
SOINUA FIDAGARRITASUNEZ GORDEZKEKO ERRONKA: MUSIKA-NOTAZIOA ETA GRABAKETAK

Igor Saenz Abarzuza

Nafarroako Unibertsitate Publikoa. Giza eta Hezkuntza Zientzien Saila,
Musika Arloa

Laburpena

Musika batek luzaroan irauteko, musika-notazioa izan da euskarri bakarra soinua grabatzeko teknologien asmakuntzaren aurretik. Gaur egun, bi aukera hauek elkarrekin bizirauten dute modu eraginkor batetan, eta biak dira erabiliak ikerketa etnomusikologikoetan. Artikulu honetan, notazioa eta grabaketen inguruko azterketa eta gogoeta bat aurkezten da, gauden Aro Post-digitaletik atzera begira, modu kritiko batetan. Euskal Herriari erreparatuz eta aintzinako kantuen ezaugarriak ia galdurik daudelarik, folkloristek XIX. mende bukaeran eta XX. mende hasieran kantutegietan bildutako musikaren irakurketa sakon eta kritiko bat egitea beharrezkoa da. Izan ere, zituzten helburuak eta metodologiak, ez dira egungo etnomusikologiarenak.

Gako-hitzak: MUSIKA-NOTAZIOA; GRABAKETA; KANTUTEGIAK; ETNOMUSIKOLOGIA; IKERKETA PERFORMATIBOAK

THE CHALLENGE OF SOUND CONSERVATION: MUSICAL NOTATION AND RECORDINGS

Abstract

Before the invention and development of sound recording technologies, musical notation was the only way to assure the durability of a musical composition. Nowadays, both means of music conservation coexist efficiently, and both are used in ethnomusicology research. This article presents a study and a reflection on musical notation and sound recording, looking back from our Post-digital Era in a critical way. In the Basque Country, traditional songs have barely left a footprint in the song compilations known as *kantutegiak*, therefore it is necessary to meticulously study the music compiled by 19th and 20th Century folklorists, with manifested different goals than the scientific canons of current ethnomusicology.

Keywords: MUSICAL NOTATION; RECORDING; SONGBOOK; ETHNOMUSICOLOGY; PERFORMANCE STUDIES

Saenz Abarzuza, Igor. 2022. "Soinua fidagarritasunez gordetzeko erronka: Musika-notazioa eta grabaketak". *AusArt* 10 (2): 113-123. DOI: 10.1387/ausart.23861

Soinua eta aro post-digitala

Soinua formatu fisikoan grabatzeko aukera ez zen XIX. menderarte posible izan. Gaur, aldiz, non-nahikoa da soinua. Pasa den mendeko 70. hamarkadaz geroztik, Raymond Murray Schafer eta beste ingurunelariak¹ iragarri bezala, Mendebaldeko gizarteetan dugun soinu-kutsadura geroz eta handiagoa da. Ekoakustikak, gizakiaren interakzioa ikertzen du bere ingurunearekin eta, disziplina bezala, gero eta garrantzi handiagoa dauka, gizartearen sentsibilizazioaren ispilu. Schafer-ek (1994), zarata, kontutan hartzen ez ditugun soinuak eta gaur egun kontroletik kanpo ditugunak bezala definitu zuen, kontzeptua gizakien pertzepziora mugatuz: horrela, isiltasuna, egoera naturala litzateke Schafer-en aburuz, eta zarata aldiz, egoera ez naturala. Baina, kontzeptu honen definizioa zeharo ireki da Schafer-en ekarpenetik. Izan ere, zarata nonahikoa da iradokiz, ekologia akustikotik zetozten argudio estetiko-moralistekin talka zuzena eginez, zeinetan nonahiko zaratak, isiltasunaren heriotza ekartzen zuen (Thompson 2012, 32). Guztiarekin, egunerokotasunean jasotzen ditugun ikus-entzunezko estimuluak, eragin zuzena dute guregan, eta musikaren historia nahitaez baldintzatu dute. Honen harira, fonografoa asmatu eta hedatu zenetik, eskutik doaz soinua, musika eta bere ekoizpena, entzumena, konposaketa edota interpretazioa (Andrés & Saenz 2018).

