zaiela naturak horretarako aukeratu dituen jeinu horiei. Kantek horrela teorizatu zuen *Judizioaren Kritika* lanean artearen araua ulertzeko zuen modua, eta Beethovenek primeran haragiztatu zuen jeinu-artista hori.

Zeintzuk dira musika sakralizatu horren ezaugarriak? Batetik, musikak esanahi espiritual eta filosofikoa hartu nahiko du; bestetik, musikariak ihesi egin nahi izango dio irudi komertzial hutsari; azkenik, musikaren gramatikak eta sintaxiak izugarriko konplexutasuna harrapatuko du. Ideologikoki, hor sortuko da musika jasoaren ideia. Ideia hori gureganaino iritsi da, eta nahiz eta zergatia eta prozesua ahaztu dugun eta garai hartako gizarte eta entzuleria desagertuak diren, debozioz entzuten dugu, ustez arina deiturikoarekin alderatu, eta goragokotzat joaz. Egunerokotasunean etengabe egiten dugu bi musika mota horien arteko bereizketa, oso bestelako gauzak balira bezala. Ahaztu egin zaigu, nonbait, gaur jaso esaten duguna dibertimendurako sortua izan zela; sakralizatua iritsi zaigun hori garai jakin bateko gertakizunen ondorio dela.

Atonalitatearen sortzaileak berak ere ohartu ziren musika jasoaren garai loriatsuenak –Haydnekin hasi eta Beethoven arterainoko klasizismoak– soinu-ere-muaren murrizketa ekarri zuela; entzuteko gaitasunaren benetako atzera pausoa. Polifonia flamenkoa edo Bachen armoniekin alderatuz gero, klasizismoan erabilitako hizkuntza erabat simplea da. Eta unibertso murriztu horretan aurkitu zuen musikak orainaldia artikulatu eta –batzuetan– transzendentziara ailegatzeko indarra.

Musika Berriaren jaiotza, XX. mende hasieran, iraultza linguistikoko baten ondorio izan zen: tonalitatea alde batera utzi, eta soinu-esparru berriak hartu ziren. Musika Berria berehala bilakatu zen posizio etiko, politiko eta ideologiko jakin baten adierazle. Modernitatearen lehenengo irakurketa gisa proposatu zen. Musika jasoak inoiz burutu duen mugimendurik indartsuena izan da modernoa zen haren intuizioaren *schockaren* eraginpean gertatutakoa.

...sistema tonalak musikaren garapena gidatu du Erdi Arotik gure garairaino (...). Musika-riak sistema tonala baztertu egingo du horrek egituraz aldatzen baitu *mundua ikusteko eta munduan egoteko modua*⁵.

Ikus dezagun Musika Berriak zer kontatu zuen mundu berriari buruz. Izan ere, mundu berria, inondik ere, zaharraren amaiera baitzen. Hasiera horretan, Musika Berria lurrikara baten sismograma liluratua izan zen: kontatu behar zen inperio han-

4. KANT, Immanuel: *Kritik der Urtheilskraft*. 1790. Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angebournes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.

5. ECO, Umberto: *Obra abierta*. Planeta Agostini (1992), 301.

dien erorketa –Alemaniakoa, Austria-Hungariakoa, Errusiakoa eta otomandarra de-segin egin ziren lehenengo Mundu Gerraren ondoren–; balio-sistema baten dese-gitea –etika eta politika mailan gertatuko iraultzak, eta ondorengo hausnarketa erabat berriak eta haustaileak–; baikortasun metafisikoaren makurtzea –metafisika desagertzea, Jainkoaren heriotza, norabide eta zentzu bakarraren galera, ezagutza objektiboaren auzia–; XIX. mendean gizarte-kohesiorako erabilitako elementuen ba-liogabetzea, eta askatasun-itxura zuen ortzi-mugaren agertzea. Musika Berria oihu bat izan zen lurralde berri horietan tokia hartzeko nahiarekin. Geometria tonalen edertasun kontsolagarria desegin zuen Musika Berriak: ez zen amaierari begira egon; hasiera berri bat bilatu zuen.

Horrela hasi zuen musikak XX. mendeko mundu bihozgabe eta gogorrean zegoen giza-kume menderatuaren garrasira daraman bidea; Arnold Schönbergen *Erwartungek* edo *Ein Überlender aus Warschau* adierazten zuten bidea. Jakina da Adornok Musika Berria deitu ziola musika horri. Musika Berria XX. mendeko benetako musika bakarra da, zilegia eta ez ideologikoa, berak bakarrik hitz egiten baitu sufrimenduaren hizkuntza⁶.

Mundu berri horrek totalitarismo politikoeekin topo egin zuen –nazismoa, ko-munismoa– eta bi mundu-gerra izugarri ezagutu zituen. Modernoa zenaren ulermen bat-batekoan, Europako diktadura gogorren aurrean eta gerraren kultura ez-giza-koiaren bistan, Musika Berria ezagutzen ez zuen orainaldiaren aurka gogortu eta gotortu zen. Profil linguistikoa bera egingo zuen iraultzaren sinbolo, eta hori eduki eta xedea bihurtu zuen. Musika horretan gauzatutako zen salaketa eta mina ga-r-rasi existentzialista bihurtuko ziren. Adornoren hitzetan, *erregimenaren geldialdiek eta gerra-oihuek erabiltzen zuten erromantizismo ondorengo musika irrazionalari aurre egiteko modu arrazionala izan ziren konposizio dodekafonikoa eta seriala*. Musika Berriak hizkuntzaren iluntasunean aurkitu zuen sistematik kanpo zegoela adierazteko modua.

Defentsa- eta babes-mugimendu horretan desegino da modernitatea eta Musika Berriaren arteko harremana. Musika Berria ahots ilunaren irudiaren gai-nean izoztuta geratu zen; beti zorrotz, aurka, harro mundutik bereizia egoteaz, era-bat arrazional. Azken urteotan hori guztia zalantzan jartzen hasi da, baina agian beranduegi, berrogei urteko zentzugabekeria baitarama berekin.

Berrogeita hamarreko hamarkadan, Musika berriaren agerpenak mende erdia bete zue-nean (...) Adornok ahalegin txiki batzuk egin zituen sakonki pentsatzen jarraitzeko. “Mu-sika Berria zahartu” egin zela onartzea horren adibide dugu (...). Zahartze hori, nolana-hi ere, ez zen gertatu Adornoren ustez debora pasa zelako bakarrik, baizik eta musika horren berezko logikagatik ere izan zen. Batetik, erabateko autonomia zorrotza delako, eta azke-nean hilgarria: “Gizartearen aurreko antitesia dela medio, bere egia soziala lortzen du iso-lamenduari esker; baina horrek, hain justu, epe luzera heriotza ekarriko dio”. Bestetik, gizarte balorazioak poliki-poliki ito egin zuen subjektu autonomoaren benetako sortzailea-ren, aukera ezabatzeraino⁷.

6. ADORNO, Theodor W: *Sobre la música*, Paidós (2000), 13.

7. ADORNO, Theodor W: *Sobre la música*, Paidós (2000), 15

Musikak bere baitan oraindik egia izpirik baldin badu, *benetakotasun* gabeko hizkuntza baten bidez azalarazi beharko du. Musikak garai guztietan lilura sortu izan du, eta azaldu beharko genuke zergatik gaur egun Musika Berria ia entzulerik gabe geratu den. Webernek pentsatu zuen atonalitaterako pausua modu naturalean eman zela, hots, kromatismo gero eta gehiago erabiltzearen ondorio naturala eta beharrezkoa –modalitatetik tonalitaterako pausoaren parekoa– zela, baina Bariccoren hipotesia beste bat da. Izan ere, idazle eta musika-kritikari horren ustez, hirurogei urtean iraun duen atonalitateak erakutsi du baikortasun hori teoria eder bat besterik ez zela. Erakutsi du, tonalitatearen erreferentziarik gabe belarri kolektiboa galdu egiten dela. Ez da kultura falta, muga fisiologjikoak dira. Arazoa ez da disonantzia; arazoak soinuen antolaketaekin du ikusteko.

