

VIAGGIO INTORNO AL MONDO-



UN PERCORSO NELLA VOCALITA' POPOLARE e non solo

ARGENTINA

Volver (Carlos Gardel)

Milonga de la anunciación (Piazzolla-Ferrer)

CILE

Gracias a la vida (Violeta Parra)

MESSICO

La Llorona canzone popolare dell'America Latina

PIEMONTE (zona Villadossola)

Fioca (A. Tami- L. Rolandini)

LOMBARDIA

El Pover Luisin (canzone popolare lombarda)

Oh mamma il muratore (canzone popolare lombarda)

SICILIA

Cu ti lu dissi (Rosa Balistreri)

Mi votu e mi rivotu canzone popolare siciliana

MUSICA ROM

- Ederlezi canzone popolare tradizionale in lingua romaní delle popolazioni di etnia Rom dei Balcani, principalmente in Serbia.

- - Opa tsupa

MACEDONIA pag. 54

Rumelaj pag.56

GRECIA

- Misirlou

- La trata Mas

ISRAELE

- Ma Navu

Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento.

LICEO MUSICALE E COREUTICO SEZIONE MUSICALE

Il profilo educativo, culturale e professionale dello studente liceale

“I percorsi liceali forniscono allo studente gli strumenti culturali e metodologici per una comprensione approfondita della realtà, affinché egli si ponga, con atteggiamento razionale, creativo, progettuale e critico, di fronte alle situazioni, ai fenomeni e ai problemi, ed acquisisca conoscenze, abilità e competenze sia adeguate al proseguimento degli studi di ordine superiore, all’inserimento nella vita sociale e nel mondo del lavoro, sia coerenti con le capacità e le scelte personali”. (art. 2 comma 2 del regolamento recante “Revisione dell’assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei...”).

- individuare le tradizioni e i contesti relativi ad opere, generi, autori, artisti, movimenti, riferiti alla musica e alla danza, anche in relazione agli sviluppi storici, culturali e sociali;

Area storico umanistica :

- gli aspetti fondamentali della cultura e della tradizione letteraria, artistica, filosofica, religiosa italiana ed europea attraverso lo studio delle opere, degli autori e delle correnti di pensiero più significativi e acquisire gli strumenti necessari per confrontarli con altre tradizioni e culture. Saper fruire delle espressioni creative delle arti e dei mezzi espressivi, compresi lo spettacolo, la musica, le arti visive.
- Conoscere gli elementi essenziali e distintivi della cultura e della civiltà dei paesi di cui si studiano le lingue.

Risultati di apprendimento del Liceo musicale e coreutico

“Il percorso del liceo musicale e coreutico, articolato nelle rispettive sezioni, è indirizzato all’apprendimento tecnico-pratico della musica e della danza e allo studio del loro ruolo nella storia e nella cultura. Guida lo studente ad approfondire e a sviluppare le conoscenze e le abilità e a maturare le competenze necessarie per acquisire, anche attraverso specifiche attività funzionali, la padronanza dei linguaggi musicali e coreutici sotto gli aspetti della composizione, interpretazione, esecuzione e rappresentazione, maturando la necessaria prospettiva culturale, storica, estetica, teorica e tecnica. per la sezione musicale:

- eseguire ed interpretare opere di epoche, generi e stili diversi, con autonomia nello studio e capacità di autovalutazione;
- conoscere lo sviluppo storico della musica d’arte nelle sue linee essenziali, nonché le principali categorie sistematiche applicate alla descrizione delle musiche di tradizione sia scritta sia orale;
- individuare le tradizioni e i contesti relativi ad opere, generi, autori, artisti, movimenti, riferiti alla musica e alla danza, anche in relazione agli sviluppi storici, culturali e sociali;
- cogliere i valori estetici in opere musicali di vario genere ed epoca;

ESECUZIONE E INTERPRETAZIONE LINEE GENERALI E COMPETENZE

Il profilo d'entrata, tramite l'accertamento previsto, individua nello studente il possesso di un adeguato livello di competenze in ingresso in ordine alla formazione del suono, alle tecniche di base che consentono di affrontare brani di media difficoltà, nonché al possesso di un basilare repertorio di brani d'autore, per quanto attiene all'esecuzione e all'interpretazione con lo strumento scelto.

Nel corso del quinquennio lo studente sviluppa notevoli capacità tecnico-esecutive ed interpretative mediante lo studio di un primo strumento integrato, a seconda delle caratteristiche monodiche o polifoniche dello stesso, da un secondo strumento avente caratteristiche funzionali complementari (polifoniche, ovvero monodiche).

Al termine del percorso liceale, lo studente avrà acquisito capacità esecutive e interpretative alle quali concorreranno: lo sviluppo di un proprio adeguato metodo di studio e di autonoma capacità di autovalutazione; l'acquisizione di un ricca specifica letteratura strumentale (autori, metodi e composizioni), solistica e d'insieme, rappresentativa dei diversi momenti e contesti della storia della musica (nell'evoluzione dei suoi linguaggi) fino all'età contemporanea; la progressiva acquisizione di specifiche capacità analitiche a fondamento di proprie scelte interpretative consapevoli e storicamente contestualizzabili; la maturazione progressiva di tecniche improvvisative (solistiche e d'insieme) e di lettura/esecuzione estemporanea; la conoscenza dell'evoluzione storica delle tecniche costruttive degli strumenti utilizzati e della principali prassi esecutive a loro connesse

Il rapporto tra il Profilo educativo culturale e professionale dello studente e le Indicazioni nazionali

Le Indicazioni nazionali sono state calibrate tenendo conto delle strategie suggerite nelle sedi europee ai fini della costruzione della “società della conoscenza”, dei quadri di riferimento delle indagini nazionali e internazionali e dei loro risultati⁵, stabilendo di volta in volta le possibili connessioni interdisciplinari, elencando i nuclei fondamentali di ciascuna disciplina e cercando di intervenire sulle lacune denunciate dalle rilevazioni sugli apprendimenti nonché dalle rilevazioni sulle conoscenze in ingresso delle matricole compiute dalle università e sui livelli attesi, in ingresso, dalle istituzioni dell'Alta formazione artistica, musicale e coreutica (AFAM).

VIAGGIO INTORNO AL MONDO-

UN PERCORSO NELLA VOCALITA' POPOLARE e non solo

MOTIVAZIONI E CRITERI METODOLOGICI

Il progetto nasce sulla base di problematiche quali la sempre più evidente mancanza di attenzione nei confronti della **voce** da parte dei mass media e della scuola; la sempre più diffusa pratica della voce con mezzi tecnici che ne impoveriscono le qualità espressive ed emotive; la scarsa importanza attribuita ancora oggi alle diverse vocalità “ dal vivo”; la graduale perdita della tecnica e dell'espressività della vocalità in corrispondenza dell'aumento dell'inibizione psicologica da parte dei bambini e dei giovani nei confronti della loro presa di parola e presa di canto.

Sulla base di questa evidente disattenzione nei confronti della voce e di tutte le sue ricche potenzialità espressive, emotive, relazionali e umane, il progetto vuole assumere la figura di una umana guida musicale che ha il compito di stimolare, disinibire, liberare, accompagnare, e far crescere la voce.

Una crescita che va oltre al canto ma che vuole incidere sullo sviluppo globale dei nostri giovani: nella cultura, nella persona, nel carattere, nella relazione, nella creazione.

INDICAZIONI

Di ogni brano è sempre allegata la traccia musicale e lo spartito musicale, utili per eventuali lavori di analisi dei brani o per la realizzazione di arrangiamenti

Dopo la traccia e la presentazione di ogni brano, si propone di andare oltre per dar vita ad altri utilizzi del brano.

- **Ascolto:** cd 1 o link - Ascolto dei brani eseguiti in diverse versioni. Questo sarà utile per attuare l'apprendimento ad orecchio o per imitazione dei brani proposti. Questo tipo di apprendimento potrà, in prima fase, essere anche svolto in autonomia dal singolo.

In una seconda fase, darà obbligatoria la presenza del maestro per ripulire il canto dai eventuali difetti o errori (attacchi precisi, giuste pronunce, ritmiche, velocità corrette, giuste pause di attesa e respiri naturali, rispetto delle dinamiche e delle intonazioni) e sia da insicure interpretazioni di carattere di personalità del brano stesso.

- **Esecuzione :** cd2 o link- Che contiene le sole basi musicali di tutti i brani. Questi brani propongono la stessa strumentazione e forma presente dei dei brani del cd1. Questa parte sarà utile per stimolare, gli studenti alla realizzazione della loro vera

esecuzione (parlata e cantata) di tutti quei brani memorizzati e ben appresi attraverso l'ascolto ripetuto del cd1.

In allegato anche gli spartiti, i testi e le traduzioni.

OBIETTIVI DIDATTICI

Oltre al suo principale progetto didattico, cioè quello relativo all'educazione vocale, il lavoro può essere finalizzato verso altri obiettivi didattici ed educativi. Si tratta di accumulare al concetto di Obiettivo, anche l'idea di Campo d'azione musicale di Percorso (Gino Stefani, musica con coscienza, ed Paoline, C. Balsamo '89) per permettere ai soggetti il raggiungimento dei loro obiettivi più o meno espressi o da individuare.

DIVERSI OBIETTIVI:

1 MNEMONICO- AUDIO- PERCETTIVO

Ogni brano può essere utilizzato per maturare obiettivi connessi allo sviluppo della memoria musicale. I materiali musicali, possono essere utilizzati con il preciso intento di guidare l'ascolto, o meglio ancora, di ampliare le capacità di presa mnemonica dei vari elementi sonori presenti nei singoli brani o in un determinato insieme di brani.

- tutti i brani propongono uno specifico tipo di **introduzione o di finale**. Questi avvisi e chiusure devono essere memorizzate dagli studenti. Oltre a questo l'immagine di inizio o di chiusura si porti dietro certe immagini molto assimilabili a momenti del vivere. L'introduzione musicale è come se fosse una specie di nascita, un modo di presentarsi alla gente, una entrata in palcoscenico. Con le seguenti domande potremmo stimolare l'interesse a scoprire il tipo, il carattere delle introduzioni musicali: come nasce, come si presenta, come si mostra, a chi assomiglia, se fosse l'inizio di un film cosa vorreste vedere e perché? Al contrario il finale è come una sorte di uscita dalla scena, di addio, di saluto di scomparsa. Una delle seguenti domande potrebbe essere: come scomparire?, quanto tempo ci mette?, se fosse un finale di un film cosa vorreste vedere?. Nel campo musicale può capitare che il finale sia simile all'introduzione e allora: " perché iniziare e chiudere un brano nello stesso modo? che effetto fa alla nostra memoria ?.

L'idea di introduzione e finale può avere molte cose in comune con i gesti e le movenze del **corpo**, ad esempio sono molte le espressioni comuni che solitamente indicano modi di entrare e di uscire dal corredo certe situazioni o da certi contesti. "E' uscito fuori pian piano, è stata una entrata trionfale, si è presentato di colpo..." Analizzando queste espressioni potremmo anche evitare gli studenti a mettere in scena con il corpo il tipo di entrata o di uscita sulla base musicale prese in considerazione.

- **memoria delle parti E'** previsto l'uso di parti. Le parti possono presentare un'introduzione, una prima parte, una seconda parte, un finale.

- **Velocità e andamenti** Ogni brano ha un suo personale modo di gestire velocità e andamenti ritmici. Sarà importante far concentrare l'attenzione sulla velocità generale dei brani, ad esempio invitandoli ad indicarci con quale velocità inizia, accennando il tempo con il canto o con un movimento ritmico.
- **Energetico- dinamico** Tutti i brani proposti si presentano con una loro specifica dimensione energetico- dinamica, una loro personale gestione del piano e del forte. Questa dimensione Potrà diventare campo d'azione per attivare la memoria musicale degli studenti.
- **Intervallare - melodico** molti brani sono proposti con il preciso compito di sviluppare, oltre a determinare capacità vocali, anche una memorizzazione interna degli intervalli.
- **Suoni e Strumenti** E' chiaro l'uso di strumenti musicali di ogni luogo e cultura. L'obiettivo è riuscire a formare nella mente degli studenti una consistente memoria strumentale, timbrica e di sonorità (sound).

2 STORICO Nel progetto sono presenti molti brani che hanno una chiara definizione storica. Brani che grazie al contributo vari elementi musicali, possono rimandare la memoria musicale storica degli studenti a tempi più o meno lontani o vicini alla loro attualità.

Per il professore, potrebbe trasformarsi in un campo dei lavoro finalizzato alla promozione di una maggiore contestualizzazione storica dei diversi eventi e modalità musicali del progetto.

Questo indirizzo può trovare molte relazioni con i prossimi campi d'azione Pratico-strumentale, etnico-geografico, e magari trattato pure assieme alle discipline generali Storia e Geografia. Importante sarà quello di trovare idee che possano snellire e facilitare queste conoscenze: video, cartine geografiche, schemi, link musicali.

3 PRATICO STRUMENTALE In tutto l'intero progetto è presente la promozione di attività strumentali intese come azioni di manipolazione, improvvisazione, di esecuzione di ostinati musicali proposti. Questo campo può' diventare importante per coinvolgere nell'attività educativo- didattica anche giovani interessati alla manipolazione strumentale-ritmico- melodica e armonica.

Ad esempio ogni percorso parlato potrebbe ad esempio essere ritmato con percussioni appropriate al genere musicale.

Il gruppo di lavoro potrebbe raggiungere poco a poco una costante autonomia fino ad eseguire i brani interamente dal vivo, eseguendoli come sono scritti oppure come stimoli utili per dar vita a momenti di vera e propria creazione musicale di gruppo.

4 ETNICO- GEOGRAFICO L'intero progetto ha un suo speciale punto qualificante: proporre un modo di intendere la musica come l'incontro di più culture, di meticciamenti, di spaesamenti, che possono dare l'idea di una relazione multi-etnica e creativa. Siamo

quindi in presenza di molti materiali che possono offrire tanti spunti per attivare percorsi finalizzati alla conoscenza degli strumenti e delle sonorità provenienti da svariati luoghi di questo nostro interessante pianeta musicale. In questo senso gli strumenti musicali di ogni paese sono da intendersi come prolungamenti della musicalità più istintiva come è appunto quella del canto, ma nello stesso momento sono anche il frutto delle manifestazioni di bisogni utili ad ampliare il campo espressivo- comunicativo, le energie e le distanze spaziali comprese anche quelle relazionali. Oltre a tutto questo gli strumenti sono pure da intendersi come veri e propri attrezzi del lavoro musicale umano.

Oltre alle indicazioni sull'origine dei brani e degli strumenti usati, si consiglia la consultazione di siti web che trattano questo tema etnomusicale e antropologico.

5 FONETICO - LINGUISTICO

Nel progetto è molto ricca la presenza di brani che promuovono, attraverso il testo, il miglioramento di articolazioni fonetiche che potrebbero risultare difficile, oppure l'apprendimento e la pronuncia di alcuni aspetti delle lingue e dialetti del mondo, nativamente oltre l'italiano. Questo è un campo di lavoro che già da solo offre il suo percorso formativo.

Aspetto Fonetico: Questo aspetto interessa specificatamente l'apprendimento e la giusta pronuncia di tutti i fonemi che una lingua offre o permette di realizzare. Il vero senso di questo campo o percorso di lavoro possa anche trovare una giusta collocazione all'interno di quegli aspetti problematici che potremmo definire all'interno delle discipline come la logopedia o la foniatra.

Aspetto Linguistico: Qualora si volesse ampliare questo campo degli apprendimenti linguistici, potrebbe svolgere una stretta collaborazione con un insegnante di lingua straniera per comporre testi in francese, inglese, tedesco, spagnolo, adattabili alle melodie presenti nel progetto.

Il professore, attento ai problemi di integrazione, potrebbe richiedere ai giovani di diversa etnia presenti nel gruppo, parole, frasi, testi, poesie, filastrocche, in lingua d'origine per poi adattare ad una melodia presente nel progetto.

Tutto ciò potrebbe permettere al gruppo di cantare una stessa melodia con varie strofe diverse, ognuna delle quali potrebbe essere composta con parole provenienti dalla lingua araba, albanese, rumena, cinese, croata... ecc. Ed è forse anche con queste semplici ma costanti attività educative che potremmo dare i migliori contributi di integrazione sociale e umana delle nuove generazioni.

6 INTERPRETATIVO- EMOTIVO

Molti dei brani del progetto sul canto hanno una evidente impronta gesto-motoria.

Questo campo d'azione motorio espressivo che potrebbe essere attivato dal professore, può giungere a toccare almeno ambiti educativi molto importanti, che potremmo

sintetizzare sottoforma di obiettivi mirati alla maturazione di tre livelli: spazio- motori, gesto- sincronici, coreografico- drammatici.

- **Spazio- motori** Il canto abbinato al movimento può avere un grande compito educativo - cognitivo. Tutto ciò apre un nuovo campo di azione: la preparazione di testi cantati che, sulla base delle melodie presenti nell'intero progetto, invitano alla realizzazione di azioni motorie in sincronia e o alternanza con il canto. Potrebbe essere previsto anche l'uso di danze popolari in associazione ad alcuni brani.
- **Gesto- Sincronici** Nel mondo della cultura musicale è molto diffuso il canto- gesto, cioè quell'attività cantata che invita i giovani alla realizzazione di gesti che solitamente fanno riferimento alle parole del testo. Comportamenti di questo tipo sono rintracciabili, ad esempio in tutti quei canti popolari definiti come Work Songs (canti di lavoro). In questo genere è il gesto stesso del lavoro che regola i tempi e gli accenti del canto.
- **Coreografico- Drammatici** Ogni brano del progetto, può diventare materia per dare il via alla creazione di eventi coreografici (mimi, balli di gruppo, danze popolari) o di azioni sceniche che normalmente definiamo sotto il termine di drammatizzazione con i suoni. In breve, i brani con i loro elementi musicali e o cantati possono diventare punto di riferimento utili per la creazione di un teatro gestuale- motorio.

7 CREATIVO

Un altro campo d'azione importante è sicuramente quello inventivo- creativo, musicale e generalmente multidisciplinare. Si tratta di programmare tutte le attività che come primario obiettivo hanno quel preciso compito di stimolare. Maturare una personalità libera, autonoma, creativa; in breve una persona capace di intervenire sulle proprie idee, proposte, pratiche, con un suo saper fare che tende all'esaltazione dei caratteri estemporanei, spontanei, piuttosto che regolati e indotti. È importante che gli studenti siano autonomi e abbiano la possibilità di intervenire su oggetti musicali e linguistici con azioni libere e spontanee.

Non si mette in gioco solo una questione estetica ma la formazione di una vera e propria identità personale e autonoma che diventa oggetto della nostra educazione alla creatività, all'autostima.

Le attività tendenti a fare sviluppare persone libere e spontanee possono essere: far inventare testi di diverso tipo sullo stesso motivo, far improvvisare cantando sulle basi, far improvvisare con strumenti, far creare azioni gestuali o scenografiche.

CRITERI PER LA VERIFICA

Il professore potrà basarsi sul concetto di crescita avvenuto in base ai seguenti aspetti educativi e formativi, specifici e generali:

RELAZIONALE La qualità e la quantità dei contatti e degli scambi che ogni giovane ha avuto con i suoi compagni e con il professore. Capacità cooperative, aver dimostrato di saper accettare ed adattarsi ai diversi ruoli che il lavoro poteva richiedere.

PARTECIPATIVO la qualità e la quantità di partecipazione, coinvolgimento e convincimento messo in mostra durante i vari percorsi svolti all'interno delle proposte del progetto: libera, piacevole, intensa, divertita, stupita, autocritica, poco motivata, motivata, autograticificante

COMUNICATIVO farsi capire e capire gli altri, comprendere il senso dell'attività, gestire il proprio intervento, farsi ascoltare, ascoltare.

EMOZIONALE dimostrare di aver espresso un buon numero di stati d'animo e di emozioni, di aver manifestato se stessi e la propria personalità senza problemi.

AUDIO- PERCETTIVO Riconoscimento dei brani parlati e cantati, degli strumenti utilizzati, dei sound globali, delle varie parti musicali, dei ritmi, delle armonie, dell'accelerando e del rallentando, memoria dei testi, delle lingue, dei dialetti, delle tessiture vocali.

VOCALE **evoluzione tecnico esecutiva della propria vocalità parlata e cantata, maturazione degli aspetti psicofisici utile a tale evoluzione, coscienza del proprio corpo parlante e cantante, assunzione delle posture fisiche più efficaci ed idonea vari tipi di parlato e cantato, grado di disinibizione vocale messa in atto, accettazione delle proprie capacità e dei propri limiti, saper cantare e battere le mani o altri strumenti a percussione, saper cantare mentre altri svolgono altre melodie, saper cantare e produrre in sincronia movimenti senza per questo alterare la vocalità**

MUSICALE- GENERALE dimostrare di aver acquisito nuove conoscenze e maturato nuove pratiche nei confronti del linguaggio musicale (nozioni teoriche, titoli di musiche, nomi di musicisti, generi, e stili)

FONETICO LINGUISTICO Conoscenza e pratica dei primari aspetti fonetici della lingua italiana e delle lingue straniere proposte, maturazione del lessico italiano e straniero, saper giocare con le vocali e le consonanti, con le parole, con le frasi, saper articolare e scandire una parola con l'intento di valutarne gli aspetti ritmico- articolatori, saper creare su una stessa melodia più testi con significato diverso ma con la stessa metrica ritmica ecc

GESTO- MOTORIO- COREOGRAFICO sviluppo armonico del gesto, della danza, maturazione espressiva della propria corporeità, decondizionamento psicofisico, recuperare il contatto espressivo e tatto- corporeo con gli altri, capacità di gestire la vergogna e la paura. Capacità di creare elementari coreografie motorio- musicali.

CREATIVO INVENTIVO saper mutare o creare un elemento o una struttura musicale, linguistica, motoria, strumentale o un evento cantato, un testo o una coreografia, saper intervenire ritmicamente all'interno di una esecuzione, saper improvvisare con la voce o con strumenti, saper dare il proprio contributo al gruppo.

CULTURALE GENERALE Dimostrare di aver arricchito la propria *cultura generale*, le conoscenze geografiche, storiche, logico-matematiche, simboliche.

Argentina

Carlos Gardel “Volver”

Carlos Gardel, nato Charles Romuald Gardès (Tolosa, 11 dicembre 1887– Medellín, 24 giugno 1935), è stato un cantante, attore e compositore argentino, personaggio di spicco nella storia della musica e del tango.



Nato nel 1887 a Tolosa, Francia, secondo altre fonti a Tacuarembó. Tale confusione si sarebbe generata a causa di un documento falso che Gardel presentò allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, per evitare di andare al fronte, in cui stabiliva il suo luogo di nascita a Tacuarembó, in Uruguay. Figlio di relazione adulterina tra Paul Laserre e Berthe Gardes, Carlos (o Charles Romuald) giunse in

Argentina all'età di due anni, dopo che la madre dovette lasciare il suo paese diretta a Buenos Aires. Gardel trascorre la sua gioventù a Buenos Aires nei pressi del mercato del quartiere di Abasto (fu lì che gli venne dato il soprannome di "El morocho del Abasto", "il brunetto di Abasto"), "El Francesito" (Il Francese). Si univa di buon grado alle pandillas locali, le bande giovanili di strada (e per piccoli fatti venne anche fermato dalla polizia), dalle quali acquisì il caratteristico accento porteño del dialetto "lunfardo".

Il giovane Carlos abbandona gli studi nel 1906, perché ha una bella voce di baritono e la sua passione è il canto; frequenta le quinte dei teatri, lavora anche come macchinista teatrale, forse conosce l'importante cantante e musicista Arturo de Nava che gli avrebbe insegnato le tecniche del

canto e della chitarra. Nel 1911 col cantante José Razzano, forma un duo che diviene un trio nel 1912 con il chitarrista Francisco Martino; partecipano a spettacoli canori e Gardel incide per la Casa Taggini i suoi primi dischi di canzoni popolari argentine, estilos, zambas, cifras, tonadas, milongas, chacareras.

Nel 1913 con l'apporto del cantante Saúl Salinas il trio diviene un quartetto che si esibisce anche nella provincia di Buenos Aires, ma presto Salinas lascia il gruppo che prende così il nome di Terceto Nacional: con la separazione del Martino, alla fine del 1913, il Duo Nacional Gardel-Razzano si esibisce nel prestigioso cabaret Armenonville di Buenos Aires, da cui, si dice, alla fine dello spettacolo vengono portati in trionfo per le strade. L'8 gennaio 1914 Gardel e Razzano debuttano al Teatro Nacional di Buenos Aires e via via nei diversi teatri della capitale e delle maggiori città argentine. Nel 1915 debuttano al Teatro Royal di Montevideo e vanno in tournée in Brasile durante la quale conoscono il famoso tenore italiano Enrico Caruso. In una rissa, alla fine del 1915, Gardel viene raggiunto da un proiettile vagante che gli rimarrà nel polmone sinistro per tutta la vita. Ristabilitosi, nel 1916 si esibisce con Razzano a Mar del Plata.

Nel 1917, per la prima volta, mette in repertorio un tango, cantando al Teatro Empire di Buenos Aires, *Mi noche triste*, di Samuel Castriota e Pascual Contursi, versificato in lunfardo, il gergo dei bassifondi di Buenos Aires; da allora inciderà più di 900 tanghi. Il 9 aprile incide dischi per la Casa Glucksmann ed è protagonista del film *Flor de durazno* (Fiore di pesca): è il primo film del cinema argentino. Gardel pesa allora 120 chili: occorreranno mesi di palestra e molta buona volontà per mantenere il suo peso forma di 75 chili per i suoi 171 centimetri di altezza. Al contempo conobbe Isabel del Valle, una quattordicenne che diviene la sua fidanzata ufficiale, ma che non sposerà mai. Dal 1921 si uniscono al duo i chitarristi José Ricardo e Guillermo Barbieri; nel 1923 il duo, con la Compagnia Rivera - De Rosas, esibisce il suo repertorio di tanghi in Argentina e passa in Europa, in Spagna, debuttando nel Teatro Apolo di Madrid.