Greg Milner-ek (2015) dioten bezala, soinu-grabaketaren garapenak eta hedapenak iraultza ekarri zuen musikaren historian eta haren garapenean, hau iraunarazteko beste bide bat ez ezik, teknologia honi lotutako estilo berriak eta aukeren amalgama oso bat ireki zuelako. Bai entzunezko zein ikus-entzunezko grabaketak, transmisio-bide garrantzitsuak izan dira munduko kultura musikalak ezagutarazteko. Honekin batera, grabatzeko teknologiaren garapenak, informatzaileak interpretatutako musika berriro entzun, aztertu eta alderatzeko aukera eskaini zuen, eta bide batez, partiturara pasatzeko denbora gehiago edukitzea bermatu zuen, ikerlariari zehatzagoa izateko aukera emanez (Cecchi & Lutzu 2020).

Bestetik, 'teknologia berriak' deitu izan zirenak, jasaten dituzten etengabeko aldaketekin, berriak izateari utzi diote, egunerokotasunean indarrez txertaturik daude eta normalizatu dira (Saenz 2020). Iraultza digitaletik, normaltasun digitalera pasatu gara Mendebaldeko gizarteetan. Horrela, Negroponte-k XX. mende bukaeran esan bezala, "*The digital revolution is over*" (1998). Informazioaren eta Komunikazioaren Teknologia, zerbait berria, berritzailea eta freskagarria izan ziren, Antropozenoaren agerpena eta garapena baldintzatu zuten funtsezko mugarrira. Jada belaunaldi bi igarota, aldaketa guzti hauek Aro berri baten aurrean kokatzen gaitu, Aro Post-digitalean hain zuzen ere, Negroponte-k iragarri eta Cascone-k 2002. urtean izendatu zuen bezala (Roselló 2016).

Musika-notazioa grabaketan aroan

Mendebaldeko musika-notazioa, soinu-fenomenoen irudikapena izatea du helburu, hori da bere izaera, bere ezaugarria eta bere zentzua. Ordea, notazioa ez da inoiz musika berarekin nahastu behar, ezerk ez baitu soinua ordezkatzeko. Dituena aldaera eta izan duen garapenarekin, notazioa ezinbestekoa da Mendebaldeko musikaren kontzepzioarako, konpositore, interprete zein gainerako musikarientzako, musika imajinatzeko edo pentsatzeko dugun moduetarako, alegia.

Soinuaren irudikapen inperfektua, musika-notazioa, kontu handiz eta bere erabilgarritasunaz zein mugez jabetuta erabili beharreko tresna eraginkorra da: izan ere, agerian uzten duen bezainbeste ezkututzen du partitura batek. Ahozko tradizioeko musikaren arloan, abesti zein beste musika materiagabeen transkripzioa, oinarrizko tresna da ikerketarako. XX. mendean zehar izandako aldaketa metodologikoez eta ikertzaileek jarduera horiei esleitutako eginkizun ezberdinaz haratago, XXI. mendean, Aro Post-digitaletan, transkripzioa erabiltzen jarraitzen da musikologia zein etnomusikologian. Baina, ahozko tradizioaren musika-ikasketetan, transkribatzailearen eragina eztabaida eta polemika izan da musikologia konparatuaren hasiera-hasieratik. Egin-eginean ere, transkripzio bakoitza transkribatzailearen helburuek eta metodologiek markatzen dute, kontziente edo inkontzienteki.

