



**CONSERVATORIO DI MUSICA “F.A. BONPORTI”
DI TRENTO**

**Corso di Diploma Accademico di Secondo Livello in
Canto Pop**

**CANTI POPOLARI BASCHI:
approfondimento sulla tradizione musicale basca
e arrangiamento di alcuni brani rappresentativi**

Relatrice

Prof.ssa Elisabetta Maineri

Laureanda

Elisa Maitea Olaizola Elosua

Anno accademico 2021/2022

INDICE

1. INTRODUZIONE.....	3
2. I PAESI BASCHI.....	5
2.1 Informazioni geografiche	5
2.2 Storia in breve	6
2.3 Euskara, la lingua basca	9
3. LO STUDIO DEI CANTI POPOLARI	13
3.1 I testi	14
3.1.1 <i>Temi ricorrenti</i>	14
3.2 Caratteristiche stilistiche	15
3.2.1 <i>La melodia</i>	15
3.2.2 <i>Azkue: punti in comune tra musica basca e musica greca antica</i>	15
3.2.3 <i>Il ritmo</i>	17
4. IL ZORTZIKO	21
5. LE DANZE	25
6. L'IRRINTZI, IL GRIDO ANCESTRALE DEL POPOLO BASCO.....	27
7. LA TRADIZIONE DEI BERTSOLARI	29
7.1 Definizione	29
7.2 Struttura dei bertsos.....	30
7.3 Temi	31
7.4 Melodie.....	32
7.5 Apprendere l'arte dei bertsolari.....	32
7.6 Improvvisare versi a livello agonistico	32
7.7 Regole per realizzare un buon bertso	33
8. PERSONALITÀ ICONICHE DELLA MUSICA BASCA	35
8.1 Iparragirre: il compositore simbolo della musica basca.....	35
8.1.1 <i>Gernikako Arbola: una leggenda tra musica tradizionale, popolare ed erudita</i>	36
8.2 Ez Dok Amairu.....	41
8.3 Mikel Laboa: il patriarca della musica basca	42
8.4 Benito Lertxundi: icona del cantautorato basco	48

9. PROGRAMMA.....	53
9.1 KANTUA ETEN EZ DADIN	55
9.1.1 <i>Testo e analisi</i>	55
9.1.2 <i>Partitura</i>	58
9.2 MEDLEY: DONOSTIAKO HIRU DAMATXO – IKUSI NUENEAN – BEHIN BATEAN LOYOLAN	63
9.2.1 <i>Testo e analisi</i>	63
9.2.2 <i>Partitura</i>	73
9.3 BERETERRETXE	85
9.3.1 <i>Testo e analisi</i>	85
9.3.2 <i>Partitura</i>	90
9.4 TXORIA TXORI.....	103
9.4.1 <i>Testo e analisi</i>	103
9.4.2 <i>Partitura</i>	108
9.5 MEDLEY: KANTUZ – ALDAPEKO	131
9.5.1 <i>Testo e analisi</i>	131
9.5.2 <i>Partitura</i>	137
10. CONCLUSIONE.....	159
BIBLIOGRAFIA.....	161
SITOGRAFIA	162
DISCOGRAFIA	163

1. INTRODUZIONE

Los cantos populares son el mejor espejo de los modos de vivir y de sentir de un pueblo

I canti popolari sono il miglior specchio dei modi di vivere e di sentire di un popolo¹

Ho scelto questo tema per rendere omaggio, a mio modo, alla mia terra paterna, alle radici che nonostante la distanza sento molto forti in me, e per far conoscere un patrimonio musicale poco considerato ma ricco di elementi unici e incredibilmente interessanti.

Per il popolo basco l'elemento folkloristico ha sempre avuto un ruolo di primaria importanza e una forte centralità culturale. Il potente legame con le tradizioni si può riscontrare in vari campi: la lingua innanzitutto, ma anche la gastronomia, le festività e naturalmente la musica e la danza. Particolarmente suggestiva è infatti la musica di un popolo approdato relativamente tardi alla tradizione scritta, e la cui cultura si è quindi trasmessa oralmente per secoli.

Molto caratteristica è la musica strumentale. Esistono alcuni strumenti tipici di questo popolo, come la *txalaparta*, strumento a percussione composto da varie tavole poggiate su dei cavalletti di legno che vengono percosse con dei mazzuoli e le cui vibrazioni danno vita a suoni diversi in base al materiale, allo spessore e alla zona in cui vengono colpite; altro strumento che rappresenta la tradizione musicale basca è il *txistu*, un flauto a tre fori che può essere suonato con una sola mano e che emette suoni molto acuti.

La principale manifestazione espressiva in musica di questo popolo, tuttavia, è quella relazionata al canto. I *bertsos* dei *bertsolari*² e i canti sono stati, e continuano ad essere, il nucleo centrale della musicalità basca e l'inclinazione all'aggregazione ha fatto sì che per molti anni cori e orfeoni³ abbiano animato l'ambiente sonoro dei Paesi Baschi.

Per questo il seguente lavoro si concentrerà sulla musica vocale. Dopo un'introduzione per contestualizzare a livello storico, geografico e linguistico il mio studio, verranno analizzati i canti popolari dal punto di vista musicale e dei testi, per poi esplorare il folklore musicale basco attraverso approfondimenti su elementi caratteristici come l'irrintzi e la tradizione dei bertsolari. Un capitolo sarà infine dedicato a tre personalità fondamentali per la cultura musicale basca: Iparraguirre, Mikel Laboa e Benito Lertxundi.

¹ A. EGAÑA, cit. in JOSÉ IGNACIO ANSORENA, *Cancionero popular vasco*, Donostia, Erein, 2008 p. 9.

² Si chiamano *bertsolari* coloro che improvvisano o compongono versi in rima, seguendo determinati criteri che vedremo in seguito, nell'8° capitolo.

³ Un orfeone è un tipo di formazione corale. Particolarmente famoso è il pluripremiato Orfeón Donostiarra, in attività dal 1897 e composto attualmente da più di 170 voci.

Il popolo basco è sempre stato un popolo di cantori. Riguardo a ciò ho potuto usufruire della testimonianza diretta di mia nonna, Agurtzane Elosua Txapartegi (1934), la quale mi ha raccontato che ai tempi della sua giovinezza ogni occasione era buona per cantare, dalle feste al lavoro. Lei mi ha spesso raccontato di quando da giovane lavorava insieme ad altre ragazze riparando le reti da pesca, e i datori di lavoro dicevano loro di non chiacchierare, ma di cantare. Così trascorrevano le ore lavorando e cantando tutte le canzoni che conoscevano. Anche i pescatori cantavano sempre, con una spontaneità incredibile, come se per loro fosse una cosa naturale quanto il parlare. Altre occasioni in cui il canto era – ed è tuttora – frequente sono le cene tra amici nelle cosiddette “sociedad”, dei club privati provvisti di cucina e tavoli in cui i soci si trovano per mangiare e stare in compagnia.

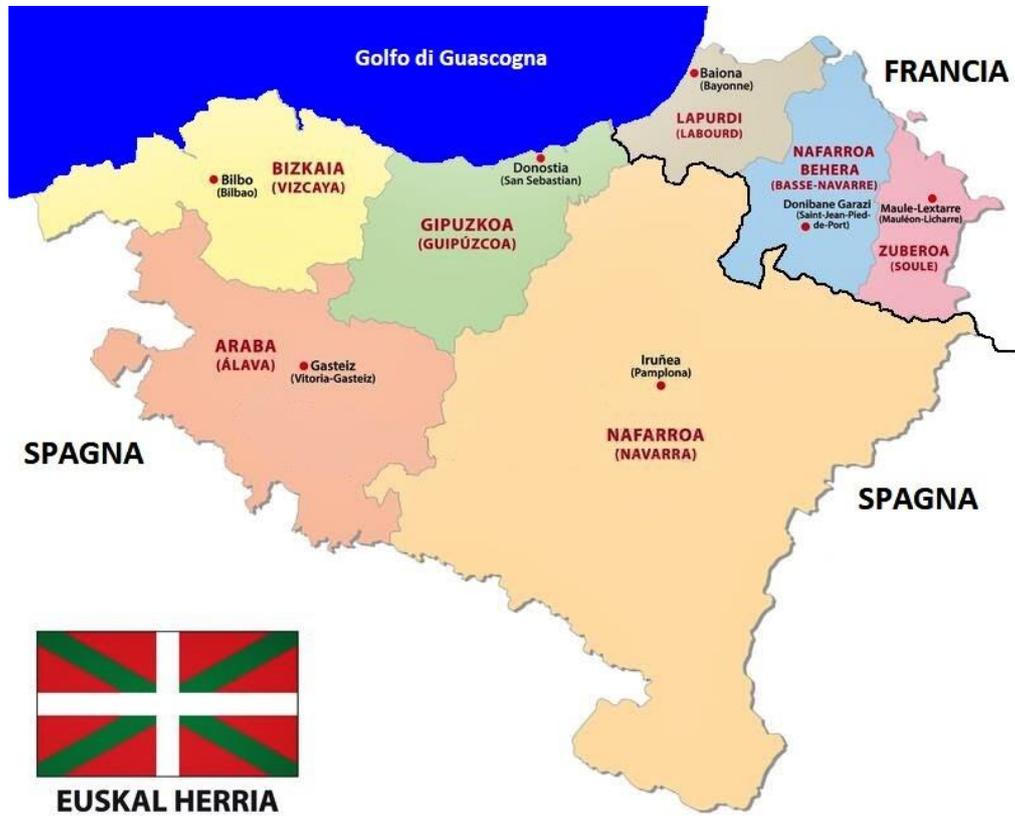
Se osserviamo la produzione musicale basca, intesa come l’insieme delle opere scritte da compositori baschi, in realtà potrebbe essere considerata povera. Essa in effetti è rimasta ai margini delle principali manifestazioni culturali e dei cammini musicali più riconosciuti. Tuttavia, negli anni in cui l’unico modo di manifestare l’identità basca era il folklore, i cori e i gruppi di danza vissero un momento particolarmente favorevole e produttivo.

Il XX secolo vide l’opera di due straordinarie figure nel campo dello studio del folklore basco: Resurrección Maria de Azkue (1864-1951) e Padre Donostia (1886-1956). Entrambi svilupparono lavori esemplari, mentre alcuni compositori baschi di quel periodo come Jesús Guridi (1886-1961) e Pablo Sorozábal hanno ripreso melodie della tradizione basca in opere sinfoniche, trasportando così elementi della musica popolare all’interno della musica colta⁴.

⁴ Si vedano ad esempio l’opera *Amaya* (1910-20) e la composizione orchestrale *Leyenda Vasca* (1915) di Guridi.

2. I PAESI BASCHI

2.1 Informazioni geografiche

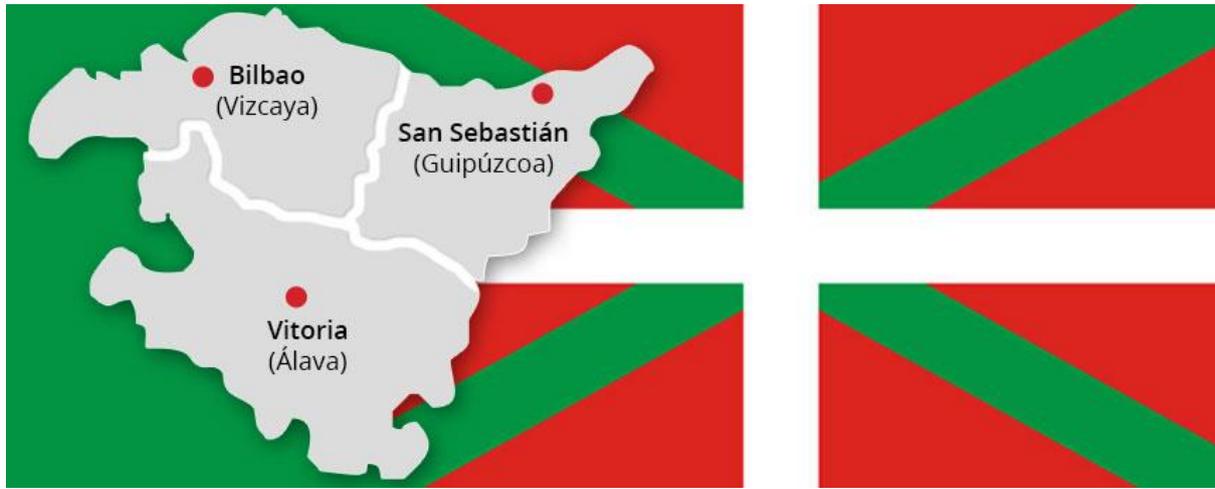


I Paesi Baschi sono situati in parte a nord della penisola iberica e in parte a sud-ovest della Francia.

Geograficamente *Euskal Herria* (il nome della regione in lingua basca) comprende sette territori storici, di cui quattro in Spagna e tre in Francia. I territori peninsulari sono divisi in due comunità autonome: il territorio di Navarra che costituisce una regione autonoma a sé, mentre Bizkaia, Gipuzkoa e Alava fanno parte della Comunità Autonoma Basca. La città più popolosa è Bilbao (capoluogo di Bizkaia) con circa 350.000 abitanti, seguita da Vitoria (capoluogo di Alava e dei Paesi Baschi) con 250.000 abitanti, e San Sebastián (capoluogo di Gipuzkoa) con 190.000 abitanti.

A livello paesaggistico vi è molta varietà: la parte che si affaccia sulla costa è caratterizzata da colline verdeggianti e scogliere a picco sul mare che ricordano certe zone dell'Irlanda e del Regno Unito; qui vi è un clima oceanico, umido tutto l'anno e con temperature moderate. Diversa è la situazione nell'entroterra, dove le due catene dei Monti Baschi segnano uno spartiacque tra il bacino atlantico e quello mediterraneo, ed il clima è più continentale e secco.

2.2 Storia in breve



5

Il popolo basco vanta origini e tradizioni antichissime, le quali hanno creato legami inscindibili tra tutti gli Euskaldunak, ovvero coloro che parlano la lingua basca, seppure divisi dalla storia e della geografia. I popoli insediatisi a cavallo dei Pirenei furono, infatti, soggetti nel corso dei secoli a dominazioni diverse ed alcune divisioni sono ancora ben evidenti: basti pensare che i baschi vivono per la maggior parte nella Spagna nordorientale, ma anche nella Francia meridionale (a Lapurdi, Nafarroa Beherea e Zuberoa).

Durante il Medioevo le città basche furono dominate da signorie spesso fra loro contrapposte; ciononostante i baschi mantennero forti legami, sfociati anche nelle richieste di autonomia dal resto della nazione. Già nei Secoli Bui i baschi erano soliti tenere riunioni per confrontarsi, giurare fedeltà reciproca alla causa e far valere la propria voce nei confronti del potere; la città che ospitava questi tradizionali consigli era Guernica, dove possiamo ancora oggi ammirare la quercia sotto la quale si sono incontrati per secoli e secoli i baschi. I consigli proseguirono, infatti, fino alla seconda metà dell'Ottocento e nemmeno l'unificazione della nazione spagnola scalfì l'autonomia delle Province Basche.

Il Novecento fu caratterizzato da eventi storici fondamentali per il popolo basco, che tra le due guerre mondiali vide in un primo tempo la Repubblica riconoscere le istanze di una maggiore autonomia (1936) e subito dopo dovette affrontare la devastazione inferta dalla Guerra Civile e dall'esercito franchista, della quale il bombardamento di Guernica (1937) rappresenta l'episodio tragicamente più celebre.

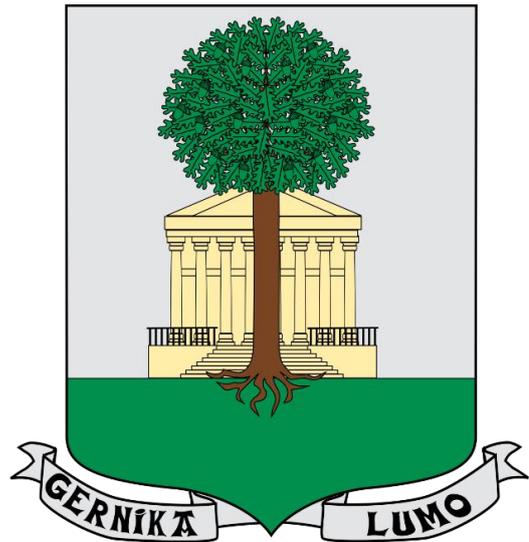
⁵ Ikurriña, creata nel 1894 dai fratelli Luis e Sabino Arana (fondatore del PNV, *Partito Nazionalista Basco*), come simbolo dei Paesi Baschi (*Euskal Herria* in basco) di Spagna e Francia. Fu adottata come stemma ufficiale dal partito indipendentista nel 1934 e come simbolo della regione spagnola dei Paesi Baschi negli anni settanta.



6

Superati gli orrori della Seconda guerra mondiale e della dittatura franchista (1939-1975) la Costituzione del 1978 riconobbe ufficialmente l'autonomia dei Paesi Baschi, i cui cittadini nel 1980 poterono eleggere i propri rappresentanti. Euskadi è tristemente famosa anche per l'ETA, il gruppo spagnolo Euskadi ta Askatasuna, che nacque come movimento radicale determinato a rispondere al duro centralismo della dittatura di Franco, facendo anche ricorso alla lotta armata. A partire dal 1966, quando la direzione fu monopolizzata dalla sua ala militare e più radicale, il gruppo assunse connotati decisamente terroristici. Nel 2011 ETA ha finalmente annunciato la cessazione definitiva della sua attività armata.

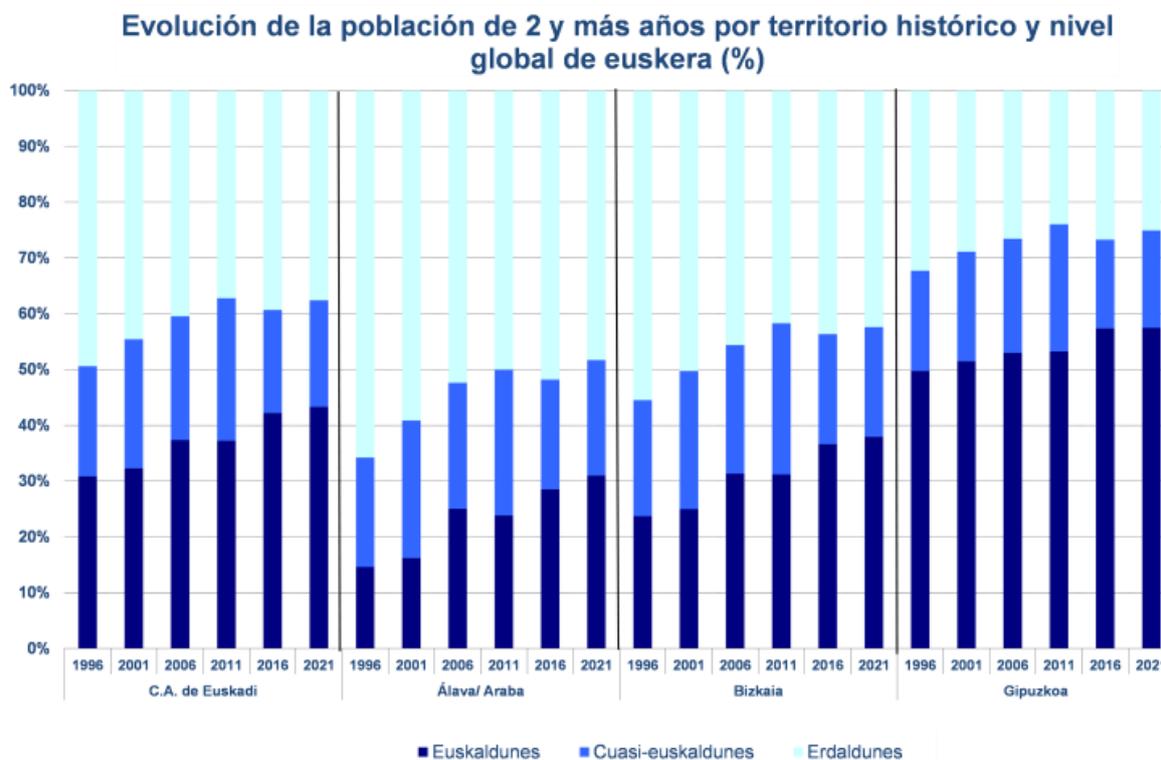
⁶ La distruzione provocata dai bombardamenti a Guernica e il celebre *Guernica* di Pablo Picasso, 1937.



7

⁷ Il **Gernikako arbola** (albero di Guernica), quercia secolare che dal XIV simboleggia la libertà del popolo basco. Tutti i sovrani dovevano prestare giuramento sotto la quercia e tutt'oggi anche il presidente del Governo della comunità autonoma dei Paesi Baschi accetta la propria carica al cospetto dell'albero. Nella prima foto vediamo "il vecchio albero" 1742 - 1892 (erede dell'albero padre, il primo, che si stima che sia nato nel 1334 e vissuto fino al 1881). A destra lo stemma di Gernika che rappresenta appunto l'albero e in basso l'ultimo albero piantato nel 2015.

2.3 Euskara, la lingua basca



Fuente: EUSTAT. Censos de población y viviendas 2001, 2011, 2021 y Estadística de población y viviendas 1996, 2006, 2016

L'euskara (o euskera) è una lingua paleoeuropea, ovvero una lingua dell'Europa antica, che si parlava nel nostro continente prima della diffusione delle lingue indoeuropee. Esistono altre lingue paleoeuropee come l'aquitano, l'iberico e il tartassico, o in Italia l'etrusco ed il retico, ma l'euskara è l'unica lingua paleoeuropea parlata ancora ai giorni nostri; le altre sono andate estinguendosi, sostituite dalle lingue indoeuropee.

È parlato al nord della Spagna nella Comunità autonoma dei Paesi Baschi ma anche nella regione della Navarra e nell'estremo sud-ovest della Francia, nel Paese Basco francese (Iparralde) e nel dipartimento dei Pirenei Atlantici. All'interno dei Paesi Baschi la provincia di Gipuzkoa è quello dove l'euskara è parlato maggiormente⁸. In tutto il Paese Basco le persone che parlano o perlomeno conoscono la lingua basca rappresentano il 62%, e se si prende solo la provincia di Gipuzkoa si arriva al 75%.

Il basco è una lingua ergativo-assolutiva e in questo si differenzia da tutte le lingue indoeuropee, che presentano un allineamento nominativo-accusativo. Ciò significa che il

⁸ Dagli studi Eustat del 2021 risulta che sia parlata come prima lingua da circa il 42% degli abitanti di questa provincia (https://www.eustat.eus/elementos/ele0000400/poblacion-de-la-ca-de-euskadi-por-ambitos-territoriales-primer-a-lengua-y-lengua-hablada-en-casa/tbl0000490_c.html).

soggetto cambia se la frase è transitiva o intransitiva. Quando è associato a un verbo transitivo si aggiunge una “k” alla fine del soggetto:

Lingua ergativa					
Frase:	<i>Gizona etorri da.</i>		<i>Gizonak mutila ikusi du.</i>		
Parole:	gizona-∅	etorri da	gizona- k	mutila-∅	ikusi du
Schema:	l'uomo- ASS	è arrivato	l'uomo- ERG	il ragazzo- ASS	vide
Funzione:	S	VERBintrans	A	O	VERBtrans
Traduzione:	L'uomo è arrivato.		L'uomo vide il ragazzo.		

La sintassi basca è del tipo SOV, dunque il verbo è sempre posto alla fine della frase: “*Gizona etorri da*” (L'uomo è arrivato) letteralmente: *L'uomo-arrivato-è*.

Altra regola fissa è che l'aggettivo, se possessivo, precede il nome mentre se qualificativo lo segue. Nella lingua basca l'articolo determinativo si indica con la desinenza **-a** alla fine del nome: *egun* (= giorno); *eguna* (= il giorno). Se la parola finisce già in **-a**, come *neska* (ragazza), rimane uguale (*neska* = ragazza, la ragazza). Il mio nome, ad esempio, deriva dal nome più comune Maite (= amata) che con l'aggiunta della **-a** diventa “l'amata”.

Questa lingua è avvolta nel mistero poiché non mostra legami con nessun'altra lingua se non con l'estinta lingua aquitana. Secondo alcune teorie, queste due lingue sono considerate “sorelle” all'interno della famiglia delle lingue vasconiche. Altre teorie le considerano addirittura come due dialetti della stessa lingua. Tuttavia i dati di cui si è attualmente in possesso non permettono di stabilire con certezza l'origine e il livello di parentela di questi due idiomi.

Il lessico basco è costituito per la maggior parte da parole di origine sconosciuta, ma anche da prestiti linguistici dai vicini: possiede alcune parole derivanti dal latino, dallo spagnolo e dal guascone.

Anche all'interno della lingua basca esistono dei dialetti, che sono stati unificati sotto un insieme di norme linguistiche omogenee. Il risultato, questo basco unificato, si chiama Euskara batua e rimane il fondamentale argomento della normalizzazione accademica della lingua.

L'alfabeto basco è composto dalle 26 lettere dell'alfabeto latino più la ñ. Tuttavia le lettere C, Q, V, W, Y e F compaiono solo in parole di origine straniera.

Dalla seconda metà dell'Ottocento in poi nascono, a San Sebastián e a Bilbao, associazioni e centri culturali per la difesa e la diffusione della lingua euskara. L'obiettivo non è soltanto la tutela di un patrimonio linguistico con caratteristiche grammaticali che lo differenziano radicalmente dagli altri idiomi iberici parlati dai gruppi etnici confinanti; l'intento dei fondatori

di queste associazioni è anche la tutela del gruppo etnico bascofono che rischia di essere numericamente e culturalmente travolto dall'ondata di migranti provenienti da altre regioni spagnole, richiamati dai processi d'industrializzazione dovuti allo sviluppo delle tecnologie minerarie, in particolare nell'area di Bilbao. Il bilinguismo diventerà legge dal 1980, con l'istituzione del primo parlamento della Comunità Autonoma dei Paesi Baschi. Da quel momento le famiglie potranno decidere se far studiare ai figli l'euskara come prima lingua, fin dal primo anno delle scuole elementari, all'interno di percorsi curricolari di tipo bilinguistico.

Il riconoscimento dell'euskara come lingua ufficiale di una comunità autonoma è il frutto di una lotta identitaria durata quasi un secolo, ma anche l'esito di un percorso storico-linguistico, iniziato con il Regno di Navarra, nel corso del quale si è cercato di elaborare un primo vocabolario e una prima grammatica delle lingue comuni parlate tra i Vasconi. Durante la dittatura franchista (1939-1975) ci fu una fortissima repressione delle minoranze etniche, non solo perché queste aderirono al fronte popolare, ma soprattutto perché il centralismo franchista non poteva tollerare alcuna rivendicazione autonomista, seppur linguistica o culturale. Il nazionalismo franchista perseguì i baschi impedendo l'uso dell'euskara e vietando l'esposizione della bandiera basca bianco-rosso-verde (l'ikurriña). La lingua basca venne proibita negli atti della pubblica amministrazione e sugli organi di informazione, sebbene fosse tollerata in alcune attività culturali legate al folklore o nelle cerimonie religiose. Perfino i nomi baschi vennero vietati e furono sostituiti con nomi spagnoli (mia nonna si chiama Agurtzane ma durante la dittatura dovette cambiare il suo nome in Maria Rosario).

3. LO STUDIO DEI CANTI POPOLARI

I canti popolari, citando Francisco Gascuè (1848-1920)⁹, sono "la representación legítima y única del sentimiento de la colectividad, expresado en el arte misterioso y verdaderamente divino de los sonidos" ovvero "la rappresentazione legittima e unica del sentimento della collettività espresso attraverso l'arte misteriosa e veramente divina dei suoni".

È necessario prima di tutto definire cos'è un canto popolare. Esso è un canto adottato dal popolo, sia esso di autore conosciuto o no. Ci sono molte canzoni che, pur essendo di autore sconosciuto, non possono considerarsi popolari e viceversa, canzoni di autori famosi che sono diventate patrimonio dell'espressione popolare basca. In secondo luogo, è importante differenziare quello che si intende per canto o canzone dai *bertsos* (versi). I secondi infatti hanno delle caratteristiche che differiscono dalla canzone (ad esempio, la stessa melodia viene usata per differenti serie di versi senza mai cambiare, mentre nella canzone solitamente ci sono strofa e ritornello).

Per uno studio sui canti popolari uno strumento fondamentale sono i *cancioneros populares* (canzonieri popolari). Quello usato maggiormente dai compositori e dagli studiosi baschi del nostro secolo è quello di Resurrección Maria de Azkue del 1925¹⁰, seppur Padre José Antonio Donostia, il cui canzoniere fu pubblicato nel 1954¹¹, fosse più rigoroso nei suoi criteri musicologici. Esistono poi altri canzonieri tra cui si ricordano in particolare quello Jean Dominique Jules Sallaberry del 1870¹², quello di Josè Manterola del 1877-80¹³ e il più recente di José Ignacio Ansonera, del 2007, la cui edizione tradotta in spagnolo è del 2008¹⁴.

Una cosa che bisogna considerare prima di intraprendere uno studio etnomusicologico è che i canti popolari si sono sempre interpretati, e si interpretano sempre, con libertà espressiva. Ogni popolo, ma non solo, ogni zona ha una sua maniera peculiare di esprimere musicalmente i suoi stati d'animo, proprio come ha un suo linguaggio speciale¹⁵. Inoltre, le melodie di epoche differenti esigeranno ognuna un concetto armonico singolare. Per questo nei canzonieri tendenzialmente non vengono indicati le metriche e gli accordi. Anche i titoli non possono essere specificati poiché uno stesso canto potrebbe essere chiamato in modi diversi a seconda della zona e dell'epoca. Solitamente si indicano le prime parole della prima strofa della canzone che fungono da titolo. José Ignacio Ansonera appunto indica le prime parole della strofa e fra

⁹ F. GASCUE, *Origen de la musica popular vascongada, boceto de estudio*, Parigi, Honoré Champion, 1910.

¹⁰ R. M. DE AZKUE, *Cancionero popular vasco*, Terza edizione, Euskaltzaindia, Bilbao, 1990.

¹¹ P. DONOSTIA, *Cancionero vasco*, Donostia, Edizione a cura di J. De Riezu, Eusko Ikaskuntza, D.L. 1994.

¹² J. D. J. SALLABERRY, *Chats populaires du Pays Basque*, Imprimerie de Veuve Lamaigner, Bayonne, 1870.

¹³ J. MANTEROLA, *Cancionero vasco*, 1878.

¹⁴ J. I. ANSONERA, *Cancionero popular vasco*, Donostia, Erein, 2008.

¹⁵ Nei Paesi Baschi esistono molti dialetti, le stesse parole vengono pronunciate con accenti diversi anche da un paese all'altro.

parentesi un eventuale titolo generalizzato, se presente in altre fonti, oppure la celebrazione a cui il canto è legato.

Purtroppo, al tempo in cui operarono, molti musicologi non ebbero la possibilità di registrare dal vivo i canti e il sistema di scrittura non era sufficientemente completo per riportare su spartito quello che ascoltavano, poiché ciò che sentivano non si adattava alla musica temperata.

3.1 I testi

Nei canti popolari un ruolo fondamentale, potremmo dire il più importante, lo ha il testo. La musica, pur essendo anch'essa importante, è spesso vista come un mezzo per comunicare il messaggio in un certo modo, per questo è importante soffermarsi molto sulla parte testuale dei canti.

3.1.1 Temi ricorrenti

Come detto in precedenza i canti popolari, in quanto tali, nascono come via di comunicazione in situazioni di vita quotidiana. I temi, quindi, sono quelli che rappresentano la vita di tutti i giorni nelle sue varie sfumature, mostrando i punti di vista di diverse categorie di persone.

