

Il volume raccoglie i primi risultati della ricerca etnomusicologica avviata nel 1996 dal Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Dopo una panoramica sulla letteratura esistente viene sviluppato un approccio analitico in grado di evidenziare alcuni elementi strutturali del patrimonio etnico trentino e vengono prospettate le linee per l'estensione dell'indagine ai repertori delle altre regioni alpine.



ISBN 88-86135-92-0
L. 30.000 i.c.



Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino

Ignazio Macchiarella

42

Editrice Università degli Studi di Trento

Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche

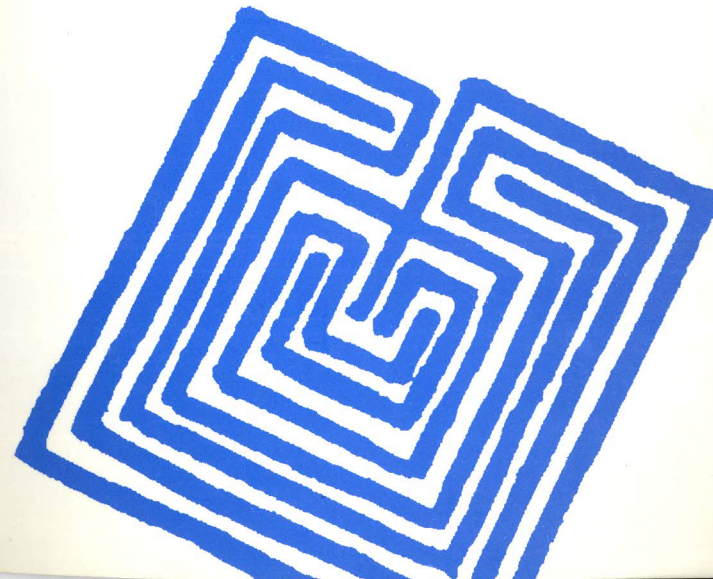
Labirinti 42

SAGGI



Ignazio Macchiarella

Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino



Labirinti

Collana del Dipartimento
di Scienze Filologiche e Storiche

42

Direttore Fabrizio Cambi

Segreteria di redazione
Lia Coen e Rossana Dalmonte

Università degli Studi di Trento

IGNAZIO MACCHIARELLA

INTRODUZIONE AL CANTO
DI TRADIZIONE ORALE
NEL TRENTINO

Prefazione di Rossana Dalmonte

Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche
Trento 1999

SOMMARIO

Prefazione di Rossana Dalmonte	7
Introduzione	15
1. Gli studi e le ricerche sulla musica tradizionale nel Trentino	19
1.1 Gli studi dell'Ottocento	22
1.2 Il primo Novecento	36
1.3 Gli anni Cinquanta e l'avvio delle prime ricerche etnomusicologiche	60
1.4 Gli ultimi decenni	72
2. La melodia del canto di tradizione orale nel Trentino. Un contributo analitico	109
2.1 I dati sul contesto esecutivo	112
2.2 I repertori	119
2.3 Analisi musicale	135
2.4 Struttura della polivocalità	164
3. Prospettive per l'approfondimento della ricerca	171

APPENDICE I. Nastrografia delle raccolte di musica etnica trentina depositate presso pubbliche istituzioni	183
APPENDICE II. Catalogo dei documenti sonori depositati presso il Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università di Trento	193
APPENDICE III. Antologia di trascrizioni di brani musicali depositati presso l'Archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche	277

PREFAZIONE

Il progetto di ricerca di cui si pubblicano qui i primi risultati nasce come necessità da un precedente lavoro interdipartimentale dell'Ateneo. Nell'ambito del programma dal titolo *identità/alterità*, che a partire dai primi anni Novanta ha visto impegnati numerosi gruppi di ricercatori di discipline diverse, ho coordinato un settore che aveva come obiettivo quello di individuare i tratti caratteristici della storia della musica nel Trentino e i suoi rapporti con le vicende musicali delle regioni limitrofe. Dal lavoro di studiosi locali e non è nato il volume *Musica e società nella storia trentina*, U.C.T., Trento 1994, pp. 607, discusso in alcune importanti recensioni.¹

Nel corso di quella ricerca mi resi conto che il panorama non sarebbe stato completo senza un capitolo dedicato al rilevamento delle specificità della musica di tradizione orale, la cui presenza — parallela e, per certi aspetti, implicata in quella della musica colta — è stata ed è uno dei tratti più marcatamente caratterizzanti della fisionomia musicale del Trentino. Non essendo personalmente avviata in questo ramo degli studi musicologici, mi rivolsi agli esperti locali e a colleghi di altre università mettendo a disposizione gli strumenti e i fondi economici (scarsi) su cui potevo contare; ma, dopo numerosi incontri e lunghe discussioni, l'obiettivo parve irraggiungibile, per cui fui molto grata al collega Marcello Sorce Keller che accettò almeno di rielabo-

¹ Cfr. G. La Face Bianconi, *Storie generali e storie speciali*, «Amadeus» 4 maggio 1995, p. 62; B. J. Blackburn, *Schede critiche*, «Il Saggiatore Musicale», III/1, 1996, pp. 203-4; I. Fenlon, *Trent - its place in musical history*, «Early Music», August 1996, pp. 498-500.

rare per il mio volume un capitolo di una sua vecchia ricerca. Il saggio di Sorce Keller s'inizia infatti: «Tra il 1977 e il 1979 un esteso programma di ricerca fu condotto dalla Provincia di Trento con il supporto dell'Università degli Studi di Trento e del suo Centro per l'Educazione Musicale e per la Sociologia della Musica diretto dal prof. Luigi Del Grosso Destrieri...».

Le motivazioni *a contrariis* che i colleghi etnomusicologi opponevano al mio progetto erano di diverso tipo e riguardavano il tempo di realizzazione (si sarebbe dovuta preventivare una ricerca di almeno 10-15 anni), il numero dei partecipanti (sarebbe occorsa un'*équipe* di almeno 10-15 ricercatori specializzati nella ricerca su campo) e l'alto costo per le attrezzature, cioè tutto ciò che sarebbe stato oggettivamente necessario al fine di raccogliere i canti di tradizione orale in tutte le zone del territorio. Senza questo lavoro preliminare non sarebbe stato possibile cogliere e descrivere i tratti caratteristici della musica etnica trentina.

Si trattava di ragioni serie, fondate sull'esperienza di molti anni di ricerca in questo campo, per cui non potei fare altro che prendere atto delle difficoltà che gli esperti mi prospettavano e ringraziare ancora una volta Marcello Sorce Keller per aver collaborato comunque al mio volume.

Non mi ero resa conto, infatti, che il problema – probabilmente per colpa mia – non era impostato correttamente e che i miei interlocutori mi prospettavano le difficoltà di raggiungere un obiettivo che era diverso da quello che io avevo in mente. Ciò a cui essi pensavano era una ricerca di carattere inventariale mirante al rilevamento del repertorio sia vocale sia strumentale oggi (oppure – che non è la stessa cosa – a tutt'oggi) esistente in Trentino. Mi illustravano le procedure per creare un archivio, una raccolta tendenzialmente completa dei canti e dei suoni tramandati oralmente. Dal loro punto di vista questo percorso era prioritario rispetto a qualsiasi altro riguardante l'oggetto in questione. Probabilmente perché – come si può leggere nella prima parte di questo libro di Macchiarella – la ricerca a carattere inventariale è una caratteristica molto diffusa negli studi sulla musica di tradizione orale (in tutte le regioni ma specialmente in Trentino) e non deve stupire se il primo obiettivo da raggiun-

gere pareva quello di completare la raccolta iniziata già dai nonni e dai bisnonni e non ancora portata a termine.

Ma, come ho accennato più sopra, questo non era il mio obiettivo. Ciò a cui io tendevo non era la completezza del repertorio, bensì l'identificazione dei suoi tratti formali pertinenti sulla base di un campione che si potesse considerare sufficientemente rappresentativo. Completata la primitiva ricerca su *identità/alterità*, sono quindi ritornata su quel pensiero e proprio sulla base della mia inesperienza nel campo specifico, ho provato a percorrere una via diversa da quella che mi proponevano gli esperti, una via molto simile a quella che si usa percorrere nel lavoro sulla musica colta, e ho steso il progetto di cui, grazie all'opera tempestiva e intelligente di Ignazio Macchiarella, si possono ora pubblicare i primi risultati.

La prima osservazione da cui il progetto prende le mosse è la seguente: la raccolta dei dati è operazione preliminare e importantissima in qualsiasi tipo di ricerca, ma non è necessario attendere – e in molti casi nemmeno perseguire – il completamento della raccolta per dare base scientifica a una ricerca. Forse i colleghi del Dipartimento di Ingegneria meccanica e strutturale hanno abbattuto e analizzato tutti i pini della terra per scoprire le qualità del legno di pino, la sua resistenza, elasticità, permeabilità, ecc.? Allo stesso modo Carl Dahlhaus, Léon Plantinga e numerosi altri musicologi non hanno nemmeno tentato di ascoltare o leggere tutta la musica dell'Ottocento prima di scrivere le loro sintesi giustamente famose.²

Naturalmente non si deve dimenticare la fondamentale differenza che corre fra i due tipi di lavoro: mentre gli ingegneri studiano sui loro campioni le qualità del legno di pino, i pini della terra stanno ben diritti sulle loro radici e sono a ragione tutelati dalla legge (e non solo contro gli ingegneri ricercatori!); al contrario, scoprire un pezzo di musica dell'Ottocento fino ad oggi non noto o recuperare uno strumento caduto in disuso è e rimarrà impresa meritevole, un fine in sé da perseguire, un fine

² Mi riferisco a puro titolo esemplificativo a: L. Plantinga, *Romantic Music. A history of musical style in nineteenth century Europe*, W. W. Norton 1984, trad. it. Milano 1989; C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, trad. it. Firenze 1990.

che però è diverso da quello che hanno perseguito e realizzato Dahlhaus, Plantinga (e molti altri ancora).

Voglio dire che se qualcuno lavorerà per 'arricchire' (mi pare azzardato il verbo 'completare') la raccolta dei canti trentini iniziata alla fine del secolo scorso sarà molto felice, sia perché l'incremento della conoscenza è il fine ultimo di tutte le nostre ricerche, sia perché si potrà provare su un repertorio più vasto la validità dei principi emersi dallo studio di quello fin qui reperito.

A questo punto dell'argomentazione mi pare di avere dimostrato che il lavoro di raccolta e inventariazione non è condizione prioritaria allo studio dei tratti caratteristici e pertinenti del nostro oggetto di studio, ma che si tratta di due diverse direzioni di ricerca, ognuna delle quali lecitamente persegue i propri obiettivi. Dando per accolta la validità delle argomentazioni fin qui proposte, vorrei tuttavia proseguire affermando che non solo non esiste a mio avviso una consequenzialità ('prima' la raccolta, 'poi' lo studio), ma che – caso mai – la successione va capovolta nel senso che mi sembra opportuno fare precedere lo studio alla raccolta. E ciò per diversi motivi che tenterò di illustrare brevemente.

Se l'obiettivo finale di entrambe le direzioni di ricerca è quello di una più approfondita e dettagliata conoscenza della musica tradizionale trentina sia attraverso la definizione dei suoi tratti pertinenti caratteristici, sia attraverso il confronto con i repertori limitrofi, il lavoro di raccolta e catalogazione non è in grado né di raggiungerlo né di renderlo più vicino. Non si arriva, infatti, ad una sintesi significativa accumulando i dati, bensì selezionandoli: come c'insegna la teoria della *Gestalt* l'immagine globale di un fenomeno non è il risultato della somma delle sue parti.³ Il lavoro di raccolta e catalogazione è in prima istanza funzionale alla conservazione, alla tutela e alla promozione del patrimonio etnico e può, in seconda istanza, servire allo studio di esso, ma di per sé non rivela alcunché di nuovo rispetto alle nozioni acquisite. Ed anche se dalle nuove campagne di rilevamento uscisse un pezzo

³ Nella fattispecie l'espressione «immagine globale di un fenomeno» è da intendersi in senso lato, ma mi pare che la similitudine possa essere accolta e il principio accettato.

'raro', imprevedibile (ovvero eccezionale, stravagante rispetto al campione studiato) questo sarebbe considerato 'prezioso' per la raccolta (nel senso collezionistico del termine), ma sarebbe irrilevante per la teoria del modello, che non tiene in considerazione le anomalie e si sforza al contrario di cercare i tratti generali e comuni a tutto il repertorio.

C'è infine un'ultima ragione teorica che consente di rovesciare l'iniziale gerarchia 'raccolta/studio' nel suo logico contrario 'studio/raccolta' ed è che allo studio etnomusicologico di una regione non è pertinente la definizione della quantità, la conoscenza del numero esatto dei pezzi di cui è formato quel repertorio, per la semplice ragione che non è pertinente l'idea di 'pezzo' come unità definita, idea chiaramente derivata dalla tradizione della musica scritta, che nell'area dell'oralità viene sostituita dal principio della classificazione di alcune forme fondamentali.⁴ Nel rovesciare l'iniziale gerarchia fra i due tipi di ricerca si è usato l'aggettivo «logico» poiché non si ritiene che il binomio 'studio/raccolta' indichi la successione cronologica di due diverse fasi di lavoro, ma soltanto una garanzia metodologica che ha profonde implicazioni nella prassi della ricerca su campo. Come bene descrive Macchiarella nel secondo capitolo di questo libro, solo avendo in mente i caratteri pertinenti dei diversi generi di canto trentini, si potrà identificare quella linea sempre incerta e mutevole fra il canto di tradizione etnica e la *popular music*, fra una prassi introiettata e 'divenuta etnica' e lo sfruttamento di una moda a fini commerciali. In questo senso la definizione di un 'modello' di canto è preventiva all'operazione di raccolta, anche se nella prassi le due direzioni di ricerca procedono parallelamente e mutualmente compensandosi.

Una volta privilegiato il principio teorico del modello rispetto a quello dell'inventario occorreva definirne le linee metodologiche.

Seguendo lo schema proposto da Merriam, Macchiarella dedica la prima parte del volume a illustrare la «praticabilità della ricerca»,⁵ ossia a descrivere criticamente la letteratura esistente

⁴ Cfr. B. Nettl, *Music in primitive culture*, Cambridge USA 1972, pp. 68ss.

⁵ A. P. Merriam, *The anthropology of music*, Evanston Illinois 1964, trad. it. Palermo 1983, pp. 60ss.

sull'argomento. Nel corso di questa rilettura Macchiarella individua le lacune che i 'predecessori' hanno lasciato nelle loro ricerche — ossia lo spazio per il lavoro ancora da fare — ma trae anche materiali utilizzabili per ulteriori elaborazioni e avvertimenti su errori da evitare. Da qui emerge un dato abbastanza sconcertante, ancorché molto diffuso nella letteratura sulla musica etnica, e cioè la tendenza a descrivere i canti considerando separatamente i testi verbali e la musica e quella di dare alla prima componente un'importanza di gran lunga superiore rispetto alla seconda. Una larga maggioranza dei contributi, infatti, si riferisce alla «musica etnica» facendo in realtà solo scarsi accenni alla musica, per soffermarsi piuttosto sulle varianti di uno stesso testo verbale reperite in una determinata area geografica o in aree diverse (e in ciò di nuovo affiora il principio teorico della collezione/inventario).

Come secondo principio metodologico, si è deciso allora di considerare i canti nella loro globalità, come testi poetici musicati e si è deciso di dedicare all'aspetto musicale una particolare attenzione. L'applicazione di questo principio metodologico nel secondo capitolo ha portato alla definizione delle unità verbomusicali della strofa e del verso sulle quali è stata condotta l'analisi che ha portato alla definizione dei modelli melodici più ricorrenti nel repertorio etnico trentino.

La rassegna bibliografica iniziale ha offerto un ulteriore suggerimento metodologico, che si potrebbe definire 'in negativo'. Da essa emerge infatti un tratto comune a molti dei titoli discussi, cioè la tendenza a sottolineare il valore estetico dei canti con l'intento più o meno palese di valorizzare in senso apologetico le qualità del patrimonio etnico della patria trentina. Ovviamente questo atteggiamento è non soltanto comprensibile, ma anche senz'altro meritorio in un contesto ideologico dominato dalla necessità di distinguere e difendere la propria identità nei confronti delle culture limitrofe e specialmente di quella di tradizione austro-germanica; oggi, invece, una ricerca che nasce in seno a un Dipartimento universitario deve tendere a porre i canti nello spazio apolide della scienza. Il distacco critico assunto come criterio metodologico ha dato al libro di Macchiarella un 'tono' in certa misura più asciutto rispetto a quello della lettera-

tura tradizionale, un tono che potrebbe apparire a qualcuno perfino troppo 'freddo'. Si deve inoltre considerare che l'apporto teorico-metodologico di Macchiarella e la tecnica analitica da lui messa a punto, pur procedendo dai canti trentini, in realtà li trascendono e si dispongono all'analisi — anche comparativa — di altri repertori.

È appunto ciò che dovrebbe avvenire nella seconda fase della ricerca, che si allargherà alle regioni limitrofe grazie anche all'apporto di ricercatori di altre istituzioni italiane e straniere.⁶ Alla fine del percorso contiamo di essere in grado di identificare il modello della musica etnica dell'arco alpino e i caratteri specifici delle diverse aree storico-geografiche. In questo modo la presente ricerca si riallaccia a quella da poco compiuta, fornendo i dati necessari ad illustrare il nesso *identità/alterità* oltre che nella dimensione storica e nella fascia della musica della tradizione colta, anche in quella odierna giunta a noi per trasmissione orale.

Lungo tutto questo *iter*, che si prevede di almeno tre anni, il ruolo operativo è svolto interamente da Ignazio Macchiarella: è lui che conosce ed applica le tecniche della ricerca su campo e i sistemi più sofisticati di trascrizione e analisi del repertorio etnico. Il presente volume, che descrive il livello superficiale e fattuale della ricerca, è interamente opera sua. Da parte mia ho voluto qui rilevare soltanto quello che mi compete come responsabile del progetto, quello che nel volume resta implicito, pur contribuendo alla sua fisionomia, intendo dire l'impostazione progettuale e i contenuti di lunghe discussioni con Macchiarella a proposito di teorie e metodi, e ciò non soltanto durante la ricerca all'Università di Trento, ma a partire almeno dal 1990, quando si è iniziato un lavoro comune in seno al GATM (Gruppo per l'Analisi e la Teoria Musicale).

ROSSANA DALMONTE

Trento, giugno 1999

⁶ Un'occasione particolarmente propizia al lavoro comune si è avuta nella primavera 1998, quando Tilman Seebas, direttore del Dipartimento di musicologia dell'Università di Innsbruck, giunse a Trento come professore ospite per tenere un corso dal titolo *Iconografia e etnomusicologia*.

INTRODUZIONE

Questo volume raccoglie i risultati di una ricerca preliminare sulla musica di tradizione orale nel Trentino svolta a partire dal 1996 su incarico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università degli Studi di Trento. Esso non costituisce un punto di arrivo bensì uno strumento di lavoro in vista di un auspicabile approfondimento.

La trattazione si articola in tre capitoli. Il primo è costituito da una panoramica delle ricerche che sono state realizzate sull'argomento, con un compendio essenziale, ordinato cronologicamente, dei principali contributi bibliografici.

Il secondo capitolo vuole proporre un primo contributo analitico sulla musica tradizionale nel Trentino alla luce della documentazione disponibile. La trattazione è incentrata sulla musica vocale ed in particolare sul canto a più voci. Dopo alcune sommarie considerazioni sui repertori ancora oggi in uso e sulle relative pratiche esecutive, vengono proposti dei possibili modelli interpretativi che riguardano tre livelli strutturali considerati pertinenti nella formalizzazione del repertorio: la strofa, il verso musicale, le unità melodiche minime. Quindi il capitolo prosegue considerando gli altri elementi che compongono l'esecuzione musicale: sovrapposizione delle parti vocali, scale, ritmo, elementi ornamentali, emissione vocale eccetera.

Il terzo capitolo, infine, individua dei percorsi per la prosecuzione della ricerca nella prospettiva di una piena definizione dei generi e delle forme della musica tradizionale nel Trentino considerata all'interno dell'area culturale alpina. Allo stesso tempo un particolare riguardo verrà posto a proposito della dif-

fusione della coralità organizzata e sulla possibilità che essa venga studiata nella prospettiva di una verifica circa i rapporti fra oralità e scrittura nel patrimonio musicale trentino.

Completano il volume delle appendici documentarie che illustrano i materiali nastrografici a disposizione, con il catalogo dei documenti depositati presso il Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università degli Studi di Trento.

Prima di cominciare mi sia permesso esprimere il mio ringraziamento a quanti hanno in modo diverso contribuito al lavoro. Innanzi tutto ai numerosi cantori che ho conosciuto durante le ricerche sul campo, sempre pazienti e ben disponibili nel corso dei diversi incontri, i quali mi hanno fatto conoscere ed apprezzare non solo il loro patrimonio musicale ma più in generale la realtà della cultura tradizionale trentina. Un caloroso ringraziamento va a Gianni Poletti, Franco Bianchini, Basilio Mosca e Sandro Filippi, appassionati raccoglitori e studiosi che oltre a fornire preziose indicazioni, mi hanno messo in contatto direttamente con i gruppi di cantori da loro conosciuti. Allo stesso modo esprimo la mia gratitudine verso Pino Stefenelli, presidente della Federazione dei Cori del Trentino, con il quale fin dal primo incontro si è avviata una fattiva collaborazione ed una cordiale amicizia; la Federazione stessa nei suoi organi direttivi; il coro Brenta di Tione, il coro della SOSAT di Trento ed in particolare il maestro Sandro Mazzalai e gli amici Bruno Filippi e Franco Benedetti, a cui debbo oltre a gran parte delle indicazioni sulla coralità organizzata, il ricordo di diversi incontri straordinariamente piacevoli anche al di là dell'aspetto musicale, passati insieme in vari rifugi di montagna. Filippi, inoltre, mi ha gentilmente messo a disposizione diversi materiali tradizionali raccolti nel proprio paese.

Un sentito debito di riconoscenza esprimo poi verso Stefano Bernardini ed il CTM del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche che mi hanno con estrema competenza sostenuto per quanto riguarda gli aspetti tecnici del rilevamento; Fabio Chiocchetti, direttore dell'Istitut Cultural Ladin, con il quale ho da tempo il privilegio di poter collaborare; Renato Morelli, cui mi lega un'antica amicizia, che mi ha offerto utili indicazioni al mo-

mento del mio arrivo a Trento, anche al di là degli specifici ambiti del lavoro; Pietro Sassu con cui ho discusso ampie parti di questo libro; nonché Antonio Carlini, Marco Russo, Luisa Saviori e Roberto Gianotti che in diverso modo mi hanno offerto la propria collaborazione.

Un ringraziamento particolare va a Rossana Dalmonte che fortemente ha operato per l'avvio di una attività etnomusicologica nella Facoltà di Lettere di Trento e mi ha messo nelle condizioni ideali per svolgere il mio lavoro.

1. GLI STUDI E LE RICERCHE SULLA MUSICA TRADIZIONALE NEL TRENTINO

Credo che non ci sia punto bisogno di insistere su questo, che anche il popolo trentino, per forza di cose, per il semplice motivo che forma un'unione di individui viventi in una determinata regione, possiede una propria cultura musicale [...]. [Di essa] si può dire francamente di non conoscere nulla [...]. Bisogna [quindi] organizzare un sistema di ricerche metodiche da farsi in tutte le vallate del Trentino e io vi posso assicurare che la messe sarà abbondante, abbondantissima.¹

Così scriveva Renato Lunelli nel 1925. Più di settanta anni dopo non si può non constatare che l'espressione «cultura musicale trentina» risulti alquanto generica, e che l'invito ad «organizzare un sistema di ricerche metodiche» sia, per molti versi, ancora attuale.

Ciò non vuol dire che da allora nulla sia stato fatto per lo studio della musica tradizionale trentina. Al contrario, già a partire dal secolo scorso, molto numerose sono state sia le ricerche sul campo sia le pubblicazioni di libri e saggi sull'argomento. Tuttavia, fino ad una ventina di anni orsono, tale attività è stata però condotta in maniera amatoriale da eruditi ed appassionati di tradizioni locali, spesso ignari delle stesse nozioni elementari del linguaggio musicale. Costoro, pertanto, si sono interessati quasi esclusivamente ai testi verbali dei canti, prestando poca e talvolta nessuna attenzione alla componente musicale ed alle modalità

¹ R. Lunelli, *Intorno alla natura della canzone del popolo trentino*, «Trentino. Rivista della legione trentina», 1, III (1925), p. 50.

esecutive. È quindi mancata del tutto la figura di un musicista-ricercatore come ad esempio Alberto Favara in Sicilia, Giulio Fara in Sardegna, Leone Sinigaglia in Piemonte: di conseguenza la documentazione del passato risulta quanto mai approssimativa e nel complesso poco attendibile. Ciò è particolarmente evidente a proposito di un genere di canto monodico, le *maitinade*, scomparso oramai da molto tempo (e prima che si iniziasse ad utilizzare il registratore nelle ricerche su campo), del quale rimangono numerosi testi verbali ma scarse e imprecise indicazioni a proposito dell'esecuzione musicale (v. § 1.1).

Il già tardivo esordio della ricerca etnomusicologica italiana, dopo la seconda guerra mondiale, tocca assai marginalmente il Trentino, tanto che l'unico contributo significativo è il rilevamento sul campo condotto nel 1954 da Alan Lomax e Diego Carpitella (v. § 1.3). Negli stessi anni, invece, nella provincia hanno grande sviluppo le ricerche da parte di musicisti che utilizzano le melodie rilevate (semplificate e regolarizzate entro rigide gabbie di misura) come base per le armonizzazioni destinate ai cori organizzati, i cosiddetti cori alpini.

Solo fra il 1977 e il 1979 si assiste alla prima iniziativa di ricerca etnomusicologica ad opera di una *équipe* facente capo all'allora esistente Centro per l'Educazione Musicale e per la Sociologia della Musica della Libera Università di Trento. Tale iniziativa porta alla realizzazione della prima cospicua documentazione nastrografica (v. § 1.4 e Appendice II), oltre che alla stesura di un importante volume collettivo da annoverare fra i principali saggi dell'etnomusicologia alpina.²

A partire dagli anni ottanta sono stati avviati dei progetti di ricerca etnomusicologica dal Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, che ha già realizzato un ampio rilevamento nella Valle dei Mòcheni, e dall'Istitut Cultural Ladin «Majon de Fascegn» che ha patrocinato un'approfondita indagine su tutti gli aspetti dell'attività musicale nella Val di Fassa. Gli esiti di queste ricerche

² R. Morelli et al., *Canti e cultura tradizionali nel Tesino*, Milano 1983.

sono confluiti in due pubblicazioni di notevole importanza per l'etnomusicologia italiana.³

Il profilo cronologico che segue non ha carattere esaustivo ma intende solamente proporre una rassegna dei contributi di maggior rilievo.

³ R. Morelli, *Identità musicale della Val dei Mòcheni. Cultura e canti tradizionali di una comunità plurilingue*, San Michele all'Adige 1996; e F. Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto popolare in Val di Fassa*, 2 voll., Vigo di Fassa 1997.

1.1 GLI STUDI DELL'OTTOCENTO

I prodromi degli studi sulla musica di tradizione orale del Trentino si trovano già nei primi decenni dell'Ottocento. Si tratta di una raccolta di melodie promossa nel 1819 dalla *Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichesstaates* secondo una consuetudine comune nelle regioni dell'Impero austriaco. La raccolta coordinata da Joseph von Sonnleithner, venne realizzata attraverso un questionario inviato alle autorità locali nel quale si chiedevano notizie circa i canti, le melodie ed i balli maggiormente in uso nonché i nomi degli esecutori più noti.¹

L'iniziativa non ebbe grande successo per la scarsa collaborazione degli ufficiali trentini preposti alla compilazione del questionario e ben pochi furono i documenti musicali inviati a corredo del questionario. Tali documenti, oggi conservati in quattro fascicoli presso l'Archivio della *Gesellschaft der Musikfreunde* di Vienna (n. XXI, XXII, XXIII e XXIV della *Sonnleithner-Sammlung*) rivestono tuttavia un importante valore documentario.

Il primo fascicolo (n. XXI) è stato attentamente studiato e riprodotto da Antonio Carlini.² Si tratta di una collezione di ven-

¹ V. A. Carlini, *Una raccolta inedita di musiche popolari trentine (1819)*, Bologna 1985, pp. 1-23, e A. Carlini - D. Curti - C. Lunelli, *Ottocento musicale nel Trentino*, Trento 1985, pp. 87-90.

² Carlini, *Una raccolta...* Il lavoro di Carlini si apre con una puntuale prefazione in cui, fra l'altro, si descrivono le vicende relative alla raccolta e alla compilazione del questionario ministeriale di cui viene riportato il testo completo. Segue la trascrizione delle uniche risposte di cui si ha notizia, provenienti da Mezzotedesco (Mezzocorona), Castelfondo, Vigo di Fassa, Malè, Trento e Borgo: «comunicazioni frettolose e sintetiche che riflettono

tuno melodie da ballo «sicuramente desunte da esecuzioni, cioè tratte «dal vivo» e non copiate da fonti a stampa [...] [che] costituiscono il primo nucleo documentario della musica popolare e di uso popolare in Trentino».³ Le melodie riguardano verosimilmente esecuzioni violinistiche senza accompagnamento. Nell'ordine, le danze sono: «1. La bella molinara»; «2. Saltarello»; «3. La pollacina»; «4. Sua compagna»; «5. La bella riosa»; «6. La furlana veneziana»; «7. Suo saltarello»; «8. Ballo il palazzo dele albore»; «9. Suo saltarello»; «10. Saltarello turcho»; «11. Suo compagno»; «12. Il batti mano»; «13. Ballo monsiuzam»; «14. Ballo dal curioso accidente»; «15. Saltarello»; «16a. La cestazanà»; «16b. Suo saltarello»; «17a. Ballo la Vienna corentina»; «17b. Suo saltarello»; «18. La scambiada parolina»; «19. La dragona»; «20. Ballo del gallo»; «21. Marchiata detta il Tamisuar». Alcune melodie rivelano interessanti analogie con repertori tradizionali di musiche da ballo di altre regioni dell'Italia settentrionale.⁴

Nel periodo 1835-1856 si svolge la prima indagine sugli usi e costumi del Trentino a cura di don Luigi Lunelli. Ancora una volta il metodo utilizzato è quello dell'invio di questionari alle autorità locali. E ancora una volta le notizie a proposito dei canti tradizionali sono frammentarie e di scarso valore documentario poiché lo studio della musica non rientrava affatto fra gli obbiettivi del lavoro.⁵ Fra le poche indicazioni di un certo rilievo segnalo: un cenno al ballo in piazza a Borgo Valsugana che però non viene

non soltanto un'indifferenza profonda verso le manifestazioni della cultura popolare, ma anche un forte pregiudizio verso le possibilità di manifestazione «artistica» della musica di tradizione», *Ibidem*, p. 9.

Oltre al n. XXI altri due fascicoli, i n. XXIII e XIV, contengono musiche di danze che secondo Carlini «sono chiaramente di origine colta o subcolta», *ibidem*, p. 6. Il restante fascicolo contiene tre «Canzoni spirituali che da gran tempo si cantano alla Dottrina Christiana». È molto probabile che tutte le musiche provengano da Trento città mentre non è noto il nome del trascrittore: v. *ibidem*, p. 4.

³ *Ibidem*, p. 6.

⁴ Lo stesso Carlini, sulla scorta di una preliminare analisi musicale, propone dei precisi riferimenti con repertori dell'Appennino bolognese (*ibidem*, p. 19).

⁵ V. U. Raffaelli, a cura di, *Tradizioni popolari e dialetti nel Trentino. L'inchiesta post-napoleonica di Francesco Lunelli (1835-1856)*, Trento 1986, pp. 31-143, dove vengono riportati il questionario inviato e le relazioni raccolte da Lunelli.

descritto,⁶ un riferimento a «[...] i balli, i quali vengono eseguiti in una maniera assai faticosa e propria del paese» per quanto riguarda Tesino;⁷ una interessante segnalazione delle prefiche, le «... donne a ciò pagate, [le quali] piangono ad alta voce intorno al morto ed intonano un lungo lamento, in cui inveiscono contro la morte» ancora a Tesino,⁸ e sempre nello stesso paese una sommaria descrizione di un ballo carnevalesco con relativa questua nonché un cenno sul *trato marzo* del quale è riportato il testo verbale.⁹

Con la seconda metà del secolo anche nel Trentino si registrano i primi contributi della letteratura folkloristica di impronta romantica. L'opera più interessante in quest'ambito è indubbiamente quella di Nepomuceno Bolognini, nato e vissuto in Val Rendena, autore assai prolifico di saggi talvolta in forma epistolare, pubblicati in gran parte nell'«Annuario della Società Alpinisti Tridentini» o in altri periodici, ed in seguito raggruppati in volume.

Obbiettivo fondamentale dei lavori di Bolognini è la descrizione della vita dei montanari, in particolare di quelli della sua valle natia. Numerosi e di grande interesse sono i riferimenti alla pratica musicale di tradizione orale ed in particolare al repertorio delle *maitinade*. L'interesse dello studioso è però rivolto esclusivamente ai testi verbali dei canti. Non vi sono trascrizioni musicali e la trattazione risulta nel complesso alquanto generica per quanto riguarda gli aspetti tecnico-musicali.

Un primo contributo di grande importanza è costituito dal saggio *Maitinade della Rendena*, pubblicato insieme con un altro sulle fiabe e le leggende della stessa zona.¹⁰

L'articolo si apre con delle osservazioni di stampo prettamente romantico sull'origine «naturale» della cultura e dei canti del popolo che ripropongono delle opinioni piuttosto consuete

⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹ *Ibidem*, pp. 48-50. Si tornerà più avanti a parlare della tradizione del *trato marzo* che è in uso ancora oggi (cfr. § 2.1).

¹⁰ N. Bolognini, *Maitinade fiabe e leggende della Rendena*, Trento 1882-1892. Il volume è stato ristampato in forma anastatica dalle edizioni Forni, Bologna 1979, senza alcun studio introduttivo.

negli scritti dei folkloristi ottocenteschi. Bolognini, tuttavia, dichiara di non essere uno specialista del settore e di aver cominciato ad interessarsi dei canti tradizionali per diletto: pertanto considera i suoi scritti come semplici appunti da offrire all'approfondimento degli studiosi specializzati. Egli spera così di contribuire a colmare la lacuna rappresentata dalla totale assenza nel Trentino di raccolte di canti del popolo, raccolte che in quegli anni fiorivano numerose in tutta Italia.

Di seguito Bolognini si diffonde per alcune pagine in una breve disquisizione sulle caratteristiche della «lirica popolare italiana» riprendendo alcune teorie di D'Ancona e di Tommaseo. Fra queste dedica particolare risalto all'idea che ciascun canto presenti «una fisionomia tutta locale» nella quale si manifesta il particolare ambiente geografico della sua origine.¹¹

L'autore introduce quindi le *maitinade* che definisce come canti appartenenti alla categoria degli strambotti la cui denominazione «potrebbe essere una storpiatura di mattinate».¹² Segue una descrizione delle consuetudini esecutive, ricca di informazioni sulla tradizione musicale dell'epoca. Scrive Bolognini che il canto veniva eseguito sotto le finestre delle ragazze soprattutto il sabato sera ad opera di gruppi maschili «con un paio di suonatori» che accompagnavano la voce «intercalando a ogni paio di strofe una suonatina a tempo di monferrina o minuetto».¹³ Di solito colui che organizzava una serenata all'amata pagava «i suonatori e spesso anche un cantore riconosciuto più abile; ché nei paesi nostri vi è sempre qualcuno che per professione suona e canta *maitinade*. [...] Altre *maitinade* sono cantate dalle montanine, o nella solitaria cameretta, o nei liberi campi, a sollievo del lavoro, od a sfogo di segreta passione».¹⁴

Lo studioso sostiene che

¹¹ Come è noto, l'interesse dei folkloristi ottocenteschi nello studio del canto popolare è indirizzato esclusivamente al testo verbale dei canti, tanto che la stessa definizione canto popolare equivale a poesia popolare e non tiene in nessuna considerazione l'esecuzione musicale. Sull'argomento v. D. Carpitella, *Musica e tradizione orale*, Palermo 1973, pp. 113-43.

¹² Bolognini, *Maitinade...*, pp. 9-10.

¹³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴ *Ibidem*, p. 10.

tali cantate si usano, o meglio si usavano frequentemente per il ballo, sicché potrebbero prendere, come altrove, il nome di ballate. Ma purtroppo tale costumanza va a perdersi; e ora ai balli, o *festini* come fra noi si chiamano, e che quasi sempre sono pubblici, non si odono più risuonare, con accompagnamento di cembalo (*zimbel*) quelle vive ed appassionate strofe, emanazione vergine degli affetti schietti dei nostri montanari.¹⁵

Il cembalo, che Bolognini ricorda di aver ascoltato da ragazzo nell'accompagnamento del canto, viene paragonato agli strumenti propri «di qualche zingaro girovago o di un pittoresco abitante della Calabria o della campagna romana». Esso viene descritto come un

tamburello formato da un cerchio di legno sul quale è tesa da un sol lato una pelle di tamburo; nel cerchio sono praticati tutto all'ingiro molti trafori dove sono imperniate altrettante coppie di dischi sottili e girevoli in ottone e rame di diversa grandezza e grossezza, i quali allorché lo strumento è agitato producono un suono eccitante e selvaggio. Lo si suona agitando con una certa maestria di braccio, e battendovi su col rovescio dell'altra mano per averne battute più forti e concitate, o strisciandovi sopra col polpastrello inumidito del pollice e del medio per trarvi suoni più dolci che quieti. Nella Rendena erano per lo più le donne che ai festini cantavano, e suonavano il cembalo. La cantatrice recitava due strofe accompagnandosi col cembalo battuto e mosso con violenza, poi per altrettante cadenze agitava il tamburello un po' più quietamente, mentre il circolo ballava allegramente.¹⁶

¹⁵ *Ibidem*, pp. 10-11. L'analogia con la ballata proposta in questo caso risulta alquanto equivoca. Tra l'altro non si hanno precise attestazioni circa l'uso nella tradizione orale alpina del repertorio vocale di carattere narrativo che comunemente va sotto il termine ballata (v. § 2) come accompagnamento del ballo. Di tale consuetudine invece si hanno testimonianze nelle fonti scritte relative al medioevo e al rinascimento che Bolognini cita a p. 11 del suo scritto.

¹⁶ *Ibidem*, p. 12.

Una descrizione oltremodo importante in quanto per il Trentino non si hanno altri precisi riscontri circa l'uso del tamburello per l'accompagnamento del canto.¹⁷

Concludendo la sua trattazione Bolognini afferma che «la massima parte degli strambotti (*maitinade*) li avremmo anche noi [trentini] comuni con tutte le provincie italiane, eguali a quelli che vengono cantati nella Sicilia, e nel Napoletano, e in Toscana, Piemonte, Romagna, Veneto ecc., con poche differenze di forma». ¹⁸ Seguono trentadue testi verbali di *maitinade*, riportati senza alcuna indicazione circa l'esecuzione musicale.

Un altro lavoro di Bolognini, *Usi e costumi del Trentino*, costituisce senza dubbio l'opera più importante della letteratura demologica regionale. In esso si trovano molte informazioni sulla musica di tradizione orale, sia pure con la stessa genericità rilevata in precedenza.

La trattazione, in forma epistolare, è incentrata ancora una volta sulla Val Rendena e si diffonde su quegli aspetti della cultura tradizionale che secondo l'autore «a poco a poco vanno scomparendo, soffocati e rimpastati dall'invasione affratellamento dei popoli che viene, viene a corsa sfrenata nei posti di terza classe delle ferrovie e dei tram a vapore o a cavalli che sia». ¹⁹

Gran parte dei riferimenti ai canti e alla musica tradizionali sono assai scarni, citati *en passant* nel corso di trattazioni su altri argomenti. ²⁰ Fra i passi che più diffusamente riguardano la pratica musicale meritano una particolare segnalazione i seguenti:

¹⁷ Tale descrizione richiama delle pratiche ancora in uso in altre zone dell'Arco Alpino, come la Valle d'Aosta: v. F. Guizzi, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, in R. Leydi, a cura di, *La musica popolare*, Milano 1990 e E. Lagnier, *Il tambour di Cogne e il tabass canavesano*, Bologna 1989.

¹⁸ Bolognini, *Maitinade...*, p. 12.

¹⁹ N. Bolognini, *Usi e costumi del Trentino*, Trento 1882-1892, p. 2. Come l'altro testo di Bolognini prima considerato anche questo è stato ristampato in forma anastatica dalle edizioni Forni, Bologna 1979.

²⁰ Ad esempio, parlando dei giochi e dell'intrattenimento serale nelle stalle, si fa più volte riferimento all'esecuzione dei canti senza però specificare di quali repertori si tratti o dare informazioni circa l'esecuzione (cfr. Bolognini, *Usi e costumi...* pp. 6, 56-57 e 241-58), così come a proposito del carnevale e della festa di mezza quaresima (*ibidem*, p. 33), dei banchetti nuziali (*ibidem*, pp. 71-77) e delle sacre rappresentazioni che «d'anno in

- un cenno all'uso frequente di ballare la sera nel corso degli incontri nelle stalle «al suono di qualche strimpellatore di zitara (cetra) o di zimbél (cimbalo) tempi sono, di violini o clarini scordati al presente»;²¹

- una descrizione delle *maitinade* «che l'innamorato fa risuonare melanconicamente, tra i silenzi della notte, sotto le finestrelle della bella, facendosi accompagnare da appositi suonatori, che strimpelleranno qualche violino o clarino scordati, mentre egli canta come stima di manifestare più vivamente i suoi sentimenti» e di cui vengono riportati diversi testi;²²

- alcuni testi di filastrocche che talvolta venivano utilizzate come ironiche dichiarazioni d'amore;²³

- una descrizione del *trato marzo* in cui si parla dell'esecuzione di canti;²⁴

- un cenno ad alcuni balli tradizionali come «Monferrina, Polesana, Incrosada e Moleta» di cui viene sottolineata la progressiva scomparsa provocata dalla diffusione di «Valzer, Polke e Mazurcke»;

- una breve descrizione di alcuni strumenti in via di sparizione come il *zimbél* (cimbalo, tamburello) che veniva «battuto allegramente da qualche donna abile e briosa, con accompagnamento di canto, o maitinade. [...] [ed] anche la *zitera* specie di cetra. Ma il *zimbél* ha ceduto il campo a scordati violini, clarini, contrabassi e peggio; la *zitera* anch'essa è quasi dimenticata».²⁵

- un cenno ai riti di fertilità di maggio nel corso dei quali «i ragazzi più vivaci [...] pensano a farsi la piva o il zuffolino, per dilettere le orecchie musicali di chi vorrà udire i loro suoni più o meno scordati», eseguendo altresì dei canti di cui vengono riportati i testi verbali;²⁶

anno vengono sempre più relegate nelle anticaglie e vanno sparendo» (*ibidem*, p. 236).

²¹ *Ibidem*, p. 12.

²² *Ibidem*, pp. 20-23.

²³ *Ibidem*, pp. 23-24.

²⁴ *Ibidem*, p. 30.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 44. Su questi strumenti, anch'essi non altrove segnalati nel Trentino e quasi del tutto scomparsi nell'Arco Alpino v. R. Leydi - F. Guizzi, *Strumenti musicali popolari in Italia*, «Culture Musicali», 4 (1984).

- un'importante descrizione degli usi funebri con riferimento al persistere delle «Vegliadore (vegliatrici) le antiche vere prefiche dei Romani [...] [le quali eseguono] una lunga sequela di Ave Maria, di Requiem, di Deprofundis intunate con cantilena sempre uguale, con le stesse cadenze di - botta e risposta - e ciò fino allo scoccare della mezza notte»;²⁷

- una descrizione delle varie forme dell'intrattenimento collettivo in osteria che comprende giochi e canti collettivi eseguiti «a squarciagola senza intonazione», il tutto con la supervisione de «l'oste che gira attento [...] e dà il quarto quando manca nel gruppo dei giuocatori e il secondo in quello dei cantori»;²⁸

- un sommario resoconto dei rituali natalizi e del rito della *Stela*, del quale vengono trascritti i testi verbali senza nessuna indicazione circa le modalità ed i contesti esecutivi;²⁹

- un'importante descrizione dei riti della Settimana Santa in cui viene sottolineato il ruolo svolto dalla «Congregazione dei battuti rossi» e si riferisce dell'uso, durante le processioni del Venerdì Santo, degli «strumenti delle tenebre», come la *traccola* «tavola di legno, sulla quale, agitandola, battono due ferri impermeativi o un martello mobile» ed altri consimili di cui vengono brevemente delineate le caratteristiche salienti e riportate le denominazioni locali;³⁰

- la descrizione di «un istrumento col quale si diletta i nostri giovanotti, istrumento or quasi dimenticato [...] [la] così detta Ribeba, [...] un piccolo arnese di ferro formato a simiglianza di una cetra, con in mezzo una linguetta sottile, elastica, che si fa oscillare; e tenuto fra i denti con bocca semichiusa le oscillazioni

²⁷ Bolognini, *Usi e costumi...* pp. 110-11. Nella stessa descrizione si fa riferimento pure alle confraternite che «esistono in ognuno dei nostri paeselli [...] [e] intervengono a tutte le funzioni e processioni solenni e hanno l'obbligo [...] di accompagnare all'ultima dimora il morto confratello» anche se tuttavia nessun cenno si trova sui relativi repertori musicali (*ibidem*, p. 114).

²⁸ *Ibidem*, pp. 137-38.

²⁹ *Ibidem*, pp. 196-202. Il rito della *Stela*, ancora oggi praticato, è stato ampiamente studiato da R. Morelli (v. § 1.4).

³⁰ *Ibidem*, pp. 202-10.

della linguetta rendono suoni svariati a seconda dello schiudere più o meno delle labbra».³¹

Nel corso della trattazione Bolognini inserisce sovente dei testi verbali di canti, senza però offrire nessuna informazione sulla loro esecuzione musicale. Tale materiale viene suddiviso in otto categorie: *maitinade*;³² canti dei coscritti;³³ canti d'amore e del corteggiamento;³⁴ canti narrativi e ballate;³⁵ canti del lavoro maschili;³⁶ canti femminili connessi alla filatura;³⁷ canti connessi alla gravidanza, al parto ed all'infanzia;³⁸ ed infine «canzoncine», «storielle», «filastrocche, ecc.» ed altri canti senza uno specifico contesto esecutivo.³⁹

Oltre agli scritti di Bolognini, in diversi numeri dell'«Annuario della SAT» vi sono articoli dedicati alle tradizioni del popolo trentino che offrono qualche informazione sulla musica tradizionale. È il caso di un lungo studio di Gustavo Venturi sui canti dei ladini della Val di Fassa, incentrato su questioni di carattere linguistico, nel quale vi è un breve cenno ad esecuzioni polivocali a voci miste.⁴⁰ L'autore, infatti, racconta di aver visto «alcune ragazze di Penia le quali cominciarono ad intonare una loro canzone invitando coll'esempio i giovani ad assecondarle. Quel canto che aveva dell'alpestre in abbondanza e che non potrei per certo proporre quale campione di dolci melodie d'amore, teneva allegra la brigata a dispetto del tempo [...]».⁴¹ L'articolo si conclude con una serie di ventuno testi verbali di canti ladini ri-

³¹ *Ibidem*, p. 354. Anche questo strumento era diffuso in altre regioni dell'Arco Alpino: il suo uso, però, è da tempo venuto meno ovunque: v. Leydi - Guizzi, *Strumenti...*

³² Bolognini, *Usi e costumi...*: pp. 64-70, 143-45, 216, 277-87, 328-43.

³³ *Ibidem*, pp. 64-70, 143-45, 151-63, 166-71.

³⁴ *Ibidem*, pp. 173-81, 303-306.

³⁵ Questi canti vengono propriamente definiti «narrazioni brevi e coincise di storielle e di avventure ordinarie o meravigliose, e assumono sin la forma della ballata»: *Ibidem*, pp. 182-83.

³⁶ *Ibidem*, pp. 345-51.

³⁷ *Ibidem*, pp. 230-34.

³⁸ *Ibidem*, pp. 80-88.

³⁹ *Ibidem*, pp. 97-109.

⁴⁰ G. Venturi, *Ladinia. Canzoni fassane*, «Annuario SAT», 8 (1881-82), pp. 43-75.

⁴¹ *Ibidem*, p. 55.

portati senza indicazioni circa i contesti e le modalità dell'esecuzione.

Alla stessa valle è dedicato un altro studio di Felice Valentini nel quale vengono descritti vari rituali della vita collettiva, con riferimenti anche alla presenza della musica.⁴² Una specifica segnalazione merita la descrizione del rituale della *Canzone della buona sera agli sposi*, che comprende la trascrizione del testo verbale del canto insieme con approssimative informazioni sull'esecuzione musicale.⁴³

Oltre a Bolognini numerosi altri eruditi dell'epoca si dedicarono alla raccolta ed alla pubblicazione di testi verbali. Fra questi spicca la figura di Albino Zenatti, il quale operò attivamente negli ultimi due decenni del secolo, raccogliendo una grande quantità di testi e riportandoli in diverse pubblicazioni, senza tuttavia alcun riguardo per l'esecuzione musicale.⁴⁴ Da questo lavoro venne ricavato un volume postumo, intitolato *Canti popolari trentini*, curato da Anna Pasetti, allieva e collaboratrice dello stesso Zenatti.⁴⁵

Tale volume è composto da diverse decine di brani raccolti «presumibilmente fra il 1880 e il 1890, dallo stesso prof. Zenatti e dalla madre di lui signora Fanny Cipriani Zenatti».⁴⁶ I testi sono chiaramente regolarizzati ed ordinati in cinque capitoli: «I. Mattinate», «II. Storie religiose preghiere e canti di questuanti», «III. Cantilene, filastrocche giuochi di sorteggio invocazioni e scongiuri», «IV. Indovinelli», «V. Canti e proverbi con allusioni politiche».

⁴² F. Valentini, *Usi e costumi della Valle di Fassa*, «Annuario SAT», 12 (1885-86).

⁴³ Tale rituale è ancora in uso nella Val di Fassa v.: F. Chiocchetti - C. Poppi, *La buona sera agli sposi*, in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...* Sull'importanza dei saggi di Venturi e di Valentini e più in generale sulle fonti ottocentesche del canto tradizionale nella stessa valle v. F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*

⁴⁴ V. fra l'altro: A. Zenatti, *Calendimanzo*, «Archivio storico per l'Istria e il Trentino», 4 (1889); Id., *Maitinade e canti popolari trentini*, Verona 1890; Id., *Canti popolari trentini del sec. XVI*, Trento 1892.

⁴⁵ A. Pasetti, a cura di, *Canti popolari trentini. Raccolti dal prof. Albino Zenatti*, Lanciano 1923.

⁴⁶ *Ibidem*, p. xxi.

Nessuna informazione si ha circa i contesti esecutivi. Solo a proposito dei canti di quest'area viene riportata una descrizione del rituale dei *Tre re* ripresa dal lavoro di Bolognini,⁴⁷ con l'aggiunta di un oscuro collegamento con i «canti religiosi che usavansi ripetere fino a qualche anno or sono, in occasione del Natale, del Capodanno e dell'Epifania nei paesi di ogni regione italiana».⁴⁸

L'ampia introduzione della Pasetti offre degli articolati riscontri dei testi verbali raccolti da Zenatti nelle principali antologie italiane dell'epoca, come i lavori di Costantino Nigra e Giuseppe Ferraro.⁴⁹ Affatto evidente è l'intento nazionalistico della trattazione della Pasetti che vuole dimostrare la «romanità» del Trentino. Lo stesso intento che animava la ricerca di Zenatti definito «il più fervido assertore del pensiero italiano nei confini delle Venezie».⁵⁰ Ciò del resto è chiaramente evidente nel quinto ed ultimo capitolo della raccolta «Canti e proverbi con allusioni politiche» che, tra l'altro, contiene una parodia patriottica della ballata *L'uccellino del bosco* inneggiante all'Italia unita e al tricolore.⁵¹

Una particolare segnalazione meritano i saggi di Giovanni Pedrotti comparsi sulla «Rivista delle tradizioni popolari italiane». Essi, oltre a numerosi testi verbali, riportano anche alcuni frammenti di trascrizioni musicali, seppur fortemente regolarizzate.⁵² Fra queste vi sono delle *maitinade* monodiche che presentano dei profili melodici compresi entro ambiti alquanto ristretti e piuttosto insoliti rispetto all'odierna realtà del patrimonio tradizionale della regione. Le informazioni circa i contesti

⁴⁷ Segnatamente Bolognini, *Usi e costumi...*, pp. 196-202.

⁴⁸ Pasetti, a cura di, *Canti popolari...*, p. 127.

⁴⁹ Cfr. C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1888; G. Ferraro, *Canti popolari del Basso Monferrato*, Palermo 1888 (ripubblicato in Id., *Canti popolari piemontesi ed emiliani*, Milano 1977).

⁵⁰ Pasetti, a cura di, *Canti popolari...*, p. xxi.

⁵¹ Tale parodia è ancora oggi conosciuta: ne ho rilevato una versione, eseguita da una voce femminile, nel corso di una seduta di registrazione con gli anziani della Università della Terza Età di Trento: v. Appendice II, raccolta n. 49.

⁵² Cfr. tra l'altro G. Pedrotti, *Canzoni trentine*, «Rivista delle tradizioni popolari italiane», 1 (1893); Id., *Maitinade*, «Rivista delle tradizioni popolari italiane», 2 (1894); Id., *Ninna nanne del Trentino*, «Rivista delle tradizioni popolari italiane», 2 (1894).

esecutivi sono piuttosto generiche e senza aspetti di particolare interesse.

Nel 1892 Coronato Pargolesi pubblica a Trento l'importante raccolta *Canti popolari trentini*, prima antologia musicale della provincia.⁵³ Si tratta di sessanta canti con accompagnamento di pianoforte, che presentano le medesime caratteristiche editoriali delle tante raccolte di «canti popolari regionali» stampate in tutta Italia.⁵⁴ L'antologia, pertanto, non costituisce una documentazione etnomusicologica: tuttavia i profili melodici dei canti, benché chiaramente regolarizzati, sono tutto sommato attendibili ed in gran parte dei casi hanno sostanziali affinità con le esecuzioni dei corrispettivi canti ancora oggi in uso.

L'antologia è preceduta da una interessante premessa dove l'autore afferma di aver voluto offrire «un semplice saggio delle melodie più antiche, e di quelle che per la loro natural bellezza sono maggiormente diffuse».⁵⁵ Quindi rivela di aver effettuato una lunga raccolta in diverse località ascoltando i canti «in parte dalla bocca dei popolani stessi, in parte dal canto di persone che in coscienza dichiaronli parto della musa popolare»⁵⁶ e di avere scartato nella sua pubblicazione quelli a suo giudizio non trentini.

Per quanto riguarda l'elaborazione Pargolesi afferma di aver avuto «cura di dare a ciascun [...] [brano] una cornice più o meno adatta che consiste di poche battute d'introduzione e di una breve chiusa. Ne serbai, per quanto l'arte mel permise, sempre intatta la melodia; soltanto al ritornello osai qualche piccola variante nel basso, o vi apposi qualche contrappunto allo scopo di lenire il tedio della ripetizione».⁵⁷

⁵³ C. Pargolesi, *Canti popolari trentini per Canto e Pianoforte*, Trento 1892. L'opera fu ristampata con il titolo *Sessanta canti popolari trentini, A due e a tre voci con accompagnamento di pianoforte, Raccolti e trascritti*, Firenze 1924.

⁵⁴ Capostipite di questo tipo di pubblicazioni è la raccolta *Passatempi musicali* pubblicata a Napoli da Giraud a partire dal 1824. Tale produzione richiede ancora una adeguata valutazione benché si tratti di materiali che in nessun caso possono costituire documentazione etnomusicologica: v. Carpitella, *Musica e tradizione...*

⁵⁵ C. Pargolesi, *Canti popolari...*, p. I.

⁵⁶ *Ibidem*, p. III.

⁵⁷ *Ibidem*, p. III.

Molto interessante è la breve descrizione delle caratteristiche generali del canto tradizionale trentino:

La maggior parte dei [...] canti sono eseguiti dal popolo a due parti, o a tre (tenori 1mi, tenori 2di e bassi); ne udii cantati a due parti, o a tre (tenori 1mi, tenori 2di e bassi); ne udii cantati anche all'unisono altri ancora con a soli e coro [...] o semplicemente a solo, in forma di serenata [...] Ne' suoi canti il popolo tentò i versi più usati, dal senario all'endecasillabo. I più frequenti però sono i settenari e gli ottonari. L'endecasillabo si riscontra per lo più nelle «mattinate», o come dicono in Rendena: «maitnade», ò nella val Lagarina: «macinade». Questo verso è musicato da per tutto, su per giù, alla stessa maniera. Il primo endecasillabo è un vago aggirarsi intorno alla tonica superiore, il secondo segna invece una lenta, talvolta tortuosa discesa alla dominante, sulla quale si ferma; il terzo è eguale al primo, il quarto al secondo, e così via alternando sino alla fine della strofa. In tal guisa formasi una specie di salmodia che ricorda certi canti liturgici della Chiesa.⁵⁸

I brani che compongono l'antologia sono in gran parte canti di tipo narrativo. Di ciascuno è indicata la località di provenienza che quasi sempre è costituita da Trento o Rovereto o da qualcuna delle località dei dintorni. Solo pochi brani provengono da paesi di altre vallate.

Ne riporto un esempio costituito dall'inizio del canto *Quel uselin del bosc*, corrispondente alla ballata *L'uccellino del bosco* (Nigra 95).⁵⁹

⁵⁸ *Ibidem*, p. IV.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 27.

n. 17 "Quel uselin del bosc" (Trento)

cantò

Moderato unis. mf

Quel u-se-lin del bosc che a

pianoforte

Moderato p pp mf

la ca-mpa - gna svo-la, do-ve sa - rà'l svo - là? ecc.

1.2 IL PRIMO NOVECENTO

Nei primi anni del nuovo secolo la Val di Fassa e la Val di Non (insieme con altre valli limitrofe che oggi fanno parte di altre provincie) furono interessate da una ricerca sui canti tradizionali condotta da un'*équipe* di studiosi diretta da Theodor Gartner. Dell'*équipe* facevano parte alcuni musicisti i quali realizzarono numerose trascrizioni musicali sul campo, cioè fissando sul pentagramma le linee melodiche al momento della loro esecuzione. Tali trascrizioni facevano parte di schede di rilevamento piuttosto articolate comprendenti indicazioni circa le modalità dell'esecuzione, informazioni sui cantori e suonatori, descrizioni accurate dei contesti e delle località dei rilevamenti.

Questo importante materiale è stato riportato alla luce solo recentemente da Gerlinde Haid ed oggi è depositato presso il Tiroler Landesarchiv di Innsbruck (*Volksliedsammlung Gartner*, Karton 1). Al momento esso è stato inventariato ma è solo parzialmente accessibile agli studiosi. Per quanto riguarda le schede relative alle valli trentine, oggi non consultabili, sono a conoscenza, grazie ad informazioni personali di Fabio Chiocchetti, di un progetto editoriale che prevede, in un prossimo futuro, la loro riproduzione in *fac simile* accompagnata da uno studio analitico.¹

Negli stessi anni, nelle riviste trentine si registra la pubblicazione di numerosi articoli che propongono dei testi verbali di canti tradizionali, collezionati da diversi eruditi locali. Una segna-

¹ Degli estratti da alcune di queste schede sono in Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare...*

lazione meritano soltanto due articoli di Guglielmo Bertagnolli pubblicati entrambi a puntate su quasi tutti i numeri della rivista «La Paganella», un periodico piuttosto importante all'epoca che ebbe una vicenda editoriale travagliata, esauritasi in circa due anni.²

Il primo articolo *Per la raccolta dei nostri canti popolari*, si presenta come una sorta di *work in progress* finalizzato alla sistematica raccolta di «tutti i canti popolari del Trentino».³ Nella breve prefazione (pubblicata nella prima puntata) Bertagnolli scrive:

tutto si dovrebbe raccogliere nello studio del volklore [sic]. Né si dica che un tale lavoro è impossibile. È superiore alle forze d'un uomo, forse; ove molti diano l'opera loro di conserva, la è cosa più facile di quello che si può credere: il numero dei canti vivi [sic] in un villaggio è limitato; quando s'abbiano trascritte tutte le canzoni d'un villaggio, è data la base per la raccolta di quelle di tutta la valle: basta aggiungere le varianti o le poche canzoni al tutto nuove degli altri borghi, degli altri villaggi, e il quadro è completo.⁴

Fra gli obbiettivi Bertagnolli si propone anche di «sistemare un canzoniere per valle (Val di Non, Val dell'Avisio, Valsugana, Giudicarie)», di «tracciare le influenze delle provincie sul popolo nostro» e di illuminare «la psicologia delle più basse sfere del popolo». La prefazione si conclude con un appello agli abbonati alla rivista affinché mandino «magari su semplice cartolina postale» nuovi canti e varianti di quelli pubblicati.⁵

I testi verbali vengono regolarizzati alla maniera dei folkloristi ottocenteschi, rispettando la metrica dei versi e senza alcun riguardo per la loro effettiva realizzazione musicale. È indicata la

² G. Bertagnolli, *Per la raccolta dei nostri canti popolari*, «La Paganella», 1-I (1910), pp. 14-16; 1-II (1910), pp. 22-25; 1-III (1910), pp. 33-36; 1-IV (1910), pp. 52-56; 1-V (1910), pp. 72-74; 1-VI (1910), pp. 89-92; 2-I (1911), pp. 6-12; 2-III (1911), pp. 39-42, e Id., *Le romanze d'amore nella nostra poesia popolare*, «La Paganella», 1-V (1910), pp. 77-78; 1-VI (1910), p. 88; 2-II (1911), pp. 18-20.

³ Bertagnolli, *Per la raccolta...*, (1-I), p. 14.

⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵ *Ibidem*.

località di provenienza ed il nome del raccoglitore nel caso sia diverso dall'autore dell'articolo. Mancano del tutto le indicazioni sui contesti esecutivi. Unica eccezione è una nota a proposito del canto *Sposa vecchia* (Nigra 86),⁶ definito da Bertagnolli «La storia de la bruta vecchia [...] [che] si cantava a coro di tre voci nella serenata che i giovanotti e i monelli dei villaggi solevano fare alla vedova che sposava un giovanotto più verde in età di lei. L'accompagnamento si faceva con padelle e paioli, mestoli e raganelle, fischietti ed altri istrumenti assordanti. Qualche volta si deponeva sull'uscio una grillandella di ortiche».⁷

Il secondo articolo di Bertagnolli, *Le romanze d'amore nella nostra poesia popolare*, vuole essere un saggio sulle tipologie dei testi dei canti popolari trentini, redatto sulla scorta delle teorie di D'Ancona e di altri folkloristi ottocenteschi. Anche in questo caso la trattazione si risolve nell'esposizione di testi verbali regolarizzati ed accompagnati da brevi note di commento sul valore poetico del loro contenuto. L'unica indicazione sulle modalità esecutive dà per scontata l'esecuzione polivocale a tre parti. Essa riguarda il canto denominato *Pellegrino di Roma* (corrispondente a *Il Pellegrino di Roma*, Nigra 113), che viene annoverato fra le

romanze epiche [...] [che sono dei canti] vecchi e tutti in procinto di sparire. Caratteristica è poi la chiusura della melodia del primo periodo musicale, una melodia lenta, dolce, armonica che s'adatta alle tre voci mirabilmente e che si confà coi mestieri lenti, di gran pazienza come la "ligadura", la "podadura" ecc.; c'è un ritornello senza vocali, senza senso, un semplice suono dentale e nasale: lo scrivo tm o meglio tem; tale chiusa ci addita un'origine veneta, bellunese, ché qui questa guisa di ritornelli è alquanto frequente.⁸

⁶ Come avviene di solito nell'etnomusicologia italiana, qualora possibile, adottato per la denominazione dei canti con testo narrativo i titoli convenzionali (e i relativi numeri d'ordine) della raccolta di Nigra, *Canti popolari...* Tornerò più avanti sull'argomento (§ 2.2).

⁷ Bertagnolli, *Per la raccolta...*, (1-V), p. 74.

⁸ Bertagnolli, *Le romanze d'amore...*, (1-VI), p. 88.

Un altro periodico trentino che dedica particolare attenzione al canto tradizionale è «Pro Cultura. Rivista bimestrale di studi trentini», pubblicato a partire dal 1910. Oltre a diversi saggi, in ogni numero vi è una rubrica denominata «Archivio folcloristico» che raccoglie brevi interventi con notizie relative a usi e costumi, leggende, proverbi e, ovviamente, testi di canti provenienti da diversi paesi. In questa rubrica viene pubblicato un interessante contributo di Emilio Conci, dedicato a vari aspetti della tradizione musicale di Brentonico, che si apre con delle rilevanti osservazioni sulle *Maitinade*.⁹

Conci esordisce affermando che

sul Monte Baldo, come del resto nella massima parte del Trentino, la produzione di canti popolari di carattere veramente locale non è molto ricca. Le canzoni che ancora oggi suonano sulla bocca del nostro popolo vennero in massima parte dalla terra madre, dall'Italia. La facilità con cui si acclimatarono nel nostro paese è certamente testimonianza non dubbia dell'analogia di razza, d'indole e di gusti, che esiste fra noi e i nostri vicini di mezzogiorno.¹⁰

Tale questione, molto sentita fra gli eruditi trentini dell'epoca, sarà ripresa più avanti e, dopo la I guerra mondiale, costituirà uno dei temi privilegiati a cui si ricorre per ribadire la piena italianità del Trentino (v. oltre).

Gli unici canti che, secondo Conci, si debbono considerare «veramente indigeni» sono «le cosiddette *macinade*, le belle mattinate che si potrebbero chiamare i «rispetti trentini». Purtroppo esse tendono a scomparire da qui [cioè da Brentonico] come dalla massima parte del Trentino. Solo qualche vecchio le ricorda confusamente e, richiesto, le ripete a malincuore [...] queste *macinade* erano appunto le appassionate dichiarazioni di amore che i giovanotti cantavano, sul calar della notte, alle forosette padrone del loro cuore [...].¹¹ Dopo un riferimento ai dispetti toscani, repertorio con cui secondo l'autore si

⁹ E. Conci, «Macinade», *soprannomi delle frazioni, superstizioni e leggende di Brentonico*, «Pro cultura», 3 (1912).

¹⁰ *Ibidem*, p. 258.

¹¹ *Ibidem*.

possono trovare dei collegamenti,¹² l'articolo prosegue con alcune indicazioni sul metro e sull'esecuzione musicale:

Il metro, come ben s'addice al genere popolare, è breve: alcuni distici, una o due quartine o sestine di versi endecasillabi ... o quasi [sic], a rime alterne o bacciate, con frequenti casi di assonanza. Il pensiero musicale è assai grazioso e pieno di brio; è formato di cinque battute per ogni due versi; e queste vengono seguite da un caratteristico strumentale (o vocale) fatto coll'armonica, col flauto, in forma di tarantella napoletana, pure di cinque battute. Il giovanotto, accompagnato da un suonatore, si recava di notte sotto le finestre dell'innamorata. E questo era il modo, diremo classico, di cantare la serenata [...] Però le *macinade* venivan cantate anche nei filò e andavan soggette ad un'infinità di variazioni, sotto l'aspetto musicale. Il contenuto dei versi, generalmente è patetico, sentimentale; ma non mancano gli spunti scherzosi e satirici.¹³

Seguono quindi diversi testi verbali e, in appendice al saggio, la trascrizione del «motivo caratteristico» delle *macinade*, che riporto di seguito. Non è detto se l'autore di questa notazione musicale sia lo stesso Conci o altri.¹⁴

¹² La stessa connessione verrà proposta da altri autori, fra cui F. Balilla Pratella nelle prime antologie di "etnofonia" italiana - v. oltre.

¹³ Conci, *Macinade...*, p. 259.

¹⁴ *Ibidem*, p. 273.

La me morosa - (Canto popolare)

Allegretto scherzoso

La me moro-sa per en prà la pas-sa

Dove la met-te'n pè l'er-ba se ab-bas-sa.

Intermezzo

La me mo-ro-sa

per en prà la cor-re, Do-ve la mette'n

pè ghe nas-se'n fio-re.