Arestian esandakoaren ildotik, transkripzio baten azken emaitzak, soinua idazteko hainbat soluzio sor ditzakeela ulertu behar da, bai aukeratutako notazio-sistema edo irudikapen bisualagatik, edo hautatu eta alde batera utzi diren parametro eta soinu-gertakariengatik ere. Notazioa, nahiz eta oso garatua egon, musika-adierazpena bezalako errealitate konplexu bat irudikatzeke ez da nahikoa. Dena den, beharbada ez da hainbeste idazkeraren gutxiegitasun teknikoak: gertatzen dena da ez dagoela soinuaren zenbait parametro kontzeptualizatzeko tradizio bat, tonutik eta iraupenetik haratago doazenak, bereziki. Errepresentazio-sistema gisa, soinuaren elementuen, propietateen eta erlazioen hautaketa bat baino ez du kontuan hartzen, beste batzuk alde batera utziz (Burcet 2017). Mendebaldeko notazio-sistemak, sinplifikazioa erabiltzen ohi du soinuaren irudikapen konplexuak ulergarriak izateko. Dударik gabe, gehiegizko zeinu kopuru batek irakurketa zailagoa egingo luke: laburbilduz, "dena" islatzen saiatzen den notazioa, irakurtzeko korapilatsuegia litzateke. Era honetan, partitura, musikaren transkripzio fideletik gertu eta urrun dago aldi berean.

Egun, notazio-sistema bereziak erabili ohi dira, irtenbide grafiko ezberdinak eskaintzen dituztenak, helburu zehatz batekin: aztergaia hobeto errepresentatu, interpretatu, aurkeztu eta partekatzeko. Adibidez, musika-emanaldiak irudikatzeke dimentsio bisuala biziki inplikatzeko duen 'artista-prozesuak' ugariak dira: tramak, eskemak, sareak, marrazkiak, argazkiak, uhin-formak, espektrogramak eta hainbat irtenbide grafiko, besteak beste. Etnomusikologia, arlo bezala, musikaren kreaziora eta duen izaera performatibora hurbildu den bitartekoen ispilu da (Lutzu 2016, 32-33). Azken

hamarkadetan, gailu eta *software* espezifikoen erabilgarritasuna gero eta handiagoak dira, eta Aro Post-digitalean betetzen duten rola, axola handikoa. Horrela, soinua islatzeko sistema berezi batzuk garatu diren arren, musika-ikertzaile gehienak, Mendebaldeko idazkera musikalaria itzuli ohi dira. Azken finean, sistema hau 'erraz' ikas daiteke, hedatuta dago eta musika ikasi duen orok ulertzen duen lan tresna unibertsala da. Hau dela eta, ahozko tradizioiko abestien bildumetan erabili daiteke, gerora interpretatu ahal izateko.

Bestalde, hausnarketa sakona gonbidatzen duen argudio-ildo batean eta María Inés Burcetek (2017, 135) defendatzen duen moduan, musika-notazioa musika-fenomenoaren kodifikazio gisa hartzeak, kolonialitate epistemologikoaren kasu argia da, perspektiba eurozentriko eta hegemonikoaren azpian notazioari buruzko kontzepzioa bera dagoelako, bai notazioa zein musikaren hezkuntza monopolizatu duena.

Grabaketa afera

Soinua erreproduzitzeko euskarriak orokortu baino lehen, notazioa zen ahozko tradizioak transmititutako abestiak kantutegietan bildu eta argitaratzeko bitartekari bakarra. XIX. mendearen amaieran, fonografoaren asmakuntzarekin, musika gordetzeko modu askoz fidelagoa egiteko aukera agertu zen. Gailu honekin, ez dago transkripziorik. Beraz, ezinbestean, ez dago ezta ere interpretaziorik. Aro Post-digitalean, naturalizatua dago grabatutako musika entzutea, baina XX. mende hasieran, guztiz arrotza zen, eta entzuleek, egokitze eta entzuteko ohitze lan bat egin behar izan zuten. Kontutan hartu beharrekoak dira fonografoek zituzten eragozpenak, soinu kalitateari dagokionez eta denborarekin zuzentzen joan direnak gaur egungo kalitatera heldu arte

