

Mikel Laborari buruzko euskarazko produkzio akademikoa eta esperimentazioa

Ainara Santamaria Barinagarrementeria
Euskal Herriko Unibertsitatea

Artikulu honen helburua Mikel Laboaz esparru zientifikoan idatzi denari buruzko ikuspegi orokorra ematea da, arreta berezia eskainiz kantariaren alde esperimentalaz esaten denari. Horretarako, euskal komunitate zientifikoaren datu-basea, Inguma, hartuko da erreferentzia nagusitzat eta bertan biltzen diren Mikel Laboari buruzko euskarazko lanen analisisia egingo da. Analisi bibliografiko honen bidez, Laboak euskal kulturgintzari egindako ekarpen berritzailea azalerratu asmo da, bere musikagintzaz orain arte egin diren hausnarketak osatuz.

GAKO-HITZAK: Mikel Laboa · Esperimentazioa · Euskarazko produkzio zientifikoa · Euskarazko bibliografia · Musika.

Academic production and experimentation about Mikel Laboa, in basque language

The target of this article is to have a general vision about the scientific information written about Mikel Laboa, focusing on the experimental music composed by the musician. The article is based on the information of the basque scientific community Inguma and a variety of studies about Mikel Laboa are going to be analysed. This bibliographical analysis pretends to divulge the innovative contribution to the basque culture made by this songwriter. Likewise, the aim of this article is to complete the reflexion about Laboa's work carried out until these days.

KEY WORDS: Mikel Laboa · Experimentation · Scientific production in basque · Bibliography in basque · Music.

1. Sarrera

Zakarrontzietako hondakinen balioaz eztabaidatzen zuen bitartean maitale traketsa zela aitortu zigun, Nueva Yorkeen Broadway eta hogeita sei karrikaren kantoian gizon batek gauero bilutsirik daudenentzako aterbea eskatzen zuela kontatu zuen, lili bat oparitu zigun hostoz hosto erantzeko kondizioarekin, liluraren kontra mintzatu zen eta Gernikako bonbardaketaren mina sentiarazi zigun bere hotsen bidez... Bati baino gehiagori hitz hauek irakurtzean doinu bat etorriko zaio gogora edota irudi batekin lotuko ditu, Mikel Laboarena (Donostia, 1934-2008), hain zuzen. Berak sortutako zenbait kantutako hitzak dira irakurri dituzuenak, askoren memorian iltzatuta daudenak.

Mikel Laboa euskal kulturaren erreferentzia argietako bat da ezbairik gabe. Laboak, bere estilo propioa eraikiz euskal kantagintzan ekarpen esanguratsua egin zuen. Izan ere, sormena indibiduala izan arren, kolektibo baten, kultura baten, eragile da. Are gehiago, zentzua taldean hartzen duela ere esango genuke. Sormena, ordea, kolektiboan eragile izatetik harago, bertatik eratortzen den adierazpidea ere bada; bien arteko harreman eta lotura estua izanik. Hala, bada, kulturak jendarte bat ulertzen eta eraldatzen lagun diezaguke eta artikulu honen helburua Mikel Laboak norabide horretan egin zuen ekarpen berritzailea sakonago ezagutzea izango da. Horretarako, euskarazko komunitate zientifikoan Mikel Laboari buruz idatzi dena aztertuko dugu: modu orokorrean gogoetatu dena jasoz baina konkretuki Laboaren ekarpen abangoardistaz esaten denari so eginez. Beraz, Mikel Laboa eta esperimentazioa izango dira artikulu honen ardatzak.

Euskarazko ekoizpen zientifikoaren arakatze bibliografikoa egiteko Ingumara jo dugu eta bertan biltzen diren Mikel Laboarekin lotutako testu guztien azterketa egingo dugu. Horrez gain, Inguman ez dagoen baina akademiaren esparruari dagokion Ibon Rodriguezen (2010) lana ere landuko dugu. Idatzi honen hasierako partean erreferentzia bakoitzak jasotzen duena modu orokor batean azalduko dugu, osteko atalean esperimentazioari buruzkoetan pausatzeko. *Bat-hiru* LPa (1974) eta Laboak ekarritako berrikuntzak aztertuko ditugu xeheki. Hausnarketa ezberdinetatik ateratzen ditugun ondorioak testuan zehar tartekatuko ditugu, guztia hondarrerako utzi gabe.

2. Mikel Laboa, handi baten aurkezpen txiki bat

Nahiz eta askorentzat ezaguna den Mikel Laboa, berari buruzko errebisio bibliografiko bat egingo den honetan, ezinbestekoa iruditu zaigu protagonistaren aurkezpen txiki batekin hastea. Lan hau osatzeko erabili ditugun testu guztietatik abiatuta sortu dugu ondorengo soslaia eta batik bat bere musikagintzan erabakigarriak izan diren gertaerak biltzera mugatu gara.

Etxetik eta umetatik jaso zuen musikarekiko gogoia Mikelek, Laboa Manzisidor familian kanturako eta musika jotzeko zaletasun handia baitzeukaten. Bi urte pasatxo zituela, Gerra Zibilarekin batera, bere aitak ihes egin behar izan zuen Bordelera EAJko zinegotzia zela eta, amak, zazpi seme-alabekin batera Ispasterko Gardata

auzoko baserri batean bilatu zuen babesa. Bizkaian bizitako urte horiek eragin handia izango zuten gerora Mikel Laboarengan, bai pertsona eta bai artista bezala.

1950 inguruan, gitarra jotzeari ekin zion bere koinatuaren eraginez, Juan Jose Lasa. Beste kultura batzuetako abeslarien kantuak interpretatuz murgildu zen musikaren munduan medikuntza ikasten ari zen bitartean: Atahualpa Yupanki edo Violeta Parra dira aipatuena, baina Frantziako *chansoneko* George Brassens edota Portugaleko Amália Rodriguesen kantuak ere jotzen zituen hasiera hartan. Gitarra eta ahots hutsez; gerora bere ibilbide guztian zehar bere(i)ziko zuen estilo soil-komplexua gorpuztuz. Ordutik zortzi urte pasatuko ziren harik eta jendaurrean lehenengoz abestu zuen arte Iruñeko Gaiarre antzokian. Bere gazte-sasoitik azpimarratzekoak dira, baita ere, osasun-arazok eragindako etenaldiez beteta egongo zela edo bere emaztea eta aholkularia izango zen Mari Sol Bastida ezagutu zuela; zutabe garrantzitsua esparru pertsonal zein profesionalean.

Zaragozan medikuntzako ikasketak egiten zebilela eskuratu zituen lehen aldiz tradiziozkoak ziren euskal kantei buruzko lanak: Jorge de Riezuren *Flor de canciones populares vascas* liburua eta Ximun Haranek Ipar Euskal Herrian jasotako eta Baionako Euskal Museoak editatutako kantu bilduma, *Club du Disque Basque* izenekoa. Horiez gain, ezinbestekoa da gogoratzea Mixel Labeguerie lapurtarrak 1961ean argitaratu zuela bere lehen diskoa, zeinak hegoaldean arrakasta handia izan zuen. Euskal Kantagintza Berriaren aitatzat hartzen dute askok eta ekarpen handia egin zuen ordura arteko euskal kanta herrikoiaeren estilo-aldaketan. Laboak berak aitortu zuenez: «Kanta horiek inpakto handia izan zuten hemen, eta asko zabaldu zen disko hori. Guri ere egin zigun zirrara, lehenengoa izan zen kitarra batekin kantatzen hasi zena» (Aristi, 1985: 8). Testuinguru horretan hasi zen Mikel euskarazko kanta tradizionalak lantzen eta jendaurrean abesten.

Zaragozan ikasketak burututakoan, 1964an, Bartzelonara abiatu zen mediku gisa lan egitera eta hantxe ezagutu zuen *Nova canço* mugimendua nahiz haren baitako *Els Setze Judges* kolektiboa. Bertako partaide batzuekin harreman estua egin zuen Mikelek: Lluís Llach, Francesc Pi de la Serra, Guillermina Motta, Maria del Mar Bonet edota Juan Manuel Serratekin, esaterako. Laboa, Katalunian gertatzen ari zenarekin liluratuta bueltatu zen Donostiara eta Euskal Herrian horrelako zerbait sortzeko lanekin hasi zen atoan. Horrekin batera, bakarkako ibilbideari ere ekin zion eta bere lehenbiziko EPa grabatu zuen udazkenean, *Azken* izenekoa, zeinetan tradiziozko lau kanta interpretatzen zituen. Euskal kanta berriaren historian aitzindari bihurtuko da diskoa; hainbeste da horrela, ezen Aristik (1985) Euskal Kantagintzaren hasiera-urtea Laboaren lehenengo kantu bildumaren kaleratze-urtean kokatzen duen.