Entzutearen gozamina *aurreikuspenaren* eta *sorpresaren* arteko dialektikan oinarritua dago. Joko hori, itzarotearena eta erantzutearena, behin eta berriro errepikatzen da, musika entzuten den aldiro. Plazer-mekanismo bat da entzute aktiboan gertatzen dena. Klasizismo-garaian, entzuleria gero eta adituago bilakatu zen, eta horrek behartu zituen musikagileak –entzuleak harritzeko behar horrek, hain justu– gero eta musika konplexuagoa egitera, tonalitatea zabalduz eta kromatismoa erabiliz. Hori guztia horrela, Webernen baieztapenak huts egiten du funtsezko alde batean. Berak zioen atonalitaterako jauzia garapen baten ondorio izan zela, naturalki gertatu zela, minik gabe. Ez. Atonalitaterako pausoa zakarra eta gogorra izan zen, ez baitzen izan antolaketa baten barruan konbinazio berriak egitea, antolaketa bera haustea baizik.

3.1. Interpretazioa

Musika jaso nola iritsi zaigun, hau da, musika horren zein ikuspegi eta irudi dugun ere jartzen du auzitan Bariccok. *Klasiko* deiturikoak funtzio eta eginkizun jakinak zituen sortu eta interpretatu zen garaian, baina gaur egun, hori ihartua eta fosildua jasotzen dugu. Gizarte-ordena hertsia eta zentzuduna zenean egindako musikak ordena hori errepikatzen zuen neurri batean. Egun, berriz, oso bestelako gizarte-antolaketa eta -balioak ditugu. Testuinguru berrian, musika hori orduan bezala interpretatu nahi izatea musika horrek duen egiari eta indarrari atea ixtearen antzekoa litzateke. Musikak interpretazioa behar du, eta interpretazioak birsortzea esan nahi du. Birsortze hori, derrigorrean, modernitatetik egin behar da, musika horrek esatekorik izatea nahi badugu. Honako hau dio Bariccok Beethovenen *Bederatzigarren Sinfoniaren* zati koralaz:

Jatorrizko erritu koral horretan zegoen benetakotasunak –hori bera zalantzan jar badaiteke ere– ez du betirako horrela iraungo; eta bizi-berritzeko ez da aski izango, ordea, Berlinen erortzen ari den harresiaren aurreko erritua behin eta berriz errepikatzearekin. Modernitatearen presiopean, musika horrek eztanda egin du; halako bortizkeriarekin egin ere, non txintxorrak irudimenaren zoko guztietan zabaldu baitira. Ez da harritzekoa, beraz, sinfonia hori aurkitzea Europa batuaren ereserki gisa edo *Laranja mekanikoaren* bortizkeria sadi-koen soinu-banda...⁸

8. BARICCO, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid, (1999), 23-24.

Zentzu horretan arrunt interesgarria da Laboaren 5. Lekeitioa –*Komunikazioa/Inkomunikazioa*–, *Sketch* deiturikoa. Lekeitio hori antzerki moduan antolatuta dago, eta ohol-tza gaina ere oso modu berezian egoten da prestatua. Bi mikrofono jartzen ditu, eta erabiltzen duen hizkuntzaren arabera bataren edo bestearen aurrean ariko da. Gainera hizkuntza bat baino gehiago erabiliko ditu, eta baita hizkuntza horien imitazio diren soinua ere. Interpretatzerakoan, ez da ahalegintzen hizkuntzako hitzak esaten, darabilen hitzen soinua imitatzen baizik. Modu horretan, entzuleak musika instrumentalararen aurrean egiten duenaren antzeko gogo-mekanismoak jarriko ditu abian. Kontuan izan behar da musika instrumental jasoaren kasuan, entzulea tresna, gaia, gai horren garapena, tonu-aldaketa eta horrelako ballabideei esker, musikaren norabidea eta zentzua ulertzen saiatzen dela, musika horrek ez baitu esanahi jakin edo zehatzik. Lekeitioak entzutea, hortaz, programa batean oinarritutako musika instrumentala entzutearen pareko jo dezakegu, nolabait.

Esanahidun hizkuntzarekin alderatuta musika oso bestelako hizkuntza da (...). Berak esaten duena baieztapenean zehaztua eta ezkutatua dago aldi berean. Bere ideia jainkozko izenaren figura da. Perpaus desmitologizatua da, eraginaren magiatik askatua: beti alferrikakoa den gizakiaren ahalegina; izena izendatzeko ahalegina, esanahiak komunikatzeko⁹.

Aipatu Lekeitioan, batzuetan, irudiak ere erabiltzen ditu musikaren lagungarri. Horrez gainera, *Sketch*ean kantatzen dituen kantu guztiak bertsoak dira. Bereziki deigarria da Bachen *San Mateoren araberako Pasioan* oinarrituta egiten duen interpretazio ikaragarria. Irudiak paretan, *Pasioaren* gainean ahots-soinuz kantuan hasten denean, Bachen maisulan horren interpretazio eguneratua harri-garria eta esanahiz betea da. Nik uste dut Bariccok berak ontzat emateko moduko obra barrokoaren interpretazio modernotzat har daitekeela, nahiz eta musika jasoaeren baitan egina ez izan.

Antzeko zerbait gertatzen da Laboaren hainbat kantu esperimentaletan eta erabilitako hotsen soinuekin. Lekeitioek, esaterako, esanahi jakinik ez dute izango mezua ulertzeko orduan, nahiz eta programa baten arabera antolatuak egon; eta beraz, norberaren, testuinguruaren, musikaren ezaugarrien –erabiltzen diren tresnak, horien antolaketa, erritmoa, melodiaren nolakotasuna, iraupena, oinarri harmonikoa– eta soinua horien ezaugarrien eta harremanen araberako ulermena edo iradokitzea ekarriko dute. Bariccok, berriz ere, honako hau dio:

Musika etengabe berrasmutzen da, den hartatik harago bilakatzen da, ez magiaren ondorioz, berrinterpretatzen duen garaikoa ez izan arren, jasotzen duen garai berriko errealitatearekin topo egitearen ondorioz. Desberdintasunak –haren bidez aurkitu behar du mundu hori– jartzen du musika berri mugimenduan. Eta interpretazioak desberdintasun hori jasotzen du. Obrak islatzen duena –mugimendua, tentsioa, ezkutuko bizia edo ahoskatu gabeko hitza– interpretazioak bere gain hartzen du.(...) Interpretea garaia eta obraren arteko **media** da. Elkarren bila dabilzan zibilizazioen muturrak elkartzan dituen ekintza da interpretazioa. Horregatik, interpretearen baitan musikaren ekintza objektiboak deszifratzeko gaitasunak bat egin behar du dagokion denboraz jabetzekoarekin. Interpretarengan lanak mundu berri bat aurkituko du¹⁰.

9. ADORNO, Theodor W: *Sobre la música*, Paidós (2000), 26.

10. BARICCO, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Siruela, Madrid, (1999), 37.

Eta aurrerago berriz honako hau:

Bigarren bizitza horrek –eta ez beste deusek ere– bihurtuko du musika-lana artelan, kontsumo hutsaren logikatik erauziz. Interpretazio oro, nolana ere, misterio baten beste alde da. Nolabait esateko, interpretazioa eragiten duten musikak dira, moduren batean, beren burua transzenditzen dutenak, esaten dutena baino gehiago iradokiz. Interpretazioa da “gehiago” hori artikulatu eta agertzeri iristen den toki hura. Mugaldea da: inorena ez den lurra da; ez lanarena berarena, ez eta hartuko duen munduarena ere. Prozesu horretan aurkituko du egia-unea musika artistikoa –musika jaso– nolabaiteko espiritualtasunarekin erlazionatzen duen toki komunak. Badaiteke artelanak bere izatean eratzea transzendentzia ideiatik oraindik bideragarria dena (...). Horrela ulertzen da honako baieztapen hau: musika jasoaeren espiritualtasunak eginkizun behar luke, eta ez gertaera¹¹.