Musika-ikerketan, iraultza izan zen aparatu honen hedapena. XX. mendearen hasieran, Europako eta Ipar Amerikako antropologo eta folkloristek, Bela Bartók edo Zoltán Kodály kasu, jadanik fonografoa ezinbesteko tresnatzat hartzen zuten beren lanerako. Espainian aldiz, musika-notazioak euskarri erabilgarriena izaten jarraitu zuen abestiak jasotzeko (Arcocha 2017, 93). Bartók musikari hungariar ospetsua, axola handikoa izan zen etnomusikologia eta grabaketa alorrean, aipatu bezala. Bere metodoa, informatzailerik emandako abesti zein musikak fonografoarekin grabatzean oinarritzen zen, ondoren, mendebaldeko musika-notazio sistemara transkribatzeko. Horretarako, jatorrizko tonalitatea mantentzen zuen, gero konparaketak egin ahal izateko. Ondoren, *tonus finalis* batean idazten zituen jasotako soinu-adierazpenak, beti ere errazteko, baino jatorrizko tonua aipatuz. Bere partituretan, transkripzio ahalik eta objektiboena egiten saiatzen zen, ahalik eta xehetasunik handienarekin, ornamentu konplexuak zehaztasun nabarmen batekin adieraziz. Honen ildotik, esanguratsua da sistema tenperatutik kanpoko notak ere aipatzen zituela. Xedea, ahalik eta fidelen irudikatzea

zen musika, informatzaileak igorri bezala. Egiatzki, bere lanari zientziaren estatusa ematea zuen helburu.

Bartók-ek fonografoa halabeharrezko tresna bezala erabiltzen zuen bere lanetarako, horrela erregistratutakoa berriro entzuteko aukera ematen ziolako, eta horrela, transkripzioa fidelagoa egiteko parada zuen. Gehienetan, Bartók-ek jasan zuen arazoa, musika tradizionalaren bilketan gertatzen dena da: informatzaileek ez dute normalean errepikapenik egiten, behin abestu eta grabatu edo transkripzioa egin behar da. Horren aurrean, Bartók-ek, grabatutakoa modu horretan transkribatzen zuen (Kaniaris 2021, 202-203).

XX. mende hasieran, AEBetan, John Lomax folkloristak landatar biztanleriaren grabaketak egin zituen, ikerketa-tresna gisa. Baina, 1933. urteaz geroztik, ia ahaztutako musika hark, nolabaiteko interes komertziala piztu zuen, eta diskoetxe batzuek grabazio kanpainak abiarazi zituzten. Horretarako, balio handiko eta pisu itzeleko ekipamenduz hornitutako kamioiak bidaltzen zituzten batetik bestera. Grabatzeko modu hauek, folkloristaren esperientzia aldatu zuen, teknologia berriak oso ekipamendu astunak erabiltzea suposatzen zuelako. Egitan, Lomax-ek erabiltzen zuen Edison fonografoa eramangarriagoa zen. Gainera, soinua zuzentzeko bozgorailu handi batekin eta entzungailuekin, grabatutako musikariek, haien musika entzuteko aukera zuten (García 2018, 21).

Euskal folkloristak, transkripzioak eta kantutegien fidagarritasuna

Erromantizismoaren etorrerak, ziklo historiko aldaketa handia suposatu zuen Euskal Herriaren irudiarentzat, Europako intelektuaren mapa kulturalean sartuz. Gainera, ezberdintasunen eta berezitasun kulturalen inguruko narrazio exogeno oso bat osatu zen euskal nazionalismoaren aldarrikapen eta hedapenarekin. Gaur egungo euskal kultura, XIX. mendean zehar erakitzen hasi zen gaur egungo aldaerara heldu arte, mugimendu foralistak adoreturik: "Horrela, lehenago Euskal Herriak Espainiako estatuaren barruan zuen erregimen berezia legitimatzeko aipatzen ziren berezitasunak, osagai definitzaile nazional bihurtu ziren, espainiar eta frantziarren aurrez aurre" (Etxeberria 2010, 81). Zentzu horretan, ia hasiera-hasieratik, ideologia erromantikoak, euskaldunak literatura-gai bihurtu zituen. Johann Gottfried Herder, erlatibismo kulturalean adituak, euskaldunei beren literatura sortzeko gonbidapena luzatu zien, Eskoziako berpizkundearen eredua jarraituz. Baina, zalantzarik gabe, Wilhelm von Humboldt izan zen, euskarari eta euskaldunen inguruan egindako ikerketekin, euskalduntasunari buruzko diskurtsoan inflexio puntu bat ezarri zuena. Intelektual prusiarrak, Pirinioetan, Europako hizkuntzarik zaharrena aurkitu zuela sinetsita, hari buruzko literatura ugari idatzi zuen. Gainera, Victor Hugo, Prosper Mérimée edota Gustave Flaubert idazleak Euskal Herrira iritsi ziren besteak beste, eta haien inpresioak zein bizipenak idatzi zituzten. Halaxe egin zuten baita ere dozenaka antropologo, arkeologo eta hizkuntzalarik (Martinez 2016, 16-17).