Ghe

nas-se'n fir ghe nas-se an-ca 'na ro-sa

Do-ve la mette'n pè la me mo-ro--sa

Chiusa

Fra gli altri interventi della rubrica «Archivio folcloristico» della rivista «Pro cultura» segnalo: un breve contributo di G. Roberti sul *trato marzo* con la trascrizione dei testi verbali ed alcune informazioni sui contesti esecutivi;¹⁵ un interessante saggio di R. De Luca sui balli della Val di Fassa in cui si fa riferimento alla

¹⁵ G. Roberti, *Il Trato marzo a Nanno*, «Pro cultura», 1 (1910), pp. 47-49.

pratica di accompagnamento del ballo con «flauto e tamburino»;¹⁶ un'articolata descrizione a cura di R. Rasmò della festa del Banderial di Fiemme, con la trascrizione musicale di due varianti relative ad uno dei canti connessi, provenienti da Cavalese e Carano;¹⁷ una trascrizione di testi verbali di canti del Natale di Avio e Camposilvano ad opera di G. Gerola.¹⁸

Andando avanti negli anni è da segnalare, nel 1919, la pubblicazione, «in Trento redenta», di una antologia di *Canti di soldati*, con testi verbali raccolti da Piero Jahier (tenente degli alpini) ed armonizzati da Vittorio Gui (tenente del genio).¹⁹ Dalla breve prefazione si intuisce che le canzoni sono state apprese nel Trentino. Scrive, infatti, Jahier: «Non volevamo staccarci senza averli resi a chi ce li ha dati [...] Sono canti della terra veneta che ci ha tenuto luogo di casa in questi anni di passione».²⁰ L'armonizzazione è a quattro parti. In linea di massima le due superiori procedono per terze parallele e risultano attendibili notazioni di linee melodiche di canti tradizionali, anche se regolarizzate: alcune di esse hanno talvolta delle precise analogie con canti ancora oggi eseguiti. Le due parti inferiori presentano note lunghe tenuite o brevi arpeggi e sono palesemente costruite con l'obiettivo di fare rientrare i canti negli schemi dell'armonia tonale.

Un altro contributo di un certo interesse è un articolo del 1923 di Anna Pasetti (autrice citata in precedenza): *Canzoni narrative raccolte a Chizzola nel Trentino*.²¹ Si tratta, ancora una

¹⁶ G. B. R. De Luca, *Antichi balli fassani*, «Pro cultura», 1 (1910). Il passo a cui mi riferisco è il seguente: «si ballava [presso Vigo] al suono del flauto (detto «flaut» od anche «schéichil») accompagnato da un tamburino. Più tardi si introdusse una orchestrina composta da quattro strumenti: violino, violoncello, flauto e basso (vidola, violon, flaut e bass)», *ibidem*, p. 226. Di questa pratica non si hanno testimonianze recenti: cfr. Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, pp. 166 ss.

¹⁷ R. Rasmò, *Altri particolari della festa del Banderial in Fiemme*, «Pro cultura», 3 (1912).

¹⁸ G. Gerola, *Cantilene di Natale*, «Pro cultura», 4 (1913).

¹⁹ P. Jahier - V. Gui, *Canti dei soldati raccolti da Pietro Jahier tenente degli alpini, armonizzati da Vittorio Gui tenente del genio*, Trento 1919. L'opera è stata ristampata con lo stesso titolo a Milano nel 1927.

²⁰ *Ibidem*, senza numero di p.

²¹ A. Pasetti, *Canzoni narrative raccolte a Chizzola nel Trentino*, «Studi romanzi», 18 (1923), pp. 5-46.

volta, di una corposa raccolta di testi verbali senza riferimenti all'esecuzione musicale. Per ciascun testo il saggio propone precisi rinvii alle principali raccolte demologiche del nord Italia, a partire da quelle di Nigra e Ferraro, ed ha tutto sommato il merito di evidenziare l'ampiezza e la grande varietà del repertorio di canti narrativi presente nel Trentino. Gran parte dei testi raccolti dalla Pasetti vengono ancora oggi eseguiti per tradizione orale in tutta la provincia (v. § 2.2).

La nuova situazione politica creatasi dopo la prima guerra ha riflessi anche negli studi sul canto del popolo, che insistono molto sulla italianità della tradizione trentina. Di rilievo in questo contesto è un breve saggio di Franco Sartori, *Intorno alla natura musicale del popolo trentino*.²² Si tratta di uno scritto di argomento socio-politico che auspica un progresso musicale del popolo-nazione trentino adeguatamente educato dalle istituzioni e dagli insegnanti: un'idea di impronta chiaramente romantica. L'articolo è interessante anche perché Franco Sartori è stato uno dei protagonisti del sorgere del fenomeno della corallità organizzata.

L'autore inizia prospettando il dubbio che «il Trentino possa dare bensì eroi, filosofi, letterati, pittori, grandi industriali ecc. non già veri musicisti». Ad ogni modo ciò «non toglie che il popolo trentino sia provvisto di una schietta natura musicale. Questa però non ebbe mai modo di manifestarsi né tanto meno, di affermarsi brillantemente, superbamente» a causa della situazione di povertà economico-sociale sotto il dominio straniero.

Secondo Sartori, infatti, anche le canzoni che il «popolo canta» non sono trentine ma importate da altre regioni italiane: «è pur vero che il popolo trentino non ha trovato la sua canzone». Per far emergere la musicalità della regione e quindi per ottenere dei grandi musicisti trentini la soluzione prospettata risiede da un lato nella diffusione dell'istruzione musicale da parte di qualificati insegnanti, dall'altro nel rendere accessibile a tutto il popolo degli esempi di grande cultura musicale, come un concerto diretto da Toscanini o da Guarnieri, o come una grande

²² F. Sartori, *Intorno alla natura del popolo trentino*, «Trentino. Rivista della legione trentina», 1-I (1925), 11-3.

produzione melodrammatica: «come la fede si rassoda per un miracolo che avvenga pure ogni millennio, così la mentalità artistica si illumina per un contatto periodico con la grande, autentica arte». ²³

Sartori conclude:

Ho sentito cantare i nostri contadini; e ho detto tra me: ecco la natura musicale. Ho sentito un'ocarina, una fisarmonica, una chitarra suonare da ballo e ho detto tra me: ecco la natura ritmica del nostro popolo ignaro e sano. Vedo con commozione operai e lavoratori di tutte le arti vincere la fatica e il sonno per ben figurare nella banda del villaggio, nel coro, nel circolo mandolinistico. Ho udito un rozzo contadino, istruttore della Cappella del suo paese, dire della sonata in la bemolle di Beethoven per pianoforte: «mai ho sentito una musica più solida e maschia di questa: ma quest'uomo non fa della musica; egli costruisce montagne!» Sono parole sue. Ma date a questo popolo il nutrimento spirituale di cui abbisogna [...] così la nostra regione non sarà solo terra di silenzio e di eroi; ma anche di vita, di arte, di canti e di echi sonori tra balza e balza. ²⁴

Le tesi proposte da Sartori furono immediatamente oggetto di ampio dibattito e diedero la stura ad una serie di scritti in risposta. Fra quelli ospitati dalla stessa rivista meritano una segnalazione due articoli: il primo di Ermete Bonapace, ²⁵ il secondo di Renato Lunelli. ²⁶

L'articolo di Bonapace riprende sostanzialmente le tesi di Sartori rinforzandole ancor più in chiave nazionalistica. L'autore parte dal presupposto che nel Trentino vi sia poca musica etnica e di conseguenza «non c'è mai stato un musicista che sia venuto qui ad ispirarsi». ²⁷

Secondo Bonapace «la natura artistica di un popolo dovrebbe esprimere un certo sentimento che viene dalla natura del ter-

²³ *Ibidem*, pp. 11-12.

²⁴ *Ibidem*, p. 13.

²⁵ E. Bonapace, *Del popolo trentino e della sua natura musicale*, «Trentino. Rivista della legione trentina», 1-III (1925), pp. 48-50.

²⁶ R. Lunelli, *Intorno alla natura dalla canzone del popolo trentino*, «Trentino. Rivista della legione trentina», 1-III (1925), pp. 50-1.

²⁷ Bonapace, *Del popolo...*, p. 52.

reno sul quale il popolo stesso nasce sgobba e riposa». Il popolo trentino, nonostante la bellezza della natura, canta assai di rado non tanto per il «chiuso carattere di montanari» e per le precarie condizioni socio-economiche quanto per «la nefasta educazione» ricevuta in gioventù: «Educazione austriaca, che è quanto dire culto per ogni esteriorità e negazione e scherno per tutto ciò che è grazia e sentimento». È perciò necessario «nutrire» il popolo di cultura informata alle idee politiche italiane e quando esso «sarà politicamente maturo, metterà il cuore in pace e canterà». ²⁸

L'articolo si conclude con altre considerazioni impregnate delle idee romantiche circa l'essenza del popolo-nazione e del ruolo che hanno i letterati nella sua educazione.

Più interessante è l'articolo di Renato Lunelli (dal quale è tratto anche il passo riportato in apertura di questo capitolo), ricco di indicazioni sulla musica di tradizione orale con intuizioni metodologiche relativamente avanzate.

Punto di partenza è l'affermazione che «anche il popolo trentino, per forza di cose, per il semplice motivo che forma un'unione di individui viventi in una determinata regione, possiede una propria natura musicale». ²⁹ Ne consegue la necessità di organizzare sistematiche ricerche in tutte le vallate con il contributo

di tutti i volenterosi, poiché l'attività di uno solo non potrebbe giungere a capo di tali ricerche che in lunghissimi anni di indefesso studio [...] poi verrebbe lo studio analitico e comparato [...] [e] solo dopo compiuta quest'opera risulterebbero i caratteri etnici della canzone del popolo trentino, le singole diversità che passano fra vallata e vallata. Solo dopo compiuti tali confronti sarebbe possibile giungere a quegli elementi fonici primordiali la cui origine risale oltre la storia ma che si conservano ancora nell'anima del nostro popolo e che possono ancora sprigionarsi incoscientemente mentre adempie alle fatiche dei campi o in un grido inconsulto o in una cadenza involontaria. ³⁰

²⁸ *Ibidem*, p. 53.

²⁹ Lunelli, *Intorno alla natura...*, p. 50.

³⁰ *Ibidem*, p. 50.

Di seguito l'autore propone alcune considerazioni sul rapporto fra un compositore e la propria terra, rapporto che ritiene ravvisabile in qualsiasi opera poiché il compositore è pure «parte stessa del popolo» e questo legame non può essere in alcun modo scisso.

Quindi Lunelli ritorna a parlare del canto tradizionale, criticando le analisi di Giulio Fara secondo cui i caratteri della musica trentina sono comuni a quelli della laguna veneta.³¹ Per Lunelli, invece,

dalla Laguna alle Dolomiti corre una non lieve differenza e non è possibile identificare le manifestazioni musicali dettate dai pastori delle alte vallate trentine con i canti dei gondolieri. Senza dubbio lo spirito veneto rivissuto dalla nostra gente [...] attenuò le impetuosità deli [sic] *jodler* tirolesi, creando una linea musicale con non infrequenti angolosità melodiche, tendente di preferenza attraverso una non sovrabbondante varietà ritmica, a certi determinati intervalli melodici.³²

Per dimostrare ciò propone una melodia che ritiene caratteristica di «una vallata trentina, etnicamente forse più individuata di altre», senza però specificare di quale vallata si tratti. Tale melodia si sviluppa entro un ambito di ottava insistendo per lo più sul quarto grado e con una ricorrente figurazione ritmica ♩. Il testo verbale, posto al di sotto del pentagramma e scritto a mano, non risulta comprensibile.

Secondo Lunelli basta confrontare questo esempio con canti di altre regioni pubblicati da Fara per capire che anche se il popolo trentino non ha creato le sue canzoni ha saputo dare ad esse «una forma che è veramente nostra».³³ Per altri confronti Lunelli propone di partire dall'antologia di Coronato Pargolesi (di cui si è detto in precedenza), sebbene tale antologia «abbisogni di una razionale revisione poiché i criteri con cui fu compi-

³¹ Cfr. G. Fara, *L'anima musicale d'Italia. La canzone del popolo*, Roma 1921.

³² Lunelli, *Intorno alla natura...*, p. 51.

³³ *Ibidem*.

lata divergono troppo dai principii rigidamente scientifici necessari in tali ricerche».³⁴

Allo stesso modo propone di allargare la ricerca anche a «gridi, cadenze, movenze vocali usate dal popolo», riportando a tal proposito un esempio musicale con il «cadenzare ritmato accompagnato dall'agitare di pesanti chiavi che immancabilmente tutte le sere ripeteva il vecchio sentese del duomo prima di chiudere le porte percorrendo le buie navate».³⁵



Anche attraverso tali «rudimentali forme musicali» secondo Lunelli si può arrivare alla scoperta dei «caratteri etnici» della musicalità trentina.

L'articolo si conclude ribaltando la tesi di Sartori che auspicava l'ampliamento dell'insegnamento musicale presso il popolo in quanto secondo Lunelli «la canzone del popolo è la base della sua musicalità e non la meta a cui tende».³⁶

Altro importante demologo trentino di inizio secolo si deve considerare Angelico Prati, autore tra l'altro di un volume relativamente ampio, intitolato *Folclore Trentino*.³⁷ Il libro si articola in due parti: la prima di carattere introduttivo sulle varie componenti della cultura popolare trentina e la seconda costituita da antologie di testi.

La prima parte si apre con tre capitoli dedicati nell'ordine alle «Canzoni», alle «Ninne Nanne» e alle «Cantilene» che sono decisamente incentrate sui testi verbali dei canti senza alcun riguardo per l'esecuzione musicale. Il capitolo sulle «Canzoni» si apre con l'affermazione che «il Trentino non offre una messe gran che ricca di canti popolari, se confrontata con quelle di altri luoghi

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ A. Prati, *Folclore trentino*, Trento 1926. Il volume è ristampato in copia anastatica dalle edizioni Forni, Bologna 1976.

d'Italia, donde anzi passò nelle valli trentine la maggior parte delle canzoni. Queste andarono però trasformandosi di luogo in luogo e adattandosi alle nuove condizioni dialettali che trovarono, pur essendo nota la tendenza di avvicinarle più che sia possibile alla lingua». ³⁸ Unico contributo originale del Trentino viene considerato il genere delle *maitinade*, «canzoni composte dall'innamorato sotto la finestra della bella, che rammentano sino a un certo punto i rispetti cantati nella campagna toscana». ³⁹ Queste sono descritte attraverso una lunga citazione del saggio di Emilio Conci che si è analizzato in precedenza, con l'aggiunta di alcune osservazioni dalle quali non si comprende se Prati avesse o meno diretta esperienza di ascolto delle *maitinade*. ⁴⁰

Anche nei capitoli sulle «Ninne nanne» e sulle «Cantilene» non vi sono indicazioni particolarmente interessanti. ⁴¹

Nella seconda parte del libro di Prati vi sono dei testi verbali di alcune *maitinade* delle Valli Lagarina e Rendena e di varie ninne nanne e cantilene infantili, riprese da studi precedenti (in particolare quelli di Bolognini e di Pasetti che sono stati visti in precedenza). I commenti aggiunti riguardano solo i contenuti del testo e risultano poco interessanti in questa sede.

Al di là delle ricerche degli studiosi locali, la musica di tradizione orale del Trentino comincia a richiamare l'attenzione dei primi studi di «etnofonia» italiana, la cui pubblicazione ha inizio negli anni Venti. ⁴² Nel complesso si tratta di superficiali annotazioni basate su materiali non conosciuti direttamente che, come già polemicamente aveva fatto notare Renato Lunelli, conside-

³⁸ *Ibidem*, pp. 5-6.

³⁹ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁰ Tra l'altro Prati afferma che «Le mattinate erano anche cantate nei filò ossia nelle veglie serali, e andavano soggette a una quantità di variazioni, sotto l'aspetto musicale» (Prati, *Folclore trentino...*, p. 6). L'uso dei verbi al passato fa protendere per l'ipotesi che l'autore tratti dell'argomento solo per averne appreso da pubblicazioni precedenti.

⁴¹ Per esempio: «E le ninne nanne, le cantilene della mamma variano secondo le circostanze e i momenti della vita del bambino. Le valli del Trentino offrono una messe bella e svariata di tali componimenti nati tra i sorrisi, e i momenti di gioia oppure tra i vagiti del bambino e i singhiozzi della mamma. Ve n'anno affatto locali [...]» Prati, *Folclore trentino...*, p. 7.

⁴² Per una trattazione sullo sviluppo di questi studi e sulla loro importanza v. R. Leydi, *L'altra musica*, Firenze-Milano 1991.

rano la musica trentina come una variante di quella veneta. Il repertorio su cui si concentra il maggiore interesse, citato in pratica in tutti i volumi di questo tipo, è quello delle *maitinade* ed in genere dei canti lirici.

Fra i primi volumi a diffusione nazionale in cui si citano dei canti trentini vi è l'antologia di Eugenia Levi, *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano scelti nei vari dialetti ed annotati*, una raccolta di testi verbali corredata da poche trascrizioni musicali. ⁴³ In realtà dal Trentino viene riportato un solo testo verbale senza trascrizione musicale e contenuto nel capitolo dedicato al Veneto. ⁴⁴ Si tratta di un canto religioso proveniente da Rovigno e costituito da otto versi incentrati sulla vita di San Martino. Inoltre in una nota a piè di pagina è specificato che «a Venezia i canti popolari si dicono *vilote* e *canzonete*, nel Vicentino *vilote* e *stornele*, nel Trentino *maitinade* o *mazinate*». ⁴⁵

L'appartenenza del canto trentino al Veneto è ribadita in un'altra importante antologia dell'epoca curata da Giuseppe Cocchiara, *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*. ⁴⁶ Il volume riporta alcuni testi verbali di canti diversi, definendoli genericamente trentini, commentandone il contenuto poetico ma senza specificarne il genere né la provenienza. ⁴⁷ Un capitolo a parte è dedicato ai canti di guerra e ai canti dell'irredentismo in cui tra l'altro si ribadisce l'italianità del Trentino durante il dominio austriaco e si riportano i testi di alcune parodie in chiave politica di canti tradizionali. ⁴⁸

In appendice al lavoro di Cocchiara vi è una antologia musicale a cura di uno dei protagonisti della cosiddetta «etnofonia italiana», Francesco Balilla Pratella che nel capitolo dedicato al Veneto ri-

⁴³ E. Levi, *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano, scelti nei vari dialetti ed annotati*, Firenze 1925².

⁴⁴ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁶ G. Cocchiara, *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*, Milano 1929.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 199-219.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 297-301. Tra gli altri canti vi è la variante dell'*Uccellino del bosco* ripresa dalla raccolta di Zenatti curata da A. Pasetti, di cui si è detto in precedenza.

porta quattro canti trentini.⁴⁹ Tre di questi canti sono ripresi dalla raccolta di Pargolesi: una «Serenata di Aldeno (Val d'Adige)» che Pratella definisce «tipo graziosissimo di serenata umoristica proprio del carattere veneto, dove le strofette di endecasillabi a rime tronche e combaciate vengono improvvisate volta per volta alla maniera del *cantare alla boara*»;⁵⁰ il canto «Quell'uselin del bosc (Trento)» (corrispondente a *Uccellino del bosco*, Nigra 95), canto a proposito del quale Pratella riporta un'indicazione bibliografica con le varianti presenti in altre regioni settentrionali;⁵¹ il canto «Il bumbabà (Rovereto)», che per Pratella è una «canzone bacchica caratteristica ed a dialogo, unita ad una vera azione. I *bumbabà* del coro si debbono prolungare a piacere, finché il 1° cantore non avrà fatto il segno di cessare e durante i quali il 2° cantore dovrà vuotare tutti quei bicchieri di vino che gli verranno imposti».⁵²

Il quarto brano è una *Maitinada* (Val Rendena) di cui non è dichiarata la località di provenienza e che viene associata ad una *Polesana* della Val Camonica. Secondo Pratella:

La *Polesana* e la *Maitinada* sono due saggi completi e caratteristici di canzone a ballo, che hanno una parentela strettissima con le canzoni a ballo di Romagna e del Piemonte [...]. Unica nel suo genere, per la struttura, la *Polesana*, che mostra due riprese del *balletto* a metà ed a fine della *canzone reali*, in toni differenti. Tutte le *villotte* venete si prestano come testo per la *canzone*.⁵³

Il 1935 è la data apposta ad uno dei più interessanti contributi etnomusicologici *ante litteram* del Trentino: l'antologia di

⁴⁹ F. Balilla Pratella, *Appendice di musiche popolari vocali di tutte le regioni d'Italia* in G. Cocchiara, *L'anima del popolo...*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 363.

⁵¹ *Ibidem*, p. 364.

⁵² *Ibidem*, pp. 365-66.

⁵³ *Ibidem*, p. 367. La questione dei rapporti fra *Maitinade* e *Polesana* sarà ripresa più avanti in un saggio di Antonio Cornoli del 1964, di cui si tratterà nel prossimo paragrafo.

Giovanni Zanettin, *Canzoniere popolare. Canti popolari già in uso a Cembra raccolti e armonizzati*.⁵⁴

Si tratta di una collezione di trascrizioni di canti raccolti verisimilmente fra il 1920 ed il 1935 e proposti senza alcun ordinamento o classificazione, né indicazione circa i contesti esecutivi. Un lavoro a carattere documentario che, come lo stesso autore rivela nella premessa, si propone di dar conto dei «Canti popolari già in uso a Cembra, dalla nuova generazione in parte sconosciuti e in parte già caduti in disuso, al solo scopo che non vadano perduti». Per questo motivo dichiara di aver effettuato le trascrizioni non sulla base di esecuzioni dal vivo bensì fidando sulla memoria di quanto ha avuto modo di «ascoltare in gioventù».⁵⁵

La notazione è su due pentagrammi, in chiave di violino e di basso, ed è articolata quasi sempre in tre parti vocali. Di norma nel pentagramma superiore sono scritte le due parti che proce-

⁵⁴ G. Zanettin, *Canzoniere popolare. Canti popolari già in uso a Cembra raccolti e armonizzati*, ms., Trento Biblioteca Comunale. Riproduzione anastatica, con il titolo, G. Zanettin, *Centosessanta canti popolari già in uso a Cembra (Trento)*, Milano 1967. A questa edizione si farà riferimento in seguito. Essa presenta una introduzione di Alberto Maria Cirese che propone delle ipotesi sull'origine e sulla circolazione dei canti tradizionali. Tali ipotesi riguardano essenzialmente i testi verbali e risultano oggi del tutto anacronistiche. Minimi e superficiali i riferimenti alla musica. Al termine della sua prefazione Cirese riporta una «comunicazione personale» di Zanettin che rivela di essersi interessato al «folklore locale» fin dal 1920 dedicando la propria attenzione verso «i canti popolari che venivano eseguiti da alcuni elementi, tutti contadini intelligenti e appassionati ma piuttosto anzianetti; e poiché in quel periodo si incominciava qua e là ad armonizzare dei vecchi canti con una armonizzazione moderna, io mi feci amico di questi canterini improvvisati e così potei raccogliere il testo [...] indi scrissi la musica secondo il vecchio sistema per mantenere quella originalità tipica agreste. Sono d'accordo che il metodo moderno di armonizzazione rende di più; [...] ma il vero folklore originale viene svisato. Per questo mi sono aggrappato al vecchio sistema» Zanettin, *Centosessanta canti...*, p. 3.

Giovanni Zanettin, nato nel 1897, fu impiegato comunale e musicista dilettante ed autodidatta, direttore della banda municipale del suo paese per ventisette anni. Fu inoltre in corrispondenza con diversi compositori della sua epoca fra cui Riccardo Zandonai. Si interessò più in generale del folklore della sua vallata lasciando altresì interessanti descrizioni su usi e costumi della sua zona.

⁵⁵ Zanettin, *Centosessanta canti...*, p. 3.

dono in rigida omoritmia per intervalli di terza parallela. I profili melodici da esse delineati possono essere considerati nel complesso come attendibili trascrizioni di canti tradizionali, sebbene evidentemente regolarizzati per quanto riguarda il ritmo. Manca qualsiasi indicazione circa l'agogica e gli elementi esecutivi, mentre l'andamento è indicato attraverso le consuete espressioni della grammatica colta: «Moderato», «Andante», «Allegro» eccetera.

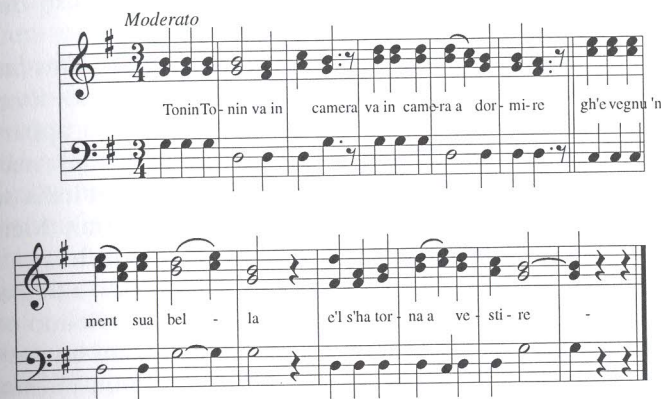
Nel pentagramma inferiore è scritta invece una parte di basso decisamente lontana dalla struttura della polivocalità tradizionale trentina. Essa di solito è formata da note ribattute omoritmicamente con le parti superiori, che formano una sorta di pedale armonico. Talvolta le parti vengono a creare delle successioni di accordi in posizione fondamentale o in rivolto, e non mancano anche triadi dissonanti su tempi forti, situazione assai improbabile nella musica tradizionale. È il caso ad esempio della triade SOL-RE-FA sul battere che si ha nel seguente passaggio tratto da «La barbiera bella» (corrispondente a *La barbiera francese*, Nigra 33).⁵⁶



Altre evidenti correzioni si hanno poi nelle cadenze finali che presentano spesso dei moti contrari fra la parte del basso e le superiori, evenienza anch'essa estranea al canto tradizionale (sebbene ve ne siano dei riscontri nelle attuali esecuzioni influenzate dalla corallità organizzata v. § 2.4). Quasi tutte le cadenze finiscono per rispondere pienamente alla logica tonale della successione dominante-tonica. Si veda l'esempio seguente dato dal

⁵⁶ *Ibidem*, p. 49.

canto «Tonin Tonin» (corrispondente a *La rondine importuna*, Nigra 64) che riproduco integralmente.⁵⁷



Di ciascun canto è riportata solo la prima strofa seguita, mentre delle altre viene dato solamente il testo verbale. La trascrizione dei versi risulta assai approssimativa in quanto non rispetta l'articolazione musicale ed abbonda di abbreviazioni. Inoltre spesso viene limitata a due-tre strofe solamente, seguite da un «eccetera» da cui si comprende che la stesura del canto non è completa.

Pur con questi limiti la raccolta di Zanettin presenta un indubbio valore documentario confermato tra l'altro dalle analogie dei profili melodici (soprattutto per quanto riguarda i canti narrativi) con le odierne esecuzioni (v. § 2.3).

Sempre nel 1935 viene pubblicata a Trento, a cura di Guido Gabrielli, la prima edizione di una interessante antologia di *Canzoni della montagna*.⁵⁸ La raccolta, patrocinata dalla FUCI, è destinata all'esecuzione amatoriale nell'ambito delle associazioni

⁵⁷ *Ibidem*, p. 131.

⁵⁸ G. Gabrielli, a cura di, *Canzoni della montagna*, Trento 1935.

giovanili dell'epoca. Il curatore — il cui nome per altro non è esplicitamente dichiarato ma si evince da fonti indirette e dal frontespizio della seconda edizione⁵⁹ — gestiva insieme alla famiglia un emporio musicale e fu tra i primi protagonisti della storia della corallità organizzata trentina.

I canti sono di incerta provenienza in quanto non è detto nulla riguardo i criteri dell'organizzazione del volume. Il titolo di ogni brano è seguito da una breve definizione circa la sua appartenenza regionale: predominano i brani definiti «trentini» ma si trovano anche dei canti attribuiti alle altre regioni dell'Italia settentrionale («piemontesi», «lombardi», «veneti» eccetera). Niente è detto sui contesti e le modalità dell'esecuzione originale.

La notazione riguarda solo la prima strofa: è di solito a tre parti vocali ed è scritta su due pentagrammi, in chiave di violino e di basso. Diversi canti sono a due o quattro parti, alcuni invece riportano solamente una linea melodica.⁶⁰ La scrittura musicale evidenzia la melodia fondamentale del canto che viene riportata con note caratterizzate dal corpo più grande rispetto alle altre. Tale espediente grafico è esplicitato nel risvolto di copertina dove è detto che «le note in carattere più marcato indicano la melodia della canzone eseguibile a una sola voce».

Nessuna informazione viene data a proposito dell'agogica e degli altri elementi esecutivi. Manca anche qualsiasi indicazione del valore metronomico e dell'andamento.

⁵⁹ G. Gabrielli, a cura di, *Canzoni della montagna*, Trento 1937, II edizione rivista ed ampliata.

⁶⁰ Fra questi ultimi segnaliamo la prima parte del canto in forma sponsoriale «Radames», che prosegue con una seconda parte che solo in cadenza presenta l'aggiunta delle terze parallele. Tale brano definito «Canzone trentina», evidentemente un canto di tipo goliardico, da tempo scomparso dalla tradizione orale, cita diversi personaggi dell'*Aida* verdiana la cui notorietà circolava nella cultura tradizionale: v. R. Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in AA.VV., *Storia del melodramma*, vol. VI, Torino 1986, pp. 316 ss.. Altri casi di riflessi di melodramma nella tradizione orale trentina sono riportati da M. Sorce Keller, *Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino*, Bologna 1991, pp. 80-3.

Nella raccolta di Gabrielli, inoltre, vi sono anche dei canti d'autore, fra cui la celeberrima «Paganella» di cui viene riportato il testo ma non la musica poiché i suoi diritti sono «proprietà riservata della SOSAT» Gabrielli, a cura di, *Canzoni di montagna...*, (1935), pp. 125.

Nelle trascrizioni musicali è ben evidente una sostanziale normalizzazione della notazione, specie per quanto riguarda il ritmo. La condotta delle parti superiori — in particolare dei canti che sono definiti trentini — è di solito per terze parallele. Solo in alcuni casi, fra cui il canto «Maria Joanna», definito «canzone lombarda», il rapporto intervallare è di sesta. La parte scritta in chiave di basso presenta le medesime caratteristiche prima evidenziate a proposito della raccolta di Zanettin. Spesso essa viene raddoppiata all'ottava, mentre solo in un limitato numero di brani si muove per poche battute non in omoritmia con le due parti superiori. Fanno eccezione alcuni canti in cui il basso presenta una diversa caratterizzazione: è il caso della «La pastora e il lupo» (corrispondente a Nigra 69), definita una «Canzone trentina»⁶¹ dove la voce grave ripropone ostinatamente dei salti di quarta ascendenti sulle sillabe «A-ho» che accompagnano, con lo stesso ritmo, la melodia svolta dalle voci superiori per terze parallele.

La trascrizione dei testi verbali si limita in genere a tre-quattro strofe e non tiene in considerazione l'esecuzione musicale.

Il volume ha una seconda edizione posteriore di due anni, con l'aggiunta di numerosi altri canti tradizionali, sia «trentini» che di altre regioni, e di diversi brani d'autore (fra cui composizioni di Sartori e dello stesso Gabrielli). Nel risvolto di copertina è detto che la nuova edizione è

dedicata in modo particolare al nostro popolo trentino [...] [ed è ampliata] raccogliendo qua e là nella magnifica cerchia delle nostre Alpi, dalla voce del popolo i suoi canti più belli e più noti. Le canzoni sono armonizzate nel modo più popolare possibile; naturalmente non abbiamo desiderio alcuno di farne testo né per la melodia, che ben di frequente varia da luogo a luogo, né tanto meno per l'armonia.⁶²

⁶¹ Gabrielli, a cura di, *Canzoni di montagna...*, (1935), pp. 88.

⁶² Gabrielli, a cura di, *Canzoni di montagna...* (1937). Tale edizione è corredata da una prefazione che presenta una generica esaltazione del canto di montagna senza però nessuna informazione di un qualche rilievo. Da segnalare è invece la bibliografia che mette insieme raccolte di armonizzazioni insieme con testi di etnofonia musicale (come i volumi di Pratella).

La notazione delle musiche presenta le stesse caratteristiche della prima edizione. Nell'ultima di copertina è dichiarato che la musica è stata «raccolta e trascritta da Guido Gabrielli».

Riporto come esempio un canto narrativo, «La bela monta in barca», attribuito al Trentino e corrispondente a *La pesca dell'anello* (Nigra 66).



Sempre il 1935 è l'anno di pubblicazione del primo canzoniere della SAT capostipite di una lunga serie di raccolte destinate alla coralità organizzata che ancora prosegue ai nostri giorni.⁶³ Il volume presenta una miscellanea di armonizzazioni di melodie riprese dalla tradizione orale e di canti d'autore (fra cui le celeberrime *Paganella* e *Montanara*). I canti che riprendono la tradizione orale sono scritti su due pentagrammi a tre o quattro parti vocali.

Diversamente dal lavoro di Gabrielli, gli interventi degli armonizzatori, Luigi Pigarelli ed Antonio Pedrotti, sui materiali ri-

⁶³ *Canti della montagna dal repertorio del coro della SAT*, Trento 1935. Nella premessa di Angelo Monaresi non si trova niente di rilevante tranne l'accenno al compito affidato al coro di «divulgare il [...] patrimonio di canzoni» e che «La gloriosa sezione operaia del Club Alpino di Trento [...] ha, delle canzoni, fatto spettacolo d'arte incomparabile ed oggi tutte le raccoglie in veste fresca e smagliante».

Altre raccolte di canti della montagna contenenti anche armonizzazioni di canti trentini erano già state pubblicate altrove. Su questo materiale rinvio alle considerazioni del § 3.

presi dalla tradizione sono dichiarati e risultano ben evidenti. Le due parti scritte sul pentagramma superiore, benché si muovano tendenzialmente per terze parallele, presentano vari passaggi in contrappunto (v. il canto *C'erano tre sorelle*, rielaborazione de *La pesca dell'anello*, Nigra 66) e numerosi effetti di ritardo o di anticipazione, nonché delle frequenti interruzioni dell'omioritmia. Le parti inferiori propongono una serie di bicordi che hanno il compito di regolarizzare il canto negli schemi tipici della tonalità.⁶⁴

Naturalmente sia le raccolte di Gabrielli che il primo canzoniere SAT hanno rilievo solamente nella prospettiva di uno studio sulla coralità organizzata nel Trentino ma non per quanto riguarda la documentazione del canto di tradizione orale. La trascrizione delle melodie tradizionali è infatti da considerare normalizzata e ben lontana dalle esecuzioni tradizionali. Per questa ragione tali pubblicazioni non saranno tenute in considerazione nei capitoli seguenti di questo libro, né si dedicherà attenzione alle altre analoghe raccolte editate negli anni seguenti.

Nel 1936 vengono pubblicati gli atti del III congresso di *Arti e tradizioni popolari* tenutosi a Trento. Fra gli interventi che riguardano la musica tradizionale trentina, generici e senza informazioni di rilievo, merita una segnalazione il contributo di Renato Lunelli dedicato alla fisarmonica e alla musica strumentale.⁶⁵

Il saggio si apre sottolineando «il bisogno di musicalità del popolo trentino»⁶⁶ che sarebbe attestato anche da alcune fonti del XVI secolo nelle quali si fa cenno a pratiche musicali di tradizione orale nella città di Trento.⁶⁷ Quindi attingendo da varie fonti – in primo luogo gli scritti di Bolognini – l'autore propone una sorta di *excursus* storico sulla musica strumentale trentina,

⁶⁴ Naturalmente queste elaborazioni risultano ben più contenute rispetto a quelle delle raccolte più vicine a noi, a ragione della novità che allora era costituita dal coro organizzato e della scarsa dimestichezza con sovrapposizioni non omoritmiche (v. § 3).

⁶⁵ R. Lunelli, *La fisarmonica e il Trentino*, in AA.VV., *Atti del III congresso nazionale di arti e tradizioni popolari*, Roma 1936, pp. 352-59.

⁶⁶ Lunelli, *La fisarmonica...*, p. 352.

⁶⁷ Su queste fonti vedi oltre § 1.4 e cap. 3.

rammaricandosi per la scomparsa di gran parte del patrimonio etno-organologico (in particolare lo *zimbel* e la *ribeba*).

Di seguito Lunelli si concentra sulla fisarmonica sostenendo che in Trentino «è chiamata comunemente "voce armonica" e in Valsugana è pure conosciuta col nome di "orgheneto"». ⁶⁸ Egli sostiene che lo strumento arrivò in regione all'inizio dell'Ottocento e si diffuse «subito tra il popolo, [poiché] trovò nel Trentino terreno propizio, soprattutto in conseguenza dell'emigrazione temporanea dei valligiani nelle limitrofe provincie austriache». ⁶⁹ A conferma riporta la trascrizione di un canto dei lavoratori delle ferrovie, i cosiddetti *Aizimponieri*, «barbarismo di *Eisenbahnbauer*», che nel secolo scorso costruirono la rete ferroviaria della regione. Tale trascrizione comunque non presenta particolari motivi di interesse.

Per quanto riguarda l'uso coevo della fisarmonica le indicazioni di Lunelli non sono dirette bensì riprendono informazioni raccolte da altri studiosi. Così, ad esempio, viene citata una testimonianza di Emilio Conci (autore di cui si è detto in precedenza) relativa ad una esecuzione musicale, osservata a Brentonico, nel corso della quale la fisarmonica accompagnava il canto di «vecchie mattinate» ed eseguiva, insieme con «l'armonica» [a bocca?] ed il flauto, degli intermezzi strumentali «in forma di tarantella». ⁷⁰ Un'altra testimonianza riguarda l'uso diffuso della fisarmonica all'interno della chiesa a Castelnuovo Valsugana al posto dell'organo. ⁷¹ E così via.

Segue una lunga descrizione delle tecniche di costruzione e un elenco delle diverse fabbriche diffuse nella regione. In questo caso Lunelli riporta informazioni di prima mano decisamente interessanti, anche se non pertinenti ai fini dello studio proposto in queste pagine.

L'ultima parte dell'articolo è dedicata ai più importanti suonatori trentini della fisarmonica. Lunelli ritiene che «dalle file del popolo nascono pure i virtuosi del nostro strumento; persone maggiormente dotate di attitudini musicali che sanno formarsi

⁶⁸ *Ibidem*, p. 355.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 356.

⁷¹ *Ibidem*, p. 357.

una aureola di notorietà tra le masse popolari [...] [il cui nome] a volte, varca il confine regionale; gli stessi riescono ad affermarsi con la loro modesta arte anche all'estero». ⁷² Seguono i nomi di alcuni virtuosi e delle importanti indicazioni circa l'esistenza di numerosi complessini costituiti da fisarmonica, flauto, chitarra, armonica e basso, che si esibivano in tutte le località, sia grandi che piccole. ⁷³ Tali complessini proponevano brani d'opera, musica da ballo e canzoni «in voga», testimonianza di una diffusa pratica strumentale semiprofessionale che già all'epoca costituiva una rilevante componente musicale della regione.

Nell'ambito del grande fiorire di iniziative per la «valorizzazione delle arti e le tradizioni popolari» promosse nel ventennio fascista da organizzazioni come l'OND (Opera Nazionale Dopolavoro) hanno una grande diffusione le indagini sui canti popolari effettuate attraverso l'invio di questionari. I risultati di queste indagini sono di norma assai generici e con scarso valore documentario. ⁷⁴ È il caso, ad esempio, del volume a cura di Francesco Balilla Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia*, che raccoglie le risposte ad un questionario da lui stesso elaborato e spedito ai responsabili provinciali dell'OND. ⁷⁵

Per il Trentino Pratella riporta una lettera in cui il comitato di Trento sostiene di aver raccolto solamente nove «pezzi» (!) che vengono elencati e non trascritti come invece richiesto dal questionario. ⁷⁶

⁷² *Ibidem*, p. 358.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Al riguardo cfr. D. Carpitella, *Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia*, in AA.VV., *Studi e ricerche 1948-1960*, Roma 1960.

⁷⁵ F. B. Pratella, *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia*, 2 voll., Udine 1941.

⁷⁶ Nell'elenco si trovano il «canto della stella» attribuito a «Tiarno presso Riva», uno «Stabat Mater (corale di tradizione locale)» di cui non è specificata la località, una «sequentia di morti (corale di tradizione locale)», ed il «Ritmo delle ore (eseguito dalla guardia notturna)»: Pratella, *Le arti...*, p. 41. Il capitolo relativo al Trentino prosegue con una bibliografia degli scritti sulla musica popolare che riporta in pratica i testi che abbiamo visto in precedenza. Nei capitoli conclusivi del secondo volume Pratella tenta un quadro dei caratteri della musica popolare italiana facendo più volte riferimento al Trentino senza però aggiungere informazioni nuove rispetto a quelle già considerate.

1.3 GLI ANNI CINQUANTA E L'AVVIO DELLE PRIME RICERCHE ETNOMUSICOLOGICHE

Gli studi fin qui considerati, per quanto approfonditi, mancano comunque di un presupposto fondamentale della disciplina etnomusicologica: l'ausilio di registrazioni magnetiche.¹ Una mancanza che compromette non solo il valore complessivo dei risultati raggiunti ma anche l'attendibilità degli strumenti conoscitivi utilizzati, in particolare delle trascrizioni musicali. Senza l'aiuto della registrazione magnetica – unico mezzo in grado di ripetere un numero potenzialmente infinito di volte lo stesso documento – la trascrizione di un brano non può che offrire una immagine falsata in quanto non è possibile riportare sul pentagramma una semplice linea melodica al momento della sua esecuzione. Inoltre, al primo ascolto l'apparato acustico-mnemico umano non è in grado di percepire e memorizzare una sequenza di suoni fin nei minimi particolari. In altre parole se pur fosse possibile riprodurre la melodia di un canto appena ascoltato (sebbene ciò sia assai difficile nel caso di canti a più voci) non è certamente possibile comprenderne e rappresentarne allo stesso tempo le varie componenti timbriche e stilistico-esecutive, componenti assolutamente fondamentali per l'analisi etnomusicologica. L'eventuale ripetizione di un brano non offre mai la possibilità di riascoltare lo stesso documento sonoro in quanto è oramai assodato che qualsiasi riesecuzione,

¹ Come è noto in Italia l'avvio di registrazioni magnetiche su campo avviene solo dopo il 1948, grazie all'opera pionieristica di Giorgio Nataletti e della allora Eiar, molto in ritardo rispetto agli altri paesi europei. Sull'argomento v. D. Carpitella, *Musica e tradizione orale*, Palermo 1973 e Leydi, *L'altra musica...*

anche dopo brevissimi lassi di tempo, comporta necessariamente delle variazioni.² Per questa ragione è quindi da postulare che qualsiasi trascrizione musicale realizzata senza l'aiuto della registrazione sonora comporti necessariamente degli aggiustamenti.

Le prime registrazioni di musica di tradizione orale del Trentino di cui si è a conoscenza si debbono ad una campagna di ricerca condotta nel 1954-55 da Alan Lomax e Diego Carpitella. Tale campagna venne patrocinata dal CNSMP (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare) con lo scopo di costituire una prima ricognizione ed un punto di partenza per le ricerche etnomusicologiche propriamente dette. Essa ebbe inizio in Sicilia il 2 luglio 1954 e, dopo aver toccato tutte le regioni italiane, si concluse in Campania il 13.1.1955, producendo più di millecinquecento documenti sonori, oggi depositati presso gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, raccolta 24.³

Un solo paese del Trentino, Moena, venne visitato da Lomax e Carpitella il 22.9.1954 (lo stesso giorno in cui i due studiosi si recarono anche a Rest, in Val Venosta). Qui furono registrati sei brani musicali: uno strumentale (per fisarmonica e chitarra), due polivocali e tre a più voci con accompagnamento strumentale (fisarmonica).⁴ Due di questi brani vennero riprodotti in *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria*, prima antologia discografica dell'etnomusicologia italiana, a cura di Alan Lomax e Diego Carpitella, pubblicata nel 1957.⁵

Queste prime registrazioni su nastro magnetico non ebbero, però, seguito immediato, né in ambito locale⁶ né nell'ambito

² Sull'argomento sono sempre valide le osservazioni formulate all'inizio del secolo da Bela Bartok, proposte in italiano in B. Bartok, *Scritti sulla musica popolare*, Torino 1977.

³ Su questa storica impresa v. Carpitella, *Profilo storico...*, e V. Brunetto, *La raccolta 24 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, «EM», 1 (1996).

⁴ V. Appendice I, nastrografia. La trascrizione di alcuni di questi brani, ad opera di I. Macchiarella, è in Chiochetti, a cura di, *Musica e canto...*, vol. II.

⁵ V. Appendice I.

⁶ Non si può escludere che registrazioni a carattere amatoriale di documenti etnomusicologici trentini siano state realizzate in quegli anni, forse

delle altre iniziative di ricerca promosse dallo stesso CNSMP, dalla Rai e più avanti dalla Discoteca di Stato.⁷ Bisogna attendere ben dodici anni, infatti, per trovare un secondo blocco di documenti sonori, realizzato ancora una volta da Diego Carpitella.

Dal 18 aprile al 3 luglio 1969 l'allora Scuola Superiore di Scienze Sociali dell'Università di Trento affidò a Carpitella l'incarico di un seminario concepito come una serie di conferenze dibattite su vari temi etnomusicologici. Tale seminario si trasformò in una ricerca su campo che venne condotta in quattro paesi della Valle dei Mòcheni – Palù, San Francesco, San Felice e Roveda – dallo stesso Carpitella con la collaborazione di Federico Lottersberger, Carla Facchini e Maurizio Cagnoli. Il risultato fu una raccolta di centotrentasette documenti sonori oggi depositati presso l'Archivio della Discoteca di Stato.⁸

La relazione finale di questa esperienza di ricerca è stata pubblicata da Carpitella in appendice ad un suo importante volume.⁹ Si articola in otto paragrafi: il primo (a cura di Carla Facchini) riporta i dati essenziali del rilevamento (località e date delle registrazioni, numero dei brani, dati tecnici, indicazioni sommarie sul gruppo degli esecutori). Il secondo paragrafo, *Quadro del materiale*, (anch'esso a cura di Facchini) propone una suddivisione dei documenti in diversi raggruppamenti formali ed in rapporto alla lingua utilizzata, italiano o tedesco-mòcheno. Tale suddivisione però non è chiarita concettualmente e risulta poco comprensibile: non si comprende, per esempio, la distinzione fra «canti narrativi, in genere» e «canti narrativi (militari, alpini, pastori)».¹⁰

anche prima di quelle di Lomax e Carpitella. Della loro eventuale esistenza, però, non si è trovata sinora nessuna notizia. Documenti indiretti possono essere costituiti dalle colonne sonore di film e documentari sul Trentino: la ricognizione di tali materiali è però ancora da impostare.

⁷ Sull'attività di ricerca di queste istituzioni v. il quadro tracciato da Carpitella, *Musica e tradizione...* e Leydi, *L'altra musica...*

⁸ V. Appendice I. Alcuni di questi brani sono stati trascritti da G. Haid, M. Giovannini e I. Macchiarella e pubblicati in Morelli, *Identità musicale...*

⁹ D. Carpitella, *La ricerca etnomusicologica come mezzo di identificazione socio-culturale*, in Id., *Musica e tradizione...*, pp. 113-43.

¹⁰ *Ibidem*, p. 118.

Il terzo paragrafo (scritto a più mani da Facchini, Lottersberger e Cagnoli) presenta una descrizione introduttiva delle peculiarità etnografiche della Val dei Mòcheni, con cenni sulle ipotesi circa «l'origine della popolazione» mòchena.¹¹ Segue l'individuazione di tre livelli musicali in rapporto ai quali gli autori ritengono si possano analizzare i materiali: «tedesco-mòcheno, tedesco, italiano». I materiali appartenenti agli ultimi due livelli (italiano e tedesco) vengono considerati «repertori acquisiti dalle due culture dominanti contigue in funzione anche di emancipazioni e rapporti sociali esterni (i forestieri, la burocrazia, la vita militare, ecc.)».¹²

Il quarto paragrafo (a cura di Diego Carpitella) è una analisi dei documenti tedesco-mòcheni di cui si sottolineano i tratti «decisamente arcaici e fuori dalla tradizione musicale euro-culta».¹³ Fra l'altro Carpitella segnala la ricorrenza di «ambitus tetratonici discendenti (la-mi) con effettività tritonica (la, sol, mi)» e di ambiti di tre o due note, nonché la particolare emissione vocale dovuta «allo stretto legame fra elemento fonemico-linguistico ed elemento fonico-musicale».¹⁴ Egli inoltre sottolinea che i documenti in lingua tedesco-mòchena appartengono alla sfera domestico-familiare mentre quelli negli altri due livelli linguistici «si riferiscono all'ambito prevalentemente sociale-esterno».¹⁵ Una specifica attenzione viene rivolta alla lamentazione funebre, analizzata nella sua articolazione musicale, la cui presenza viene considerata indicativa di una situazione socio-culturale particolarmente conservativa.¹⁶

Il quinto paragrafo, intitolato *La marginalità*, (a cura di Federico Lottersberger) ripercorre la storia socio-linguistica della valle, soffermandosi sulle vicende del nostro secolo e sul processo di italianizzazione portato avanti dal regime fascista e quindi sulla situazione creatasi nel secondo dopoguerra. Tale

¹¹ *Ibidem*, p. 119.

¹² *Ibidem*, p. 120.

¹³ *Ibidem*, p. 121.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. Appendice I, nastrografia, raccolta 71LM, brano 9. Il brano è pubblicato sia nel cd *Musica alpina*, voll. 1,2, a cura di G. e H. Haid, sia nel cd allegato al volume Morelli, *Identità musicale...*

situazione viene valutata secondo la teoria della marginalità, valutazione che porta l'autore a definire la comunità mòchena «oggetto di oppressione e sfruttamento» e la marginalità «un carattere essenziale». ¹⁷

Il sesto e settimo paragrafo, scritti dai quattro co-autori ed entrambi assai brevi, costituiscono delle riflessioni sulla «presa di coscienza della tradizione come mezzo emancipatorio nell'ambito di un processo di autodeterminazione politica» e sulla necessità di discutere con gli abitanti della valle le motivazioni della ricerca sul campo. Infine, l'ultimo paragrafo (a cura di Federico Lottersberger) è costituito dalla trascrizione dei testi dei canti tedesco-mòcheni con traduzione in italiano.

Questa seconda campagna di ricerca è anche – purtroppo! – l'ultima documentazione etnomusicologica realizzata in Trentino da istituti di ricerca nazionali, CNSMP e Discoteca di Stato.

Negli anni Sessanta, accanto all'opera frammentaria e disorganica portata avanti dagli istituti prima citati, hanno inizio numerose ricerche sulla tradizione musicale del versante italiano dell'arco alpino condotte da singoli etnomusicologi. Anche in quest'ambito, comunque, ben pochi rilevamenti vengono effettuati in Trentino: ¹⁸ una ricerca sul Carnevale condotta a Stivor da Italo Sordi nel 1972 ed un'altra, anch'essa sul Carnevale, realizzata nel 1974 da Roberto Leydi a Palù. Copie dei documenti sonori realizzati in queste occasioni sono state donate all'Archivio Etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università di Trento: se ne veda la descrizione in Appendice II, raccolta n. 14.

D'altro canto, dopo l'interruzione provocata dal conflitto bellico, riprende incessante la pubblicazione di articoli ad opera di eruditi locali sul canto tradizionale trentino riguardanti esclusivamente i testi verbali. Un esempio significativo è il lungo intervento di Oreste Ferrari, volontario di guerra, amico e compagno

¹⁷ Carpitella, *La ricerca...*, pp. 124-25.

¹⁸ Anche in questo caso è da ipotizzare l'esistenza di documentazione nastrografica al momento non conosciuta.

d'armi di Cesare Battisti, edito nel 1948 sulla rivista mensile del Touring Club Italiano, ed intitolato *Canti del Trentino*. ¹⁹

Si tratta di un articolo che retoricamente esalta il canto trentino in chiave nazionalistica riproponendo la più tipica immagine oleografica del mondo alpino. Unico elemento che merita una segnalazione è la convinzione che ogni valle possieda una «canzone caratteristica, modulata sui motivi della parlata locale, rispecchiante aspetti della vita quotidiana o figure tipiche, con accenni ai costumi»: ²⁰ ad esempio i canti degli arrotini sarebbero caratteristici della Valle Giudicaria, quelli dei boscaioli della Val Rendena e così via. Questa idea è ancora oggi condivisa dagli stessi cantori, come ho avuto modo di constatare direttamente nel corso della ricerca sul campo. Ferrari, però, non fornisce nessuna informazione sullo specifico musicale, né sui contesti esecutivi. Il suo articolo si conclude con la celebrazione del coro della SAT e dell'opera dei quattro fratelli Pedrotti, di Luigi Pigarelli e del compositore e direttore d'orchestra Antonio Pedrotti.

Le riviste trentine continuano a concedere ampio spazio agli articoli sul canto tradizionale. È il caso di «Studi trentini di scienze storiche», periodico di lunga tradizione, che negli anni Cinquanta ospita diversi contributi contenenti numerosi testi verbali e vaghe informazioni sui contesti esecutivi. ²¹ Un particolare rilievo ha il saggio del noto musicologo trentino Benvenuto Disertori, intitolato *Folklore poetico-musicale tridentino* e pubblicato in tre numeri fra il 1959 e il 1960. ²²

L'articolo è costituito essenzialmente da memorie personali dell'autore (all'epoca più che settantenne) il quale, scavando nei

¹⁹ O. Ferrari, *Canti del Trentino*, «Le vie d'Italia, rivista mensile del T.C.I.», 54-XI (1948), pp. 32-48.

²⁰ *Ibidem*, p. 46.

²¹ Fra gli altri articoli segnalo un breve saggio di Quirino Bezzi dedicato alla Valle di Sole e costituito da una lunga serie di filastrocche – alcune delle quali precedentemente pubblicate dallo stesso autore in altre riviste – di tradizione familiare in quanto apprese dalla madre e dalla nonna: v. Q. Bezzi, *Poesia popolare nell'Alta Valle di Sole*, «Studi trentini di scienze storiche», 37-1 (1958).

²² B. Disertori, *Folklore poetico-musicale tridentino*, «Studi trentini di scienze storiche», 38-1 (1959), pp. 56-63; 39-1 (1960), pp. 342-58; 40-1 (1961), pp. 31-40.

ricordi della propria infanzia, rievoca dei canti che, a suo dire, sentiva cantare dal popolo. Di alcuni di essi propone anche una ricostruzione su pentagramma. Si tratta di un contributo che dal punto di vista etnomusicologico ha un valore marginale: non solo per l'improbabile operazione di ricostruzione ma anche per le forzature interpretative alle quali vengono sottoposti i canti trascritti. Del resto, Disertori parte dal presupposto che «nel nostro patrimonio folkloristico sopravvivono dai secoli lontani, rifugiatisi fra i nostri monti, residui di elementi letterari o semiletterari, di cui il tempo ha svisato il senso e la destinazione».²³ Per questa ragione l'autore si avventura in insostenibili rinvii alle fonti minori della musica scritta rinascimentale – come le frottole, le villanelle eccetera (fonti che hanno costituito uno dei principali oggetti di studio della sua attività musicologica) – muovendo dai testi di alcuni dei canti riportati. Non mancano comunque informazioni di un certo interesse: come ad esempio la testimonianza circa la presenza ad inizio secolo nelle piazze di Trento di cantastorie «venuti da fuori» che si servivano di cartelloni²⁴ o come la descrizione di alcuni canti dei contadini direttamente ascoltati dagli operai che lavorano nelle aziende della sua famiglia.²⁵

Per altro verso, alcuni articoli sulla musica etnica trentina si trovano pure in riviste specialistiche dedicate allo studio delle «tradizioni popolari», prime fra tutte la storica «Lares». Mancano anche in quest'ambito contributi di livello rilevante e la documentazione offerta risulta alquanto carente.

Segnalo ad esempio un articolo di Antonio Cornoldi sull'origine del ballo della polesana che, sia pure parzialmente, riguarda

²³ *Ibidem*, (1960), p. 342.

²⁴ *Ibidem*, (1959), p. 60.

²⁵ *Ibidem*, (1961), p. 33. È da segnalare anche il seguente accenno ad esecuzioni di messe polifoniche in chiesa ad opera di contadini debitamente educati: «[il contadino] abituato ad alzarsi presto tutti i giorni, egli fa altrettanto anche alla domenica. Chi si lava, chi no, [...] C'è la messa cantata. Il sarto della comunità ha insegnato loro [ai contadini] a cantare una messa a tre voci. Le voci sono quello che sono ma in complesso tutto è andato regolarmente. Non è negata alla mente del nostro contadino ancorché rude il senso della polifonia, della subordinazione. Nel cantare egli tiene ferma la mandibola inferiore, e per aprire e socchiudere la bocca preferisce alzare ed abbassare il capo» *ibidem* (1961), p. 33.

la musica di tradizione trentina.²⁶ Si tratta di un saggio che non presenta nuovi materiali documentari ma che riprende e discute delle informazioni ricavate dai libri di Bolognini, Pargolesi e Pratella.

Cornoldi parte dalla convinzione che «la Polesana derivi dal Polesine» benché in quest'area non si trovi più alcuna danza con questo nome:

il fatto che un nome di luogo perdura anche quando sono mutate le condizioni naturali che l'hanno originato, suggerisce l'ipotesi che non nascono sul posto i nomi propri di persone derivati da toponimo, ad esempio Correggio, Vignola [...] ecc., ma nascono invece nel luogo di immigrazione dato l'uso che hanno gli abitanti di designare il forestiero dal suo luogo di provenienza. La stessa cosa deve essere avvenuta per la polesana, che dopo essere giunta a Venezia, venne trasportata nel Bresciano e nel Bergamasco da soldati o da immigrati veneti durante la dominazione della Serenissima e perciò contrassegnata dagli indigeni (abitanti del luogo) col nome di provenienza.²⁷

L'autore prosegue sostenendo che negli ultimi due secoli la polesana risulta attestata come canzone a ballo in Lombardia, e «come ballo strumentale a Pinzolo, in Trentino» (traendo tale notizia da Bolognini). Sulla base di tale continuità – in vero non sufficientemente documentata – Cornoldi si diffonde in azzardate ipotesi basate su discutibili interpretazioni di alcuni documenti storici, arrivando alla conclusione che la polesana sia stata in origine un canto di accompagnamento di cortei nuziali. Tale canto sarebbe passato poi nel Trentino nei sec. XVIII-XIX, finendo, a metà del XIX secolo, per essere associato alle serenate. Questa ipotesi si baserebbe sulle informazioni circa le *maitinade* della Val Rendena ricavate dallo studio di Pratella del 1919 (cui si è fatto cenno in precedenza).²⁸ Sempre secondo Cornoldi, in altre

²⁶ A. Cornoldi, *Il ballo della polesana e la sua origine*, «Lares», 30, III/IV (1964), pp. 118-28.

²⁷ *Ibidem*, p. 126.

²⁸ Cornoldi cita anche Pratella, *Saggio di gridi, canzoni cori e danze del popolo italiano*, Bologna 1919, p. 44. Non è questa la sede per una confutazione delle tesi storiche proposte da Cornoldi.

regioni, non meglio specificate, si sarebbe sviluppata l'evoluzione della polesana da canto di nozze a musica per l'accompagnamento del ballo.

L'articolo presenta due esempi musicali: una polesana della Val Camonica, e una *maitinada* che abbina «la melodia trentina» della Val Rendena (tratta sempre dal lavoro di Pratella del 1919) con un «testo della serenata della Val Camonica» ottenendo un «andamento scorrevolissimo», una forzatura che secondo lo studioso risulta funzionale alla dimostrazione della sua tesi.²⁹ I due brani non presentano però particolari elementi di interesse.

Fra gli altri articoli apparsi nella stessa rivista segnalò un contributo sul folklore delle Valli Giudicarie di Ugo Vaglia.³⁰ Si tratta di un breve articolo definito come una raccolta di «motivi folkloristici, reperiti senza indagine sistematica nella zona di Darzo».³¹ Esso comprende la trascrizione di «Proverbi», «Canti lirici», «Canzoni iterative», «Usanze religiose», «Igiene popolare» ed una appendice di canti militari. Dei canti vengono riportati solamente i testi verbali alla maniera dei folkloristi ottocenteschi: non vi è alcuna trascrizione musicale, né informazioni circa i contesti e le modalità dell'esecuzione. Solo nel paragrafo sulle usanze religiose vi sono alcuni interessanti cenni alle pratiche processionali in uso a Storo all'interno delle quali erano previste l'esecuzione di canti verosimilmente corali nonché la presenza dei «battuti», scomparsi, secondo Vaglia, già nella seconda metà del secolo scorso.

I ritardi e le carenze nella documentazione sonora e negli studi hanno ovviamente un preciso riflesso nella minima considerazione che il patrimonio musicale di tradizione orale del Trentino riceve nei primi saggi propriamente impostati secondo criteri etnomusicologici, che propongono delle riflessioni sulla articolazione dei repertori tradizionali nel territorio italiano o nell'arco alpino. È il caso, ad esempio, della antologia *Canti popolari italiani* pubblicata nel 1973 da Roberto Leydi, vera e propria pietra

²⁹ Cornoldi, *Il ballo...*, p. 29.

³⁰ U. Vaglia, *Note sparse di folklore giudicariense*, «Lares», 33, III/IV (1967), pp. 207-10.

³¹ *Ibidem*, p. 209.

miliare dell'etnomusicologia italiana.³² Nel volume infatti c'è un solo documento proveniente dal Trentino: il brano «La me nona l'è vecchiarèlla, rima per gioco infantile».³³ Tale brano, proveniente da una raccolta di P. Guadagnolo del 1965, «era usato per l'educazione del coordinamento dei movimenti dei bimbi»³⁴ e presenta motivo di interesse anche perché ha la stessa linea melodica della celebre canzone partigiana *Bella ciao*: secondo Leydi questa somiglianza costituisce una fondamentale testimonianza circa la derivazione della canzone dalla tradizione orale.³⁵ Il testo verbale del brano riportato è invece «una derivazione da una ballata molto nota e diffusa, citata di solito nelle raccolte con il titolo *Bevanda sonnifera*»³⁶ ed è costituito da cinque strofe.

A parte questo caso la musica tradizionale trentina non viene altrove trattata nel volume di Leydi ed implicitamente, nella parte introduttiva, se ne accomunano le caratteristiche formali alla più generale area alpina.³⁷

Nel 1976 viene pubblicata a Trento la celebre antologia di Silvio Pedrotti *Canti popolari trentini*: un importante contributo sulla tradizione della provincia anche se non concepito come uno studio etnomusicologico.³⁸

Il volume presenta complessivamente centosessantasette canti. Questi sono ordinati in: «Filastrocche e canti dell'infanzia»; «Canti dei militari»; «Canti di carcerati, di profughi e di emigranti»; «Canti del lavoro»; «Canti d'amore»; «Canti della vita familiare»; «Canti di malattia»; «Canti spirituali e augurali»; «Ballate, scherzi e argomenti vari». Le ragioni di tale ordinamento non sono esplicitate e comunque risulta evidente che tengono in considerazione solamente il contenuto dei testi verbali.

Di ogni canto è riportato il testo verbale seguito dalla trascrizione su pentagramma della prima strofa e quindi dall'indica-

³² R. Leydi, *Canti popolari italiani*, Milano 1973.

³³ *Ibidem*, p. 50.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Sulle radici nella tradizione orale di *Bella ciao* si veda R. Leydi, *La canzone popolare*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. 5, Torino 1973.

³⁶ Leydi, *Canti...*, p. 50. Il canto corrisponde a Nigra 77.

³⁷ *Ibidem*, p. 7.

³⁸ S. Pedrotti, *Canti popolari trentini*, Trento 1976.

zione della località e data in cui è stato rilevato nonché del nome dell'esecutore (o, talvolta, degli esecutori).

La trascrizione musicale è sempre ad una sola parte vocale. In alcuni casi sembra evidente che la parte trascritta sia in realtà una seconda voce mancante della fondamentale che, verosimilmente, si muove una terza sotto (sull'argomento v. § 2.4). La notazione è regolarizzata secondo le norme grammaticali della musica d'arte. Nessun riguardo viene invece posto nei confronti delle variazioni agogiche e degli altri elementi stilistico-esecutivi che caratterizzano il canto di tradizione orale. L'unica indicazione data è quella metronomica, «da considerarsi approssimativa».³⁹

La trascrizione dei testi verbali è spesso limitata a poche strofe, anche se non mancano casi in cui si trovano canti narrativi con una lunga successione di strofe ed una trama alquanto sviluppata.

All'inizio del volume vi è una breve premessa in cui Pedrotti sostiene che «gran parte [...] [dei canti presentati] sono per lo più sconosciuti o dimenticati e mi sembrano interessanti per l'ingenuità, per l'arguzia o la saggezza che esprimono».⁴⁰ Segue l'elenco delle località della raccolta (evidenziato anche in una cartina geografica) e l'elenco degli «informatori».

Il volume non esplicita i criteri seguiti durante la raccolta del materiale. Parte dei brani sono stati registrati su nastro magnetico: ciò mi è stato personalmente confermato dallo stesso signor Pedrotti nel corso di un incontro avvenuto nel mese di febbraio 1996, durante il quale ho avuto modo di apprendere altre informazioni sulla sua ricerca e soprattutto sulla sua attività nell'ambito della corallità organizzata.⁴¹

Altri canti sono stati trascritti «a memoria» in quanto l'autore li ricordava per averli ascoltati da giovane o per averli appresi da

³⁹ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁰ Pedrotti, *Canti...*, p. 7.

⁴¹ A causa di circostanze contingenti non è stato possibile ascoltare nessuna delle registrazioni. Marcello Sorce Keller afferma di avere ascoltato durante una pubblica conferenza tenuta da Pedrotti nel 1978 alcune di queste registrazioni e di averne ricavato l'impressione che le «trascrizioni sono, in realtà, di qualità non omogenea. [...] esse paiono il risultato di mani differenti» Sorce Keller, *Tradizione orale...*, p. 41.

suoi amici fra cui Luigi Pigarelli e Clemente Lunelli. Per alcuni brani sono dati dei rinvii bibliografici.

In definitiva il libro di Pedrotti mira soprattutto a presentare una sorta di melodia fondamentale dei canti considerati con l'intento di costituire la base per elaborazioni polifoniche ad uso dei cori organizzati. Ad ogni modo, si tratta comunque di attestazione di indubbio interesse anche per l'ampiezza e la varietà del repertorio presentato.

Riporto, come esempio, il brano *La sua moglie del conte*, un canto narrativo corrispondente a *Un'eroina* (Nigra 13).

♩ = 88

La sua mo-jér del con-te del
con-te sua mo-jér la-jér la
se-ra! la do-man-da la ma-
ti-na! l'à spo-sà la-sà.

1.4 GLI ULTIMI DECENNI

Finalmente, nel 1977, una istituzione pubblica trentina, il Centro per l'Educazione Musicale e la Sociologia della Musica della Libera Università di Trento [d'ora in poi CEMSM], intraprende un progetto di ricerca e studio impostato su solide basi scientifiche della musica etnica della regione. Tale progetto viene affidato ad una *équipe* di ricercatori, formata da Luigi Del Grosso Destrieri, Renato Morelli, Pietro Sassu e Marcello Sorce Keller. Esso prevedeva un organico piano di ricerche su campo, concentrato di volta in volta su specifiche aree (le vallate o i singoli paesi), con la realizzazione di registrazioni fonomagnetice in grado di costituire una soddisfacente documentazione sonora, seguita dalla redazione di trascrizioni musicali, di analisi formali e di studi antropologico-musicali sulle realtà locali indagate.

Nonostante le premesse l'attività etnomusicologica del CEMSM si svolse soltanto per un limitato periodo (1977-1979) e si concentrò principalmente su una sola area, il Tesino, con sopralluoghi e campionamenti in altre zone (Valli Giudicarie, Fassa, Fiemme, Floriana).