Bartzelonatik ekarri zuen talde-idea sortzeko lehenengo harremanak Benito Lertxundirekin eta Lurdes Iriondorekin egin zituen, Jose Ramon Belokiri azaltzen dionez 1986an Euskadi Irratian egindako elkarrizketan. Hori izan zen gerora Ez Dok Amairu gisa ezagutuko zen mugimendu kulturalaren hazia, zeinak berrikuntza ugari ekarri zituen, bereziki estetikoak. Mugimendu hori eferbeszentziazko testuinguru global baten erdian sortu zen, munduko hainbat herrialdetan subiranotasuna eskuratzeko altxamendu gogorrak gertatu ziren artean, hain zuzen. 60ko hamarkadan

hasi zen deskolonizazio-prozesu gisa ezagutzen dena eta, nonbait, haize berriek izan zuten oihartzunik Euskal Herrian bertan ere: literaturan modernitatearen ateak zabalduko zituzten lehen lanak agertu ziren; Gaur taldea sortu zuten arte plastikoetan, Jarrai taldea antzerkian eta Argia dantzan; ikastolen zabalkundeak goia jo zuen; musikaren alorrean lehenengo kantaldiak egiten hasi ziren (ordura arte bazkarietan kantatzen zen), euskarazko komunikabideak askotu ziren... Euskal kultura indarra eta duintasuna berreskuratzen zihoan ereinaldi horretan sortu zen Ez Dok Amairu.

«*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 (Artze, 1977: 47).

Kolektibo horren barruko esperimentaziozko ahots behinenak zioenez, beraz, garaiko gizartearen beharrei erantzungo zien zerbait berria sortu nahi zuten, baina tradizioan inspiratutakoa. Ibilbide laburra izan bazuen ere, nekez esan dezakegu Ez Dok Amairuren ekarpena oparoa izan ez zenik; abangoardiaren ikuspegitik *Baga Biga Higa* sentikaria da azpimarragarriena.

Ez Dok Amairuk 1972an bukatutzat eman zuen bere bidea eta tarte horretan Mikelek beste lau disko txiki kaleratu zituen. Ostean, Jose Mari Zabalarekin batera kontzertu ugari eman zituen bi urtez, harik eta 1974an *Bat-Hiru* izeneko lan bikoitza kaleratu zuen arte. Disko hori mugarririk izango da bere ibilbide artistikoan bai eta euskal kanta berriaren historian ere. Bertan, Laboa artista gisa bereiziko duten hiru lan-ildoak bilduta agertu ziren lehenengo aldiz.

Francoren heriotza ate-joka zela, herritarrek hainbeste urtetan zapalduta izan zituzten asmo politikoak egia bihurtzeko tenorea gertu sentitzen zuten eta kantaldiak bihurtuko ziren askatasuna zein aldaketa eskatzen zutenen plaza. Kantaldien garaiak ia hamarkada bukaerara arte iraun zuen eta kohesio sozialerako, aldarrikapen politikorako zein dirua biltzeko funtzioa izan zuten. Garai horretan Mikel Laboak bere ibilbide artistikoan atsedean hartzea erabaki zuen, baina ez zen geldirik egon: *Lau-bost* izeneko album bikoitza kaleratu zuen 1980an, baina gainera, ordura arte egindako ibilbideaz hausnartzeko eta bide berriak jorratzeko aprobeixatu zuen 1984ra bitarteko isilunea. Gerora etapa berri bat irekiko zuen, *jazz* mundutik gertuago, nagusiki Iñaki Salvador eta Josetxo Silguero musikariek batera.

Heriotza gertu sentitu arte sortzen jarraitu zuen Laboak eta horren adierazle da hamaikagarren *Lekeition* lanean zebilela utzi gintuela (Rodríguez, 2010); adierazpide berriak plazaratzeko desioa ez zitzaion behin ere itzali, hortaz. Bere grina aseeginaren fruitu dira abesten hasi zenetik 2008ra bitarte argitaratu zituen hamabost lanak, Euskal Herrian zein atzerrian eskainitako hamaika kontzertuak edota beste artista batzuekin egindako kolaborazioak eta eraikitako harremanak.

3. Mikel Laboaz kontatu dena

Inguma atari digitalean artista donostiarraren deiturarekin bilaketa egiten badugu, zortzi erreferentzia topatuko ditugu¹. Jakitun gara segur aski Inguman ez dela biltzen zientziaren esparruan Mikel Laboaz gogoetatutako guztia. Edonola ere, atari horren funtsa euskarazko komunitate zientifikoaren datu-basea osatzea izaki, kopuru esanguratsua jasoko duelakoan gaude eta balioa aitortzen diogu.

Mikel Laboa zendu zenetik hamar urte pasako dira aurki eta, gure ustez, denboratarte hori nahikoa distantzia da bere lanaren oihartzunak kultur mailan utzi duen arrastoa egin den baino modu sakonagoan aztertzeko. Izan ere, ezein erreferente gutxi ikertzeak egoera ahulean jar lezake ondare kulturalari buruzko ezagutza eta horrek eragin zuzena eduki kultur transmisioan. Zentzu horretan, Laboaren transmisio-bide nagusia berak sortutako musika dela jakin arren, zientziaren esparrutik oraindik ekarpen baliotsua egin daitekeela pentsatzen dugu; azken hori ondasun kulturala jaso eta babesteko esparru bat gehiago denez gero.

Akademiaren ekoizpenari buruz ari garenez, hura sorleku duen unibertsitateari erreparatu behar diogu eta, zehazki, esparru horretan lehen mailako ikerketa diren doktorego-tesiei. Inguman topatutako zortzi erreferentzien artean bakarra da doktorego-tesia: Josune Albisuren *Sormenaren eragina gizartean, Mikel Laboa eredu* (2015). Tesi horretan, Albisuk, sormenak jendartean daukan eragina ikertzea du xede, horretarako Mikel Laboaren kasua aztertuz. Bi premisa nagusirekin abiatu zuen lana: bata, arteak eragina duela pertsonarteko harremanetan, eta bestea, sorkuntzak kultur sistema aberasten duela. Zer da sormena galderari baino areago, non dago sormena itaunari heltzen dio; eta sormena, sortzaile, obra eta eremu kritikoaren interakzioan ematen dela pentsatuta, hiruko horri erreparatzen dio. Tesi horretan, musikari donostiarraren bizitza eta obra aztertzen ditu autoreak, baina baita plazaratu ostean Laboaren obrak egin duen ibilbidea ere; ulerturik, transzendentzia dela edozein artistaren helburua. Azkenik, azpimarratzekoa iruditzen zaigu Laboaren armiarma-sarea irudikatu ahal izateko lan horretan biltzen den ahalegina egiturari dagokionez: artista donostiarraren ibilbidean topa ditzakegun ertz guztien arteko lotura ordenatua egitea lan nekeza izanik ere, Albisuk, konplexua dena modu aproposalan irudikatzea lortzen duela uste baitugu.

Gainontzeko zazpi izenburuetatik lau aldizkari zientifikoetan argitaratutako artikuluak dira: *Musiker*-en argitaratutako «Mikel Laboa (1958-1978), tradizioa eta abangoardia, kantagintza berriaren sortzaile» (Aurtenetxe, 2011), Eusko Ikaskuntzaren XVII. Kongresuaren argitalpenean jasotako «Mikel Laboa in memoriam» (Albisu, 2012), «Unibertsala eta lokala uztartzen. Laboa eta Sarrionandia» (Gandara, 2016) *EGAN* aldizkarian eta Euskal Herriko Unibertsitateak publikatutako

1. 2018ko urrian egin genuen «Mikel Laboa» eta «Laboa» gako-hitzak erabilita azken bilaketa www.inguma.eus-en. Ordukoak dira emaitzak. Jakitun gara bilaketa-hitz horiek harrapatzen ez duten lanik badagoela euskarazko ikerkuntza zientifikoan Laboa aztergai daukana. Adibidez, Ana Gandara Sorrarainen doktorego-tesia: *Euskal ondare kulturalaren moldatzea (1960-1990), egungo kultur sistemaren oinarri. Baliabide eta forma sinbolikoak* (2015) izenekoa. Alabaina, idatzi honetan aipatu gako-hitzekin topatutako erreferentzia bibliografikoak analizatzera mugatuko gara.

Oroimenaren lekuak eta lekukoak liburuko «Mikel Laboaren *Lekeitioak*: esanezina oihu bilakatua» (Otaegi, 2016).