Liburu honetako –*Hegelen arima eta Wisconsin go behiak*– Bariccoren kezka nagusia da zergatik musika jaso deituriko horrek –Musika Berri bilakatutakoak– ez duen entzuleriaren artean inolako arrakastarik; zergatik den ulertezina eta, beraz, zergatik segitzen dugun klasikoa deituriko garaian sortutako lanak ustez garai hartan entzuten ziren moduan –modu ihartua– entzuten. Modernitateari eka-ri eta berrinterpretatu beharrean, garai hartako modua jotzen dugu benetakotzat, garai hartako gizartea aspaldi desagertu bada ere. Berak arrazoibide asko eskaintzen ditu, eta baita proposamen zehatz bat egin ere. Musikak, beste arte-adierazpen gehienek ez bezala, interpretazioa behar du, ez da existitzen jotzeko prozesutik kanpo, eta, beraz, jotzeko modua edo interpretazioa erabakigarri bilakatuko da obraren izaeran eta bizitzan. Hor ikusten du berak musika klasiko jaso, atzera, biziberritu eta egiazkotasunez emateko modu bat.

Enigma, baina era berean, artelana erabat zehaztuta dagoen zerbaiten moduan haute-maten ez denean, hots modu hutsalean interpretatzen ez denean, baizik eta bere berezko egituraren berrirorsortzen denean. Hori egiten ez duten errepresentazioetan, artelaren beren baitako izatea interpretatzen ez denean (...), artelana bere mututasunaren preson bihurtzen da. Interpretatzen ez duen adierazpenak ez du zentzurik¹².

Hori horrela izanik, Mikel Laboak egiten duen Bachen *Pasioaren* interpretazioa arrunt gaurkotua eta modernoa ikusten dut. Barroko garaiko lana dugu, testu erlijiosoan oinarritua. Laboak testuinguru horretatik atera eta beste kantu batzuen bertsoekin harremanetan jarriko du. Batetik, arina deituriko musikaren interpretazioak ditugu –Atahualpa Yupankiren *Del cerro vengo cantando*, Beatlesen *Let it be*, Ferrao y Galhardoren *Lisboa no seas Francesa* eta *Adios Mexico lindo*–; bestetik, musika jasotik hartutako Verdiren Rigoletto operako *La donna e mobile*ren zatitxo bat; azkenik, hainbat elkarrizketa dialektiko mexikarraren imitazioa eginez –bertan, haurdun geratu den neskatxa batekiko elkarrizketaren parodia moduko bat egiten da, garai bateko Zorroagaren aipamena eginez– eta ingelesezko sasi-elkarrizketak.

11. BARICCO, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid, (1999), 29-30.

12. ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp (1973), 188. *Das Rätsel, so mildert er es zugleich, sobald das Kunstwerk nicht als fixiertes wahrgenommen und dann vergebens gedeutet sondern in seiner eigenen objektiven Konstitution noch einmal hervorgebracht wird. In Aufführungen, die das nicht tun, die nicht interpretieren, wird das An sich der Werke, den zu dienen solche Askese vorgibt, Beute seiner Stummheit; jede nicht interpretierende Aufführung ist sinnlos.*

Testuinguru horretan, telefono bidezko elkarrizketaren antzeko litzatekeen antzeppen batean, Zer hitza erabiltzen du, beste hizketakideak esandakoa ez duela ongi ulertu edo entzun aditzera emanaz. Zer horri erantzunez agertuko zaizkigu *Pasioaren* gaineko hitz antzekoak lehendabizi, eta oihu edo garrasiak, gero.

Zer ikusten dugu hor guztian? Mikel Laboak modernitate hautsi eta batere harmoniatsua ez den horretan bideratzen ditu, bai iraganarekiko elkarrizketa, baita orainaldiko izate hautsia ere. Lekeitio horretan, Bachen *Pasioak* du esangura handiena; bera izango da aurreko guztia bildu, baina zabaldua eta hautsia utziko duena. Galderaren erantzuna dirudi, baina galdera zein erantzuna ezezagunak zaizkigu. Kasualitatea al da barroko-garaiko maisu handienaren lanik ezagunenetakoa hartzea? Nik ezetz esango nuke. *Sketch* osoan pieza hori izango da Laboak grabatua ekarriko duen bakarra; beste guztien interpretazioa –baita Rigolettoarena ere– berak egingo du. *Pasioan* musika jo beharrean, oinarri hartuko du obraren grabazioaren zati koraletako bat, eta haren gainean egingo du interpretazioa, esanahi berri eta erabat berritua emanaz. Izugarria da une batzuetan Laboak koru-ahotsekin bat nola egiten duen entzutea. Ezinbestean eta indartsu entzungo dugu zati korala, eta, halere, Mikelen ahotsak izaera berria emango dio duela ia hirurehun urte osatutako musika hari. Bach al da entzuten ari garena? Bach hura bera? Benetakoa Bach? Oraingo Bach? Bach posible askoren artean, benetakoa Bach dela esango nuke, gure modernitatean berritua agertzen dena. Eta, gainera, kontuan izanda lan erlijioso batez ari garela, esan al dezakegu profano bilakatu dela *Pasioa*?

Honako hau dio berriz ere Adornok *Teoria Estetikoan: artelanak, eta bereziki gorenak direnak, beren interpretazioaren zain daude. Deus interpretatzekorik ez balute, hor egon besterik ez balute egingo, artearen eta artea ez denaren arteko mugā ezabatu egingo litzateke.*

3.2. Abangoardia eta Musika Berria

Gorago esan dugun moduan, Musika Berriak XX. mendeko gertakizun izugarriekin topo egin zuenean, modernitate horrekiko harremanak alde batera utzi nahi izan zituen, *gu ez gara hori* esan nahiko balu bezala. Gainera, musika-hizkuntza gero eta konplexuago bilakatua zen, tonalitatearen mugara eramana izan baitzen. Bi ezaugarri horiek batuta, XX. mende osoan eta XXI.eko hasierako Musika Berriaren egoera penagarria eta ulertezina dugula esan digu Bariccok.

Horrek guztiak –modernitateko gertakizunak eta musika-hizkuntza konplexuegiak– erabat aldatu zuten entzuleek musika jasoa deiturikoarekin zuten harremana. Musika Berri horrek gizarte garaikidea baztertu eta errefusatu egin zuen, eta ekintza horretarako musikaren molde klasiko-formalak, harmoniatsuak, hau da, musikaren zentzuzko garapena ahalbidetzen zuten baliabideak –bereziki hierarkia tonalean oinarritutakoak– ez zituen ontzat emango, eta beraz, alde batera utziko zituen.

Abangoardiak adierazpen intelektual eta sentimenen adostasunez sortutako edertasunaren lege formalen indarra hautsi nahi du. *Edozein abangoardiak nahi du edertasunaren lege formalen agintea hautsi* dio Badiouk. Funtsean Kanten pentsamendua –edertasuna gure gaitasunen arteko harmonia da– utzi nahi dute alde batera. Abangoardiak esaten du edozein jarrera sentigarrik efektu artistiko bat sor-

tzen ahal duela araua ezagutzen bada, ez baitago arau naturalik; borondatezko koherentzia besterik ez dago, hots burutapen sentigarrien zoritik etekina ateratzen duen koherentzia.

Haustura horrek ez dio bakarrik ekoizpen artistikoaren egoerari eragingo: aitzitik, Europako historia artistikoan berebiziko garrantzia izan zuten egitura formalei eragingo die: tonalitateari musikan, irudiari margoan, humanismoari eskulturan, ulergarritasun sintaktikoari poesian... Horregatik esan daiteke, abangoardiak ez direla *eskola estetiko* hutsak: gizarte-gertakari garrantzitsuak dira.

Horri guztiari buruz ari gara arte-adierazpenetako abangoardiez ari garenean. Musika-abangoardiak, halere, lehenago aipatu bezala, ezaugarri bereziak izango ditu, hala baititu musikak berak ere.

Batetik, kontuan izan behar da musika bilakatu egiten dela; ez da existitzen soinu izan arte –ez bada ez den horren moduan, partituran alegia–, eta joaldia edo entzunaldia bukatutakoan, desagertu egingo da. Belarritik sartzen da eta denboran zehar gertatzen dena izanik, ez du bilakatzea ez den denboraren barruko iraupenik; ez da geratzen, geratuz gero desagertu egiten baita. Denboraren antolaketa berezia dela ere esan daiteke.