In questo pur breve periodo l'*équipe* realizzò comunque una vasta documentazione registrando all'incirca quattrocento documenti sonori su bobina 3/4, parte dei quali è stata acquisita in copia dal Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche (v. Appendice II).¹ Da questo intenso lavoro ebbe luce inoltre un

¹ La stima numerica del materiale nastrografico realizzato nel corso delle ricerche su campo del CEMSM è tratta da Sorce Keller, *Tradizione orale...*, pp. 77-78. Non è stato possibile, infatti, trovare un catalogo completo delle registrazioni, mentre diverse bobine recuperate sono risultate ir-

importante volume collettivo, *Canti e culture tradizionali nel Tesino*,² che rappresenta uno dei più significativi contributi etnomusicologici sul patrimonio tradizionale del Trentino, per alcuni aspetti esemplare dal punto di vista metodologico.³

Il volume si articola in quattro capitoli, cui segue una antologia di trascrizioni musicali e quindi una appendice di documenti vari. Il primo capitolo, *Aspetti sociali e culturali del Tesino*, di Bruno Sanguanini, costituisce un contributo alla comprensione del contesto etnografico. Esso inizia con una descrizione geografico-sociale del Tesino e dei tre comuni che lo compongono: Castello, Cinte e Pieve. Segue un lungo *excursus* storico che illustra lo sviluppo economico-sociale della zona e che tra l'altro riporta alcune testimonianze del passato tratte da cronache e relazioni di viaggio, insieme con la trascrizione di diverse interviste a sacerdoti, studiosi ed eruditi locali. Una specifica attenzione è posta al fenomeno del commercio ambulante di stampe popolari che ha caratterizzato l'economia della zona dall'inizio del XIX secolo, determinando contatti e scambi assai articolati con culture e tradizioni di altre zone dell'Arco Alpino e della pianura. Conclude il saggio un paragrafo in cui «sono descritti frammenti della cultura tradizionale di Tesino alla luce di alcune figurazioni e ricordi personali».⁴ In esso si riportano, tra l'altro, interviste a vari abitanti del luogo sugli aspetti della cultura tradizionale del passato che sono via via scomparsi: particolare rilievo hanno le descrizioni del *filò*,⁵ delle feste e delle processioni che costituivano occa-

sioni anche per esecuzioni musicali.

Il secondo capitolo, *Ciclo dell'anno e della vita nelle tradizioni popolari del Tesino*, di Renato Morelli, offre un

rimediabilmente danneggiate o con successive sovrincisioni. Dalla verifica dei materiali recuperati (v. Appendice II) emerge che una considerevole parte di questo importante fondo di documentazioni sonore è andata perduta.

² Morelli et al., *Canti e culture...*

³ Gli esiti della ricerca del CEMSM costituiscono altresì la base della trattazione proposta da Sorce Keller, *Tradizione orale...* Si parlerà più avanti di questo volume.

⁴ Morelli et al., *Canti e culture...*, p. 78.

⁵ I *filò*, riunioni serali nelle stalle, nelle aie eccetera, costituivano uno dei contesti principali per l'esecuzione musicale in tutto il Trentino: cfr. Morelli et al., *Canti e culture...*, pp. 77 ss.

ampio quadro dell'articolazione collettiva del calendario annuale nelle comunità considerate. La trattazione di ciascuna occasione festiva è incentrata sulle memorie di alcuni eruditi locali e sulla osservazione dei rituali in uso rilevati durante la ricerca. Particolare riguardo è dato a quelle occasioni che prevedono (o prevedevano) esecuzioni musicali.

Il primo rituale considerato è il *trato marzo* a proposito del quale vengono riportati dei documenti d'archivio risalenti al XVII secolo. Segue un'ampia descrizione della cerimonia ricavata da un manoscritto, non datato, redatto da uno studioso locale (E. Pasqualini), con alcune integrazioni frutto del rilevamento effettuato dall'*équipe* del CEMSM nel 1977-78 e dallo stesso Morelli nel 1982. Allo stesso modo vengono descritte le altre feste, sia quelle non più eseguite sia quelle documentate direttamente. Un particolare rilievo hanno le testimonianze del passato sui *filò* di carnevale, importante occasione per esecuzioni musicali, soprattutto di balli come la *monfrina*.⁶ Il capitolo si chiude con alcuni paragrafi dedicati agli usi di nozze e agli abiti rituali.

Il terzo capitolo, *I canti del Tesino: un repertorio delle regioni settentrionali*, di Pietro Sassu, rappresenta un contributo interessante anche al di là delle specifiche considerazioni sul repertorio musicale considerato. Esso è concepito come un saggio preliminare, nella prospettiva di uno studio globale sul patrimonio musicale trentino (secondo l'impostazione del progetto del CEMSM) ed offre, tra l'altro, indicazioni metodologiche e spunti analitici che risultano assai validi per l'indagine etnomusicologica sui repertori alpini.

In apertura, dopo aver definito il Trentino una regione «ricchissima di tradizioni musicali», l'autore auspica che le sue osservazioni possano essere integrate con successive ricerche su campo non limitate alla «raccolta di materiali più arcaici e suggestivi, bensì [che abbiano] la dichiarata intenzione di mostrare il Trentino quale è veramente, nella reale consistenza del suo repertorio [...] facendo i conti nell'analisi dello stile e della polivocalità, con la realtà dell'ampia diffusione di moduli di elaborazione rappresentati, in modo esemplare, dal coro SAT e dagli innumerevoli

⁶ *Ibidem*, pp. 121-26.

proseliti». ⁷ Ciò vuol dire occuparsi di tutti gli aspetti della pratica tradizionale, anche quelli che sembrano musicalmente poco interessanti: è il caso della polivocalità che nel Trentino non ha elementi molto caratterizzanti (come in altre regioni) e risulta pienamente inquadrata nell'«impianto tonale e dalle conseguenti soluzioni armoniche – sui gradi fondamentali della scala – prodotte dall'incontro tra le diverse voci». ⁸ Una ricerca quindi non finalizzata a trovare tracce di arcaismi musicali, bensì indirizzata a definire la vita musicale di una regione, secondo i più moderni criteri dell'antropologia musicale.

Dopo alcune osservazioni preliminari di carattere metodologico, Sassu presenta una interessante griglia di valutazione del materiale del Tesino, articolata in quattro punti:

a) «riferimenti a occasioni/funzioni in qualche modo identificabili, [...] [problema che] appare ampiamente superato (almeno nei termini di tipo deterministico spesso adottati: canti di lavoro, canti di carcere, ecc.) se si accetta di definire l'atto stesso del cantare in gruppo come una forma di ritualità che si compie e si giustifica nelle modalità esecutive»; ⁹

b) specificità locale del brano o viceversa appartenenza al comune repertorio dell'Italia settentrionale;

c) presenza di termini in dialetto «valutata non solo in termini di arcaicità più o meno marcata, ma dal punto di vista della identificazione culturale»; ¹⁰

d) analisi stilistica comparativa incentrata su emissione vocale e impianto polivocale.

Tale griglia può costituire un utile punto di partenza per l'estensione della ricerca a tutto il territorio regionale, e come base per il suo ampliamento all'intero patrimonio alpino. A patto, però, che si sviluppi e si qualifichi meglio la documentazione etnografica.

Quindi Sassu propone delle considerazioni sui documenti del Tesino, rilevando, tra l'altro, le affinità con materiali di altre zone

⁷ P. Sassu, *I canti del Tesino: un repertorio delle regioni settentrionali*, in Morelli et al., *Canti e culture...*, pp. 155-56.

⁸ *Ibidem*, p. 156.

⁹ *Ibidem*, p. 158.

¹⁰ *Ibidem*.

alpine, segno degli scambi «con abitanti delle località più disperate»,¹¹ affinità evidenti soprattutto dei repertori maschili, in virtù dei commerci ambulanti praticati dagli uomini nel passato, mentre i repertori femminili conservano «modi stilistici tipici delle comunità agro-pastorali».¹²

L'ultima parte del saggio è dedicata alla questione «dello stile inteso dal punto di vista delle modalità di emissione vocale e delle linee costitutive della struttura polifonica dei canti eseguiti collettivamente»¹³ in rapporto anche alla diffusione della coralità organizzata. Sassu osserva che «l'emissione vocale, anche nella tessitura più acuta è sostanzialmente naturale, vale a dire non gridata, orientata verso una ideale linearità e compostezza musicale».¹⁴ Pur nella diversità fra canto maschile e femminile «l'ideale musicale dei cantori del Tesino [...] [risulta essere] la pacatezza, l'equilibrio tra le voci, l'attenta fruizione dei valori sonori via via prodotti».¹⁵ Si tratta comunque di osservazioni che necessitano di ulteriori verifiche come «parte di quell'ampio ventaglio di possibilità espressive che viene costituita dalla pratica vocale alpina».¹⁶

Il quarto capitolo del volume è di Marcello Sorce Keller: *I canti popolari nel Tesino, una descrizione dei loro caratteri musicali*. Il saggio presenta delle interessanti considerazioni analitiche sui materiali raccolti durante «tre uscite sul campo effettuate tra il luglio 1977 e il febbraio 1978»;¹⁷ centosedici documenti musicali, quaranta dei quali, quelli ritenuti più significativi dell'intero repertorio, sono trascritti e riportati di seguito nello stesso volume.¹⁸

Dopo alcune osservazioni preliminari sui criteri seguiti per la realizzazione delle trascrizioni (su cui tornerò più avanti), vengono espone alcune sommarie indicazioni sulla sovrapposizione

¹¹ *Ibidem*, p. 162.

¹² *Ibidem*, p. 163.

¹³ *Ibidem*, p. 165.

¹⁴ *Ibidem*, p. 166.

¹⁵ *Ibidem*, p. 167.

¹⁶ *Ibidem*, p. 168.

¹⁷ M. Sorce Keller, *I canti popolari nel Tesino, una descrizione dei loro caratteri musicali*, in Morelli et al., *Canti e culture...*

¹⁸ *Ibidem*, pp. 183-257.

delle due parti polivocali principali (il *primo* la parte più acuta e il *secondo* l'altra). In riferimento alla organizzazione scalare dei canti studiati viene proposta una suddivisione delle melodie in tre gruppi: «gruppo *frigio* (in cui [...] il primo termina con la terza o mediante del tono d'impianto); gruppo *ionio* (in cui il primo termina invece con la tonica) gruppo *misto* contenente altri tipi di scale».¹⁹

Quindi il saggio si concentra sui rapporti fra esecuzioni monodiche e polivocali, sostenendo tra l'altro che i canti monodici più frequentemente rilevati appartengono al repertorio narrativo il quale per sua stessa natura si presterebbe poco all'esecuzione collettiva.²⁰ Secondo Sorce Keller nel Tesino «le canzoni parte di questo repertorio possono essere cantate tanto monofonicamente che in modo polifonico. Le versioni monofoniche corrispondono di regola ad una delle parti del testo polivocal-polifonico [sic] o, più raramente, a una combinazione di frasi prese tanto dalla parte del primo che da quella del secondo».²¹ Al riguardo l'autore concorda con una nota tesi, proposta da Roberto Leydi e da altri studiosi, secondo cui l'esecuzione monodica dei canti narrativi sarebbe testimonianza di un «livello folklorico-musicale più arcaico», anche se giustamente fa notare che tale tesi non si basa su alcuna prova empirica.

Riprendendo ancora una volta gli studi di Leydi, Sorce Keller rileva che nelle esecuzioni polivocali dei canti narrativi si verifica una «automatica contrazione del testo» verbale rispetto alle esecuzioni monodiche. Questa contrazione «comporta una alterazione dell'impianto narrativo che ne risente profondamente perdendo in generale tutti quei caratteri che lo rendono drammatico ed efficace».²² Essa risulterebbe particolarmente evidente nelle armonizzazioni ad uso dei cori organizzati dove

¹⁹ Sorce Keller, *I canti...*, p. 171. L'autore non manca di osservare come l'uso di definizioni che riprendono la teoria modale per lo studio dei canti di tradizione orale sia alquanto controverso. Tale tema verrà ripreso più avanti § 2.3.

²⁰ Nel saggio e più in generale nel volume in questione non viene proposta una chiara distinzione fra canti narrativi e ballate e, in pratica, le due definizioni vengono utilizzate come sinonimi (v. § 2.2)

²¹ Sorce Keller, *I canti...*, pp. 173-74.

²² *Ibidem*, p. 175.

l'impianto narrativo del canto tradizionale non ha alcun modo di manifestarsi.

Quindi l'autore osserva che «nel caso di esecuzioni monodiche di ballate è possibile ritenere che la melodia sia talora quella del secondo (un controcanto quindi) invece che quella del primo, testimonianza questa di quanto sia ormai assimilata la prassi polivocale. Succede infatti che un esecutore abituato a fare da secondo nel coro faccia ancora da secondo anche quando esegua solisticamente senza che nessuno faccia la melodica vera e propria».²³ Una osservazione pertinente che individua una evenienza ancora oggi ampiamente riscontrabile e che spiega certe stranezze musicali ravvisabili in numerose trascrizioni monodiche pubblicate in diverse antologie non specialistiche (come il volume di S. Pedrotti di cui si è detto in precedenza, oppure altri contributi di cui si parlerà in seguito).

Di seguito lo studioso rileva altre caratteristiche salienti dell'organizzazione polivocale: attacco monodico, a voce sola o con più voci in unisono; esecuzione a due parti vocali con possibili raddoppi all'ottava inferiore; andamento consueto per terze parallele con eventualità di rapporti di sesta e rare sovrapposizioni di quinta e di quarta quando vi sono più di tre parti vocali; prevalenza di esecuzioni miste in cui le donne eseguono di norma la parte del *primo*; preminenza dello stile sillabico con pochi abbellimenti; pulsazioni ritmiche regolari e stile esecutivo in «*tempo giusto* piuttosto che in *parlando-rubato* anche nei brani a carattere narrativo».²⁴ Il saggio si conclude con osservazioni sulle differenze fra la polivocalità di tradizione orale e le armonizzazioni ad uso della coralità organizzata, queste ultime definite rigide ritmicamente e complesse polifonicamente.

Come accennato, al saggio di Sorce Keller segue una antologia di trascrizioni musicali. Tali trascrizioni sono opera di più studiosi (Sassu, Sorce Keller, Morelli e Carlini), risultano molto accurate ed offrono una soddisfacente rappresentazione dei docu-

²³ *Ibidem*, p. 178.

²⁴ *Ibidem*, p. 181.

menti considerati.²⁵ La notazione riguarda solo le prime strofe dei canti e riporta tutte le parti vocali percepibili all'ascolto, nonché i nomi degli esecutori. Non viene indicato un ritmo di riferimento e quindi – per la prima volta nella letteratura relativa ai canti tradizionali del Trentino – non viene apportata alcuna normalizzazione ritmica. La notazione presta particolare attenzione all'articolazione della frase attraverso una puntuale indicazione delle prese di fiato e delle variazioni agogiche rappresentate con opportuni segni diacritici. In testa alla partitura viene espresso il valore metronomico ma non la durata della strofa in secondi. Le alterazioni effettivamente riscontrate nelle esecuzioni sono riportate in armatura oppure, più correttamente, vengono indicate ogni volta che si presentano.²⁶

Per ogni canto è infine riportato tutto il testo verbale così come realmente viene eseguito. Infine, per ciascun canto vengono proposti dei rinvii alle altre esecuzioni documentate nelle principali fonti bibliografiche relative al nord-Italia.

Il volume si conclude con una appendice documentaria che propone alcuni testi della fine del Settecento e dell'Ottocento relativi ai diversi aspetti della cultura popolare del Tesino.

Dopo la breve esperienza del CEMSM, a partire dai primi anni Ottanta hanno inizio alcune valide iniziative di ricerca etnomusicologica promosse da istituzioni pubbliche oppure portate avanti privatamente da singoli studiosi.

Una prima importante campagna di rilevamento incentrata sulla Val di Fassa viene avviata dall'Istitut Cultural Ladin nel 1979 (inizialmente in collaborazione con il CEMSM) e si sviluppa attraverso varie fasi fino al 1993. Alla sua realizzazione partecipano vari ricercatori, fra cui Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Cesare Poppi e Pietro Sassu. Il risultato consiste in un vasto *corpus* di documenti sonori (circa trecento) registrati in pratica in tutti i paesi della valle. Gran parte di questi documenti è stata trascritta

²⁵ Ciò è stato verificato attraverso l'ascolto dei corrispettivi documenti sonori compresi nel catalogo del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche: v. Appendice II.

²⁶ Sulla rappresentazione nelle trascrizioni etnomusicologiche di questi elementi vedi I. Macchiarella, *Introduzione alla trascrizione della musica popolare*, Bologna 1989.

nel corso degli anni dagli stessi ricercatori o da altri studiosi come Armando Franceschini, Roberto Gianotti e Silvana Zanolli. Una copia di tali documenti è stata donata dall'Istitut Cultural Ladin all'Archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università di Trento (v. Appendice II).²⁷

Oltre ai documenti sonori nel corso della ricerca sono stati raccolti anche numerosi documenti scritti e fonti musicali sulla pratica musicale del passato, nonché una collezione di strumenti musicali tradizionali (violini, cetre, organetti ecc.) parte dei quali sono conservati presso la sede dell'Istitut, a Vigo di Fassa.²⁸

I risultati della ricerca sono stati pubblicati in due volumi a cura di Fabio Chiocchetti, intitolati *Musica e canto popolare in Val di Fassa*.²⁹ Il lavoro comprende tra l'altro: un saggio analitico di Pietro Sassu sull'insieme dei documenti rilevati; un altro di Silvana Zanolli su specifiche questioni analitiche relative alla struttura melodica dei repertori profani; un saggio di Gerlinde Haid³⁰ su un ristretto insieme di documenti in lingua tedesca rilevati nel corso della ricerca; un ampio studio di Fabio Chiocchetti che propone una accurata disamina dei repertori vocali con testo in ladino, dalle testimonianze scritte relative al passato alla documentazione su nastro magnetico raccolta nel corso della ricerca; un saggio di Fabio Chiocchetti e Renato Morelli sul canto dei *Tre re* ed il rito della *Stela*, che oltre alla descrizione dei contesti esecutivi, presenta un attento studio delle variabili melodiche riscontrate nei diversi esempi sonori documentati nella valle e più in generale nel resto del Trentino nonché una verifica delle testimonianze scritte relative al passato; un contributo di Fabio Chiocchetti e Cesare Poppi sulla *Canzone della Buona sera agli sposi*, che, come il precedente, propone

²⁷ Le diverse fasi di questa ricerca sono riassunte nell'introduzione a Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, pp. 7-14.

²⁸ Cfr. M. Tiella - S. Dell'Antonio, *Strumenti musicali rinvenuti in Val di Fassa* in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, vol. II.

²⁹ I due volumi costituiscono numeri speciali della rivista «Mondo Ladin» edita a cura dello stesso Istitut Cultural Ladin di Vigo di Fassa.

³⁰ L'autrice è titolare della cattedra di Storia e Teoria della musica popolare e direttrice dell'*Institut für Volksmusikforschung* presso la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst* di Vienna. Si è interessata dei repertori con testo in tedesco presenti in Trentino.

un accurato studio etnologico relativo al contesto esecutivo insieme con un'indagine sulle varianti musicali ed una verifica circa le testimonianze del passato; un corposo saggio di Frumenzio Ghetta ed Antonio Carlini sulle fonti scritte del passato relative alla pratica musicale nella Val di Fassa e all'attività dei musicisti fassani fuori dalla valle, con una ampia appendice documentaria a partire dal XVI secolo; un interessante contributo di Quinto Antonelli su alcuni canzonieri popolari, raccolte manoscritte di testi di canti realizzati dagli stessi esecutori, emersi nel corso della ricerca. I due volumi sono corredati da una vasta antologia di trascrizioni musicali, curata da Ignazio Macchiarella secondo i più aggiornati criteri di notazione etnomusicologica, gli stessi seguiti nell'appendice documentaria di questo volume e descritte nella relativa nota.³¹

Nei primi anni Ottanta il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige dà il via ad un interessante progetto di documentazione etnomusicologica tutt'ora in corso. Nella prima fase l'attività si concentra intorno al patrimonio della Valle dei Mòcheni costituito da un ricco insieme di repertori vocali e di musiche strumentali connesse a vari tipi di balli. Tale ricerca, che viene affidata a Renato Morelli per la parte musicale e a Placida Staro per la parte coreutica, ha portato alla realizzazione di una vasta documentazione, consistente in diverse centinaia di brani sonori e filmati video, realizzata in pratica in tutti i paesi della Valle e depositata presso la sede del Museo.

I risultati della ricerca sui repertori vocali sono illustrati nel volume di Renato Morelli, *Identità musicale della Val dei Mòcheni. Culture e canti di una comunità plurilingue*. Il volume, oltre a costituire il più corposo contributo documentario sulla musica tradizionale di una specifica zona del Trentino – ricco di più di trecento trascrizioni musicali che riguardano una accurata selezione dei documenti più significativi, e di numerose fonti d'archivio relative al passato – comprende anche un interessante studio antropologico preliminare.

³¹ v. Appendice III, nota alle trascrizioni musicali.

Il lavoro si articola in tre parti. La prima, intitolata *Cultura tradizionale ed identità musicale* definisce in maniera esauriente il contesto esecutivo. Dopo una approfondita trattazione sulle specificità culturali e linguistiche della comunità mòchena (con il riscontro di informazioni derivate anche da documenti storici) Morelli presenta un denso capitolo sulla vita musicale della valle, individuando tutte le occasioni, festive e non, che prevedono (o in passato prevedevano) esecuzioni musicali.

La seconda parte è dedicata al canto della *Stela*, una delle più interessanti manifestazioni rituali che ancora oggi conserva un repertorio musicale pienamente funzionale. Il capitolo si apre con una accurata descrizione dei diversi rituali così come sono stati rilevati nel corso degli anni e l'indicazione per ciascuna fase del canto connesso. Un'utile tabella riepilogativa propone un confronto sinottico fra i differenti svolgimenti dell'azione e le relative espressioni musicali. Il capitolo, quindi, affronta la questione delle possibili origini del canto dei *Tre re* e degli altri canti di tipo devozionale associati ai riti natalizi, che l'autore individua in alcune fonti scritte del XVI secolo. La trattazione riprende sostanzialmente le tesi già proposte da Morelli in altri lavori (v. oltre) ampliandole comunque con ulteriori indicazioni.

La terza parte, la più ampia, presenta i repertori documentati nel corso della ricerca. I materiali, quasi tutti polivocali, per lo più a due o tre parti (con alcuni esempi a quattro parti e un ristretto insieme di esecuzioni monodiche) sono suddivisi sulla base dei «quattro registri linguistici» riscontrati:³² la cosiddetta lingua «epico-lirica» (v. oltre), l'italiano-dialetto trentino, il latino ed il tedesco-mòcheno. Di ciascun canto è presentata la trascrizione

³² La suddivisione è motivata dalla convinzione che «la componente linguistica riveste un ruolo di primo piano nella vicenda della comunità mòchena, come del resto quella ladina, patois, sarda, greco-albanese e numerose altre comunità che si riconoscono per la comunicazione verbale di tipo orale» Morelli, *Identità...*, p. 177. Tale criterio – che lo stesso autore poco più avanti definisce «certamente discutibile» – risulta funzionale ad uno studio sul repertorio incentrato sui testi verbali: esso offre infatti «la possibilità di individuare affinità fra le varie lezioni mòchene di uno stesso canto e la coincidenza di particolari varianti diffuse in aree limitrofe». *Ibidem*. Tuttavia un approccio del genere si rivela poco interessante ai fini dell'analisi musicale (v. § 2.2).

musicale della prima strofa, seguita dalla stesura integrale del testo verbale e quindi da una nota di commento con i rinvii bibliografici e discografici alle altre attestazioni nei repertori italiani e delle altre nazioni che sono comprese nell'Arco Alpino. Le trascrizioni musicali sono state redatte in una prima stesura da Marina Giovannini ed in seguito sono state riviste da Ignazio Macchiarella secondo i più aggiornati criteri di notazione etnomusicologica. Ciascuna delle parti vocali chiaramente individuabili è scritta su un singolo pentagramma e riportata così come effettivamente viene eseguita, rispettando l'altezza assoluta del canto e senza alcun trasporto. Di ogni strofa è data la durata in secondi seguita da una indicazione metronomica di riferimento. La notazione è integrata da segni diacritici che hanno lo scopo di illustrare i principali elementi esecutivi (portamenti, abbellimenti eccetera) nonché le variazioni agogiche e dinamiche. Degli accorgimenti grafici mirano invece a rappresentare il fraseggio.³³

I primi due raggruppamenti di trascrizioni presentano in pratica tutti i repertori tipici del patrimonio etnomusicologico trentino.³⁴ L'insieme dei canti in lingua «epico-lirica» (la cosiddetta lingua artificiale delle ballate costituita da una regolare alternanza di versi piano/tronco o viceversa)³⁵ rappresenta senz'altro la più vasta raccolta di testi di questo genere documentati nel Trentino e fra i più rilevanti dell'intero Arco Alpino. Nel complesso Morelli individua la presenza di trentanove ballate diverse,

³³ Tali criteri di trascrizione corrispondono sostanzialmente a quelli utilizzati nell'appendice documentaria di questo volume, mentre del tutto identici sono i segni diacritici integrativi (v. Appendice III, nota alle trascrizioni musicali).

³⁴ Come è noto la classificazione dei documenti musicali in repertori è questione alquanto controversa. Quella proposta da Morelli, basata essenzialmente su pertinenze ricavate dalla formalizzazione del testo verbale, riprende una consuetudine diffusa nella letteratura etnomusicologica relativa all'Italia settentrionale ma non manca di evidenti incongruenze: si parlerà dell'argomento più avanti in § 2.2 e 2.3.

³⁵ Va detto che Morelli è stato il primo studioso ad adoperare il concetto di lingua epico-lirica negli studi sulla musica etnica del Trentino e quindi ad utilizzare in maniera coerente il termine ballata. Altri usi precedenti di questa definizione (già a partire dagli scritti di Bolognini) risultano poco chiari. Se il concetto di ballata ha indubbiamente una sua validità per quanto riguarda lo studio del testo verbale esso risulta poco funzionale allo studio musicologico: rinvio ancora una volta al § 2.2.

tutte riscontrabili nel *corpus* di Nigra (v. § 2.2). Di tali ballate vengono riportate differenti esecuzioni registrate in paesi diversi oppure nello stesso paese da differenti gruppi di cantori o ancora, diverse versioni eseguite dai medesimi cantori.

Il vasto raggruppamento dei canti in italiano e dialetto trentino comprende documenti di tipo narrativo (fra cui canti derivati dai repertori dei cantastorie) ed in genere canti senza uno specifico contesto esecutivo insieme con altri connessi a particolari occasioni rituali e festive (come il *trato marzo*) ed oggi defunzionalizzati, nonché altri, per lo più monodici, che invece appartengono a specifici repertori caratterizzati, come le ninna-nanne, filastrocche, canti infantili ecc. L'ordinamento di tali documenti fa uso di titoli convenzionali elaborati dall'Archivio della comunicazione orale della Regione Lombardia e rinvia alle norme di classificazione, basate sugli schemi metrici del testo verbale, elaborate dallo stesso Archivio. Secondo Morelli tale insieme di documenti è

integralmente in italiano, anche se, non infrequentemente, si osserva qualche inflessione dialettale [...] [mentre] l'impiego della lingua mista italiano-dialetto trentino risulta marginale in quanto non dovuto a particolari esigenze metriche [...] bensì legato soprattutto ad intenti di tipo espressivo, come la maggiore immediatezza emotiva data dall'inserzione dialettale in un contesto italiano, oppure l'obiettivo incapacità di mantenere un registro integralmente italiano.³⁶

Il gruppo dei documenti in latino è costituito da canti con funzione diversa, dai salmi, alle sequenze, alle litanie. Tali documenti sono oggi quasi del tutto defunzionalizzati e sopravvivono nella memoria di un gruppo di esecutori. Essi pertanto costituiscono una interessante testimonianza circa la varietà e la complessità esecutiva nel passato dei repertori liturgici e paraliturgici di tradizione orale.³⁷ Tra gli altri segnalo la *Messa dei defunti* di

³⁶ Morelli, *Identità musicali...*, p. 311.

³⁷ Alcuni di questi documenti sono stati inclusi nell'antologia discografica: P. Arcangeli et al., a cura di, *Canti liturgici di tradizione orale*, cofanetto di 4 dischi 33 gg, Milano 1987. Per una prima introduzione alla diffusione dei repertori in latino nella tradizione orale si vedano i saggi di

S. Felice, «caduta in disuso oramai da molti anni», ma ricordata in tutte le sue parti, per esteso, dal locale coro parrocchiale,³⁸ nonché il *Magnificat* processionale sempre di S. Felice che prevede una esecuzione a due cori alternati, il primo costituito da voci maschili che propone i versetti del canto latino con una melodia per terze parallele, il secondo di voci femminili che interviene al termine di ciascun versetto ripetendo un ritornello con testo in italiano («Laudato sempre sia il nome di Gesù e di Maria») ed esecuzione musicale anch'essa per terze parallele,³⁹ secondo una prassi esecutiva a due cori contrapposti di cui si hanno altre testimonianze nei repertori religiosi dell'Arco Alpino.⁴⁰

Infine il gruppo dei documenti in tedesco-mòcheno comprende le ultime testimonianze di un repertorio in passato più esteso. Tali documenti sono trascritti da Gerlinde Haid ed analizzati in un specifico saggio curato dalla stessa studiosa austriaca.⁴¹ Fra essi vi sono diversi richiami per animali, canti religiosi e profani, filastrocche, ninna-nanne e canti per l'infanzia, nonché il lamento funebre di cui si è già parlato in precedenza a proposito delle ricerche di Carpitella (v. § 1.3). Il saggio contiene una rassegna delle poche testimonianze nelle fonti scritte del passato relative ai canti tedeschi della valle e delle ipotesi sulla presenza, almeno fino al secolo scorso, di una più estesa pratica vocale in mòcheno e in tedesco. Secondo la Haid

Roberto Leydi, Pietro Sassu e Piero Arcangeli inclusi nel libretto allegato ad Arcangeli et al., a cura di, *Canti liturgici di tradizione...*, nonché P. Sassu - P. Arcangeli, *Canti liturgici di tradizione orale*, in R. Leydi, a cura di, *La musica popolare in Italia*, Milano 1991, e I. Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca 1995.

³⁸ Morelli, *Identità musicali...*, pp. 523-27.

³⁹ *Ibidem*, p. 528.

⁴⁰ Cfr. ad esempio, R. Starec, *Canti rituali del Friuli*, libretto allegato all'omonimo disco, Milano 1987, oppure E. Lagnier, *Il fauxbourdon in Valle d'Aosta*, Bologna 1989.

⁴¹ G. Haid, *Il patrimonio etnofonico germanofono in Val dei Mòcheni*, in Morelli, *Identità musicali...* Da notare che le trascrizioni musicali dei documenti tedeschi seguono altri criteri di pertinenza rispetto a quelle dei primi tre raggruppamenti, e si basano su una relativa rappresentazione degli elementi performativi, mirando piuttosto ad una ricostruzione melodica sulla base di esecuzioni molto disgregate.

la maggior parte dei canti tedeschi documentati nella Val dei Mòcheni risalgono al secolo scorso e probabilmente hanno risentito dell'influsso austriaco. Dal congresso di Vienna fino alla fine della prima guerra mondiale la Val dei Mòcheni faceva parte del territorio austriaco; per questo motivo furono fondate anche le scuole tedesche: nel 1865 a Palù, successivamente a Fierozzo, Frassilongo e Roveda. In questo contesto la *Deutscher Schulverein* sviluppò le proprie attività, fornendo in tal modo – così come i singoli parroci – il proprio contributo alla tutela del patrimonio germanofono.⁴²

Non mancano indicazioni sulle occasioni esecutive del passato ricavate da numerose interviste con anziane donne. Tuttavia neanche attraverso tali testimonianze l'autrice ha potuto definire nel dettaglio «quale ruolo abbiano avuto i canti in tedesco» nelle vicende recenti delle comunità mòchene.⁴³

Al volume è allegato un *compact disc* contenente trentadue documenti musicali scelti fra i più significativi dei diversi repertori.

Oltre alla ricerca in Val dei Mòcheni l'attività di documentazione etnomusicologica del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina ha portato avanti altre iniziative come la raccolta di numerosi documenti, musicali e non, relativi alla tradizione delle bande di strumenti a fiato e percussione, nonché la realizzazione di una collezione di strumenti musicali esposti nelle sale del Museo. Altri progetti sono in corso di elaborazione.

Accanto all'attività delle due istituzioni pubbliche appena citate, nel corso degli anni Ottanta ricerche sulla musica tradizionale trentina sono state condotte anche da associazioni culturali. In questi casi però si è trattato di iniziative condotte senza un adeguato supporto metodologico e con finalità diverse rispetto all'indagine etnomusicologica. È il caso delle numerose raccolte realizzate dai cori organizzati, dei cui esiti ben poco si conosce (v. § 3) che hanno avuto (ed hanno tutt'ora, in quanto in molti casi sono ancora in corso) lo scopo di raccogliere canti tipici di un paese o di una vallata da armonizzare ed includere nel proprio

⁴² *Ibidem*, p. 542.

⁴³ *Ibidem*, p. 544.

repertorio, alla maniera della raccolta di Pedrotti vista in precedenza.⁴⁴

Un caso esemplare è costituito dalla ricerca promossa verso la fine degli anni Ottanta dal coro Brenta di Tione. Alcuni componenti di questo coro, con la collaborazione per la parte tecnica di Roberto Gianotti (musicista e direttore di cori), hanno realizzato una serie di sedute di registrazione presso il circolo pensionati del paese, stimolando gli anziani a ricordare ciò che cantavano da giovani. I materiali raccolti, per lo più canti a due-tre parti vocali, sono in seguito stati trascritti per quanto riguarda la sola melodia principale, dallo stesso Gianotti.⁴⁵ Una selezione di queste trascrizioni è stata quindi armonizzata da vari musicisti (Gianotti compreso) ed i canti così elaborati sono entrati a far parte del repertorio del coro. Una parte delle trascrizioni e delle armonizzazioni è stata infine pubblicata in un volume antologico celebrativo del cinquantesimo anno di fondazione del coro.⁴⁶

Un aspetto molto importante dell'attività etnomusicologica svolta in Trentino a partire dagli anni Ottanta è costituito dalle ricerche realizzate privatamente da alcuni studiosi.

Il più attivo fra tutti è stato indubbiamente Renato Morelli che parallelamente agli incarichi avuti da istituzioni pubbliche – in precedenza citati – ha svolto (e svolge tuttora) numerose ricerche su campo in tutta la provincia e possiede un archivio privato di assoluto rilievo che raccoglie all'incirca duemila documenti sonori.⁴⁷ Allo stesso tempo egli ha realizzato numerosi docu-

⁴⁴ Va detto che l'opportunità di effettuare delle ricerche etnomusicologiche su base scientifica è stata più volte ribadita dalla Federazione Cori del Trentino che ha offerto la propria disponibilità a partecipare a progetti portati avanti dalle istituzioni deputate. Possibili collaborazioni con il Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche potenzialmente di grande interesse sono in fase di elaborazione.

⁴⁵ Una copia di queste registrazioni e delle relative trascrizioni musicali è stata donata al Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche (v. appendice II, raccolta n. 19-20).

⁴⁶ AA.VV., *Canti di ieri, canti di oggi*, Tione 1996. In occasione della stessa ricorrenza è stato pubblicato anche un *compact disc*, con il medesimo titolo dell'antologia che contiene però solo l'incisione delle armonizzazioni.

⁴⁷ Al momento di tale archivio non è disponibile un catalogo né una sommaria descrizione.

di assoluto rilievo che raccoglie all'incirca duemila documenti sonori.⁴⁷ Allo stesso tempo egli ha realizzato numerosi documentari di antropologia visiva su vari aspetti della cultura tradizionale trentina, con particolare riferimento a quelle occasioni, festive e non, cui sono connesse esecuzioni musicali.⁴⁸

Fra i lavori di Morelli che raccolgono gli esiti delle sue ricerche personali segnalo uno studio sui canti della *Stella* pubblicato sulla rivista della Società Italiana di Etnomusicologia, «Culture Musicali».⁴⁹

L'articolo (che anticipa un capitolo del volume monografico sulla Val dei Mòcheni di cui si è detto in precedenza) è incentrato sul rapporto oralità-scrittura e si propone di offrire contributi sulla provenienza dei canti documentati nel rituale della *Stella* e di altri canti natalizi diffusi in Trentino. Esso si apre parlando di Giovan Battista Michi (1651-1690), autore di una raccolta di *Sacri canti, ovvero raccolta di varie canzoni spirituali latine e volgari*, pubblicata a Trento nel XVII secolo, che secondo Morelli «costituisce la prima attestazione di un corpus di testi a stampa natalizio-epifanici, riscontrabili successivamente nel repertorio popolare delle *Stelle* dell'intero Arco Alpino e prealpino italiano».⁵⁰ Tale raccolta presenta trentasei canti per il Natale, quindici dei quali sono ancora in uso (o documentati in tempi recenti) nei repertori tradizionali alpini.

Una sommaria verifica condotta su altre fonti laudistiche antecedenti porta Morelli ad avanzare l'ipotesi che la raccolta di Michi contenga la prima attestazione scritta dei testi di alcuni canti ancora oggi molto diffusi in Trentino e in tutto l'Arco Alpino, quali *Noi siamo i tre re dell'Oriente* e *Dormi dormi bel*

⁴⁷ Al momento di tale archivio non è disponibile un catalogo né una sommaria descrizione.

⁴⁸ Fra tali documentari segnalo: *La maschera e lo specchio. Il Carnevale ladino di Fassa*, consulenza di C. Poppi, produzione RAI-sede di Trento 1983; *L'albero e la maschera. Due carnevali in Alta Val di Cembra*, produzione RAI-sede di Trento 1980; *Trato marzo*, produzione RAI-sede di Trento 1986-1988 e *La stella di Fierozzo. Canti di questua natalizi in alta Val dei Mòcheni*, produzione RAI-sede di Trento 1985-1986.

⁴⁹ R. Morelli, *Otto canti della Stella fra Riforma e Controriforma*, «Culture Musicali», 9 (1990), pp. 75-106.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 77.

Una particolare attenzione viene posta al canto natalizio *Puer natus in Bethlehem* del quale la raccolta di Michi propone ben nove diverse versioni con altrettante destinazioni contestuali. Lo stesso canto è oggi eseguito a Palù e Fierozzo San Felice all'interno del repertorio della *Stella*, mentre è attestato in diverse fonti musicali del passato provenienti da aree culturali tedesche ed ungheresi. Dopo aver descritto tali fonti, Morelli propone una tabella che offre un immediato confronto fra le linee melodiche di quattro attestazioni e che rivela «coincidenze [...] talmente evidenti da allontanare l'ipotesi di semplice o fortuita casualità».⁵² L'articolo prosegue con la formulazione di diverse ipotesi a proposito della circolazione di tali documenti (ipotesi che come riconosce lo stesso autore meritano ulteriori approfondimenti) e si conclude sostenendo la possibilità che il canto *Noi siamo i tre re magi* costituisca una sorta di «traduzione/adattamento di una corrispondente variante in lingua tedesca, forse curata in prima persona dallo stesso Gianbattista Michi di Fiemme».⁵³ una sorta di regolarizzazione in italiano, confacente ai dettami controriformistici, di un canto connesso con un rituale comune ad una vasta area di influenza culturale tedesca.⁵⁴

Fra gli altri ricercatori che privatamente hanno operato vi sono soprattutto studiosi ed eruditi locali, animati da grande passione non accompagnata, però, da una adeguata metodologia di ricerca. È il caso di Alberto Mognaschi, studioso da poco scomparso, autore di una ampia raccolta di canti effettuata in maniera amatoriale nella sua zona di provenienza, le Valli Giudicarie, in particolare nei paesi di Bondo e Breguzzo. Da questa raccolta è stato ricavato un volume postumo formato da una ampia antologia di testi verbali, parte dei quali corredati da trascrizione musicale.⁵⁵ Tali trascrizioni sono assai disomogenee fra di loro e risultano poco attendibili. Realizzate attraverso l'ascolto

⁵² *Ibidem*, pp. 92-93.

⁵³ *Ibidem*, p. 98.

⁵⁴ Fra gli altri contributi di Morelli si veda anche la nota illustrativa ai documenti sonori inclusi nell'antologia P. Arcangeli et al., a cura di, *Canti liturgici...*

⁵⁵ A. Mognaschi, *Canzoniere di Bondo e Breguzzo (Ottocento e Novecento)*, Tione 1994. Una prima versione dattiloscritta di tale lavoro era stata distribuita in un numero limitato di copie dallo stesso autore nel 1984.

delle relative registrazioni da diversi maestri di musica amici di Mognaschi (questi, infatti, non conosceva la notazione musicale), esse si limitano per lo più a riportare una sola linea melodica, pur in presenza di esecuzioni polivocali.⁵⁶ Solo pochi brani sono trascritti a due voci. La notazione è evidentemente regolarizzata e senza specifico riguardo per l'agogica e gli altri elementi esecutivi. Nella maggior parte dei casi è riportata l'indicazione dell'unità metronomica, mai quella della durata in secondi della strofa.

Accanto a queste trascrizioni il volume presenta un affastellamento di brani musicali di diversa provenienza che in qualche modo si riferiscono ai canti raccolti da Mognaschi. Si tratta di canti ripresi da fascicoli di armonizzazioni ad uso dei cori organizzati, oppure da altri libri sulla musica tradizionale, primo fra tutti quello di Silvio Pedrotti (v. § 1.3).⁵⁷ Alcuni brani sono di provenienza non dichiarata: potrebbe trattarsi di armonizzazioni, oppure di arrangiamenti realizzati da qualche maestro locale (per esempio Tancredi Manfredini, citato più volte nel testo) di canti raccolti durante la ricerca, oppure da canzoni composte *ex-novo*.

Anche la trascrizione dei testi verbali risulta regolarizzata e non tiene in considerazione l'esecuzione musicale. Di alcuni canti sono riportate diverse varianti. Le brevi note di commento offrono talvolta delle indicazioni sui contesti esecutivi del passato, soprattutto per quanto riguarda i canti del lavoro e quelli religiosi. Per alcuni brani sono dati dei riscontri bibliografici.⁵⁸

I materiali raccolti sono suddivisi in quattordici raggruppamenti: *Canti dell'infanzia e dell'adolescenza*; *Canti rituali*; *Canti da osteria*; *Canti della montagna*; *Canti d'amore*; *Canti scherzosi e satirici*; *Canti famigliari*; *Canti dell'emigrazione*; *Canti di lavoro*; *Canti per ricorrenze*; *Canti religiosi*; *Canti*

⁵⁶ In parecchi casi la linea melodica riportata sembra essere una seconda parte – allo stesso modo di quanto si è visto prima a proposito del volume di Pedrotti – v. § 1.3.

⁵⁷ Fra le opere da cui sono tratti tali esempi vi sono le raccolte di armonizzazioni *Canti della montagna dal repertorio del coro SAT*, Trento 1935; M. Levri, *Canti delle valli trentine*, Bologna 1964; AA.VV., *Canti e racconti*, Trento 1992.

⁵⁸ Tali rinvii tengono in considerazione soprattutto Pedrotti, *Canti popolari...*, e Leydi, *Canti popolari...*

patriottici; *Canti dei coscritti e dei militari*; *Canti diversi*. Le ragioni di tale ordinamento non sono esplicitate: esso, comunque, tiene in considerazione solamente il contenuto dei testi verbali.

Il volume contiene anche le schede biografiche, corredate di fotografia, degli esecutori dei canti. In appendice vengono riportate alcune poesie dialettali opera di alcuni abitanti dei due paesi, tra cui la *ex perpetua* di Breguzzo e un *ex boscaiolo*.

Fra i numerosi raccoglitori privati di canti tradizionali vanno ricordati Antonio Carlini e Bruno Filippi che hanno donato copia dei loro materiali, rilevati rispettivamente a Civezzano e a Faedo, all'archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche.⁵⁹

Accanto al fiorire delle iniziative di ricerca, negli anni Ottanta si intensificano le pubblicazioni di studi ed articoli vari. Oltre a quelli già visti, mi limito a poche altre segnalazioni.

La prima riguarda un contributo di tipo storico-musicologico di Antonio Carlini, contenuto in un fondamentale volume sull'Ottocento trentino.⁶⁰ Si tratta di un breve ma succoso paragrafo intitolato *Musica popolare e strumenti*, compreso all'interno di un articolo più ampio dedicato alle associazioni musicali ottocentesche.⁶¹ In esso, oltre alle informazioni sulla ricerca promossa all'inizio del XIX secolo dalla *Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichesstaates* (di cui si è detto in precedenza, § 1.1), Carlini passa in rassegna tutte le fonti ottocentesche in cui si trovano notizie su pratiche di tradizione orale, soffermandosi in particolare sull'indagine di Lunelli e sugli scritti di Bolognini.⁶² Quindi offre alcune informazioni di grande rilievo ricavate dagli archivi della polizia e da altre fonti inedite ottocentesche, relative alla presenza dei suonatori ambulanti nelle fiere e nelle feste

⁵⁹ Cfr. Appendice II.

⁶⁰ Carlini-Curti-Lunelli, *Ottocento musicale...* Oltre al saggio di Carlini il volume ne comprende uno di D. Curti, *La cappella musicale del Duomo di Trento* ed uno di C. Lunelli, *Musicisti nell'Ottocento trentino*.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 87-94.

⁶² V. § 1.1

patronali ed all'attività musicale degli artigiani locali», costruttori e riparatori di fisarmoniche ed altri strumenti.⁶³

Carlini sottolinea la considerevole diffusione in tutto il territorio trentino di pratiche musicali derivate dalla tradizione scritta, sicuramente in maniera più estesa di quanto è noto avvenisse in altre regioni italiane. Di esse ritrova tracce anche nei centri più piccoli ed isolati dove, già verso la metà del secolo scorso, si aveva un gran fiorire di cori organizzati. Questi cori

riuniti generalmente dai parroci, [...] esaurivano quasi interamente la loro funzione all'interno delle chiese. Poche erano infatti le altre occasioni per esecuzioni pubbliche. Da alcuni volumi di musiche tuttora conservati, si deduce l'impostazione rigorosamente maschile (due parti di tenore ed una di basso) ed un repertorio formato in massima parte da brani di ispirazione sacra e melodrammatica. Il cosiddetto «canto di montagna» sarà un prodotto del nuovo secolo.⁶⁴

Tali informazioni sono molto importanti in quanto il rapporto fra pratica di tradizione orale e tradizione scritta costituisce uno degli aspetti caratterizzanti la storia musicale della regione sul quale è necessario compiere approfonditi studi.

Per le stesse ragioni sono ugualmente interessanti le notizie circa la diffusione delle bande di strumenti a fiato e percussione che, secondo quanto risulta dalle ricerche di Carlini, già nell'Ottocento si estendeva anche ai centri più piccoli. Di tale diffusione viene proposta una tabella sinottica.⁶⁵

Oltre al saggio appena considerato, Carlini è autore anche di altri importanti lavori sulle bande di strumenti a fiato e percussione, una componente di rilievo della pratica musicale trentina da almeno due secoli, che ancora ai nostri giorni è molto diffusa. Sebbene non si tratti di tradizione orale essa è stata (e per alcuni aspetti è tuttora) un fondamentale strumento per la circolazione

⁶³ *Ibidem*, pp. 92-92.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 86.

di materiali musicali nei piccoli paesi e fra le classi sociali inferiori della città.⁶⁶

Fra i pochi studiosi che hanno indagato il patrimonio etnomusicologico delle regioni settentrionali ponendo particolare riguardo all'Arco Alpino vi è Roberto Leydi. Egli presenta nel 1985 una parziale sintesi dei risultati delle proprie ricerche nel corso di un convegno svoltosi nel Canton Ticino, a Montagnola. Tale relazione, edita negli atti,⁶⁷ propone fondamentali spunti di riflessione che coinvolgono anche la musica tradizionale del Trentino.

In apertura Leydi sostiene che nell'osservare le manifestazioni culturali delle comunità dell'Arco Alpino si resta colpiti dalla:

sostanziale omogeneità dei modi attraverso i quali queste manifestazioni si realizzano e si esprimono, con coincidenze spesso emozionanti in realtà fra loro, geograficamente, lontane. La omogeneità culturale dei popoli delle Alpi sembra travalicare non soltanto i confini amministrativi [...], ma anche linguistici.⁶⁸

Quindi, lo studioso si sofferma su alcune considerazioni circa gli scambi, i commerci e i fenomeni di emigrazione stagionale del passato che determinavano una circolazione culturale ben diversa da quella che possiamo immaginare e soprattutto una realtà viva, ben lontana dal luogo comune dell'isolamento montanaro. Una grande ricchezza culturale delle genti alpine appresa nel corso dei secoli e attraverso il contatto con culture diverse, in un quadro assai dinamico:

in quanto, lo sappiamo bene, il processo culturale non può esistere (come realtà attiva) in un contesto di abbandono, di isolamento, di miseria cronica, di solitudine. La vecchia idea di troppi folkloristi per i quali il 'campo' ideale è la comunità isolata, fuori del mondo, là dove «non è pas-

⁶⁶ Si vedano fra l'altro A. Carlini *et al.*, *In banda. Storia ed attualità dell'associazionismo bandistico nel Trentino*, Trento 1990; A. Carlini - A. Zeni, *Rovereto e le sue tradizioni bandistiche*, Rovereto 1995.

⁶⁷ R. Leydi, *Musica e musiche della tradizione alpina*, in AA.VV., *Musica, dialetti e tradizioni popolari nell'arco alpino*, Lugano 1985.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 23.

sata la storia», dove nessuno è andato mai a scuola, non ha viaggiato e magari non ha neanche fatto il militare è (lo constatiamo) una sciocchezza. [...] La cultura del mondo popolare è un fenomeno in movimento, che si rinnova continuamente [...] portando con sé i valori fondamentali della comunità in equilibrio difficile fra conservazione e innovazione [...].⁶⁹

Dopo questa premessa Leydi passa a presentare alcuni documenti musicali polivocali (di cui riporta la trascrizione musicale) rappresentativi della sostanziale omogeneità alpina. Nessuno di questi è però proveniente dal Trentino. Alla tradizione trentina invece fa riferimento al termine, sostenendo che:

L'influenza della «sensibilità armonica», moderna, diffusa soprattutto dalla pratica dei cosiddetti «cori di montagna» (con il modello SAT in primo piano), ha operato in modo più o meno condizionante anche sulla polivocalità tradizionale, [...] introducendo modificazioni avvertibili. È tuttavia interessante osservare come l'attività artificiosa di cantore di coro (con la guida di un maestro) non cancella, in molti casi, la competenza tradizionale, tanto che sono frequenti i casi (nei documenti di ricerca) di persone che cantano in stile 'sofisticato' nel coro e con stile tradizionale fuori del coro.⁷⁰

Leydi ipotizza che tali forme di «coralità semi-colta» siano penetrate in Italia dalla Germania «dove la pratica diffusa del canto corale "culto" (o "semi-culto") non è recente, ma risale al secolo scorso».⁷¹

Di seguito l'articolo affronta il tema dell'esecuzione polivocale del repertorio narrativo sostenendo che mentre l'esecuzione monodica di una ballata conservava una precisa funzionalità comunicativa in quanto il cantore si rivolgeva ad un pubblico preciso (familiare, di amici ecc.) a cui esponeva una storia, quella polivocale ha una destinazione interna ed è motivata dal piacere del canto dei cantori stessi. Per questa ragione lo sviluppo narrativo diventa meno importante ed emerge una tendenza alla contrazione del testo verbale. Secondo Leydi, però, la pratica del canto

⁶⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 32.

⁷¹ *Ibidem*, p. 25.

monodico è in grande crisi in tutto l'Arco Alpino a ragione della profonda trasformazione dei contesti esecutivi.

In conclusione l'autore ritorna sulla questione dell'omogeneità della musica alpina, ribadendo che «si può tranquillamente affermare che in tutta l'area alpina vi è un unico modo di porsi di fronte alla pratica musicale, con esiti fra loro molto simili»,⁷² pur se non mancano fenomeni musicali specifici, come lo jodel, presenti in limitate zone. Tra gli esempi citati nella parte finale dell'articolo vi è anche un canto femminile della Valle dei Mòcheni, del quale, però, non è riportato il titolo né la trascrizione. Questo canto, secondo Leydi, dimostrerebbe «come l'appartenenza allo spazio linguistico germanico non modifica lo stile di canto e neppure l'impianto polivocale» per terze che risulta analogo agli altri esempi propriamente alpini.⁷³

Indicazioni, sia pur indirette, circa la musica tradizionale trentina sono contenute anche negli studi realizzati da etnologi, demografi ed antropologi. Si tratta comunque di poche notizie relative soprattutto ai contesti esecutivi ma con scarse informazioni circa l'effettiva pratica musicale.⁷⁴

Un aspetto che è stato al centro degli studi negli ultimi due decenni riguarda il rapporto fra tradizione orale e scritta della musica (se ne è accennato a proposito degli studi di Morelli e di Carlini). Fra i contributi in questa direzione ne segnalo uno di Fabio Chiocchetti che affronta l'argomento all'interno della specificità culturale ladina.⁷⁵

Punto di partenza è il commento di un manoscritto contenente un canto, la *vödla muta* (la zitella), con testo in ladino messo in musica da Johann Baptist Gänsbacher (compositore

⁷² *Ibidem*, p. 37.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ V. ad esempio J. W. Cole - E. R. Wolf, *La frontiera nascosta. Ecologia ed etnicità fra Trentino e Sud Tirolo*, San Michele all'Adige 1974, e C. Poppi, *Il sesso degli angeli; strutture simboliche e riti di passaggio nei carnevali dell'arco alpino*, in AA.VV., *Il carnevale dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del Rinascimento*, Viterbo 1990.

⁷⁵ F. Chiocchetti, *La vödla muta. Note su un testo popolare gardenese, «Mondo ladino»*, 18 (1994).

sudtirolese, 1778-1844), intorno al 1800.⁷⁶ Lo stesso testo verbale è pubblicato nell'Ottocento in una antologia ladina ed è documentato per tradizione orale, con una musica diversa, da Eduard Demetz che lo ha raccolto a Selva di Val Gardena. Altre fonti sono trovate da Chiocchetti, tra cui una trascrizione musicale dei primi del secolo conservata nel Tiroler Landesarchiv di Innsbruck frutto di una campagna di ricerca diretta da Theodor Gartner (di cui si è detto in apertura del § 1.2). Chiocchetti quindi ritiene che la *vödla muta* possa essere stato un «motivo popolare [...] diffuso in area ladina» un canto di scherno sul tema del celibato in passato assai diffuso.⁷⁷

L'analisi comparativa delle fonti porta Chiocchetti a ipotizzare l'esistenza di ampi e incisivi scambi fra cultura tradizionale e colta nelle valli ladine nella prima metà del XIX secolo.⁷⁸ L'articolo contiene la riproduzione di tutte le fonti musicali citate.

Altri contributi di rilievo vengono dagli studi sulle fonti scritte popolari di Quinto Antonelli. Tali lavori, pur non trattando direttamente della musica, offrono importanti indicazioni circa l'ampia diffusione dell'alfabetizzazione fra le classi popolari già all'inizio del nostro secolo: altra questione a cui si è fatto cenno e che è indubbiamente di fondamentale importanza per una piena comprensione sia del patrimonio musicale tradizionale sia del fenomeno della corallità organizzata. Si vedano ad esempio gli interessanti volumi sui canzonieri dei militari di Quinto Antonelli in cui tra l'altro vi sono delle trascrizioni di numerosi testi di canti narrativi.⁷⁹

Contributi nella medesima direzione si debbono anche a Gianni Poletti.⁸⁰

⁷⁶ Lo studio di questa composizione è proposto in un saggio compreso nello stesso numero della rivista «Mondo ladino» (18, 1994): M. Gabbrielli, *La Vödla muta. Una composizione minore di J. B. Gänsbacher*.

⁷⁷ Chiocchetti, *La vödla...*, p. 173.

⁷⁸ Questo tema è sviluppato ampiamente dallo stesso autore nel saggio sul canto in ladino nella Val di Fassa contenuto in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*

⁷⁹ Q. Antonelli, *Storie da quattro soldi. Canzonieri popolari trentini*, Mori 1988. Un altro contributo dello stesso autore è contenuto in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*

⁸⁰ G. Poletti, *La saga dei Manciat*, Storo 1993.

Fra i volumi a carattere amatoriale ne segnalo solamente uno piuttosto breve ma con alcune interessanti indicazioni. Si tratta di un libretto che raccoglie i ricordi personali di due donne, Aurelia e Maria Chiesa, madre e figlia, di Rovereto.⁸¹ Esso contiene una piccola antologia di proverbi in dialetto, ordinata secondo le lettere dell'alfabeto, con traduzione in italiano, cui segue una interessante antologia di alcune decine di filastrocche di gran parte delle quali è data una schematica notazione musicale. Di ciascuna filastrocca, invece, sono date indicazioni circa le modalità esecutive e/o sui giochi fanciulleschi connessi. È da segnalare che una delle filastrocche, con incipit *Na volta gh'era*,⁸² coincide con la ballata *La vecchia sposa* (Nigra 86), testimonianza di una rifunzionalizzazione di repertori narrativi documentata anche a proposito di altri canti (v. § 2.2).

Nel 1991 viene pubblicato da Marcello Sorce Keller un volume che nel titolo, *Tradizione orale e canto corale: una ricerca musicologica in Trentino*, sembra voler costituire uno studio complessivo sul patrimonio etnomusicologico della regione. In realtà, come lo stesso autore chiarisce nella premessa, il volume è un contributo elaborato sulla base di una documentazione limitata e non proveniente da tutte le zone della provincia. Si tratta in sostanza di una riflessione sull'esperienza di ricerca nell'ambito dell'*équipe* del CEMSM che si propone principalmente di studiare il rapporto tra la pratica tradizionale del canto polivocale e la «tradizione musicale [...] dei cori alpini, o cori di montagna, dei quali il Coro della SAT (Società Alpinisti Tridentini è il rappresentante più noto e [...] il vero e proprio modello».⁸³

Forse perché scritto in modo troppo frettoloso, il volume contiene rilevanti approssimazioni. Per esempio, le osservazioni sullo stile esecutivo e sulla realtà complessiva della trasmissione e della pratica musicale tradizionale risultano delle generalizzazioni decisamente eccessive, anche perché fondate su una esperienza di ricerca sul campo ben limitata.⁸⁴ Allo stesso modo, scelte

⁸¹ A. e M. Chiesa, *Me mama e mi*, Rovereto 1983.

⁸² *Ibidem*, p. 77.

⁸³ Sorce Keller, *Tradizione orale...*, p. 15.

⁸⁴ Mi riferisco ad esempio ad affermazioni come la seguente, tratta dal capitolo riassuntivo del volume: «Contrariamente a quanto molti trentini

come quella di pubblicare le trascrizioni musicali dei canti senza testo verbale, riportando solamente la linea melodica, risultano estranee alla basilare metodologia etnomusicologica (della cui approssimazione metteva in guardia già Bela Bartók ad inizio secolo) e compromettono la validità degli esiti raggiunti dall'analisi.⁸⁵

Per quanto riguarda invece il confronto fra la tradizione orale⁸⁶ ed il fenomeno dei cori organizzati mi limito soltanto ad

sembrano ritenere, il canto solistico continua a costituire un modo esecutivo accettabile ed è quindi praticato, anche se piuttosto limitatamente» *Ibidem*, p. 192. In realtà, al di là della mia diretta esperienza di ricerca sul campo – svoltasi a partire dal 1996 e quindi cronologicamente lontana da quella di Sorce Keller – tutte le testimonianze raccolte (bibliografiche, nastrografiche, comprese interviste a numerosi cantori di diversi paesi, indicazioni da parte degli altri ricercatori che prima di me hanno svolto rilevamenti sul campo, eccetera), rivelano con chiarezza che i casi in cui si registrano versioni a voce sola di canti tradizionali sono da ritenere esecuzioni disgregate di brani polivocali, realizzate in questo modo solo perché mancano cantori in grado di dar vita ad almeno un'altra parte vocale. Le uniche concrete attestazioni di canti solistici, al di là di specifici repertori quali le ninna-nanne, le filastrocche e simili, riguardano le *maitinade* e i cosiddetti canti lirici di cui si hanno testimonianze relative all'inizio del secolo, ma nessuna documentazione sonora recente.

Allo stesso modo l'affermazione «Raramente chi canta è in grado di recitare il testo di una canzone senza cantarne la melodia» (*ibidem*, p. 191) non ha riscontro (a mia constatazione, e sulla base delle testimonianze relative al recente passato) nella realtà della tradizione trentina, dove anzi avviene il contrario ed è piuttosto ordinario che i cantori recitino un lungo testo verbale senza eseguirlo (e bisogna espressamente richiedere l'esecuzione musicale). E così via.

D'altra parte per stessa ammissione dell'autore tali considerazioni si basano su poche missioni sul campo: una nelle Valli Giudicarie (*ibidem*, p. 107), tre nella Valle del Tesino (*ibidem*, p. 8).

⁸⁵ V. l'esempio n. 36 confronto fra tredici varianti trentine – di cui per altro non è specificata la provenienza – del «Castel del Mirabel» (*ibidem*, pp. 127-28) ed il successivo esempio 39 in cui vengono confrontate genericamente delle varianti settentrionali dello stesso canto (*ibidem*, pp. 130-31); oppure le trascrizioni di singoli documenti musicali senza testo verbale, (*ibidem*, pp. 81-82, 164-65 e così via).

⁸⁶ Noto per inciso che Sorce Keller a proposito del canto di tradizione orale utilizza la definizione di «canto corale spontaneo (o coro spontaneo) in riferimento a gruppi di persone riuniti a cantare senza la conduzione ufficiale di un direttore» (*ibidem*, p. 18). Tale definizione – condivisa anche da altri studiosi trentini – si presta indubbiamente a dei rischiosi equivoci in quanto fa pensare ad una naturale spontaneità della tradizione orale: in

osservare come la trattazione riguardi essenzialmente un confronto fra trascrizioni di canti tradizionali da un lato ed armonizzazioni di questi dall'altro, ignorando quasi del tutto una estensione alle relative modalità esecutive (interessanti nel caso dei cori organizzati perché basate essenzialmente sulla trasmissione orale – v. § 3).⁸⁷ In altre parole poiché il confronto è costruito sulle fonti scritte (trascrizioni – che talvolta finiscono per essere scambiate con il brano di tradizione orale, invece di esserne una semplice rappresentazione⁸⁸ – ed armonizzazioni che, sebbene costituiscano la base dell'attività dei cori organizzati, non esauriscono di certo la concreta realtà delle esecuzioni musicali da questi proposte)⁸⁹ esso risulta assolutamente limitato e indicativo di un aspetto parziale della questione.

Ad ogni modo non mancano nel volume interessanti osservazioni e utili indicazioni. La trattazione è suddivisa in sei capitoli. Il primo di carattere introduttivo illustra i tempi e i modi della ri-

altà – come è ben assodato da tempo negli studi etnomusicologici – nella pratica tradizionale di realmente spontaneo non c'è proprio nulla e qualsiasi manifestazione musicale è il risultato di un'arte e di una specifica competenza: tanto più nel caso in cui si tratti di canti a più voci che richiedono l'interazione fra più persone (v. in proposito I. Macchiarella, *La polivocalità di tradizione orale*, in R. Leydi, a cura di, *Guida alla musica popolare in Italia*, Lucca 1996, pp. 161-196). Sulla non pertinenza del riferimento al direttore per quanto riguarda la tradizione orale è superfluo soffermarsi. Noto comunque che anche nell'ambito della coralità organizzata il ruolo fondamentale attribuito a tale figura è da rivedere – almeno per quanto riguarda il passato.

⁸⁷ Questo aspetto viene solamente accennato nella trattazione. Sorce Keller, *Tradizione orale...*, p. 189.

⁸⁸ Mi riferisco all'uso delle schematizzazioni melodiche che, dati i limiti di cui prima si è detto a proposito delle trascrizioni, risultano troppo lontane dalla rappresentazione di un documento sonoro di musica etnica e invece finiscono per diventare *tout court* il «repertorio corale spontaneo». Sul rapporto fra trascrizione ed esecuzione sono ancora valide le osservazioni di Bartók, *Scritti sulla musica...*, pp. 245 ss.

⁸⁹ Le armonizzazioni in sé sono il risultato delle scelte proposte dal musicista che le ha realizzate e benché riflettano ovviamente uno stile condiviso da tutto il movimento della coralità organizzata (altrimenti non sarebbero eseguite) rappresentano solo parzialmente le esecuzioni proposte dai cori che sovente prevedono rilevanti modifiche rispetto alla partitura e comunque propongono fondamentali variazioni agogiche, dinamiche ecc. la cui valutazione non può essere trascurata ai fini di una piena comprensione del fenomeno.

cerca e le sue finalità. Interessante in quest'ambito è il paragrafo su «metamorfosi e autenticità» in cui con chiarezza si sostiene che

per l'etnomusicologo [...] tutto deve mutare, trasformarsi sino a scomparire per consentirsi il prodursi di nuove tradizioni [...] lo studio delle culture musicali (orali, semi-orali o letterate che siano) mostra di sicuro almeno una cosa: che tutte sono in costante cambiamento [...] [e che non si hanno] repertori «permanenti» e quindi nemmeno repertori «puri» poiché il loro progressivo mutare per successive ibridazioni costituisce la loro stessa vita.⁹⁰

Il secondo capitolo propone delle considerazioni sull'appartenenza della tradizione trentina all'area alpina basate sulle teorie geo-culturali ottocentesche di Costantino Nigra (ritenute dall'autore ancora grosso modo utili) con integrazioni ricavate dalla suddivisione in aree musicali proposta dal cantometrico di Alan Lomax.⁹¹ Segue un breve paragrafo bibliografico in cui vengono passati in rassegna alcuni contributi del passato, con particolare attenzione per quelli di Zanettin e Pedrotti. Il terzo capitolo è incentrato sul fenomeno della coralità organizzata. Dopo aver riportato alcune interessanti indicazioni su possibili contributi alla diffusione della pratica corale nella regione dovuti agli influssi ottocenteschi provenienti dall'area culturale tedesca,⁹² la trattazione si concentra sul coro della SAT di cui ripercorre la storia e descrive il repertorio in uso. Segue il quarto capitolo, dedicato integralmente all'esposizione delle caratteristiche salienti dei repertori tradizionali di alcune zone della provincia (Fiemme, Tesino, Fassa, Luserna e Giudicarie), quelle cioè dove si è svolta la ricerca del CESMS.

Indicazioni di un certo interesse si trovano nel quinto capitolo, intitolato *Trasmissione e mutazione del repertorio*, il capitolo centrale nell'impianto del volume. La trattazione muove dal riscontro nelle registrazioni su campo di esecuzioni che

⁹⁰ Sorce Keller, *Tradizione orale...*, p. 17.

⁹¹ Cfr. Nigra, *Canti popolari...* e A. Lomax, *Folksong style and culture*, Washington 1968.

⁹² Sorce Keller, *Tradizione orale...*, pp. 54-57.

ripropongono versioni di canti tradizionali fissati dalle armonizzazioni e dalla pratica dei cori organizzati. Un riscontro importante dovuto al fatto che

il Trentino, oltre a possedere una vitale tradizione orale, ha anche con i suoi gruppi corali stabili una vera e propria *popular music* che – sebbene praticata in certa misura anche altrove lungo l'arco alpino – non ha per popolarità ed intensità di diffusione paralleli in altro luogo. In nessun altro luogo, allora, l'interazione tra tradizione orale e corale può essere vista ugualmente bene.⁹³

Alla luce dei confronti fra trascrizioni ed armonizzazioni, cui si faceva prima riferimento, che riguardano principalmente il canto *Sul castel del Mirabel*, rapportabile alla ballata *Cattivo custode* (Nigra 50), ed alla ballata *Donna lombarda* (Nigra 1) Sorce Keller arriva alla conclusione, riassunta nel conclusivo capitolo sesto, che lo scambio fra

ambiente orale e ambiente corale [...] si manifesti tanto nella melodia che nel testo delle canzoni attraverso:

1. Decrescere della variazione melodica: nei brani ripresi dai cori stabili si rallenta gradualmente il processo di variazione tipico della musica trasmessa oralmente fino a che la versione *fissata* dai cori diviene ben presto la *sola* versione a circolare anche nell'ambiente orale. Il cantore tradizionale, messo di fronte ad un modello onnipresente, non può fare a meno di imitarlo con progressiva approssimazione.
2. Contrazione del testo (e quindi del contenuto narrativo).
3. Progressiva rigidità ritmica (dal *parlando rubato* al *tempo giusto*)
4. Associazione stretta tra una particolare melodia ed un particolare testo narrativo.