Nel 1924 a Buenos Aires canta per la Radio LOW Gran Splendid, incide con l'orchestra di Francisco Canaro e l'anno dopo con quella di Osvaldo Fresedo. Separatosi da Razzano, che ha problemi alla gola ma continua ad amministrare i beni di Gardel, il 5 novembre 1925 è al Teatro Goya di Barcellona, dove incide dischi col moderno sistema elettrico. È ancora in tournée in Spagna nel 1927. Tornato a Buenos Aires nel 1928, si unisce al chitarrista José María Aguilar, col quale si esibisce al teatro Fémina di Parigi il 30 settembre 1928, insieme con Joséphine Baker, e al cabaret Florida in ottobre. Nel gennaio 1929 è brevemente in Italia e il 5 febbraio torna in Francia, dove canta all'Opera di Parigi e nella Costa Azzurra, passando poi a Barcellona e a Madrid.

Verso la metà del 1929 ritorna a Buenos Aires dove gira i suoi primi film sonori. Nel 1930 è ancora in Francia, a Nizza e a Parigi, dove si ferma molti mesi, girando a Joinville il film *Luces de Buenos Aires*. Dal 1931 al 1932 Gardel si esibisce in Costa Azzurra, in Italia, a Londra, Parigi, Vienna, Berlino e Barcellona e gira i film *Esperame* (Aspettami), *La cosa es seria* e *Melodía de Arrabal*, in cui si ascoltano noti tanghi come *Melodía de Arrabal*, *Silencio* e *Me da pena confesarlo*. Nel 1933 si esibisce in Argentina, in novembre è ancora in Europa, da dove parte per gli Stati Uniti, dove a dicembre è protagonista di trasmissioni radiofoniche e dei film *Cuesta abajo*, *Mi Buenos Aires querido*, *Tango en Broadway* e *Cazadores de estrellas* con Bing Crosby; ai primi del 1935 è protagonista dei film *El día que me quieras* e *Tango Bar*.

In aprile inizia una nuova tournée per Porto Rico, il Venezuela e la Colombia: qui, il 24 giugno 1935, all'aeroporto di Medellín, il suo aereo, mentre si prepara a decollare, si scontra con un altro aereo fermo nella pista, con i motori accesi. Carlos Gardel morì carbonizzato e insieme a lui persero la vita i suoi chitarristi Guillermo Barbieri e Angel Domingo Riverol e il paroliere Alfredo Le Pera. Otto mesi dopo la salma viene rimpatriata a Buenos Aires. Il suo mausoleo nel cimitero della Chacarita di Buenos Aires è invaso di ex voto e quotidianamente gli altoparlanti diffondono la sua voce. Un rito paesano vuole che la sigaretta della statua sulla tomba sia sempre accesa.

Una delle più belle sale da ballo di Parigi, il Bal à Jo, (rue de Lappe), fu decorata in modo kitsch e dedicata alla sua memoria nel 1936. Questa sala, che ha tuttora conservato la sua decorazione originale, è sempre frequentata e vi si danza in particolare il tango argentino alternato alla salsa. Nel 2003 l'Unesco ha dichiarato la voce di Carlos Gardel Patrimonio Culturale dell'Umanità.

In lui se pur giovane era già così forte il senso del Volver, il sentimento del tornare, l'emozione di essere tornato finalmente là dove desiderava essere, nel luogo che più della sua stessa città natale, sentiva come "la sua casa", la culla del suo essere, il suo "ben stare lì" con negli occhi quello che più desiderava vedere: la "sua" baia.

Ognuno di noi ha un luogo del tornare che forse oggi è però un po' più confuso nella sua identificazione emotiva di quanto non fosse una volta.

Il tornare, come canta la canzone, ha in sé anche un sentimento di paura: dell'incontro col passato, dei ricordi, paura di essere stato dimenticato, che qualcosa o qualcuno sia cambiato e che ci attenda quindi la disillusione.

Ma il tornare fa parte della nostra natura, forse così come torna anche la Natura con le sue stagioni; l'uomo ama andare e ama tornare, con una forte contraddizione: non potrebbe semplicemente stare?

Evidentemente no, vuoi per obblighi vuoi per quello "spirito guerriero" che lo spinge alla ricerca del nuovo, quale eterno novello Ulisse, va e torna. Il desiderio di tornare a Itaca è così profondo nelle viscere che inevitabilmente lo porta a Volver!

Volver è quello che però maggiormente connota l'animo argentino o meglio l'animo di ogni immigrato in Argentina a fine '800, obbligato a lasciare la sua terra natia per fame e povertà, ma con un profondo anelito per il nuovo che per sua essenza rappresenta sempre la possibilità di opportunità e speranza.

Volver incarna più di tutto la nostalgia, quel sentimento più intimamente legato ai tanti popoli che hanno dato anima ed esistenza alla terra Argentina: la partenza, il distacco, la lontananza, il senso dell'ignoto, la speranza, il pensiero legato da una parte a quello che si è lasciato e dall'altro proteso verso il nuovo.

Di straordinaria bellezza la versione flamenca cantata da Penelope Cruz nel film di Pedro Almodovar del 2006 intitolato "Volver".

Testo

Yo adivino el parpadeo
De las luces que a lo lejos
Van marcando mi retorno...
Son las mismas que alumbraron
Con sus palidos reflejos
Hondas horas de dolor..
Y aunque no quise el regreso,
Siempre se vuelve al primer amor..
La vieja calle donde el eco dijo
Tuya es su vida, tuyo es su querer,
Bajo el burlon mirar de las estrellas
Que con indiferencia hoy me ven volver...
Volver... con la frente marchita,
Las nieves del tiempo platearon mi sien...
Sentir... que es un soplo la vida,
Que veinte anos no es nada,
Que febril la mirada, errante en las sombras,
Te busca y te nombra.

Vivir... con el alma aferrada
A un dulce recuerdo
Que lloro otra vez...
Tengo miedo del encuentro
Con el pasado que vuelve
A enfrentarse con mi vida...
Tengo miedo de las noches
Que pobladas de recuerdos
Encadenan mi sonar...
Pero el viajero que huye
Tarde o temprano detiene su andar...
Y aunque el olvido, que todo destruye,
Haya matado mi vieja ilusión,
Guardo escondida una esperanza humilde
Que es toda la fortuna de mi corazón.
Volver... con la frente marchita,
Las nieves del tiempo platearon mi sien...
Sentir... que es un soplo la vida,
Que veinte años no es nada,
Que febril la mirada, errante en las sombras,
Te busca y te nombra.
Vivir... con el alma aferrada
A un dulce recuerdo
Que lloro otra vez...

Traduzione

Ritornare
Io indovino lo sbattere delle palpebre
delle luci che in lontananza
sottolineano il mio ritorno...
sono le stesse che illuminarono
con il loro pallidi riflessi
ore profonde di dolore...
E anche se non ho voluto il ritorno
sempre si ritorna al primo amore...
La strada vecchia dove l'eco disse
tua è la sua vita, tuo è il suo amare,
sotto lo sguardo beffardo delle stelle
che con indifferenza oggi mi vedono ritornare...
Ritornare... con la fronte appassita,
le nevi del tempo argentarono la mia tempia...
Sentire... che è un attimo la vita,
che 20 anni non sono niente
che febbrile lo sguardo, errante nelle ombre,
ti cerca e ti nomina
Vivere... con l'anima aggrappata
a un dolce ricordo
che piango un'altra volta...
Ho paura dell'incontro
con il passato che ritorna

20

ad affrontare la mia vita...
Ho paura delle notti
che popolate di ricordi
incatenano il mio sognare...
Però il viaggiatore che fugge
prima o poi arresta il suo andare...
E anche se il dimenticare, che tutto distrugge,
avesse ucciso la mia vecchia illusione,
guardo nascosta una speranza umile
che è tutta la fortuna del mio cuore.
Ritornare... con la fronte appassita,
le nevi del tempo che argentarono la mia tempia...
Sentire... che è un attimo la vita,
che 20 anni non sono niente
che febbrile lo sguardo, errante nelle ombre,
ti cerca e ti nomina
Vivere... con l'anima aggrappata
a un dolce ricordo
che piango un'altra volta...

Astor Piazzolla “Milonga de la anunciación”

Maria de Buenos Aires è un'opera tango (tango operita) di Astor Piazzolla su libretto di Horacio Ferrer. La sua prima rappresentazione è stata eseguita al Teatro Colón di Buenos Aires l'8 maggio del 1968.

La trama, alquanto surreale, si incentra sulla figura di una prostituta della città di Buenos Aires, in Argentina; la seconda parte dell'opera si svolge dopo la sua morte.

I personaggi sono Maria (e, dopo la sua morte, l'Ombra di Maria), un payador (cioè un cantante dell'omonimo genere poetico), vari membri del sobborgo di Buenos Aires, un folletto che fa da voce narrante, alcune marionette sotto il suo controllo, e degli psicanalisti. Taluni elementi del libretto suggeriscono un parallelo tra Maria e la figura della Madonna, o con lo stesso Gesù.

La musica usa il linguaggio del nuevo tango, a cui Piazzolla deve la sua notorietà, e l'opera è ispirata e dedicata alla cantante italiana Milva. L'organico è composto da due cantanti e una voce recitante, e un'orchestra da camera alquanto inusuale, che comprende una chitarra e un bandoneón o, al limite, una fisarmonica. Spesso all'esecuzione è stata associata anche l'esibizione di ballerini. Dell'opera esistono molteplici arrangiamenti, tra cui uno dello stesso Piazzolla ed uno di Pablo Ziegler.



Trama

La sfortunata María, nata "un giorno che Dio era ubriaco" in un sobborgo povero di Buenos Aires, si dirige verso il centro della città, dove viene sedotta dalla musica del tango e diventa una passeggiatrice. Ladri e tenutari di bordello, riuniti per una messa nera, decidono la sua morte. Dopo la morte, Maria viene condannata ad un inferno che è la città stessa: il suo spettro ora cammina per la città. Ritornata alla verginità, viene ingravidata dalla parola del poeta folletto, e alla presenza dei "tre muratori Magi" e della "donna che impasta" dà alla luce una bimba di nome Maria, che potrebbe essere lei stessa.

L'opera originale di Piazzolla è strutturata in due parti di otto quadri ciascuna per un totale di sedici quadri:

Parte prima

Alevare

Tema de Maria

Yo soy Maria (scritta da Cramer, è musicalmente uguale al quadro 15, la Milonga de la anunciacion)

Balada para un organito loco

Milonga Carriegera

Fuga Y Misterio (strumentale) Poema Valseado

Tocata Rea

Miserere Canyengue

Parte seconda

Contramilonga a la funerals Tangata del alba (strumentale) Carta a los arboles y a las chimeneas

Aria de los analistas

Romanza del duende

Allegro tangabile (strumentale) Milonga de la anunciacion

Tangus dei

María de Buenos Aires (Tango Opera) 22

Yo soy María de Buenos Aires!

De Buenos Aires María ¿no ven quién soy yo? María tango, María del arrabal!

María noche, María pasión fatal!

María del amor! De Buenos Aires soy yo!

Yo soy María de Buenos Aires

si en este barrio la gente pregunta quién soy, pronto muy bien lo sabrán

las hembras que me envidiarán,

y cada macho a mis pies

como un ratón en mi trampa ha de caer!

Yo soy María de Buenos Aires!

Soy la más bruja cantando y amando también!

Si el bandoneón me provoca... Tiará, tatá!

Le muerdo fuerte la boca... Tiará, tatá!
Con diez espasmos en flor que yo tengo en mi ser!

Siempre me digo "Dale María!"
cuando un misterio me viene trepando en la voz! Y canto un tango que nadie jamás cantó
y sueño un sueño que nadie jamás soñó,
porque el mañana es hoy con el ayer después, che!

Yo soy María de Buenos Aires!
De Buenos Aires María yo soy, mi ciudad! María tango, María del arrabal!
María noche, María pasión fatal!
María del amor! De Buenos Aires soy yo!

Maria di Buenos Aires

Io sono Maria di Buenos Aires!
Di Buenos Aires, Maria. Non vedete chi sono? Maria tango, Maria del sobborgo!
Maria notte, Maria passione fatale!
Maria del amore! Di Buenos Aires sono.

Io sono Maria di Buenos Aires
Se in questo quartiere la gente domanda chi sono, presto molto bene lo sapranno
le donne che mi invidieranno
e ogni uomo ai miei piedi,
come un topo nella mia trappola, dovrà cadere.

Io sono Maria di Buenos Aires!
Io sono la più strega cantando e amando anche! Se il bandoneón mi provoca ... tiara, tata!
Gli mordo forte la bocca ..' tiara, tata!
Con dieci spasmi nel fiore che tengo in me.

Sempre mi dico "Dai Maria!"
Quando un mistero mi si arrampica nella voce! E canto un tango che nessuno ha mai cantato E
sogno un sogno che nessuno ha mai sognato, perche il domani é oggi con il ieri dopo, che!

Io sono Maria di Buenos Aires!
Di Buenos Aires, Maria sono io, la mia città! Maria tango, Maria del sobborgo!
Maria notte, Maria passione fatale!
Maria del amore! Di Buenos Aires sono.

Siamo nel 1910. María, nata in un sobborgo povero di Buenos Aires "un giorno che Dio era ubriaco", è una giovane operaia di un'industria tessile.

Irresistibilmente attratta dalla musica del tango ascoltata per strada sulla porta di un bar notturno,
diventa una cantante di tango e finisce per entrare in una casa di tolleranza. Lì muore, ancora molto
giovane. In uno scenario alquanto surreale, la sua morte è decisa durante una messa nera tenuta da

personaggi malfamati. La sua condanna a morte è anche una condanna all'inferno, e l'inferno è la città di Buenos Aires, dove vaga il suo spettro. La morte è anche il ritorno alla verginità, violata dal poeta folletto che la ingravida con la sua parola. Partorirà una bimba, di nome María, simbolo di lei stessa ma anche della città, che rinasce ogni volta. Intorno all'Ombra di Maria si muovono El Cantor (un payador), un giovane scrittore, El Duende, il folletto, con un gruppo di pittoresche marionette sotto il suo controllo, vari elementi dei sobborghi di Buenos Aires e degli psicanalisti, spettro della crisi argentina degli anni Sessanta con gli innumerevoli casi di nevrosi, disperazione e perdita della propria identità personale, civica e sociale. È il Duende, questa sorta di demone, che va sulla tomba di Maria e la fa rivivere costringendola di nuova alla stessa terribile vita che aveva lasciato, così come è il demone Bandoneon, che seduce la poverina portandola nel campo del male per la seconda volta. Intorno si muovono ubriachi, assassini, ladri, prostitute e protettori. Taluni elementi del libretto suggeriscono un parallelo tra Maria e la figura della Madonna, o con lo stesso Gesù.

Quest'operita de tango è un'opera assai significativa per Piazzolla, poiché è l'unica del genere in tutta la sua produzione.

Complice il testo interamente in lingua originale e non particolarmente accessibile, la storia, surreale e visionaria, la regia statica, ma soprattutto un'interpretazione del tango lontana dal ballo fatto di piroette e spettacolari volteggi, "Maria de Buenos Aires" è uno spettacolo difficile da seguire e difficile da capire nel ritmo e alla sonorità che il maestro di Mar del Plata usa per modellare un'opera insolita, mix intrigante di tradizione "tanghera", jazz e musica contemporanea.

"Sono stanco di sentire dire, che quello che io faccio non è tango e siccome sono infastidito, vi dico che va bene, che quello che faccio è musica di Buenos Aires. Allora come si chiama?...Tango. Pertanto quello che io faccio è Tango...", Astor Piazzolla.

Dell'opera esistono molteplici arrangiamenti, tra cui uno dello stesso Piazzolla ed uno di

Pablo Ziegler (compositore, arrangiatore, pianista, 2 settembre 1944 (età 73), Buenos Aires, Argentina, premio Grammy al miglior album di jazz latino.

Alcuni personaggi dell'Operita sono in stretto riferimento con la cronaca della Buenos Aires degli Anni Sessanta, come gli psicoanalisti, pensati addirittura come la compagnia di un circo, tanto erano numerosi e agguerriti in Argentina in quegli anni di grande crisi economica, che produceva nevrosi, perdita di identità e disperazione. Erano anni difficili per l'Argentina: dopo la caduta del governo populista e autoritario di Peron. Piazzolla e Ferrer recuperano il mito di Maria di Buenos Aires. Anche lei viene da un mito della sua città. Il mito narra di Maria, operaia di un'industria tessile di Buenos Aires che, dopo essere diventata una cantante di tango, entra in una casa di tolleranza dove muore quando è ancora molto giovane. Maria viene seppellita nella Buenos Aires degli Anni Dieci e su di lei crescerà la città. Questo personaggio vive nell'immaginario dei cittadini di Buenos Aires. Nel genio della musica di Piazzolla il mito rinasce

L'Opera, pensata in origine per una destinazione radiofonica, è strutturata in due parti, ognuna delle quali formata da otto brevi quadri. La trama che Ferrer forgia, come da tradizione rituale

latino-americana, dall'unione tra sacro e profano, trae spunto da una leggenda metropolitana d'inizio novecento. La vicenda rimanda metaforicamente alla storia della fondazione e rifondazione della città di Buenos Aires, nel sedicesimo secolo.

La sua prima rappresentazione è stata eseguita al Teatro Colón di Buenos Aires l'8 maggio del 1968. In Italia è stata presentata a Milano, al teatro Smeraldo, nel febbraio del 2008, curata dalla vedova del compositore argentino, Laura Escalada Piazzolla, nel quarantesimo anniversario della prima esecuzione.

"El tango se lleva dentro de la piel", "il tango si porta dentro la pelle", come una forma d'amore intramontabile. Astor Piazzolla

Quadro 15: Milonga de la anunciación

La Sombra de María:

Tres marionetas
-chuecas y locas-
que una violeta en la boca me hincaron ayer,
con un cuchillo en los dientes, por el revés
de mis caderas tordillas, zurciendo van
un gran remiendo en flor de hinojo y de sisal
Ay!...

Flaco y en banda
-tan cadenero!
me anda un Jesús chapalenado, de cuarta, en la voz,
un canyenguito sobón
con un compás
de punto cruz;
y un dulce barro lorcaez
de Cruz del Sur
que hoy me ha puesto a temblar.

Y un angelito
de terracota,
tuerto del grito en la rota viudez de un pretil,
mascando un salmo en sanala, con un jazmín
me alló un solcito de leche sobre el sustén,
qué dos espasmos de luz
tengo atrás de la piel!

Dale María!
Si nueve llantos
son todo el pardo misterio que había que ver,
¡qué loco intento de espiga que vas a hacer!,
¡qué dura rama caeleste te va a cruzir!
Dale que está al venir!
Dale que duele bien!
Ay!

Tengo atorada
tanta ternura
que de una sola ternura a Dios puedo parir!
Y se es que nacie ya quiere de mí nacer,
en el rebozo robado de algun Chaplin,
entre mis brazos daré
de mamar a un botín!

Scene 15: Milonga of the Annunciation

The shadow of Maria:

Three marionettes –
Bow-legged and mad –
Who thrust a violet into my mouth yesterday
With a knife in their teeth, along the back
of my grey hips go sewing
A big patch of fennel and sisal flowers
Ay!...

Skinny and lost –
Dragging his chains –
A tawdry Jesus is going along splashing; in his voice
There's a little lazy canyengue tango
With a beat
Of cross stitch;
And a sweet clay mud
Of the Southern Cross
That today has got me trembling.

And a terracotta
Angel,
Injured in the scream of the broken loneliness of a railing,
Mumbling an unintelligible psalm, tied a little sun of milk
on my bra along with a jasmine flower,
So that I have two spasms of light
beneath my skin!

Come on, Maria!
If nine sobs
Are all the dark mystery there was to see,
What a mad attempt at fruition you will make!
What a hard bluish branch will rustle for you!
Come on, it's about to come!
Come on, it really hurts in the right way!
Ay!...

I've got stuck
There's so much tenderness
That with only one bit of tenderness I can give birth to God!
And if nobody wants to be born from me,
Wrapped in the stolen cape of a Charlie Chaplin,
Between my arms I shall
Breast-feed a boot!

Cile

Violeta Parra "Gracias A La Vida"

“Per riuscire a cantare così la mia voce si è formata attraverso quarant’anni di sofferenza.”

Cantautrice, musicista, pittrice, prima artista latinoamericana ad esporre le proprie opere al Louvre, Violeta Parra è stata questo e soprattutto donna, voce per i diritti umani, poetessa e poesia, quando questa è gesto prima che parola, quando è terra sopra la quale tutti camminano e aria che tutti respirano, perché «ogni artista – affermava – ha l’obbligo di mettere la sua creatività al servizio degli uomini», poiché la «sofferenza del popolo non può essere disattesa».

Fisico esile, occhi neri come la notte a tratti assorti, poi severi e ancora delicati come il volto stanco appena reclinato sulla chitarra, Violeta Parra si fa protagonista di una ricerca e rinascita della musica popolare, seme ed ispirazione di quella che sarà la Nueva Canción Chilena, il movimento culturale che attraverso un’opera di recupero della tradizione e adattamento ai ritmi latinoamericani, userà la musica come arma politica e sociale.

Terza di dieci fratelli, Violeta Parra del Carmen Sandoval nacque il 4 ottobre del 1917, in Cile, a contendersi il luogo esatto sono San Fabián de Alico, piccola località appartenente alla provincia di Ñuble e la vicina San Carlos.

Era figlia di Clarisa del Carmen Sandoval Navarrete e Nicanor Parra Alarcón, gente umile che tanto darà all’arte e al proprio Paese. La madre era una sarta con la passione per il canto e la chitarra, mentre il padre un insegnante di musica. Tra i suoi fratelli sono da ricordare Eduardo e Luis Roberto, entrambi musicisti, cantautori e compositori. L’artista circense Oscar René detto Tony Canarito, e la memoria non può certo dimenticare il maggiore dei Parra, il matematico e fisico Nicanor, “l’anti-poeta” scomparso a 103 anni lo scorso 23 gennaio; genio e pura essenza della poesia adesso tra gli dei della lirica latinoamericana e mondiale, uno dei tanti inspiegabilmente trascurati dall’editoria italiana.

Nel 1919, la famiglia si trasferisce a Santiago, la permanenza però è di appena due anni, il padre ottenne infatti una cattedra a Lautaro, città situata nella Regione dell’Araucanía, un viaggio verso sud di oltre 650 chilometri, durante il quale tra l’altro, Violeta contrae quel vaiolo che le lascerà evidenti segni sul viso. Sei anni più tardi, nel 1927, l’esperienza d’insegnante si concluse e la famiglia è nuovamente costretta a lasciare tutto e rimettersi in cammino riavvicinandosi alle zone natie e stabilirsi definitivamente a Villa Alegre.

Alla serenità dell’infanzia si oppongono i disagi della povertà e ancora bambina, per guadagnare qualche moneta Violeta Parra comincia a svolgere piccoli lavori e a cantare assieme ai fratelli nei locali, nelle strade, nei ristoranti, ovunque, persino sui treni e quando a 9 anni scova la chitarra della madre, impara da sola a muovere le dita sulle corde, comincia a scrivere canzoni e con la sorella

maggiore Hilda, raggiungono Eduardo e Luis Roberto, che nel frattempo facevano spettacoli in circhi ambulanti come il Tolín e l'Argentino.

Le già precarie condizioni economiche, peggiorarono ulteriormente quando il padre fu sopraggiunto da una morte prematura, era il 1931 e l'anno dopo, seguita successivamente dalla famiglia, con i soli vestiti che aveva indossato e la chitarra, Violeta Parra partì alla volta di Santiago, dove già da tempo si era trasferito il primogenito Nicanor. Nella capitale inizia ad esibirsi con i fratelli in alcuni ristoranti lungo la Avenida Matucana, storica arteria stradale dove oggi sorge il Circuito Cultural Santiago Poniente ed in questo periodo, entra in contatto con intellettuali, scrittori, poeti, conosce Luis Oyarzún Peña, **Pablo Neruda**, il quale anni dopo le dedicherà la poesia '**Elegía para Cantar**', definendola "Santa de greda pura", Santa di pura creta.

Elegía para Cantar

¡Ay, qué manera de caer hacia arriba
y de ser sempiterna, esta mujer! De cielo en cielo corre o nada o canta
la violeta terrestre:
la que fue, sigue siendo,
pero esta mujer sola
en su ascensión no sube solitaria:
la acompaña la luz del toronjil,
del oro ensortijado
de la cebolla frita,
la acompañan los pájaros mejores,
la acompaña Chillán en movimiento. ¡Santa de greda pura!
Te alabo, amiga mía, compañera:
de cuerda en cuerda llegas
al firme firmamento,
y, nocturna, en el cielo, tu fulgor
es la constelación de una guitarra.
De cantar a lo humano y lo divino,
voluntariosa, hiciste tu silencio
sin otra enfermedad que la tristeza.
Pero antes, antes, antes,
ay, señora,
qué amor a manos llenas
recogías por los caminos:
sacabas cantos de las humaredas,
fuego de los velorios,
participabas en la misma tierra,
eras rural como los pajaritos
y a veces atacabas con relámpagos.
Cuando naciste fuiste bautizada
como Violeta Parra:
el sacerdote levantó las uvas
sobre tu vida y dijo:
"Parra eres
y en vino triste te convertirás". En vino alegre,
en pícara alegría,
en barro popular,
en canto llano,

Santa Violeta, tú te convertiste,
en guitarra con hojas que relucen

al brillo de la luna, en ciruela salvaje
transformada,
en pueblo verdadero, en paloma del campo, en alcancía.
Bueno, Violeta Parra, me despido,
me voy a mis deberes. ¿Y qué hora es? La hora de cantar.
Cantas. Canto. Cantemos.