Bestetik, entzutearen beraren ezaugarri bereziak ditugu; izan ere, zer egiten du entzuleak entzunaldietan? Bere buruan, gogoan, adimenean, entzumenaren bidez jasotzen duenari zentzua emango dio oroitzuz. Oroitzeko elementu batzuk lotu, erlazonatu eta lehenetsi behar ditu. Tonalitatearen nagusitasunak iraun zuen artean, entzuleak bazekien nola entzun; zer espero zezakeen, eta baita sorpresa, harridura zerk eragiten zion ere. Hor zegoen entzutearen atsegina. Zer gertatu zen tonalitatea, hierarkia eta zentzua desagertzearekin? Bada entzuleak ez zekiela nola entzun, ez eta zer entzuten zuen ere.

Beste arteetan ere antzeko zerbait gertatuko da –figurazioaren desagerpenarekin, margolanetan eta eskultoretan; narrazio hautsiarekin eta olerki sinbolikoekin, literaturan–. Baina bada alderik. Nahiz eta arte-adierazpen horiek ere beren lanak justifikatzeko hitzezko azalpenaren beharra izan askotan, artelana begien aurrean azalduko zaigu –bere osoan, ikusgarrietan– eta hari buruz esan zaiguna ulertu badugu, akaso, artelana bera ere ulertu eta gozatu egingo dugu, edo kitzikagarria izango zaigu.

Literaturaren kasua ezberdina da. Nolanahi ere, eleberria edo olerkia esku artean izango dugu; horrek borondatezko hurbilketa erraztu egingo du, ulermenaren eta gozamenaren mesedetan. Gainera, testuan atzera eta aurrera egin ahal izango dugu nahierara, eta gisa horretan, guk ezarriko diogu erritmoa hartze edo jasotze horri.

Gutziz bestelakoa da musikaren kasua. *Musikak mugimenduari, denborari ematen dio lehentasuna. Beste adiera artistiko gehienek, baita hitzek ere nolabait, gelditasunean irudikatzen dugun espazioari ematen dioten bezala*¹³. Lehenik eta behin, esan behar dugu musika izaten ari denean, hor egonez gero, entzun beharra dugula nahitaez; ezin ditugu belarriak itxi, eta beste aldera begirateak ez du balio. Musika ia fisikoki sartzen zaigu belarrietatik, entzumenaren bidez, burmui-

13. GOROSTIDI, Juan: *Lau kantari*, Pamiela (2011), 29.

nera. Ez hori bakarrik; musikaren zentzua, esanahia, norabidea, zerizana edo dena delakoa jasotzeak, bilakaera, hots, denboran zehar garatzea du beharrezko. Izatearen eta ez-izatearen arteko muga horretan bizi da; bizitza bera bezala, izaten ari den heinean, musika bada, eta bilakatze hori burutzean, izateari utziko dio. Horrek entzute aktiboa eskatzen du; eta aktibatzeak oroitzea eta ulertzen ahalegintzea esan nahi du. Hori egiteko giza entzumenak erreferentziak behar ditu, eta Musika Berriak horiek guztiak alde batera utzi zituen XX. mendearen hasieran. Horren in-guruko azalpen teorikoak ez dira aski izango entzuleak musika hori modu esanguratsuan jaso ahal izateko.

...modu arrazionallean, soilean eta deitoragarrian aritzeko bokazio horrekin musika horrek galdu egin zuen modernitatearen alaitasuna, aberastasuna eta ikusgarritasuna berrezartzeko gaitasun oro (...). Nahiago du gotortu minaren, irainaren eta zauri sendaezinenaren ahots ofizialaren nortasunean (...). Gaur baldin bada gizaki iraindurik –eta bada– horrek ez du nahiko serie dodekafoniko batek edo ariketa estrukturalista burutsu batek ordezkazterik bere mina¹⁴.

Zer du horrek guztiak ikusteko Laboaren ekarpenarekin? Bada, musika-abangoardia hori modernitate onartezinaren eta erasokorraren aurkako oihu eta kexu bilakatu bazen, horrelako zer edo zer esan dezakegu Laboaren hainbat kanturi buruz. Baina hori bai, ulermenaren mugen barruan egiten du hori Mikel Laboak. Izan ere, Musika Berriaren kasuan, hizkuntzaren konplexutasuna bera bihurtu zen xede, gizartetik urruntzeko nahi horrek bultzatuta. Ondorioz, eta lehenago esan bezala, aldenduz joango da gorroto duen modernitatetik, eta darabilen hizkuntza ulertezin bilakatuko da.

Laboak, aldiz, modernitatea kantatuko du, dituen hutsune, zulo, ezintasun, gabezia, desoreka, kontraesan, haustura eta abarrak agerian jarri. Musika jasoak entzuleekiko lotura eta harremana zuen garaian egiten zuen moduan, ikusgarritasunaren atsegina itzuli digu modernitatearen baitan, mina agerian jarri arren, jendearengana irits daitekeen musika eginez.

Laboaren abangoardia-kantuek –*Zaude lasai* eta *Gaberako aterbea*, esate baterako– ez al dute moduren batean bat egiten Musika Berriak mundu berriari buruz eman nahi izan zuen kantu-moldearekin? Esan nahi baita, Musika Berriak bezala ez al zituen kantu horietan tonalitatearen eta melodiaren, afinazioaren eta erritmoaren arauak hautsi eta mugara eraman, espero ez zen efektua sorraraziz entzulearengan? *Musika Berria oihu bat zen lurralde berri horietan tokia hartzeko* esan dugu: goian aipatutako kantu horietan Laboaren kantu modua erabat berria da, eta letraren esanahiari kasurik egingo ez bagenio ere, iritsiko litzaiguke kexu, ondoez edo protesta horren oihua. Laboak, Kafkak bezala, oso deseroso sentiarazten gaitu; konpon ezinak diren kontraesanak azpimarratzen ditu; ulermenaren mugetara eramaten du ezintasuna; amildegiaren ertzerraino eramaten gaitu, eta ez gaitu batiere goxatzen.

Musika Berriak soinu-esparru berriak bilatu zituen, eta hala egin zuen Laboak ere, etengabe ahotsari eta doinuari ahal zuen guztia eskatuz eta emanez. Nolanahi

14. BARICCO, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid, (1999), 64.

ere, konplexutasunean ezingo genituzke alderatu bata eta bestea. Agian ezaugarri hori izan daiteke, izatekotan, musika jasoa eta arina bereizten dituen; ez eginkizun, arte mota, ezaugarri orokor, jarduera, efektua eta balioa bera, zailtasuna eta konplexutasuna baizik.

Gaberako aterbea Mikel Laboaren kantu esperimentalen artean kokatua dago. B. Brechtek idatzitako olerkia musikatzeaz gain, ahotsa eta instrumentuen arteko nolabaiteko jolasa edo elkarrizketa gehitzen dio –kantu askotan egin ohi duen moduan–, eta baita garrasitik oso hurbil dagoen kantu-moldea ere. Hori guztia da, nire ustez, kantuari indarra eta esanahia ematen diona.

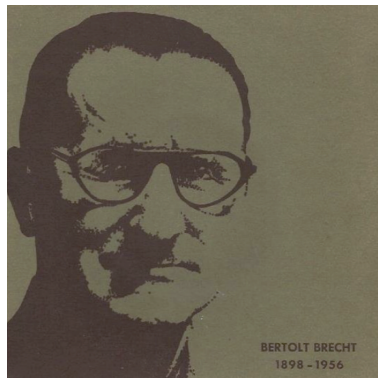
Kantuaren hitzak, esan bezala, Bertol Brechtenak dira, Joxe Angel Irigarai idazle eta pentsalariak euskaratuak. Lehenbizikoz, 1969an grabatu zuen kantu hori Bertolt Brechten beste hirurekin. Geroago, 12 diskoan bertsio berria ekarri zuen. Bertan, musika-moldaketa ez da asko aldatzen, baina kantuak askoz iraupen handiagoa izango du, eta Josetxo Silgueroen saxoa eta Iñaki Salvadorren pianoaren laguntzarekin indar berezia hartuko du.