[...] I cori stabili [...] re-introducono nell'ambiente orale alcuni canti che da questo ambiente provenivano originariamente, facendo della loro versione la sola forma di quel campo diffusa nel territorio. I cori, tuttavia, non sono in grado di *introdurre* nel circuito orale brani che non esistano precedentemente.⁹⁴

⁹³ *Ibidem*, p. 122.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 193.

Per concludere, sul volume di Sorce Keller non si può non condividere il rammarico esposto dallo stesso autore – ancora una volta in conclusione⁹⁵ – che esso sia stato realizzato sulla base di una così limitata documentazione.⁹⁶

In seguito lo stesso autore ha ripreso gli argomenti proposti nel volume appena visto in altri saggi. Tra questi un articolo pubblicato nella corposa antologia *Musica e società nella storia trentina*, curata da Rossana Dalmonte nel 1994.⁹⁷

In questo saggio Sorce Keller si propone di «comporre un quadro abbastanza preciso della tradizione musicale trentina». ⁹⁸ Il primo paragrafo è intitolato «La tradizione orale in Trentino e il coro della SAT». L'autore muove dal presupposto che la presenza dei cori alpini ed in particolare di quello della SAT costituisca «un punto di contatto fra tradizione colta e tradizione orale [che] è più facile da individuare qui [in Trentino] che in altre parti del territorio italiano.» Il repertorio di questi cori è formato da «canzoni che un tempo si tramandavano oralmente» e che oggi vivono una doppia vita «circolando oralmente e al tempo stesso, nei canzonieri, nei dischi e nelle esecuzioni dal vivo dei cori alpini». ⁹⁹ Secondo Sorce Keller fra le due circolazioni si possono riscontrare interessanti fenomeni di «interferenza». Il primo caso viene definito «effetto di «ritorno» sul canto tradizionale [...] retroazione che nel linguaggio dell'informatica si direbbe «feedback»». ¹⁰⁰ Esso nasce dal fatto che i cantori dei cori organizzati

⁹⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁹⁶ Completano il volume delle appendici documentarie contenenti tra l'altro un elenco dei brani in repertorio SAT con relativi riscontri dei brani elencati nelle principali fonti bibliografiche sulla musica etnica del Trentino, ed un insieme di trascrizioni realizzate da A. Franceschini di documenti della Val di Fassa registrati nel corso della ricerca effettuata da Chiocchetti, Morelli, Poppi e Sassu per il CEMSM e l'Istitut Cultural Ladin di Vigo di Fassa (e corrispondenti ai materiali depositati presso il Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche - v. Appendice II, raccolta n. 8).

⁹⁷ M. Sorce Keller, *I cori e la musica di tradizione orale*, in R. Dalmonte, a cura di, *Musica e società nella storia trentina*, Trento 1994, pp. 515-36.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 515.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

sono – almeno nei piccoli centri – gli stessi «portatori [...] [della] tradizione locale» i quali apprendono le canzoni armonizzate

per imitazione invece che dalla notazione musicale. È presumibile allora che essi riportino il risultato delle esperienze avute nell'ambito del Coro nell'ambiente di provenienza, facendo riascoltare in modo nuovo le melodie che tutti più o meno conoscono.¹⁰¹

L'affermazione non è però suffragata da nessun riscontro concreto e rimane pertanto solo una mera congettura.

Il secondo caso di interferenza è dovuto alle trasformazioni del canto dovute al «diffondersi del repertorio dei cori organizzati». Trasformazioni che riguardano l'andamento ritmico, e l'affermazione di un chiaro impianto tonale. Poiché i canti tradizionali dopo l'armonizzazione corale, «vengono restituiti alla tradizione orale» si crea, secondo l'autore, una sorta di percorso circolare: «nell'ambito della pratica corale organizzata [...] la musica tradizionale trentina viene a contatto con l'armonia colta per essere rimandata o reintrodotta alla fine del ciclo nell'ambiente dove era nata e si era sviluppata». ¹⁰² Anche in questo caso si tratta di un'affermazione puramente teorica di cui non vengono offerti concreti riscontri.

Il secondo paragrafo è intitolato *Il repertorio corale e lo stile corale*. Ha inizio con un *excursus* sull'origine storica dei cori organizzati nei territori alpini, di cui vengono individuate le «radici [...] [nelle] prime confraternite dei laudesi tra il XII ed il XIII secolo» (riferimento di cui non è chiaro il presupposto). Più concreto è il richiamo al fenomeno dei cori *orpheoniques* della Francia e ai *Vereinigte Liedertafeln* della Germania ampiamente diffusi nel XIX secolo. Per quanto riguarda la diffusione del fenomeno in Italia non vengono formulate ipotesi particolari se non il riferimento alla data di formazione del coro della SAT/SOSAT nel 1926. Segue una scheda riassuntiva dell'attività del coro SAT con cenni sul suo repertorio. Questa particolare attenzione è giustificata dal fatto che secondo l'autore «tutti i cori

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 516.

¹⁰² *Ibidem*.

stabili ricalcano il modello SAT che è riuscito a stabilire un vero e proprio "canone" in questo settore (organizzazione, repertorio, modalità esecutive). Ancora una volta si tratta di una affermazione non suffragata da prove che non tiene conto delle diversità pur ravvisabili negli stili esecutivi della corallità organizzata.

Per l'autore gli «arrangiamenti dei cori stabili non si sono mantenuti omogenei nel corso del tempo. I primi, che risalgono agli anni 1930-35, sono comunque di concezione armonica piuttosto semplice e quindi abbastanza vicini al modo di cantare tradizionale. Gli arrangiamenti recenti, invece, tendono ad usare armonizzazioni ricercate, inclusive di quegli intervalli che poco cambiano la funzione essenziale degli accordi (seste aggiunte, none, ecc.) ma che sono di grande effetto coloristico».¹⁰³ Per questa ragione gli arrangiamenti moderni sarebbero «meno graditi» a coloro che vivono in campagna «e mantengono l'abitudine del canto spontaneo».¹⁰⁴

Dopo aver fatto osservare che quella del coro organizzato è una tradizione diversa da quella orale, Sorce Keller nota che le armonizzazioni non vengono aggiornate. I tratti tipici che individuano sono: voci maschili, armonizzazione a quattro parti, produzione vocale di petto, piena, alto grado di amalgama e fusione fra le voci e «stile inter-alpino» [sic] perché Pedrotti e Pigarelli ebbero contatti con varie tradizioni vocali dell'Arco Alpino.¹⁰⁵

Il capitolo seguente (*Variabilità o invariabilità melodica in rapporto a circolazione orale e corale dei canti popolari*) propone il concetto della «cristallizzazione melodica» visto nel quinto capitolo del volume *Tradizione orale...*, e riproposto con gli stessi esempi musicali (che conservano i medesimi limiti visti in precedenza).

Segue un paragrafo intitolato *Altri aspetti del panorama musicale trentino: le bande e il melodramma* che propone riferimenti circa una presunta influenza dell'opera lirica sulla tradizione orale della provincia. Anche in questo caso si tratta di affermazioni senza precise basi documentarie se non il fatto che il testo di molti canti tradizionali «manifesta la pomposa verbosità

¹⁰³ *Ibidem*, p. 519.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 524.

di tanti libretti operistici»¹⁰⁶ e che «il termine "aria" sia adoperato tuttora dai cantori trentini, benché col termine «aria» essi si riferiscano alla melodia che in un coro spontaneo è in genere (ma non necessariamente) cantata dal "primo"».¹⁰⁷ Di seguito viene proposto un cenno sommario anche alle bande come strumento di penetrazione del repertorio operistico. Anche in questo caso non mancano affermazioni poco documentate come la seguente, nella quale si stabilisce un rapporto fra la pratica bandistica e la polivocalità tradizionale: «La cornetta sostituisce in genere le voci femminili, il trombone o il flicorno le voci maschili».¹⁰⁸

Fra le altre iniziative di ricerca merita una segnalazione l'attività del laboratorio musicale della scuola media «G. Leopardi» di Storo, svolta fra il 1992 e il 1995, a cura del preside Gianni Poletti e dei professori Franco Bianchini e Anselmo Girardi. Si tratta di un'ampia campagna di registrazione (in compact cassette) di canti condotta insieme da professori e studenti che hanno intervistato diversi gruppi di anziani dello stesso paese e del vicino paese di Condino.

Gli esiti di tale ricerca sono contenuti in fascicoli dattiloscritti inediti, distribuiti in un numero limitato di copie.¹⁰⁹ I fascicoli contengono una scheda per ciascun canto raccolto con la trascrizione su pentagramma della prima strofa, limitatamente alla sola linea melodica fondamentale. La scrittura musicale è chiaramente regolarizzata, senza specifico riguardo per i dati esecutivi e mancante di indicazione di valori ritmici di riferimento o di durata cronometrica della strofa. In alcuni casi sembra evidente trattarsi di una seconda voce (come visto a proposito del volume di Pedrotti, al quale, per altro, i fascicoli dichiaratamente si ispirano).

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 526.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 515.

¹⁰⁹ AA.VV., *Ste' agn se cantava*, voll. I-IV, dattiloscritti inediti, Storo 1992-1995; AA.VV., *Note condinesi*, dattiloscritto inedito, 1994-1995. Ringrazio Gianni Poletti e Franco Bianchini per avermi donato copia di tali lavori.

Ogni scheda è completata dal testo verbale del canto riportato per esteso, talvolta con più versioni attribuite alla stessa melodia. Segue quindi l'indicazione dei nomi di chi ha effettuato la registrazione, il luogo e la data in cui essa è stata effettuata ed i nomi degli esecutori. Di solito si tratta di gruppi formati da due a sette persone (solo donne o uomini, oppure gruppi misti), mentre ben pochi sono i canti eseguiti a voce sola (quasi sempre femminile). Infine la scheda è completata da una nota di commento, ciascuna firmata da un singolo studente, che illustra il contenuto del testo verbale. In pochi casi si danno informazioni sui contesti esecutivi.

Nonostante i limiti documentari il lavoro è indubbiamente assai meritevole e sarebbe auspicabile che esso – con opportuni accorgimenti metodologici – fosse esteso anche alle altre scuole della regione.

In questo contesto, a partire dal gennaio del 1996, si inserisce l'attività del Laboratorio di etnomusicologia del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università di Trento, affidato a chi scrive. Accanto alla ricognizione della documentazione disponibile e all'avvio di specifici programmi di analisi musicale (di cui darà conto il prossimo § 2) il laboratorio ha dato, fin dall'inizio, ampio spazio anche alla ricerca sul campo. Varie missioni sono state effettuate nelle zone dove più carente era la documentazione disponibile, partendo dalle Valli Giudicarie. Fin dalle prime uscite, con l'aiuto di diversi studiosi incontrati sul luogo, è stato possibile conoscere vari gruppi di cantori ed effettuare diverse sedute di registrazione. Molteplici rilevamenti sono stati effettuati anche nell'ambito urbano di Trento, grazie anche alla collaborazione degli anziani che frequentano i corsi dell'Università della Terza età.

Allo stesso tempo, sono state acquisite numerose informazioni dirette circa il fenomeno della coralità organizzata, con specifico riguardo alle modalità di trasmissione ed esecuzione dei repertori. L'elenco completo dei materiali raccolti è nell'Appendice II.

Inoltre, il 3 ottobre 1996 si è svolto presso la sede della Facoltà di Lettere un incontro di studi sul tema *Il canto a più voci nel Trentino: dalla tradizione orale alla coralità organizzata*, rea-

lizzato per iniziativa del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, in collaborazione con la Federazione Cori del Trentino. All'incontro hanno partecipato: studiosi esperti della musica etnica alpina quali Tilmann Seebas dell'Institut für Musikwissenschaft della Leopold Franzens Universität di Innsbruck, Roberto Leydi del Dams di Bologna e Pietro Sassu dell'Università di Udine; alcuni responsabili delle istituzioni trentine come Giovanni Kezich del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige, Fabio Chiocchetti dell'Istitut Cultural Ladin «Majon di Fascegn» di Vigo di Fassa e Basilio Mosca del Centro Studi Giudicarie di Tione; nonché singoli studiosi, trentini e non, quali Renato Morelli, Antonio Carlini e Silvana Zanolli. Nel complesso gli interventi hanno fatto il punto delle ricerche svolte nel recente passato nel Trentino ed in generale nell'Arco Alpino, auspicando, nel contempo, una intensificazione dell'attività condotta secondo criteri rigorosamente scientifici. In questa direzione Rossana Dalmonte ha presentato il progetto che il Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche intende portare avanti nei prossimi anni, finalizzato alla creazione di un punto di riferimento scientifico dell'attività etnomusicologica trentina e di un centro importante per lo studio del patrimonio di tradizione orale dell'Arco Alpino.

Inoltre, sempre durante la discussione, sono state affrontate alcune fondamentali questioni per l'etnomusicologia alpina, come i forti processi di trasformazione in atto nei repertori di tradizione orale ed il complesso e mutevole rapporto fra tali repertori e la pratica corale organizzata. Gli elementi più significativi emersi nel corso di tale discussione saranno tenuti presenti nel terzo capitolo di questo volume.

2. LA MELODIA DEL CANTO DI TRADIZIONE ORALE NEL TRENTINO. UN CONTRIBUTO ANALITICO

Come si è visto nel capitolo precedente, le ricerche sul patrimonio etnomusicale trentino sono state limitate ad alcune aree relativamente ristrette ed hanno avuto carattere inventariale. Il loro scopo, infatti, è stato quello di rilevare l'esistenza di repertori vocali e/o strumentali e di raccogliere le informazioni sui contesti esecutivi, privilegiando le notizie relative al passato. Pochi ed affatto parziali sono stati i contributi di tipo analitico/interpretativo sul materiale raccolto, incentrati esclusivamente su campioni molto ristretti di brani.¹ Dati questi limiti non è pertanto possibile delineare una panoramica soddisfacente delle forme musicali presenti nella regione.

Questo capitolo, ovviamente, non può proporsi di sopperire a tali carenze. Esso, piuttosto, partendo dalla ricorrenza di alcuni elementi melodici constatata all'ascolto dei documenti sonori fino ad oggi raccolti, intende proporre un percorso analitico finalizzato alla definizione delle principali regolarità nell'impianto formale del patrimonio tradizionale trentino. Benché l'insieme dei brani tenuto in considerazione sia limitato e riguardi un numero relativamente ristretto di località (v. cartina), esso risulta in sé piuttosto omogeneo e rivela immediate analogie con altri campioni di documenti sonori provenienti da differenti regioni alpine. Di conseguenza gli elementi formali che l'analisi evidenzierà si possono considerare come manifestazioni rappresentative di strutture musicali profonde riscontrabili in una area cultu-

¹ Cfr. Sassu, *I canti...*

rale più ampia, quella appunto dell'Arco Alpino, a cui il Trentino a pieno titolo appartiene.

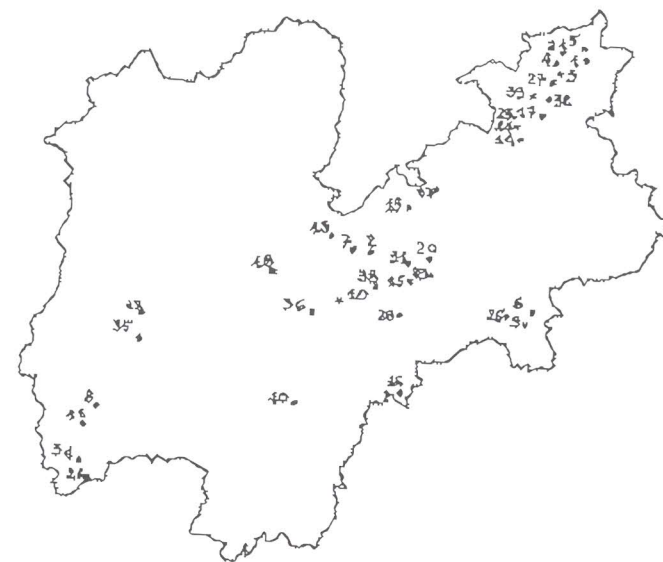
Il percorso analitico proposto potrà in seguito essere verificato attraverso l'integrazione dei dati ricavati dai nuovi documenti musicali che l'auspicabile estensione della ricerca in tutte le valli della provincia metterà a disposizione. In questo modo sarà possibile delineare un modello interpretativo esauriente dell'identità musicale trentina e dei suoi rapporti con la cultura musicale alpina.

Preciso che la trattazione riguarderà esclusivamente la musica vocale.² Essa si basa sugli elementi raccolti durante la mia ricerca su campo, sui documenti sonori depositati presso l'archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università di Trento, nonché sulle indicazioni e sulle trascrizioni contenute nei volumi che nel capitolo precedente sono stati valutati come effettivi contributi etnomusicologici: segnatamente Morelli et al., *Canti e cultura tradizionali nel Tesino* (trascrizioni musicali di A. Carlini, R. Morelli, P. Sassu e M. Sorce Keller); Morelli, *Identità musicali della val dei Mocheni* (trascrizioni musicali di M. Giovannini e I. Macchiarella) e Chiocchetti (a cura di), *Musica e canto popolare in Val di Fassa* (trascrizioni musicali di I. Macchiarella).³ Delle altre fonti bibliografiche ed in particolare delle altre trascrizioni musicali si terrà conto relativamente.

La seguente cartina visualizza le località nelle quali sono stati effettuati dei rilevamenti etnomusicologici.

² Per quanto riguarda i canti con accompagnamento strumentale e la musica strumentale va detto che un loro studio analitico necessita di una serie di considerazioni preliminari che vanno al di là degli obbiettivi di questo lavoro.

³ Come detto, i documenti sonori raccolti dall'Istitut Cultural Ladin «Majon de Fascegn» sono stati donati in copia all'archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche (v. Appendice II).



- | | | |
|-------------------------|--------------------------|-------------------|
| 1) Alba di Canazei | 15) Frassilongo | 28) Roveda |
| 2) Aldiano ⁴ | 16) Luserna | 29) S. Felice |
| 3) Campestrin | 17) Moena | 30) San Francesco |
| 4) Campitello | 18) Molveno ⁵ | 31) Sant'Orsola |
| 5) Canazei | 19) Monte Sover | 32) Soraga |
| 6) Castello Tesino | 20) Palù | 33) Stivor |
| 7) Cembra | 21) Penia | 34) Storo |
| 8) Cimego | 22) Pens-Sarntal | 35) Tione |
| 9) Cinte Tesino | 23) Pera | 36) Trento |
| 10) Civezzano | 24) Piazza | 37) Valfloriana |
| 11) Condino | 25) Pieve Tesino | 38) Viarago |
| 12) Darè | 26) Ponte Caffaro | 39) Vigo |
| 13) Faedo | 27) Pozza | 40) Volano |
| 14) Forno | | |

⁴ Registrazione effettuata a Trento: v. Appendice II, raccolte n. 44, 46 e 48.

⁵ Registrazione effettuata a Toronto (Canada): v. Appendice I, nastrografia.

2.1 I DATI SUL CONTESTO ESECUTIVO

Un luogo comune molto radicato vuole che oramai la musica di tradizione orale sia scomparsa o in via di rapida sparizione. Soltanto i più anziani – si crede – possono eventualmente ricordare qualcosa e solamente su tale memoria la ricerca etnomusicologica può fare affidamento.¹

¹ Di solito si pensa alla ricerca sulla musica tradizionale come ad una sorta di archeologia musicale che avrebbe l'obiettivo di sancire e/o mummificare su pentagramma i 'veri', gli 'originali', i 'genuini' canti di un popolo: un equivoco assai frequente anche nella letteratura non specialistica del Trentino. Come è noto la ricerca etnomusicologica non si propone in nessun caso di attribuire attestati di autenticità alle manifestazioni musicali studiate. Circa gli obiettivi e i metodi dell'etnomusicologia mi limito a rinviare ai classici: M. Hood, *The Ethnomusicologist*, New York 1973, A. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo 1983, e J. Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, Milano 1986. Negli ultimi anni, in considerazione delle mutate condizioni di vita delle culture tradizionali e delle trasformazioni dovute alla civiltà dei *mass media*, oramai diffusi su tutto il pianeta, è in corso un ampio dibattito tra gli studiosi sul nuovo statuto della disciplina: v. J. Porter, *New Perspectives in Ethnomusicology: A Critical Survey*, "Trans - Transcultural Music Review", 1 (1995) (rivista diffusa solo in internet al sito: <http://www2.uji.es/trans/>)

D'altra parte le ricerche etnomusicologiche di tipo storico – che negli ultimi anni hanno avuto un notevole sviluppo – richiedono un particolare apparato metodologico. Tra l'altro ricordo che le testimonianze relative al passato, sia orali (racconti ed interviste con gli anziani) sia scritte, hanno un valore relativo ed in tutti i casi non possono rendere la realtà sonora trascorsa che è impossibile ricostruire totalmente. Per intenderci se oggi un anziano esegue un canto che egli stesso eseguiva nell'ambito di un'attività lavorativa del passato, tale esecuzione potrà solamente dare un'idea di cosa era allora quel canto ma non può in nessun modo considerarsi una sua fedele riproposizione. Per un'introduzione all'indagine storico-etnomusicologica può essere utile il primo capitolo di Macchiarella, *Il falsobordone...*

In realtà le cose non stanno così: ancora oggi il Trentino possiede un vasto patrimonio di canti trasmessi per tradizione orale che facilmente si può documentare girando per le vallate. Tale patrimonio non costituisce il "retaggio di un mondo arcaico" – come spesso si legge in tante pubblicazioni non specialistiche – bensì un'espressione musicale viva, conosciuta ed eseguita da una fascia piuttosto ampia di popolazione. Un'espressione piacevole per chi la realizza, che possiede dei precisi significati sociali e veicola dei valori collettivi: attraverso il canto tradizionale, infatti, una comunità si riconosce e si manifesta come tale.

Certamente i repertori odierni sono ben diversi e sicuramente meno numerosi rispetto a quelli del passato. Ciò del resto è dovuto al fatto stesso che la tradizione orale non è conservatrice né immutabile, bensì si trasforma e si evolve continuamente, modificando ed adattando le sue espressioni alle nuove realtà della vita sociale. Alcuni repertori, pertanto, sono abbandonati man mano che vengono meno i contesti e le funzioni cui erano connessi. Così, ad esempio, è del tutto normale che certi canti del passato legati al lavoro manuale nei campi siano scomparsi con l'introduzione delle macchine agricole, oppure che numerose forme vocali connesse a festività o a rituali oggi non più in uso siano completamente sparite.

Del resto le trasformazioni nella cultura e nella musica tradizionali non sono certo una novità della nostra epoca. Di esse, come visto, si lagnava circa un secolo fa Nepomuceno Bolognini il cui interesse verso le «tradizioni popolari» era per l'appunto motivato dal timore della loro scomparsa a causa dell'«invadente affratellamento dei popoli che viene, viene a corsa sfrenata nei posti di terza classe delle ferrovie e dei tram a vapore o a cavalli che sia».²

² Bolognini, *Usi e costumi...*, p. 2. Va detto per inciso che nostalgiche invettive contro il progresso e la diffusione della tecnologia si trovano ancora oggi come corollario di certi studi sulla musica tradizionale. Nessun etnomusicologo (e comunque nessuna persona di buon senso) può effettivamente rammaricarsi per la scomparsa dei contesti esecutivi del passato a cui corrispondevano delle condizioni di lavoro, di miseria e di vessazioni per le classi più umili, per quanto importante possa essere stato il bagaglio musicale che in questo modo è andato perso. Altra cosa è invece il rammarico verso certe condizioni che hanno limitato nel nostro paese l'avvio

Nella odierna realtà del Trentino i contesti esecutivi più importanti sono indubbiamente costituiti dalle numerose occasioni di incontro collettivo extralavorativo. È il caso delle serate in osteria in cui gli uomini (raramente le donne) si trovano per bere insieme, oppure degli incontri fra uomini e donne nelle sedi dei circoli ricreativi, delle associazioni culturali, delle società alpinistiche e così via che ampia diffusione hanno in tutto il Trentino.

Contesti assai importanti sono di norma i festeggiamenti legati alle ricorrenze previste dal calendario annuale. Per esempio i banchetti collettivi in occasione del Carnevale, oppure le scamagnate primaverili per la Pasquetta, il Primo maggio, eccetera.

Altre occasioni di incontro collettivo durante le quali uomini e donne eseguono normalmente canti tradizionali sono costituite dalle feste e gite sociali, dalle sagre paesane, eccetera. Alcune occasioni possono essere legate a situazioni particolari di un paese: a Storo, ad esempio, le domeniche in cui la locale squadra di calcio gioca in casa gli uomini si trovano per bere e per cantare insieme al termine della partita (specialmente se il risultato è stato favorevole).

Ulteriori occasioni di incontro collettivo sono le feste dei cori organizzati (sia maschili, i cosiddetti cori alpini, sia misti come i cori religiosi e polifonici) in coincidenza con particolari concerti o per celebrare specifiche ricorrenze. Le feste si concludono con lunghi banchetti in cui gli stessi coristi eseguono canti tradizionali, abbandonando l'impostazione vocale contenuta e ricercata che contraddistingue la pratica della coralità organizzata, e 'lasciandosi andare' ad esecuzioni senza impostazione, a voce piena e con alto volume sonoro.³

Accanto alle occasioni di incontro collettivo pubbliche vi sono quelle a carattere privato-familiare, connesse a cerimonie celebrative (ad esempio banchetti di nozze, battesimi, com-

della documentazione etnomusicologica fin quasi agli anni '60 compromettendo in questo modo la conoscenza *in vivo* di molti repertori in seguito scomparsi: cfr. Leydi, *L'altra musica...*

³ Una festa di un coro alpino organizzato è documentata dalle registrazioni del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche: Appendice II, raccolta n. 39, 40. Naturalmente anche in tali esecuzioni sono evidenti gli influssi dell'impostazione vocale propria della coralità organizzata.

pleanni) o senza una specifica motivazione (cene in campagna, riunioni tra amici e parenti). In tali circostanze l'esecuzione dei repertori tradizionali può durare a lungo e, soprattutto in estate, può protrarsi fino a tarda notte.

In tutti i casi fin qui citati il canto ha funzione di intrattenimento collettivo, espressione del piacere del ritrovarsi insieme.⁴ Esso inoltre costituisce un fondamentale strumento di identificazione sociale, al pari del dialetto: attraverso l'esecuzione musicale (che non ha bisogno di prove o di specifica preparazione) di brani a tutti noti, i partecipanti ad un incontro si riconoscono immediatamente come membri di una stessa comunità.

Per il resto, scomparsi del tutto i contesti esecutivi connessi alle attività lavorative manuali del passato, vi sono ancora alcune feste del calendario annuale in occasione delle quali hanno luogo rituali che prevedono l'esecuzione di specifici repertori tradizionali. È il caso del Carnevale che in alcuni paesi prevede lo svolgimento di articolate rappresentazioni in maschera, oppure del Natale e dell'Epifania quando si svolgono delle questue rituali.⁵ Gran parte di questi rituali, comunque, sono da diversi anni organizzati direttamente da pro-loco ed aziende turistiche che sono intervenute regolarizzando le cerimonie festive e spesso operando delle trasformazioni finalizzate al richiamo turistico. In questi casi anche il canto tradizionale ha subito un'analoga normalizzazione e finisce per lo più per essere snaturato nella sua funzione festiva per divenire solamente un ulteriore elemento di colore da aggiungere allo spettacolo per i turisti.

In alcune zone sono ancora in uso dei rituali che prevedono anche forme di canto tradizionale: è il caso di certe cerimonie di nozze in uso in Val di Fassa accompagnate dalla canzone della *Buona sera agli sposi*.⁶

⁴ Circa l'importanza odierna della funzione dell'intrattenimento dei repertori tradizionali v. tra l'altro M. Agamennone, *I suoni della tradizione*, in F. Cardini, *La cultura folklorica*, VI, *Storia sociale e culturale d'Italia*, Busto Arsizio 1988, pp. 478ss.

⁵ Per un'introduzione alla diffusione di tali feste nel mondo alpino può essere utile I. Sordi, *Le feste tradizionali, i loro protagonisti e il loro pubblico*, in AA.VV., *Mondo popolare in Lombardia. Premana*, Milano 1979.

⁶ Cfr. Chiocchetti - Poppi, *La canzone...*

Molto consueti sono invece i rituali connessi alle feste di coscrizione dei giovani alla leva militare. In tali casi sono di solito eseguiti canti tradizionali che conservano una specifica funzione di identificazione fra ragazzi nati nello stesso anno.⁷

L'ambiente familiare, infine, costituisce ancora, in diversi casi, il contesto esecutivo per repertori privati come ninna-nanne, filastrocche eccetera. Come è noto tali contesti sono assai difficilmente documentabili *in vivo* proprio perchè appartenenti alla sfera più intima della vita domestica.⁸ Non mancano comunque le testimonianze indirette da parte di diverse donne che nel corso di interviste e chiacchierate riferiscono di eseguire spesso tali repertori ai propri figli o nipoti.⁹

Come accennato in precedenza, dalle informazioni sul passato si ricavano degli scenari esecutivi oggi scomparsi, la cui definizione richiederà apposite ricerche (v. § 3). Mi sembra comunque interessante notare che le testimonianze finora raccolte, risalenti fino agli anni fra le due guerre, non propongono una rigida separazione fra i canti legati al lavoro e quelli eseguiti durante le occasioni di intrattenimento. Per esempio nell'ambito dei principali contesti previsti dalle attività agricole – come lo sfoglio delle pannocchie di mais in cui il canto aveva lo scopo di alleviare la monotonia del gesto manuale costantemente ripetuto – venivano di solito cantati gli stessi brani eseguiti negli incontri serali nelle osterie o nelle stalle. Inoltre esigue e poco precise sono le attestazioni circa una diretta interrelazione fra il canto e la scansione dell'attività lavorativa.¹⁰

Numerose testimonianze, invece, rivelano un elemento di grande differenza con la realtà odierna, costituito dall'esistenza, nel passato, di più gruppi di cantori ben distinti fra di loro nel-

⁷ Sui repertori vocali dei coscritti cfr. R. Valota, *Vedo le ruote che girano*, Bologna 1997 e relativa bibliografia. Per il Trentino segnalo il film di R. Morelli, *Coscritti. Riti di passaggio in alta Val dei Möcheni*, produzione RAI-sede di Trento 1984-1986.

⁸ V. Agamennone, *I suoni...*, pp. 501ss.

⁹ V. ad esempio le interviste con il gruppo delle donne dell'Università della III età di Storo, Appendice II, raccolta 31, 32.

¹⁰ V. Morelli et al., *Canti e cultura...*, pp. 119ss. Come è noto la musica tradizionale di diverse regioni italiane possiede numerosi repertori funzionali alla scansione dei ritmi lavorativi: v. Agamennone, *I suoni...*, pp. 439ss.

l'ambito di una stessa località. Tali gruppi – da non confondere con il fenomeno della corallità organizzata, anch'esso presente a partire dal secolo scorso ma con caratteristiche ben diverse (v. § 3) – spesso coincidevano con le diverse *squadre* di lavoratori e/o con gruppi familiari, di amici eccetera. Ciascuno di essi possedeva un proprio specifico repertorio e soprattutto uno stile esecutivo ben distinto e chiaramente riconoscibile. Suddivisioni del genere – per altro del tutto comuni nelle musica di tradizione orale ed ancora evidenti in altre zone dell'Arco Alpino e più in generale del continente europeo – sono oggi praticamente scomparse, fatto che indubbiamente rappresenta uno dei principali motivi della standardizzazione dei repertori di cui si parlerà più avanti.

2.2 I REPERTORI

Come è noto la suddivisione in repertori del patrimonio di tradizione orale italiano (in particolare di quello delle regioni settentrionali) costituisce ancora una questione aperta. Nella letteratura etnomusicologica essa risulta di solito non omogenea in quanto finisce per far riferimento a principi tassonomici differenti (destinazione contestuale, contenuto e/o forma del testo verbale, modalità dell'esecuzione musicale, eccetera), oppure tende a privilegiare la struttura del testo verbale rispetto alla componente musicale. Accade così piuttosto spesso di trovare documenti musicalmente analoghi classificati in categorie diverse.¹ Manca una precisa metodologia di riferimento che integrando dati musicali ed extramusicali (integrazione assolutamente indispensabile trattandosi di tradizione orale) sia in grado di prospettare una pertinente suddivisione in repertori (o generi) chiaramente definiti.²

¹ Alcuni esempi di tale disomogeneità si constatano anche negli studi sul canto trentino, ad esempio in Morelli, *Identità musicali...*, dove non vi è nessuna sostanziale differenza nella formalizzazione musicale fra i documenti che formano il raggruppamento delle ballate (nel cosiddetto metro epico-lirico) e i canti dell'insieme denominato «italiano-dialetto trentino».

² La trattazione di tale questione esula ovviamente dagli obbiettivi di questo lavoro e non si può che auspicare che venga al più presto affrontata. È comunque da segnalare l'esistenza di un organico progetto di classificazione della musica di tradizione orale sulla base delle caratteristiche del testo verbale condotto da alcuni anni dall'Archivio della Comunicazione Orale (ACO) della Regione Lombardia che, tra l'altro, ha realizzato un programma informatico senz'altro all'avanguardia in Italia e in Europa. Il lavoro è diretto da Bruno Pianta e gode della collaborazione di Riccardo Grazioli, Elena Bergomi e Silvana Zanolli. Al momento, però, non è dispo-

Nel trattamento seguente, pertanto, l'indicazione dei repertori avrà solamente un carattere – si potrebbe dire – convenzionale. Essa, infatti, rispettando le consuetudini terminologiche più diffuse nei contributi recenti sulla musica tradizionale alpina, servirà ad una preliminare elencazione dei documenti considerati in questo capitolo, ma verrà abbandonata nel corso dei paragrafi seguenti in quanto non è in grado di individuare categorie pertinenti per l'analisi musicale.

nibile nessun testo che riassume le norme dell'ACO. Una loro sintetica descrizione si può ricavare in E. Bergomi - R. Grazioli - B. Pianta, *Note sugli Archivi della Comunicazione Orale della Regione Lombardia*, «Pragmata», 2 (1992), mentre una parziale applicazione si ha in S. Zanolli, *Il repertorio profano in lingua italiana in Val di Fassa*, in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, pp. 405-36. Quest'ultimo saggio è un interessante tentativo di verifica delle corrispondenze fra i tratti pertinenti dell'articolazione del testo verbale e quelli relativi alla struttura melodica. Le conclusioni a cui l'autrice giunge sono, per sua stessa ammissione, parziali e necessitano di futuri approfondimenti condotti su altri repertori. Da una diversa prospettiva segnalo il saggio di M. Agamennone - S. Facci - F. Giannattasio, *I procedimenti polifonici nella musica tradizionale italiana*, in M. Agamennone, a cura di, *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione a più voci*, Venezia 1996, pp. 239-77. Tale saggio propone dei criteri di pertinenza basati esclusivamente sulla formalizzazione musicale («parallelismo», «bordone», «melodia accompagnata», eccetera), segnalando per ciascuna categoria individuata degli esempi di canti documentati. Anche questo contributo è concepito come una sorta di *work in progress* in prospettiva di una futura integrazione di altri criteri di pertinenza, relativi al dato antropologico, etnografico, performativo e così via. La questione dell'elaborazione di griglie tassonomiche sulla base delle quali classificare la musica tradizionale ha attraversato in pratica la storia dell'etnomusicologia (cfr. F. Giannattasio, *Il concetto di musica*, Roma, NIS, 1992). Nonostante alcuni tentativi di modelli concettuali globali, costruiti sulla base di un vastissimo materiale documentario, come il «cantometrico» proposto da A. Lomax, *Folk song...*, manca ancora oggi un sistema unanimemente accettato dagli studiosi. Una riflessione recente sull'argomento è proposta da J. Molino, *Sistemi inerti e sistemi "pericolosi". Tassonomie e modelli di rappresentazione nella classificazione delle espressioni polifoniche*, in Agamennone, a cura di, *Polifonie...*, pp. 97-114. Molino, tra l'altro, osserva che «non c'è classificazione universale a valore generale, e l'ideale sarebbe senza dubbio una banca dati grazie alla quale ottenere classificazioni secondo differenti parametri, al fine di procedere – come nella sistematica, dal basso verso l'alto – alla costruzione di classi più naturali che altre».

Da quanto detto nel paragrafo precedente a proposito dei contesti esecutivi, risulta del tutto ovvia l'assoluta preminenza nel patrimonio etnomusicale trentino di canti non connessi a particolari occasioni esecutive e non specialistici. Tali canti costituiscono un insieme assai ampio e per sua natura non delimitato.³ Elemento comune è la struttura strofica mentre differenti sono la metrica del testo verbale e l'articolazione melodica.

In base alla documentazione disponibile si può affermare che tutti i canti che rientrano fra le forme dell'intrattenimento sono polivocali. Accade spesso, tuttavia, di ascoltare esecuzioni a voce sola oppure a più voci all'unisono. Lo stesso archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche possiede numerose registrazioni di esecuzioni di questo tipo. Tali esecuzioni, tuttavia, sono sempre da considerare (anche per stessa esplicita ammissione dei relativi cantori) come parziali attestazioni di brani polivocali, effettuate in questo modo per la mancanza di altri cantori in grado di realizzare almeno una seconda parte vocale. Ma non sono da ritenere quali riscontri dell'effettiva presenza di repertori monodici e quindi espressione specifica del canto a voce sola.⁴

Sulla base alle caratteristiche del testo verbale si possono identificare alcuni raggruppamenti.

Il primo raggruppamento comprende i cosiddetti canti narrativi o ballate, un insieme di documenti con testo verbale imperniato sul racconto di una storia e caratterizzato spesso dalla presenza del cosiddetto verso epico/lirico: due emistichi in regolare alternanza piano/tronco o tronco/piano.⁵

³ Come è noto, non è pertinente allo studio etnomusicologico una definizione del numero dei canti di un repertorio o di una comunità proprio perché non è pertinente l'idea di canto come unità definita (così come avviene nella tradizione scritta).

⁴ Uno studio delle melodie contenute nel volume di Pedrotti, *Canti popolari...*, fa in realtà propendere per l'ipotesi che almeno alcuni canti narrativi fossero stati ascoltati dall'autore in versione propriamente monodica. Tuttavia, come già osservato, il volume non offre alcuna indicazione in tal senso. La presenza della monodia nel patrimonio etnico trentino costituisce comunque una questione che merita appositi approfondimenti.

⁵ La definizione di questo gruppo e/o delle eventuali differenziazioni fra canto narrativo e ballata è alquanto controversa. Di solito la ballata viene

L'impianto strofico è generalmente formato da due o quattro versi (più eventuali ripetizioni), mentre alquanto variabile è il numero complessivo delle strofe che si trovano in ciascuna esecuzione di uno stesso canto. Sovente la successione dei versi di una strofa viene inframmezzata da brevi ritornelli o frasi *nonsense*.⁶ Un elemento importante del repertorio è l'immediata riconoscibilità delle parole: è quindi fondamentale il rapporto uno a uno nota sillaba, benché non manchino brevi vocalizzi ed altri espedienti ornamentali.

Come avviene normalmente nella tradizione orale, uno stesso canto presenta significative variazioni del testo verbale e/o della melodia a seconda della zona o della località dove è stato rilevato.⁷ Il repertorio narrativo trentino, tuttavia, si presenta fortemente disgregato a causa soprattutto del venir meno della cosiddetta funzione narrativa, cioè di quel carattere di racconto cantato inserito in una tradizionale situazione comunicativa.⁸ Numerosi canti narrativi, documentati fino ad un recente passato,

distinta proprio in virtù della presenza del verso epico lirico come aspetto particolare di una più generica definizione di canto narrativo: cfr. ad esempio R. Leydi, *Teresa Viarengo e la ballata in Piemonte*, in Id., a cura di, *Cantè bergera*, Vigevano 1995, pp. 7ss. Tuttavia la definizione ballata finisce per identificare «un testo poetico di carattere narrativo e di forma strofica che si caratterizza per una serie di tratti (tipo di narrazione, verso utilizzato, ecc. [...]) di natura extramusicale. Se dunque dal punto di vista testuale è possibile identificare in modo omogeneo il genere "ballata", pur se molte questioni restano ancora aperte in proposito, non altrettanto si può dire dal punto di vista musicale» T. Magrini, *Il canto monodico*, in Leydi, a cura di, *Canti e musiche...*, p. 22.

Esula dagli obbiettivi di questo lavoro una trattazione approfondita della questione. Mi limito soltanto a ribadire la genericità della definizione che, del resto, risulta affatto evidente qualora si constati come all'interno della categoria ballata rientrano procedimenti musicali sostanzialmente diversi fra di loro, dalla monodia alla polivocalità, con o senza accompagnamento strumentale.

⁶ V. Appendice III, trascrizione musicale n. 3.

⁷ Cfr. Leydi, *Teresa Viarengo...*, pp. 8ss e Id., *La ballata e il canto narrativo*, in Leydi, a cura di, *Canti e musiche...*, pp. 77-84. Un interessante studio sulle caratteristiche del testo verbale delle ballate è R. Grazioli, *Verbal concision in Piedmontese Ballad Texts: the use of vocative*, «Item (Italian Ethnomusicology)», Electronic Bulletin of the Italian National Committee of the ICTM, 2 (1994).

⁸ Leydi, *Teresa Viarengo...*, p. 6.

sono oramai del tutto scomparsi; altri continuano ad essere eseguiti in maniera, potremmo dire, cristallizzata, senza particolare attenzione per la trama narrativa.

D'altra parte il canto narrativo trentino si presenta sempre nella versione polivocale in cui tradizionalmente la funzione narrativa ha meno rilievo rispetto a quanto avviene nell'esecuzione monodica.⁹ Ciò però non vuol dire che il numero delle strofe di un canto nella versione polivocale sia *ipso facto* minore rispetto al corrispettivo monodico,¹⁰ ma che la successione delle strofe risulta tendenzialmente più schematica e consequenziale, senza la possibilità della cosiddetta variazione modulare (cioè la diversa combinazione nella successione delle strofe e dei versi del testo verbale) offerta dal canto solistico.¹¹

I testi di numerosi canti narrativi diffusi nel Trentino hanno riscontro nelle raccolte ottocentesche, in particolare in quella di Costantino Nigra, vero e proprio caposaldo degli studi letterari sul repertorio in Italia, e testo di riferimento per l'attribuzione del titolo convenzionale di numerosi brani.¹² Altri canti sono

⁹ Nelle «esecuzioni polivocali [...] la finalità [...] [non è] di comunicare ad un "pubblico" una storia, ma piuttosto di dar vita, in primo luogo a beneficio degli stessi cantori, ad un "evento musicale". Le parole, pur restando percepibili, perdono quel valore preminente che [...] [hanno] nella ballata monodica. Il cantare insieme preclude la possibilità di variare la struttura strofica estemporaneamente». *Ibidem*, p. 21.

¹⁰ Di ciò è convinto Sorce Keller, *Tradizione orale...*, pp. 122ss.

¹¹ Leydi, *Teresa Viarengo...*, p. 11.

¹² Nigra, *Canti popolari...* Un quadro della presenza dei testi verbali del corpus di Nigra nei principali contributi bibliografici del Trentino, è offerto da Morelli, *Identità musicali...*, pp. 184-86. Il criterio di identificazione delle ballate in base ai titoli convenzionali e più in generale alla struttura ed al contenuto del testo verbale ha una propria coerenza ed offre interessanti prospettive di indagine. Permette, tra l'altro, di ricavare importanti indicazioni circa la circolazione dei formalizzati all'interno della cultura tradizionale dato che ballate con versificazioni assai simili oppure con trame narrative ricorrenti si trovano in aree lontane fra di loro nel nostro Paese e in altre regioni del continente europeo. Tale criterio, tuttavia, risulta limitato in quanto finisce per considerare l'esecuzione musicale niente altro che un mero supporto alla narrazione con il risultato – come già osservato – di accomunare senza distinzione documenti che fra di loro sono musicalmente molto diversi. Va anche detto che talvolta l'attribuzione di una successione di poche strofe con testo di tipo narrativo ad un titolo convenzionale di ballata viene fatto sulla base di radicate

ampiamente documentati nelle ricerche etnomusicologiche delle regioni nord-orientali.¹³

Fra i canti narrativi trentini che presentano interessanti variazioni sia nel testo sia nella musica segnalo: *Donna Lombarda* (Nigra 1), *Sposa morta* (Nigra 17), *Pesca dell'anello* (Nigra 66), *Rondine importuna* (Nigra 64), *Monaca per forza*.¹⁴ Tali canti presentano delle versioni ben caratterizzate a seconda delle valli e/o dei paesi. Talvolta in una località lo stesso canto è eseguito in più versioni dal medesimo gruppo di cantori.¹⁵ Altri canti, come ad esempio *L'uccellino dei bosco* (Nigra 95) e *Bella al ballo* (Nigra 99) sono da annoverare fra i brani più conosciuti ed eseguiti in assoluto in tutta la regione: la loro esecuzione, però, si limita di solito alle prime due-tre strofe e non tiene particolare conto dello sviluppo della trama narrativa.

La maggior parte dei testi ha una diffusione quasi omogenea su tutto il territorio provinciale. Solo pochi canti invece si trovano esclusivamente in certe zone e sono sconosciuti in altre: è il caso ad esempio di *Donna lombarda* che è oggi nota ed eseguita nelle vallate a nord, nord-est di Trento ma di cui non v'è riscontro nelle altre vallate dove sono state effettuate le ricerche.¹⁶

consuetudini e/o per coincidenze parziali con i testi presenti nelle raccolte di Nigra o di altri autori. È il caso ad esempio del vasto insieme di canti che hanno per *incipit* «Sul castel del Mirabel» che vengono di norma definiti con il titolo *Cattivo custode* (Nigra 50) ma che in realtà si limitano a sole tre-quattro strofe dove il tema del rapimento della ragazza da parte del re non è accennato. Sul problema dell'identificazione delle ballate oggi si veda Leydi, *La ballata...* e, per quanto riguarda lo specifico trentino, Zanolli, *Per lo studio delle melodie popolari. Osservazioni ed analisi sul corpus Fassano*, in Chiochetti, a cura di, *Musica e canto...*, pp. 87-182 (vol. II).

¹³ Non rientra fra gli obiettivi di questo lavoro un inventario completo delle ballate del Trentino per il quale è necessario ovviamente il completamento del lavoro di documentazione.

¹⁴ Una traccia di tale variabilità si può già riscontrare osservando gli *incipit* delle diverse versioni riportati in Appendice II.

¹⁵ V. ad esempio le tre diverse versioni di *Maledizione della madre* (Nigra 23) documentate a Frassilongo e trascritte in Morelli, *Identità musicali...*, pp. 221-23.

¹⁶ Nel corso delle mie ricerche su campo ho chiesto specifiche notizie circa la conoscenza di questo canto nelle Giudicarie (v. interviste ai cantori nelle audiocassette Appendice II, raccolte n° 31-33, 34, 36, 37). Nemmeno gli anziani dell'Università della terza età di Trento sapevano questo canto,

Alcuni canti si presentano con testo verbale e con musica sostanzialmente simili in tutte le esecuzioni documentate: è il caso de *La barbiera francese* (Nigra 33), *Cattivo custode* (Nigra 50), *La lionetta* (Nigra 108), *Il pellegrin di Roma* (Nigra 113), *Il grillo e la formica* (Nigra 127). Indubbiamente tale invariabilità costituisce un segnale della sostanziale disgregazione della funzione narrativa del repertorio – cui prima si faceva riferimento – e della sua tendenziale cristallizzazione. Secondo alcuni studiosi questa situazione sarebbe determinata dalla diffusione delle armonizzazioni per coro organizzato:¹⁷ è il caso, per esempio, di *Cattivo custode*, che diventa *Sul ciastel del Miranbel* nella celebre versione della SAT, oppure de *La pastora e il lupo* (Nigra 69) fra i canti più noti dello stesso repertorio SAT.

In realtà, se è vero che la diffusione delle armonizzazioni ha contribuito ad una standardizzazione del repertorio tradizionale (conseguenza ma non causa della sua disgregazione - v. oltre § 3), è anche vero che essa da sola non può spiegare l'odierna situazione. È sufficiente considerare, infatti, come a fronte dei due esempi prima citati ve ne siano altri in cui lo stesso fenomeno di omologazione non sia avvenuto: è il caso della *Pesca dell'anello* di cui esiste una celebre versione da parte della SAT ma contemporaneamente si trovano numerose varianti, sia testuali che musicali, nella tradizione orale; oppure, per converso, il caso de *La figlia di Ulalia*, canto riferibile alla ballata *La bionda di Voghera* (Nigra 103) presente nel repertorio SAT ma poco diffuso nella tradizione orale.¹⁸

Allo stesso modo non si spiegherebbe la mancanza di variazioni rilevanti a proposito di canti narrativi, come due fra

tranne una donna che però è di origine lombarda ed ha vissuto larga parte della sua vita in Val Camonica (tale incontro è documentato nell'audiocassetta Appendice II, raccolta n° 45). Tre versioni di questa ballata relative a Bondo e Breguzzo (Val Giudicarie) sono comunque riportate da Mognaschi, *Canti popolari...*, pp. 107-9 (una sola ha trascrizione musicale monodica, le altre sono soltanto testi verbali) senza però indicazioni circa il loro rilevamento.

¹⁷ V. Sorce Keller, *Tradizione orale...*, p. 122ss; Leydi, *Musica e musiche...*, p. 25ss.

¹⁸ Se ne hanno attestazioni in Pedrotti, *Canti popolari...*, p. 211 (*incipit* «E la figlia di Ulalia») e in Ste 'agn..., vol. 2, trascrizione n° 29, senza numero di p., (*incipit* «E la bionda di Voghera»).

quelli prima citati, la *Barbiera francese* e *Il grillo e la formica* che non sono presenti nel repertorio della SAT o di altri cori organizzati.

Sono poi numerosi i casi di esecuzioni di canti narrativi in cui non si riscontra la presenza del verso epico/lirico e quindi della regolare alternanza piano/tronco.¹⁹

Ad ogni modo la questione della diffusione dei canti narrativi risulta ancora da approfondire. Si può ipotizzare che almeno per quanto riguarda la realtà odierna, persa la funzione comunicativa del testo, prevalgano motivazioni propriamente musicali: è più probabile che un canto con una melodia piacevole anche se un testo verbale poco interessante persista piuttosto che un altro con una bella storia ma con un andamento musicale poco orecchiabile.²⁰ Qualsiasi generalizzazione appare al momento del tutto prematura anche in considerazione dei limiti nella documentazione.²¹

Ancora fra i canti narrativi si può individuare un significativo gruppo di brani tradizionali che rinvia direttamente alla tradizione dei fogli volanti da cantastorie. Si tratta di brani molto noti e spesso eseguiti – per esempio *Caserio*, *Lago Maggiore*, *Masnadiro di Tessaglia*, *Povera Giulia*²² – i cui testi corrispondono appunto a quelli in uso nei repertori dei cantastorie settentrionali. In questi casi la struttura metrica varia dal settenario all'endecasillabo (metro, quest'ultimo, alquanto insolito ne-

¹⁹ V. in Appendice III: *Rondine importuna* (trascrizione musicale n. 2) e *Monaca per forza* (trascrizione musicale n. 23).

²⁰ Tale ipotesi, tra l'altro, è stata suffragata da R. Leydi nel corso del suo intervento all'incontro di studi *Il canto a più voci nel Trentino: dalla tradizione orale alla corallità organizzata*, di cui si è detto in conclusione di § 1.4.

²¹ La questione comunque va al di là dello specifico trentino: le ragioni della diffusione territoriale e dell'eventuale scomparsa o persistenza di una ballata in una regione sono difficilmente individuabili anche a causa della mancanza di documentazione relativa al passato.

²² Di alcuni di questi canti sono noti i nomi degli autori: è ad esempio il caso di *Caserio*, canzone tra le più famose e diffuse in tutta Italia il cui testo è di Pietro Cini, mentre la melodia riprende uno dei motivi più frequenti usati dai cantastorie padani (v. Leydi, *I canti...*, pp. 281-83). Anche in questo caso agli stessi titoli (o titoli convenzionali) possono corrispondere *incipit* verbali differenti: cfr. Appendice II.

gli altri repertori) mentre la strofa risulta in genere costituita da quattro versi con ripetizione degli ultimi due (ABCD CD). È frequente la presenza di ritornelli.

Come è noto i repertori dei cantastorie avevano un'ampia diffusione nella cultura tradizionale del recente passato, grazie anche alla circolazione dei relativi fogli volanti. Originariamente erano eseguiti in forma monodica o a due voci per terze parallele con accompagnamento di strumenti, con un andamento melodico facilmente orecchiabile.²³ La loro acquisizione nell'ambito della tradizione orale (e quindi l'esecuzione a due o più parti distinte, secondo i normali procedimenti della polivocalità alpina) costituisce un fenomeno di indubbio interesse, specie per quanto riguarda il Trentino, regione dove per il passato non risulta documentata una significativa presenza di cantastorie professionisti.²⁴ Fra gli strumenti che certamente hanno contribuito alla circolazione di tali canti, o almeno dei relativi testi verbali, vi sono stati i numerosi canzonieri popolari (a cui si è fatto cenno in § 1.4) che spesso contenevano trascrizioni fedeli di intere storie da foglio volante.²⁵

Di grande rilievo è altresì il riscontro di esecuzioni in cui melodie tipiche di canti narrativi da cantastorie vengono utilizzate per testi differenti: è il caso del brano *Era un bel lunedì*, (v. Appendice III, trascrizione musicale n. 11) che adotta la melodia di *Caserio*. Analoghi processi di adattamento del testo verbale erano verosimilmente più diffusi nel passato e riguardavano anche canti appartenenti ad altri repertori.²⁶

Sempre in base alle caratteristiche del testo verbale, fra gli altri canti eseguiti nell'ambito dell'intrattenimento collettivo, si può individuare un gruppo di brani caratterizzati da strofe di quattro versi, con metro differente (dal quinario al dodecasillabo), in cui i due centrali rimano fra di loro, mentre il quarto è

²³ Sulla tradizione dei cantastorie nel nord Italia v. Leydi, *La ballata...*, e relativa bibliografia.

²⁴ Sulla presenza dei cantastorie in Trentino vi sono poche e generiche testimonianze in Bolognini, *Usi e costumi...*, che si sono già evidenziate in § 1.3.

²⁵ Cfr. Antonelli, *Storie...*, pp. 5ss.

²⁶ Processi analoghi sono alla base degli originari repertori di cantastorie del nord Italia: v. Leydi, *La ballata...*, pp. 143ss.

tronco. Tali brani, detti di solito canzoni,²⁷ hanno generalmente carattere amoroso oppure fanno riferimento alla vita militare. Alcuni di essi – come ad esempio *Casto rifiuto*, *Trentasei amanti*, *Barcarolo del Brenta*, *Amante morta*, *Fischio del vapore*, *Dammi un ricciolo dei tuoi capelli* – sono assai diffusi e vengono spesso eseguiti.²⁸

Oltre ai canti con testo narrativo ed alle canzoni, il patrimonio trentino legato all'intrattenimento collettivo, presenta ancora un'ampia varietà di canti. Si tratta di brani dalla struttura formale diversa e dall'impianto metrico sovente non definito, che trattano temi vari di carattere conviviale, burlesco, amoroso, eccetera. Molti di questi canti – ad esempio *Seduzione al mulino*, *Ciribiribin domani è festa*, *Me compare Giacometto*, *Il ventinove giugno* – sono ampiamente diffusi in tutta la regione e vengono spesso eseguiti. Va detto comunque che tali canti sembrano rinviare a processi di trasmissione relativamente recenti e ad un gusto musicale moderno, come risulta ben evidente dall'uso di elementi melodici caratterizzanti in senso tonale (per esempio la sensibile) che non hanno riscontro nei repertori prima citati (v. § 2.3).

È da segnalare, infine, che sempre nell'ambito dei canti dell'intrattenimento si trovano diversi casi di canzoni provenienti dalla musica *pop* italiana (soprattutto degli anni Cinquanta, primi anni Sessanta) e di brani d'autore propri del repertorio dei cori organizzati. Sia nel primo che nel secondo caso le esecuzioni realizzate in situazioni di intrattenimento presentano le modalità fondamentali dell'impianto polivocale tradizionale e dunque, in questa prospettiva, risultano di grande interesse. Se ne parlerà quindi più avanti, in § 2.4.

I repertori un tempo legati a specifici contesti esecutivi e/o propri di determinati gruppi di cantori, come già anticipato, sono pressoché scomparsi. I pochi casi attualmente documen-

²⁷ La definizione è mutuata dalle norme dell'ACO della Regione Lombardia e viene ripresa da Morelli, *Identità musicali...*, p. 311 n. Per una discussione articolata di questa struttura del testo verbale v. Zanolli, *Il repertorio...*, pp. 89ss.

²⁸ Anche in questo caso agli stessi titoli convenzionali possono corrispondere *incipit* verbali differenti: cfr. Appendice II.

tati sono tutti eseguiti a più voci anche se non sempre articolate in più parti vocali identificabili.

Il principale repertorio ancora in uso è indubbiamente costituito dal canto dei *Tre re*, legato ai rituali di inizio di anno nuovo, a cui si è fatto cenno in precedenza in quanto è stato oggetto di accurati studi (v. § 1.4). Esso è solitamente eseguito da gruppi di bambini all'unisono e presenta significative varianti locali. Si tratta di una melodia strofica ben conosciuta anche dagli adulti che in diverse circostanze la eseguono in forma polivocale.²⁹

Fra gli altri repertori contestuali merita una segnalazione il canto del *trato marzo*, scomparso oramai da tempo da un effettivo uso contestuale (anche se non mancano delle riprese recenti – per esempio in Val Rendena a Pinzolo – sulla scorta di quella spettacolarizzazione della cultura tradizionale a cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente). Esso tuttavia è ben vivo nella memoria orale e facilmente documentabile attraverso la ricerca su campo.³⁰

Diffuso quasi uniformemente su tutto il territorio regionale, il canto del *trato marzo* veniva eseguito a più voci all'unisono, preceduto da uno scambio di battute di carattere scherzoso, in forma responsoriale (solo/tutti) che aveva essenzialmente funzione di socializzazione collettiva.³¹ Di rilievo sono le variazioni dei testi verbali (di norma costituiti da una strofa di quinari/senari continuamente ripetuta) e della melodia.³²

Di altri repertori contestuali, come i *canti dei coscritti* o i *canti carnevaleschi*, si hanno poche documentazioni accom-

²⁹ V. Morelli, *Identità musicali...*, pp. 105ss. e F. Chiocchetti - R. Morelli, *I "Sacri Canti" e il rito dei Tre Rees. Canti natalizio-epifanici in Val di Fassa*, in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...* Quest'ultimo saggio riporta la trascrizione di una ventina di esecuzioni differenti registrate in paesi diversi dell'intera provincia e propone una interessante trattazione comparativa che identifica alcuni modelli melodici base e le più importanti varianti.

³⁰ Cfr. tra l'altro gli esempi citati in Appendice II, raccolte n. 1, 5, 15, 31, e 48.

³¹ Sulla pratica del *trato marzo* cfr. Morelli et al., *Canti e cultura...*, pp. 110-17, e il film di Morelli, *Trato marzo* citato in § 1.4.

³² V. Appendice III, trascrizioni musicali n. 1 e 9.

pagnate da sommarie notizie.³³ Essi, tra l'altro, vengono eseguiti anche al di fuori degli specifici contesti nell'ambito delle occasioni d'intrattenimento e in questo modo si confondono con gli altri repertori.

I due repertori appena citati (ma anche i repertori che accompagnano lo svolgimento di altri rituali connessi con occasioni festive) comprendono di solito parodie di altri canti o adattamenti di testi verbali su melodie di altra provenienza, talvolta brani di musica *pop*. Ad esempio, nel corso del rilevamento del carnevale in Valfloriana³⁴ ho potuto constatare che, insieme con le musiche strumentali specifiche dell'occasione (come la *Marcia degli arlecchini*), si eseguivano altri brani di diversa provenienza, compresi un arrangiamento per fisarmonica di una celebre melodia del repertorio 'classico' napoletano, *Lu passariellu* (ballato dalle stesse maschere degli *arlecchini*) e dei canti a più voci con accompagnamento di fisarmonica che adottavano la linea melodica di una famosa canzone degli anni '50, *La colpa fu*, cambiandone le parole. Al di là dell'accertata provenienza di tali brani, l'elemento di interesse riguarda ancora una volta i processi di adattamento nell'ambito dell'esecuzioni contestuali.³⁵

Un analogo discorso si può fare a proposito dei canti eseguiti durante i riti paraliturgici. Come già accennato sono oramai scomparsi quasi del tutto quelli in latino propri della tradizione orale che rimangono comunque ben vivi nella memoria di diversi cantori e sono stati oggetto di diverse rilevazioni.³⁶ I reper-

³³ Per quanto riguarda i coscritti si vedano, tra l'altro, i documenti descritti in Appendice II, raccolte n. 6, 11 e 15, e per il Carnevale quelli in Appendice II, raccolte n. 6 e 7.

³⁴ Rilevamento documentato in Appendice II, raccolta n. 27. Sullo stesso Carnevale v. il film di Morelli, *L'albero e la maschera*, citato in § 1.4.

³⁵ Non va poi dimenticato che durante le feste vengono organizzate di norma occasioni di incontro collettivo (banchetti, gite eccetera) nel corso delle quali si eseguono i repertori vocali dell'intrattenimento: probabilmente un'attenta verifica di tali circostanze potrebbe rivelare connessioni fra certi canti e particolari feste.

³⁶ V. ad esempio i brani in Appendice III, trascrizioni musicali n. 13 e 14. Si vedano inoltre gli altri brani elencati in Appendice II e quelli riportati nella discografia e in Morelli, *Identità musicali...*, pp. 523-40 (a cui si è fatto cenno in § 1.4) e quelli trascritti in appendice a Chiocchetti, a cura di,

tori oggi in uso sono tutti in italiano e provengono da appositi libretti prescritti dal rituale cattolico. La loro esecuzione contestuale, tuttavia, presenta talvolta degli adattamenti dovuti alla persistenza della pratica polivocale tradizionale, come ad esempio raddoppi per terze parallele non previsti dai libretti e realizzati secondo le norme della tradizione orale.³⁷

La presenza nell'ambito delle esecuzioni contestuali di canti moderni e/o di provenienza accertata (a cui si è fatto cenno a proposito del Carnevale e dei riti religiosi) ha in certo modo limitato l'interesse da parte di alcuni studiosi. In realtà, al di là della verifica della provenienza di un canto, la ricerca etnomusicologica ha fra i suoi obiettivi fondamentali la definizione delle modalità esecutive e stilistiche: per questa ragione qualsiasi canto venga eseguito in una situazione contestuale deve necessariamente essere rilevato, tanto più nel caso in cui – come avviene normalmente in Trentino – si verifichino significativi adattamenti di brani originariamente previsti per realizzazioni diverse.

Una componente fondamentale del patrimonio etnomusicologico trentino è costituita dall'insieme dei canti connessi con il mondo dell'infanzia: le ninna-nanne, le filastrocche, i cosiddetti canti enumerativi o cumulativi e così via. Come accennato in precedenza (§ 2.1), dato il carattere privato di tali canti, non è possibile pronunciarsi circa il loro effettivo uso contestuale: tuttavia è decisamente ampia la loro documentazione.

Anche in questo caso si tratta di un vasto insieme di brani strofici alquanto differenti per quanto riguarda il testo verbale (sebbene con relativa predominanza di versi senari o settenari) che difficilmente si possono classificare in categorie ben defi-

Musica e canto... Va detto che in diversi casi ho rilevato nei cantori un profondo rammarico per la scomparsa dei repertori in latino. Si ascolti ad esempio la lunga chiacchierata sull'argomento con il gruppo delle donne dell'Università della terza età di Condino, contenuta nella registrazione indicata in Appendice II, raccolta n. 36.

³⁷ Di una evenienza di questo tipo ho avuto modo di prendere consapevolezza durante i numerosi incontri con le donne dell'Università della terza età di Storo. Se ne colgono accenni per esempio nella registrazione indicata in Appendice II, raccolta n. 31.

nite.³⁸ L'esecuzione contestuale prevista nell'ambito della sfera domestica è monodica, tanto che tali canti si possono considerare come l'unica espressione musicale di tradizione orale realmente monodica attestata oggi nel Trentino. Tuttavia gli stessi brani vengono spesso cantati in circostanze pubbliche a più voci all'unisono o a due parti per terze parallele.³⁹

Si hanno diverse testimonianze circa l'uso, nell'ambito delle esecuzioni connesse con il mondo infantile, di canti che normalmente fanno (o facevano) parte di altri repertori. È il caso ad esempio del canto narrativo *Io son l'inglesina*, che viene eseguito fra i brani d'intrattenimento collettivo e che, secondo la testimonianza di alcuni cantori, veniva eseguito con una scansione ritmica molto incalzante per far danzare sulle gambe i bambini piccoli;⁴⁰ o ancora il caso de *La canzone del cappello*, altro canto narrativo corrispondente ad una ballata del *corpus* di Nigra (n. 132), che oggi viene documentato come cantilena di accompagnamento per un gioco ritmico-motorio infantile.⁴¹ In

³⁸ È noto come anche la classificazione di questo insieme di brani risulti affatto problematica e non accettata fra gli studiosi: cfr. S. Mantovani, *Canti infantili*, in Leydi, a cura di, *Canti e musiche...*, pp. 69-76; Agamenone, *I suoni...* Si veda inoltre E. Bergomi, *La classificazione della fila-strocca presso gli Archivi della Comunicazione Orale: una ipotesi di lavoro*, dattiloscritto inedito, in corso di stampa presso «Quaderni di semantica» (ringrazio l'autrice per avermi dato una copia del suo lavoro). Per quanto riguarda il Trentino v. P. Sassu, *Parole intonate: filastrocche e ninna-nanne*, in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, pp. 75-86. È opportuno precisare che i termini filastrocca e ninna-nanna presenti talvolta nell'indicazione dei brani contenuti nelle registrazioni dell'archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche ripropongono definizioni proposte dai cantori e/o dai ricercatori, ma non sono da intendere con finalità classificatorie.

³⁹ Esecuzioni di questo tipo si hanno di solito durante le sedute di registrazione con più cantori: se ne veda un esempio in Appendice II, raccolta n. 36.

⁴⁰ V. Appendice III, trascrizione musicale n. 20.

⁴¹ V. Appendice III, trascrizioni musicali n. 24 e 25. Nel corso del rilevamento una delle esecutrici ha mostrato concretamente come avveniva l'esecuzione (la relativa registrazione è indicata in Appendice II, raccolta n. 47). Circa un'altra destinazione di una ballata si è visto in § 1.3 il caso del canto *La vecchia sposa*, corrispondente a Nigra 86, usato come canto di scherno secondo la testimonianza di Bertagnolli, *Per la raccolta...*, pp. 34ss (1910). Lo stesso canto viene utilizzato anche come parte del repertorio infantile: cfr. Chiesa, *Me mama...*, p. 77 e Morelli, *Identità musicali...*, p. 279.

questi casi la diversa destinazione fa sì che gli stessi testi verbali vengano eseguiti con strutture musicali che derivano da differenti processi di formalizzazione, sia polivocali che monodici. Tale riscontro risulta molto importante per gli obbiettivi analitici di questo volume in quanto costituisce una prima chiara testimonianza dell'esistenza, anche all'interno del patrimonio musicale trentino, di una componente musicale relativamente autonoma rispetto al testo verbale: un argomento che verrà sviluppato nel paragrafo successivo.

Occorre tuttavia ribadire che la panoramica fin qui prospettata non deve in alcun modo considerarsi esaustiva: è infatti verosimile che ulteriori ricerche su campo possano rivelare l'esistenza di altri repertori, oppure possano meglio qualificare la distinzione fra canti contestuali e non, fra modalità esecutive polivocali e monodiche, e così via (v. § 3). Ma anche quello che ci è noto consente di affermare che la quasi totalità dei repertori oggi documentati in Trentino ha precisi riscontri formali nella musica di tradizione orale dell'Arco Alpino e, più in generale, dell'Italia settentrionale. Il rilievo è molto importante ai fini della trattazione in corso: da un lato perché contribuisce ad una più ampia valutazione delle strutture musicali profonde a cui afferiscono i documenti trentini; dall'altro perché autorizza l'ipotesi che la verifica dell'impianto analitico-musicale che nei prossimi paragrafi verrà proposto per i repertori trentini possa essere utilmente esteso nella prospettiva di uno studio più ampio, allargato all'intero Arco Alpino.