José Ingancio Ansorena, nel suo "*Cancionero popular vasco*", ha compiuto un'operazione interessante sui testi, suddividendoli in categorie di tematiche principali, ovvero le più trattate. Vediamo di seguito quali sono queste categorie:

- 1) Il vino
- 2) Il matrimonio
- 3) L'amore
- 4) "Villancicos" e canzoni di ronda
- 5) Tra amici
- 6) Narrazioni
- 7) Danze
- 8) I baschi
- 9) Autori conosciuti

Forse una divisione di questo tipo può sembrare fin troppo semplificata e piuttosto limitante; chiaramente ognuna di queste categorie potrebbe essere a sua volta suddivisa in sottocategorie. Inoltre, è importante essere consapevoli che un tema non necessariamente esclude l'altro: una canzone d'amore può essere allo stesso tempo narrativa e quelle che si cantano tra amici possono trattare la tematica del matrimonio o del Paese Basco.

Tuttavia Azkue, nel suo canzoniere, cronologicamente precedente a quello di Ansorena, li

aveva suddivisi in modo diverso. Secondo quanto scrive Azkue, infatti, il folklore musicale basco comprende:

- 1) Canzoni d'amore
- 2) Canzoni di bevitori
- 3) Ninne nanne
- 4) Danze senza parole
- 5) "Endechas"¹⁶ ed elegie
- 6) Canzoni di matrimonio
- 7) Canzoni festive o umoristiche
- 8) Canzoni infantili
- 9) Canzoni narrative¹⁷
- 10) Canzoni da lavoro
- 11) Canzoni religiose
- 12) Racconti
- 13) Canzoni di ronda

Azkue espone i canti in ordine alfabetico, iniziando da quelli di tema amoroso.

3.2 Caratteristiche stilistiche

3.2.1 La melodia

Le melodie dei canti popolari baschi sono per la maggior parte caratterizzate da una componente che conferisce loro un tono dolce, leggero e malinconico, spesso anche quando il tema non è propriamente triste (si veda l'esempio di *Donostiako hiru damatxo*). Le canzoni, quindi, sono per la maggior parte in tonalità minore.

I canti popolari baschi sono sillabici, il che significa che ad ogni sillaba corrisponde una sola nota. Di conseguenza quindi le melodie risultano semplici, lineari e prive di melismi. La scala utilizzata nella musica basca è diatonica, procede quindi per toni e semitoni naturali.

3.2.2 Azkue: punti in comune tra musica basca e musica greca antica

Questo capitolo si focalizzerà sulle idee che Azkue espone nelle conferenze tenutesi a Bilbao nel 1918, i cui contenuti furono raccolti e pubblicati nel 1919¹⁸. Per dimostrare l'antichità dei

¹⁶ *Endecha*: composizione triste, di lutto, composta da quattro versi da 6 o 7 sillabe con rima assonante.

¹⁷ Le canzoni narrative raccontano fatti tragici immaginari, narrati con umorismo.

¹⁸ R. M. DE AZKUE, op. cit., p.11.

canti baschi, Resucección Maria de Azkue utilizza le fonti greche¹⁹. Come afferma Azkue, la melodia, se è cantata, come lo sono quasi tutte le melodie popolari, può essere studiata o in relazione al poema o in sé e per sé. Se la si analizza in relazione al poema può essere sillabica o melismatica. È sillabica la melodia per cui ad ogni sillaba corrisponde una sola nota; mentre è melismatica quando, in alcune parti, sono presenti varie note cantate con una sola vocale. A differenza della musica spagnola, che presenta molti melismi simili a quelli della musica araba, il canto basco non presenta fioriture, è molto lineare e sillabico; questo, come ci fa notare Azkue, è comune anche ai canti della musica greca antica.

Il compositore François-Auguste Gevaert²⁰ scrisse: "I compositori greci e romani, adattando melodie ai loro testi poetici, osservavano con esattezza le leggi di quantità, le quali escludevano la possibilità di mettere più di un suono su ogni sillaba breve e più di quattro sulle sillabe lunghe". Non si sa se nell'antichità la lingua basca ebbe la stessa regola per quanto riguarda le sillabe brevi e lunghe, ma è certo che i canti baschi possiedono un'intonazione dei vocaboli simile a quella greca e differente da quella di tutte le altre lingue colte moderne.

Un altro aspetto in comune tra greci e baschi è che ci furono da ambo le parti autori che negarono l'esistenza dell'accento e altri che cercarono un suo riconoscimento. L'accentuazione nella lingua greca cambiava secondo i dialetti. Il dorico simpatizzava per l'accento sull'ultima sillaba mentre l'eolio lo rifiutava. Nei Paesi Baschi succede lo stesso: i suletini, ad esempio, caricano sempre un accento forte sulla penultima sillaba, mentre altri mettono l'accento sull'ultima, sulla penultima o anche sulle precedenti, senza una regola precisa.

Per esemplificare la questione appena trattata, Azkue, sempre nel citato canzoniere del 1919, ci propone due melodie: una guipuzcuana, di matrimonio e una canzone amorosa sulentina. Nella prima, *Aritz – Adarrean*, ci sono 90 note e 86 sillabe. Il sovrannumero di note deriva dal fatto che il popolo ha utilizzato nella seconda strofa con la stessa melodia, versi più corti che nella prima. La seconda melodia, *Banabilazu*, consta di 58 note per 54 sillabe. Poiché gli è stata cantata da un folklorista e non dal popolo, presenta una leggera fioritura nella seconda strofa. In realtà il melisma non è altro che un "Yaaau!", grido inarticolato tipico dei suletini che sarebbe il *zatz* o l'*irrintzi* dei baschi occidentali e che, riportato su pentagramma appunto, prende l'aspetto di un melisma. Tra i rarissimi casi di melismi nei canti baschi, se ne trova uno in una canzone della zona di Navarra, *Leyorik leyo*. Il melisma sta nelle parole "or" e "gor" della terza strofa. Azkue ammette che chi gli cantò quella melodia era un giovane con un'acuta voce da tenore, cosa che gli fa ritenere possibile che il cantore sia stato il reale autore dei gruppi di note sopra quelle due parole.

Frequente nella musica popolare basca è l'utilizzo di una stessa melodia con testi diversi a

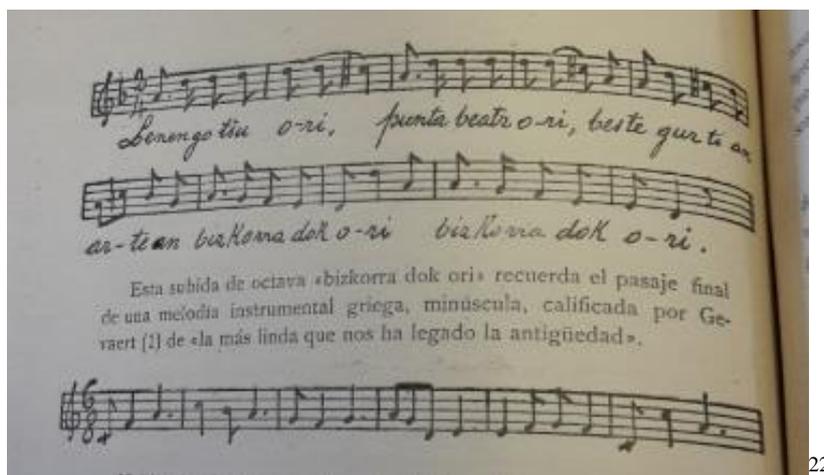
¹⁹ R. M. DE AZKUE, op. cit., p.5, pp. 27-53.

²⁰ F. A GEVAERT, *La mélodie antique dans le chant de l'Eglise*, Gand, A. Hoste, 1895, Volume I, p. 28. Cit. in R. M. DE AZKUE, op. cit., p.5, p. 29.

seconda dell'occasione: trattasi di “metempsicosi musicale”. Non ci sono dati per affermare se le melodie popolari greche fossero usate nello stesso modo, in poemi diversi, ma si può supporre che sia successo poiché, in realtà, questa usanza sembra comune a qualsiasi popolo.

Analizziamo ora la melodia in sé e per sé. Azkue continua dicendo che “la melodia è una successione di suoni che, aiutati dal ritmo, formano un senso musicale più o meno gradevole all'udito”. I suoni possono procedere per intervalli congiunti formando scale o per intervalli disgiunti dando vita ad arpeggi. La scala della melodia basca è diatonica, procede quindi per toni e semitoni naturali. I greci, oltre alla scala diatonica, avevano quella cromatica, che procede per semitoni successivi, ma tendenzialmente nella musica greca non abbondano i cromatismi.

Degli intervalli disgiunti, il più ampio nella musica popolare basca così come nel canto piano di origine greca è l'intervallo di quinta; si registrano rari casi di intervalli di sesta ma suonano come moderni ed esotici. Non ci sono intervalli di settima e per quanto riguarda gli intervalli di ottava, essi si trovano unicamente nei finali dei *dulzaineros*²¹ e in un passaggio di una sola canzone:



Il salto d'ottava che si può osservare sulla parola “ori” nella seconda riga del pentagramma ricorda il passaggio finale di una melodia strumentale greca, che Gaevart indica come la più bella melodia che ci sia arrivata dall'antichità.

3.2.3 Il ritmo

La musica tradizionale basca presenta diverse peculiarità, soprattutto dal punto di vista ritmico. Parlando di “ritmo”, molte definizioni si sono date di questa parola di derivazione greca, il cui significato etimologico è “riposo”. Riportiamo una definizione data da uno dei più celebri ritmologi, Mathis Lussy (1828-1919): “il ritmo consiste nell'ordinare suoni

²¹ *Dulzaineros*: coloro che suonano la *dulzaina*, strumento simile all'alboca. Terminano tutte le canzoni con la stessa frase melodica.

²² Foto presa da: R. M. DE AZKUE, op. cit., p. 11.

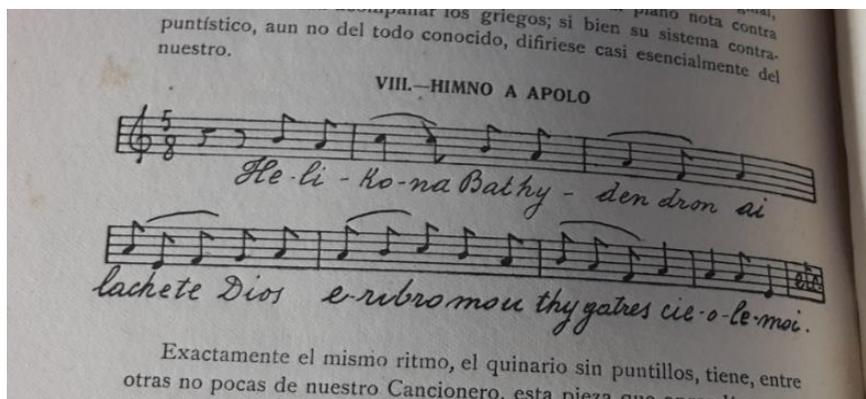
alternativamente forti e deboli, in modo che, di distanza in distanza, regolari o irregolari, una nota dia all'udito la sensazione di un riposo, di una detenzione, di una fine più o meno completa. Le note entro due riposi costituiscono un ritmo"²³.

Per maggiore chiarezza Azkue divide il ritmo in: ritmo iniziale, ritmo finale e ritmo medio, che è il più interessante; il ritmo iniziale e quello finale non offrono niente di esclusivo o tipico né nella musica greca né in quella basca, salvo qualche caso isolato.

Ritmo iniziale: la melodia può iniziare in tempo debole (levare) o in tempo forte (battere). Il tempo forte fu chiamato dai greci *thesis*, mentre quello debole *arsis*, da cui i termini “tetico” per indicare il tempo forte e “anacrusico” o “protetico” per quello debole. Nell'evoluzione a cui è soggetta la musica popolare si avverte spesso un curioso fenomeno: il cambio di ritmo da forte a debole, per una serie di motivi di cui non si conosce la natura. Ad esempio, il famoso canto *Gernikako arbola*, di cui parleremo più avanti, avrebbe ritmo iniziale forte, come lo scrisse il suo autore, José Maria Iparraguirre. A volte però, in circostanze particolari, per dare maggiore solennità al canto, i cantori emettono la prima nota in levare e la prolungano fino a tornare in battere. Altre volte, in occasioni solenni, si genera sulla prima sillaba un melisma ascendente, con un salto spesso d'ottava.

Ritmo finale: è il meno interessante. I trattatisti distinguono due classi di ritmi finali: maschili, che terminano nella parte forte del ritmo e quindi in modo più secco e deciso, e femminili, che terminano in quella debole, con un effetto più lieve e dolce. In una statistica fatta da Azkue, di cento pezzi popolari baschi solo diciassette hanno ritmo femminile.

Ritmo medio: è quello su cui si possono spendere più riflessioni. Alcune sue specie più famose sono: ritmo di habanera, tango, jota, seguidilla, polka, mazurka, schottish, pavana, tarantella, fandango, pasodoble, ecc. Quello che più ci interessa in questo caso è il quinario, quello del *zortziko*. Il tempo quinario non è usato solo dai baschi ma, come ci dice Azkue, anche dagli ungheresi e dai lapponi tra gli altri, e lo coltivavano pure i greci, come si evince dall'*inno ad Apollo*, una delle opere musicali più notevoli in notazione antica, che fu scoperto dalla scuola francese di Atene nel 1894 e trascritto in 5/8.



²³ M. LUSSY, *Le rythme musical: son origine, sa fonction, el son accentuation*, París, Fishbacher, 1897.

Sembra ci siano, oltre al tempo quinario, altri ritmi comuni alla musica greca e a quella basca: un tempo allegro in 3/4 e un allegro moderato in 6/8 (allegro e moderato si riferiscono alla musica basca poiché della greca non ci sono ovviamente testimoni auricolari). Vediamo però un esempio di composizione greca di Euripide, che oltre che poeta tragico era anche compositore. La prima parola del testo, che useremo come titolo, è *Katolophyromai* (“lamentarsi”); fu decifrata dal filologo Wesely nel 1892. Osserviamo qui la versione di Gevaert²⁴ comparata con un pezzo di danza basco e noteremo che presentano la stessa amalgama ritmica:

The image shows two musical staves. The top staff is titled "X.-KATOLOPHYROMAI" and features a melody in 3/4 and 6/8 time signatures. The bottom staff is a Basque dance piece, also in 3/4 and 6/8 time signatures. The two melodies are compared to show their rhythmic similarity. The text above the top staff reads: "X.-KATOLOPHYROMAI". The text below the top staff reads: "Para que os deis cuenta más exacta de este ritmo, llamado *doch. miaco* por los músicos helenistas...". The text below the bottom staff reads: "prestamos a los griegos, a cambio de sus luces, vais a oír a continuación una pieza de danza de nuestros bravos *ezpatantzaris*."

25

Altra tessitura ritmica rara e peculiare, ma meno importante, che può vantare la musica basca, è quella che alterna tempi di tre e di quattro note nere, un 7/4.

Un'ulteriore peculiarità ritmica che si ritrova spesso nei canti popolari baschi è dovuta alla pratica di introdurre, insieme a battute di una misura determinata, alcune di misura differente. Troviamo casi di questa usanza a dozzine nei canzonieri baschi.

²⁴ F. A. GEVAERT, *Enciclopedia de la musique*, 1° parte, p. 510. Citato da Azkue a pagina 50 del canzoniere.

²⁵ Foto prese da: R. M. AZKUE, op. cit., p. 11, pp. 46 e 50.

4. IL ZORTZIKO

Il *zortziko* è visto da sempre come uno degli elementi più emblematici della musica basca. Pochi sono i compositori e gli studiosi che non lo considerano tale e altrettanto pochi i musicisti baschi che non lo hanno mai utilizzato. È un ritmo quinario in 5/8, ma l'etichetta "zortziko" si applica anche a realtà ben distinte. Esistono infatti zortzikos in 6/8 o in 2/4; per questo diventa difficile trovare una definizione che inglobi tutte le varianti.

La "questione zortziko" è stata la causa di numerose polemiche tra gli studiosi di musica tradizionale. Francisco Gascue, ad esempio, affermò che il zortziko non è né tanto antico, né così frequente nella musica basca.

Juan Antonio de Urbeltz risollevò la polemica nel suo libro "*Musica militar en el Pais Basco*", edito nel 1989²⁶. Secondo la sua tesi, la parola zortziko deriverebbe dall'unione della parola "sorchi", ovvero soldato, e "ko" che indica appartenenza; significherebbe quindi "del soldato". Questa supposizione lo identificherebbe quindi come un tipo di ballo di giovani soldati. È tuttavia una tesi che trasforma il problema dell'origine del zortziko in una questione meramente etimologica.

Nonostante i numerosi studi e le numerose polemiche sorte riguardo al zortziko, è impossibile individuarne una forma originaria ed "ufficiale". Come afferma Josep Crivillé y Bargalló (1947-2012)²⁷ quando si parla di musica popolare, come di ogni altro campo della vita tradizionale, sono proprio le trasformazioni e le variazioni a renderla viva.

Riguardo l'etimologia della parola "zortziko", le teorie esposte fino ad ora sono sostanzialmente quattro. Quella più immediata è che indichi "di otto" poiché "zortzi" indica il numero otto e "ko" indica l'appartenenza a ciò che lo precede. Come accennato sopra non è d'accordo Urbeltz, secondo cui la parola "zortzi" deriverebbe da "sorchi" che significa soldato senza graduazione; il che identificherebbe il zortziko come la musica, il ritmo e la maniera di ballare propri dei giovani in età da soldato. Tuttavia, le prove a favore di questa teoria sono scarse in quanto solo poche melodie usate nella musica militare sono indicate come zortziko.

Come detto in precedenza il zortziko più tipico è in 5/8, ma se ne possono trovare anche in 6/8 o in 2/4. Se consideriamo il zortziko come un ritmo pare strano che esso possa identificare diversi tempi. Gaizka de Barandiaran (1916-2006)²⁸ ha elaborato una sua teoria: se pensiamo al 2/4 come un 4/8, ciò che accomuna i tre tempi è appunto il fatto di essere divisi in otto parti. Quello che cambia è l'organizzazione dei movimenti all'interno di queste otto parti; questa è, ad oggi, la teoria più accettata. Barandiaran quindi include nella categoria "zortziko" qualsiasi ritmo in otto tempi, qualunque sia la sua struttura interna. Tuttavia, come fa notare Karlos

²⁶ J. A. DE URBELTZ, *Musica militar en el Pais Basco*, Pamplona, Pamiela, 1989, pp. 21-22.

²⁷ Cit. K. S. EKIZA, *En torno al Zortziko*, in «Txistulari», 1991, n° 146.

²⁸ Ibidem.

Sánchez Ekiza, se prendiamo ad esempio il quaderno delle melodie del folklorista Juan Ignacio de Iztueta del 1826, nessun pezzo, pur essendo in otto tempi, è indicato come “zortziko”.

Lo stesso Ekiza mostra un'altra teoria attraverso una citazione di Iztueta²⁹:

Todos los zortzikos antiguos estaban compuestos para ser cantados con versos: y de esa forma en mi juventud no se conoce ni un solo zortziko que no los tuviera [...] Sin embargo hoy no se componen, ni mucho menos tocan ni un solo zortziko que se pueda cantar con versos; sino instrumentales. Estos zortzikos nuevos son tan embrollados y novedosos, que no hay hombre tan entendido que pueda cantarlos. [...] Y si creéis lo contrario. aquí mismo os traigo un poema. que se acomoda a todos los zortzikos antiguos.³⁰

I Zortzikos antichi (quelli precedenti al XIX secolo) sarebbero stati composti per essere cantati con dei versi, mentre oggi (già dall'inizio del XIX secolo, quando scrive Iztueta) non se ne compongono più con questa finalità, ma sono piuttosto strumentali, adatti alla danza ma non al canto. Ekiza propone quindi un testo che può essere cantato su tutte le melodie dei zortzikos antichi come prova di questa sua teoria:

Nere maite polita.
Nola zera-bizi?
Zortzi egun onetan
Etzaituit-icusi
Uste-det zabilzala
Nigandic iguesi
Ez-dirazu-ematzen
Atsecabe guchi.

Questo verso racconta di un uomo che si lamenta con la sua amata perché gli sfugge. È un *zortziko txikia*, piccolo zortziko, composto da otto versi con alternanza di sei o sette sillabe per verso. Deriverebbe da ciò l'origine del termine zortziko.

L'ultima testimonianza presa in esame è quella dello scrittore Rafaél de Micoleta³¹, che afferma come nel XVII secolo, epoca in cui visse, esistessero già due tipi di strofe fondamentali, il zortziko maggiore (*nagusia*) e quello piccolo (*txikia*).

²⁹ J. I. DE IZTUETA, *Gipuzkoako dantza gogoangarriak*, 1824. Cit. Ibidem.

³⁰ “Tutti i zortziko antichi erano composti per essere cantati con versi: e così nella mia giovinezza non c'è un solo zortziko che non li avesse [...] Però oggi non sono composti, né molti suonano un solo zortziko che può essere cantato con versi; ma strumentale. Questi nuovi zortzikos sono così confusi e nessun uomo è così esperto da poterli cantare. [...] E se credi diversamente. Proprio qui vi porto una poesia che si adatta a tutti i vecchi zortzikos”.

³¹ Cit. in K. MITXELENA in *Historia de la literatuta vasca*, San Sebastián, Erein, 1988, p. 68.

Spostiamoci ora dalla questione linguistica a quella puramente musicale. Si è già detto che il ritmo del zortziko per antonomasia è quello in 5/8. Ci sono poi altri due ritmi, il 6/8 e il 2/4, di cui però è necessario specificare il nome per riconoscerli come tali. Il zortziko in 2/4 è frequente nei vecchi quaderni dei *txistulari* (suonatori di txistu) mentre esempi di zortzikos in 6/8 sono quelli di Iparragirre, quello della *ezpata-dantza* guipuzkoana e di altre danze biscagline e guipuzkoane.

Ad oggi il 5/8 è fondamentalmente strumentale; la sua presenza nei canzonieri è molto scarsa ma l'origine vocale di questo genere gli ha conferito una maggiore flessibilità, essendo appunto quella dei canti popolari una tradizione tipicamente orale e non scritta, diversamente da quella strumentale. Si può dire quindi che il zortziko è originariamente una canzone, ma una canzone ballata, e in quanto tale necessita di un ritmo fisso che faciliti l'organizzazione dei movimenti dei danzatori. Per questo il primitivo ritmo del zortziko si è andato regolarizzando con il passaggio dal cantore popolare al danzatore e al txistulari. È probabilmente in questa fase di transizione che il compositore Pedro Albéniz (1795-1855) realizza nel 1826 i primi tentativi di trascrizione del ritmo del zortziko, trascrivendolo in 6/8. Molto prima di questa data però si attestano zortzikos indicati con tempi diversi, in 5/8, 2/4 o 7/8. Questo ci fa capire come il zortziko fosse di difficile trascrizione, per non dire impossibile; è un ritmo così complesso e originale che trascrizioni diverse sono giustificate.

Vediamo ora l'esempio di uno dei canti più popolari nei Paesi Baschi, *Gernikako arbola*, ovvero "L'albero di Guernica", che è il simbolo dell'identità basca. È attribuito a Josè Maria Iparragirre (1820-1881), poeta, musicista e bertsolari basco, ed è diventato parte del folklore, radicandosi nel forte senso di appartenenza e identità di questo popolo (in molti oggi sostengono addirittura che dovrebbe essere l'inno ufficiale di Euskadi, cioè dei Paesi Baschi). Josè Ignacio Ansorena, nel suo "*Cancionero popular vasco*", lo trascrive in 5/8; Padre Donostia invece, nel 1935, ne riportava una versione in 2/4.

Di seguito se ne riporta il testo:

Gernikako arbola da bedeinkatua
Euskaldunen artean guztiz maitatua.
Eman ta zabal zazu munduan frutua
adoratzen zaitugu arbola santua.

L'albero di Guernica è benedetto,
amato da tutti i baschi.
Dai e distribuisci per il mondo i tuoi frutti
ti adoriamo albero santo.

Mila urte inguru da esaten dutela
Jainkoak jarri zuela Gernikako arbola.
Zaude bada zutikan orain da denbora
eroritzen bazera arras galdu gera.

È da mille anni che dicono
che Dio mise un albero a Guernica.
Rimani quindi in piedi adesso e sempre,
se cadi saremo perduti.

Ez zera ereriko arbola maitea
baldin portatzen bada Bizkaiko Juntea.
Laurok hartuko degu zurekin partea
pakean bizi dedin euskaldun jendia.

Betiko bizi dedin Jaunari eskatzeko
jarri gaitezen danok laster belauniko.
Eta bihotzetikan eskatu ezkeru,
arbola biziko da orain eta gero.

Arbola botatzia dutena pentsatu
Euskal Herri guztian danok badakigu.
Ea bada jendia, denbora orain degu,
erori gabetanik eduki behar degu.

Beti egongo zera udaberrikoa
lore aintzinetako mantxa gabekua.
Erruki zaitetz bada bihotz gurekua,
denbora galdu gabe, emanik frtutua.

Arbolak erantzun du kontuz bizitzeko,
eta bihotzetikan Jaunari eskatzeko.
Gerrarik nahi ez degu, pakea betiko,
gure lege zuzenak hemen maitatzeko.

Erregutu diogun Jaungoiko Jaunari
pakea emateko orain eta beti,
Eman indarra ere zerorren lurrari,
eta benedizioa Euskal Herriari.

Non cadrai, albero amato,
se la giunta di Biscaglia si comporta bene.
Noi quattro province ci impegneremo
perché la gente viva in pace.

Per chiedere al Signore che viva in eterno
mettiamoci subito in ginocchio.
E se lo chiediamo di cuore,
l'albero vivrà ora e sempre.

Tutti sappiamo nel Paese Basco
che hanno pensato di abbattere l'albero.
"Ea", quindi gente, questo è il momento
di mantenerlo senza che cada.

Sempre vivrai in primavera,
senza macchia, come i fiori antichi.
Abbi compassione, amato dal nostro cuore,
e dai frutti senza perdere tempo.

Egli rispose che vivessimo senza paura,
e che pregassimo di cuore al Signore.
Non vogliamo guerra ma pace per sempre,
amiamo qui le nostre leggi giuste.

Chiediamo a Dio che ci dia pace
adesso e per sempre,
e forza anche alla sua terra
e la benedizione per il Paese Basco.

Si può affermare in conclusione che numerosi studi sono stati fatti sul zortziko e che nessuno di essi è totalmente sbagliato, ma non possono nemmeno considerarsi verità assolute. È proprio la difficoltà di rinchiudere questo peculiare ritmo in schemi classici a rendere la "questione Zortziko" un mito per folkloristi e musicologi.

5. LE DANZE

Siamo abituati a pensare alla musica adibita alla danza come musica prettamente strumentale, senza accompagnamento vocale. In passato però il canto accompagnava spesso le danze del popolo basco: è il caso de "I cinque misteri", una sorta di processione che serviva ad accompagnare il sindaco alla chiesa, alla casa concistoriale o in qualsiasi altro luogo. Era abitudine in quest'occasione ballare al suono del txistu accompagnato dal tamburo, cantando versi.

Ognuna delle danze basche possedeva la sua musica peculiare e il suo testo corrispondente, e quasi tutti i paesi di Gipuzkoa avevano il loro txistulari; i paesi piccoli ne avevano tre o quattro, mentre a San Sebastián si arrivò anche a otto.

Juan Ignacio Iztueta (1767-1845), autore del libro "*Guipuzkoako Dantzak*" (danze di guipuzcoa), arrivò a conoscere trentasei tipi di ballo con le loro rispettive melodie³². Iztueta lamenta il fatto che molte danze siano andate perse, e che siano state rimpiazzate da composizioni nuove dal momento che i txistulari e gli altri musicisti hanno iniziato a conoscere la teoria musicale e quindi ad essere in grado di comporre nuove melodie.

I zortzikos antichi erano composti per essere cantati con un testo. Non ne esisteva nemmeno uno che non avesse il suo testo corrispondente, con la sua denominazione speciale, per la quale si distingueva chiaramente. Secondo Iztueta, i zortzikos moderni erano invece complicati e non si potevano cantare con le parole senza ridurre la maggior parte della melodia del txistu, e gli ascoltatori preferivano quelli di cui potevano ricordarsi il testo. Soprattutto in mancanza di strumentisti, era abitudine accompagnare le danze con il canto a piena voce e spesso, se non c'era in partenza, si aggiungeva un testo alle melodie delle danze per memorizzare la ritmica e scandire meglio i movimenti, senza bisogno di troppe prove. A volte si usava, e si usa ancora, intercalare parti ballate ad altre cantate.

Il ballo ha sempre avuto un'importanza enorme nella vita dei baschi, e in tutte le grandi celebrazioni era necessario; va notato inoltre che molte canzoni popolari originariamente erano danze. Padre Donostia ci fornisce alcune prove della fama dei baschi come popolazione profondamente legata alla danza attraverso le parole di Aimeric de Peyrac³³, autore ed intellettuale francese, descrivendo le feste basche ai tempi di Carlo Magno (fine VIII, inizio IX secolo):

Quidam cabreta vasconizabant,
levis pedibus persaltantes

che Donostia traduce in questo modo: "Alcuni, al suono della cabreta (uno strumento tipico, simile ad una cornamusa), vasconizzavano, giocando e danzando con i piedi leggeri". Il verbo "vasconizzare" prende quindi il significato di "danzare nello stile dei baschi".

Altra testimonianza storica è quella di Juan Ignacio Iztueta, il quale scrive che Filippo IV assistette

³² J. I. IZTUETA, *Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia*, 1824, edizione: San Sebastián, Euskal Editoreen Elkarte, 1990.

³³ Cit. in J. A. DONOSTIA, *Historia de las danzas de Guipuzcoa, de sus melodias antiguas y sus versos*, Zarauz, Incharopena, 1956.

a San Sebastián a una processione che usava celebrarsi il giorno del Corpus, nella quale cento uomini ballarono la *ezpata-dantza*. Tuttora si conserva un distico basco in cui si cita questa modalità di ballo, che recita così:

Karlos kintoren batzan
Akerrak ezpata-dantzan

che tradotto significa: “Nel giardino di Carlo V / gli uomini ballano la *ezpata-dantza*”.

Importante fu l'influenza che ebbero i danzatori baschi nella nascita del balletto classico. La Reale Accademia di Danza dell'Opera di Parigi, fondata nel 1661 da Luigi XIV, è la più antica del mondo; il direttore musicale fu per anni il famoso Jean Baptiste Lully (1632-1687), e il maestro di danza fu il non meno celebre Pierre Beauchamp (1631-1705). Fu questo coreografo a fondare le basi del balletto classico, definendo le cinque posizioni, ordinando e dando i nomi ai passi e creando una tecnica specifica. Secondo quanto emerge dagli archivi della Reale Accademia, risulta che il primo gruppo di ballerini era formato da venticinque danzatori baschi. Li troviamo tutti registrati, tutti ragazzi, con i loro cognomi. A questo si deve la presenza di numerosi riferimenti ai baschi nel mondo e nel linguaggio del balletto classico: *pas de basque*, *saut basque* e molti altri passi che si riferiscono a movimenti delle danze folkloriche basche.

Anche Maria Stuarda contrattò ballerini baschi per la sua corte di Edimburgo, e alcuni passi sono stati assimilati dai balli scozzesi. Arrivarono danzatori baschi, di Lapurdi e Zuberoa, anche in Russia, alla corte di San Pietroburgo, che manteneva stretti rapporti culturali con la Francia.

I testi usati nelle danze sono solitamente di tematiche amorose, dionisiache (che inneggiano alla sensualità e al vino), meno frequentemente storiche. In numerosi casi le parole sono state aggiunte in seguito alla pubblicazione del libro di Iztueta (“*Guipuzkoako Dantzak*”), ad esempio nella “*Marcha de San Ignacio*”.