Dakigun bezala, Brecht Alemaniako pentsalari eta artista komunista izan zen. Idazle horren idatzietako gaiak langileriaren bizimodu gogorra eta gizarte-ezberdintasunek eragindako bidegabekeriak ziren. Helburu nagusi zuen entzuleriarengan ondoeza sortzea, eta, ondorioz, gizarte-gai horien inguruan hausnarketa eragitea. Kantu honen hitzetan ere horixe ageri zaigu; bidegabekeriaren salaketa, alegia.

Laboak olerkia musikatzen duenean, esan genezake, ezin hobeto betetzen duela entzulearengan eragin eta pentsamendua norabide jakin batera bideratzeko helburua. Horretarako saxoa, pianoa eta gitarra erabiltzen ditu, bere ahotsaz gain.

Kantua pianoarekin hasiko da; kantu osoan zehar entzungo dugu pianoa, nolabaiteko oinarria finkatuz. Pianoaren akorde eta arpegio horiek gizartea bera islatzen ahal dute. Gizarte horretan ahots bat ageri da –batzuetan, hitzen bidez, Laboaren ahotsarekin, eta besteetan, testurik gabe, baina saxoarekin esanez– eskean eta erreguka ari dena. Erregua indartu eta garrasi bihurtzean, ahotsak eta saxoak bat egingo dute, eskariari indarra eman eta tentsioa areagotzeko: esan ezin den hori esateko. Izan ere, esan eta errepikatzen den horretatik harago, esan ezin den eta jasan ezin den hori ari baita esaten musika. Eta behin kantua bukatuta, gauzak ez dira berriz sekula lehen izan diren bezala izango. Esango nuke, beraz, saxoaren eta ahotsaren arteko elkarrizketak ematen diola kantu honi duen izaera bortitza.

Kantuan zehar olerkiaren hitzak oso ongi ulertzen dira, baina gero, lelo moduan errepikatzen denari –*Kontatu didate, Nueva Yorken, Broadway eta 26 karrikaren kantoian, negu gorrian, gizon batek gabero jendeari otoi eskatzen aterbea bilatzen duela bilutsirik daudenentzat*– toki berezia uzten zaio, mezu nagusia ongi uler dadin; negu gorrian aterperik ez duenarentzat lotarako tokia lortzeak izan dezakeen garrantziaz ohartarazten gaitu. Behin eta berriz errepikatzen du lelo hori



tentsioa areagotuz, estutzen gaitu, itolarria sumatzen dugu eta mezuak garrasi bihurtu arte segitzen du, leloa gero eta larriagoa bihurtuz. Pasarte horretan guztian saxoaren eta ahotsaren arteko elkarrizketa nagusitzen da. Halako batean amaitzen du eskakizuna eta kexua, eta lasai amaitzen da kantua, baina gu ez gara lasai geratuko. Min hartu dugu.

Nik uste dut, berriz ere maisuki lortu duela Laboak kantuan olerkari alemaniarraren protesta-izaera islatzea, eta areago, entzulearen eta kantuaren arteko bat-egite bihurria. Kantua zoragarria da. Zintzurretik heldu eta arnasa kentzen digulako, une batez munduan asko eta asko zein egoera txarrean dauden geure larrian sumatzen dugu. Berriz ere errepikapenarekin eta ahotsarekin egiten dituen aldaketak dira hori lortzeko bidea.

Goian esan bezala, kantuaren zati nagusizat jo dut errepikatzen den leloa, hitzaren esanahiari dagokionez garrantzitsuena delako, eta hitz horiek duten musikak izugarritzko indarra hartzen duelako. Hitzek adierazten duten aldarria –aterperik ez dutenek hiri hotz horretan, gau baterako bederen babesa izatea– musikaren eta ahotsaren indarraz garrasi bihurtzen da, eta benetan aterpea eskatzen ariko bagina egingo genukeen garrasia entzuten dugu. Horregatik izugarritzko indarraz hartzen gaitu kantuak, eta estutu ere egiten gaitu, garrasi horren, eskakizun eta larritasun horren lekuko egiten baikaitu, eta beraz, ezin diogu ihes egin. Esan daiteke, Brechten lanak duen aldarrikapen-indar hori ezin hobeki musikatzen eta interpretatzen duela Laboak. Berriz ere, formari dagokion hautuak edukiarri eragin dio zuzenean. Modu horretan, gozamen abstraktua edo estetikoak izan zitekeena errealitate gordin eta zehatz baten bizipen bilakatu da.

Beste hainbeste gertatzen da *Zaude lasai* kantuan. Izan ere, salatzen dena bidegabekeriarik larriena baita: askatasun falta. Ez zaio gizakiari ezinbestekoa bere buruaren jabe izatea? Bada, olerki honen hitzetan Artzek dio kateek ukatutako askatasuna –besterik ezean– heriotzarekin berreskuratuko dela; kateak itsusiak baitira hilotzaren gorputzean. Gogorra da esperantza heriotzarekin lotzea; gogorra eta kontraesanezkoa ere bai. Etsipenezko lasaitasun baten berri ematen digu, ez baikara betiko izango. Izugarri gogorra da hitzek diotena. Ikusten da, hortaz, hemen ere gizakien betiko mendekotasunaz ari dela; ez dagoela ihesbiderik.

Aipatutako hori adierazteko musikatze sotila baina esanguratsua egingo du Laboak. Erabiltzen dituen tresnak honako hauek dira: gitarra klasikoa –akordeak, tonua eta biko erritmoa markatuko ditu–, gitarra elektriko distortsionatua –nolanahiko soinuak edo zaratak eginez– eta bestelako zarata elektronikoak; hori guztia, noski, bere ahotsarekin batera. Musikak bezainbesteko presentzia hartuko dute zaratak eta doinuarekin inolako loturarik ez duten soinuek.

Kantuaren lehenengo zatia kantatu egingo du *–Askatuko zaituen, zai ba-zaude, zaude lasai, zaude ziur askatuko zaituela–*, hasieran gitarraren gainean, eta gero gitarra eta zarataren gainean. Bigarren zatia, berriz *–kateak itsusiak baitira hilotzaren gorputzean–*, lehenengo aldi kantatu egingo du *–hirutan errepikatuz–*; agertzen den bigarren aldi, ordea, kantutik oihura edo kantu-modu bitxi batera pasatuko da, tentsioa handituz. Horrekin batera, zaratek izugarritzko tokia hartuko dute. Ez gara hitzei musika jartzeaz ari; hitz horien esanahia musikaren, soinuaren, ahotsaren eta zarataren bidez transmititzeari buruz ari gara. Musika tradizionalak edo ohiko musika-baliabideek doinua jarri izan diete hitzei, eta gero,

hori edertu instrumentu, harmonia eta abarrekin. Kateen bidegabekeria ulertu baino gehiago salatu egiten du kantuak, entzulea deseroso sentiaraziz. Ihesbiderik ez diote uzten hartzaileari, ez hitzek, ez eta musikak ere. Musikatze honetan ez dago ez goxotasunik, ez aurrez ezarritako ordenarik, ez eta inolako kontsolamendurik ere.

Ez dago dudarik abangoardia-kantu baten aurrean gaudela. Erabilitako musika-baliabideak tonalitatearen barnekoak dira; klasikoak, esan genezake. Baina musika-interpretazioari begiratzen badiogu, oso bestelakoa da esan beharrekoa. Musika Berriak lortzen ez duen harremana ezartzen du egungo entzuleekin eta erosotasuna, ordena eta hierarkia ere hautsi egiten ditu. Ez digu gauzen zentzua zein den esango; zentzugabea baita hori guztia. Ezin da esan kontsumorako ekoizpen hutsa denik; ez eta musika jaso klasikoak eskaintzen duen kontsolamendua ere ematen duenik. Sortzen duen haustura ez du konpontzen, eta konpondu gabeko zauri, artesi horren aurrean utziko gaitu, umezurtz.