Non si può concludere il paragrafo senza ricordare che accanto ai repertori fin qui sommariamente citati, nel Trentino vi è un importante insieme di canti propri dei gruppi etnici minoritari, eseguiti in lingue diverse dall'italiano o dal dialetto, come il tedesco-mòcheno ed il ladino. Tali canti, già oggetto di appositi studi (di cui si è dato conto in § 1.4),⁴² risultano oggi in larga parte defunzionalizzati, vivi solo nella memoria degli anziani. A causa della frammentarietà della loro documentazione non risulta possibile un'adeguata valutazione delle loro caratteristiche formali e

⁴² Segnatamente Morelli, *Identità musicali...*, e Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*

di quegli elementi che – al di là della lingua utilizzata nel testo verbale – richiamano tradizioni musicali diverse da quelle delle culture di lingua italiana e di quelli, invece, che più specificamente sono mutuati dal patrimonio trentino.⁴³ Pertanto non se ne tiene conto in questa trattazione, rinviando a specifici lavori futuri la necessaria verifica dei rapporti e degli scambi fra processi di formalizzazione musicali elaborati da differenti culture che insistono nello stesso territorio regionale e più in generale nel mondo alpino.⁴⁴

⁴³ Cfr. Haid, *Il patrimonio...*, pp. 541-45.

⁴⁴ I gruppi minoritari del Trentino hanno vissuto, almeno nel recente passato, una doppia vita musicale in quanto possedevano ed eseguivano, talvolta negli stessi contesti, repertori loro propri e i diffusi repertori in italiano-trentino. Cfr. Morelli, *Identità musicali...*, pp. 81-97.

2.3 ANALISI MUSICALE

Ascoltando i diversi canti che compongono il patrimonio tradizionale trentino si avverte con chiarezza l'esistenza di una lingua musicale comune alla base delle diverse manifestazioni sonore di superficie. Questo paragrafo si propone di indagare in tal senso e quindi di definire, attraverso un percorso analitico basato sulle metodologie in uso nell'etnomusicologia, i tratti strutturali ricorrenti e caratterizzanti le molteplici espressioni della tradizione polivocale del Trentino.

Non è forse inutile ribadire che i risultati a cui si giungerà in questa sede sono da considerare soltanto indicativi in quanto ottenuti sulla base di un campione relativamente limitato di documenti. Essi hanno principalmente valore dimostrativo della metodologia di indagine e possono tutt'al più essere considerati provvisori in attesa di una conferma che potrà venire solo dal completamento della documentazione.

D'altra parte, la parziale verifica ottenuta dal campione considerato sarà in grado di offrire dei suggerimenti circa un'estensione dell'analisi anche al di là dello specifico trentino, nella prospettiva di un allargamento dello studio alla cultura musicale alpina, obiettivo ultimo del progetto complessivo alla base di questo lavoro.

L'analisi che segue sarà incentrata sulla componente musicale dei canti. Del testo verbale si terrà conto solo per quanto riguarda la struttura metrica, mentre non se ne considererà il contenuto, cioè il carattere narrativo, amoroso, eccetera. Tale scelta è ovviamente da considerare come parziale nella prospettiva di un completo studio etnomusicologico, che per essere tale ha bi-

sogno di un'organica valutazione di tutte le componenti presenti in un canto. Essa, tuttavia, è stata fatta considerando da un lato il carattere introduttivo di questo lavoro che prelude ad uno sviluppo ulteriore della ricerca nel corso della quale gli elementi qui trascurati potranno venire opportunamente considerati; dall'altro lato l'eccessivo ritardo nell'analisi musicologica del patrimonio di tradizione orale dell'Italia settentrionale,¹ che richiede con urgenza l'avvio di specifici contributi con l'obiettivo di definire gli elementi fondamentali dello specifico musicale.² Del resto, una relativa autonomia della componente musicale, tale da giustificare un'analisi specifica, è chiaramente suggerita da precisi indizi che verranno indicati nel corso del paragrafo.

Non ignoro, comunque, che in base al contenuto del testo verbale si possano individuare raggruppamenti di brani che rinviano a repertori del passato relativamente più remoti. È il caso, ovviamente, dei canti narrativi ed in particolare delle ballate, di cui si hanno tracce già a partire dal tardo Medioevo.³ Tuttavia si deve ammettere che al persistere degli argomenti trattati nel testo verbale di un canto non corrisponde *sic et simpliciter* una medesima persistenza delle sue modalità esecutive ed in particolare della sua componente musicale. Come è noto la tradizione orale non è fissa, ma continuamente si evolve, trasformandosi secondo processi che sfuggono ad una precisa definizione, ed attualizzando continuamente i propri repertori in base al gusto comune dei suoi interpreti. E ciò è tanto più evidente oggi in una situazione di profondo mutamento della cultura tradizionale e della sua progressiva standardizzazione.⁴ In essa sono del tutto

¹ Cfr. Leydi, *Le molte Italie...*, pp. 38ss.

² Rinvio a quanto già detto in precedenza (§ 2.2) circa la predominanza nell'etnomusicologia italiana (ed in particolare nei lavori sulle regioni settentrionali) degli studi basati sul testo verbale.

³ Non è questa la sede per una discussione sull'argomento: mi limito a rinviare a Leydi, *Teresa Viarengo...*, pp. 7ss.

⁴ Anche su questo complesso argomento mi limito ad alcuni rinvii che possano servire come introduzione per specifici approfondimenti: per un quadro complessivo relativo ai processi evoluti generali dei formalizzati di tradizione orale v. P. Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna 1986; per quanto riguarda la musica tradizionale v. i capitoli introduttivi di P. Jeffery, *Re-envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago-London 1992 e Macchiarella, *Il falsobordone...*

escluse le esecuzioni di tipo storico sul modello di quanto avviene nel mondo della tradizione scritta, le esecuzioni cioè che propongono modelli musicali usciti dalla pratica di una certa epoca, come avviene oggi quando si propongono concerti di musica d'arte del Rinascimento, del Barocco, eccetera.

È pertanto da ritenere fuori luogo che le melodie dei canti narrativi e delle ballate costituiscano *ipso facto* lo strato musicalmente arcaico.⁵ Se infatti è vero che, in certi casi, alcuni di questi canti rivelano tratti che all'apparenza sembrano relativamente più antichi rispetto ad altri (andamento discendente, oppure svolgimento entro ambiti melodici relativamente ristretti) è anche vero che altre ballate presentano una condotta melodica affatto analoga a quella di altri canti considerati più recenti.⁶

Allo stesso tempo gli stessi tratti di presunta arcaicità si possono trovare in esecuzioni di testi di cui è nota una relativa modernità, come le canzoni oppure i canti dei cantastorie.⁷ Soltanto alla luce di studi specifici sulla componente musicale sarà possibile pronunciarsi con maggiore verisimiglianza (ma non con esattezza, che è sempre da escludere in qualsiasi indagine diacronica sulla tradizione orale) circa la relativa antichità delle melodie di ciascun canto.

⁵ È quanto ad esempio affermato senza esitazione da Morelli, *Identità musicali...*, pp. 183-86.

⁶ Ad esempio si vedano nei saggi considerati in questo capitolo (Morelli et al., *Canti e cultura...*, Morelli, *Identità musicali...*, Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*) le diverse versioni dei canti *Maledizione della madre* (Nigra 23), *Cattivo custode* (Nigra 50), *Bella al ballo* (Nigra 99), *La lionetta* (Nigra 108) che certamente non rivelano elementi di arcaicità rispetto ad esempio alle canzoni *Casto rifiuto*, *Dammi un riccio*, eccetera. D'altra parte si è già notato come processi di disgregazione si possano rilevare anche a proposito dei testi verbali dei canti narrativi: è il caso della mancanza del verso epico/lirico che si riscontra in molte esecuzioni de *Rondine impor-tuna* (Nigra 64) o de *La violetta* (Nigra 108): cfr. le trascrizioni in Morelli, *Identità musicali...*, pp. 255-58 e 295-96.

⁷ Si vedano ad esempio canti come *L'è san Fabian* nella versione documentata a Viarego (trascrizione in Morelli, *Identità musicali...*, p. 410) in cui le parti si muovono entro un ambito di una quarta, oppure *Marità maritarsi*, documentata a Castello Tesino (trascrizione in Morelli et al., *Canti e cultura...*, p. 246). Indicazioni in questo senso si hanno pure in Zanolli, *Il repertorio profano...*

Una fondamentale distinzione di cui, invece, si terrà conto è quella fra esecuzioni contestuali e non contestuali, distinzione che identifica processi di formalizzazione musicale differenti.

Il modello analitico proposto si basa essenzialmente sulla definizione dei profili melodici proposta da Charles Adams,⁸ con modifiche che derivano da spunti tratti dall'applicazione di modelli di tipo linguistico discussi, fra gli altri, da Steven Feld ed Harold Powers,⁹ nonché sui procedimenti di riduzione melodica in uso nello studio della musica tradizionale europea già a partire da Bela Bartók¹⁰ e discussi dalla più recente letteratura etnomusicologica.¹¹

2.3.1 Individuazione dei livelli analitici pertinenti

Qualsiasi analisi musicologica di documenti di tradizione orale deve individuare innanzi tutto le unità musicali pertinenti alla formalizzazione. Nel caso di repertori di tipo strofico la principale unità non può che essere costituita, per l'appunto, dalla strofa, successione musicale di senso compiuto che coincide con l'unità pertinente del testo verbale e si ripete un numero di volte variabile ad esecuzione.

Lo schema dell'articolazione delle strofe musicali non sempre coincide con quello del testo verbale: è sufficiente osservare, infatti, come spesso alla ripetizione di un verso del testo verbale non corrisponda un'analoga ripetizione musicale, oppure alla reiterazione di un frammento musicale non corrisponda quella del testo verbale.¹² Già questa semplice constatazione rivela l'esistenza

⁸ C. Adams, *Melodic contour typology*, «Ethnomusicology», 20-II (1977), 179-215.

⁹ S. Feld, *Linguistic models in Ethnomusicology*, «Ethnomusicology», 18 (1974) e H. Powers, *Language Models and Musical Analysis*, «Ethnomusicology», 24-I (1980).

¹⁰ Bartók, *Scritti ...*, pp. 235ss.

¹¹ V. ad esempio J. Stock, *The application of Schenkerian analysis to Ethnomusicology: problems and possibilities*, «Music Analysis», 12 (1993), pp. 215-40.

¹² Si vedano ad esempio in Appendice III, le trascrizioni musicali n. 16 (*Sposa morta* - Nigra 17) e n. 17 (*Uccellino del bosco* - Nigra 95) dove le ripetizioni del primo verso del testo verbale vengono eseguite su diverse melodie.

stenza di una struttura musicale autonoma rispetto a quella del testo verbale sebbene ad essa strettamente correlata: evenienza questa a lungo trascurata negli studi sui repertori musicali del Nord Italia (e in particolare su quelli relativi al canto narrativo), a proposito dei quali si considerava la componente musicale come un mero supporto all'intonazione del testo verbale e, quindi, all'esposizione del suo contenuto semantico.

Tornando all'analisi dei repertori trentini si può dunque definire la strofa musicale come il primo livello pertinente di segmentazione.

Al suo interno la strofa musicale è chiaramente articolata in molteplici unità minori che risultano anch'esse musicalmente di senso compiuto. Tale suddivisione è segnata dalle pause (o dalle prese di fiato) che, come è noto, nei repertori di tradizione orale non si trovano in punti casuali ma strutturano il percorso musicale in sequenze significative di suoni: lo spazio fra una pausa e l'altra, infatti, deve sempre essere considerato una sorta di percorso orientato in cui il cantore esegue un certo numero di suoni che hanno una precisa logica musicale.¹³

Ancora una volta – e non potrebbe essere altrimenti, data l'assoluta interrelazione fra parole e musica dei canti di tradizione orale – tali unità musicali coincidono con porzioni pertinenti del testo verbale: in questo caso i singoli versi. Per comodità espositive si definirà l'unità musicale così individuata verso musicale. Al fine di evidenziare la successione dei versi musicali all'interno della strofa nelle trascrizioni riportate in Appendice III ho adottato il criterio di andare a capo in coincidenza con l'inizio di ciascun verso musicale.¹⁴

L'esecuzione di ciascuno di tali versi musicali non viene mai interrotta e risulta chiaramente distinta dalla successiva mediante

¹³ Considerazioni generali sull'argomento si possono ricavare da G. Garofalo, *I canti dei carrettieri della provincia di Palermo: per una analisi formalizzata del repertorio*, «Culture musicali», n. 12-14 (1989), pp. 80-105.

¹⁴ Un analogo espediente grafico è adottato in alcune trascrizioni di P. Sassu e di M. Sorce Keller contenute in Morelli et al., *Canti e cultura...* (per esempio la trascrizione de *Barbiera francese*, p. 205). Si vedano inoltre le trascrizioni e relative note di presentazione di I. Macchiarella in Leydi, *Cantè bergera...*

pause o prese di fiato. In alcuni brani, comunque, accade con una certa frequenza che due versi musicali vengano eseguiti di seguito, con la stessa messa di voce e, sovente, senza la possibilità di una chiara suddivisione in quanto su una nota viene contratta l'esecuzione dell'ultima sillaba di un verso e della prima sillaba del successivo.¹⁵ Anche tale evenienza rappresenta una precisa indicazione circa una relativa autonomia dell'impianto musicale nei repertori tradizionali.

Il verso musicale costituirà quindi il secondo livello pertinente di segmentazione.

In quanto percorso musicale orientato, il verso musicale rivela delle precise gerarchie: alcune note risultano più importanti di altre e costituiscono i punti di orientamento fondamentali del percorso melodico. Si tratta, innanzi tutto, della nota d'attacco e della nota conclusiva del verso musicale che, in quanto estremi, non possono che costituire riferimenti essenziali. Ad esse si uniscono le note accentate, sul tempo forte, che regolano la scansione e quindi la successione del percorso melodico. Queste ultime note, sempre in virtù del nesso inscindibile con il testo verbale, coincidono con gli accenti forti dello schema metrico della versificazione.¹⁶ Così, ad esempio, nel caso di versi ottonari

¹⁵ V. per esempio Appendice III, trascrizione musicale n. 17 (*Uccellino del bosco* - Nigra 95).

¹⁶ Come è noto, nel caso dei canti di tradizione orale si registra di norma la coincidenza fra tempi forti e accenti tonici delle parole. Fra le rare eccezioni segnalo il caso costituito dalla versione di *Povera Giulia* documentata a Viarago e trascritta in Morelli, *Identità musicali...*, p. 453, in cui si ha un battere sulla sillaba -mba della parola tomba (4° rigo, 4ª battuta). Per quanto riguarda la costituzione del verso musicale nei repertori strofici si osserva di solito che il primo battere e l'ultimo sono sempre quelli che hanno un maggiore risalto e che vengono chiaramente scanditi ed enfaticizzati dagli esecutori. Tali accenti cadono sempre in coincidenza con gli accenti forti della struttura metrica e ciò anche nel caso in cui vi siano dei monosillabi. Ribadisco che coincidenze di questo tipo sono proprie delle forme strofiche e quindi di gran parte dei repertori settentrionali. Ciò invece non avviene altrove, ad esempio nei repertori monodici meridionali, in cui la comprensibilità all'ascolto del verso del testo verbale non è ricercata e le parole vengono frammentate in sequenze di sintagmi interframmazzate da intercalari e sillabe *nonsense*. Sulla questione risultano utili, tra l'altro, le osservazioni sul rapporto testo-musica di T. Magrini, *Aspetti del canto monodico in Italia*, in Leydi, a cura di, *Guida alla*

gli accenti forti della melodia coincideranno con terza e settima sillaba; nel caso di senari con seconda e quinta, e così via.

Il rilievo di tali note rispetto alle altre che compongono lo svolgimento melodico emerge confrontando più esecuzioni di uno stesso canto. Le note sugli accenti forti risultano tendenzialmente fisse e sempre chiaramente scandite, mentre le eventuali variazioni melodiche e/o l'aggiunta di espedienti ornamentali riguardano le altre note.¹⁷

Se è vero che in tutti i repertori vocali dell'Italia settentrionale si riscontra un sostanziale andamento sillabico (ad una sillaba del testo verbale corrisponde una nota) è anche vero che i versi musicali sono formati da un numero di note quasi sempre eccedente quello delle sillabe. Le frequenti brevi vocalizzazioni, le note di volta, i vari espedienti ornamentali che arricchiscono la melodia finiscono per negare quell'assoluta corrispondenza sillaba/nota presupposta da chi considera la musica niente altro che un semplice supporto all'esposizione del testo verbale. Si può anzi affermare che un canto rigidamente sillabico costituisca un'eccezione piuttosto che una regola, anche nel caso dei repertori narrativi in cui è fondamentale la piena comprensione del testo verbale. Anche quest'ultima constatazione, ovviamente, è da intendere come un'ulteriore testimonianza in favore della relativa autonomia della componente musicale nei repertori tradizionali.

Definiremo note rilevanti: l'attacco, la conclusione e le note o la nota (nel caso di quinari o di versi tronchi) accentate/a del verso musicale. Le note rilevanti costituiranno quindi il terzo livello pertinente di segmentazione.

2.3.2 Primo livello di segmentazione: la strofa musicale

In tutti i repertori trentini conosciuti la strofa musicale identifica sostanzialmente un brano: essa si ripete quasi sempre in maniera identica (a parte le normali variazioni relative all'atto ese-

musica..., pp. 130ss. D. Carpitella et al., *Il verso cantato. Atti del seminario di studi*, Roma 1984 (cfr. anche i relativi rinvii bibliografici), pp. 9-22.

¹⁷ Cfr. Appendice III le trascrizioni musicali n. 24 e 30 che costituiscono due differenti esecuzioni dello stesso brano (*Monaca per forza*) eseguite in circostanze diverse dai medesimi cantori.

cutivo che concernono principalmente l'agogica e la componente ornamentale) per un numero di volte che dipende dal testo verbale.

La poca abitudine al canto e soprattutto la sua non quotidianità fa sì che le esecuzioni risultino di solito limitate a poche strofe, mediamente tre-quattro. Nel corso delle sedute di registrazione, in particolare, accade spesso che i cantori si interrompano perché non ricordano il testo verbale. Solo richiedendo uno sforzo di memoria è possibile ottenere esecuzioni estese che a volte – specie nel caso di ballate o di canti narrativi da cantastorie – possono raggiungere anche una ventina di strofe.¹⁸ Talvolta, nelle stesse occasioni, i cantori fanno ricorso a testi scritti, di loro pugno o ereditati da cantori più anziani, che contengono versioni dei canti da essi definite complete.¹⁹

Come detto, le ripetizioni della prima strofa musicale sono quasi sempre identiche. Nel caso dei repertori polivocali ciò è del tutto normale in quanto il concorso di più cantori limita *ipso facto* le possibilità di improvvisazione.²⁰ Fra le poche eccezioni riscontrate vi è l'aggiunta (o la perdita) di una o più parti vocali che si possono sovrapporre (o sottrarre) nel corso dell'esecuzione.²¹ Inoltre, poiché come si vedrà più avanti, l'attacco della prima strofa è quasi sempre monodico o a più voci all'unisono (v. § 2.4) può accadere che, una volta stabilizzato l'impianto polivocale, gli attacchi delle strofe successive risultino articolati a

¹⁸ Le esecuzioni più estese di ballate si hanno indubbiamente in Morelli, *Identità musicali...*, quasi tutte, comunque, ottenute su esplicita richiesta del ricercatore. Esempi di canti con successioni di numerose strofe sono riportati in Appendice III, trascrizioni musicali n. 2, 5 e 30. Altri sono contenuti nell'archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche.

¹⁹ In genere la contrazione nel numero delle strofe è evidente nel caso dei canti narrativi ed in particolare delle ballate che sovente presentano uno sviluppo del racconto alquanto limitato rispetto alle esecuzioni del passato. Anche nel caso dei repertori legati al mondo dell'infanzia la sequenza delle strofe appare limitata ed irrigidita, mancante dei passaggi improvvisati che ne costituivano una caratteristica saliente. Di ciò sono ben consapevoli tutti gli esecutori con cui ho avuto modo di parlare (cfr. fra l'altro le interviste alle donne dell'Università della terza età di Trento contenute nelle cassette Appendice II, raccolte n. 45, 47, 49 e 50).

²⁰ Cfr. quanto già detto a proposito della ballata in § 2.2.

²¹ Esempi di questo tipo sono documentati in Appendice II, raccolte n. 3, 34 e 35. V. inoltre Appendice III, trascrizioni musicali n. 11 e 12.

più parti vocali.²² In pochi casi si verificano cambiamenti nelle strofe dovuti alla omissione delle eventuali ripetizioni di versi musicali (e quindi verbali) e/o di possibili ritornelli o versi *nonsenso*.

2.3.3 Secondo livello di segmentazione: il verso musicale

La composizione della strofa musicale, base dei diversi canti, risulta alquanto variabile. Come accennato in precedenza, il numero dei versi musicali di una strofa corrisponde a quello dei versi del testo verbale: tuttavia alle ripetizioni di questi ultimi non sempre corrispondono riproposizioni dei primi. Può quindi accadere di trovare strofe del testo verbale costituite dalla ripetizione di due versi a cui corrispondono un numero differente di versi musicali: per esempio il brano *Uccellino del bosco* (Appendice III, trascrizione musicale n. 17) che ha uno schema del testo verbale AABAB ed uno schema dei versi musicali ABCDE; oppure *Sposa morta* (Appendice III, trascrizione musicale n. 16) con testo verbale AAABB e testo musicale ABA'CD.

Indipendentemente dal testo verbale, si può affermare che – almeno in base alla documentazione disponibile – la maggior parte dei canti del repertorio trentino presenta strofe costituite da quattro versi musicali, cui, soprattutto nel caso delle canzoni e dei canti vari, può aggiungersi la ripetizione degli ultimi due (schema ABCDCD). Frequenti sono anche le strofe con due soli versi musicali, più volte ripetuti (schema: ABAB oppure AABB o altro per un totale anche superiore a quattro versi).

²² In pochi casi si registrano anche delle variazioni nella disposizione delle parti vocali: ad esempio nella registrazione di Daré (Appendice II, raccolte n. 34 e 35 e Appendice III, trascrizione n. 11) uno dei cantori nel corso della stessa esecuzione passava di tanto in tanto dal raddoppio all'ottava della parte femminile, all'esposizione di una seconda parte maschile (una terza sotto l'altra v.m.). In questo caso, comunque, il cantore (sig. Giuseppe Dal Bon) metteva in mostra le sue competenze acquisite con una lunga pratica nei cori organizzati del suo paese: è quindi probabile che questo saltellare da una parte ad un'altra fosse dovuto alla presenza estranea del ricercatore ma non è detto che qualcosa del genere avvenga nell'ambito delle esecuzioni contestuali (tra l'altro ho notato che la v.f. che partecipava al canto si è più volte lamentata di ciò).

Relativamente poco consuete sono le strofe formate da tre differenti versi musicali. Queste, nella maggior parte dei casi, presentano la ripetizione di uno o più versi musicali che porta ad un totale complessivo di quattro o di sei versi (schema ABCC oppure AABC; oppure AABCBC).

Ancora meno frequenti sono le strofe con un numero maggiore di quattro di versi musicali diversi fra di loro: fra questi vi sono pochi canti che hanno strofe chiaramente bipartite costituite da un totale di otto versi musicali differenti (ABCD-EFGH) e quelli con ritornello.²³

In nessun caso si sono riscontrate strofe musicali costituite da più ripetizioni di un solo verso musicale.²⁴

Un caso a parte è costituito dalle frasi *nonsense* che vengono variamente inserite nell'ambito di alcuni canti e che musicalmente corrispondono ad uno o più versi musicali.²⁵ Tali versi sono chiaramente isolabili dalla struttura della strofa e si presentano pressoché identici in brani diversi.²⁶

A questo livello di analisi è possibile riscontrare alcune tendenziali regolarità nella strutturazione dei versi musicali di certi canti che vengono di solito accomunati in base alle caratteristiche dei testi verbali. Ad esempio, le strutture strofiche di quattro versi musicali con ripetizione degli ultimi due (ABCD) si trovano sovente nel caso di testi verbali di canzoni (vedi § 2.2), mentre altre strutture di quattro versi con schema di ripetizione variabile (AABACD, oppure ABBACD, eccetera) sono sovente

²³ Si veda, ad esempio, il canto di cantastorie *Povera Giulia* in Morelli, *Identità musicali...*, pp. 453-54.

²⁴ Delle apparenti eccezioni sono costituite da alcune ninna-nanne e filastrocche che ripetono costantemente un solo breve frammento musicale. A detta degli stessi cantori si tratta però di esecuzioni non complete (v. Appendice III, trascrizione musicale n. 27).

²⁵ Le frasi *nonsense* nell'ambito dei repertori di tradizione orale delle regioni settentrionali costituiscono una questione aperta. La loro presenza in un canto può variare di volta in volta. Anche nel patrimonio trentino si registrano casi in cui, all'interno dell'esecuzione di un canto, può accadere di trovare strofe che hanno frasi *nonsense* seguite da altre che non le hanno. Le stesse frasi si possono trovare all'interno di canti diversi.

²⁶ Si veda ad esempio il caso costituito dalla frase *nonsense* sulle parole «palma di rose e rose di fior» presente in una versione de *La pesca dell'Anello* documentata a Faedo (Appendice III, trascrizione musicale n. 3).

connesse con canti narrativi. Si tratta, ripeto, di tendenziali regolarità, alle quali corrispondono numerose eccezioni: al momento non si può che rinviare anche questo aspetto al futuro approfondimento dell'analisi.²⁷

2.3.4 Terzo livello di segmentazione: le note rilevanti

Per analizzare la composizione interna dei singoli versi musicali uno strumento di estrema utilità è costituito dalla trascrizione numerica. Questa, come è noto, si basa sull'indicazione degli intervalli relativi di una melodia fissando come nota di riferimento la *finalis* che viene indicata con il numero 1. Gli intervalli maggiori e giusti sono scritti con lo stesso carattere del n. 1, mentre per indicare gli intervalli minori in questa sede si userà un asterisco accanto al numero (2* = seconda minore). Gli intervalli collocati al di sotto della *finalis*, invece, vengono con lo stesso criterio trasportati all'ottava inferiore e segnalati con lettere romane.²⁸ Schematicamente, con riferimento DO, una successione di intervalli maggiori e giusti è così indicata:

V	VI	VII	1	2	3	4	5	eccetera
SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	

Delle barrette verticali vengono utilizzate per indicare la scansione degli accenti forti.

²⁷ Per esempio una ballata con schema musicale ABCDCD è *Rondine importuna* in Morelli et al., *Canti e cultura...*, p. 153, oppure *Sposa per forza* registrazione Carpitella 1954, la cui trascrizione è riportata da Morelli, *Identità musicali...*, p. 234; viceversa una struttura ABABCD si trova per un testo moderno *Lento s'aduna*, la cui trascrizione è in Chiochetti, a cura di, *Musica e canto...*, p. 50.

²⁸ Per altre indicazioni su questo sistema di trascrizione v. T. Magrini - G. Bellosi, *Vi dò la buona sera*, Bologna 1986, pp. 25ss. Preciso che nella letteratura etnomusicologica gli intervalli minori vengono di solito scritti come caratteri pedici (cfr. *ibidem*, p. 28). Non considero invece gli intervalli aumentati (che andrebbero segnati come apici), intervalli che risultano assai limitati nella tradizione orale e che hanno un raro riscontro nei repertori trentini, e sono assolutamente ininfluenti ai fini della trattazione in corso.

Questo sistema ha l'indubbio vantaggio di permettere l'immediato confronto fra melodie con diversa *finalis* senza la necessità di operare alcun trasporto.

Nel caso di repertori polivocali omoritmici, in ragione della convinzione che si tratti di un impianto da considerare in sé come sovrapposizione di almeno due parti vocali inscindibili fra loro – e non di una melodia principale con aggiunta di una seconda (questione che sarà discussa in § 2.4) – la trascrizione numerica evidenzia la successione dei bicordi ed ha come riferimento la *finalis* 3/1. Pertanto la strofa de *La sposa morta* dell'esempio musicale in Appendice III, trascrizione musicale n. 16, in trascrizione numerica risulta:

- | | | |
|------------|---|-------------|
| A) 1 - 5 | 3-3-3 3-2-3 | 4/2 - 2/VII |
| B) 4/2-5/3 | 6/4-6/4-6/4 6/4-5/3-4/2 | 5/3 - 3/1 |
| A') 1- 5/3 | 5/3-3/1-3/1 3/1-2/VII-3/1 | 4/2 - 2/VII |
| C) 4 | 4/2 5/3- 6/4-6/4-6/4 6/4-5/3-4/2 | 3/1 |
| D) 5/3 | 5/3-4/2-3/1 2/VII-2/VII-5/3 6/4-5/3-4/2 | 3/1 |

Ho applicato tale sistema all'insieme dei documenti trentini considerati in questo capitolo, ad eccezione delle esecuzioni a voce sola che palesemente rivelavano la mancanza di una delle due parti vocali fondamentali,²⁹ e di quelle che costituivano es-

²⁹ Si ricordi quanto detto in § 2.2 a proposito di questo tipo di esecuzioni. In esse, tra l'altro, accade spesso di trovare una scala di questo tipo: 1-2*-3*-4-5-6*-7*-8 (v. ad esempio Pedrotti, *Canti popolari...*, pp. 170 e 183). Tale scala risulta in sé del tutto estranea alla sensibilità musicale trentina. Essa invece è rivelatrice di una seconda parte vocale, estrapolata da un contesto polivocale: infatti se si considera la sua *finalis* come un terza superiore di un'altra *finalis*, si ottiene chiaramente una scala di raddoppio per terze parallele. L'esecuzione a voce sola di una seconda parte melodica è un'evenienza piuttosto frequente, dovuta all'abitudine del cantore a realizzare quella parte nel corso dell'esecuzione polivocale ed è comunque un segno preciso dei processi di disgregazione del patrimonio tradizionale.

senzialmente delle ripetizioni di altre esecuzioni di uno stesso canto.³⁰

Dall'analisi complessiva sono emerse con chiarezza alcune regolarità. La prima, e più importante, è la coincidenza delle note rilevanti con i gradi principali della scala. Sia l'attacco e la conclusione dei singoli versi, sia gli accenti principali, infatti, si trovano quasi sempre su bicordi (o su semplici note nel caso dei repertori monodici) costruiti sui primi quattro gradi della scala, percentualmente nell'ordine di importanza: primo (25% circa), secondo e terzo (22% circa ciascuno), e quarto (15% circa).³¹ Poco frequenti sono gli altri gradi della scala, a parte comunque una considerevole presenza del quinto grado nel caso verso musicale, soprattutto come nota di attacco della strofa.

Tale constatazione preliminare (che potrebbe sembrare banale) risulta di grande interesse in quanto fa propendere nettamente verso la presenza di un impianto scalare di riferimento non di tipo tonale come invece comunemente si afferma:³² la mancanza dei gradi caratterizzanti della tonalità (quinto e settimo) nei punti chiave dei versi musicali, ma più in generale nell'andamento melodico, sono chiare indicazioni in tal senso. In particolare la sensibile risulta nel complesso poco presente, tranne dei significativi riscontri in fase di cadenza dei versi musicali finali dei canti narrativi da cantastorie, delle canzoni e di numerosi altri canti, che fanno pensare a fenomeni di recente modernizzazione.

Benché condotta su un campione di documenti sonori relativamente limitato, l'analisi ha offerto indicazioni assai interessanti da cui è possibile ricavare una rappresentazione significativa del patrimonio vocale tradizionale del Trentino. L'auspicato ampliamento della documentazione disponibile potrà portare ad articolazioni più particolareggiate le quali, verisimilmente, non

³⁰ È ovvio che nessuna esecuzione di tradizione orale è da considerare perfettamente identica ad un'altra: anche nel caso in cui si verifica una assoluta corrispondenza nella successione delle note vi saranno delle variazioni negli elementi performativi. Ai fini dell'analisi di queste pagine si può non tenere conto di ciò.

³¹ Ovviamente nel calcolo delle percentuali non è stata tenuta in considerazione la conclusione dell'ultimo verso stabilita sul primo grado.

³² V. ad esempio Sorce Keller, *Tradizione orale...*, p. 93.

negheranno l'impianto generale dei risultati già raggiunti: è infatti fortemente improbabile che documenti oggi non conosciuti – che appartengono alla cultura di tradizione orale della stessa regione – presentino principî di organizzazione formale del tutto (o molto) diversi da quelli qui verificati.

Innanzitutto nel complesso dei canti polivocali considerati si riscontrano alcune regolarità piuttosto interessanti, soprattutto per quanto riguarda il primo e l'ultimo verso musicale che costituiscono punti di orientamento fondamentale della successione logica del materiale musicale.

Il primo verso musicale (che, ricordo, inizia di solito in forma monodica o a più voci all'unisono – v. § 2.4) attacca nella maggior parte dei casi considerati (circa 45%) sul quinto grado della scala (V oppure 5) oppure sul primo grado (35% circa).³³ Poco frequenti gli inizi sul terzo grado, rari quelli sugli altri gradi. A questo attacco segue un primo accento forte che spesso è sul primo o sul terzo grado della scala (note singole: 3, 1; oppure bicordi 5/3, 3/1), ed un secondo accento che invece può presentarsi sul quinto grado al di sotto della *finalis* (v) oppure su bicordi sul 1, 3, 4 o 2 grado.³⁴ Il primo verso musicale, quindi, si conclude (nota singola o bicordo) sul primo grado della scala (circa il 40% dei casi) o sul quinto (25%). Meno frequenti il secondo e terzo grado (15% e 10% circa ciascuno) mentre in qualche caso (come quello apposta riportato nell'esempio prima schematizzato) si ha il settimo grado.³⁵

³³ Tale attacco non deve intendersi in funzione propriamente tonale. Esso piuttosto serve come una sorta di appoggio per l'intonazione, seguito quasi sempre da un salto melodico di quarta ascendente, secondo un procedimento molto diffuso nella tradizione orale europea.

³⁴ Come si vedrà più avanti (§ 2.4), di solito l'esecuzione del primo verso musicale dopo l'attacco monodico si stabilizza nella struttura polivocale in coincidenza o subito dopo il primo accento forte. Spesso, comunque, l'intero verso viene eseguito monodicamente.

³⁵ Per avere un'idea numerica più approssimata su un campione di 324 documenti si dà la seguente tabella di occorrenze:

inizio	primo acc.	secondo acc.	fine
V (103 volte)	3/1 (74)	v (58)	3/1 (94)
1 (84)	5/3 (61)	3/1 (48)	v (84)

L'ultimo verso musicale ha inizio con bicordi su gradi differenti della scala, con maggiore frequenza, nell'ordine, per quelli sul primo (3/1 all'incirca 30% dei casi), sul terzo (5/3 circa 25%) e sul secondo (4/2 circa 15%). Il primo accento forte interno è invece sovente sul terzo e secondo grado (35% e 30% rispettivamente), con un numero rilevante di casi in cui si hanno bicordi sul quarto grado (6/4, circa 15%). Decisamente rilevante (50% circa) è il numero dei versi di chiusura che mancano del secondo accento forte in coincidenza con versi tronchi del testo verbale, mentre nei casi in cui tale accento è presente si trova un bicordo sul secondo grado (25% circa) o sul terzo (15%). Ciò determina un andamento melodico discendente per gradi congiunti verso la conclusione sul primo grado (3/1), andamento che costituisce uno dei tratti più caratteristici dei profili melodici.

Per quanto riguarda i versi musicali interni segnalo soltanto che si registra con una considerevole frequenza la coincidenza fra la nota conclusiva di un verso musicale e quella iniziale del verso immediatamente successivo (all'incirca un 40% dei casi) e fra quella dell'attacco di un verso musicale e la nota del suo primo accento forte (circa 35%).

Indicazioni più articolate possono venire dal confronto fra brani che presentano lo stesso numero di versi musicali. Tale confronto, infatti, fa emergere alcune rilevanti regolarità che si possono in certo modo ritenere come elementi fondamentali dell'articolazione musicale.

Riporto nelle due tabelle seguenti altrettante esemplificazioni dei risultati che si sono ottenuti su campioni di canti polivocali non contestuali. La prima tabella riguarda i brani con struttura

5 (47)	3 (47)	6/4 (45)	5/3 (39)
3 (33)	5 (42)	5/3 (44)	1 (38)
3/1 (31)	1 (40)	4/2 (30)	4/2 (23)
altro (26)	2 (22)	senza (51)	altro (46)
	altro (38)	altro (48)	

Nella tabella la voce 'senza' indica la mancanza del secondo accento forte in coincidenza con la conclusione di un verso del testo verbale troncato. Preciso altresì che nelle voci "altro" del secondo accento e della fine del verso rientrano pure numerosi casi in cui si trovano singole note su terzo e primo grado della scala dovute ad esecuzioni del primo verso interamente monodiche.

della strofa di quattro versi musicali; la seconda di tre versi musicali. Avverto che la serie dei gradi posta sotto l'indicazione di ciascuna nota rilevante deve essere interpretata analogamente ad una classe paradigmatica. In corpo maggiore e grassetto sono indicati i gradi che si presentano con frequenza superiore al 30%; nei due corpi progressivamente minori gli altri che hanno una presenza inferiore (rispettivamente fra 20-30% e fra 10-20%), mentre fra parentesi e nel corpo più piccolo le note con frequenza del 10 per cento circa. Non ho tenuto in considerazione i gradi con una incidenza percentuale ancora minore.

Tabella n. 1

Schema della successione delle note rilevanti in strofe con quattro versi musicali differenti. Campione di 189 documenti polivocali non contestuali.

inizio	I accento forte	II accento forte	fine
	<u>primo verso musicale</u>		
V	1	3/1	3/1
1	3/1	6/4	V
3/1	3	senza	1
3	5/3	3	5/3
5		2	(3); (2/vii)
	<u>secondo verso musicale</u>		
5/3	3/1	senza	3/1
3/1	4/2	5/3	4/2
1	5/3	6/4	2/vii
V	6/4	4/2	5/3
2/vii; (2/v) ³⁶	(7/5); (2/vii)		
	<u>terzo verso musicale</u>		
5/3	6/4	5/3	5/3
3/1	7/5	6/4	3/1
4/2	5/3	senza	4/2

³⁶ A proposito di bicordi non di terza come questo, v. § 2.4.

6/4	3/1	4/2	2/vii
2/vii	4/2	(3/1)	(2/v); (1)
(7/5); (8/6);	(2/vii)		
	<u>quarto verso musicale</u>		
5/3	5/3	senza	3/1
3/1	4/2	4/2	
4/2	6/4	5/3	
6/4	7/5	(6/4); (2/vii)	
(2/vii); (7/5)	(2/vii)		

Tabella n. 2

Schema della successione delle note rilevanti in strofe con tre versi musicali differenti. Campione di 47 documenti polivocali non contestuali

	<u>primo verso musicale</u>		
1	5	3/1	3/1
5	3	6/4	3
5/3	3/1	4/2	5
3	5/3	3	v
5	(6/4); (1)	senza	(5/3); (2/vii)
(v)		(2); (5)	
	<u>secondo verso musicale</u>		
6/4	6/4	7/5	5/3
3/1	7/5	6/4	6/4
5	5	5/3	7/5
5/3	(2/vii); (5/3)	3/1	3/1
2/vii			
	<u>terzo verso musicale</u>		
5/3	5/3	senza	3/1
7/5	7/5	5/3	
6/4	4/2	4/2	
(8/6); (2/vii)	3/1	(3/1)	
	(6/4); (8/6)		

Ribadisco ancora una volta che le tabelle precedenti intendono soltanto rappresentare la struttura musicale condivisa dai documenti da ciascuna considerati³⁷ ed al tempo stesso offrire un esempio concreto di applicazione del procedimento analitico proposto. Solo l'ampliamento della documentazione potrà portare ad una definizione complessiva del patrimonio trentino.³⁸ Inoltre sarà pure possibile definire nel dettaglio gli elementi della formalizzazione, stabilendo i nessi fra la struttura musicale ed il testo verbale, approfondendo quelle corrispondenze individuate fra i profili tracciati dalle note rilevanti in coincidenza di brani con una stessa struttura metrica (ottonari, settenari, eccetera), oppure in coincidenza con brani assimilabili rispetto a precise caratteristiche del testo verbale e così via.³⁹ Le pertinenze individuabili per quanto attiene alla componente musicale (numero dei versi musicali, note rilevanti, eccetera) non sono infatti da considerare contrapposte rispetto a quelle relative al testo verbale (struttura metrica, articolazione in repertori

³⁷ Naturalmente si possono registrare delle sequenze di note rilevanti che non rientrano pienamente negli schemi proposti. È il caso di una versione de *Monaca per forza* registrata a Campitello la cui trascrizione è in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, p. 511 (vol. II): tale versione si svolge quasi interamente al di sotto della *finalis* con la seguente successione di quattro versi musicali:

A	1	vi	vi	v
B	iii/viii	v/iii		vii/v
C	vii	2	v	1
D	vii	v		1

Casi del genere sono piuttosto rari e comunque andranno considerati alla luce della più vasta documentazione. Noto solamente che in questo caso l'esecuzione è piuttosto disgregata con le due parti spesso in unisono: v. anche Zanolli, *Il repertorio...*

³⁸ È tuttavia verosimile che i risultati a cui si giungerà non differiscano molto da quelli qui prospettati. Anche una sommaria verifica della tabella con le trascrizioni musicali di altri canti qui non tenute in considerazione perché a voce sola (in particolare quelle contenute in Pedrotti, *Canti popolari...*; Mognaschi, *Canti popolari...*; Ste 'agn...; e *Note condinesi...*) offre una sostanziale conferma della struttura qui schematizzata.

³⁹ È il caso ad esempio dei canti narrativi derivati dai cantastorie presentano una struttura musicale decisamente ricorrente dovuta alla relativa omogeneità degli originali repertori. Elementi in questo senso si possono cogliere nel saggio di Zanolli, *Il repertorio...*

secondo il contenuto, eccetera), bensì come differenti prospettive che contribuiscono alla costruzione di un sistema di interpretazione dei processi di formalizzazione della tradizione orale.

Per altro verso mi sembra evidente come la verifica proposta sulla componente musicale (relativa ad un campione omogeneo, sebbene limitato) confermi la vitalità dell'ipotesi analitica di partenza. L'esistenza, cioè, di tratti strutturali ricorrenti, di una ossatura comune formata da poche note cardine che combinandosi fra di loro sostengono la molteplicità dei brani. Alla diversità dell'andamento melodico (che pure non è esente da certe significative ricorrenze, come si vedrà tra poco) fa riscontro una sostanziale stabilità di certi punti fondamentali che strutturano ed orientano il percorso musicale. Un principio compositivo che del resto è proprio della tradizione orale, capace di creare varietà partendo dalla combinazione di pochi elementi semplici.

2.3.5 Profili melodici

Anche per quanto riguarda i percorsi melodici si possono individuare dei tratti ricorrenti, evenienza del resto del tutto ovvia anche in considerazione delle regolarità viste a proposito delle note rilevanti. Già una puntuale applicazione della definizione dei profili melodici secondo il sistema di Adams rappresenta un immediato strumento analitico ed offre interessanti indicazioni.⁴⁰

Innanzitutto, considerando la strofa musicale nel complesso, emerge una netta prevalenza di strutture ad arco, del tipo: I<F. La nota più grave coincide sovente con quella iniziale (I≥G), mentre la nota più acuta è sempre al di sopra della finale (H>F) e segue nella successione l'esposizione della nota più grave.

Il percorso melodico della strofa si estende il più delle volte entro un *ambitus* di ottava/decima (considerando le due parti fondamentali della tessitura polivocale – come detto in § 2.3.1) anche se non sempre tutte le note della scala diatonica vengono toccate.

⁴⁰ Come è noto il metodo di Adams si basa sull'individuazione di quattro punti limite della melodia: l'inizio (I), la nota più grave (G), la nota più acuta (H) e la nota finale (F).

È ipotizzabile che la comparazione fra strofe con analoga articolazione interna in versi musicali riveli l'esistenza di precise affinità: è ciò che suggerisce il più frequente riscontro di strutture del tipo $I=F \geq G < H$ nelle strofe di due versi musicali rispetto a quanto accade per i canti con tre, quattro o più strofe.

Allo stesso modo è ipotizzabile che affinità di questo tipo possano emergere confrontando fra di loro canti che presentano una comune struttura metrica del testo verbale.⁴¹

Una più approfondita analisi dei profili melodici deve considerare l'articolazione della strofa in versi musicali. A seconda della posizione all'interno della strofa, infatti, si possono riscontrare delle tendenziali regolarità, presupposte dalla logica musicale che sottende i processi di formalizzazione (regolarità per altro già suggerite dagli schemi relativi alle note rilevanti, due delle quali – nota iniziale e finale – coincidono con altrettanti punti limite del sistema di Adams).

Così, ad esempio, per quanto riguarda le strofe con quattro versi musicali, si registra nel primo verso una predominanza di profili del tipo $I=F=G < H$; nel secondo verso di $I \geq G < H > F$; nel terzo verso di $I > G < H > F$ e nel quarto di $I=G < H > F$.

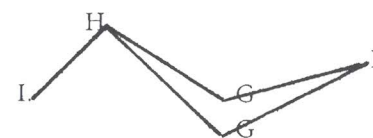
⁴¹ È quanto suggerisce Zanolli, *Per lo studio...*

tabella 3

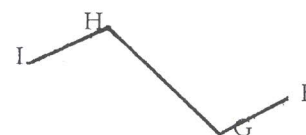
primo verso



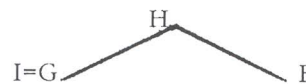
secondo verso



terzo verso



quarto verso



Per quanto riguarda l'articolazione scalare dei gradi si è già accennato come essa coincida con la scala diatonica. Ciò però non implica *in sé* la presenza di un impianto tonale. Nella maggior parte dei canti manca, infatti, una chiara affermazione delle funzioni tonali più rappresentative – dominante e sensibile – mentre la rigida struttura polivocale per terze parallele (che privilegia la dimensione orizzontale rispetto a quella verticale – v. oltre §

2.4) e l'impianto scalare decisamente di tipo discendente richiama piuttosto una scala di modo di DO (ionico).

È noto, tuttavia, come in etnomusicologia la definizione delle strutture scalari sia alquanto problematica e soprattutto il riscontro delle antiche scale modali risulti piuttosto controverso.⁴² Ciò anche in virtù dei continui processi di trasformazione della tradizione orale (e quindi del gusto musicale dei suoi interpreti) che porta a complicate sovrapposizioni fra elementi differenti, che possono essere diversamente interpretati.⁴³

Tanto per fare un esempio, si può notare come in molti canti sia presente un settimo grado concepito come nota di volta inferiore (VII) in conclusione dei versi della strofa. Ciò avviene sovente nei casi in cui si trovano esecuzioni a voce sola di canti polivocali, esecuzioni che in § 2.3 sono state definite come testimonianze di una tradizione disgregata.⁴⁴ È facile pensare che in questi casi si tratti di innovazioni relativamente recenti, magari di adattamenti dovuti alla familiarità con la pratica esecutiva della *popular music*, o, nello specifico Trentino, con l'abitudine alle armonizzazioni dei canti tradizionali per coro organizzato, armonizzazioni che, invece, enfatizzano le funzioni tonali, soprattutto la sensibile.

Come accennato in precedenza, nei repertori polivocali hanno maggiore importanza i bicordi costruiti sui primi gradi della scala: nell'ordine 3/1; 5/3; 4/2; 6/4. Oltre a presentarsi in coincidenza con le note rilevanti, questi bicordi sono anche i più frequenti. Seguono per importanza 2/VII e 7/5. Altri bicordi come 8/6 e 1/VI sono talvolta usati per passaggi di volta superiori ed inferiori, mentre i rimanenti (ed in particolare quelli al di sotto della *finalis*) sono alquanto rari.

⁴² V. H. Powers, *Modality as an European Cultural Construct*, in M. Baroni - R. Dalmondo, a cura di, *Atti del II convegno europeo di analisi musicale*, Trento 1992, pp. 207-20. Per quanto riguarda lo specifico italiano rinvio alle osservazioni di Agamennone, *Modalità - tonalità*, in AA.VV., *Grammatica della Musica*, Roma 1991, pp. 145-200 e Magrini, *Aspetti del canto...*

⁴³ V. le osservazioni di Sassu, *I canti...*, pp. 163ss.

⁴⁴ Se ne hanno numerosi anche in Pedrotti, *Canti popolari...*, e Mognaschi, *Canti popolari...*

Una certa frequenza ha anche 2/V, bicordo non di terza, che si ha anche in coincidenza con le note rilevanti dei versi musicali (§ 2.3.4). Esso si può certamente annoverare fra i tratti che richiama un esplicito impianto tonale e che derivano dalla pratica della coralità organizzata (vedi § 2.4).

Sempre nell'ambito delle esecuzioni polivocali, un notevole riscontro quantitativo hanno i passaggi monodici (a voce sola o a più voci in unisono) che, come detto, caratterizzano soprattutto l'attacco ed il verso musicale iniziale. In questi casi oltre al quinto grado dell'ottava inferiore (V) – grado che spesso si presenta come nota rilevante – si ha una certa presenza del VI e del VII grado, talvolta utilizzati come note di passaggio, riempitivi del salto di quarta ascendente. Sono però frequenti i casi in cui VI e VII grado mancano del tutto.⁴⁵

L'estensione di ciascuna delle due parti si può dunque schematizzare nel modo seguente:⁴⁶

parte vocale superiore V (VI) (VII) (1) (2) **3 4 5 6 7 8**

parte vocale inferiore V (VI) (VII) **1 2 3 4 5 6**

Nei repertori monodici, invece, l'*ambitus* è in genere più ristretto, esteso ad una quinta o una sesta, con la frequente ripercussione di 1 e 3 grado. Caratteristiche dei repertori legati al mondo dell'infanzia sono le strutture comprese entro una quarta con presenza di successione scalare del tipo:

4 3* 2* 1

nelle quali talvolta può mancare del tutto il secondo grado.⁴⁷ Altre regolarità si possono cogliere per quanto riguarda la con-

⁴⁵ V. gli esempi in Appendice III, trascrizioni musicali n° 5 e 11.

⁴⁶ Data la struttura della polivocalità trentina (della quale si parlerà più avanti) nel caso di esecuzioni a più di due parti vocali, la terza e l'eventuale quarta parte vocale hanno estensioni analoghe a quelle delle due parti principali (v. § 2.4).

⁴⁷ V. gli esempi in Appendice III, trascrizioni musicali n. 25-28. Su tali repertori vedi Sassu, *Parole intonate...*

dotta melodica. Innanzi tutto si deve osservare un'assoluta predominanza del movimento per gradi congiunti. Salti melodici si trovano quasi sempre in coincidenza con gli accenti forti (note rilevanti) all'attacco della strofa e/o dei singoli versi musicali (primo accento forte) e, sebbene più raramente, in fase di conclusione dei versi musicali (secondo accento forte). Decisamente limitati sono gli intervalli interni al profilo melodico del verso musicale.

Una netta prevalenza hanno i salti melodici ascendenti, soprattutto di quarta (che, come già accennato, caratterizzano l'attacco di gran parte dei canti) e di terza (frequenti invece all'inizio dei versi musicali successivi al primo). Rari sono intervalli più ampi, di quinta o di sesta.⁴⁸ Fra i salti discendenti invece predominano sicuramente quelli di terza (all'inizio e soprattutto verso la fine dei versi musicali). Minore frequenza hanno, nell'ordine, quelli di quinta e di quarta, rari quelli di sesta.

Molto ricorrente è la conclusione della strofa musicale con una discesa di due-tre gradi congiunti verso il bicordo conclusivo 3/1 proposto in battere:

(6/4) - 5/3 4/2 | 3/1

Lo stretto rapporto testo-musica è alla base di un altro elemento decisamente costante: l'inizio della strofa e dei versi musicali con attacco in anacrusi. Tale attacco, già sottolineato in precedenza, è incentrato su un ampio salto melodico che termina sul battere iniziale (primo accento), preparato spesso da due note di uguale valore ribattute sulla nota d'attacco.

⁴⁸ Di norma la tradizione orale esclude il salto di settima, intervallo dissonante di difficile intonazione. In Trentino, comunque, forse in virtù della pratica della coralità organizzata di molti cantori, se ne possono trovare degli esempi: un caso è in Morelli, *Identità musicali...*, p. 339 (*Come faremo a girare la Francia*, primo rigo, seconda battuta, la parte femminile grave e la parte maschile realizzano un salto di settima ascendente mentre la parte femminile superiore canta un salto di quinta; la stessa situazione si verifica in un'altra esecuzione dello stesso canto - documentata nella pagina precedente e registrata in un diverso paese - anche se è solo la parte femminile inferiore ad eseguire il salto di settima).

2.3.6 Altri elementi esecutivi

Dallo studio dei documenti considerati emergono altre indicazioni che si possono valutare come tratti stilistici generali del patrimonio tradizionale trentino.

Per quanto riguarda il ritmo si deve innanzi tutto constatare la netta prevalenza dell'andamento piano e disteso e, per contro, la scarsa presenza di esecuzioni in parlato/rubato.⁴⁹ Queste ultime, anzi, costituiscono una sorta di segnale della disgregazione della tradizione: esse, infatti, sono per lo più costituite dalle esecuzioni a voce sola di brani polivocali.⁵⁰

Come avviene normalmente nel canto di tradizione orale anche nel Trentino non si riscontrano però strutture ritmiche rigide. La scansione dei valori che regola l'andamento all'interno della strofa presenta spesso apparenti passaggi dal binario al ternario dovuti allo stretto rapporto con la struttura metrica del testo verbale.⁵¹ Inoltre i valori ritmici conclusivi delle strofe risultano sovente divergenti rispetto a quelli che una rigida struttura ritmica imporrebbe, allo stesso modo di quanto accade con le pause fra un verso musicale ed il seguente e con i lassi di tempo fra una strofa e l'altra.⁵²

⁴⁹ Tale indicazione è già stata segnalata da Sorce Keller, *Tradizione corale...*, pp. 93ss.

⁵⁰ Ve ne sono diversi esempi nei documenti registrati in Val di Fassa, v. Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, pp. 510 ss. Come è noto la normale notazione musicale su pentagramma non è in grado di evidenziare opportunamente il ritmo in parlando-rubato: di norma si ricorre a delle generiche indicazioni verbali messe in testa al pentagramma e alle indicazioni delle più rilevanti variazioni dell'unità metronomica. Sull'argomento sono ancora valide le osservazioni di Bartók, *Scritti sulla musica...*, pp. 202ss.

⁵¹ Si vedano ad esempio le apparenti variazioni ritmiche nei brani riportati in Appendice III, trascrizioni musicali n. 17, 22 e 26.

⁵² Cfr. il brano dell'Appendice III, trascrizione musicale n. 22 (dove la nota finale effettivamente eseguita è una semiminima, per altro accorciata come indicano le due freccette poste sopra) e non la semiminima puntata come vorrebbe il regolare metro 3/8. Altri casi analoghi sono documentati dalle trascrizioni in Morelli, *Identità musicali...*, p. 256 (*Rondine importuna*, dove la nota finale è una croma al posto di una semiminima più semiminima puntata come vorrebbe la chiusura del metro 6/8) e p. 411

In altre parole, sembra fuori luogo pensare che nel canto tradizionale trentino si ritrovi una struttura ritmica assoluta, con netta differenziazione fra tempi binari e ternari, a cui l'esecuzione si adegui. È comunque errato proporre (o presupporre) una regolamentazione del ritmo in base ai criteri della musica d'arte, ragion per cui nelle trascrizioni musicali che accompagnano questo volume ho scelto di non mettere alcuna indicazione di tempo né di chiudere l'ultima battuta.⁵³

Una ritmica più serrata contraddistingue, ovviamente, i repertori contestuali e quelli funzionali rispetto ai canti dell'intrattenimento o comunque non connessi ad una particolare occasione esecutiva.

Relativamente contenute sono le variazioni agogiche. Si tratta di un dato piuttosto scontato nei canti polivocali che si basano sull'interrelazione fra più cantori e quindi richiedono una tendenziale regolarità d'esecuzione e comunque offrono minori possibilità di variazione rispetto a quelli monodici.

Ad ogni modo, pur se non molto marcate, le variazioni agogiche possono rivelare interessanti elementi stilistici. È il caso soprattutto delle esecuzioni contestuali in cui allungamenti ed accorciamenti dei valori ritmici ad ogni riproposizione della strofa presentano considerevoli differenze che dipendono dalle circostanze in cui ha luogo il canto, e sono riflesso, al tempo stesso, delle dinamiche interne al gruppo degli esecutori.⁵⁴ Fra i dati che emergono con tutta evidenza nei documenti contestuali depositati presso il Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche vi è la tendenza ad allungare i valori di durata in coincidenza delle note significative (in particolar modo il primo accento forte) ed a rallentare considerevolmente in fase di cadenza della strofa. Tali allungamenti sono realizzati in genere da una

(L'è *San Fabian*, dove si ha una croma e non una minima). Anche su questo argomento rinvio a Bartók, *Scritti sulla musica*...

⁵³ Ho adottato lo stesso sistema nelle trascrizioni da me realizzate in Morelli, *Identità musicali*... e Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto*...

⁵⁴ Indicazioni al riguardo si hanno in T. Magrini, *The Group Dimension in Traditional Music*, «The world of music», 31 (1989), pp. 52-79.

voce (quasi sempre femminile) che si staglia rispetto alle altre dettando, in certo modo, i tempi dell'esecuzione.⁵⁵

Per altro verso, in molte esecuzioni non contestuali si registra la tendenza ad un regolare rallentando in fase di cadenza finale di strofa a cui corrisponde un diminuendo della dinamica, elemento questo estraneo alla musica di tradizione orale.⁵⁶ Casi del genere rivelano chiaramente gli influssi della pratica corale organizzata dove, invece, essi costituiscono una norma esecutiva.

Nelle trascrizioni tale indicazione è espressa sia attraverso appositi segni diacritici integrativi (le consuete abbreviazioni, *rallent.*, *accel.*, e così via, e le freccette poste sopra le note e relative ai singoli valori ritmici) sia mediante l'esposizione della durata in secondi di ciascuna strofa trascritta e con i consueti rinvii all'unità metronomica.

Anche per quanto riguarda gli elementi ornamentali si possono trarre alcune sommarie indicazioni. Si è già fatto cenno alla frequente presenza di brevi vocalizzi che si trovano sui tempi deboli (mai in battere) e che allentano l'andamento sillabico. In nessun caso, comunque, tali vocalizzi compromettono la piena comprensione del testo verbale, sempre immediatamente riconoscibile all'ascolto.

Alquanto frequenti sono i portamenti ed i glissando, soprattutto in fase di attacco e di chiusura dei versi musicali e/o in coincidenza con gli eventuali ampi salti melodici.⁵⁷ Hanno pure una

⁵⁵ Si veda l'esecuzione contestuale del brano *Casto rifiuto* riportata in Appendice III, trascrizione musicale n. 10. Nel corso del rilevamento ho osservato che i tempi della successione delle note erano chiaramente dettati da una donna che il gruppo di esecutori riconosceva come la più brava. Ovviamente in situazioni del genere sono del tutto normali le sfasature nell'omoritmia fra le due o tre parti e, all'interno di ciascuna parte vocale, fra i diversi cantori che la raddoppiano: la trascrizione musicale riportata in Appendice III non dà conto di tale evenienza, che invece si precepisce con chiarezza all'ascolto del documento sonoro. Per cogliere la differenza con le esecuzioni non contestuali si confronti la trascrizione testé citata con una delle altre versioni dello stesso canto trascritte in Morelli, *Identità musicali*..., pp. 334-37.

⁵⁶ Un esempio di ciò è evidente in Appendice III, trascrizione musicale n. 12, relativa ad una esecuzione alla quale prendevano parte due cantori che in gioventù hanno fatto parte di un coro organizzato.

⁵⁷ V. gli esempi in Appendice III, trascrizioni musicali n. 15, 17 e 23.

2. 4 STRUTTURA DELLA POLIVOCALITÀ

È indubbio che la polivocalità rappresenti l'espressione maggiormente caratterizzante del patrimonio etnomusicologico trentino, anzi, si potrebbe sostenere che ne costituisca il fondamento, il cardine essenziale. «Dalle nostre parti non si può cantare se non si è almeno in tre»: così, più o meno letteralmente, mi spiegava il sig. Giuseppe Del Bon di Darè durante una delle sedute di registrazione effettuate a casa sua nel febbraio 1996. E, tanto per dimostrarmi il suo assunto, ha continuato dicendomi che lui e i suoi amici cantano a tre parti anche le canzonette imparate alla radio, e me ne ha fornito un esempio eseguendo, insieme con gli altri due cantori — un uomo e una donna — che partecipavano alla seduta di registrazione, delle celebri canzoni del Festival di San Remo.¹

Si tratta, in realtà, di un'eccessiva generalizzazione (i cantori sono soliti proporre affermazioni di questo tipo quando parlano del proprio patrimonio musicale) in quanto anche nel Trentino la monodia ha (e tradizionalmente ha sempre avuto) uno specifico spazio esecutivo, seppur alquanto limitato.

Cantare a più voci è una pratica che presuppone l'esistenza di precise occasioni di incontro collettivo quali sono, ancor oggi, le serate in osteria, le feste paesane o private, le gite, eccetera. In tali occasioni il canto è di norma eseguito con il concorso di tutti i partecipanti e risulta articolato almeno in due parti vocali: ogni

¹ Si trattava di *Vecchio scarpone* e di *La colpa fu*, entrambe canzoni degli anni Cinquanta (l'ultima documentata pure nel repertorio carnevalesco della Val Floriana: v. § 2.1). Per la registrazione dell'incontro v. Appendice II, raccolte n. 8-9.

parte viene realizzata da più cantori all'unisono. Nelle stesse occasioni sono invece rare, se non del tutto scomparse, le esecuzioni specializzate, realizzate cioè da cantori selezionati oppure da gruppi maschili o femminili separati.²

Per cantare insieme a più parti è necessaria comunque una particolare competenza dei partecipanti che debbono in qualche modo collaborare reciprocamente.³ Ciò si deve ammettere anche nel caso in cui il risultato musicale sia il più semplice possibile: il raddoppio di una linea melodica ad una costante distanza intervallare.

Ogni cantore ha piena consapevolezza della parte (o delle parti) che può concorrere a realizzare, se cioè sa far di "primo", di "secondo" o di "basso". Normalmente l'attacco è realizzato da una sola voce. Una volta avviata l'esecuzione tutte le voci si distribuiscono nell'ambito delle due o più parti: un processo frutto della profonda conoscenza della struttura formale del repertorio (e mai dovuto alle indicazioni di un maestro o di un direttore), risultato dei meccanismi di apprendistato tradizionali ancora operanti.

Una competenza di questo tipo deve essere considerata come un elemento specifico della cultura trentina e, più in generale, alpina. Per intenderci: se ad esempio un gruppo qualsiasi di siciliani, di calabresi, di toscani o di altre regioni centro-meridionali canta in coro il risultato è in genere il raddoppio all'unisono di una melodia. La capacità nel distribuirsi in più parti separate, che in Trentino costituisce la norma, è il risultato di una specializzazione nell'ambito della tradizione orale.

² Esecuzioni di questo tipo avevano luogo nel passato (cfr. quanto detto in § 1.2 a proposito delle informazioni provenienti dagli scritti di Bolognini e in § 2.1 e 2.2) e sono ancora in uso in altre zone dell'Arco Alpino (v. Leydi, *Musica e musiche...*). Di una distinzione fra esecuzioni maschili e femminili nel Trentino parla Sorce Keller, *Tradizione orale...*, pp. 99ss., distinzione basata essenzialmente sul contenuto del testo verbale. Non ho trovato nessuna conferma di ciò nel corso della mia ricerca su campo. Si tratta, comunque, di un'affermazione decisamente verisimile, almeno fino a poco tempo fa, quando le donne si rifiutavano di cantare certi testi ritenuti volgari e osceni e, comunque, l'esecuzione di tali brani era considerata disdicevole per loro.

³ Per la definizione dei termini parte e voci nell'ambito della polivocalità v. Macchiarella, *Il canto...*, pp. 162-63.

Non si tratta quindi di una capacità naturale bensì di una competenza acquisita. È perciò quanto mai inopportuno definire spontaneo il canto polivocale tradizionale (come invece hanno fatto – e fanno tuttora – alcuni studiosi della musica trentina). Del resto l'etnomusicologia ha chiaramente dimostrato che nessun formalizzato musicale di tradizione orale, per quanto semplice possa apparire, si può considerare frutto della spontaneità!⁴

Per quanto riguarda la struttura musicale, la polivocalità trentina rientra pienamente nella tipologia caratteristica dell'area alpina, variante del più generale modello diffuso nell'Italia settentrionale e in tutta l'Europa centro-orientale.⁵

Costituzionalmente si tratta di un impianto melodico-lineare, imperniato su due parti parallele alle quali si possono aggiungere una terza ed una quarta parte, al grave e/o all'acuto. Le due parti fondamentali procedono omoritmicamente, nota contro nota, ad una costante distanza intervallare costituita di norma da una terza. Le parti eventualmente aggiunte di solito raddoppiano all'ottava, inferiore e/o superiore, le due fondamentali.

Ciascuna parte può essere eseguita da più di un cantore. Il numero delle voci che cantano l'una è indipendente rispetto a quello delle altre.

L'esecuzione è solitamente avviata da una sola voce. L'entrata delle altre, e quindi della seconda parte, ha luogo di solito al primo accento forte nel caso vi sia attacco con anacrusi, evenienza decisamente ordinaria nel Trentino. Talvolta l'*incipit* solista è costituito da un lungo frammento melodico che può

⁴ L'aggettivo spontaneo (ed altri analoghi come genuino, naturale, primordiale) applicato alla musica di tradizione orale riflette approcci di tipo romantico che nulla hanno a che fare con la ricerca etnomusicologica. Numerose ricerche hanno ampiamente dimostrato che alla base di qualsiasi manifestazione musicale di tradizione orale vi sono delle competenze acquisite ed un sistema di regole virtuali e non esplicite a cui si rifà ogni sua minima componente. Fra i tanti contributi sull'argomento mi limito a citare B. Lortat Jacob, a cura di, *L'improvisation dans la musique de tradition orale*, Paris 1986.

⁵ Manca sull'argomento uno studio organico. Indicazioni di massima si hanno in E. Emsherimer, *Some Remarks on European Folk Polyphony*, «Journal of International Folk Music Council», 16 (1964), pp. 48-54. Si veda anche AA.VV., *Polyphonie de tradition orale. Histoire et tradition vivantes*, Paris 1983.

estendersi per il primo verso musicale (raramente anche per il secondo) e può venire realizzato da tutte le voci all'unisono. In questi casi la suddivisione nelle due parti fondamentali ha luogo in fase di cadenza di verso musicale.

Di norma il rapporto di terza viene mantenuto anche in conclusione della strofa, tranne rare eccezioni in cui le due parti raggiungono l'unisono. Entrambe le parti cantano il testo verbale.

Nel corso dell'esecuzione il rigido parallelismo può essere interrotto da note di volta, ritardi o anticipazioni realizzate da una delle due parti. Si tratta, comunque, sempre di passaggi transitori e con carattere ornamentale.⁶

Vi sono anche casi di sospensione del parallelismo fra le parti che danno vita a moti obliqui o, più raramente, contrari, con la conseguente determinazione di bicordi differenti dalla terza. Tali evenienze si verificano di solito all'interno dei versi musicali (e non in coincidenza con le note rilevanti) successivi al primo.⁷

Come già accennato, non mancano casi di esecuzioni polivocali in cui si verificano moti obliqui (o contrari) fra le parti che producono cadenze chiaramente di tipo tonale, con esplicite tracce delle convenzioni tonali dei repertori per cori organizzati. Alla stessa sensibilità tonale possono farsi risalire i casi in cui la parte maschile ribatte alcune note (di solito primo e quinto grado della scala) omoritmicamente con le due (o più) superiori, determinando una sorta di effetto pedale mobile. Riporto un esempio costituito dalla parte iniziale di un canto dall'*incipit* testuale «Oscuro, oscuro», registrato a Soraga, in Val di Fassa, in cui è ben evidente l'influenza dello stile armonico della corallità organizzata.⁸

⁶ Vedi ad esempio le anticipazioni della parte vocale superiore nel brano in Appendice III, trascrizione musicale n. 17 (terzo rigo prima battuta).