Il lungo viaggio di Violeta Parra

Nella capitale Violeta Parra conosce anche Luis “Pepe” Cereceda, un impiegato delle ferrovie, cliente abituale di un ristorante chiamato Tordo Azul, dove Violeta Parra è solita fare spettacoli proponendo un repertorio essenzialmente composto da musica spagnola, al tempo particolarmente in voga e da balli tradizionali radicati in Cile come in Perù, Bolivia, Colombia, Messico, anche se con nomi e sfumature differenti.

I due s’innamorano e nel 1938 convolano a nozze; dall’unione nasceranno Isabel e Angel, entrambi, come vedremo, diventeranno musicisti e proseguiranno il lavoro della madre. L’idillio è però destinato ad aver breve durata; la presa di coscienza politica, l’interesse per la gente, la cultura e la ricerca musicale si fanno sempre più forti, troppo per Cereceda e nel 1948 il matrimonio si conclude. Sono anni durante i quali Violeta Parra si aggiudica un concorso di canto spagnolo, con la sorella Hilda forma il duo “The Parra Sister”, anche incidendo alcune registrazioni per la RCA Victor, ma fin ad allora, se non fosse per quella sua voce delicata e al contempo sofferta, fuori dagli schemi abituali, nulla differenziava i loro spettacoli da quelli folcloristici del tempo e la svolta avviene a metà degli anni ’50, quando sostanzialmente si decide a seguir la propria indole e armata di magnetofono, penne e quaderni per raccogliere testimonianze dirette, comincia un viaggio alla ricerca delle radici del suo popolo; eredità che diverrà fondamento del suo percorso artistico ed esistenziale.

Culture, profumi, colori, come vuole e non a torto il ritornello popolare, il Cile è il “País de poetas”, e qui, attraverso i solchi di questa terra pennellata tra oceano e montagne, nelle mani dei contadini, negli occhi dei poveri, nelle voci dei Mapuche, Violeta Parra s’immerse per cercare e ascoltare il canto a lo humano, a lo divino, la rima tra il primo e il quarto verso della décima cullata tra le note dei payadores, dando loro nuova vita e forse inconsapevolmente, scrivendo la propria La Araucana. Nasceranno canzoni come “La Carta”, “Arauco tiene una pena”, “Yo canto la diferencia”, “Hasta cuándo está”, “El pueblo”, scritta a quattro mani con Pablo Neruda, “Al centro de la injusticia”, “El diablo en el paraíso”, la bellissima “Gracias a la vida”.

“La lettera “

Mi hanno mandato una lettera con la posta del mattino.

In quella lettera mi dicono che hanno arrestato mio fratello e senza pietà, con le manette lo han trascinato per strada, sì.

La lettera dice il delitto

che ha commesso Roberto. Aver aderito allo sciopero che era già finito.

Se questo è un buon motivo, arrestino anche me, Sergente, sì.

A me che son lontana aspettando una notizia,

arriva una lettera a dirmi

che nella mia patria non c’è giustizia, gli affamati chiedono pane, piombo gli dà la milizia, sì.

In questo modo pomposo vogliono conservare il posto quelli del ventaglio e del frac, senza averne merito.

Vanno e vengono dalla chiesa,

e dimenticano i comandamenti, sì.

Si è mai vista più insolenza, barbarie e perfidia

da tirar fuori la pistola

e ammazzare a sangue freddo chi non ha difesa

con le mani vuote, sì.

La lettera che ho ricevuto chiede la mia opinione.
Io chiedo che si diffonda
in tutta la popolazione che il Leone* è un sanguinario, tutta la generazione, sì.
Per fortuna ho una chitarra per piangere il mio dolore, e ho anche nove fratelli oltre quello che è in
prigione, tutti rivoluzionari
con l'aiuto del Signore, sì.
*Soprannome del Presidente cileno Jorge Alessandri Rodríguez, figlio del malavitoso Arturo
Alessandri Palma.

“Arauco ha un tormento”

Arauco ha un tormento che io non posso tacere sono ingiustizie di secoli che tutti vedono fare,
nessuno vi ha posto rimedio pur potendo rimediare. Sollevati, Huenchullán.
Un giorno arriva da lontano il ladro conquistatore cercando montagne d'oro, che l'indio mai ha
cercato, all'indio basta l'oro che risplende nel sole. Sollevati Curimón.
Allora scorre il sangue, l'indio non sa cosa fare, gli porteranno via la terra, la deve difendere, l'indio
cade morto,
e lo straniero rimane in piedi. Sollevati, Manquilef.
Dov'è andato Lautaro, perso nel cielo azzurro,
e l'anima di Galvarino
se l'è portata via il vento del Sud, per questo stanno piangendo
le pelli del suo Kultrun*. Sollevati dunque, Callfull.
Dal millequattrocento l'indio è afflitto all'ombra della sua capanna lo si può veder piangere,
ma la totora di cinque secoli non si seccherà mai. Sollevati, Callupán.
Arauco ha un tormento più nero del suo Chamal**, non sono più gli spagnoli quelli che lo fanno
piangere, oggi sono gli stessi Cileni
a sottrargli il pane. Sollevati, Pailahuán.
Già ruggiscono le elezioni,
si ascoltano per non rinunciare ma il lamento dell'indio perché non verrà ascoltato? Sebbene risuoni
nella tomba la voce di Caupolicàn, Sollevati, Huenchullán.

* Tamburo Sacro dei Mapuche ** Costume tradizionale

“Io canto la differenza”

Io canto alla chillaneja* se devo dire qualcosa. Io non prendo la chitarra per conseguire un applauso
io canto la differenza che c'è tra il vero e il falso Altrimenti, non canto.
Vi racconterò
di un fatto molto allarmante. Faccia attenzione chi ascolta perché sta per ingoiare il purgante. Ora
che celebriamo
il 18 più galante**
la bandiera è un calmante.
Io trascorro il mese di settembre con il cuore pieno
di pena e sofferenza
nel vedere il mio popolo afflitto. Il popolo che ama la patria ed è così mal corrisposto. Simbolo di
testimonianza.
Su comandi importanti giuramento alla bandiera le sue parole mi suonano come catene tricolore,
con agenti armati nelle piazze e nei viali a di fronte alle chiese.
Gli angeli custodi
sono arrivati da un altro pianeta. Perché il loro sguardo subdolo il loro nefasto sangue? Profani
suonano tamburi clarini e fucili.
Dolorosa la ritirata.

Affermo, signor Ministro che è morta la verità. Oggi si giura il falso per puro piacere, nient'altro. Ingannano l'innocente senza nessuna necessità, e con libertà.

Qui passa il signor Parroco con la sua parola benedetta. Potrebbe, sua santità ascoltare una parolina?

I bambini hanno fame
gli danno una medaglietta o una bandierina.

Per questo, sua Signoria, dice il saggio Salomone C'è scontento nel cielo in Chuqui e a Concepción. Non fiorisce più il copihue*** e non canta il colibrì. Centenario di dolore.

Un cavaliere benestante acuto come un pugnale mi guarda con lo sguardo di un potente vulcano e con lampi di oro corre la sua Cadillac.

E viva la libertà.

In alto splende la luna con tanta amara verità l'abitazione di Luisa che aspetta un figlio.

Le sue grida arrivano al cielo. Nessuno la potrà ascoltare alla Festa Nazionale.

Luisa non ha casa

né una candela, né un pannolino. Il bambino è nato nelle mani di chi sta cantando

Per una scia di sangue domani la Cadillac andrà.

E viva la libertà.

Il momento più importante la bandiera sventola. Luisa non ha una casa. La parata militare.

E se Luisa va al parco Dove tornerà?

Amara cueca militare.

Io sono chillaneja, signori, per cantare.

Se io sollevo il mio grido non è solo per gridare.

Mi perdoni chi ascolta

se la mia schiettezza offende.

Lunga cueca militare.

* di Chillán, paese nei pressi di San Carlos ** 18 settembre festa del Cile

*** Fiore nazionale del Cile

Violeta Parra tiene concerti negli atenei, è invitata al festival della Gioventù di Varsavia, porta la sua musica in tutto il mondo, Germania, Unione Sovietica, Italia, Francia, dove rimane per qualche tempo stabilendosi a Parigi e dove Conosce Gilbert Favre, antropologo e musicologo svizzero, 19 anni più giovane di lei. Sarà l'amore della sua vita, a lui si riferirà con ironia chiamandolo "el gringo".

Tornata in Cile si trasferisce a Concepción ed è assunta presso l'Università per eseguire una ricerca sulla musica tradizionale. Al contempo lavora alacremente alle sue canzoni, si dedica alla pittura, all'arte tessile componendo arazzi raffiguranti «la canzone cilena, le leggende, la vita della gente». S'impegna perché sorga, come avverrà, il Museo Nazionale d'Arte Folclorica, partecipa alla Fête de l'Humanité, compone il poema "Las Décimas Autobiográficas", scrive il libro "Poésie populaire des Andes".

Quel viaggio nella memoria fra passato e presente si riflette sempre più nel suo aspetto, Violeta Parra è ormai simbolo della cultura cilena, voce degli Indios della Patagonia, dei Mapuche, la sua è una lotta per la dignità, per i diritti umani d'ogni popolo emarginato.

Victor Jara dirà di lei ch'è stata «esempio meraviglioso» di come una canzone dal contenuto sociale possa essere un'opera d'arte, nel momento in cui dice «che l'uomo deve essere libero per essere felice». Violeta Parra ha vissuto e cantato il dolore della sua gente, un popolo che a breve avrebbe versato ancora lacrime di sangue, sofferenze ancora una volta narrate attraverso la poesia, la musica,

attraverso quel movimento di cui lei fu madre, la Nueva Canción Chilena, corrente che prese a svilupparsi negli anni

'60 ed ebbe come epicentro la Peña de los Parra, un laboratorio d'arte e musica nato per volontà di Isabel e Angel, che in seguito lo trasformeranno in casa discografica le cui incisioni saranno distribuite dall'etichetta DICAP.

Oltre a Violeta Parra e a loro stessi, dallo studio di registrazione passeranno molti dei personaggi di spicco del movimento: Tito Fernández, Gitano Rodriguez, Patricio Manns, gruppi come i Quilapayún, Illapu, gli Inti- Illimani, artisti che si vedranno costretti all'esilio per non esser perseguitati, torturati, massacrati. Un destino al quale molti di loro non riuscirono a sottrarsi, come non poté il già citato Victor Jara, catturato, gettato nell'Estadio Nacional de Chile, per l'occasione trasformato in campo della morte e dove prima di andare incontro alla morte per 44 colpi d'arma da fuoco, gli verranno spezzate le mani e tagliata la lingua.

E' il 1973, con un colpo di Stato, il Generale Augusto Pinochet era salito al potere ai danni dell'allora presidente Salvador Allende. Violeta Parra non vedrà nulla di tutto questo, il suo cuore, i suoi occhi sarebbero stati forse troppo stanchi per sopportare un altro scempio all'umanità.

Ringraziando quando la vita gli aveva dato, alle 17:40 del 5 febbraio del 1967, con un colpo di pistola alla testa, si abbandonò al tempo.

Io canto per non piangere e questa affermazione è terribilmente vera. Sono in pochi a dire:

“La canzone è il lamento della gente”.

Volver a los diecisiete

Volver a los diecisiete
después de vivir un siglo
es como descifrar signos
sin ser sabio competente.

Volver a ser de repente
tan frágil como un segundo,
volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios.
Eso es lo que siento yo
en este instante fecundo.

Se va enredando, enredando,
como en el muro la hiedra
y va brotando, brotando,
como el musguito en la piedra.
Como el musguito en la piedra ay sí, sí, sí.

Mi paso ha retrocedido
cuando el de ustedes avanza,
el arco de las alianzas
ha penetrado en mi nido
con todo su colorido
se ha paseado por mis venas
y hasta la dura cadena
con que nos ata el destino
es como un diamante fino
que alumbra mi alma serena.

Se va enredando, enredando,
como en el muro la hiedra

y va brotando, brotando,
como el musguito en la piedra.
Como el musguito en la piedra ay sí, sí, sí.

Lo que puede el sentimiento
no lo ha podido el saber
ni el más claro proceder
ni el más ancho pensamiento,
todo lo cambia al momento
cual mago condescendiente,
nos aleja dulcemente
de rencores y violencias
sólo el amor con su ciencia
nos vuelve tan inocentes.

Se va enredando, enredando,
como en el muro la hiedra
y va brotando, brotando,
como el musguito en la piedra.
Como el musguito en la piedra ay sí, sí, sí.

El amor es torbellino
de pureza original
hasta el feroz animal
susurra su dulce trino,
detiene a los peregrinos,
libera a los prisioneros.
El amor con sus esmeros
al viejo lo vuelve niño
y al malo sólo el cariño
lo vuelve puro y sincero.

Se va enredando, enredando,
como en el muro la hiedra
y va brotando, brotando,
como el musguito en la piedra.
Como el musguito en la piedra ay sí, sí, sí.

De par en par la ventana
se abrió como por encanto
entró el amor con su manto
como una tibia mañana;
al son de su bella diana
hizo brotar el jazmín,
volando cual serafín
al cielo le puso aretes
mis años en diecisiete
los convirtió el querubín.

Se va enredando, enredando,
como en el muro la hiedra
y va brotando, brotando,

como el musguito en la piedra.
Como el musguito en la piedra ay sí, sí, sí.

Traduzione

Tornare a diciassett'anni
Dopo un secolo di vita
È come decifrar segni
Senza essere un sapiente.
Tornare, all'improvviso
Fragile come un momento,
A sentire tutto dentro,
Un bimbo di fronte a Dio.
Questo è quello che io sento
In questo istante fecondo.

E s'aggroviglia, aggroviglia
Come al muro il rampicante
E poi germoglia, germoglia,
Muschio che copre la pietra,
Come il muschio sulla pietra, sì, sì sì.

Ho i passi che vanno indietro
Mentre i vostri vanno avanti,
Ho l'arca dell'alleanza
Che è entrata dentro al mio nido
Con tutto il suo arcobaleno
Mi passeggia per le vene
E anche le dure catene
Con cui ci lega il destino
E' come un diamante fino,
Luce serena del cuore.

E s'aggroviglia, aggroviglia
Come al muro il rampicante
E poi germoglia, germoglia,
Muschio che copre la pietra,
Come il muschio sulla pietra, sì, sì sì.

Quel che può il sentimento
Non lo ha potuto il sapere
E né il cammino più insigne,
E né il più vasto pensiero;
Tutto si cambia al momento,
Come concesso da un mago
Ci allontana dolcemente
Da rancori e da violenze,
L'amore con la sua scienza
Solo ci dà l'innocenza.

E s'aggroviglia, aggroviglia
Come al muro il rampicante
E poi germoglia, germoglia,
Muschio che copre la pietra,
Come il muschio sulla pietra, sì, sì sì.

L'amore è un turbinio
Di purezza originale,
Anche un feroce animale
Sussurra il suo dolce trillo,
E trattiene il pellegrino,
E libera il prigioniero.
Il vecchio torna bambino
Con le cure dell'amore
E il malvagio, con l'affetto
Diventa puro e sincero.

E s'aggroviglia, aggroviglia
Come al muro il rampicante
E poi germoglia, germoglia,
Muschio che copre la pietra,
Come il muschio sulla pietra, sì, sì sì.

E come per un incanto
La finestra si spalanca,
Come un tiepido mattino
L'amore entrò col suo manto.
Al suono di bella diana
Con lui spuntò il gelsomino,
Volando da serafino
Il cielo lo ha ingioiellato,
Tornata a diciassett'anni
Con l'ala di un cherubino.

E s'aggroviglia, aggroviglia
Come al muro il rampicante
E poi germoglia, germoglia,
Muschio che copre la pietra,
Come il muschio sulla pietra, sì, sì sì.

Gracias a La Vida

Testo

“Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me dió dos luceros, que cuando los abro
perfecto distingo, lo negro del blanco
y en el alto cielo, su fondo estrellado
y en las multitudes, el hombre que yo amo

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado el oído, que en todo su ancho
graba noche y día, grillos y canarios
martillos, turbinas, ladridos, chubascos
y la voz tan tierna, de mi bien amado

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado el sonido, y el abecedario
con el las palabras, que pienso y declaro
madre, amigo, hermano y luz alumbrando
la ruta del alma del que estoy amando

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado la marcha, de mis pies cansados
con ellos anduve, ciudades y charcos
playas y desiertos, montañas y llanos
y la casa tuya, tu calle y tu patio

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me dió el corazón, que agita su marco
cuando miro el fruto del cerebro humano
cuando miro el bueno tan lejos del malo
cuando miro el fondo de tus ojos claros

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado la risa y me ha dado el llanto
así yo distingo dicha de quebranto
los dos materiales que forman mi canto
y el canto de ustedes, que es el mismo canto
y el canto de todos, que es mi propio canto
y el canto de ustedes, que es mi propio canto”.

Traduzione.

“Grazie alla vita che mi ha dato tanto
mi ha dato due stelle che quando le apro
perfetti distingo il nero dal bianco
e nell’alto cielo il suo sfondo stellato
e tra le moltitudini l’uomo che amo.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto
mi ha dato l’ascolto che in tutta la sua apertura
cattura notte e giorno grilli e canarini
martelli turbine lastrati burrasche
e la voce tanto tenera di chi sto amando.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto
mi ha dato il suono e l’abecedario
con lui le parole che penso e dico
madre, amico, fratello luce illuminante
la strada dell’anima di chi sto amando.

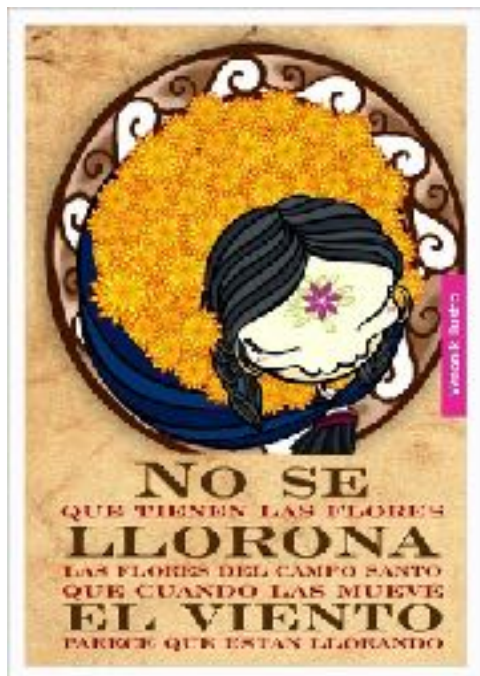
Grazie alla vita che mi ha dato tanto
mi ha dato la marcia dei miei piedi stanchi
con loro andai per città e pozzanghere
spiagge e deserti, montagne e piani
e la casa tua, la tua strada, il cortile.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto
mi ha dato il cuore che agita il suo confine
quando guardo il frutto del cervello umano
quando guardo il bene così lontano dal male
quando guardo il fondo dei tuoi occhi chiari.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto
mi ha dato il riso e mi ha dato il pianto
così distingo gioia e dolore
i due materiali che formano il mio canto
e il canto degli altri che è lo stesso canto
e il canto di tutti che è il mio proprio canto.
Grazie alla vita che mi ha dato tanto”.

Messico

Chavela Vargas “La Llorona”



La Llorona è uno spettro del folclore dell'America Latina che, secondo la tradizione orale, si presenta come un'anima in pena di una donna che ha ucciso o perso il figlio, e che è alla vana ricerca di esso. Le sue agghiaccianti urla spaventano coloro che la vedono o la sentono. Mentre la leggenda ha molte varianti, a seconda del paese, i fatti centrali sono sempre gli stessi.

È il paese in cui è più radicata questa leggenda. Secondo la tradizione messicana, la leggenda della Llorona nacque dove oggi è Città del Messico.

Esistono due versioni. La prima, la più conosciuta e diffusa in Messico, racconta che c'era una donna indigena – meticcina in alcune versioni - che aveva avuto un amore con un gentiluomo spagnolo. Come risultato di questa storia nacquero dei bambini, che la madre amava, se ne prendeva cura e proteggeva. Quando la donna chiese al gentiluomo d'avere una relazione formale, lui la schivò, forse per paura di cosa potesse pensare la gente. Dopo un po' di tempo la

donna lasciò l'uomo e lui si sposò con una donna spagnola dell'alta società. Quando la donna se ne rese conto, ferita e disperata, uccise i suoi figli annegandoli nel fiume o accoltellandoli, secondo altre versioni della leggenda. Dopo si suicidò perché non sopportava la sua colpa. Da quel giorno si ascolta il grido pieno di dolore della donna nel fiume dove si è tolta la vita. Quando venne costituito lo stato del Messico, venne dichiarato il coprifuoco alle undici di sera e nessuno poteva uscire di casa. A quanto si diceva si ascoltava un lamento vicino alla piazza della Patria, e se ci si affacciava alla finestra per vedere chi chiamava i suoi figli con tanta disperazione, si vedeva una donna magra, vestita tutta di bianco, che scompariva tra le strade.

La seconda versione, che precede la prima, è poco conosciuta, sebbene sia una delle più vecchie di tutte le leggende della Llorona. Raccontano che prima dell'arrivo degli spagnoli in Messico, la gente che abitava la zona del lago di Texcoco, oltre a temere il dio del vento della notte (Yoalli Ehécatl) poteva sentire, durante la notte, i lamenti della donna che stava vagando per sempre, lamentando la morte dei suoi figli e la perdita della propria vita. La chiamavano Chocacihuatl – dal náhuatl choka (piangere) e cihuatl (donna) . Era la prima di tutte le madri che morì nel dare alla luce. Lì galleggiavano nell'aria i teschi senza carne e separati dai corpi (Chocacihuatl e suo figlio), inseguendo qualsiasi viaggiatore che fosse intrappolato dal buio della notte. Se qualche mortale vedeva queste cose, poteva essere sicuro che sarebbe stato sfortunato o morto. Questa entità era una delle più temute del mondo nahua prima dell'arrivo degli spagnoli. Fra Bernardino de Sahgún inserì la leggenda di Chocacihuatl nella sua opera monumentale “Historia general de las cosas de nueva España” (1540-1585) e identificò questo personaggio come la dea Cihuacatl. Secondo il codice Aubin Cihuacatl fu una delle due divinità che accompagnarono i messicani durante il pellegrinaggio alla ricerca di Aztlán, e in accordo alla leggenda preispanica, poco prima dell'arrivo degli spagnoli emerse dai canali per avvertire il suo popolo della caduta di Messico-Tenochtitlán. Vagando tra i laghi e i templi di Anáhuac, vestita con un abito bianco e i capelli neri e lunghi, lamentava la

sfortuna dei suoi figli con la frase <“Aaaaay, miei figli! Aaay, aaaay! Dove ve ne andate! Dove vi posso portare per scappare da questo fatale destino, i miei figli! State al punto di perdere!...> Dopo la conquista del Messico, durante l’epoca coloniale, gli abitanti del villaggio facevano riferimento all’apparizione di un fantasma di donna vestita di bianco vagante per le strade della città Messicana gridando tristemente, mentre passava per la Plaza Mayor (Piazza Maggiore – antica sede del distrutto tempio di Huitzilopochtli, il maggiore dio azteca e figlio di Cihuacóatl), dove guardava fino all’oriente, e seguiva fino al lago di Texcoco, dove scompariva tra le ombre

.... **Chavela Vargas** nacque a San Joaquín de Flores, in Costa Rica, il 17 aprile 1919. “Sono nata così”, ha raccontato a El País. “Da quando ho aperto gli occhi sul mondo, non ho mai dormito con un uomo. Mai. Figurati la purezza, non ho niente di cui vergognarmi, i miei dei mi hanno fatta così”. Siccome sta parlando dell’essere lesbica all’inizio del novecento in un paese cattolico e tradizionalista, questo significa che passa l’adolescenza a schivare chi la considera stramba o malata o puttana, e spesso le tre cose insieme. “Non è stata solo un’icona musicale”, “fugge dal Costa Rica per la sua omosessualità, per viverla e difenderla”.

A diciassette anni trova rifugio a Città del Messico, che aveva trovato rifugio in una rivoluzione. L’Europa si abbandona tra le braccia dei dittatori, in Messico viene destituito il generale Porfirio Díaz. Vargas canta agli angoli delle strade.

Registi come Sergej Ejzenštejn e Luis Buñuel arrivano nel paese, attirati dalla rivoluzione di Pancho Villa ed Emiliano Zapata. Vargas va in giro con pantaloni, poncho e pistola.

Lev Trockij è ospitato da Frida Khalo e Diego Rivera, che fanno alzare il muro di casa a Coyoacán per proteggerlo dai sicari di Stalin. Vargas incrocia alcuni degli scrittori messicani più importanti nelle pulquerie, stravolge i loro testi e gli ascoltatori, comincia a costruire il suo mito.