Lehendabiziko artikuluan, 1958-1978 epealdia aztertzen da, autorearen aburuz hogeitau urte horietan aurkeztu zituelako Laboak bere musikagintzaren hiru ildoak: tradizioaren interpretazioa, olerkarien poemen musikatzea eta arlo esperimentalak. Euskal Kantagintzari Laboak bere sorkuntzaren bidez eskaini zizkion berrikuntzetan fokuratzen da testua, horretarako, batik bat *Baga Biga Higa* sentikaria, *Ikimilikiliklik* ikuskaria eta *Lekeitioak* aztertuz. Lehenengo biak kolektiboan sortutako lanak dira, garai horretan ez ezik gaur eguneko ikuspegitik ere zinez aurrerakoiak direnak, eta azkenari buruz ere gauza bera esan dezakegu, proiektu pertsonala izatearen ñabardurarekin.

Lekeitio izena eman zien Laboak beren-beregi esperimentaltzat jotzen zituen kantuei (Aurtenetxe 2011: 390, 393), eta horietan, hainbeste maite zuen askatasuna sentituko zuelakoan gaude. Izan ere, kantariak kontaktzen zuenez, etengabeko bilaketan murgilduta orotariko mugak gainditzen zituen (estetikoak, geografikoak, epistemologikoak...):

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 aire keinuarekin eta mugimendurekin ere (Lekeitioak CD, 2007).

Aurtenetxek (2011: 399) artikulua horretan ondorioztatzen duenez, Laboak, bakarrik edo taldean aritu zenean, etorkizunari ateak ireki zizkion musika sortu zuen. Hala, 60-70eko hamarkadetan jendartearen gailentzen zen aldaketa-nahiak prozesu paraleloa bizi izan zuen musikagintzan; gainontzeko arte-adierazpenetan gertatu bezala, kantagintzaren baitan ere aldaketa zein proposamen berriak plazaratuz. Modu horretan, musikagintzak ere «modernismoa» gainditzeko mugimenduan parte hartu zuen, esperimentazioa izanik estetika «postmoderno» berri horren paradigma.

Bigarren artikuluan, Marck Augék *Las formas del olvido* liburuan proposatzen dituen bi ideiatan oinarrituz, Mikel Laboaren haurtzarora eta obra aztertzen ditu Albisuk (2012). Antropologo frantsesarengandik bereganatzen duen ideietako bat da kontakizunek, indibidual zein kolektiboek, eraikitzen dutela gure bizitza, eta aldi berean, kontakizun kolektiboek eragin zuzena dutela kontakizun unibertsalean. Laboak musikaren bidez eraiki zuen bizi-kontakizuna ulertzeko, kontuan hartu beharreko hiru elementu nabarmentzen ditu bere haurtzarotik: gerraren ondorioa, hizkuntzaren galera eta musikarako joera (2012: 653). «Gertakari horiek dira Laboaren memoriaren oinarri. Eta bere bizitzaren kontakizuna eraiki ahala nagusiki agertzen dira» (Albisu, 2012: 653). Kontakizun horiek ulertzeko gizakiok nola kudeatzen dugun gure denbora eta horretan ahanzteak daukan garrantzia, batez ere memoria ez galtzeko eta jakin-mina pizteko, da Augérengandik hartutako bigarren ideia (2012: 656). Hala, Albisuk baieztatzen du Mikel Laboak maisuki jakin zuela ahanzturaren hiru figurak (iraganaren memoria, etorkizunaren esperantza eta

orainaldia)² koordinatzen, bai bere kontakizuna eraikitzeke baita gurea eraikitzeke ere. Zirkuluaren forma emanaz borobiltzen ditu orain artekoak:

Imajinazioa erabiliz, abesti bat sortzen dugu; ondoren, abesti hori plazaratzen dugunean, kolektibo baten eskura pasatzen da. Denboraren galbahetik pasatzen bada, abesti hori norbanakoaren barnean era desberdinetan kokatzen da, harik eta, gure izatearen zati ikusezin bihurtzen den. Azken pauso hori, dimentsio berri baten kokatzen dut, «unibertsala» deitzen diodan dimentsioan. Orduan, berriro ere, izate berri honekin, imajinazioa erabiliko dugu, eta abesti berri bat sortuko da, ondoren [...] (Albisu, 2012: 661).

Ana Gandarak (2016) bere aldetik, premisa argi batetik abiatzen du artikulua: ahozko ondarea baliabide sinboliko garrantzitsuenetarikoa izan zela 1960-1990 bitarteko kultur berregituraketan. Bere ikergaia batik bat Euskal Kultur Sistemaren (EKS) azterketan oinarritzen bada ere, hamarkada horietako bi ardatz nagusi azpimarratzen ditu, zeinek kultur mailako irakurketa orokorra egiteko balio diguten: bata, komunitateari buruzko hausnarketek komunitatean bertan izandako eragina, «etno-errealitatearen zama»; eta bestea, testu arteko harremanek kultur adierazpideetan izaniko betebeharrak (2016: 64).

Laboaren musikagintza, eta bereziki, *Lekeitio*ak hartzen ditu adibidetzat bi alderdi horietaz mintzatzeko. Zergatik? Bada, autorearen aburuz, *Lekeitio*en bitartez Laboak adierazpen modu berriein esperimintatzen zuen bitartean, historia ofizialak bazterrean utzitako gertaerak modu alternatiboan birkokatu zituelako. Eginkizun horretan AOK-k³ funtsezko papera jokatu zuen:

Ofizialtasunaren fokua aldatu beharra izaki, euskal komunitatearen errealtate atzendutik hurbileko corpusa hartu eta helburu berrien asebetetzeko gaitu zuen: AOK ezinbertzekoa zen euskal iragan partekatua ezagutu nahiz gaitzeko; hau da, erreferentzia bihurtzeaz gain, abangoardiako lanak osatzeko (2016: 65).

*Lekeitio*ak, beraz, euskaldunen iraganaren eta orainaren loturagune ziren, betiere, komunitatea modernizatzeko gordetzen zuten ahalegin nabarmenarekin batekin. «Gernika, Lekeitio 4» eta «Itsasoa eta lehorra (Haizearen orrazia), Lekeitio 7» abestiak deskribatzen ditu esaten ari garenaren adibide esanguratsu gisa (2016: 66-67). Gernikako bonbardaketaren kontaketa berriro eta komunitatearen iruditeria eraberritzen duen abesti gisa kokatzen ditu, hurrenez hurren. Bi kasuak edukian besteko interesgarri dira forman ere; erabat esperimintaziozkoak diren moldeen barruan txertatzen baititu AOK-ko elementuak; lehenengo kasuan «Haika mutil» abesti herrikoiaren doinuaren bidez, eta bigarren kasuan, «Xori erresiñula» herri-olerkiari erantsi zion melodiaren bitartez.

Euskal kantagintzan ordura arte ohikoak ziren arau estetikoetatik urruntzeak distantzia bat eragin zuen publikoaren aldetik; aldiz, kantu horietarako hautatu zituen AOK-ko elementuek atxikimendua mantentzea bermatu zuten: «Horien

2. Augék beste modu honetan izendatzen ditu ahanzturaren hiru figurak: itzulera, hasiera edo berriro hastea eta etendura (2012: 656).

3. AOK: Ahozko Ondare Kulturala.

aitzinezagutzak lagundu zuten testuarteko harremanak funtzional izaten; ezagunak izanik, ezezagunak sor zezakeen deserosotasuna konpentsatzea lortu zuen» (2016: 69). Modu horretan lortu zuen Laboak komunitatearekin «komunikazio bideragarria abangoardiazko erabilera artistikoan» (2016:69).

Laugarren artikuluan, Mikel Laboa lekuko hartuta bere *Lekeitioek* euskal memoria kolektiboan daukaten lekua aztertzen du Lourdes Otaegik (2016). Lan-hipotesi gisa hartzen du haur-garaiko inpresioak, esperientziak edo oroitzapenak direla abeslari donostiarraren kantu esperimentalen sorburu (2016:148). Alabaina, bizipen pertsonaletan topatu arren *Lekeitioen* ernamuina, gerora, jarrera etiko, sozial eta politikoarekin elkartu zirela baieztatzen du: «Horregatik, *lekeitioak* kritika sozialaren, politikoaren eta kulturaren adierazpide bilakatuko dira, eta formaz adierazpen esperimentalaren garatze leku pribilegiatuak» (Otaegi, 2016: 155).

Baina ez zuen Mikelek bide hori bakarrik egin eta prozesu horretan izandako bidelagun zenbait ere aurkezten ditu Otaegik artikuluan zehar: Penderecki, Picaso, Roy Hart edo azken horren maisu izandako Alfred Wolfsohn. Erreferente horiek oinaze handiko memoriaren lekuko diren artelanak sortu zituzten eta Laboaren *Lekeitioak* ere joera estetiko horren baitan kokatzen ditu; Auschwitz eta gero agertutako arte kontzientziadunaren barruan, hain zuzen. Ahanzturara kondenatu nahi zuten iragana plazaratua izan zen esperimentazioaren bidetik eta esanezina adierazteko modu berriak bilatu ziren arte-espresio anitzetatik, barruko zein kanpoko minei forma emanaz.

Gandarak (2016) egin bezala, Otaegik ere ikuspegi zabalago bat ematen dio kantari donostiarraren obrari. Lehena lokalaren eta unibertsalaren arteko zubiez modu orokorrean mintzo bada, bigarrenak bi Mundu Gerren artean izandako arte-joerekin lotzen du. Honela deskribatzen du zehazki haren ekarpena:

Mikel Laboaren lan artistikoek, eta bereziki *Lekeitioek* Trantsizioaren testuinguru soziokulturalean garrantzi berezia izan zuten memoria eta identitate kulturalen formakuntzan eta, [...] haren garapenean osagarri garrantzitsu bilakatu ziren, euskaldunon identitatea zehazten lagundu zuten, iragana berregiteko gaitasuna erakutsi zuten (Otaegi, 2016: 168).

Aztertutakoaren arabera, orain arte jorratu ditugun lanek hainbat puntu komun dituztela ikus dezakegu. Izan ere, hiru artikulutan (Aurtenetxe, 2011; Albisu, 2012; Otaegi, 2016) Laboaren lan artistikoa ertz ezberdinetatik abordatzen bada ere, memoriaren gaia eta haurtzaroak haren sorkuntzan izan duen garrantzia errepikatu egiten dira guztietan. Beraz, Laboari buruzko ikerlanean kontu horiek garrantzia dutela iritzi diezaiokegu. Bestalde, artistaren obrak nazioarte mailan ematen ari ziren korronte artistikoekin lotura izatea ere hainbat autorek aipatutako ideia izan da, eta, horrek, haren lanen sustraidura eta irekiduraz konturatzera eramaten gaitu.

Inguman topatzen ditugun erreferentzien analisiarekin jarraituz, artikuluez gain, Auritz Aurtenetxeren aipamena ere badago, «Bastida, Mari Sol: Memoriak. Mikel Laboaren biografia bat» (2014), Mari Sol Bastidak urte berean eta izenburu

berarekin idatzitako liburuaz, hain zuzen. Liburu horretan Mikel Laboaren emaztea baino askoz gehiago (aholkulari, ekoizle, maitale, miresle, jagole, lagun...) izan zen Mari Solek Laboaren ibilbide profesionalaren momenturik azpimarragarrienak testuinguruan eta musikariaren nortasunarekin agertzen ditu (2014: 519). Hala, atalez atal biografia horren berrikuste bat egiten du Aurtenetxek eta batik bat Laboaren «izaera, pentsaera eta interesak» ezagutzeko balio duela baieztatzen du, haren ibilbidea eta sormen-prozesua ulertzeko giltza bihurtzen delarik (2014: 521).

Horrez gain, «Mikel Laboa Manzisidor. 1934-2008», Jerardo Elortzak (2010) *Bidegileak* izeneko bildumaren barruan idatzitako monografikoaren erreferentzia ere topatuko dugu Inguman. Bertan, kantari donostiarraren bizitza pertsonal eta profesionalean izandako joan-etorriak modu kronologikoan ordenatuta kontatuko dizkigu autoreak; haurtzaroan hasi eta heriotzara arteko bidaian murgilduko du irakurlea.

Ingumako erreferentziekin bukatzeko, «Mikel Laboa: sekula belardiko musikaria» izeneko hitzaldiarena dakarkigu. Udako Euskal Unibertsitatean 2010ean antolatu zen «Euskal Punk eta (des)eraikuntza nazionala: ukaziotik harago» ikastaroan, Patxi Gaztelumendik, Ibon Rodriguezek eta Julen Azpitartek egindako hitzaldi eta musika-entzunaldiaren erreferentzia da. Autoreek azaldu digutenez, orduan esandakoak ez ziren inon jasota gelditu. Ondorioz, datu-basean agertzen dena hitzaldiaren aipamen hutsa da, bertaratu zirenek soilik gozatu ahal dutelarik mamiaz.

Arestian aipatu dugu Ingumak ez duela zientziaren esparruan Mikel Laboaz euskaraz idatzi den guztia jasotzen eta, guk, datu-basearen iragazkiak oraindik orain atrapatu ez duen lan bat ekarri nahi dugu errebisio honetara. Ibon Rodriguezek, Mondragon Unibertsitateak eskaintzen duen Euskal Kultur Transmisioaren ikastaroa burutzean aurkeztu zuen lana, hain zuzen: *Mikel Laboa, musikaria, zubia* (2010) izenekoa. Autoreak lan horretan argudiatzen duenez, Mikel Laboaren kasua egokia da kultur transmisioaz hausnartzeko, ezaugarri ezberdinak batu baitzituen bere baitan, guztien arteko zubi izanik bera. Hala, bada, zubi-lan hori aztertzea da Rodriguezen lanaren xedea eta Laboaren musikagintzari erreparatzen dio horretarako.

Rodriguezek (2010) hiru adarretan sailkatzen du Laboaren kantagintza eta, bere aburuz, jendarte tradizionalaren, modernoaren eta postmodernoaren ezaugarriak modu natural batean txertatu eta elkartu zituen bere ibilbide artistikoan. Hala, bada, hiruko horren arabera sailkatzen ditu: Laboarengan eragina izan zuten erreferenteak, kantuak sortzeko orduan aukeratu zituen olerkariak, erabili zituen musika-instrumentuak, bere *performanceak*, aukeratutako lekuak, hizkuntzekiko harremana edota bere itzala jasoko duten bestelako musika-espresioak. Lan horretan modu ezin argiangoan ikus dezakegu Mikel Laboak bere baitan biltzen zituen askotariko munduak bakarria bailiran gorpuztu zituela.

Iraganeko argazki horituan gelditzeko arriskuari muzin egin eta gaurkotasuna aitortzen dio Rodriguezek Laboari. Horretarako giltza, agian, autoreak azpimarratzen dituen askatasunean eta zubigintzan gordetzen delarik:

Euskal musika berria ulertzeko ezinbesteko figura da Laboa, gaur egungo musikagintzaren epizentroan dago, jaso zuena begirune osoz landu, modernizatu eta bere ukituz transmititu digulako. Eta transmititu digun horrekin berdin jokatu behar dugu, askatasunez, aurreiritzirik gabe eta gure ukitua emanez (Rodríguez, 2010: 4).

Etorkizunera begira jartzen gaituen aipu horrekin emango diogu bukaera analisi bibliografikoari; etorkizuna, ezezaguna izaten baita maiz, eta horrek, arakatzera eta esperimintatzera bultzatzen baikaitu. Laboak euskal musikagintzan ezezagunak ziren bideak urratu zituen, erakargarri zitzaion oro harremanetan jarri eta esperimintatu zuen, ateak zabalduz etorkizunari.

4 Mikel Laboa esperimentalak

Orain arte Laboaren baitako askotariko munduez hitz egin dugu, baina ikusi dugu haren musikagintza aztertu duten gehienek aniztasun hori hiru lerro nagusitan sailkatzen dutela (Albisu, 2012 eta 2015; Aurtenetxe, 2011; Otaegi, 2016; Rodríguez, 2010). Artistak berak ere hiru bide bereizten zituen bere sorkuntzan:

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 esperimentalak deitzen diodana. Esperimentalak 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, Aurtenetxek aipatua, 2011: 393-394).

1958an Iruñeko Gaiarre antzokian abestu zuen Laboak lehenengo aldiz jendaurrean eta 1968an sortu zuen bere lehen *Lekeitioa*, inoiz argitaratu ez zuena (Aurtenetxe, 2011: 390). Hala kontuak, urte bat gehiago pasatu behar izan zen bere sail esperimentalak estreinatzeko «Baga Biga Higa, Lekeitio 2»-rekin. Beraz, esan dezakegu jendaurrean lehendabizikoz abestu zuenetik hamar urte pasatu zirenerako jada sortuak zituela bere estetika artistikoa definituko zuten lerroak: kanta tradizionalen interpretazioa, garaiko olerkarien musikatzea eta esperimintazioa.