⁷ Cfr. ad esempio i casi in Morelli, *Identità musicali...*, p. 313 (*Adelina* - terzo rigo, ultime quattro battute) e p. 348 (*Corteggiatore determinato*, primo rigo, seconda battuta; moto contrario, secondo rigo prima battuta; moto obliquo).

⁸ La trascrizione è in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...* L'esecuzione è intonata una quarta sopra. Va detto che l'aggiunta di una sorta di pedale armonico all'esecuzione a due parti parallele si verifica in altri repertori diffusi lungo l'Arco Alpino, in particolare verso le estreme regioni orientali: v. Macchiarella, *Il canto a più voci...*, p. 89.

vv.f O - scu - ro o - scu - ro il cie - lo d'un i - nca - nto la lu - na

vv.f O - scu - ro o - scu - ro il cie - lo d'un i - nca - nto la lu - na

v.m O - scu - ro o - scu - ro il cie - lo d'un i - nca - nto la lu - na

tra le nu - bi sta ce - la - ta io ti di - ce - vo

tra le nu - bi sta ce - la - ta io ti di - ce - vo

tra le nu - bi sta ce - la - ta io ti di - ce - vo

che t'a - ma - vo ta - nto i - nva - no vo'a - ca - ntar la se - re - na ta eccetera

che t'a - ma - vo ta - nto i - nva - no vo'a - ca - ntar la se - re - na ta

che t'a - ma - vo ta - nto i - nva - no vo'a - ca - ntar la se - re - na ta

Talvolta moti differenti dal parallelismo sono provocati dalla momentanea sospensione dell'omioritmia provocata dagli espedienti di carattere ornamentale a cui si è fatto cenno poco sopra.⁹

⁹ V. per esempio un caso in Morelli, *Identità musicali...*, p. 339 (*Come faremo a girare la Francia*, primo rigo, terza battuta, in cui, in rapida successione, sul primo accento forte del verso musicale, la parte vocale su-

Un caso diverso è rappresentato invece dalle esecuzioni, generalmente a voci miste, a due parti vocali che procedono per seste parallele. È verosimile che tali evenienze siano dovute ai processi di disgregazione della cultura tradizionale e che, pertanto, esse siano mancanti di altre parti vocali.¹⁰

Di norma il canto è a cappella. Solo in alcuni casi si sono ascoltate esecuzioni con l'accompagnamento di strumenti musicali (fisarmonica soprattutto) che si limitano a proporre un ulteriore raddoppio della linea melodica (sostenuto, nel caso della fisarmonica, dagli accordi sui gradi fondamentali della scala).¹¹

Al di là di tali aspetti tecnico-formali, la polivocalità trentina assume soprattutto dei valori simbolici, valori attraverso cui si esprime il piacere dello stare e del cantare insieme che sono ancora molto avvertiti (e non soltanto nelle valli o nei paesini isolati). Allo stesso tempo in essi si riafferma con forza l'identità culturale della provincia. L'indagine su questi elementi è di basilare importanza per comprendere la realtà odierna della pratica polivocale di tradizione orale.¹² In una situazione socio-culturale come quella odierna del Trentino, la maggior parte dei cantori non considera l'esecuzione dei repertori come una pratica musicale vera e propria. Ben altre sono le espressioni considerate musica nel senso pieno del termine, verso cui si concentra l'interesse di molti trentini come fruitori/executori: dai cori organizzati alle forme della musica classica sette-ottocentesca,

periore realizza un abbellimento che determina la successione di bicordi 19/5-8/5-7/5-8/5, 7/5 eccetera).

¹⁰ Diversi esempi di questo tipo sono stati registrati in Val di Fassa: se ne veda la trascrizione in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, pp. 487ss. Un esempio interessante è rappresentato dal canto *E la figlia disgraziata* (corrispondente alla ballata *Sposa per forza*, Nigra 37) registrato da Diego Carpitella nel 1969 in Val dei Mocheni (v. la trascrizione di I. Macchiarella in Morelli, *Identità musicali...*, p. 234) in cui si hanno anche brevi passaggi per quarte parallele. La possibilità che nel passato vi fossero anche nel patrimonio trentino rapporti intervallari diversi dalla terza nel canto a parti parallele costituisce un argomento che richiede un apposito approfondimento.

¹¹ Esempi di questo tipo sono stati documentati in Val di Fassa: v. le trascrizioni musicali in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, pp. 467 ss.

¹² Come è noto qualsiasi espressione di tradizione orale è destinata a scomparire dall'uso quando non ha più alcun significato per la comunità che la possiede: v. Leydi, *L'altra musica...*, pp. 83ss.

quest'ultima molto conosciuta ed eseguita anche dalle formazioni amatoriali.¹³ La polivocalità tradizionale rappresenta invece qualcosa di poco impegnativo, quasi una sorta di gioco musicale che, mutuando un concetto di Peter Burke,¹⁴ si potrebbe definire una piccola tradizione della musica, la cui esecuzione però è un fatto ineludibile tutte le volte che un gruppo si trova insieme. Una espressione cioè che non ha alcuna componente estetica ma che è connaturata all'essere trentini.

L'indagine in questa direzione è da impostare alla base. Essa costituisce uno dei punti programmatici del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, al fine di una approfondita comprensione della pratica musicale tradizionale di oggi del Trentino e, più in generale, dell'Arco Alpino. Prospettiva di indagine sulla cui discussione è incentrato il prossimo, conclusivo, capitolo.

¹³ Ho notato durante la mia ricerca come la conoscenza dei repertori classici sia molto diffusa anche in paesi lontani dalla città dove si possono trovare concerti amatoriali (vocali e/o strumentali) di tali repertori, cosa che invece non accade in altre regioni italiane. È sufficiente, tra l'altro, consultare l'*Annuario 1996* edito dalla Federazione dei cori del Trentino per constatare il numero decisamente considerevole di cori, presenti anche in paesi molto piccoli, che dichiarano di aver in programma repertori d'arte del periodo classico-romantico (e molti anche rinascimentale-barocco), talvolta con accompagnamento strumentale.

¹⁴ Cfr. P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano 1983, pp. 31ss. Sulla validità dell'estensione dei concetti di piccola e grande tradizione culturale proposti da Burke allo studio della musica tradizionale v. il capitolo introduttivo di Macchiarella, *Il falsobordone...*, pp. 5ss.

3. PROSPETTIVE PER L'APPROFONDIMENTO DELLA RICERCA

Le conclusioni di questo lavoro non possono che essere di carattere propositivo: l'esposizione delle possibili direzioni di ricerca (alcune delle quali già accennate nei due capitoli precedenti) con delle basilari indicazioni operative. Il tutto in una prospettiva di studio etnomusicologico non limitato alla realtà trentina ma orientato verso un progressivo allargamento alle province e regioni dell'Arco Alpino.

Il primo aspetto da considerare è l'ampliamento della documentazione a disposizione. Si tratta di una questione molto complessa che riguarda sia la realizzazione di ricerche su campo *ex novo*, sia l'acquisizione di altre realizzate nel passato da privati o da associazioni (fra cui, nello specifico trentino, i numerosi cori organizzati, raccolte a cui si è già fatto riferimento in § 1.4). Molto importante in tal senso sarebbe la creazione in provincia di un archivio pubblico finanziato e gestito da istituzioni locali, come avviene ad esempio nel Lazio, in Lombardia, in Sicilia e nella Valle d'Aosta.¹ Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige sembra la sede deputata e non si può che auspicare che progetti di rilevamenti sistematici, come quello sulla Val dei Mocheni (citato in § 1.4) abbiano un seguito regolare, con l'estensione alle altre valli.

Accanto a questo lavoro di documentazione, è necessario avviare delle specifiche campagne di rilevamento incentrate su

¹ Sugli archivi etnomusicologici esistenti in queste regioni, alcuni appartenenti ad un Ente pubblico come la Regione (in Lazio e Lombardia), altri a carattere privato con finanziamenti regionali (il Folkstudio di Palermo) rinvio all'*Annuario musicale CIDIM*, Roma 1996.

particolari realtà locali per l'acquisizione di precise indicazioni circa i contesti esecutivi e i dati extramusicali. Un modello in questo senso è costituito dalla ricerca svolta a Premana (Valsassina, provincia di Como) negli anni Settanta, condotta da una *équipe* di cui facevano parte oltre ad un etnomusicologo, anche linguisti ed etnologi, che ha portato ad un accurato studio degli aspetti tecnico-formali del repertorio insieme con l'approfondita valutazione dei relativi elementi contestuali e della vita musicale della comunità.²

Delle indagini in questa direzione implicano metodologie di ricerca su campo che talvolta divergono da quelle finalizzate alla costituzione di un archivio sonoro regionale. Ad esempio, l'indagine sulla realtà della pratica polivocale e sui rapporti con la corallità organizzata richiede che si registrino anche brani che normalmente verrebbero trascurati, perché provenienti dai repertori delle armonizzazioni per coro, o dalla *popular music*, o dalla musica d'arte: è il caso, già citato (§ 2.4), delle informazioni che possono venire dall'ascolto di arrangiamenti tradizionali di canzoni della *popular music*. Allo stesso modo, informazioni molto importanti possono venire per esempio dai canti churchastici (prescritti dai libretti ufficiali distribuiti dalla Chiesa) che normalmente vengono eseguiti nelle processioni e nelle circostanze paraliturgiche, oppure da quell'indefinito repertorio di canzoni popolari (nel senso di *popular* inglese) come *Il mazzolin di fiori* e *La me morosa vecia*, considerate non specifiche di una determinata regione, che di solito vengono trascurate nelle campagne di rilevamento generalizzato.³

² Per gli esiti di questa ricerca v. AA.VV., *Premana. Mondo popolare in Lombardia*, Milano 1979. Nello stesso volume si veda in particolare il saggio di P. Sassu, *Il racconto di una cultura*, in cui sono esposte anche indicazioni di carattere teorico-metodologico.

³ Circa le prospettive della ricerca etnomusicologica nelle società mass-mediali europee v. M. Peter Baumann, a cura di, *World Music. Musics of the World*, Wilhelmshaven 1992. Indicazioni utili vengono anche da R. Burkhardt, *Musical Sound and Contextual Input: a Performance Model for Musical Analysis*, «Ethnomusicology», 31-I (1987), pp. 56-86 che, tra l'altro, propone indicazioni circa l'influsso dei significati extramusicali nella *performance* di musiche tradizionali.

Del resto uno dei primi obbiettivi che l'ampliamento della ricerca deve porsi è certamente la definizione della realtà e del significato che oggi assume la pratica musicale tradizionale. Uno studio che rifletta sugli esecutori/fruitori dei repertori ma anche sul valore sociale del canto.

Per quanto riguarda gli elementi tecnico-formali del patrimonio tradizionale trentino, diverse e decisamente complesse sono le questioni che si possono sviluppare.

In primo luogo, sicuramente promettente si prospetta l'approfondimento del modello formale del canto tradizionale trentino presentato nel capitolo 2.3. Tale approfondimento necessita ovviamente di una maggiore documentazione e, quindi, di nuove trascrizioni redatte secondo criteri etnomusicologici.

Non si tratta però di procedere ad una semplice acquisizione quantitativa di canti. L'obiettivo di modelli analitici di questo tipo, infatti, non è rendere conto di tutte le variabili presenti nel territorio provinciale,⁴ bensì quello di rappresentare processi di formalizzazione musicale alla base di un patrimonio tradizionale condiviso da una entità culturale. In tal senso, quindi, la via per l'approfondimento del modello passa per una serie di riscontri sistematici su altri campioni omogenei provenienti da aree circoscritte. Bisognerebbe, cioè, procedere per blocchi di documenti, anche poco estesi numericamente che però abbiano caratteristiche esecutive simili (canti polivocali, oppure monodici; legati ad un contesto esecutivo oppure connessi all'intrattenimento non specifico, eccetera) e provengano di volta in volta da una valle (o da uno o più paesi), fino ad avere una rappresentanza significativa da tutte le aree provinciali.

I risultati già emersi dall'analisi dei documenti trentini considerati in questo volume fanno ipotizzare che lo stesso modello analitico possa essere proficuamente utilizzato anche nello studio di patrimoni vocali tradizionali di altre regioni, purché basati su strutture di tipo strofico e con una chiara coincidenza fra unità pertinenti del testo verbale e della musica. In particolare, l'estensione del modello in questione può rappresentare uno stru-

⁴ Si è già detto in precedenza (§ 2.2) che per sua costituzione il patrimonio di tradizione orale di una regione non è quantificabile in un numero definito di repertori e brani.

mento efficace per l'avvio di una indagine sulle strutture formali presenti nel canto di tradizione orale dell'Arco Alpino. Del resto, tale estensione appare quasi consequenziale in considerazione dello specifico rilievo del patrimonio vocale trentino all'interno della più vasta cultura musicale alpina. La particolare conformazione geografica della provincia, caratterizzata dall'articolazione in numerose valli convergenti o no rispetto all'asse dell'Adige, ha infatti favorito l'incontro e lo scambio fra espressioni culturali differenti. Ben lungi dal costituire un regione isolata, il Trentino è stato attraversato da una continua circolazione culturale divenendo, al tempo stesso, area di confine e anello di congiunzione fra il mondo germanico e quello triveneto-latino. Di questa vitalità culturale il canto (così come le altre forme della cultura tradizionale) rivela tracce evidenti in una patente compresenza di caratteri stilistico-formali diversi che si possono far risalire a sovrapposizioni fra influssi provenienti da specifiche tradizioni alpine più lontane.⁵ Una precisa individuazione di tali caratteri può quindi costituire un notevole passo avanti della conoscenza del patrimonio vocale tradizionale alpino, nella prospettiva della definizione di un modello formale in grado di esplicitarne criteri di pertinenza e possibili varianti. In questa direzione i primi passi si possono individuare nell'estensione del modello ad alcuni repertori della Lombardia, del sud Tirolo e del Veneto che sono già stati adeguatamente documentati in ricerche etnomusicologiche del recente passato.⁶

⁵ Sulla circolazione dei repertori musicali in ambito alpino v. Leydi, *Musica e musiche...*

⁶ Una bibliografia/discografia ragionate della musica tradizionale alpina sono in corso di realizzazione presso il Laboratorio etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche e si potranno consultare nel sito internet:

<http://www.lett.unitn.it/musica/html/Etno.htm>

Come contributi di partenza si possono utilizzare le indicazioni di Leydi, *Discografia della musica...*, e S. Biagiola et al., *Primo contributo ad una bibliografia etnomusicologica italiana con esempi musicali*, «Culture Musicali», 2-III (1983). Fra gli studi che certamente potranno offrire utili indicazioni segnalò già adesso il volume Leydi-Pianta, *Brescia e il suo territorio*, Milano 1976, Sassu, *Canti della comunità...*, M. Anesa - M. Rondi, *Sotto il ponte l'acqua passa*, Bergamo 1990. Per quanto riguarda il Tirolo rinvio

Fra le altre questioni tecnico-formali indubbiamente di grande interesse è la definizione dell'organizzazione scalare. Come già accennato in § 2.3, l'assunto di una generalizzata presenza di scale tonali di modo maggiore sembra niente altro che una banalità. Basta soltanto constatare la diffusa presenza di brani, costruiti su pochi gradi della scala, che mancano delle funzioni caratterizzanti della logica tonale (sensibile e dominante) e/o presentano andamenti marcatamente discendenti o ancora altri elementi che chiaramente indirizzano verso un impianto modale o, come suggerisce Pietro Sassu, verso l'ipotesi di una sovrapposizione di materiali su una «base modale».⁷

In questo caso, però, l'approfondimento della questione deve fare i conti con un certo ritardo dell'etnomusicologia nella definizione delle strutture scalari presenti nella musica di tradizione orale italiana.⁸ Sarà quindi necessario elaborare preliminarmente degli schemi di valutazione dell'organizzazione delle altezze nei repertori trentini e attraverso questi arrivare a dei modelli di rappresentazione gerarchica del rilievo che i singoli suoni assumono nell'esecuzione musicale. Tali schemi potranno assai proficuamente tenere in considerazione le indicazioni a proposito dei modelli di riduzione grammaticale già proposti da Bela Bartók,⁹ nonché i risultati ottenuti nello studio di tradizioni vocali di altre zone del continente europeo¹⁰ e quelli su singoli repertori vocali dell'Italia settentrionale realizzati nel recente passato.¹¹ Particolare attenzione nella valutazione del rilievo qua-

all'ampia bibliografia contenuta in T. Nussbaumer, *Tiroler Volksliedarchiv Katalog der Tondokumente*, Innsbruck 1996.

⁷ Sassu, *I canti...*, pp. 163 ss.

⁸ A riguardo v. M. Agamennone, *Modalità...*, pp. 148 ss.

⁹ Bartók, *Scritti sulla musica...*, pp. 220ss.

¹⁰ Fra questi in primo luogo bisogna tenere in considerazione il monumentale lavoro sui canti narrativi di H.B. Bronson, *The Ballad as Song*, Berkley-Los Angeles 1969 che fra l'altro propone un modello di comparazione modale fra esecuzioni provenienti da zone lontane fra di loro del continente europeo, modello certamente discutibile (già a partire dalla definizione delle riduzioni melodiche delle esecuzioni confrontate fra di loro che non ha una chiara divisione fra note portanti e note accessorie-ornamentali delle melodie) ma con indicazioni di grande interesse.

¹¹ È il caso del più volte citato Sassu, *I canti...*, pp. 163ss. che tra l'altro presenta un concreto esempio di riduzione scalare qualitativa: al termine

litativo bisognerà porre, comunque, ai bicordi e alle sovrapposizioni verticali dovute alla esecuzione polivocale che caratterizza gran parte del patrimonio trentino. Anche in questo caso è facile prevedere che le metodologie elaborate per lo studio dei repertori provinciali possano essere utilizzati come strumenti per l'indagine sulla cultura musicale dell'intero Arco Alpino.

Da impostare totalmente è lo studio del dato stilistico, una questione che nei lavori sui repertori settentrionali, viene spesso sottovalutata o risolta in poche righe.¹² In realtà, al di là di superficiali constatazioni, ben poco è noto circa il tipo di emissione vocale, il timbro e la sonorità complessiva del canto trentino, nonché la presenza di elementi ornamentali (abbellimenti, portamenti, glissando, eccetera) di grande importanza per quanto riguarda lo stile esecutivo.¹³ Allo stesso modo, anche lo studio delle modalità performative, cioè delle relazioni fra gli esecutori che si instaurano nell'atto del cantare insieme, degli elementi prossemici e cinesici, della distribuzione funzionale delle singole voci e così via, è completamente da avviare. A tal fine è indispensabile l'acquisizione di una adeguata documentazione che può ottenersi solo attraverso rilevamenti specifici. Fra questi è imprescindibile la realizzazione di diverse sedute di registrazione, da ripetersi più volte nel corso del tempo, coinvolgendo i medesimi gruppi di cantori. Un contributo fondamentale, inoltre, può venire dall'uso di riprese video, da integrare a quelle audio, purché condotte con adeguata metodologia etnomusicologica.

Un'altra questione aperta a cui si è fatto cenno nel corso della trattazione riguarda l'articolazione in generi e/o repertori. Anche tale questione, sulla cui complessità rinvio alle note proposte in § 2.2, risente di certi ritardi dell'etnomusicologia italiana.

Va detto, comunque, che l'approfondimento della questione non può che venire dopo una valutazione della odierna realtà del

delle diverse trascrizioni i singoli gradi sono rappresentati con valori ritmici via via maggiori a seconda della loro rilevanza nell'articolazione musicale (una semibreve per la/e nota/e più importante/i e così via).

¹² Si veda quanto detto in § 1.4 a proposito dello studio di Sorce Keller, *Tradizione orale...*

¹³ V. Magrini, *La monodia...*, pp. 133ss.

canto tradizionale trentino. Ciò che oggi viene eseguito per tradizione orale ha infatti una funzione ben diversa rispetto a quanto avveniva nel passato tanto che il tentativo di una classificazione in repertori sulla base delle categorie valide per il passato non sembra aver ancora significato. Ha senso, oggi, etichettare un brano come canto di lavoro, quando la connessione originaria è del tutto venuta meno (con tutto quello che ciò comporta sul concreto risultato dell'esecuzione)? Che significato può avere la definizione della categoria ballata o canto narrativo nella realtà odierna, quando la funzione specificamente narrativa del canto (nel senso indicato da Leydi e un po' da tutta la letteratura sul canto narrativo europeo)¹⁴ è oramai del tutto scomparsa? Che utilità può avere il riferimento a realtà esecutive del passato quando queste oggi non sono più operanti nella trasmissione di un canto? Si tratta, ovviamente, di questioni molto complesse la cui trattazione va ben al di là degli obbiettivi che può proporsi il progetto di studio musicologico esposto in questo volume.

D'altra parte, i documenti sonori trentini rivelano – come osservato in § 2.2 – che significative differenze formali fra i brani si individuano solo in riferimento alle effettive modalità esecutive, con una fondamentale bipartizione tutt'ora operante fra canti legati ad un preciso contesto e canti che sono eseguiti senza riferimento ad una particolare occasione. Viceversa l'appartenenza ad un repertorio non identifica precisi elementi della formalizzazione musicale. Ciò è evidente in particolare a proposito dei repertori individuati in base alle caratteristiche del testo verbale, come le ballate e i canti narrativi in genere, la cui esecuzione non si discosta sostanzialmente da quelle di canti con altro tipo di testo verbale. Per questo motivo, l'approfondimento della ricerca che qui si prospetta può fare a meno – perlomeno nella prima fase – di proporsi l'obiettivo di una classificazione dei documenti studiati, fatte salve, ovviamente, le necessarie considerazioni sui dati esecutivi e, quindi, la basilare distinzione fra brani contestuali e non.¹⁵

¹⁴ Leydi, *Teresa Viarengo...*, pp. 9ss.

¹⁵ Naturalmente è pur sempre possibile una classificazione dei repertori sulla scorta delle indicazioni relative al passato, una specie di classificazione storica che miri in certo modo a ricostruire la realtà sonora del re-

Su un versante differente, un altro argomento di indagine etnomusicologica che si prospetta proficuo concerne i rapporti fra tradizione orale e tradizione scritta. Come più volte accennato, il Trentino ha avuto storicamente una scolarizzazione estesa e relativamente più diffusa rispetto alle altre regioni italiane. Ed anche in campo musicale la conoscenza della scrittura ha inciso in misura sicuramente notevole, sia per quanto riguarda la circolazione dei repertori della musica d'arte¹⁶ sia per quanto riguarda la trasmissione stessa all'interno della cultura tradizionale.¹⁷ Di conseguenza il patrimonio etnomusicologico trentino si prospetta come un terreno privilegiato per l'indagine sui contatti e gli scambi fra oralità e scrittura in musica, una indagine che, sulla base di una precisa metodologia sperimentata altrove,¹⁸ può rivelare importanti elementi sui processi complessivi estensibili anche al di là dello specifico regionale. In quest'ambito non vanno poi dimenticate le numerose fonti documentarie del passato le quali, benché costituiscano elaborazioni di eruditi appartenenti alla cultura d'élite e comunque lontani dalla cultura tradizionale, possono offrire 'fra le righe' indicazioni utili sulla realtà del mondo sonoro del passato.¹⁹ Alcune di queste sono già state

cente passato. È del resto scontato che nelle società tradizionali testi verbali differenti erano legati a brani a loro volta connessi a specifiche situazioni contestuali e quindi a funzioni diverse assolate da differenti raggruppamenti di brani. Uno studio del genere – di tipo storico-etnomusicologico – richiede una adeguata metodologia e deve tenere in considerazione che la memoria orale degli anziani può offrire tutt'al più una immagine parziale e per molti aspetti equivoca, della effettiva realtà del passato, ma non una sua effettiva ricostruzione. Tale studio comunque non rientra nell'ambito del progetto alla base di questo lavoro.

¹⁶ Si ricordi fra l'altro quanto detto in § 1.4 a proposito degli studi di Antonio Carlini sulla diffusione di partiture corali o per banda di strumenti a fiato e percussione fin nei paesi più piccoli delle valli.

¹⁷ V. quanto detto in § 1.4 a proposito degli studi di Q. Antonelli sui canzonieri popolari e del ricorso a forma di memorizzazione dei testi verbali, e su quelli di F. Ghetta e A. Carlini in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto...*, che testimoniano l'uso della notazione musicale da parte degli strumentisti in val di Fassa.

¹⁸ Per una estesa esposizione dei presupposti e dei metodi di questo tipo di studi v. Macchiarella, *Il falsobordone...*, pp. IIIss.

¹⁹ Sul diverso significato della scrittura nella cultura d'élite e in quella tradizionale rinvio a dei lavori sui testi letterari che oramai costituiscono punti di riferimento fondamentali per l'etnomusicologia: W. Ong, *Oralità e*

oggetto di studio da parte di studiosi trentini (Carlini in primo luogo – v. § 1.1 e 1.4), altre invece attendono di essere analizzate.²⁰

Sempre in quest'ambito è indispensabile una approfondita ricerca bibliografica sulle fonti scritte del Sette-Ottocento con particolare riguardo per quelle redatte da folkloristi e demologi. Una ricerca che completi la panoramica proposta nel primo capitolo di questo lavoro e che inevitabilmente offrirà indicazioni importanti sulla realtà musicale del passato e sui presupposti su cui si basa quella odierna.²¹

Naturalmente, al di là del patrimonio vocale, il Trentino conserva pure un'importante componente di forme strumentali e di forme di canto con accompagnamento strumentale di cui in questo volume non si è tenuto conto. Tali forme richiedono una adeguata valutazione che tenga in considerazione primariamente i rapporti con la tradizione scritta. L'ampia diffusione della conoscenza della notazione, a cui prima si faceva riferimento, ha infatti favorito la diffusione di repertori che si possono definire di oralità secondaria, cioè di brani musicali che si riferiscono ad un testo scritto anche se la loro trasmissione avviene oralmente.²² Allo stesso tempo la musica strumentale, che nella cultura tradizionale è generalmente più innovativa rispetto a quella vocale,²³ ha subito una forte influenza nella circolazione dei repertori dai modelli diffusi dai mezzi di comunicazione di massa (radio e riproduttori a cassette in primo luogo). In questo modo brani appresi alla radio sono stati rieseguiti e/o arrangiati dai suonatori

scrittura, trad. it. Bologna 1986, e P. Zumthor, *La presenza della voce*, trad. it. Bologna 1986. Per una riflessione sulle indicazioni che tali testi possono offrire all'indagine musicale v. Macchiarella, *Il falsobordone...*, pp. Vss.

²⁰ È il caso ad esempio di fonti conservate presso l'Archivio di Stato di Trento o presso archivi austriaci individuate dallo stesso Carlini (v. § 1.4).

²¹ Fra le questioni che possono essere risolte da uno studio di questo tipo ricordo quella relativa alla presenza del canto monodico nella provincia ed in particolare del repertorio delle *Maitinade* di cui non si hanno attestazioni documentarie recenti (§ 1.3, 1.4 e 2.27).

²² Sulle forme dell'oralità secondaria in musica v. Macchiarella, *Il falsobordone...*, pp. Vss.

²³ Cfr. in proposito Leydi, *L'altra musica...*, pp. 87ss.

tradizionali.²⁴ un processo di acquisizione e adattamento che costituisce certamente uno dei motivi (se non il motivo) di maggiore interesse di uno studio sulla pratica strumentale nel mondo della odierna cultura tradizionale.

Accanto a questo indirizzo di indagine sono ovviamente praticabili anche delle ricerche di tipo organologico sugli strumenti tradizionali tipici della provincia, oramai quasi del tutto scomparsi dall'uso, nonché ricerche di tipo storico-iconografico. Tali approcci, comunque, vanno al di là dell'impianto metodologico alla base del progetto di ricerca qui esposto.

Rientra invece fra gli argomenti da approfondire una indagine storico-documentaria che si proponga di raccogliere le informazioni sulla pratica strumentale tradizionale del passato.

Alcune considerazioni, per concludere, sulle problematiche relative alla diffusione della corallità organizzata, vero e proprio spauracchio per l'etnomusicologia trentina e non.

Dall'esperienza di ricerca già maturata è risultata con tutta chiarezza la basilare importanza che in essa riveste la trasmissione orale e l'apprendimento attraverso l'ascolto.

Ogni coro, mediamente, ha in repertorio diverse decine di canti. Pertanto ciascun corista, che nella maggior parte dei casi non conosce o non usa la notazione musicale, deve ricordare un numero altrettanto elevato di linee melodiche. Basta questa semplice osservazione per dimostrare il legame essenziale fra la corallità organizzata e la polivocalità tradizionale: solo delle armonizzazioni fortemente radicate nel bagaglio culturale dei coristi possono essere memorizzate in questo modo. Se ciò non fosse, l'uso della scrittura sarebbe indispensabile. Se, cioè, le armonizzazioni non rispettassero in certo modo le basi di quella competenza polivocale di cui abbiamo parlato (e fossero realizzate, per esempio, sui modelli della musica d'arte barocca, o romantica o comunque lontana dalla musica etnica) certamente non sarebbe possibile la loro memorizzazione per dei cantori non professionisti come sono quelli dei cori alpini. Del resto Silvio Pedrotti (che gentilmente mi ha parlato della sua attività

²⁴ È il caso della melodia della canzone di Sanremo utilizzata dai fisarmonicisti del carnevale di Val Floriana di cui si è detto in § 2.2.

musicale nel corso di un lungo incontro nel mese di febbraio 1996) mi ha raccontato che la commissione del coro SAT ha richiesto ed ottenuto che lo stesso Arturo Benedetti Michelangeli correggesse le proprie armonizzazioni in alcuni punti in cui esse risultavano difficilmente eseguibili, cioè, verosimilmente, lontane dal modello *standard*.

Non va poi dimenticato che far parte di un coro è essenzialmente motivo di aggregazione comunitaria. Al di fuori dei concerti e delle relative prove preparatorie, i coristi si riuniscono spesso, cantando insieme brani del repertorio specifici del coro di cui fanno parte, brani di altri cori o brani tradizionali e non armonizzati. È in tali occasioni informali (che ho direttamente conosciuto grazie alla disponibilità del coro SOSAT e del coro Brenta) che si manifesta pienamente la sostanziale competenza tradizionale dei coristi: per esempio nella capacità (che ho direttamente rilevato) di eseguire canti di cui non sono note le parti o di proporre immediatamente l'accompagnamento a più voci di una linea melodica appena ascoltata. Basta che qualcuno intoni una melodia e subito c'è chi la raddoppia una terza sopra (o sotto) e chi aggiunge una parte di basso secondo lo schema della musica tradizionale prima citato.²⁵

D'altra parte se si analizzasse la struttura profonda dei repertori utilizzati dai diversi cori, sfrondandola degli artifici e dei manierismi superficiali, sono certo che emergerebbe chiaramente l'ossatura base della polivocalità alpina, magari volutamente inquadrata dentro un contesto armonico pienamente tonale. Del resto anche ad uno sguardo superficiale appare evidente la sostanziale omoritmia delle parti e il ruolo fondante dell'intervallo armonico di terza.

Già alla luce di queste poche osservazioni risulta ben evidente l'importanza che può assumere lo studio della corallità organizzata, studio da condurre, oltre che sulle armonizzazioni scritte, sulla prassi esecutiva e quindi sulla concreta pratica musicale dei partecipanti. E anche in questo caso è del tutto verosimile che le

²⁵ Esempi di ciò sono ascoltabili nelle registrazioni di un pranzo del coro Brenta di Tione: v. Appendice II, raccolte n. 38, 39 e 40. Ulteriori indicazioni sono contenute nelle interviste a vecchi cantori della SOSAT: v. Appendice II, raccolte n. 41, 42 e 43.

indicazioni ricavabili si possano *ipso facto* estendere al di là dello specifico trentino, come strumento di accesso per la comprensione dell'odierna cultura musicale alpina.

APPENDICE I

*Nastrografia delle raccolte di musica etnica trentina
depositate presso pubbliche istituzioni.*

CNSMP (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare) Roma.

Il CNSMP possiede un totale di 163 documenti relativi all'intero territorio del Trentino-Alto Adige, di cui 157 fanno parte dell'AELM (Archivio Etnico Linguistico Musicale).¹ I brani segnati con (*) sono in copia presso la discoteca di Stato e sono descritti nel catalogo di questa istituzione (v. oltre).

località	quantità brani	numero raccolta	data
Pens-Sarntal-Val	2	AELM: 117 LM	15.IX.1972
Sarentino (Bz)			
Moena (Tn)	6	CNSMP	24 22.IX.1954
San Fancesco (Tn)	131	AELM 71 LM	25.IV - 25.V. 1969
(*)			
Molveno (Tn) - ma reg. a Toronto nel Canada	19	AELM 69 LM	26.VIII. 1968
Palù (Tn)	2	AELM 71 LM	20.IV.1969
Roveda (Tn)	3	AELM 71 LM	11.VI.1969

¹ Indicazioni tratte da *Cartografia regionale delle registrazioni etnico musicale del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare e dell'Archivio Etnico Linguistico - Musicale della Discoteca di Stato (1948-1973)*, Roma 1973. In questa pubblicazione una sola cartina visualizza le località dei rilevamenti delle «Tre Venezie».

Discoteca di Stato, Roma

Il catalogo della Discoteca di Stato comprende la copia dei 131 brani della raccolta 71 LM del CNSMP.² Nella nota di accompagnamento delle schede è detto che «la raccolta è stata effettuata nell'ambito di un seminario di etnomusicologia tenuto dal 20 aprile al 15 giugno 1969 presso l'Istituto Superiore di Scienze sociali dell'Università di Trento al quale hanno partecipato, per la ricerca sul campo: F. Lottersberger, C. Facchini e M. Cagnoli».³

71 LM- Diego Carpitella

1	Ninna nanna	v m	Val dei Mò- cheni San Francesco	20-4-1969	recitata, con traduzione
2	Richiami per le bestie (galline)	"	"	"	tedesco mòcheno
3	Richiami per le bestie (mucche)	"	"	"	"
4	Richiami per le bestie (cani)	"	"	"	"
5	Richiami per le bestie (capre)	"	"	"	"
6	Richiami per le bestie (pecore)	"	"	"	"
7	Richiami per le bestie (maiali)	"	"	"	"
8	Richiami per le persone	"	"	"	"
9	Lamentazione funebre (con introduzione e descrizione)	"	"	"	frammento
10	Canto dei Re Magi e di questua	"	"	"	italiano

² Indicazioni tratte da *Etnomusica, Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico Linguistico - Musicale della Discoteca di Stato*, (a cura di Sandro Biagiola), Roma 1986, pp. 83-92.

³ *Ibidem*, p. 83. V. quanto detto al riguardo di questa ricerca in § 1.4. Si veda anche Carpitella, *La ricerca etnomusicologica...*, pp. 127-ss che ripropone lo stesso elenco con l'aggiunta dei nomi degli "informatori" ed altre informazioni sulle circostanze del rilevamento.

11	Ninna nanna	v.f.	"	"	tedesco- mòcheno
12	Nannarella	"	"	"	"
13	Lamentazione funebre	"	"	"	"
14	Richiami per le bestie (galline)	v.m.	"	"	"
15	Richiami per le bestie (mucche)	"	"	"	"
16	Richiami per le bestie (cani)	"	"	"	"
17	Richiami di pastori	"	"	"	"
18	Richiami per le bestie (pecore)	"	"	"	"
19	Richiami per le bestie (maiali)	"	"	"	"
20	Richiami per le bestie (capre)	"	"	"	"
21	Richiami per le bestie (pecore)	"	"	"	"
22	Canti alpini	2vv.m.	"	"	frammenti di due canti
23	Canto narrativo	v.m.	"	"	italiano
24	Canto tedesco	"	Val dei Mò- cheni, Palù	"	frammento
25	Le tre notti	2 vv.f. (pv)	"	"	italiano
26	Filastrocca satirica	v.f.	San France- sco	27-4-1969	tedesco mòcheno
27	"	"	Val dei Mò- cheni, San Francesco	"	"
28	"	"	"	"	"
29	Filastrocca	"	"	"	"
30	Filastrocca tradizionale	"	"	"	"
31	Richiami per le bestie (mucche)	"	"	"	tedesco- mòcheno frammento
32	Filastrocca tradizionale	"	"	"	"
33	Richiami per le bestie (mucche)	"	"	"	"
34	Filastrocca tradizionale	"	"	"	"
35	Richiami per le bestie (mucche)	"	"	"	"

36	"	"	"	"	"
37	Lamento funebre	"	"	"	"
38	Canto satirico	"	"	"	tedesco-mòcheno recitato
39	Tutti dicon che son smortina	7vv.m. (pv)	"	18-5-1969	italiano
40	"	"	"	"	"
41	Siam partiti dai nostri paesi	"	"	"	"
42	La bella monta in barca	"	"	"	"
43	Chi è nato in gennaio	"	"	"	tedesco, canto augurale
44	Richiami per le bestie (pecore)	v.m.	"	"	tedesco mòcheno
45	" (cont.)	"	"	"	"
46	" (mucche)	"	"	"	"
47	Nel 1916 siamo nati, al battaglione Trento desti-nati	"	"	"	"
48	Se tu andresti ai monti mio bel pastore	7vv.m. (pv)	"	"	italiano, frammento
49	Lasciato che tu fosti mai	"	"	"	canto d'amore
50	Verrà quel giur del Siur	v.m.	"	"	italiano frammento
51	I tre Magi dall'Oriente	"	"	"	canto religioso
52	Noi siam i tre Re	7vv.m. (pv)	"	"	italiano, canto di questua
53	Intervista sul dialetto mòcheno	"	"	"	"
54	Le mie capre le ho ben custodite	v.m.+ 7 vv.m. (pv)	"	"	"
55	Canto satirico	v.f.	"	"	tedesco mòcheno
56	"	"	"	"	"
57	"	"	"	"	"
58	Canto satirico	"	"	"	"
59	Filastrocca	"	"	"	italiano
60	"	"	"	"	"

61	"	"	"	"	"
62	"	"	"	"	"
63	Ninna nanna	"	"	"	tedesco-mòcheno
64	"	"	"	"	"
65	Filastrocca	"	"	"	"
66	"	"	"	"	"
67	"	"	"	"	"
68	La fortuna in casa	"	"	"	filastrocca
69	"	"	"	"	in italiano e in tedesco mòcheno
70	Gioco	"	"	"	tedesco mòcheno
71	"	"	"	"	"
72	Io ricordo il bosco di Garait	"	"	"	filastrocca
73	Dal lopper c'era	"	"	"	tedesco mòcheno leggenda
74	"	"	"	"	"
75	Ciricin-ciricin-ciricin-cin-cin	"	"	"	tedesco mòcheno, filastrocca
76	"	"	"	"	"
77	"	"	"	"	"
78	Lamento funebre	"	"	"	tedesco mòcheno in uso a Palù
79	Intervista	v.m.	"	25-5-1969	tedesco mòcheno e italiano
80	Intervista (Paga i tuoi debiti)	"	"	"	"
81	"	"	"	"	"
82	"	"	"	"	"
83	"	"	"	"	"
84	Intervista preceduta da un canto	v.f.	"	"	tedesco mòcheno
85	La Rosina alla finestra la si sente venir male	"	"	"	italiano, canto narrativo
86	Intervista (Le ragazze di un casolare)	"	"	"	"

88	Inno dalla Val dei Mocheni	"	"	"	tedesco
89	Racconto di emigranti	"	"	"	tedesco mòcheno
90	Racconto	"	"	"	"
91	Richiami di bestie (mucche)	"	"	"	"
92	"	"	"	"	"
93	Intervista	v.f.	"	"	"
94	Era sera era sera	v.m.	"	31-5-1969	italiano canto narrativo
95	Canto montanaro (Sulle montagne)	"	"	"	"
96	Era una notte che pioveva	2vv.m. (pv)	"	"	"
97	Pregchiere	vv. mix	"	"	italiano
98	Salve Regina	"	"	"	"
99	Stamattina mi sono alzato	vv.mix (pv)	"	"	italiano, canto narrativo
100	Dove c'è la Teresina	"	"	"	"
101	La figlia disgraziata	"	"	1-6-1969	"
102	Stamattina mi sono alzato	"	"	"	"
103	Dove c'è la Teresina	vv.mix	"	"	"
104	Canto d'amore	"	"	"	tedesco mòcheno
105	"	v.m.	"	"	"
106	"	vv.mix	"	"	"
107	"	v.m.+ v.f.	"	"	"
108	Intervista	"	"	"	"
109	Richiami di persone	v.m.	"	"	"
110	"	"	"	"	"
111	Una bianca pecorina	v.m.+ v.f.	"	"	italiano, canto narrativo
112	Nel bosco c'è un ometto	"	"	"	il canto della Brisa
113	Con una mano aprì la porta	vv. mix (pv)	"	8-6-1969	italiano, canto narrativo
114	Richiami di persone	v.f.	"	"	tedesco, mòcheno
115	"	"	"	"	"

116	Dimmi mio bello dimmi	vv.f. (pv)	"	"	italiano, canto narrativo
117	O Teresina ritorna da via	"	"	"	"
118	Se qualcuno ti chiede l'amore	"	"	"	italiano
119	In America dove sei	"	"	"	italiano, canto narrativo
120	Quella sera disgraziato era morto tuo papà	v.m.	"	"	"
121	È stato incarcerato	"	"	"	"
122	E tu biondina capricciosa garibaldina	"	"	"	italiano
123	In mezzo del mar	"	"	"	italiano canto narrativo
124	N' su a cima dei monti	"	"	"	"
125	La notte che pioveva	"	"	"	"
126	Tutte le ruote che girano	2vv.m.	"	"	"
127	Filastrocca	v.f.	"	"	tedesco mòcheno
128	Canto di Natale	"	"	"	tedesco
129	Il falso pellegrino	"	"	"	italiano canto narrativo
130	Canto patriottico tirolese	v.m.	"	"	tedesco
131	Filastrocca	"	"	"	"
132	Main schotzt hot an Kniebl	"	"	"	filastrocca
133	Intervista - Ricordo della morte di Battisti	"	"	"	"
134	Gioco della morra	vv.m.	Val dei Mò- cheni, Ro- veda	11-6-1969	italiano e mòcheno
135	Quell'uccellin di bosco	v.m.	"	"	italiano
136	"	"	"	"	"

137	Canto scherzoso	v.f.+vv. inf.	Val dei Mò- cheni San Francesco	15-6-1969	tedesco- mòcheno
-----	-----------------	------------------	---------------------------------------	-----------	---------------------

Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. San Michele all'Adige.

Come detto in § 1.4, negli ultimi decenni questa istituzione ha intrapreso un capillare progetto di documentazione del patrimonio etnomusicologico della Provincia, progetto che rientra nei compiti deputati al Museo per statuto.

Al momento non è disponibile un catalogo completo dei documenti sonori già raccolti.

È stata invece pubblicata in appendice a Morelli, *Identità musicali...*, pp. 631-47, la schedatura dei materiali raccolti nel corso della campagna di ricerca in Val dei Mochèni, su cui si basa lo stesso volume. Si tratta complessivamente di 521 documenti sonori per ciascuno dei quali è indicata la data e il luogo di rilevamento; il nome del rilevatore; i nomi degli esecutori (con l'indicazione per ciascuno della data di nascita); l'*incipit* del testo verbale seguito dal titolo convenzionale (con l'indicazione del riferimento al *corpus* di Nigra o a altra fonte bibliografica, oppure all'elaborazione dell'A.C.O. della Regione Lombardia). Seguono quindi i rinvii alle trascrizioni musicali e comprese nello stesso volume e la descrizione dei brani che fanno parte del CD allegato.

Istitut Cultural Ladin «Majon di Fashegn». Vigo di Fassa.

L'istituto possiede una raccolta di 388 documenti sonori frutto della ricerca condotta nella Val di Fassa di cui detto in § 1.4. I documenti, originariamente registrati su bobina 3/4, sono stati riversati in cassette DAT e schedati. Oltre all'indicazione della località e data di registrazione, dei nomi dei ricercatori e degli informatori, la schedatura dà diverse informazioni su ciascun canto. Tra queste: il titolo convenzionale (derivato dalle indicazioni

dell'A.C.O. Regione Lombardia), la lingua, lo schema metrico, il genere e l'argomento del testo verbale, nonché l'occasione e funzione prevista.

Una versione semplificata di tale schedatura, limitata a località, nomi informatori e raccoglitori ed *incipit* del brano, è pubblicata in Chiocchetti, a cura di, *Musica e canto ...*, vol II, pp. 558-88.

Copia integrale di tutti i documenti è stata donata dall'Istitut Cultural Ladin «Majon di Fashegn» al Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche: v. Appendice II, raccolte n°. 8-13 e 22-24.

APPENDICE II

*Catalogo dei documenti sonori depositati presso il
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche
dell'Università di Trento.*

Il catalogo seguente ha carattere inventariale ed è limitato ai documenti sonori relativi al Trentino, acquisiti fino al 1998. Si tratta sia di rilevamenti originali sia di copie di registrazioni donate da altre istituzioni o da privati. Tutto il materiale è riversato in cassette DAT di diversa durata, la cui numerazione non segue una successione cronologica ma rispecchia l'ordine di acquisizione.

Per ogni cassetta DAT sono riportati, entro cornice, il numero progressivo e, nel caso si tratti di un riversamento, il tipo di supporto della registrazione originale. All'interno della stessa cassetta DAT possono essere presenti documenti registrati in diverse località o in un solo paese ma in differenti occasioni.

Seguono i dati relativi al rilevamento: località, data ed occasione della registrazione; nomi degli esecutori e dei ricercatori.

Quindi in tabella sono descritti i singoli documenti. La prima colonna riporta il numero del brano all'interno della cassetta. La seconda colonna indica in corsivo il titolo convenzionale del brano che è usato nei casi di canti narrativi quando è del tutto evidente il riferimento ad una raccolta della letteratura etnomusicologica del passato (v. § 2.2). Nella stessa colonna, fra virgolette, è riportato l'incipit del testo verbale.

La terza colonna descrive sinteticamente le modalità esecutive e nel caso di brani polivocali, il numero delle parti ricavabili all'ascolto.

L'ultima colonna riporta indicazioni circa l'appartenenza del canto a particolari repertori (ninna nanne, filastrocche, canti con specifica destinazione contestuale, eccetera), eventuali note relative all'ascolto sonoro e sintetici riassunti delle informazioni che si possono cogliere dalle interviste con i cantori qualora presenti prima o dopo il documento. Inoltre nel caso esista una trascrizione pubblicata del documento è riportata l'indicazione del volume dove essa è contenuta.

L'archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche comprende anche circa quaranta cassette DAT di documenti sonori originali o copie da registrazioni donate da altre istituzioni o da privati, relative ad altre regioni dell'Arco Alpino: Friuli, Lombardia, Veneto e Slovenia. La schedatura completa dell'archivio, continuamente aggiornata, è consultabile presso il sito internet del laboratorio, all'indirizzo:

<http://www.lett.unitn.it/musica/html/Etno.htm>

Abbreviazioni:

v.f. / vv. f. = voce/i femminile/i

v.m. / vv.m. = voce/i maschile/i

p.v. = parte vocale.

Raccolta: 1

supporto: cassetta DAT 60 min. - Riversamento di un'altra copia su bobina 3/4 della registrazione originale non disponibile. Acquisizione del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dei materiali registrati dal Centro per l'educazione musicale e per la sociologia della musica (CEMSM).

località e data registrazione: Castello Tesino, 14-16/7/1977.

occasione della registrazione: Ricerca promossa dal CEMSM. Trento.

ricercatori: Renato Morelli e Pietro Sassu.

1	«Laudi eterne»	v.f.	Trascr. mus. in Morelli <i>et al.</i> 1983, <i>Canti e culture...</i> , p. 188
2	<i>Contra marzo</i>	vv.f.	Canto del <i>Trato marzo</i> .
3	<i>Convegno notturno</i> «E picchia picchia»	vv.f. 2 p.v.	
4	<i>Cattivo custode</i> «Sul castel che mirabel»	v.f.	
5	<i>Maledizione della monaca</i> «E la figlia del fittavolo»	vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli <i>et al.</i> , <i>Canti e culture...</i> , p. 214
6	<i>Lamento funebre</i> [in realtà Pieve Tesino - vedi raccolta n. 5 br.8]	v.f.	Notizie sulla provenienza del canto, sull'uso dei lamenti funebri, storie di vita [vedi raccolta 5 br. 8]
7	<i>Cattivo custode</i> «Sul castel di mirabel»	v.f.	
8	<i>Donna lombarda</i> «O donna donna»	v.f.	Trascr. mus. in Morelli <i>et al.</i> , <i>Canti e culture...</i> , p. 211
9	<i>Uccellino del bosco</i> «Quell'uccellin del bosc»	v.f.	
10	<i>Donna lombarda</i> «O donna donna»	v.f.	
11	«Ero un povero disertore»	vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli <i>et al.</i> , <i>Canti e culture...</i> , p. 243
12	<i>Cattivo custode</i> «Sul castel che mirabel»	vv.f. 2 p.v.	

13	<i>Barbiera francese</i> «O barbiera bella»	vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 205
14	«Adelina, Adelina»	vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 237.
15	<i>Fior di tomba</i> «Questa mattina mi sono alzata»	vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 208
16	<i>Le carrozze</i> «Ai vent'anni facevo l'amore»	vv.f. 2 v.f.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 220
17	«E chi t'ha fatto»	vv.f. 2 v.f.	
18	<i>Donna lombarda</i> «O donna donna»	v.f.	
19	«O figlio mio»	vv.f. 2 p.v.	

Raccolta: 2

supporto: cassetta DAT 60 min. - Riversamento di un'altra copia su bobina 3/4 della registrazione originale non disponibile. Acquisizione del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dei materiali registrati dal CEMSM.

località e data registrazione: Castello Tesino, 16/7/1977.

occasione della registrazione: Ricerca promossa dal CEMSM. Trento.

ricercatore: Renato Morelli e Pietro Sassu.

1	«Ninna nanna bel pupino»	v.f.	filastrocca
2	«Ninna nanna bel pupino»	v.f.	filastrocca
3	«Ninna nanna bel pupino»	v.f.	filastrocca
4	«Oi che contrada l'è mai questa»	vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 192
5	«Maritardi marità si fa presto»	vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 246

6	«Mia bella la filanda a lavorare»	vv.f. 2 p.v.	
7	«O crudele destino di Serbia»	vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 250
8	<i>Uccellino del bosco</i> «E l'uccellin dal bosc»	vv.f. 2-3 p.v.	
9	«Marità maritarsi si fa presto»	vv.f. 2-3 p.v.	

Raccolta: 3

supporto: cassetta DAT 60 min. - Riversamento di un'altra copia su bobina 3/4 della registrazione originale non disponibile. Acquisizione del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dei materiali registrati dal CEMSM.

località e data registrazione: Cinte Tesino, 26/1/1978.

occasione della registrazione: Ricerca promossa dal CEMSM. Trento.

ricercatore: Renato Morelli e Marcello Sorce Keller.

1	«Ohi cara mamma io vo maridarmi»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 230
2	«La Rosellina la va a la santa messa»	vv.mix 3-4 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 250
3	<i>Rondine importuna</i> «Peppino entra in camera»	vv.mix 4 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 209
4	«Tu ti recasti in Serbia»	vv.mix.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 247
5	<i>Convegno notturno</i> «E picchia picchia la porticella»	vv.mix 4 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 224
6	«Guarda l'erba di quel prato»	vv.mix 3 p.v.	

località e data registrazione: Castello Tesino, 16/2/1978

occasione della registrazione: Ricerca promossa dal CEMSM.

ricercatore: Renato Morelli

7	«Oi cara mamma io voglio Cesare»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 233]
8	<i>Casto rifiuto</i> «E mi son nata in Francia»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 254
9	«Son tre anni che è morta»	v.f.-v.m. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 216
10	<i>Le carrozze</i> «A quindici anni facevo l'amore»	v.f.-v.m. 2 p.v.	
11	«Sparge il sole notte orrenda»	vv.mix 3-4 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 253
12	«O d'Italia Mafalda partiva»	v.f.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 240
13	<i>Caserio</i> «Il sedici di agosto»	v.f.-v.m. 2 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 238
14	«Se la vedessi quando la va a messa»	v.f.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 193
15	«Se la vedessi quando la va a messa»	v.f.	seguono frammenti di altri canti
16	«Io sono una povera orfanella»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 213

Raccolta: 4

supporto: cassetta DAT 60 min. - Riversamento di un'altra copia su bobina 3/4 della registrazione originale non disponibile. Acquisizione del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dei materiali registrati dal CEMSM

località e data registrazione: Castello Tesino, 16/2/1978

occasione della registrazione: Ricerca promossa dal CEMSM.

ricercatore: Renato Morelli e Marcello Sorce Keller

1	<i>Caserio</i> «Il quindici di agosto»	vv.mix 2-3 p.v.	notizie su esecuzioni dei canti polivocali nel passato
2	«Stava nel letto sola»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 218

3	«Stava nel letto sola»	vv.mix 3 p.v.	ripetizione del brano precedente
4	«Vieni vieni bella»	vv.m alter + vv.m. 3 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 220
5	«La bella giardiniera»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 255
6	«O figlio mio sei sfortunato»	vv.m. 2 p.v.	esecuzione interrotta
7	«Quando saremo sul campo»	vv.mix 3 p.v.	

località e data registrazione: Pieve Tesino, 15/7/1977

occasione della registrazione: Ricerca promossa dal «CEMSM.

esecutrice: Carolina Tesaro (n. 1894).

ricercatore: Pietro Sassu.

8	<i>Lamento funebre</i>	v.f.	precede intervista con l'esecutrice che illustrazione del contesto esecutivo del passato È lo stesso documento musicale di raccolta 1 br. 6, completo di una più lunga intervista
9	«Son quattro cacciatori» (racconto in rima)	v.f. (recitato)	
10	«Addio bel pieve»	v.f.	
11	<i>La lionetta</i> «La bella Violetta»	v.f.	
12	<i>Cattivo custode</i> «Sul castel di Mirabel»	v.f.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 200
13	<i>Un'eroina</i> «Il figlio del sior conte»	v.f.	esecuzione incerta interrotta e ripresa più volte perchè la cantante non ricorda il testo verbale
14	<i>Uccellino del bosco</i> «E l'uccellin del bosc»	v.f.	
15	<i>Donna lombarda</i> «O donna donna»	v.f.	Trascr. mus. in Morelli et al., <i>Canti e culture...</i> , p. 211

16	<i>Pesca dell'anello</i> «Vi adoro su quel monte»	v.f.	
17	«Cari monti e vallate»	v.f.	
18	«Addio bel pieve»	v.f.	
19	«Boli boli pentolino»	v.f.	ninna nanna
20	«Ninna nanna bel bambin»	v.f.	ninna nanna

Raccolta: 5

supporto: cassetta DAT 60 min. - Riversamento di un'altra copia su bobina 3/4 della registrazione originale non disponibile. Acquisizione del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dei materiali registrati dal CEMSM

località e data registrazione: Luserna 28/5/1977

occasione della registrazione: Ricerca promossa dal CEMSM

ricercatore: ?

1		vv.m. 2 p.v.	<i>incipit</i> tronco, incomprendibile. Vari frammenti di canti in tedesco. Fra questi una parodia del canto italiano <i>Vecchio scarpone</i> e della canzone napoletana <i>Funiculi funiculà</i> .
2	«Noi siamo i tre»	vv.m. 2-3 p.v.	Canto dei tre re. Seguono notizie sul rito della <i>Stela</i>
3	«Da qua qualcun...»	vv.m. 2 p.v.	esecuzione incerta, interrotta. voci e rumori di sottofondo

4	«Ricorda che anche fra noi»	vv.m. 2 p.v.	esecuzione incerta. voci e rumori di sottofondo. Seguono vari tentativi di intonazione di altri canti in italiano e in tedesco, di eseguire uno <i>jodler</i> (e dopo una breve pausa nella registrazione), altri canti italiani (fra cui <i>Casto rifiuto</i>); registrazioni di chiacchierate durante un pranzo
5	«Moniam moniam»	vv.m. 2-3 p.v.	esecuzione incerta interrotta più volte, disturbata da voci e rumori di sottofondo

località e data registrazione: Monte Sover 5/1/1978.

occasione della registrazione: Ricerca promossa dal CEMSM.

ricercatori: Renato Morelli, Pietro Sassu.

6	«Fin da fanciullo»	v.m.	canto di minatore. Seguono notizie sulla vita dei minatori
7	«Il galletto fa chiricchi-chicchi»	v.m.	seguono tentativi di intonazione di altri canti
8	«Un giorno la donnetta a spasso volle andar»	v.m.	
9	<i>Miserere</i>	v.m.	frammento. Notizie sui canti religiosi e coro parrocchiale, tentativi di intonazione di altri canti fra cui <i>Cattivo custode</i>
10	«Ninna nanna piccolin»	v.f.	ninna nanna. Precedono vari interventi di vv.f. che provano ad intonare vari canti
11	«Ninna nanna picciolin»	v.f.	ninna nanna
12	«È uno è uno, il bambinello in culla»	vv.f. 2 p.v.	filastrocca. Esecuzione incerta all'inizio e non a voce piena, soprattutto della seconda p.v.
13	«Maledetta che sia la guerra»	vv.f. 2 p.v.	
14	«Ai quindici e quaranta partiva il treno»	vv.f. 2 p.v.	

15	«Lodate pastori il verbo divini»	vv.f. unisono	
16	«La carità è compita» (canto di questua)	vv.f. unisono	
17	<i>Trato marzo</i>	vv.f. unisono	canto del <i>trato marzo</i> . Seguono notizie sullo svolgimento di questo rituale nel passato
18	«Son maritata e ho tolto...»	vv.f. 2 p.v.	frammento. Esecuzione interrotta e ripresa più volte perchè i cantori non ricordano il testo verbale
19	«Son la serva»	v.f.	precede accenno ad altro canto. Seguono notizie su un non specificato concorso musicale svoltosi a Trento
20	«La morosa di nome Sofia»	v.f.	canto definito dai ricercatori «di sdegno»

Raccolta: 6

supporto: cassetta DAT 60 min. - Riversamento di un'altra copia su bobina 3/4 della registrazione originale non disponibile. Acquisizione del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dei materiali registrati dal CEMSM

località e data registrazione: Monte Sover 5/1/1978.

occasione della registrazione: Ricerca promossa dal CEMSM.

ricercatori: Renato Morelli, Pietro Sassu.

1	<i>Uccellino del bosco</i> «Quell'oselin dal bosc»	vv.f. 2 p.v.	varie notizie su tradizioni del passato; storie di vita del periodo della guerra; notizie sui canti religiosi e ciclo delle feste del paese; sui canti del lavoro
2	«Madre d'amore siam qui tutti venuti»	vv.f. 2 p.v.	esecuzione della seconda parte incerta
3	«... al cielo alziam»	vv.f. unisono	frammento

4	«... dell'Austria il regno» (Inno imperiale austriaco eseguito in italiano)	vv.f. unisono	notizie sull'apprendimento del canto da parte delle esecutrici, prima della guerra, a scuola, ricordi e storie di vita.
5	«Sono un povero disertore»	vv.f. unisono	esecuzione incerta poichè non ricordato il testo verbale
6	«Ai boni la canistra»	v.f.	canto dei coscritti
7	«E nel gennaio nubiloso»	v.f.	canto carnevalesco: si tratta di un frammento della <i>canta dei mesi</i> (vedi oltre, br. 9)
8	«All'una le poppo la culla»	v.f. recitato	filastrocca

località e data registrazione: Monte Sover 4/2/1978

occasione della registrazione: Registrazione del Carnevale e della *Canta dei mesi*. Documenti contestuali. Ricerca promossa dal CEMSM.

ricercatore: Renato Morelli, Pietro Sassu.

9	<i>Canta dei mesi</i>	varie vv.mix all'unisono o e fisarm. (v. note)	registrazione di vari momenti della festa che non è possibile suddividere in brani distinti. - all'inizio si ascolta la voce al megafono dello <i>speaker</i> della manifestazione che descrive il rituale, illustra il testo della <i>canta dei mesi</i> (autore Egidio Tessadri), descrive in diretta il corteo delle maschere; - quindi un'altra voce al megafono declama la prima strofa del testo della <i>Canta dei mesi</i> (<i>incipit</i> : «Il lunedì non si lavora») che viene eseguito da un coro di vv.mix all'unisono con accompagnamento di fisarm. (le voci sono amplificate e spesso in distorsione);
---	-----------------------	--	---

- lo stesso avviene per il resto del testo (che elenca tutti i giorni della settimana, cambiando ogni volta la voce che declama il testo verbale) ogni strofa è intervallata da un lasso di tempo con battute e risate dei partecipanti;
- quindi di nuovo la voce dello *speaker* illustra la storia del testo citando tra l'altro documenti storici del XVII sec;
- quindi interviene in primo piano una fisarmonica (amplificata e in distorsione) che esegue due valzer sovrastando la voce dello *speaker*;
- riprende l'esecuzione del canto con l'elenco delle stagioni e dei mesi (con le stesse modalità viste per i giorni della settimana);
- come prima interviene in primo piano una fisarmonica (amplificata e in distorsione) che esegue due valzer sovrastando la voce dello *speaker* che legge lettere di partecipazione di varie autorità
- l'intera registrazione della festa dura circa 40' minuti, ma continua nella cassetta seguente.

Raccolta: 7

supporto: cassetta DAT 60 min. - Riversamento di un'altra copia su bobina 3/4 della registrazione originale non disponibile. Acquisizione del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dei materiali registrati dal CEMSM.

Località e data registrazione: Monte Sover 4/2/1978

occasione della registrazione: Registrazione del Carnevale e della *Canta dei mesi*. Documento contestuale (prosecuzione della cassetta precedente). Ricerca promossa dal CEMSM.

ricercatore: Renato Morelli, Pietro Sassu.

1	<i>Canta dei mesi</i>	varie vv.mix all'unisono e fisarm. (v. note)	prosecuzione della registrazione di vari momenti della festa: - continua (a partire da agosto) l'esecuzione del canto con l'elenco delle stagioni e dei mesi (con le stesse modalità viste per i giorni della settimana.) - al termine dell'elenco dei mesi registrazione di voci e suoni della festa - segue il testamento del carnevale che "libera" quaresima, la quale recita un testo che conclude la festa. (si ascolta lo <i>speaker</i> che dichiara conclusa la festa) - quindi breve frammento di un valzer per fisarmonica. Il documento dura circa 20'
2	<i>Polka. "Paris"</i>	2 fisarm.	brano presentato da uno dei due suonatori
3	<i>Polka "Tiriamo"</i>	2 fisarm.	brano presentato da uno dei due suonatori
4	<i>Mazurca</i>	2 fisarm.	
5	<i>Mazurka. "La bianca luna"</i>	2 fisarm.	brano presentato da uno dei due suonatori
6	<i>Valzer. "La spadacina"</i>	2 fisarm. e chit.	brano presentato dal suonatore di fisarm. che suggerisce gli accordi al chitarrista
7	<i>Mazurka</i>	2 fisarm.	

Raccolta: 8

supporto: cassetta DAT 120 min. - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'Istitut Cultural Ladin «Majon di Fasheger» di Vigo di Fassa (ICL).

località e data registrazione: Vigo (Valongia) 8/12/1979.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL con la collaborazione del CEMSMS.

esecutori: Antonio Rasom (Franzeleto), Rosa Lorenz.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Luigi Del Grosso, Pietro Sassu.

1	«Per saludar»	v.m.	canto per il rituale della buona sera agli sposi. Esecuzione incerta: a tratti interviene una v.f. che prova a realizzare una seconda parte. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i> Precedono notizie sui riti e le feste del paese e sull'uso del canto della buona sera agli sposi
2	«Venezia regina del mar»	v.m. e v.f.	
3	«Amici amici andiamo allegramente»	v.m. e v.f.	
4	«Riti riti reiti»	v.f. (recitato)	testo in ladino
5	«Ninna nanna bel poppin»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
6	<i>Pemmen Wald</i>	v.f.	testo in tedesco
7	<i>Donna lombarda</i> «O donna donna»	v.f.	frammento Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
8	<i>Cattivo custode</i> «Sul castel di Mirabel»	v.m. e v.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

9	«Nell'amplesso del tuo amor»	v.m.	brano definito «Canzone del pompiere». Si tratta di un frammento perché il cantore non ricorda il testo verbale
10	«Con la cara compagnia»	v.m.	brano definito: «Canzone del cacciatore»
11	<i>Cianzon de val de Fasba</i> «Lo che ...»	v.m.	testo in ladino
12	<i>Canzone di Soraga</i> «Soraga Soraga l'è bella»	v.m. e v.f. 2 p.v.	
13	«Qual è la piazza»		il cantore illustra il significato del testo verbale. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
14	«Nell'amplesso del tuo amor»	v.m.	esecuzione del brano prima non ricordato (br. 9)
15	«Herren und Frauen» (in tedesco)	v.f. recitato	

località e data registrazione: Campestrin 9/12/1979.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

16	<i>Polka «Polka della Val di Fassa»</i>	org.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
17	<i>Valzer. «Primo bacio»</i>	org.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
18	<i>Mazurka</i>	org.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
19	<i>Polka</i>	viol. e fisarm.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
20	<i>Polka. «Pairis»</i>	viol. e fisarm.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
21	<i>Katzenau</i>	viol. e fisarm.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
22	<i>Mazurka</i>	viol. e fisarm.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
23	«En giro al sass»	viol. e fisarm.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

24	«En giro al sass»	viol. e fisarm.	
25	<i>Canzone della buona sera</i> «Siam giunti o compagni»	v.m. e v.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
26	«Io sono un uomo allegro»	v.m. e v.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
27	<i>La luna fioresch</i> «La luna la fior» (in ladino)	v.m. e v.f. 2 p.v.	frammento. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
28	<i>Donna lombarda</i> «O donna o donna»	v.f.	frammento. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
29	<i>Convegno notturno</i> «E picchia picchia»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
30	«In casa mia son sei sorelle»	v.m. e v.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
31	«Teresina vieni a basso»	v.m. e v.f. 2 p.v.	frammento. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
32	<i>Uccellino del bosco</i> «Quell'usellin del bosc»	v.m. e v.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
33	«O Venezia tu sei la più bella»	v.m. e 2 vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
34	<i>Caserio</i> «Il sedici di agosto»	v.m. e 2 vv.f. 2-3 p.v.	frammento. incertezza nella III p.v. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
35	«E noi siamo i tre re magi»	v.m. e v.f. 2 p.v.	frammento
36	«O bella mia speranza»	v.m. e v.f.	frammento. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

Raccolta: 9

supporto: cassetta DAT 90 minuti - Riversamento dell'originale in bobina da bobina 3/4. Dono dell'ICL.

località e data registrazione: Soraga 22/3/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

ricercatore: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

1	«Noi siamo i tre re dell'oriente»	vv.f. + v.m. 3 p.v.	seguono considerazioni dei cantori sulla polivocalità; notizie sul rito dei <i>Tre re</i> , e sul rito di San Nicolò. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
2	«Oggi è nato un bel bambino»	vv.f. + v.m. 3 p.v.	frammento. Seguono notizie su altri canti del Natale e delle altre feste dell'anno
3	«Oggi è nato un bel bambino»	vv.f. + v.m. 3-4 pv.	l'esecuzione si interrompe dopo le prime 2 strofe. Riprende subito dopo dall'inizio, con una intonazione più bassa. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
4	«Lento s'aduna»	vv.f. + v.m. 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

località e data registrazione: Pera 23/3/1980

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutrice: Ida Brigadoi.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

5	«E noi siamo i tre re d'oriente»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
6	«Ninna nininna nina ninella»	v.f.	
7	«Ed era una bambina»	v.f.	esecuzione interrotta e ripresa più volte
8	<i>Masnadiuero di Tessaglia</i> «Nel silenzio della sera»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

9	<i>Cattivo custode</i> «Sul castel di Mirabel»	v.f.	frammento
10	<i>Uccellino del bosco</i> «Quell'usellin del bosc»	v.f.	esecuzione interrotta dopo le prime quattro strofe. recitato il seguito del testo verbale
11	<i>Bella vieni qua</i> «Sulle più alte cime»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
12	<i>Barcarolo di Brenta</i> «O barcarol di barca»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
13	<i>Otto anni di reggimento</i> «Son di sasso e pur son forte»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
14	<i>Otto anni di reggimento</i> «Guarda là che bel ramo»	v.f.	
15	<i>Cianzon de Val de Fasha</i> «Lo che tien»	v.f.	
16	«Signori miei carissimi»	v.f.	seguono notizie sull'apprendimento del canto
17	<i>La penitente</i> «Mariettina vado frate»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
18	«Cara gente vi prego ascoltarmi» (canzone di cantastorie)	v.f.	esecuzione interrotta. Il seguito del testo verbale viene recitato e riassunto dall'esecutrice
19	«Non ti ricordi i baci che mi hai dato»	v.f.	
20	«Non ti ricordi i baci che mi hai dato»	v.f.	ripetizione del canto precedente. Seguono notizie sui canti religiosi in latino e su tradizioni del passato. Quindi storie di vita
21	«Cara Marianna»	recitato	l'esecutrice non ricorda la melodia e recita il testo verbale
22	<i>Trentasei amanti</i> «Madre mia state a sentire»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
23	«Dal mio paesello»	v.f.	esecuzione interrotta

Raccolta: 10

supporto: cassetta DAT 120 minuti - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'ICL.

località e data registrazione: Pozza 25/3/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Celestina Depozza e Mario Cincelli.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

1	<i>La bicicletta</i> «Se tu sapessi o Nina»	v.f. e chit.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
2	«Voglio vestirmi»	v.f. e chit.	
3	«Ritornata è primavera»	v.f. e chit.	
4	«Der Mensch der lebt»	v.f. e chit.	
5	<i>La gardenerea</i> «Can che...»	v.f. e chit.	

località e data registrazione: Pera 23/3/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Ida Brigadoi.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

6	<i>La gioventù</i> «L'amata gioventù»	v.f.	precede lunga intervista sulla superstizione e su altri aspetti della tradizione della zona. Quindi storie di vita (in ladino)
7	<i>Casto rifiuto</i> «Io son nata montanara»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
8	«Jon pa pian pian»	v.f.	testo recitato
9	<i>Povera Giulia</i> «Alle undici di notte all'aria oscura»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
10	«Lieve suona la campanella»	v.f.	