Circolano storielle che coinvolgono alcuni dei personaggi citati finora. Vargas è l’amante di Frida Khalo, passa le notti con Lev Trockij, fa impazzire Ava Gardner. Va in giro con un’Alfa Romeo bianca



che le ha regalato il presidente messicano Adolfo López Mateos. Canta alle feste di Grace Kelly ed Elisabeth Taylor, e ruba i mariti – o le mogli, a seconda di chi racconta.

Canta di donne lasciate e uomini rotti e vite sfinite, di galere e letti, di amori svenevoli, di bar tequila e sbronze.

“Arrivo a metà della canzone e, non so perché, ho la voce che si rompe, qualcosa che si lamenta, che si spezza. Non ho mai pianto in scena, non va bene. Canto così, come se la canzone potesse darmi un po’ di pace. Poi mi chiudo nella mia stanza e ricomincio daccapo”, ha spiegato Vargas al giornalista argentino Juan Ignacio Boldo.

“Ha liberato la musica ranchera da ogni stereotipo folkloristico e festaiolo”.

Ha aggiunto ai testi il sottofondo di una diga che frana. Li ha rivestiti di dramma, e spesso laccati con la disperazione che segue le sbronze.

A metà degli anni settanta questa disperazione prende il sopravvento, Vargas è sempre ubriaca, non regge più né le canzoni né l’alcol, ma sceglie comunque la tequila. “Diceva che con l’autore José

Alfredo Jiménez ne avevano bevuta così tanta che non ce n'era più di decente in Messico”, racconta Benjamin Moser sul New Yorker.

Scompare per quindici anni, un tempo abbastanza lungo per vedere un patrimonio dilapidarsi e gli amici morire. “Una sera di gennaio del 1991 capitò al bar El Habito, a Città del Messico”, racconta Adriano Sofri, “c'era un concerto, la presentatrice guardò in giro ed esclamò: ‘Accidenti, Chavela! Non è morta!’. La chiamarono a cantare, lei continuò a bere. Insisterono, finché non ebbe bevuto abbastanza che le sembrò lo stesso, cantare o no, e ricominciò a cantare. Meno male. Ero viva, dice, e mi credevano morta, sarò morta e mi crederanno viva”.

Werner Herzog le offre una parte in Grido di pietra, Pedro Almodóvar la fa cantare all'Olympia di Parigi, Salma Hayek la vuole con sé nel film su Frida Kahlo. Ha ottantacinque anni, ha inciso più di ottanta album, può permettersi di interpretare la morte e cantare La llorona: è una specie di formula

magica, è anche una canzone di cui non si conosce l'autore, un tradizionale nel senso più puro. In Messico c'è chi dice che l'hanno scritta dei demoni. Io starei attento a La llorona”.

“Il titolo è intraducibile, risulterebbe qualcosa tipo ‘la piagnona’. Parla di una figura mitica comune a molte culture, quella della donna che piange, distrutta per la morte dei figli. In alcune varianti del Sudamerica è lei stessa ad averli uccisi, in Africa ha il suono del vento, nelle Filippine quello di una sirena, nel quadro di Picasso la faccia scomposta in una smorfia di dolore.

Le lacrime sono una costante nella tradizione messicana, la scrittrice Sandra Cisneros ne racconta sul New York Times il bisogno, per Vargas e per il Messico: “Le feste messicane finiscono sempre con un bel pianto, ha notato una volta la giornalista Alma. Vargas ha soddisfatto questo bisogno nazionale di pianto”.

Lo ha fatto fino al 2012, quando è morta e i rancheros di tutta Città del Messico hanno suonato davanti la sua bara in piazza Garibaldi, la piazza dove aveva passato molte notti a cantare e bere.

Testo

La Llorona

Todos me dicen el negro, Llorona Negrò pero cariñoso.

Todos me dicen el negro, Llorona Negrò pero cariñoso.

Yo soy como el chile verde, Llorona Picante pero sabroso.

Yo soy como el chile verde, Llorona Picante pero sabroso.

Ay de mí...Llorona Llorona, Llorona...llévame al río

Tápame con tu rebozo, Llorona Porquè me muero de frío

Si porque te quiero quieres, Llorona

Quieres ...que te quierá más

Si ya... te he dado la vida... Llorona! ¿Qué mas quieres?

¿Quieres ...más?

Traduzione

La Lacrimosa

Tutti mi chiamano “il negro”, Llorona negro, ma amoroso

tutti mi chiamano “il negro”, Llorona negro, ma amoroso

io sono come il peperoncino verde, Llorona piccante ma saporito.

io sono come il peperoncino verde, Llorona piccante ma saporito. Ahimé Llorona,

Llorona portami al fiume

coprimi con il tuo scialle, Llorona perchè sto morendo di freddo

Sì, perchè ti amo, vuoi Llorona? vuoi che ti ami di più?

se già ti ho dato la vita, Llorona cosa vuoi più?

vuoi di più?

Piemonte

Fioca

Tratto dal volume di poesie dialettali “Alegar e Grazia”

Musica di Luciano Rolandini- Testo del poeta e benefattore della città di Villadossola Armando Tami.

Il titolo del libro “alegar e grazia” allude a un intervento dell’essere superiore. È un appello alla grazia: “Che tu abbia le grazie necessarie per essere allegro e andare avanti nella vita.”

Testo

La pipa, ul camin,
ul bucal dul vin
par bagnass la boca
e intant u fioca

I votte'n quart,
in mazz ad cart,
ul bagatt, na taroca
e intant u fioca.

In quart ai nou,
nisun us mov,
che noia, che gnoca
e intant u fioca.

L'è ferm l'arloc
ma ormai l'è nocc,
l'è top me 'n boca
e intant u fioca.

Ul fögh l'è dacc jü,
ad vin ugh n'è pü,
chi dorm, chi scignoca
e intant u fioca.

Traduzione

La pipa,
il camino,
il boccale del vino
per bagnarsi la bocca
e intanto nevicava

Le otto e un quarto
un mazzo di carte
il fante e una carta di poco
conto e intanto nevicava

Le nove meno un quarto
nessuno si muove,
che noia che assopimento e
intanto nevicava

E' fermo l'orologio,
ma ormai è notte è buio
come in bocca e intanto
nevicava

Il fuoco è andato giù,
di vino non ce n'è più,
chi dorme chi sonnecchia
e intanto nevicava

Lombardia

La Musica Milanese

El Pover Luisin (Popolare- canto di guerra) e

Oh Mamma il Muratore (Popolare- Canzoni d'amore)

L'attuale repertorio di canzoni anonime in milanese risale all'Ottocento ed alla prima metà del Novecento. Le canzoni di questo periodo ci sono note, oltre che per trasmissione orale, anche grazie ai fogli volanti che vennero pubblicati a partire dall'Ottocento. Questi, spesso anonimi ma non sempre, ci hanno conservato i testi di tante canzoni. Bisogna tuttavia osservare che chi ha riportato le canzoni su tali fogli aveva una certa cultura ed ha perciò modificato i testi in senso letterario, quando non li ha addirittura tradotti in italiano, e perciò si tratta di testi non esattamente popolari^[2]. La prima raccolta di canzoni e canti milanesi classici fu pubblicata nel 1857 da Casa Ricordi.

La più famosa canzone milanese dell'Ottocento è certamente *La bella Gigogin*, che è diventata il simbolo del Risorgimento in milanese. Altre famose canzoni politiche milanesi saranno in italiano: Il feroce monarchico *Bava* (1898) la cui melodia è stata ripresa nel 1969 per *La ballata del Pinelli*. Accanto alle canzoni politiche vengono quelle che descrivono la naja e la guerra, vissute da chi non parte volontario (Inœu l'è l'ultim dì), dalle madri, dalle fidanzate (*El pover Luisin*). Questa è una delle più significative canzoni milanesi a sfondo politico: si riferisce ai fatti storici della guerra del 1859 e le storie umane ad essa collegate. La ballata narra l'amore sentimentale di Luigino, rinsaldato da mazzi di fiori con i quali omaggiava quotidianamente alla sua donna, che dopo essere stato chiamato alle armi, trova la morte in guerra; ma la sua fidanzata nonostante il lutto, continuerà ad amarlo come se fosse ancora in vita.

Importante è anche il nucleo dei canti dell'emigrazione (fra cui *Ciapa la rocca e'l fus*), relativi soprattutto al flusso verso il Sudamerica

Fra i canti di lavoro i due maggiori nuclei sono quelli delle canzoni delle filandere (come *La nostra società*) e quelle delle *mondine* (*Sciur padrun* è probabilmente la più celebre); tipici sono anche i canti relativi ai mestieri (magnano, arrotino, spazzacamino). Vi sono anche canti di protesta, rilanciati negli anni Settanta nell'ambito del folk revival (*Eviva num!*).

Le canzoni dei carcerati e della malavita avevano conosciuto una riscoperta già negli anni Sessanta. Le più famose canzoni del genere sono in italiano e risalgono al Novecento, parliamo de *La povera Rosetta* e di *Porta Romana bella*.

Bisogna poi considerare il repertorio umoristico, tipico dell'osteria. Di questo ambito ha raggiunto fama nazionale *La Balilla*, che è una delle ultime canzoni anonime milanesi, essendo evidentemente stata composta negli anni Trenta.

Non si possono, infine, dimenticare le canzoni d'amore, spesso incentrate su storie di seduzione (per mettere in guardia le fanciulle dal concedersi ai maschi traditori) e di corna. Fra le più popolari *La mia morosa cara* e *Martìn e Mariana*, spesso "incastrata" dentro *L'è tri dì*.

Dai *Barbapedanna* ai *Café Chantants*

Dall'inizio dell'Ottocento era tradizione che a Milano vi fosse almeno un suonatore ambulante, armato di chitarra, che intratteneva nelle osterie fuori porta e veniva chiamato ad allietare le feste delle famiglie. Il soprannome tradizionale che costoro prendevano, uno dopo l'altro, era

"Barbapedanna" o "Barbapedana". Questa espressione nel Seicento aveva indicato un giovanotto spavaldo armato di spada.

L'ultimo ed il più famoso dei "Barbapedana" fu **Enrico Molaschi**. Il Molaschi è la figura di snodo fra la canzone popolare e quella d'autore milanese: è l'ultimo dei Barbapedanna ma è anche il primo nome che si ricorda di cantautore meneghino. Egli fu infatti anche uno dei più famosi artisti dei **cafés-chantants** milanesi, insieme a Luciano Molinari, detto "Lucien".

La "mise" (oggi si direbbe "look") dell'ultimo Barbapedana assomigliava a quella dei coevi chansonniers francesi (si pensi all'**Aristide Bruant** immortalato da **Toulouse Lautrec**): portava infatti una lunga zimarra nera ed un cappello a cilindro con la penna di gallo.

La canzone più nota di Molaschi è variamente chiamata El piscinin, De piscinin o Tant che l'era piscinin. Probabilmente è la rielaborazione di un canto diffuso già da inizio Ottocento, cui ogni Barbapedana aggiungeva qualche strofa: in essa si narra di un personaggio così piccolo talmente piccino da poter ballare sopra un **quattrino** (piccola moneta spicciola).

Nel 1891 si tenne il primo "concorso della canzone lombarda". La prima edizione fu vinta da El gatt di **Federico Bussi** e **Pietro Girompini**.

Un'altra canzone di quest'epoca tuttora in repertorio è La roeuda la gira di E. Sigismondi e F. Antonacci del 1901, dedicata al mestiere girovago dell'arrotino.

Gli anni Trenta e Quaranta

Questo periodo è caratterizzato dal lavoro della coppia Bracchi-D'Anzi. Il primo nacque nel 1897 e si impiegò ben presto in un'**agenzia teatrale**, e dopo la fine della **prima guerra mondiale** si mise ad organizzare dapprima delle stagioni liriche e poi spettacoli di varietà divenendo uno degli autori più noti di canzoni degli anni Trenta e Quaranta. Incontrò sul palcoscenico D'Anzi, classe 1906 e quindi esente dalla guerra, ma comunque addolorato e "mutilato" per la perdita di entrambi i genitori, che intraprese l'attività di pianista e compose la sua prima canzone su invito della vedette **Lydia Johnson**, intitolandola Charlestonmania. I due assieme scrissero una lunga serie di brani divenuti classici, tra i quali ricordiamo: **Nostalgia de Milan**, **Lassa pur ch'el mond el disa**, Duard...fà nò el bauscia, El barbisin, Mariolina de Porta Romana, La man morta, **Casetta mia**. I testi di questi brani sono in dialetto, le melodie talvolta sono mazurche, ma altre volte seguono ritmi allora di moda, come il tango e lo slow; il tono può essere intimistico o scherzoso, ma il vero sentimento che esprimono è l'orgoglio municipale meneghino.

Il brano più famoso di questo periodo D'Anzi lo scrisse, però, da solo. Si tratta della celebre **Madonnina**, divenuta l'inno cittadino. La Madonnina tese ad esaltare la laboriosità e l'ospitalità dei milanesi, non affrontando, però, i problematici inserimenti dei meridionali nel tessuto sociale.

Negli anni cinquanta D'Anzi ideò pure un Festival semiserio della canzone milanese, messo in scena in una gelateria di **Inverigo**, con tanto di orchestra, direzione e giuria, quest'ultima composta unicamente dallo stesso D'Anzi che fece da factotum a quelle dodici edizioni.

Seguendo l'esempio di D'Anzi e Bracchi, **Vittorio Mascheroni**, nato nel 1895, studente al **Conservatorio Giuseppe Verdi**, dedicò gran parte del suo repertorio alla città, sia in dialetto sia in lingua, basti pensare a **Stramilano** e a **Passeggiando per Milano**.

Sempre negli anni Trenta **Gorni Kramer** eseguì una versione **jazzata** del celebre motivo Crapapelada e nel 1939, per merito di Frati e **Sciorilli**, assistemmo al ritorno sulle scene musicali del Barbapedanna, immortalato nel brano È tornato Barbapedanna. Nello stesso anno si impose, rimanendo celebre in tutti gli anni della guerra, **Pepé e papoos** di Nino Rastelli e Giacomo Solmavico, una divertente e grottesca storia di scarpine da ballo contrapposte a scarponi da montagna e da guerra.

Rastelli, autore inquadabile nel genere parodistico e grottesco, fu il caposcuola, assieme al comasco Nino Ravasini, di un genere, o se vogliamo precisare meglio, di un filone denominato alla milanese, a cui appartennero brani musicali come La famiglia Brambilla e I pompieri di Viggiù. A questo filone si può inserire anche Aveva un bavero scritta da **Mario Panzeri** su musica di Virginio Ripa.

Sempre durante la **seconda guerra mondiale** ebbe grande successo la canzone Olè, la fõndeghera scritta da Panzeri e Rastelli. Al periodo dell'occupazione tedesca risale anche il pastiche italiano-milaneese-tedesco di Bitte Fräulein (Mauro-Sciorilli).
Il cabaret degli Anni Sessanta

Durante gli anni Cinquanta cambiarono notevolmente sia il taglio sia le tematiche assunte dalle nuove ondate di cantanti, attori, autori milanesi. In questi anni di fermento della parte giovanile e progressista della società, un gruppo di artisti insofferenti del perbenismo borghese (come si diceva allora) ed in parte coincidenti con i cantautori della cosiddetta scuola milanese, si esibiva nei cabarets davanti ad una ristretta platea di membri della borghesia illuminata, ma anche di esponenti della "mala" come **Renato Vallanzasca** e **Luciano Lutring**. La consacrazione definitiva di questi artisti era il passaggio dai cabarets "minori" all'ormai mitico **Derby Club** di via Monterosa. Nato nel **1962** come "Intra's Derby Club", questo locale era stato fondato per iniziativa del musicista **Enrico Intra** e dell'imprenditore **Gianni Bongiovanni**. Può essere definito il primo Whisky a-gogò e una delle prime caves di jazz italiani. Divenne, in pochi anni, sia il ritrovo di una lunga serie di personaggi del mondo dello spettacolo, intenti a riscoprire e reinventare la città, sia il simbolo della nascita della nuova musica milanese. Tra gli artisti più rappresentativi lanciati dal Derby si ricordano **Enzo Jannacci**, **Dario Fo**, **Franca Rame**, **Giorgio Gaber**, **Ornella Vanoni**, **Walter Valdi**.

La nuova canzone milanese era in realtà già nata qualche anno prima. Il primo nucleo di composizioni furono le cosiddette "**Canzoni della mala**", scritte fra il **1958** ed il **1960**. Si trattava inizialmente di un'operazione architettata da **Giorgio Strehler** e, per le musiche, **Fiorenzo Carpi** come repertorio di esordio per la giovane e sconosciuta **Ornella Vanoni**, diplomata nel **1956** alla scuola d'arte del **Piccolo Teatro**. Essi lasciarono credere che si trattasse di canzoni della malavita milanese ritrovate in un "polveroso manoscritto" mentre erano state scritte dallo stesso Strehler e da altri giovani autori. Fra di esse ricordiamo Hanno ammazzato il Mario di Carpi-Fo e la Zolfara di Amodei-Straniero.

Il filone delle canzoni che descrivevano la malavita milanese ebbe successo, ed altri autori ed interpreti ne allargarono il repertorio, anche in lingua italiana (si pensi a **La ballata del Cerutti** di **Umberto Simonetta** e **Giorgio Gaber**, ed a **Via Broletto 34** di **Sergio Endrigo**). Fra gli autori in milanese bisogna ricordare Strehler stesso (**Ma mi...**), il futuro **Nobel Dario Fo** (**El me ligera**), **Walter Valdi** (**Faceva il palo ovvero Il palo della banda dell'ortica**).

Un altro importante snodo nella nascita di questo interesse degli intellettuali per la canzone milanese fu uno spettacolo teatrale, tenuto nel **1962** nello storico "**Teatro Gerolamo**" di piazza Beccaria, poco più grande di un cabaret. Questo recital si intitolava Milanìn Milanòn e riproponeva le canzoni milanesi tradizionali scelte da **Roberto Leydi**, insieme a poesie dei maggiori poeti cittadini, il tutto per la regia di **Filippo Crivelli**. Interpreti dello spettacolo erano **Milly**, **Tino Carraro**, **Enzo Jannacci**, **Sandra Mantovani** e **Anna Nogara**, con l'accompagnamento musicale del maestro **Roberto Negri**. Lo spettacolo rappresentò l'inizio della carriera di cantanti dialettali per personaggi così diversi come la Milly e Jannacci.

Nei primi anni **Sessanta** alcune case discografiche, come la Ricordi, curarono particolarmente il genere popolare e dialettale e difatti vennero pubblicate **Porta Romana** e **Trani a gogò** di Gaber, **La balilla** nella versione di **Maria Monti**, ed il primo album della coppia Fo-Rame, che comprendeva la celebre **Ma mi**, nella quale il nemico è indicato nel "brut terun" del commissario. Gran parte di questo repertorio fu musicato dal compositore **Fiorenzo Carpi**, classe **1918**, che sarebbe divenuto il musicista stabile del **Piccolo Teatro** fondato da **Giorgio Strehler**.



Un altro personaggio storico della canzone milanese, è stato Gaber, classe 1939, anche se quasi tutti i suoi pezzi sono stati scritti in lingua, e dallo spettacolo televisivo del 1964 intitolato Milano cantata, fino alle sue ultime attività teatrali, l'autore ha sempre più allargato il suo raggio di osservazione sociale, quindi non più solo Milano ma il mondo intero al centro del suo lavoro.

Chi invece utilizzò spesso e volentieri il dialetto fu Dario Fo, nato nel 1926 nel varesotto, che oltre alla sua famosa attività teatrale, ben avviata già negli anni Cinquanta e Sessanta, collaborò nel 1966 con il Nuovo Canzoniere Italiano che partorì almeno quattro trasmissioni televisive mandate in onda negli anni Settanta. Alcune delle più popolari canzoni dialettali scritte da Fo furono interpretate da Jannacci (1935), come ad

esempio T'hoo compra i calzèt de seda.

Oltre alle canzoni di Fo, Enzo Jannacci ha scritto in proprio ed interpretato molte canzoni in dialetto. In particolare il suo primo LP, La Milano di Enzo Jannacci del 1964, era tutto in milanese e conteneva canzoni rimaste famose, come El portava i scarp de tennis, Per un basin, Ti te sé no, Andava a Rogoredo. È perciò in milanese che questo artista ha fatto conoscere la sua vena strampalata ed insieme patetica, che narra l'emarginazione dei suoi personaggi, ma forse anche la propria.

Tipici cabarettisti furono I Gufi, per i quali canzone e recitazione erano una cosa sola. Erano un quartetto formato da Nanni Svampa, Lino Patruno, Gianni Magni e Roberto Brivio che durò solo dal 1964 al 1969, ma i cui dischi sono tuttora in catalogo. Il repertorio dei Gufi, oltre a raccogliere canti tradizionali e riproporre brani degli autori appena citati, comprendeva canzoni, generalmente umoristiche anzi grottesche, scritte dai singoli membri del gruppo, di solito con l'aiuto di artisti esterni. Alcune di queste canzoni erano in italiano, ma altre erano in milanese. Di queste ultime le più riproposte sono Piazza Fratelli Bandiera e A l'era sabet sera di Svampa, nonché La balada del pitòr scritta da Enrico Médail e Didi Martinaz e musicata da Patruno.

Si deve anche ricordare l'attività "solistica" di Nanni Svampa: prima di formare i Gufi aveva tradotto in milanese due dozzine di canzoni di Georges Brassens; mentre negli anni Settanta si esibì da solista con lo spettacolo Nanni Milano Svampa cantata del 1977. Di Svampa bisogna anche ricordare l'attività di instancabile ricercatore della canzone milanese e lombarda, condensata in alcuni libri e dischi antologici (fra cui la raccolta Milanese - Antologia della canzone lombarda).

Un altro artista di quest'epoca dette voce alle ingiustizie subite dal proletariato e sottoproletariato. Non frequentava i cabarets, ma le piazze ed i circoli ARCI, era infatti un cantautore impegnato, lucchese trapiantato a Milano, ovvero Ivan Della Mea, che scrisse le sue prime canzoni in milanese, fra cui El mè gatt, La canzùn del desperàa e Quand gh'avevi sedes'ann.

Accanto alle canzoni umoristiche o di denuncia dei cabarets negli stessi anni c'era anche un filone più romantico, in lingua italiana, da piano bar, di cui erano esponenti Memo Remigi (Innamorati a Milano), Piero Ciampi (Autunno a Milano) e Gino Negri (La mia nebbia).

La canzone milanese nel 2000

Sebbene il dialetto Milanese risulti attualmente diffuso e parlato in maniera minore che in passato, in favore della lingua nazionale, anche a causa delle successive ondate migratorie, si rilevano comunque nuovi musicisti ed artisti, che propongono tuttora un repertorio in milanese, sia inedito, sia riarrangiando materiale storico. Tra i principali artisti dell'ultima generazione si citano: Elio e le

Storie Tese, Teka P, Longobardeath, Gamba de Legn, Lissander Brasca, Ligerà '73, Walter Di Gemma, Neurodeliri, Punkreas, Vallanzaska ed il celebre Davide Van De Sfroos nella variante del lombardo occidentale più vicina al dialetto Comasco.

El Pover Luisin (Popolare- canto di guerra)

Si tratta di un canto lombardo successivo alle guerre d'indipendenza italiana. La versione che qui presentiamo risale circa al 1880.

Nata dopo la guerra del 1859, questa canzone milanese, divenuta popolarissima, è probabilmente di discendenza colta. E' tra le più belle canzoni risorgimentali di quel filone che si ispira alla guerra vista dalla parte di chi rimane ad aspettare, spesso inutilmente, il ritorno della persona cara. Il termine "condiziòn" veniva usato dai milanesi, oltre che nell'accezione normale, per indicare il lutto. Il "bord de condiziòn" è quindi il bordo listato a lutto.

Presente in tutte le raccolte a stampa di autori milanesi, El pover Luisin è stata registrata in disco da diversi cantanti (si veda ad es. "Memoria di Milano" di Maria Monti e la "Milanese" vol. 2 di Nanni Svampa).

Testo

Un dì per sta cuntrada
pasava un bel fiö
e un masulin de ros
l'ha trà in sül me pugiö
e un masulin de ros
l'ha trà in sül me pugiö.

E per tri mes de fila
e squasi tüti i dì,
el pasegiava semper
dumà per vedèm mi
el pasegiava semper
dumà per vedèm mi.

Vegnü el cinquantanöv,
che guera desperada!
e mi per sta cuntrada
l'hu pü vedù a pasà
e mi per sta cuntrada
l'hu pü vedù a pasà.

Un dì piuveva, vers sera,
s'ciupavi del magun
quand m'è rivà 'na lètera
cul bord de cundiziun

quand m'è rivà 'na lètera
cul bord de cundiziun.

Scriveva la surela
del pover Luisin
che l'era mort in guera
de fianc al Castelin
che l'era mort in guera
de fianc al Castelin.

Hin già pasà tri an,
l'è mort, el vedi pü,
epür stu pover cör
l'è chi ancamò per lü
epür stu pover cör
l'è chi ancamò per lü

Oh Mamma il Muratore (Popolare- Canzoni d'amore)

Canzone molto nota soprattutto nel milanese (è stata raccolta a Vimodrone da F. Coggiola e incisa da Sandra Mantovani) Si presenta come una sequenza di villotte in cui il testo non si sviluppa in modo strettamente logico come nelle canzoni narrative, pur mantenendo coerenza ed efficacia espressiva.