Aurtenetxek (2011: 394) eta Otaegik (2016: 162) diotenez, Laboaren sormen-prozesuak lotura zuzena dauka musikariak erabilitako iturriekin eta bere ibilbide pertsonalarekin. Baieztape horrekin bat eginez, musikan landu zituen hiru bideek bere bizitzan izandako progresioari erantzuten diotela ikus dezakegu: [1] musikari gisa Laboak lehenengo kontaktua Atahualpa Yupanqui eta Violeta Parra latinoamerikarren musikarekin eta Georges Brassensen Frantziako *Chanson*-ekin izan zen; geroxeago, euskal kantagintza tradizionalaren lehen ahotsak entzun

zituen, Ximun Haran eta Mixel Labeguerieren eskutik. [2] Hortik gutxira, barruko kezka, nahiak eta ezinegonak kaleratzeko garaiko olerkariengana jo zuen (Gabriel Aresti, Bertolt Brecht, Joxe Anton Artze, Xabier Lete...), haien hitzetan gordetzen zen magia leherraraziz bere sormenarekin. [3] Eta azkenik, aske sentiturik sonoritate berri baten bila abiatu zenekoa, zeinetan ordura arteko joan-etorrietan pilatu zituen bizipen, jakintza, esaldi, melodia edo iturriak (R. Hart, Cantinflas, A.Wolfsohn, F. Kafka, Van Gogh...) nahastu zituen.

Aurreko puntu horretan Aurtentxe (2011) eta Otaegik (2016) azaltzen dutenaren eta Albisuk (2015) bere artikuluan argudiatzen duenaren artean loturak identifikatzen ditugu. Izan ere, Laboaren musikagintza aztertzean lehenengo biek kantariaren ibilbide pertsonal eta eraginetan jartzen badute fokua; azkenak dio hiru ildoak denboraren kudeaketarekin daudela harremanetan: alegia, lehenaldia, oraina eta etorkizuna (2015: 119). Guztien ekarpenak irakurrita, Laboak izan zituen iturriek eta joan-etorriek denbora-lerroan toki bat edo beste hartzen dutela pentsatzen dugu, hiru autoreek diotena elkarri lotuz.

Argitu behar da, Laboak hasieran bata bestearen atzetik sortu bazituen ere hiru bideak, etengabe elkarrekin gurutzatuko zituela osteko ibilbide guztian zehar; ezin ditugu hasi eta amaitzen diren etapa batzuen moduan irudikatu, baizik eta elkar ukitzen eta nahasten diren hiru bide bezala. Gurutzaketa horri dagokionez bereziki dira aipagarriak *Lekeitioak*. Gandararen artikuluan (2016: 66-67) oinarrituta jada deskribatu dugu «Gernika, Lekeitio 4» eta «ltsasoa eta lehorra (Haizearen orrazia), Lekeitio 7» abestietan nola txertatzen dituen tradiziozko elementuak guztiz abangoardiakoa den kantagintzan. «Orreaga, Lekeitio 6» kantua ere gehituko genuke adibideen zerrendan, kantu esperimental horretara, Pastoraletan ohikoa den doinu bat ekartzen du eta. «Pasaiako herritik»-en alderantzizko dinamikari jarraitu arren, nahasketarako joera bera ikus dezakegu: Laboak Xenpelarren bertso idatziei begirada garaikidea eransten baitie euskal kantagintzak ordura arte izandako moldeetatik urrunduz. Halakorik antzeman dezakegu *folk*-ean ohikoa den aho-soinua erabiltzean, nahiz biolin eta tronpeta izan daitezkeenak imitatzeke ahotsarekin egiten dituen onomatopeietan (ñiñiñiñi eta popopopopo).

Puntu honetan parentesi txiki bat ireki nahiko genuke tradizioari eta abangoardiari buruz daukagun ikuspegia argitzeko. Guk ulertzen dugun bezala, ez bata ez bestea ez da betierekoa eta etengabeko aldaketan daude. Ondorioz, Laboak tradiziotzat zuena antzinago berrikuntza izan zela pentsatzen dugu, Laboak egin zuen esperimenezko musika, noizbait tradizio izan daitekeen bezala (iritsi al da momentu hori?). Hortaz, tradizio eta abangardia kontzeptuak erabiltzen ditugunean, ezinbestekoa da garaiko testuinguru kulturalaren barnean irakurtzea.

Gauzak horrela, gure aburuz, Laboak kanta tradizionalak berreskuratzeko egin zuen lanean ezin da tradizio huts batez hitz egin, baizik eta garaiko begiradatik berrasmatutako tradizioaz. Aurtentxek (2011: 400) bat egingo luke ideia honekin, zeren eta tradizioan oinarritu arren Laboak lan berritua egin zuela baieztatzen baitu. Era berean, Laboaren lan esperimenezko aritzerakoan ere, tradizioari lotutako musikatze batez hitz egin beharko genuke. Beraz, Laboaren obra bere osotasunean

hartzen badugu, hiru ardatz musikalak bakarria bailiran aurkezten direla baieztatu dezakegu; tradizioa, garaiko joerak eta esperimentazioa maisuki harilkatuz.

Aitzitik, Laboak egin zuena aztertzen denean, askotan ikus dezakegu bere alde abangoardiakoena *Lekeitio*etara mugatuta. Baina berak jorratutako hiru ildoak kutxa estanko gisa beharrean elkar zeharkatzen duten bideak bezala ulertuko bagenu, konturatuko ginatke Laboaren obra osotasunean dela berritzailea eta, beraz, ez dela sail batera mugatzen. Esaten ari garenaren adibide argia «Bereterretxen kanthoria» abestia da: bere lehenengo disko luzean (*Bat-hiru*, 1974) agertzen den bertsoan, Laboak jatorrizko herri-kanta berri egiten du; kantuaren erdialdean sintetizadorea erabiliz sortzen duten melodia da berrikuntzaren adierazle.

Zorionez, artikulua honetan aztertu ditugun lan zientifikoek Laboari buruzko ikuspegi intersektionala ematen dute, nahiz eta haren musikagintzan ekarpen berritzailea analizatzerakoan batik bat *Lekeitio*etara jotzen den. Aurtenetxe (2011), Gandara (2016) eta Otaegiren (2016) artikuluetan esaterako, *Lekeitio*ei buruz xeheki gogoetatzen da.

4.1. *Bat-Hiru*, apurketa eta osotasunaren testigu

Aipatu berri dugun diskoari heldu nahiko genioke orain tarte batez, lantzen ari garen gaian gehiago murgiltzeko mamia baitauka. *Bat-Hiru* (1974) diskoaren aurretik, Mikel Laboak lau EP⁴ zeuzkan argitaratuta, baina hau izan zen bere lehen disko luzea. Disko honek hirukoitza izan behar zukeen (Bat-Bi-Hiru) baina zentsuraren ondorioz, azkenean, bikoitza izan zen; bigarren diskoa debekatu egin zuten Brecht-en hitzak zituelako (2010: 26). Luzeraz gain badira bestelako aldaketa batzuk ere: adibidez, lehenengo aldiz agertuko dira beste musikari batzuk Laboaren ondoan. Honakoa da diskoaren estalkian agertzen den musikari taldea: Jose Mari Zabala gitarra akustiko, elektriko eta armonikarekin; Alfredo Rodriguez oboearekin; J.J. Tarragona eskusoinuarekin; Txomin Artola banjoarekin; B. Agirre flautarekin; Antton Valverde *moog* teklatuarekin eta Jose Anton Artze olerkiarekin. Ikus dezakegunez, aurreko lanetako Laboaren kantu eta gitarra-hotsarekin konparatuta, jauzi handia ematen da musikalki, konplexutasunean irabaziz.

Konplexutasuna ez dator diskoaren instrumentaltasunari lotuta bakarrik; aitzitik, erabiltzen diren instrumentuetan baino areago horiek jotzeko moduan dagoela zioa uste dugu. Zentzu horretan, bi elementu azpimarratuko genituzke: Jose Mari Zabalaren gitarra elektrikoa eta Antton Valverderen *moog* teklatura. Albisuk (2015: 133) eta Rodriguezek (2010: 15) beren lanetan, biek ala biek azpimarratzen duten musikaria da Zabala. Azken horrek eta Mikel Laboak elkarlan estua izan zuten 70eko hamarkadan.

Askoren ustez, Laboa elektriko bihurtu zuena izan zen Jose Mari Zabala eta, zentzu horretan, «Zaude Lasai» abestia nabarmenduko genuke *Bat-Hiru* diskotik (2010: 15). Bi artistek bat egin zuten bide berrien arakatzean eta musikagintza esperimentalean. Hala, adibidez, elkarrekin aritu ziren zenbait kontzertutan

4. Azken (1964), *Ez dok amairu* (1966), Bertolt Brecht (1969) eta Haika mutil (1969).

Zabalaren gurasoen etxeko irratitari gitarra konektatu eta sintetizadorea bailitzan erabili zuten, akoplamenduak eta distortsioak egin eta soinu sofistikutuak sortzeko:

Parte-hartze instrumentalak prestatzen hasi nintzen, gitarra eta irratia uztartuta; zaratak eta sintoniak bilatzen nituen, ausaz, eta gitarra bera antena aktibo bilakatuta, musikak edo lokuzioak entzuten ziren irrastian. Aukeran, nire esku bazegoen, gaueko 10:00etako Parte Nazionalarekin hasten nuen emanaldia, [...] (Zabala, Vergarak aipatua, 2018: 53).

Zentzu berean kokatzen dugu Antton Valverdek *moog* teklatuarekin egiten zuen esku-hartzea ere, nahiz eta instrumentu modernoa izan, euskal musikagintzan ordura arte orokorrean txertatu gabea izateak (2010: 36) kutsu abangoardista ematen zion bere erabilerari. Aurretik ere aipatu dugun «Bereterretxeren kanthoria» abestia nabarmenduko genuke bidenabar.

Guk egindako azterketa bibliografikoan Rodriguez (2010) eta Albisu (2015) dira disko honen gaineko analisiari leku propioa eskaintzen diotenak eta bat datoz, Laboaren ibilbide artistikoan baita euskal musikan ere, mugarri bat izan zela esatean. Albisuk (2015:133) disko honetan topatzen ditugun kantuen analisi bat egiten du generoari eta kantuen letrei dagokienez. Haren hitzetan oinarrituz, ondorio batzuk ekarri nahiko genituzke: letrei dagokienez, Joxe Anton Artzek disko honetan daukan intzidentzia nabarmena da; diskoa osatzen duten hemeretzi kantuetatik zortzitan bere olerkiak musikatzen baitira. Generoari dagokionez, aldiz, garaiko olerkarien kantuez gain, kantu herrikoiak dira gailentzen direnak. Baina agian, kasu honetan ere, gutxiengoak markatzen du ezberdintasuna: Laboak propioki esperimentaziozko bezala sortuko zituen abestiak biltzen dituen *Lekeitio*en saila estreinatu baitzuen, «Baga Biga Higa, Lekeitio 2» (1969an aurkeztua) eta «Gernika, Lekeitio 4» (1972an aurkeztua) kantuekin.

Gauzak horrela, disko honetan ondoren ezagutu dugun Laboa osoa agertzen da bateratuta lehenengo aldiz eta hamarkada bateko ibilbidearen fruitu eta datozen hamarkada luzeen oinarria izango dena biltzen du (Gorostidi, 2011). Tradizioa jorratzea eta bide berrietan barreiatzea bateragarriak direla erakutsiz, Artzek zioen bezala:

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 (Artze, 1977: 46).

Asmatu egin behar da tradizioa abangoardiarekin ongi harilkatzen ordea, eta Laboa horretan maisu izan zen (2010; 2011; 2012; 2015):

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).

4.2. Bide ezezagunak beti urrunago eraman gaitu

Laboa nahiko modu intuitiboan abiatu zen ezezagunaren bilaketan, Mari Sol Bastidak ere baieztatzen duen moduan ez zen prozesu arrazional baten ondorio izan (Rodríguez, 2010:14; Albisu, 2015: 81), bere bizitzako gertaerekin eta iturriekin zerikusi handia zuela ikusi dugu lehen. Hala ere, ondoko zehaztapena egitea komeni da:

Esperimentaziozko lan ildo hau batzuetan inprobisatua iruditu arren, lan ildo honekiko sormen prozesua neurtua zela esan daiteke, bat-batekotasunik gabea, ongi hausnartutako esparrua zen (Aurtenetxe, 2011: 393).

Rodriguezek (2010), Aurtenetxek (2011), Albisuk (2015), Gandarak (2016) eta Otaegik (2016) azterketa xehea egiten dute Laboaren musika-sorkuntzaz beren lanetan. Bada, horietatik abiatuta euskal musikagintzan bide berriak zabaltzeko artista donostiarrak egin zituen ekarpenak eta egintzak azalduko ditugu ondoren. Nola esperimentatu zuen Laboak?

Laboarendik berezitasunen bat nabarmentzen badute, bere abesteko era da; hizkuntzari eta fonologiari oso lotuta. Hizkuntzari dagokionez, hitzek duten karga epistemologikoa bigarren mailan gelditzen zen berarentzat esperimentatzeko orduan; interesatzen zitzaiona, hitzen sonoritatea zen. Mikel Laboak hainbatetan kontatzen zuenez, zaletasun izugarria zuen irrati bidez atzerriko hizkuntzak aditzeko (frantsesa, ingelesa, portugesa...). Hizkuntza bat jakin ez arren, hizkuntza horretan kantatzeko errepatorik ez zuen izaten eta, bestela, haren itxura hartzen zuten hitzak asmatzen zituen. Albisuk (2015: 128) «sasi-hizkuntza» deitzen dio horri eta *performance*aren praktikarekin lotzen du: azken batean, zerbait esaten ari delako itxura egiteak jendaurrean jarrera bat eskatzen baitzuen. Laboarentzat interesa, hizkuntza bakoitzaren baitako poesia edo doinuak zeukan:

—[Mikel Laboak] Hizkuntza bakoitzak dauka bere garrantzia eta bere poesia dauka barruan. [...] Fonetika niri asko gustatu izan zait txikitatik. Irratia jartzen nuen eta irratan ba 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 dijoaz 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?

—[Elkarrizketatzaileak] Beraz, esango genuke harramientak izan direla zure lanean, beste musika tresna bat izango baliitz bezala hizkuntza.

—[Mikel Laboak] Bai eta nik uste estruktura daukala, mobimientoa (Mikel Laboa Euskadi Irratian, 2006).

Hizkuntzen musikaltasunarekin lotuta, ezinbestekoa da «Komunikazio-Inkomunikazio, Lekeitio 5» *sketcha* aipatzea; gure aburuz *Lekeitiorik* landuena, apurtzaileena eta autobiografikoena. Zinez interesgarria esperimentazioaren ikuspegitik, bereziki fonetikari lotuta. Beren-beregi zuzenean antzezteko sortu zuen ikuskari hau Laboak, eta berak esaten zuenez eremu irekia zen, bere baitan

hainbat ideia eta bizipen har zitzakeelarik (Lekeitioak CDa, 2007). Hargatik, 1977an estreinatu zuenetik hainbat bertasio desberdin sortuko zituen eta 1980an kaleratutako *Lau-Bost* diskoan, *sketch*aren soinu hutsezko bertasio bat sartu zuen. Esan behar da, ordea, CDan jasotako grabaketa horrek «Komunikazio Inkomunikazio»-ren esanahiaren zati handi bat galtzen duela zuzeneko bideo-proiektzio, argiztapen edo Laboaren keinu eta antzezpenik gabe. Laboak bere kuttunak aurkezten zituen hogeita minutu inguru irauten duen pieza honetan eta komunikatzeko beste era bat dagoela erakutsi zuen modu hunkigarrian:

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, arrazoiaren eta grinaren, trebetasunaren eta inspirazioaren arteko neurritzotasuna, estasi kontrolatua eta eromenaren mugan dagoen frenesia biratzen diren ardatza, Arkimidesen puntua (Bastida, 2014: 214).

Bere sail esperimentalari *Lekeitio* izena jartzearen arrazoa ere fonetikoak izan liteke (Rodríguez, 2010: 20; Albisu, 2015: 128; Otaegi, 2016: 154): txikitatik arreta deitu zion bertako euskararen musikaltasunak eta izen hori baino zein aproposagoa hizkuntzarekin jolas egiten zuen errepertorioa izendatzeko. Lekeitiorekin eta lekeitiarrarekin zeukan loturaren adierazle bat gehiago «Cherokee, Lekeitio 8» kantua da. Bertan, Lekeitio eta Larrainen grabatutako ahotsak txertatzen ditu *Cherokee* tribuarenarekin batera; euskaldunen eta indioen artean zubia eraiki nahiko balu bezala. Ez da salbuespena izango gainera, «Kiromantzidxa, Lekeitio 10» abestirako ere, indioak eta euskaldunak parekatzen dituen Joseba Sarrionaindiaren olerkia hautatu baitzuen. Mikelek berak esaten zuen aurreneko *Lekeitioa* (galdu zena) eta 3 («Dialektikaren Laudorioa») eta 4.a («Gernika») zirela sail osoko «Lekeitioenak», horietan agertzen diren soinuak direlako inguru horretako jendearen hizkeraren musikari gehien hurbiltzen zitzaizkionak (Bastida, 2014: 190).