11	«Vedo il mattino sorgere»	2 vv.f. 2 p.v.	
12	<i>L'amante punito</i> «Il mio bel è anda' in montagna»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
13	«Una notte buia buia»	2 vv.f. 2 p.v.	brano eseguito sulla melodia del canto dei <i>Tre re</i> (v. rac- colta 10, brano 15)
14	«La più bella alpestre valle»	2 vv.f. 2 p.v.	brano eseguito sulla melodia del canto dei <i>Tre re</i> (v. rac- colta 10, brano 15)
15	«E noi siamo i tre re magi»	2 vv.f. 2 p.v.	
16	«E noi siamo i tre re dell'oriente»	v.f.	
17	«Io grande imperatore dell'amore»	v.f.	testo recitato
18	<i>Canzone della buona sera</i> «Siam giunti o compagni»	2 vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
19	<i>Bon di e bonan</i>	v.f.	
20	<i>Donna lombarda</i> «O donna donna»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
21	<i>Cristian Zanin da Penia</i> «O bon di chi siete»	v.f.	si tratta di un racconto tradizionale
22	<i>Cattivo custode</i> «Sul castel del Mirabel»	v.f.	

località e data registrazione: Vigo 21/4/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Giovanni Ghetta, Maria Ghetta, Pellegrino Ghetta.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

23	<i>Dall'alto del tuo seggio</i>	org.	
24	<i>O Maria nostra speranza</i>	org.	
25	<i>O bimbo divino</i>	v.m. e org.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

26	<i>Venite adoriamo</i>	v.m. e org.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
27	<i>Miserere</i>	v.m. e org.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
28	<i>Stabat mater</i>	v.m. e org.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
29	<i>Io son quell'inglesina</i> «O giardiniera tu sei la mia sposa»	v.m. e v.f.	solo incipit. Seguono diversi tentativi di intonazione che però non riescono perchè i due cantori non riescono a mettersi d'accordo sull'altezza dell'esecuzione
30	«Si sta bene in alto mar»	v.m. e v.f. 2 p.v.	
31	<i>Notte d'amor immortal</i>	org.	
32	«Sei il nostro re»	v.m. e org.	frammento. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
33	«Lodiamo il sacramento»	v.m. e org.	frammento. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
34	<i>Litanie</i> «Kyrie eleison»	v.m. e org.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
35	<i>Salmo dei vespri</i> «Dixit dominum domino meo»	v.m. e org.	seguono notizie sulle esecuzioni dei canti religiosi in chiesa nel passato prima del Vaticano II.
36	«E noi siam tre re d'oriente»	v.m. e org.	
37	«Noi siam tre re d'oriente»	v.m. e org.	frammento, esecuzione incerta cantata solo la prima strofa il resto eseguito all'organo. Si tratta di una melodia diversa rispetto al brano precedente. Seguono notizie sul rito dei <i>Tre re</i> nel passato.

Raccolta: 11

supporto: cassetta DAT 120 minuti - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'ICL.

località e data registrazione: Soraga 22/3/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Alma Brunel, Carla Pederiva, Fortunata Pederiva, Pierina Pederiva, Orsola Pellegrini, Giovanni Zulian, Luigia Zulian.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu.

1	«Iddio è benedetto»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
2	«Il tempo passa»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
3	«Chi sei tu celeste messaggiera»	vv. mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
4	<i>Magnificat</i>		esecuzione incerta. Seguono notizie sulle occasioni esecutive in chiesa e in generale sui canti religiosi in latino
5	<i>Stabat mater</i>	2 vv.f 2 p.v	esecuzione incerta. Seguono altre notizie sui canti religiosi in chiesa
6	<i>Canto dei tre re</i> «Dov'è nato il re dei Giudei»	vv.mix. 3 p.v	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
7	«Oggi è nato»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
8	<i>Lago Maggiore</i> «Sabato di sera»	vv.mix 3 p.v.	
9	<i>Canzone di Soraga</i> «Soraga Soraga l'è bella»	vv. mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
10	«La luna fioresh» (in ladino)	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
12	<i>Canzone della buona sera</i> «La bella e buona sera»	v.m e v.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

13	<i>Uccellino del bosco</i> «Quell'uccellin del bosc»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
14	«Oscuro oscuro il ciel»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

Raccolta: 12

supporto: cassetta DAT 120 minuti - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'ICL.

località e data registrazione: Vigo 22/11/1980

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Giovanni Ghetta, Pellegrino Ghetta, Paolino Pederiva, Renzo De Luca, Clara Weiss, Paola Pollam, Maria Teresa Lorenz.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu.

1	<i>Un giovane signore</i>	vv.mix e fisarm. 2 p.v.	
2	«Sui vent'anni un bel garzon»	vv.mix e fisarm. 2 p.v.	
3	«Mi sorghen quella notte»	vv.mix e fisarm. 2 p.v.	
4	«Ein prosit ein prosit»	vv.mix e fisarm. 2 p.v.	
5	«Suvvia pronuncia»	vv. mix e fisarm. 2 p.v.	
6	«Ninna ninna, ninna nanna»	vv.f e fisarm. 2 p.v	esecuzione incerta perché i cantori non ricordano bene le parole
7	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siam tre re dell'oriente»	vv.f. 2 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
8	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo tre re d'oriente»	vv.mix 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

9	<i>Litania della Madonna</i> «Santa Maria»	vv.mix 3 p.v.	
10	«O Maria nostra speranza»	vv.mix 2-3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

località e data registrazione: Campitello 23/11/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Angelo Somnavilla e Attilio Somnavilla.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu.

11	<i>Valzer. «Schnee valzer»</i>	mandol. e fisarm.	
12	<i>Pairis. «Oi la la Susanna»</i>	mandol. e fisarm.	
13	<i>La luna fioresh.</i>	fisarm.	esecuzione strumentale. I due cantori cercano di ricordare il testo del relativo canto
14	<i>Valzer</i>	mandol. e fisarm.	
15	<i>Valzer</i>	fisarm.	
16	<i>Valzer</i>	fisarm.	
17	<i>Valzer</i>	fisarm.	altra esecuzione del brano precedente. Segue lunga intervista comprendente notizie sulle tradizioni del passato, sui balli e altri aspetti della cultura musicale fassana
18	<i>Valzer</i>	fisarm.	segue intervista sui contesti della musica strumentale, e sui canti, specialmente quelli legati alla vita militare.
19	<i>Valzer. «Ninetta va ti vesti»</i>	fisarm.	esecuzione strumentale della melodia della ballata <i>Bella la ballo</i> . Il suonatore presenta il brano alla fine
20	<i>Jodel</i>	v.f e fisarm.	esecuzione incerta dello jodler

21	<i>Valzer</i>	fisarm.	
----	---------------	---------	--

località e data registrazione: Vigo 23/11/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Giovanni Ghetta, Pellegrino Ghetta, Paolino Pederiva, Renzo De Luca, Clara Weiss, Paola Pollam, Maria Teresa Lorenz.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

22	<i>Canzone della buona sera</i> «La buona sera a voi»	vv. mix e fisarm. 2-3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
23	<i>Canzone della buona sera</i> «La buona sera a voi»	vv. mix e fisarm. 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
24	«Deh ti desta fanciulla la luna»	vv. mix e fisarm. 3 p.v.	
25	«Dove vai bella pastora»	vv. mix e fisarm. 3 p.v.	
26	«O giardiniera tu sei la mia sposa»	vv. mix e fisarm. 3 p.v.	
27	«Che bella splende in su la sera»	vv. mix e fisarm. 3 p.v.	
28	«Alle falde, alle falde del monte Vesuvio»	vv. mix e fisarm. 3 p.v.	
29	«Oscuro oscuro il ciel»	vv. mix e fisarm. 3 p.v.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

Località e data registrazione: Campitello 23/11/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Angelo Somnavilla e Attilio Somnavilla.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

30	<i>Canzone della buona sera</i>	mandol. e fisarm.	esecuzione strumentale della melodia
----	---------------------------------	----------------------	---

Località e data registrazione: Penia 19/4/1980

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Riccardo Iori, Augusto Dantone e Giordano Costa.

ricercatori: Fabio Chiochetti, Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu.

31	<i>Furlana</i>	fisarm. e chit.	ascolto molto disturbato
32	<i>Bal del Moliné</i>	fisarm. e chit.	ascolto molto disturbato
33	<i>Pairis</i>	fisarm. e chit.	ascolto molto disturbato

Località e data registrazione: Campestrin 19/4/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Lodovico Valentini, Francesco Pattis.

ricercatori: Fabio Chiochetti, Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu.

34	<i>'N giro al sass</i>	viol. e org.	
35	<i>Primo bacio</i>	viol. e org.	
36	<i>Pairis</i>	viol. e org.	
37	<i>Zigeiner Marsch</i>	viol. e org.	
38	<i>Polka. "Polka della Val di Fassa"</i>	viol. e org.	

Raccolta: 13

supporto: cassetta DAT 120 minuti - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'ICL.

Località e data registrazione: Pera- Moncion 19/4/1980.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Roberto Depaul, Silvia Mazzel.

ricercatori: Fabio Chiochetti, Cesare Poppi e Pietro Sassu.

1	<i>Cara Rosina</i> «Strada stradelle» (in ital. e in ted.)	v.m. e mand.	esecuzione incerta (il suonatore-cantore ha più di novanta anni). Seguono notizie sulla pratica strumentale nel passato e su altri aspetti della tradizione fassana (in dialetto)
2	<i>L'amante morta</i> «Suona la mezzanotte»	v.m. e mand.	esecuzione incerta
3	«Forti e baldi»	v.m. e mand.	esecuzione incerta
4	<i>Canzone de Val de Fasba</i> «Lo che i pré d'istà» (in ladino)	v.m. e mand.	esecuzione incerta
5	<i>L'usignolo</i> «Sulle montagne...»	v.m. e mand.	esecuzione incerta. Segue lunga intervista sul teatro popolare (<i>Mascherata del morto</i>) del passato, sulla musica e altri aspetti della tradizione del passato (in dialetto)
6	<i>Canzone della buona sera</i> «Venuti siamo in questa sera»	v.m.	frammento. Seguono notizie sulla tradizione della <i>Canzone della buona sera</i>
7	<i>Santa Lucia</i> «O dolce Napoli, o sol beato»	v.m. e mand.	esecuzione incerta
8	<i>Valzer</i>	mand.	
9	<i>Marcia</i>	mand.	
10	<i>Marcia</i>	mand. e fisarm.	
11	<i>Marcia</i>	mand. e fisarm.	
12	<i>Pairis</i>	mand. e fisarm.	
13	<i>Marcia</i>	mand. e fisarm.	
14	<i>Valzer</i>	mand. e fisarm.	

15	<i>Valzer</i>	mand.	
16	<i>Marcia</i>	fisarm. e mand.	
17	<i>Valzer. «Sbarazzina»</i>	fisarm. e mand.	
18	«Forti e baldi»	vv. m e fisarm	segue lunga intervista sui balli del passato e sui suonatori

Raccolta: 14

supporto: cassetta DAT 90 minuti - Riversamento da bobina in 3/4 donata da Roberto Leydi.

località e data registrazione: Palù 6/3/1974.

occasione della registrazione: Rilevamento del carnevale. Documenti contestuali.

esecutore: Giuseppe Battisti detto «Bepo» (n. 1916) suonatore di fisarmonica.

ricercatore: Roberto Leydi.

1	<i>Marcia dei coscritti</i>	fisarm.	
2	<i>Valzer</i>	fisarm.	sullo sfondo suoni e voci della festa
3	<i>Valzer</i>	fisarm.	
4	<i>Canto di carnevale</i> (in mòcheno)	vv.mix. 3 p.v.	sullo sfondo suoni e voci della festa
5	«Agli undici e quaranta»	vv.mix 3 p.v.	sullo sfondo suoni e voci della festa
6	<i>Tango</i>	fisarm.	
7	<i>Polka</i>	fisarm.	
8	<i>Valzer</i>	fisarm.	

9	«... che voglio andar»	vv.mix 3 p.v.	sullo sfondo suoni e voci della festa e grida al carnevale
10	<i>Canto carnevalesco</i> (in mòcheno)	vv.mix 3 p.v.	
11	<i>Suoni di campanacci</i>	idiof.	registrazione di momenti vari della sfilata carnevalesca
12	<i>Canto dei coscritti</i>	vv.mix +fisarm. 2 p.v.	incipit tronco. Il canto non è continuo e a tratti la melodia è esposta solamente dalla fisarm.
13	<i>Valzer</i>	fisarm.	
14	<i>Mazurca</i>	fisarm.	
15	<i>Polka</i>	fisarm.	
16	<i>Mazurka</i>	fisarm.	
17	<i>Polka</i>	fisarm.	
18	<i>Polka</i>	fisarm.	esecuzione interrotta. Segue lunga intervista al suonatore Giuseppe Battisti.
19	<i>Valzer. «Giuliè»</i>	fisarm.	il ballo è presentato dal suo- natore prima dell'esecuzione
20	<i>Mazurka</i>	fisarm.	il ballo è presentato dal suo- natore prima dell'esecuzione
21	<i>Polka. «Chicago»</i>	fisarm.	il ballo è presentato dal suo- natore prima dell'esecuzione
22	<i>Mazurka. «Tiri»</i>	fisarm.	il ballo è presentato dal suo- natore prima dell'esecuzione
23	<i>Mazurka. «Fiet Mal»</i>	fisarm.	il ballo è presentato dal suo- natore prima dell'esecuzione
24	<i>Mazurka. «Nai catoles»</i>	fisarm.	il ballo è presentato dal suo- natore prima dell'esecuzione
25	<i>Polka. «Pairis»</i>	fisarm.	il ballo è presentato dal suo- natore prima dell'esecuzione

26	<i>Sette passi</i>	fisarm.	ballo presentato dal suonatore prima dell'esecuzione
27	<i>Valzer. «Snia valzer»</i> («Valzer della neve»)	fisarm.	il ballo è presentato dal suonatore prima dell'esecuzione. Seguono notizie sullo strumento, sul suo uso e sulla sua denominazione in dialetto («musica retta»)

località e data registrazione: Stivor 1972.

occasione della registrazione: Rilevamento del carnevale. Documenti contestuali.

ricercatore: Italo Sordi.

28	<i>Registrazione festa di carnevale</i>	(v. note)	registrazione di vari momenti della festa che non è possibile suddividere in brani distinti. I principali momenti sono: -campanaccie e arrivo delle maschere -frammento di una marcia (esec. fisarm.) - intervista a v.m. sullo svolgimento della festa; - vari frammenti di marcia (esec. fisarm.) - scena della morte e del pianto di carnevale
----	---	-----------	--

Raccolta: 15

supporto: cassetta DAT 60 - Riversamento da compact cassetta donata da Bruno Filippi.

località e data registrazione: Faedo novembre-dicembre 1993.

occasione della registrazione: ricerca privata sui canti tradizionali di Faedo.

esecutori: Annamaria Calovi, Bruna Calovi, Eligia Calovi, Franca Calovi, Iole Cavoli, Elsa Calovi, Lina Calovi, Iria Filippi, Maria Filippi, Nerina Filippi, Alberto Filippi, Francesco Filippi, Virginio Calovi, Gisella Moser (Palù).

ricercatori: Bruno Filippi, Roberto Gianotti, Renato Morelli.

1	«Faghe la ninna nanna»	v.f.	esecuzione interrotta e ripresa subito
2	«Faghe la ninna nanna»	v.f.	ripetizione brano precedente
3	«Apri la porticina»	vv.f. 2 p.v.	filastrocca
4	«Uccelletto vola via»	v.f.	
5	«Senti senti l'organetto»	vv.f. 2 p.v.	
6	«Rosa rosetta»	vv.f. 2 p.v.	gioco infantile
7	<i>Donna lombarda</i> «O donna donna»	vv.f. 2 p.v.	
8	«Tre marinai che van per acqua»	vv.f. 2 p.v.	esecuzione interrotta perché le cantanti non ricordano il testo verbale. Segue subito la ripetizione da capo dell'intero brano.
9	«Tre marinai che van per acqua»	vv.f. 2 p.v.	altra ripetizione brano precedente, stessa melodia ma intonazione su altezza più grave. Seguono notizie sui balli e su altri aspetti della tradizione nel passato.
10	«Coraggio coscritti»	vv.f. 2 p.v.	seguono notizie sulla festa dei coscritti
11	<i>Trato marzo</i>	vv.f. 2 p.v.	seguono notizie sul <i>trato marzo</i> nel passato.
12	<i>Trato marzo</i>	vv.f. 2 p.v.	ripetizione brano precedente con cambiamenti nel testo recitato. Seguono altre notizie sul <i>trato marzo</i> .
13	<i>Maledizione della madre</i> «Mamma mia dammi cento lire»	vv.f. 2 p.v.	
14	«Spazzacamin che vien da Trento»	vv.f. 2-3 p.v.	esecuzione più volte interrotta perché le cantanti non ricordano il testo verbale

15	«Giovannino a quindici anni faceva il soldato»	vv.f. 2 p.v.	
16	<i>Fior di tomba</i> «O cara mamma»	vv.f. 2 p.v.	
17	<i>Fior di tomba</i> «Ho mangiato l'insalatina»	vv.f. 2 p.v.	
18	<i>Fior di tomba</i> «Ha mangiato l'insalatina»	vv.f. 2 p.v.	altra esecuzione del brano precedente con diversa melodia
19	<i>Convegno notturno</i> «A mezzanotte la luna luseva»	vv.f. 2 p.v.	le cantanti si mettono d'accordo prima sul testo verbale perché non tutte lo ricordano bene.
20	«La vien giù la vien giù dalle montagne»	vv.f. 2 p.v.	seguono notizie sulla esecuzione di questo canto nel passato
21	<i>La guerriera</i> «La si taglia i suoi capelli»	vv.f. 2 p.v.	esecuzione interrotta perché le cantanti non ricordano il testo verbale
22	<i>Rondine importuna</i> «Beppin Beppin va in camera»	vv.f. 2 p.v.	
23	<i>Pesca dell'anello</i> «Andrem sul monticello»	vv.f. 2 p.v.	esecuzione più volte interrotta e ripresa perché le cantanti non ricordano il testo verbale

Raccolta: 16

supporto: cassetta DAT 60 - Riversamento da compact cassetta donata da Bruno Filippi.

località e data registrazione: Faedo novembre-dicembre 1993.

occasione della registrazione: ricerca privata sui canti tradizionali di Faedo (seguito della cassetta precedente).

esecutori: (vedi raccolta 15).

ricercatori: Bruno Filippi, Roberto Gianotti, Renato Morelli.

1	<i>Bella al ballo</i> «Teresina va ti vesti»	vv.f. 2 p.v.	
2	«Natal gentil»	vv.f. 2 p.v.	

3	«Maria Maddalena»	vv.f. 2 p.v.	
4	<i>Dammi un riccio</i> «Sotto l'ombra del mio giardino»	vv. mix 2-3 p.v.	
5	<i>La lionetta</i> «La bella Violetta»	vv.mix. 3 p.v.	
6	«Amici, amici, amici allegemente»	vv.mix. 3 p.v.	
7	«El lunedì l'è 'l dì dopo la festa»	vv.f. 2 p.v.	
8	«Sulla corona ferrea»	vv.mix. 3 p.v.	
9	«Fra l'orrido rigor»	vv.mix. 3 p.v.	
10	«Volta la carta» (filastrocca)	v.f. recitata	seguono notizie sui cori parrocchiali e i canti religiosi in chiesa
11	«Gesù bambino nasce»	v.f.	
12	«Gesù bambino è nato»	vv.f. 2 p.v.	altra versione del brano precedente. Seguono diverse ripetizioni di quest'ultima versione perché non ben ricordata dai cantori
13	<i>Canto dei tre re</i> «Noi siamo i tre re»	vv.mix. 3 p.v.	frammento
14	<i>Canto dei tre re</i> «Tre re dell'oriente»	v.f.	frammento
15	<i>Canto dei tre re</i> «Tre re dell'oriente»	v.f.	frammento
16	«Sola dolente lascia la mia mamma»	v.f.	
17	«Voi maritarmi voi darmi un vecchietto»	vv.mix. 3 p.v.	
18	«Ninetta mia son barcaiolo»	vv. mix 3-4 p.v.	
19	«In riva al mar»	vv. mix 3-4 p.v.	

20	«Val più un bicchier»	vv.mix 3 p.v.
21	<i>Bella al ballo</i> «Teresina va ti vesti»	vv.mix 4 p.v.

Raccolta: 17

supporto: cassetta DAT 60 - Riversamento da compact cassetta donata da Bruno Filippi.

località e data registrazione: Faedo novembre-dicembre 1993.

occasione della registrazione: ricerca privata sui canti tradizionali di Faedo (seguito della cassetta precedente).

esecutori: (vedi raccolta 15).

ricercatori: Bruno Filippi, Roberto Gianotti, Renato Morelli.

1	«I giovanotti che fanno l'amore»	vv.mix 3 p.v.	
2	<i>Le carrozze</i> «Da quel dì che ti ho conosciuta»	vv.mix 3-4 p.v.	
3	«Quando ero piccolina»	vv.mix 3-4 p.v.	
4	«L'altra sera l'altra sera andando a spasso»	vv.mix 3 p.v.	esecuzione incerta perché i cantori non ricordano bene il testo.
5	«Ho scritt na letterina»	vv.mix 3 p.v.	esecuzione incerta poiché i cantori non ricordano bene il testo
6	«Torna al tuo paesello»	vv.mix 4 p.v.	seguono notizie sui contesti esecutivi e sulle serenate
7	«Bombardano Cortina»	vv.mix 4 p.v.	
8	«Viva, evviva»	vv.mix 4 p.v.	seguono racconti di storie di vita e vicende di guerra.
9	«Dove sei sta' Martino»	vv.m altern. e vv.mix	seguono memorie su una rappresentazione di «Mariana e Martino» avvenuta prima della guerra in paese
10	«Dammi un sorriso della tua bocca»	vv.mix 4 p.v.	

11	«Nel silenzio della notte»	vv.mix 4 p.v.	
12	«Scritturato fui un bel dì»	vv.mix 2 p.v.	
13	«E l'era una bambina»	vv.mix 2 p.v.	
14	Oh sol che baci»	vv.mix. 2 p.v.	
15	<i>Dammi un riccio</i> «L'undici ore son già passata»	vv.mix 3 p.v.	esecuzione incerta poiché i cantori non ricordano bene il testo
16	«Fra l'orrido rigor»	vv.mix 4 p.v.	
17	«Venite adoriamo»	vv.mix 4 p.v.	esecuzione interrotta e ripetuta con intonazione più grave.
18	<i>Alleluia</i> (in latino)	2 vv.f.	frammento intonato in maniera incerta
19	«Nella pianura silenziosa»	vv.mix 3 p.v.	
20	«La bella la va in filanda»	vv.mix 3-4 p.v.	
21	«Anche le rose rosse»	vv. mix 3 p.v.	
22	«Ricordi Ninetta»	vv. mix 3 p.v.	
23	«Alleluia o Dio d'amor»	vv.mix. 3 p.v.	seguono storie di vita e memorie di personaggi di Faedo del passato. Quindi diversi tentativi di intonazione di vari canti religiosi; notizie su vari canti religiosi in chiesa
24	«Oh salutaris ostia»	vv. mix 2 p.v.	seguono notizie sui canti religiosi durante la settimana santa nel passato, e sui canti durante le 40 ore.

Raccolta: 18

supporto: cassetta DAT 120 - Riversamento da due compact cassette donate da Antonio Carlini.

località e data registrazione: Civezzano.

occasione della registrazione: Incontro con il sig. Pio Frisanco (n. Susà di Pergine 4/5/1905). Ricerca privata.

ricercatore: Antonio Carlini.

1	«Apri le porte che passa il battaglion»	v.m.	prima del canto presentazione del cantore e notizie sulla sua vita, con memorie di guerra che introducono il brano
2	«Barba salandra ...»	v.m.	canto di guerra sulla melodia di <i>S. Lucia</i> . Seguono memorie di guerra e storie di vita mili-tare. Quindi tentativi di into-nazione di altri canti militari
3	«Apri le porte che passa il battaglion»	v.m.	ripetizione del canto precedente (br. 1) con esecuzione di altre strofe prima non ricordate. Fra una strofa e l'altra continuano storie di vita militari. Dopo il canto seguono notizie sui fogli volanti tra i militari durante la guerra. Quindi un lungo racconto di storie e memorie di guerra
4	«L'altra sera la mia bella»	v.m.	le strofe sono inframmezzate da interventi in cui il cantore parla di diversi argomenti. Seguono notizie su serenate e altri contesti esecutivi
5	<i>Un'eroina</i> «La figlia del sior conte»	v.m.	il testo verbale viene prima recitato e le strofe sono inframmezzate da interventi del cantore che spiega il significato delle parole
6	«Sotto il ponte sotto il ponte dell'Isonzo» (canto di guerra)	v.m.	altre memorie e storie di guerra. Seguono storie di vita e racconti di lavoro

Raccolta: 19

supporto: cassetta DAT 60 - Riversamento da compact cassetta donata dal Coro Brenta di Tione.

località e data registrazione: Tione 1989.

occasione della registrazione: ricerca sui canti tradizionali di Tione promossa dal coro Brenta.

esecutori: Lino Battocchi, Pia Castellani, Enrica Cazzoli, Modesto Parolari, Gina Antolina, Valerio Antolino, Ada Iseppi, Oliviero Pellegrini, Dario Salvaterra, Lino Salvaterra, Luigi Salvaterra, Tullio Salvaterra, Alberto Scandolari, Pietro Scandolari, Dario Tomasi.

ricercatore: Coro Brenta di Tione (coord. Roberto Gianotti).

1	«Nineta a la finestra»	v.f.	
2	«Nel mese dell'Aprile»	v.f.	
3	«Deh ti desta fanciulla la luna»	v.f.	
4	<i>Uccellino del bosco</i> «Quell'uselin del bosc»	vv.f.	
5	«E dove andremo stasera»	v.m.	
6	«Ferdinando s'innamora»	vv.m. 2 p.v.	
7	«Un dì con te vagando»	vv.m. 2 p.v.	
8	«Sei bella vestita di raso»	vv.m. 2 p.v.	
9	«Spunta il sol a notte orrenda»	vv.m. 2 p.v.	
10	«Angelo bell'angelo»	vv.m. 2 p.v.	gli esecutori definiscono il brano «canto di prigionia»
11	«La bella giardiniera»	vv.mix 2 p.v.	
12	<i>Rondine importuna</i> «El Bepino 'l va di sopra»	vv.mix 2 p.v.	

13	«La va a la filanda a lavorare»	vv.mix 2 p.v.	
14	«Il mio papà non volle»	vv.m. 2 p.v.	
15	<i>Pesca dell'anello</i> «C'erano tre sorelle»	vv.m. 2 p.v.	
16	«Dalla Prussia siam tornati»	vv.m. 2 p.v.	
17	«Nel mio giardin c'è un serpentino»	vv.m. 2 p.v.	
18	«E in fondo al suo giardino»	vv.mix 2-3 p.v.	
19	<i>Eugenio e Teresina</i> «Nei pressi di Firenze una casetta»	vv. mix 2 p.v.	
20	«O notte silente»	v.f.	seguono notizie sull'apprendimento di questo canto
21	«La bella la si risveglia»	vv.mix 2 p.v.	incerta la p.v. maschile nelle prime due strofe
22	Varda lassù nel cielo» (canto dei coscritti)	vv. mix 2 p.v.	
23	«Ai quattro ai cinque di questo mese»	vv.m. 2 p.v.	
24	«Era il cinque del bell'agosto»	vv.m. 2 p.v.	
25	<i>Cappello nero</i> «Mio primo amore era un bersagliere»	vv. mix 3 p.v.	
26	«Tuti mi dis che 'l toga»	vv. mix 3 p.v.	
27	«Di quei bei ochieti che hai»	vv.mix 3 p.v.	
28	«Cosa senti oi cara Nena»	v.m.	
29	«Cosa t'hai fato mia cara Emma»	v.m.	
30	«Che cosa fanno le donne belle»	vv.m. 2 p.v.	

31	«E l'è la figlia del borghese»	vv.m. 2 p.v.
32	«Ascoltate tuti quanti»	vv.m. 2 p.v.
33	«Son trentasei mesi che sono carcerato»	vv.m. 2 p.v.
34	«Era una sartina che viveva di lavor»	vv.m. 2 p.v.

Raccolta: 20

supporto: cassetta DAT 60 - Riversamento da compact cassetta donata dal Coro Brenta di Tione.

località e data registrazione: Tione 1989.

occasione della registrazione: ricerca sui canti tradizionali di Tione promossa dal coro Brenta.

esecutori: (vedi raccolta 19).

ricercatore: Coro Brenta di Tione (coord. Roberto Gianotti).

1	«È tornata primavera»	2 vv.m. 2 p.v.
2	«L'altra sera al chiar di luna»	2 v.m. 2 p.v.

località e data registrazione: Cimego 11/9/1994.

occasione della registrazione: ricerca sui canti tradizionali promossa dal coro Brenta.

ricercatore: Coro Brenta di Tione.

3	«Se diventar potessi un usignolo»	v.f. e 2 vv.m. 3 p.v.	ascolto molto disturbato. Precede un'altra esecuzione dello stesso brano con accompagnamento strumentale con chit. elettrica batteria e qualche altro strum. non identificabile all'ascolto in quanto la reg. è satura.
4	«Son qui sotto le tue finestre»	v.f. e 2 vv.m. 3 p.v.	

5	«Son qui sotto le tue finestre»	vv.m. 2 p.v.	
6	«E al quattro di sto mese»	vv.m. 2 p.v.	i cantori definiscono il brano «canto di guerra»

Raccolta: 21

supporto: cassetta DAT 120 minuti - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'ICL.

Località e data registrazione: Penia 16/7/1986.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Maria Lorenz, Nenola Lorenz, Emma de Stocker, Maria de Toni Vittoria Fiamma, Giulia de Silvestro.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu.

1	<i>Castro rifiuto</i> «Sono nata verginella»	vv.f. unis.	segue intervista su vari aspetti della tradizione musicale della valle
2	«O Marmoleda» (canto in ladino)	v.f.	segue intervista su vari aspetti della tradizione musicale della valle
3	<i>Maledizione della madre</i> «Mamma dammi le mille lire»	vv.f.	segue intervista su vari aspetti della tradizione musicale della valle. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
4	<i>L'uccellino del bosco</i> «Bell'uselin dal bosc»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
5	<i>L'uccellino del bosco</i> «Bell'uselin dal bosc»	vv.f.	
6	«O Dio del cielo»	vv.f.	
7	«Mia cara gioventù»	vv.f.	segue intervista su vari aspetti della tradizione musicale della valle
8	«La luna fioresh sun pian de jiadoi» canto in ladino	vv.f.	segue intervista sul calendario dei riti tradizionali e sui relativi canti. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

9	«Lodato sia Gesù e Maria»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
10	«Lodato sia Gesù e Maria»	vv.f.	
11	«Gesù mio con dure funi»	vv.f.	seguono notizie sui canti paraliturgici
12	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo i tre re magi»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
13	«O bella mia speranza»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
14	<i>Magnificat</i> «Magnificat anima mea»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
15	«Guarda che bella luna»	vv.f.	precede intervista sulle filastrocche
16	«La più bella alpestre valle»	vv.f.	precedono notizie sul calendario dei riti annuali e sui relativi canti
17	<i>Seduzione al mulino</i> «La mamma di Rosina era gelosa»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
18	<i>Le bella al ballo</i> «Ninetta va in trevesti»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
19	<i>Il barcaiole del Brenta</i> «O barcaiole del barca»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

località e data registrazione: Pozza 17/7/1986.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Gustavo Cassan, Irma Battisti.

ricercatori: Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu.

20	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo i tre re magi»	v.m.	segue intervista sul canto e sul contesto del canto e sul rito della <i>Stela</i> . Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
----	---	------	--

Località e data registrazione: Gries-Canazei 17/7/1986

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Maria Micheluzzi.

ricercatori: Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu.

21	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo i tre re magi»	v.f.	precede intervista sul conte- sto del canto e sul rito della <i>Stela</i> nella zona
22	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo i tre re magi»	v.f.	prosegue intervista sul conte- sto del canto e sul rito della <i>Stela</i> nella zona

Località e data registrazione: Campitello 18/7/1986

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu

23	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo i tre re magi»	vv.m.	
----	---	-------	--

Località e data registrazione: Canazei 19/7/1986

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

cantore: Luigi Bernard

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu

24	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo i tre re magi»	v.m.	frammento. Segue una lunga intervista sul contesto del canto e sul rito della <i>Stela</i> e altri aspetti del repertorio paraliturgico
----	---	------	---

Località e data registrazione: Pera 20/7/1986.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Martin Bernard, Norbert Bernard, Cesare Bernard. Sono tre fratelli figli del sagrestano Eugenio Bernard.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Cesare Poppi e Pietro Sassu.

25	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo i tre re dell'oriente»	voci bianche unisono	
----	---	----------------------------	--

Raccolta: 22

supporto: cassetta DAT 120 minuti - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'ICL

Località e data registrazione: Campitello 20/7/1986.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Maria Mazzel, Liz de Rosina, Maria de Megna, Angelina in de Varda Orsolina Zusana, Rosina de L'Ors, Agnese de Michel, Rosa de Michel, Leonora de Zanoto (più vv.m. non identificate).

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Cesare Poppi, Pietro Sassu.

1	<i>Io son quell'inglesina</i> «O giardiniera tu sei la mia sposa»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
2	<i>Maledizione della madre</i> «Cento lire mamma cara»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
3	<i>Pesca dell'anello</i> «La bela la va al pozzo»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
4	«Seduto in riva»	vv.f.	
5	<i>Convegno notturno</i> «Picchia picchia la porticella»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
6	<i>Le bella al ballo</i> «Ninetta va 'n trivesti»	vv.f.	
7	«E bevi e ridi e canta»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
8	<i>Masnadiero di Tessaglia</i> «Nel silenzio della sera»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
9	«Fischia il vapore»	vv.f.	
10	«Dammi un ricciolo dei tuoi capelli»	vv.f.	
11	«La luna fioresh» (canto in ladino)	vv.mix.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
12	<i>Casto rifiuto</i> «Me ne voglio andare in Francia»	vv.mix.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
13	<i>Uccellino del bosco</i> «Quel'uselin dal bosc»	vv.mix.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
14	«Teresina vien da bas»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

15	«Evviva Noè»	vv.f.	
16	«Senti senti caro Toni»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
17	«Al santo sepolcro»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
18	«Lodato sempre Gesù e Maria»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
19	«Gesù mio con dure funi»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
20	«Ninna nanna bel popin»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
21	«Oppa oppa cavalier»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
22	«Felice notte, notte felice»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

Località e data registrazione: Alba di Canazei 26/6/1987.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Simone Valeruz.

ricercatori: Renato Morelli, Pietro Sassu.

23	«La buona sera»	v.m.	frammento. Precede intervista sull'uso del canto della buona sera agli sposi
----	-----------------	------	--

Località e data registrazione: Pera 26/6/1987.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Piazz Maria, Vindele Trotter, Piazz Giulia, Soraperra Anna de Biasio, Bernard Marta.

ricercatori: Renato Morelli e Pietro Sassu.

24	«Lo che i pre d'ista» (canto in ladino)	vv.mix	
25	<i>Casto rifiuto</i> «La vien zo da le montagne»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

Raccolta: 23

supporto: cassetta DAT 120 minuti - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'ICL

località e data registrazione: Pera 26/7/1987.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Piazz Maria, Vindele Trotter, Piazz Giulia, Soraperra Anna de Biasio, Bernard Marta.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli e Pietro Sassu.

1	«Varda la luna sul col de jiadoi»	vv.mix.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
2	«La vita incomincia domani»	vv.mix	
3	<i>Povera Giulia</i> «In punto a mezzanotte»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
4	<i>Lago maggiore</i> «Il sabato di sera»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
5	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siam i tre re dell'oriente»	vv.mix	segue intervista sul contesto del e sul rito della <i>Stela</i> .
6	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siam i tre re dell'oriente»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
7	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siam i tre re dell'oriente»	vv.mix	segue segue intervista sul contesto del e sul rito della <i>Stela</i> . sulla canzone della buona sera agli sposi. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
8	«Ti adoro»	vv.mix	
9	«In quell'ostia consacrata»	vv.mix	segue intervista sui canti devozionali e sui riti religiosi nella zona Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

10	«Vieni Gesù con me»	vv.mix	prosegue intervista sui canti devozionali e sui riti religiosi nella zona. Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
11	<i>Miserere</i>	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
12	<i>Stabat Mater</i>	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

Località e data registrazione: Canazei 27/7/1987.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Verra Anna, Ganz Rosa.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

13	«La più bella alpestre valle»	2 vv.f	
14	«O che giorno beato che il ciel ci ha dato»	2 vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
15	<i>Maledizione della madre</i> «Mamma mia dammi cento lire»	2 vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
16	«Maledette maledette ste cettine»	2 vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
17	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo i tre re magi»	2 vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
18	<i>Canto dei tre re</i> «E noi siamo i tre re magi»	2 vv.f.	segue intervista sui riti dell'anno, sul contesto del canto dei Tre re e sul rito della <i>Stela</i> .

Raccolta: 24

supporto: cassetta DAT 120 minuti - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'ICL

Località e data registrazione: Moena 27/6/1987.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Giovanni e Maria Chiocchetti, Lisetta Felicetti.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

1	<i>Canto dei tre re</i> «Noi siamo li tre re»	vv.f.	precede intervista sul contesto del canto e il rito della <i>Stela</i>
2	«I ne contava i nösh velges»	v.f.	testo recitato in ladino
3	«Gesù mio con dure funi»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
4	«Nati fra i monti di Fiemme»	vv.mix.	
5	«O monachella di bruno vestita»	vv.f.	
6	«Come è bello amar le contadine»	v.f.	
7	<i>Uccellino del bosco</i> «Quell'uselin del bosc»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
8	«Pinza pinzona» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
9	Bu bu bavagnol (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
10	«Qua qua la cornacia» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
11	«Ninna nanna»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
12	«La Maria da Ciastel»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
13	«Dute le vece te Chiesura»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
14	«E uno e uno e uno la luna» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

Località e data registrazione: Forno 27/6/1987.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Anna Facchini, Volcan Giacomo «Giochele», Giovanna Giacomelli, Anna Degiampietro.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

15	<i>Canto dei tre re</i> «Tre re dell'oriente»	vv.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
16	<i>Canto dei tre re</i> «Tre re dell'oriente»	vv.f.	
17	<i>Canto dei tre re</i> «Tre re dell'oriente»	vv.mix.	precede intervista sul contesto del canto e il rito della <i>Stela</i>
18	<i>Canto dei tre re</i> «Tre re dell'oriente»	vv.mix.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
19	«Indole andole» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
20	«Pan un pan doi» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
21	«C'è una donnetta che semina il grano» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
22	«Pisola chegola cavalier» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
23	«El gat Felip l'è mort el pit»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

località e data registrazione: Tamion 25/9/1988.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Cecilia Weiss.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, Renato Morelli, Pietro Sassu.

24	«E noi siam tre re dell'oriente»	v.f.	precede intervista sul contesto del canto e sul rito della <i>Stela</i> . Segue intervista sull'uso del canto della buona sera agli sposi.
25	«Vedo il mattino a sorgere»	v.f.	
26	«Se bella splende in su la sera»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
27	«Canche la nagherla la fioresh» (canto in ladino)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
28	«Quanto è bello in primavera»	v.f.	

29	«La più bella alpestre valle»	v.f.	
30	<i>Laendlerr</i>	zither (cetra)	esecutrice Rosanna March

Raccolta: 25

supporto: cassetta DAT 120 minuti - Riversamento dell'originale in bobina 3/4. Dono dell'ICL.

località e data registrazione: Moena 3/1/1987.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

ricercatori: Fabio Chiocchetti.

1	<i>Canto dei tre re</i> «Noi siamo i tre re»	voci bianche unis.	registrazione in funzione
---	---	--------------------------	---------------------------

località e data registrazione: Soraga 10/2/1992.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Giulio Brunel, Carletto Rossi, Rita Rossi, Pierina Pederiva, Ernesto Brunel, Fortunata Pederiva in Rossi.

ricercatori: Fabio Chiocchetti.

2	«Il tempo passa»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
3	«O notte splendida»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
4	«Padre celeste Iddio»	vv.mix+ armonium	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
5	«Iddio è benedetto»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
6	«O mirando gran stupore»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
7	«Oggi è nato un bel bambino»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
8	«O mirando gran stupore»	vv.mix	

9	«Amato e riverito»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
10	«O amabile Maria»	vv.mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
11	«Tu che in ciel fra i gaudi eterni»	vv.mix+ armonium	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
12	«... la banda ben piantà»	vv.mix	

località e data registrazione: Soraga 2/9/1993.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Rita Rossi.

ricercatori: Fabio Chiocchetti, D. Zanoner.

13	«Ucelin adaut adaut» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
14	«Cra cra la cornacia sun chel pra» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
15	«Conta conta chindesh» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
16	«Punto punto quindici» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
17	«Merlo coderlo» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
18	«Pievie pievia no vegnir» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
19	«I pief i pief» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
20	«Canarela fa portela» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
21	«Bua buagnel» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
22	«Din don din don furlana» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
23	«Mi son quel gobeto» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

24	«Madalena fa da cena» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
25	«Catarina dai corai» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
26	«Fera fera pè» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
27	«O gesù d'amore acceso» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
28	«Gigi Parigi» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
29	«Bon di bon an» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
30	«Ve augure n felice capodan» (filastrocca)	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
31	«Senta Barbola e sen Shimon»	v.f.	
32	«Candelora snigolada»	v.f.	
33	«Mignolin»	v.f.	
34	<i>La canzone del cappello</i> «L'è trei dis che 'l pief e 'l fioca»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
35	«Mi son quela che empasta gnocchi»	v.f.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

località e data registrazione: Moena 5/11/1994.

occasione della registrazione: Ricerca sulla musica tradizionale nella Val di Fassa promossa dall'ICL.

esecutori: Giuliano Chiocchetti, Nino Vadagnini, Oreste March, Giusy Chiocchetti, Livia Croce.

ricercatori: Fabio Chiocchetti.

36	«Musikanten sein mir alle»	vv. mix	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>
37	«Sun Sort e sun Penia» (canto in ladino)	2 vv.m. e chit.	Trascr. mus. in Chiocchetti, a cura di, <i>Musica e canto...</i>

Raccolta: 26

supporto: cassetta DAT 90 minuti - Riversamento da compact cassetta donata da Sandro Filippi.

località e data registrazione: Aldiano 1.11.1990.

occasione della registrazione: Ricerca personale.

esecutori: Virginia e Vitalina Filippi.

ricercatore: Sandro Filippi.

1	«L'è tre notti che non dormo»	v.f.	
2	<i>Trato marzo</i> «Toilà, toilà»	v.f.	frammento
3	«Tirintirintirela» filastrocca	v.f.	
4	«La bella la va in cantina»	vv.f. unis.	
5	«Al chiaro della luna»	v.f.	

località e data registrazione: Aldiano 4.11.1990.

occasione della registrazione: Ricerca personale.

esecutori: Pia Filippi, Anetta Folgheraiter e Silvio Filippi.

ricercatore: Sandro Filippi.

6	«Nel silenzio della notte»	v.f.	
7	«Scende la notte»	v.f.	
8	«E da Genova il Sirio partiva»	v.f.	frammento
9	«Ai quindici di Agosto»	v.f.	
10	«Quando nacqui una voce mi disse»	v.f.	
11	«Torna al tuo paesello»	v.f.	

12	«Il marzo è già passato»	v.m.	
13	«La notte di Natale»	v.m.	
14	«Fa la nanna bambin»	v.m.	
15	«Pellegrin che vien da Roma»	v.m.	frammento solo prima strofa

località e data registrazione: Aldiano.

occasione della registrazione: Ricerca personale.

ricercatore: Sandro Filippi.

16	«Guarda la luna»	v.m.	precede intonazione con tromba (ascolto cattivo, registrazione satura)
17	«La Giogiotta l'à un popin»	v.m.	(ascolto cattivo, registrazione satura)
18	«Piccola vagabonda»	v.m.	(ascolto cattivo, registrazione satura)
19	«Moretto, moretto»	v.m.	(ascolto cattivo, registrazione satura)

Raccolta: 27

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta

località e data registrazione: Val Floriana, 17/2/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Carnevale dei «Mattoci e Arlecchini». Documenti contestuali.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Marcia degli arlecchini</i>	2 fisarm.	vari momenti del carnevale: discesa dei «Mattoci» e dialogo con abitanti della frazione Borgatti, interviste sullo svolgimento; discesa degli arlecchini; preparazione degli «Arlecchini» e loro discesa.
---	--------------------------------	-----------	---

2	<i>Marcia degli arlecchini</i>	2 fisarm.	arrivo della corteo di «Mattochi e Arlecchini» nell'altra frazione di Casatta, breve sosta dei partecipanti alla festa per rifocillarsi; interviste. Quindi arrivo della manifestazione nella piazza di Valfloriana e conclusione con ballo finale
3	<i>Marcia degli arlecchini</i>	2 fisarm.	esecuzione non contestuale su richiesta del ricercatore
4	<i>Marcia degli arlecchini: «Lu passariello»</i>	2 fisarm.	esecuzione non contestuale su richiesta del ricercatore
5	<i>Marcia degli arlecchini: «La colpa fu»</i>	2 fisarm.	esecuzione non contestuale su richiesta del ricercatore
6	<i>Valzer</i>	fisarm.	esecuzione non contestuale su richiesta del ricercatore
7	<i>Tango</i>	fisarm.	esecuzione non contestuale su richiesta del ricercatore
8	<i>Mazurka</i>	fisarm.	esecuzione non contestuale su richiesta del ricercatore
9	<i>Valzer</i>	2 fisarm.	esecuzione non contestuale su richiesta del ricercatore

Raccolta: 28

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta

località e data registrazione: Ponte Caffaro 20/2/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Rilevamento di un Carnevale. Documenti contestuali.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Ballo di carnevale. «Monfrina La e Mi»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	segue intervista sui vari momenti del carnevale, sulle maschere, sugli ori; sulla compagnia dei suonatori
---	---	--------------------------	---

2	<i>Ballo di carnevale. «Franceschêta»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	
3	<i>Ballo di carnevale. «Bas de Tac»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	
4	<i>Ballo di Carnevale. «Bal Frances»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	descrizione di altri momenti della festa
5	<i>Ballo di Carnevale. «Fiorentina»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	ripresa della festa nel pomeriggio
6	<i>Ballo di Carnevale. «Bal Frances»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	
7	<i>Ballo di Carnevale. «Bosolù»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	
8	<i>Ballo di Carnevale: «Fiorentina»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	
9	<i>Ballo di Carnevale: «Zingarella»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	
10	<i>Ballo di Carnevale. «Mascherina»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	seguono notizie sulla festa e sulle differenze rispetto all'analogo carnevale di Bagolino
11	<i>Ballo di Carnevale: «Bal Frances»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	
12	<i>Ballo di Carnevale «Oibò»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	
13	<i>Ballo di Carnevale «Monichela»</i>	5 viol., 2 chit e 2 bas.	

Raccolta: 29

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta.

località e data registrazione: Tione 28/2/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e

Storiche. Incontro con il sig. Giuseppe Del Bon di Daré (Val Rendena) presso il centro Studi Giudicarie.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Stabat mater</i>	v.m.	frammento. Seguono notizie sui canti religiosi nella Val Rendena
2	<i>Pange lingua</i>	v.m.	frammento. Seguono notizie sulle processioni religiose nella Val Rendena
3	<i>Tantum ergo</i>	v.m.	frammento. Seguono notizie sul ciclo delle feste annuali
4	<i>Canto dei tre re</i> «Noi siamo i tre re»	v.m.	seguono notizie sui riti natalizi e sulla <i>stela</i>
5	<i>Canzone della Val Rendena</i>	v.m.	
6	«Giovio con giovio»	v.m.	seguono notizie sui canti in osteria
7	«Era un bel lunedì»	v.m.	seguono notizie sui canti a 3-4 vv. in osteria
8	«Primavera baciata dal sol»	v.m.	il cantore definisce il brano una «polka cantata»
9	<i>Katzenau</i>	v.m.	notizie sul <i>trato marzo</i>
10	«O Armando le frasi dolenti»	v.m.	seguono notizie e valutazioni sui cori alpini e sui canti armonizzati; accenni ad intonazione di canti di guerra; notizie sui canti del lavoro
11	<i>Miserere</i>	v.m.	frammento. Seguono altre notizie su canti religiosi
12	<i>Magnificat</i>	v.m.	solo <i>incipit</i>

Raccolta: 30

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta.

località e data registrazione: Tione 28/2/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con il sig. Giuseppe Del Bon: prosecuzione della cassetta precedente.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Canto dei tre re</i> «Noi siamo i tre re»	v.m.	seguono notizie sul rituale della <i>stela</i>
2	<i>La lionetta</i> «E la Violetta»	v.m.	frammento. Seguono notizie sui canti religiosi
3	«La piemontesina»	v.m.	frammento
4	«Ho scritto na letterina»	v.m.	seguono notizie sui canti militari e memorie di guerra
5	«O vien diletta»	v.m.	frammento, intonazione incerta
6	<i>Pesca dell'anello</i> «O pescator dell'onda»	v.m.	seguono notizie sul ballo liscio e sulla vita musicale recente nella Val Rendena

Raccolta: 31

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Storo 1/3/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con gli anziani della università della terza età, durante la lezione del prof. Gianni Poletti.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Trato marzo</i> «E danghela»	vv.f. 2 p.v.	seguono notizie sull'uso del <i>trato marzo</i> a Storo e in altri paesi del circondario.
2	<i>trato marzo</i> «E danghela»	vv.f. 2 p.v.	ripetizione brano precedente
3	«Maestro di banda»	vv.f.	frammento
4	«Maestro di banda»	v.f.	ripetizione brano precedente completo

5	«Il ventinove luglio»	vv.f. 2 p.v.	
6	<i>Casto rifiuto</i> «E appena giunta in Francia»	vv.f. 2 p.v.	seguono notizie sui canti in osteria
7	<i>Stabat mater</i>	v.f.	frammento di 2 strofe
8	«Caro el me Toni»	vv.f.	
9	«O morettino mio»	vv.f.	frammento
10	<i>Libera me Domine</i>	v.f.	esecuzione interrotta perché l'esecutrice non ricorda il testo
11	«Dormi mia bella dormi»	vv.f. 2 p.v.	segue racconto di una storia sui segatori della valle.
12	«Fa la nanna bambin»	v.f.	frammento
13	<i>Maledizione della madre</i> «Mamma mia dammi cento lire»	vv.f. 2 p.v.	

Raccolta: 32

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta

località e data registrazione: Storo 1/3/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con gli anziani della università della terza età: prosecuzione cassetta precedente.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	«Una sera di settembre»	vv.f.	esecuzione incerta
2	«Molla giù la scaletta Rosina»	vv.f. 2 p.v.	seguono notizie sul canto in osteria, elenco di bravi cantori da contattare; tentativi di riproduzione delle grida dei banditori (v.f.)

3	<i>Puer natus</i>	vv.f.	
4	«In notte placida»	vv.f.	seguono notizie sulle tradizioni natalizie

Raccolta: 33

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta.

località e data registrazione: Storo 1/3/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Cena annuale della «Associazione americana» di Storo. Documenti contestuali.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Rosamunda</i>	vv.mix 3 p.v.	
2	«Sento il fischio del vapore»	vv.mix 3 p.v.	
3	<i>La montanara</i>	vv.mix 3 p.v.	
4	«Tutti mi chiamano bionda»	vv.mix 3 p.v.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo
5	<i>Maledizione della madre</i> «Mamma mia dammi cento lire»	vv.mix 3 p.v.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo
6	<i>Casto rifiuto</i> «Ed un giorno andando in Francia»	vv.mix 3 p.v.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo
7	«Cari signori ...»	vv.mix 3 p.v.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo
8	<i>Barbiera francese</i> «O barbiera bella»	vv.mix 3 p.v.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo
9	«Ei dise che a Storo non è bello»	vv.mix 3 p.v.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo
10	«Finchè avevo i dollari»	vv.mix 3 p.v.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo

11	«... Madonna nera»	vv.mix 3 p.v.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo
----	--------------------	------------------	---

Raccolta: 34

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Darè 7/3/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Seduta di registrazione a casa del sig. Giuseppe Del Bon.

esecutori: Giuseppe Del Bon (n. 1921, pensionato), la sorella Adelina Del Bon (n. 1922, pensionata) Fausto Chiappani (pastore).

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	«Deh l'alma vergine» Orazione per San Giuseppe»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	
2	«Notte limpida e serena»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	il brano viene definito dai cantori come una «Maitinada». Seguono notizie sulle Maitinade della Val Rendena
3	«Era un bel lunedì»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	canto sulla stessa melodia di Caserio.
4	<i>Barbiera francese</i> «O barbiera bella»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	
5	<i>Casto rifiuto</i> «E appena giunta in Francia»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	
6	«Son tornate a fiorire le rose»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	
7	«La strada nel bosco»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	
8	<i>L'uccellino del bosco</i> «Quell'uccellin del bosc»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	
9	<i>La pastora e il lupo</i> «E lassù sulle montagne»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	seguono opinioni dei cantori sulle armonizzazioni e sui cori alpini, considerati la vera musica popolare del Trentino

10	«Se la vedeste quando la va a spasso»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	
11	«Nel silenzio della notte»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	
12	«Lenta la neve»	v.f.	ninna nanna appresa dalla esecutrice a scuola da bambina. Seguono notizie sui repertorio di canti infantili della valle Rendena
13	«Caro 'el me Toni»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	
14	«Giovio con giovio»	2 vv.m 2 p.v.	
15	<i>Stabat mater</i>	v.f.	frammento. Seguono notizie sui canti religiosi in latino
16	<i>Miserere</i>	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	gli esecutori precisano che si tratta del «Miserere» da morto, cioè per i funerali
17	<i>Canto dei tre re</i> «Noi siamo i tre re»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	seguono notizie sul rituale della stela
18	«O santissima o piissima dulci virgo Maria»	v.f.	
19	<i>Vecchio scarpone</i>	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	seguono notizie sull'uso di cantare a 3 p.v. tutte le melodie di qualsiasi provenienza ed opinioni su differenze fra tradizione orale e armonizzazione
20	«Laggiù in una casetta»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	frammento, intonazione incerta. Secondo i cantori si tratta di un canto degli alpini.
21	«Moretto moretto»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	seguono ancora notizie sull'uso di cantare a 3 p.v. tutte le melodie di qualsiasi provenienza e opinioni su differenze fra tradizione orale e armonizzazione
22	<i>Maledizione della madre</i> «Cara mamma dammi cento lire»	2 vv.m - v.f. 3 p.v.	

Raccolta: 35

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta.

località e data registrazione: Darè 7/3/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Seduta di registrazione a casa del sig. Giuseppe Del Bon: prosecuzione della cassetta precedente.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	«Ho scritto na letterina»	2 vv.m - v.f. 3 p.v	esecuzione interrotta. Seguono notizie su armonizzazione di canti del paese e sul coro parrocchiale e il suo uso della messa di Perosi; sul <i>trato marzo</i> ed altri contesti esecutivi del passato
2	«Chi vuole con le donne aver fortuna»	2 vv.m. 2 p.v.	

Raccolta: 36

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Condino 11/3/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con gli anziani della Università della Terza Età di Condino, durante la lezione del prof. Franco Bianchini.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Trato marzo</i> «Trato marzo»	vv.f.	notizie sull'uso del <i>Trato marzo</i> , sui fuochi di maggio e su altre feste primaverili
2	«A peste fame e bello»	vv.f. (2 gruppi antifonali)	il documento è denominato dagli esecutori «litanie dei santi». Seguono notizie sui riti e le rogazioni della settimana santa; sul canto dei <i>tre re</i>

3	«Cara mamma la sposa l'è chi»	vv.mix 3 p.v.	brano definito dagli esecutori come «canto di nozze». Seguono notizie sugli usi di nozze nel paese
4	«... non potrai più riposar»	vv.mix 3 p.v.	brano definito dagli esecutori come «canto di nozze»
5	«Dormi mia bella dormi»	vv.mix 3 p.v.	brano definito dagli esecutori come «canto di nozze»
6	«Questa sera mi son sognata»	vv.mix	frammento. Brano definito dagli esecutori come «canto di nozze»
7	«Tutti dicon che son smortina»	vv.mix	frammento. Brano definito dagli esecutori come «canto di nozze»
8	«Col canto dei coscritti»	vv.mix	notizie su altri canti dei coscritti e accenni ad altri brani
9	<i>L'uccellino del bosco</i> «Quell'uccelin del bosc»	vv.mix 3 p.v.	
10	<i>Barbiera francese</i> «O barbiera bella»	vv.mix 3 p.v.	
11	«Cara Agnese ti lascio»	vv.mix 3 p.v.	
12	<i>Casto rifiuto</i> «La vien giù dalle montagne»	vv.mix 3 p.v.	seguono varie opinioni su differenze fra canti in osteria e armonizzazioni
13	<i>Lago Maggiore</i> «Sabato di sera»	vv.mix 3 p.v.	seguono notizie su altri canti
14	<i>Pesca dell'anello</i> «Erano tre sorelle»	vv.mix 3 p.v.	
15	«In quell'ostia consacrata»	vv.mix	frammento. Seguono notizie su canti religiosi in latino
16	<i>Stabat mater</i>	vv.mix	seguono notizie sui canti religiosi, sulle processioni. Un esecutore prova ad intonare il <i>Miserere</i> del funerale, il <i>Tantum Ergo</i> e il <i>Vexilla regis</i>
17	«Ho scritt na letterina»	vv.mix	frammento

18	<i>Maledizione della madre</i> «Mamma mia dammi cento lire»	vv.mix 3 p.v.	seguono opinioni sulle dif- ferenze di questa versione con quella armonizzata dei cori alpini
19	<i>Ferruccio</i>	vv.mix 3 p.v.	
20	«Caro el me Toni»	vv.mix 3 p.v.	

Raccolta: 37

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta

località e data registrazione: Storo 13/3/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con gli anziani della università della Terza Età di Storo, durante la lezione del prof. Gianni Poletti.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	«La Gigia l'è malada»	vv.f. 2 p.v.	
2	<i>La pastora e il lupo</i> «E lassù sulle montagne»	vv.f. 2 p.v.	
3	<i>Sposa morta</i> «Trentasei mesi che faccio il soldato»	vv.f. 2 p.v.	
4	<i>Uccellino del bosco</i> «Quell'uccellin del bosc»	vv.f. 2 p.v.	
5	«Storo l'è sempre in festa»	vv.f. 2 p.v.	
6	<i>Lago Maggiore</i> «Sabato di sera»	vv.f. 2 p.v.	
7	<i>Grilletto e formicola</i> «Grilletto e la formicola»	vv.f. 2 p.v.	

Raccolta: 38

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Tione 26/5/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Festeggiamenti per il 50^o anniversario del «Coro Brenta». Documento contestuale.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Messa degli Angeli:</i> (v. nota)	vv.m. 2-3 p.v.	si tratta di una messa in latino che era eseguita prima del concilio Vaticano II e che faceva parte del repertorio del coro parrocchiale da cui è nato il «Coro Brenta». Tale messa si rifà a fonti medievali (orig. <i>Missa de l'angler</i>) ed era in passato molto diffusa in tutto il nord Italia, per tradizione orale. È stata ripresa per l'occasione odierna dal coro Brenta, grazie all'iniziativa del maestro che ne ha ricostruito alcune parti attraverso la memoria degli anziani, aggiungendone altri in italiano. La registrazione documenta l'intera messa. Al termine della Messa segue la registrazione del canto <i>Signore delle cime</i> eseguito nel cimitero accanto alla chiesa. Quindi segue l'esecuzione di due canti da parte del «Coro Brenta» registrati durante la presentazione del volume di armonizzazioni <i>Canti di ieri canti di oggi</i> (v. § 1.4), e una breve intervista con il sig. Lino Salvaterra, fra i fondatori del coro nel 1946.
---	---	-------------------	---

Raccolta: 39**supporto:** cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta**località e data registrazione:** Tione 26/5/1996.**occasione della registrazione:** Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. festeggiamenti per il 50^o anniversario del «Coro Brenta», pranzo alla mensa dell'Istituto alberghiero. Documenti contestuali.**ricercatore:** Ignazio Macchiarella.

1	«La me morosa vecchia»	vv.m.	precede esecuzione di quattro canti da parte del «Coro Brenta»
2	«Moretto moretto»	vv.m.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo
3	«Bionde che ...»	vv.m.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo. Seguono frammenti di altri canti
4	«Allegri compagni»	vv.m. 2 p.v.	
5	<i>La barbiera francese</i> «O barbiera bella»	vv.m. 2 p.v.	
6	«Nel silenzio della notte»	vv.m. 2 p.v.	
7	«Giunta è l'ora della sera»	vv.m. 2-3 p.v.	
8	«... meglio sarebbe se non ti avessi amato»	vv.m.	ascolto disturbato da voci e rumori di sottofondo. Seguono frammenti di altri canti

Raccolta: 40**supporto:** cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta**località e data registrazione:** Tione 26/5/1996.**occasione della registrazione:** Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche eStoriche. Festeggiamenti per il 50^{mo} anniversario del «Coro Brenta»: prosecuzione della cassetta precedente.**ricercatore:** Ignazio Macchiarella.

1	«Torna al tuo paesello»	vv.m. 2 p.v.	
2	«La me morosa vecchia»	vv.m.	seguono intonazioni di altri canti.

Raccolta: 41**supporto:** cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta.**località e data registrazione:** Trento 12/11/1996**occasione della registrazione:** Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Intervista con il sig. Tullio Antoniutti (n. 1906) presso il suo negozio di ortopedia in via Vannetti 37, Trento. Collaborazione di Franco Benedetti, presidente del coro SOSAT.**ricercatore:** Ignazio Macchiarella.

1	v. nota	v.m.	intervista sull'origine del coro Sosat nel 1926. Il sig. Antoniutti è l'ultimo dei coristi fondatori e colui che direbbe le prime esecuzioni in quanto l'unico a sapere leggere la musica scritta. È però quasi totalmente sordo e non è stato possibile instaurare una chiara comunicazione. L'intervista è perciò assai breve, frammentaria e con poche informazioni
---	---------	------	--

Raccolta: 42**supporto:** cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta.**località e data registrazione:** Trento 14/11/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Intervista con i sigg. Arturo Bortolotti, Leopoldo Tomasi e Tullio Aneggi, presso la sede della SOSAT, via Malpaga 17, Trento. Collaborazione di Franco Benedetti, presidente del coro SOSAT.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	v. nota	v.m.	Gli intervistati sono ex cantori del coro SOSAT, fra i protagonisti della sua rinascita nell'immediato secondo dopoguerra. L'intervista affronta vari argomenti, dall'organizzazione del coro alla formazione dei singoli coristi. Particolare attenzione viene richiesta sui dati relativi alle prove, alla trasmissione del repertorio, al ruolo del maestro e all'uso di armonizzazioni scritte. L'intervista è arricchita da numerosi racconti e ricordi sulla pratica musicale durante gli incontri dei coristi e al di fuori da essi.
---	---------	------	---

Raccolta: 43

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta.

località e data registrazione: Trento 14/11/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Intervista con i sigg. Bortolotti, Tomasi e Aneggi: prosecuzione della cassetta precedente.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	v. nota	v.m.	v. nota alla cassetta precedente. Nel seguito dell'intervista vengono raccontati diversi episodi, in particolare ci si sofferma sui motivi per cui i tre cantori hanno deciso nei primi anni sessanta di abbandonare il coro come protesta verso ciò che loro stessi definiscono una sorta di professionismo. Fra gli altri temi toccati vi è la differenza fra i canti di tradizione orale e le armonizzazioni. Seguono alcune esemplificazioni.
2	<i>L'uccellino del bosco</i> «E l'uccellin del bosc»	3 vv.m. 2 p.v.	frammento due strofe. Seguono altre esemplificazioni. L'intervista si conclude con alcune considerazioni sulla realtà odierna della coralità organizzata trentina e sull'attuale formazione del coro SOSAT.

Raccolta: 44

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Trento 14/11/1996 (ma cantori di Albiano).

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Seduta di registrazione a casa dei sigg. Filippi. Documenti non contestuali. (Incontro organizzato da Sandro Filippi - figlio di Silvio).

cantori: Silvio Filippi (n. 1928), Vitalina Filippi (1921) e Virginia Filippi (1930).

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Trato marzo</i> «Trato marzo bonura sia»	v.m. e v.f.	precede e segue un lunga descrizione dell'uso del <i>trato marzo</i>
---	--	-------------	--

2	<i>Miserere mei dei</i>	v.m.	frammento. Precedono informazioni sui canti religiosi in latino. Seguono notizie sulla Stela, sul Natale sulla settimana santa e su altri canti religiosi
3	<i>La bella al ballo</i> «Teresina va ti vesti»	v.m. e v.f.	precedono notizie sui contesti esecutivi, sui canti eseguiti durante la coltivazione dei bachi da seta e lo sfoglio delle pannocchie di granturco; sui <i>filò</i> ; sul canto solista; musica strumentale in paese; sui balli;
4	«Le piume sventolano sul mio cappello»	v.f.	seguono notizie sull'apprendimento del canto che viene definito «un canto irridentista eseguito prima della grande guerra»
5	«Le trentinelle passano»	v.f.	brano definito dall'esecutrice «canto definito irridentista». Precede l'esposizione del testo verbale recitato
6	«Scende la notte là su quei monti e valli»	2 vv.f. e v.m. 3 p.v.	
7	<i>Cattivo custode</i> «Sul castel del mirabel»	2 vv.f. e v.m. 3 p.v.	
8	<i>Donna lombarda</i> «O donna donna»	2 vv.f. e v.m. 3 p.v.	dopo tre strofe cantate, le seguenti sono recitate. Seguono notizie su altri canti
9	«Un bel giovane di nome Lorenzo»	2 vv.f.	frammento canto di cantastorie che riprende le vicende della ballata <i>Donna lombarda</i> (collegamento tematico proposto dagli stessi cantori). Il testo verbale viene di seguito recitato
10	<i>Pellegrino di Roma</i> «Pellegrin che vien da Roma»	2 vv.f. e v.m. 3 p.v.	
11	<i>La Lionetta</i> «La violetta la va la va»	2 vv.f. e v.m. 3 p.v.	