Testo:

O mamma la mia mamma il muratore
l'ha fabricà 'l pugiö per far l'amore
l'ha fabricà 'l pugiö che 'l guarda in piassa
per vedere l'amor mio ma quando 'l passa
la fabricà l' pugiö che 'l guarda in corte
per vedere l'amor mio andar la morte
O mamma la mia mamma vü sì bella
vü sì la rosa e mi sun la ramella
vü sì la rosa che compagna 'l fiore
e mi sun la ramella ma dell'amore
vü sì la rosa che compagna 'l fiore
e mi sun la ramella ma dell'amore
Stanotte il mio giardin l'è stato aperto
le rose più gentil son sta rubate
ma se sapessi che l'è sta 'l mio amore
ci donerei la rosa che l'è un bel fiore
ma se sapessi che l'è sta 'l mio amante
ci donerei le rose e poi le piante

Traduzione

Un giorno per questa contrada
passava un bel ragazzo
e un mazzolino di rose
ha gettato sul mio balcone
e un mazzolino di rose
ha gettato sul mio balcone.

E per tre mesi di seguito
e quasi tutti i giorni
passeggiava sempre
soltanto per vedermi
passeggiava sempre
soltanto per vedermi.

Venuto il cinquantanove,
che guerra disperata!
e per questa contrada
non l'ho più visto passare
e per questa contrada
non l'ho più visto passare.

Un giorno pioveva, verso sera,
scoppiavo col magone
quando m'è arrivata una lettera
bordata di nero a lutto
quando m'è arrivata una lettera
bordata di nero a lutto.

Scriveva la sorella
del povero Luigino
che era morto in guerra
di fianco al Castellino
che era morto in guerra
di fianco al Castellino.

Son già passati tre anni,
è morto, non lo vedo più,
eppure questo povero cuore
e ancora qui per lui
eppure questo povero cuore
e ancora qui per lui.

In fondo al mio giardin c'è un persegghino e su quel
persegghin c'è un uccellino
el gh'ha la penna d'oro in su la cua
chi gh'ha la donna bella l'è minga sua
el gh'ha la penna d'oro in su la cua
chi gh'ha la donna bella l'è minga sua.

Sicilia

**Rosa Balistreri “Cu ti lu dissi” e “Mi
votu e Mi Rivotu”**



Traduzione:

O mamma la mia mamma il muratore
La fabbrica il davanzale per fare l'amore
La fabbrica è il davanzale che guarda in
piazza
Per vedere l'amore mio quando passa.
La fabbrica è il davanzale che guarda nella
corte
Per vedere l'amore mio andare alla corte.
O mamma la mia mamma voi siete bella
Voi siete la rosa e io sono il ramoscello
Voi siete la rosa che accompagna il fiore
E io sono il ramoscello ma dell'amore
Stanotte il mio giardino è stato aperto
Le rose più gentili sono state rubate
Ma se sapessi che è stato il mio amore
Gli donerei la rosa che è un bel fiore
Ma se sapessi che è stato il mio amante
Gli donerei le rose e poi le piante
In fondo al mio giardino c'è un albero di
pesco
E sul quell'albero c'è un uccellino
Che ha la penna d'oro sulla coda
Chi ha la donna bella non è sua.
E ha la penna d'oro sulla cosa
Chi ha la donna bella non è sua.

(Licata 1927-Palermo 1990). Se l'isola potesse parlare lo farebbe con quel timbro di voce aspro, duro, diretto, doloroso e, nello stesso tempo affascinante, inconfondibile ed indimenticabile. Una voce formatasi con le sofferenze della vita, di cui aveva assorbito tutta la drammaticità.

Nessun'altra voce, come quella di Rosa Balistreri, riesce ad esprimere in senso più compiuto i toni drammatici di una Sicilia che sembra uscire gonfia di dolore e di speranze dalle modulazioni di un sentimento che commuove.

Rosa Balistreri, non più giovanissima, ha cominciato tardi a cantare e ci è arrivata per caso. Aveva per anni custodito segretamente la sua grande vocazione senza minimamente preordinarsi un piano di successo. Ma quando cominciò a cantare nella sua voce esplose la Sicilia (vibrazione di un amore finalmente scatenato, di una passione splendida e struggente).

Rosa Balistreri veniva da Licata, uno dei paesi più poveri dell'Agrigentino, dove è fatale l'esperienza del dolore, della rinuncia, ma dove al triste destino gli uomini hanno sempre reagito con la forza di un orgoglio incomparabile.

Povera e orgogliosa, varcò anche lei i confini in cerca di fortuna, Non scelse una città industriale dove il prezzo più costante che si paga al pane è l'atrofia del cuore. Da Licata sbarcò a Firenze, dove la sua esperienza di emigrante si sarebbe maturata nel tirocinio di nuovi sacrifici, costantemente rivolta a indovinare lo scopo preciso della sua esistenza.

Quello scopo era dentro se stessa, doveva solo svolgerlo, chiarirlo, come sciogliendo le corde di un intimo bagaglio dove nascondeva, senza saperlo, un tesoro.

Il tesoro non tanto era la voce, quanto la proiezione nella sua memoria di tutte le canzoni che aveva ascoltato in sicilia, in assolate campagne o in riva al mare d'Africa che corrode col vento e la salsedine la costa di Agrigento.

L'isola cantava in lei: una voce affondata in radici di un canto senza tempo, vivo di immagini e di commozione nella persistente attualità dei pochi temi che hanno sempre alimentato il dolore e l'amore per la Sicilia.

Alle spalle della Balistreri c'è la migliore tradizione della canzone che non è certamente quella altrove impiegata per i più facili consumi di un malinteso senso del folklore.

I testi da lei interpretati provengono in parte dalle raccolte del favara, in parte li ha direttamente ripescati nell'entroterra siciliano dove le vecchie "canzuni" riescono ancora a riavvivare la fantasia di un popolo che vive attanagliato nelle antiche paure e sollecitato dall'antica rabbia. Sono canzoni che parlano di desideri mai avverati, pertanto hanno spesso il carattere dell'invocazione e della preghiera perché la "grazia" dell'affrancazione delle tirannie si avveri. Da ciò deriva il carattere sacro di molte canzoni, una sacralità scietta e non ossessiva, ma bensì alleggerisce il movimento drammatico del tema che si svolge.

Ritmo, tonalità e struttura delle canzoni di Rosa Balistreri evocano un mondo che difficilmente può essere suddiviso e catalogato secondo i diversi momenti dell'ispirazione (canti di invocazione, di protesta, di carcerati, di innamorati), perché le costanti della passione che li sostiene riducono tutto all'origine di una storia umana che attraverso i secoli si è sempre ripetuta, quasi ferma nel tempo: incantata.

E' proprio questo incanto che qui rivive nelle modulazioni di una voce scavata chissà dove per completare l'atmosfera drammatica di tutto un repertorio.

Di Rosa Balistreri è stato detto fra l'altro che può essere considerata la Amalia Rodriguez della Sicilia: un paragone che la esalta, nella misura in cui riesce a partecipare nel difficile contesto di tutta la musica popolare il cuore di un'isola che non ha mai finito di soffrire e di amare.

«Si può fare politica e protestare in mille modi, io canto. Ma non sono una cantante... sono diversa, diciamo che sono un'attivista che fa comizi con la chitarra».

Rosa nasce in una famiglia poverissima; la madre lavora in casa mentre le uniche entrate di denaro provengono dai piccoli lavori di falegnameria del padre. A sedici anni viene data in sposa a Gioacchino Torregrossa, un uomo che, molti anni dopo, in un concerto, Rosa avrebbe definito «latru, jucaturi e 'mbriacuni».

Il matrimonio, da cui nasce l'unica figlia oggi vivente, Angela Torregrossa, finisce in tragedia il giorno in cui Rosa, avendo scoperto che il marito aveva perso al gioco il corredo della figlia, lo aggredisce con una lima e, credendo di averlo ucciso, va a costituirsi dai carabinieri: sconterà sei mesi di galera.

Per mantenere la figlia e aiutare la sua famiglia di origine Rosa fa molti lavori: dapprima in una vetreria, poi come raccoglitrice e venditrice di lumache, capperi, fichi d'india e sarde ed infine a servizio in una famiglia nobile di Palermo, dove mette la figlia in collegio. In questo periodo impara a leggere e scrivere.

Si innamora del figlio del padrone e rimane incinta; Rosa si vede costretta a fuggire e poi a scontare altri sei mesi di carcere, perché accusata di furto. Uscita dal carcere trova lavoro come sagrestana e custode della chiesa degli Agonizzanti a Palermo; vive in un sottoscala insieme a suo fratello Vincenzo, invalido, che impara a fare il calzolaio. Non avendo ceduto alle molestie del prete viene mandata via, e lei, rubati i soldi delle cassette dell'elemosina, parte col fratello Vincenzo per Firenze: lui lavorerà in una bottega di calzolaio e lei a servizio in case signorili.

Richiamata a Firenze anche la madre e una delle due sorelle, Rosa apre con loro un banchetto di frutta e verdura al mercato di San Lorenzo. La sorella Maria li avrebbe raggiunti in seguito, scappando coi figli alle prepotenze del marito. Ma, poco dopo la fuga, l'ex marito la uccide. In seguito alla tragedia il padre di Rosa si toglie la vita impiccandosi.

Nei primi anni Sessanta Rosa incontra il pittore fiorentino Manfredi Lombardi, e con lui vivrà per

dodici anni. Durante questo periodo allarga la cerchia delle sue amicizie e viene a contatto con il mondo degli intellettuali del suo tempo. Nel 1966 partecipa allo spettacolo di canzoni popolari portato sulle scene da Dario Fo, dal titolo *Ci ragiono e canto*. Ha quarant'anni, il volto segnato da una vita tanto intensa e faticosa, gli occhi limpidi e sicuri di chi porta fino in fondo le proprie battaglie; la sua voce ha un timbro arcaico e diretto: la sua presenza drammatica rimane ben impressa negli spettatori, come le canzoni popolari siciliane che interpreta, nelle quali si racconta non solo la miseria ma anche l'orgoglio e lo sdegno del popolo.

«Ho imparato a leggere a 32 anni. Dall'età di sedici anni vivo da sola. Ho fatto molti mestieri faticosi per dare da mangiare a mia figlia. Conosco il mondo e le sue ingiustizie meglio di qualunque laureato. E sono certa che prima o poi anche i poveri, gli indifesi, gli onesti avranno un po' di pace terrena». Così si presenta Rosa ad un giornalista che l'intervista nel 1973 in seguito alla mancata partecipazione al festival di Sanremo, dove la sua canzone dal titolo *Terra* che non senti era stata esclusa all'ultimo minuto. Questo episodio suscita molto fragore, al punto che Rosa viene considerata da molti la vera vincitrice del festival di quell'anno: «Li ho messi tutti nel sacco. Le mie storie di miseria provocheranno guai a molti pezzi grossi il giorno in cui l'opinione pubblica sarà più sensibile ad argomenti come la fame, la disoccupazione, le donne madri, l'emigrazione, il razzismo dei ceti borghesi... Finora ho cantato nelle piazze, nei teatri, nelle università, ma sempre per poche migliaia di persone. Adesso ho deciso di gridare le mie proteste, le mie accuse, il dolore della mia terra, dei poveri che la abitano, di quelli che l'abbandonano, dei compagni operai, dei braccianti, dei disoccupati, delle donne siciliane che vivono come bestie. Era questo il mio scopo quando ho accettato di cantare a Sanremo. Anche se nessuno mi ha visto in televisione, tutti gli italiani che leggono i giornali sanno chi sono, cosa sono stata, tutti conoscono le mie idee, alcuni comprenderanno i miei dischi, altri verranno ai miei concerti e sono sicura che rifletteranno su ciò che canto» («*Qui Giovani*» del 22 marzo 1973). Dopo la partecipazione a *Ci ragiono e canto*, inizia a incidere dischi. Nel 1971 si trasferisce a Palermo, dove frequenta persone come il pittore Guttuso e il poeta Ignazio Buttitta, che scrive per lei numerose liriche andatesi ad aggiungere al suo già vastissimo repertorio, e che diceva di lei: «ogni volta che cercheremo le parole, i suoni sepolti nel profondo della nostra memoria, quando vorremo rileggere una pagina vera della nostra memoria, sarà la voce di Rosa che ritornerà a imporsi con la sua ferma disperazione, la sua tragica dolcezza ...».

Dopo la sua morte, avvenuta a Palermo nel 1990, la memoria di Rosa Balistreri si è appannata, ma negli ultimi anni i suoi eredi (in particolare il nipote Luca Torregrossa) lavorano per recuperarne il valore e la fama. Inoltre l'editore Francesco Giunta sta raccogliendo in CD la sua vastissima produzione, sparsa in molte registrazioni di concerti e in dischi delle più svariate case discografiche. Grazie al suo interessamento, nel 2008 Palermo e Firenze hanno dedicato a Rosa Balistreri un concerto con quattro importanti cantanti della canzone popolare italiana (Lucilla Galeazzi, Clara Murtas, Fausta Vetere e Anita Vitale), accompagnate dall'ensemble *I pirati* a Palermo. In un'intervista a «*Noi Donne*» la cantante Lucilla Galeazzi ha detto a proposito del modo di cantare di Rosa: «fare politica attraverso la canzone popolare non è solo qualcosa di esplicito e legato ai fatti del momento, ed è nel "come" non solo nel "cosa". Lei portava avanti la voce del popolo, cantava le canzoni che appartengono a tutti, che sono "comuni" fin dalla loro radice e alle quali non è possibile apporre alcun tipo di copyright. [...] A me Rosa piace come canta e cosa canta, cose che non vanno mai distinte, anche la ninna nanna è contestataria: la ninna nanna non la canta certo la donna borghese che può permettersi la balia, ma la mamma proletaria che l'indomani deve svegliarsi alle quattro di mattina per andare a lavorare, e si sente disperata perché il bambino non vuole dormire. Ecco allora che Rosa aveva la capacità di trasmettere la disperazione, di renderti partecipe del lamento di questa donna: e anche questo è fare politica».

Cu ti lu dissi (Rosa Balistreri)

E' una delle canzoni più famose del repertorio di Rosa e tutt'ora viene cantata da molti gruppi folkloristici e da molti cantanti folk. E' un canto d'amore, un amore altalenante, con luci ed ombre, difficoltoso, ma alla fine l'amata, "ciatu di lu me cori", è il vero ed il solo amore. Vi sono centinaia di registrazioni di questa canzone cantata dalla Balkistreri, specie live, a riprova di quanto venisse apprezzata dal pubblico e dalla stessa cantante

Testo e Traduzione

Cu ti lu dissi ca t'haju a lassari,
megliu la morti e no chistu duluri.
ahj, ahj, ahj moru moru moru moru,
ciatu di lu me cori l'amuri miu si tu.

Cu ti lu dissi a tia nicuzza,
lu cori mi scricchia, a picca a picca a picca a picca.
ahj, ahj, ahj moru moru moru moru,
ciatu di lu me cori l'amuri miu si tu.

Lu primu amuri lu fici cu tia,
e tu schifusa ti stai scurdannu a mia.
Paci facemu oh nicaredda mia,
ciatu di l'arma mia, l'amuri miu si tu.

Chi te l'ha detto che ti devo lasciare,
megliu la morte e no questo dolore.
Ahj ahj ahj muoio muoio muoio muoio
fiato del mio cuore, l'amore mio sei tu.

Chi te l'ha detto a te piccolina,
il cuore mio si lacera, a poco a poco.
Ahj ahj ahj muoio muoio muoio muoio,
fiato del mio cuore, l'amore mio sei tu.

Il primo amore l'ho fatto con te,
e tu ingrata ti sei scordata di me.
Pace facciamo oh piccolina mia,
fiato dell'anima mia, l'amore mio sei tu.

Mi votu e Mi Rivotu

Il canto “Mi votu e mi rivotu” è una delle più belle canzoni d'amore della musica popolare siciliana ed è la canzone più ascoltata del repertorio di Rosa Balistreri ed il canto che più viene associato a Rosa Balistreri da molti appassionati di musica popolare siciliana o di altri generi musicali.

Il canto è molto antico, l'autore come in quasi tutti i canti popolari, è sconosciuto.

Rosa Balistreri in un'intervista afferma di aver sentito cantare questa canzone per la prima volta dentro il carcere di Palermo, ed ha attribuito ad un carcerato la composizione, in realtà il testo di questa canzone è antichissimo ed è presente in molte raccolte di canzoni siciliane.

Il testo della canzone cantata nei dischi in vinile da Rosa Balistreri è riportato più sotto:

Salvatore Salomone Marino nei “Canti Popolari” in aggiunta a quelli del Vigo, 1867, Palermo al n. 125 di pag. 70 riporta le seguenti parole:

Nun dormu né riposu a tia pinsannu, / passu li notti 'nteri senza sonnu,
sempri la tò biddizza cuntiplannu, / 'ccussì passu lu tempu 'sina a jornu.

Mi votu e mi firriu suspirannu / mentri li carni mei soffriri 'un ponnu;

Bedda, d'amari a ti anni sentu affannu, / sulu la spranza mi teni a lu munnu

La traduzione in italiano la riporta egregiamente il prof. Santi Correnti nel libro “Canti d'amore del popolo siciliano” Editore Brancato, 1995

Non dormo né riposo a te pensando / passo le notti intere senza sonno.

Sempre le tue bellezze contemplando / così passo il tempo fino a giorno.

Mi volto e mi rigiro sospirando / mentre le mie carni non possono più soffrire.

Bella, di amare a te non provo affanno / solo la speranza mi tiene in vita.

La voce di Rosa Balistreri, che in molte canzoni del suo repertorio è aspra, roca, di protesta, di vera popolana, in questa canzone diventa dolce, melodiosa, è la voce di una innamorata che sussurra il suo amore fino all'ultimo giorno all'uomo amato; è la voce dell'amata che spasima per l'amato e trascorre intere notti pensando a Lui, ricordando le bellezze e le dolcezze dell'amato, solo la morte potrà dividerli. La musica è dolcissima ed è un inno d'amore che coinvolge totalmente l'amato da fargli perdere sonno e pace.

Le emozioni che escono fuori dall'ascolto di questa canzone nell'interpretazione di Rosa Balistreri ben li descrive Mimmo La Mantia, uno dei musicisti che hanno accompagnato Rosa Balistreri per circa 15 anni: “Io ho accompagnato molte cantanti di musica siciliana però il feeling che avevo con Rosa era qualcosa di incredibile; una volta ho organizzato una rassegna di musica siciliana a Monreale che è il mio paese, tra le varie canzoni abbiamo fatto “Mi votu e mi rivotu”, questa canzone cantata da Rosa era una sensazione che ti entrava dentro, ti veniva la pelle d'oca a sentirla, riuscire a trasmettere queste emozioni lo puoi fare solo da artista, ma se sei semplicemente strumentista o cantante soltanto non li riesci a trasmettere”.

<p>MI VOTU E MI RIVOTU (tradizionale)</p> <p>Mi votu e mi rivotu suspirannu passu li notti ‘nteri senza sonnu. E li biddizzi tò iu cuntimplannu li passu di la notti ‘nsinu a jornu. Pi tia nun pozzu ora cchiù durmìri paci nun havi cchiù st’afflitu cori. Lu sai quannu ca iu t’haiu a lassari: quannu la vita mia finisci e mori.</p>	<p>MI GIRO E MI RIGIRO</p> <p>Mi giro e mi rigiro (1) sospirando passo le notti intere senza sonno. E contemplando le tue bellezze le ripenso nella notte fino a quando fa giorno. Per te ora non posso più dormire pace non ha più questo afflitto cuore. Tu lo sai quando dovrò lasciarti: quando la vita mia finisce e muore.</p> <p>1) dentro il letto</p>
---	---

Musica Rom

La popolazione Romaní e la loro musica “ Ederlezi”

- L'arte dei suoni nella cultura romana

L'Europa, mosaico culturale, è anche un mosaico musicale e ogni popolo è custode di ritmi e di stili che si sono rinnovati attraverso i secoli, grazie anche a influenze esterne, orientali e afro-americane. A questo ricco mosaico culturale europeo anche i rom hanno dato il loro apporto, con colori e forme distintive che vanno dalla tradizione popolare dei Balcani, al Flamenco spagnolo e al Jazz Manouche francese.

Il modo inconfondibile di fare musica dei Rom, con propri ritmi, proprie forme e proprie interpretazioni, ha tratto la sua linfa dalla regione geografica e dai condizionamenti storici e sociali dei paesi ospitanti. La ricchezza di ritmi, melodie e armonie della musica romaní è stata sfruttata da compositori come Liszt, Brahms, Schubert, De Falla, Granados Turina, Ravel, Debussy, Dvorak, ma ai Rom non è mai stato riconosciuto pienamente il loro merito.

Da sempre svincolati dai parametri di vita dei Caggé, i Rom vivono la loro musica come espressione profonda della loro esistenza, come mezzo di comunicazione di valori etici e culturali, ma anche come mezzo di decontrazione psicologica, di liberazione dalle repressioni della società sorda e inospitale. Nella sua opera "Degli Zingari e della loro musica in Ungheria" Liszt scrive: "... Ia loro arte è un linguaggio sublime, un canto mistico, ma chiaro agli iniziati, che viene usato per esprimere quello che vogliono senza lasciarsi influenzare da nulla che sia estraneo ai loro desideri. Hanno inventato la loro musica e l'hanno inventata per se stessi, per parlarsi, per cantare fra loro, per mantenersi uniti, e hanno inventato i piu commoventi monologhi".

Per capire la musica romaní occorre viverla alla maniera romaní. Parlare della musica romaní significa parlare della cultura dei rom e della sua evoluzione, che segue le vicende di un popolo

errante nel mondo, disperso e oppresso, che gelosamente, e in modo straordinario, ha custodito i suoi tratti essenziali nel tempo e nello spazio. Un popolo caratterizzato dal suo destino, dal suo fatalismo atroce, da quel suo girovagare per alleviare il dolore del vivere, da quel ricominciare sempre daccapo.

La musica romaní riflette lo stato d'animo profondo di un popolo che ha fatto del dolore e della precarietà gli emblemi del proprio virtuosismo artistico. Essa è figlia di un lungo travaglio fisico, morale e psicologico, e non può non avere tratti elegiaci, dissonanti, malinconici, ribelli, ma allo stesso tempo è una musica viva, briosa, piena di ritmi incalzanti, piena di vita. L'interpretazione romaní è di tipo creativo, è caratterizzata dall'improvvisazione estemporanea, risultante dalle conoscenze personali maturate nel corso della vita. La ricchezza ritmica, gli abbellimenti, i melismi, gli ornamenti, sono tratti tipici, ereditati dall'antica scuola orientale e tramandati fino ai nostri giorni, di padre in figlio.

Dall'interpretazione romaní sgorga quell'intima forza che i Rom hanno e che è il segreto della loro sopravvivenza in un mondo avverso. Queste brevi immagini delineano i tratti principali della pratica interpretativa romaní: il superamento di ogni rigidità ritmica e metrica (il famoso rubato) per mimesi del fluire naturale; le linee melodiche sorrette da un costante lirismo effusivo, dovuto alle esperienze di viaggio e della vita all'aperto, a pieno contatto con la natura; l'espressione dei propri sentimenti e delle proprie esperienze attraverso la disposizione libera e soggettiva delle più piccole sfumature dinamiche, delle agogiche e dei fraseggi.

La sensibilità romaní interviene sugli elementi del linguaggio musicale, utilizzandoli in maniera caratteristica. L'esigenza costante dei Rom di "appoggiarsi" a elementi musicali nuovi ed estranei alla propria tradizione nasconde l'intimo bisogno di sopravvivere, di rivitalizzarsi attraverso l'interscambio degli elementi assorbiti dall'ambiente circostante.

E' certo che i Rom hanno bisogno della musica come i pesci hanno bisogno dell'acqua.

- Le aree e gli ambiti musicali rom

Le aree musicali romani, con diversi stili e ramificazioni, sono cinque e sono strettamente connesse le une con le altre essendo ognuna lo sviluppo dell'altra e il risultato dell'incontro etnofonico con la musica e la cultura dei paesi che via via hanno ospitato i Rom nel loro lungo migrare verso occidente:

-area orientale : dall'Asia Minore, fino alla penisola Anatolica-Armena (Turchia) e l'Africa Nord-Orientale (Egitto);

-area balcanica: include la Romania, i territori dell'Ex-Jugoslavia, la Bulgaria e la Grecia;

-area dell'Europa Centro -Orientale: sono compresi i territori dell'Ungheria, la Repubblica Ceca, la Slovacchia, la Polonia, l'Estonia etc. fino alla Russia; -area mediterranea: riguarda in particolare la Spagna; il Portogallo, la Francia Meridionale e l'Italia;

-area Nord-Europea: include le ballate dei Rom del Regno Unito, il Jazz dei Manouches francesi, il Jazz dei Sinti e Rom Belgi e Olandesi, lo swing degli Sinti tedeschi, e i canti dei Rom Finlandesi e Svedesi.

Seppur lontana nelle forme e negli stili, le espressioni musicali zingare hanno in comune i tratti graffianti, melanconici, dissonanti, proprio perché i Rom sono eredi di un lungo travaglio fisico, morale e psicologico dei secoli passati. D'altra parte la musica romaní è caratterizzata da una forte allegria vivacità e ricchezza ritmica che è il riflesso del forte temperamento rom. Il nomadismo, il continuo girovagare, l'instabilità della dimora sono rappresentati musicalmente con le variazioni, trovare il modo di guadagnarsi da vivere si riflette musicalmente nell'improvvisazione, spezzare l'emarginazione e ribellarsi alla repressione esterna da un punto di vista musicale si riflette nella vivacità e nella ricchezza delle trovate ritmiche. Da qui certi ritmi incalzanti, frenetici, diabolici, su cui si innestano melodie e canti intensi, vibranti, profondi. L'importanza di tale bisogno di

esprimersi è di gran lunga maggiore del supporto musicale al quale si chiede solo di potersi adeguare. La musica per i Rom è un momento di lirismo, di "liberazione" e soprattutto di gran godimento. In definitiva ciò che contraddistingue i Rom non è quello che suonano, ma come suonano, la qualità dell'interpretazione, di per se una creazione, basata sull'impiego costante e abusivo degli abbellimenti, delle variazioni, dei melismi, dei vibrati, l'impiego di appoggiature ascendenti all'inizio del canto alcuni giri di frasi dentro lo stesso canto e la ricchezza ritmica. Le diverse ramificazioni musicali non sono altro che tasselli di un unico mosaico.