Hitza bere purutasunean, inongo esanahirik gabe, komunikaziorako tresna bihurtu zuen Laboak. Gandarak bere artikuluan zehazten duenez: «Adierazpide berriak bilatzen zituen; hain zuzen ere, arau arruntek bulkatu ohi zituztenak ez bertzelakoak, arrazoiak haraindiko komunikazioa lagunduko zuketena» (2016: 65). Baina sasi-hizkuntzaz gain, ahotsaren bestelako errekurtsoak ere baliatu zituen: zenbait kantutan egiten zituen irrintzi, orro, hasperen edo silaba solteei ere balio handia ematen zien adierazpenerako. «Gernika, Lekeitio 4» kantua nabarmenduko genuke zentzu horretan: bertan egiten dituen hotsen bidez duela laurogeita bat urte herri horretan eroritako bonbek eragin zuten txikizio eta mina sentiarazten baitigu. Azpimarratzekoa da kantu horren zuzenekoan Laboak egiten zuen interpretazio dramatiko eta urratzailea (Albisu, 2015: 150; Otaegi, 2016:159-160) ere.

Laboaren (a)hotsezko esperimentuak sarri harremanetan jarri dira Roy Hartek egindako lanekin. Roy Hart ahotsaren lanketarekin egin zen ezaguna, baina esparru horretan haren irakasle zen Alfred Wolsohn ere aipatu behar dugu. Izan ere, azken hori izan zen aurrenekoa Lehen eta Bigarren Mundu Gerran izandako esperientziaren orbain psikologikoak ahotsaren bidez sendatzen trebatu zena. Hainbeste markatu zuten gurlari zaurituen oihuak bilakatu ziren ahotsaren bidezko haren sendaketa-metodoaren abiapuntu.

Errepresentatu ezin den trauma sendatzeko, oihuen errepresentazio artikulatua ikertu zuen Alfred Wolfsohn abeslariak, bi mundu gerrek berarengan utzi zuen arrasto sakona garraisiaren komunikazio moduz ikertzearen bidez. Beretzat gizakiaren ahotsa zen giza psikearen adierazmolderik behinena, horregatik, sendabideak ahotsaren lanketarekin eduki behar zuten zerikusia (Otaegi, 2016: 166-167).

Wolfsohnek ahotsaren lanketa ardatz zeukan eskola zabaldu zuen, Berlinen hasieran eta ostean Londresen. Azken horretan elkartu zitzaion Roy Hart ikasle gisa, famatua egingo zena bere antzezlan bokalekoengatik, baina psikologian ere aditua zena. Laboak ere haurren psikiatra gisa lanean aritu zeneko soinu eta jarrerak baliatu zituen bere kantagintzan (Rodríguez, 2010: 20), zentzu horretan, Wolfsohn, Hart eta bere artean zubiak irudikatu genitzakeelarik: batetik, medikuntzaren esparruan aritu zirenean ezagututakoak artistikoki landu izana dute komunean, eta, bestetik, ahotsarekin esperimenteratzea.

Laboak ezagutzen zituen Hartek ahotsaren ikerketan egindako lanak, baina ez zen izan 1972ra arte zuzenean ikusiko zuela Bilbon eskainitako emanaldi baten; *Lekeitioen* lau kantu sortuak zituela jada.

Zorutzen itzuli zen Bilbotik: ikuskaria biziki interesatu zitzaion, eta asko hunkitu zen. Nolanahi ere. Ikusirik bazirela artista garrantzitsuak ahotsarekin bitxikeria haiek egite zituztenak, bere ideiak berretsi zituen, eta hasitako bide esperimentaletik jarraitzera animatu zen (Bastida, 2014: 194).

Hizkuntzez gain (a)hotsaren erregistro zabala zeukala azaldu dugu, baina aipamen zehatza egin nahi genioke Laboaren bereizgarri handietako bat bilakatu zen ahots-tinbreari. Horretarako, Rodríguezek «Orreaga, Lekeitio 6» kantuari buruz egin zuen iruzkina ekarriko dugu lerro artera:

Gutziz harrigarria da bere ahotsaren tinbreari ateratzen dion etekina edo adierazkortasuna, ahalik eta handiena, ahots joko ezberdinak eginez; bilaketa sakonaren emaitza. Adibide bat jartzearen, 6. Lekeitioa: Orreagako guduaren kontaketa berezia da, hitz zehatzik gabekoa. Kantua bare hasten da, gitarra errepikakor eta, zenbaitetan, disonante baten gainetik, ahotsa zenbait tonu eta ñabarduratatik igarotzen doa, gero eta indar gehiago hartuz. Bide horretan ahotsaren esplorazioak soinu berritzaileak ekartzen ditu bere musikara, eztarriarekin egindako hotsak, hasperenak eta irrintziak, besteak beste (Rodríguez, 2010: 20).

Kantaeraren atalarekin amaitzeko, bere abestietan plazaratzen zuen diskurtsoari erreparatuko diogu. Laboak ez zuen inoiz kantuetako letrarik sortu, baina beretzat garrantzi handiko kontua zen, zerbait adierazteko helburuarekin hautatzen baitzituen. Otaegik (2016: 150-151) jasotzen duenez, Laboaren kantuen herena ahozko tradizioaren ildoko egileen testuetan oinarritua da (jatorri anonimokoak, Olalde, Oxobi, Xalbador, Dibarrart...) eta gainontzekoak garaiko poeten testuekin eginak (Brecht, Aresti, Artze, Sarrionandia...). *Lekeitioetan* aipatu sasi-hizkuntza eta ahotsaren bestelako erregistroak dira nagusi, baina tradizioa, modernitatea eta postmodernitatearen sailkapenak ibilbide guztian erabili zituen letretan ere isla izan zuela baieztatzen du Rodríguezek (2010: 38-39). Hala, 1985etik aurrera, batik bat Joseba Sarrionandia eta Bernardo Atxagaren olerkiak erabiltzen hasi zenean,

Laboaren munduari begiratzeko modua aldatu zela dio: barne-munduak hartu zuen protagonismoa dela-eta, postmodernismoari dagokion ikuspegi indibidualistago bat bereganatuz.

Baina dena ez da hotsa izango, eta John Cagek isiltasunari eman zion balioa ezagututa, Laboak ere isiltasuna teknika artistiko gisa landu ahal izan zuela pentsa genezake, batik bat zuzenekoetan. Isiltasuna fisikoki lortu ezinezko egoera bat den heinean, Cagek proposatu zuen isiltasun deitzen diogun hori nahigabeko soinuak deitu beharko litzatekeela, azken finean horixe baita: musikagileak agindu edota nahi gabeko soinua(k). Bada, ingurunearen eta publikoaren artean sortutako soinu horiei balio musikala aitortu zien estatubatuarrak eta gaude Laboaren kontzertuetan ere uneak (espazio eta denbora konkretuak, errepikaezina denak) protagonismo osoa hartzen zuela. Kutsu esperimentaleko kantuetan bereziki nabarmena da publikoaren interpretazio librea bultzatzen zuela, azken horren erreakzioa piezaren parte bilakatzu nahigabe. Batzuetan txistu eta oihuak ziren, Bakioko kontzertuan «Baga biga higa, Lekeitio 2» abestu eta gero Laboak berak gogoratzen zuen moduan, (Aurtenetxe, 2011: 395) eta beste batzuetan, aldiz, algarak:

Beldur handia neukan esperimental hori esaten duzunaren barruan komunikazio inkomunikazioa-rekin, ez? Eta Orreaga-rekin ere, jaialdia bukatzen baitut Orreagarekin jeneralki. Nik beldurra neukan, batez ere herrietan ze erantzun. (...) Eta ba bueno, jendeak onartzen du, barre egiten du batzuetan eta hori dena. Baina, normal hartzen dut nik barre egitea jendeak, ez dut gaizki hartzen, ez? esan nahi dut, onartu edo... bakoitzak nahi duena egin lezake, ez? Orreaga-rekin bezala, hasten naizenean oihuak «oooo», hotsak, ahotsarekin horrelako orroak egiten, jendeak batzuetan barre egiten du [...] (Mikel Laboa Euskadi Irratian, 1984).

Bestalde, aztertu dugun moduan, Laboak bere musikagintzan erabili zituen instrumentu gehienak garaikoak ziren, baina horiek jotzeko era zen, batik bat, ordura arteko euskal kantagintzaren moldeetatik urruntzen zena. Badira, ordea, esperimentaziozko musikan ohikoak diren zenbait gailu, zeinak Laboak erabili zituen. Horien artean, Rodriguezek (2010: 37) sintetizadoreak edo *sanplerrak* azpimarratzen ditu. *Spoken word* teknika ere aipatzen du, eta Silguero eta Salvadorrekin *jazz* musikara egindako hurbilpena ere modu horretan kokatzen du. Gure ustez, tresna horiek garai horretan erabili izanak, eta batik bat orduko testuinguru politikoa zein zen ezagututa, balio erantsi bat ematen dio haren musikagintza esperimentalari. Izan ere, Francoren diktadurak kultura mailan ekarri zuen itxitasun eta mugapen handia dela-eta, azpimarragarria da Laboak ezezagunaren bilaketan egin zuen ahalegina.