Kontsolamendu tonalaren edertasun kontsolagarria desegina da; mundua eta gizartea aspaldi hautsi ziren, eta ez dago hori konpontzerik. Aterabide erabatekorik ez dago. Zati, bertsio, puzzle, collage... amaierarik eta osotasunik gabeko mundua dugu, eta hori esan beharko du musikak ere.

4. Musika instrumentalak garrantzia hartu du

Arte-adierazpen gisa, esan bezala, musikak baditu ezaugarri jakin batzuk: izateko etengabeko sortzea behar du, eta sortze hori soinu bidezkoa izanik, iragankorra da –bilakatu egiten da, izan baino gehiago– eta interpretazioaren beharra du.

Musikaren historian zehar, bilakatze hori hitzaren laguntzarekin egin izan da, eta hitzaren zerbitzura egon da musikaren garrantzia eta esanahia. Hori, baina, klasizismo amaieran aldatu egingo da, eta musika instrumentala tokia eta zeresana hartzen hasiko da.

Beraz, historian lehenengo aldiz musikak autonomia konkistatuko du eta testuaren menpekota izan behar duela dioen ideia desagertu egingo da. Batetik, musika esanahirik gabeko arte gisa hartuko da, hizkuntzak bezala eduki kontzeptualak adierazi beharrean erreferentzialki emozionalak helarazten dizkiguna¹⁵.

Horrek izugarrizko iraultza ekarriko du, bai konposizioei dagokionez, baita musikari eskatzen zaionari dagokionez ere. Izan ere, musika ulertzeko eta ikusteko modua aldatzearekin batera, ikuspegi estetiko eta filosofiko berriak sortuak dira eta, ondorioz, musika-forma berri batzuen garapena indartuko da. Horri guztiari lotu behar zaizkio garaiko gizarte-aldaketek –Frantziako Iraultzaren garaia dugu– eragin zituzten berrikuntzak: kontzertu publikoak, heziketa guztiengana zabaltzeko ahalegina, gizakiaren ezaugarri arrazionalak lehenestea eta banakoaren garrantzia, besteak beste.

Musika instrumentalaren estetika berriaren sorburu nagusia idealismoan bilatu behar dugu, eta pentsamendu horrek izpirituari emango dio lehentasuna, eta

15. ESCOBAR, María Dolores: *Lenguaje, Música y textos*, Editum (2013), 51.

ez materiari. Musika-arloan emandako berrikuntza horiek guztiek oinarria estetika idealistan dute eta haren lehen oinarri filosofikoa Kantek jarri zuen *Judizioaren Kritika* lanarekin. Kanten lan horri esker, artearen filosofiaren hainbat auzi argitu edo eztabaidara ekarri ziren. Esate baterako, Kantek agerian jarri zuen arrazoia eta zentzumenen arteko bitartekaritza egiteko hautematearen sormenak eta irudimenaren gaitasunak zuten garrantzia.

*Goi-mailako ezagutza-ahalmenen familiarin bada, nolana ere, ulermenaren eta arrazoiaren arteko erdibide bat: hori Judizioa da*¹⁶. Kantek geroztik, edertasunaren definizioa aldatu egingo da, eta ordu arte objektuaren ezaugarria zena hautemate subjektiboaren egiteko bilakatuko zen. *Zerbait ederra den edo ez esateko, ez du gu ezagutza bidezko objektuarekiko ulermenaren bidez egingo, baizik eta subjektuari lotutako irudimenaren bidez (agian ulermenari lotua) eta haren atsegín edo desatsegín sentimenduak kontuan izanda. Gustuaren judizioa ez da inolaz ere ezagutza judizioa, ez da logikoa, estetikoa baizik, zeinaren bidez ulertzen baita baieztapena subjektiboa besterik ezin dela izan*¹⁷. Horregatik hartuko du hainbesteko garrantzia entzulearen jarrera aktiboak eta sortzaileak berak entzute mota berri horretan.

Horrela bada, diskurtsoa beharrez, kontenplazio-objektu bihurtu zen musika, eta obran aktiboki parte hartzen zutenentzat –irudimen sortzailearekin entzuten zutenentzat, alegia– argituko zen. Irudimen sortzailearekin entzuteari alemanez *Einbildungskraft* esaten zitzaion. XIX. mendean zehar, ulergarritasunaren zama musikatik entzulearengana pasatu zen. Entzuleak ahalegina egin beharko du aurrerantzean musikaren baitako pentsamendua ulertu eta barneratzeko. Musikak pentsamenduak helarazten dizkigu, filosofia egiten duen bezala.

Mark Evan Bonsek dio XVIII. mende hasieran entzuleen artean entzuteko modu berri hori sortu, garatu eta finkatu zela. Esan bezala, entzuteko modu klasikoan musika hizkuntzarekin alderatzen zen eta, beraz, ulergarritasuna eskatzen zitzaion musikari berari; musika sentimendu edo emozioen hizkuntzat hartzen zen, eta inola ere ez kontzeptuak transmititzeko bidetzat, Kantek berak behin eta berriz azpimarratu bezala. Entzuteko modu berrian, aldiz, –erretorikoa deiturikoan– entzuleari uzten zitzaion musika jaso eta interpretatzeko eginkizuna. Hitzik gabeko musika entzutea, bide berriak irekitzen zituen pentsamendu mota bilakatu zen. Honela, subjektu/objektu, banako/unibertsal eta fenomeniko/noumeniko bikoteen arteko amildegia murriztu zuen musika instrumentalak –hizkuntzak nekez lor zezakeen eginkizuna.

16. KANT, Immanuel: *Critik der Urteilskraft*. (1790), 84. *Allein in der Familie der oberen Erkenntnisvermögen gibt es doch noch ein Mittelglied zwischen dem Verstande und der Vernunft. Dieses ist die Urteils.*

17. KANT, Immanuel: *Critik der Urteilskraft*, Suhrkamp.(1790), 113. *Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zur Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil), mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.*

Musikak bere burua aski du gauzaren zeinua eta bere baitan den hura den neurrian: hizkuntzak berriz, hizkuntza ez diren gauzen munduarekin aritu behar du, kasurik hoberenean haien erreferentzia direnekin¹⁸.

Beste arte-adierazpenekin alderatuta, musika instrumentalak izugarriko askatasuna izango du, ez baita inolako kontzeptu zehatzi, irudi edo materiari lotuta egongo.

...musikak ezin du beste arteen jatorri bera izan ez baita itxuraren isla, borondatearen edo nahi izatearen ararte gabeko isla baizik; bere baitan den gauza, metafisikoa, fenomenikotik deus ere ez duena¹⁹.

Horrek musikak berezkoa duen gaitasuna jarriko du agerian; hau da, gorago aipatu diren dikotomia horiek gainditzeko dohaina izango du. Hitzik ez izatea ez da muga izango, ezaugarri baikorra baizik. Musikak, filosofiak bezala, absolutua izango du helburu estetika idealista horren baitan; musika entzutea pentsatzearen pareko bilakatuko da.

Bonsek dio sinfonia izan zela, garai hartan, aldaketa bultzatu eta indartu zuen forma nagusia. Hala ikusten zuten musikagileek, eta baita garai hartako kritikariek ere. Sinfonian gizarte osoaren ahotsa entzungo zen, bakoitza bere tinbre-ezaugarriekin. Ez dago solistarik, eta melodiak eta bigarren ahotsak ere garrantzia galduko dute. Gainera, emankizun publikoetan entzuten zen eta ez pribatuetan. Sinfonia musika-forma ezin egokiagoa izango da, beraz, erromantizismo-garaietan, ilustraziotik jasotako herentziaren ondorengo nahiak eta idealak gauzatu ahal izateko.