Da sempre i Rom hanno fruito della musica, essa rappresenta un elemento importante nella loro cultura. L'espressione musicale sia vocale che strumentale si è sempre articolata in tre ambiti differenziati sovente non comunicanti: l'ambito professionale (musicisti affermati), l'ambito dell'intrattenimento sociale (cantori di paese, gruppi musicali di piazza o locali) e l'ambito familiare (canti infantili, canti narrativi).

-All'ambito professionale si ricollega l'attività di valenti musicisti che con il loro valore sono riusciti e riescono a superare tutte le barriere sociali e razziali e a godere dei frutti del loro straordinario talento naturale (si pensi a Django Reinhardt, a Demetrio Karman, a Janos Bihari, etc..).

-All'ambito dell'intrattenimento sociale e connessa l'attività di gruppi musicali, di cantori di paese, di intrattenitori che si esibiscono nei locali, nelle piazze, nelle feste religiose e cittadine, dietro renumerazione economica. Avendo un carattere divagativo questo tipo di musica -di sapore popolare- è sicuramente quello più praticato. -All'ambito familiare si ricollegano le filastrocche, le fiabe, i canti infantili, i canti narrativi che vengono cantati con melodie spessissimo improvvisate, nonché gli intrattenimenti musicali (anche danze, canti) all'interno del gruppo in occasione di festività.

Nei primi due ambiti i Rom suonano per gli altri, nel terzo per se stessi.

La musica non rappresenta solo un mezzo di espressione profonda di intime sensazioni che pulsano attraverso le vibrazioni sonore, cogliendo le essenze principali che alimentano lo spirito, ma un mezzo di difesa, di sfogo, di liberazione proprio contro l'incomprensiva realtà circostante. La musica permette ai Rom di esprimere sentimenti repressi incuneando l'innato senso di libertà in fantasiosi spazi vitali che distendono benevolmente le contrazioni psicologiche, le paure, i timori, le diffidenze, i complessi personali, le tristezze, le sofferenze fisiche e morali, ma anche le passioni, gli amori, gli affetti, le gioie vengono manifestati attraverso la scelta di una gamma di suoni fedeli all'indole e all'inclinazione dello spirito zingaresco. Il rapporto fra musica e rom include la complessa personalità dei Rom. Generalmente il Rom non comprende il valore dell'associazionismo poiché è un grande individualista. E' dotato di un gran temperamento che lo porta ad affrontare la vita con grande coraggio e soprattutto a farsi valere al di fuori della propria famiglia. Grazie proprio a queste sue qualità oggi i Rom, dopo innumerevoli ed ingiuste persecuzioni, vivono ancora. Il Rom sente profondamente il valore dell' "appartenenza", vale a dire che riesce a riscontrarsi solo con i membri della sua famiglia, di cui si sente rappresentante e parte integrante. Il concetto di famiglia per i Rom è molto più esteso e profondo rispetto a quello dei Caggé: per questo è difficile incontrare gruppi musicali rom i cui componenti non siano parenti. Da sempre sprovvisti di bagaglio culturale - inteso alla maniera dei Caggé (non zingari) - si sono affidati, tra i tanti mezzi a disposizione per comunicare la nostra cultura (parole, immagini, colori, movimenti) sicuramente al mezzo più universale, più astratto, più immaginario, quale è la musica, per una ragione ben precisa: l'immediatezza. Ai Rom non interessa "costruire" la loro felicità in prospettiva futura, ma beneficiare dei mezzi che hanno a disposizione al momento, traendo la massima soddisfazione con il minimo sforzo. La musica (come la danza) risponde meglio di qualsiasi altra espressione artistica a questa esigenza. Il codice con

cui comunicano è semplice, lineare, concreto, immediato, un codice -però- spesso intelligibile al Caggiò, ciò è dovuto principalmente ad una misconoscenza del mondo rom.

La musica nell'ambito dell'esecuzione pubblica diviene un mezzo di sussistenza. I Rom scelgono per le loro attività lavori che meglio rispondono alla loro particolare indole, caratterizzata da un incondizionato senso di libertà, e che soddisfano a pieno il loro spirito. La musica, così come la

lavorazione dei metalli e l'allevamento dei cavalli sono le attività più indicate e non a caso comunemente praticate. La profonda repressione esterna ha sviluppato fra i Rom manifestazioni espressive proprie. La musica dei Rom riflette questo stato di cose e se da una parte esiste una produzione musicale con connotazioni di allegria proprie dell'indole romaní, dall'altra ne esiste una con connotazioni di tristezza e di dolore dovute alle persecuzioni. Uno stile che ben evidenzia questa dicotomia è la Czardas con il primo movimento lento: il Lassan, in tonalità minore che ben sottolinea malinconia e tristezza per poi modulare in maggiore in un movimento rapido e allegro: la Friska, che evidenziano il temperamento e la "solarità" dei Rom. Entrambi questi aspetti rappresentano distinte reazioni all'enorme repressione che il mondo dei Caggé esercita quotidianamente sui Rom. Alla musica si sono quindi affidati per rappresentare le loro emozioni, le loro tradizioni, la loro cultura in ogni parte del mondo senza bisogno di scriverla a tavolino, ma restando in rapporto diretto con la natura e l'ambiente circostante. Parlare di musica o della cultura romaní significa principalmente capire il loro modo di vivere. Nonostante le distanze geografiche e le epoche storiche i Rom hanno saputo conservare le loro più nobili tradizioni e la loro più ancestrale cultura mantenendole vive nel loro cuore e coltivandole ogni giorno, nonostante la tragedia e il continuo pellegrinare da una terra ad un'altra, da una nazione ad un'altra e nonostante si siano mescolati con altre culture, altre razze, altri idiomi.

- L'interpretazione romaní

L'interpretazione è il modo di esprimersi di un artista ed è estremamente soggettiva e condizionata dal suo carattere, dalla sua intimità e dalla sua capacità creativa. L'interpretazione non è altro che il modo in cui una persona esterna i suoi sentimenti e il suo mondo interiore. Essa si basa soprattutto su due elementi: l'agogica e la dinamica. Fin dal momento del concepimento l'individuo è portatore di un mondo interiore unico che è però influenzato dalla realtà circostante. Durante i mesi di permanenza nella placenta materna l'individuo resta condizionato dal tenore di vita della madre, da ciò che essa mangia e dai rumori circostanti. Dal primo minuto di vita il neonato è influenzato da una realtà diversa. La prima conoscenza ritmica è strettamente collegata con il battito del cuore, con i diversi tipi di suoni e rumori presenti nell'ambiente circostante. Soprattutto il modo di intercalare gli accenti forti e quelli deboli nelle parole o nei discorsi da parte dei genitori che abitua il neonato a sviluppare le proprie capacità ritmiche e a conoscere perfettamente la differenza fra il lento ed il rapido. Il pianto del neonato contiene già una propria espressione ritmica. Anche quando muove i primi passi è condizionato dal suo bagaglio ritmico. Questa serie di elementi contribuisce a determinare l'espressione agogica personale del futuro artista. Per ciò che riguarda la dinamica anch'essa viene sviluppata individualmente

fin dall'infanzia. Infatti fin da piccolo l'individuo percepisce la differenza dei contrasti e riesce a distinguere la notte e il giorno, il suono forte e quello debole, il colore bianco e quello nero, il freddo e il caldo, ect... L'individuo con le qualità sensoriali e visive riesce anche a cogliere le sfumature delle gradazioni: fra la notte e il giorno riesce a distinguere l'alba, fra il freddo e il caldo riesce a percepire il tiepido, fra il bianco e il nero il grigio... I segni dinamici sono quelli che appunto regolano le gradazioni. I tratti agogici e quelli dinamici nell'ambiente rom sono sviluppati in modo naturale. Si pensi ai ritmi dati dai diversi andamenti dei cavalli, e ai cigolii delle ruote dei carri durante i lunghi viaggi di un tempo o all'alternarsi dei suoni nella quiete della notte che accompagnavano il riposo, o ancora il contatto diretto con la natura piena di colori e di gradazioni. Inoltre va considerato l'innato senso di libertà insito nella loro indole che li porta ad essere impulsivi, immediati, concreti e soprattutto mai ripetitivi. La mancanza di metodologia e di maestri fissi ha permesso al rom d'interpretare liberamente la sua musica senza alcun canone prefissato, ma seguendo istintivamente la propria inclinazione, il proprio sentimento e la propria creatività. Per il Rom è facile adattarsi alle situazioni poiché da sempre è abituato a passare dalla festa alla morte, dalla gioia al dolore, dall'amore alla pena. L'interpretazione, che mette in stretta relazione la creatività e il linguaggio musicale Romanó, quindi non è altro che il risultato di un complesso di conoscenze personali maturate durante il corso della vita e che condizionano poi un'esecuzione musicale.

L'interpretazione romaní per la filosofia di vita e per l'evolversi delle vicende storiche e sociali è legata ad una pratica vocale e strumentale caratterizzata dall'improvvisazione estemporanea. La

ricchezza ritmica, gli abbellimenti e gli ornamenti del testo o delle esecuzioni strumentali sono tipici tratti dell'interpretazione romaní ereditati dall'antica scuola orientale e tramandati fino ai nostri giorni di padre in figlio. Dall'interpretazione romaní escono fuori messaggi commoventi ed entusiastici, lamentevoli e gioiosi, carezzevoli o furiosi sempre pieni di speranza, d'amore, di fratellanza. Il canto o l'esecuzione di un Rom fa ben immaginare di veder comparire davanti ai nostri occhi personaggi scenici di forte passionalità e di immediata presa emotiva con i loro volti scuri ora sorridenti, ora sofferenti, ora vigorosi, ora stanchi, con i loro gesti, le loro movenze, costruiti a immagine e somiglianza degli stessi Rom. Queste figure convenzionali incarnano l'idea stessa dell'unità interpretativa, si legano fra di loro, si caratterizzano, si trasformano, si tramandano. La realizzazione dei propri sentimenti e delle proprie esperienze sono rivelate nel carattere di un episodio attraverso la disposizione libera e soggettiva delle più piccole sfumature dinamiche delle agogiche e dei fraseggi. La sensibilità dei Rom, infatti, interviene sugli elementi musicali utilizzandoli in maniera "caratteristica".

• Il linguaggio musicale Romanó

La cultura che si trasmette oralmente contiene una maggiore carica emozionale e più sapore popolare, e forma parte integrante dell'interiorità del popolo che la conserva. La musica in tutti i popoli del mondo, inclusi i meno civilizzati, è servita per l'unione, per il godimento, per la convivenza. Al popolo rom la musica è stata utile per "sopravvivere" e per "liberarsi" dalle costrizioni esterne. Esuberante, burlone, spaccone, sensibile, passionale, esibizionista, egocentrico, generoso, il Rom rivela

sempre le sue qualità e la recondita cultura interiore a chi ne sa cogliere il significato negli atteggiamenti esteriori, ma e soprattutto un valore che i Rom rivelano continuamente, presente costantemente nella musica e che è alla base della loro filosofia di vita: la libertà. Il Rom è libero come un cavallo selvaggio.

Per meglio comprendere la musica romaní occorre parlarla in relazione con quella di origine indiana e quest'ultima con quella occidentale. In India la musica ha mantenuto il suo carattere rituale e magico fino ad epoche recenti, fino a quando, cioè, i mutamenti sociali e l'avvento dei mass media non hanno alterato la condizione della civiltà indiana. Gli elementi temporali che regolano la struttura della musica occidentale, in quella indiana non hanno quasi significato e per questo un canto può durare anche più di un'ora. Il musicista occidentale è molto attento alla chiarezza della forma, all'immediatezza dell'espressione e alla originalità. L'ascoltatore ha verso la musica un atteggiamento attivo, cioè tenta di comprendere il messaggio celato dietro il linguaggio musicale. Il musicista indiano e orientale in genere ama - invece - improvvisare, la sua musica non ha un preciso sviluppo e scorre in modo ripetitivo senza arrivare ad una conclusione. L'ascoltatore resta ammaliato dalla voce dei cantanti, dal suono degli strumenti e dai ritmi incessanti, in un atteggiamento di ricezione passiva e statica. Questi canoni sono ampiamente riscontrabili nella musica dei Rom e in modo particolare in quella tradizionale che riguarda soprattutto l'area dell'Europa Centro Orientale e Balcanica. Se si considera, poi, che i Rom musicisti sono per lo più autodidatti che non conoscono la scrittura musicale e che usano intervalli (quarti di tono) inusuali nell'armonia occidentale, si può ben capire come essa può apparire "strana" e "irregolare" agli esperti di musica Europei. Lo stesso Liszt lo rivela nel suo saggio: "Il musicista incivilito è dapprima sì interdetto dalla stranezza degli intervalli della musica romaní, che è disposto a ritenerli inesattezze d'esecuzione, del pari è disorientato dalle modulazioni sì rudi che cozzano coi suoi sacri dogmi musicali, tanto che se le potesse prendere sul serio, s'indignerebbe e si scandalizzerebbe". Ma tuttavia, sottolinea anche che: "... un ascoltatore buongustaio, ma non sapiente, è colpito di primo acchitto da questi elementi nuovi, che gli si impongono e lo diletano ad un tempo. Per poco ch'egli sia impressionabile al lato espressivo gusterà tal musica meglio d'un professore, imbevuto dei suoi pregiudizi scientifici".

Ma quali sono queste inesattezze? Oltre che l'impiego dei quarti di tono e di numerose fioriture ornamentali, l'inesattezza consiste nella libertà delle modulazioni da un tono all'altro, dall'uso costante dei passaggi enarmonici. Il musicista rom può così cominciare la sua esecuzione come e

quando vuole, partendo da una linea melodica principale e concluderla dopo infiniti passaggi e interminabili invenzioni di contrastanti frasi musicali, pure a suo piacimento ogni nota, ogni fraseggio, ogni pausa è adatta alla risoluzione finale. Anche i ritmi sono liberi nella loro enorme ricchezza espressiva. Liszt ci sottolinea come i ritmi zingareschi si sottraggono a qualsiasi regola prefissata: "...passanti dal movimento binario al ternario secondo le esigenze di impressioni tumultuose od assopite". Queste melodie, o motivi principali, così come il modo di suonare, al pari della lingua e dei canti, sono stati tramandati oralmente di generazione in generazione. Molti sono stati i musicisti Caggé che hanno cercato di trascriverle sul rigo musicale "ripulendole" dagli elementi che a loro

parevano "rozzi" svuotandoli così del loro originario contenuto. I brani erano basati soprattutto su due scale di importazione orientale. La prima prevede nel modo maggiore la 2° e la 6° abbassate di un semitono: Do-Reb-Mi-Fa-Sol-Lab-Si-Do. L'altra scala di modo minore presenta la quarta e la settima aumentate di un semitono: La-Si-Do-Re# Mi-Fa-Sol#-La. Da queste scale, adattate a piacimento dai Rom, nascono motivi ora lieti, ora tristi, i ritmi ora rapidissimi, ora lenti, le sonorità ora squillanti ora sommesse che si susseguono e fuggono lasciando l'impressione di una fantastica corsa in un paesaggio oscillante di visioni sonore, come le immagini fuggevoli che scorrono davanti agli occhi dal finestrino di un treno in corsa. E' ancora una volta il grande Liszt che ci illumina a riguardo: "La sonorità dei loro strumenti è inarrivabile. La nota dei violini si stacca netta e stridente; il loro vigore di esecuzione è incredibile. Le corde, febbrilmente vibranti, sembrano ad ogni istante vicine a spezzarsi in un parossismo di tensione sonora".

E' questa la musica romaní che ha trovato un pubblico di grandi amatori; attratti dalle fulgide melodie quanto dalle irregolari cadenze armoniche, dalle vibranti dissonanze e dai frenetici ritmi. Lo stupore per i Caggé è enorme proprio perché, avendo una visione negativa e stereotipata del mondo romanó, pare miracoloso che i Rom possano arrivare a tanto musicalmente. Dato un ritornello e un contrasto, attenti quasi sempre dalla tradizione musicale locale, i Rom riescono ad inventare preziosissimi gioielli musicali che inebriano gli animi più sensibili. Dall'imitazione si passa ben presto alla creazione, la sensibilità romaní interviene sugli aspetti dinamici, agonici e timbrici e apporta variazioni alla struttura melodica, ritmica e modale. Il modo in cui questo avviene rappresenta lo stile dell'artista il quale a sua volta viene condizionato dall'epoca, dall'area geografica e dal genere musicale adottato e naturalmente dal suo talento. E' ancora Liszt a illuminarci a riguardo, chi meglio di lui, che ascoltò i Rom ripetutamente può spiegarci il linguaggio musicale Romanó?..." Le fioriture poi sono addirittura un lavoro di cesellatura musicale, un ricamo, un arabesco. Tutto ciò che la fantasia immaginava di serpeggiamenti e di zigzag attraverso perifrasi e parafrasi senza fine, tutto ciò fu adoperato dai Rom per ornamento della loro musica. Il vero artista per essi è solo colui che prende il motivo della canzone o della danza come sommario d'un discorso o come l'epigrafe d'un poema, e che su codesta idea-madre, ch'egli non perde di vista, improvvisa, vaga e divaga con una profusione di appoggiature, di trilli, di scale, d'arpeggi, di passaggi diatonici e cromatici, di gruppi e di scherzi. In codesta rigogliosa fioritura di suoni, la melodia è spesso ridotta al compito di semplice nastro conduttore d'una ghirlanda, nascosto ed invisibile sotto le graziose corolle e i petali smaglianti; e la frase principale si indovina come una sultana sorridente e semi nascosta dietro il suo velo, seminato di pagliuzze multiformi e policrome".

La musica romaní è ancora "nascosta ed invisibile" a coloro che non la intendono alla maniera romaní, Liszt - invece - conosceva benissimo l'ambiente romanó e quindi il profondo rapporto fra i Rom e la musica. È stato "grande" anche per questo.

Sulla musica Romani...



Dalle lontane terre del nord-ovest indiano, il Rajasthan, da cui proviene originariamente questo popolo, la musica zingara è arrivata fino a noi in forma orale, mai scritta: molti musicisti tutt'oggi non sanno leggere gli spartiti. Nel corso della storia gli zingari hanno adeguato la propria musica ai suoni delle culture

attraversate durante le loro lunghe peregrinazioni, apprendendo con maggior precisione le arie e le melodie popolari dei luoghi di insediamento storico.

La diversità di risultati ottenuti da queste unioni è tale che ci si può chiedere se sia corretto parlare di musica “zingara”: i cd “Gypsy of the Nile” (musica zingara egiziana) e “Moroccan Gypsies” (in cui suonano i Sidi Mimoun e i Ben Souda) appaiono all’udito, per gli strumenti utilizzati e le tonalità conseguite, assai lontani dal flamenco appassionato di Camarón de la Isla, gitano andaluso di fama internazionale o da formazioni di musica Manouches francesi o di Lautari rumeni... Ciò che distanzia questi artisti dalle lontane origini comuni sembra maggiore di ciò che li avvicina.

Eppure nei numerosi stili che si sono venuti a creare si possono riconoscere vari elementi in comune, prima fra tutte la pratica molto frequente dell’improvvisazione, con rapidi cambi di tempo, ritmi assai sostenuti, talvolta note lunghe e appassionate, un alto grado di virtuosismo, una forte sensibilità quasi sentimentale e una ricca “ornamentazione”, fatta di cesellature e arabeschi. Talvolta, inoltre, le esecuzioni vengono arricchite da suoni prodotti con qualsiasi mezzo si abbia a disposizione, dalla percussione di una vecchia lattina al battito di mani.

La presenza della musica zingara in Europa è molto antica: già verso il 1430 suonava un’orchestra zingara alla corte di Sigismondo, Imperatore del Sacro Romano Impero.

La musica classica occidentale ha sempre attinto a questa tradizione musicale parallela, rinnovando il proprio stile e i propri ritmi. Molti grandi compositori, come Schubert e Beethoven, adottano finali “all’ongarese”, mentre Franz Liszt, che ebbe tra i suoi maestri di musica un rom ungherese, scriverà, in un saggio del 1859, che l’intera musica tradizionale dell’Ungheria si deve agli zingari, “dotati di un senso musicale d’incredibile profondità, certamente sconosciuto a qualsiasi altro popolo”. Da Brahms a Schubert, da Ravel a Debussy a Ciajkovskij, prendano spunti artistici da questo popolo.

Il successo della musica di questo affascinante e controverso popolo si profuse per tutto il XVII secolo e parte del XVIII nel cuore dell’Europa, imprimendo alla musica una costante quanto straordinaria vitalità.

L’orchestra zingara, composta principalmente da due violini, un contrabbasso e un cimbalo, si rese indispensabile nei balli, nelle feste pubbliche e private, nelle nozze paesane, nelle osterie e nelle dimore di magnati.

Le arie ungheresi suonate dagli Zingari, secondo uno studioso che soggiornò a Pest nel 1854, facevano addirittura: “perdere la testa alla gente del paese. Comincia con qualcosa di molto lugubre e finisce con una gaiezza folle che conquista tutto l’uditorio, il quale batte i piedi, spacca i bicchieri e balla sulle tavole”.

Ciononostante, non c’è mai stato un riconoscimento ufficiale dell’apporto della musica zingara a quella occidentale. Eppure in alcuni paesi il ruolo svolto dagli zingari per la preservazione delle arie tradizionali è stato fondamentale, basti pensare alla Turchia, dove tutt’oggi la gran maggioranza dei musicisti sono zingari, o alla Romania, dove i Rom lautari (gli antichi menestrelli che mettevano in musica i fatti della vita) sono diventati gli esecutori professionisti, o semi-professionisti, della tradizione popolare rumena.

Non fosse stato per i lautari gran parte del patrimonio musicale tradizionale rumeno sarebbe andato perduto. Attualmente i lautari si uniscono in formazioni di varie dimensioni chiamate Taraf, con le quali girano i villaggi, soprattutto nelle regioni della Valacchia e della Transilvania, per suonare in occasione di matrimoni, battesimi, funerali e feste varie, con un repertorio che si tramanda di padre in figlio. I Taraf si compongono di violino, fisarmonica, cimbalom (strumento di origine ungherese costituito da una serie di corde metalliche suonate con bacchette di legno), clarinetto o sassofono; negli anni '60 i giovani zingari vi introdussero anche la chitarra, strumento relativamente moderno, la cui acquisizione da parte della musica popolare è alquanto recente.

I Rom di Romania (in romeno: țigan) costituiscono uno dei gruppi etnici in Romania più grandi. Secondo il censimento del 2011, il numero di persone autodichiaratesi rom era di 621.573 (circa il 3% della popolazione romena), terzo gruppo etnico preceduto dai Magiari di Romania.

Dei 621.573 individui il 62% vive in ambiente rurale (390.903). Esiste l'opinione per cui il numero dei dichiarati non corrisponda al vero, in quanto tanti non si dichiarano di etnia rom. In Transilvania, Crișana, Muntenia ed Oltenia vi è la concentrazione maggiore.

La minoranza rom è sottoposta spesso a discriminazione razziale, impedendo loro di accedere alla scolarità e alla integrazione nella società. Questa realtà esiste anche in altri paesi come Ungheria, Slovacchia e Cechia.

Non si sa esattamente quando siano arrivati i primi rom in territorio romeno. Jonathan Fox sostiene che le fonti storiche facciano risalire tale evento al secolo XI. Altro ricercatore, Bogdan Petriceicu Hasdeu, è risalito ad un documento di Mircea il Vecchio che suggerisce la venuta al secolo precedente.

In un documento del 1385 il voivoda Dan I di Valacchia dona i possedimenti del monastero Tismana al monastero Vodița di Drobeta-Turnu Severin, posseduto da suo zio Vladislav I di Valacchia, e che presentava al suo interno 40 "ațigani".

Dopo la venuta in Romania, vennero presto resi schiavi ai boiardi del luogo. Le condizioni erano disumane. La pena di morte ad esempio: "un sclav care viola o femeie era ars de viu"[6]. In Transilvania, che successivamente divenne territorio dell'Impero austro-ungarico, se un Rom parlava lingua romani (țigănească) veniva punito con venticinque frustate. I costumi tradizionali vennero proibiti in Transilvania. La maggior parte dei Rom erano maestri di legno, allevatori di cavalli e musicisti; il loro talento musicale è noto.

Secondo il *Neueste Erdbeschreibung und Staatenkunde. Zweiter Band. von Dr. F.H. Ungewitter. (Dresden, 1848)* in terra di Romania risiedevano circa 90.000 Rom che rappresentavano il 4% della popolazione, in Moldavia 12.000 (0,8%). Il censimento della Transilvania del 1850 registrava il 2,2% di Rom sulla popolazione totale. Nel XIX secolo con l'avvento degli ideali liberali di metà ottocento, cambiò l'idea sulla schiavitù e dopo le rivoluzioni del 1848 tutti gli schiavi vennero rilasciati e la schiavitù abolita nel 1856. La prima dichiarazione di abolizione della schiavitù risale al 1848, ma nessun Governo riuscì a portare a termine l'introduzione di una legge abolizionista. In Moldova e Valacchia la dichiarazione avvenne nel 1855 e 1856 rispettivamente.