Euskal nazionalismoaren ezarpen eta defentsarekin, kantutegiak ugaritu ziren. Gaur egungo ikuspegi kritiko batetik, egiaztaturik dago XIX. mendeko euskal kantutegiek ez dutela beti informatzaileak emandako musika bere horretan mantentzen. Askotan, material horrek aldaketa-prozesuak jasan zituen, nahita egindakoak, garai hartako gustuen erara, edo gainerako folkloristaren nahi eta helburuetara egokitzeko. Euskarazko erreperitorioa biltzeaz gain, kanpoko eraginaren “mehatxuen” aurrean, helburu nagusietako bat, euskal eredu tradizionalaren benetakotasunaren bilaketa eta iraunkortasuna bermatzea zen (Sánchez 2003). Gaurko etnomusikologian, orokorrean eta baita Euskal Herrian, bada ikus-entzunezko erregistro bat, informatzaileak transmititutako materiala zintzoki mantentzen duena, eta musika-notazio konbentzionalaren osagarria dena. 1900etik 1930era, euskal kantuari buruzko literatura ugari argitaratu zen, euskal musikaren jatorriari eta bere ezaugarriei buruzko hainbat teoria bilduz. Aldiz, XX. mendeko hurrengo hamarkadetan, Lehenengo eta Bigarren Mundu Gerrak eta Gerra Zibila medio, euskal kantua inguruko ikerketa musikologikoak zeharo gutxitu ziren (Hirigoyen 2013, 87).

Euskal kantuari buruz argitaratutako ikerketa musikologikoen azterketa sakonek, agerian utzi dute musikaren ikuspuntutik, oso praktika ezberdinak erabili izan direla denboran zehar Euskal Herrian. Kantu batzuk, jatorriz, modalak izango ziren, beste batzuk tonalak. Batzuk, erritmo librekoak, beste zenbait, denbora isokronoaren, berdin eta jarrai baten esklabu. Marie Hirigoyen-ek aipatu bezala (2012, 30), zenbait ikertzailek, tonu-laurdenen presentzia aldarrikatzen dute euskal kantua tradizioan, eta baita askatasun erritmiko eta metriko aipagarriak (ibíd., 287). Azken honen inguruan, *groove* eta mikro-denboralizioaren² azterketa, bizkortu egin da azkeneko hamarkadetan, soinu grabaketan analisiak egiteko programei esker eta hauek eskaintzen dituzten datuen eskuragarritasunagatik. Ikerketa arlo honek, berebiziko garrantzia du ahozko musika kulturen azterketarako, denborarekin lotutako datuek, partituren alternatiba enpiriko bat eskaintzen dutelako (Moran 2017, 18). Hirigoyen-en tesiarekin jarraituz (2012, 279-281), euskal kantuan ez daude musika-ezaugarri zehatz eta diferentziagarriak, baino bai arreta bereganatu dezaketen zenbait musika-arrasto, tonalitatearen trataerarekin zerikusia dutenak batik bat. Euskal soinu-corpusean, heldu den ondarean erreparatuz behintzat, doinu gehienak diatonikoak dira. Bestetik, analisi modalak agerian uzten dute eskala heptatoniko, hexatoniko eta pentatonikoen presentzia. Aipatzekoak dira tarte melodiko txikien omnipresentzia, eta bitarte murriztuen agerrera eskaletan. Musika-ornamentazioari dagokionez, nabarmena da abesti silabikoen nagusitasuna, nahiz eta ornamentu handikoak oraindik biziraun.