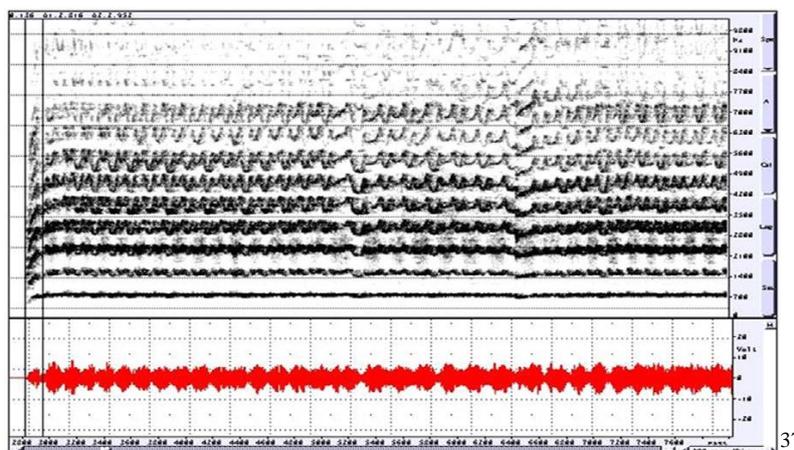
6. L'IRRINTZI, IL GRIDO ANCESTRALE DEL POPOLO BASCO

Secondo l'enciclopedia basca Auñamendi, un irrintzi (o irrintzina) è “*un grido stridente, sonoro e prolungato, di un solo fiato, che i pastori fanno risuonare sui pendii delle montagne e che i baschi in generale lanciano di gusto in segnale di allegria*”.³⁴

Si tratta di uno degli elementi più curiosi e peculiari della cultura basca, un urlo ancestrale che è difficile da descrivere: richiama il suono di una risata con un andamento oscillatorio che ricorda quello di un nitrito. Questo andamento è crescente sia per dinamica che per estensione e termina come una vera e propria risata. Normalmente si eseguono durante manifestazioni folkloristiche in maniera spontanea ma esistono anche vere e proprie sfide, di solito inserite nella programmazione delle feste paesane o cittadine.

Non vi è una tecnica precisa per imparare a farlo; di solito si impara per imitazione, come racconta Vanessa Sánchez³⁵, il cui irrintzi è così famoso da essere stato materia di studio da parte di alcune cliniche. Sembra infatti che la tecnica utilizzata per fare un irrintzi possa essere applicata nel trattamento di problematiche vocali e nella riabilitazione. Come afferma la dottoressa foniatra Ana Martínez Arellano, “la possiamo utilizzare per persone che usano la voce a volumi o frequenze alte: maestri, politici, cantanti, attori...per insegnare loro una tecnica che è sana per la loro voce. Oltre ad essere una strategia che possiamo usare per la riabilitazione di pazienti con patologie della voce dovute allo sforzo vocale: noduli, disfonia per tensione muscolare...questo tipo di problemi”³⁶.

Questa idea è nata quando alcuni studiosi dell'università di Navarra (Ana Martínez-Arellano, Arantza Campo, Beatriz del Rio, Octavio Garaycochea e Secundino Fernandez) hanno notato come negli irrintzilari (persone che fanno irrintzi) non si riscontrassero casi di patologie nella voce. La clinica dell'Università di Navarra, guidata da Campo e Fernandez, ha quindi realizzato il primo studio morfologico e acustico di questo grido tradizionale capace di raggiungere frequenze ed intensità molto alte senza danneggiare le corde vocali. È stata fatta un'analisi spettrografica per osservare le caratteristiche dell'emissione di questo suono:



³⁴ <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/irrintzi/ar-76986/>

³⁵ <https://vanessa-sanchez.net/mi-secreto-a-voces-mis-irrintzis/>

³⁶ <https://www.noticiasdealava.eus/sociedad/2021/05/07/irrintzi-rehabilitacion-vocal-1116182.html>

³⁷ Spettrogramma di un irrintzi che mostra il caratteristico andamento “ad M” nella distribuzione degli armonici.

La struttura dell'irrintzi si divide in tre parti: vediamo una rapida crescita di frequenza subito dopo l'attacco, a cui segue il "corpo" formato da una serie di onde a forma di 'M' che si alterano solo in due punti (questa morfologia non è stata riscontrata fino ad ora in nessun altro suono vocale) e una chiusura. Il rapido e ripetuto cambio di configurazione del tratto vocale durante l'emissione dell'irrintzi è ciò che si ritiene possa determinare la peculiare morfologia ad 'M' degli armonici che vediamo nello spettrogramma. Si osserva durante l'emissione che la lingua si muove molto velocemente seguendo il movimento ondulatorio del suono. Normalmente una voce in buone condizioni raggiunge un picco di armonici di 6 kHz mentre negli urli folkloristici, e in particolare nell'irrintzi, si possono raggiungere i 10 kHz, fatto che indica in essi un migliore impiego dell'energia acustica. Si è notato inoltre che durante l'emissione dell'irrintzi non sono richiesti sforzi ma anzi, le persone sottoposte all'analisi sono molto rilassate in tutto il corpo, e ciò aiuta a controllare il flusso d'aria in modo naturale e senza costrizioni³⁸. Un elemento fondamentale per questa tecnica è lo sfruttamento ottimale delle risorse fonatorie, delle cavità di risonanza. Utilizzando la fibroscopia laringea e la radioscopia laterale, l'équipe medica ha indagato le strutture coinvolte nel tratto vocale (laringe, mandibola e lingua) per osservare il movimento delle corde vocali, la posizione della lingua e l'azione dello sfintere ariepiglottico (pieghe e muscoli della parte superiore della laringe, appena sopra le corde vocali).



39

³⁸ Articolo di Ana Martínez-Arellano, Arantza Campo, Beatriz del Río, Octavio Garaycochea, Secundino Fernández "The Irrintzi and Other Folk Cries High Pitch and Loud Emission. Can We Learn Something?"

³⁹ Vanessa Sánchez durante le analisi per lo studio dell'Università di Navarra.

7. LA TRADIZIONE DEI BERTSOLARI

La tradizione dei bertsolari è parte fondamentale del folklore basco. Le prime testimonianze di questa pratica si hanno nel 1789 e tutt'oggi quest'arte è viva e gode di notevole popolarità. Il campionato di bertsolari, che si svolge ogni quattro anni, raduna migliaia di persone; è un evento davvero importante per il popolo basco.

Ho avuto il piacere di poter parlare con Iosu Manzisor, bertsolari ormai da molti anni, che mi ha spiegato nel dettaglio in cosa consiste l'arte di comporre e improvvisare *bertsos* (versi), le metriche che vengono usate, le tecniche di apprendimento, le differenze tra i bertsolari di ieri e quelli contemporanei, come si svolgono le sfide e i concorsi, e molte altre curiosità.



7.1 Definizione

Un bertsolari è colui che compone o improvvisa versi su una melodia esistente oppure creata ad hoc, seguendo determinati criteri di metrica e coerenza tematica.

Molte melodie con i relativi versi, risalenti a due secoli fa, sono arrivate oggi a noi grazie a coloro che hanno deciso di mettere per iscritto i versi di propria creazione, spesso per venderli nelle piazze. Per questo esistono libri come *“Bertsotan”* di Joanito Dorronsoro (1936), che contengono bertsos dal 1789 fino ai giorni nostri, oltre alle biografie di coloro che li hanno composti.

⁴⁰ Foto che risale al 1936, presa da Dorronsoro J., *Bertsotan 1789 – 1936*, Gipuzkoako Ikastolen Elkartea, 1981, p. 205. Ritrae un gruppo di bertsolari.

7.2 Struttura dei bertsos

Di base esistono tre tipi di misura, che dipendono dal numero di versi. Le rime procedono a versi alternati e sono poste su quelli pari; esse devono essere uguali per tutta la strofa:

- 1) Ci sono quelli composti da quattro versi che devono presentare due rime, che si chiamano *koplas*.
- 2) Troviamo poi i *zortzikos* (da distinguere con il “zortziko” inteso come ritmo) composti da otto versi (“zortzi” infatti, come già detto, significa “otto” in basco), e che quindi devono avere quattro rime.
- 3) Ci sono infine gli *hamarreko* da dieci versi (“hamar” significa dieci) con cinque rime.

Esistono tuttavia casi in cui il bertsolari sceglie di continuare per più versi, poiché particolarmente ispirato o preso dal momento, ripetendo la melodia. Anche la struttura interna dei versi può essere variata quando si tratta di comporre. Ad esempio Bilintx, bertsolari vissuto nel XIX secolo, di cui ripareremo più avanti, componeva usando strutture più complesse e meno rigide. Questo tuttavia non è permesso nelle competizioni, in cui la metrica viene assegnata dai giudici.

A loro volta i versi possono essere divisi in due categorie: versi piccoli (*txikikoak*) o versi grandi (*haundikoak*). Si avranno quindi: *kopla txikikoak*, *kopla haundikoak*, *zortziko txikikoak*, *zortziko haundikoak* e via dicendo.

Questa suddivisione dipende dal numero di sillabe in ciascun verso. Un verso è piccolo se alterna righe di 7 e 6 sillabe. Ad esempio, una *kopla txikikoak* sarà così:

1) 7 sillabe	Ama begira zazu	Mamma guarda
2) 6 sillabe - rima	lehiotik plazara	dalla finestra verso la piazza,
3) 7 sillabe	ni bezelakorikan	dimmi se là fuori
4) 6 sillabe - rima	plazan ba ote da.	c'è uno bello come me.

In questo caso la rima è assonante. Molto importante nella lingua basca è l'uso dell'accento, che in questo caso va sull'ultima sillaba: “plazarà” e “ote dà”.

Un verso è invece grande se alterna righe di 10 e 8 sillabe. Vediamo ad esempio un *zortziko haundikoak*:

Nik ikusi det ikustekua	Ho visto una cosa incredibile
Elorrioko kalian,	per le strade di Elorrio
hamalau atso trompeta jotzen	quattordici vecchie suonando la tromba
zazpi astoren gainian;	sedute sopra sette asini.
astoak ziren txikiak eta	Gli asini erano piccoli
atsoak, berriz, haundiak,	le vecchie invece, grandi
nola demontre konpontzen ziren	come cavolo ci stavano
atso haien ipurdiak?	i sederi di tutte le vecchie?

Questo verso ironico e divertente dev'essere stato molto conosciuto perché è stato anche adattato ad una melodia, dando vita ad una canzone popolarissima nei Paesi Baschi. Nell'adattamento il testo

è stato leggermente variato. All'inizio, ad esempio, si ripete la parola "txantxibirin" (che si pronuncia "ciancibirin"), parola che non ha nessun significato ma che conferisce al canto maggiore musicalità e ritmicità. In effetti è molto frequente il fenomeno per cui un bertso viene trasformato in una vera e propria canzone.

Come accennato in precedenza esistono due modalità per creare versi: si possono comporre in tranquillità, su una melodia conosciuta o composta anch'essa insieme al testo, potendo quindi produrre versi di maggiore complessità e gusto estetico; oppure si possono improvvisare, che è il lato più peculiare dei bertsolari. Si improvvisa su una melodia prescelta cercando di rimanere all'interno delle regole metriche e cercando di mantenere una certa coerenza nel testo, pur non avendo tempo per pensare a come strutturare i versi. Per questo i versi improvvisati sono più brevi, veloci, semplici e meno articolati.

7.3 Temi

I temi trattati dai bertsolari sono solitamente legati alla loro quotidianità. Gli argomenti, quindi, sono cambiati nel tempo, allo stesso ritmo con cui sono cambiati le abitudini e il modo di vivere.

I bertsolari del XIX secolo erano soprattutto pastori e contadini; gli argomenti da loro trattati erano quelli vicini a quel mondo e quindi abbastanza limitati: la vita rurale e contadina, gli animali allevati, ma anche le vicende tra vicini di casa o amici, le bevute nelle taverne, i litigi e le prese in giro tra bertsolari, l'amore e il matrimonio, trattato di solito in chiave comica.

Ognuno aveva il suo stile, che dipendeva probabilmente dalle sue abitudini di vita. Il già citato Bilintx, per esempio, trattava quasi sempre il tema amoroso, con una grande dolcezza e sensibilità che non era normalmente tipica dei *baserritarra*, i contadini baschi ("baserri" significa maso). C'erano tuttavia anche delle eccezioni.

I temi potevano essere divertenti, come era nella maggior parte dei casi, ma anche drammatici e tristi; si veda ad esempio *Hamalau Heriotzena* ("Quattordici omicidi"), composizione di cui non si conosce l'autore, risalente al 1925, in cui un assassino racconta in prima persona, in modo molto dettagliato e cruento, come ha ucciso quattordici persone. Le storie potevano essere prese dalla realtà o da situazioni inventate.

Le raccolte di versi antichi sono molto affascinanti perché ci danno occhi per guardare al passato, gli occhi di chi ha vissuto in quegli anni e ha trascritto le proprie esperienze e le proprie impressioni con la purezza e l'autenticità tipica della persona illetterata.

Tutti i bertsolari avevano un soprannome ed erano conosciuti con esso. Il soprannome derivava di solito dal nome del casale del padre. Al giorno d'oggi tra i bertsolari troviamo anche molti studenti universitari; quindi, anche i temi si sono evoluti e c'è più varietà perché la gente è più colta. Altra curiosità che mostra l'evoluzione in questo campo è il fatto che nell'Ottocento i bertsolari erano solo uomini, mentre oggi ci sono anche donne che si dedicano a quest'arte. Nel 2009, una donna, Maialen Lujanbio, ha vinto per la prima volta il primo premio del campionato di bertsolari dei Paesi Baschi. Effettivamente, comunque, gli uomini sono in netta maggioranza nelle competizioni anche se – fatto

curioso – all’interno delle scuole si trova un maggior numero di ragazze (forse più interessate a studiare la tecnica dei bertsolari ma meno a partecipare alle competizioni).

7.4 Melodie

È importante innanzitutto chiarire che il bertsolari canta i propri versi su una melodia a cappella, senza accompagnamento musicale. Come già detto, le melodie possono essere già conosciute o composte appositamente per quei versi.

Al giorno d’oggi si usano melodie di bertsolari antichi o di canti popolari, ma anche di musica contemporanea, di solito di cantautori come Bob Dylan, Manu Chao, Neil Young, oppure pezzi estremamente conosciuti come *No Woman, No Cry* di Bob Marley, che è molto utilizzata.

7.5 Apprendere l’arte dei bertsolari

Un tempo ognuno imparava a suo modo come comporre e improvvisare i versi; al giorno d’oggi invece esistono addirittura delle scuole dove si impara ad essere bertsolari. Nelle scuole si trovano anche bambini, dai nove, dieci anni in su. Col passare degli anni, a mano a mano che il livello e la capacità dell’apprendista bertsolari cresce, si cambia di categoria e gradualmente, quando ci si sente pronti, si iniziano ad affrontare le sfide ed il pubblico.

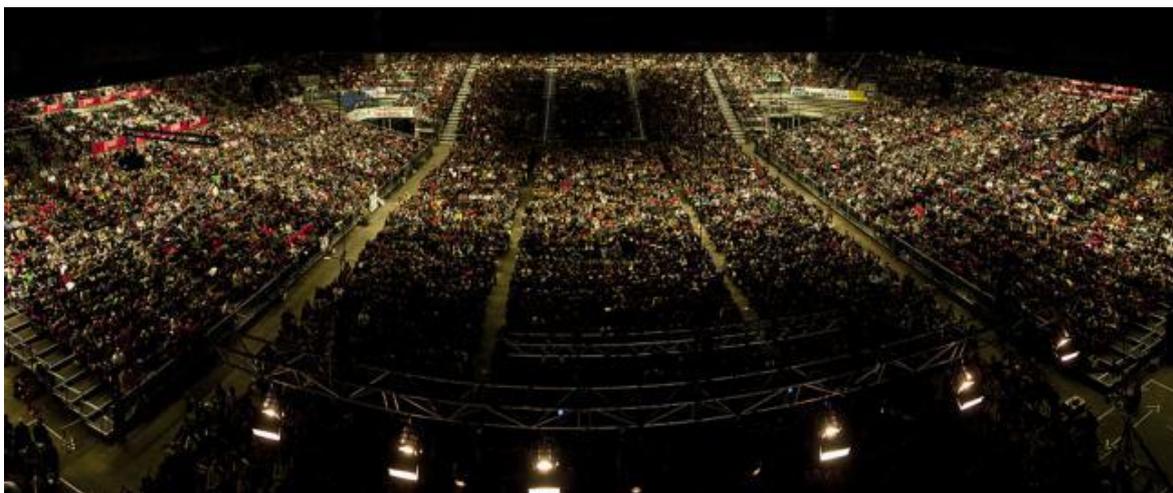
Prima di arrivare ad esibirsi di fronte ad un pubblico però è necessario un lungo processo di apprendimento. Inizialmente si impara a cantare i versi antichi analizzandoli dal punto di vista melodico, metrico e testuale, ponendo particolare attenzione alle rime. È importante esercitare l’udito per familiarizzare con le metriche base su cui si dovrà in futuro comporre o improvvisare. Ci sono poi degli esercizi e dei giochi che aiutano a far pratica e a stimolare la creatività. Ad esempio, si prende una melodia conosciuta, con i suoi versi, e alle rime già esistenti se ne fanno aggiungere altre. Oppure si scelgono versi conosciuti, da cui si “cancellano” delle parole, e si mischiano; a quel punto il bertsolari deve completarli e ricomporli in modo che abbiano un senso logico. Ci si abitua poi ad improvvisare i propri versi sulle stesse melodie di quelli antichi. Inizialmente si lavora con le koplak per poi aumentare gradualmente il numero di versi.

Nelle scuole moderne si lavora anche sulla voce, cosa che in passato era del tutto trascurata. La voce è importante nei concorsi ma non è il parametro più importante nella valutazione del miglior bertsolari. Indubbiamente l’intonazione è necessaria e una bella voce rende l’ascolto più piacevole e induce probabilmente a dare un maggiore senso estetico ai versi cantati.

7.6 Improvvisare versi a livello agonistico

Dopo aver fatto la dovuta esperienza il bertsolari, quando si sente pronto, può cominciare a prendere parte a competizioni, prima di livello inferiore, per poi gradualmente arrivare a partecipare ai concorsi di livello superiore, tra cui il più importante, il campionato di Euskadi, che si tiene ogni

quattro anni e la cui finale si svolge a Bilbao. Questo campionato raduna migliaia di persone (tredici/quattordicimila) ed è un evento strabiliante e importantissimo per il popolo basco, così legato alle tradizioni.



41

Durante le competizioni tutti i bertsolari si sfidano tra di loro a duello. Il presentatore fornisce la metrica, il tema e la situazione su cui bisogna improvvisare e i due candidati (quelli che si stanno sfidando in quel momento) si alternano usando la stessa melodia, scelta da loro di comune accordo.

A volte si forniscono i primi versi oppure gli ultimi e i concorrenti devono improvvisare seguendo il modello dato. Spesso invece si danno dei dialoghi da eseguire: in questo caso i giudici devono mettere i due bertsolari sullo stesso piano, per non avvantaggiare l'uno o l'altro. Ad esempio non si può assegnare a uno dei due un personaggio a cui è più facile dar voce e all'altro un individuo difficile da interpretare. I due concorrenti devono mantenere una postura statica, di solito con le mani dietro la schiena, e non possono fare gesti. Al vincitore del campionato viene data simbolicamente in premio una "txapela" (basco), copricapo tipico.

7.7 Regole per realizzare un buon bertso

Avendo avuto la fortuna di parlare direttamente con una persona che pratica l'arte di comporre e improvvisare versi da anni, ho potuto conoscere i "segreti del mestiere" necessari a realizzare versi di qualità.

Nei campionati vengono valutati i seguenti fattori:

- coerenza;
- rispetto della metrica;
- qualità delle rime, ovvero la loro difficoltà e varietà.

Ciò che assolutamente non si può fare è ripetere in un verso la stessa parola con il medesimo significato: questo, nel gergo dei bertsolari, significa fare *poto* e non è valido, di conseguenza chi compie questo errore viene fortemente penalizzato e, pur avendo ipoteticamente realizzato versi bellissimi, non potrà mai vincere.

⁴¹ Foto presa dal sito «Zuzeu» dall'articolo *Lujanbioren buruan pausatu da txapela*, mostra il grande pubblico presente al campionato di bertsolari di Euskadi.

Per realizzare versi coerenti, rispettosi della metrica e con rime di qualità sono quindi necessari alcuni requisiti. Come spiegatomi da Iosu, una buona tecnica per garantire una certa coerenza del testo è pensare in anticipo il finale che si vuole dare al verso, e inserire mentalmente già la rima finale. Per conferire maggiore varietà e quindi qualità al verso è importante avere un vocabolario di sinonimi il più ampio possibile. Certe rime sono facili da inserire ma, essendo tali, vengono considerate di bassa qualità e quindi, all'interno di una competizione, valutate con un punteggio più basso. Una cosa che viene molto apprezzata è la presenza di aggettivi, che consentono a chi sta ascoltando di crearsi delle immagini mentali, rendendo così il verso più vivace e colorato.

Altra cosa utile è conoscere molte melodie poiché, familiarizzando con una melodia, sarà più facile improvvisarci sopra dei versi.

Si può concludere che l'improvvisazione dei bertsolari è un'arte che necessita senz'altro di grande lavoro ed esercizio. Per improvvisare dei versi serve una mente aperta, veloce, ricca e una forte concentrazione. Il fatto che questa tradizione sia ancora così viva al giorno d'oggi è ulteriore conferma di quanto il popolo basco sia fortemente legato al suo folklore, manifesto della sua identità.



42

⁴² Foto di Juan San Martín, prese dal sito «Gure Guipuzkoa». La prima ritrae il bertsolari Mattin Treku (1916 – 1981) improvvisando un bertso a Sare (provincia basca francese), nel 1960. Alla sua destra vediamo José Joaquin Mitxelena e alla sua sinistra Xalbador (1920 – 1976).

8. PERSONALITÀ ICONICHE DELLA MUSICA BASCA

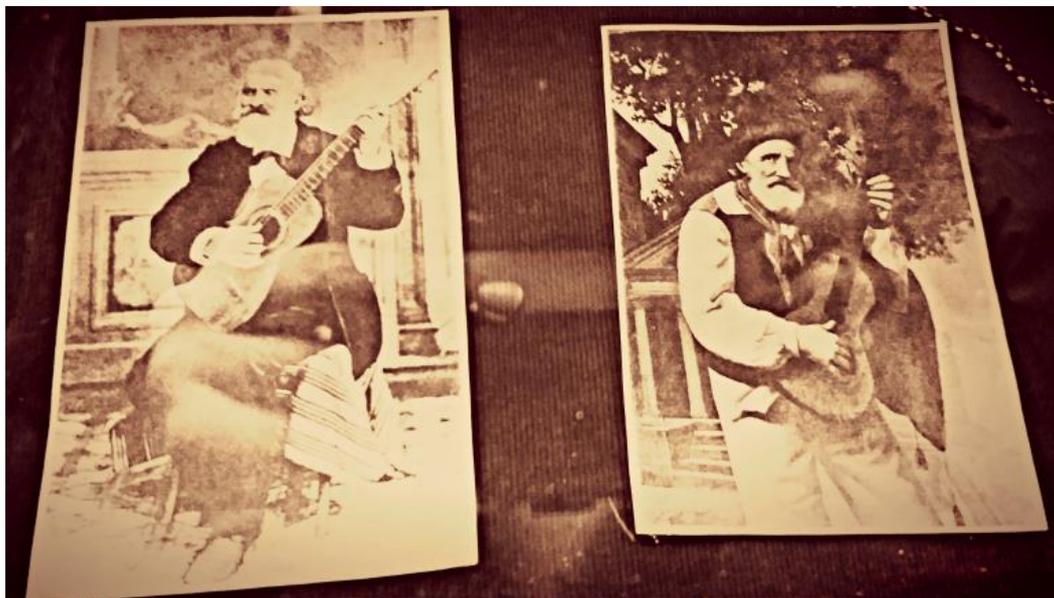
Ho scelto di approfondire in questo capitolo tre personalità fondamentali per la musica popolare basca, compositori e cantautori che con le canzoni di loro composizione e con la riscoperta di canti antichi hanno dato un contributo inestimabile al senso di appartenenza del popolo basco nella musica: José María de Iparraguirre Balerdi, Mikel Laboa e Benito Lertxundi.

8.1 Iparraguirre: il compositore simbolo della musica basca

José María de Iparraguirre Balerdi (1820-1881) è una figura di notevole importanza per l'identità musicale del popolo basco. Fu un poeta, un compositore e un grande bertsolari guipuzcoano che scrisse soprattutto in basco, ma anche in spagnolo e in altre lingue.

Tra le sue opere si trovano alcune delle canzoni più significative per il patrimonio musicale basco, tra cui la più importante è sicuramente *Gernikako arbola*, composizione che è diventata un monumento all'identità basca, facendosi voce di ideali di pace e libertà e del potente sentimento di appartenenza che contraddistingue questo popolo.

Iparraguirre visse in un momento storico particolare per la storia della Spagna, che vide lo scoppio delle Guerre Carliste e l'abolizione delle norme giuridiche locali e dei privilegi dell'antico regime. Dopo la guerra dovette andare in esilio e si unì ai rivoluzionari francesi che rovesciarono la monarchia di Luigi Filippo di Orleans, ma in seguito al colpo di stato di Napoleone III fu espulso anche dalla Francia. Viaggiò quindi per tutta l'Europa con una compagnia teatrale, in questo modo poté arricchirsi di culture diverse, ampliando anche i propri orizzonti musicali. Al suo ritorno in Spagna compose *Gernikako arbola* e venne considerato dalle autorità un rivoluzionario "agitatore di masse", accusa che lo costrinse a continui allontanamenti dalla sua patria. Rimase per un periodo in Argentina, dove si sposò, e in Uruguay, dove visse con la moglie e i figli, ma che poi lasciò per tornare da solo nei Paesi Baschi nel 1877.





8.1.1 Gernikako Arbola: una leggenda tra musica tradizionale, popolare ed erudita

La questione *Gernikako Arbola* è interessante perché ci dà un esempio di “microstoria” in cui possiamo osservare alcuni dei principali fattori, spesso contraddittori, che intervengono nello sviluppo della musica tradizionale e popolare.

Nel 1966 José Antonio Arana Martija (1931-2011) pubblicò un articolo intitolato “*En torno a la letra y música del Gernikako Arbola*”⁴⁴ in cui lanciava l’ipotesi che questo famosissimo zortziko non fosse di Iparragirre, e nemmeno di Altuna (1828-1868)⁴⁵, come qualcuno aveva sostenuto, ma che si trattasse piuttosto di una melodia popolare precedente a loro e di autore sconosciuto, e per questo catalogabile come musica popolare.

In un altro articolo del 1983 José Antonio Martija⁴⁶ sviluppava quest’idea, basandosi sul fatto che con questa melodia si fosse realizzata una danza nella località di Garay, vicino a Durango, conosciuta come *Gernikako Arbola Dantza*. Secondo Martija in effetti, la sacralizzazione avvenuta intorno a questa canzone renderebbe impossibile pensare ad una sua utilizzazione come danza. Questo avvalorerebbe l’ipotesi che il ballo fosse anteriore al suo utilizzo da parte di Iparragirre. Si deduce quindi che il compositore, trovandosi in qualche momento della sua vita in questa zona, avesse potuto ascoltare questa melodia e, come fanno spesso i bertsolari, avesse pensato di utilizzarla abbinata a versi di propria creazione, dando vita ad una sua composizione.

⁴³ Foto scattate alla Casa de Juntas (Gernikako Juntetxea) di Guernica, complesso monumentale, sede delle giunte generali di Biscaglia, massimo organo istituzionale della provincia. Il cuore del complesso è proprio il famoso albero di Guernica, venerato dal popolo basco, una quercia sotto la quale un tempo si celebravano le giunte della signoria di Biscaglia.

⁴⁴ J. A. MARTIJA, *En torno a la letra y música del Gernikako Arbola*, in «Txistulari», 1966, n° 47, pp. 31-35.

⁴⁵ L’organista e compositore Juan María Blas de Altuna accompagnò Iparragirre nella prima interpretazione di *Gernikako Arbola*, negli anni Cinquanta dell’Ottocento. Alcuni sostengono che abbia partecipato anche alla composizione di questo inno e altri che ne sia addirittura il reale autore.

⁴⁶ J. A. MARTIJA, *Problemas de la musica vasca*, in «Cuadernos de musica», 1983, n°1, pp. 71-82.

Sabin Bikandi, che fu direttore della rivista “Txistulari”, fece una difficile operazione di ricerca sulle diverse melodie di danza, in cerca di quelle più vicine alle originali. Operò questa ricerca anche con la *Gernikako Arbola Dantza* e ne pubblicò il risultato nel numero 151 di questa rivista, dedicato alle danze di Biscaglia. Dopo molti sforzi e numerose ricerche, nel 1970 riuscì a registrare Serafin Amezua (1899-1973), l’ultimo rappresentante di una dinastia di *tamborileros* (txistulari), i *Patxiko*, che esercitarono la loro arte senza interruzione fin dall’inizio del XIX secolo. Tuttavia questa interpretazione, legata alla tradizione orale e più popolare, appare diversa da quella di Alejandro Aldekoa (1920-1996), txistulari con conoscenza di solfeggio, la cui interpretazione appare vicina alla versione di Iparraguirre. La versione che propone Bikandi, quella realizzata da Serafin Amezua, non solo presenta delle varianti melodiche rispetto alla versione scritta da Iparraguirre ma anche nel ritmo, proponendo un tempo che è quello usato nell’*Ezpata Dantza*, ovvero un amalgama di 6/8 e 3/4.

Serafin Amezua fu, come detto, l’ultimo di una mitica dinastia di tamborileros e txistulari. Pare tuttavia che la sua padronanza del solfeggio non fosse molto approfondita e, come ammette lo stesso Bikandi, che la sua conoscenza della scrittura musicale fosse molto rudimentale, poiché egli realizzò il suo apprendistato attraverso la pratica, suonando con il padre. Inoltre, la registrazione fu realizzata quando Amezua già non era più nel pieno delle sue facoltà, poiché sappiamo che nel 1966, all’età di 67 anni, aveva smesso di esibirsi in pubblico a causa della sua precaria salute.

Si propone di seguito la versione di Amezua, trascritta da Bikandi⁴⁷:



Le differenze con il *Gernikako arbola* di Iparraguirre sono evidenti. La più rilevante è il tempo, che invece di essere in 5/8 e quindi un tipico *zortziko*, è un misto di 6/8 e 3/4, con cui solitamente si scrive il ritmo della *Ezpata Dantza*, anche se, come dice Bikandi, gli fu suonato in questa occasione in modo più lento.

⁴⁷ Da K. S. EKIZA, *Sobre Iparraguirre y el Gernikako arbola*, biblid 1137 – 4470 (2007), 15, pp. 151-163.

Per quanto riguarda le differenze melodiche, invece, la scrittura di Bikandi rimane nell'ambito della scala diatonica, fatta eccezione per un Fa diesis alto. Si nota comunque che le note utilizzate in questa versione, a parte il Re inferiore e il La superiore, corrispondono alla gamma naturale del txistu, quella che utilizzavano gli antichi tamborileros e che era completamente diatonica, fatta eccezione appunto per il Fa diesis alto.



Va aggiunto inoltre che il txistu di Serafin emetteva dei suoni particolari, estranei al sistema temperato. Molto probabilmente le note Mi e Si non erano perfettamente intonate, il che all'ascolto produce un effetto molto strano e fuorviante.

Si propone di seguito, nella stessa tonalità di Do (come la versione di Amezua, in modo da poter fare le dovute comparazioni), il *Gernikako arbola* di Iparraguirre:

Ger -
 ni - ka - ko ar - bo - lu da bein - di - ka - tu - a
 eus - kal - du - nen ar - te - an guz - tiz - mai - ta - tu - a Ger - a.
 E - man - ta za - bal - tza - zu mun - du - an fru - tu - a
 a - do - ratzen zai - tu - gu ar - bo - lu san - tu - a
 e - man - ta za - bal - tza - zu mun - du - an fru - tu - a
 a - do - ratzen zai - tu - gu ar - bol - la san - tu - a

Come già detto in precedenza è in 5/8, tempo tipico del zortziko. Le prime 4 battute costituiscono un'introduzione strumentale e si ripetono poi come finale. La parte che presenta maggiore complicazione è la battuta 29, che è incompatibile con la versione che si balla a Garay, e che normalmente si realizza con un leggero ritardando o con un tenuto sul Re. A livello melodico le differenze sono molto evidenti: questa versione rientra pienamente nel sistema tonale e crea un crescendo melodico-armonico che si addiceva molto all'indole patriottica di Iparraguirre. Nella prima strofa il punto di culmine, e del rallentato, compare sulla parola *santua* come sublimazione apologetica del simbolo delle libertà forali. Sono presenti dei cambi di tono e di modo in diversi punti, da Do maggiore a Do minore, ad esempio, come possiamo vedere nella battuta 15, per poi osservare

il ritorno al modo maggiore nella battuta 23. Questi cambi enfatizzano ancora di più la maestosità di questo canto, quando appunto si passa dal modo minore a quello maggiore, e rispettano sempre la quadratura del verso o della frase musicale, in modo che l'inizio di una nuova tonalità coincida con il principio di una frase. Caratteristica dello stile di Iparraguirre è appunto l'abbondanza di modulazioni per circolo di quinte.

Ci troviamo quindi di fronte a due versioni differenti di una medesima melodia: quella di Serafin, che rientra nei parametri della musica dei tamborileros musicalmente non eruditi, presenta una scala particolare e limitata, prodotta dalla natura di uno strumento peculiare, ed è di una grande complessità ritmica; dall'altra parte quella di Iparraguirre che, al contrario, sviluppa caratteristiche della musica erudita del suo tempo, come il sistema tonale, i cambi di tono e il cromatismo come virtuosismo tecnico, ma anche come mezzo di esaltazione emotiva e patriottica.

Altra caratteristica delle composizioni di Iparraguirre è l'esistenza di un culmine, che spesso, ma non sempre, corrisponde alla nota più alta della composizione. Iparraguirre lo inserisce in tutti i suoi zortzikos, con la sola eccezione del canto *Gora Euskera!*. Nella maggior parte dei casi il culmine si localizza nella terzultima battuta, ma non è questo il caso del *Gernikako arbola* che vede il suo culmine nel Mi della penultima battuta, che oltretutto non è la nota più alta della canzone.

Lo stile dei zortzikos di Iparraguirre presenta elementi della musica erudita europea, che egli conobbe attraverso i suoi viaggi per l'Europa. Lo si può constatare dal fatto che questi aspetti non appaiono nelle sue composizioni giovanili. La combinazione della metrica dei bertsolari e il tempo di 5/8, che semplifica il modello del zortziko, creò molto probabilmente un prodotto nuovo, che mescolava caratteristiche della musica tradizionale basca e di quella erudita europea, dando vita ad un nuovo genere musicale. Il *Gernikako arbola* è molto probabilmente il miglior esponente di questo nuovo genere, e la sua melodia arrivò anche a Garay.

Ci si potrebbe chiedere se, in questo caso, sia stato Iparraguirre ad adottare la melodia che ipoteticamente ascoltò passando per Garay, rivedendola e dandole la sua impronta personale, oppure se sia stata la poca conoscenza della teoria musicale di Serafin Amezua a impedirgli di suonare correttamente la canzone in questione e se quindi la sua interpretazione sia stata il risultato di questa carenza; mentre Alejandro Aldekoa, grazie alla sua maggiore cultura musicale, sicuramente scelse di prendere a modello la versione di Iparraguirre, che presenta aspetti che danno maggior risalto alle capacità tecniche e virtuosistiche dell'interprete.

Si possono addurre tre ragioni per le quali la trasformazione di cui stiamo parlando non solo fu possibile, ma soprattutto passò inosservata, in un momento in cui la tutela della tradizione, vista come segno d'identità, aveva tanta importanza. La prima è che fu realizzata da una personalità di prestigio, Iparraguirre, visto come "guardiano della tradizione" come direbbe Luis Díaz González-Viana, che nel 1999 usò questo termine parlando dei collezionisti⁴⁸. La seconda è che probabilmente il cambio non fu percettibile all'orecchio popolare, privo di conoscenze teoriche in campo musicale. E infine, come terza motivazione, probabilmente la più importante, c'è da considerare che la nuova forma di interpretare la melodia corrispondeva con le forme musicali e sociali che erano divenute dominanti

⁴⁸ L. D. G. VIANA, *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la 'invención' de la cultura popular*, Oiartzun, Sendoa editorial, 1999.

in quel determinato momento storico, anche in una piccola popolazione come quella di Garay. L'imposizione di usi romantici a livello musicale rese impossibile l'occasione di un dialogo tra differenti modi di intendere la musica. Per Alejandro Aldekoa suonare nello stile di Iparraguirre, con le sue continue modulazioni, significava senza dubbio suonare meglio rispetto a una persona musicalmente poco colta come Serafin.

Si può dunque concludere che queste trasformazioni, avvenute in *Gernikako arbola*, sono una dimostrazione del processo per il quale si produsse un cambio tra la maniera di interpretare dei tradizionali tamborileros baschi e la rinnovata tecnica del txistu, influenzata dai parametri della musica erudita occidentale.

Gernikako arbola sembra quindi aver compiuto un viaggio, partendo dall'ambiente popolare, attraversando gli scenari della musica erudita per poi tornare ad essere considerato frutto e rappresentante della tradizione popolare. Se questo canto si può considerare da un lato un prodotto tradizionale, in quanto non ci sono certezze sulla sua reale origine, e soprattutto per il fatto che, ai giorni nostri, è visto come parte di un patrimonio folkloristico, allo stesso tempo esso è un prodotto erudito, per come è stato concepito da Iparraguirre, anche nel caso non sia stato effettivamente di sua totale invenzione. È la popolarità di questo canto che lo ha infine riportato ad essere elemento importante della tradizione.

Processi come questo sono illustrativi di come funzionano i meccanismi attraverso cui si muove la tradizione, che è il risultato di continue reinvenzioni e rielaborazioni nel tempo e nello spazio. Citando una frase di Woody Allen, presente nella sua prima collezione di racconti umoristici "*Getting Even*", che calza a pennello in questa riflessione, possiamo dire che la tradizione non è altro se non "l'illusione della permanenza"⁴⁹.



50

⁴⁹ W. ALLEN, *Getting Even*, Random House, 1971.

⁵⁰ Partitura di *Gernikako arbola*, attribuito a Iparraguirre, esposto in una teca nella Casa de Juntas di Guernica.

8.2 Ez Dok Amairu

Ez Dok Amairu è il nome di un movimento culturale basco d'avanguardia che tra il 1966 e il 1972 si dedicò al recupero e al rinnovamento della cultura basca. Emerso all'interno dell'Euskal Kantagintza Berria (nuova canzone basca) e composto principalmente da cantanti e scrittori baschi, comprendeva anche altre discipline. Per loro la canzone è stata un mezzo per lanciare nuovi messaggi di speranza, giustizia, pace e libertà. La loro intenzione era quella di creare una nuova identità, denunciare le ingiustizie, esprimere la necessità di formare una coscienza popolare, trasmettere speranza e avvicinare la gente alla letteratura, e per farlo organizzavano eventi, concerti e spettacoli dove il canto era il modo più efficace per diffondere il loro messaggio. Oltre ai contenuti culturali vi erano quelli politici e sociali di rivendicazione verso la dittatura franchista. Altri gruppi simili operanti in altre zone della Spagna in quel periodo sono stati Els Setze Jutges all'interno della Nova Cançó in Catalogna o il Manifesto Canción del Sur in Andalusia.

Il gruppo purtroppo si sciolse nel 1972, quando la dittatura stava volgendo al termine. Da allora molti dei membri proseguirono per la propria strada diventando dei punti di riferimento nella musica e nella cultura basca.

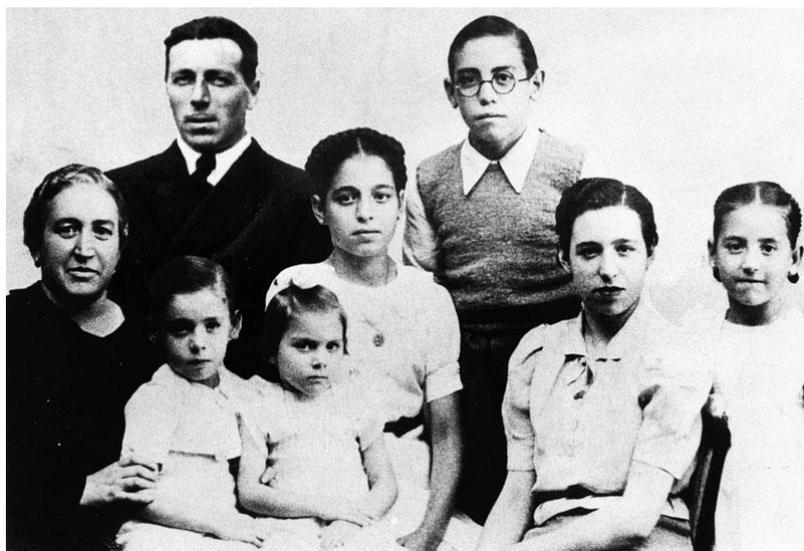
Ho voluto fare un approfondimento su due figure principali di questo gruppo, coloro che hanno formato il suo nucleo iniziale: Mikel Laboa e Benito Lertxundi.



51

⁵¹ Foto del gruppo "Ez dok Amairu", realizzata da José Mari Zabala.

8.3 Mikel Laboa: il patriarca della musica basca



52

Mikel Laboa Mantzisor nasce il 15 giugno 1934 a San Sebastián da una famiglia originaria di Pasaia (Pasajes), comune di Gipuzkoa. La sua famiglia è molto legata al mare e alla musica e fin da piccolo si esibisce cantando in un piccolo e grazioso coro familiare.

Con lo scoppio della Guerra Civile il padre, consigliere del PNV (Partito Nazionalista Basco) del comune di San Sebastián, va in esilio a Bordeaux e Mikel, sua madre e i suoi sei fratelli si trasferiscono vicino a Lekeitio, ospitati in un casale dalla famiglia Cabala-Maguregi. Sono lì quando gli aerei tedeschi e italiani sorvolano la zona per andare a bombardare Guernica. Di lì a poco il fratello Andoni muore a causa di una peritonite.

Tornati a San Sebastián, occupata dalle truppe franchiste, trovano la città profondamente cambiata, e molti amici esiliati, incarcerati o morti. Si impone il saluto fascista e viene proibito l'uso dell'euskara. A causa di ciò Mikel perde in gran parte la padronanza del basco, lingua che ha parlato per i primi sette anni della sua vita.

Nel 1945 entra nel Collegio Mariano ma l'anno successivo deve abbandonare per problemi di salute: fin da bambino di salute cagionevole, tra i vari problemi è stato addirittura a rischio di subire una trapanazione del cranio⁵³, dalla quale si è salvato grazie alla commercializzazione della penicillina in Francia.

Tra il '48 e il '51 segue alcuni corsi presso l'istituto di Peñafiorida, per poi tornare al Collegio Marano, che termina nel 1953. In quell'anno parla per la prima volta con Mari Sol Bastida, la donna che nel '64 diventerà sua moglie. Dalla loro unione nasceranno due bambine, Agurtzane (1965) e Izaro (1971).

Nel frattempo, nel 1950, inizia a prendere lezioni di chitarra e cantare canzoni e tango, tanto che nel collegio viene chiamato Tanganito.

⁵² Foto: collezione della famiglia di Mikel Laboa.

⁵³ Pratica medica antica che si pensava potesse curare crisi epilettiche, emicranie e disturbi mentali, oltre che fungere da operazione chirurgica d'urgenza per il trattamento di ferite al cranio.

Studia a Madrid per diventare medico ma nel 1954 si ammala e si trasferisce a Iruñea-Pamplona. Qui continua i suoi studi per poi laurearsi a Zaragoza nel 1963.

A Pamplona ricomincia a imparare il basco e porta avanti la passione per la musica. Nel 1958 si esibisce per la prima volta in pubblico durante un festival di beneficenza al Teatro Gayarre di Pamplona. Canta brani di Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra e Georges Brassens.

Nel 1960 si ammala di tubercolosi e nefrite e per due anni rimane stabile nella sua casa di famiglia a San Sebastián.



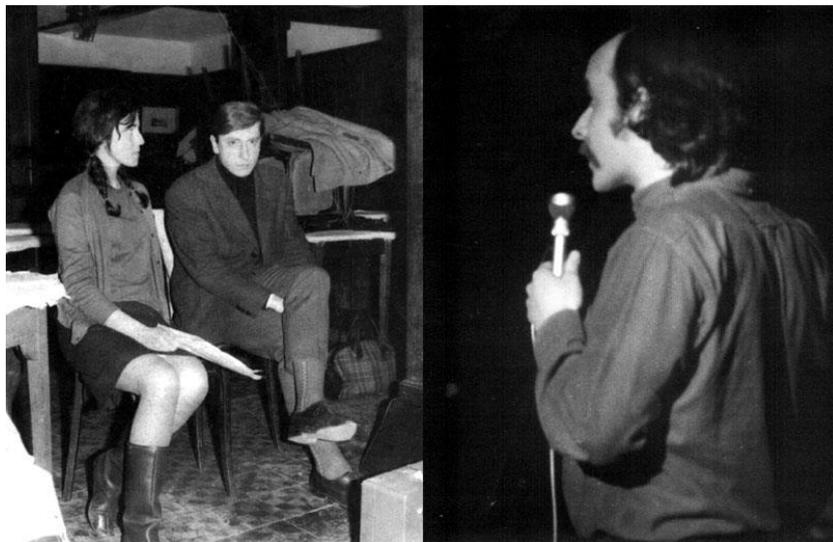
54

⁵⁴ Nelle foto a destra: Mikel (il primo in alto da sinistra) con alcuni compagni del corso di medicina e, sotto, assieme alla moglie. Nella foto a sinistra, la sua esibizione al Teatro Gayarre accompagnato da Angel Ganuza. Foto: collezione della famiglia di Mikel Laboa.

Dal 1962 comincia a cantare in basco vecchi temi tradizionali come “Oi Pello, Pello” e “Bereterretzen kanthoria” (che analizzeremo più avanti). I suoi riferimenti sono il libro di canzoni popolari “Flor de Canciones Populares Vascas” di Jorge de Riezu e i dischi del Museo Vasco di Bayona. Canta per la prima volta in basco davanti ad un pubblico durante un concerto studentesco presso il Teatro Argensola di Zaragoza. Ottiene il “carnet profesional de artista de circo y variedades” (patente di artista di circo e varietà) che gli permette di esibirsi e lavorare come “cancionista”.



Parallelamente alla professione di medico, che esercita prima all’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau e poi all’Hospital Provincial de Donostia, porta avanti la carriera musicale registrando nel ‘64 il suo primo disco, con quattro canzoni tradizionali.



Dopo aver conosciuto qualche anno prima il movimento de *la Nova Cançó Catalana* e il gruppo *Els Setze Jutges*, decide di creare anche lui un progetto di gruppo coinvolgendo Benito Lertxundi e Lourdes Iriondo. A questo trio si unisce poi Joxean Artze.

L'8 gennaio 1965 viene pubblicata su Zeruko Argia un'intervista con Mikel, in cui spiega chiaramente l'importanza che attribuisce alla conoscenza del canto tradizionale e delinea come sarà il "nuovo canto basco". Nello stesso anno si reca a Irún a casa dello scultore e poeta Oteiza, che suggerisce un nome per il gruppo: Ez Dok Amairu, “non ci sono tredici”; questo nome, come spiega, gli sembra appropriato per spezzare la maledizione che grava sulla cultura basca. Sempre nel ‘65 conosce Julen Lekuona, che entrerà a far parte del gruppo.

⁵⁵ Patente professionale di artista di circo e varietà. Mikel Laboa: cancionista.

⁵⁶ Lourdes Iriondo, Benito Lertxundi e Joxean Artze.

Nel gennaio 1966, dopo essersi esibito in Hernani con alcuni membri del gruppo, si trasferisce con la famiglia a Barcellona, dove rimarrà fino all'estate del 1967. Da lì (e durante le vacanze trascorse nei Paesi Baschi) continua a collaborare con Ez Dok Amairu, che nel frattempo si sta consolidando ed espandendo con l'aggiunta di Jexux Artze, Lete, Irigarai ed altri.

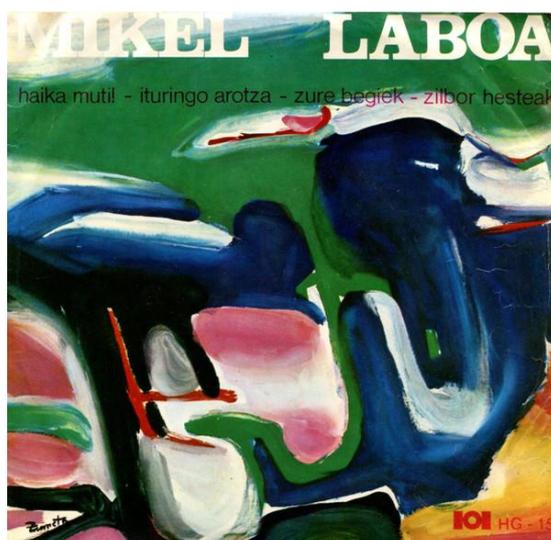
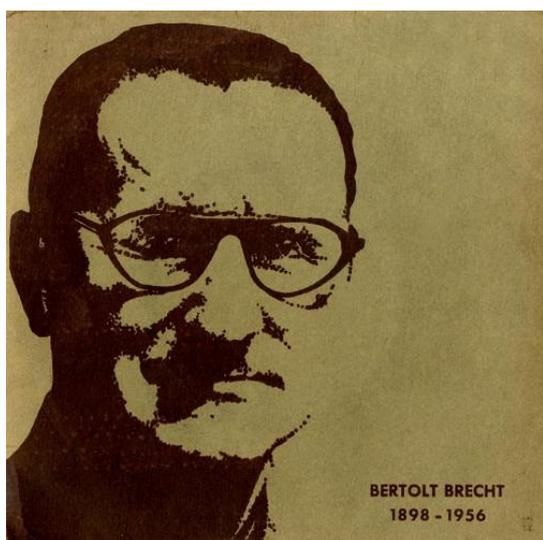
A Barcellona incide il suo secondo album con due temi tradizionali e due poesie di Aresti. Problemi di censura fanno sì che l'album debba essere pubblicato da Editorial Goiztiri a Bayonne, in Francia.

Nel 1967 si esibisce, insieme a Iriondo e Lertxundi, al Palau de la Música prima di tornare a vivere a San Sebastián. Inizia a lavorare come neuropsichiatra infantile presso il Consiglio di fondazione del San Miguel, dove rimarrà per quasi 20 anni, lavorando la mattina.

Nel pomeriggio si dedica alla musica e continua a comporre canzoni (con testi di Aresti, Espriu, Brecht, Artze, Landart, Lete e altri autori).

La sua musica si può definire come una combinazione di tradizione, poesia e sperimentalismo, nello stile dei cantautori degli anni '60 e '70, ma dotata di un forte tocco personale e di una voce molto particolare. Il suo lavoro combina vecchie canzoni popolari reinterpretate in uno stile più moderno, testi di autori come Bertolt Brecht musicati da lui e sue composizioni. Meritano una menzione i suoi "Lekeitioak" a cui inizia a lavorare dal 1968, una serie di brani sperimentali basati su urla e suoni onomatopeici che anticipano di molti anni le sonorità di artisti d'avanguardia del secondo Novecento e dei giorni nostri come ad esempio Björk.

Mikel compone e si esibisce sia da solo che in gruppo, nella misura in cui lo consentono i forti e lunghi divieti governativi, che interessano anche altri membri del gruppo e saranno allentati solo dopo il 1970. Nel 1969 incide due album: il primo, con poesie di Brecht; il secondo con due temi tradizionali e due canzoni basate su poesie di Artze e Landart.



Nel 1969 presenta in anteprima due opere: "Baga Biga Higa-Lekeitio 2", composta sulla base di due poesie onomatopeiche tradizionali, e "Txoria Txori", basata su una poesia di Artze. I due temi saranno inseriti nello spettacolo "Baga Biga Higa", che prende il nome dalla suddetta composizione. Questo spettacolo, diretto da Joxean Artze, è stato presentato in anteprima da Ez Dok Amairu

nell'agosto 1970 ed eseguito tra il 1970 e il 1972. Nello stesso anno incontra José Mari Zabala (chitarra elettrica, chitarra acustica, armonica e flauto) e inizia a lavorare con lui. Poco dopo, anche Zabala si unirà al gruppo. Nel 1970 il gruppo presenta lo spettacolo “Baga biga higa sentikaria”, che segna un cambiamento significativo, sia esteticamente che musicalmente, nella nuova canzone basca.

Dal 1972 al 1980, dopo lo scioglimento di Ez Dok Amairu, Laboa continua ad esibirsi sia da solo che talvolta accompagnato da José Mari Zabala. Nel '74 pubblica il doppio LP “Bat-Hiru” che contiene la famosa “Txoria Txori”. Tra il 1975 e il 1978, insieme a Joxean e Jexux Artze, porta in scena lo spettacolo audiovisivo “Ikimilikiliklik” in numerosi luoghi dei Paesi Baschi ma anche all'estero (ad esempio alla Biennale di Venezia del 1976). La sceneggiatura è di Joxean Artze e vengono proiettate alcune sue poesie e disegni di Zumeta. I tecnici sono José Luis Zabala e Bixente Karda. Nel 1976 partecipa all'iniziativa “24 orduak euskaraz”, esibendosi allo stadio Anoeta di San Sebastián, gremito di gente, insieme ad altri artisti. Partecipa insieme ad altri cantanti a concerti politicizzati, tra i quali sono da segnalare quello tenutosi nel quartiere Santutxu di Bilbao, dove irruppe la polizia e il Festival dei Popoli Iberici, che si svolse all'Università di Madrid davanti a decine di migliaia di persone. In quegli anni propone insieme a Lluís Llach “Komunikazio-Inkomunikazioa-Lekeitio 5”, uno spettacolo altamente innovativo per l'epoca, sia per il suo contenuto che per la sua estetica, che continuerà a riproporre durante gli anni '80 e '90 incorporando alcuni cambiamenti come l'introduzione di video e altri elementi. Nel 1979 smette di esibirsi dal vivo per “ripensare” il modo di proporsi. Nel 1980 incide e pubblica il doppio LP “Lau-Bost”.

Nel 1984 ricomincia ed esibirsi, accompagnato dal pianista Iñaki Salvador, un giovane musicista che si muove principalmente nel campo del jazz suonando anche fisarmonica, sintetizzatore e altri strumenti e che diventerà un collaboratore fondamentale per Mikel, insieme al sassofonista Josexo Silguero (dal 1987).



57

⁵⁷ Inaki Salvador al piano e Mikel Laboa nel 1984. Foto: collezione della famiglia di Mikeòl Laboa.

Parallelamente Laboa continua a portare avanti l'attività medica, che lascia solo nel 1985 per dedicarsi esclusivamente alla musica.

Nonostante la grande richiesta si vede costretto a ridurre il ritmo della sua attività musicale per motivi di salute, ma non mancano delle apparizioni degne di nota, come quella al collegio maggiore San Juan Evangelista de Madrid. In questi anni viene spesso accompagnato da Jexux Artze (con Joseba Urzelai o Andoni Alemán) alla txalaparta, Eduardo Salvador alla chitarra e al basso, Carlos Itoiz alla chitarra classica e Mikel Valcarlos alla tromba.

Il 25 aprile 1987, a mezzanotte, si esibisce a Gernika, in occasione del 50° anniversario del bombardamento; sarà un'esibizione importantissima e toccante che rimarrà nella storia. Nello stesso anno partecipa insieme ad altri musicisti alla compilation intitolata "Homenaje a las víctimas del franquismo".

Gli anni '90 saranno caratterizzati ancora una volta da un'intensa attività artistica, che a volte dovrà essere interrotta per problemi di salute, e che comprenderà alcuni viaggi e il proliferare di esibizioni di spicco e registrazioni sia di brani originali che di omaggi ai canti tradizionali.

Nel 1990 il gruppo rock Txerokee pubblica "Mikel Laboaren kantak", un album con reinterpretazioni di brani di Mikel Laboa, mentre nel '92 viene pubblicato "Zilbor Hestea" di Iñaki Salvador, con versioni strumentali di brani composti o raccolti da Laboa. In questi anni, inoltre, si tengono diversi concerti in omaggio a Laboa tra cui quello al Victoria Eugenia di San Sebastián nell'ambito della Quicena Musicale (la registrazione di questo concerto venne pubblicata da Elkar nel 2000 con il titolo "Gernika-Zuzenean 2"). Nel 1994 comincia a collaborare con Elkarri, un movimento sociale per la pace.

Nel febbraio del 2000 a Jexux Artze, Benito Lertxundi e Mikel Laboa viene conferita la medaglia d'oro UPV-EHU (Università del Pais Vasco).

Nel 2003 viene pubblicata la compilation "60ak+2". In questo periodo i suoi problemi di salute peggiorano, ma lui continua ad esibirsi e soprattutto a registrare. Nel 2006 si esibisce insieme a Iñaki Salvador, Josetxo Silguero e Angel Unzu durante il Concerto per la Pace che si svolge sulla spiaggia di Zurriola a San Sebastián, condividendo il palco con Bob Dylan. Questa rimarrà l'ultima esibizione di Mikel Laboa, che muore il 1° dicembre 2008 a San Sebastián dopo aver ottenuto la Medaglia d'Oro della deputazione di Gipuzkoa.

8.4 Benito Lertxundi: icona del cantautorato basco



58

Benito Lertxundi nasce a Orio (Gipuzkoa) il 6 gennaio 1942. È il maggiore di nove fratelli e sorelle in una famiglia numerosa e modesta. In famiglia non ci sono musicisti, anche se insieme si divertono a cantare in occasioni speciali. Lo stesso Benito inizialmente mostra un interesse maggiore per il disegno piuttosto che per la musica, anche se ricorda come gli piacesse ascoltare di nascosto l'organista locale che provava in chiesa. Durante gli anni scolastici soffre molto per il fatto di non poter studiare nella sua lingua madre. Studia presso la Scuola di Belle Arti dei Francescani a Zarautz, dove impara a modellare l'argilla e il legno. La sua bravura lo porta a vincere diversi premi e ad ottenere il suo primo lavoro come intagliatore del legno.

A 19 anni inizia a lavorare nel negozio di orologi di Martin Lizaso. Oltre ad imparare a riparare gli orologi, Benito inizia a suonare una chitarra liuto regalatagli da Lizaso. L'esperienza gli piace molto e il passo successivo è quello di acquistare una chitarra elettrica. Si esercita realizzando versioni basche di brani dei suoi gruppi musicali e cantanti preferiti: The Shadows, Cliff Richards ed Elvis Presley, per citarne alcuni. Tuttavia, la sua inclinazione alla musica non viene manifestata in pubblico fino a quando non partecipa ad un concorso canoro organizzato da un giornale di San Sebastián chiamato "La Voz de España". Su 400 concorrenti viene decretato vincitore, e da allora le cose per lui cominciano a cambiare.

Nel 1965 viene chiamato da Mikel Laboa per collaborare alla creazione del già citato gruppo Ez Dok Amairu. L'esperienza nel gruppo fino al suo scioglimento nel 1972 lo segna profondamente.

⁵⁸ Benito Lertxundi in concerto nel 1989. Foto presa dal sito http://www.euskalnet.net/turibeechevarria/html/en_arg.htm



Benito Lertxundi pubblica il suo album di debutto omonimo nel 1971. È il suo primo lavoro di lunga durata, e racchiude i suoi primi singoli: canzoni d'amore e di lotta, cantate con il solo ausilio della chitarra, unendo temi popolari a composizioni originali.

Nel 1974 pubblica “Oro laño mee batek...”, album che mostra maggiore maturità pur perseguendo una linea di semplicità. Contiene brani basati su poesie di Lizardi e Artze; vale la pena menzionare alcune canzoni che sono rimaste nella memoria collettiva, come “Herribehera” e “Txori txikia”.

Nel 1975 vede la luce “...eta maita herria, üken dezadan plazera”, che oltre a riscuotere un grande successo diventa un disco chiave che racchiude canzoni indimenticabili, come “Atharratze”, “Jaun Baruak”, “Maria Solt...”. Benito raggiunge con questo album un livello spirituale, quasi magico, impregnato di un classicismo di grande bellezza.

Nel 1977 pubblica il doppio “Zuberoa/Sons of Freedom”, che si può interpretare come una dichiarazione d'amore e un omaggio a Zuberoa (Soule, provincia dei Paesi Baschi francesi). In esso troviamo l’uso di antichi strumenti autoctoni a sottolineare l'ambiente popolare di quella zona, ma è un lavoro ricco di riferimenti anche al mondo celtico della Gran Bretagna.



⁵⁹ In ordine da sinistra verso destra: Mikel Laboa, Benito Lertxundi e Lourdes Iriondo. Foto presa dal sito http://www.euskalnet.net/turibeechevarria/html/en_arg.htm

⁶⁰ I musicisti che hanno collaborato alla registrazione dell’album “Zuberoa/Sons of Freedom”. Foto presa dal sito http://www.euskalnet.net/turibeechevarria/html/en_arg.htm

Nel 1981 esce un altro doppio album: “Altabizkar/Itzaltzuko Bardoari”, che si ispira ad un avvenimento storico, la battaglia di Roncisvalle. Benito riprende i pochi resti dell'epopea basca e rende loro tributo attraverso lunghi canti e ambientazioni strumentali. Nella seconda parte spiccano “Oi ama Eskual Herri” e “Nere herriko neskatxa maite”, che diventeranno capostipiti della sua carriera e dei veri e propri inni per il popolo basco.

Di stampo diverso, più introspettivo, è “Gaueko ele ixilen baladak”, pubblicato nel 1985, lavoro che mostra una ricerca e un'indagine interiore, per formulare ed esprimere la sua filosofia personale. Sono canzoni prolisse, con testi carichi di simbolismo, come quella che dà il titolo all'album o “Ni Olentzero naiz, Gaua eta ni...”. Importante in questo album è anche la collaborazione con il pianista italiano Antonio Breschi, uno dei precursori del piano flamenco e del piano celtico, che ritroveremo anche in altri lavori.

Nel 1987 pubblica “Mauleko bidean... izatearen mugagabeen”. In esso si nota da un lato il ripercorrere linee già tracciate, come Zuberoa o la musica irlandese, immaginando di incontrare il musicista gaelico O'Carolan sulla strada per Maule; dall'altro lato invece una ricerca del nuovo, come sentiamo negli arrangiamenti, attraverso l'uso di sintetizzatori ed effetti.



Con “Pazko gaiardi ondua” (1989) Lertxundi ritorna ai temi tradizionali, senza dimenticare le esigenze sonore più attuali. Qui sono incluse anche canzoni che appartenevano già al suo repertorio live ma mai registrate fino ad ora. Spicca l'ultima traccia, il bellissimo brano “Belatsarena-Bereterretxe”, tema tradizionale riarrangiato in chiave celtica ed eterea di cui parlerò più avanti poiché è uno dei brani che ho scelto di riarrangiare ed eseguire.

Nel 1993, dopo più di due decenni di carriera, pubblica una compilation dal titolo “Hunkidura Kuttunak”, due doppi album per un totale di 46 canzoni. Nel 1996 esce “Hitaz Oroit”, un disco con testi

di Urbeltz, Xalbador, P.Ramirez e dello stesso Lertxundi. I componenti del suo gruppo sono sostanzialmente gli stessi degli album precedenti e prenderanno parte anche alle successive esibizioni e pubblicazioni: Olatz Zugasti, Fernando Ederra, Angel Unzu, Pello Ramirez, Joxe Mari Irastorza, Kutxo Otxoa de Eribe, Pello Gereño, Pello Irizar, Ohiana Alkorta, Luis Camino.

Nel 1998 l'organizzazione del Kilometroak, storico festival nella regione di Tolosa, realizza un progetto di grande interesse riunendo tre capostipiti della musica contemporanea basca: Benito Lertxundi, l'Euskadiko Orkestra Sinfonikoa ed Enrique Ugarte.



Il progetto prevede il riarrangiamento di undici brani di Lertxundi realizzati da Ugarte per l'orchestra. Il risultato di questa collaborazione è impresso in un album dal titolo "Auhén Sinfonikoa".

Il 2005 è un anno significativo nella storia professionale di Benito Lertxundi, per via della sua partecipazione a importanti eventi a Tolosa, Iruña e Guernica per la registrazione dal vivo del suo nuovo album e la sua pubblicazione con il titolo emblematico "40 urtez ikasten egonak" (40 anni di apprendimento), ma anche per la rimasterizzazione e accurata ristampa dei primi 9 album.

Nel 2008 esce "Itsas ulu zolia", album composto da 10 brani, di cui gli ultimi tre con riferimenti al mare, tra i quali spicca "Mirotzak", un omaggio alla società di canottaggio della sua città, Orio. È un album introspettivo che riflette il suo stretto rapporto con il mondo interiore dell'ascoltatore.

Sulla stessa linea l'album del 2012 "Oroimenaren oraina", che include le parole del poeta portoghese Pessoa, oltre a quelle di Pako Aristi, Jon Maia, Olatz Zugasti e José Ramón Uriarte. Questo album, come i precursori, è stato presentato al pubblico in concerto nei luoghi più importanti dei Paesi Baschi, come l'auditorium Kursaal di San Sebastián, Arriaga a Bilbao, Baluarte a Pamplona e La Gare du Midi a Biarritz.

"Ospakizun gauean" (2018) è il suo ultimo album, il primo della neonata etichetta KANTAITA ENEA. I brani contenuti in questo lavoro parlano della necessità di disimparare affinché l'istinto possa emergere. Troviamo anche qui testi di poeti come Jorge Bucay e Fernando Pessoa, oltre che un testo del bertsolari Jon Maia.



61

⁶¹ Benito Lertxundi oggi. Foto presa dall'articolo "Benito Lertxundi, el rey elegante" sul sito <https://www.diariovasco.com/culturas/musica/benito-lertxundi-rey-elegante-20230106231937-nt.html>

9. PROGRAMMA

Premessa

La scelta dei brani da eseguire dal vivo non è stata semplice, vista la ricchezza del patrimonio musicale basco. Il forte legame con la tradizione che questo popolo sente ha permesso a molti canti di sopravvivere al passare del tempo e di arrivare fino ai giorni nostri. Come ho spiegato nei capitoli iniziali, i temi popolari sono molto vari: dagli argomenti trattati alle caratteristiche stilistiche notiamo un catalogo di sfumature che permettono di inquadrare molto bene la storia e gli usi che nei secoli hanno stimolato la creazione di tali temi, talvolta come forma di svago, altre volte come sfogo o ribellione, altre ancora in forma di dediche malinconiche e nostalgiche a luoghi o persone.

Per compiere questa difficile selezione mi sono quindi basata sull'equilibrio tra quattro principali fattori: gusto personale, particolarità della linea melodica, possibilità di mostrare varietà nei temi trattati, potenziale di arrangiamento per l'organico previsto.

Ho deciso di aprire con un brano originale il cui testo è stato scritto per me da Iosu Manzisidor, un bertsolari amico di mio padre, che in seguito ho musicato e che eseguirò da sola accompagnandomi con la chitarra.

1. KANTUA ETEN EZ DADIN

2. MEDLEY: DONOSTIAKO HIRU DAMATXO / IKUSI NUENEAN / BEHIN BATEAN LOYOLAN

3. BERETERRETXE

4. TXORIA TXORI

5. MEDLEY: KANTUZ / ALDAPEKO

9.1 KANTUA ETEN EZ DADIN

9.1.1 Testo e analisi

È un brano originale. Il testo è stato scritto per me da Iosu Manzisidor, un bertsolari amico di mio padre. Come spiegato nel capitolo dedicato all'arte dei bertsolari, solitamente i versi si improvvisano seguendo la melodia e la metrica di brani esistenti. In questo caso Iosu ha preso come riferimento il brano "One of us cannot be wrong" di Leonard Cohen. Io ho preso il testo e l'ho musicato partendo da zero, senza tenere conto del brano di riferimento, in modo da comporre qualcosa di totalmente originale. Questo è un ottimo esercizio per imparare a scrivere e una tecnica molto utile per comporre. Ho scelto di eseguire questo brano all'inizio dell'esposizione poiché il testo parla di legami che resistono malgrado la distanza, anche grazie alla musica e al canto.

Riporto di seguito il testo e la traduzione:

Lau lagun mahai baten bueltan
Ta erdian ardoa
Elkarrizkueta lehengo
Garaietara dua

Quattro amici attorno a un tavolo
E in mezzo, del vino
Si finisce per parlare
Dei vecchi tempi

Rockero zaharrak, bizio txarrak
Ta egindako parrandak
Daude buruan, eta orduan
Norbai hazten da kantuan

I vecchi rockers, i cattivi vizi
le serate insieme
tornano i ricordi e in quel momento
qualcuno accenna una canzone

Gitarra eskuan eta
Hitz hauek ezpainenetan
Algorriko labarrean
Cles eko mendietan
Gure modura, zembat lotura
Jarratu berdin

Con la chitarra tra le mani,
Con queste parole sulle labbra
davanti al mare di Algorri
o alle montagne di Cles
Quanti legami, a modo nostro
E continuiamo così

Roñaren sua berotzen
Duela estaria
Canta Sahara da baita
Badu zerbait berria

Con il fuoco del rum
che scalda la gola
la canzone è vecchia
ma ha qualcosa di nuovo

Naiz ta urruti, ibili beti
Beldurrikanez eduki
Argi ta ilun, berdin dio nun
Lagun onak, beti lagun

Nonostante spesso ci allontaniamo
non temere
nel buio o nella luce, non conta dove
i veri amici, sempre amici

Gitarra eskuan eta
Hitz hauek ezpainenetan
Algorriko labarrean
Cles eko mendietan
Gure modura, zembat lotura
Jarratu berdin

Con la chitarra tra le mani,
Con queste parole sulle labbra
davanti al mare di Algorri
o alle montagne di Cles
Quanti legami, a modo nostro
E continuiamo così

Kantua eten ez dadin
Aria eten ez dadin
Kantua eten ez dadin
Aria eten ez dadin
Kantua eten ez dadin
Aria eten ez dadin
Kantua eten ez dadin
Aria eten ez dadin

Affinché il canto non si spezzi
Affinché il filo non si spezzi
Affinché il canto non si spezzi
Affinché il filo non si spezzi
Affinché il canto non si spezzi
Affinché il filo non si spezzi
Affinché il canto non si spezzi
Affinché il filo non si spezzi

Gitarra eskuan eta
Hitz hauek ezpainenetan
Algorriko labarrean
Cles eko mendietan
Gure modura, zembat lotura
Jarratu berdin
Kantua eten ez dadin

Con la chitarra tra le mani,
Con queste parole sulle labbra
davanti al mare di Algorri
o alle montagne di Cles
Quanti legami, a modo nostro
E continuiamo così
Affinché il canto non si spezzi

Struttura armonica

INTRO 1 - 4 | Bbm | Ebm7 | Gbmaj7 | Abadd11add13 |

VERSE 5 - 20 | Bbm | Ebm7 | Gbmaj7 | Absus4 |
Bbm	Ebm7	Gbmaj7	Absus4	
Gbmaj7	Abadd11add13	Ebm7	Ebm9	
Gbmaj7	Abadd11add13	Ebm7		Gbmaj7 Abadd11add13

CHORUS 21 - 36 | Ebm7 | Gbmaj7 | Bbm7 | Absus4 |
Ebm7	Gbmaj7	Bbm7	Absus4
Ebm7	Gbmaj7	Bbm7	Absus4
Ebm7	Gbmaj7	Bbm7	Absus4

VERSE 37 - 52 | Bbm | Ebm7 | Gbmaj7 | Absus4 |
Bbm	Ebm7	Gbmaj7	Absus4	
Gbmaj7	Abadd11add13	Ebm7	Ebm9	
Gbmaj7	Abadd11add13	Ebm7		Gbmaj7 Abadd11add13

CHORUS 53 - 60 | Ebm7 | Gbmaj7 | Bbm7 | Absus4 |
| Ebm7 | Gbmaj7 | Bbm7 | Absus4 |

SPECIAL 61 - 76 | Gbadd9 | Abadd11add13 | Ebm7add11add13 |
Gbadd9	Abadd11add13	Ebm7add11add13
Gbadd9	Abadd11add13	Ebm7add11add13
Gbadd9	Abadd11add13	Ebm7add11add13

CHORUS 76 - 101 | Ebm7 | Gbmaj7 | Bbm7 | Absus4 |
Ebm7	Gbmaj7	Bbm7	Absus4	
Ebm7	Gbmaj7	Bbm7	Absus4	
Ebm7	Gbmaj7	Bbm7	Absus4	
Ebm7	Gbmaj7	Bbm7	Absus4	
Ebm7	Gbmaj7	Bbm7	Abadd11add13 Gbmaj7add13	Gbadd9

Il brano è in tonalità di Bbm. Come possiamo vedere la struttura armonica è semplice ma gli accordi sono arricchiti dall'aggiunta di estensioni di nona, undicesima e tredicesima che danno colore all'armonia.

Linea vocale

La linea vocale ha un'estensione di ottava (da A2 a A3). L'elemento più interessante è la sua varietà ritmica e la presenza di virtuosismi che donano movimento alla schematicità di una lingua che, come abbiamo visto, tendenzialmente non prevede melismi. Il vocalizzo che comincia a battuta 21 e che ritroviamo a 76 è pensato come un richiamo a qualcosa di universale e quindi privo del vincolo della lingua, un canto che lega tutti a prescindere dalla provenienza.

Arrangiamento

Ho scelto di eseguire questo brano chitarra e voce poiché mi piaceva l'idea di cominciare l'esposizione mostrandomi nel modo più semplice e diretto. Nei concerti mi esibisco spesso da sola accompagnandomi con la chitarra e quindi è una dimensione che mi rappresenta bene.

9.1.2 Partitura

Kantua eten ez dadin

Testo di Iosu Manzidor
Musica di Elisa Maitea Olaizola Elosua

INTRO
♩ = 120

Chitarra: Bbm Ebm7 Gbmaj7 Abadd11add13

Voce: - - - -

VERSE

5 Chit. Bbm Ebm7 Gbmaj7 Absus4

Vo. lau la-gun mahai - ba-ten buel-tan ta er - di-an ar - do-a

9 Chit. Bbm Ebm7 Gbmaj7 Absus4

Vo. el - kar-riz ku-e ta le - hen-go ga - ra - ie - ta-ra du - a

13 Chit. Gbmaj7 Abadd11add13 Ebm7 Ebm9

Vo. ro - cke - ro zaha - rrak bi - zi - o txa - rrak tae - gin - da - go pa - rra - a - a - a - a - ndak

17 Chit. Gbmaj7 Abadd11add13 Ebm7 Gbmaj7 Abadd11add13

Vo. dau - de bu - ru - an e - ta or - du - an nor - bait haz - ten da kan - tu - a

CHORUS

21 Chit. Ebm7 Gbmaj7 Bbm7 Absus4

Vo. a a a a

25 Chit. Ebm7 Gbmaj7 Bbm7 Absus4

Vo. a a a gi -

2

29 Ebm7 Gbmaj7 Bbm7

Chit. // // //

Vo. ta-rra es-ku - an e - ta hitzhau - ek ez - pai-ne - tan al - gor-ri - ko la - bar-re - an

32 Absus4

Chit. //

Vo. cles - e - ko men - di - e - tan

33 Ebm9 Gbmaj7 Bbm7 Absus4

Chit. // // //

Vo. gu-re mo - du - ra zen - bat lo - tu - ra jar-ra - tu ber - din

VERSE

37 Bbm Ebm7 Gbmaj7 Absus4

Chit. // // //

Vo. ro - ña - ren su - ak be - rot - zen du - e - la es - tar - ri - a kan -

41 Bbmadd11 Ebm7 Gbmaj7 Absus4

Chit. // // //

Vo. tu - a za - har - ra ta bai - na ba - du zer - bait ber - ri - a

45 Gbmaj7 Abadd11add13 Ebm7 Ebm9

Chit. // // //

Vo. nahiz ta ur - ru - tii bi - li be - ti - bel - dur - rik - an ez e - e - du - ki - i

49 Gbmaj7 Abadd11add13 Ebm7 Gbmaj7 Abadd11add13

Chit. // // //

Vo. ar - gi ta i - lun ber - din - di - o nun la - gun o - nak be - ti la - gu - un gi -

CHORUS

53 Ebm7 Gbmaj7 Bbm7

Chit. // // //

Vo. ta-rra es-ku - an e - ta hitzhau - ek ez - pai-ne - tan al - gor-ri - ko la - bar-re - an

56 Absus4

Chit.

Vo.

57 Ebm7 Gbmaj7 Bbm7 Absus4

Chit.

Vo.

SPECIAL

61 Gbadd9 Abadd11add13 Ebm7add9add13 %

Chit.

Vo.

65 Gbadd9 Abadd11add13 Ebm7add9add13 %

Chit.

Vo.

69 Gbadd9 Abadd11add13 Ebm7add9add13 %

Chit.

Vo.

73 Gbadd9 Abadd11add13 Ebm7add9add13 %

Chit.

Vo.

CHORUS

77 Ebm7 Gbmaj7 Bbm7 Absus4

Chit.

Vo.

81 Ebm7 Gbmaj7 Bbm7 Absus4

Chit.

Vo.

4

85 Ebm7 Gbmaj7 Bbm7 Absus4

Chit. // // // //

Vo. a a a a

89 Ebm7 Gbmaj7 Bbm7 Absus4

Chit. // // // //

Vo. a a gi -

93 Ebm7 Gbmaj7 Bbm7

Chit. // // //

Vo. ta-rra es-ku - an e - ta hitz hau - ek ez - pai-ne - tan al - gor-ri - ko la - bar-re - an

96 Absus4

Chit. //

Vo. cles - e - ko men - di - e - tan

97 Ebm7 Gbmaj7 Bbm7 Abadd11add13 Gbmaj7add13 Gbadd9

Chit. // // // // //

Vo. gu-re mo - du-ra zen-bat lo - tu - ra jar-ra - tu ber-din kan - tu - a e - ten ez da - din

9.2 MEDLEY: DONOSTIAKO HIRU DAMATXO – IKUSI NUENEAN – BEHIN BATEAN LOYOLAN

9.2.1 Testo e analisi

Con questo medley ho voluto fare un'operazione particolare, ovvero usare il tema di “Donostiako Hiru Damatxo” come fosse una prima strofa, quello di “Behin Batean Loyolan” come seconda strofa e special e “Ikusi nuenean” come ritornello in modo da costruire una struttura più simile ad un brano pop. Avrei potuto utilizzare solo due temi in modo da rendere la struttura ancora più chiara, ma ho ritenuto interessante creare la distinzione tra prima e seconda strofa, come a voler creare due momenti distanti che però convergono sul ritornello, che funge da collante.

DONOSTIAKO HIRU DAMATXO

È una canzone estremamente conosciuta che presenta caratteristiche molto peculiari sia a livello testuale che melodico, che vedremo più avanti nell'analisi.

Gascuè afferma di aver sentito da persone della generazione anteriore alla sua che questo canto risale all'epoca della prima Guerra Carlista (1833-1840). La si può considerare uno dei canti più conosciuti da tutto il popolo basco, soprattutto nella provincia di Guipúzcoa. Sicuramente è posteriore al 1826, anno in cui venne pubblicata la collezione di canti di Iztueta da parte di Albeniz, poiché egli non avrebbe potuto tralasciare una canzone tanto famosa, e non essendo appunto presente bisogna supporre non esistesse ancora in quegli anni.

Parla di tre donne di San Sebastián (Donostia per i baschi). Il testo si presenta in dialetto guipuzcoano. Originale è proprio il fatto che siano donne le protagoniste di questo canto che celebra la dedizione al vino, quando solitamente sono gli uomini ad essere dipinti in questo modo. In realtà nelle canzoni basche compare molto spesso la figura della donna bevitrice. Non sempre si cantano tutte le strofe, ma Ansorena nel suo “Cancionero Popular Vasco”⁶² ha cercato di riunirle tutte. Il testo presenta parti molto interessanti; in particolare l'immagine del bicchiere che si rompe, nella seconda strofa, che si suppone sia una metafora di un amore andato storto che colui che ha composto questi versi vuole, in modo nascosto, narrare all'interno di questa storia.

La musica, tuttavia, sembra essere di origine straniera. Nei canzonieri irlandesi e britannici appare una melodia la cui parte finale coincide con questo canto. Gascuè cita una canzone contenuta nel 1° tomo di “*Songs of England*”, pubblicato da Boosey⁶³ con il titolo *The Miller of Dee*. La melodia effettivamente presenta molti caratteri simili ma non uguali.

Riporto di seguito il testo completo con la traduzione:

⁶² J. I. ANSORENA, *Cancionero popular vasco*, Donostia, Erein, 2008.

⁶³ MARGERY HARGEST JONES, *Songs of England*, London, Boosey & Hawkes, 1992, p. 56.

Donostiako hiru damatxo
Errenderian dendari. (Bis)
Josten ere badakite, baina
ardoa edaten hobeki.
Eta kriskitin, kraskitin,
arrosa krabelin,
ardoa edaten hobeki.

Donostiako Gaztelupeko
sagardoaren goxua. (Bis)
Hantxen edaten ari nintzala
hautsi zitzaidan basua.
Eta kriskitin, kraskitin,
arrosa krabelin,
basua kristalezkoa.

Donostiako hiru damatxo
hirurak gona gorriak. (Bis)
Sartutzen dira tabernara ta
irtetzen dira hordiak.
Eta kriskitin, kraskitin
arrosa krabelin,
irtetzen dira hordiak.

Donostiako hiru damatxo
ein omen dute apustu. (Bis)
Zeinek ardo gehiago edanda,
zein gutxiago mozkortu.
Eta kriskitin, kraskitin,
arrosa krabelin,
zein gutxiago mozkortu.

Donostiako hiru damatxo
Errenteriko kalean, (Bis)
egunez oso triste ibili,
baina dantzatu gauean (gabian).
Eta kriskitin kraskitin,
arrosa krabelin,
Bertako arramalian.

Donostiako neskatxatxoak
kalera nahi dutenean: (bis)
“Ama, piperrik ez dago eta
banoa salto batean”.
Eta kriskitin, kraskitin,
arrosa krabelin,
banoa salto batean.

Ci sono tre donne di S. Sebastián
che lavorano a Renteria.
Sanno cucire, sì ma
sanno meglio bere vino.
E kriskitin kraskitin,
rosa e garofano,
sanno meglio bere vino.

Buono il sidro
di Gaztelupe a S. Sebastián.
Stavo bevendo lì e
mi si ruppe il bicchiere.
E kriskitin kraskitin,
rosa e garofano,
il bicchiere di vetro.

Ci sono tre donne di S. Sebastián
Le tre indossano una gonna rossa
Entrano nella taverna
Ed escono ubriache.
E Kriskitin kraskitin
rosa e garofano,
Escono ubriache.

Le tre donne di S. Sebastián
hanno fatto una scommessa
chi beve più vino e
chi si ubriaca meno
E krikitin kraskitin
rosa e garofano,
chi si ubriaca meno.

Le tre ragazze di S. Sebastián
nelle strade di Renteria
trascorrono il giorno molto tristi
ma di sera si mettono a ballare
E kriskitin kraskitin
rosa e garofano
per le strade di quel posto.

Le ragazze di S. Sebastián
quando vogliono uscire dicono
“mamma, non c'è pepe,
faccio un salto a comprarlo”.
E kriskitin kraskitin
rosa e garofano
faccio un salto a comprarlo.

Donostiako neskatxatxoak
mandatuen aitzakian (bis)
lagunarekin egoten dira
kalean jolaskerian
eta kriskitin, kraskitin,
arrosa krabelin,
pozez algara haundian.

Donostiarrak ekarri dute
Getariatik akerra (bis)
kanpai dorrean ipini dute
aita santutzat dutela
eta kriskitin, kraskitin,
arrosa krabelin,
aita santutzat dutela.

Donostiako arrantzaleak
dira txit gizon bapoak.
Gaztelupeko sagardoakin
egiten ogni tragoak.
Eta ksikitin kraskitin
arrosa krabelin
maiz bustirikan ahoak.

Arrosatxoak bost hosto ditu,
krabelintxoak hamabi, (Bis)
Mari Josepa nahi duen horrek
eska bihotza amari.
Eta kriskitin, kraskitin,
arrosa krabelin,
eska bihotza amari.

Le ragazze di S. Sebastián
con la scusa delle commissioni
usano stare a giocherellare
con il loro ragazzo per strada
E kriskitin kraskitin
rosa e garofano
contente e con grande scompiglio.

Le donostiarre hanno portato
un becco da Getaria.
Lo hanno messo nella torre della chiesa
e lo tengono come un Papa.
E kriskitin kraskitin,
rosa e garofano,
lo tengono come un Papa.

I pescatori di S. Sebastián
sono uomini molto belli.
Danno buoni sorsi
al sidro di Gaztelupe.
E krikitin kraskitin
rosa e garofano
bagnano spesso le loro bocche.

La rosa ha cinque petali,
il garofano dodici.
Chi ama Mari Joxepa
che la chieda a sua madre
E kriskitin kraskitin
rosa e garofano
che la chieda a sua madre.

IKUSI NUENEAN

Altro brano tra i più popolari nei Paesi Baschi di cui però non si conosce l'origine. Viene documentato per la prima volta in una raccolta del 1922 a cura di Resurreccion Marie De Azkue edita da Boileau⁶⁴. Esistono diverse varianti del testo; ne riporto di seguito la versione che viene cantata più spesso:

Ikusi nuenean nik zure begia,
iruditu zitzaidan, maitea,
anpolai gorria

Quando ho visto i tuoi occhi,
amore, mi sono sembrate
due marasche

Ikusi nuenean nik zure okotza,
iruditu zitzaidan, maitea,
gaztaña-lokotza

Quando ho visto il tuo mento,
amore, mi è sembrato
il riccio di una castagna

Ai, ai, ai, ai, ai!
Ziri, ziri, Pello!
Guk ongi pasatzeko jarriko
Zaituztegu dantzan.
Ai, ai, ai, ai, ai!
Pello, ziri, ziri!
Guk ongi pasatzeko egingo
Dugu hainbat hirri!

Ai, ai, ai, ai, ai!
Ziri, ziri, Pello!
Vi faremo ballare
per divertirvi!
Ai, ai, ai, ai, ai!
Pello, ziri, ziri!
Ci faremo molte risate
per divertirvi!

Ikusi nuenean nik zure sudurra,
iruditu zitzaidan, maitea,
lukainka-muturra

Quando ho visto il tuo naso,
amore, mi è sembrata
una salsiccia

Ikusi nuenean zure belarria
iruditu zitzaidan, maitea,
azaren orria.

Quando ho visto le tue orecchie,
amore, mi sono sembrate
delle foglie di verza

Ikusi nuenean nik zure ahoa
iruditu zitzaidan, maitea,
karobi zuloa.

Quando ho visto la tua bocca,
amore, mi è sembrata
una carruba

Ikusi nuenean nik zure bularra
iruditu zitzaidan, maitea,
basoan txondarra.

Quando ho visto il tuo petto,
amore, mi è sembrato
quello di un picchio nella foresta

Ikusi nuenean nik zure zangoa
iruditu zitzaidan, maitea,
ahuntz-adar makoa.

Quando ho visto le tue gambe,
amore, mi sono sembrate
delle corna di capra

Il testo è estremamente umoristico ed è una presa in giro di un personaggio di nome Pello, si suppone da parte di una donna a cui lui si era dichiarato. Per questo motivo ho pensato si accostasse bene al tema di “Behin batean loyolan”.

⁶⁴ <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-812/>

BEHIN BATEAN LOYOLAN

La melodia di questo brano sembra essere opera del compositore di San Sebastian José Antonio Santesteban (1835-1906), tuttavia esistono diverse versioni con melodie differenti. Il testo è del famoso bertsolari Guillermo Joaquín Indalecio Bizcarrondo Ureña (1831-1876), conosciuto come Bilintx o Moko. Un bertsolari è essenzialmente un improvvisatore di versi, come approfonditamente spiegato nel 7° capitolo, interamente dedicato a questa figura. Anche Bilintx era di San Sebastian e il testo è infatti scritto con le caratteristiche della parlata locale della città e dei suoi dintorni (ad esempio l'aggiunta della "n" a numerose parole). L'autore ha voluto essere autoironico riguardo il suo rapporto complicato con le donne.

Riporto di seguito il testo e la traduzione:

Behin batean, Loiolan,
Erromeria zan.
Hantxen ikusi nuen
Neskatxa bat plazan
Txoria baino ere
Ariñago dantzan.
Huraxe bai polita,
Han politik ba zan!

Esan nion desio
Senti nuen gisan,
Harekin hizketa bat
Nahi nuela izan.
Erantzun zidan ezik
Atsegin har nezan
Adituko zidala
Zer nahi nion esan.

Aurkitu ginanian
Inor gabe jiran,
Koloriak gorritu
Arazi zizkidan.
Kontatuko dizuet
Guztia segidan,
Zer esan nion eta
Nola erantzun zidan.

-Dama polita zera
Polita guztiz, ai!

C'era una volta
Una festa a Loyola⁶⁵
Lì vidi una ragazza
Nella piazza.
Ballava più leggera
Di un passero.
Se lì c'erano ragazze carine
Lei s' che lo era

Le dissi,
Come mi sentivo,
Che volevo
chiacchierare con lei.
Mi rispose che
Se avevo questo capriccio
Avrebbe ascoltato
Cosa avevo da dirle.

Quando ci ritrovammo
Soli, al ritorno
Mi ha detto
Che stavo arrossendo
vi racconterò
Subito,
Ciò che le dissi
E come rispose

- Sei una dama carina
Carina veramente!

⁶⁵ Qui per Loyola non si intende la città basca che ha dato i natali a Sant'Ignazio ma un famoso quartiere di San Sebastian allora noto per la vita movimentata e le numerose feste ad alto tasso alcolico.

Baiñan halere zaude
 Oraindik ezkongai.
 Ezkon gaitezen biok!
 Esan zaidazu bai!
 -Ni zurekin ezkondu?
 Ni zurekin? ja, ja!

Ma nonostante ciò
 Sei ancora nubile.
 Sposiamoci noi due
 Dimmi di sì
 - Io sposarmi con te?
 Io con te? Ha ha!

Analizzerò la struttura del medley nel suo insieme ma anche dei singoli brani da cui ho estratto le parti. Il medley, come detto in precedenza, è divisibile in 3 parti: La A è il tema di “Donostiako hiru damatxo”:

VERSE (Donostiako hiru damatxo)

8 STOP Bm F# G A9 Bm %

Dono - sti - a - ko hiru da - ma - txo eren - de - ri - an den - da - ri jo - sen

17 G % Asus4 % Em F#m7 G STOP

e - re ba - da - ki - te bai - na ar - do - ae - da - ten ho - be - ki e - ta kris - ki - tin

25 % % F#7 % G A9 Bm

kras - ki - tin a - ro - sa kra - be - lin ar - do - ae - da - ten ho - be - ki

La B quello di “Ikusi nuenean” che ho usato come ritornello:

CHORUS: IKUSI NUENEAN

109 Bm % 2 Dmaj7 Em G D F#m7 G 2

Ay ay ay a - ay zi - ri - zi - ri Pe - io! Guk on - gi pa - sa -

116 Em 2 F#m7 A Bm 2 Dmaj7 Em G D F#m7

tze - ko ja - rri - ko zai - tu - zte - gu dan - tzan Ay ay ay a - ay Pe - io zi - ri zi - ri!

123 G/B 2 Em 2 F#m7 Bm

Guk on - gi pa - sa - tze - ko e - gin - go du - gu hain - bat hi - rri

E la C il tema di “Behin batean Loyolan”.

BEHIN BATEAN LOYOLAN

73 Bm % % % F# % Bm % Bm %
 Behin ba-te - an lo - yo-lan e - rro-me - ri-a zan han-texn i - ku-si

83 D % F# % Bm A D % Em %
 nu-en nes-ka-txe bat pla - zan txo-ri-a bai - non e-re

93 G % Bm STOP % % % F# %
 a-ri-na - go dan - tzan hu - ra-xes bai po - li-ta han po - li - tik la -

102 Bm Bm % D % F# %
 sai hu - ra - xes bai po - li - ta han po - li - tik la -

La struttura del brano è quindi la seguente (i numeri si riferiscono alle battute):

INTRO	1 - 8	Bm x4
		G A9 Bm
A	9 - 31	Bm % F# % G A9 Bm Bm % F# % G A9 Bm G % Asus4 % Em F#m7 G N.C. % % F#7 % G A9 Bm
A	32 - 56	Bm % F# % G F# Bm Bm % F# % G A9 Bm Em % A9 % G F#m7 Bm N.C. % % F#7 % G F# Bm %
B	57 - 72	Dmaj7 Em G D F#m G Em F#m7 Bm A Dmaj7 Em G D F#m G/B Em F#m7 Bm
C	73 - 110	Bm % % % F# % Bm % Bm % D % F# % Bm A D % Em % G % Bm N.C. % % % F# % Bm Bm % D % F# % Bm %
B	111 - 126	Dmaj7 Em G D F#m G Em F#m7 Bm A Dmaj7 Em G D F#m G/B Em F#m7 Bm

C 127 - 156 | Bm | % | % | % | F# | % | Bm | % |
Bm	%	D	%	F#	%	Bm	A
D	%	Em	%	G	%	Bm	
N.C.	%	%	%	F#	%	Bm	

CODA 157 - 195 | Em | % | Bm | % | D | % | Em9 | % |
G	%	Bm	%	D	%	Em9	%
G	%	Bm	%	D	%	Em9	%
G	%	Bm	%	D	%	Em9	%
G	%	Bm	%	D	Em	Bm add11	%

Struttura armonica

Tutti e tre i brani, e di conseguenza anche il medley, sono in tempi ternari. La tonalità originale di “Donostiako hiru damatxo”, o comunque quella riportata da Ansorena nel suo canzoniere è Gm che io ho trasportato in Bm, così come “Ikusi nuenean”, mentre per “Behin Batean Loyolan” esistono così tante versioni che è difficile stabilirne una originale; pertanto, ho preso come riferimento la versione contenuta nell’album “Etxea” di Kepa Junkera. Anche in questo album “Donostiako hiru damatxo” e “Behin batean Loyolan” sono unite in forma di medley sfruttando l’affinità ritmica (come detto, entrambe sono in tempo ternario), tematica (entrambe sono ambientate in bar o feste di San Sebastian) e armonica.

In realtà nei canzonieri non vengono riportati accordi poiché essendo melodie tramandate vocalmente non si basano su una struttura accordale definita, ma vengono solitamente accompagnati seguendo l’andamento della melodia. Per questo ne esistono versioni dai colori molto diversi, poiché cambiando gli accordi sottostanti cambia totalmente l’intenzione del brano, che può essere più o meno allegro. Una versione molto particolare, ad esempio, è quella del gruppo vocale Tadásak che nell’album “Bide luzea ternuarat” ne dà un’interpretazione molto cupa e drammatica.

Io ho cercato di seguire il movimento della linea vocale a parte in alcuni punti, come ad esempio le battute di G dove il tema canta prima D - C# - B e poi C# - D - E e sul Em dove canta B C# D. In “Ikusi nuenean” per dare un senso di apertura ho usato, come in “Txoria Txori”, la relativa maggiore Dmaj7 che cade su Em7 e che poi sale a G per tornare all’accordo di partenza formando un III° (I°) - IV° (II°) - VI° (IV°) - III° (I°), qui il D cambia subito a F# per rilanciare la seconda parte del tema che comincia infatti con il G. La prima esposizione del tema si chiude con un VII° (V° in maggiore che cadendo su I° crea una cadenza perfetta). La seconda volta invece cade nuovamente sulla relativa minore dove inizia “Behin batean Loyolan”. Come accennato, questo brano mostra accordi comuni a “Donostiako hiru damatxo” e per richiamare ulteriormente il brano ho inserito degli stop simili in cui si sospende per qualche battuta la componente armonica. Da battuta 127, volendo creare una nuova sezione da usare come special pur tenendo invariata la linea vocale di “Behin batean Loyolan”, ho cambiato gli accordi giocando su un basso discendente Bm | Bm7/A | Gmaj7 | Bm7/A | mentre subito dopo vi è una progressione di accordi crescente D | Em | G | Bm |. Dalla seconda ripetizione della

frase finale “Ni zurekin eskondu, ni zurekin ja jay!” comincia la coda il cui primo giro di accordi è Em | Bm | D | Em9 che cambia poi a G | Bm | D | Em9 creando un effetto di rovesciamento dato anche dal fatto che il primo giro è più corto di una battuta rispetto a quelli seguenti. Conclude il brano un Bmadd11 sospeso e misterioso.

Linea vocale

Una delle caratteristiche principali di “Donostiako hiru damatxo” è che il tema originale si basa sulla scala minore armonica, quindi con la settima alzata, che a questa melodia dà un’aria più allegra, mentre nella versione dei Tadásak citata nel capitolo precedente la settima è minore e il tema risulta di conseguenza più triste. Nella mia versione ho giocato su questo cambio da settima maggiore a settima minore nella prima esposizione del tema, in cui la prima volta ho messo A# sull’accordo di F# mentre la seconda volta che compare il A è naturale e l’accordo è di A9, per marcare ulteriormente il cambio da armonica a naturale.

La ritmica del tema è molto incalzante e richiama epoche in realtà antecedenti a quella alla quale viene associata; personalmente mi ricorda addirittura qualche melodia medievale, sia per ritmica che per melodia. Si muove in un *range* di ottava e la struttura ricorda vagamente quella del *blues*, con l’affermazione che viene ripetuta due volte “Donostiako hiru damatxo Errenderian dendarì” e una sorta di risposta che si conclude riprendendo la stessa linea vocale di “Errenderian dendarì”; altro carattere molto peculiare, dato che stiamo parlando di un brano che sia cronologicamente che geograficamente e culturalmente è lontano dal *blues*. Ha un carattere danzereccio ma allo stesso tempo malinconico, ed è anche questo che lo rende uno dei brani più iconici della musica popolare basca.

In “Ikusi nuenean” è interessante il contrasto tra note lunghe iniziali, che danno un grande senso di apertura, e il ritmo serrato delle battute seguenti, e tra ritmo ternario e duine ad esempio quando canta “Guk ongi passatzeko...”. A livello di estensione anche qui si rimane nell’ambito dell’ottava (B2 - B3). A livello testuale si nota che l’ordine della frase viene invertito nella seconda ripetizione.

Passiamo ora a “Behin batean Loyolan”. Qui si ritrova lo stesso schema ritmico: Croma - croma - croma | Semiminima - croma | croma - semiminima | che si ripete variando la linea melodica. Questo schema cambia solo in un punto (dove dice “huraxes bai polita”), ma subito dopo torna a quello iniziale. Le prime due frasi mostrano la stessa linea melodica, che rimane in un *range* abbastanza ridotto (da B a F#); la terza si apre un po’ attraverso un arpeggio che da un A2 porta ad un A3 eseguendo prima un intervallo di quarta, poi una terza maggiore ed infine una terza minore. La nota più alta che viene raggiunta in questa parte è un B3.

Arrangiamento

In questo brano ho voluto valorizzare la componente ritmica, che trovo molto interessante in tutti e tre i brani. In “Donostiako hiru damatxo” è la chitarra acustica a dominare con un misto tra arpeggio, strumming e ritmica sulla cassa. Nella seconda strofa entrano batteria, basso e tastiere. Una chitarra

arpeggia mentre un'altra acustica tiene la ritmica in sedicesimi a corde stoppate. La batteria qui è essenziale e il basso molto ritmico, quindi l'unico elemento che crea un vero tappeto armonico è la tastiera con un pad. Nel ritornello ("Ikusi nuenean") la batteria tiene una ritmica molto simile a quella precedente con l'aggiunta dei ride. I cori qui sono fondamentali per dare ancora maggiore apertura armonizzando la lead sulle note lunghe. I cori fanno una terza e una quinta sotto. In questa parte entra anche la chitarra elettrica che esegue delle duine che ritmicamente creano un effetto di poliritmia interessante essendo suonate su un tempo ternario. Questo effetto continua anche in "Behin batean Loyolan". Qui la ritmica si sospende e la batteria lascia spazio a un tamburo rientrando con una ritmica minimale su "txoria bainon ere". Da battuta 127 ho voluto svuotare molto l'arrangiamento creando un effetto di sospensione che valorizza ancora una volta il crescendo della coda. Qui 3 creano un tappeto armonico A - D mentre un'altra voce fa un controcanto con la frase "ni zurekin".

9.2.2 Partitura

Medley

- Donostiako hiru damatxo / Ikusi nuenean / Behin batean loyolan -

Popolari baschi
 Arrangiamento di
 Elisa Maitea Olaizola Elosua

♩ = 188

INTRO

Solo chitarra acustica

Chord progression for Intro: Bm % G A9 Bm STOP

Elisa: Do - no -

Elena: -

Silvia: -

Sara: -

Federico: -

Batteria: -

Tamburino: -

Piano: Bm % G A9 Bm

Synth: -

Basso elettrico: Bm F# Bm A9 F# STOP

Chitarra acustica: Arpeggio Bm % G A9 Bm STOP

Chitarra elettrica: Bm % G A9 Bm STOP

VERSE (Donostiako hiru damatxo)

5 Bm F# G A9 Bm Bm F# G A9 Bm G Asus4

Elisa: sti - a - ko hi - ru da - ma - txo er - ren - de - ri - anden - da - ri - jos - ten e - re - ba - da - ki - te bai - na ar - do -

Elena: -

Silvia: -

Sara: -

Federico: -

Batt.: -

Tamb.: -

Pno.: Bm F# G A9 Bm Bm F# G A9 Bm Pad G Asus4

Synth: Bm F# Bm A9 F# Bm F# G A9 Bm % G % Asus4

B. el.: -

Chit. cl.: Pizzicato Bm F# G A9 Bm Bm F# G A9 Bm % Arpeggio G Asus4

Chit. el.: Bm F# Segue simile G A9 Bm Bm F# G A9 Bm % G Asus4

2

15

Em F#m7 G STOP % F#7 G A9 Bm

Elisa
ae - da - ten ho - be - ki e - ta kris - ki - tin kras - ki - tin a - ro - sa kra - be - lin ar - do - ae - da - ten ho - be - ki Do - no -

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno. Em F#m7 G STOP % F#7 G A9 Bm

Synth

B. el. Em F#m7 G STOP % F#7 G A9 Bm

Chit. c. Em F#m7 G STOP % F#7 G A9 Bm

Chit. el. Em F#m7 G STOP % F#7 G A9 Bm

VERSE

21

Bm F# G F# Bm Bm F# G F# Bm Em

Elisa
sti - a - ko Ga - ze - lu - pe - ko sa - gar - do - a - ren - go - xu - a - hat - ken e - da - ten a - ri

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno. Pad Bm F# G F# Bm Bm F# G F# Bm Em

Synth

B. el. Bm F# G F# Bm Bm F# G F# Bm Em

Chit. c. Arpeggio Bm F# G F# Bm Bm F# G F# Bm Em

Chit. el. Bm F# G F# Bm Bm F# G F# Bm Em

4 CHORUS: IKUSI NUENEAN

37 Dmaj7 Em G D F#m7 G Em F#m7 Bm A Dmaj7

Elisa a - ay zi-ri-zi-ri Pe - io! Guk on - gi pa - sa - tze-ko ja-rrí - ko zai-tu-zte-gu dan - tzan Ay ay ay a -

Elena a - ay Ay ay ay a -

Silvia a - ay Ay ay ay a -

Sara a - ay Ay ay ay a -

Federico a - ay Ay ay ay a -

Batt.

Tamb.

Pno. Dmaj7 Em G D F#m7 G Em F#m7 Bm A Dmaj7

Synth

B. el.

Strumming Dmaj7 Em G D F#m7 G Em F#m7 Bm A Dmaj7

Chit. cl. Dmaj7 Em G D F#m7 G Em F#m7 Bm A Dmaj7

Chit. el. Dmaj7 Em G D F#m7 G Em F#m7 Bm A Dmaj7

46 Em G D F#m7 G/B

Elisa ay Pe - io zi - ri zi - ri! Guk on - gi pa - sa -

Elena ay

Silvia ay

Sara ay

Federico ay

Batt.

Tamb.

Pno. Em G D F#m7 G

Synth

B. el. Em² G² D² F#m7² G/B²

Chit. cl. Em G D F#m7 G/B

Chit. el. Em G D F#m7 G/B

50

Em F#m7 Bm

Elisa tze - ko e - gin - go du - gu hain - bat hi - rri

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Em F#m7 Bm

Chit. cl.

Em F#m7 Bm

Chit. el.

BEHIN BATEAN LOYOLAN

53

Bm % F# Bm Bm D

Elisa Behin ba - te - an lo - yo - lan e - rro - me - ri - a zan han - texn i - ku - si nu - en

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Arpeggio Bm % F# Bm Bm D

Chit. cl.

Bm % F# Bm Bm D

Chit. el.

6

59 F# Bm A D Em G Bm STOP %

Elisa nes - ka - txe bat pla - zan txo - ri - a bai - non e - re a - ri - na - go dan - tzan hu - ra - xes bai po - li - ta

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno. F# Bm A D Em G Bm STOP %

Synth

B. el. F# Bm A D Em G Bm STOP %

Chit. cl. F# Bm A D Em G Bm STOP %

Chit. el. F# Bm A D Em G Bm STOP %

66 %

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno. %

Synth

B. el. %

Chit. cl. %

Chit. el. %

67 F# Bm Bm % D

Elisa han po - li - tik la - sai hu - ra - xes bai po - li - ta

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb. **Cembalo**

Pno. F# Bm % D

Synth

B. el. F# Bm % D

Chit. cl. F# Bm % D

Chit. el. F# Bm % D

70 % F# Bm

Elisa han po - li - tik la - sai Ay ay ay

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno. % F# Bm %

Synth

B. el. % F# Bm

Chit. cl. % F# Bm

Chit. el. % F# Bm

8 CHORUS: IKUSI NUENEAN

73 Dmaj7 Em G D F#m7 G 2 Em 2 F#m7

Elisa a - - ay zi - ri - zi - ri Pe - iol Guk on - gi pa - sa - tze - ko ja - rri - ko zai - tu - zte - gu dan -

Elena a - - ay

Silvia a - - ay

Sara a - - ay

Federico a - - ay

Batt.

Tamb.

Pno. Dmaj7 Em G D F#m7 G Em F#m7

Synth

B. el. 2 2 2 2 2 2 2 2

Chit. cl. Strumming Dmaj7 Em G D F#m7 G Em F#m7

Chit. el. Dmaj7 Em G D F#m7 G Em F#m7

80 Bm A Dmaj7

Elisa tzan Ay ay ay a - - - - -

Elena Ay ay ay a - - - - -

Silvia Ay ay ay a - - - - -

Sara Ay ay ay a - - - - -

Federico Ay ay ay a - - - - -

Batt.

Tamb.

Pno. Bm A Dmaj7

Synth

B. el. 2 2

Chit. cl. Bm A Dmaj7 2

Chit. el. Bm A Dmaj7 2

82

Em G D F#m7 G/B Em F#m7 Bm

Elisa ay Pe - io zi - ri zi - ri! Guk on - gi pa - sa - tze - ko e - gin - go du - gu hain - bat hi - rri

Elena ay

Silvia ay

Sara ay

Federico ay

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

BEHIN BATEAN LOYOLAN

89

Bm % Bm7/A Gmaj7 % Bm7/A % D Em G Bm STOP

Elisa Da - ma po - li - ta ze - ra po - li - ta guz - tiz ai! es - kon gai - te - zen bi - ok. Ni zu - re -

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Arpeggio

101 % % % F# % G

Elisa kin es - kon - du Ni zu - re - kin ja - jay! Ni

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno. % % F# % G

Synth

B. el. % % F# % G

Chit. cl. % % F# % G

Chit. el. % % F# % G

CODA

104 Em Bm D Em9 G Bm D

Elisa zu - re-kin es - kon-du Ni zu - re-kin ja - jay! Ni zu - re - kin es - kon - du Ni zu - re - kin ja -

Elena A - a A - a

Silvia Ni zu - re - kin Ni zu - re - kin

Sara A - a A - a

Federico A - a A - a

Batt.

Tamb.

Pno. Em Bm D Em9 G Bm D

Synth

B. el. Em Bm D Em9 G Bm D

Chit. cl. Em Bm D Em9 G Bm D

Chit. el. Em Bm D Em9 G Bm D

cresc.

111

Elisa: jay! Ni zu - re - kin es - kon - du Ni zu - re - kin ja - jay! Ni zu - re - kin es - kon - du

Elena: A - a A -

Silvia: a - a - a Ni zu - re - kin Ni zu - re - kin a - a - a Ni zu - re - kin

Sara: A - a A -

Federico: A - a A -

Batt. Tamb.

Pno. Synth. B. el. Chit. cl. Chit. el.

Em9 G Bm D Em9 G Bm

118

Elisa: Ni zu - re - kin ja - jay! Ni zu - re - kin es - kon - du Ni zu - re - kin ja - jay!

Elena: a

Silvia: Ni zu - re - kin a - a - a Ni zu - re - kin

Sara: a

Federico: a

Batt. Tamb.

Pno. Synth. B. el. Chit. cl. Chit. el.

D Em9 G Bm D Em Bmadd11

rallentando

D Em9 G Bm D Em Bmadd11

9.3 BERETERRETXE

9.3.1 Testo e analisi

“Bereteretxen khantoria”, il “Canto di bereterretxe”, è un brano molto antico che sembra risalire al XV secolo (approssimativamente tra il 1434 e il 1449) e narra del tragico assassinio del cavaliere Bereterretxe, appartenente alla fazione di Agramonte, ad opera di Luis de Beaumont, conte di Lerín, capo della fazione di Beaumont. Il conte ha vissuto davanti al castello di Mauleròn dal 1434 al 1449 appunto. Questo avvenimento è ambientato a Larraun, piccolo comune della Navarra confinante con l’Aquitania, in Francia, ed è legato alle lotte di fazione tra le famiglie de Luxe e de Gramont (o Agramont).

Il canto fu pubblicato per la prima volta dallo storico e critico letterario Jean de Jaurgian nella sua opera "Quelques légendes poétiques du pays de Soule y en Traditions Basques", ma appare anche in una selezione di Sallaberry “Chants populaires du Pays Basque”. Il canto è riconducibile a quell’epoca perché il nome della madre di Bereterretxe, Marisanz de Bustanoby, era molto diffuso nella zona di Sola (nei Paesi Baschi orientali) durante il XV ma è in seguito sparito.

Altro elemento che conferma la sua origine in quegli anni è, secondo M. H. Gavel, il fatto che la melodia possieda nettamente il carattere del primo modo gregoriano.



Haltzak ez dü bihotzik, Ez gaztanberak hezurrik. Ez nian uste erraiten zi-e-la ai-tu-
nen semek gezur-rik, ez nian us-te erraiten zi-e - la ai - tu - nen semek ge-zurrik.

TESTO:

Haltzak eztu bihotzik
ez gaztanberak hezurrik
enian uste erraiten ziela
aitunen semek gezurrik.

Andozeko ibarra,
ala zer ibar luzea!
Hiruretan ebaki zaitan
harmarik gabe bihotza.

Bereterretzek oheti
neskatuari eztiki:
Abil, eta so egin ezan
gizonik denez ageri.

Neskatuak berala
Ikusi zian bezala:
hirur dozena bazabiltzala
borta batetik bestera.

L’ontano non ha cuore
né il castagno ossa
non credevo che un nobiluomo
potesse dire bugie.

La valle di Andoz,
una vallata molto lunga!
Mi taglio in tre il cuore
senza armi.

Bereterretxe dal suo letto
piano piano alla serva:
Vai e controlla fuori
se ci sono degli uomini.

La serva appena
guardò di fuori rispose:
Ci sono tre dozzine di uomini
da un capanno all’altro.

Bereterretzek leihoti
juaun Kuntiarri goraintzi
ehun behi bazereitzola
beren zezena ondoti.

Jaun kuntiak berala
traidore batek bezala;
Bereterretx, aigü bortala;
ützüliren hiz berala.

Ama, indazüt atorran
Mentüraz sekülakuan!
Bizi denak oroit ükenen
dü bazko gaiardi ondua.

Marisantzen lasterra
Bostmendietan behera!
Bi belañez herresta sartü
Lakharri-Büztanobira.

Büztanobi gaztia,
Ene anaie maitia,
Hitzaz hunik ezpalinbada,
Ene semia juan da.

Arreba, ago ixilik!
Ez, otoi, egin nigarrük!
Hire semia bizi bada,
Mauliala dün juanük.

Marisantzen lasterra
Jaun kuntiarren bortala!
Ai! ei! eta, jauna, nun
Düzie ene seme galanta?

Hik bahiena semerük
Bereterretxek besterük?
Ezpeldoi altian dün hilük;
Abil, eraikan bizirük!

Ezpeldoiko jentia,
Ala sendimentü gabiak!
;Hila han hüllan ükhen
Eta deüsere etzakienak!

Ezpeldoiko alaba,
Margarita deitzen dena,
Bereterretxen odoletük
Ahürkaz biltzen ari da.

Ezpeldoiko bukata,
Ala bukata ederra!
Bereterretxen atorretarük
Hiur dozena ümen da.

Bereterretxe dalla finestra
saluta il signor conte
dicendo che gli avrebbe inviato
cento mucche al posto del suo toro.

Subito il signor conte
gli rispose da traditore;
Bereterretxe vieni fuori;
tornerai subito a casa.

Mamma, dammi una camicia,
forse quella per l'eternità!
Chi rimarrà vivo
si ricorderà la mezzanotte di Pasqua.

Di corsa Marisantz
scese dal colle Bostmendietta
e si inginocchiò di fronte
a Bustanoby de Lacarry.

Giovane Signore di Bustanoby,
mio amato fratello,
se non mi aiuti,
perderò mio figlio.

Calmati, sorella!
Non piangere, ti prego!
Se tuo figlio è vivo,
sarà andato a Mauleón.

Di corsa Marisantz
Alla porta del signor conte
Ah! Signor conte,
dove tenete il mio valoroso figlio?

Avevi altri figli
oltre a Bereterretxe?
Lui è morto per mano di Ezpeldoy;
va' e portalo via.

La gente di Ezpeldoy,
che mancanza di sentimento!
Avevano così vicino
un morto senza saperlo!

La figlia di Ezpeldoy,
di nome Margarita,
raccolle a piene mani
il sangue di Bereterretxe.

Il ruscello di Ezpeldoy,
oh, che bel ruscello!
Ci sono tre dozzine
di camicie di Bereterretxe.

Il testo è molto drammatico e cruento. Nella mia versione mi sono fermata al momento in cui il Bereterretxe dice alla madre di portargli la camicia che probabilmente sarà quella dell'eternità, perché è un'immagine molto forte e pur non descrivendo la tragica morte del protagonista la fa intendere in un modo molto toccante e poetico.

Anche Benito Lertxundi nella sua versione, contenuta nell'album "Pazko Gaiardi Ondua", si ferma a questo punto e poi apre una coda con un vocalizzo con la stessa linea melodica del tema che anch'io ho voluto riprendere. La versione di Lertxundi è molto particolare perché la melodia, pur richiamandola in alcuni punti, si discosta molto da quella che si ritiene la melodia originale.

Altra versione molto famosa del brano è quella di Mikel Laboa, più fedele all'originale, contenuta nel già citato album "Bat Hiru". Per creare una struttura più simile a un brano pop ho pensato di unire queste due versioni utilizzando la melodia della versione di Mikel Laboa come strofa e quella di Benito Lertxundi, dal tono più epico, come ritornello. Ovviamente ho dovuto fare degli aggiustamenti poiché il metro della versione di Mikel Laboa è diverso da quello in 6/4 di Benito Lertxundi che è il metro che ho utilizzato anch'io.

The image displays a musical score for a song, organized into three systems. Each system contains staves for Synth, Basso elettrico (Electric Bass), and Chitarra elettrica (Electric Guitar). The first system also includes a Piano (Pf.) staff. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor) and a 6/4 time signature. The first system shows the initial melodic line with a Bbm chord and a percentage symbol (%). The second system, starting at measure 2, shows the piano accompaniment with a Gb chord and percentage symbols. The third system, starting at measure 4, shows the piano accompaniment with an Eb chord and percentage symbols. The electric guitar part consists of a steady eighth-note pattern. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A small square icon is visible in the top right corner of the third system.

Per intro, outro e strumentale mi sono ispirata ad una versione strumentale di Joxan Goikoetxea contenuta nell'album "Innervisions". Qui il brano è intitolato "Haltzak eztu bihotzik", prima frase del testo. Mi piaceva molto il tema suonato da viola e flauto, che nella mia versione ho fatto eseguire a basso e chitarra elettrica per renderlo più moderno, mentre l'arpeggio che nella versione di Goikoetxea è fatto dalla chitarra acustica qui è affidato ad un synth. La partitura di questo passaggio si può trovare nella pagina precedente. Come si può osservare, sull'accordo di Gb l'arpeggio di synth e la frase suonata dal basso e dalla chitarra creano un cluster laddove il synth suona un Gb e basso e chitarra suonano F naturale: è una dissonanza voluta per enfatizzare il tono drammatico della canzone.

Il brano, così come l'ho riarrangiato, si compone di 4 sezioni: intro + strumentale + outro | verse | chorus | coda. La struttura completa è la seguente:

Intro:	1 - 14	N.C. % Bbm % Bbm % Gb Eb % X2
Verse:	15 - 26	Bbm7 % % Bbm7 Ab Bbm7 % Gbadd9 Ebm7 Eb7 Gbadd9 Ab Bbm %
Verse:	27 - 36	Bbm7 % Bbm Ab Bbm Gbadd9 Ebm7 Eb7 Gbadd9 Ab Bbm %
Chorus:	37 - 45	Gb Bbm Db Gb Fm7 Db Bbm Gb Bbm Fm7 Gbmaj7 %
Instrumental:	46 - 49	Bbm % Gb Eb
Verse:	50 - 61	Bbm7 % % Bbm7 Ab Bbm7 % Gbadd9 Ebm7 Eb7 Gbadd9 Ab Bbm %
Verse:	62 - 71	Bbm7 % Bbm Ab Bbm Gbadd9 Ebm7 Eb7 Gbadd9 Ab Bbm %
Chorus:	72 - 88	Gb Bbm Db Gb Fm7 Db Bbm Gb Bbm Fm7 Gbmaj7 % X2
Coda:	89 - 104	Bbm Db Ebm Fm7 X4
Outro:	105 - 108	Bbm % Gb Eb

Struttura armonica

Il brano, così come l'ho riarrangiato, è in 6/4, sebbene tema iniziale e strofe potrebbero essere suddivisi come un 4/4 + 2/4. A livello armonico non vi sono elementi di particolare rilievo; ho voluto mantenere una certa semplicità essendo un brano ritmicamente molto ricco. Si basa sui seguenti gradi I - IV - VI - VII nel verse e nello strumentale mentre nel chorus e nella coda ci sono anche III e V. Nel verse c'è un brevissimo interscambio modale nel passaggio da Ebm7 a Eb7 che porta al Gbadd9. Questo crea un effetto cromatico tra la terza di Eb che da Gb diventa G alla nona di Gb che è Ab (Gb - G - Ab quindi). Nella coda la progressione I - III - IV - V crea un effetto di crescita che viene amplificato dalla dinamica data dagli strumenti e dalle voci che si intrecciano in una sorta di canone.

Linea vocale

Come anticipato ho utilizzato la linea vocale della versione del cantautore Mikel Laboa – con una variazione presa da quella di Goikoetxea – come strofa e la versione di Benito Lertxundi per il chorus. La linea di Laboa è più fedele a quella antica, costruita sul primo modo gregoriano (il *protus* autentico), meglio conosciuto come dorico. Della versione di Goikoetxea ho tenuto il gioco sul cambio del sesto grado da naturale a bemolle che dà al tema un tocco ancora più malinconico. L'estensione va dal D3 al D4 (Bb - Bb nella nostra tonalità).

La versione di Lertxundi si discosta da questa a livello ritmico ma mantiene lo stesso andamento melodico anche se la dilatazione del tempo e la differente scansione ritmica lo rende difficilmente riconoscibile. Qui il VI° grado è sempre bemolle.

Arrangiamento

Ho cercato di valorizzare, attraverso l'arrangiamento, l'atmosfera drammatica ma allo stesso tempo cavalleresca e bellicosa che suscita il testo del brano, ma con elementi di modernità come il synth e il riff suonato da basso e chitarra elettrica che danno un tono incalzante in contrasto con la riflessività delle strofe e la liricità dei ritornelli. Ho voluto creare varietà per rendere più accattivante il brano, considerando che, come quasi tutti i brani popolari, il tema sarebbe altrimenti molto ripetitivo. La batteria ha un ruolo importante perché ho voluto puntare molto sull'aspetto ritmico, elemento che ho apprezzato particolarmente della versione di Goikoetxea a cui mi sono ispirata. La batteria marca il 4/4 + 2/4 anche se il brano è scritto in 6/4 e questo gli dona una pulsazione incalzante. Anche qui ho puntato molto sugli intrecci vocali partendo da battuta 50, dove i cori rispondono alla voce principale. Da 62 invece fanno un tappeto armonico per poi tornare a rispondere alla lead da battuta 80. A battuta 83 ho fatto anticipare invece ai cori la frase della principale. Nella coda una voce armonizza sempre la lead con F Eb F mentre l'altra risponde la battuta seguente con Db - C - Db e una quarta nota che cambia ogni battuta creando una linea discendente: Bb - Ab - Gb - Ab. Ho voluto giocare con le differenti potenzialità del coro: da elemento ritmico che risponde a tappeto armonico, sfruttandone anche i vari colori espressivi (vedi battute 50 - 52).

9.3.2 Partitura

Bereterretxe

Popolare basco
Arrangiamento di
Elisa Maitea Olaizola Elosua

♩ = 150 **INTRO**

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Vocalists:** Elisa, Elena, Silvia, Sara, Federico. Each has a vocal line in treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature.
- Batteria:** Drum part in a grand staff (treble and bass clefs).
- Tastiere e synth:** Keyboard and synth part in a grand staff. The synth part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Basso elettrico:** Electric bass part in bass clef.
- Chitarra acustica:** Acoustic guitar part in treble clef, marked with slashes indicating muted or rhythmic patterns.
- Chitarra elettrica:** Electric guitar part in treble clef, also marked with slashes.

Measure 5: The score begins with a measure number '5'. The vocal parts have lyrics: Elisa, Elena, Silvia, Sara, Federico. The instrumental parts include a key signature change to two flats (B♭ major) and a time signature change to 4/4. The electric bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The acoustic and electric guitar parts have slashes. The keyboard part continues with the eighth-note accompaniment.

2

10

Bm % % % Gb % Eb % % %

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

VERSE

15

Bm7 % % % % Bm Ab Ab Bm %

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Arpeggio

20 % % Gbadd9 % Ebm7 Eb7 Gbadd9 % Ab %

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

VERSE

25 Bbm % % % Bbm7 % % % Bbm Ab Ab

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

4

30

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

B♭m % G♯add9 % E♭m7 E♯7 G♯add9 %

34

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

A♭ % B♭m % % %

CHORUS

5

37

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Chorus musical score (measures 37-42) for Elisa, Elena, Silvia, Sara, Federico, Batt., Tastiere e synth, B. el., Chit. cl., and Chit. el. with guitar chords: G♭, B♭m, D♭, G♭, Fm7, D♭, B♭m, G♭.

43

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Chorus musical score (measures 43-48) for Elisa, Elena, Silvia, Sara, Federico, Batt., Tastiere e synth, B. el., Chit. cl., and Chit. el. with guitar chords: B♭m, Fm7, G♭maj7, %.

6 INSTRUMENTAL

46 Bm % % % Gbmaj7 % Eb %

Elisa
Elena
Silvia
Sara
Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

VERSE

50 Bm7 % % % % % Bm Ab Ab

Elisa
Elena
Silvia
Sara
Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Arpeggio Bm7 % % % % % Bm Ab Ab

Ne - e - ska - tu - ak be - ra - la i - ku - si zi an be - za -
ne - e - ska - tu - ak be - ra - la
ne - e - ska - tu - ak be - ra - la
Ne - e - ska - tu - ak be - ra - la
Ne - e - ska - tu - ak be - ra - la

54

Elisa: la hi-rur do-ze - na ba - a - zi - bil - tza - a -

Elena: i - ku - si zi - an be - za - la - a - a - a - a -

Silvia: i - ku - si zi - an be - za - la - a - a - a - a -

Sara: i - ku - si zi - an be - za - la - a - a - a -

Federico: i - ku - si zi - an be - za - la - a - a - a -

Batt. (Drum): Bm, Gbadd9, Ebm7add11add13, Eb7add11

Tastiere e synth (Keyboard and Synth): Bm, Gbadd9, Ebm7, Eb7

B. el. (Bass): Bm, Gbadd9, Ebm7, Eb7

Chit. cl. (Chorus Cl.): Bm, Gbadd9, Ebm7, Eb7

Chit. el. (Chorus El.): Bm, Gbadd9, Ebm7, Eb7

58

Elisa: la bor-ta ba - te - tik bes - te - ra

Elena: a

Silvia: a

Sara: a

Federico: a

Batt. (Drum): Gbadd9, Ab, Bbm

Tastiere e synth (Keyboard and Synth): Gbadd9, Ab, Bbm

B. el. (Bass): Gbadd9, Ab, Bbm

Chit. cl. (Chorus Cl.): Gbadd9, Ab, Bbm

Chit. el. (Chorus El.): Gbadd9, Ab, Bbm

8

VERSE

62

Elisa Bbm7 % % % Bbm Ab Ab Bbm %
 be - re - rre - tsek lei - ho - ti jaun kun - ti - a - ri go - ran - tzi

Elena ah

Silvia ah

Sara ah

Federico ah

Batt. Bbm7 % % % Bbm Ab Ab Bbm %

Tastiere e synth Bbm7 % % % Bbm Ab Ab Bbm %

B. el. Bbm7 % % % Bbm Ab Ab Bbm %

Chit. cl. Bbm7 % % % Bbm Ab Ab Bbm %

Chit. el. Bbm7 % % % Bbm Ab Ab Bbm %

66

Elisa Gbadd9 % Ebm7 Eb7 Gbadd9 % Ab %
 e - hun be - hi ba - ze - re - ei - tzo - o - la be - ren - ze - ze - na on - do -

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt. Gbadd9 % Ebm7 Eb7 Gbadd9 % Ab %

Tastiere e synth Gbadd9 % Ebm7 Eb7 Gbadd9 % Ab %

B. el. Gbadd9 % Ebm7 Eb7 Gbadd9 % Ab %

Chit. cl. Gbadd9 % Ebm7 Eb7 Gbadd9 % Ab %

Chit. el. Gbadd9 % Ebm7 Eb7 Gbadd9 % Ab %

70

Elisa ti Ja - un kun -

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Bm7 % N.C. %

Bm7 % N.C. %

Bm % N.C. %

Bm7 % N.C. %

Bm7 % N.C. %

CHORUS

72

Elisa ti - ak be - ra - la trai - do - re ba - tek be - za - la be - re - te - rretx hai - gu bor - tala u - tzu - li - ren hiz be - ra -

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Gb Bbm Db Gb Fm7 Db Bbm Gb Bbm Fm7

Gb Bbm Db Gb Fm7 Db Bbm Gb Bbm Fm7

Gb Bbm Db Gb Fm7 Db Bbm Gb Bbm Fm7

Strumming Gb Bbm Db Gb Fm7 Db Bbm Gb Bbm Fm7

Gb Bbm Db Gb Fm7 Db Bbm Gb Bbm Fm7

Gb Bbm Db Gb Fm7 Db Bbm Gb Bbm Fm7

79

Elisa: la a - ma in - da - zut a - tor - ra men - tu - raz se - ku - la - ko - a bi - zi de - nak o - roit - u - khe -

Elena: a - ma in - da - zut a - tor - ra bi - zi de - nak o - roit

Silvia: a - ma in - da - zut a - tor - ra bi - zi de - nak o - roit

Sara: a - ma in - da - zut a - tor - ra bi - zi de - nak o - roit

Federico: a - ma in - da - zut a - tor - ra bi - zi de - nak o - roit

Batt. (Drum): G♭ G♭ B♭m D♭ G♭ Fm7 D♭

Tastiere e synth (Keyboard/Synth): G♭ G♭ B♭m D♭ G♭ Fm7 D♭

B. el. (Bass): G♭ G♭ B♭m D♭ G♭ Fm7 D♭

Chit. cl. (Chitarra Classica): G♭ G♭ B♭m D♭ G♭ Fm7 D♭

Chit. el. (Chitarra Elettrica): G♭ G♭ B♭m D♭ G♭ Fm7 D♭

85

Elisa: nen du paz - ko gai - er - di on - du - an oh

Elena: - - - - -

Silvia: - - - - -

Sara: - - - - -

Federico: - - - - -

Batt. (Drum): B♭m G♭ B♭m Fm7 G♭add9

Tastiere e synth (Keyboard/Synth): B♭m G♭ B♭m Fm7 G♭

B. el. (Bass): B♭m G♭ B♭m Fm7 G♭

Chit. cl. (Chitarra Classica): B♭m G♭ B♭m Fm7 G♭add9

Chit. el. (Chitarra Elettrica): B♭m G♭ B♭m Fm7 G♭add9

CODA 1

89

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

B♭m D♭ E♭m Fm7 B♭m

oh oh oh oh

94

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tastiere e synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

D♭ E♭m7 Fm7add♯13 B♭m D♭

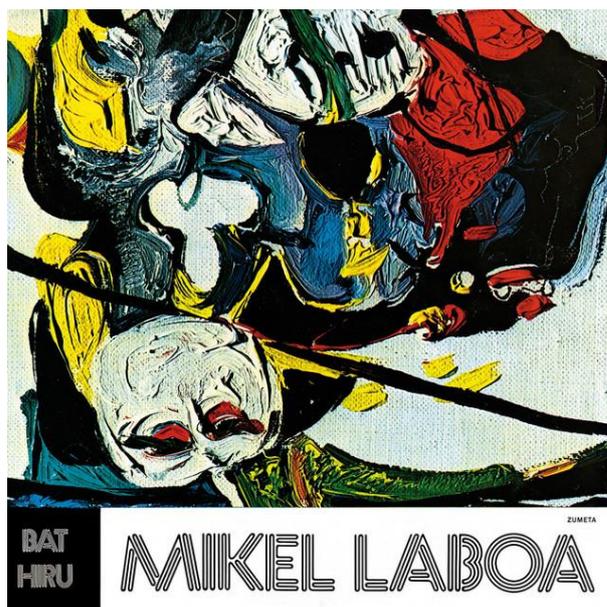
oh oh oh oh oh

9.4 TXORIA TXORI

9.4.1 Testo e analisi

È un brano del 1974 presente nel primo LP di Mikel Laboa “Bat-Hiru”, disco divenuto storico. Il testo è una poesia di Joxean Artze, mentre la musica è stata composta da Laboa.

Il brano si trasformò in un vero e proprio inno in difesa della libertà. L'uccello simboleggia la libertà e le parole evocano il dilemma che si crea quando si ama qualcuno e si è consapevoli che amare significa lasciare liberi.



"Avevo 24-25 anni quando l'ho scritta. Il tema dell'uccello figura spesso nelle nostre vecchie raccolte di canti. Mi è sembrato che lo si potesse assimilare all'immagine della libertà. Qui appariva il dilemma della libertà della persona amata che si vorrebbe possedere. O legate la persona e la possedete come un uccello in gabbia o amate la persona per com'è e allora, se vuole andarsene, la dovete lasciare andare." (Joxean Artze)

Il contesto politico ha però dato alla canzone anche un chiaro significato di protesta contro il regime franchista.

"Una sera, forse nel 1968, sono andato a cena in un ristorante di San Sebastian. La poesia che non era ancora stata pubblicata era stampata sui tovaglioli. Era un atto di resistenza contro il divieto emanato dal regime franchista di utilizzare la lingua basca. Mi è piaciuta molto. Quando siamo rientrati a casa l'ho messa in musica. Credo che mi ci sia voluto molto poco tempo." (Mikel Laboa)

Per far comprendere l'importanza del brano basti dire che ne sono state fatte innumerevoli versioni in diverse lingue, dall'inglese al polacco, dal finlandese al dialetto sardo. Quello della libertà è un tema che ogni popolo può sentire proprio e questo brano in poche semplici frasi dà, a mio avviso, una delle migliori definizioni di libertà che siano mai state scritte.

Anche Joan Baez la eseguì, in lingua originale, durante un concerto a Bilbao nel 1988. Questo live venne registrato e divenne un album dal titolo “Diamonds & Rust in the Bullring”, contenente numerose cover in inglese, spagnolo e appunto “Txoria Txori” in basco.

TESTO:

Hegoak ebaki banizkio
neria izango zen
ez zuen aldegingo

Se io gli avessi tagliato le ali
sarebbe stato mio,
non sarebbe scappato.

Hegoak ebaki banizkio
neria izango zen
ez zuen aldegingo

Se io gli avessi tagliato le ali
sarebbe stato mio,
non sarebbe scappato.

Bainan honela,
ez zen gehiago txoria izango

Ma così
avrebbe smesso di essere un uccello.

Bainan honela,
ez zen gehiago txoria izango

Ma così
avrebbe smesso di essere un uccello.

eta nik...txoria nuen maite
eta nik...txoria nuen maite

E io... era l'uccello quel che amavo.
E io... era l'uccello quel che amavo.

Il brano è composto da 3 principali sezioni: abbiamo una A (che ho pensato come strofa):

16 % **A** Bm7 % Asus4 Bm7 %

He - go - ak e - ba - ki - ba - niz - ki - o Ne

22 Asus4 % Bm % Asus4 % Bm % %

ri a i zan-go zen Ez zu en al de-gin go He

Una B (che funge invece da ritornello):

47 **B** D % Bm7 % % % D Asus4 %

Bai nan ho la Ez zen ge hia go txo ria i zan go

56 D % Bm7 % % % D A %

Bai ho ne la Ez zen ge hia go txo ria i zan go E ta

Struttura armonica

Il brano è in 3/4. L'originale è in tonalità di Em mentre la versione che propongo è in Bm come quella della cantautrice catalana Judit Neddermann a cui mi sono ispirata per l'arrangiamento. Da questa versione ho preso l'intro che si basa su un basso discendente Bm | Aadd9 | Em7/G che torna infine all'accordo di partenza Bm.

L'originale si basa su due accordi Em e D nella parte A ai quali nella B si aggiunge il G. Io ho scelto di mantenere l'atmosfera sospesa data dall'alternarsi dei due accordi (trasportati quindi Bm e A che ho reso sus4 per dare un colore ancora più sospeso) nella prima A, mentre dalla seconda ho arricchito leggermente la struttura armonica riprendendo il basso discendente dell'intro che cambia ogni battuta anziché ogni 4.

La parte B inizia con la relativa maggiore D, che dà un effetto di grande apertura e luminosità, ma ripropone poi il Bm e il Asus4 attorno ai quali gira l'intero brano.

La sezione conclusiva della B è basata su una frase che ripete due volte. Nel primo giro ho fatto un VI VII IV che si collega al secondo VI VII VI I attraverso il basso, che sull'ultimo quarto di Esus4 fa un F# che collega appunto il E del primo giro al G del secondo.

La coda è una parte formata da un vocalizzo che nella versione originale Mikel Laboa espone solo una volta e mezza e che in quella di Judit Neddermann è assente. Io trovo la linea melodica di questo vocalizzo molto bella e cantabile e ho voluto valorizzarla creando un loop in cui durante un crescendo strumentale si intrecciano le varie voci. Il loop è costruito sui seguenti accordi:

Bm | F#m | Gmaj7 | Asus4 | Bm
Bm | A | D | A | Bm

Nella mia versione questa parte si ripete quattro volte sviluppandosi su un crescendo che risolve sull'outro che (come l'intro) ho preso dalla versione di Judit Neddermann. L'outro riprende quasi in tutto l'intro ma qui Em ha il B al basso anziché il G.

Linea vocale

Il tema della strofa (A) si muove sulle note della scala minore di B. Partendo da un F# arriviamo a un E rimanendo quindi all'interno di un intervallo di settima. A parte il salto di quarta da F# a B all'inizio del tema e quello di terza (C# - E) alla fine, la linea vocale si muove per gradi congiunti.

Anche il tema della B si muove sulle note della scala minore di B / maggiore di D prevalentemente per grado congiunto, fatta eccezione per i salti di terza F# - A e l'intervallo di quarta discendente F# - C# sulla chiusura della sezione.

Il momento in cui l'estensione si allarga è nella coda, dove si arriva anche a un D4 attraverso un arpeggio di D maggiore che parte dal D3 e arriva all'ottava superiore.

A livello ritmico la linea vocale è molto schematica e ripetitiva e segue fedelmente la divisione ternaria interna alla battuta. L'unico momento in cui abbiamo delle sincopi è la coda.

Arrangiamento

La versione originale di Mikel Laboa, contenuta nell'album "Hiru Bat", è registrata chitarra classica e voce in puro stile cantautorale con un flauto traverso che espone il tema nel primo minuto. La chitarra fa un arpeggio veloce molto classico ed è la voce a prevalere. La struttura che canta è A A B A B C e a questa sono rimasta fedele se non per l'aggiunta dell'intro e dell'outro e per la ripetizione del tema della coda. Come strumentazione ho utilizzato il seguente organico: Batteria, basso, tastiere, 2 chitarre acustiche (una principale che si occupa principalmente di arpeggi e una secondaria che entra con lo strumming dalla seconda B in poi), una chitarra elettrica e 5 voci (una principale e 4 cori).

Nel mio arrangiamento ho voluto valorizzare l'atmosfera eterea e malinconica caratteristica del brano ma dare anche uno sviluppo dinamico che nell'originale e nella versione di Judit Neddermann non è presente.

Ho arricchito il brano con armonizzazioni vocali dalla seconda A in poi. Ho aggiunto una voce superiore che si muove parallelamente una terza sopra la lead tranne in un punto della B dove scende sotto di essa, e una voce inferiore che si muove prevalentemente per terze e quarte. Nella B la voce inferiore comincia all'unisono con la principale e scende a partire dalla seconda battuta muovendosi per grado congiunto, creando un moto contrario rispetto alla lead e dando un effetto di apertura. Nella coda per creare crescendo ho aggiunto elementi man mano. La prima volta il tema vocalizzato è esposto solo dalla voce principale, al secondo giro due voci fanno da tappeto con una "oh" mentre una voce armonizza parallelamente la lead una terza sopra tranne in un punto in cui fa la quinta sopra e nell'ultima battuta del tema in cui si stacca temporaneamente. Al terzo giro entra un'altra voce che esegue un vocalizzo discendente con la "e" che da un A porta al B quasi completamente per grado congiunto. Il fatto che a questo punto ci siano delle linee vocali che si muovono indipendentemente crea un effetto di incastri che unito alla dinamica data dal crescendo strumentale rende molto incalzante questa parte e ancora più risolutivo l'outro che ci riporta in quella dimensione sospesa da cui siamo partiti.

9.4.2 Partitura

Txoria Txori

Joxan Artze / Mikel Laboa

Arrangiamento di Elisa Maitea Olaizola Elosua
ispirato alla versione di Judit Neddermann

INTRO $\text{♩} = 160$

Voce

Voce

Voce

Voce

Voce

Batteria

Congas

Piano

Basso elettrico

Chitarra acustica

Chitarra elettrica

5

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pf.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Bm7

Bm7

Bm7

Arpeggio Bm7

Bm7

Aadd9

Aadd9

Aadd9

Aadd9

Aadd9

segue simile

segue simile

2

9 Em7/G % % %

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pf. Em7/G % % %

B. el. Em7/G % % %

Chit. cl. Em7/G % % %

Chit. el. Em7/G % % % *segue simile*

13 Bm7 % % %

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pf. Bm7 % % %

B. el. Bm7 % % %

Chit. cl. Bm7 % % %

Chit. el. Bm7 % % % *segue simile*

He

17 **A** Bm7 % Asus4 Bm7 %

Vo. go - ak e - ba - ki - ba - niz - ki - o. No

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pr. **Pad** Bm7 % Asus4 Bm7 %

B. el. Bm7 % Asus4 Bm7 %

Chit. cl. **Arpeggio** Bm7 % Asus4 Bm7 %

Chit. el. Bm7 % Asus4 Bm7 %

22 Asus4 % Bm %

Vo. ri a i zan - go zen Ez

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pr. Asus4 % Bm %

B. el. Asus4 % Bm %

Chit. cl. Asus4 % Bm %

Chit. el. Asus4 % Bm %

4

26

Asus4 % Bm % %

Vo. zu en al de - gin go He

Vo. He

Vo. He

Vo. He

Vo. He

Batt.

Congas

Pf. Asus4 % Bm % %

B. el. Asus4 % Bm % %

Chit. cl. Asus4 % Bm % %

Chit. el. Asus4 % Bm % %

32

A Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %

Vo. go ak e ba ki ba niz - ki - o Ne

Vo. go ak e ba ki ba niz - ki - o Ne

Vo. go ak e ba ki ba niz - ki - o Ne

Vo. go ak e ba ki ba niz - ki - o Ne

Vo. go ak e ba ki ba niz - ki - o Ne

Batt.

Congas

Pf. Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %

B. el. Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %

Chit. cl. Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %

Chit. el. Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %

37

Asus4 % Bm %

Vo. ri a i zan - go zen Ez

Vo. ri a i zan - go zen Ez

Vo. ri a i zan - go zen Ez

Vo. ri a i zan - go zen Ez

Vo. ri a i zan - go zen Ez

Batt.

Congas

Pf. Asus4 % Bm %

B. el. Asus4 % Bm %

Chit. cl. Asus4 % Bm %

Chit. el. Asus4 % Bm %

41

Asus4 G Bm % % %

Vo. zu en al de gin - go

Batt.

Congas

Pf. Asus4 G Bm % % %

B. el. Asus4 G Bm % % %

Chit. cl. Asus4 G Bm % % %

Chit. el. Asus4 G Bm % % %

6

47 **B** D % Bm7 %

Vo. Bai nan ho - ne - - la Ez

Vo. Bai nan ho la Ez

Batt. | | | |

Congas | | | |

Pf. D % Bm7 %

B. el. D % Bm7 %

Chit. cl. D % Bm7 %

Chit. el. D % Bm7 %

51 % D Asus4 %

Vo. zen go hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Batt. | | | |

Congas | | | |

Pf. % D Asus4 %

B. el. % D Asus4 %

Chit. cl. % D Asus4 %

Chit. el. % D Asus4 %

56

D % Bm7 %

Vo. Bai - - nan ho - - ne - - la Ez

Vo. Bai nan ho ne la Ez

Batt.

Congas

Pf. D % Bm7 %

B. el. D % Bm7 %

Chit. cl. D % Bm7 %

Chit. el. D % Bm7 %

60

% % D A %

Vo. zen go hia go txo ria i zan go E ta

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen go hia go txo ria i zan go

Batt.

Congas

Pf. % % D A %

B. el. % % D A %

Chit. cl. % % D A %

Chit. el. % % D A %

65 Gmaj9 % Asus4 % Esus4 Esus4/F#

Vo. nik Txo ri a nu en mai te E ta

Batt.

Congas

Pf. Gmaj9 % Asus4 % Esus4 Esus4/F#

B. el. Gmaj9 % Asus4 % Esus4 Esus4/F#

Chit. cl. Gmaj9 % Asus4 % Esus4 Esus4/F#

Chit. el. Gmaj9 % Asus4 % Esus4 Esus4/F#

71 Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

Vo. nik Txo ri a nu en mai te He He He He He

Batt.

Congas

Pf. Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

B. el. Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

Chit. cl. Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

Chit. el. Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

79 **A** Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %

Vo. go ak e ba ki ba ki o Ne
Vo. go ak e ba ki ba niz ki o Ne
Vo. go ak e ba ki ba niz ki o Ne
Vo. go ak e ba ki ba niz ki o Ne
Vo. go ak e ba ki ba niz ki o Ne
Batt. 
Congas 
Pf. Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %
B. el. Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %
Chit. cl. Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %
Chit. el. Bm7 Gmaj9 Asus4 Bm7 %

84 Asus4 % Bm %

Vo. ri a i zan - go zen Ez
Vo. ri a i zan - go zen Ez
Vo. ri a i zan - go zen Ez
Vo. ri a i zan - go zen Ez
Vo. ri a i zan - go zen Ez
Batt. 
Congas 
Pf. Asus4 % Bm %
B. el. Asus4 % Bm %
Chit. cl. Asus4 % Bm %
Chit. el. Asus4 % Bm %

88 Asus4 G Bm %

Vo. zu en al de gin go

Vo. zu en al de gin go

Vo. zu en al de gin go

Vo. zu en al de gin - - go

Vo. zu en al de gin - - go

Batt.

Congas

Pf. Asus4 G Bm %

B. el. Asus4 G Bm %

Chit. cl. Asus4 G Bm %

Chit. el. Asus4 G Bm %

92 % %

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pf.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el. Bm %

94 **B** D % Bm7 %

Vo. Bai nan ho la Ez

Batt.

Congas

Pf. D % Bm7 %

B. el. D % Bm7 %

Chit. cl. D % Bm7 %

Chit. el. D % Bm7 %

98 % % D Asus4

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go

Batt.

Congas

Pf. % % D Asus4

B. el. % % D Asus4

Chit. cl. % % D Asus4

Chit. el. % % D Asus4

103

Vo. Bai - - nan ho - ne la Ez

Vo. Bai nan ho la Ez

Vo. Bai nan ho la Ez

Vo. Bai nan ho la Ez

Vo. Bai - - nan ho - ne la Ez

Batt.

Congas

Pf. D Bm7

B. el. D Bm7

Chit. cl. D Bm7

Chit. el. D Bm7

107

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go o - a E ta

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go o - a E ta

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go o - a E ta

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go o - a E ta

Vo. zen ge hia go txo ria i zan go o - a E ta

Batt.

Congas

Pf. D A

B. el. D A

Chit. cl. D A

Chit. el. D A

114 Gmaj9 % Asus4 % Esus4 % Esus4/F#

Vo. nik Txo ri a nu - en mai - te E ta

Vo. nik Txo ri a nu - en mai - te E ta

Vo. nik Txo ri a nu - en mai - te E ta

Vo. nik Txo ri a nu - en mai - te E ta

Vo. nik Txo ri a nu - en mai - te E ta

Batt.

Congas

Pf. Gmaj9 % Asus4 % Esus4 % Esus4/F#

B. el. Gmaj9 % Asus4 % Esus4 % Esus4/F#

Chit. cl. Gmaj9 % Asus4 % Esus4 % Esus4/F#

Chit. el. Gmaj9 % Asus4 % Esus4 % Esus4/F#

120 Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

Vo. ni k Txo ri a nu en mai - te La

Vo. ni k

Vo. nik

Vo. nik

Vo. ni k

Batt.

Congas

Pf. Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

B. el. Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

Chit. cl. Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

Chit. el. Gmaj9 % Asus4 G Bm % % %

14

CODA 1

128

Bm F#m Gmaj7 %

Vo. la la la la la la la la la la

Batt.

Congas

Pf. Bm F#m Gmaj7 %

B. el. Bm F#m Gmaj7 %

Chit. cl. Arpeggio Bm F#m Gmaj7 %

Chit. el. Bm F#m Gmaj7 %

cresc. ad libitum

132

Asus4 % Bm %

Vo. la la la la la la

Batt.

Congas

Pf. Asus4 % Bm %

B. el. Asus4 % Bm %

Chit. cl. Asus4 % Bm %

Chit. el. Asus4 % Bm %

Segue simile

136 Bm Asus4 D %

Vo. la la la la la la la la la la

Batt.

Congas

Pf. Bm Asus4 D %

B. el. Bm Asus4 D %

Chit. cl. Bm Asus4 D %

Chit. el. Bm Asus4 D %

140 A % Bm %

Vo. la la la la la la

Batt.

Congas

Pf. A % Bm %

B. el. A % Bm %

Chit. cl. A % Bm %

Chit. el. A % Bm %

Segue simile

144 2

Vo. la
Vo. la
Vo. oh
Vo.
Vo. oh
Batt.
Congas
Pf. Bm F#m Gmaj7 %
B. el. Bm F#m Gmaj7 %
Chit. cl. Bm F#m Gmaj7 %
Chit. el. Bm F#m Gmaj7 %

148

Vo. la
Vo. la
Vo. oh
Vo.
Vo. oh
Batt.
Congas
Pf. Asus4 % Bm %
B. el. Asus4 % Bm %
Chit. cl. Asus4 % Bm %
Chit. el. Asus4 % Bm %

152 Bm Asus4 D %

Vo. la la

Vo. la la

Vo. oh

Vo.

Vo. oh

Batt.

Congas

Pf. Bm Asus4 D %

B. el. Bm Asus4 D %

Chit. cl. Bm Asus4 D %

Chit. el. Bm Asus4 D %

156 A % Bm %

Vo. la la

Vo. la la

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pf. A % Bm %

B. el. A % Bm %

Chit. cl. A % Bm %

Chit. el. A % Bm %

160 3

Vo. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
la la

Vo. la la

Vo. oh

Vo. e

Vo. oh

Batt. x x x x x x x x x x x x x x x x

Congas

Pr. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
/ / / / / / / / / / / / / / / /

B. el. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
- - - - -

Chit. cl. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
/ / / / / / / / / / / / / / / /

Chit. el. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
/ / / / / / / / / / / / / / / /

164 *Asus4* % *Bm* %

Vo. la la

Vo. la la

Vo.

Vo.

Vo.

Batt. x x x x x x x x x x x x x x x x

Congas

Pr. *Asus4* % *Bm* %
/ / / / / / / / / / / / / / / /

B. el. *Asus4* % *Bm* %
- - - - -

Chit. cl. *Asus4* % *Bm* %
/ / / / / / / / / / / / / / / /

Chit. el. *Asus4* % *Bm* %
/ / / / / / / / / / / / / / / /

168 Bm Asus4 D %

Vo. la la

Vo. la la

Vo. oh

Vo. e

Vo. oh

Batt.

Congas

Pf. Bm Asus4 D %

B. el. Bm Asus4 D %

Chit. cl. Bm Asus4 D %

Chit. el. Bm Asus4 D %

172 A % Bm %

Vo. la la la la la la la

Vo. la la

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pf. A % Bm %

B. el. A % Bm %

Chit. cl. A % Bm %

Chit. el. A % Bm %

176 4

Vo. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
la la

Vo. la la

Vo. oh

Vo. e

Vo. oh

Batt. x x x x x x x x x x x x x x

Congas

Pr. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
/ / / / / / / / / / / / / /

B. el. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
- - - - - - - - - - - - - -

Chit. cl. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
/ / / / / / / / / / / / / /

Chit. el. *Bm* *F#m* *Gmaj7* %
/ / / / / / / / / / / / / /

180 *Asus4* % *Bm* %

Vo. la la la la la la la la la la

Vo. la la

Vo.

Vo.

Vo.

Batt. x x x x x x x x x x x x x x

Congas

Pr. *Asus4* % *Bm* %
/ / / / / / / / / / / / / /

B. el. *Asus4* % *Bm* %
- - - - - - - - - - - - - -

Chit. cl. *Asus4* % *Bm* %
/ / / / / / / / / / / / / /

Chit. el. *Asus4* % *Bm* %
/ / / / / / / / / / / / / /

184

Bm Asus4 D %

Vo. la la

Vo. la la

Vo. oh

Vo. e

Vo. oh

Batt.

Congas

Pf. Bm Asus4 D %

B. el. Bm Asus4 D %

Chit. cl. Bm Asus4 D %

Chit. el. Bm Asus4 D %

188

A % Bm7 %

Vo. la la la la la

Vo. la la la la la

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pf. A % Bm7 %

B. el. A % Bm7 %

Chit. cl. A % Bm7 %

Chit. el. A % Bm7 %

Armonici

OUTRO

192 Bm7 % % %

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pf.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

196 Aadd9/B % % %

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Vo.

Batt.

Congas

Pf.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

200 Em7/B % % %

Vo.

Batt.

Congas

Pf.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

204 Em7/B % % % Bm7

Vo.

Batt.

Congas

Pf.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Fade out

9.5 MEDLEY: KANTUZ – ALDAPEKO

9.5.1 Testo e analisi

KANTUZ

L'origine di "kantuz", come molti brani popolari, è avvolta nel mistero. Lo troviamo nel canzoniere pubblicato dalla casa editrice di San Sebastian Elkar nel 1995 ma le caratteristiche stilistiche fanno pensare a un canto abbastanza antico. Il testo, scritto in forma di elenco dove ogni frase inizia con la stessa parola (Kantuz = canto), è un inno alla musica e alla gioia del canto e anche per questo motivo l'ho scelto, poiché mostra come il canto sia un elemento fondamentale per l'identità culturale del popolo basco. Di seguito riporto il testo e la sua traduzione:

Kantuz sortu naiz eta kantuz nahi bizi,
kantuz igortzen ditut nik penak ihesi;
Kantuz izan dudano zerbait irabazi,
kantuz gostura ditut guziak iretsi;
Kantuz ez du ta beraz hiltzea merezi?

Sono nato cantando e voglio vivere cantando.
Mando via i dolori cantando;
Ho vinto qualcosa cantando,
Mi piace cantare a tutti;
Per cantare non vale la pena morire?

Kantuz iragan ditut gau eta egunak;
Kantuz ekharri ditut griñak eta lanak;
Kantuz biltzen nituen aldeko lagunak;
Kantuz eman dautzate, obra gabe famak;
Kantuz hartuko nauia zeruko Jaun onak!

Passavo i miei giorni e le mie notti a cantare;
Ho portato con me le mie passioni e il mio lavoro;
Ho riunito i miei amici cantando:
Ti hanno dato fama nel canto, senza lavoro;
Il buon Dio del cielo mi porterà con una canzone!

Kantuz eman izan tut zonbaiten berriak,
Kantuz atseginekin erranez egiak;
Kantuz egin baititut usu afruntuaiak,
Kantuz aithortzen ditut ene bekatuiak;
Kantuz eginen ditut nik penitentziak.

Ti ho dato una notizia con una canzone,
Cantando con piacere dicendo le verità;
Poiché ho compiuto abominazioni con il canto,
confesso i miei peccati cantando;
Farò le mie penitenze cantando.

Kantuz eginez geroz munduian sortzia,
Kantuz egin behar dut, onsalaz, hiltzia.
Kantuz emaiten badaut Jainkoak grazia,
Kantuz idekiko daut San-Pierrek athia,
Kantuz egin dezadan zeruan sartzia

Cantare e creare nel mondo,
Devo cantare, cantare, morire.
Se Dio mi fa grazia cantando,
San-Pierre aprirà la porta con una canzone,
lasciami cantare nel cielo.

Kantuz ehorts nezate, hiltzen naizenian,
Kantuz ene lagunek harturik airian;
Kantuz ariko zaizkit lurrean sartzian;
Kantu frango utziko diotet munduian,
Kantuz has ditzen bethi nitaz orhoitzian."

Seppelliscimi con il canto, quando morirò,
i miei amici cantano nell'aria;
mi canteranno per terra;
Lo lascerò cantare liberamente nel mondo.
Hanno sempre iniziato a cantare di me in memoria".

ALDAPEKO

È, senza dubbio uno dei brani più popolari nei Paesi Baschi. Si tratta di una danza di cui si registrano numerose varianti. Padre Donostia e Resurrección Maria de Azkue ne registrarono più di quaranta.

Ci sono versioni che hanno tutto l'aspetto di un canto popolare, mentre altre presentano una struttura di danza molto più marcata. Vediamo di seguito come esempio due versioni diverse che ci propone Ansorena nel suo canzoniere.

La seguente versione è la più conosciuta; la sua incredibile fama è dovuta probabilmente alla sua potenzialità canora; infatti, la struttura e il testo fanno sì che sia facile da memorizzare e la rendono molto orecchiabile.

Al-da-pe-ko sa-ga-rra-ren a-da-rra-ren pun-tan pun-ta-ren pun-tan

7 txo-ri-a ze-go-en kan-ta-ri Txi-ru-li-ru-li txi-ru-li-ru-la,

15 nork a-di-tzen o-te du kan-tu e-der ho ri

Il testo recita:

Aldapeko sagarraren
adarraren puntan
puntaren puntan
txoria zegoen kantari.
Xiruliruli, xiruliruri,
nork dantzatuko ote du
soinutxo hori? / kantu eder hori

Sulla punta del ramo
del melo sulla collina
sulla punta della punta,
cantava un passero.
Ciruliruli, Ciruliruli,
Chi ballerà
quella melodia / quella bella canzone?

Questa versione, con testo leggermente variato, è stata anche interpretata da un gruppo contemporaneo originario dei Paesi Baschi francesi, i Kalakan, che – interessante curiosità – furono notati da Madonna che li portò addirittura in tour con lei nel 2012: durante i suoi concerti la pop star cantava insieme a loro e ballava proprio sulle note di Aldapeko. I Kalakan hanno ripreso esattamente la melodia base indicata prima, ma hanno aggiunto una seconda parte che recita ripetutamente le parole “Sagarra jo dela, Sagarra jo dela”, parole che danno il titolo alla loro versione di questo canto popolare. La versione dei Kalakan è prettamente vocale e ritmica: la loro cifra stilistica è data proprio dalle armonizzazioni vocali massicce e dall'utilizzo di strumenti ritmici tipici come la txalaparta e il

tamburo basco.

La **txalaparta** è uno strumento composto da un numero variabile di tavole di legno (di solito tre o quattro) lunghe in media due metri, spesse cinque centimetri e larghe venti. Le tavole sono poggiate su dei cavalletti, mentre per ammortizzare i colpi e affinché le tavole vibrino, si mettono pelli di montone conciate o altri materiali sintetici capaci di creare un evidente riverbero.

Lo si suona sempre in coppia colpendo le tavole con dei mazzuoli cilindrici di 40 centimetri tenuti verticalmente. I mazzuoli sono di banano, legno molto meno resistente delle tavole che di solito sono di rovere o faggio (ma ora vengono usati anche legni africani più pregiati quali bubinga e sapelli); ciò crea un suono incisivo e penetrante attraverso cui si producono ritmi suggestivi e arcaici.



La sua origine è tuttora sconosciuta, ma una delle teorie ne fa uno strumento di comunicazione degli antichi pastori baschi.

Il **tamburo basco**, come dice il nome, è un tamburello tipico della zona dei Paesi Baschi ma è molto simile a quello utilizzato anche nei repertori tradizionali delle tarantelle del sud Italia. Lo strumento è costituito da una corona di legno sulla quale è tesa una membrana di pelle. Nel telaio sono presenti delle fessure in cui sono applicati dei cimbolini (sonaglietti), che ad ogni percussione arricchiscono il suono col loro tintinnare. Le tecniche per suonarlo sono varie ma



tendenzialmente la tecnica consiste nel variare le dita che percuotono la membrana di pelle (ad esempio dando un colpo col pollice ed uno con le dita opposte e far suonare i cimbolini frizionando un dito sulla pelle. Per suonare le terzine il primo battito viene dato col dito medio, il secondo dal

tamburello che, ricadendo, colpisce lo stesso dito e il terzo col pollice. Questa tecnica, unita all'allenamento, può raggiungere una notevole velocità.

La seconda versione di “Aldapeko” che si propone è stata raccolta da Padre Donostia nel 1931 con il titolo di Almute dantza e gli fu cantata da un certo Antonio Ziaurriz, di Alcotz, località della Navarra. La parola “almute” indica un’unità di misura che si usava anticamente per pesare cereali, grano e mais. Per ballare questa danza bisognava stare su un solo piede sopra questo strumento chiamato “almute”, e alternare i due piedi, sempre mantenendone uno sollevato.

27
Sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren i - ha - rra - ren pun - ta - ren pun - tan

32
txo-ri-no-a ze-go-ne-an kan-ta - ri Ai, txi-ru-li-ru - li! E, txi-ru-li-ru -

39
li! Nork dan-tza-tu-ko du soi-nu ho - ri?

L’idea di fare il medley tra questi due brani in realtà non è mia ma del gruppo Kalakan, che però l’ha strutturato in modo diverso. Nella loro versione è evidente lo stacco tra i due brani, mentre io ho cercato di intersecarli in modo da rendere meno percepibile lo stacco. Inoltre nella coda riprendo anche il tema di “kantuz” sovrapponendo in questo modo i due brani. Nella mia versione ho voluto mantenere preponderante la componente vocale e ritmica, ma l’ho arricchita a livello armonico con l’aggiunta di tastiere e chitarre e ho cercato di modernizzarla con sonorità come synth e chitarra elettrica mantenendo comunque il carattere ancestrale e tribale che rende il brano così interessante e ipnotico. Il medley è in G#m che modula a Bm a battuta 41. Il tempo è 4/4. Di seguito riporto la struttura armonica del medley:

KANTUZ 1 - 40	N.C. x 12 G#m F#sus4 C#m7 Emaj7 C#m7 Emaj7 G#m F#sus4 C#m7 Emaj7 C#m7 Emaj7 G#m F#sus4 C#m7 Emaj7
ALDAPEKO 41 - 143	Bm Asus4 Em7 Gmaj7
TEMA A	N.C. x 21
TEMA B	N.C. x 8
STRUMENTALE	Bm % Asus4 % Em9 Em Gmaj7 Asus4 A
TEMA A	Bm % % Gmaj7 Aadd9 Bm G Em9 Bm Aadd9

G	Em9	Bm	Aadd9	
Bm	%	%	Gmaj7	Aadd9 Bm
G	Em9	Bm	Aadd9	
G	Em9	Bm	Aadd9	
 TEMA B | G | % | Aadd9 | % | Bm | % | Dmaj9 | Dmaj7 | x 5

Struttura armonica

Il primo brano, “Kantuz” è in tonalità di G#m e si basa sui seguenti gradi:

I - VII - IV - VI

Nel passaggio al secondo brano si modula a Bm. Per preparare il cambio di tonalità il synth anticipa il tema di “Aldapeko” a battuta 33 e una delle voci esegue il tema armonizzato da battuta 37. L’armonizzazione si trasforma poi nella linea principale nella nuova tonalità cambiando solo il D che da diesis diventa naturale. In questo modo il passaggio risulta più morbido. Questa parte si basa sugli stessi gradi di “Kantuz” (I - VII - IV - VI) trasportati nella nuova tonalità. Nel tema B assistiamo a una progressione ascendente VI - VII - I che si conclude sul III. Questa progressione viene ripetuta per 5 volte con dinamica crescente.

Linea vocale

Sia per “Kantuz” che per “Aldapeko” ho mantenuto la linea vocale della versione del gruppo Kalakan. Il tema di “Kantuz” è costruito sulla scala minore naturale ed ha un’estensione di nona (da G#2 a A4). Ritmicamente, la particolarità di questo tema è che si percepisce il ritmo terzinato all’interno del quarto della battuta in sintonia con il ritmo delle percussioni che entrano a battuta 11; ciò lo rende molto incalzante e gli dà un carattere quasi tribale. La struttura del tema di “Kantuz” si può suddividere nel seguente modo A A B B C dove ogni parte si sviluppa su 2 battute, es.:

Kantuz sortu naiz eta kantuz nahi bizi,	A
kantuz igortzen ditut nik penak ihesi;	A
Kantuz izan dudano zerbait irabazi,	B
kantuz gostura ditut guziak iretsi;	B
Kantuz ez du ta beraz hiltzea merezi?	C

La melodia della prima frase è uguale alla seconda, la terza è uguale alla quarta e la quinta funge da conclusione.

Il tema di “Aldapeko” è leggermente più elaborato. Si può dividere in due macro-sezioni dove:

Aldapeko sagarraren adarraren puntan, puntaren puntan, txoria zegoen kantari.

Xiruliruli, xiruliruri, nork dantzatuko ote du soinutxo hori? / kantu eder hori X2

È la A e la parte che recita “Sagarra jo dela” in ripetizione è la B. Questa parte nell’originale non

c'è; è stata aggiunta dai Kalakan. A sua volta il tema A si potrebbe suddividere in due sezioni più piccole che io ho differenziato con i due colori, la prima rossa e la seconda blu.

Anche qui ci troviamo di fronte ad un tema dal carattere ancestrale che diventa quasi un mantra. Questo per via dell'insistenza sulle prime tre note della scala di Bm e la scansione ritmica a ottavi nella A e per la ripetitività della frase "Sagarra jo dela" in ottavi terzinati nella B.

Arrangiamento

In questo arrangiamento ho voluto mantenere, come nella versione dei Kalakan, in primo piano la componente ritmica e vocale. Per quanto riguarda la ritmica non ho inserito la batteria ma solo un timpano, un tamburo basco e i piatti questo per valorizzare il carattere tribale che è la peculiarità di questo brano. Le voci hanno qui, come negli altri brani che propongo, un ruolo predominante. In questo brano ho giocato molto sul contrasto tra voci a cappella, sia singole che armonizzate, e parti con accompagnamento strumentale che però rimane basico per lasciare appunto maggiore spazio alle voci. Il basso esegue note lunghe che hanno la funzione di creare profondità e fare da base solida all'impianto tonale. La chitarra acustica arpeggia per tutto il brano ma verso il finale si apre con pennate ad ottavi. La chitarra elettrica è quasi puntillistica eseguendo note singole che danno colore ma non influenzano il tessuto armonico, piuttosto donano ad esso un effetto di rarefazione. Nel finale si muove ritmicamente per quarti insieme al basso che procede per intervalli di quinta tra una battuta e l'altra G - D - A - E - B - F# per poi scendere a D. Da 120 anche l'elettrica segue questo andamento per quinte armonizzando il basso. Il synth che comincia a 112 nel frattempo segue un arpeggio terzinato in ottavi F#2 - B2 - F#3 arricchendo l'armonia con settima, nona e tredicesime, mentre da 120 si apre suonando anche il B3. Già nella parte strumentale troviamo quindi una sovrapposizione ritmica di quarti, ottavi e terzine. Questa poliritmia è ulteriormente accentuata dalle voci che entrano a gradualmente partendo da battuta 104:

- cominciano due voci, la principale e un coro con il tema B
- a 112 entrano anche le altre voci sempre sullo stesso tema
- da 120 due voci (la principale e un coro) riprendono il tema A di Aldapeko armonizzato.
- A 128 abbiamo due voci che continuano con il tema B, una che canta il tema A, una voce che fa delle risposte con "Sagarra!" sempre in tempo terzinato ribattendo il F# e la voce principale riprende il tema di "Kantuz".
- Da 136 la voce che fa le risposte inizia a gridare "Sagarra jo!" fino al grande finale in cui tutti urlano la frase. Sul terzo quarto dell'ultima battuta la sezione strumentale si ferma lasciando da sole le voci.

Questo intreccio di voci unito alla poliritmia della sezione strumentale e al generale crescendo crea un effetto ipnotico che è già molto forte nella versione dei Kalakan ma che ho voluto amplificare ulteriormente.

9.5.2 Partitura

Kantuz - Aldapeko

Popolare basco
Arrangiamento di
Elisa Maitea Olaizola
ispirato alla versione del gruppo Kalakan

TEMA Kantuz 1 (a cappella)

$\text{♩} = 122$

The score is written for a 4/4 time signature with a tempo of 122 beats per minute. It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The vocal parts are for Elisa, Elena, Silvia, and Sara. The instrumental parts include Federico (bass), Batteria (drums), Tamburino (tambourine), Piano, Synth, Basso elettrico (electric bass), Chitarra acustica (acoustic guitar), and Chitarra elettrica (electric guitar). The lyrics are in Basque and are split across two systems.

Elisa
Kan - tuz sor - tuz naiz e - ta kan - tuz na - hi bi - zi kan - tuz i - gor-tzen di - tut nik pe-nak i - he - si

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batteria

Tamburino

Piano

Synth

Basso elettrico

Chitarra acustica

Chitarra elettrica

5

Elisa
kan - tuz i - zan du - da - no zer - bait i - ra - ba - zi

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

2

7

Elisa kan - tuz gos - tu - ra di - tut gu - zi - ak i - re - tsi

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

9

Elisa kan - tuz - ez di - ta be - raz hil - tze - a me - re - zi

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

11

Elisa
Elena
Silvia
Sara
Federico

Batt.
Tamb.

Pno.
Synth
B. el.
Chit. cl.
Chit. el.

TEMA Kantuz 2

13

Elisa
Elena
Silvia
Sara
Federico

Batt.
Tamb.

Pno.
Synth
B. el.
Chit. cl.
Chit. el.

Accordi G#m F#sus4 C#m7

Arpeggio G#m F#sus4 C#m7

Kan - tuz i - ra - gan di - tut gau e - ta e - gu - nak kan - tuz e - ka - rri di - tut gri - na ke - ta - la - nak kan - tuz bil - tzen ni - tu - en al - de - ko la - gu - na

4

19 Emaj7

Elisa kan - tuz e - man dauz - ta - te o - bra ga - be da - mak

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno. Emaj7

Synth

B. el. Emaj7

Chit. el. Emaj7

Chit. el. Emaj7

21 C#m7 Emaj7

Elisa kan - tuz har - tu - ko nau - ia ze - ru - ko jaun o - nak

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno. C#m7 Emaj7

Synth

B. el. C#m7 Emaj7

Chit. el. C#m7 Emaj7

Chit. el. C#m7 Emaj7

TEMA Kantuz 3

23 G#m F#sus4

Elisa Kan - tuz e - man i - zan dut zon _ bei-ten ber-ri - ak kan - tuz as - te-gi - ne-kin er _ ra-nez e-gi - ak

Elena

Silvia

Sara Kan - tuz e - man i - zan du - u - u Kan - tuz as - te-gi - ne-ki - i - i

Federico

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

27 C#m7

Elisa kan - tuz e - gin bai - ti - tut u - su a - frun - ti - ak

Elena

Silvia

Sara Kan - tuz e - gin bai - ti - tu - u - u

Federico

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

6

29 Ema7

Elisa kan - tuz ai - tor - tzen di - tut ne - re be - ka - tu - iak

Elena

Silvia

Sara Kan - tuz ai - tor - tzen di - tu - u - - u - -

Federico

Batt. 3 3 3 3 3 3 3 3

Tamb. 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno. Ema7

Synth

B. el. Ema7

Chit. cl. Ema7

Chit. el. Ema7

31 C#m7add9 Ema7add9

Elisa kan - tuz e - gin en - di - tut nik pe - ni - tent - zi - ak

Elena

Silvia

Sara u - - u - -

Federico

Batt. 3 3 3 3 3 3 3 3

Tamb. 3 3 3 3 3 3 3 3

Pno. C#m7 Ema7

Synth C#m7add9 Ema7add9

B. el. C#m7add9 Ema7add9

Chit. cl. C#m7add9 Ema7add9

Chit. el. C#m7add9 Ema7add9

Kantuz + Sagarra Jo

33 G#m

Elisa
Elena
Silvia
Sara
Federico
Batt.
Tamb.
Pno.
Synth
B. el.
Chit. cl.
Chit. el.

35 F#sus4

Elisa
Elena
Silvia
Sara
Federico
Batt.
Tamb.
Pno.
Synth
B. el.
Chit. cl.
Chit. el.

37 C#m7

Elisa
Elena
Silvia
Sara
Federico
Batt.
Tamb.
Pno.
Synth.
B. el.
Chit. cl.
Chit. el.

uh uh
uh uh
uh uh
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

39 Emaj7

Elisa
Elena
Silvia
Sara
Federico
Batt.
Tamb.
Pno.
Synth.
B. el.
Chit. cl.
Chit. el.

uh uh
uh uh
uh uh
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Sagarra JO

41

Elisa: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Elena: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Silvia: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Sara: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Federico: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Batt. Tamb. Pno. Synth. B. el. Chit. cl. Chit. el.

Chords: Bm, Asus4, Em7

47

Elisa: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Elena: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Silvia: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Sara: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Federico: Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Batt. Tamb. Pno. Synth. B. el. Chit. cl. Chit. el.

Chords: Gmaj7

TEMA A1 (A cappella)

49

Elisa
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en

Elena
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en

Silvia
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en

Sara
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en

Federico
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en

Batt. II

Tamb. II

Pno.

Synth.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

53

Elisa
kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan -

Elena
kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan -

Silvia
kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork dan - tza - tu - ko o - te du

Sara
kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork dan - tza - tu - ko o - te du

Federico
kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork dan - tza - tu - ko o - te du

Batt. II

Tamb. II

Pno.

Synth.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

57

Elisa
tu e - der ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan -

Elena
tu e - der ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan -

Silvia
tu e - der ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan -

Sara
soi - nu txo ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan -

Federico
soi - nu txo ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan -

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

61

Elisa
tu e - - der ho - - ri

Elena
tu e - - der ho - - ri

Silvia
tu e - - der ho - - ri

Sara
tu e - - der ho - - ri

Federico
tu e - - der ho - - ri

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

12 TEMA B1 (A cappella)

62

Elisa
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Elena
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Silvia
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Sara
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Federico
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Batt.
Tamb.
Pno.
Synth.
B. el.
Chit. cl.
Chit. el.

64

Elisa
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Elena
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Silvia
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Sara
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Federico
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Batt.
Tamb.
Pno.
Synth.
B. el.
Chit. cl.
Chit. el.

66

Elisa Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Elena Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Silvia Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Sara Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Federico Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

68

Elisa Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Elena Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Silvia Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Sara Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Federico Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth.

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

INSTRUMENTAL

70

Bm Asus4 Em9 Em Gmaj7 Asus4 A

Elisa

Elena

Silvia

Sara

Federico

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Arpeggio Bm Asus4 Em9 Em Gmaj7 Asus4 A

Chit. cl.

Chit. el.

TEMA A 2

78

Bm Gmaj7 Aadd9 Bm G Em9

Elisa

Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Elena

Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Silvia

Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Sara

Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Federico

Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan pun - ta - ren pun - tan txo - ri - a ze - go - en kan - ta - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

Segue simile

85

Bm Aadd9 G Em9 Bm Aadd9

Elisa
nork a - di - tzen o - te du kan - tu e - der ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan - tu e - der ho - ri

Elena
nork a - di - tzen o - te du kan - tu e - der ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan - tu e - der ho - ri

Silvia
nork a - di - tzen o - te du kan - tu e - der ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan - tu e - der ho - ri

Sara
nork a - di - tzen o - te du kan - tu e - der ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan - tu e - der ho - ri

Federico
nork dan - tza - tu - ko o - te du soi - nu txo ho - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la, nork a - di - tzen o - te du kan - tu e - der ho - ri

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

TEMA A 3

91

Bm Gmaj7 Aadd9 Bm G Em9

Elisa
Zu - bi - bu - ru ze - la - ie - ko oi - ha - na - ren zo - la zo - la - ren zo - la li - li bat ba - da - go bei - la - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Elena
Zu - bi - bu - ru ze - la - ie - ko oi - ha - na - ren zo - la zo - la - ren zo - la li - li bat ba - da - go bei - la - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Silvia
Zu - bi - bu - ru ze - la - ie - ko oi - ha - na - ren zo - la zo - la - ren zo - la li - li bat ba - da - go bei - la - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Sara
Zu - bi - bu - ru ze - la - ie - ko oi - ha - na - ren zo - la zo - la - ren zo - la li - li bat ba - da - go bei - la - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Federico
Zu - bi - bu - ru ze - la - ie - ko oi - ha - na - ren zo - la zo - la - ren zo - la li - li bat ba - da - go bei - la - ri Txi - ru - li - ru - li txi - ru - li - ru - la,

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

98

Bm Aadd9 G Em9 Bm Aadd9

Elisa
nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri Txi-ru-li-ru-li txi-ru-li-ru-la, nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri

Elena
nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri Txi-ru-li-ru-li txi-ru-li-ru-la, nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri

Silvia
nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri Txi-ru-li-ru-li txi-ru-li-ru-la, nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri

Sara
nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri Txi-ru-li-ru-li txi-ru-li-ru-la, nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri

Federico
nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri Txi-ru-li-ru-li txi-ru-li-ru-la, nork bil-du-ko o-te du li-li xar-mant ho-ri

Batt. II

Tamb. II

Pno. Bm Aadd9 G Em9 Bm Aadd9

Synth

B. el. Bm Aadd9 G Em9 Bm Aadd9

Chit. cl. Bm Aadd9 G Em9 Bm Aadd9

Chit. el. Bm Aadd9 G Em9 Bm Aadd9

TEMA B2

104

G Aadd9

Elisa
Sa-ga-rra jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la jo-de-la jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la jo-de-la jo

Elena

Silvia

Sara

Federico
Sa-ga-rra jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la jo-de-la jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la Sa-ga-rra jo-de-la jo-de-la jo

Batt. II

Tamb. II

Pno. G Aadd9

Synth

B. el. G Aadd9

Chit. cl. G Aadd9

Chit. el. G Aadd9

Segue simile

124 Bm % Dmaj9add13 Dmaj7add13

Elisa Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Elena Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Silvia Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Sara Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Federico Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Batt. Tamb. Pno. Synth. B. el. Chit. cl. Chit. el.

TEMA B4 + A + Kantuz

128 Gmaj7 % Aadd9add13

Elisa Kan - tuz sor - tuz naiz e - ta kan - tuz na - hi bi - zi

Elena Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la

Silvia Sa - ga - rra! Sa - ga - rra!

Sara Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren

Federico Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la

Batt. Tamb. Pno. Synth. B. el. Chit. cl. Chit. el.

131 %

Elisa

Elena
Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Silvia
Sa - ga - rra! Sa - ga - rra!

Sara
a - da - rra - ren pun - tan

Federico
Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. el.

Chit. el.

132 Bm % Dmaj9add13

Elisa
kan - tuz i - gor-tzen di-tut nik pe-nak i-he - si

Elena
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la

Silvia
Sa - ga - rra! Sa - ga - rra!

Sara
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren

Federico
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. el.

Chit. el.

135 Dmaj7add13

Elisa

Elena
Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Silvia
Sa - ga - rra! Sa - ga - rra!

Sara
a - da - rra - ren pun - tan

Federico
Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

TEMA B5 + A - Kantuz

136 Gmaj7 Aadd9add13

Elisa
kan - tuz i - zand u - da - no zer - beit i - ra - ba - zi kan - - - - -

Elena
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Silvia
Sa - ga - rra jo! Sa - ga - rra jo!

Sara
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan

Federico
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo

Batt.

Tamb.

Pno.

Synth

B. el.

Chit. cl.

Chit. el.

140 Bm % Dmaj9add13 Dmaj7add13 **STOP**

Elisa
kan - tuzgos - tu-ra di-tut gu - zi-ak i-re - tsi Sa-ga-rra jo!
Urlato

Elena
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo!
Urlato

Silvia
Sa-ga-rra jo!
Urlato

Sara
Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren a - da - rra - ren pun - tan Al - da - pe - ko sa - ga - rra - ren Sa-ga-rra jo!
Urlato

Federico
Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la jo - de - la jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo - de - la Sa - ga - rra jo!
Urlato

Batt.
Tamb.

Pno.
Synth
B. el.

Chit. cl.
Chit. el.

Bm Dmaj9 Dmaj7

Bm % Dmaj9 Dmaj7

10. CONCLUSIONE

In conclusione, possiamo riconoscere che la musica vocale basca presenta alcune caratteristiche che la rendono, se non unica, comunque riconoscibile e affascinante. I suoi elementi distintivi riguardano l'ambito ritmico: abbiamo visto alcuni ritmi particolarmente usati nei canti popolari e nelle danze, in particolare quello del *zortziko*; ma anche quello melodico, caratterizzato da melodie che procedono in modo sillabico, semplici e prive di melismi, e da una prevalenza di modi minori che conferiscono ai canti un tono dolce e malinconico, prevalenza che però non deve far trascurare esempi di canzoni dal tono allegro e spensierato, che mostrano una sfumatura importante dell'animo del popolo basco. Abbiamo cercato di fare un piccolo viaggio attraverso un ambiente musicale molto interessante e peculiare ma, nonostante si cerchi di conoscere a fondo i segreti della musica di un popolo, bisogna essere consapevoli che non è possibile definirne un modello originale e ufficiale.

La musica popolare è espressione della vita di un popolo in un determinato periodo storico e in quanto tale è fatta di continue variazioni che riflettono le trasformazioni storico-sociali di quella società. Per quanto si possa discutere sull'argomento, bisogna accettare che l'unica cosa che noi contemporanei possiamo fare è mostrare come un determinato canto possa essere interpretato in modo diverso da una zona all'altra, in base all'occasione, e provare a delinearne le diverse sfumature senza però la presunzione di voler divulgare una verità unica e assoluta. Quello della musica popolare è sicuramente un tema che andrebbe incessantemente approfondito, poiché è un mondo che fornisce continui stimoli e spunti per nuove ricerche, proprio perché inevitabilmente "indefinibile".

Spero che questo lavoro sia servito a dare almeno un'idea delle caratteristiche più originali dei canti popolari baschi, e che la mia operazione di arrangiamento sia stata in grado di valorizzare i brani scelti in modo rispettoso. Con questo lavoro ho voluto rendere omaggio alle mie radici, di cui vado molto fiera, e un progetto futuro è quello di registrare i brani che ho arrangiato per farne un EP.



⁶⁶ Foto che ho scattato nell'agosto del 2022 a Zumaia, paese natò di mio padre, dove vive la mia famiglia basca. La foto mostra il caratteristico *flysch* della spiaggia di Itzurun che si affaccia sull'oceano e la famosa chiesetta di San Telmo.

Ringraziamenti

Sono passati altri due anni dal diploma triennale e sono molte le persone che tengo a ringraziare. Innanzitutto i miei genitori, che mi hanno sempre stimolata a coltivare la passione per la musica e mi hanno sostenuta in ogni momento.

Grazie a tutti i miei famigliari e amici, che mi sono vicini anche da lontano.

Un grazie speciale ai miei nonni, zii e amici baschi che con le loro testimonianze hanno dato un contributo prezioso per la realizzazione di questo lavoro.

Grazie a Iosu Manzisor per avermi raccontato tutto ciò che c'è da sapere sulla tradizione dei bertsolari.

Ringrazio Daniele per la sua pazienza, per aver revisionato il testo di questa tesi, per tutto.

Un grazie speciale a tutti i miei professori, coloro che mi hanno aiutata a crescere e a migliorare in questi cinque bellissimi anni, ricchi di stimoli, di soddisfazioni e di momenti che porterò nel cuore.

Un ringraziamento particolare va alla mia insegnante di canto Elisabetta Maineri, che è stata anche la mia relatrice per questa tesi (nonché a Massimo Lenzo e al suo prezioso sostegno), a Stefano Pisetta e a Stefano Scatozza. È stato un onore essere loro allieva, e sono felice e grata del percorso fatto insieme, un percorso che mi ha dato davvero tanto.

Un grazie anche a Carmela, Aurica e Silvana.

Infine un grandissimo ringraziamento va ai miei compagni d'avventura, persone meravigliose con cui ho avuto il piacere di condividere questi cinque anni; in particolare ringrazio i componenti della band, per la pazienza, la disponibilità, la professionalità e per la loro preziosa amicizia:

Francesca Endrizzi - Batteria

Amos Corradi - Basso

Massimo Faes - Tastiere

David Altieri - Chitarra acustica

Alessandro Biasi - Chitarra elettrica

Silvia Lo Sapio - Cori e percussioni

Elena Favè - Cori

Sara Alice Ridolfi - Cori

Federico Baracchi - Cori

Un immenso grazie a tutti

BIBLIOGRAFIA

- Ansorena J. I., *Cancionero popular vasco*, San Sebastián, Erein, 2008.
- Arana Martija J. A., *Apuntes para la historia de la música vasca. Iconografía musical en La Rioja*. In «Txistulari» n° 49, marzo 1957, p. 8 – 12.
- Arana Martija J. A., *Historia de la música vasca*, Hernani, Orain, 1996.
- Arana Martija J. A., *Problemas de la música vasca*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1983.
- Azkue, R. M., *La música popular baskongada: conferencia dada en los salones de la sociedad “Centro Vasco” el día 15 de febrero de 1901 por el presbítero Resurrección María de Azkue, con 14 ejemplos armonizados por él mismo*. Bilbao, Imprenta y Litografía de Gregorio Astoreca, 1901.
- Azkue R. M., *De música popular vasca: conferencias leídas en la sala de la Filarmónica de Bilbao por el P. José Antonio de Donostia*, Bilbao, Jesús Álvarez, 1918.
- Azkue R. M., *Música popular vasca: su existencia, Conferencias de Resurrección María de Azkue*, Bilbao, Bilbaina de Artes Gráficas Juan J. Rochelt, 1919.
- Azkue R. M., *Cancionero popular vasco*, Bilbao, Euskaltzaindia, 1990.
- Basso A., *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Il lessico, volume primo A – C*, s. v. “Basca, musica”, Torino, Unione Tipografico, Editrice Torinese, 1983.
- Basso A., *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Il lessico, volume quarto PRE – Z*, s. v. “Spagna, musica”, Torino, Unione Tipografico, Editrice Torinese, 1984
- Belaustegui J. J., *La música popular bascongada*, in «Euskal-Erria: revista bascongada», T. 44, 1901, p. 103 – 105.
- Donostia J. A., *Como canta el vasco: conferencia leída en el Nuevo Teatro de Vitoria el 25 de septiembre de 1921, en la sesión de clausura de la Semana Agrícola Alavesa*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1921.
- Donostia J. A., *Historia de las danzas de Guipúzcoa, de sus melodías antinguas y sus versos*, Zarauz, 1956, Editorial Icharopena.
- Donostia J. A., *Cancionero vasco*, San Sebastián, 1994, Eusko Ikaskuntza.
- Dorronsoro J., *Bertsotan 1789 – 1936*, San Sebastián, Elkartea, Gipuzkoako Ikastolen, 1981.
- Ekiza K. S., *En torno al Zortziko*, in «Txistulari» n° 146, julio 1991.
- Ekiza K. S., *Sobre Iparragirre y el Gernikako arbola*, bibliid 1137 – 4470 (2007), 15, p. 151 – 163.
- Gascue F., *Origen de la música popular vascongada*, in «Revista Internacional de estudios vascos», tomo VII, n° 1, 2, 4, Parigi, Honoré Champion, 1913.
- Gascue F., *Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco: las gamas célticas y las melodías populares euskaras*, in «Revista Internacional de estudios vascos», n° 9, Parigi, 1918, p. 42-65.
- Iztueta J. I., *Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia*, Euskal Editoreen Elkartea, 1990.
- Ojarbide J. M., *Cómo canta el vasco*, in «Txistulari», n° 14, maggio – giugno 1930, p. 11-12.
- Tyrrell J., *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Volume 2: Aristoxenus to Bax, Second Edition*, Stanley Sadie, 2001.

SITOGRAFIA

- Eustat (Istituto basco di statistica), 2021, *El 62,4% de las personas que residen en la C.A. de Euskadi tiene algún conocimiento de euskera*;
url: https://www.eustat.eus/elementos/el-624-de-las-personas-que-residen-en-la-ca-de-euskadi-tiene-algun-conocimiento-de-euskera-en-2021/not0020231_c.html
- Eustat (Istituto basco di statistica), 2021, *Población de 2 y más años de la C.A. de Euskadi por ámbitos territoriales y nivel global de euskera*;
url: https://www.eustat.eus/elementos/ele0000400/poblacion-de-2-y-mas-anos-de-la-ca-de-euskadi-por-ambitos-territoriales-y-nivel-global-de-euskera/tbl0000488_c.html
- “Irrintzi” in Enciclopedia basca Auñamendi;
url: <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/irrintzi/ar-76986/>
- Sánchez V., *Mi secreto a voces*;
url: <https://vanessa-sanchez.net/mi-secreto-a-voces-mis-irrintzis/>
- Pérez M., *El irrintzi como rehabilitación vocal*, 2021, in Noticias de Álava;
url: <https://www.noticiasdealava.eus/sociedad/2021/05/07/irrintzi-rehabilitacion-vocal-1116182.html>
- Clínica Universidad de Navarra, 2021, *El irrintzi, un grito único a nivel acústico*;
url: <https://www.cun.es/actualidad/noticias/irrintzi-grito-unico-nivel-acustico>
- Mikel Laboa, sito ufficiale, biografía;
url: <https://www.ehu.es/mikellaboa/es/biografia#1>
- Benito Lertxundi, sito ufficiale, biografía;
url: <https://www.benitolertxundi.com/bio-jarraipena>
- Youtube, *Mikel Laboa 1934-2008. 1ª parte desde 1934 hasta*;
url: <https://www.youtube.com/watch?v=w3LzFkQAwRQ&t=4s>
- Youtube, *Mikel Laboa 1934-2008. 2ª parte*;
url: <https://www.youtube.com/watch?v=2-x2thAuKcU>
- Youtube, *El increíble Irrintzi de Vanessa Sanchez*;
url: https://www.youtube.com/results?search_query=irrintzi

DISCOGRAFIA

- Kepa Junkera, *Etxea*, Warner Music Spain, 2008
- Amaia Zubiria, *Nabil*, Elkar, 2008
- Oskorri, *Oskorri & the pub ibiltaria 2*, Elkar, 1998
- Txomin Artola, Amaia Zubiria, *Folk Lore Sorta 1*, Elkar, 1991
- Joxan Goikoetxea, *Innervisions*, Aztarna Musika, 2012
- Benito Lertxundi, *Pazko Gaiardi Ondua*, Elkar, 1989
- Mikel Laboa, *60ak+2*, Elkar, 2003
- Mikel Laboa, *Bat-Hiru*, Herri Gogoa, 1974
- Judit Neddermann, *Un segon*, Judit Neddermann / Satélite K, 2016
- Kalakan, *Elementuak II*, Kalakan, 2019
- Kalakan, *Kalakan*, KML Recordings, 2011
- Kalakan, *Kalakan & Euskaldiko Orckestra*, Elkar, 2021