Baina Laboa ez zen soilik ahotsa eta musika, Laboa, izateko eta egoteko modu bat ere bazen. Nahiz eta estetika xumearen aldeko apustua egin zuen, indar handia zuten bere zuzenekoek. Sortzen zuen musikaz gain, hautatzen zuen eszenografia, argiztapena, janzkera edo mugitzeko modua ere, apaindura gutxiko estetikaren parte ziren. Eszenografiari dagokionez, protagonismo osoa musikan fokatu nahirik, apaingarriak baztertzuten zituen. Janzkera ere ahalik eta diskretuena, egunerokoan zein zuzenekoetan urdin jantzita azaltzen zen; bere memorian hain presente zeuden arrantzaleen kolorearekin. Azkenik, taula gainean egoteko modua ere landu egin zuen: hasiera baten, Bertol Brecht eta haren antzerki dialektikoarekin,

komunitatearen berrirakurketa kolektibo kritikoa bultzatuz (Gandara, 2016: 74) eta ostean, Roy Hartekin, ahotsaren lanketan sakonduz.

Irudika dezakegunez, ezagunaren atzetik ibiltzea baino nekezagoa da ezezagunaren bilaketa, eta sarritan, baita bakartiagoa ere. Horregatik bilakatu ziren bidelagun esperimentalak (R. Hart, J. Cage, Bach, Xenakis...) ezinbesteko arnasa Laboarentzat. Aipamen berezia egin nahiko genieke oso gertu izan zituen abangoardiako bi artista handiri: J. Oteiza eta J. Artze, ezbairik gabeko eragile eta eredu Mikelengan. Emaitza zein izan den jakinda, bide hori urratzeak merezi izan zuela deritzogu; Laboak sortutakoa hurrengo belaunaldientzat ere arnasa izan delako.

Edo ez? Zein irakurketa egiten dute ondorengo musikariek Laboaz? Artikulu honetan esparru akademikoak Laboaren musikagintza, asko ez bada ere, ikertu duela ikusi dugu, baina zer dakigu berak ondorengoengan utzitako arrastoaz? Hain zuzen, galdera horiek ditugu ardatz Mikel Laboa Katedrak diruz lagundutako doktorego-tesian. Gaur egun Euskal Herrian esperimentatzen duten musikariren eta Mikel Laboaren arteko zubiak ezagutu asmo ditugu lan horren bidez.

5. Irekitako bide baten... hasiera

Mikel Laboari buruzko errebisio bibliografiko hau egin ostean ondorioztatzen dugu artista donostiarrak kultur mailan daukan balioa ez dela modu bertsuan islatu akademiaren esparruan. 2013an Mikel Laboa Katedra sortu izana Euskal Herriko adierazpen artistikoen ikerketa bultzatzeko hauspo garrantzitsua izan arren, halako ahalegin baten fruituak nozitzeko oraindik goizegi delakoan gaude. Hala kontuak, euskarazko komunitate zientifikoan gaur-gaurkoz Laboari buruzko tesi bat eta bestelako dozena-erdi argitalpen biltzeak argi-ilunak ematen dituelakoan gaude. Alde batetik, aipatu behar da egindako lanen kopurua txikia izanik ere, eduki aldetik aberatsak direla, ikusi ahal izan dugun moduan; afera honek kuantitatiboki begiratuta daukan alde iluna, kualitatiboki daukan balioarekin argituz. Horri lotuta, berriz gogoratu nahiko genuke artikuluaeren hasieran aipatu dugun ideia bat: akademiaren esparrutik kulturari ez erreparatzeak ondorio kaltegarriak izan ditzakeela ondareari buruzko jakintzan, bide berrien zabalkundean eta kultur transmisioan.

Euskaraz ez bestelako hizkuntzetan, aldiz, Mikel Laboari buruzko beste erreferentzia batzuk topa ditzakegu. Hala, Dialnet-en⁵ begiratu arin batean bilaketa eginez gero, zortzi lan agertzen dira: 3 euskaraz, 2 galegoz, 2 katalanez, 1 gaztelaniaz. Nazioarteko datu-base handienetan (*Scopus* eta *Web of Science*), berriz, ez da Laboari buruzko lanik agertzen. Gabezia horrek erakusten du Laboaren musikagintzaz ikertzen jarraitzeko behar handia dagoela.

Edonola ere, aztertu ditugun euskarazko lanek irekitako bide baten hasieran kokatzen gaituztela deritzogu. Abiapuntu ezin hobea jartzen dute etorkizunean gaian sakontzen jarraitzeko eta, beraz, gutxi egina, gehiago egiteko arrazoi bihurtu dadila.

5. 2018ko urrian egin genuen «Mikel Laboa» eta «Laboa» gako hitzak erabilia azken bilaketa www.dialnet.unirioja.es-en. Ordukoak dira emaitzak.

Zentzu horretan, gure ekarpenari dagokionez, gaur egungo musikari gazteek Laboarendik zerbait jaso ote duten ikertzerak bideratuko dugu. Horretarako, Laboak iraganean egin bezala, egun, berritze kulturalaren ahaleginetan aukera ugari sortzen duten musikari esperimentalak izango dira abiatu dugun ikerketa-lerroaren subjektu. Finean, horien artean adibide esanguratsuak topatu baititzakegu artistikoki arriskua besarkatzen dutenak eta plazara molde berriak ekartzen dituztenak.

Erabilitako erreferentzia bibliografikoak

- Aristi, Pako (1985): *Euskal kantagintza berria 1961-1985*, Erein.
- Artze, Joxan (1977): «Euskal kanta berria», *Jakin*, 4, Arantzazu.
- Albisu, Josune (2012): «Mikel Laboa in memoriam», Eusko Ikaskuntzaren Kongresua, XVII, 651-662.
- , (2015): *Sormenaren eragina gizartean, Mikel Laboa eredu*, EHU.
- Aurtenetxe, Auritz (2011): «Mikel Laboa (1958-1978), tradizioa eta abangoardia, kantagintza berriaren sortzaile», *Musiker*, 18, 385-402.
- , (2014): «Bastida, Mari Sol. Memoriak, Mikel Laboaren biografia bat», *RIEV*, 59, 2, 519-521.
- Bastida, Mari Sol (2014): *Memoriak. Mikel Laboaren biografia bat*, Elkar.
- Elortza, Jerardo (2010): «Mikel Laboa Manzisidor. 1934-2008», *Bidegileak*.
- Gaztelumendi, Patxi; Rodriguez, Ibon eta Azpitarte, Julen (2010): «Mikel Laboa: sekula belardiko musikaria», in «Euskal Punk eta (des)eraikuntza nazionala: ukaziotik harago» ikastaroan, Udako Euskal Unibertsitatea.
- Gandara, Ana (2016): «Unibertsala eta lokala uztartzen. Laboa eta Sarrionandia», *EGAN*, 2016, 1 (2), 63-78.
- Gorostidi, Juan (2011): *Lau Kantari*, Pamiela.
- Hartze, Joxe Anton (1977): «Kanta Berria Aztertzen», *Jakin*, 4, 45-50.
- Hurtado, Enrique (2015): *La txalaparta digital: Un análisis de la txalaparta a través del desarrollo del software*, EHU.
- Otaegi, Lourdes (2016): «Mikel Laboraren Lekeitoak: esanezina oihi bilakatua», in Iزارo Arroita eta Lourdes Otaegi (arg.), *Oroimenaren lekuak eta lekukoak. Gerra Zibilaren errepresentazio artistikoak vs kontaera historiko-politikoak*, EHU-UPV, Bilbo, 149-170.
- Rodriguez, Ibon (2010): *Mikel Laboa, musikaria, zubia*, Mondragon Unibertsitatea.
- Vergara, Leire (2018): «Jose Mari Zabalari elkarrizketa», *Eremuak*, 4, 52-55.

Erabilitako diskografia

- Laboa, Mikel (1974): *Bat-hiru*, Herri Gogoa/Edigsa, Donostia.
- Laboa, Mikel (1980): *Lau-bost*, Xoxoa, Bilbo.
- Laboa, Mikel (1985): *6*, Donostia, Elkar.
- Laboa, Mikel (1988): *Lekeitoak*, Elkar.
- Laboa, Mikel (1989): *12*, Elkar, Donostia.
- Laboa, Mikel (1994): *14*, Donostia, Elkar, Donostia.
- Laboa, Mikel (2000): *Gernika-Zuzenean 2*, Elkar, Donostia.
- Laboa, Mikel (2007): *Lekeitoak*, Elkar, Donostia.