12	<i>Monaca per forza</i> «E la figlia del bortinzano»	2 vv.f. e v.m. 3 p.v.	
13	«Una mattina di questo mese»	2 vv.f.	precede testo verbale recitato
14	<i>La barbiera</i> «O barbiera bella»	2 vv.f. e v.m. 3 p.v.	
15	<i>L'uccellino del bosco</i> «E quell'usellin dal bosc»	2 vv.f. e v.m. 3 p.v.	
16	«Ninna nanna bel poppin»	v.f.	
17	«La bella inglesina»	2 vv.f. unis.	esecuzione del canto in forma di filastrocca per far saltare sulle gambe i bambini
18	«L'è tre giorni che non dormo»	2 vv.f. e v.m. 3 p.v.	
19	<i>Lago Maggiore</i> «Sabato di sera»	v.f.	frammento solo <i>incipit</i>
20	«Su coraggio giovanotti» (canto dei coscritti)	2 vv.f. e v.m.	frammento
21	<i>Caserio</i> «Ai quindici di agosto»	2 vv.f.	frammento

Raccolta: 45

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Trento 21/11/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Primo incontro con gli anziani dell'Università della Terza Età di Trento, riuniti dopo la lezione del prof. Andrea Ghini. Collaborazione di Antonio Carlini.

esecutori: Ermina Dialonzo (nata in Abruzzo); ed altre vv. mix..

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Bevanda sonnifera</i> «Dove t'en vai Mariettina»	2vv.m. +10 vv.f 3 p.v.	precedono notizie su altri canti, tentativo intonazione <i>Pesca anello</i> e vari commenti dei cantori su differenze con armonizzazioni SAT
2	«Bella Angiolina»	2vv.m. +10 vv.f 3 p.v.	
3	<i>Grilletto e formicola</i> «Grilletto e la formicola»	2vv.m. +10 vv.f 3 p.v.	segue accenno intonazione «Mio compare Giacomo»
4	<i>Cattivo custode</i> «Sul castel del Mirabel»	2vv.m. +10 vv.f	segue accenno intonazione <i>Barbiera francese</i> e <i>Uccellino del bosco</i>
5	<i>La lionetta</i> E la violetta	2vv.m. +10 vv.f	segue accenno intonazione <i>Pastora e lupo</i>
6	<i>Monaca per forza</i> «E la figlia del bacan»	2vv.m. +10 vv.f	
7	«Se g'aves da maridarmi»	2vv.m. +10 vv.f 3 p.v.	
8	«Dormi mia bella dormi»	2vv.m. +10 vv.f 3 p.v.	
9	«La Tosolina la va di sopra»	2vv.m. +10 vv.f 3 p.v.	

Raccolta: 46

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Trento 2/11/1996 (ma cantori di Aldiano).
occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Seduta di registrazione a casa dei sigg. Filippi. Documenti non contestuali. (Incontro organizzato da Sandro Filippi - figlio di Silvio).
esecutori: Silvio Filippi (n. 1928), Vitalina Filippi (1921) e Virginia Filippi (1930).
ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Donna lombarda</i> «O donna donna»	2 vv.f 2 p.v.	precede e segue notizie circa la conoscenza di altri canti e su altri aspetti del repertorio di Aldiano; indicazioni anche su organizzazione polivocale
2	<i>La pastora e il lupo</i> «E lassù sulle montagne»	2 vv.f 2 p.v.	esecuzione che ripropone la versione della SAT
3	<i>Bella al ballo</i> «E Ninetta va ti vesti»	v.f.	
4	<i>Casto rifiuto</i> «La vien giù la vien giù dalle montagne»	2 vv.f 2 p.v.	
5	«Caro Bepino abbandona questa strada»	v.f.	
6	«Nel silenzio della notte»	2 vv.f 2 p.v.	seguono notizie circa la conoscenza di altri canti nel repertorio di Aldiano
7	<i>Maledizione della monaca</i> «E la figlia del borghesano»	2 vv.f 2 p.v.	seguono notizie circa la conoscenza di altri canti nel repertorio di Aldiano
8	«La casa del mio ben»	2 vv.f	
9	<i>La lionetta</i> «La bella violetta»	2 vv.f	
10	<i>Il pellegrino di Roma</i> «Pellegrin che vien da Roma»	2 vv.f 2 p.v.	
11	<i>Grilletto e formicola</i> «Grilletto e la formicola»	2 vv.f	seguono notizie circa la conoscenza di altri canti nel repertorio di Aldiano, fra cui un tentativo di intonazione della <i>Barbiera francese</i>
12	<i>Maledizione della madre</i> «Mamma dammi le cento lire»	2 vv.f 2 p.v.	seguono notizie circa la conoscenza di altri canti nel repertorio di Aldiano, fra cui un tentativo di intonazione di <i>Lago maggiore</i>

13	<i>Caserio</i> «Ai quindici di agosto»	2 vv.f. 2 p.v.	seguono notizie su canti religiosi; vari tentativi di intonazione di un canto a Sant'Antonio e di un inno alla Croce per la settimana santa di cui non vengono ricordate le parole.
14	«Trenta quaranta tutto il mondo canta» (filastrocca)	v.f.	
15	<i>Volta la carte</i> «Gion nde praghe» (filastrocca)	v.f.	
16	«Un due tre il papa non è re» (filastrocca)	v.f.	seguono notizie circa la conoscenza di altri canti nel repertorio di Aldiano e tentativi di intonazione di altri canti.
17	«La notte di Natale»	v.f.	
18	«Trenta quaranta tutto il mondo canta» (filastrocca)	v.f.	
19	«La bella inglesina»	2 vv.f. 2 p.v.	esecuzione analoga a raccolta n. 44 br. 17
20	«Alla mattina al bosco me ne vado»	2 vv.f. 2 p.v.	seguono notizie circa la conoscenza di altri canti nel repertorio di Aldiano e tentativi di intonazione di altri canti
21	«Il ventinove luglio»	2 vv.f. 2 p.v.	seguono notizie circa la conoscenza di altri canti nel repertorio di Aldiano e tentativi di intonazione di altri canti. Quindi notizie sul coro parrocchiale femminile negli anni Trenta.

Raccolta: 47

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Trento 28/11/1996

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con gli anziani dell'Università della Terza Età
ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	«Giò la cestella» (filastrocca)	v.f.	
2	«Volta la carta» (filastrocca)	vv.f. unis.	
3	«Gh'era na volta un omettin» (filastrocca)	vv.f. unis.	
4	«Dove sei sta Martino»	vv.f. unis.	
5	«Dove sei sta Martino»	2 vv.f. unis.	
6	«Dove sei sta Martino»	vv.f. unis.	durante il canto una signora illustra i movimenti del gioco che da bambina eseguiva contemporaneamente
7	«E vien zo dai monti»	vv.f. 2 p.v.	
8	«Gobba so padre»	vv.mix 2 p.v.	
9	«E la dis che la ga el moros»	vv.f. unis.	
10	«La dis che l'è malada»	vv.mix 2 p.v.	
11	«Volta la carta» (filastrocca)	vv.f. unis.	

Raccolta: 48

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Trento 2/12/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con gli anziani dell'Università della Terza Età, fuori dalle ore di lezione, presso la sede centrale di via S. Margherita.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	«Lenta la neve» ninna nanna	vv.f. unis.	
2	«O mia Rosina»	vv.f. unis.	canto con la stessa melodia del brano precedente
3	«Dormi fanciullo» ninna nanna	v.f.	
4	«Ninna nanna ninna oh» ninna nanna	v.f.	
5	<i>Trato marzo</i> «Toila, toila»	vv.f. unis.	precede descrizione del rito del <i>trato marzo</i> . Seguono no- tizie su esecuzioni di stornelli romani a sdegno
6	«Din din dina» (filastrocca)	v.f.	
7	«Din din dina fanfarina» (filastrocca)	v.f.	
8	«Ecco qui la cascatella» (filastrocca)	vv.f. 2 p.v.	
9	«Sol sol la poverella» (filastrocca)	vv.f. unis.	
10	«Corda corda rossa» (filastrocca)	v.f.	
11	«Stella stellina» (filastrocca)	vv.f. unis.	seguono tentativi vari di in- tonazione di altre filastroc- che
12	«Uno uno bambino nella culla»	vv.f. 2 p.v.	
13	«Mama mama granda»	vv.f. unis.	
14	«Mama mama granda»	vv.f. unis.	altra esecuzione del brano precedente
15	«La bella lavanderina»	vv.f. unis.	
16	«Son venut da monte bel» (filastrocca)	vv.f. unis.	

17	«Ridi ridi piangi» (filastrocca)	v.f.	seguono tentativi vari di in- tonazione di altre filastroc- che
18	«Tarapatin da le sette velate» (filastrocca)	vv.f. unis.	
19	«Sol sol benedet» (filastrocca)	vv.f. unis.	
20	«Questa è la danza del serpente» (filastrocca)	vv.f. unis.	
21	«Santa Lùcia ven de notte»	vv.f. unis.	
22	Santa Lùcia santa Lùcia»	vv.f. unis.	
23	«San Nicolò da Bari»	vv.f. unis.	seguono informazioni su vari canti religiosi e su canti de- dicati a santi particolari
24	«Una sera tre gobetti»	vv.f. 2 p.v.	
25	«La dosolina la va di sopra»	vv.f. 2 p.v.	
26	«El merlo l'ha perso il becco»	vv.f. 2 p.v.	
27	«El merlo l'ha perso il becco»	vv.f. 2 p.v.	
28	«Maledette maledette le cettina»	vv.f. unis.	
29	«La gigia l'è malada»	vv.f. unis.	
30	«Tutti dicon che son smortina»	vv.f. 2 p.v.	
31	«Guarda la luna ciara»	vv.f. 2 p.v.	le cantanti affermano di aver imparato questo canto dal repertorio dei cori orga- nizzati.

Raccolta: 49

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Originale.

località e data registrazione: Trento 2/12/1996.

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con gli anziani dell'Università della Terza Età: prosecuzione cassetta precedente.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	<i>Bella al ballo</i> «Teresina va ti vesti»	vv.f. unis.	
2	<i>Bella al ballo</i> «Teresina va ti vesti»	vv.f. 2 p.v.	segue testo recitato
3	<i>Bella al ballo</i> «Teresina va ti vesti»	vv.f. 2 p.v.	seguono informazioni su altri canti
4	«Sul castel del mirabel»	vv.f. 2 p.v.	
5	«Picchia picchia»	vv.f. 2 p.v.	seguono tentativi di intonazione di altri canti
6	«Son qui che impasto gnocchi»	vv.f. unis.	
7	«Picchia picchia»	vv.f. unis.	
8	«El merl de camp trentin»	vv.f. 2 p.v.	

Raccolta: 50

supporto: cassetta DAT 90 minuti - Originale.

località e data registrazione: Trento 9/12/1996

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con gli anziani dell'Università della Terza Età, fuori dalle ore di lezione, presso la sede centrale di via S. Margherita.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	«Vedo spuntar fra gli alberi»	vv.f. unis.	
---	-------------------------------	----------------	--

2	«O mamma la mia mamma»	2 vv.f. unis.	
3	«Pianta la fava l'allegria villana»	v.f.	notizie su canti infantili
4	«Quando di maggio»	v.f.	canzone d'autore
5	«Salve o polenta»	vv.f. unis.	
6	«Prima della guerra»	v.f.	canzone d'autore. Seguono notizie sulla trasmissione dei canti attraverso la radio
7	«Giovanotti che fate l'amore»	v.f.	
8	«Io son quel gobetto»	vv.f. unis.	
9	«Due gobetti si davan le botte» (filastrocca)	vv.f. unis.	
10	<i>Maledizione della madre</i> «Mamma mia dammi cento lire»	vv.f. 2-3 p.v.	precede testo recitato da parte di una v.f.
11	<i>Monaca per forza</i> «E la figlia del fruttivendolo»	vv.f. 2 p.v.	seguono tentativi di intonazione di altri canti
12	«Vos tu venir Ninetta»	vv.f. 2 p.v.	
13	«Son fili d'oro»	vv.f. 2 p.v.	canzone d'autore seguono intonazione di altri canti d'autore
14	«El la dis che la ghà»	v.f.	
15	«Piove piovesina» (filastrocca)	2 vv.f. unis.	
16	«Un do tre» (filastrocca)	v.f.	
17	«Sol sol benedet» (filastrocca)	vv.f. unis.	seguono altre intonazioni parziali di filastrocche
18	«Trentinella che voi far»	vv.f. unis.	

19	<i>La lionetta</i> «E la violetta»	vv.f. 2-3 p.v.	
20	«Ciribiribin domani è festa»	vv.f. 2 p.v.	
21	<i>Sposa morta</i> «Trentasei mesi che faccio il soldato»	vv.f. 2 p.v.	seguono tentativi di intonazioni di altri canti
22	<i>Uccellino del bosco</i> «Quel uselin del bosc»	vv.f. 2-3 p.v.	seguono tentativi di intonazioni di altri canti
23	«E picchia picchia»	vv.f. 2 p.v.	
24	«Gran Dio del cielo»	vv.f. 2 p.v.	
25	<i>Miserere mei dei</i>	v.f.	frammento. tentativi di intonazione di altri canti religiosi. Seguono notizie su canti liturgici di tradizione orale e sui cori parrocchiali nel passato e differenze con oggi. Quindi tentativi di intonazione di altri canti del repertorio dei cori organizzati.

Raccolta: 51

supporto: cassetta DAT 90 minuti - Originale.

località e data registrazione: Storo 24/2/1997

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Incontro con gli anziani dell'Università della Terza Età di Storo, durante una lezione tenuta dal ricercatore.

ricercatore: Ignazio Macchiarella.

1	intervista sui riti dell'anno e le relative forme musicali.		lunga intervista che prende in rassegna tutto il ciclo delle feste annuali dei tre paesi d'origine delle informatrici le quali per ciascuna occasione descrivono i principali riti segnalando le forme musicali connesse, indicando altresì quelle ancora in uso e quelle che ricordano per averle ascoltate da giovani. I principali argomenti sono: il Natale e la «Pastorella» (pantomima natalizia tipica di Bagolino); capodanno; l'epifania e il rito della Stela; festa di S. Antonio a gennaio; Carnevale (con il rituale del «vecchia bruciata» a Bagolino); Trato marzo; Quaresima e Settimana Santa; feste e sagre paesane; S. Lucia. Seguono quindi informazioni su altri argomenti, tra cui le confraternite di Storo, le Rogazioni.
2	Litanie dei Santi: rogazioni: «A peste, fame e bello».	2 vv.f. unis.	frammenti intonati più volte. Seguono interviste su altri canti religiosi, invocazioni ai santi; canti della nascita, filastrocche e canti d'infanzia
3	Dove sei sta Martino»	vv.f.	Segue intervista sui contesti esecutivi di questo canto; su coscritti; sui canti del matrimonio e le serenate del passato
4	«Dormi mia bella dormi»	vv.f. 2 p.v.	canzone d'autore
5	«Cara mamma la sposa l'è chi»	vv.f. unis.	
6	La violetta la va, la va»	vv.f. unis.	esecuzione delle prime tre strofe, le altre vengono recitate. Seguono tentativi di intonazione di altri canti

7	«O Angiolina, bella Angiolina»	vv.f. unis.	seguono cenni ad intonazioni di altri canti
8	«Me lo dai quel fazzolettino»	vv.f. unis.	
9	«Sul castel del mirabel»	vv.f. unis.	esecuzione interrotta perché le cantanti non ricordano il seguito del testo. Affermano che bisogna che ci sia qualcuno che sappia cantare per andargli dietro
10	«Me la dai, me la dai...»	vv.f. unis.	

da raccolta n. 52 a n. 71 si tratta di materiali non relativi al Trentino

Raccolta: 71

supporto: cassetta DAT 60 minuti - Riversamento da originale in compact cassetta

località e data registrazione: Palù del Fersina 31/12/1997

occasione della registrazione: Ricerca sul campo nell'ambito del progetto etnomusicologico del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. Rilevamento del rito della *Stela*, in giro per le strade del paese. Documenti contestuali.

ricercatore: Sandra Matuella e Boris Ferrari

1	«Noi siamo i tre re dell'oriente»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	segue lunga intervista con i cantori sul rito in corso e sul repertorio
2	«Oggi è il giorno santo»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	ancora notizie sul rito e sulle differenze con il passato
3	«L'unico figlio dell'Eterno Padre»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	

4	«Iddio è benedetto»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	
5	«Dolce e felice notte»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	segue intervista sui testi verbali e sui canti con riferimento ad un libretto che i cantori portano con sé durante il rito. Notizie sulla formazione del gruppo di cantori
6	«Dolce e felice notte»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	altra esecuzione del brano precedente, davanti ad una diversa casa
7	«Noi siamo i tre re dell'oriente»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra
8	«Dolce e felice notte»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra
9	«Noi siamo i tre re dell'oriente»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra
10	«Puer natus in Bethlem»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	
11	«Dolce e felice notte»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	v. brano 5
12	«Puer natus in Bethlem»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra
13	«Iddio è benedetto»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra
14	«Noi siamo i tre re dell'oriente»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra. Seguono spiegazioni da parte dei ricercatori sulle circostanze dell'esecuzione

15	«Dolce e felice notte»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra. Segue intervista sull'esecuzione appena conclusa e sul tipo di polivocalità e sulle conoscenze musicali del gruppo
16	«Iddio è benedetto»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra.
17	«L'unico figlio dell'Eterno Padre»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra.
18	«Noi siamo i tre re dell'Oriente»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra.
19	«Puer natus in Bethlem»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra.
20	«Oggi è quel giorno santo»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra.. Segue la registrazione degli auguri di buon anno fra i cantori e i proprietari della casa davanti alla quale è avvenuta l'ultima esecuzione.
21	«L'unico figlio dell'Eterno Padre»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra.
22	«Oggi è quel giorno santo»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra.
23	«Noi siamo i tre re dell'oriente»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra.
24	«Dolce e felice notte»	vv.m. 2-3 p.v. 2 cori alternati	come sopra.

APPENDICE III

Antologia di trascrizioni di brani musicali depositati presso l'Archivio del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università di Trento.

Le trascrizioni musicali seguenti, relative a documenti sonori depositati presso il Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, sono state scelte per illustrare alcuni elementi del canto di tradizione orale trentino di cui si è parlato nei tre capitoli di questo volume. Ciascun brano è corredato da una breve presentazione circa l'occasione del rilevamento e/o l'appartenenza ad uno specifico repertorio, nonché dalla redazione del testo. Seguono la schematizzazione della struttura della strofa musicale e quella del testo verbale.

I criteri di notazione utilizzati sono quelli normalmente adoperati dall'etnomusicologia italiana.¹ Come anticipato in § 2.3 la trascrizione mira ad evidenziare l'articolazione della strofa in versi musicali, ciascuno dei quali occupa un singolo rigo e viene definito con lettera maiuscola.

Di norma è trascritta la prima strofa dell'esecuzione. Solo nei casi in cui essa risulti molto incerta la notazione riguarda la seconda strofa o comunque quella dove l'impianto musicale risulta 'stabilizzato'. Viene presupposto che nelle strofe seguenti la musica si ripeta allo stesso modo salvo le normali variazioni dovute alle dinamiche proprie della tradizione orale. Eventuali varianti di rilievo nello svolgimento melodico e/o ritmico sono comunque appositamente indicate. Di ogni strofa trascritta

¹ Cfr. Macchiarella, *Introduzione alla trascrizione...*

viene data la durata in secondi e una indicazione approssimativa dell'unità metronomica.

Non viene esplicitata la struttura metrica ma essa risulta comunque facilmente ricavabile alla lettura. Il raggruppamento dei valori ritmici intende suggerire l'articolazione base del fraseggio musicale. La sillabazione del testo verbale non tiene in considerazione le convenzioni ortografiche dell'italiano bensì mira a rappresentare il rapporto nota-sillaba così come effettivamente esso si presenta. In particolare, i segni diacritici utilizzati sono le seguenti:

←	Allungamento del valore ritmico indicato
→	Accorciamento del valore ritmico indicato
	Intonazione incerta
	Intonazione molto imprecisa, "stonatura".
	Nota crescente/ calante (meno di un semitono).
	Indicazione generica di abbellimento (mordente, mordente doppio, gruppetto ...)
	Acciacatura
	Appoggiatura rapida (portamento)
	Intonazione progressivamente calante (non definita altezza di arrivo)
	Nota attaccata con forte portamento (da altezza indefinita)
	Nota "aspirata" (intonazione approssimata)
	Nota "chicciante" (intonazione approssimata)

Trascrizione n. 1

«Toila Roberto toila» (*Trato merzo*). Raccolta 15, brano 11.
Esecuzione non contestuale.

Dalle informazioni degli esecutori si ricava che il rituale del *Trato merzo* non viene più eseguito nel paese da alcuni decenni. Prima del canto vero e proprio i cantori eseguivano un dialogo nel quale evocavano i nomi di una ragazza del paese da accoppiare a quello di un ragazzo. Tale dialogo aveva sovente carattere burlesco. Una sua esemplificazione è anteposta all'esecuzione del canto trascritto (v. § 2.2).

Il canto è ampiamente diffuso nel Trentino e presenta significative varianti (v. oltre trascrizione n. 9).

durata 5" ca.

vv.f.

Toi - la Ro - be - rto toi - la

toi - la che l'è un bel fior

struttura strofa musicale : AB

testo verbale : AB

Trascrizione n. 2

«Beppin Beppin va in camera» (*Rondine importuna* - Nigra 64). Raccolta 15, brano 22.

Esecuzione non contestuale.

Si tratta di un canto di tipo narrativo tra i più noti ed eseguiti sia a Faedo che nell'intero Trentino con rilevanti varianti melodiche (v. oltre trascrizione n. 7).

♩ 82 durata 30" ca.

vv.f. Be - ppin Be - ppin va in ca - me - ra

vv.f. ppin va in ca - me - ra

va in ca - me - ra a do - rmi - re

va in ca - me - ra a do - rmi - re

l'è ve - gnu nme - nte sua be - lla

l'è ve - gnu nme - nte sua be - lla

e s'è to - rnà a ve - stir - re

e s'è to - rnà a ve - sti - re

l'è ve - gnu nme - nte sua be - lla

l'è ve - gnu nme - nte sua be - lla

e sa to - rnà a ve - sti - re

e s'è to - rnà a ve - sti - re

struttura strofa musicale : ABCDCD

testo verbale : ABCDCD

1. Beppin Beppin va in camera
va in camera a dormire
gh'è vegnù in men sua bella
el s'è tornà a vestire
gh'è vegnù in men sua bella
el s'è tornà a vestire

2. L'è andà dalla sua bella
e l'ha trovà da sola
e l'ha trovata sola
sola che la dormiva
e l'ha trovata sola
sola che la dormiva

3. E l'ha donato un bacio
non ha sentito niente
glien' ha donato un altro
ahimè io son tradita
glien'ha donato un altro
ahimè io son tradita

4. No no non sei tradita
nemmeno un traditore
io son quel giovinotto
che tanto amor ti porta
io son quel giovinotto
che tanto amor ti porta

5. Se sei quel giovinotto
tirati da una parte
farem l'amore assieme
finchè la ronda canta
farem l'amore assieme
finchè la ronda canta

6. O ronda o rondinella
tu sei un ingannatrice
tu hai cantà stanotte
prima che sia felice
tu m'hai cantà stanotte
prima che giunga l'ora

7. O ronda o rondinella
passai ingannatrice
tu mi ha cantà stanotte
prima che io sia felice
(L'esecuzione si interrompe in
questo punto)

Trascrizione n. 3

«Andrem su monticello» (*Pesca dell'anello* - Nigra 66).
Raccolta 15, brano 23.

Esecuzione non contestuale.

Si tratta di un canto di tipo narrativo tra i più noti ed eseguiti nell'intero Trentino, con differenti versioni melodiche (v. oltre trascrizione n. 8).

♩ 52 durata 16" ca.

The musical score is written for two voices (vv.f.) in a single system. It consists of four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 52 beats per minute, and the duration is approximately 16 seconds. The lyrics are written below the notes. The music is a simple, melodic line with some ornamentation. The lyrics are: C'è de-ntro tre ra-ga-zze, pa-lma di ro-se e ra-ma di fior, c'è de-ntro tre ra-ga-zze, bra-ve di fa-re l'a-mor.

vv.f. C'è de-ntro tre ra-ga-zze

vv.f. ga-zze

pa-lma di ro-se e ra-ma di fior

pa-lma di ro-se e ra-ma di fior

c'è de-ntro tre ra-ga-zze

c'è de-ntro tre ra-ga-zze

bra-ve di fa-re l'a-mor

bra-ve di fa-re l'a-mor

struttura strofa musicale : AXBC

testo verbale : AXAB

1. Andrem sul monticello
palma di rose e rama di fior
andrem sul monticello
là dove spunta il sol
2. C'è dentro tre ragazze
palma di rose e rama di fior
c'è dentro tre ragazze
brave di fare l'amor
3. La prima la Giulietta
palma di rose e rama di fior
la prima l'è la Giulietta
seconda la è un bel fior
4. La terza è la Gigiotta
palma di rose e rama di fior
la terza l'è la Gigiotta
brava di fare l'amor
5. A navigar sul mare
palma di rose e rama di fior
a navigar sul mare
l'ha pers il suo anel
6. O pescator di mare
palma di rose e rama di fior
o pescator di mare
pescheme il mio anel
7. Sì sì che te lo pesco
palma di rose e rama di fior
sì sì che te lo pesco
ma voglio esser pagà
8. Ti dò trecento scudi
palma di rose e rose di fior
ti dò trecento scudi
na borsa ricamà
9. Non voglio mica tanto
palma di rose e rose di fior
non voglio mica tanto
solo un bacino d'amor
10. E mentre che si baciava
palma di rose e rose di fior
e mentre che si baciava
li ha visti il suo papà
11. Papà papà perdono
palma di rose e rose di fior
papà papà perdonami
non è la mia cagion
12. Sì sì che ti perdono
palma di rose e rama di fior
sì sì che ti perdono.
(l'esecuzione si interrompe per-
ché le esecutrici affermano di
non ricordare il seguito)

Trascrizione n. 4

«Teresina va ti vesti» (*Bella al ballo* - Nigra 99). Raccolta 16, brano 1.

Esecuzione non contestuale (v. trascrizione n. 1).

Altro canto di tipo narrativo tra i più noti ed eseguiti sia a Faedo che nell'intero Trentino. La struttura melodica è tendenzialmente simile nelle diverse esecuzioni anche se non mancano significative varianti (v. oltre trascrizione n. 29).

♩ 82 durata 24" ca.

The musical score is written for two voices (vv.f.) in a single system. It consists of ten staves. The first two staves are for the vocal parts, with lyrics 'Te - re - si - na va ti ve - sti' and 'si - na va ti ve - sti' respectively. The following eight staves are for a piano accompaniment, with lyrics 'che al bel bal te voi me - nar' and 'che al bel bal te voi me - nar' repeated. The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and dynamic markings like 'accel. legg.' and 'rallent.'. The tempo is indicated as 82 beats per minute and the duration as approximately 24 seconds.

struttura strofa musicale ABCD
testo verbale: ABAB

1. Teresina va ti vesti
 che al bel bal te voi menar
 Teresina va ti vesti
 che al bel bal te voi menar

4. E nel farghe do tre giri
 una rosa gh'è cascà
 e nel farghe do tre giri
 una rosa gh'è cascà

2. E quando che l'è sul ballo
 più nessun la fa ballà
 e quando che l'è sul ballo
 più nessun la fa ballà

5. E t'el tolge su la rosa
 un bel bacio 'l gh'à donà
 e t'el tolge su la rosa
 un bel bacio 'l gh'à donà

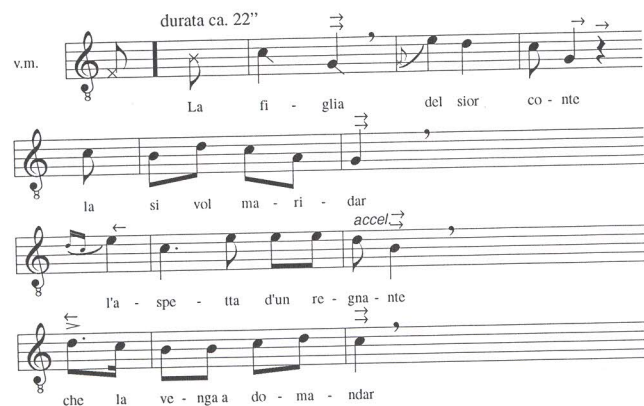
3. Solamente il fiol del conte
 due o tre giri le fa far
 solamente il fiol del conte
 due o tre giri ghe fa far

Trascrizione n. 5

«La figlia del sior conte» (*Un'eroina* - Nigra 19). Raccolta 18, brano 5.

Esecuzione non contestuale realizzata dal sig. Pio Frisanco, di circa novanta anni.

Data l'età avanzata del cantore l'esecuzione presenta una intonazione assai approssimativa, con frequenti stonature e interruzioni. Dato il valore documentario del brano, in questo caso la trascrizione non tiene in considerazione tali problemi esecutivi, tendendo piuttosto a ricavare una accettabile schematizzazione della linea melodica.



struttura strofa musicale : ABCD
testo verbale : ABCD

1. La figlia del sior conte
la si vuol maridar
l'aspetta un regnante
che la venga a domandar

2. La sera la domanda
al mattin la vuol sposar
la figlia del sior conte
che doman la se ne va

3. La fa trecento passi
senza nè mai parlar
la fa ne altri trecento
la 'l comincia a sospirar

4. Cos'hai sposina mia
cos'hai da sospirar
sospiro la mia mamma
che mai più la rivedrò

5. Sospira monti e mari
rimira quel castel
son dentro gli assassini
io sono il superior

6. A trentasei fantine
la testa abbiám taglià
ed ora trentasette
ne farem anco con te

7. Illustrissimo sior conte
una grazia voglio allur
che mi impresta la spada
che porta al fianco a lù

8. Che ne fai tu della spada
che porto a fianco a me
sol per tagliar na rama
per far ombra al me caval

9. Il conte a sentir questo
la spada le imprestò
la testa del sior conte
che per terra rotolò

10. I rospi ed i ranocchi
saran padron di te
un altro giovinotto
ne sarà padron di me

11. E poi a sforzi e a stenti
nel fosso lo gettò
i rospi ed i ranocchi
ne saran padron di te

12. La fa tre passi avanti
senza veder nessun
la fa tre passi indietro
la incontra suo fratel

13. Dove hai sorella mia
dove hai il tuo marì
il mio marì l'è morto
gli assassini me l'ha ammazzà

14. O no cara sorella
sei stata proprio tu
o no caro fratello
il mio cuor non è così

15. Io devo andare a Roma
a cercare un confessor
confesso il mio peccato
ho ucciso mio marì

Trascrizione n. 6

«La bela giardiniera». Raccolta 19, brano 11.

Esecuzione non contestuale, realizzata da un gruppo di vv.mix.

Canto di tipo narrativo noto in tutto in Trentino con diverse esecuzioni musicali (v. oltre, trascrizione n. 24).

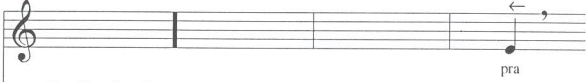
Trascrizione n. 7

«El Bepino 'l va di sopra» (*Rondine importuna*- Nigra 64).
Raccolta 19, brano 12.

Esecuzione non contestuale (v. trascrizione 6).

Altra esecuzione del canto in trascrizione n. 2

♩ 62 durata 37" ca.

v.f.  pra

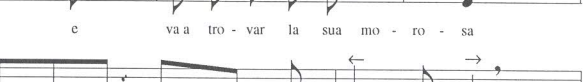
vv.m.  El Be - pi - no va di so pra

vv.m. 

(1)  so pra
e va a tro - var la sua mo - ro - sa

 e va a tro - var la sua mo - ro - sa

 e va a tro - var la sua mo - ro - sa

 e l'ha tro va - ta a le - tto

 e l'ha tro va - ta a le - tto

 e l'ha tro va - ta a le - tto

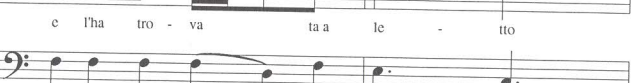
 che la do - rmi va so - la

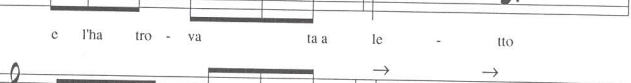
 che la do - rmi va so - la

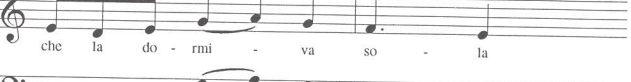
 che la do - rmi va so - la

 e l'ha tro - va ta a le - tto

 e l'ha tro - va ta a le - tto

 e l'ha tro - va ta a le - tto

 che la do - rmi - va so - la

 che la do - rmi - va so - la

 che la do - rmi - va so - la

1. El Bepino 'l va di sopra
el va a trovar la sua morosa
el l'ha trovata in leto
chela dormiva sola
el l'ha trovata in leto
chela dormiva sola

2. E lù ghe dà di un bacio
non l'ha sentito niente
lù ghe n'ha dato un altro
ohimè ch'io son tradita
lù ghe n'ha dato un altro
ohimè ch'io son tradita

3. Non no non sei tradita
non sono un traditore
son figlio di un signore
che tanto amor ti porta
son figlio di un signore
che tanto amor ti porta

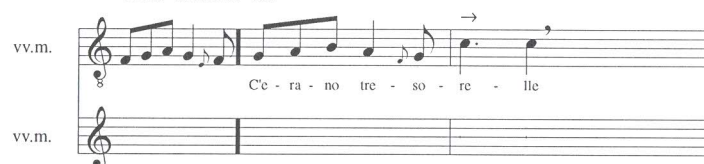
Trascrizione n. 8

«C'erano tre sorelle» (*Pesca dell'anello*- Nigra 66). Raccolta 19, brano 15.

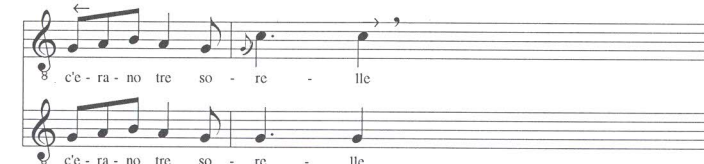
Esecuzione non contestuale (v. trascrizione 6).

Altra esecuzione del canto visto in precedenza (trascrizione n. 2).

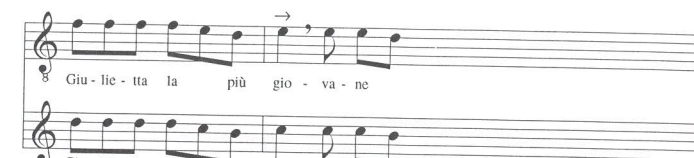
♩ 82 durata 24" ca.

vv.m. 

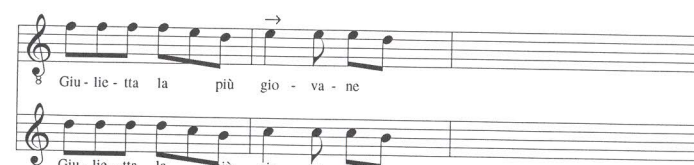
vv.m. 













struttura strofa musicale : ABABCD CD
testo verbale : ABABCD CD

1. C'ereno tre sorelle
e tute tre d'amor
c'ereno tre sorelle
e tute tre d'amor
Giulieta è la più giovane
si mise a navigar
Giulieta è la più giovane
si mise a navigar

2. Nel navigar un giorno
lungo la riva del mar
nel navigar un giorno
lungo la riva del mar
mentre si lava le mani
l'anello le cade nel mar
mentre si lava le mani
l'anello le cade nel mar

3. O pescator che pesca
venite a pescare più in qua
o pescator che pesca
venite a pescare più in qua
pesca anche il mio anello
che mi è caduto nel mar
pesca anche il mio anello
che mi è caduto nel mar

Trascrizione n. 9

«E danghela e danghela» (*Trato marzo*). Raccolta 31, brano 2.

Esecuzione non contestuale.

Altra esecuzione del canto precedente (trascrizione n. 1).

$\text{♩} = 120$ durata 17" ca.

vv.f.

E da - nghela
e da - nghela
e tra - to ma - rzo
e ma - rzo tra - to
ed il fe - bra - io l'è già pa - ssa - to
tra - lla - la - lla - llà tra - lla - la - lla - llà la - la - la - llà oi là

E danghela
e danghela
e trato marzo
e marzo trato
ed il febbraio
l'è già passato
trallalalallà.

Trascrizione n. 10

«Ed un giorno andando in Francia» (*Casto rifiuto*). Raccolta 33, brano 6.

♩ 60 durata 50" ca.

v.f. *Ti ri - ngra zio gio - vi - no - tto*

v.f. *Ti ri - ngra zio gio - vi - no - tto*

e del tuo ge - ntil buon cuo - re

e del tuo ge - ntil buon cuo - re

8 tuo ge - ntil buon cuo - re

a - ppa - rte - ngo a u - n'a - ltro a - mo - re

a - ppa - rte - ngo a u - n'a - ltro a - mo - re

8 a - ppa - rte - ngo a u - n'a - ltro a - mo - re

che mi a - ma e mi vuol ben

che mi a - ma e mi vuol ben

8 che mi a - ma e mi vuol ben

ma io te - ngo u - n'a - ltr'a - mo - re

ma io te - ngo u - n'a - ltr'a - mo - re

8 ma io te - ngo u - n'a - ltr'a - mo - re

che mi a - ma e mi vuol ben

che mi a - ma e mi vuol ben

8 che mi a - ma e mi vuol ben

struttura strofa musicale :

testo verbale : ABCDCD

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Ed un giorno andando in Francia | 2. Ti ringrazio giovanotto |
| mi vesti a la francese | ma del tuo gentil buon cuore |
| un bel giovane cortese | ma appartengo a un altro amore |
| mi fui chiesto a far l'amor | che mi ama e mi vuol ben |
| un bel giovane cortese | appartengo a un altro amore |
| mi fui chiesto a far l'amor | che mi ama e mi vuol ben |

Trascrizione n. 11

«Era un bel lunedì». Raccolta 34, brano 3.

Esecuzione non contestuale.

$\text{♩} = 50$ durata 38" ca.

v.f.  Ve - nde - ndo se - mpre fio - ri

v.m.  Ve - nde - ndo se - mpre fio - ri

v.m.  Ve - nde - ndo se - mpre fio - ri

 e - cco di un bel ma - tti - no

 e - cco di un bel ma - tti - no

 e - cco di un bel ma - tti - no

 in me - zzo a dei si - gno - ri

 in me - zzo a dei si - gno - ri

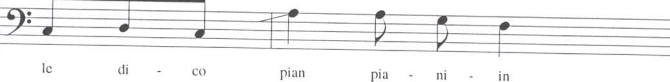
 in me - zzo a dei si - gno - ri

 vi - di un bel mo - re - tti - no

 vi - di un bel mo - re - tti - no

 vi - di un bel mo - re - tti - no

 le di - co pian pia - ni - in

 le di - co pian pia - ni - in

 le di - co pian pia - ni - in

 se vuo - le un ma - zzo - li - in

 se vuo - le un ma - zzo - li - in

 se vuo - le un ma - zzo - li - in

lei mi ri - spo - se a - llo - or

lei mi ri - spo - se a - llo - or

lei mi ri - spo - se a - llo - or

di ro - se e ge - lso - min

di ro - se e ge - lso - min

di ro - se e ge - lso - min

struttura strofa musicale : ABAB CDEF
 testo verbale : ABCD EFGH

1. Era un bel lunedì
 partì dal mio paese
 andando a la città
 per guadagnar le spese
 vendendo un mazzolin
 di rose e gelsomin
 tutta la notte e il dì
 sento il mio cuor languir

3. Cara la mia Gigiotta
 non devi spasimare
 se pure ti ho tradita
 ti voglio ancor sposare
 ma io ti condurrò
 nel mio più bel giardin
 e là farem l'amor
 tra rose e gelsomin

2. Vendendo sempre fiori
 ecco di un bel mattino
 in mezzo a dei signori
 vidi un bel morettino
 le dico pian pianin
 se vuole un mazzolin
 lui mi rispose allor
 di rose e gelsomin

Trascrizione n. 12

«E lassù sulle montagne» (*Pastora e il lupo* - Nigra 69).
 Raccolta 34, brano 9
 Esecuzione non contestuale.

♩ 84 durata ca. 36"

v.f. su - lle mo - nta - gne

v.m. nta - gne

v.m. E la - ssù nta - gne

gh'e - ra - su - na pa - sto - re - lla

gh'e - ra - su - na pa - sto - re - lla

gh'e - ra - su - na pa - sto - re - lla

pa - sco - la - va i suoi ca - prin

pa - sco - la - va i suoi ca - pri

pa - sco - la - va i suoi ca - prin

su - l'e - rba fre - sca e be - lla

su - l'e - rba fre - sca e be - lla

su - l'e - rba fre - sca e be - lla

pa - sco - la - va i suoi ca - prin

pa - sco - la - va i suoi ca - prin

pa - sco - la - va i suoi ca - prin

su - l'e - rba fre - sca e be - lla

su - l'e - rba fre - sca e be - lla

su - l'e - rba fre - sca e -2- be - lla

struttura strofa musicale : ABCDCD

testo verbale : ABCDCD

1. E lassù sulle montagne
gh'era s'una pastorella
pascolava i suoi caprin
su l'erba fresca e bella
pascolava i suoi caprin
su l'erba fresca e bella
2. E di lì passò un signore
e le disse o pastorella
guarda ben che i tuoi caprin
lupo non se li piglia
guarda ben che i tuoi caprin
lupo non se li piglia

3. Salta fuor lupo dal bosco
con la faccia nera nera
ghà piglià più bel caprin
che la pastora aveva
ghà piglià più bel caprin
che la pastora aveva
4. Ed allor si mise a piangere
la piangeva tanto forte
al veder suo bel caprin
vederlo andare a morte
al veder suo bel caprin
vederlo andare a morte

Trascrizione n. 13

«Noi siamo i tre re» (*Canto dei tre re*). Raccolta 34, brano 17.
Esecuzione non contestuale.

$\text{♩} = 104$ durata 10" ca.

v.f. $\text{♩} = 104$ durata 10" ca.

v.m.

Noi sia - mo i tre re re

noi sia - mo i tre re re

noi sia - mo i tre re re

sia - mo i tre re re

ve - nu - ti da - ll'o - rie - nte

ve - nu - ti da - ll'o - rie - nte

ve - nu - ti da - ll'o - rie - nte

per a - do - rar Ge - sù

per a - do - rar Ge - sù

per a - do - rar Ge - sù

per a - do - rar Ge - sù

per a - do - rar Ge - sù

per a - do - rar Ge - sù

struttura strofa musicale : AABCC

testo verbale : AABCC (II strofa: ABCDDD)

1. Noi siamo i tre re
noi siamo i tre re
venuti dall'Oriente
per adorar Gesù
per adorar Gesù

2. Dov'è quel bambino
grazioso e bello
in braccio a Maria
che l'è madre di lui
che l'è madre di lui
che l'è madre di lui

3. Chi fu che ci chiamò
chi fu che ci chiamò
guardando la stella
che ci condusse qui
che ci condusse qui

4. E allor se ne andiam
e allor se ne andiam
ai nostri paesi
da cui venuti siam
da cui venuti siam

Trascrizione n. 14

«A flagellus terremotus» (*Litanie dei santi*). Raccolta 26, brano

2.

Esecuzione non contestuale.

Secondo le informazioni degli esecutori il brano veniva eseguito nel passato nel corso di processioni che avevano luogo durante feste primaverili e per il Corpus Domini. È scomparso dall'uso contestuale da almeno tre decenni.

durata 5" ca.

v.m. A fla - ge - llus te - rre - mo - tus

vv.mix li - be - ra nos do - mi - ne

solo: A peste fame e bello

tutti: Libera nos domine

solo ... tempestate

tutti: Libera nos domine

solo: A flagellus terremotus

tutti: Libera nos domine

Trascrizione n. 15

«Erano tre sorelle» (*Pesca dell'anello* - Nigra 66). Raccolta 26, brano 14.

Esecuzione non contestuale.

durata 54" ca.

vv.f

ra - no tre so - re - lle

tu - tte tre d'a - mo - or

e tu tte tre d'a - mo - or

mo - or

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

e ra - no tre so - re - lle

e ra - no tre so - re - lle

ra - no tre so - re - lle

e tu - tte tre d'a - mor

e tu - tte tre d'a - mor

e tu - tte tre d'a - mor

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

co mi - ncia a fa - re l'a - mor

co mi - ncia a fa - re l'a - mor

co - mi ncia a fa - re l'a - mor

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

Li - se - tta è la più be - lla

co mi - ncia a fa - re l'a - mor

co mi - ncia a fa - re l'a - mor

co mi - ncia a fa - re l'a - mor

struttura strofa musicale: ABCDAB'DEDE {terza strofa: ABAD DEDE}

testo verbale: ABCCABCD (terza strofa ABABCD)

1. Erano tre sorelle
e tutte tre d'amor
Lisetta è la più bella
Lisetta è la più bella
erano tre sorelle
e tutte tre d'amor
Lisetta è la più bella
comincia a fare l'amor
Lisetta è la più bella
comincia a fare l'amor

2. Un giorno navigando
l'anello cadde nel mare
alzando gli occhi al cielo
alzando gli occhi al cielo
un giorno navigando
(incertezza fra i cantori)
l'anello cadde nel mare
alzando gli occhi al cielo
la vide un pescator
alzando gli occhi al cielo
la vide un pescator

3. O pescator dell'onda
vieni a pescare più qua
o pescator dell'onda
vieni a pescare più in qua
ripescami l'anello
che mi è caduto nel mare
ripescami l'anello
che mi è caduto nel mare

Trascrizione n. 16

«Trentasei mesi che faccio il soldato» (*Sposa morta* - Nigra
17). Raccolta 37, brano 3.
Esecuzione non contestuale.

durata 28" ca. ♩=50

vv.f. Sa - rà fo - rse la mi - a mo ro - sa

vv.f. fo - rse la mi - a mo ro - sa

sa - rà fo - rse la mi - a mo - ro - sa

sa - rà fo - rse la mi - a mo - ro - sa

sa - rà fo - rse la mi - a mo - ro - sa

che l'ho la - scia - ta sul le - tto a - mma - là

che l'ho la - scia - ta sul le - tto a - mma - là

che l'ho la - scia - ta sul le - tto a - mma - là

che l'ho la - scia - ta sul le - tto a - mma - là

struttura strofa musicale : ABACD
testo verbale : AAABB

1. Trentasei mesi che faccio il soldato
trentasei mesi che faccio il soldato
trentasei mesi che faccio il soldato
na letterina mi vedo arrivar
na letterina mi vedo arrivar
2. Sarà forse la mia morosa
sarà forse la mia morosa
sarà forse la mia morosa
che l'ha lasciata sul letto ammalà
che l'ha lasciata sul letto ammalà
(esitazione fra i cantori)
3. Per piacere signor capitano
per piacere signor capitano
per piacere signor capitano
la licenza mi deve arrivar
la licenza mi deve arrivar
4. Quando fui stato vicino al paese
quando fui stato vicino al paese
quando fui stato vicino al paese
campan da morto sentia sonar
campan da morto sentia sonar
5. Quando fui stato vicino al cancello
quando fui stato vicino al cancello
quando fui stato vicino al cancello
na portantina si vede arrivar
na portantina si vede arrivar
6. Portantina che porta quel morto
portantina che porta quel morto
portantina che porta quel morto
fermati un poco qui da me.
(esitazione fra i cantori)
7. Se da viva non l'ho mai baciata
se da viva non l'ho mai baciata
almen da morta la voglio bacià
almen da morta la voglio bacià
8. Le sue labbra sentivan di cera
le sue labbra sentivan di cera
le sue labbra sentivan di cera
i suoi capelli di rose e di fior
i suoi capelli di rose e di fior

Trascrizione n. 17

«Quell'uselin del bosc» (*L'uccellino del bosco* - Nigra 95).

Raccolta 37, brano 4.

Esecuzione non contestuale.

Si tratta del canto con testo narrativo forse più diffuso ed eseguito in tutto il Trentino, la cui linea melodica si presenta sostanzialmente stabile.

durata 12" ca. $\text{♩} \sim 52$

vv.f.

Do - ve sa - ra al vo - lar

do - ve sa - rà al vo - la - ar

do - ve sa - rà al vo - lar

su - lla fi - ne - stra be - lla

su - lla fi - ne - stra be - lla

do - ve sa - rà al vo - lar

do - ve sa - rà al vo - lar

su - lla fi - ne - stra oi be - lla

su - lla fi - ne - stra oi be - lla

struttura strofa musicale : ABCDE

testo verbale : AABAB

1. Quell'uselin del bosc
quell'uselin del bosc
che a la campagna il vola
quell'uselin del bosc
che a la campagna il vola

2. Dove sarà a volar
dove sarà a volar
sulla finestra oi bella
dove sarà a volar
sulla finestra oi bella

3. Cosa ghà avrà portar
cosa ghà avrà portar
na lettera sigillata
cosa ghà avrà portar
na lettera sigillata

4. Cosa ghe sarà su
cosa ghe sarà su
di maritarmi oi bella
cosa ghe sarà su
di maritarmi oi bella

(Dopo una breve interruzione nell'esecuzione viene ripetuta l'ultima strofa nella variante nazionalistica: «Cosa ghe sarà su/ cosa ghe sarà su/ per liberar l'Italia/ cosa sarà scritto su/ per liberar l'Italia.»)

Trascrizione n. 18

«E la violetta» (*La lionetta* Nigra 108). Raccolta 44, brano 11.
Esecuzione non contestuale.

~76 durata 33" ca.

v.f. *Co - sa ri - mi - ri mio bel Gi - gin mio bel Gi - gin*

v.m. *mi - ri mio bel Gi - gin mio bel Gi - gin*

co - sa ri - mi - ri mio bel Gi - gin mio bel Gi - gin

io ti ri - mi - ro per - ché tu sei be - lla

io ti ri - mi - ro per - ché tu sei be - lla

accel.

vuoi tu ve - nir con me con me a - lla gue - rra

vuoi tu ve - nir con me con me a - lla gue - rra

vuoi tu ve - nir con me con me a - lla gue - rra

io ti ri - mi - ro pe - rché tu sei be - lla

io ti ri - mi - ro pe - rché tu sei be - lla

io ti ri - mi - ro pe - rché tu sei be - lla

vuoi tu ve - nir con me con me a - lla gue - rra

vuoi tu ve - nir con me con me a - lla gue - rra

vuoi tu ve - nir con me con me a - lla gue - rra

1. E la violetta la va la va/ la va la va
la va sul campo e la si sognava
che gh'era il suo Gigin che la mireva
la va sul campo e la si sognava
che gh'era il suo Gigin che la mireva

2. Cosa rimiri mio bel Gigin/ mio bel Gigin
cosa rimiri mio bel Gigin/ mio bel Gigin
io ti rimiro perchè tu sei bella
voi tu venir con me con me alla guerra
io ti rimiro perchè tu sei bella
voi tu venir con me con me alla guerra

3. No no in guerra non voi venir/ non voi venir
 no no in guerra non voi venir/ non voi venir
 perchè in guerra si mangia male
 si mangia male si dor/ si dorme in terra
 perchè in guerra si mangia male
 si mangia male si dor/ si dorme in terra

Trascrizione n. 19

«Ninna nanna bel poppin». Raccolta 44, brano 16.
 Esecuzione non contestuale.



Ninna nanna bel poppin
 pien di cacca e de piscin
 che la mamma l'è via al molin
 che la fa le pappe buone
 per le poppe e per i poppi

Trascrizione n. 20

«La bella inglesina». Raccolta 44, brano 17.
 Esecuzione non contestuale.

durata 17" ca. Musical notation for the song 'La bella inglesina'. It is a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '♩ 112' and the duration is 'durata 17" ca.'. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff. There are several musical markings: 'v.f.' at the beginning, 'accel.' above the staff, and 'più accel.' above the staff. There is also a circled '1' at the end of the staff.

La be - lla i - ngle - si - na

tra - di - ta ne - ll'a - mor

la va gi - ra - ndo il mo - ndo

in ce - rca del tra - di - tor

mai se ti - ri - bi - ri - bi - na ni - na se ti - ri - bi - ri - bi - na ni - na

io ti ri - mi - ro se ti - ri - bi - ri - mi

(1) Esitazione delle due cantanti in questo punto.

La bella inglesina
 è tradita nell'amor
 la va girando il mondo
 in cerca del traditor
 mai se tiripiripinnaninna
 se tiripiripinnaninna
 io ti rimiro se tiripiripi.

Trascrizione n. 21

«Dove t'en vai o Mariettina» (*Bevanda sonnifera* - Nigra)
Raccolta 45, brano 1.

Esecuzione non contestuale.

$\text{♩} \sim 84$ durata 32"

Do - ve t'en vai o Ma - rie - tti - na

do - ve t'en vai o Ma - rie - tti - na

do - ve t'en vai o Ma - rie - tti - na

do - ve t'en vai o Ma - rie - tti - na

do - ve t'en vai o Ma - rie - tti - na

si buo - n'o - ra in me - zzo al pra'

do - ve t'en vai o Ma - rie - tti - na

si buo - n'o - ra in me - zzo al pra'

struttura strofa musicale AABCBC

struttura testo verbale AAABAB

1. Dove t'en vai o Mariettina
dove t'en vai o Mariettina
dove t'en vai o Mariettina
si buon ora in mezzo al pra
dove t'en vai o Mariettina
si buon ora in mezzo al pra

2. Io me ne vado in campagnola
io me ne vado in campagnola
io me ne vado in campagnola
campagnola a lavorar
io me ne vado in campagnola
campagnola a lavorar

Trascrizione n. 22

«O donna donna» (*Donna lombarda* Nigra 1). Raccolta 46, brano 1.

Esecuzione non contestuale.

durata 16" ca. $\text{♩} \sim 72$

v.f.  Il tuo ma - ri - to è ve - chio e bru - tto

 fa - rò di tu - tto per fa - rlo mo - rir

$\text{♩} \sim 58$

 il tuo ma - ri - to è ve - chio e bru - tto

 il tuo ma - ri - to è ve - chio e bru - tto

 fa - rò di tu - tto per fa - rlo mo - rir

 fa - rò di tu - tto per fa - rlo mo - rir

- | | |
|--|---|
| 1. O donna donna donna lombarda
vuoi tu venire al ballo con me
o donna donna, donna lombarda
vuoi tu venire al ballo con me | 3. Il tuo marito l'è vecchio e brutto
farò di tutto per farlo morir
il tuo marito l'è vecchio e brutto
farò di tutto per farlo morir |
|--|---|

2. Io sì io sì che vegniria
ma gh'ò paura del mio mari
io sì io sì che vegneria
ma gh'ò paura del mio mari

Trascrizione n. 23

«E la figlia del borghesano» (*Monaca per forza*). Raccolta 46, brano 7.

Esecuzione non contestuale.

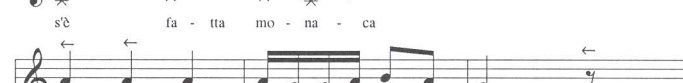
durata 22" ca. $\text{♩} \sim 104$

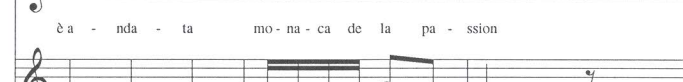
v.f.  E la fi - glia del bo - rghe - sa - no

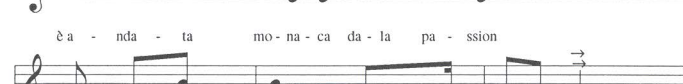
 ch'è a nda ta mo - na - ca -

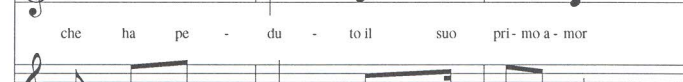
 e la fi - glia del bo - rghe - sa - no

 s'è fa - tta mo - na - ca

 è a - nda - ta mo - na - ca de la pa - ssion

 è a - nda - ta mo - na - ca da - la pa - ssion

 che ha pe - du - to il suo pri - mo a - mor

 che ha pe - rdu - to il suo pri - mo a - mor

struttura strofa musicale : ABABCD (II-IV-V strofa ABCD;
III strofa ABCDCD)
testo verbale : ABABCD

1. E la figlia del borghesano
che è andata monaca
e la figlia del borghesano
è andata monaca
è andata monaca dalla passion
di aver perduto il suo primo amor
2. Dopo tre mesi fu stata monaca
la monachella
scrise una lettera al suo papà
che l'èi malata e la vegna ca
3. Il suo papà gliene scrisse un'altra
ma più severa
se sei malata dovrai soffrir
in quel convento dovrai morir
se sei malata dovrai soffrir
in quel convento dovrai morir
4. Maledico papà e mamma
fratei e sorelle
maledico papà e mamma
fratei e sorelle
5. Maledico la prima pietra
di sto convento
muratori che l'han murà
ed ingegnieri che l'han traccià

Trascrizione n. 24

«Dove sei sta Martino» (*Canzone del cappello* Nigra 132).
Raccolta 47, brano 4. Esecuzione non contestuale.

durata 9" ca. ♩=120

vv.f.

The musical score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'durata 9" ca. ♩=120'. The lyrics 'Do - ve sei sta' Ma - rti - no' are written below the first staff. The second staff is marked 'accel.' and contains the lyrics 'co - rpo de vin do - ve sei sta'. The third staff contains the lyrics 'sa - ngue de vin do - ve sei sta'. The fourth staff is marked 'tempo' and contains the lyrics 'do - ve sei sta' Ma - rti - no'. Arrows indicate phrasing and breath marks throughout the score.

1. Dove sei sta Martino
corpo de vin
dove sei sta
sangue de vin
dove sei sta
dove sei sta Martino
2. So sta al mercà
corpo de vin
so sta al mercà
sange de mi
so sta al mercà
so sta al mercà Marianna
3. Cos'ha portà Martino
corpo de vin
che m'ha portà
sangue de vin
che m'ha portà
cos'ha portà Martino
4. Un bel cappel Marianna
corpo de vin
un bel ciapel
sangue de vin
un bel ciapel
un bel ciapel Marianna
5. Quanto è costà Marianna
corpo de vin
quanto 'l costà
sangue de vin
quanto 'l costà
quanto è costà Marianna
6. Tre soldi e mez Marianna
corpo de vin
tre soldi e mez
sangue de vin
tre soldi e mez
tre soldi e mez Marianna
7. Porta quel uscì Marianna
corpo de vin
porta quel usc
sangue de vin
porta quel usc
porta quell'usc Marianna
8. Perdon perdon Marianna
corpo de vin
perdon perdon
sangue de vin
perdon perdon
perdon perdon Marianna

Trascrizione n. 25

«Dove sî tu sta Martino» (*Canzone del cappello* Nigra 132).
Raccolta 47, brano 5.

Esecuzione non contestuale.

durata 7" ca. $\text{♩} = 120$

2 vv.f.

Do - ve sî tu sta Ma - rti - no

co - rpo de vin

sa - ngue de vin

do - ve sî tu sta Ma - rti - no

Dove sei sta Martino
corpo de vin
sangue de vin
dove sei sta Martino

Trascrizione n. 26

«E la guerra con tanti» (*Volta la carta*). Raccolta 47, brano 11.
Esecuzione non contestuale.

durata 6" ca. $\text{♩} = 62$

vv.f.

E la gue-rra con ta - nti so - lda - ti

vo - lta la ca - rta si ve - de ma - la - ti

- | | |
|--|---|
| 1. El villano che zappa la terra
volta la carta si vede la guerra | 6. E Lucia che gioca a la palla
volta la carta si vede farfalla |
| 2. E la guerra con tanti soldati
volta la carta si vede malati | 7. La farfalla posata sui fiori
volta la carta si vede si vede signori |
| 3. E malati con tanto dolore
volta la carta si vede dottore | 8. I signori che stanno a passeggio
volta la carta si vede il galletto |
| 4. E dottore che fa la ricetta
volta la carta si vede la gente | 9. El galletto che fa chichichì
volta la carta si vede... |
| 5. E la gente che va per la via
volta la carta si vede Lucia | (interruzione perché i cantori
non ricordano il seguito). |

Trascrizione n. 27

«Sol sol benedet». Raccolta 48, brano 19.
Esecuzione non contestuale.

durata 28" ca. ♩ 110

vv.f.

Sol sol be-ne-det bu-ta for quel be-l o-ciet

bu-ta for la fa-sci-ne-la per sca-lidar la po-ve-re-la

po-ve-re-la l'è n't'al prà che l'a-spe-ta laca-ri-tà

ca-ri-tà non vol ve-nir po-ve-re-la po-mo-rir

la-ssa la-ssa che la mo-ra

ghe fa-rem na ca-sa no-va

no-va no-ve-nta

co-me el po-nte la po-le-nta

co-me el fo-nte el po-le-nti-ni

a-ddio miei bei popi-ni

Sol sol benedet
buta for quel bel ociet
buta for la fascinela

per scaldar la poverella
poverela l'è n't'al prà
che l'aspeta la carità
carità non vuol venire
poverela pò morir
lassa lassa che la mora
ghe farem na casa nova
nova noventa
come el ponte la polenta
come el fonte el polentin
addio miei bei popin

Trascrizione n. 28

«Santa Luzia». Raccolta 48, brano 22.
Esecuzione non contestuale.

durata 9" ca. ♩ 96

vv.f.

Sa-nta Lù-zia sa-nta Lù-zia l'è vi-ci-na

su da bra-vi su da bra-vi a do-rmir

1. Santa Luzia
Santa Luzia l'è vicina
su da bravi
su da bravi a dormir

2. Mette fora
mette fora la farina
e non feve
e non feve più sentir

3. Gli angioletti
gli angioletti l'accompagna
e ghe mena
e ghe mena l'asanel

Trascrizione n. 29

«Teresina va ti vesti» (*Bella la ballo* Nigra 99). Raccolta 49, brano 3.

Esecuzione non contestuale.

durata ca. 16" $\text{♩} = 82$

vv.f.

Te - re - si - na va ti ve - sti
che al bal te voi me - nar
Te - re - si - na va ti ve - sti
che al bal ti voi me - nar *rallen.*

struttura strofa musicale : ABCD

testo verbale : ABAB

- | | |
|--|---|
| 1. Teresina va ti vesti
che al bal te voi menar
Teresina va ti vesti
che al bal te voi menar | 4. E nel far due o tre giri
le sue rose ghe casca
e nel far due o tre giri
le sue rose ghè casca |
| 2. E quando fu stata al ballo
più nessun la fa ballà
e quando fu stata al ballo
più nessun la fa ballà | 5. E nel torgher su le rose
un bel bacio il ghà donà
e nel torgher su le rose
un bel bacio il ghà sgniaccà |
| 3. Solamente il fiol del conte
due o tre giri le fa far
solamente il fiol del conte
due o tre tondeghe fa far | |

Trascrizione n. 30

«O mamma la mia mamma». Raccolta 50, brano
Esecuzione non contestuale.

durata 14" ca. $\text{♩} = 56$

2 vv.f.

Ma - mma la mi - a ma - mma
da - mmi qua - lco - sa da fa - ar
fi - nchè il ma - ri non vie - ne
non va - do a ri - po - sar

Variazione II strofa

Fi - glia la mi - a fi - glia

struttura strofa musicale : ABCD

testo verbale : ABCD

- | | |
|---|--|
| 1. Mamma la mia mamma
dammi qualcosa da far
fin che il marì non viene
non vado a riposar | 6. Mamma la mia mamma
mpresteme il vostro stil
d'un temprein d'argento
che il cuor le vò a ferir |
| 2. Figlia la mia figlia
vai pure a riposar
quando il marito viene
io vengo a ti chiamr | 7. Figlio del mio figlio
non fare alcun del mal
pensa che avrai un figlio
mamma non sa chiamar |
| 3. In punto a mezzanotte
sentì picchiar la posta
la mamma si era accorta
ed è corsa ad aprir | 8. Il marito entra in camera
con rabbia e con furor
col temperin d'argento
lui le ferisce il cuor |
| 4. Mamma la mia mamma
dov'è le mie sorelle
la mia sposina cara
che non è qui ad aprir | 9. Sposa la mia sposa
vuoi tu guarir ancora
cinque seicento medici
io ti farei venir |
| 5. Le tue sorelle in camera
cucire e ricamar
la tua sposina a letto
a letto a riposar | 10. Marito mio marito
lasciami pur morir
martire mi hai ferita
martire voglio morir. |

VOLUMI PUBBLICATI NELLA COLLANA «LABIRINTI»

- 1 *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa, 1992.
- 2 *Ercole in Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993 (esaurito).
- 3 *I grandi santuari della Grecia e l'Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993.
- 4 «Il mio nome è sofferenza». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, 1993.
- 5 *Carlo Battisti, glottologo e attore neorealista*, a cura di Emanuele Banfi, 1993.
- 6 *Culti pagani nell'Italia settentrionale*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1994.
- 7 Paolo Bellini, *La «Descrittione della Pollonia» di Fulvio Ruggieri*, 1994.
- 8 *Immagini del corpo in età moderna*, a cura di Paola Giacomoni, 1994.
- 9 Paolo Gatti, *Synonyma Ciceronis. La raccolta 'Accusat, lacescit'*, 1994.
- 10 *Problemi dell'educazione alle soglie del Duemila. Scritti in onore di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli, 1995.
- 11 *La domanda di Giobbe e la razionalità sconfitta*, a cura di Claudio Gianotto, 1995.
- 12 *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1995.
- 13 *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, a cura di Fabio Rosa e Francesco Zambon, 1995.
- 14 *Viaggi e viaggiatori nelle letterature scandinave medievali e moderne*, a cura di Fulvio Ferrari, 1995.

- 15 *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, 1995.
- 16 *Dudone di San Quintino*, a cura di Paolo Gatti e Antonella Degl'Innocenti, 1995.
- 17 Jan Wladyslaw Wos, *La nonciature en Pologne de l'archevêque Hannibal de Capoue (1586-1591)*, 1995.
- 18 *La 'seconda prosa'. La prosa russa negli anni '20 e '30 del Novecento*, a cura di T. V. Civ'jan - D. Rizzi - W. Weststeijn, 1995.
- 19 *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di F. Bartoli - R. Dalmonte - C. Donati, 1996 (esaurito).
- 20 *I silenzi dei testi. I silenzi della critica*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1996 (esaurito).
- 21 Luca Pietromarchi, *La 'Quête de Joie' di Patrice de La Tour du Pin*, 1995.
- 22 *Analisi e canzoni*, a cura di Rossana Dalmonte, 1996.
- 23 Lady Mary Montagu, *Lettere scelte*, a cura di Giovanna Silvani, 1996.
- 24 *Dall'Indo a Thule. I greci, i romani, gli altri*, a cura di Antonio Aloni e Lia De Finis, 1996 (esaurito).
- 25 *Miscillo flamine. Studi in onore di Carmelo Rapisarda*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Gabriella Moretti, 1997.
- 26 *La memoria pia. I monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, a cura di Gianni Isola, 1997.
- 27 *Atti del Secondo Incontro di Linguistica greca*, a cura di Emanuele Banfi, 1997.
- 28 *Archivio italo-russo*, a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin, 1997.
- 29 *Parallela 6: italiano e tedesco in contatto e a confronto*, a cura di P. Cordin - M. Iliescu - H. Siller Runggaldier, 1998.
- 30 *Critical Studies on the Feminist Subjects*, a cura di Giovanna Covi, 1997.
- 31 *Tra edificazione e piacere della lettura: le Vite dei santi in età medievale*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Fulvio Ferrari, 1998.
- 32 *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1998.

- 33 *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, a cura di Paolo Gatti e Lia de Finis, 1998.
- 34 Francesco Bartoli, *Figure della melanconia e dell'ardore. Saggi di ermeneutica teatrale*, 1998.
- 35 Theodor Storm, *'Immensee' e altre novelle*, a cura di Fabrizio Cambi, 1998.
- 36 *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 37 Friedrich Hebbel, *Schnock. Un dipinto olandese*, a cura di Alessandro Fambrini, 1998.
- 38 Elena Rosanna Marino, *Gli scolî metrici antichi alle 'Olimpiche' di Pindaro*, 1999.
- 39 *Reinventare la natura. Ripensare il femminile*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1999.
- 40 *Percorsi socio- e storico-linguistici nel Mediterraneo*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 41 *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa, 1999.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI NOVEMBRE 1999
A TRENTO CON I TIPI DELLA
TIPOLITOGRAFIA EDITRICE
TEMI