Solo nel 1864 con Ioan Cuza, vennero liberati tutti i Rom dalla schiavitù. Dopo che i Rom furono liberati, tanti lasciarono la Romania per il resto d'Europa o l'America.

Le tradizioni sono una parte importante della vita Rom. Il gruppo etnico ha tramandato usi e costumi da quando erano schiavi. L'avvenimento più importante della tradizione Rom di Romania è "nunta țigănească". Costumi molto sgargianti, colorati, danze e musica. Una tradizione presente è "căsătorie minoră".

L'età media di una ragazza che si sposa è di diciannove anni. Quest'età media così bassa è differente agli usi della maggior parte delle culture occidentali, che presentano età medie più alte. I Rom spesso rispettano molto la tradizione che vuole il matrimonio spesso celebrato con ragazze minorenni, tale usanza è in conflitto con le leggi locali e l'Unione Europea.

Nel mondo, a parte numerose tradizioni pagane, i rom professano religioni del luogo. Anche in Romania la maggioranza professa fede cristiana della Chiesa ortodossa. Negli ultimi due decenni esistono molti casi di conversioni al Protestantesimo. In alcune località con popolazione magiara (magiari di Romania) come nel nord della Transilvania, i Rom sono fedeli alla Chiesa latina, che a quelle riformate (in funzione della confessione dei magiari). Esistono anche comunità di Rom presenti nelle zone dei Sassoni di Transilvania che professano fede luterana (Uila). Una buona parte dei Rom di Dobrugia sono musulmani (ca. 1% del totale dei Rom di Romania, con una parte a Babadag).

Goran Bregovic Un'epopea balcanica di Claudio Fabretti

Mescola folk balcanico ed elettronica, ritmi sfrenati e temi sacri. Ha sfondato in Europa con le colonne sonore dei film di Emir Kusturica, dal "Tempo dei Gitani" a "Underground". Ma ha cominciato con il rock: "Era un modo per esprimere il malcontento senza finire in galera...". Goran Bregovic si racconta. Dagli esordi nei club di Sarajevo alla fuga in Francia. E spiega perché non può tornare ..

"La mia musica? E' una miscela, nasce dalla frontiera balcanica, una terra misteriosa dove si incrociano tre culture: ortodossa, cattolica e musulmana". Parla un italiano disinvolto Goran Bregovic (1950, Sarajevo), che si presenta all'appuntamento senza formalità: costume e asciugamano dopo un bagno in piscina, occhiali da sole. Ha l'aria di un tipo tranquillo, sicuro di se'. Le sue composizioni, mix di folk balcanico e raffinata tecnologia, hanno contagiato l'Europa. Anche grazie al fortunato sodalizio con Emir Kusturica, suo concittadino di Sarajevo e regista di capolavori come "Il tempo dei gitani" e "Underground". Bregovic ha firmato le colonne sonore di molti dei suoi film, compreso Arizona Dream, il "sogno americano" del regista bosniaco, con star come Jerry Lewis e Johnny Depp, e una canzone - "Tv Screen" - interpretata dall'"iguana" Iggy Pop, ex-Stooges.

"Era appena scoppiata la guerra nell'ex-Jugoslavia - ricorda Bregovic -. Io ed Emir siamo fuggiti in America a girare il film. Poi ci siamo ritrovati a Parigi, insieme a tanti amici di Sarajevo". Già, gli amici: gli intellettuali e gli artisti di quella Bosnia colta e pacifica spazzata via dalle granate; i fedelissimi dei club dove Kusturica proiettava i suoi primi film e suonava il basso in un gruppo punk. Un repertorio simile a quello del giovane Goran, rockstar con una band sua già all'età di sedici anni, nonché studente di filosofia. Sarajevo rock "Il rock era la sola possibilità di esprimere il nostro malcontento senza rischiare di finire in galera, o quasi...". Ma chiariamo una cosa: io ed Emir non abbiamo mai suonato insieme; lui era un dilettante, io un musicista, precisa con tono neanche troppo scherzosamente strafottente. Evidentemente tra i due qualcosa si è guastato. Tanto che nell'ultimo film di Kusturica "Gatto Nero Gatto Bianco" non ci sono più le musiche di Bregovic, che nel frattempo ha inciso la colonna sonora di Train de Vie, il piccolo gioiello del regista franco-romeno Radu Milhaileanu. Alla base della "lite" - pare - il risentimento di Kusturica per il tipo di utilizzazione delle musiche dei suoi film nei concerti di Bregovic. Ma su questo punto il musicista bosniaco preferisce glissare: "Io ed Emir abbiamo preso strade diverse, tutto qua".

Ma torniamo alla Sarajevo "underground" pre-bellica. E' qui che il primo Bregovic infiamma i giovani con gruppi rock come Bestie, Kodeks, Jutro e soprattutto White Button (Bijelo Dugme), la formazione che lo accompagnerà per quindici. Poi, stanco del ruolo di idolo dei teen-ager, decide di cambiare rotta. Il tempo dei gitani, memorabile affresco del popolo rom in bilico tra realismo e sfrenata fantasia,



segna l'inizio della collaborazione con Kusturica. Ma presto sulla Jugoslavia orfana di Tito cominceranno a soffiare venti di guerra. E per l'arte non ci sarà più spazio. Goran racconta la storia con l'apparente distacco di chi ha rotto con le proprie radici.

Ma c'è una vena di nostalgia nella sua voce quando rievoca la Sarajevo di quei giorni, così lontana dalla città-fantasma del dopo-guerra. "Non ci abito più. Non è "pratica", manca spesso l'elettricità e non posso usare i miei computer, mancano le condizioni minime per lavorare. Ora vivo tra Parigi e Belgrado, ma sono quasi sempre in tournée". Guerra e musica Di madre serba e padre croato, come tanti cittadini bosniaci, Bregovic è quasi un simbolo della Bosnia multietnica. Eppure anche lui, oggi, è rassegnato: "E' molto romantico pensare che noi artisti possiamo cambiare le cose. Purtroppo, però, la storia della Jugoslavia la fanno i soldati, non i musicisti. Il problema è la mancanza di cultura democratica. Durante il comunismo era imposta dall'alto, dopo non si è sviluppata. In Francia la cosa peggiore immaginabile è che la destra moderata si allei con i fascisti; da noi i politici sono pronti a far uccidere centomila persone pur di imporre le loro idee". Più facile, invece, cambiare la storia della musica. Magari lanciando uno stile nuovo e facendo conoscere una

cultura che molti - come ammette con un sorriso - "ricordano solo per 'Il ponte sulla Drina' di Ivo Andric, premio Nobel per la Letteratura".

E allora spazio alla musica: sonorità fragorose, selvagge, un po' alticce, affidate agli ottoni, alternate ad altre solenni, toccanti, come il tema del "Tempo dei gitani", Ederlezi, che dà anche il titolo al cd-antologia delle colonne sonore di Bregovic. E' una mistura scoppiettante, che fonde Bartok e il jazz, tanghi e ritmi folk slavi, suggestioni turche e vocalità bulgara, polifonie sacre ortodosse e moderni battiti pop. Si puo' definire "world music"? Forse. Di sicuro, per questo gitano cosmopolita, il concetto di musica "etnico-nazionale", forzatamente in voga oggi nei paesi dell'ex- Jugoslavia, suona ridicolo: E' assurdo cercare differenze in una lingua, il serbo-croato, che è sempre stata una sola, o perfino nella musica. I nostri popoli sno sempre stati molto vicini per cultura e tradizioni. Ma oggi, da piu' parti, si cerca di riscrivere la Storia".

Lo spettacolo dei suoi concerti non nasce da effetti speciali, ma dai musicisti presenti sul palco. Da un lato l'austera Orchestra di Belgrado, in bianco e nero; dall'altro le Voci Bulgare, quattro vocalist straordinarie in variopinti costumi folkloristici; in mezzo Bregovic, abiti bianchi e chitarra elettrica in mano in braccio, e il massiccio direttore- percussionista, Ognjen Radivojevic; dietro di loro la "Wedding & Funerals Band", fanfara di ottoni che aggiorna la tradizione dei complessi ottomani e rom. "Loro suonano davvero ai matrimoni e ai funerali. E' la tradizione ortodossa: dopo il rito funebre si mangia, si beve e per un po' il dolore lascia spazio alla musica".

Impossibile, in effetti, resistere alla malia di questo ubriacante cocktail balcanico. Così ogni volta, anche in sedi austere, come l'Accademia di Santa Cecilia di Roma dove Bregovic si è esibito piu' volte, si rinnova il rituale: il pubblico abbandona i seggiolini e si lascia andare a danze vorticose sotto il palco. Tutti insieme, giovani, anziani, bambini, irretiti dai ritmi di "Kalasnjikov" e "Mesecina", i pezzi trainanti della colonna sonora di Underground. "Propaganda serba" era stato bollato il film dai suoi detrattori. "Ci vogliono occhiali speciali per vederla - ribatte Bregovic - e poi non credo proprio che i serbi vorrebbero essere ritratti in quel modo. E' solo una storia d'amore tra tre persone, durante un pezzo di storia del nostro paese".

Ma in realta' nel film - Palma d'oro a Cannes - c'era qualcosa di piu': "Underground", la cantina dove i protagonisti venivano tenuti all'oscuro delle vicende reali, era una metafora tragicomica del dramma jugoslavo, del regime e dei terribili segreti della guerra.

Dall'inizio del conflitto in Bosnia, Bregovic ha scritto molte colonne sonore, tra cui anche quella della Regina Margot di Patrice Chereau. Ora, pero', dice di non avere piu' bisogno di "fare soldi". Lo ammette senza falsi pudori: "In Jugoslavia, per ogni disco, dovevi pagare il novanta per cento di tasse. Ti passava la voglia di comporre. Solo da quando sono andato all'estero ho cominciato a lavorare sul serio". Se in paesi come Francia e Grecia e' da tempo una star, in Italia, e' stato scoperto piu' tardi. "A diciotto anni - ricorda - gia' suonavo a Ischia e Capri, ma la gente era meno curiosa. Oggi c'e' piu' interesse per queste sonorita'. Certo, quando ho saputo di aver venduto centomila copie in Francia mi sono chiesto: 'Ma chi sono questi, perche' comprano i miei dischi?'" . Oggi anche in Italia Bregovic e' diventato una star. E sono sembrate persino eccessive alcune sue performance, come il duetto in tv con Adriano Celentano in "Ventiquattromila baci", classico del "Molleggiato" e - incredibile a dirsi - canzone italiana piu' popolare in Jugoslavia (vedere per credere "Ti ricordi di Dolly Bell" di Emir Kusturica). E Bregovic, che di recente ha inciso un nuovo disco insieme alla cantante polacca Kayah (sconosciuta in Occidente, ma capace di vendere milioni di dischi nel suo Paese) e' salito addirittura sul palco del Teatro Ariston di Sanremo durante una edizione del Festival, prendendo parte anche alla "giuria di qualita'".

Tales And Songs From Weddings And Funerals del 2002 riporta Bregovic alle sue caratteristiche sonorità. E' un disco che, come scrive il critico Riccardo Bertone, "salta in alto nei cieli della fantasia e del gioco ma sa sporcarsi anche le mani con le pene della vita; che diverte e commuove, che sogna e si strugge in un mutevole paesaggio sonoro di fanfare gitane e trattamenti elettronici, di fiati dolenti e bicchieri usati come percussioni, e una sveglia come metronomo". Otto sono le canzoni, sette i racconti, strettamente legati tra humour e malinconia. Tra i brani anche l'esilarante "Polizia molto arrabbiata" (con tanto di errore grammaticale), che vuole denunciare le vessazioni degli immigrati slavi in Italia. Ottimo

l'apporto alle voci di Goran Demirovic e di Vaska Jankovska, ma a dare colore e anima al disco è la solita, straripante "orchestra dei matrimoni e dei funerali". Ma nonostante i buoni affari legati alla sua inarrestabile popolarità, Bregovic annuncia di voler lasciare spazio alla sperimentazione: "Ora non mi interessa la carriera, ma solo la musica. Mi diverto a provare di tutto, dalle canzoni per bambini alle sinfonie più complesse". Un punto, per il musicista bosniaco, resta fermo: "E' sempre meglio una banda gitana, magari stonata, di una 'Madame Butterfly' imbalsamata dalla routine". Nel 2012 il compositore di Sarejevo torna con Champagne For Gypsies, che, oltre a candidarsi come album dal titolo più trash di tutti i tempi, si rivela disco piacevole e lì si ferma, senza contenere neanche un guizzo. Partiamo quindi dal salvabile. "On A Leash": polifonie da Laura Nyro sotto acido precedute da un arrangiamento di tutto rispetto e seguite da un crescendo veramente da perdersi la testa. Ognuno può trovarci quello che vuole: le colonne sonore per i film del primo Emir Kusturica, Lydia Lunch in chiave gitana, Nelly Furtado in una giornata fortunata. Proprio quel che volete. Dura poco più di tre minuti, ma li vale tutti. E poi, verso metà disco "Ciribella Ciribella": forse l'unico pezzo vagamente "sperimentale". Immaginate una Laurie Anderson in chiave Bregovic o dei Queen in levare, e ci sarete quasi. Con tonalità freak e colpo di coda finale in grado di far sembrare la metà dei gruppi col suffisso "-ska" nel nome delle matricole.

Il resto è incentrato sulle sonorità balcaniche che - anche grazie a Bregovic - non hanno più confini. L'idea che ne viene è sempre quella di osservare il lavoro di un pastore laico con l'idea fissa che la salvezza per lui e il suo popolo sia nella musica. La tendenza sembra quella di toccare, in diversi episodi, il sol(it)o tema della popolazione gitana e la sua musica, la difficoltà di essere accettata e le ghetizzazioni da essa subite. Ma davanti al conformismo di certe soluzioni, persino una volontà tanto lodevole sfigura, arrivando a mettere in coda tre o quattro brani di fila ("Hopa Cupa", "Omule", "Champagne for Gypsies") per cui è assai difficile non minimizzare per passare oltre. La cantante irlandese Selena O'Leary e il rumeno Florin Salam vengono spalleggiati da Eugene Hutz dei Gogol Bordello (un po' troppo fine a sé stesso in "Be That Man" e un po' meno "Quantum Utopia") e dai redivivi Gypsy Kings ("Presidente" e "Balkaneros": in modo diverso, due canzoni-stereotipo). Per non parlare delle scontatissime "Bella Ciao" e "Boogie Unca Woogie", già proposta molte volte dal vivo con la Wedding and Funeral Band.

Dodici canzoni per fare festa, per ballare e per divertirsi. Un omaggio a una carriera iniziata nel lontano 1977. Ma un nome e la capacità di divertire non bastano per fare di un album un buon album.

Ederlezi è una canzone popolare tradizionale in lingua romaní delle popolazioni di etnia Rom dei Balcani, principalmente in Serbia.

Il titolo si riferisce alla festività serba di Đurđevdan (Ђурђевдан), chiamata in lingua rom appunto Ederlezi, che cade il 6 maggio e celebra la primavera. Si tratta di una festa molto sentita dai Rom nei Balcani e in ogni parte del mondo, a prescindere dalle connotazioni religiose dei vari gruppi. Si tratta probabilmente del brano folkloristico romaní più noto al mondo, soprattutto grazie alla versione realizzatane dal musicista Goran Bregović, inclusa nella colonna sonora del film Il tempo dei gitani di Emir Kusturica. Questo brano è presente anche all'interno del film Borat - Studio culturale sull'America a beneficio della gloriosa nazione del Kazakistan, pur non avendo alcuna attinenza con la cultura e la musica kazaka.

Altre versioni del brano sono state realizzate dal gruppo italiano dei CSI, inclusa nell'album Noi non ci saremo Vol. 1 e interpretata da Ginevra Di Marco, e dalla rock band iugoslava Bijelo Dugme (in cui militava lo stesso Bregović), contenuta sotto il titolo Đurđevdan je a ja nisam s onom koju volim nel loro album Ćiribiribela del 1988. La cantante Patrizia Laquidara ne ha fatto un video nel 2012, disponibile sul web. Anche il trio polacco Kroke ne ha realizzato una propria versione. Parti della canzone sono inserite nella versione del brano Come l'acqua contenuta nell'album Visto così del cantautore Giuseppe Mango in un'interpretazione a cappella dal quartetto femminile pugliese Faraualla

Il termine Ederlezi - che designa in lingua romaní la festa di San Giorgio - deriva

probabilmente dalla parola turca Hidirellez, che a sua volta indica una antica festività turca che si svolge circa un mese dopo l'equinozio di primavera. Il termine Hidirellez indica la rinascita della natura e il ritorno della primavera.

Testo originale romaní

Sa me amala oro khelena
Oro khelena, dive kerena
Sa o Roma daje
Sa o Roma babo babo
Sa o Roma o daje
Sa o Roma babo babo
Ederlezi, Ederlezi
Sa o Roma daje
Sa o Roma babo, e bakren chinen
A me, chorro, dural beshava
Romano dive, amaro dive
Amaro dive, Ederlezi
E devado babo, amenge bakro
Sa o Roma babo, e bakren chinen
Sa o Roma babo babo
Sa o Roma o daje
Sa o Roma babo babo
Ederlezi, Ederlezi
Sa o Roma daje

Traduzione in Inglese

All my friends are dancing the oro
Dancing the oro, celebrating the day
All the Roma, mommy
All the Roma, dad, dad
All the Roma, oh mommy
All the Roma, dad, dad
Ederlezi, Ederlezi
All the Roma, mommy
All the Roma, dad, slaughter lambs
But me, poor, I am sitting apart
A Romany day, our day
Our day, Ederlezi
They give, Dad, a lamb for us
All the Roma, dad, slaughter lambs
All the Roma, dad, dad
All the Roma, oh mommy
All the Roma, dad, dad
Ederlezi, Ederlezi
All the Roma, mommy

Opa Tsupa

Me sem gova chavoro, Khelav mange majlacho, Oj andale mandale,
E chora man astaren. Kas me astarava,

Me mange asava,
Samo jekh chaj ni mangel, Voj mande puchel

O opa cupa na ker mange chaje muka, Ti daj ka merel ako ni keles.
Lumbaj , lumbaj, lumbalaj ajde ajde ajde, Lumbaj , lumbaj, lumbalaj ajde ajde ajde.

Sa e chaja kelena,
Voj ni mangel te khelel, Oj andale mandale, Mudarel man o devel.

Ava Ruza ava khel, a i tiro mek avel,
Oj andale mandale, E sviracha ka kelen.

O opa cupa na ker mange chaje muka, Ti daj ka merel ako ni keles.

Lumbaj , lumbaj, lumbalaj ajde ajde ajde, Lumbaj , lumbaj, lumbalaj ajde ajde ajde. Chao maj o hutalo, I Ruza so ni kelel,

Oj andale mandale, an bobo ki astarel. Ava Ruza ava khel,

Pa i tiro mek avel,

Oj andale mandale,

E sviracha ka kelen.

O opa cupa na ker mange chaje muka, Ti daj ka merel ako ni keles.

Lumbaj , lumbaj, lumbalaj ajde ajde ajde, Lumbaj , lumbaj, lumbalaj ajde ajde ajde.

Macedonia

La musica Macedone “ Rumelaj”



Kaval

Tradizionalmente strumento di un pastore, il Kaval assomiglia a un flauto. È fatto di pezzo di legno lungo circa 70 cm, di solito cenere, aperto alle due estremità e riccamente decorata. Si produce un bel suono caldo, quasi malinconica. È possibile ascoltare il kaval spesso giocato in coppia, con la prima che porta una melodia e la seconda fronteggia lungo.

Gajda



Versione macedone del bagpipe - le sue origini sono in villaggi di montagna della Macedonia. Gajdas hanno quattro parti principali:

chanter -il (gajdarka) - un tubo di legno con sette fori per le dita davanti e un foro per pollice sul retro

-il drone (brcalo) - che produce il suono constand

-Il Duvalo - una torta di legno attaccato alla borsa dove il musicista soffiaria in

bag -la stessa (MeV) - fatta di pecore abbronzata o di pelle di capra.

Il Gajda di solito accompagnata da una kaval o due, un tambura e forse uno strumento a percussione come il tapanche, dajre o tarabuka.

Zurla

Tipicamente giocato a matrimoni, occasioni sociali e incontri di wrestling turchi, il Zurla ha un suono penetrante distinto che di solito è sentito ben al di sopra del tamburo (Tapan) che accompagna. È uno strumento legno vento in due parti, il cui corpo è un tubo conico. A becco (Slavec) viene inserito nella parte superiore ristretta.



Shupelka

Strumento di un pastore che guarda e suona come un registratore.

Duduk - un flauto bloccato-end che si può trovare in due lunghezze: 70 cm come il Kaval e 25 cm.



Tambura

Portato in Macedonia nei secoli 14 e 15 tramite i turchi dal Medio Oriente, la tambura è un collo lungo strumento a corde con un corpo a forma di pera, in legno di noce. Produce un metallico, formicolio suono ed è giocato sia come solista e come arte di un ensemble.

Questo è un tamburo buone dimensioni. Ciò che lo distingue è che i musicisti della Macedonia giocano con due bacchette appositamente progettati - conosciuto come un kukuda e prachka. Il kukuda è un tubo stretto di legno, mentre il prachka è più simile a un interruttore sottile. Ognuno colpisce un lato diverso del tamburo e la differenza di suono è notevole; insieme producono l'impressione che qualcosa di grosso sta per accadere. Il Tapan è l'accompagnamento tradizionale per la maggior parte dei gruppi folk che giocano in occasioni speciali. Lo troverete al matrimonio



Tarabuka

An tamburo a forma di clessidra, di medie dimensioni, in legno e pelle animale. Le sue origini sono incerte. Viene spesso usato come accompagnamento per la tambura.



Rumelaj Ondeggia, ammicca, sfiora avanza e retrocede, orgiastico, sinuoso: è il passo della più femminile e amata delle danze Rom, arrivata nelle nostre piazze dalla Macedonia, Transilvania e probabili origini anche dalla vicina Turchia, dedicata all'affascinante e seduttiva donna di Rumelia!

La danza è di fatto molto simile alla Yeni Jol, di origine turca ed il testo della canzone è piuttosto volgare (qua sotto compare un'edizione ripulita delle parole originarie)

Testo

Rumelaj

Seoca mi înima
Mîndra curva mea
Seoca mi înima, mada
Mîndrana mieri (x2)
Rume, Rume, Rumelaj
Haide, haide, haide,
Rume, Rume, Rumelaj
Haide, haide, haide. (x2)
Sehka mi anima
Mundra kurva méh
Sehka mi inima mata
Mundrana meri (x2)
Rume, Rume Rumelai
Haide, haide, haide,
Rume, Rume, Rumelai
Haide, Haide, Haide. (x2)

Donna di Rumelia -traduzione-

Hai asciugato il cuore
mia bella puttana
Hai spezzato il cuore, bambino,
Bella miele.
Oh, la donna di Rumelia
Vieni, andiamo insieme
Oh, la donna di Rumelia
Andiamo insieme.

Grecia

La Musica Greca “ La Trata Mas” e “Misirlou”



Il Rebetiko -
Musica popolare
greca

Il rebetiko
[ρεμπέτικο] (al
plurale, rebetika
[ρεμπέτικα]) è la
musica
tradizionale più
celebre e diffusa in

Grecia. Questa musica apparve nelle prigioni greche alla fine del XIX sec. Al principio, infatti, il rebeta era un detenuto che suonava e cantava il suo dolore e il suo rimpianto con i *mourmourika* [μουρμούρικα]: brontolii, mormorii tristi e lamentosi. Più in generale, il rebeta è un uomo dei bassifondi dallo stile di vita anticonformista, orgoglioso del suo vivere da disagiato e da emarginato ribellandosi alle istituzioni in modo provocatorio e non violento.

I più importanti cantanti e musicisti di rebetiko sono Markos Vamvakaris, considerato il padre della musica rebetika, Mikis Theodorakis, autore della celebre canzone del film "*Zorba il greco*", Vassilis Tsitsanis, Manolis Chiotis, Apostolos Kaldaras, Manos Hadjidakis, Giannis Papaioannou, Stavros Xarchakos, Marika Ninou, Rosa Eskenazi e Sotiria Bellou.

Nel dicembre 2017 il rebetiko è entrato nella lista dei rappresentanti del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità dell'UNESCO perché contiene "inestimabili radici nei costumi, gli usi, le tradizioni e il modo di vivere specifico, ma soprattutto è una tradizione musicale viva, con un forte carattere simbolico, ideologico e artistico". Per l'UNESCO il rebetiko è un "forte punto di riferimento per la memoria collettiva e l'identità dei Greci".

La storia del rebetiko

Nel 1923 il Trattato di Losanna dichiarò la fine dell'Impero Ottomano e il riconoscimento della Repubblica di Turchia. Il trattato fu una diretta conseguenza della Mikrasiatiki katastrofi [Μικρασιατική καταστροφή] (*la Catastrofe dell'Asia Minore*) una serie di funesti eventi per la Grecia: la sconfitta nella guerra greco-turca; la distruzione di Smirne e lo scambio di popolazione quando un milione di Greci che vivevano in Anatolia furono costretti a far ritorno in Grecia, così come i Turchi che risiedevano nel territorio ellenico dovettero far rientro nella loro nuova repubblica. Senza un soldo e costretti a vivere nelle baraccopoli sorte nelle periferie delle grandi città, molti profughi greci si dedicarono ad attività criminali. Così l'esperienza e la cultura degli esuli si mescolò a quella dei rebeti, dei banditi e degli emarginati.