Baliteke, musika-notazioak duen ahulezietako bat hemen plazaratzea. Baliteke, zergatik ez, landa-lana egin zuenak ornamentazioa ez jasotzea, bai trebetasun faltagatik, bai interesgarria iruditzen ez zitzaielako. Edo, beharbada, mendebaldeko notazio-sistema ez dagoelako pentsatuta horrelako kantatzeko modu bat paperan objektiboki biltzeko. Nolanahi ere, ez

dira mantendu tonu-erdi bateko baino zatiketa txikiagoko materialik edo grabaketarik, esaterako, tonu-laurdeneko edo hiru-laurdeneko bitartekak dituztenak.

Ondorioak

Musika-notazioa, historian zehar izan dituen agerpen ezberdinetan, musika gordetzeko bide bakarra izan zen fonografoa asmatu eta garatu arte. Grabaketek, zeresan handia izan dute etnomusikologiaren bilakaeran: tresna huts bat gehiago izatetik urrun, lan baldintza berri batzuk sortu zituen, denborarekin aldatuz joan zirenak teknologia aurrera zihoan heinean, eta egun, ehun urte pasatxo, corpusa hagitz handia da. Grabaketa elektrikoaren etorrerarekin, hots, mikrofonoaren erabilerari esker, kalitate askoz handiagoa zuten grabaketak egiteko aukera eskaini zen.

XXI. mende hasieratik batez ere, Aro Post-digitalean murgildurik, (etno) musikologiak, arreta berezi bat eskaintzen dio ikerketa performatiboari. Arloa finkatu eta indartu egin da oso, musikan aditu eta ikerlarien ardura soinua- ren eta bere testuinguruaren alderditara bideratuz. Oraindik ere, etnomusikologoek, pentagrama erabiltzen dute ikasten duten musika transkribatzeko, bai hura ulertzeko, bai irakurleei ulermen hori helarazteko bitarteko gisa. Baina, jakitun dira musika hori, idazkerarako ez zegoela pentsatuta, eta horregatik, modu objektibo batean islatzeko gai ez den sistema bat hari direla erabiltzen. Eraginkorra eta ulergarria bai, baina urria arlo batzuetan.

Gaur egun, edozein gailuk, bakoitzaren mugikorrek besteak beste, kalitate duin batekin grabatzen ditu soinu-sorkuntzak, baita bideoan ere. Zintzoki grabatu beharrik gabe, musika-estilo batzuetarako tresna bereziki erabilgarria eta ezinbestekoa bihurtu da. Esparru akademikoan, dudarik gabe funtsezko tresna da grabaketa. Horrela, informatzaileek abesten dute, eta beste batzuek entzun eta grabatu, gero ikerlariak deskribatu eta aztertze- ko kantua deritzon ahozko praktika hori, hala nola, folkloristak, antropologoak, etnomusikologiak, musikologoak eta beste ikerlari batzuk, profil eta irakurketa ezberdinekin.

Bestetik, kantua, Euskal Herriarekin bat-batean gehien lotzen den alorretako bat bihurtu da, eta "euskal kantua", betidanik egon den ideia arruntaren parte da, edo, behintzat, Euskal Herriaren ezaugarri nagusietako bat. XIX. mende bukaerako eta XX. mende hasieran argitaratutako kantutegiak, musika tradizionalari gutxi-asko fidelak ziren. Baina, fidagarritasun zientifikoa ez zen xede nagusia, eta horregatik ezin da esan landa-lana edo informatzaileen abestiak nahita errespetatu ez zirenik izandako "zuzenketa" eta gainontzeko aldatetekin. Berezkoa dena arrotza denaren gainetik goraiatzeko nahia nabaria da eta helburua, euskaldunei lotutako balio zehatz batzuk azpimarratzea (gizarte-errealitatea irudikatzen ez zutenak). Ikuspegi historiko batek erakusten digu 'euskal-abestia', termino bezala, 1834tik aurrera baino ez dela aipatzen eta esanahi berezi batekin, gaur egungoa

baino zentzu mugatuagoarekin. Folklore musikalean jarritako arreta, musika praktiken agerpenak eta nazioaren kontzeptu kultural-artistikoa sortzeko gogoaren bitartez adierazten da (Morel-Borotra 2000, 351). XX. mendean, estereotipoetatik haratago begiratuta, euskaldunek musikarekiko duten zaletasun hori, nortasunaren eredia da. Nahiz eta guztiz kontziente ez izan, Euskal Herrian, Europako beste hainbat herrialdeetan bezala, XIX. mendean geroztik eraikitako nazio kontzeptua eta kantutegietan bildutako musika hartu da abiapuntutzat eta bere ondaretzat, sustraiak hor ezarriz. Ezin da ahaztu euskal musika tradizionala berritzeko ahalegina, baita ere, 1960ko hamarkadako Europako folk-musika mugimenduan kokatzen dela, *revival*-ak egiteko ohituraren hedapenarekin (Lamikiz 2019, 1290).

Kantek, zenbat eta denbora gehiago grabatu gabe, orduan eta eraldaketa gehiago jasaten dituzte, hizkuntza bezala, bizirik daudelako. Denborarekin, jatorria desagertu egiten da, bere izaera hori delako, aldakortasuna. Asko izan dira, dudarik gabe, gaur egunera heldu ez diren abestiak, betirako galduta, malkoak euripean bezala, *Blade Runner*-eko Roy Batty erreplikanteak esan bezala bere 42 hitzeko monologo ospetsuan (Miller 2019). Bitartean, bere dimentsio historikoetan eta ondare kultural bizi gisa, musika, denboraren joan-etorriarekin bat doa.

Erreferentzia bibliografikoak

- Andrés Vierge, Marcos & Igor Saenz Abarzuza. 2018. "El sector musical en el contexto de las industrias culturales y creativas: Algunos datos sobre el sector musical de Navarra". *Separata Príncipe de Viana* 270: 173-190. https://www.culturanaavarra.es/uploads/files/08_vierge_PV270.pdf
- Arcocha, Elorri. 2017. "Lo kantak: nanas, entre pervivencia y olvido". *Ankulegi* 21: 93-101. <https://aldizkaria.ankulegi.org/ankulegi/article/view/103/222>
- Burcet, María Inés. 2017. "Hacia una epistemología decolonial de la notación musical". *Revista Internacional de Educación Musical* 5: 129-138. <https://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/122>
- Cecchi, Alessandro & Marco Lutz. 2020. "Interdisciplinary perspectives on musical performance: Historical and recent research". In *Investigating musical performance: Theoretical models and intersections*, edited by Gianmario Borio, Giovanni Giuriati, Alessandro Cecchi & Marco Lutz, 1-33. London: Routledge
- Etxeberria Adrien, Xabier. 2010. "Azkue eta Aita Donostiaren kantutegien berrikuspenaren alde". *Musiker* 17: 75-115. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnIt/musiker/17/17075115.pdf>
- García Quiñones, Marta. 2018. "Hacia un replanteamiento de la historia de la etnomusicología desde los estudios sobre el sonido: Objetos y contextos en las grabaciones de campo durante las primeras décadas de investigación etnomusicológica". *Ankulegi* 22: 11-26. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7514319.pdf>
- Hirigoyen Bidart, Marie. 2012. "Le chant basque monodique (1897-1990): Analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales; Musique, musicologie et arts de la scène". Tesis Univ. Toulouse II. https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/747090/filename/Hirigoyen_-_Bidart_Marie.pdf
- Hirigoyen Bidart, Marie. 2013. "Relation entre dénomination et analyse dans l'étude des 'musiques traditionnelles': L'exemple du chant basque". *Lapurdum* 17: 77-90. <https://journals.openedition.org/lapurdum/2414>
- Kaniaris, Spyridon. 2021. "Ritmos y modos de la música tradicional griega en la creación musical: Investigación a través de la práctica y la composición". Tesis Univ. Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/171757>
- Lamikiz Jauregiondo, Amaia. 2019. "From folklore to patriotic and protest songs: Music, youth, and Basque identity during the 1960s". *Nations and Nationalism* 25(4): 1280-1295. <https://doi.org/10.1111/nana.12548>

- Lutzu, Marco. 2016. "Representing performance in ethnomusicological studies". Dossier "Analysis beyond Notation in XXth and XXIst Century music". *El Oído Pensante* 4: 1-37. <https://www.redalyc.org/pdf/5529/552970704009.pdf>
- Martínez Martínez, Josu. 2016. "Searching for Ramuntcho: foreign filmmakers in the French Basque Country". *Communication & Society* 29(3): 15-31. https://pdfs.semanticscholar.org/9e63/034bd4a83cbdfb8364ae578aeed0fd1f0399.pdf?_ga=2.27154429.1396631863.1660042510-912765301.1627548146
- Miller, Matt. 2019. "Rutger Hauer's 'Tears in the rain' speech from Blade Runner is an iconic, improvised moment in film history". *Squire*, uztailak 24. <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a28496103/rutger-hauers-tears-in-the-rain-blade-runner-roy-batty-death-tribute/>
- Milner, Greg. (2009) 2015. *El sonido y la perfección: Una historia de la música grabada*. Itzulpena, Yuri Méndez. Madrid: Léeme
- Moran, Nikki. 2017. "3.4 performing music: Oral and improvising tradition". In *The Routledge companion to music cognition*, Richard Ashley & Renee Timmers, editoreak, 289-299. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315194738-24>
- Morel-Borotra, Natalie. 2000. "Le chant et l'identification culturelle des basques (1800-1950)". *Lapurdum* 5: 351-381. <https://journals.openedition.org/lapurdum/1352>
- Negroponte, Nicholas. 1998. "Beyond digital". *Wired*, abenduak 1. <https://www.wired.com/1998/12/negroponte-55/>
- Roselló Román, Elisabet. 2016. "Era postdigital: Cuando lo digital deja de ser revolución, ¿qué ocurre?" *Foxize*, otsailaren 4. <https://www.foxize.com/blog/era-posdigital-cuando-lo-digital-deja-de-ser-revolucion-que-ocurre/>
- Saenz Abarzuza, Igor. 2020. "La transformación de los procesos de enseñanza-aprendizaje ante el desafío de la educación post-digital". In *Claves para la innovación pedagógica ante los nuevos retos: Respuestas en la vanguardia de la práctica educativa*, editoreak, Eloy López-Meneses, David Cobos-Sanchiz, Laura Molina-García, Alicia Jaén-Martínez & Antonio Hilario Martín-Padilla, 710-717. Bartzelona: Octaedro. <https://www.innovagogia.es/claves-para-la-innovacion-pedagogica-ante-los-nuevos-retos/>
- Sánchez Ekiza, Karlos. 2003. "El *Cancionero* de Azkue desde una perspectiva etnomusicológica". In *Resurrección María de Azkue: euskal kulturaren erraldoia eta funtsezko zutabea*, editoreak, Iñaki Bazán & Maite Garamendi, 83-104. Donostia: Eusko Ikaskuntza. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/>

[el-cancionero-de-azkue-desde-una-perspectiva-etnomusicologica/art-21172/#](#)

Schafer, Raymond Murray. 1994. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester VT: Destiny

Thompson, Marie. 2012. "Productive parasites: Thinking of noise as affect". *Cultural Studies Review* 18(3): 13-35. <https://doi.org/10.5130/csr.v18i3.2860>

Oharrak

1. *Environmentalist.*
2. *Microtiming.*

(Jasota: 22-08-17; onartua: 22-11-03)