Horrez gainera, sinfonia-forman gero eta gehiago landuko da azaldutako gai baten garapen organikoa. Gisa horretan, hasieran entzundako gai baten garapena agertzen ahal zaigu musika-lanean zehar, eta baita amaieran ere. Nolabaiteko koherentzia organikoa ikusiko zaio musika-materialari. Kantek *Judizioaren Kritik*an esan zuen artelana natura organikoaren parekoa zela, baina artelanean bitartekoek eta helburuek bat egiten dutela, naturan ez bezala. *Egia osotasuna da* zioen Hegelek. Egia horren funtsa edo esentzia lortzeko, ordea, Hegelen ustez, ezinbestekoa zen zabaltzea eta garatzea (*entfalten*). Beethovenen *Bosgarren Sinfoniari* buruz hitz egiteko orduan E.T.A. Hoffmannek landarearen metafora erabiliko du, eta aukeratutako duen aditza ere berbera izango da; *entfalten*, alegia. E.T.A. Hoffmannek behin eta berriro azpimarratuko du sinfonia horren lehenengo gaiaren ahalmen organikoa.



18. MATAMORO. Blas: *Nietzsche y la música*, Fórcola (2015), 96.

19. MATAMORO. Blas: *Nietzsche y la música*, Fórcola (2015), 79.

Musika-kritikari horren ustez, osotasunak eta zatiek duten harremana ez da ekonomia artistikoari edo koherentzia artistikoari bakarrik dagokion zerbait; aitzitik, absolutua harrapatzeko ahalegina dago hor; osotasun zorrotz baten bidez –elementu guztiek eginkizun funtsezkoa izango dute– lortuko da aurkariak ez bereiztea.

Garaitu horretan hasi ziren beste musikagileak ere obraren mugimendu ezberdinen arteko aldaketa tematikoak eskaintzen zituen aukerak ikertzen. Haydnek eta Mozartek erabili izan zituzten inoiz, baina ez Beethovenek aipatu sinfonian bezain modu agerikoan. *Bosgarren* horretan zabaltze tematikoa hain da funtsezkoa, ezen bukaerako mugimenduan ustekabeen hasierako gaia itzultzen denean, bai baitirudi obra osoan zehar entzuten aritu garela, eta bukaeran haren gaineko aipamena besterik ez dela egin nahi.

Musika instrumentalaren estatus berri hori gaur eguneraino iritsi zaigu, eta arraroa baderitzogu ere, garai batean hitzik gabeko musika ahozkoa baino askoz beheragokotzat jotzen zen. Musika hutsak ez zuen halako baliorik, ez baitzuen *deus zehatzik* esaten. Baina aipatutako iraultzaren ondoren, gauzak oso bestela agertuko zaizkigu. Hitzik gabeko musika askeago ikusiko da, lotura kontzeptual eta irudi materialetatik askeago eta, beraz, hitzez esan ezin dena agertzeko gaitua.

Izan ere musika da (...) beste arteen ondoan ezberdina (...). Edozein fenomenok metafisikotik duena adierazten du. Horren arabera, munduari esaten ahal genioke musikaren haragiztatzea zein borondatearen gauzatzea (gauza egitea)²⁰.

Kontuan izanda lan honetan musika jasoaren eta arinaren arteko bereizketa alde batera uztea erabaki dudala –edo, behinik behin, biak izate beraren bi mota izango balira bezala aztertzea–, garbi ikusten da arina deituriko musikan ere badi-tugula tresna hutsez jotzen direnak. Horiek bihotzari edo buruari hitz egiten dioten ikusi beharko genuke; edo, behintzat, jasotzen eta aztertzen dutenek, baita ematen dutenek ere, zer egin uste duten.

Esan bezala, Mikel Laboak kantu askotan hitzak erabili arren, hitzen soinuari eta bestelako oihuei tratamendu oso musikal edo fonetikoa ematen die. Horren adibide ditugu Lekeitioak, baina baita bestelako kantuei eransten dizkien garrasi edo soinuak ere. Laboaren kantu askotan, hitzen esanahiak –musikari eta interpretazioari lotua– aitzakia dirudi eta ez erreferente baten esanahia. Esandako horren adibide gisa aztertuko ditut *Gernika* eta *Baga-biga-higa* Lekeitioak.

Gernikari buruz esan daiteke testurik edo hitzik gabeko kantu honek baduela programa bat: izenburuak ematen duena, alegia. Hori jakiteak, inolako zalantzarik gabe, egoera izugarri baten aurrean jartzen gaitu: hain zuzen ere, zibilen aurka Euskal Herrian egindako bonbardaketa handienaren aurrean. Izenburuko hori da duen hitz bakarra, eta aski da.

Kantuak bi bertsio ditu; bata, Laboak gitarra hutsarekin egiten duena, eta bestea, orkestrak eta orfeoiak lagundua. Bi bertsioek antz handia dute, baina jakina, orkestraz eta koruaz lagundutakoa aberatsagoa eta luzeagoa da. Nolanahi ere, azterketa honetarako berak gitarra hutsarekin egiten duena hartuko dut erreferentziazat.

20. GONZALEZ, Carlos Javier: *Arte y música en Schopenhauer*, Locus Solus (2016), 108.

Kantua 1971n egin zuen. Gertakizun ikaragarri hura gogoan –haurtzaroa, gerratik ihesi, Bizkaia aldean eman baitzuen–, Picassoren *Gernika* margolana eta Joseba Elosegiren ekintza hunkigarri, esanguratsu, bortitz eta mingarri hura izan omen zituen inspirazio –1970eko irailean, Anoeta pilotalekuan jokatzen ari zen Munduko txapelketan, bere burua gasolinaz busti eta su eman ondoren, Franco-ren aurrera jauzi egin zuen, *zerbaiten alde hil nahi zuela* esanez–. Hori guztia gogoan egin zuen musikariak Lekeitio hau.

Esan bezala, ez du hitzik erabiltzen, eta musika-tresnei dagokionez, berriz, gitarra hutsarekin egiten du.

Hala ere, kantu honek baditu argi eta garbi bereiz daitezkeen lau zati. Lehendabizikoan, gitarraren akorde batzuen gainean a bokala ahoskatzen du, baina oihu luze eta amaigabe baten gisan; oihua edo antsia, mina eta ezina... erritmo bizia akorde bidez markatzen du, oihua larrituz doa, gero eta altuago bilakatuz; halako batean, baxu bihurtuko da eta modu zakarrearan bukatu. Bigarren zatia hasiko da, eta etenik gabe segitzen duten gitarra akordeen gainean, esanahirik gabeko hitzen antzekoak ahoskatzen hasiko da; gitarraren erritmo biziak eta ulertzen ez dugun baina irudika dezakegun kontakizunak esaten duenarekin, gero eta estuago gaude gu ere. Oihuak aditu ditugu, kontakizuna entzun dugu, eta kantuak aurrera jarraitzen du. Akorde aldaketa batek markatuko du hirugarren zatia. Hirugarren horretan, gitarra beti bezala oinarri, garrasia o soinuaren gainean egingo du. Biribilagoa da, nolabait mina itxi-edo egiten duela dirudi. Eta horrek eramango gaitu laugarren zatira. Laugarrena izango da beste tonu bat duen bakarra. Gitarrak markatuko du aldaketa, eta akordeetatik arpegioetara pasatuko da, erritmoa moteldu egingo du, eta askoz ere leun eta goxoagoa da entzuten dena. Baina kasualitatea ote da akorde horien gaineko melodia –berriz ere a bokalaren bidez emango duena– *Haika mutilena* bera izatea? Zer esan nahi digu Laboak? Haika mutil kantua ez al da mendekotasunari buruzko kantu gogoangarria? Zer gertatu zen Gernika bonbardatu eta ondoko urteetan Euskal Herrian?

Kantu honetan ez da hitzik erabiltzen, baina ezin esan ideiarik transmititzen ez denik. Esan egiten da terrorea eta mina, eta oinazea eta ezina. Azken batean, esan ezin dena esaten dela esan daiteke.

Baga biga higa kantua, egindako sailkapenaren arabera, esperimentalen arteko Lekeitioa da; *Bi Hiru* diskoan grabatu zuen *Lekeitio 2* hau eta 1969an estreinatu jende aurrean. 1970etik 1972ra *Ez dok Amairu* taldeak herriz herri ibili zuen *Sentikariari* izena eman zion eta, jakina, ikuskizunean barneratu ere egin zuten.

Ez da edozein kantu. Izan ere, *Txoria txorirekin* batera, Laboaren kanturik ezagunenetakoa baita. Hitzak, kasu honetan, herrikoiak dira eta iradokitze-maila izugarria dute. Oso kantu irekia dela esango nuke eta, era berean, bildua. Laboak, lehenago esan bezala, errepikapena erabiltzen du gehienetan maisuki: indarra emateko esandakoari, esanahi berriak agertzeko, biribiltzeko, ordena hausteko eta funtsean, errepikapenak dakarren berdintasun hori ezberdin bilakatzeko. Hemen ere hala gertatzen da.

Lekeitioen gisan, kantuaren hitzei esanahirik gabeko soinuak, garrasiak eta oihuak gehitzen dizkio. Alta! Hori ez da nolana gertatzen; doinuari, eta lehenagotik agertutako harmoniari zein erritmoari erabat egokitzen baitzaizkio soinu horiek. Zein eginkizun dute soinu edo hots horiek?

Lekuonak jasotako bi haur-olerki bildu zituen Laboak kantu hau osatzeko. Niko Etxartek badu hitz horiek erabiliz kantu bat, baina Laboarenarekin alderatuz, askoz ere jostalariagoa da. Laboaren bertsioak edo moldaketak badu nolabaiteko magia, ezkutuko esanahi, sorginkeria, mundu ilun edo urrunarekin harremana. Ezkutuko edo barne bidaiaren baten itxura izan lezake, oso kanpoko den arren.

Kantuaren hitzen esanahiari begiratzen badiogu, ez da erreza esanahia argitzea. Batetik, badirudi edabe bat magiko bihurtzeko hitzak direla, otoi bat edo erreku bat; bestetik, berriz, hamar arte kontatzen ari garela ere esan genezake; azkenik, haur-kantu jostalari bat ere izan liteke. Beraz, kasu honetan hitzez hitzeko esanahia alde batera utzi, eta pentsamendua eta adierazpena beste nonbait bilatu beharko genuke. Jakina, musikan askotan gertatzen da hori; baina gorago aipatu bezala, musika instrumentalak nagusitasuna lortu zuenetik, musikak ez du hitzaren laguntza beharko indarra izateko, edo pentsamenduak, iradokitzeak eta beste edozeren adierazpena helarazteko entzuleari. Behin musika bereganatuta, entzulearen lana izango da handik aurrerakoa.

Hiru aldaera ditu Laboaren kantu izugarri honek, eta konponketa aldetik hirurak berdintsuak badira ere, tresnei eta indarrari begira, hunkigarriena orkestra eta orfeoiarekin grabatu zuena da. Hala ere –laguntzen duten instrumentuak alde batera utzita–, harmonia, doinua, erritmoa eta hitzen antolaketa ia-ia berdinak dira bertsio guztietan. Orkestrarako bertsioan hamar aldiz jotzen da kantu osoa; besteetan, bost bat aldiz. Kantu osoa esaten dugunean, hitza eta doinuen azpian dagoen harmonia eta erritmoari buruz ari gara. Oinarri hori behin eta berriz errepikatuko da erabateko perfektioz ia, eta horren gaineko doinuak, ahotsak eta soinuak izango dira melodia moldatu, eta batera eta bestera ibiliko dutenak. Oinarri beti berberaren gainean, azala eta esanahia berritu egingo dira. Esan bezala, ematen du beti gauza bera esaten ari dela; ez da hala, ordea. Esaten dena errepikatzerakoan, esan ez dena esaten ari da. Horren deszifratzea utziko dio entzuleari.

Honako hauek dira aski ezagunak ditugun kantuaren hitzak: *Baga biga higa, laga boga sega, zai zoi bele, arma tiro pum. Xirristi mirristi, gerrena plat, olio zopo, kikili salda, urrup edan edo klik. Ikimilikikliklik.*

Kantuaren azterketa formala egiterakoan, esan behar da bi olerki direla eta kantuaren antolaketa ere hala ageri dela: lehenbiziko zatia *Baga...pum* arterainokoak osatzen du, eta bigarrena, gainontzeko guztiak. Esan bezala, musikaren antolaketa ere oso garbi azaltzen da bereizketa hori, eta gainera, lehenengo zatia errepikatuko da gehien. Erritmoa bikoa da, eta oso erregularra; atsedetik eta isilunerik gabe jarraitzen dute akordeek –gitarrak lagundutako bertsioan zein orkestrarenean– erritmo erregularra markatuz, eta kantuaren oinarria eta testuingurua finkatuz. Hori ez da inolaz ere etengo.

Aipatutako oinarri horren gainean garatuko da kantu hau, aurrekoak bezala, gero eta indar handiagoa metatu eta helaraziz. Orkestrako eta orfeoiko bertsioan instrumentuen metaketa erabiliko du indarra emateko errepikapenari, baina baita kantuaren parte-hartze mailakaturaren ere. Zatiak bereizteko perkusioa erabiliko du –zati berri bakoitza perkusio-tresna batek markatuko du–. Nolanahi ere, indarra beneratzen Laboaren ahotsak ematen dio pieza honi. Kantuaren eta orkestraren gainean esanahirik gabeko hitz horiek esaten dituenean, zer ari zaigu esaten? Kantuaren hitza gogoan dugu, eta doinuak eta erritmoak gure adimenean ezartzen duten lo-

tura dela medio, badirudi hura errepikatzen ari dela, baina ez da hura entzuten ari garena. Horrez gainera, hitz haien esanahia ere ez dugu garbi, baina presentzia gero eta handiagoa dute.

Zer ari da gertatzen? Oinarri hain zurrunaren gainean kantua irristan ari da, beste toki batzuk bilatuz; lur egonkor eta antolatu horretan oihuak, ahotsak, hitzak, kolpeak, doinuak eta esanahiak ditugu. Berriz ere, esaten dena baino garrantzitsuagoa da esaten ez dena, baina esandakoaren bidez iristen zaiguna. Doinu, hitz, hitzen soinu, tresna eta errepikapenaren bidez ederki eramaten gaitu maisu handiak bestela inoiz aurkituko ez genituzkeen lurralde horietara.

5. Posludioa

Lanari bukaera emateko hainbat kontu aipatu behar dut. Azterketa honen xedea, hasieran esan bezala, musikaren filosofia egitea zen, eta horrek, gero, Laboaren kantuetan nola funtzionatzen zuen aztertzea. Lana erabat bukatu gabe geratu da: Laboari buruzko ikerketa hasi besterik ez da egin; musika jaso eta arinaren arteko auzia erabat argitu gabe geratu da –hartutako irizpide teorikoei eusteko nahitazko eginkizuna–; artearen inguruko hausnarketa beste baterako utzi da, eta azkenik, musika eta gainontzeko arte-adierazpenen arteko harremana hankamotz geratu da.

Nolanahi ere, uste dut Mikel Laboaren kantu experimentalak aztertzeke orduan ikuspegi berri bat erabili dudala lan honetan, eta aurrera egiteko bide berri eta interesgarri bat hasi.

*Eresbil musikaren artxiboari bere esker ona adierazi nahi diogu utzitako irudiengatik.

6. Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, 1973.

ADORNO, Theodor W: *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.

ARRIETA, Agustin. *Filosofiarako sarrera bat*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitatea, 2015.

BAIOU, Alain: *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

BARICCO, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela, 1999.

BONS, Mark Evan: *La música como pensamiento*. Barcelona: Acontilado, 2006.

ECO, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini, 1992.

ELORZA, Jerardo: *Mikel Laboa Manzisidor*. Bidegileak bilduma. Gasteiz: Eusko Jaurlaritza.

ESCOBAR, María Dolores: *Lenguaje, Música y textos*. Murcia: Editum, 2013.

GONZALEZ, Carlos Javier: *Arte y música en Schopenhauer*. Madrid: Locus Solus, 2016.

GOROSTIDI, Juan: *Lau kantari*. Iruña: Pamiela, 2011.

KANT, Immanuel: *Critik der Urtheilskraft* (1790).

MATAMORO, Blas: *Nietzsche y la música*. Madrid: Fórcola Edicionaes, 2015.