Durante il periodo smyrneiko, dal 1922 al 1932, lo stile del rebetiko fu dettato dai musicisti profughi della città di Smirne. In questi anni nessun rebeta giunse alla celebrità. Il rebetiko era per le persone umili ed emarginate, soltanto un pretesto per incontrarsi e stare insieme. Ci si riuniva nei tekedes, locali dei quartieri malfamati delle città bevendo alcool e fumando hashish. Le canzoni rebetiche erano interpretate dai manghes [μάγκες], uomini di strada baffuti e sempre armati. Altro luogo di ritrovo nelle grandi città greche e mediorientali erano i caffè-aman, frequentati dalla media borghesia che veniva ad ascoltare le amanes, canzoni struggenti che raccontavano l'amore passionale. Così il rebetiko fuse le canzoni dei fuorilegge che avevano come protagonisti droga, sesso, crimini e prigionia e quelle più raffinate dei profughi dell'Asia Minore che raccontavano, invece, l'erotismo e la nostalgia per i propri paesi, lasciati contro la propria volontà.

Dal 1932 al 1944 fu il periodo d'oro del rebetiko, il cosiddetto periodo classico. La musica inizia ad essere notata e apprezzata anche dalle altre classi sociali e i primi musicisti rebeti incontrano un certo successo. Si diffonde uno stile rebetiko chiamato pireotiko perché ideato dal Quartetto del Pireo, un gruppo musicale formato da Stratos Pagioumtzis, Giorgios Batis, Anestis Delias e Markos Vamvakaris, considerato universalmente il padre del rebetiko e autore di una delle più famose canzoni, **Fragosyriani**, rivisitata più volte fino a nostri giorni. Nel 1938 il generale Ioannis Metaxas, primo ministro greco, ritenendo indegno e volgare il rebetiko, lo censurò. Per alcuni anni le canzoni e gli stessi strumenti musicali dei rebeti furono banditi dal regime. Inoltre, fu vietata ogni registrazione di canzoni che avessero attinenza con temi di prigionia o di droga. In realtà, il rebetiko continuò a essere suonato in clandestinità e venivano scritte di nascosto molte nuove canzoni.

Soltanto dopo la Seconda Guerra Mondiale, il rebetiko riuscì a diffondersi liberamente in tutto il Paese: iniziò il terzo periodo, il periodo laikò, in cui il rebetiko arrivò ad essere considerato la più importante musica popolare greca. Il rebeta Vassilis Tsitsanis iniziò a utilizzare esclusivamente il bouzouki e la chitarra, eliminò le tematiche scabrose e malsane in favore di testi più articolati e raffinati. Introdusse, infine, il taxim, lungo preludio privo di testo che apriva ogni canzone rebetika.

Come si suona il rebetiko

Per suonare il rebetiko viene utilizzato il bouzouki, lo strumento musicale greco più famoso al mondo. Appartenente alla famiglia dei liuti a manico lungo, ricorda nell'aspetto il mandolino. Le sue origini si perdono nell'antichità. In realtà, molti rebeti usano il baglama, un piccolo bouzouki lungo circa 50-60 cm, più comodo da portare in giro. Gli altri strumenti utilizzati sono la chitarra, la lira, il clarinetto, il violino, il santouri e il kanonaki (due particolari strumenti a corda), l'oud e lo tzouras (simili al bouzouki), il tumbeki (una specie di tamburo).

La musica rebetika oggi

Lo spirito rebetiko è ormai del tutto scomparso, anche se le canzoni rebetiche vengono ancora suonate nelle taverne e nei locali. Uno dei più famosi rebeti moderni è George Dalaras che dagli anni '80 ha ridato linfa alla musica rebetika pubblicando alcuni album di canzoni classiche da lui interpretate ed esibendosi nei teatri di tutto il mondo.

Nel 2012 il cantautore italiano Vinicio Capossela ha pubblicato l'album *Rebetiko Gymnastas*, nel quale ha offerto una rivisitazione in chiave rebetika di brani della sua discografia e interpretazioni di celebri successi di rebetiko, oltre ad altre canzoni inedite. Tra i brani compare **Misirlou** [Μισιρλού], un celebre brano famosissimo in tutto il mondo ma che in pochi immaginano sia, in realtà, una canzone greca popolare molto antica, di autore sconosciuto. Il primo ad inciderla, nel 1928, fu Michalis Patrinos, uno dei tanti esuli greci dell'Anatolia. Patrinos riscrisse e musicò in rebetiko quella canzone popolare. In seguito, Misirlou subì molte altre rivisitazioni, anche al di là dei confini ellenici. Nel 1941 Nick Roubanis, musicista americano di origini greche, la rivisitò in chiave jazz,

priva di testo. Nel 1962 Dick Dale, chitarrista americano, trasforma la versione di Roubanis in un impetuoso assolo di chitarra surf rock western. **Misirlou di Dick Dale** diventa celebre in tutto il mondo grazie al regista Quentin Tarantino che la inserisce nella colonna sonora del film Pulp Fiction.

In passato, ogni canzone rebetika era accompagnata da balli. Le danze che venivano praticate durante il **rebetiko** erano principalmente lo zeybekiko, l'hassapiko e lo tsifteteli. Si noti come tra questi manchi il **sirtaki**, il **ballo greco** più conosciuto nel mondo. Il perché è semplice: il sirtaki non è un ballo tradizionale greco.

Brano: Misirlou

isirlı, "egiziano"^[1], a sua volta derivato dall'**arabo** مصر, Mişr, "Egitto") è un **brano musicale folkloristico greco**. La canzone è divenuta celebre in seguito come standard **easy listening**, incisa da numerosi musicisti quali ad esempio **Korla Pandit** e **Juan García Esquivel**. Registrata da **Dick Dale & The Del-Tones** in versione **surf rock**, è ritornata in auge negli anni novanta grazie alla colonna sonora del film **Pulp Fiction**.

Il termine **greco** Misirlou (Μισιρλού) è la forma femminile del sostantivo Misirlis (Μισιρλής), che deriva dalla parola **turca** Mısırlı. Quest'ultima è derivata da Mişr ("Egitto", derivato dall'**arabo** مصر, Mişr) con suffisso "-lı", così a formare Mısırlı, che letteralmente significa "egiziano". Il termine significa quindi "donna egiziana". Il testo della canzone tratta infatti di una "donna **egiziana**" di cui l'autore è innamorato. Misirlou può comunque far riferimento a una donna egiziana oppure, più specificatamente, di **religione islamica**.

Essendo una canzone greca molto antica l'autore del brano è sconosciuto e, trattandosi di una canzone popolare, molto probabilmente è frutto di aggiunte e modifiche da parte di diversi autori nel corso del tempo.

Fu **Michalis Patrinos**, nel 1927^[2], a incidere per la prima volta questa canzone: questa versione, suonata in stile **rebetiko**, un genere molto noto in **Grecia**, ebbe molto successo.

<p>(EL) «Μισιρλού Μισιρλού μου, η γλυκιά σου η ματιά Φλόγα μου 'χει ανάψει μες στην καρδιά Αχ, για χαμπίμπι, αχ, για χαλέλι, αχ Τα δυο σου χείλη στάζουνε μέλι, αχ Αχ, Μισιρλού, μαγική, ξωτική ομορφιά Τρέλα θα μου 'ρθει, δεν υποφέρω πια Αχ, θα σε κλέψω μέσα από την Αραπιά Μαυρομάτα Μισιρλού μου τρελή Η ζωή μου αλλάζει μ' ένα φιλί Αχ, για χαμπίμπι ενα φιλάκι,άχ Απ' το γλυκό σου το στοματάκι, αχ»</p>	<p>(IT) «Misirlou Mia ragazza egiziana, il tuo dolce sguardo Ha acceso la fiamma nel mio cuore Oh mio Amore, Oh mia Notte, ah Dalle tue labbra cade miele, ah Ah, mia cara ragazza, magica, esotica bellezza Diverrò pazzo, non resisto più Ah, ti rapirò dalla terra d'Arabia Pazza mia Misirlou dagli occhi neri La vita cambia con un tuo bacio Oh, mio amore, con un piccolo bacio, oh Dalle tue piccole e dolci labbra»</p>
---	--

- Nel 1941, il **jazzista Nick Roubanis** ne pubblicò una sua versione, più precisamente un **arrangiamento strumentale** jazzistico, accreditandosi come autore del pezzo.
- Il tastierista **Korla Pandit** ne ha eseguito una celebre versione **exotica** all'**organo Hammond**.

- [Juan García Esquivel](#) ne ha inciso un'altra versione di genere esotica con la sua orchestra.
- Nel 1960, [Dick Dale & The Del-Tones](#) ne fecero una versione [surf rock](#), che è attualmente tra le più celebri. Dick Dale, per la prima volta nella storia, usò il [tremolo picking](#) per la [chitarra elettrica](#), tecnica allora inutilizzata se non da parte dei [chitarristi classici](#).
- Nel 1961 [Caterina Valente](#) ne incise una versione in [lingua spagnola](#).
- [The Beach Boys](#)
- [The Trashmen](#)
- [Agent Orange](#)
- [Kronos Quartet](#)
- [Connie Francis](#)
- [The Black Eyed Peas](#), la cui base musicale è stata copiata anche dalla sigla dello spettacolo teatrale di [Aldo, Giovanni e Giacomo](#) [Tel chi el telùn](#), andato in onda nel 1999 su [Canale 5](#) la domenica sera.
- Il gruppo musicale [veneziano Ska-J](#) l'ha utilizzata nell'introduzione del brano [In The Mood For Love](#).
- Nel 2012 il cantautore italiano [Vinicio Capossela](#) ha inserito nell'album [Rebetiko Gymnastas](#) una versione filologica di Misirlou in stile [rebetiko](#) suonata con i musicisti greci [Ntinos Chatziordanou](#), [Vassilis Massalas](#), [Socratis Ganiaris](#) e [Manolis Pappos](#).

Testo:

Misirloú mou, i glykiá sou i matiá
 Flóga mou 'khei anápei mes stin kardiá.
 Akh, ya khabíbi, akh ya le-léli, akh,
 Ta dyo sou kheíli stázoune méli, akh.

Akh, Misirloú, magikí, ksotikí omorfíá.
 Tréla tha mou 'rthei den ipoféro pia.
 Akh, tha se klépsó més' ap' tin Arapiá.

Mavromáta Misirloú mou trelí,
 I zoí mou allázei m' éna filí.
 Akh, ya khabíbi ena filáki, ah
 Ap' to glykó sou to stomatáki, ah.

Akh, Misirloú, magikí, ksotikí omorfíá.
 Tréla tha mou 'rthei den ipoféro pia.
 Akh, tha se klépsó més' ap' tin Arapiá.

Akh, Misirloú, magikí, ksotikí omorfíá.
 Tréla tha mou 'rthei den ipoféro pia.
 Akh, tha se klépsó més' ap' tin Arapiá.

Akh, Misirloú, magikí, ksotikí omorfíá.
 Tréla tha mou 'rthei den ipoféro pia.

La Trata Mas

Trata è una danza tradizionale commemorativa che viene eseguita ogni due anni a **Megara** in Africa e in Grecia nelle isole dell' Egeo. Nelle isole Egee il trata prende ispirazione dalla danza Syrtos con la canzone ΗΤΡΑΤΑ ΜΑΣ ΟΙ ΚΟΥΡΕΛΟΥ .Mentre a Megara le donne, nel martedì seguente la Pasqua , prendono parte a questo danza davanti alla piccola chiesa conosciuta come San Giovanni Dancer per commemorare la costruzione di questa cappella durante un singolo giorno avvenuto sotto il dominio Ottomano. Questo ballo inoltre simboleggia il ringraziamento per la pesca, essa veniva praticata per celebrare il successo dalle battute di pesca. Questo modo celebrativo di ringraziamento ai pescatori, fa pensare che questa danza è probabilmente molto più antica rispetto il periodo Ottomano.

Η τράτα μας η κουρελού (I trata mas i kourelou)

Η τράτα μας η κουρελού η χλιομπαλωμένη όλο τήνε μπαλώναμε κι όλο ήταν ξεσκισμένη.

Η τράτα μας, γκίόσα
θέλει κουπιά, γκίόσα
θέλει πανιά, γκίόσα
γιαλέλι μ' γιαλέλι μ' γιαλέλι μ' γεια χαρά γιαλέλι μ' γιαλέλι μ' γεια χαρά σας ρε παιδιά.

Αν το 'ξερε η μάνα μου πως δούλευα στην τράτα
να μου 'στελνε τα ρούχα μου και την παλιά μου βράκα.

Πήγαμε και καλάραμε στην Κάρυστο ένα βράδυ φάρια πολλά επιάσαμε και ένα καλαμάρι.

Η τράτα μας η κουρελού η χλιομπαλωμένη
όλο την εμπάλωναμε
κι αυτή ήταν ξεσκισμένη

Εβίρα μια στα πανιά Εβίρα δυο στο χωριό Εβίρα τρεις στο σπίτι της

Αν το `ξερε η μάνα μου
πως δούλευα στην τράτα
θα μου `στελνε τα ρούχα μου και την παλιά μου βράκα

Εβίρα μια στα πανιά Εβίρα δυο στο χωριό Εβίρα τρεις στο σπίτι της

Πήγαμε και καλάραμε κάτω στα δυο Λισκάρια και γέμισε η τράτα μας σουπιές και καλαμάρια

Εβίρα μια στα πανιά
Εβίρα δυο στο χωριό
Εβίρα τρεις στο σπίτι της
Πηγάμε και καλάραμε κάτω εις το διαπόρι πολλά ψάρια πιάσαμε μαζί και ένα χταπόδι

Εβίρα μια στα πανιά....

Την τράτα μου την πούλησα εις τη Θεσσαλονίκη
και γύρισα στη μάνα μου
με δίχως μεταλίκι

Εβίρα μια στα πανιά Εβίρα δυο στο χωριό

Εβίρα τρεις στο σπίτι της

Ma Navu

Questa danza, relativamente moderna (coreografia di Rayah Spivak 1975, su musica di Yossi Spivak) appartiene al filone Yemenita, in quanto oltre a utilizzare il rispettivo passo con le sue possibili varianti, viene ballata su musica con melodia tipicamente orientale e suonata con strumenti a fiato che, come il flauto, ricordano tempi antichi.

Il nome "Ma Navu" significa "Com'è bello".

La translitterazione dall'ebraico fa sì che il nome di questa danza si trovi sotto altre forme, come **Mana'awu**, **Ma naavou**.

Il ma navu è un canto ebraico, ispirato da un salmo (Isaiah 52:7), tratto dalla Bibbia.

La traduzione del testo del Salmo, pieno di gioia e di speranza, seguente:

<p>1 Felice l'uomo al quale Dio ha perdonato la colpa e rimesso il peccato.</p> <p>2 Felice l'uomo che il Signore non accusa di peccato e che ha il cuore libero da menzogna.</p> <p>3 Finché rimasi in silenzio, ero tormentato tutto il giorno e le mie forze si esaurivano.</p> <p>4 Giorno e notte, Signore, su di me pesava la tua mano, la mia forza s'inaridiva come sotto il sole d'estate.</p> <p>5 Allora ti ho confessato la mia colpa, non ti ho nascosto il mio peccato. Ho deciso di confessarti il mio errore e tu hai perdonato il peccato e la colpa.</p> <p>6 Perciò i tuoi fedeli ti pregano quando scoprono il proprio peccato. Potrà anche venire un diluvio, ma non riuscirà a sommergerli.</p>	<p>7 Tu sei per me un rifugio; mi proteggi da ogni avversità e mi circondi con canti di salvezza.</p> <p>8 «Voglio istruirti e insegnarti la via da seguire, vegliare su di te e consigliarti.</p> <p>9 Non essere senza intelligenza non fare come il cavallo o il mulo: se non li costringi con il morso o la briglia, non si avvicinano a te».</p> <p>10 Per i malvagi, quante sofferenze! Ma il Signore circonda con la sua bontà quelli che in lui hanno fiducia.</p> <p>11 Il Signore sia la vostra gioia. Voi giusti, voi uomini retti di cuore, rallegratevi ed esultate.</p>
---	--

La parola *ma navu* significa “quanto è bello”

La traduzione perifrastica del testo cantato del *Ma navu* è il seguente:

Quanto è bello ascoltare, sui monti, i passi di un Messaggero che reca buone notizie!

Un Messaggero che annuncia la liberazione, che annuncia la pace!

EOERLEZI

GORAN BREGOVIC

TRASCR. ALESSANDRO ZEZZA

PIANO

VERSE

Musical notation for the Verse section, measures 1-8 and 9-16. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation shows a treble clef with a whole note chord B in measure 1, a double bar line, a whole note chord Dm in measure 9, another double bar line, and a whole note chord B in measure 16.

BRIDGE

Musical notation for the Bridge section, measures 17-24. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation shows a treble clef with a whole note chord Dm in measure 17, followed by chords C, F, Gm, Bb, Gm, Dm, F, A7, and Dm in subsequent measures. The notation ends with a quarter note melodic line.

CHORUS

Musical notation for the Chorus section, measures 25-33. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation shows a treble clef with a whole note chord F in measure 25, followed by chords Gm, Dm Gm, Dm Gm, Dm Gm, Bb, Gm, F, A7, and Dm in subsequent measures. The notation ends with a quarter note melodic line.

Musical notation for the Chorus section, measures 34-43. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation shows a treble clef with a whole note chord F in measure 34, followed by chords Gm, Dm Gm, Dm Gm, Dm Gm, Bb, a diamond symbol, a whole rest, F, A7, Dm, and A7 in subsequent measures. The notation ends with a quarter note melodic line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

STRUMENTALE

Musical notation for the Strumentale section, measures 44-57. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The notation shows a treble clef with a melodic line consisting of eighth notes. Chords D, A, A, D, A, Dm, and Dm are indicated above the staff. The notation ends with a diamond symbol and a key signature change to one flat (Bb).

BRIDGE

Musical notation for the Bridge section, measures 58-65. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation shows a treble clef with a whole note chord Dm in measure 58, followed by chords C, F, Gm, Bb, Gm, Dm, F, A7, and Dm in subsequent measures. The notation ends with a quarter note melodic line.

CHORUS

Musical notation for the Chorus section, measures 66-74. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation shows a treble clef with a whole note chord F in measure 66, followed by chords Gm, Dm Gm, Dm Gm, Dm Gm, Bb, Gm, F, A7, and Dm in subsequent measures. The notation ends with a quarter note melodic line.

Musical notation for the Chorus section, measures 75-79. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notation shows a treble clef with a whole note chord F in measure 75, followed by chords Gm, Dm Gm, Dm Gm, Dm Gm, Bb, a diamond symbol, a whole rest, and another whole rest in subsequent measures.

SOLO VOCE

GRACIAS A LA VIDA

PIANO

VIOLETA PARZA
TRASCR. ALESSANDRO ZELLA

Musical notation for the piano accompaniment of 'GRACIAS A LA VIDA'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. Above the staff are the chords Bm, C#m, F#7, Bm, Em7/A, A7, and DΔ. Below the staff, the instruction 'SEGUIRE VOCE' is written. The second staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. Above the staff are the chords C/D, GΔ, C#m, F#7, and Bm. The piece ends with a double bar line.

FIUCA

PIANO

CRISTINA MESCIA
TRASCR. ALESSANDRO ZELLA

Musical notation for the piano accompaniment of 'FIUCA'. The score is in C major and 3/4 time. It is divided into several sections: 'INTRO' (measures 1-8), 'VERSE' (measures 9-16), 'BRIDGE' (measures 17-24), 'VERSE' (measures 25-32), 'STRUMENTALE' (measures 33-40), and 'VERSE' (measures 41-48). The notation includes treble clefs, a 3/4 time signature, and various chords (C, F, G, Cm, Fm, Ab, Bb) written above the notes. The 'STRUMENTALE' section is marked with a repeat sign. The piece concludes with a double bar line. The page number '74' is located at the bottom left, and the copyright notice '© rad Vibe 2015' is at the bottom center.

CU TI LU DISSI

ROSA BALISTRERI

TRASCR. ALESSANDRO ZELLA

PIANO

INTRO

Chord progression for the Intro: Em, Am, Em, B7, Em, E7

CHORUS

Chord progression for the Chorus (measures 6-9): Am, Em, B7, Em

VERSE

Chord progression for the Verse (measures 10-13): Em, B7, Em

Chord progression for the Verse (measures 14-17): Am, Em, B7, Em

Chord progression for the Verse (measures 18-21): Am, Em, B7, Em

CHORUS

Chord progression for the Chorus (measures 22-25): Am, Em, B7, Em, E7

Chord progression for the Chorus (measures 26-29): Am, Em, B7, Em

O MAMMA IL MURATORE

CRISTINA MESCHIA

TRASCR. ALESSANDRO ZELLA

PIANO

INTRO

Measures 1-4: B Δ , F#sus4, F#7, B Δ , F#sus4, F#7

CHORUS

Measures 5-8: B Δ , B/D#, C#m7

Measures 9-12: F#sus4, C#m7, F#7, B Δ

VERSE

Measures 15-16: B, C#m, B/D#, C#m, B#o7, C#m7, F#7

Measures 17-20: C#m7, C7(b9), B Δ , C#m7, F#sus4, F#7, B Δ , C#m7, F#7

CHORUS

Measures 22-25: B Δ , B/D#, C#m7

Measures 26-29: F#sus4, C#m7, F#7, B Δ

STRUMENTALE

Measures 30-33: B Δ , B/D#, C#m7, F#sus4, C#m7, F#7, B Δ

VERSE

Measures 38-39: B, C#m, B/D#, C#m, B#o7, C#m7, F#7

Measures 40-43: C#m7, C7(b9), B Δ , C#m7, F#sus4, F#7, B Δ

EL POVER LUISIN

CRISTINA MESCHIA

TRASCR. ALESSANDRO ZELLA

PIANO

INTRO

B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F

VERSE

3 B \flat B \flat /D E \flat B \flat /D E \flat B \flat /D C \sharp 7 E \flat /F B \flat C \sharp 7 E \flat /F B \flat C \sharp 7 E \flat /F B \flat

REINTRO

9 B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F **X3 TIMES**

SOLO

12 B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F

VERSE

14 B \flat B \flat /D E \flat B \flat /D E \flat B \flat /D C \sharp 7 E \flat /F B \flat C \sharp 7 E \flat /F B \flat C \sharp 7 E \flat /F B \flat

REINTRO

20 B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F B \flat B \flat /D E \flat E \flat /F

OUTRO

23 B \flat B \flat /D E \flat B \flat /D E \flat B \flat /D C \sharp 7 E \flat /F B \flat

RALLENTANDO

27 C \sharp 7 E \flat /F B \flat C \sharp 7 E \flat /F B \flat C \sharp 7 E \flat /F B \flat

MILONGA DE LA ANUNCIACION

ASTOR PIAZZOLLA

TRASCR. ALESSANDRO ZELLA

PIANO

INTRO

4/4

A_M

3

A_M F/A F#0/A A_M7 A7

SEQUE SIMILE...

11

D_M7 G7 C^Δ F^Δ B^Ø B7 E7

19

A_M F/A F#0/A A_M7 A7

27

D_M7 G7 E_M7 A_M7 D_M7 G7 C^Δ

35

F_M7 B^b7 E^bΔ C_M F_M7 F#07 G7

43

A_M F/A F#0/A A_M7 A7

51

D_M7 G7 C^Δ F^Δ B^Ø E7 A_M9 F7

59

B^b_M g^b/B^b G⁰/B^b B^b_M7 B^b7

67

E^b_M7 A^b7 D^b G^b C^Ø C#07 F7

LA LLORONA

CHAVELA VARGAS

TRASCR. ALESSANDRO ZELLA

PIANO

INTRO

VERSE

Dm D7 Gm7 Dm C Bb A7

CHORUS

Dm C Bb A7

VERSE

Dm D7 Gm7 Dm C Bb A7

CHORUS

Dm C Bb A7

STRUMENTALE

Dm C Bb A7

VERSE

Dm D7 Gm7 Dm C Bb A7

CHORUS

Dm C Bb A7

VOLVER

CARLOS GARDEL
TRASCR. ALESSANDRO ZELLA

PIANO

VERSE

Am Am B \emptyset E⁷ Am G⁷ C C Dm⁷ G⁷ C

9 E⁷ Am C B \emptyset E Dm Am/C

15 B⁷ E Am B \emptyset Am/C Dm Am/E F⁷ E⁷ Am

CHORUS

21 A E⁷ A/C# Dm A/E B⁷ E⁷ A⁷ D

27 D \flat A/C# A \sharp \flat Bm⁷ C \flat C#m D C#m Bm

33 A A \sharp \flat Bm C#m D A/C# Dm/F A/E B E⁷ A

MI VOTU E MI RIVOTU

ROSA BALISTRERI

TRASCR. ALESSANDRO ZEZZA

PIANO

INTRO

Musical notation for the Intro section, showing a treble clef, a 12/8 time signature, and three measures with chords Dm, Am, E7, and Am.

VERSE

Musical notation for the Verse section, showing a treble clef, a 4/4 time signature, and seven measures with chords Am, E7, Am, Am, E7, and Am.

BRIDGE

Musical notation for the Bridge section, showing a treble clef, a 12/8 time signature, and four measures with chords Dm, Am, Dm, Am, and E7.

VERSE

Musical notation for the Verse section, showing a treble clef, a 4/4 time signature, and seven measures with chords Am, E7, Am, Am, E7, and Am.

CHORUS

Musical notation for the Chorus section, showing a treble clef, a 4/4 time signature, and three measures with chords Am, E7, and Am.

Altro:

- Link cd con voce:
- Link cd solo base:
- Link video danze:
- Link altri ascolti:

