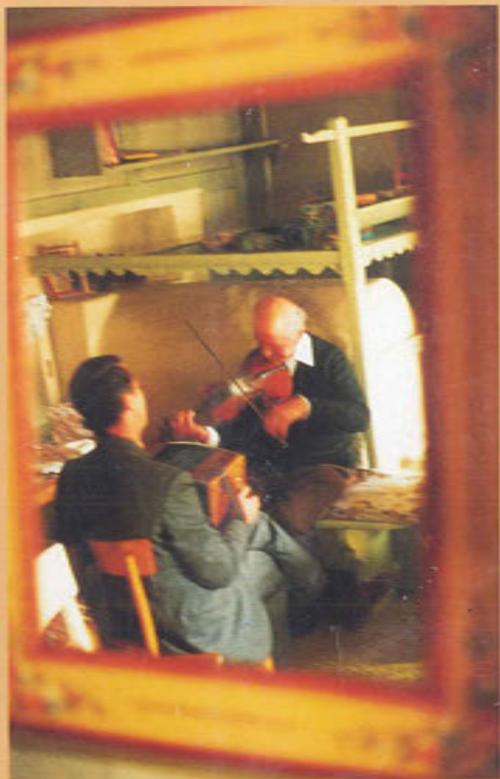


MONDO LADINO XX (1996)



Musica e canto
popolare
in Val di Fassa

II VOLUME
con CD allegato

ISTITUT CULTURAL LADIN

MONDO LADINO

Bollettino dell'Istituto Culturale Ladino

Anno XX (1996)

ISSN 0121-1121

Direttore

Fabio Chiocchetti

Co-direttore

Gianmario A. Plangg

Comitato di Redazione:

Alfonso Chetta

Marco C. Duto

Bernardino Chiocchetti

Ulrike Kindl

Nadia Giacchetti

Stefano Dell'abate



Associata all'USPI

Unione Stampa

Periodici Italiana

D-622074

K-6457246



K 6457246

D 622074

305.759 MON 1a-
1996

ICL

Sezione n. 1

Musica e canto popolare in Val di Fassa

(a cura di Fabio Chiocchetti)

II° Volume

Istituto Culturale Ladino
Vich / Vigo di Fassa



© Istitut Cultural Ladin "majon di fascegn"
Vich / Vigo di Fassa

Duc i deric resservé - Tutti i diritti riservati

Referenze fotografiche: Archivio ICL (Stefano Dellantonio, Cesare Poppi), Carlo Artoni, Renato Morelli, Archivio Istituto Statale d'Arte - Pozza di Fassa. Le foto di copertina sono di R. Morelli.

Stampa: Tipografia Alcione - Trento
Fotocomposizione: Elios - Trento
ISBN 88-86053-14-2

MUSICA E CANTO POPOLARE IN VAL DI FASSA

Volume I

- pl. 7 Introduzione
- » 15 Antonio Carlini - p. Frumenzio Ghetta,
La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti
- » 157 Fabio Chiocchetti,
Ladino nel canto popolare in Val di Fassa
- » 335 Quinto Antonelli,
La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani
- » 405 Silvana Zanolli,
Il repertorio profano in lingua italiana in Val di Fassa
- » 437 Renato Morelli - Fabio Chiocchetti,
I "Sacri Canti" e il rito dei Trei Rees. Canti natalizio-epifanici in Val di Fassa
- » 563 Bibliografia (I vol.)

Volume II

- pl. 7 Fabio Chiocchetti - Cesare Poppi,
La canzone della "Buona sera". Residualità e innovazione in un rito della tradizione fassana
- » 59 P. Sassu, *I canti della devozione*
- » 75 P. Sassu, *Parole intonate: filastrocche e ninne nanne*
- » 87 Silvana Zanolli,
Per lo studio delle melodie popolari. Osservazioni ed analisi sul corpus fassano
- » 183 Gerlinde Haid,
Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Val di Fassa
- » 239 Marco Tiella - Stefano Dell'Antonio
Strumenti musicali rinvenuti in Val di Fassa
- » 299 TRASCRIZIONI MUSICALI (a cura di Ignazio Macchiarella)
- » 557 Indici
- » 615 Bibliografia (II vol.)

Compact Disc con selezione di brani musicali



LA CANZONE DELLA BUONA SERA AGLI SPOSI

Residualità e innovazione in un rito della tradizione fassana

Tra i multiformi elementi che caratterizzano la cultura tradizionale fassana vi è una costumanza che ha da tempo richiamato l'attenzione degli studiosi. Si tratta di una tradizione che si inserisce nel complesso degli usi nuziali, denominata in idioma locale *ciantèr la bona sera ai sposc*, il canto della "buona sera" agli sposi.

È noto che il rito delle nozze presso le società precontemporanee rivestiva un ruolo di importanza fondamentale. In Fassa il complesso cerimoniale restò sostanzialmente integro fino alla crisi della società tradizionale intervenuta verso la fine dell'Ottocento, e sopravvisse (in forme più o meno mutile) alla grande cesura segnata dalla prima guerra mondiale: singole parti di esso, quelle più compatibili con le esigenze della società moderna, hanno mantenuto fino a tempi recenti una certa vitalità come momenti di spettacolo e festa che accompagnano occasionalmente gli odierni matrimoni¹.

L'intero rituale ha lasciato tuttavia un ricordo vivissimo nelle generazioni degli anziani: come è noto, infatti, in passato le nozze rappresentavano (insieme con il carnevale) una delle rare occasioni di divertimento e di piena socializzazione, un evento che non di rado coinvolgeva l'intera comunità. Negli ultimi decenni ciò ha ancora reso possibile la raccolta di numerose testimonianze e descrizioni che contribuiscono a documentare con sufficiente completezza e precisione l'insieme degli usi nuziali della tradizione fassana².

¹ I riti nuziali, oltre che nelle opere dei primi folcloristi interessati alla Valle di Fassa [Valentini 1885-86, Deluca 1919, Valentini 1953], sono descritti dettagliatamente nel pregevole volumetto curato da don Massimiliano Mazzel per l'Union di Ladins de Fascia *Sposc e maridoc. Rimes e conties fassènes*, pubblicato nel 1965 (solo in ladino), e ristampato con traduzione italiana a fronte qualche anno più tardi [*Spoš e maridoč*, s.d., ma verosimilmente 1970].

² Le usanze nuziali in Fassa sono state oggetto altresì di documentazioni cinematografiche: la prima (purtroppo oggi perduta) dal titolo "Nozze fassane" risalente al

A questa notevole (ancorché parziale) vitalità dei riti nuziali nel vissuto e nella memoria popolare, dobbiamo altresì la fortunosa conservazione dei documenti musicali che qui presentiamo, raccolti durante la ricerca sul campo in un contesto quasi paradossale. Per un verso infatti, sebbene il testo della *Buona sera* fosse noto ai ricercatori in distinte lezioni e da diverse fonti a stampa e manoscritte, quasi ovunque gli informatori manifestavano grandi difficoltà nel ricordarne il profilo melodico. Per contro invece, in quello stesso periodo accadde persino di raccogliere il canto della *Buona sera* "in funzione", nella versione eseguita dal coro di Campitello nel corso di una cerimonia nuziale svoltasi in quella località il 23 maggio 1981³. In ogni caso, nonostante l'accertata presenza residuale dell'usanza, si registrava una marcata labilità delle attestazioni musicali.

L'analisi stessa dei documenti sonori raccolti potrà contribuire a illuminare i meccanismi sottesi a tale fenomeno. Tuttavia in primo luogo è opportuno collocare il canto della *Buona sera* nel quadro delle tradizioni nuziali in Valle di Fassa.

1. Il rito della *Buona sera*

In epoca contemporanea il rito della *Buona sera*, benché ormai isolato dal più ampio contesto delle usanze nuziali, è stato documentato in una forma sostanzialmente integra.

La sera delle nozze un gruppo di persone (nel caso in questione i membri del coro parrocchiale di Campitello) convengono presso la sala dove si svolge la festa nuziale, recando lumi o fiaccole. Il corteo è accompagnato dalla fisarmonica, mentre in antico il sostegno strumentale poteva essere fornito da flauto e tamburo, la formazione che in occasione dei matrimoni guidavano le danze [Deluca 1919, 40]. Si

1953, realizzata con la consulenza di Carlo Battisti; la seconda in epoca più recente è stata prodotta dalla Sede regionale RAI di Trento con la collaborazione dell'ICL, per la regia di Renato Morelli e la consulenza scientifica di Cesare Poppi, "Matrimoni contrastati", 1984. Per gli aspetti di ordine sociologico si veda inoltre Trentini 1986, lavoro basato essenzialmente su testimonianze orali.

³ Si tratta del documento n. 129. Una analoga esecuzione, sempre del coro di Campitello, venne registrata anche a Pozza di Fassa il 5.12.1981 (n. 138c) nel contesto delle riprese del citato film "Matrimoni contrastati".

intona quindi il canto della *Buona sera*: ogni strofa si alterna con l'esecuzione di un breve intermezzo ballabile, oggi per lo più a ritmo di valzer, durante il quale si susseguono le grida augurali e gli "evviva" rivolti all'indirizzo degli sposi. Un tempo il clamore era esasperato da spari e colpi di mortaretti. Durante lo svolgimento del rito la coppia nuziale scende in strada, accompagnata dai invitati: tutti portano un lume o una candela, cosa che rende ancor più suggestiva la scena. Al termine del canto gli sposi offrono da bere ai convenuti: quindi l'allegria brigata si allontana tra canti e clamori.

Non molto diverso appare il rituale dalle descrizioni contenute nelle fonti storiche, dalle quali tuttavia apprendiamo altri dettagli di non secondaria importanza: «A notte ben fatta si presentano sotto le finestre quei di *Baschia* e di *Bandiera* rinforzati dalla musica e dai coristi del paese con lumi, lanterne colorate, spari e baldoria onde cantare *la bona sera* (...). Ogni strofa è alternata da musica e sparo; ed alla fine di ciascheduna partono dalle stanze un paio di *camaritic* con lumi accesi e si mettono a circondare i cantanti; ultimi arrivano, e sempre con lume in mano, sposi e tutta la brigata nuziale, completando così il circolo» [Valentini 1885-86, 201]. «Finito il canto della "bona sera" i invitati assieme ai suonatori ed ai cantori risalgono nelle stanze e là si balla, si canta e si beve fino a tarda ora» [Deluca 1919, 42].

In antico dunque l'organizzazione del rituale era affidata a "quei di *Baschia* e di *Bandiera*", cui si aggregavano a sostegno musicanti e cantori.

All'interno del corteo nuziale "chi de *Bandiera*" rappresentavano una formazione ben individuata per ruolo ed abbigliamento: si trattava innanzitutto di «due giovani vestiti in costume antico; uno di essi detto *el bandieral* la porta [la bandiera] coll'asta su una spalla, mentre l'altro detto *el sottecouda* la tiene sollevata per il margine inferiore» [Deluca 1919, 40]. Ogni paese di Fassa aveva un suo tradizionale stendardo, formato da strisce di diverso colore, il cui valore simbolico risiedeva sostanzialmente nella sua funzione rituale⁴. In alcuni

⁴ «[La bandiera] non ha in sè alcun significato politico, nè porta alcuno stemma. Essa viene portata solo in certe solennità pubbliche e private, come nel ricevere il vescovo o il nuovo parroco, i novelli sacerdoti ed il nuovo pretore o il sottoprefetto come pure per rendere più solenne qualche matrimonio» [Deluca 1919, 39]. In simili circostanze la bandiera viene fatta sventolare con abilità dal *Bandieral*: tale usanza prende il nome di *mèner la bandiera* [Sposs e *maridoc* 1965, 21].

paesi, accanto alla bandiera della Regola, si poteva avere anche un secondo stendardo detto *la bandiera dei fenc* (la bandiera dei giovani), proprietà di una “Società de la Bandiera” formata da tutti i giovani celibi di età superiore ai 14 anni, e regolata da uno apposito Statuto⁵.

La “Società della Bandiera” presenta i tratti caratteristici delle società giovanili che nella cultura tradizionale ricoprono un ruolo sociale ben preciso legato alla dinamica tra le classi d’età ed ai riti di passaggio [Poppi 1988, Van Gennep 1909, Pola Faletti 1939]. Benché le testimonianze più recenti collochino genericamente i giovani portatori della bandiera tra i vicini di casa dello sposo⁶, esistono anche per Fassa attestazioni inequivocabili in questo senso: «La bandiera è portata da due coscritti, vestiti alla nazionale» [Valentini 1885-86, 193]. Nelle fotografie d’inizio secolo “Chi de Bandiera” sono contraddistinti per l’appunto dal cappello adorno di fiori e nastri colorati proprio dei coscritti.

Carnevale e matrimonio rappresentano le occasioni tipiche per l’estrinsecazione dei riti di passaggio gestiti dalle società giovanili: in Fassa la “Società de la Bandiera” aveva tra i propri scopi particolari «fer meschres e festes da carnascer e in occasion de maridoc» [*Sposs e maridoc* 1965, 16-17]. All’interno delle ritualità nuziali i coscritti erano dunque coloro i quali, tra l’altro, inscenavano il farsesco processo allo sposo che “trafugava” la bella in un altro paese. La contiguità tra “Chi de Bandiera” e “Chi de Baschia” risulta confermata dalla seguente testimonianza: «Indispensabile è l’accompagnamento del corteo nuziale colla bandiera in occasione della *baschia*» [Deluca 1919, 40].

⁵ Lo Statuto della “Società della bandiera” di Canazei è riprodotto in un fascicoletto a stampa, datato 1892, che si richiama a uno statuto anteriore risalente secondo la tradizione al secolo XVIII [*Sposs e maridoc* 1965, 16-17]. L’associazione mantenne una qualche vitalità fino agli anni ’50, dopodiché cadde totalmente in oblio. Presso il Museo Ferdinandeum di Innsbruck si conserva un fascicolo con la riproduzione ad acquarello delle diverse bandiere in uso in Fassa all’inizio del secolo, realizzata dal pittore Franzeleto Bernard per conto di Hugo de Rossi: per alcuni villaggi sono documentate due distinte bandiere, quella “della regola” e quella “dei giovani” [Hugo de Rossi, *Die Fahne der Gemeinden des Fassatales*, Innsbruck 1912, ms. FB 18785].

⁶ «Come prum bandierel i tolea el tous prum vejin de cèsa del spos a man drete, el secondo el prum vejin a jir a man cencia» [*Sposs e maridoc* 1965, 16].



“Chi de Bandiera”, ovvero i coscritti del 1888 di Canazei, Alba e Penia. Si notano a destra il *Bandierèl* e il *Sotecouda* (quest’ultimo, come suonatore di violoncello, fa parte anche del *driz* musicale, insieme con mandolino o organetto); in alto a sinistra, i *Canevères* con il caratteristico copricapo di pelliccia; in primo piano il *Bufon*.



I coscritti di Campitello e Canazei del 1901. Si notino i cappelli con la *mesacoudes* e ornati di fiori. Seduti, ai lati del suonatore, due giovani "non abili", senza il caratteristico cappello, contraddistinti dalla *popa*.

Nei riti nuziali la società dei coscritti trasferisce forme e personaggi delle tradizioni carnevalesche: come attestano ancora una volta svariati documenti fotografici d'epoca il gruppo giovanile raccolto attorno al *bandieral* comprendeva solitamente il *Bufon* (talvolta più d'uno), il salace ed irridente personaggio del carnevale fassano, protagonista altresì di alcune rappresentazioni parateatrali legate alle nozze, come la *Baschia* o del "ratto della sposa"⁷.

Il canto della *Buona sera* si iscriveva dunque nelle azioni rituali gestite (quanto meno in origine) dalle società giovanili, caratterizzate in genere da un tono dissacratorio e licenzioso, che contrasta visibilmente con il contenuto religioso-edificante dei testi che andremo ad esaminare. Tale incongruenza sembra costituire un problema degno di attenzione, sul quale avremo modo di tornare negli ultimi paragrafi del presente saggio.

Possiamo concludere questo excursus etnografico rimarcando il ruolo non secondario svolto dai *camaric* nella coreografia che accompagnava il rituale della *Buona sera*, quantomeno secondo la dettagliata descrizione del Valentini. *Camaric* e *camarites* erano i giovani nubili, vistosamente vestiti all'antica, che formavano coppia fissa durante l'intero cerimoniale delle nozze⁸. Non è difficile individuare nei *Camaric* il gruppo sociale di riferimento della "Società della Bandiera". Questo particolare consente di mettere in relazione il canto della *Buona sera* con il *Camarites-Lies* che secondo il Wolff veniva intonato anticamente in occasione delle feste nuziali, la cui melodia sarebbe ormai caduta in oblio⁹. Ed anche questo aspetto potrebbe rivelarsi significativo per inquadrare storicamente questa singolare usanza canora.

⁷ Completavano la formazione i *canevères*, i cantinieri incaricati delle mescite [*Sposse e maridoc* 1965, 16]. Sull'usanza di "rubare la sposa" cfr. Deluca 1919, 41.

⁸ «Tali copie [sic] di donzelli e donzelle formate da fratelli e sorelle, parenti ed intimi amici dei due sposi, sono l'ornamento delle nozze; più numerose sono le copie e più brillanti riescono» [Deluca 1919, 38]. Si diceva infatti: «*Se l'é camaric, se no l'é nia*. Se vi sono *camariti*, altrimenti nulla (nelle nozze) vi è di bello» [Valentini 1885-86, 195].

⁹ «Gänzlich verschollen sind das Heimatlied vom Saß-leng und das bei den Hochzeitsfeiern gesungene Camarites-Lied» [Wolff 1918]. Su questo tema cfr. anche F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, in quest'opera, I vol., pp. 318-319.



Canazei, gennaio 1901: matrimonio di Tita Fosco de Janmaria e Maria Pitscheider. Sul lato destro "Chi de Bandiera" nella classica formazione: *Bandierèl*, *Sotecouda*, due giovanissimi *Canevères* e due suonatori (mandolino e organetto). Seduto in primo piano, il *Bufon*.



Canazei, ca 1922: nozze di Fonso de Pic e Albina. Il *Bufon*, in primo piano mentre “Chi de bandiera” compaiono ancora in alto a destra, con il suonatore di organetto.

2. Due filoni letterari

Le fonti disponibili attestano che il canto della *Buona sera* già all'inizio del secolo disponeva di due distinte formalizzazioni testuali.

L'attestazione più antica, proveniente con ogni probabilità da Campitello, compare nel citato saggio di Felice Valentini sugli usi e costumi di Fassa [Valentini 1885-86]; il testo, con incipit "*La bella e bona sera / a voi sposi novelli*", consta di una ventina di versi raggruppati grossomodo in quartine.

Questa stesura è ripresa senza alcuna alterazione da Romedio Deluca nella sua monografia su *La Valle di Fassa e le sue Dolomiti* [Deluca 1919, 42], ma trova ulteriori attestazioni particolarmente fedeli anche in due manoscritti conservati presso il *Tiroler Landesarchiv*, raccolti nell'ambito dell'inchiesta Gartner e provenienti entrambi da Alba: una prima redazione è quella raccolta da Giovanni Jori nel 1907, mentre una seconda compare nel "canzoniere" di Gioacchino Brunner, datato 1909¹⁰.

Infine, una versione del tutto analoga (pur con diverso incipit) si riscontra in uno scritto datato 26.4.50, rinvenuto tra gli autografi di *Zot de Rola*, per l'anagrafe Giovanni Giacomo Iori¹¹. In tutte queste lezioni l'ampiezza e la struttura formale del testo corrispondono largamente, ed anche la successione dei versi rimane sostanzialmente la stessa. Riportiamo accanto al testo pubblicato dal Valentini le varianti

¹⁰ *Volksliedsammlung Gartner*, Tiroler Landesarchiv, Fassa. Il testo raccolto da G. Jori è al n. 61 (Alba 25.11.1907), ed è preceduto dalla seguente testimonianza: «Un affato vecchio costume fassano, che succede la sera di un matrimonio (sposalizio) qui da noi. Ecco un gruppo di gioventù riuniti s'intende allo scopo di ricevere del vino (a gratis ed amoris) si presenta avanti alla casa delli sposi e convitatti intuonando la seguente Chanzone».

Il testo trascritto dal Brunner non ha numerazione. Su quest'ultimo documento cfr. anche Q. Antonelli, *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani*, in questo stesso volume. Si veda la riproduzione anastatica di entrambi i testi in *Appendice*.

¹¹ "Zot de Rola" era pseudonimo letterario di *Giovanni Giacomo Iori* di Penia (1896-1972), localmente detto *Giacum de Cicia*. Di professione guardiaboschi, fu uno dei più attivi collaboratori di don Massimiliano Mazzel a partire dagli anni '60. Un breve profilo biografico è pubblicato in appendice a Cesare Poppi, *Le contes degli archivi M. Mazzel e Simon de Giulio*, in "Mondo Ladino" XI (1987), 1-2, p. 56. Buona parte degli scritti di Giacomo Iori sono conservati in copia nell'Archivio dell'ICL.

testuali rilevabili nei manoscritti, trascurando le difformità ortografiche e rinviando all'*Appendice* per una visione complessiva dei documenti:

La bona sera

Valentini 1885-86, Campitello

Varianti dai manoscritti:

1907 = Giovanni Jori, Alba

1909 = Joachim Brunner, Alba

1950 = Giov. Giacomo Jori, Penia

La bella e bona sera

A voi sposi novelli

Siamo venuti in questa terra

Ad augurarvi la buona sera

A Voi sposi belli.

In questa sera bianca e bella, ecc. (1950)

a voi noveli sposi (1907)

a voi noveli sposi (1907)

Per augurarvi la buona fortuna

Siamo qui a cantar a lustro di luna.

L'auguriamo ben di cuore

A chi si ama con santo amore.

siamo qui venuti (1950) / a tempo

di luna (1909)

con tanto amore (1909)

Iddio ha istituito il sacramento

E sarà con voi ogni momento;

Iddio ha istituito il matrimonio

Per fuggire i lacci del Demonio.

e sia con voi... (1950: i distici sono invertiti)

Sposi venturati voi sarete,

Se il Signore ascolterete

E in santa pace voi vivrete.

e di cuore pregherete

in santa pace voi vivrete (1950)

Altre parole non sappiamo dirvi

E la buona notte siamo per darvi.

Buona notte sposi galanti;

Iddio sarà con voi e tutti i santi.

sia con voi i Dio... (1909)

Come si può vedere, le variazioni più significative sono quelle osservabili nella redazione raccolta da *Zot de Rola* a Penia (1950). Oltre all'inversione tra i le due parti che compongono la terza strofa, è opportuno segnalare come qui la strofa successiva risulti integrata da un quarto verso, che in realtà sembra mancare nelle restanti stesure. Più consistenti ancora sono le difformità di forma e di contenuto

riscontrabili nella prima strofa, che rispetto alla palese irregolarità metrica delle altre redazioni manifesta finalmente una più coerente articolazione in distici a rima baciata:

G.G. Jori, ms. 1950, Penia

In questa sera bianca e bella
a questa copia qui novella
i nostri voti ad augurare
la buona sera ricantare.

Le rimanenti lezioni pervenuteci da fonti scritte (edite o manoscritte) si presentano in una forma notevolmente abbreviata, contenuta per lo più in una diecina di versi, e connotata da un nuovo incipit "*Per salutare voi sposi novelli*". Un esempio ben strutturato di questa "versione ridotta" è offerto dal "Quaderno di poesie" di Maria Som mavilla di Campitello, anch'esso risalente agli anni '50¹²:

La buona sera

Maria Som mavilla 1950 ca, Campitello

Per salutar voi sposi novelli
Venuti siamo in questa sera

Per augurarvi la buona fortuna
Ve l'auguriamo di buon cuore

Iddio ha istituito il matrimonio
Per fuggire il laccio de[l] demonio

Iddio ha istituito il sacramento
Iddio sarà con voi ogni momento

La buona notte a voi sposi galanti
Iddio sarà con voi e tutti i Santi.

Una redazione sostanzialmente analoga è documentata anche da Hugo de Rossi ("*Schreibheft Fassa*", ms. ca. 1906, al n. 55) sotto il

¹² Maria Som mavilla *de Paul Tontin*, nata a Campitello nel 1931 dove tuttora risiede. Copia fotostatica in Arch. ICL. Cfr. in quest'opera, I volume, il saggio di Q. Antonelli, *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani*.

titolo *Canzone de la bonasera (am Hochzeitsabend)*¹³, mentre appena più breve (anzi deliberatamente incompleta) appare la lezione riportata da un altro manoscritto della *Volksliedsammlung Gartner* raccolto nell'area di Vigo nel 1907¹⁴. Ulteriormente ridotta risulta infine la versione pubblicata successivamente da Gianfranco Valentini [1953, 128].

In ogni caso è evidente l'affinità tematica di tutti i documenti fin qui citati. Dal punto di vista formale inoltre si osserverà come i versi, a dispetto di numerose irregolarità e intuibili alterazioni, siano sostanzialmente riconducibili al metro dell'endecasillabo: questo appare più regolare soprattutto nell'ultima parte, quella che ricorre pressoché inalterata sia nelle redazioni desunte da fonti edite o manoscritte, sia in diverse lezioni di fonte orale che prenderemo in esame nei paragrafi successivi.

Sorprende non poco invece la variabilità della prima parte, che nei testi afferenti a questo filone sembra particolarmente alterata e mutila, come dimostra l'assenza o l'irregolarità pressoché costante della rima: questo si verifica sia nelle lezioni documentate attraverso la ricerca sul campo, sia in quelle desunte dalle fonti scritte¹⁵. Di conseguenza testi sostanzialmente afferenti al medesimo soggetto presentano una singolare diversità di incipit, che evidenziamo nella seguente tabella (in corsivo i documenti di fonte orale):

- | | |
|---|---|
| 1. "In questa sera bianca e bella" | <ul style="list-style-type: none"> • ms. "Zot de Rola" 1950 (Penia) - <i>Alba</i>, 26.6.1987, n. 265b |
| 2. "La bella e buona sera
a voi novelli sposi" | <ul style="list-style-type: none"> • Valentini F. 1885 (Campitello) • Deluca, 1919 (Pozza) • ms. G. Jori 1907 (Alba) • "Quaderno" G. Brunner 1909 (Alba) - <i>Soraga</i> 22.3.1980 |

¹³ Oltre ai distici contenuti nel documento di Campitello, qui compare anche il verso isolato «altre parole non sappiamo ke dire», rintracciabile nell'esatto contesto strofico nei documenti esaminati in precedenza. Si veda la trascrizione integrale in *Appendice*.

¹⁴ *Volksliedsammlung Gartner*, Tiroler Landesarchiv, Fassa n. 54. Si tratta dell'unica attestazione d'archivio con notazione musicale: l'informatore risulta essere un certo Bernardi, mentre la trascrizione è dovuta a Pantaleone Detomas, organista della Pieve di San Giovanni. Cfr. la riproduzione anastatica al § 5.

¹⁵ Fa eccezione, come abbiamo visto, la versione raccolta da Giacomo Jori di Penia.

3. "La buona sera
a voi sposi novelli" • Valentini G. 1953, 128 (Campitello)
- *Vigo* 22.11.1980, n. 163
4. "Per salutare voi sposi novelli" • "Quaderno" M. Somnavilla 1950
(Campitello)
• H. de Rossi, Schreibeft
Fassa 1906 ca (Pozza)
• Bernardi/Detomas 1907 (Vigo)
- *Valongia* 8.12.1980, n. 2
- *Campitello*, 23.5.1981
5. "Venuti siamo in questa sera" - *Moncion* 19.4.1980, n. 115
(frammento)

Si direbbe che le strofe d'apertura soffrano di un "difetto di formalizzazione", come se il nucleo tematico più forte risiedesse altrove. Infatti i primi versi, in tutte le redazioni documentate, contengono un convenzionale indirizzo di saluto agli sposi, connesso con l'augurio di rito che nell'occasione delle nozze tra i ladini di Fassa suona per l'appunto "buona fortuna!". Così come questa parte risulta modificabile, altrettanto costante appare invece la struttura della strofe successive, tutte incentrate sul valore sacramentale del matrimonio: il nucleo portante del testo va certamente individuato in questi versi, che non a caso si presentano generalmente meno soggetti a variazione, sia nella forma, sia nel contenuto. E, come si evince dallo specchio sopra riportato, la variazione non sembra affatto riconducibile a suddivisioni geografiche o a trasformazioni diacroniche.

Del tutto diverso è il caso del secondo tipo testuale, che per forma e contenuto si differenzia decisamente dal precedente. Si tratta di un testo in quartine di settenari con rima ABBC, con incipit "*Siam giunti o compagni*", che a dispetto dell'ampiezza dello sviluppo si dimostra molto meno soggetto alla variabilità. Questo si può dedurre facilmente confrontando le due sole redazioni pervenuteci nella loro integrità, e precisamente quella conservata nella *Volksliedsammlung Gartner* raccolta da tale Gudauner nel 1907¹⁶ e quella

¹⁶ Il testo compare in un quadernetto compilato dal Gudauner per la raccolta Gartner, e porta il titolo "*Lied am Hochzeitsabend für die neu getrauten*". *Volksliedsammlung Gartner*, Tiroler Landesarchiv, Fassa n. 51. Un secondo quaderno redatto dallo stesso Gudauner riporta testi raccolti a Gries di Canazei; sembra pertanto verosimile che anche il testo della *Buona sera* possa provenire dall'alta valle.

pubblicata da don M. Mazzel nella seconda edizione di *Spoš e Maridoč* [1970, 69]¹⁷.

Gudauner 1907

Ecoci o compagni
Al luogo diletoso
dove si trova ilscoso
un bellissimo tesor.

Mazzel 1970

Siam giunti o compagni
al luogo delizioso
dove si trova nascoso
un bellissimo tesor.

A parte certe divergenze formali come quelle riconoscibili nella strofa d'apertura, i due testi procedono con singolare parallelismo per tutte e diciotto le strofe di cui si compongono: tuttavia il primo manifesta le incertezze ortografiche proprie dei prodotti della trasmissione orale, mentre il secondo – destinato alla pubblicazione – sembra aver subito in più luoghi un qualche intervento di revisione linguistica.

Le lezioni raccolte dalle fonti orali a partire dagli anni '80, invero limitate a poche strofe per difetto di memorizzazione, divergono a loro volta per particolari di scarsa rilevanza: tutte trovano precisi riscontri nel testo pubblicato dal Mazzel.

“Siam giunti o compagni”

Spoš e maridoč [1970]

- Moncion [Trentini 1986, 174-175]: strofe 1, 3, 4
- Ciampestrin 9.12.1979, n. 24 (trascr. V.8): strofe 1, 2
- Pera 20.4.1980, n. 91a (trascr. V.9): strofe 1, 2

Il testo, assai prolisso e ripetitivo nella lezione integrale, presenta un contenuto piuttosto lontano dal precedente, tanto da sembrare un prodotto del tutto indipendente. I versi sono tutti intessuti di fiorite espressioni di circostanza con cui i “compagni” (la *jent da noza*, o più propriamente la “Società della Bandiera”?) lodano le virtù dei novelli sposi, in modo non dissimile da quanto si legge nelle consuete poesie

¹⁷ Nella prima edizione non v'è traccia del testo originale, ma vi si pubblica una traduzione in ladino Fassano (curata probabilmente dallo stesso don Mazzel) che riflette esattamente il testo qui in esame. Purtroppo non si danno indicazioni circa la provenienza del canto, ma va ricordato che per le notizie sugli usi nuziali Fassano l'informatore principe del Mazzel fu Giovanni Battista Costa di Canazei, localmente noto come *Tita de Megna* (1884-1968).



d'occasione. Non mancano certo precisi riferimenti alla circostanza del rituale, come si può osservare nelle ultime strofe:

(...)

e noi or tutti intenti
tosto vogliam finir

Col domandarvi scusa
del misero nostro canto
a tutti voi che accanto
ci state ad ascoltar.

Tuttavia sorprende un poco l'assenza degli elementi fondamentali che contraddistinguono la precedente versione: manca ad esempio il saluto augurale che darebbe il nome all'usanza stessa della *Buona sera*, manca la formula tradizionale d'augurio agli sposi, "buona fortuna", e mancano infine in modo assoluto i riferimenti "dottrinali" al sacramento del matrimonio, che – come abbiamo visto sopra – sembrano costituire il nucleo forte dello stesso rituale. Più che una variante della canzone della *Buona sera*, potrebbe sembrare il testo di una generica *cianzon da noza*, uno dei tanti "sonetti" con cui i rimatori fassani solevano onorare i novelli sposi¹⁸.

Si tratta di differenze non superficiali, di cui bisognerà tener conto anche nel corso dell'analisi musicale.

3. La "Buona sera" in funzione a Campitello

La presenza di un canto rituale nella tradizione fassana è già di per sè un elemento etnografico degno della massima attenzione, ma sul piano più strettamente musicologico la documentazione venuta alla luce durante la ricerca sul campo offre ulteriori motivi di interesse.

Con l'usanza della *Buona sera*, come già per quella dei Tre Re, ci

¹⁸ Tuttavia nei sonetti il registro linguistico più usato era il ladino fassano. Cfr. Tita Piaz, *Cinc çanzons da noza per fašan*, in "Mondo Ladino" VII (1983) e XIII (1989); inoltre F. Chiochetti, *Un esempio di poesia popolare ladina*, in "Mondo Ladino" II (1978).

troviamo di fronte ancora una volta ad un canto rituale che si svolgeva con analoghe modalità in tutta la valle, da Soraga a Penia, ma che tuttavia presenta oggi forme musicali (oltre che verbali) assai diversificate. La comparazione tra i vari documenti raccolti consente di descrivere anche in questo caso, quanto meno in via ipotetica, alcune dinamiche culturali che sembrano aver operato in questo senso.

Come già si è detto in Fassa la tradizione della *Buona sera* è ovunque caduta in disuso, con l'eccezione di Campitello, dove negli ultimi decenni il coro parrocchiale ha assunto "istituzionalmente" la funzione di eseguire il canto su richiesta, o comunque in particolari circostanze, anche al di fuori del territorio comunale¹⁹.

Le esecuzioni documentate rispondono esattamente alle modalità tradizionali descritte in diverse fonti: al canto di una strofa, in ritmo lento, si alterna un breve intermezzo strumentale eseguito dalla fisarmonica con andamento più vivace, nel nostro caso in tempo di valzer. Un'ulteriore esecuzione strumentale raccolta a Campitello, eseguita da *Agnol de Megna* (Angelo Somnavilla) al mandolino con l'accompagnamento di fisarmonica, presenta anche un secondo motivo interstrofico in tempo di marcia²⁰.

Le due attestazioni per il resto coincidono largamente, specie per quanto riguarda il profilo melodico della parte cantata²¹. I due endecasillabi, di cui ciascuna strofa si compone, sono scanditi solennemente (ancor più che cantati) su una frase assai elementare in tempo ternario che si basa essenzialmente su una serie di note ribattute sul terzo grado, precedute da una breve scala ascendente di tre semiminime; la prima volta la frase si chiude con una figura formata da un intervallo ascendente di terza seguito da un ulteriore salto discendente di quarta, mentre la seconda volta la stessa figura rimane aperta sul quinto grado:

¹⁹ Cfr. sopra, in particolare nota n. 3. Anche a Canazei, negli ultimi tempi (fino agli anni '50), erano i cantori del coro parrocchiale che all'occorrenza eseguivano il canto. Intervista a Simone Valeruz, Alba di Canazei 26.6.1987, n. 265a.

²⁰ Si confrontino le trascrizioni integrali dei due documenti: n. 129, trascr. V.1, e n. 171, trascr. V.2.

²¹ *Agnol de Megna* [Angelo Somnavilla, 1929-] rappresentava a Campitello un'autorità in fatto di tradizioni musicali e probabilmente trasmise egli stesso ai cantori la melodia in questione.



La "Buona sera" in funzione: il coro di Campitello al matrimonio di Luciana e Moriz Detomas, Pozza di Fassa 5 dicembre 1981 (foto R. Morelli).

La bona sera - Campitello 23.5.1981 (n. 129, trascr. V.1)

Per sa - lu - ta - re voi spo - si no - ve - Ili
ve - nu - ti sia - mo in que - sta se - - - ra

Osserviamo innanzitutto come l'estensione della melodia sia contenuta nell'ambito di una scala pentatonica, dove l'assenza del quarto grado accentua un carattere decisamente arcaico.

Possiamo considerare questo disegno melodico come quello più vicino alla struttura essenziale del canto: il fatto che l'usanza canora, ormai in via di decadenza, sia stata rivitalizzata grazie all'intervento di una formazione corale organizzata può aver comportato un minimo di "normalizzazione" del profilo melodico, al fine di facilitarne l'apprendimento e l'intonazione da parte di cantori per lo più estranei alle modalità esecutive proprie della tradizione.

Il canto è reso all'unisono, mentre le voci maschili del registro grave conducono una sorta di pedale alla tonica che sembra mantenuto anche in uscita, benché – forse per influenza dell'accordo di dominante realizzato dallo strumento – alcuni cantori aggiungano talvolta la quarta inferiore. L'effetto sonoro non è molto dissimile, se non per una certa rigidità ritmica, da quello udibile nella musica liturgica di ascendenza gregoriana, e ciò contrasta non poco con il carattere vivace del refrain strumentale.

Tale accostamento apparirà ulteriormente giustificato alla luce delle varianti raccolte nella *Val de Sot*. Ma già ora, prescindendo dalla scansione ritmica decisamente forzata, potremo intendere il documento di Campitello nel seguente modo:

Per sa - lu - tare voi sposi no-ve - Ili

4. Le varianti di Vigo e Soraga

A Vigo il canto della *Buona sera* non è stato raccolto in funzione, ma ricostruito dal gruppo di canto formatosi in occasione della ricerca. Anche questa versione sembra rispondere pienamente ai caratteri formali sopra descritti. Il brano si compone di una sola frase, che si ripete in successione per ogni verso senza alcuna variazione in uscita. Anche qui il punto di gravitazione è costituito dal terzo grado della scala, subito raggiunto salendo dalla tonica: la linea melodica è tuttavia meno statica che non nella versione precedente, ma sempre compresa nei primi cinque gradi della scala naturale.

La bona sera - Vigo 22.11.1980 (n. 163, traser. V.3)

The image shows two staves of musical notation in G-clef. The first staff contains the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with lyrics 'La - a buo - na - a se - ra a voi spo -'. The second staff contains the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with lyrics 'si no - ve lli'. The melody is simple and folk-like, with a clear cadence on the third degree (B4) in the first staff and a melismatic descent in the second staff.

Il ritmo è scandito assai liberamente, ed anche qui la sequenza di note ribattute sul terzo grado (misura n. 5) viene adattata a mo' di recitativo in presenza di versi ipermetropi. In uscita si può osservare un disegno melismatico discendente che si conclude salendo nuovamente alla terza.

In questa esecuzione un ruolo non secondario fu ricoperto da Giovanni Ghetta *da l'Ones* (1915-1986), organista della Pieve, non vedente, che in occasione della ricerca collaborò per il recupero del repertorio musicale tradizionale, guidando l'anamnesi del gruppo di canto formatosi per la circostanza. In questo caso il suo intervento alla fisarmonica, sia in fase di ricostruzione, sia in fase di esecuzione, può certo aver prodotto un effetto di ricontestualizzazione armonica del brano: i cantori infatti realizzano il brano a due voci per terze, raddoppiando le voci maschili con quelle femminili (anche nella versione senza accompagnamento strumentale, n. 164), secondo i canoni del canto corale più diffusi presso il popolo.

Nell'esecuzione polivocale di Vigo emergono, ancor più che non a Campitello, certi tratti stilistici propri del canto tradizionale: emissione di voce piuttosto sforzata, intonazione in registro medio-acuto, presenza di appoggiature e portamenti di voce, insistenza sugli accordi, e fraseggio spezzato da pause e respiri.

Per contro, la classica cadenza IV-V-I con cui si conclude la frase (misure 8-9) sembra dovuta al prevalere di una sensibilità armonica affatto moderna, forse sollecitata dalla presenza della fisarmonica. A riprova di ciò, possiamo osservare come la versione fornita dal vecchio *Ciàncele* di Vallonga, per l'anagrafe Antonio Rasom (1901-1991), non presenti questa soluzione, chiudendo invece ciascuna frase sul secondo grado della scala.

La bona sera - Vallonga 1979 (n. 2, trascr. V.4)

Pe - er sa - lu - dar - vi o voi

spo - si no - ve - lli

Si noterà come qui l'incipit testuale sia diverso, e coincida invece con la versione di Campitello. Per il resto l'esecuzione, benché incompleta, risponde nella sostanza a quella fornita dal gruppo di canto di Vigo, anche per andamento ritmico e tratti stilistici: ancor più frequenti risultano i portamenti, le sospensioni e le fioriture della linea melodica (solo in parte dovute a un non perfetto controllo della voce), e persino l'intonazione è identica²².

V'è da ritenere che in documenti di questo tipo possano ancora essere individuati alcuni tratti caratteristici delle modalità di canto anticamente in uso in Val di Fassa, progressivamente abbandonate per l'evoluzione del gusto e della società. Non per nulla, a parte il caso eccezionale di Campitello, il canto della *Buona sera* è stato documentato ovunque con notevoli difficoltà ed in modo spesso frammentario

²² Per una più esatta lettura di questo documento sonoro si veda la trascrizione integrale [n. 2, trascr. V.4].

e fortunoso. Normalmente gli informatori, pur conoscendo perfettamente l'usanza, dichiaravano di non ricordare affatto l'aria della canzone, mentre solo con grandi insistenze alcuni anziani hanno accettato di accennare al motivo: ciò è accaduto ripetutamente, in particolare a Vallonga (Antonio Rasom, nato nel 1901), ad Alba di Canzei (Simone Valeruz, 1912), a Soraga (Giovanni Zulian, 1905) e a Moncion (Roberto Luisio Depaul, 1893).

La testimonianza di quest'ultimo, a tal proposito, risulta illuminante. In un'intervista resa il 19 aprile 1980, Luisio Depaul ebbe a spiegare in maniera assai colorita le ragioni della rimozione subita da questo canto nella memoria popolare: «L'era na burta aria che fajea schifo!»²³.

Tale giudizio non deve stupire più di tanto: da tempo agli orecchi dei Fassani, già evoluti nei gusti musicali, il canto della *Buona sera* (specie nelle forme e nelle modalità esecutive fin qui documentate) doveva apparire una nenia insopportabile se paragonata alle belle melodie ariose "all'italiana" che fin dall'Ottocento avevano conquistato le simpatie della gente²⁴. Non va poi dimenticato che il Depaul, suonatore di mandolino, per quarant'anni emigrante in Svizzera, rappresentava precisamente quella categoria sociale che da secoli garantiva i contatti tra la Val di Fassa e l'esterno, dunque la più esposta all'influsso delle innovazioni e ai mutamenti del gusto²⁵.

Una più intima adesione al senso della musica tradizionale, forse mediata anche da una collaudata pratica a cavallo tra usi domestico-devozionali e canto liturgico, sembra alla base della valutazione che invece si è data a Soraga del canto della *Buona sera*, allorché questo è

²³ Intervista a Roberto Luisio Depaul, Moncion 19.4.1980, n. 115.

²⁴ Cfr. in quest'opera, I volume, Silvana Zanolli, *Il repertorio di canto profano in lingua italiana in Val di Fassa*. È chiaro che in questo contesto il termine "evoluzione" rinvia ad un processo di trasformazione del gusto che non implica gerarchie oggettive, né intenti valutativi da parte di chi scrive: esso si riferisce tuttavia alla percezione soggettiva dei fatti musicali all'interno di una comunità determinata e alla relativa sanzione sociale in termini di giudizio estetico. Per altro sembra che questa divaricazione tra lo stile tradizionale e le nuove modalità esecutive sia piuttosto antica: già nel 1642 si rileva che a Campitello vi sono «cantori che non cantano corale ma alla loro usanza» [cfr. Carlini - Ghetta, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti*, in quest'opera, I vol., p. 56].

²⁵ Il Depaul aveva imparato a suonare il mandolino da un maestro nei periodi trascorsi a Zurigo come lavoratore stagionale; tornando a casa, portava con sé partiture e riviste musicali come "Il Mandolino" (Intervista Moncion 19.4.1980, n. 115).

stato intonato da Giovanni Zulian, subito seguito da una voce femminile: nessun altro tra gli astanti conosceva il brano, ma l'apprezzamento è stato generale²⁶.

Anche in questa versione si ritrovano puntualmente alcuni tratti formali già osservati a Vigo: l'articolazione è qui basata tuttavia su due frasi che si differenziano in uscita, la prima aperta sul secondo grado della scala, la seconda chiusa sul terzo grado. In altre parole, le soluzioni proposte a Vigo e Vallonga come "varianti" melodiche sono qui organicamente ricomposte in una struttura che aderisce perfettamente allo schema formale del testo, basato sostanzialmente su coppie di endecasillabi in rima baciata.

I primi versi tuttavia (forse a causa delle alterazioni testuali già ipotizzate) presentano una irregolarità metrica che viene opportunamente compensata mediante note ribattute, cosa che tradisce ancora una volta l'efficacia dei modelli esecutivi afferenti al canto liturgico. La cadenza finale viene arricchita con un significativo melisma di quattro note, che ancora una volta richiama da vicino il canto gregoriano.

La bona sera - Soraga 22.3.1980 (n. 61, trascr. V.5)

La - a be - lla e buo - na se - ra a voi spo - si no - ve - lli

noi siam ve - nu - ti in que - sta se - ra a ad au - gu - ra - rvi la buo - na fo - rtu - na

ossia:

Il risultato sonoro dell'esecuzione, arricchita dalla seconda voce femminile alla sesta superiore, è qui in effetti più equilibrato ed aggraziato, come peraltro richiesto dal particolare stile corale già osservato nella comunità di Soraga.

²⁶ Intervista a Giovanni Zulian et al., Soraga 22.3.1980, n. 61.

5. Una provvidenziale trascrizione del 1907

È opportuno a questo punto confrontare i documenti raccolti durante le rilevazioni sul campo con l'unica attestazione musicale rinvenuta in fonti d'archivio, cui già si è accennato nel paragrafo 2. Si tratta di una trascrizione firmata in calce da Pantaleone Detomas (1833-1915), organista in Vigo di Fassa, che si riferisce esplicitamente a un canto intitolato "La buona sera" con incipit "*Per salutarvi voi sposi novelli*"²⁷. Il manoscritto risulta inviato al Gartner in data 7 febbraio 1907 da un certo Bernardi (forse Bernard), che peraltro non pare abbia fornito altro materiale per l'inchiesta.

Benché manchino indicazioni precise, si può ritenere che il canto provenga dall'area centrale della valle (Vigo - Pozza), come sembrano dimostrare i cognomi dell'informatore e del trascrittore. Un ulteriore indizio in tal senso è contenuto nella "schedatura" dei materiali fassani, conservata presso lo stesso Tiroler Landesarchiv, che contiene una seconda trascrizione del tema del canto, trasportato nella tonalità di Sol (mentre l'originale è in Fa maggiore): le sigle degli informatori indicate a margine si riferiscono al Bernardi e ad Amadio Callegari, quest'ultimo certamente di Vigo di Fassa²⁸.

La buona sera (Innsbruck 1907)

Sposino s. sposi
Andante

Bass.
Cello

1. Per salutarvi voi sposino ve-li, per salutarvi voi sposino ve-li

2. Venuto ridio in vado mio

3. Per aguarvi da buona fortuna

4. No vi aguarano di buoi, cura

5. Ddio ha instituto il matrimonio

6. Ddio ha instituto el sacramento ecc.

²⁷ *Volksliedsammlung Gartner*, Tiroler Landesarchiv, Fassa n. 54; sul retro (n. 53) compare un brano strumentale dal titolo "*Napoleon Marsch*", trascritto dalla stessa mano. Sulla famiglia dei Detomas *de Panialion*, cfr. Carlini-Lunelli 1992, 113.

²⁸ La scheda compare alla voce "Sposino s. sposi", da intendersi "Sposi no[vel]li". Il testo qui riportato comprende sei strofe, ma gli ultimi versi sembrano lasciati volutamente incompleti per brevità, come dimostra l'«ecc.» che chiude la parte verbale.

And.^e

La buona sera!
 Per sa-lu-tar vi voi spo-si no-ve-li per
 sa-lu-tar vi voi spo-si no-ve-li.

In tempo

II^o Venuti siamo in questa sera

III^o dar agurarsi la buona fortuna.

IV^o alla ce auguriamo di buon nome

V^o Galles ha istituito il matrimonio

VI^o Dio ha istituito il sacramento ecc. Plat^o Dobornas

Organo
Stigo Taffia

Del resto anche il brano qui trascritto presenta evidenti affinità con le versioni raccolte in epoca contemporanea in quella località. Alcuni elementi testuali (a partire dall'incipit "Per salutarvi voi sposi novelli" connotato dalla presenza del pronome pleonastico) riconducono con certezza al canto raccolto a Vallonga, mentre anche l'indicazione di tempo annotata dal Detomas, "Andante", richiama la scansione ritmica che caratterizza le esecuzioni fin qui prese in esame.

La stessa linea melodica ricalca molto da vicino lo schema di base già individuato: non solo, ma le coppie di crome che caratterizzano il terzo tempo pressoché in ogni misura possono essere facilmente interpretate come vere e proprie fioriture, non dissimili da quelle osservate nella versione di Soraga nonché in quella assai più "libera" del vecchio *Ciàncele* di Vallonga. Per contro nella chiusa del verso finale si riscontra un disegno melodico che non ha analogie precise nelle versioni documentate a Vigo, ma solamente in quella raccolta a Soraga.

IBK

no - ve - lli

Soraga

fo - rtu - na

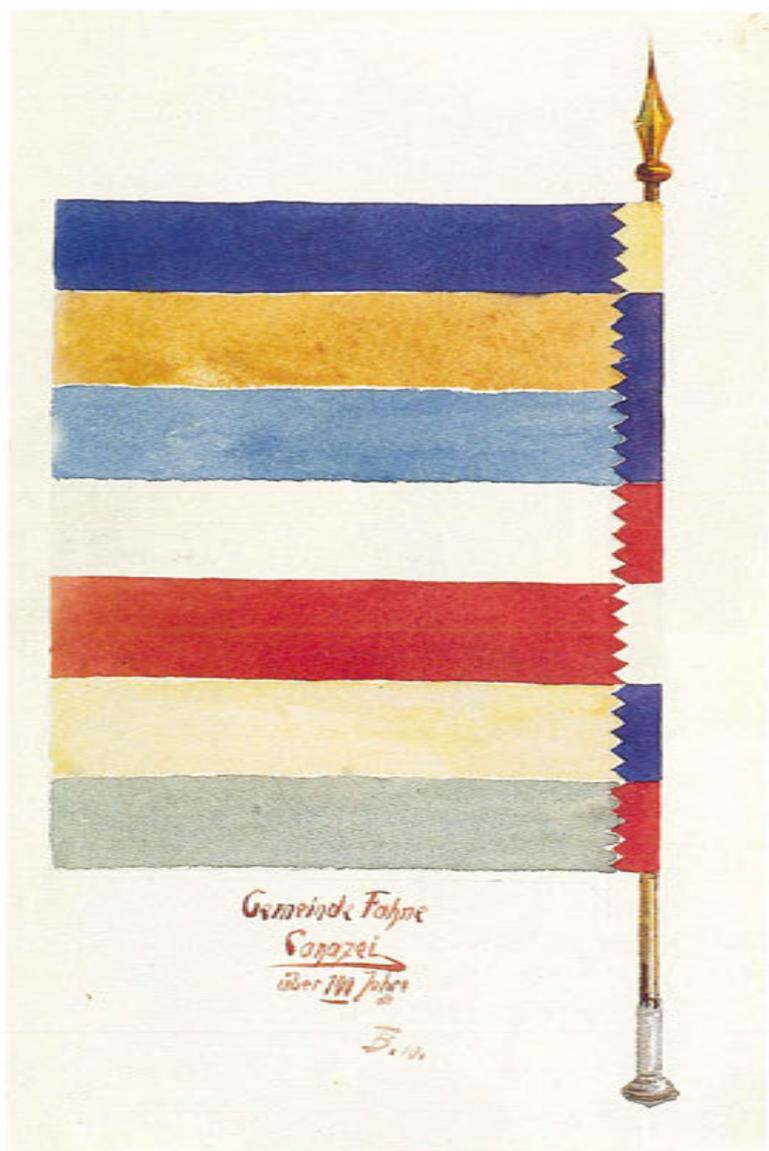
Ciò che tuttavia rende particolarmente prezioso questo documento è la trascrizione del "Intramezo" strumentale che segue alla parte cantata²⁹. Qui ci troviamo di fronte ad un prodotto musicale ben diverso dai motivetti interstrofici di impronta tirolese rilevati durante la ricerca sul campo, siano essi in tempo di valzer o di marcia (trascr. V.1, V.2). Il motivo trascritto dal Detomas si distingue immediatamente per la scansione ritmica in tempo di 6/8 e per un disegno melodico assai essenziale, elementi che invano cercheremmo nei repertori strumentali documentati in Fassa nel corso della ricerca sul campo³⁰, e

²⁹ Si osserverà che nella "schedatura" questa parte è stata trascurata, poiché la ricerca coordinata dal Gartner aveva come oggetto principale il canto popolare più che non la musica strumentale.

³⁰ Cfr. in questo volume il saggio di Gerlinde Haid, *Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Valle di Fassa*.



1. La "Buona sera" in funzione: nozze di Luciana e Moriz Detomas, Pozza di Fassa 5 dicembre 1981.



2. La bandiera della Regola di Canazei. Acquerello di Franzeleto Bernard, 1910.



Burscheg Fahne
Canzei
25. April 1910

F. 10

3. La bandiera della "Giovani" di Canazei. Acquerello di Franzeleto Bernard, 1910. Entrambi sono conservati a Innsbruck presso la Biblioteca del Ferdinandeum (De Rossi 1912, ms. FB 18785).



4. *Menèr la bandiera*: l'usanza rituale negli anni '60 si è trasformata in intrattenimento folcloristico (foto Dante Colli).



5. El bandieral dei "miliziotti" di Predazzo, con flauto e tamburino. Disegno policromo del 1798, Archivio Comunale di Predazzo, Rendiconto 1798-1807 [Degiampietro 1981].



6. *Le timpane*, metallofono popolare, propr. privata, Pera di Fassa (mis. 34 x 10).



7. Cetra diatonica proveniente dalla Val di Fiemme, sec. XIX. Innsbruck, *Tiroler Volkskunstmuseum*, n. 1438 (per gentile concessione della Direttrice, dr.ssa Herlinde Menardi).



8. Suonatori Fassani, Ciampestrin 19 aprile 1980: violino Ludovico Valentini, organetto Angelo Endrich.

Bal fascian

Volksliedsammlung Gartner, Fassa 54
(trascr. e ricostruzione F. Chiocchetti)

The musical score for 'Bal fascian' is written on seven staves of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score includes several performance markings: a '2' above the first staff, a 'b' above the second staff, a 'c.' above the fourth staff, another 'b' above the sixth staff, and the instruction 'per finire' above the final staff. The music consists of a single melodic line in treble clef.

avvenire anticamente ad esempio nella sequenza tra una "pavana" e il relativo "saltarello".

Se nelle versioni raccolte in epoca contemporanea il motivo strumentale appare decisamente estraneo rispetto alla parte cantata, tanto da far pensare ad una tardiva giustapposizione di elementi, qui sembra di trovarsi di fronte ad un prodotto più omogeneo: l'articolazione funzionale tra movimento lento e movimento veloce, richiesta dal rito, trova una consequenziale traduzione in termini musicali sulla base del medesimo materiale tematico. L'intima connessione tra i due elementi presuppone la loro appartenenza ad uno stesso orizzonte culturale e ad uno stesso strato diacronico: se così fosse, l'usanza della *Buona sera* non soltanto avrebbe consentito la conservazione di importanti tracce residuali di antiche modalità di canto, ma – grazie alla provvidenziale trascrizione del Detomas – ci avrebbe consegnato anche l'unico esempio finora risocontrato in Fassa relativo alla musica da ballo in uso nella regione in tempi antecedenti la "rivoluzione" prodottasi nei gusti delle classi popolari con la diffusione dei nuovi modelli musicali quali valzer, polka, mazurka³².

Non vi sono elementi sufficienti per risalire con certezza al tipo di strumento cui il brano poteva essere destinato. Dato il carattere frammentario e occasionale del documento, la stessa tonalità della trascrizione potrebbe rivelarsi poco significativa. Possiamo soltanto ricordare che le fonti più antiche associano ai rituali nuziali per lo più degli strumenti a fiato come il flauto o il piffero:

«Al bel le amò che le zeke nozze, con de bie camaric spifenc e dut n bif, dapò i cianta la bona sera e i mena la bandiera a son de šigolot e cornašera...»³³.

³² Tale moda influenzò rapidamente la musica da ballo di mezza Europa a partire dai primi anni del sec. XIX. Cfr. ancora il citato saggio di G. Haid, *Apporti di area germanofona nel canto e nella musica popolare della Valle di Fassa*.

³³ «Il bello è che vi sono ancora dei matrimoni, con bei convitati gagliardi e allegri, e poi cantano la Buona sera e sventolano la bandiera al suono del "šigolot" e della "cornasera"». Così Amadio Callegari in una lettera del 1. nov. 1887, raccolta in: De Rossi, *Notizheft* 2, ms. ca. 1905-10; ora anche in "Mondo Ladino" IX (1985) 3-4, p. 164-65: n. 63, "Menar la kasela", che descrive l'usanza di condurre la cassa con la dote della sposa [De Rossi 1985, 164-165]. Sul problematico ciclo di lettere cfr. anche F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, in quest'opera. I vol., p. 303.

Anche secondo il Deluca anticamente «si ballava al suono del flauto (detto "flaut" od anche "sbéichil") accompagnato da un tamburino», mentre solo più tardi ebbe ad affermarsi l'orchestrina composta da violino, violoncello, flauto e basso, divenuta tradizionale specie in occasione delle nozze [Deluca 1914]³⁴.

È possibile identificare con il flauto lo strumento sopra denominato "sigolot" (letteralmente dal fass. *šigolar* "fischiare"), che compare nei documenti d'archivio per lo più nella forma trentinizzante "siffolotto". Più problematica appare invece l'identificazione dello strumento cui questo risulta abbinato, in quanto si tratta di voce oggi sconosciuta ed oscura. L'assonanza con "cornamusa" potrebbe fornire una traccia in direzione dello strumento attestato nell'arco alpino con nome di "piva", da tempo non più in uso nella nostra area, dove peraltro viene ricordato col termine *pia*, *piva* o col tedeschismo *dudelsack*. In questo caso "sigolot" potrebbe anche indicare uno strumento ad ancia doppia come il piffero, che non di rado si accompagna alla cornamusa. In ogni caso l'aria da ballo sopra documentata avrebbe potuto benissimo essere eseguita da un simile strumento a fiato, ma anche da un violino.

6. *Trasformazione e sostituzione: le varianti di Canazei e Ciampestrin*

Le versioni del canto della *Buona sera* fin qui analizzate rappresentano visibilmente altrettante variazioni su un unico tipo melodico-

³⁴ Anche in un'altro luogo lo stesso autore afferma: «Più anticamente però, quando le feste da ballo si tenevano nell'aia dello stabbio, suonavasi solo il flauto accompagnato da un tamburino» [Deluca 1919, 40]. La presenza dei suonatori di flauto e tamburino (rispettivamente *Pfeifer* e *Trommler*) nell'area tirolese è documentata fin dal 1515-20, specie in connessione con le milizie locali e le compagnie dei tiratori [Pfaundler 1979]. D'altro lato bisogna ricordare che in Fassa la formazione con strumenti ad arco era già in voga nel sec. XVII [Carlini-Ghetta, in quest'opera, I vol.]: è possibile che nei secoli successivi le due formazioni siano state ugualmente presenti sulla scena musicale, ed abbiano dato vita ad una sorta di divisione funzionale del lavoro.

Già nella seconda metà dell'Ottocento, tuttavia, sia la formazione flauto-tamburino sia l'orchestrina con archi cominciavano a subire la concorrenza ben più pressante dell'organetto diatonico: il canto della *Buona sera*, secondo il Valentini, era accompagnato da «una rozza fisarmonica» [Valentini 1885-86], mentre già nel 1856 troviamo in occasione di un matrimonio un suonatore di "òrghen da mantech". Cfr. F. Chiochetti, *Ladino nel canto popolare*, in quest'opera, I volume, § I.1.

testuale, adattate (ma non solo superficialmente) a condizioni e stili esecutivi propri di ogni singola località. Tutte sembrano saldamente ancorate ad un ambito modale, appena forzato in senso armonico da occasionali esigenze di accompagnamento strumentale.

Viceversa la versione raccolta ad Alba di Canazei consente di individuare un ulteriore meccanismo di trasformazione. Anche in questo caso la struttura è bipartita. La prima frase, scandita anch'essa liberamente quasi a recitativo, corrisponde sostanzialmente allo schema di base già osservato in precedenza: manca soltanto l'iniziale scala ascendente dalla tonica al terzo grado, mentre invece in cadenza gli intervalli di terza ascendente e di quarta discendente rinviano esattamente al modello di Campitello. Al contrario la seconda frase viene generata semplicemente spostando di un grado verso l'alto il disegno melodico:

La bona sera - Alba di Canazei 26.6.1987 (n. 265b, trascr. V.6)

In que - sta se - ra bia - nca e be - lla

a que - sta co - ppia qui no - ve - lla

In questo modo l'impianto modale viene chiaramente abbandonato in favore di una soluzione già orientata verso la moderna sensibilità tonale, all'insegna di una più spiccata cantabilità. Tale approdo potrebbe essere davvero messo in connessione con il declino delle forme musicali più arcaiche e con il tentativo di "attualizzare" una tradizione ancora viva, ma condizionata da un supporto musicale ormai fuori moda.

Si va così delineando un processo di adattamento che ebbe per oggetto uno stesso tipo melodico, a somiglianza di quanto accadde con il canto dei *Tre Re*³⁵. La ragione di tale spinta evolutiva può essere indi-

³⁵ Cfr. Chiochetti-Morelli, *I Sacri Canti e il rito dei Tre Rees*, in quest'opera, I volume.

viduata solo nella piena funzionalità che il canto della *Buona sera* ricopriva, fino alla fine del secolo scorso, nel contesto delle usanze nuziali: di fronte all'inadeguatezza rispetto ai mutati canoni del gusto musicale, un canto qualsiasi sarebbe stato semplicemente abbandonato dagli esecutori.

La natura e la relativa profondità delle trasformazioni rilevabili attraverso le versioni documentate a Soraga, Vigo, Campitello e Canazei, rinvia ad un processo non certo recente, né di breve durata: al contrario, per produrre risultati così distanziati all'interno di un'area geografica tanto ristretta, esso dovrebbe avere radici in epoche piuttosto lontane³⁶. Del resto a fasi decisamente arcaiche sembrano rinviare anche i caratteri formali del profilo melodico fin qui esaminato.

Con la variante di Canazei tale processo di adattamento sembra aver raggiunto lo stadio più avanzato; tuttavia il risultato non deve aver pienamente soddisfatto i fruitori, dal momento che a questo si viene a contrapporre un secondo canto della *Buona sera* che si differenzia notevolmente dal tipo precedente, sia in relazione al supporto verbale, sia in ordine al rivestimento melodico.

L'esistenza di più versioni del medesimo canto, correlate alla stessa occasione rituale, risulta del resto anche dalla testimonianza di Roberto Luisio Depaul: una di esse sarebbe stata «più svelta, più bella, anche il testo più bello, insomma meno nenia»³⁷. A quale motivo fosse riferita tale valutazione, appare chiaramente da un'altra intervista rilasciata dallo stesso informatore e da Teresa Sander il 12 giugno 1980. Allorché l'anziana donna, sollecitata dalla ricercatrice a proposito della *Buona sera*, prese ad intonare un canto con incipit "Siam giunti o compagni / al luogo diletto...", il Depaul aggiunse: «Gio n sé n outra, chesta l'é chela neva, ma n'era una più veia, ma l'era na nenia!»³⁸.

³⁶ Secondo R. Starec la presenza di varianti musicali ben differenziate costituisce elemento determinante per riconoscere la diffusione non recente di un canto. Roberto Starec, *Postfazione* a P. Wasserman, *I canti popolari narrativi del Friuli*, Udine 1991, 359.

³⁷ Intervista a Roberto Luisio Depaul, Moncion 19.4.1980, n. 115.

³⁸ «Io ne conosco un'altra, questa è quella nuova; ce n'era una più vecchia, ma era una tal nenia!». In N. Trentini 1986, 174-175. Informatori Roberto Depaul (1893) e Teresa Sander (1891).

È probabile che a questa versione “più vecchia” volesse riferirsi il Depaul quando nell’intervista del 19 aprile tentò (senza molto successo, per la verità) di ricordarne la melodia:

Venuti siam in questa sera - Moncion 19.4.1980 (frammento)



Le poche tracce testuali contenute in questo frammento sembrano rinviare effettivamente al tipo già preso in esame, mentre per quanto riguarda il rivestimento musicale sembrerebbe trattarsi di un motivo non assimilabile ad esso: purtroppo non è stato possibile documentarlo altrimenti.

Nel canto riferito da Teresa Sander (*Siam giunti o compagni*) possiamo invece identificare con certezza la “nuova” versione della *Buona sera*, quella che il Depaul valutava più favorevolmente in base ai canoni estetici propri della sensibilità moderna:

La bona sera - Moncion 12.6.1980. Inf. Teresa Sander (nata 1891)³⁹



Lezioni sostanzialmente identiche di questo canto sono state documentate nel corso della ricerca a Ciampestrin [n. 24, trascr. V.8] e a Pera [n. 91, trascr. V.9]; ma questa versione doveva essere nota anche negli altri paesi della *Val de Sora*, come attestano i documenti di archivio citati al § 2.

³⁹ Testo in Trentini 1986, 174-175, registrazione in Archivio ICL, trascr. F. Chiocchetti.

Sembra dunque comprovato che in tutta Val di Fassa, già all'inizio del secolo⁴⁰, esistessero due versioni della *Buona sera* in concorrenza tra loro, una rispondente allo stile antico, l'altra più vicina alla nuova sensibilità musicale. La notevole vicinanza formale tra le lezioni afferenti alla seconda tipologia fa supporre (per le ragioni opposte a quelle sopra accennate⁴¹) che queste siano frutto di una innovazione relativamente recente. Siamo tentati di collocare questo momento verso la fine dell'Ottocento, quando il "vecchio" canto della *Buona sera* sembra non essere più in grado di reggere il confronto coi nuovi gusti musicali: in quella fase il processo di trasformazione del primitivo motivo si esaurisce, e subentra un fenomeno di sostituzione che porta ad un prodotto del tutto nuovo, sia nel testo che nel rivestimento musicale.

Tale collocazione temporale non risulta del tutto infondata alla luce dei caratteri formali del canto. Come già si osservava nel § 2, il testo si distanzia notevolmente dal modello esaminato per primo: anziché in distici a rima baciata, questo si struttura in quartine di settenari con rima ABBc, dunque sullo schema compositivo della più moderna "canzone"⁴². Il linguaggio è più curato e ricco, anche se ridondante rispetto ad un contenuto già di per sé basato largamente sui convenzionali moduli celebrativi del genere afferente alla poesia d'occasione. L'assenza del severo richiamo "dottrinale" su cui invece era imperniato il testo precedente (*Iddio ha istituito il matrimonio / sol per sfuggire ai lacci del demonio*), può essere segno che l'originaria funzione didascalica del rito era venuta affievolendosi.

Il rivestimento musicale riflette ancor più chiaramente i caratteri innovativi così precisamente definiti dal Depaul, a cominciare dall'andamento ritmico, scandito in tempo di marcia e vivacizzato da note puntate. La linea melodica, articolata in una successione di quattro segmenti (AABc), appare nettamente più variegata, ispirata ad un senso di maggior cantabilità, che si iscrive in un contesto tonale ormai

⁴⁰ «D.: *La cantavano anche prima della guerra?* - R.D.: Ah, sì! I la ciantaa ja i 70-80 egn, la é veia. - T.S.: A mi no i me l'à ciantada parché l'era temp de vera» [Trentini 1986, 175].

⁴¹ Cfr. supra nota 36.

⁴² Cfr. S. Zanolli, *Il repertorio profano in lingua italiana in Val di Fassa*, in quest'opera, I volume.

pienamente affermato: il segmento di apertura tocca precisamente tutti i gradi dell'accordo di tonica nell'ambito di un'ottava, mentre nei segmenti successivi si può osservare una particolare insistenza sulla sensibile, che sottolinea il passaggio di settima dominante.

Di fronte a questo brano è difficile non pensare all'intervento di un personaggio sufficientemente acculturato (di cui la valle non era certo sprovvista), mosso dall'intento di rinnovare con un apporto personale la tradizione della *Buona sera*. Si direbbe tuttavia che la sua proposta non abbia fatto in tempo a radicarsi nel tessuto sociale dell'intera comunità, a causa della rapida e irreversibile decadenza cui l'usanza era ormai destinata. A Campitello infatti sopravvisse – a mo' di relitto – l'antica versione.

5. Una "serenata" atipica

Sotto il profilo del genere letterario la canzone della *Buona sera* può essere facilmente accostata alle *maitinade* documentate in modo particolare nell'area trentina e veneta, specie a quelle incentrate sul modulo del "saluto all'innamorata":

La bona sera mi ve la voi dare
che da voi bela mi me voi partire (...)»⁴³

Anche la struttura metrica privilegiata in questo tipo di produzione (endecasillabi in rima baciata) coincide con quella che sta alla base della versione più antica del canto fassano. Quest'ultimo però riveste una funzione non omologabile a quella del corteggiamento, che predomina invece nelle antiche *maitinade* trentine.

Per il contesto rituale in cui si colloca, invece, la *Buona sera* fassana presenta evidenti analogie con l'usanza di cantare le *maitinade agli sposi* attestata in area lombarda e veneta. Assai noto è, ad esempio, il rito del *matiné* ancora in uso a Premana, in provincia di Como: «Un

⁴³ Pasetti 1923, n. 181, p. 106. Cfr. anche Bolognini [1880-81, 24-25]: «Vi do la bona sera a tutte a tutte...». Anche l'alternanza tra strofe cantate e intermezzo strumentale è un elemento che accomuna la *Buona sera* fassana con le *Maitinade* rendenesi [Bolognini 1880-81, 10]. Cfr. sopra nota n. 31.

gruppo di esecutori, accompagnato da decine di persone, intona il canto sotto la finestra degli sposi, dopo che questi, terminati i festeggiamenti e conclusa la cena ed esauriti i brindisi di osteria in osteria, si sono ritirati. Ciò avviene, solitamente, fra le due e le tre di notte⁴⁴. Tuttavia il canto registrato a Premana, che si iscrive in una tradizione polivocale ben caratterizzata nei suoi tratti formali [Sassu 1978], è basato su un testo verbale (in dialetto locale) tutto incentrato su semplici e garbate espressioni di circostanza rivolte all'indirizzo degli sposi – intercalate da un refrain a ninna nanna – che hanno ben poco in comune con i testi fassani.

Non sarà inutile osservare come il testo di Premana sia basato sull'iterazione di una formula fissa d'apertura che corrisponde in modo sorprendente a quella di un noto canto ladino. A titolo di esempio, ecco la prima strofa dell'ampia lezione documentata da Cesare Cantù nel secolo scorso:

«Al lûs la lune sul laghel
Ma già ol Toni a la Martiöle
Al ghe vòl met su l'anel»⁴⁵

In questa versione la formula stereotipa si coniuga di volta in volta con una serie di toponimi riferiti a vari alpeggi premanesi (qui "Laghel"), cosa che consente lo sviluppo del testo in una serie aperta di rime e assonanze. Lo stesso tipo di meccanismo opera alla base del canto noto in Fassa come "*La luna fioresc*", ma le analogie non si limitano alla sola struttura formale: sembra quasi che con la seguente strofa si voglia "fare il verso" al canto di Premana:

«La luna fioresc / sun Col de Medel
anché l'anel / e doman l dedel»⁴⁶

⁴⁴ MPL 4, *Como e il suo territorio*, 1978, p. 484.

⁴⁵ "Risplende la luna sul "Laghel" / ma già il Toni alla Martina / gli vuol mettere l'anello" [MPL 4, 1978, 484].

⁴⁶ "Tramonta la luna / sul Col de Medel / oggi l'anello / e domani il ditale" [Venturi 1881-82, n. 20], cioè: dopo la festa nuziale, la sposa starà in casa a lavorare. Sulle valenze "ideologiche" di questo canto e i suoi raffronti in ambito ladino dolomitico, cfr. F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, in quest'opera, I volume.

I contenuti celebrativi del matrimonio presenti nel *matiné* di Premana ritornano in qualche modo "capovolti" nelle strofette satiriche del canto fassano. Questo peraltro, a dispetto della stretta affinità tematica, non ha oggi alcuna relazione con il rito nuziale in sé: il canto della *Buona sera* agli sposi sviluppa infatti il tema del matrimonio su un terreno di ben altro genere. Tuttavia la cosa può nascondere ancora risvolti interessanti.

Altrettanto interessanti sono le analogie riscontrabili tra la *Buona sera* fassana e l'usanza nuziale in passato praticata a Laste, Sopracordevole e Rocca Pietore, dunque in un'area territorialmente contigua con Fassa e Fodom, e linguisticamente a sfondo ladino: «La sera prima delle nozze, dopo le nove, gli amici "facevano le *Maitinade*" davanti alla casa della sposa, e la sera dello spozalizio davanti alla casa dello sposo. (...) Il canto veniva eseguito per lo più a due voci, qualche volta con l'aggiunta di una basso, senza accompagnamento strumentale, oppure con l'accompagnamento della fisarmonica»⁴⁷.

Occasione e modalità esecutive concordano dunque largamente con quelle documentate in Fassa e a Premana, con una sola differenza: nonostante una certa vaghezza delle fonti, sembra che a Laste lo sposo e la sposa siano destinatari di un canto augurale in momenti distinti (quest'ultima *prima* delle nozze), mentre nei casi esaminati in precedenza referente è la coppia degli sposi già consacrata nel matrimonio⁴⁸.

Rispetto al rituale fassano, ciò che sorprende è invece la coincidenza di certi tratti formali del canto, a cominciare dalla struttura bipartita:

«Si componeva di due parti. La prima parte era una serenata in tempo binario molto lento, con stacchi di respiro che a volte spezzava-

⁴⁷ Le informazioni sono fornite da Attilio Daurù, il quale afferma «che l'uso si perde in tempi lontani, che i vecchi l'hanno appreso dai loro nonni, ma che ora nessuno più lo prosegue» [Dalla Valle et. al., 1987, 25-29].

⁴⁸ Tuttavia anche in questo caso si nota una differenza: in Fassa il canto augurale avviene bensì dopo la consacrazione della coppia nuziale, ma nella dimensione ancora pienamente socializzata della festa di nozze, mentre a Premana ciò avviene a festa conclusa, nel momento in cui gli sposi si sono già ritirati in intimità. Ciò non sarebbe potuto avvenire comunque in Fassa, poiché in antico al termine della festa nuziale gli sposi raggiungevano ciascuno la propria casa di provenienza dove restavano per tre giorni prima di dare inizio alla coabitazione e alla vita coniugale: erano le cosiddette "notti di Tobia" [*Sposi e maridoc* 1965, 26].

no le frasi o le parole e con finali di frase prolungati. Le strofe della prima parte erano numerose e venivano cantate di seguito fino alla fine, interrotte soltanto da gridi di allegria e da gorgheggi in falsetto tra una strofa e l'altra». Nella seconda parte invece «il ritmo diventava ternario e assumeva un andamento regolare e sostenuto».

Non vi è una vera alternanza tra strofe cantate e refrain strumentale come nella *Buona sera*, ma molti caratteri formali ed esecutivi, specie della prima parte, ricordano da vicino quelli documentati in Fassa. Persino il profilo melodico presenta qualche affinità con il canto fassano, come ad esempio la breve scala ascendente dalla tonica al terzo grado nell'incipit:

Maitinada (prima parte) - Laste [Dalla Valle et al. 1987, 26]

Largo, à serenata

Mi fre - mo, t'al - - zo glioc - - - - chi,
mi - ra - - - i il sol - - lu - cen - - te,

Di fronte a tante analogie, è necessario soffermarsi anche sugli elementi che differenziano il canto della *maitinada* di Laste. Il testo documentato da Dalla Valle per quella località si riferisce evidentemente alla *maitinada* che si faceva "la sera *prima* delle nozze" davanti alla casa della sposa. I versi pertanto non contengono le prevedibili espressioni convenzionali riferite alla coppia nuziale (come a Premana), e men che meno i moniti sulla sacralità del matrimonio che contraddistinguono il canto fassano: si tratta invece di una "serenata" di carattere schiettamente profano, con contenuti di seduzione nemmeno tanto velati:

Care sia quelle pome
mammelle d'alabastro
che mette all'incontrasto
mille amanti

La prima parte del testo raccolto a Laste comprende tredici strofe di questo genere, strutturate sul metro della zingaresca. Nonostante le inevitabili storpiature dovute alla trasmissione orale, i versi sono di buona fattura, probabilmente opera di personalità acculturate, come si può arguire dal linguaggio e dal ricorso a riferimenti mitologici:

Ecco ti miro i fianchi
Venere Diana sei
diletta fra le dee
per la più bella.
(...)
Atlante sia lo scudo
la grotta di Merlino (...)

I tratti stilistici della composizione, ed ancor più la forma metrica piuttosto inconsueta per la poesia popolare, sembrano rinviare in qualche modo alla produzione letteraria colta a cavallo tra il '500 e il '600. Di carattere decisamente più popolare è invece la seconda parte, che contiene riferimenti scanzonati alla festa e alla superiorità del celibato presenti non di rado nel genere comico-satirico⁴⁹.

L'intero brano in sostanza si inserisce perfettamente nel contesto delle tradizioni incentrate sul matrimonio e sui temi connessi del corteggiamento e delle relazioni tra i sessi. Non sappiamo invece quale fosse il contenuto verbale del canto che veniva rivolto "la sera dello spozalizio" davanti alla casa dello sposo, ma è lecito pensare che questo si rivolgesse alla coppia con le convenzionali espressioni augurali, forse anche con qualche allusione licenziosa come nella *matinada* "pre-matrimoniale" indirizzata alla sposa.

Si è già avuto modo di rilevare come anche nella cultura tradizionale fassana intorno al matrimonio e al corteggiamento vengano elaborate forme espressive caratterizzate da toni particolarmente salaci, talvolta dissacranti, riscontrabili in diverse azioni parateatrali così come nel canto popolare⁵⁰. Ancora più stridente appare quindi il contrasto

⁴⁹ Non a caso in questa parte si fa ricorso anche al registro dialettale, e la struttura metrica è quella più "popolare" della canzone (ABBc): «Sempre allegri, in cor la festa, / se morose no ghe n'avemo / e noialtri meglio stemo / a goder la libertà. / Noi lasciam tutto da parte / ce ne andiamo a far l'amor» [Dalla Valle et al. 1987, 28-29].

⁵⁰ Ciò vale per l'insieme dei riti nuziali [*Sposi e maridoc* 1965, Trentini 1986], ma in particolar modo per l'usanza della *Baschia* e del *Far fimm* [Poppi 1980]. Per i rife-

con il tono serio e moralistico del testo della *Buona sera*, quanto meno nella versione più antica, che delle nozze riflette una visione decisamente estranea ai canoni della cultura popolare: al contrario, nell'insistenza sulla sacralità del matrimonio non è azzardato riconoscere un consapevole intento di controllo sulla sessualità.

Con grande cautela, a conclusione di questo ragionamento, possiamo avanzare un'ipotesi interpretativa sulla genesi di questo canto. In origine l'usanza di cantare la *Buona sera* avrebbe avuto un carattere profano con tratti del tutto simili a quelli documentati (non lontano da Fassa) nelle *maitinade agli sposi* a Laste e Rocca Pietore: un'occasione di satira licenziosa, consona con il carattere allusivo e scanzonato proprio dell'intero complesso rituale incentrato sulle nozze, un'ulteriore momento della dialettica che contrapponeva la Società dei giovani celibi al "mondo degli adulti" che attraverso il matrimonio veniva ad acquisire due nuovi protagonisti⁵¹.

La vitalità dell'usanza (o i suoi toni eccessivi?) potrebbe aver indotto qualche penna zelante ad operare una sorta di "travestimento spirituale", secondo un uso ben collaudato fin dal Medioevo, innestando nel tessuto tradizionale del rito un testo moralmente più confacente, magari redatto in lingua colta anziché nel meno controllabile registro locale.

Il canto in origine avrebbe potuto fruire di un supporto verbale simile a quello delle strofette satiriche "*La luna fioresc...*", largamente diffuse in tutta l'area ladina: si tratta di una mera supposizione, ma se così fosse anche il parallelo tra la *Buona sera* fassana ed il *matiné* di Premana troverebbe ulteriori elementi di riscontro. In ogni caso un documento raccolto da Giovanni Jori nel dicembre del 1909 sembra confermare la contiguità tra il testo letterario della *Buona sera* con certe "maitinade" del tutto profane, che in Fassa circolavano in lingua ladina o ladinizzante:

rimenti al matrimonio e alla sessualità nei canti satirici documentati in Fassa si veda ancora F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare*, in quest'opera, I volume.

⁵¹ Questo concetto sembra emergere ancora dal testo "*Siam giunti o compagni*", che pur rappresenta la versione più recente del canto: «Essi [gli sposi] erano compagni / di nostra compagnia / ed or per altra via / si son nascosti ognor».

*Chesta le la cesa dalla portes de òr*⁵²

[III.1] El me a ben augura la bona fortuna

[V.5] Che i Dio sara con nos e tutti i Santi

Non è difficile ricondurre questi versi a due passaggi topici della versione più antica della *Buona sera* fassana.

L'ipotesi che si tratti di una vicenda strettamente indigena, in qualche modo connessa con un ruolo attivo del clero locale, potrebbe essere suffragata dal fatto che tanto l'usanza quanto il canto relativo sono documentati esclusivamente entro il territorio soggetto alla Pieve di Fassa, con esclusione di Moena e dei limitrofi paesi di Fiemme. L'antica costumanza, che altrove poteva incorrere in censure e divieti, sarebbe stata così "reinterpretata" ed assimilata al sistema di riferimento culturale e religioso ispirato al cristianesimo, così come accadde per molte tradizioni popolari di origine precristiana. Rafforzata nella sua funzionalità sociale, l'usanza della *Buona sera* sarebbe giunta in questo modo fino ai nostri giorni, portando con sé – tra l'altro – alcune fra le più significative testimonianze della cultura musicale fassana.

⁵² Tiroler Landesarchiv, *Völkliedsammlung Gartner*, Fassa 121. Cfr. F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, in quest'opera, I volume, 286-288.

Un affato vecchio costume Sassano
che succede la sera di un matrimonio
/fossallitico/ qui da noi
foco un gruppo di Gioventù riuniti s'intende
allo scopo di ricevere del vino /o grata ed
amoris/ si presenta avvanzi alla casa
delli sposi e cantellati in suonando la
seguente Chanson

- I. La bella e buona sera, tuoi sposi novelli
/e ti reggistra/
- II. Siamo venuti in questa sera per augurarvi buona sera
a voi sposi belli
- III. Per augurarvi la buona fortuna
siamo qui a cantar a tempo di luna
l'auguriamo ben di cussio
a chi si ama con tanto amore
- IV. Il Dio ha istituito il locamento
e sarà con voi ogni momento
Il Dio ha istituito il matrimonio
per fuggire i lacci del demonio
- V. Sposi venturati voi sarete, se il Signore onolterà
e in santa fede vivete
- VI. Altra parole non sapiamo dirvi:
e la buona notte siamo per darvi
Buona notte sposi gallanti
sia con voi il Dio e tutti i santi

1. La Bona sera

ms. Giovanni Jori, Alba 25.11.1907, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa 61, Tiroler Landesarchiv.

Un affato vecchio costume fassano che succede la sera di un Matrimonio (Sposallizzio) qui da noi.

Ecco un gruppo di gioventù riuniti s'intende allo scopo di ricevere del vino (a gratis ed amoris) si presenta avanti alla casa delli sposi e convitatati intuonando la seguente chanzone.

- I. La bella e buona sera, o voi sposi novelli
(*e si repplichà*)
- II. Siamo venuti in questa terra per augurarvi buona sera
a voi sposi belli
- III. Per augurarvi la buona fortuna
siamo qui a cantar a tempo di luna
l'auguriamo ben di cuore
a chi si ama con tanto amore
- IV. I Dio ha istituito il Sacramento
e sarà con voi ogni momento
I Dio ha istituito il matrimonio
per fuggire i lacci del demonio
- V. Sposi venturati voi sarete, se il Signore ascolterete
e in santa pace viverete
- VI. Altre parole non sappiamo dirvi
e la buona note siamo per darvi

Buona note sposi gallanti
sia con voi i Dio e tutti i Santi.

La buona sera per li sposi.

La bella a buona sera

Avvi noveli sposi

Siam venuti in questa terra

del augurarvi la buona sera

avvi noveli sposi

Per augurarvi la buona fortuna

Siamo qui a cantar a lustro di luna

Languriamo ben di cuore

a chi si ama con santo amore

Idio a s'istituto il Sacramento

e sera con voi ogni momento

Idio a s'istituto il matrimonio

per fugire i lacci del demonio

continua

⁴
Sposi avventuratevi sarete

Se il Signore accollerete

E in santa pace vivrete.

⁵
Altre parole non ripromettete

E la buona notte siamo per darvi

Buona notte sposi galanti

Idio sera con voi e tutti i santi

Finis



continua

2. «La buona sera per li sposi»

ms. Gioacchino Brunner, 1909, *Volksliedsammlung Gartner*, Tiroler Landesarchiv.

1.

La bela e buona sera
A voi noveli sposi
Siam venuti in questa tera
ad augurarvi la buona sera
a voi noveli sposi

2.

Per augurarvi la buona fortuna
Siamo qui a cantar a lustro di luna
Lauguriamo ben di cuore
a chi si ama con santo amore

3.

Idio a istituito il Sacramento
e sara con voi ogni momento
Idio istitui il matrimonio
per fugire i lacci del demonio

4.

Sposi venturati voi sarete
Se il Signore ascolterete
E in santa pace vivrete

5.

Altre parole non sapiamo dirvi
E la buona note siamo per darvi
Buona notte sposi galanti
Idio sara con voi e tutti i santi

Finis

(*aus foffzittlabaud.*)

Per salutare a voi sposi novelli
Venuti siamo in questa sera
Per augurarvi la bona sera
Ve la auguriamo di buon cuore.
Iddio a istituito il Sacramento
" sarà Non voi ogni momento
" a istituito il matrimonio
Per fuggir il laccio del demonio
Altre parole non sappiamo ke dire
La buona notte a voi sposi galanti
Iddio sarà con voi e tutti i santi.

3. «Canzone de la bonasera (am Hochzeitsabend)»

ms. Hugo De Rossi, ca. 1906, Schreibheft Fassa, n. 55.

(am Hochzeitsabend)

Per salutare a voi sposi novelli
Venuti siamo in questa sera
Per augurarvi la bona sera
Ve la auguriamo di buon cuore.

Iddio a istituito il Sacramento
Iddio sarà con voi ogni momento
Iddio a istituito il matrimonio
Per fuggir il l'accio del demonio

Altre parole non sappiamo ke dire
La buona notte a voi sposi galanti
Iddio sara con voi e tutti i santi.

La buona sera per li sposi

I
In questa sera bianca e bella
a questa copia qui novella
i nostri voti ad augurare
la buona sera ricantare

II
Per augurarvi la buona fortuna
siam qui venuti al lusingo di luna
e l'auguriamo ben di cuore
a chi si ama con tanto amore

III
Iddio istitui il matrimonio
per fuggire i truci del demonio
Iddio istitui il sacramento
e sia con voi ogni momento

IV
I sposi avventurati voi sarete
se il signore ascolterete
e di cuore ~~in~~ pregherete
in scuto fare voi vivete

V
Altre parole non saffian dirvi
la buona notte siamo per darvi
buona notte sposi galanti
Iddio sia con voi e tutti i santi

Fine

26/11/50

4. «La buona sera per gli sposi»

ms. Giovanni Giacomo Jori, Penia 24.4.1950, Arch. ICL, Vigo di Fassa

I.

In questa sera bianca e bella
a questa copia qui novella
i nostri voti ad augurare
la buona sera ricantare

II.

Per augurarvi la buona fortuna
siam qui venuti al lustro di luna
e l'auguriamo ben di cuore
a chi si ama con santo amore

III.

Iddio istitui il matrimonio
per fuggire i lacci del demonio
Iddio istitui il Sacramento
e sia con voi ogni momento

IV.

Sposi avventurati voi sarete
se il Signore ascolterete
e di cuore pregherete
in santa pace voi vivrete

V.

Altre parole non sappian dirvi
La buona notte siamo per darvi
buona notte sposi galanti
Iddio sia con voi e tutti i santi.

Fine

26/4/50

Lied am Hochzeitsabend
für die ungetrauten.

I

V

Cecchi o compagni Or voi gentil sposi
Al luogo diletto Felici compagni nostri
dove ci leva il core all'certo in fin d'obstacoli
un bellissimo tess. Fate splender la virtù.

II

VI

Queste ne è di gemme Avendo ora alleto
ne di fini odorosi E scelte voi per sposi
ma di novelli sposi Le cionne amoroze
adornate di virtù. Che al fianco or vi stien

III

VII

Cari erano compagni Nel giorno di vostre
di nostra compagnia notte
Or per altra via O nostri amici amati
si son nascoti ognor Vi siete procurati

IV

La gioia dei vostri cuor.

Ma pure per amici
noi sempre li vorremo
è non li lasceremo
Per sempre in abbandon

5. «Lied am Hochzeitsabend für die neu getrauten»

ms. Gudauner, Gries (?) 1907, *Volksliedsammlung Gartner*, Tiroler Landesarchiv.

I.
Ecoci o compagni
Al luogo diletosso
dove si trova il scoso
un bellissimo tesor.

II.
Questo ne è di gemme
ne di fiori odorosi
ma di novelli sposi
addomi di virtù

III.
Essi erano compagni
di nostra compagnia
ed or per altra via
si son nascoto ognor

IV.
Ma pure per amici
noi sempre li voremo
E non li lascieremo
Per sempre in arbandon

V.
Or voi gentil sposi
fedeli compagni nostri
Al certo in fin atosri
Fate splendor la virtù.

VI.
Avvendo ora elletto
E scelte voi per sposi
Le giovine amorose
Che al fiancho or vi stan

VII.
Nel giorno di vostre noze
O nostri amici amati
Vi siete procurati
La gioia dei vostri cuor.

8.
Un giorno come questo
si bello e si giocondo
non potra darvi al mondo
ne mai potre piu aver.

9.
Esso per voi è un fiore
D'ogni color addorno
Che vi stara attorno
E mai si partira.

10.
E sempre al vostro fianco
Vi starano ognor costanti
E da spose amante
sempre vi amera

11.
E voi sposi gentili
siete ben fortunati
Di avervi tutte date
A un compagno dei vostri di.

12.
Guardate d'esser fedelle
e sempre ognor costante
il compagno vostro amante
Che il Ciel vi destino.

13.
E poi per vostro premio
ben numerose prole
di maschi e figliuole
vi donerà il Signor

14.
Che vi sarà il conforto
sui vostri estremi anni
e vi auguriam molti anni
da vivere con lor

15.
E ciascun d'amor ripieno
e felici in tale sorte
Rimaner finche la morte
insiem vi lasciera

16.
Noi tutti vi auguriamo
un tempo ben felice
e vi desideriamo
ogni felicità

17.
E voi novelli sposi
Vi trovare' contenti
e noi or tutti intenti
tosto vogliam finir.

18.
Col dimandarvi scusa
del misero nostro canto
a tutti voi accanto
ci statte ad ascoltar.

Finis.

6. La canzone della «Bona sera»

Spoš e maridoč. Antichi usi nuziali nella Val di Fassa, Trento 1970, p. 69.

LA CANZONE DELLA « BÒNĀ SĒRĀ »

Siam giunti o compagni
al luogo delizioso
dove si trova nascoso
un bellissimo tesor

Questo non di rose
né di fiori odorosi
ma di due novelli sposi
adorni di virtù

Essi erano compagni
di nostra compagnia
ed or per altra via
si son nascosti ognor

Ma pure per amici
noi sempre li vorremo
e non li lasceremo
 giammai in abbandon

Or voi gentili sposi
fedeli compagni nostri
al certo in fin ad astri
fate splendor la virtù

Avendo voi eletta
e scelta voi per sposa
la giovane amorosa
che al fianco or vi sta

Nel giorno di vostre nozze
o nostri amici amati
vi siete procurati
la gioia dei vostri cuor

Un giorno come questo
sì bello e sì giocondo
non potrà darvi il mondo
né mai si potrà più aver

Esso per voi è un fiore
d'ogni color adorno
che vi starà d'attorno
e mai vi lascerà

E sempre al vostro fianco
vi starà ognor costante
e da sposa amante
sempre vi amerà

E voi sposa gentile
siete ben fortunata
di avervi tutta data
al compagno dei vostri dì

Guardate d'esser fedele
e sempre ognor costante
al compagno vostro amante
che il Ciel vi destinò

E poi per vostro premio
ben numerosa prole
di maschi e di figliuole
Vi donerà il Signor

Che vi sarà di conforto
nei vostri estremi anni
che molti ve ne auguriamo
da vivere con lor

E ciascun di amor ripieno
felici in tal sorte
rimanete finché la morte
assiem vi lascerà

Un tempo ben felice
noi tutti vi auguriamo
e vi desideriamo
ogni felicità

E voi novelli Sposi
vi troverete contenti
e noi or tutti intenti
tosto vogliam finir

Col domandarvi scusa
del misero nostro canto
a tutti voi che accanto
Ci state ad ascoltar

Evviva gli sposi!

I CANTI DELLA DEVOZIONE

Nel passare in rassegna i documenti di tradizione orale raccolti tra i ladini di Fassa resta l'impressione di una vita musicale che sino a tempi relativamente recenti (grosso modo i primi anni del dopoguerra) doveva essere ancora vivace nonostante l'oblio di interi repertori e di parti consistenti di quelli rimasti. Le ripetute ricognizioni sul campo, nel fruttare una buona messe di documenti, hanno offerto la testimonianza, a volte viva, a volte frammentaria, di musiche non dimenticate e talvolta praticate in prima persona dagli stessi informatori negli anni giovanili.

Va detto subito che è un esercizio sterile affrontare la valutazione globale della documentazione sonora ponendosi nell'ottica di individuare preliminarmente le tracce di un'etnia fassana per poi procedere all'esame di successive stratificazioni. Un'esplorazione così concepita risulterebbe inutile perché nell'arco alpino non è dato di rintracciare testimonianze musicali che autorizzino a definire un peculiare «sistema» musicale, con strutture scalari tipiche o assetti ritmici e formali ascrivibili a una realtà culturale nettamente identificata. Si possono tutt'al più cogliere tracce di strati storico-musicali più antichi attraverso singoli componimenti provenienti da zone diverse, oppure blocchi di repertorio da assegnare a entità culturali territorialmente molto vaste che inglobano il versante italiano dell'arco alpino, con peculiari forme musicali e metrico-letterarie, emissioni vocali e componimenti di ampia circolazione. Sono gli esiti del riconoscimento di forme specifiche come lo strambotto in area lombarda, la villotta in Friuli e il canto epico-lirico in tutto il settentrione per quanto riguarda le forme metrico-letterarie o, negli stessi repertori (ma anche in altri, meno caratterizzati nella struttura verbale e metrico-letteraria), di strutture scalari nettamente modali o, ancora, di forme di polivocalità con procedimenti «a bordone» oppure da impianti di pluralità vocale non assestati entro moduli di normalizzazione di discendenza colta. Tuttavia, per la natura stessa della documentazione acquisita «sul campo»,

resta sempre largamente indefinito l'enigmatico profilo musicale che le singole comunità consentono di tracciare. E Fassa non fa eccezione, poiché anche in questo caso l'identità musicale si può decifrare valutando il peso delle vicende storiche e delle dinamiche socioculturali dei suoi abitanti.

Rinunciare, nelle valutazioni oggi possibili, a posizionare i singoli documenti raccolti in un asse temporale di un *prius* «tipicamente ladino» a un *posterius* ascrivibile a una generica assimilazione alla cultura musicale alpina, significa volersi più proficuamente soffermare sull'insieme della documentazione disponibile. Una valutazione globale che ha come punto d'attacco una trasmissione orale che rimanda ad altre fonti, come i testi manoscritti e a stampa, le indagini storiche e i dati antropologici. È un rovesciamento del criterio «antiquario» poiché si tratta di cogliere dall'interno l'idea di musica che con le sue scelte repertoriali, le elaborazioni polivocali, gli stili, le occasioni e le circostanze la comunità ha saputo elaborare.

La forte impronta etnico-linguistica è un dato vitale e di forte evidenza che i ladini alimentano con piena consapevolezza. La tradizione orale, relativamente ai testi narrativi e alla persistenza di una ricca mitologia, è tale da essere segnalata come tra le più ricche e organiche dell'area alpina¹. Questo dato potrebbe suscitare qualche disappunto quando si fa evidente la pressoché totale scomparsa di canti su testo ladino e l'inesistenza di una caratterizzazione etnico-musicale pari a quella linguistica. Un disappunto non del tutto infondato perché, nel tenerne conto, induce ad affrontare questioni più ampie e, nella fattispecie, a tentare di capire per quali ragioni la musica non abbia potuto preservare alcune di quelle peculiarità etniche così vive in altri aspetti della cultura fassana.

Il fatto è che le culture non si strutturano e tramandano con un dosaggio alla pari delle sue componenti. Vale a dire che vi sono tratti, più incidenti di altri, che resistono alle trasformazioni storiche e sociali, che vengono avvertiti come irrinunciabili, che risultano poco permeabili agli stimoli esterni; ma la «conservazione» può anche, più semplicemente, essersi giovata dell'estraneità ai quei processi di assimilazione a entità più vaste messi in atto dal potere politico o dalle

¹ Cfr. Chiochetti F., *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, in quest'opera, I vol.

circostanze storiche. Allo stesso tempo nelle culture si possono registrare rapide capacità di assimilazione di contributi esterni con pronta disponibilità al mutamento. Anche nel modello culturale fassano ci sono stati anelli deboli, pronti a spezzarsi: uno di queste potrebbe individuarsi in una tradizione musicale che, se aveva una sua impronta etnica, si è svelata troppo fragile per resistere all'urto di un'azione mirata soprattutto all'affermazione di un codice linguistico «alto». Il superamento di codici linguistici nativi, quasi esclusivamente orali, può affermarsi attraverso una precoce alfabetizzazione di massa, programmata su cicli estesi di istruzione di base rivolta, alla pari, ai due sessi². E la scuola di base è anche il luogo dell'apprendimento di canzoni che facilitano l'assimilazione linguistica, la trasmissione di contenuti «educativi» e la codificazione di un gusto musicale che più o meno programmaticamente deve «dirozzare» forme di comunicazione sonora eccessivamente villane. Non è il caso di darne conto in questo scritto, ma è noto che i fassani, in conseguenza di particolari vicende storiche, di periodiche emigrazioni e transiti di forestieri hanno convissuto con diversi codici linguistici, funzionali alle condizioni di vita e di lavoro di una larga quota dei suoi abitanti. Se le fonti storiche testimoniano una parallela tendenza cosmopolita nelle attività musicali³, i flussi migratori hanno accentuato la tendenza all'assimilazione e al rinnovamento. Tuttavia persistono canti e filastrocche per l'infanzia e testi in ladino perché si tratta di repertori che per loro natura venivano investiti marginalmente dalle novità esterne.

La documentazione acquisita consente dunque di asserire che le attività canore nella scuola e negli atti devozionali si avvalevano di testi verbali non ladini con melodie che introducevano un gusto musicale vissuto come aggiustamento migliorativo e, più spesso, come

² Una preziosa indagine sulla scolarizzazione di massa [Leonardi 1959] affronta con dati e statistiche l'assetto dell'istruzione obbligatoria in oltre cento anni di storia. Secondo i dati del 1880 il Distretto di Cavalese, che comprende i ladini di Fassa, registrava la più bassa percentuale di analfabeti e di evasione dall'obbligo scolastico di tutta la regione (*ivi*, p. 191). Quando, più tardi, «per tedeschizzare la ladina Val di Fassa si tentò di staccarla dal Capitanato di Cavalese per unirla a quello di Bolzano [si ebbe] opposizione del clero e della popolazione» (*ivi*, p. 229).

³ Cfr. Carlini-Ghetta, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti*, in quest'opera, I vol.

superamento di pratiche musicali sino a quel momento vissute con modalità ed entro confini avvertiti come troppo angusti. Si parla dei fassani ma sappiamo che processi analoghi hanno riguardato diverse altre comunità.

Se l'Antifonario di Soraga è la testimonianza più rilevante della circolazione di testi letterariamente accurati e persino di ascendenza illustre⁴, resi quasi «ufficiali» nella religiosità collettiva, i numerosi quaderni personali di canto custoditi presso l'Istituto Culturale Ladino consentono di valutare l'insieme dei repertori religiosi e profani (al di là delle sole fonti orali) che ciascuno apprendeva in circostanze diverse e che intendeva condividere in quelle occasioni aggregative che lasciavano spazio alle attività canore.

La formazione e la stratificazione di un repertorio tanto vario e differenziato è una prova dei mutamenti di gusto, determinati dai contatti con l'esterno, regolati da criteri di assimilazione e da modalità di impiego che tendenzialmente non si discostano dai dispositivi di integrazione comunitaria riconosciuti come tipici del canto popolare. Canzonette (a volte apprese dalla radio), testi di cantastorie, ballate, canti devozionali e rituali, componimenti celebri d'autore, strofette scherzose convivono e si mescolano nella pratica viva a testimoniare acquisizioni che si collocano in tempi e circostanze diverse. L'assimilazione di un repertorio così disparato è sintomo eloquente di mutamenti di gusto dettati da stimoli esterni che hanno trovato pronta accoglienza.

Percorrendo tutta la valle, Soraga appare allora essere il luogo in cui si è potuta affermare nel modo più compiuto la nozione di musica o, a dir meglio, di «fare» musica: il confronto con le registrazioni effettuate nelle altre località, con le loro testimonianze frammentarie e le modalità vocali più scabre, rende evidente la sostanziale omogeneità delle sue acquisizioni stilistiche e repertoriali.

Ad eccezione dei componimenti di questua dei *Tre Re* che hanno richiesto una trattazione separata⁵, i canti religiosi registrati sono quasi sempre la testimonianza residuale di un repertorio che in larga misura investiva i cori parrocchiali organizzati e per il resto riguardava

⁴ Cfr. Morelli-Chiocchetti, *I «Sacri Canti» e il rito dei Tre rees. Canti natalizio-epifanici in Val di Fassa*, in quest'opera, I vol.

⁵ Cfr. Morelli-Chiocchetti, *op. cit.*

l'insieme dell'assemblea di fedeli. I due livelli sono riconoscibili, ma occorre avvertire che di rado i brani destinati al coro parrocchiale organizzato a due-tre voci, secondo assetti polifonici diventati canonici, potevano diventare canti di più largo uso: repertori e prassi esecutiva, insomma, superavano il confine del coro organizzato e convenientemente istruito. E non poteva accadere niente di diverso in gruppi sociali che attraverso il canto collettivo coltivavano, come si è detto, una forte vocazione comunitaria.

Con brani ancora integri e attraverso frammenti giunge sino a noi quanto resta del repertorio che si è formato agli inizi di questo secolo in ottemperanza ai dettami del *Motu Proprio* di Pio X, più tardi confermati e aggiornati da Pio XII nell'Enciclica *Mediator Dei*.

Per introdurre tra il «popolo» pratiche corali rispettose delle disposizioni sulla pratica del Canto Sacro e sul contenuto dei testi, si misero all'opera diversi compositori (spesso interni al clero), alcuni dei quali di buona e persino ottima caratura professionale (Perosi, Casimiri, Ravanello, Vittadini, Caudana), accanto ad altri poco più che dilettanti. Le musiche giungevano con diffusione capillare in tutte le parrocchie e accoglievano, con severa selezione, una parte di quei canti che in precedenti tentativi di normalizzazione devozionale, liturgica e paraliturgica, erano già diventati di dominio pubblico.

È di qualche rilievo notare come nell'arco di una e due generazioni quei canti (il cui testo verbale veniva trascritto in quaderni personali) abbiano subito mutamenti e, talvolta, attraverso la rielaborazione per tradizione orale, una profonda trasformazione. Gli esempi che verranno più avanti citati consentiranno, con il confronto tra il testo musicale a stampa e la pratica viva rilevata «sul campo», di rendere più evidenti alcuni di questi mutamenti.

Pressoché tutte le parrocchie disponevano di raccolte di canti a due-tre voci (con o senza accompagnamento di armonium). Se diversi pezzi recano il nome del compositore, altri – benché a loro volta d'autore – risultano anonimi perché ormai di dominio pubblico e forse ritornano nelle antologie senza più ricorrere (con le alterazioni dei rifacimenti «a mente») al testo originale scritto. Alcune delle nuove composizioni, scelte dalle singole parrocchie o raccomandate dagli organismi diocesani preposti alla vigilanza e all'impulso della Musica Sacra, erano su testo latino e riservate alla liturgia (messe e vesperi), altre su testo italiano, avevano destinazione paraliturgica (ampliamenti e arricchimenti).

menti della liturgia) o extraliturgica (processioni e altre occasioni devozionali). Quanto ampia fosse la pratica polifonica (anche con il concorso delle voci femminili) risulta dalle registrazioni effettuate e dalle annotazioni di Maria Somnavilla accanto al titolo dei canti: 2 voci, 3 voci, voce (presumibilmente all'unisono). Secondo le norme dettate da Pio X, e successivamente ribadite, nell'azione liturgica le voci femminili, salvo situazioni di vera necessità, dovevano essere escluse; e sempre e in ogni caso era tassativamente interdetto alle donne lo spazio della cantoria. Ma le eccezioni erano numerose, specialmente quando non si riusciva ad avere una qualche continuità di presenza delle voci maschili se i lavori stagionali costringevano gli uomini a periodiche emigrazioni. Una circostanza molto frequente in Fassa che deve aver reso necessaria la costituzione di cori misti o di sole voci femminili.

L'indagine sulle fonti e i riscontri nella letteratura minore collegata ai canti⁶, assimilata e preservata dai quaderni personali redatti a supporto della memoria, ha fruttato risultati analoghi confrontando quei testi manoscritti con la documentazione acquisita «sul campo».

1.

I materiali di carattere religioso raccolti nelle campagne di registrazione testimoniano un'intensa partecipazione popolare alle occasioni devozionali, confermando quanto era già emerso dai canzonieri manoscritti e dalle opere a stampa che circolavano nella regione. Escludendo la notevole quantità di canti natalizi, di cui si è trattato a parte, restano nel ricordo solo alcuni frammenti del *Magnificat* e del Salmo 109 (*Dixit Dominus*) cantati nei Vespri e nell'*Ordinarium Missae*, decaduti rapidamente dalla memoria collettiva dopo la riforma liturgica del Vaticano II. Resistono invece il Salmo 50 (*Miserere*) e la sequenza *Stabat Mater*, testi latini che nella devozione penitenziale, soprattutto della Settimana Santa, hanno potuto coesistere con la prescritta adozione della lingua italiana.

Il *Miserere* a Pera si è potuto registrare a due voci, in buona esecuzione. Confrontandolo con le analoghe versioni di tradizione orale finora note, il profilo melodico richiama le formule di Druogno e Viganella,

⁶ Cfr. Antonelli Q., *La scrittura della voce. Canzonieri popolari fassani*, in quest'opera, I vol.

in Val d'Ossola [Oltolina 1984, II e XXXVI]. L'attacco è all'unisono ma successivamente – procedendo per gradi congiunti – la seconda voce si assesta a una terza inferiore. L'esito è quello, talvolta ricorrente, di due melodie parallele con «senso musicale» autosufficiente.

Miserere - Pera 26.6.1987 (n. 281, trasc. IV.15)

Mi-se-re-re me-i De-us se-cu-ndu ma-gna mi-se-ri-co-rdiam tu-am
re-re me-i De-us se-cu-ndu ma-gna mi-se-ri-co-rdiam tu-am

Il documento raccolto a Vigo (n. 99, trasc. IV.14) ci restituisce un incerto ricordo, ma è utile richiamarlo perché testimonia l'esistenza, nella stessa zona, di una versione differente.

Lo *Stabat Mater* di Soraga (n. 55, trascr. IV.24) trasmette una melodia universalmente nota, mentre a Pera si adotta una versione più elaborata: attacco all'unisono e successivo parallelismo per terze, con intervallo di quinta sulla dominante.

Stabat Mater - Pera 26.06.1987 (n. 282a, trascr. IV.26)

Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa iu-xta cru-cem
Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa iu-xta cru-cem
la-cri-mo-sa dum pe-nde-bat fi-li-us
la-cri-mo-sa dum pe-nde-bat fi-li-us

La lezione di Vigo, a una voce (n. 100, trascr. IV. 25), non si discosta da quella di Pera. Le differenze sono nella diversa scansione dei segmenti melodici: la versione di Vigo è scorrevole, mentre quella di Pera vede simmetriche soste che cadenzano la quarta e l'ottava sillaba del primo e del terzo verso, mentre il secondo è un segmento unitario. È da notare l'efficacia espressiva conferita all'intera strofa da queste alternanze della scansione metrica.

2.

Intorno ai riti della Settimana Santa (processioni e spazi paraliturgici nelle giornate del Triduo Sacro) restano altre interessanti testimonianze. Come la lauda *Gesù mio con dure funi*, uno dei canti penitenziali più diffusi in tutta la zona. Registrato a Moena (n. 293a, trascr. IV.6), a Campitello (n. 262, trascr. IV.4), a Pera (n. 225, trascr. IV.5) in tre versioni che, a loro volta, differiscono da un testo a stampa pubblicato nel 1948⁷, forse più coincidente che la melodia più omogeneamente diffusa in altre località.

Le prime tre strofe sono incluse nel Quaderno di Pellegrino Weiss e corrispondono pienamente alle versioni registrate⁸. Il testo verbale è formulaico: due versi in mutazione e due, fissi, che fungono da ritornello abbinati allo schema melodico *a-a'*.

La struttura più semplice è quella di Campitello, con una melodia ripetuta sulle due coppie di distici. Suggestiva l'impressione di sospensione nel finale, aperta a uno sviluppo o una ripresa della stessa melodia. La scala desunta richiama il modo ipodorico.

A Moena la melodia sul primo distico, più marcatamente tonale, viene iterata secondo la successione aperta/chiusa: *a-a'*.

A Penia invece due curve melodiche differenziate separano più nettamente i due distici e si evidenzia meglio la successione strofa-ritornello. Schema musicale: *a-b*.

⁷ *Cantiam con labbro pio. Raccolta di lodi sacre popolari*, II edizione, Reggio Emilia 1948, pp. 109-110. Si veda la riproduzione anastatica a lato.

⁸ Cfr. il testo riprodotto in Antonelli Q., *op. cit.*, p. 370.

Ecco il profilo melodico dei tre documenti citati:

Gesù mio con dure funi - Campitello 20.07.1986 (n. 262, trascr. IV.4)

Ge - sù mi-o con du-re fu - ni co-me re - o chi ti le - go
so - no sta - to io l'in - gra - to o mio Di - o pe - rdon pie - tà

Gesù mio con dure funi - Moena 27.06.1987 (n. 293a, trascr. IV.6)

Ge - sù mi-o co-on du-re fu - ni co - me re-o chi ti le - gò e
so - no sta - ta i - o l'i - ngra - ta o mio Di - o pe - rdon pie - tà ecc...

Gesù mio con dure funi - Penia 16.07.1986 (n. 225, trascr. IV.5)

Ge - sù mi o con du - re fu - ni co - me re o chi ti le - gò so - no
sta - to io l'in - gra - to o mio Di o pe - rdon pie - tà

Nell'edizione a stampa il testo verbale non cambia. È una dei casi di canto devozionale di dominio pubblico inserito anonimo nelle raccolte destinate ai cori parrocchiali e al «popolo» dei fedeli. Il profilo melodico è ancora diverso, con un'articolazione di segmenti che corrisponde ai singoli versi della strofa. Schema melodico: *a-b-c-a'*.

GESÙ MIO

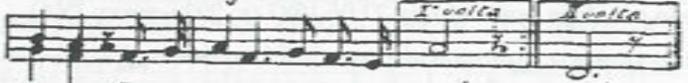
Moderato
Soli



Ge-sù mi-o condu-re fu---ni, co-me



re-o chi li le-gò? So--no sta-to io l'in-



grato: Ge-sù mi-o, perdon pie-tà! ——— tà!

- 2 - Gesù mio, le sacre membra
chi spietato Ti flagellò?
Sono stato ecc.
- 3 - Gesù mio, la nobil fronte
chi di spine incoronò?
Sono stato ecc.
- 4 - Gesù mio, sulle tue spalle
chi la croce Ti caricò?
Sono stato ecc.
- 5 - Gesù mio, le mani e i piedi
chi alla croce, chi T'inchiadò?
Sono stato ecc.
- 6 - O Maria, quel tuo bel Figlio
chi T'uccise e Ti rubò?
Sono stato io l'ingrato
O Maria, perdon, pietà!
Sono stato ecc.

3.

Agli atti devozionali della Settimana Santa fanno riferimento altri tre canti: *Lodato sia* (Penia 224, trascr. IV.11), *Lodato sempre sia* (Campitello 261, trascr. IV.10), *Al Santo sepolcro* (Campitello 260, trascr. IV.1). L'esempio di Penia giunge frammentario ma resta ugualmente significativo.

Nell'effettuare i riscontri con documenti scritti, troviamo nel volumetto anonimo appartenuto a Orsolina Riz⁹ un gruppo di testi, compresi quelli qui citati, sotto l'intestazione *Lodi al Santissimo Sacramento*.

Con numerazione romana a capoverso troviamo i singoli testi con o senza titolo. I [senza titolo]. II *Pange lingua volgarizzato*. III [senza titolo]. Questi primi tre testi, di contenuto eucaristico, risultano rubricati separatamente; a partire dal IV troviamo: un testo eucaristico senza titolo, *Atti di virtù a Gesù*, *Affetti sulla passione di Gesù Cristo*, *Sulla passione di Gesù*, *Atto di contrizione*, *Al sepolcro di Gesù*, *Sopra la Croce della Via Crucis*. L'insieme dei testi del IV paragrafo è dunque omogeneo: riteniamo che tutti venissero cantati in giorni diversi o in determinate giornate della Settimana Santa, verosimilmente nelle veglie del *Triduo Sacro*, per arricchire e intervallare l'ampia estensione della liturgia ufficiale. Anche se concepiti per quest'ultima destinazione non si può escludere che nelle parrocchie facciano quei testi venissero dislocati in altri momenti delle giornate di giovedì (incentrata sulla nascita dell'Eucaristia), venerdì e sabato. Le giornate del Triduo sono il culmine della liturgia della Passione e, ovunque, la partecipazione popolare con testi extraliturghi è largamente attestata.

Nella raccolta di Orsolina Riz la lauda *Gesù mio con dure funi* reca l'intitolazione *Sopra la passione di Gesù*; il testo di Campitello è rubricato *Al sepolcro di Christo*; il testo *Laudato sempre sia*, registrato a Campitello e Penia, corrisponde al ritornello di *Affetti per la Passione di Gesù*.

Quest'ultimo componimento è strutturato in una quartina di endecasillabi a rima baciata, divisa in due distici con funzione di strofa e ritornello. Il testo a stampa recita:

⁹ Ne dà notizia anche Q. Antonelli, *op. cit.*, p. 368 e segg.

*Al sepolcro di Christo Signore
 Prostrati noi siamo con vero dolore
 Dolenti, piangenti, lodiamo Gesù
 Per poi, amor nostro, già morto dei tu*

In corrispondenza dei quattro versi la melodia è così articolata: *a-a'-b-b'*. Nel secondo distico la melodia è alla voce inferiore.

Al santo sepolcro - Campitello 16.07.1986 (n. 260, trascr. IV.1)

Al sa-nto se-po-lcro di Cri-sto Si-gno-re pro-stra-ti noi
 sia-mo con ve-ro do-lo-re do-le-nti pia-nge-nti lo-
 dia-mo Ge-sù per so-lo a-mor no-stro già mo-rto sei tu

Il testo di *Affetti sulla Passione di Cristo* ha un' articolazione strofica più complessa: un novenario seguito da due quinari (uno piano, l'altro tronco), secondo lo schema *A-a'-b*. Vediamo la versione a stampa:

*Lodato sia Gesù e Maria
 Lodato sia / Maria e Gesù
 Dei miei peccati ho gran cordoglio
 e ben non voglio / peccare più
 Gesù, amor mio, nell'orto langue
 ed il mio sangue / presto versò*

A Campitello è stata registrata una lezione in due strofe. La struttura musicale è monostica (iterazione della stessa melodia verso a verso) e «normalizza» le asimmetrie metriche del testo verbale secondo lo schema *a-a'-a-a'*.

Le tre voci sono impiantate con il raddoppio all'ottava della seconda voce: la melodia conduttrice, di estrema semplicità, quasi da filastrocca infantile, è svolta dalla voce centrale.

Lodato sempre sia - Campitello 20.7.1986 (n. 261, trascr. IV.10)

vv.f.  Ge - sù e Ma - ri - a

vv.f.  La - u - da - to se - mpre Ge - sù e Ma - ri - a

vv.m.  Ge - sù e Ma - ri - a

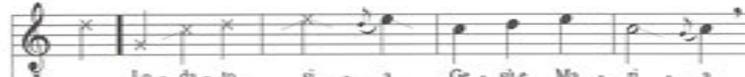
 lo - da - to si - a Ma - ria e Ge - sù

 lo - da - to si - a Ma - ria e Ge - sù

 lo - da - to si - a Ma - ria e Ge - sù

La versione raccolta a Penia, di una sola strofa, è a due voci: la melodia principale è alla seconda voce.

Lodato sia - Penia 16.7.1986 (n. 224, trascr. IV.11)

vv.f.  Lo - da - to si - a Ge - sù e Ma - ri - a

vv.f.  si - a Ge - sù e Ma - ri - a

 lo - da - to si - a Ma - ria e Ge - sù *rallent*

 lo - da - to si - a Ma - ria e Ge - sù

4.

Accanto alle attività corali continuative svolte in parrocchia c'erano molte altre occasioni per arricchire il repertorio; tra queste sono da ricordare le *Missioni*, intese come rinnovata evangelizzazione. Nel corso di queste periodiche visite esterne di esponenti del clero coadiuvati da volontari laici, venivano organizzati cicli di meditazioni, visite domiciliari, assemblee devozionali arricchite da esecuzione di canti impartiti per l'occasione e spesso assimilati al repertorio consueto.

Il numero consistente di canti eucaristici è da riferire alla devozione con veglia delle *Quaranta ore* o alle stesse *Missioni*.

Nell'insieme queste più recenti acquisizioni non offrono significativi spunti di analisi, trattandosi di componimenti del tutto assimilabili agli innumerevoli canti in lingua italiana scritti per il popolo dei fedeli soprattutto dagli inizi del Novecento e, da un punto di vista musicale, strutturati nel rispetto della più semplice e prevedibile sintassi armonica. La trasmissione orale e i quaderni manoscritti sono una testimonianza sicura della loro favorevole accoglienza. A volte fanno parte di raccolte a stampa, come i due canti *Ti adoro ogni momento* (Pera 278, trasc. IV.27) e *Lodiamo il Sacramento* (Vigo 105, trasc. IV.12), compresi nella raccolta (pp. 14 e 16) appartenuta a Orsolina Riz. Il testo *In quell'ostia consacrata*, anch'esso di Pera (n. 279a, trasc. IV.7), è privo di riscontri manoscritti o a stampa.

Qualche interesse suscita *Io mi parto da te*, registrato a Pera, perché, messo a confronto con un'edizione a stampa¹⁰, risulta strutturato con varianti non casuali ma dettate da una ristrutturazione metrico-letteraria.

Io mi parto da te - Pera 26.06.1987 (n. 279b, trasc. IV.8)

The image shows a musical score for the song 'Io mi parto da te'. It consists of two staves of music in a single system, both in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a triplet of eighth notes G4, A4, B4. The lyrics 'lo mi pa-ro da te' are written below the first staff. The second staff continues the melody with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lyrics 'pa - ro da que-sto al-tar' are written below the second staff. The third staff continues the melody with a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The lyrics 'vic - ni Ge - sù con me so - lo non mi la - sciar' are written below the third staff. The score ends with a double bar line and a final cadence.

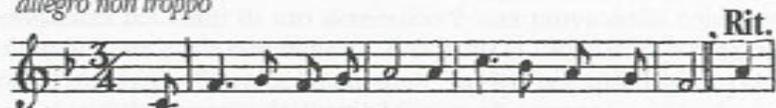
¹⁰ *Cantiam con labbro pio.*, cit., p. 22.

CONGEDO DAL SS. SACRAMENTO

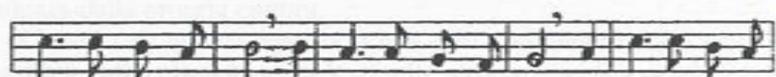


IO MI PARTO DA TE

allegro non troppo



Io mi parto da Te, parto da questo al-tar: vie-



ni, Ge-sù, con me, so-lo non mi la-sciar|vieni, Ge-sù, con



me, so-lo non mi la-sciar!

PAROLE INTONATE: FILASTROCCHES E NINNE-NANNE

Nelle filastrocche e nei canti di culla il registro linguistico prevalente non è l'italiano ma la parlata locale e i documenti raccolti sono una significativa testimonianza di un repertorio ancora vivo (scomparso, ma non del tutto, nel vissuto quotidiano, soltanto negli ultimi anni). Se le altre espressioni musicali sono l'esito dei processi di interscambio che hanno investito da tempo gli abitanti della valle, la persistenza dei canti di uso domestico è una prova della continuità culturale di un'etnia ben radicata. Del resto la loro natura e funzione appare contigua alla ricca "letteratura" narrativa e mitologica, come pure ai testi drammatici destinati al Carnevale: espressioni che durano nel tempo in quanto capaci di rendere esplicita tra i fassani la consapevolezza della propria cultura.

L'analisi di questo repertorio non può prescindere dagli studi di Brailoiu sulla ritmica infantile e sulle strutture scalari pentatoniche (compresi i microsistemi che ne derivano). Per quanto riguarda le filastrocche e le ninne-nanne egli osserva che «sono stati scoperti, in zone molto distanti tra loro (Bosnia, Cabilia, Africa subsahariana, Taiwan), brani in ritmo infantile che non hanno alcun rapporto con l'infanzia, ma sono narrativi, rituali, magici, ecc.». A noi, qui, torna utile che abbia potuto accertare come questo ritmo «rimanga strettamente identico a se stesso in tutta Europa (Spagna, Portogallo, Francia, isole britanniche, Paesi Bassi, Fiandra, Vallonia, Svizzera francese e tedesca, Italia, Germania, Austria, Ungheria, Romania, Grecia, Jugoslavia, Unione Sovietica e Turchia) e in più, perlomeno tra i Cabibi, i Tuareg, i negri senegalesi, dahomeniani e sudanesi, e infine tra gli indiani di Taiwan» [Brailoiu 1978-1982, 105-6]. Le varianti sono molto numerose, ma lo schema resta pressoché identico proponendosi come un caso forse unico di modulo universale.

Benché nei canti per l'infanzia le formule adottate in Fassa giungano scontate e "già udite", non troverebbero alcuna giustificazione le valutazioni spicciative: meritano, al contrario, un esame attento per-

ché rimandano a formalizzazioni ritmico-verbali-musicali di ampia circolazione nella musica etnica. L'appartenenza, insomma, a un "modello universale" che neppure gli studi più agguerriti hanno saputo rendere meno misterioso e refrattario ad analisi che in modo convincente ne sappiano spiegare la genesi e la struttura. Possiamo tuttavia presumere che il terreno più adatto potrebbe essere l'analisi fisiologica dell'intonazione primaria di intervalli musicali abbinata alle opposizioni acuto/grave e aperto/chiuso dei fonemi vocalici adottati nella formazione delle parole.

Alla radice di convergenze così generalizzate verso un modello "universale" sembra esservi il nucleo primario dell'abbinamento di due suoni o due semplici pulsioni ritmiche, una delle quali sotto accento: la ripetizione dell'accoppiamento dà corpo ad un elementare segmento ritmico-melodico compiuto. Nel gioco fonetico possono così congiungersi coppie di aggregati sonori per semplice ripetizione o col mutamento di un solo fonema.

Tutti i documenti sonori raccolti in Fassa ubbidiscono a questo criterio: *ni-na/na-na, po-pìn, fera-fera, oppa-oppa, bua-bua*, e simili. E infatti il dato costante di tutti gli esempi qui esaminati è nel rapporto tra oscillazione melodica e sillaba sotto accento. La sillaba che reca l'accento metrico-prosodico, sottolineata in vari modi dalle scansioni del ritmo musicale, richiede sempre un'oscillazione melodica: vale a dire che la successione sillaba atona/sillaba sotto accento non avviene mai su due suoni della stessa altezza. L'intervallo è di norma ascendente negli accenti secondari (solo prosodici) e discendente in quelli primari (di rilievo metrico): tra questi ultimi, ad esempio, le sillabe 5-6 del settenario e 6-7 dell'ottonario.

Le forme più semplici sono sequenze verbali di bisillabi racchiusi nell'ottonario tronco, sporadicamente alternato con ottonario a desinenza piana. Lo schema metrico-musicale cerca regolarità elementari e le trova nell'uniformità di intervalli di terza minore che dividono l'ottonario in due cellule simmetriche, come nell'esempio di Valongia dove la nota più bassa accoglie sempre la vocale aperta/grave *a* mentre la vocale acuta *i* è sempre sotto accento.

Nina nana bel popin - Valongia, Vigo, 8.12.1979 (n. 5b, trascr. VI.10)

Ni - na na - na bel po - pin
pien de ca - ca e de pi - scin

A Campitello la variante dello stesso testo è soprattutto ritmica: la formula si trasforma in

Il testo è più sviluppato e si conclude con una recitazione ritmica. Da notare la variante melodica sul quarto verso: le due sillabe iniziali sono sulla nota *mi* anziché *sol*, vale a dire che sulle due *a* si insiste sulla nota più grave, rispettando così l'impianto del verso di esordio. Nell'insieme si registra una netta convergenza con il modello dell'esempio di Valongia.

Nina nana bel popin - Campitello, 16.7.1986 (n. 263a, trascr. VI.13)

Ni - na na - na bel po - pin
fa la na - na sul cu - scin
el cu - scin l'é de - sco - ji
fa la na - na sul po - ntin
el po - ntin l'é tu - tto rot fa la na - na ju jum sot

Il tricordo di quinta con ampliamento all'acuto (*re-la-si*) è alla base di una ninna-nanna di Pera, più ricca nello schema ritmico e nel gioco fonetico. Sull'impianto scalare si instaura un'alternanza di mutamenti fonetici con note della stessa altezza: solo nel caso della ripetizione fonetica (*ni-ni*) ha luogo, rafforzando l'accento metrico, un moto melodico (da *la* a *si*)

Nina ninina - Pera, 23.3.1980 (n. 65, trascr. VI.12)

The musical score consists of four staves of music in a single system. Each staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style. Below each staff are the lyrics for that line of music.

Ni - na ni - ni - na ni - na ni - ne - la
ni - na ni - ni - na ni - na ni - nà
ni - na ni - ni - lla ni - na ni - ne - lla
ni - na ni - ni - lla ni - na ni - là

Il tricordo, variamente combinato, è una delle microscale più frequenti abbinata alla ritmica infantile, configurandosi come ampliamento dell'intervallo di terza minore e come rivestimento sonoro di uno schema ritmico non concepito come iterazione di due cellule all'interno di un verso, ma di un modulo che lo abbraccia per intero. L'impianto ritmico più ampio, del resto, è reso obbligatorio dal settenario, irriducibile – se si tiene conto del rapporto nota-sillaba – ad una ripartizione simmetrica. Stabile è l'accento metrico sulla sesta sillaba, che risulta sottolineata da una durata musicale più ampia. Il secondo verso è un decasillabo "normalizzato" in settenario dalla struttura ritmica. La filastrocca in questo caso non è aperta: si tratta di una quartina in sé compiuta; l'ultimo verso, infatti, con una coppia di anapesti, insiste sulla nota *fa* che resta transitoria e non modifica la struttura del tricordo [Brailoiu 1978-1982, 27].

Din don furlana - Soraga 2.9.1993 (n. 334, trascr. VI.3)

Musical score for 'Din don furlana' in G major, 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: Din don dîn don fu-rla - na, ve pre 'mpre-sta-me na ga-ba - na, a jîr sun cia-mpa-nil, a so - nar da mai-tin.

Din don dîn don fu-rla - na
ve pre 'mpre-sta-me na ga-ba - na
a jîr sun cia-mpa-nil
a so - nar da mai-tin

Nel seguente esempio ritroviamo la stessa struttura tricordale insieme al profilo melodico e allo schema metrico già osservati. La quartina è asimmetrica: il settenario di esordio si trasforma in ottonario con l'aggiunta di una sillaba in anacrusi. L'ottonario finale è un adattamento dello schema ritmico dell'ottonario.

Fera fera pè - Soraga 2.9.1993 (n. 338, trascr. VI.6)

Musical score for 'Fera fera pè' in G major, 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: Fe - ra fe - ra pè, che ve - gni - rà No - è, che ve - gni - rà pa - pà, e l pe - ot sa - rà fe - rà.

Fe - ra fe - ra pè
che ve - gni - rà No - è
che ve - gni - rà pa - pà
e l pe - ot sa - rà fe - rà

La variante con “nota puntata” è, come si è visto, largamente praticata. Nell’esempio successivo il ritmo è tra i più elementari e compone una sequenza melodica articolata seconda la misura del verso. Anche qui il metro di base è il settenario: l’alterazione in ottonario è data, nel secondo e nel terzo verso, dall’anacrusi sulla nota *mi*. È una “conta”, e il quarto verso è previsto che si restringa o si allarghi a seconda delle esigenze del gioco.

Punto punto quindici - Soraga 2.9.1993 (n. 328, trascr. VI.15)

Pu - nto pu - nto qui - ndi - ci

se que - sto non è qui - ndi - ci

fa - re - mo un a - ltro qui - ndi - ci un doi trei

Alcune canzoni giocose si incentrano sugli animali. Il cavallo, innanzi tutto, come accade in numerose altre culture con giochi ritmico-verbali che ne rievocano il passo (Campitello, *Opa opa cavalier*); ma anche – e questo è meno consueto – la cornacchia (Moena, *Qua, qua la cornacia*), e la lumaca (Moena, *Bu, bu bavagnöl*). Anche il seguente esempio, raccolto a Soraga, è una filastrocca che i bimbi cantano alla lumaca quando ritrae i “quattro corni”: lo schema metrico è libero e conserva inalterata l’origine logogenica. La filastrocca è intonata sulla microscala del tricordo con, a chiusura, la nota transitoria *fa*, un *bian* che mai coincide con accenti tonici primari. I segmenti verbali, racchiusi in una quartina, vedono la successione di un quinario, un ottonario, un settenario, un decasillabo tronco. Ma l’irregolarità metrica è compensata dall’assoluta regolarità del rapporto tra sillabe atone e sillabe sotto accento, sempre abbinata da un intervallo ascendente negli accenti secondari. Infatti nel verso *un a mi un a ti c’è* è una scissione in due cellule uguali e di pari rilievo, con la rigida riproposta del modello ritmico e metrico che regola il componimento.

Bua buagnel - Soraga 2.9.1993 (n. 333, trascr. VI.1)

Musical score for 'Bua buagnel' in G major, 2/4 time. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are: Bu - a bu - a - gnel
bu - ta fo - ra i qua - tro co - mi
un a mi un a ti
un a che - la vel - gia da Cao - ri

È interessante una strofetta quasi *nonsense* strutturata sulla scala pentatonica *re-mi-sol-la-do*, con un *bian* "pesante", *fa*. Questa nota nel verso conclusivo non è più accessoria ma assume un valore primario per l'alterazione dell'impianto scalare, "forzato" verso una scala di *fa*. Rispetto agli altri esempi l'articolazione complessiva è più complessa, con profili melodici che corrispondono all'estensione del verso.

Mi son quea che empasta gnochi - Soraga 2.9.1993 (n. 347, trascr. VI.9)

Musical score for 'Mi son quea che empasta gnochi' in G major, 2/4 time. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are: E mi son que - la che e - mpa - sta gno - chi
mi - no - ti mu - ffo - ti da mu - sta co - ti
e mi son que - la che e - mpa - sta gno - chi
li e - mpa - sto sul se - ciar

Da Campitello proviene un frammento di filastrocca in due versioni, una monodica e una bivocale. I due segmenti melodici sono disposti su ottonari tronchi; la microscala *mi-sol-la* è nitidamente delineata.

Opa opa cavalier - Campitello 16.7.186 (n. 263b, trascr. VI.14)

O - pa o - pa ca - va - lier
tu - tte le po - pe sul ca - rnier

L'altra versione è sulla stessa scala, arricchita dalla nota *fa*, un *bian* che non altera l'assimilazione delle due voci a un'unica struttura.

O - pa o - pa ca - va - lier
O - pa o - pa ca - va - lier
tu - tte le po - pe sul ca - rnier
tu - tte le po - pe sul ca - rnier

Per il gioco musicale infantile possono essere riprese canzoni di altra destinazione, ma adatte ad una diversa utilizzazione per la loro impronta ritmica e il loro carattere melodico.

Mi son quel gobeto - Soraga 2.9.1993 (n. 335, trascr. VI.8)

Mi son quel bel go - be - to
di no me Ge - lso - mi - no
pa - ron de la bo - te - ga
pa - ron del mio gia - rdin

The image shows a musical score for the song 'Mi son quel gobeto'. It consists of four staves of music in a single system, all written in treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'Mi son quel bel go - be - to'. The second staff contains 'di no me Ge - lso - mi - no'. The third staff contains 'pa - ron de la bo - te - ga'. The fourth staff contains 'pa - ron del mio gia - rdin'. The music is a simple melody with a mix of quarter and eighth notes.

Questo primo gruppo di documenti offre una sufficiente gamma di combinazioni per rendere evidenti e per mettere alla prova i criteri di analisi adottati; criteri che trovano conferma in altre numerose filastrocche che sarà sufficiente scorrere tenendo conto delle precedenti analisi. Qualche ulteriore particolarità va però segnalata per completare il quadro di tutto il repertorio.

È da segnalare che le cellule ritmiche scandiscono sempre una base testuale bisillabica e possono mutarsi in moduli che per comodità espositiva definiamo anapestici, oppure dattilici con o senza anacrusi. Il passaggio dall'una all'altra cellula si deve alla convergenza di elementi diversi entro un modulo unificante. Essi sono: la presenza di parole trisillabe (o a esse assimilabili), il rispetto degli accenti metrici e prosodici primari e secondari; dal canto loro le oscillazioni melodiche intorno alle cellule ritmiche rinforzano la natura primaria (intervallo discendente) o secondaria (intervallo ascendente) degli accenti.

Il documento *Pila pila gei* (Pera, *Naines*, trascr. VI.22) riassume tutti questi dati grazie alla particolare struttura metrica del testo. L'impianto è di perfetta simmetria: il primo e il terzo segmento sono modellati sull'endecasillabo tronco, il secondo sul settenario tronco. Il primo segmento ha una cesura alla sesta sillaba col passaggio a una cellula dattilica. La simmetria tra i due endecasillabi è rinforzata da una rima interna; tuttavia il terzo verso risulterebbe irregolare senza il

riaggiustamento ritmico-metrico-musicale che recupera una settima sillaba sotto accento. Il secondo verso, settenario tronco, è regolato da una coppia di anapesti.

L'impianto scalare è sempre di tre note (*la*, oppure *sol*, *do-re*). In nessun caso l'oscillazione melodica è arbitraria: sui criteri che regolano l'alternanza delle note *do-re* abbiamo già detto; la nota *la* (o *sol*) è sempre a inizio o a fine verso e non è mai sotto accento perché compare sempre in anacrusi oppure sull'ultima sillaba (muta) quando il verso è a desinenza piana. Si può anzi dire che una volta trascritto l'intero brano, se sorgono dubbi sull'articolazione dei segmenti metrico-melodici, è proprio la nota *la* a fungere da punto di riferimento certo perché segna una cesura tra le singole microunità.

Man man morta - Pera, *Naines* (trascr. VI.21)

Man man mo - rta
 pe - li - cia de chi
 pe - li - cia de can
 bo - ssa sta man.

Ma la nota *la* talvolta può essere ribattuta: questo accade quando due o tre sillabe precedono quella che reca l'accento metrico primario. È il caso di *Qua qua la cornacia*, raccolto a Moena, dove l'imitazione del verso dell'animale è da collocare fuori metro, mentre un recupero metrico rende necessarie le contrazioni ritmiche del secondo e del terzo verso, analogamente alla filastrocca *Bu bu bavagnöl* (Moena, *Naines*, trascr. VI.17).

Qua qua, la cornacia - Moena, 27.6.1987 (n. 216 c, trascr. VI.16)

Qua qua la co - ma - cia sun chel pra
la do - ma - na la ca - ri - tà
la ca - ri - tà no la pol ve - gnir
la co - ma - cia la cogn mo - rir

Bu bu bavagnöl - Moena, *Naines* (trascr. VI.17)

Bu bu ba - va - gnöl
bu - ta fo - ra i ca - ter corgn
un a mi un a ti
un a la ve - cia che l'é mo - ri
che jì - a - va a le bu - je be - le
bo - na se - ra cia - ce - re - le.

Talvolta un intervallo di terza ascendente sostituisce quello di seconda: ma neppure questa microvariante è casuale perché ricorre soltanto alla fine della filastrocca per rendere più incisiva l'intonazione dell'ultima sillaba sotto accento: un effetto di sospensione che prelude a un finale formulaico o comunque recitato ritmicamente. Si veda qui di seguito *El piöf el piöf*, ma anche la variante di *Man man morta* raccolta a Moena (*Naines*, trascr. VI.20).

El piöf el piöf - Moena, *Naines* (trascr. VI.19)

El piöf el piöf el piöf
 la gia - ta la fa öf
 i gia - to - lign i ci - ga
 la gia - ta la se ma - ri - da
 i cè - gn i va a no - za
 e le so - ri - ce le va n ca - ro - za

PER LO STUDIO DELLE MELODIE POPOLARI.
OSSERVAZIONI ED ANALISI SUL CORPUS FASSANO *

Introduzione

Nella tradizione degli studi demologici dedicati alla letteratura orale italiana sono stati analizzati quasi esclusivamente quegli aspetti che si riferiscono al testo verbale; ad esso si orientano ad esempio i diversi criteri di catalogazione e di suddivisione che prendono in considerazione parametri di natura extra musicale quali la lingua, la metrica, il contenuto, il contesto sociale in cui un canto viene prodotto e utilizzato, la natura, professionale o meno, della produzione musicale. Meno frequenti sono invece gli studi specificamente etnomusicologi orientati verso lo specifico musicale dei canti. È chiaro che «la parola e la sua forma costituiscono indubbiamente un elemento determinante nel connubio di musica e poesia che dà vita al canto» [Magrini 1990, 19], ma è anche vero che è solo grazie alla formalizzazione musicale che questi testi hanno potuto diffondersi e mantenersi vivi nella memoria. Pertanto non è fuorviante anzi, è oggi prioritario, tentare di arricchire i punti di osservazione e di descrizione dei canti di tradizione orale e cercare di approfondirne gli aspetti musicali.

Si vuole qui tentare di codificare in modo sistematico, nel corpus raccolto in Val di Fassa, l'andamento musicale e la struttura melodica di alcune forme poetiche ben caratterizzate quali la canzone, il canto narrativo e il canto lirico-monostrofico, presentate nella primo volu-

* Ringrazio studiosi e musicisti che in amicizia mi hanno dato suggerimenti, prospettato ipotesi, anche rivedendo pazientemente il materiale da me redatto, tra i quali, oltre a Fabio Chiocchetti che ha curato l'opera e Ignazio Macchiarella le trascrizioni, Vittore Giardini, Mario Lanaro, Tullia Magrini, Virginio Pavarana, Bruno Pianta, Chiara Zocca e Giuliana Zanolli.

me di quest'opera¹, nel tentativo di osservare se, oltre il testo verbale e i diversi aspetti ad esso collegati, anche l'aspetto musicale possa contribuire ad una significativa differenziazione delle categorie di canti, indipendentemente dal loro contenuto narrativo, amoroso, religioso, ecc. Di queste forme si cercheranno pertanto tratti omogenei relativi alla struttura formale e al comportamento melodico per arrivare, se è possibile, ad una definizione dell'identità musicale di queste forme di canto. Infine si tenterà di analizzare le melodie di tre forme di canto che presentano una fisionomia particolare all'interno del corpus rilevato in Val di Fassa, cioè il canto dei Tre Re, i "Sacri Canti" di Soraga e la canzone della Buona Sera².

La concreta articolazione della melodia sarà il nostro punto di partenza: verranno presi in esame i diversi fattori che concorrono alla definizione della linea melodica per ricercare strutture e modelli di articolazione.

L'indagine viene condotta su trascrizioni numeriche desunte da quelle musicali: la *finalis* viene presa come nota di riferimento ed indicata con il numero 1: gli intervalli collocati al di sopra di essa vengono segnalati con i numeri arabi, mentre i numeri romani indicheranno quelli posti al di sotto. La scala maggiore di Do viene così trascritta:

(... sol la si) DO re mi fa sol la si do (re mi fa ...)
 V VI VII 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Le cifre rispetto alla tonica identificano quindi esclusivamente intervalli maggiori o giusti (ad es.: 3 = terza maggiore; 4 = quarta giusta; ecc.); mentre la presenza di un asterisco accanto al numero indicherà gli intervalli minori.

Tale trascrizione ha il merito di rendere immediatamente visibili e facilmente confrontabili diverse successioni di intervalli indipendentemente dalla tonalità di registrazione o di trascrizione melodica dei

¹ Zanolli S., *Il repertorio profano in lingua italiana in Val di Fassa*, in quest'opera, I vol., pp. 405-435.

² Su questi canti si vedano in contributi di Morelli-Chiocchetti, *I "Sacri Canti" e il rito dei Tre Rees. Canti natalizio-epifanici in Val di Fassa*, in quest'opera, I vol., pp. 437-561, e Chiocchetti-Poppi, *La canzone della "Buona sera". Residualità e innovazione in un rito della tradizione fassana*, in questo volume.

canti. Nel repertorio polivocale la trascrizione riguarderà i bicordi, avendo come riferimento la *finalis* 3/1.

Nel repertorio in esame tutti i canti sono nel moderno modo diatonico maggiore³.

Molti documenti monodici registrati presentano una scala del tipo 1 2* 3* 4 5 6* 7* 8: tale scala è estranea alla sensibilità trentina, come sembra convincentemente dimostrare Macchiarella⁴, e rivela, invece, un elemento di disgregazione della tradizione orale con la perdita della voce inferiore, secondo quel principio che prevede la sovrapposizione di due parti tra loro indivisibili che si muovono a distanza di terze parallele⁵.

Le melodie vengono suddivise in segmenti o versi musicali, individuati a partire dai versi della struttura metrica. Inoltre, nel corpus in esame, essi sono adattati al testo poetico in modo tendenzialmente

³ A proposito della predominanza del modo maggiore nei canti di area settentrionale Conati osserva come "assai spesso anche i canti in "minore" di provenienza meridionale (ad es., il popolare *La povera Giulia*) [che però è a mio avviso di provenienza toscana - ndA] nel veronese, particolarmente in montagna, vengono riproposti in "maggiore". E ciò potrebbe costituire un'indiretta conferma del fatto che il gusto, o meglio, il senso del "maggiore" moderno (che sembra contraddistingue i canti tradizionali della regione collinare e montana dell'intero Veneto) non sia dovuto tanto a un'influenza "culta" storicamente recente quanto piuttosto a un carattere permanente del sistema musicale popolare veneto (e in generale della regione alpina centro-orientale)» [Conati 1976, 641].

⁴ Macchiarella L., *Introduzione allo studio della musica di tradizione orale nel Trentino*, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, Università di Trento, in corso di stampa.

⁵ "Ma vi è un modo che oserei definire tipico dell'etnofonia della collina e della montagna veronese: il pentacordo di MI, con intervallo di semitono fra il primo e il secondo grado e con eventuale presenza della sensibile modale sul re, *modo* che in via teorica potrebbe venir assimilato al "frigio ecclesiastico" ovvero *authentus deuterus*:"



La presenza di questo *modo* di MI in molti canti veronesi è rivelata, oltre che dalla presenza del *mi* come *nota finalis*, in maniera particolare dal frequente "tritono" fa-si, che funge quasi come chiave di volta della struttura melodica» [Conati 1976, 642].

sillabico e condividono lo stesso numero di unità elementari, note e sillabe. Tuttavia non mancano melismi di due suoni o variazioni ritmiche, talvolta presenti in quanto il verso della poesia popolare non è sempre regolare e frequentemente si hanno versi difettivi o sovrabbondanti; in questi casi si scinde il valore ritmico iniziale (ad esempio da una croma si passa a due semicrome).

Nel lavoro precedente è stata fornita per ogni canto la struttura strofica, basata sulla successione e ripetizione di versi poetici e musicali, e si è visto come vi sia autonomia tra la struttura strofica del testo e quella della musica: la ripetizione di un verso poetico è spesso accompagnata da un nuovo segmento musicale. Inoltre versi musicali possono essere interrotti o inframmezzati da parole o sillabe *non-sense*.

In questa sede proseguiremo l'analisi della struttura strofica musicale partendo dai segmenti o versi musicali che compongono la strofa secondo le indicazioni date da Charles Adams, che definisce un segmento melodico «una qualsiasi serie di altezze differenziate», definita da alcuni limiti minimi, cioè «quelle altezze che sono considerate necessarie e sufficienti per delineare un segmento melodico, in rapporto al suo aspetto temporale (inizio-fine) e al suo aspetto tonale (ambito)» [Magrini 1982, 28]; tali limiti vengono identificati da Adams nell'altezza iniziale (I), finale (F), massima (A) e minima (G)⁶.

Occorre però osservare che generalmente i versi musicali hanno una loro compiutezza, si concludono con una cadenza o sono separati dal successivo a livello di esecuzione da una pausa o da un respiro. In alcuni casi, però, il verso musicale non è autodefinito, ma è solo la sua unione con il successivo a darci un segmento musicale compiuto (come nel canto dei Tre Re, mod. A, A₁, A₂ e la canzone *Casto rifiuto*): talvolta i due versi vengono eseguiti di seguito con lo stesso respiro, oppure non sono chiaramente suddivisi, poiché ultima sillaba e prima sillaba del verso successivo sono intonate su una stessa nota. Nelle nostre analisi considereremo il verso musicale corrispondente a quello del testo.

⁶ Inoltre «la prima e l'ultima nota segnano gli estremi della serie uditiva e, più delle altre note, segnano i limiti della melodia; nella serie delle altezze, la nota più alta e più bassa sono gli equivalenti psicologici della prima e dell'ultima nota della serie temporale». Il profilo melodico viene dunque ad essere definito come «il prodotto dei rapporti distintivi tra i limiti minimi di un segmento melodico» [Magrini 1982, 28].

Per ogni verso si forniranno pertanto i seguenti dati:

nota più grave = G; nota più acuta = A; incipit = I; finale = F.

La relazione tra I ed F definisce la direzione del segmento: se $I > F$ avremo un segmento discendente (d), $I < F$ uno ascendente (a) e infine circolare (c) se $I = F$ ⁷.

Qualora non esista una coincidenza tra I e F con i suoni G e A la direzione melodica individuata subirà una deviazione (v): «Si avrà quindi una deviazione nulla (v0), quando incipit e finale coincidano con la nota più acuta e la nota più grave (ad esempio, nel caso $A = I > F = G$). Si avrà invece una deviazione (v1) quando manchi una di queste coincidenze: ad esempio, $A > I > F = G$ significa che si hanno, all'interno di un profilo tendenzialmente discendente, una o alcune note più acute della nota di incipit e di conseguenza nella linea melodica si presenta un'inversione di direzione. Si avranno invece due deviazioni (v2) quando manchino entrambe le coincidenze e si verifichino due inversioni della direzione principale ($A > I > F > G$)» [Magrini 1982, 29].

Verranno prese in esame anche le note accentate sul tempo forte corrispondenti agli accenti tonici del verso poetico, in quanto sono suoni che indicano e regolano la scansione del profilo melodico⁸.

Le finali, estreme ed intermedie, costituiranno un altro elemento che sarà considerato per la determinazione della struttura del canto.

La strofa rappresenta poi la macrostruttura analizzata: note di incipit e finali – che identifichiamo rispettivamente con le lettere *i* (nota di incipit del primo segmento) e *f* (finale del 4° segmento) – loro articolazione interna, scale ed ambiti. Vengono individuate due classi di melodie distinte: la prima (classe melodica del 1° tipo) si sviluppa nell'ambito dell'ottava (1-8) e ha nei suoni 1 e 5 i suoi punti di riferimento e la “chiave di volta” della struttura melodica; la seconda (classe melodia del 2° tipo) si estende per lo più dal V inferiore al suono sesto superiore (V-6) e ha la sua “chiave di volta” nei suoni V e 1°.

⁷ «Il termine circolare indica che la linea melodica parte e termina sullo stesso grado, indipendentemente dal fatto che si determini un andamento statico o una curva convessa o concava o, ancora, dotata di più punti di flesso» [Magrini 1982, 67, nota n. 30].

⁸ Sul valore di questi suoni accentati si veda Macchiarella, cit.

⁹ Queste classi di melodia presentano affinità strutturali e possono richiamarsi alla terminologia medievale: melodia autentica = classe melodia del 1° tipo; melodia plagale = classe melodia del 2° tipo.

I. IL REPERTORIO PROFANO IN LINGUA ITALIANA

1. *Le canzoni*

Nella tabella seguente elenco i brani afferenti a questo genere che verranno presi in esame, suddivisi per schema metrico¹⁰. In terza colonna compaiono i rinvii al corpus dei canti raccolti in Val di Fassa, nonché alla eventuale trascrizione musicale pubblicata in questo stesso volume (pp. 441 e segg.). I numeri con asterisco, e la sigla IBK, rimandano alle melodie documentate nella raccolta manoscritta *Volksliedsammlung Gartner*, 1906-1910 ca.¹¹.

schema metrico	n. - Titolo convenzionale	fonte
A5B5B5c5	1* In mezzo al mar	IBK Fassa 93
	2 Le qualità delle sorelle	n. 29
A6B6B6c6	3* Se vado a Penia	IBK Fassa 75
A7B7B7c7	4 L'amante morta	n. 111
	5 L'amante punito	n. 85, trascr. VII.29
	6 Il barcaiolo del Brenta	n. 71
	7 Bella pastora	n. 166, trascr. VII.20
	8 Bella vieni qua	n. 70, trascr. VII.87
	9 Guarda che bella luna	n. 231, trascr. VII.25
	10 In punto a mezanote	n. 270, trascr. VII.31
	11* Il rossinol sul campo	IBK Fassa 106
	12* La bella Gigogin	IBK Fassa 137
	13* Le Fassanelle	IBK Fassa 73, 89

¹⁰ Uso il sistema di indicazione metrica in uso presso l'Archivio della Comunicazione Orale della Regione Lombardia (RL ACO): lettera maiuscola = verso piano; lettera minuscola = verso tronco; numero = computo sillabico (quinario, senario, ecc.); lettere uguali = versi in rima o in assonanza; lettere uguali e tra parentesi = versi ripetuti.

¹¹ Tiroler Landesmuseum, *Volksliedsammlung Gartner*, Fassa. L'elenco completo dei brani ivi contenuti è riprodotto in Chiocchetti F., *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, in quest'opera, I vol. (pp. 326-334), dove peraltro i canti sono indicati con il titolo originale o con l'incipit. In *Appendice* pubblichiamo i profili melodici ivi documentati.

schema metrico	n. - Titolo convenzionale	fonte
A8B8B8c8	14 Casto Rifiuto (Pera)	n. 267, trascr. VII.5
	15 Casto rifiuto (Campitello)	n. 255, trascr. VII.6
	16 L'orfanella	n. 80, trascr. VII.4
	17 Ho 36 amanti	n. 43, trascr. VII.53
	18 Maledette le bigotte	n. 286, trascr. VII.54
	19 Otto anni di reggimento	nn. 36a, 72
	20 La penitente	n. 39, trascr. VII.58
	21* Dove vai tu ingrato amore	IBK Fassa 40, 129a
	22* Corteggiatore determinato	IBK Fassa 139
	A10B10B10c10	23 O Venezia
24 Ti lascio nel pianto		n. 40, trascr. VII.1
25* Adesso che sono sposata		IBK Fassa 37
A11B11B11c11	26* Cuor di tigre	IBK Fassa 30
	27* Margherita	IBK Fassa 149
non determinabile	28 Fischio del vapore	n. 252
	29 Dammi un riccio dei tuoi capelli	n. 253

Il repertorio di canzoni raccolto in Fassa è essenzialmente monodico, anche se non mancano alcuni esempi polivocali.

L'analisi partirà dalla descrizione di ciascun segmento o verso musicale; l'insieme di quattro versi formano una strofa, corrispondente a una frase musicale regolare, divisa in due semifrasì. I segmenti dei versi musicali di un canto verranno così indicati: es.: 13.IV = canto n. 13 (Le Fassanelle), IV segmento.

1.1. Primo livello: analisi e descrizione dei versi musicali

- A5B5B5c5 (nn. 1 e 2)

Due sono gli esempi di *canzone* con versi quinari: uno presente nella raccolta manoscritta e che qui si analizzerà, *In mezzo al mar*, l'altro, *Le qualità delle sorelle*, registrato a Ciampestrin con il rivesti-

mento melodico del canto narrativo *Picchia picchia la porticella*, che verrà analizzato nella sezione relativa ai canti narrativi.

Tre segmenti su quattro presentano il modello $A > F = G$ (dv1) con I, in questo caso, sempre uguale a 5:



Il secondo segmento è ascendente ($A > F > I = G$) e presenta il seguente profilo:



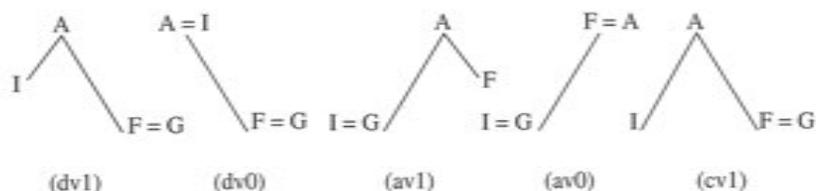
I brevi segmenti melodici si muovono per intervalli di seconda; va segnalato un intervallo di quarta giusta ascendente in posizione iniziale del I segmento e dell'intervallo di terza discendente nelle cadenze conclusive dei segmenti I II e IV. Da notare ancora la presenza di suoni ribattuti in posizione finale dei segmenti I II e III.

– *A6B6B6c6* (nn. 3a-3b)

Due profili melodici simili dello stesso canto con struttura *A6B6B6c6* sono riportati nella raccolta manoscritta. Il testo ha una funzione satirica, di presa in giro delle ragazze di Penia.

L'andamento melodico e ritmico della canzone ricorda, specie nei primi due segmenti, un andamento da cantilena infantile con la struttura di terza discendente re-si, ampliata con il suono mi che funge da nota di volta del suono re. Il terzo e il quarto segmento, invece, si strutturano in maniera più ampia ed arrivano ad intonare l'ottava superiore nel canto n. 3a.

Anche se, all'ascolto, il canto sembra ripetitivo, le due lezioni presentano una certa varietà di profili melodici:



I brevi segmenti si muovono per intervalli ascendenti e discendenti di seconda; da segnalare la presenza di suoni ribattuti (4, 5, 6, 7), intervalli di terza discendente in posizione di cadenza finale dei segmenti I e II di 1a e del primo di 1b, e l'intervallo di terza ascendente (6 8) nel segmento III di 1a.

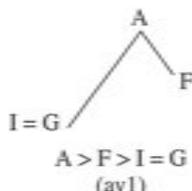
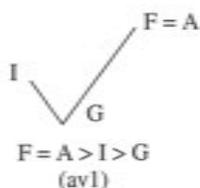
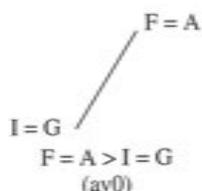
Ad eccezione del primo segmento, tutti gli altri iniziano con salti ascendenti.

- A7B7B7c7 (nn. 4-13)

Il modello più diffuso di profili melodici risulta essere $A > F = G$, mentre I può variare tra A e G.



Non mancano però profili ascendenti:



In essi è dato sempre $A > I$; I a sua volta può essere $=$ o $<$ di G ($I \leq G$); F e G sono mobili: $G \leq I < A > F$ ($A > F > I \geq G$); tali profili qui sono seguiti da segmenti discendenti: sembra quasi che il profilo discendente, negato a livello di segmento, venga subito recuperato nella dimensione di semifrase; così come segmenti ascendenti non sono mai posti a fine frase.

L'esame dei profili evidenzia l'uso di intervalli ampi solo in quelle melodie che denotano un'origine colta o subcolta (n. 4); diversi profili melodici presentano andamenti per gradi congiunti o l'uso del ribattuto, sia come insistenza su una singola nota, sia come ritorno costante su questa sorta di "corda di recita", arricchita da un movimento ondulatorio al grado superiore (es. 6 5 6 5). Questo movimento ondulatorio lo troviamo anche con intervalli più ampi di quello di seconda, ad esempio con intervallo di terza (9.III: 5 5 3 5) o di quarta (8.I: V 1 V 1).

Nel primo segmento possiamo notare la tendenza ad iniziare in levare (ad eccezione dei modelli 1 e 6), o con le note della triade di primo grado V, 1 o 5. Il canto n.11 inizia con un'appoggiatura del suono 6 sul 5° grado (6 5 6 5). I segmenti tendono a finire con la penultima nota accentata e l'ultima nota in levare (ad eccezione del canto n. 4). Si può ancora osservare la forte attrazione che esercita il 5° grado, spesso con accento, che funge da nota perno (specie nei canti n. 10, 11, 12, 13a, 13b, 13c).

I canti 13a, 13b, 13c hanno alla conclusione del secondo segmento un ritornello che prolunga con il ribattuto l'ultimo suono senza modificare il profilo del verso.

È forse il caso di notare la progressione a coppie nel canto n. 8 *Bella vieni qua* nei segmenti II III e IV che ricorda «il lai o sequence, tanto spesso impiegato nel Medioevo gotico» [Sachs, 1982, 143]¹².

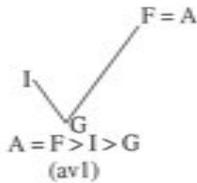
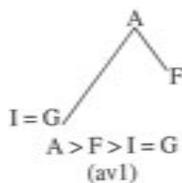
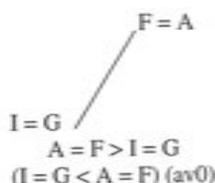
– A8B8B8c8 (nn. 14-22)

Il modello più diffuso di profili melodici risulta essere A > F = G, mentre I può variare tra G e A.



¹² «In un'evoluzione di questo lai medievale, la danza di corte strumentale detta *estampie*, la frase musicale è ripetuta in modo più flessibile; anziché un rigido *la-la si-si do-do*, alla mezza cadenza (*ouvert*) del 1° verso faceva riscontro un *clos*, cioè una cadenza intera, nel secondo verso di ogni coppia» [Sachs, 1982, 144].

Non mancano profili ascendenti:



Gli unici elementi fissi in questi profili ascendenti sono $A > I$ e $I < F$; a sua volta $I > o = G$ e $F < o = A$.

In questo gruppo di canzoni tali tratti ascendenti si trovano anche in posizione finale (nelle canzoni settenarie invece mancano): occorre però precisare che in 3.IV si ha il seguente profilo: $V V \cdot 3 3 3 1 2 1$, basato sui suoni dell'accordo di tonica ($V 3 1$), dopo l'ampio salto ascendente di sesta ($V-3$) il profilo discende verso il suono 1 ($3-1$); in 22.IV il profilo: $7 7 6 4 7 7 6 6 5 8$ prima indugia sui suoni dell'asse della dominante e alla conclusione con un salto di 4° ascendente va alla tonica: è una tipica chiusura da coro, che serve per sottolineare lo slancio e la forza.

L'esame dei profili evidenzia un raro uso di intervalli ampi (cfr. 3.IV, $V-3$ int. 6°), abbastanza frequente è l'intervallo di 4° ascendente nella formula $5-8$ o $V-1$; i profili melodici generalmente si muovono per intervalli di seconda o di terza. Il ribattuto è qui presente sia come insistenza su una singola nota, sia come ritorno costante su questa sorta di "corda di recita", arricchita da un movimento ondulatorio al grado superiore. Il movimento ondulatorio lo si trova anche con intervalli più ampi (cfr. 6.I, $2 6 2 6$).

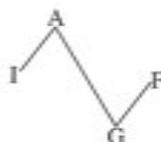
L'inizio in levare è frequente in tutti i segmenti, come pure un finale femminile (appoggio sul penultimo suono) nei segmenti I, II e III. Nel I e nel III segmento si trovano con una certa insistenza i profili discendenti $5 (4) 3 2 (1)$ e $(6) 5 4 3 (2)$. Da notare ancora l'uso del suono 6 che non ha mai un valore strutturale, ma si presenta come nota di volta ($5 6 5$) o appoggiatura del suono 5 ($6 5$) o nota di passaggio ($5 6 7$). Il secondo segmento si presenta nei canti nn. 19-20 come ripetizione del primo. Nei canti 18 e 22 i primi due segmenti vengono ripetuti.

- *A10B10B10c10* (nn. 23-25)

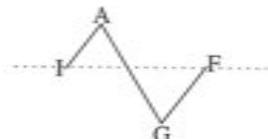
In questi canti si trova come modello dominante il tipo ascendente av1 con $A > F > I = G$:



Troviamo poi profili discendenti del tipo dv1 - A > I > F = G - e dv2 - A > I > F > G:



e un solo tipo circolare (cv2)



Anche in questi casi è da notare la presenza in posizione finale del movimento discendente.

L'esame dei profili evidenzia un raro uso di intervalli ampi (cfr. inizio di 23.I, 5-10 int. di 6° ascendente), e una frequente presenza di intervalli di 2° e di 3°. Si trovano poi suoni ribattuti, talvolta in prima posizione.

Il n. 24 (*Ti lascio nel pianto*) è basato su piccoli frammenti in progressione:

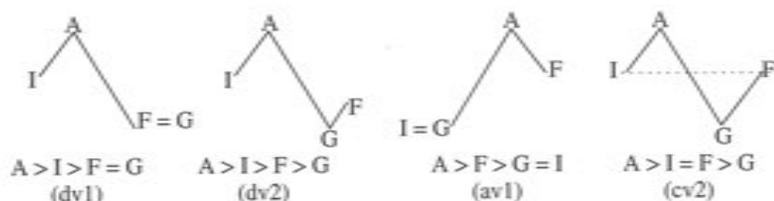
seg. 1 - 1 2 3, seg. 2 - 2 3 4.

- A11B11B11c11 (nn. 26-27)

Due canzoni in versi endecasillabi sono presenti nella raccolta manoscritta: *Cuor di Tigre*¹³ (titolo R.L. ACO) e *Margheritella*. Il primo canto sembra essere di derivazione colta: lo si percepisce sia a livello verbale, con la ricercatezza di certi aggettivi, sia nella struttura musicale, che diverge da altre finora analizzate (successione di profili dv2-dv1)

¹³ Cfr. Massetti 1990-91, 61; Sacchi 1986, 87; Vigliermo 1986, 110.

C'è una certa varietà di profili melodici:



I profili si muovono per gradi congiunti o per intervalli di terza; solo in 27.III viene intonato un intervallo di quarta giusta ascendente (2 6).

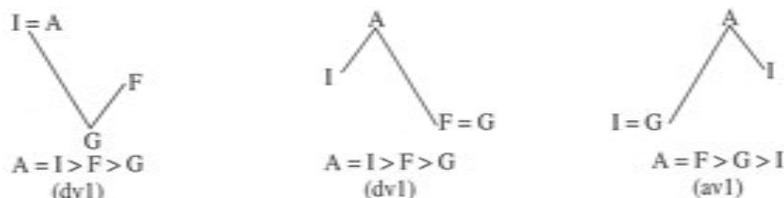
In 26a (*Cuor di tigre*) i quattro segmenti incominciano con la nota 5 ribattuta: nel I e nel III verso, dopo la nota di volta 6, inizia un frammento melodico discendente e, una volta intonata la nota grave, la melodia riprende a salire, arriva nuovamente al suono 5 per poi discendere al 4; nel II e IV segmento invece, tramite la nota di passaggio 6 si va al suono 7, limite superiore di tutta la strofa, per poi scendere per gradi congiunti al suono 3.

In 27 (*Margherita*) l'inizio è in levare e ascendente, i suoni ribattuti sono in seconda posizione e da questi incomincia poi il movimento discendente conclusivo.

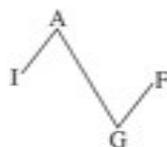
– *Canzoni con schema metrico non determinabile (nn. 28-29)*

I brani *Fischio del vapore* e *Dammi un riccio dei tuoi capelli* sono due canzoni con schema metrico irregolare. I due documenti sono stati registrati in esecuzioni polivocali: nella descrizione si terrà conto solo della linea inferiore.

Due modelli di profilo melodico sono ricorrenti, uno discendente e l'altro ascendente:



Il profilo ascendente è presente anche in ultima posizione; si consideri inoltre il segmento 28.IV i con 4 VII 1¹⁴, che disegna il profilo $A > I > F > G$ (dv2)



mentre nella voce superiore si trova $A > I > F = G$ (dv1).

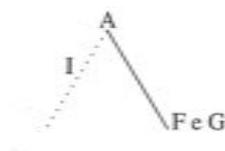
Anche queste canzoni non presentano intervalli ampi; le melodie si muovono essenzialmente per gradi congiunti o per intervalli di terza. I segmenti incominciano in levare con note dell'accordo di tonica e finiscono con l'accento sulla penultima nota, ad eccezione del IV segmento che corrisponde al verso tronco.

Nel canto n. 29 ci sono alcuni movimenti ascendenti e discendenti di quattro suoni: 6 5 4 3, VII 1 2 3, 4 3 2 1, e una modulazione nel II segmento, o forse si tratta solo di una nota di volta inferiore a distanza di un semitono (3 2# 3) e .

Nel canto n. 28 sono presenti piccoli melismi di due suoni (3 2, 6 5) sempre in levare.

1.2. Profili melodici e strutture a confronto

Dalle analisi sopra esposte risulta che il modello più diffuso di profili melodici risulta il movimento discendente $A > F = G$, dove I può variare tra G e A:



¹⁴ Sulla funzione del VII grado e sulla sua presenza in cadenza finale cfr. Macchiarella, cit., in corso di stampa.

Il primo e il quarto verso sono generalmente discendenti, mentre il terzo presenta maggiore varietà; sono assenti profili melodici fortemente caratterizzati in senso discendente, mentre sono diffusi movimenti melodici ad arco. Il primo verso inizia in levare, spesso con il salto ascendente V-1 oppure 5-8 o con un incipit di tipo triadico 5 8 5 3, V 1 V III, V 1 2 3. I profili tendono a muoversi per intervalli di seconda ascendente e discendente o per intervalli di terza; l'intervallo di quarta è presente per lo più in posizione iniziale nell'attacco V-I o 5-8 [Macchiarella, cit.], mentre quello di sesta nelle cadenze intermedie; intervalli di settima, di ottava o superiori, come pure quelli eccedenti o diminuiti non sono presenti. Dall'osservazione dei profili si evidenziano un uso frequente del ribattuto, casi rari di coincidenza fra ampie porzioni di melodie, e la circolazione abbastanza diffusa di stereotipi, quali ad esempio 5 6 5 (3), 2 3 1 oppure 4 5 3 in posizione finale.

L'ornamentazione è evitata. Si possono trovare piccoli melismi di due suoni, spesso nella parte debole del verso: struttura musicale e struttura poetica tendono a condividere pertanto le stesse unità.

Per quanto riguarda l'ambito si può osservare come le melodie del 1° tipo si muovano con una certa predilezione nel pentacordo inferiore e quelle del 2° tipo nel tetracordo inferiore; ogni verso musicale tende comunque a muoversi in ambiti di quinta, quarta o sesta: ciò denota la predilezione per una tessitura vocale sobria, priva di enfasi e di virtuosismi canori.

– Livello profondo

Si può approfondire ulteriormente l'analisi di ciascun verso, prendendo ora in esame solo le note strutturali, eliminando le ripetizioni, le note di passaggio e di volta, ma mantenendo la divisione tra le due classi di melodie.

Melodia del 1° tipo:

<i>schema metrico</i>	<i>n.</i>	<i>versi I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>
A5B5B5c5	1	5 8 5 3	2 3 5 4	5 6 4 2	5 6 5 3
A6B6B6c6	3a	5 3	3 5 4	4 5 6 8 7	5 3
	3b	5 3	3 5 3	5 7	6 5 3

<i>schema metrico</i>	<i>n.</i>	<i>versi I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>
A7B7B7c7	7	35	10854	24757	24653
	9	535	353	535	353
	10	53	443	53	43
			221	31	21
	11	53	353	65	65
	12	5354	425753	5354	425753
	13a	53542	5753	57	653
	13b	53531	53542	57	653
	13c	53VII	541	57	6531
	A8B8B8c8	14	13531	13542	2475
		11311	111VII V	VII253	431
15		13533	342	275	653
		1	12VII	VII53	431
18		85354	97578	85354	97578
19		532642	532642	64354	76453
20		532VI34	532VI4	535243	535243
21		585324	5853	5324	58753
22		3532	764758	3532	764758
A10B10B10c10		24	131313	242424	4685
	25a	5354	5753	5354	5753
	25b	585354	5753	585354	5753
A11B11B11c11	26a	5354	5753	5354	5354
	26b	585354	5753	585354	5753
	27	35313	35352	26424	57531
non determinabile	28	523	562	4685	5463
		3VII 1	34VII	2463	3241
	29	353542	24653	353542	24653
		VII2431	13132VII VII	2431	

Melodia del 2° tipo:

<i>schema metrico</i>	<i>n.</i>	<i>versi I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>
A7B7B7c7	4	V12VII V	VII1VI V	V31V354V6V41	
		IV			
	5	V1VI V	V1VI V IV	2VII	V31
	6a/6b	V1V III V1	V1V III V1	3531	3531 [J.]
8	V1	13	42	31	
A8B8B8c8	16	V12	VVII 1	21VI V	V31
	17	54231	132VII 1	242652	235421
A10B10B10c10	23	V31VI	2131V1	V31VI	2131V1

Dal confronto delle strutture emerge una sostanziale rigidità della struttura melodica; i comportamenti melodici sono dotati di una forte stabilità; la mobilità è presente a livello di microvariazione, di note di passaggio e di volta, e rende infrequente la totale coincidenza di linee successive.

Nella classe melodia del 1° tipo il I segmento condivide i suoni dell'accordo costruito sul primo grado (1 3 5); qualche volta finisce con una semi-cadenza sul 5° grado; le melodie del 2° tipo presentano sempre il salto iniziale V-1. Il secondo segmento può rimanere nell'ambito del 1° grado, dal primo suono può terminare sul quinto, come ruotare decisamente attorno ai suoni IV, 4, 2/V, 2, VII. Il terzo segmento termina generalmente sui suoni VI, 2, 4, 2/VII, 5: è qui che si ha la vera cadenza sul quinto grado che risolve sul primo grado alla fine del quarto verso; il quale può incominciare con i suoni dell'accordo del quinto grado, ma più spesso intona i suoni dell'accordo del primo grado e termina sempre con una cadenza sul suono 1 o sul bicordo 3/1.

Anche il confronto con gli accenti principale del verso musicale conferma una struttura abbastanza fissa del discorso musicale. Nei canti con versi quinari, senari e settenari si riscontra l'identità dei due accenti, sui suoni 5, 1 e 3, mentre nei canti con maggior numero di sillabe nei testi e quindi con profili melodici più lunghi gli accenti sono diversi; nel secondo verso il primo accento cade di preferenza sul 3°, 4°, 7° e sui bicordi 2/VII 4/2 e 3/1, mentre il secondo sul 5°, 3° 4° e 1° suono e sui bicordi 2/VII 4/VII, 4/2, 5/3 e 2/VI; nel terzo verso il primo accento sui suoni 6 o 5 mentre il secondo accento sui suoni 5 e 7 e sui bicordi 3/1, 5/3, 4/2, 2/VII; infine nel quarto verso l'unico accento, poiché il secondo coincide con la nota finale essendo i versi tronchi e in battere, cade di preferenza sui suoni 5 e 7 e sui bicordi 2/VII o 3/1.

– *Finali dei singoli versi*

Melodia del 1° tipo:

<i>schema metrico</i>	<i>n.</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>struttura</i>
A5B5B5c5	1	3	4	2	3	A B C A
A6B6B6c6	3a	3	4	7	3	A B C A
	3b	3	3	7	3	A A B A
A7B7B7c7	7	5	4	7	3	a b c d
	9	5	3	5	3	A B A B
	10	3/1	5/3	5/3	3/1	A B B A
	11	3	3	5	5	A A B B

<i>schema metrico</i>	<i>n.</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>struttura</i>
	12	4	3	4	3	ABAB
	13a	3	3	7	3	AABA
	13b	2	3	7	3	ABCA
	13c	VII	1	7	1	ABCB
A8B8B8c8	14	1	2/V	3/1	3/1	ABCC
	15	3/1	2/VII	3/1	3/1	ABAA
	18	4	8	4	8	ABAB
	19	2	2	4	3	AABC
	20	4	4	5	3	AABC
	21	4	5	4	3	ABAC
	22	2	8	2	8	ABAB
A10B10B10c10	24	3	4	5	3	ABCA
	25a	6	3	6	3	ABAB
	25b	4	3	4	3	ABAB
A11B11B11c11	26a	4	3	4	3	ABAB
	26b	4	3	4	3	ABAB
	27	3	2	4	1	ABCD
non determinabile	28	3/1	2/VII	5/3	3/1	ABCA
	29	2	3/1	2/VII	3/1	ABA'B

Nel primo segmento ricorre la finale sui suoni 3 e 4; nel secondo segmento – conclusione della prima semifrase – le canzoni settenarie cadenzano sul 3° grado, le altre anche sul 4° e al 2°; nel terzo segmento si trovano cadenze al 2°, 4° e 7°, suoni dell'asse della dominante che poi portano nel quarto segmento alla cadenza conclusiva spesso sul 3° suono, talvolta anche sul 1° o l'8° suono¹⁵.

Melodia del 2° tipo:

<i>schema metrico</i>	<i>n.</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>struttura</i>
A7B7B7c7	4	1	3	2	1	ABCA
	5	V	IV	VII	1	ABCD
	6a	1	1	1	1	AAAA
A8B8B8c8	16	2	1	V	1	ABCB
A10B10B10c10	23	6/VII	3/1	6/VI	3/1	ABAB

¹⁵ Il canto n. 11 presenta in questa sede il 5° grado: esso prosegue con un ritornello che termina sul 3° grado.

Unico elemento fisso in questa classe di melodie è costituito dalla finale del quarto segmento sempre sul primo grado.

Per quanto riguarda la struttura delle finali notiamo la condivisione degli stessi schemi da parte di diverse canzoni. Si può pensare a limiti nelle cadenze, tra il 1° e il 5° suono nella voce inferiori delle melodie del 1° tipo, con preferenza per il 3°, 4° e 2° suono; decisamente molto più ampia le possibilità nelle melodie del 2° tipo che in questo gruppo di canti cadenzano tra il IV e 3° suono.

Queste le strutture ricorrenti:

1. ABCA: a cornice, con il primo elemento che si ripete in posizione finale
2. ABAB, AABB, AABA, ABAA, ABAC, ABCB: alternata, con un elemento che si alterna nelle sue diverse combinazioni
3. AAAA: la ripetizione
4. ABCD: la variazione

– *Struttura strofica: ambito, forma e scala*

Si è già avuto modo di verificare come a un verso verbale corrisponda un segmento melodico: si può affermare che la struttura di base della forma della canzone è formata dalla coincidenza dei quattro versi verbali con quattro segmenti musicali, secondo lo schema *a b c d*¹⁶; tale schema può essere ampliato con la ripetizione del terzo e del quarto verso in posizione finale, *a b c d c d*¹⁷.

Si riscontrano anche altre strutture: canto n. 4 - *a b c d d*; n. 8 - *a b c c a b c d*; nn. 18, 22, 23 26a, 26b - *a b a b*; nn. 19, 20 - *a a b c b c*.

Talvolta le canzoni vengono intercalate da ritornelli, i quali, rispetto alla strofa, hanno un'estensione maggiore: è il momento lirico ed espressivo, mentre la strofa assolve ad una funzione comunicativa e/o

¹⁶ Vi sono due eccezioni: la canzone *Le qualità delle sorelle* registrato con rivestimento melodico del canto narrativo *Picchia picchia la porticella* e *Casto rifiuto*: il 3° ed il 4° verso poetico sono uniti in un unico segmento musicale ripetuto due volte; in questo caso sembra che il canto abbia una sua supremazia sulle parole e la struttura strofica musicale una sua autonomia rispetto a quella testuale. Cfr. anche Macchiarella, cit.

¹⁷ Macchiarella [cit., in corso di stampa] sostiene che tale schema corrisponde alla struttura dei canti di cantastorie.

narrativa. Brevi segmenti *non-sense*¹⁸, basati sulla ripetizione del l'ultima nota del verso musicale, sono anche inseriti tra un verso e l'altro.

Se si osservano le note iniziali e finali, gravi e acute delle strofe si riscontra come nelle melodie del 1° tipo ci sia la tendenza ad iniziare con il 5° grado, raramente con il 3° ed il 1° grado. Per quanto riguarda la nota finale c'è una certa condivisione a finire con il 3° grado, ma anche con la tonica (1° e 8°) o sul bicordo 3/1.

I limiti dei profili melodici rivelano di una certa mobilità: la nota grave è generalmente costituita dal 2° grado, ma anche dal 1° e dal VII°; la nota acuta, nelle diverse classi di melodie, si colloca tra il 6°, per quelle che utilizzano un numero limitato di suoni, e il 10°, per le melodie più ampie.

Nelle melodie del 2° tipo la nota iniziale è sempre il V grado e la finale sempre il 1° grado o il bicordo 3/1. La nota grave varia tra il III e il V suono, mentre l'acuta tra il 3° e il 5°.

Le scale di riferimento sono di tipo diatonico e raramente coprono l'intera ottava; abbastanza diffusa è la scala 2 3 4 5 6 7.

Ricorrendo anche per la strofa alla metodologia proposta da C. Adams, basata su rapporti tra nota grave e acuta, iniziale e finale, si possono osservare alcune variabili:

1. la nota iniziale è maggiore della finale ($i > f$), ma qualora il brano incomincia con i seguenti salti V-1, 1-3, 3-8, si ha $i < f$ [16/34 $i > f$, 7/34 $i < f$, 3/34 $i = f$]
2. la nota iniziale è minore della nota acuta ($i < a$); in due documenti si ritrova $i = a$;
3. la nota iniziale è generalmente maggiore della nota grave ($i > g$); [18/34 $i > g$, 6/34 $i = g$]
4. la nota finale è minore della nota acuta ($f < a$); solo il canto n. 22 presenta $f = a$;
5. la nota finale è maggiore della grave ($f > g$); [31/34 $f > g$, 3/34 $f = g$]

¹⁸ Questi segmenti *non-sense*, che derivano per lo più da ritornelli strumentali, ci rimandano forse alla funzione dei canti come accompagnamento ritmico ai balli. «Esiste tuttora un vasto repertorio di canti un tempo destinati a questa funzione: [...] Molti di questi canti presentano ritornelli *nonsense* che derivano per lo più da ritornelli strumentali [...]» [Conati 1976, 596]. E. S. Righi nella sua Prefazione ai *Canti popolari veronesi* ricorda: «Le vilotte sono adoperate a marcare col cembalino i passi e le cadenze della manfrina (monferrina) che i contadini ballano con qualche leggiadria, e con precisione mirabile» [Righi, 1863, XXV].

Si può pertanto vedere come la successione $i g a f$ con $i < a$, $i > f$, $i > g$, $f > g$, $f < a$ sia il modello più diffuso della forma canzone raccolta in Val di Fassa e abbia il seguente profilo: (25/34).



Si incontrano anche i seguenti profili: $i a g f$ con $i < a$ (7/34):



anche $i = a$ (2/34)



– Polivocalità

Si è già chiarito come i canti monodici che presentano la fine della linea melodica sul terzo grado di una scala maggiore in realtà siano falsamente monodici e ciò che rimane documentato è la sopravvivenza di una voce superiore che ha così acquisito un'esistenza propria.

Tuttavia dagli esempi di canti registrati in esecuzione polivocale, si può dedurre che la prassi esecutiva preveda l'intonazione del primo verso da parte di un solista, sulla cui nota finale si inserisce la prima voce, una terza sotto¹⁹; quindi tutto il canto prosegue su questo movimento di terze parallele, con il solista che canta la voce superiore,

¹⁹ Se l'incipit del solista termina sul terzo grado, la prima voce incomincia sulla tonica: questo caso è dato in due documenti raccolti *In punto a mezzanotte* e *Casto rifinto* nella versione registrata a Campitello. Ma il solista può finire anche su altri suoni della scala.

omoritmicamente (n. 10 *In punto a mezzanotte*, n. 14 *Casto Rifiuto*, n. 29 *Dammi un riccio dei tuoi capelli*).

Molti altri canti che si presentano come monodici sembrano mascherare questa tipologia; si vedano i canti: n. 1 *In mezzo al mare*, n. 3 *Se vado a Penia*, n. 7 *Bella pastora*, n. 9 *Guarda che bella luna*, n. 11 *Il rossinol sul campo*, n. 12 *La bella Gigogin*, n. 13 *Le Fassanelle*, n. 21 *Dove vai tu ingrato amore*, n. 22 *Corteggiatore determinato*, n. 24 *Ti lascio nel pianto*, n. 25 *Adesso che sono sposata*, n. 26 *Cuor di tigre*.

I canti *Otto anni di reggimento* (n. 19) e *La penitente* (n. 20) potrebbero essere divisi in due parti: nella prima parte il solista intona i primi due versi, nella seconda entra la voce inferiore ad un distanza di terza; le due voci eseguono insieme i versi 3 e 4, che vengono ripetuti secondo lo schema strofico:

I parte (solista): a b

II parte (coro): c d c d

La canzone *O Venezia* (n. 23) presenta l'alternanza dell'esecuzione: 1° e 3° verso sono intonati all'unisono, 2° e 4° verso sono cantati secondo il moto parallelo di terza. Altra tipologia di canto a due voci la ritroviamo nella canzone *Il fischio del vapore*: la voce principale esegue sempre la linea più bassa, incomincia sul 3° grado e termina sulla tonica, la seconda voce raddoppia sempre la melodia principale una terza sopra.

2. I canti lirici monostrofici

Vengono definiti lirici monostrofici quei testi che hanno una struttura metrica in endecasillabi, con accenti sulle sillabe pari. Ogni strofa, generalmente di argomento amoroso o satirico, ha senso compiuto e non necessita della presenza di ulteriori strofe per giustificarsi in un contesto più ampio. Va però precisato che raramente un testo si presenta composto da un'unica strofa; assai più spesso si trova una sequenza di strofe unite da un unico argomento.

Sul piano musicale la strofa del canto lirico-monostrofico nel repertorio da noi considerato si struttura in una sequenza di quattro versi melodici distinti; uno dei segmenti viene ripetuto (più spesso il 1° o il

3°). Le strofe sono intercalate da un ritornello composto da due versi e nell'altro caso da sillabe *non-sense*.

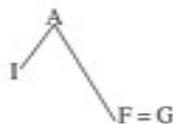
Nella raccolta manoscritta si trova una decina di testi di canti lirici monostrofici, quasi tutti di argomento amoroso e sentimentale, e la trascrizione di due sole melodie monodiche che verranno qui analizzate²⁰. Ciò è notevole, in quanto le raccolte venete e trentine di canti popolari dell'Ottocento e del primo Novecento riportano una grande quantità di testi lirici monostrofici, ma senza la relativa trascrizione musicale²¹.

Ama chi t'ama e non chi t'arbandona (IBK 117) è una sequenza di sette strofe di due endecasillabi a rima baciata (A11 A11); l'argomento sembra essere una sentimentale serenata sotto i balconi (dice la seconda strofa *El canta, el sona sotto i tuoi balconi / acciò tu l'ami e tu non l'arbandonì*). La strofa poetica, di quattro versi, è composta dalla ripetizione del primo verso per tre volte seguita dal secondo endecasillabo e da un ritornello *non-sense*, secondo lo schema: A A A B rit. La strofa musicale è formata da due segmenti melodici, ripetuti nella seconda semifrase con piccole varianti in chiusura: a b a' b' rit.

Giovanottin dalle pupille nere (IBK 151) è composto da tre versi in endecasillabi con struttura rimica A11 B11 A11 con la ripetizione del terzo verso, secondo lo schema A B C C. La strofa musicale è composta da due segmenti melodici ripetuti nella seconda parte, con piccole variazioni in apertura e chiusura: a b a b rit.

2.1. Profilo melodico dei versi

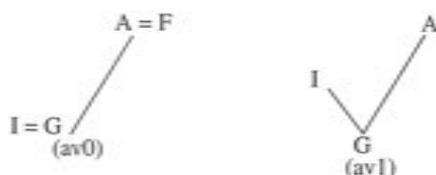
L'analisi evidenzia la prevalenza di segmenti melodici discendenti (dv1) con F = G, I < A, I > G (A > I > F = G):



²⁰ Si vedano i documenti riprodotti in *Appendice*.

²¹ Nelle raccolte dell'Ottocento e della prima metà del Novecento era consuetudine pubblicare i testi poetici senza la trascrizione musicale.

In IBK 117 si trovano due segmenti ascendenti, il primo (30.I) del tipo av0 con $I = G < F = A$, l'altro (30.III) del tipo av1 con $A = F > I > G$:



Quasi tutti i segmenti presentano l'attacco in levare con andamento ascendente; proseguono poi per gradi congiunti o per terza, senza mai intonare intervalli ampi.

C'è una forte tendenza ad insistere su una singola nota sia come ribattuto semplice – specie sui suoni 1, 2, 3 (in posizione finale) e 5 – sia come moto ondulatorio al grado superiore, in coincidenza degli accenti forti del verso²² (3 2 3). La fine del 4° segmento disegna una linea discendente 6 5 3 (1). L'ambito in cui si muovono i segmenti melodici è di quinta o sesta.

2.2. Profili melodici e strutture a confronto

– Livello profondo

n.	versi I	II	III	IV
IBK 117	1 3 3	3 2 5 2 1 VII	1 2 3	3 2 5 2 5 3
IBK 151	3 5 1 5 2	2 5 2 5 1	5 5 1 5 2	5 5 2 5 1

L'analisi delle note strutturali di ogni segmento rivela la somiglianza tra il secondo e quarto segmento.

Si può tentare di mettere in relazione queste strutture con quelle delle canzoni a versi endecasillabi e decasillabi: si nota l'insistenza sul 5° suono, il profilo 5 3 1 o 5 3 alla fine del 4° segmento, cadenze sui suoni dell'asse della tonica nel secondo segmento e la somiglianza di brevi frammenti, come 5 1, 5 3, che rivelano come il 5° suono costituisca quasi un limite superiore difficilmente superabile.

²² «Si potrebbe quasi parlare di un assecondamento dell'accento ritmico attraverso un'appoggiatura che assume il valore di accento melodico» [Magrini 1982, 36].

– *Finali dei singoli versi*

Melodia del 1° tipo:

<i>n.</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>struttura</i>
IBK 117	3	VII	3	3	A B A A
IBK 151	2	1	2	1	A B A B

– *Ambito*

I due esempi musicali riportati sono melodie del 1° tipo. Possiamo osservare le note iniziali e finali, gravi e acute delle strofe:

<i>n.</i>	<i>i</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
IBK 117	1	3	VII	6
IBK 151	3	1	1	6

Le note iniziale e finale sono fisse, appartenenti sempre all'asse della tonica; il VII grado, nota grave di IBK 117 costituisce la cadenza finale del II segmento; la nota acuta – 6° suono – invece si presenta come un'appoggiatura del 5° suono (6 5 4 2, 6 5 3 1): si può quindi vedere queste due melodie muoversi essenzialmente in un ambito pentatonico, nei limiti del pentacordo inferiore, utilizzando i suoni VII 1 2 3 4 5 6.

– *Raffronti*

I due generi, i canti lirico-monostrofici e le canzoni, a livello musicale condividono alcuni elementi, oltre a quelli già osservati, quali la stessa organizzazione strofica basata su una quartina di quattro versi musicali, l'inizio e la fine sui suoni 1 e 3, la scala che non raggiunge l'ottava, ma che ha un nucleo 1-5 ampliato a destra e a sinistra da una nota, la struttura alternata delle finali.

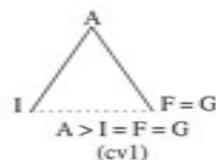
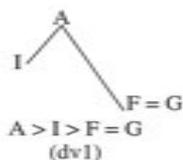
Un elemento di divergenza riguarda invece l'ambito che si trova abbastanza fisso nel lirico monostrofico, mentre nelle canzoni almeno un segmento tende a svilupparsi, ampliandosi e toccando altri suoni della scala.

3. *Canti narrativi*

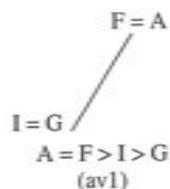
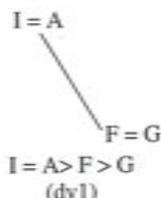
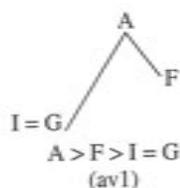
n.	Titolo convenzionale	fonte
1	La bella al ballo	n. 249, trascr. VII.35
2	Donna Lombarda	n. 27, trascr. VII.16
3	Donna Lombarda	n. 6b, 92
4	Maledizione della madre	n. 245, trascr. VII.56
5	Maledizione della madre	n. 214, trascr. VII.55
6	La pesca dell'anello	n. 246, trascr. VII.75
7	Picchia la porticella	n. 28
8	Picchia la porticella	n. 248, trascr. VII.77
9	Cattivo custode	n. 7, trascr. VII.7
10	L'uccellino del bosco	n. 31
11	L'uccellino del bosco	n. 256
12	L'uccellino del bosco	n. 217
13	La giardiniera	n. 244
14*	L'uccellino del bosco	IBK Fassa 4, 49, 84
15*	La giardiniera	IBK Fassa 25
16a*	La pastora e il lupo	IBK Fassa 42a
16b*	La pastora e il lupo	IBK Fassa 42b
17*	Fior di tomba	IBK Fassa 43
18a*	Monacazione contestata	IBK Fassa 24a
18b*	Monacazione contestata	IBK Fassa 24b

3.1. *Profilo melodico dei versi*

L'esame dei profili melodici dei versi musicali evidenzia una notevole presenza del tipo *dv1* e *cv1*, dove $I < o = A$, $A > F$, $F = G$



Seguono poi altri profili



Data la maggior presenza del parametro $A > F = G$ si può pensare che questi canti prediligano il seguente disegno:



Il movimento discendente di A verso $F = G$ appare come una caratteristica predominante, mentre è mobile il movimento ascendente di I verso A .

Ma è anche ben documentato il profilo ascendente con $I = G$ e $F > I$



I profili rivelano inoltre l'ampio impiego del ribattuto, specie all'inizio dei segmenti melodici, e dei gradi congiunti con eccezione di alcuni intervalli di 3° o di 4° ; rari sono gli intervalli superiori. Si può ancora sottolineare il gioco di tetracordo ascendente e discendente (più frequente) nelle formule:

1 VII VI V (la più diffusa)

1 2 3 4 e 4 3 2 1

VII 1 2 3

V VI VII 1 ma anche V VII 1

3 4 5 6 e 6 5 4 3.

Il 7° suono è spesso usato nelle cadenze per risolvere sul 1° grado, altre volte viene toccata all'interno dei segmenti in movimenti tipo 5 6 7 6 5 oppure 5 7 6 5 3.

Abbastanza diffusa è la tendenza ad iniziare in levare; sono inoltre presenti piccoli melismi.

3.2. *Profili melodici e strutture a confronto*

– *Finali*

Il 5° grado viene a costituire il limite superiore per le finali intermedie (solo un segmento cadenza al grado superiore). Il limite inferiore è costituito dal 2° grado nelle melodie del 1° tipo, dal V (o dal III) al tetracordo inferiore nelle del 2° tipo. Per questo tipo di melodie c'è da notare però che raramente i segmenti si muovono nel tetracordo inferiore, molto più spesso si muovono nel pentacordo superiore, mentre le melodie del 1° tipo tendono a muoversi nell'ambito della scala, anche se raramente toccano il primo grado.

– *Ambito*

Se prendiamo in considerazione l'intera strofa, si trovano melodie del 1° e del 2° tipo.

L'analisi delle note limite di una melodia (iniziale, finale, grave e acuta) sono fissi: le melodie del 1° tipo tendono ad iniziare con il 3° o il 5° suono e a terminare sulla terza, quelle del 2° tipo iniziano spesso con il V suono, ma anche con il 1° e terminano molto spesso sui suoni 1 e 3.

Le scale utilizzate nelle diverse categorie di melodie sono sempre del tipo diatonico e in modo maggiore; raramente si utilizza l'intera ottava:

melodie del 1° tipo: (V) (1) 2 3 4 5 6 7 8

melodie del 2° tipo: III IV V VI VII 1 2 3 (4) (5) (6)

– *Struttura strofica*

I canti narrativi si realizzano, nel momento esecutivo, in strutture estese e complesse attraverso la combinazione delle ripetizioni e solo l'ascolto e la successiva trascrizione musicale rivelano la strutturazione strofica completa.

Si osserva che solo quattro esempi hanno la presenza di un ritornello *non-sense* in seconda posizione (tale presenza può rimandare ad esecuzioni per il ballo e all'accompagnamento strumentale), tutti gli esempi hanno nel secondo segmento la successione emistichio piano - emistichio tronco.

Va poi notata una struttura quadripartita della strofa, a sua volta suddivisibile in due: il modello più ricorrente è A B / A B; si trova poi A rit. / A B, ma anche A A rit. / B A B, A rit. / A B B e A / A B A (ancora una struttura quadripartita, ma non più simmetrica come le precedenti).

A livello musicale sono presenti le seguenti strutture: a b c d, a a' b c, a a' a a', a rit. b c, a rit. b c d.

Fanno eccezione le due versioni del canto *La pastora e il lupo*. Già a livello metrico non vi è la successione di emistichio piano e tronco caratterizzante il canto narrativo, ma la strofa si struttura in A8 B8 c8 B8 (c8) (B8):

Sulla riva del mare²³
vi era su 'na pastorella
pascolava i suoi caprin
su l'erba fresca e bella
pascolava i suoi caprin
su l'erba fresca e bella.

La strofa musicale può essere divisa in tre semifrase: la prima comprende i primi due versi eseguiti rispettivamente su uno stesso inciso melodico (a a) che viene ripetuto; la seconda semifrase parte dal 3° suono, sale all'ottava e si conclude con un arco discendente nuovamente sul 3° suono, non è divisibile in segmenti e comprende il 3° ed il 4° verso; la terza semifrase ripete tale e quale la seconda.

Una struttura simile si ritrova nel canto *Casto rifiuto*, analizzato tra le canzoni con versi ottonari. Anche in quel caso, la struttura musicale diverge chiaramente dal modello.

I due testi rimandano alla tradizione delle *pastorelle*, caratterizzate dall'incontro di una pastora con un cavaliere. Sorge pertanto il dubbio, che va approfondito con l'analisi di altri componimenti simili, che esista una struttura musicale autonoma per questo genere di testi.

²³ Si tratta di un verso ipometrico.

Un altro problema che si pone riguarda la melodia del canto narrativo *Picchia picchia la porticella* (n. 7) che riveste la canzone in versi quinari *Le qualità delle sorelle* (cfr. "Canzoni" n. 2). Si confrontino i testi delle rispettive prime strofe:

E picchia picchia la porticella
sarà mia bella la viene aprir.

In casa mia
son sei sorelle
son tutte belle
per far l'amor.

La struttura metrica di questa strofa da un lato coincide con una struttura epico-lirica (alternanza di verso piano e tronco, con rima interna, porticella-bella) dall'altra con una strofa di quattro versi in quinari che replicano lo schema della canzone (A5 B5 B5 c5) e quindi potrebbe, se ci fosse il riscontro con le strofe successive essere così trascritta:

picchia picchia
la porticella
sarà mia bella
la viene aprir

– Polivocalità

Alcuni canti registrati in esecuzione monodica hanno come finale il 3° grado: canti che ci rimandano ad una tradizione esecutiva polivocale di due voci per terza.

Il modello polivocale più diffuso, documentato dalle registrazioni, sembra essere quello in cui un solista intona un incipit di pochi suoni, generalmente il primo emistichio, quindi entra la voce inferiore, che esegue la melodia principale, mentre il solista muove alla voce superiore raddoppiando la melodia una terza sopra: è il caso di *Maledizione della madre* (n. 4), *Picchia la porticella* (n. 8), *La giardiniera* (n. 13).

I canti *La pesca dell'anello* (n. 6), *L'uccellino del bosco* (n. 10-12) possono essere divisi in due parti: la prima parte viene eseguita dalla prima voce, che prosegue nella seconda parte, raddoppiando la melodia principale ad una distanza di terza.

Non manca un esempio – *La bella al ballo* (n. 1) – in cui la voce principale, inizia e finisce sul 1° grado mentre la seconda voce raddoppia la melodia una terza sopra in omoritmia.

II. I CANTI RITUALI

In questa seconda parte del lavoro si cercherà di analizzare i profili melodici dei tre gruppi di canti rituali, già definiti come forme particolari della tradizione orale fassana per i loro «tratti indiscutibili di originalità e unitarietà», «a metà strada tra oralità e scrittura», quali i canti *Tre Re*, i *Sacri Canti* di Soraga e *La buona sera*.

Il confronto sistematico dei diversi profili e strutture musicali sarà l'obiettivo della seguente analisi, non tanto, come è stato fatto per i canti profani, per definire il rapporto tra struttura musicale e metrica, quanto per cercare di capire le dinamiche interne del canto.

1. Il canto dei Tre Re

Prenderemo qui in esame le diverse melodie raccolte in Val di Fassa, utilizzando per ragioni di omogeneità la numerazione proposta da Morelli e Chiocchetti nel saggio citato, al quale si rimanda per l'inquadramento storico-linguistico e sociologico del rito²⁴.

tipo	incipit	località	fonte
A	<i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	Soraga	n. 46, trascr. III.1 n. 134, trascr. III.2
A ₁	<i>E noi siamo tre Re d'oriente</i>	Vigo	n. 130, trascr. III.3
		Pera	n. 243, trascr. III.4
		Pera	n. 276, trascr. III.5
		Campitello	n. 240, trascr. III.6
		Gries	n. 238, trascr. III.7
A ₂	<i>E noi siamo i tre re magi</i>	Penia	n. 138b, trascr. III.8

²⁴ Morelli-Chiocchetti, *I "Sacri Canti" e il rito dei Trei Rees. Canti natalizio-epifanici in Val di Fassa*, in quest'opera, I vol. (pp. 437-561). In questo saggio la numerazione è basata in primo luogo sulla tipologia del testo letterario (A, B, C), di cui qui non si tiene conto. Non viene altresì preso in esame il profilo melodico (A₂) del canto raccolto a Pera il 26.6.1987 (doc. n. 274), in quanto si tratta della melodia *Va l'alpin*.

tipo	incipit	località	fonte
A ₃	<i>E noi siamo i tre Re dell'Oriente</i>	Pera	n. 272, trascr. III.10
A ₅	<i>E noi siam tre re d'Oriente</i>	Vigo	n. 132, trascr. III.12
A ₆	<i>E noi siam tre re d'Oriente</i>	Vigo	n. 131, trascr. III.13
A ₇	<i>E noi siam tre re d'Oriente</i>	Vigo	n. 133, trascr. III.14
C	<i>Tre re dall'Oriente</i>	Forno	n. 299, trascr. III.16
B	<i>Noi siamo li tre Re</i>	Moena	n. 291, trascr. III.15

Tutti i canti sono composti da una frase regolare di otto battute, suddivisibile in quattro versi musicali, in genere con inizio in levare e fine in battere; melodia e testo tendono a condividere lo stesso numero di unità, rispettando quindi uno stretto rapporto sillabico; non mancano tuttavia melismi di due suoni.

Due le strutture formali significative:

- la frase musicale dei modelli A, A₁, A₂, A₃, si divide in due semifrasi uguali ripetute; ogni semifrase corrisponde a due versi poetici e musicali;
- la frase musicale dei canti A₅, A₆, A₇, nella lezione raccolta a Forno (C), è costituita chiaramente da quattro segmenti melodici distinti, corrispondenti ai quattro versi poetici del testo.

Infine a sé la lezione raccolta a Moena (B).

I canti sono stati registrati sia in esecuzione monodica, sia in esecuzione polivocale, secondo la tecnica della sovrapposizione di linee melodiche che si muovono a distanza parallela di terza: si parlerà, come già fatto nella trattazione dei canti profani, di voce inferiore e voce superiore; si precisa che i canti raccolti in esecuzione monodica terminanti sulla terza, in assenza di riscontri, verranno considerati come melodia autonoma, anche se la loro costante conclusione sul terzo grado autorizzerebbe l'ipotesi che si tratti di voci superiori di non più esistenti performances polivocali²⁵.

²⁵ Va anche considerato che la cadenza conclusiva della strofa sul terzo grado ha un carattere di sospensione che porta ad intonare la strofa successiva: l'ascoltatore, in tal modo, si attende una nuova strofa e soprattutto un nuovo frammento del lungo racconto. Tuttavia, in questo caso, si rimane all'interno del sistema diatonico della scala maggiore.

Una terza linea melodica bassa compare in alcune registrazioni: essa non verrà analizzata in quanto il suo chiaro impianto tonale (come la successione I V I IV V I nel documento n. 240) ci rimanda alla pratica corale di tradizione culta diffusa in valle.

1.1. *Profili melodici A, A_p, A_z, A₃*

– *Tre Re A* (Soraga)

Un primo canto è stato registrato a Soraga in due esecuzioni, una monodica (n. 134), l'altra polivocale a tre voci (n. 46), che verrà qui analizzata.

La prima strofa incomincia all'unisono con il 5° suono, le strofe successive con il bicordo 2/VII. La melodia tende a muoversi per gradi congiunti nell'ambito di una quinta per ciascuna voce (voce inferiore: VII 1 2 3 4, voce superiore: 2 3 4 5 6); si trovano intervalli di terza maggiore discendente (5/3-3/1) e ascendente (5/3-3/1) nel primo e nel terzo verso e di quarta giusta ascendente 2/VII-5/3 tra il secondo e il terzo verso.

Il brano è costituito da due versi musicali che vengono ripetuti con piccole differenze in apertura e in chiusura: la prima semifrase termina sul bicordo 2/VII, la seconda con la cadenza 2/VII-3/1.

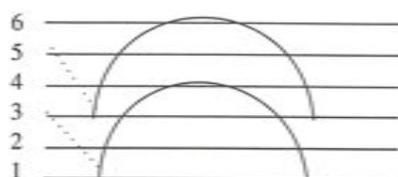
Da notare la presenza di piccoli melismi 3/1 5/3, 3/1 2/VII, e un ritmo regolare in 6/8.

L'esecuzione monodica (n. 134) rivela lo stesso profilo della voce superiore del documento n. 46.

– *Tre Re A₁* (Vigo, Pera, ecc.)

Il profilo melodico A₁ è documentato da cinque registrazioni, tre in esecuzione polivocale (Vigo n. 130, Campitello n. 240, Pera n. 276) e due in esecuzione monodica (Pera n. 243, Gries n. 238).

I profili del primo e terzo verso incominciano con un salto di terza maggiore discendente 5/3-3/1 e ritornano al bicordo 5/3 procedendo per grado congiunto; il secondo e il quarto verso partono dalla nota acuta 6/4 e scendono, sempre per grado congiunto, con coppie di note ribattute fino a 3/1; l'unione dei primi due segmenti (come pure del terzo con il quarto) forma un arco che parte e finisce sul bicordo 3/1 e ha come apice il bicordo 6/4:



La variazione 4/2-5/3-3/1 si trova in posizione finale nel documento registrato a Campitello (n. 240), una particolare tecnica di chiusa già riscontrata in alcuni canti profani trentini; la stessa chiusa 4 5 3 è presente anche nel documento n. 238 riferito alla voce superiore.

L'ambito risulta pertanto molto ridotto, mancano cadenze intermedie, c'è invece una certa insistenza sul bicordo 3/1 e la totale assenza del 5° suono provoca una certa suggestione modale.

Le scale utilizzate sono le seguenti: per la voce inferiore 1 2 3 4, per quella superiore 3 4 5 6.

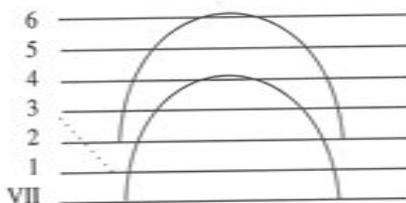
Si potrebbe parlare di tetracordi: greco dorico per la voce superiore, con il semitono in basso sTT (mi fa sol la), greco lidio per la voce inferiore, con il semitono in alto TTs (do re mi fa) [Sachs 1982, 84-85]. Seguendo sempre la terminologia proposta da Sachs è forse più opportuno parlare di struttura per terza: nella voce inferiore l'intervallo di terza maggiore 3 1 (nella voce superiore la terza minore 5 3) forma l'impianto strutturale; i bicordi 6/4 e 4/2 rappresentano rispettivamente *suffisso* e *infisso* (nota riempitiva della terza) [Sachs 1982, 84-85]; 3/1 e 5/3 si trovano sia sugli appoggi delle battute, sia, soprattutto, sugli appoggi dei versi musicali.



Nelle esecuzioni monodiche i profili melodici della seconda voce sembrano avere un "gusto" particolare, con il salto iniziale discendente di terza minore, e sono impiantati "sul tetracordo di MI con semitono sul primo intervallo e con "corda di recita" (R) una "terza" sopra la tonica tonale (T)» [Conati 1976, 642].



Il confronto con il profilo della semifrase del modello A ci mostra alcune particolarità. L'arco melodico del modello A è il seguente:



ampliato rispetto al modello A_1 (1 4 1); in III ritroviamo l'attacco 3 1 e viene ridisegnato l'arco 1 4 1 e in IV si ha la cadenza conclusiva VII 1.

In A si ripresenta una struttura basata sull'intervallo di terza 1 3: va però notato che in questi profili melodici il suono perno è sempre 1, gli accenti principali dei versi musicali sono sempre sul suono 1, mentre in A_1 c'è l'alternanza di 1 e 3.



– *Tre Re* A_2 (Penia n. 138)

Il 5° suono sembra una sorta di “corda di recita” attorno alla quale oscilla la melodia con movimenti sinuosi: il rapporto tra suoni $G A I F$ ($A > I = F > G$) ci descrive dei profili melodici circolari con doppia deviazione (cv2). Il 5° suono inoltre è presente sia come nota ribattuta sia arricchito dal movimento ondulatorio al grado superiore (5 5 6 5 6 5). La melodia si muove per moto disgiunto in un ambito di quinta, utilizzando la scala 2 3 4 5 6. L'intervallo di terza minore 3-5, ascendente e discendente, costituisce l'intervallo prevalente; si trova anche un intervallo di quarta ascendente (2 5) nel secondo e quarto verso; in tutti i segmenti è presente la cellula melodica 6 5 3 5 in posizione finale.

Anche in questo caso la voce superiore ha un “sapore ambiguo”, data l'insistenza sul quinto grado non chiaramente riferibile all'asse della tonica o della dominante. Mancando una vera e propria cadenza, ma ipotizzando l'esistenza di una prima voce che si muova a distanza di terza inferiore, il cui centro di gravità melodico sia il 3° grado, l'intervallo prevalente sarebbe l'intervallo di terza maggiore 3/1-5/3, e le

cadenze rimarrebbero nell'ambito della tonica, come abbiamo già avuto modo di verificare nel modello precedente²⁶.

In tal caso centro di gravità della melodia è il bicondimento 5/3 e l'intervallo prevalente è la terza maggiore 3/1-5/3. Anche qui le cadenze rimangono nell'ambito della tonica.

La particolarità di questo profilo melodico sta nella diversa posizione degli accenti dei versi melodici, che cadono sui suoni 6 e 2 se riferiti alla voce superiore (4 e VII sull'ipotetica voce inferiore ricostruita), e non 1 e 3 o sui bicondimenti 3/1 5/3 come finora è stato osservato nelle melodie già analizzate. Si percepisce pertanto una dinamica interna che prevede accenti sui suoni dell'asse della dominante e cadenze finali dei segmenti, o dei versi musicali oppure delle semifrasi sui suoni dell'asse della tonica.

Si rimane tuttavia in una struttura per terze:



– *Tre Re A₃* (Pera n. 272)

Il brano, registrato a Pera il 26.6.1987, è eseguito da un coro misto nel quale la voce maschile si muove a una distanza di 6^a inferiore rispetto alla prima voce femminile. I profili melodici dei versi si muovono per gradi congiunti in un ambito di 5^a, VII-4 per la voce femminile, 2-6 per quella maschile; l'unica variante è costituita dall'intervallo di terza discendente 3/5-1/3, i bicondimenti 1/3 e 3/5, che si trovano anche come suoni ribattuti rispettivamente nel primo e secondo verso, costituiscono i punti di riferimento; si rimane sempre nell'ambito della tonica e in tale ambito troviamo le cadenze.

²⁶ Ricostruzione della prima voce inferiore
n. 239

' 3 3 4 3 4 3 1 3 2 1 VII 3 4 3 1 3

' 3 3 4 3 4 3 1 3 2 1 VII 3 4 3 1

n. 207-312

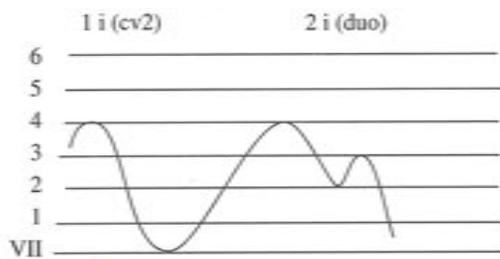
' 3 3 4 3 1 3 1 3 2 1 VII 3 4 3 1 3

' 3 3 4 3 1 3 1 3 2 1 VII 3 4 3 1 3 2 1 VII 3 4 3 1

La melodia presenta una struttura per terze:



Da notare il movimento iniziale $3/5$ $4/6$ $3/5$ $1/3$, variazione del modello 3 1 riscontrato nella melodia A: sembra che qui ci sia una ricerca di espressività, un approfondimento del moto congiunto²⁷ che si riscontra anche nel movimento $1/3$ VII/2 $1/3$ e $3/5$ $2/4$ $3/5$, dove i bicordi VII/2 e $2/4$ sono note di volta inferiore:



L'inciso $3/5$ $4/6$ $3/5$, che si trova all'inizio del primo e terzo verso, è presente anche a cavallo tra il primo e il secondo come momento d'unione dei due segmenti. Ma lo spostamento dell'accento sul bicordo $4/6$ invece che sul primo bicordo $3/5$ e quindi in posizione debole, può indurci a considerare questa finale come appartenente non all'asse della tonica, bensì a quello della dominante, conferendo così una maggiore forza al precedente bicordo $2/4$, che si collega al bicordo $4/6$ tramite il passaggio da $3/5$.

- Strutture dei versi e delle strofe

I singoli segmenti presentano una varietà di profili, discendenti, ascendenti e circolari; l'unità si ritrova a livello di semifrase che disegna un arco.

Tutti i segmenti si muovono prevalentemente per gradi congiunti, raramente per intervalli di terza e di quarta. Tutti condividono una

²⁷ «Un interesse per la creazione di linee dotate di una formalizzazione costante e sviluppate su un movimento omogeneo e continuo, che si estrinseca anche nella rarità dei fenomeni di oscillazione delle altezze, collegati ad una esplorazione dell'ambito effettuata attraverso movimento per grado congiunto» [Magrini 1982, 110].

struttura per terza e utilizzano i suoni VII 1 2 3 4 per la voce inferiore, 2 3 4 5 6 per quella superiore; frequente è l'uso del ribattuto.

Si possono inoltre osservare le strutture degli accenti:

		<i>I acc.</i>		<i>II acc.</i>				<i>I acc.</i>		<i>II acc.</i>			
I verso	A	3/1	5/3	II verso	A	3/1	2/VII	A ₁	5/3	3/1	A ₂	2	3
	A ₁	3/1	5/3		A ₁	5/3	3/1		A ₂	2		3	
	A ₂	6	3		A ₂	2	3		A ₃	3/5		3/5	
	A ₃	1/3	2/4		A ₃	3/5	3/5						
III verso	A	3/1	5/3	IV verso	A	3/1	-	A ₁	5/3	-	A ₂	2	-
	A ₁	3/1	5/3		A ₁	5/3	-		A ₂	2		-	
	A ₂	6	3		A ₂	2	-		A ₃	3/5		-	
	A ₃	1/3	2/4		A ₃	3/5	-						

L'analisi degli accenti rivela la singolarità del modello A₂ e una certa uniformità invece dei modelli A, A₁ e A₃. È interessante notare come il suono seguente all'accento sia sempre 5. Inoltre da una struttura estremamente scarna in A₁, basata sull'alternanza di 3/1 e 5/3, si passa a una struttura A che presenta un ampliamento al suono VII, il quale viene anche ad avere un ruolo strutturale di sensibile e di cadenza alla tonica; in A₂ e A₃ la struttura base rimane ancora 1 3, arricchita ulteriormente con i suoni VII, 2 e 4.

Sulle note accentate si ritrovano le stesse sillabe, generalmente A A I:

	<i>I acc.</i>	<i>II acc.</i>
I verso	sia-	-rie-
II verso	vi-	ste-
III verso	por-	-ve-
IV verso	-ve-	

Finali dei singoli versi:

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>struttura</i>
A (n. 46)	4/2	2/VII	4/2	3/1	A B A C
A ₁ (n. 130)	5/3	3/1	5/3	3/1	A B A B
A ₂ (n. 239)	5	5	5	3	A A A B
A ₃ (n. 272)	3/5	1/3	3/5	1/3	A B A B

L'alternanza A B A B è ancora il nucleo delle finali; diverge solo il modello A che presenta la struttura A B A C, per la presenza della cadenza con la sensibile nel secondo verso.

Note iniziali, finali, gravi e acute delle strofe:

	<i>i</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
A (n. 46)	2/VII [5/3]	3/1	2/VII	6/4
A ₁ (n. 130)	5/3	3/1	3/1	6/4
A ₂ (n. 207)	5	3	2	6
A ₃ (n. 272)	3/5	1/3	VII/2	4/6

Si osserva una sostanziale fissità delle note strutturali: le strofe tendono ad iniziare con il bicordo 5/3 e a finire con il bicordo 3/1; 6/4 rappresenta il limite superiore. Unico elemento variabile è costituito dal suono grave 3/1 nel modello A₁, mentre l'ambito è più ampio nei modelli A, A₂ e A₃.

Merita qui un accenno al ritmo dei singoli documenti. Ogni strofa è basata sulla ripetizione del ritmo del primo verso:

A 7 ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

A₁ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

A₂ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

A₃ *pp.* ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

Se si prende la croma come unità di misura del profilo ritmico, si nota come i modelli A, A₂, A₃, siano costituiti da dodici crome, mentre A₁ da solo dieci crome: anche a livello ritmico qui la struttura sembra essere più scarna, non presenta melismi e tende ad accorciare i versi (*siam per siamo, d'oriente per dell'oriente*).

Tuttavia nei modelli A, A₁, A₂, nonostante la diversa suddivisione ritmica (6/8, 5/4, 3/4), gli accenti principali cadono sulla terza e sulla nona croma all'inizio di battuta. Il modello A₃ viene ad avere un diverso inizio, sul battere del tempo di battuta, che fa sì che tutto slitti di una croma, spostando gli accenti sulla quarta e sulla decima croma, le quali sono ancora le note di inizio battuta, ricollegandosi pertanto con i modelli precedenti.

Molti quindi gli elementi in comune che ci rimandano ad una sostanziale unità del modello proposto e ad una sua facile identificazione, al di là dei modi di esecuzione, dei profili o del risultato sonoro, che ad un primo ascolto possono sembrare diversi tra loro.

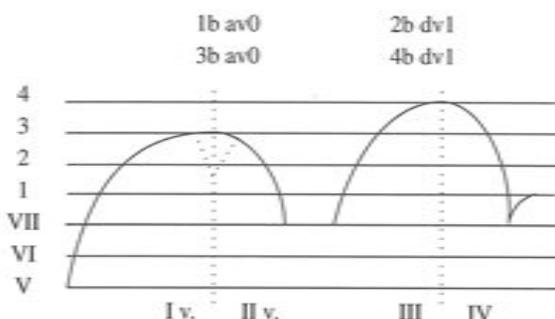
1.2. *Tre Re in forma canzone: profili A₅ A₆ A₇ C*

Nei tre documenti registrati a Vigo nel febbraio del 1982 (nn. 131, 132, 133) in esecuzioni polivocali, il testo si regolarizza nella struttura di canzone con versi ottonari (A8B8B8c8), mentre nella versione di Forno (n. 299) con versi senari. Questi canti condividono la struttura strofica basata su quattro versi musicali diversi – a b c d –. Per quanto riguarda lo stile di esecuzione, A₅ e A₇ incominciano con il primo verso intonato all'unisono, poi, a partire dal secondo verso, il coro si organizza polifonicamente; in A₆ la prima nota viene intonata all'unisono, poi subito le voci si dispongono ad una distanza di sesta parallela.

– *Tre Re A₅* (Vigo n. 132)

La melodia incomincia con il salto V 1, poi tende a proseguire per gradi congiunti, il primo inciso afferma la triade di tonica V 1 3 ed è intonato all'unisono da tutte le voci. Da notare la presenza di piccoli melismi e, nel 3° e 4° segmento, il disegno VII 1 2 3 e 4 3 2 1, già analizzato nei canti narrativi.

C'è una simmetria nei profili degli incisi, che a livello di semifrase tende a realizzare un arco melodico.



L'andamento pastorale e la dinamica tonale ci rimandano alla tradizione delle pastorali natalizie e delle melodie religiose colte.

– *Tre Re A₆* (Vigo n. 131)

Il presente documento a livello polivocale si presenta con due linee melodiche autonome che procedono però in modo omoritmico: è difficile qui parlare di una seconda voce che si muove a distanza di terza parallela; inoltre il basso raddoppia la prima voce femminile (1b) nel 1°, 2° e 3° segmento, ma nel 4° segmento segue un proprio andamento che termina sul 3° suono. Nelle voci femminili c'è un'alternanza del movimento parallelo per terza e per sesta: i primi due segmenti proseguono per terza, mentre gli altri due si muovono a distanza di sesta.

Inoltre la voce superiore è basata sull'intervallo V-1 via via ampliato verso il grave e verso l'acuto ai suoni dell'accordo di primo grado:



La voce inferiore è strutturata su una catena discendente di terze:



Si ritrova una simmetria negli incisi: il primo e il secondo, il terzo e il quarto rispettivamente formano due archi, il primo ha il suo punto culminante nella nota re, il secondo, molto ampio, nella nota sol.

– *Tre Re A₇* (Vigo n. 133)

Si presenta come una melodia triadica (I: 1 3 1 V; II: 3/1 5/3 3/1; III: 1 8/5 5/3 3/1; IV: 5/3 7/5 5/3 3/1), inoltre i suoni dell'accordo sul primo grado sono molto presenti, specie il 1° e il 3° o il bicordo 3/1.



La melodia procede per gradi disgiunti, frequenti sono gli intervalli di terza (5/3-3/1), di quarta (1 V 1, 1 4, 3 6), di sesta.

Il primo e il quarto inciso sono discendenti, mentre i due centrali hanno un profilo circolare. Va poi notato che ogni inciso tende ad ampliare il proprio ambito, i primi due hanno come nota acuta il 4° suono, poi si passa al 5° e quindi al 6°.

Le voci maschili raddoppiano la prima voce, ad eccezione della fine del secondo inciso in cui propongono il disegno 2 VII 1 1.

– *Tre Re C* (Forno n. 299)

Il primo segmento è ascendente, incomincia con il salto V 1 e conclude con il 2° suono; nel secondo segmento subito si contrappone il ritorno al suono V attraverso un movimento di quarta discendente per gradi congiunti – 1 VII VI V – seguito dal dispiegamento orizzontale dell'accordo di tonica in 2° posizione (sol do mi). In questa prima semifrase l'intervallo V-1 costituisce il perno; tuttavia esso contiene una tensione verso l'ampliamento prima al suono 2, poi al suono 3, affermando in modo deciso le note dell'accordo di tonica.

Il terzo segmento ripete il primo ad eccezione della prima nota, re, appoggiatura superiore di do; il quarto segmento, simile al secondo, è basato sul movimento di quarta discendente e poi ascendente per gradi congiunti dell'intervallo 1-V-1.

La voce inferiore, sulla parola *oriente*, entra a una distanza di sesta; tale movimento tuttavia non rimane costante in quanto insiste sui gradi fondamentali della scala.

– *Strutture dei versi e delle strofe*

Rispetto al gruppo precedente anche qui si nota una certa varietà di profili dei singoli segmenti: ascendenti, discendenti e circolari, con una preferenza per i profili discendenti specie in quarta posizione; permane la

tendenza a muoversi per gradi congiunti, ma si fa sempre più ricca la presenza di intervalli ascendenti e discendenti di terza, di quarta e di sesta.

L'estensione dei singoli segmenti si amplia: accanto ad ambiti limitati di terza e di quarta, si trovano con una certa frequenza quelli di quinta, sesta, settima e ottava, mentre per la strofa si oltrepassa l'ottava, toccando la nona e la decima. Tali ambiti si ampliano rispetto alla struttura della canzone già analizzata: si va verso un'intonazione più impegnativa, più vicina ai modelli colti delle corali parrocchiali chiaramente basati sul linguaggio tonale.

Le scale utilizzate sono pertanto le seguenti:

A_5 (n. 132)	voce superiore:	2 3 4 5 6
	voce inferiore:	V VII 1 2 3 4
A_6 (n. 131)	voce superiore:	3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
	voce inferiore:	1 2 3 4 5 6 7 8 9
A_7 (n. 133)	voce superiore:	1 2 3 4 5 6 7 8
	voce inferiore:	V 1 2 3 4 5 6
C (n. 299)	voce inferiore:	V VI VII 1 2 3
	voce superiore:	II III IV V

Note iniziali, finali, gravi e acute delle strofe:

	<i>i</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
A_5 (n. 132)	V	3/1	V/VII	6/4
A_6 (n. 131)	5	8	3/1	12/7
A_7 (n. 133)	1	3/1	V/VII	8/6
C (n. 299)	3/V	3/1	2/V	5/3

L'analisi delle note pertinenti rivela la tendenza ad iniziare con il salto V-1 e a terminare sulla tonica o sul bicordo 3/1: tale situazione è stata osservata nelle canzoni con melodia di tipo plagale.

In A_5 e A_7 il limite inferiore è costituito dal bicordo VII/V e in A_6 da 3/1; elemento di maggiore variabilità è il suono acuto.

Finali dei singoli segmenti:

	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>struttura</i>
A_5 (n. 132)	3	2/VII	5/3	3/1	A B A C
A_6 (n. 131)	6/4	1	11/6	8	A B C D
A_7 (n. 133)	V	1	3/1	3/1	A B B B
C (n. 299)	4/2	5/3	4/2	3/1	A B A C

Per quanto riguarda le finali, si osserva come le strutture non corrispondano alla struttura A B C A, vista come prevalente nella formazione, ma vi sia una certa varietà di forme.

Anche l'analisi degli accenti principali dei versi rivela la non coincidenza di queste note pertinenti.

L'analisi della struttura strofica denota una differenza tra i due modelli del canto dei Tre Re. Nei modelli A A₁ A₂ A₃ la successione *i a g f* disegna il seguente profilo:



Nei modelli A₅, A₆, A₇ e C si ha la successione *i g a f*, con *i > g* e *i < a, f > g* e *f < a, f > i*, con il seguente profilo,



che rispecchia il profilo più diffuso già esaminato nella canzone. Inoltre nel primo modello la struttura degli accenti dei versi risulta più fissa rispetto al secondo.

1.3. *Tre Re B* (Moena n. 291)

Il presente documento, raccolto a Moena, ha una struttura complessa: strofa poetica e strofa musicale si dividono in due sezioni A e B, ciascuna corrispondente a quattro versi poetici e musicali distinti.

Il secondo segmento, rispetto al primo, è in progressione una terza sopra; il quinto, il sesto e il settimo segmento formano una progressione discendente di tono, con note ribattute e piccoli melismi nelle parti finali anche di quattro suoni; quarto ed ottavo segmento (i versi finali di A e B) sono uguali ad eccezione dell'attacco iniziale e terminano sul 2° suono.

Il profilo discendente con $A > F = G$ e $I \leq A$ è il più diffuso; si nota una certa frequenza dei suoni ribattuti e la presenza di piccoli melismi. La struttura delle finali è la seguente: A B C D - E C D D.

Sembra che i primi due versi siano eseguiti da una prima voce che intona l'incipit con il salto V-I e l'affermazione dei suoni dell'accordo di tonica; poi, a partire dal terzo segmento, si prosegue con una seconda voce, secondo un principio già osservato in altri documenti.

La scala utilizzata è la seguente: V VII 1 2 3 4 5 6.

1.4. Raffronti e osservazioni

L'analisi dei profili melodici e delle strutture musicali conferma l'ipotesi di numerazione proposta da Chiocchetti-Morelli [in questo volume], basata sulla divisione dei canti tra bassa e alta valle, e su considerazioni storico-sociologiche.

È sempre difficile e rischioso nei lavori etnomusicologici ricercare una dimensione diacronica e il presente lavoro aveva come obiettivo solo la descrizione di strutture, di dinamiche interne alla melodia, l'osservazione di analogie e divergenze. Tuttavia la ricchezza di melodie per il canto dei Tre Re, raccolte e documentate in Val di Fassa, dimostra la vitalità e la capacità musicale degli abitanti di cercare nuovi rivestimenti musicali, di rendere sempre attuale e conforme al gusto musicale e alla capacità vocali dei cantori (vuoi gruppo di ragazzi, vuoi adulti già educati a esprimersi secondo le modalità dei cori a più voci) la pratica rituale dei Tre Re, all'interno però di strutture riconoscibili e attraverso l'uso di stereotipi. Vi si può anche leggere una logica di mercato: ciò che al pubblico piace o ciò che è funzionale in un dato momento storico (ad esempio la rivalità tra diversi gruppi di questua) viene accolto; ogni variante è pertanto un «deliberato atto creativo rivolto a una *captatio benevolentiae* da parte della comunità sancente» per usare le parole di Pianta [Pianta 1987, 13].

2. I canti del rito de "La buona sera"

Anche per quanto riguarda i canti relativi al rito della "Buona sera" ci si trova di fronte a due strutture strofiche distinte²⁸.

n. incipit	località	fonte
1 <i>Per salutare voi sposi novelli</i>	Campitello	n. 129, trascr. V.1
2 <i>La buona sera a voi</i>	Vigo	n. 163, trascr. V.3
3 <i>Per salutar voi sposi novelli</i>	Valongia	n. 2, trascr. V.4
4 <i>La bella e buona sera</i>	Soraga	n. 61, trascr. V.5
5 <i>Per salutarvi voi sposi novelli</i>	Vigo	IBK, Fassa 54
6 <i>In questa sera bianca e bella</i>	Alba	n. 265, trascr. V.6
7 <i>Siam giunti o compagni</i>	Campestrin	n. 24, trascr. V.8
8 <i>Venuti siam in questa sera</i>	Moncion	n. 115, trascr. V.7

I documenti raccolti a Campitello, Vigo, Valongia, Soraga e un documento presente nella raccolta manoscritta di Innsbruck presentano strofe testuali di due endecasillabi (a b) corrispondenti a strofe musicali caratterizzate da un segmento che viene ripetuto uguale (A A) o variato nella cadenza conclusiva (A A')²⁹; tale struttura vale anche per il canto raccolto ad Alba, che ha però il testo con versi novenari.

Le strofe poetiche del canto registrato a Ciampestrin sono composte da quattro versi di settenari secondo lo schema della canzone A7B7B7c7, quelle musicali sono strutturate in quattro segmenti distinti, con la ripetizione degli ultimi due a mo' di coda, secondo lo schema A A B C B C.

²⁸ Per l'inquadramento storico-etnografico rinviamo anche in questo caso al saggio già citato Chiochetti-Poppi, *La canzone della "Buona sera". Residualità e innovazione in un rito della tradizione fassana*, in questo volume.

²⁹ La ripetizione appaiata del verso, ma con finali differenti (A A'), costituisce per Sachs la forma del *lied* [Sachs 1982, 144].

2.1. Profilo melodico dei versi

– *La Buona sera n. 1* (Campitello n. 129)

Il presente documento è stato registrato in esecuzione polivocale: una voce femminile e una voce maschile cantano all'unisono, una seconda voce maschile intona una linea al basso³⁰.

La strofa musicale è composta da due semifrase, quasi uguali, corrispondenti ai due versi poetici: inizia con un frammento iniziale ascendente per gradi congiunti, 1 2 3, ribatte poi il 3° suono, il quale diventa una sorta di “corda di recita”, con effetto di salmodia, poi cadenza, nella prima semifrase 3 5 2, nella seconda 3 5, producendo un effetto di sospensione e di ambiguità con quel 5° suono appartenente sia all'asse della tonica che a quello della dominante. La frequenza del suono 3 e la sua posizione centrale rispetto agli altri suoni, ci fa definire questo profilo melodico come melodia di tipo centrico, secondo la definizione di Sachs [Sachs 1982, 184-190]: potremo pensare i suoni iniziali 1 2 3 come un *initium* che da sotto precede il *tenor*, perno del profilo, seguito a sua volta da un giro cadenzale: forma che ricorda i modelli salmodianti del canto gregoriano.

La linea del basso intona un pedale di tonica e solo alla fine della semifrase con un salto di quarta discendente va sul 5° grado, risolvendo l'ambiguità della linea melodica.

Un accompagnamento strumentale di fisarmonica è presente in questa registrazione; esso tiene l'accordo di tonica e solo sull'ultima battuta della semifrase, posticipando di una battuta rispetto alla linea vocale del basso, cadenza sull'accordo di 5° grado.

– *La Buona sera n. 2* (Vigo n. 163)

Il secondo profilo melodico è costituito da un'unica frase di nove misure alla quale corrisponde un verso poetico; appoggiature e portamenti della voce sono presenti nelle prime due misure e un lungo segmento melismatico circolare (3/1 2/VII 1/VI 2/VII 3/1) si trova sulla penultima sillaba nella parte finale. Le due voci si muovono nel rigo-

³⁰ Tale profilo melodico è presente anche nel documento n. 171, in un'esecuzione solo strumentale della *Buona sera*, preceduto da un motivo in ritmo ternario, con tipico andamento di valzer, e seguito da un secondo brano strumentale, una marcia, in ritmo binario.

roso stile per terze parallele dopo aver intonato all'unisono i primi due suoni. L'inizio è sufficiente a far sì che il profilo delle due voci non sia uguale, infatti si ha un movimento ascendente con una deviazione per la voce superiore, un movimento circolare con due deviazioni per la voce inferiore. Inoltre la triade 1 3 5 costituisce nella voce superiore l'ossatura del brano. Nella voce inferiore, invece, sembra che la melodia ruoti intorno al 1° grado e l'intervallo di terza maggiore 1 3 costituisce la struttura intervallare della linea melodica.

Probabilmente anche questo esempio, come il precedente, presenta una melodia centrica che ha nel suono 1 per la voce inferiore e nel suono 3 per la voce superiore i suoi perni. L'analisi degli accenti in *Is* (o voce superiore) porta a considerare i suoni 2 e 4 come note di volta inferiori: in tal caso l'ossatura del profilo melodico è costituita dai suoni 1 3 5 3 1 3, con il suono 3 come perno; analogamente troveremo l'impianto più ridotto 1 3 1 in *Ii* (o voce inferiore), ma con il suono 1 come nota perno, vista la frequenza della sua intonazione.

— *La Buona sera n. 3* (Valongia n. 2)

Altra esecuzione polivocale, ricca nella parte maschile di acciaccature e di portamenti della voce. La voce femminile entra sull'ottava misura alla distanza di terza inferiore³¹; questa non intona tutte le fioriture della voce maschile, ma viene a trovarsi sempre ad una distanza di terza sui suoni corrispondenti alle sillaba del testo:

	<i>for</i>	-	<i>tu</i>	-	<i>na</i>
s:	3	<u>4 3 1</u>	2	<u>3 2 1</u>	2
i:	1		VII		VII.

Una variazione nell'andamento polifonico per terze è presente nell'intonazione della sillaba *per* nella seconda frase:

s:	1	2	3
i:	VI	VI	V 1

Il profilo melodico è costituito da due frasi uguali: cambia solo il ritmo delle fioriture conclusive, che vengono eseguite più strette, come

³¹ Occorre notare che, in realtà, la voce femminile si dispone una sesta sopra alla voce maschile, in quanto quest'ultima canta un'ottava sotto.

acciaccature, nella prima parte, più larghe nella seconda, con un disegno di crome e la pronuncia delle sillabe *-tu-* e *-na* della parola *fortuna* in levare.

Considerando gli accenti della melodia si evidenzia nuovamente una struttura 1 3 5 3, ma con la cadenza sul suono 2 per la voce superiore, e una struttura 1 3 1, con cadenza conclusiva sul suono VII nella voce inferiore. Ancora il bicordo 3/1 nel primo segmento costituisce insieme il perno di questa melodia centrica e il tenor su cui la melodia si fissa per adattare le sillabe irregolari del testo.

– *La Buona sera n. 4* (Soraga n. 61)

È un documento polifonico ricco di piccole variazioni, con note di passaggio, di volta, suoni ribattuti, per far sì che le irregolarità metriche dei versi poetici si adattino al verso melodico, lasciando inalterati i suoni strutturali della melodia. La voce maschile intona il primo inciso, poi entra la voce femminile che si muove a una distanza di sesta. Il brano è costituito da due versi melodici che si differenziano solo nella parte conclusiva: il primo termina sul bicordo 2/7, il secondo sul bicordo 3/8; tale bicordo viene intonato in levare e poi prosegue sul tempo forte della battuta successiva. Il secondo e il quarto segmento terminano con un melisma sulla penultima sillaba 3/8 2/7 5/10 4/9 3/8; il terzo segmento incomincia poi con una piccola variazione rispetto agli altri inizi 1/6 2/5 3/8, anziché 1/6 2/7 3/8, aumentando in tal modo l'estensione del segmento ad una sesta, anziché una quinta come negli altri segmenti.

Anche in questo documento, come nel precedente, se si considerano solo gli accenti della melodia si ritrovano le strutture 1 3 4 3, con la cadenza sul suono 2 per la voce superiore, e 1 3 1, con cadenza conclusiva sul suono VII nella voce inferiore. In tutto il brano vi è un'insistenza sul bicordo 3/1, note perno di queste melodie centriche per le oscillazioni inferiori e superiori, sulle quali cadono gli accenti forti sia delle battute che dei versi poetici, ma anche note *tenor* sulle quali la melodia si fissa per adattare le sillabe irregolari del testo.

Vi sono infine melismi di due note, che danno la sensazione di un andamento "strascicato" delle voci.

– *La Buona sera n. 5* (ms. Innsbruck, Fassa 54)

La strofa musicale è composta da due semifrase simili, che variano solo all'inizio e alla fine.

Il profilo melodico incomincia con l'intervallo ascendente di 4°, V 1, quindi procede quasi regolarmente per gradi congiunti (un intervallo di terza maggiore 3 5 viene intonato nella terza misura) e conclude con un melisma, 2 5 4 3.

Il ritmo si fa sempre più regolare rispetto ai documenti precedenti: ritmo ternario, minima seguita o da una semiminima o da due crome.

Cambia la struttura testuale: l'endecasillabo "Per salutarvi voi sposi novelli" viene ripetuto due volte; pertanto avremo la seguente struttura:

A	A'
a	a

— *La Buona sera* n. 6 (Alba n. 265b)

Il testo qui si organizza in strofe di due versi di novenari a rima baciata; la strofa musicale, di dodici battute, è composta da due semifrasi uguali, ognuna delle quali è formata da due segmenti: ad un verso poetico corrisponde un verso musicale.

L'esame del profilo evidenzia per ogni segmento la presenza del ribattuto in posizione iniziale e di un intervallo di 4° discendente in posizione finale che, vuoto nel 1° segmento (5 2), è riempito nel 2° segmento (6 5 4 3); risulta chiara la dinamica tonale DT DT. Inoltre i due segmenti sono in rapporto di progressione tra loro: il secondo ripete il primo un tono sopra: ciò è evidente rilevato anche dall'analisi degli accenti: 1° seg., 3 5 2; 2° seg., 4 6 3; i suoni 5 e 6 costituiscono suoni di cadenza. A un livello di sintesi successivo potremo vedere come il 1° segmento sia formato dalla ripetizione del suono 3, che assolve alla funzione di corda di recita, e scende al suono 2, mentre nel 2° segmento il suono 4 risolve sul suono 3, appartenente sull'asse della tonica. Questa finale, parallelamente a quanto già osservato in altri brani e in altri repertori, ci fa presupporre che la voce acuta sia stata ricordata in questa registrazione e che in passato questo canto poteva essere eseguito a due voci³².

³² Osserva Sachs sulla polifonia: «Lo studio dei suoni coincidenti conduce a risultati sorprendenti. Contro tutte le concezioni erronee tradizionali, la monofonia dei tempi moderni si ritrova qua e là nel mondo primitivo e orientale come stadio finale di quella che un tempo era polifonia. L'Estremo Oriente, che ha abbandonato ben presto la cosiddetta "Buona Musica" polifonica, fornisce buoni esempi, così come ne forniscono lo sviluppo del primo canto gregoriano e la transizione da una parte a più voci ai madrigali *a solo* della fine del sedicesimo secolo. Durante il diciassettesimo e il diciottesimo secolo, i musicisti europei abbandonarono per ben due volte lo stile antico polifonico per lo stilo *moderno* monodico» [Sachs, 1982, 192].

– *La Buona sera n. 7* (Ciampestrin n. 24, Pera n. 91a)

Testo e melodia rivestono la struttura di canzone già individuata nei canti profani: quattro versi poetici corrispondenti a quattro versi musicali; con funzione di coda si ha la ripetizione degli ultimi due versi, musicali e poetici.

È stata registrata un'esecuzione polifonica. La voce superiore procede per gradi disgiunti e nei primi due segmenti è formata dai suoni della triade di tonica; 3° e 4° segmento sono caratterizzati da suoni ribattuti in posizione finale e da cadenze conclusive di tonica.

La voce inferiore entra nel 2° segmento, non segue un movimento parallelo di terze e si presenta con maggiore fissità. Questo è ben visibile anche dagli accenti della melodia: ribattuto del suono 3, poi del suono 5 con cadenza sul suono 3 e infine del suono 4 con la cadenza finale 4 5 3. Ritorna in questa linea melodica quel carattere salmodiante che abbiamo già riscontrato in altri documenti, come pure l'ambito ridotto di una quinta entro il quale si muove la melodia.

– *La Buona sera n. 8* (Moncion n. 115)

Solo un frammento è stato registrato di questo canto: il 1° segmento si basa sui suoni della triade di tonica e procede per gradi disgiunti, mentre il 2° segmento, incompleto, procede per gradi congiunti. Rispetto agli altri documenti analizzati, il presente è in 6/8 con il caratteristico ritmo da barcarola.

2.2. *Strutture a confronto*

Per quanto riguarda la struttura della strofa, notiamo che i profili 1-6 sono basati su due segmenti corrispondenti ai due versi in endecasillabi: alle strofe testuali di due endecasillabi a b corrispondono strofe musicali caratterizzate da un segmento musicale che viene ripetuto uguale (A A) o con variazione nella cadenza conclusiva (A A')³³.

Il profilo n. 7 corrisponde alla struttura della canzone: ai quattro

³³ La ripetizione appaiata del verso, ma con finali differenti (A A'), costituisce per Sachs la forma del *lied* [Sachs 1982, 144].

versi della strofa poetica corrispondono quattro versi musicali distinti con la ripetizione della seconda semifrase avente funzione di coda³⁴, secondo lo schema:

A A B C B C
a b c d c d

Prenderemo ora in esame la struttura delle finali, scale e ambito.

	<i>finali</i>		<i>struttura</i>		
1 - Campitello	2/V	5/V		A B	
2 - Vigo	3/1			A	
3 - Valongia	1/VII	2/VII		AA	
4 - Soraga	2/VII	3/1		A B	
5 - Innsbruck	2	3		A B	
6 - Alba	2	3		A B	
7 - Ciampestrin	5	5	5	8	AAA B
Pera	5	5/3	5/3	8/3	AAA B

Notiamo come i profili n. 1 e 3 incomincino con i suoni dell'accordo sul 1° grado e finiscano su quelli dell'accordo sul 5° grado; i profili n. 4, 5, 6, 7 sono in un ambito tonale: con una semicadenza sui suoni dell'asse della dominante e la cadenza conclusiva sui suoni dell'asse della tonica.

I suoni della cadenza di dominante tendono ad essere inferiori al suono 5, ad eccezione del profilo n. 1 che cadenza sul suono 5: pertanto la funzione di cadenza può essere svolta da una serie limitata di suoni.

	<i>scale</i>	<i>ambito</i>
1 - Campitello	1 2 3 5	1 5, 5°
2 - Vigo	1 2 3 4 5 VI VII 1 2 3	1 5, 5° VI 3, 5°
3 - Valongia	1 2 3 4 5 VI VII 1 2 3	1 5, 5° VI 3, 5°
4 - Soraga	1 2 3 4 5 VI VII 1 2 3	1 5, 5° VI 3, 5°

³⁴ Sachs definisce le strutture nella quali i versi hanno melodie differenti forma di *strofa* o di *stanza* [Sachs 1982, 145].

5 - Innsbruck	V 1 2 3 4 5	V 5, 8°
6 - Alba	2 3 4 5 6	2 6, 5°
7 - Ciampestrin	1 3 5 6 7 8	1 8, 8°
Pera	1 3 4 5	1 5, 5°
8 - Moncion	1 3 4 5 6	1 6, 6°

Balza chiaramente agli occhi la condivisione dell'ambito di quinta in cui si sviluppano quasi tutti i profili melodici, e dei suoni della scala utilizzati: 1 2 3 4 5, per la voce superiore, VI VII 1 2 3 per quella inferiore.

Una chiara eccezione è costituita dalla voce superiore del profilo n. 7 che si muove prevalentemente tra i suoni dell'accordo di triade di tonica³⁵.

– *Livello profondo*

	<i>versi</i>	<i>accenti melodia</i>	<i>"livello profondo"</i>
1 - Campitello	I	1 3 5 2	1 3 2
	II	1 3 5 5	1 3
2 - Vigo	I	s: 1 3 2 3 5 4 5 3 3 2 1 3 i: 1 VII 1 3 2 3 1 1 VII VI 1	1 3 5 1 3 1
	I	s: 1 2 3 2 3 5 4 5 3 3 2 i: VI 1 VII 1 3 2 3 1 VII VII	1 3 5 3 1 3 1
4 - Soraga	I	a: (1) 3 3 4 3 2 g: (VI 1) 1 2 1 VII	1 3 4 3 1 2 1
	II	a: (1) 3 3 4 3 3 g: (VI 1) 1 2 1 1	
5 - Innsbruck	I	1 3 4 3 2	1 3 2
	II	1 3 4 3 3	1 3
6 - Alba	I	3 3 3 5 2	3 2
	II	4 4 5 6 3	4 3

³⁵ È forse un rivestimento tardo, di chiaro stampo tonale? Oppure un terzo profilo melodico, considerando l'attuale profilo inferiore terminante sul suono 3 come la voce superiore ricordata, mentre è andata persa la voce inferiore di un ipotetico movimento parallelo per terze, ora non è più ricordata.

7 - Ciamepestrin	I	s: (5) 8 3 1 5	5 8 3 1
	II	s: (5) 8 3 1 5	
		i: 3 3 3 1 3	3
	III	s: 7 7 (9) 8 5	
i: 5 5 5 3 3		5 3	
IV	s: 6 7 8		
	i: 4 5 3	4 3	
8 - Moncion	I	5 1 5 1	5 1
	II	5 6 4

A un livello di sintesi notiamo come i profili nn. 1-5 costituiscano delle melodie centriche con il loro perno nel bicordo 3/1, sul quale spesso si trovano gli accenti principali dei versi musicali. Il suono 3 costituisce anche nel profilo n. 7 il suono base, corda di recita e di cadenza rispettivamente nei segmenti 2 e 3, 4.

Vi è nei diversi profili la condivisione di una struttura profonda che fa dell'intervallo 1 3 e della forte presenza del suono 3 il suo nucleo centrale.

In alcuni canti vengono intonati dei melismi sulle parole *novelli* e *fortuna*:

- n. 2, Vigo³⁶:

	<i>no- vel</i>		-	-		<i>li</i>
voce s.	<u>3</u> 4 3 <u>2</u> 3 2 <u>1</u> 2 <u>3</u>					
voce i.	<u>1</u> 2 1 <u>VII</u> 1 VII <u>VI</u> VII <u>1</u>					

- n. 3, Valongia:

	<i>no- vel</i>		-	-	<i>li</i>
voce s.	<u>3</u> 4 3 <u>2</u> 3 2 <u>1</u> <u>2</u>				
voce i.	1 VII VI VII				

	<i>for-</i>	<i>tu</i>	-	<i>na</i>
voce s.	<u>3</u> 4 3 <u>1</u> 2 <u>3</u> 2 1 <u>2</u>			
voce i.	1 VII VII VII			

³⁶ I numeri sottolineati si riferiscono ai suoni con l'accento

Si può osservare la presenza della formula 3 4 3 / 2 3 2 / 1 nella voce superiore; la voce inferiore nel profilo 2 si muove a una distanza di terza, mentre nel profilo n. 3 ha una funzione di sostegno armonico.

Notiamo poi la presenza della formula 2 5 4 3 nella voce superiore dei seguenti tre melismi:

- n. 5, Innsbruck:

<i>no- vel</i>	-		<i>li</i>
<u>2</u>	5	4	<u>3</u>

- n. 4, Soraga:

	<i>for- tu</i>	-		<i>na</i>
voce s.	<u>3</u>	2	5	<u>4</u> 3
voce i.	1	VII	3	2 1

	<i>de- mo</i>		-	<i>nio</i>
voce s.	<u>3</u>	2	5	<u>4</u> 3
voce i.	<u>1</u>	3	<u>2</u>	1

I profili nn. 1-5 incominciano con l'intervallo di terza maggiore 1-3, riempito in vario modo: 1 2 3, 1 3 2 3 nella voce superiore, ma sempre con accento sui suoni 1 e 3, ad eccezione del profilo n. 5 che inizia con il salto di quarta ascendente V-1; la voce inferiore, o intona una terza sotto, ricreando così un intervallo di terza minore VI-1 (profili nn. 3 e 4), oppure si fissa sul suono 1 con nota di volta inferiore 1 1 VII 1 (profilo n. 2).

La parte centrale dei segmenti, nella voce superiore, può andare a toccare il suono 5 per grado congiunto o per salto di terza (ad eccezione del profilo n. 1); il profilo melodico poi scende e si ferma con il suono 3 ribattuto, il quale può cadenzare al suono 2; da notare che sulle sillabe (*spo*)- *si no-vel*-(*li*) si trova la ripetizione del suono 3. In questa parte centrale e finale del segmento la voce inferiore si muove per moto parallelo di terza.

Nei suddetti profili sembra di intravedere una melodia fortemente determinata dalla tradizione, che condivide la struttura musicale e alcuni punti di riferimento e di orientamento che il cantante tiene presente nello svolgimento del canto, ma tale melodia non è mai uguale, vi è un continuo approfondimento di formule, una ricerca della variazione attraverso l'inserimento, l'eliminazione o il cambiamento di suoni, di accenti, di note di passaggio, delle modalità d'inizio o di caden-

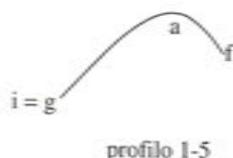
za dei singoli segmenti: vengono in tal modo soddisfatti il bisogno di tener vivo l'interesse attraverso le variazioni e al tempo stesso il bisogno di riconoscere ciò che si canta.

Il profilo n. 6, pur condividendo la struttura strofica dei precedenti, ha i segmenti in progressione, basati rispettivamente sulla ripetizione dei suoni 3, per il primo segmento, e 4, per il secondo, seguiti da un intervallo di terza ascendente; infine chiusi su un intervallo di quarta discendente (5 2; 6 3).

Il profilo n. 7 si avvicina alle modalità di sviluppo della melodia e all'organizzazione strofica già individuata nelle canzoni profane.

Per quanto riguarda il frammento del profilo n. 8 si può solo osservare che il primo segmento è basato sulla triade discendente di 1° grado.

Nella linea superiore di tutti i profili la nota iniziale è sempre inferiore a quella acuta, la quale è maggiore della finale (ad eccezione del profilo n.1 $f = a$); nei profili 1-5 inoltre $i = g$, mentre nei profili 6-8 $i > g$.



- Polivocalità

Varie sono le modalità di esecuzione polivocale:

1. il basso maschile tiene un pedale di tonica e cadenza alla dominante alla fine del verso (n. 1);
2. le due voci intonano i primi due suoni all'unisono, poi si dividono e procedono per moto parallelo a distanza di terza: 1 2 3 3/1... (profilo n. 2);
3. la voce superiore intona le prime sei sillabe corrispondenti a circa 1/2 verso, poi entra la voce inferiore a distanza di terza; le strofe successive sono cantate interamente per moto parallelo di terza (profilo n. 3);
4. la voce superiore intona il primo incipit *La bella e*, poi entra la voce inferiore a distanza di terza (profilo n. 4);
5. il primo verso viene intonato dalla linea superiore; sul secondo verso entra la linea inferiore, teoricamente e graficamente a una terza inferiore, ma a livello sonoro voce femminile e voce maschile sono a distanza di una sesta inferiore (profilo n. 7, n. 91a).

3.1 "Sacri Canti" di Soraga

La ricerca etnomusicale degli anni 1980-90 ha potuto documentare nove canti presenti nell'antifonario ritrovato a Soraga³⁷. Un primo gruppo di canti si riferisce alla tematica della Natività di Gesù: *Oh mirando, Oggi è nato, Amato e riverito, Iddio benedetto, O notte splendida, Il tempo passa*; un canto è dedicato alla Madonna, *O amabile Maria*, e uno a Gesù in forma di litania, *Padre celeste Iddio*. Questi ultimi due canti appartengono ad un orizzonte culturale e temporale diverso rispetto al gruppo dei canti per le festività natalizie.

Questi i documenti in esame, nell'ordine proposto dal corpus delle trascrizioni musicali contenuto in questo volume:

incipit	fonte
<i>Iddio benedetto / Amato e riverito</i>	n. 51, trascr. II.1
<i>Il tempo passa</i>	n. 52, trascr. II.2
<i>O amabile Maria</i>	n. 321, trascr. II.3
<i>Oggi è nato un bel bambino</i>	n. 49, trascr. II.4
<i>Oh mirando e gran stupore!</i>	n. 319, trascr. II.5
<i>O notte splendida</i>	n. 315, trascr. II.6
<i>Padre celeste Iddio (Litanie a Gesù)</i>	n. 316, trascr. II.7

3.1. Profilo melodico dei versi

– *Iddio benedetto* (II.1)

Il brano presenta lo stesso profilo melodico del canto "Tre Re" raccolto a Soraga, (mod. A) e serviva anche per il rivestimento melodico del canto "Amato e riverito". Tutti e tre i testi dei canti presentano la struttura della zingaresca.

Occorre solo notare uno scambio di funzione tra la prima voce femminile e la voce maschile: qui la voce femminile intona la chiusura delle due semifrase cantate nei Tre Re, dalla voce maschile.

³⁷ Per l'inquadramento storico e culturale si veda ancora il saggio di Morelli e Chiocchetti, *I "Sacri Canti" e il rito dei Trei Rees. Canti natalizio-epifanici in Val di Fassa*, in quest'opera, I vol., pp. 437-561.

- *Oggi è nato* (II.4)

Il testo poetico, divisibile in tre parti, presenta il seguente schema metrico:

A8A8A8 // B8B8B8 // c8c8. Testo poetico e musicale possono venire divisi in tre parti e risultano così articolati:

I parte:	A	B	B
	a	b	b'
II parte:	C	D	E
	c	c	c
III parte:	F	A	
	b'	b'	

La voce inferiore si muove all'interno di una quinta VII-4, per lo più per moto congiunto o per intervalli di terza, con prevalenza di profili melodici discendenti. Nella melodia si possono osservare note di volta, appoggiature, ripetizioni e variazioni di incisi melodici: i primi due versi sono caratterizzati rispettivamente dalla successione do-re-mi-fa e fa-mi-re-do, così variata nel terzo verso: mi-fa-re-do.

I versi iniziano sempre in battere e finiscono sul tempo debole di battuta. Nel primo e nel terzo verso la voce superiore intona l'accordo di tonica (do mi sol do), formando con la voce inferiore intervalli di quinta e di sesta; ciò avviene anche nella terza e ultima parte.

Nella seconda parte ritorna il movimento parallelo per terza delle due voci; i profili melodici giocano sulla ripetizione di un melisma di tre suoni, basato sull'intervallo di terza 5/3-3/1.

Finali:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	struttura
voce s.	5	3	3	3	3	3	3	3	A B B B B B B B
voce i.	3	1	1	1	1	1	1	1	

La voce inferiore intona la scala: VII 1 2 3 4; quella superiore: 1 2 3 4 5 6 8.

- *O mirando gran stupor* (II.5)³⁸

L'andamento circolare, con intervallo di terza che si ripete per ogni verso, è la caratteristica dei profili di tutti i versi musicali del presente

³⁸ Struttura metrica del testo: canzone con versi ottonari e la ripetizione del primo verso in posizione finale a mo' di ritornello: A8B8B8c8 + rit.

documento; tale andamento sinuoso è presente anche all'interno dei singoli versi con uso di note di volta inferiore (1 VII 1) o con note di passaggio (4 3 2 3 4). I profili si muovono per gradi congiunti o per intervalli di terza; da notare la finale 4/2 5/3 3/1, già osservata in altri canti, il gruppetto 6/4 5/3 4/2 5/3 nel terzo segmento e il melisma 3/1 2/VII 3/1 nel secondo verso.

Le scale utilizzate sono 1 2 3 4 5 6 7 per la voce superiore, VII 1 2 3 4 5 per quella inferiore.

Finali:

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>struttura</i>
voce s.	1	3	5	3	3	A B C B B
voce i.		1	3	1	1	

Struttura strofica: A B C D A
a b c d b

– *O notte splendida* (II.6)

I primi due versi e l'ultimo, in ritmo binario, sono caratterizzati dall'affermazione delle note dell'accordo di tonica e si muovono per salti; i due versi centrali, invece, acquistano un andamento da pastorale popolare con il ritmo ternario, il procedere per gradi congiunti e l'insistere sul terzo suono, che diventa una sorta di corda di recita.

Vengono toccati tutti i suoni dell'ottava: 1 2 3 4 5 6 7 8.

Finali:

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>struttura</i>
3	3	2	2	3	A A B B A

Struttura strofica: A B C D E
a b c c a

– *Il tempo passa* (II.2)³⁹

I primi due versi, discendenti, sono in progressione ascendente di tono. Troviamo suoni ribattuti 1/3 seguiti dalla piccola fioritura con intervalli di terza VIII/2 2/4 VII/2, poi in progressione 2/4 con fioritura 1/3 3/5 1/3. Anche il terzo verso, ascendente, incomincia con i suoni

³⁹ Il testo presenta la struttura metrica della canzone con versi quinari: A5B5B5c5.

ribattuti 3/1, seguiti dallo stesso disegno ritmico e salto di terza ascendente, 2/4 4/6 3/5.

I quattro versi musicali possono essere raggruppati a due a due, formando così due distinte semifrasì, A e B.

Tutto il brano si muove all'interno del pentacordo inferiore del modo autentico; VII 1 2 3 4 per la voce inferiore, 2 3 4 5 6 per la voce superiore.

Finali dei versi:

	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>struttura</i>
II.2 s	2	3	5	3	A B C B
II.2 i	VII	1	3	1	

Struttura strofica: A B C D
a b c d

– *O amabile Maria* (II.3)⁴⁰

La struttura strofica musicale è divisibile in tre parti:

I - versi 1 2 3 4, semifrasì A - A

II - versi 5 6 7 8, semifrasì B - B

III - versi 9 10 11 12, semifrasì C - C¹

I A: Il primo verso musicale inizia con il salto di quarta ascendente sol-do (V-1) e con un movimento ascendente arriva a sol, il secondo verso parte dalla tonica all'ottava e con un movimento discendente arriva al re.

I due versi presentano un ritmo regolare.

II B: con il quinto verso si ha un cambiamento di figura ritmica.

Il verso 5 parte dalla nota mi e con movimento congiunto ascendente arriva alla nota la; il verso successivo va dal do al mi attraverso un movimento discendente: si forma anche qui un profilo circolare.

III C: si parte con il salto ascendente sol-do, si scende per gradi congiunti al re e si finisce con una cadenza sul sol nel verso 10, mentre nell'ultimo verso la cadenza finale è sul primo grado.

Da notare che tutti e tre gli archi individuati hanno nel suono do₅, intonato nei versi 2, 4, 9 e 11 di salto a partire dal suono sol₄, mentre

⁴⁰ Struttura metrica del testo: A7B7B7C6 // D7E7D7f7 // E7f7E7f7.

nella parte centrale, più melodiosa rispetto le altre, abbiamo l'intervallo la-do.

L'intervallo di quarta ascendente sol-do costituisce una sorta di leitmotiv del brano in esame.

Finali dei versi:

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>struttura</i>
5	2	5	2	A B A B

Struttura strofica: A B C D
a b a b

– *Padre celeste Iddio* (II.7)

Il canto è composto da due versi musicali. Il primo si muove nell'ambito di una quarta e presenta un profilo circolare; il secondo profilo è discendente, parte dal sesto e arriva al primo suono. A livello di strofa, si ha nel primo segmento un'ascesa di tre suoni, 4 5 6, nel secondo verso una discesa, 6 5 4 3 2 1.

Finali dei versi:

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>struttura</i>
3	1	A B

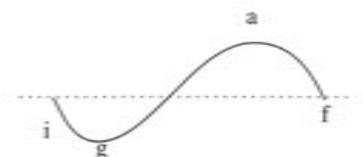
Struttura strofica: A B
a b

3.2. Strutture a confronto

– *Livello profondo*

L'analisi dei profili evidenzia una prevalenza di profili discendenti con $A > F = G$, $I < A$; non mancano tuttavia profili circolari con $I = F = G$ e ascendenti, specie in prima posizione. La voce inferiore procede per gradi congiunti o per intervalli di terza e si muove entro un ambito limitato di quinta (2-6, VII-4, VII-5). Quella superiore invece intona con più facilità l'intera ottava (V-4, 1-8, 1-7), l'accordo di tonica e intervalli più ampi, specie di quarta, ma anche quinta e sesta: pertanto le due voci non sempre si muovono secondo il rigoroso movimento parallelo di terza.

Per quanto riguarda la strofa, la struttura per quattro versi rimane la più diffusa; nei canti natalizi e nell'inno alla Madonna si nota la seguente successione i g a f , con $i > o = g$, $i < a$, $i < o = f$, $f > g$, $f < a$, che disegna il seguente profilo:



Le *Litanie a Gesù* invece hanno l'andamento: i a g f , con $i < a$, $i > f$, $i > g$, $a > f$.



Le note pertinenti – note iniziali, finali, gravi e acute, accenti principali dei versi, finali dei versi musicali – sono varie e non presentano particolari ripetizioni; si può solo osservare la tendenza delle strofe ad iniziare e finire con il bicordo 3/1 o con il suono 1 e 3, ad avere il primo accento del primo, terzo e quarto verso sul bicordo 3/1 (ma nel primo verso si trova ancora sul suddetto accento i bicordi 5/3 e i suoni 8,1, 5) e a chiudere il secondo segmento sul bicordo 3/1 (ma anche 2/V).

– Polivocalità

La polivocalità costituisce, nei canti eseguiti durante le questue natalizie, il cardine fondamentale: i cantori si dispongono in tre voci, generalmente una maschile e due femminili. Le due voci femminili tendono a cantare a una distanza di terza, ma anche di sesta (cfr. II.1); la voce maschile può raddoppiare una voce femminile, come in II.1 II.2, oppure eseguire la linea inferiore della melodia – II.5 –, o ancora, come in II.4, intonare un sostegno armonico al canto toccando i suoni I IV V I e pronunciando omoritmicamente le parole del testo.

III. CARATTERISTICHE MELODICHE E STRUTTURALI DEI CANTI

Se nella musica di tradizione orale un numero limitato di strutture sta alla base di una varietà di forme, melodie e profili musicali, è necessario descrivere quei processi musicali, quei tratti "formali pertinenti", quelle regolarità dell'articolazione melodica già individuate nelle singoli sezioni, che possono essere interpretate come elementi base di un comune processo di formalizzazione musicale e in grado di compiere certi atti di comunicazione grazie al fatto di essere dotato di una certa disposizione di unità musicali, diversa da quella di qualsiasi altro testo. Questo sarà l'obiettivo dell'ultima parte della nostra ricerca.

Verrà qui utilizzato lo stesso procedimento analitico applicato alle diverse categorie di canti, confrontando strutture strofiche e versi musicali, i loro profili, le note pertinenti, senza prendere in considerazione il testo verbale, la sua struttura metrica e i suoi contenuti. D'altro lato, dai lavori di analisi sui diversi repertori che si vanno pubblicando, lo specifico musicale acquista sempre più vita propria e si manifesta come struttura autonoma rispetto al testo.

I nostri risultati non discostano da quanto ha scritto Macchiarella nel suo studio sulla musica di tradizione orale nel Trentino [cit.], anche se sarà solo dall'osservazione, dall'analisi e dalla sintesi di diversi repertori che si potrà meglio definire lo specifico musicale della cultura musicale trentina e del più ampio arco alpino.

1. *La strofa*

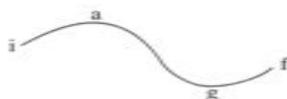
I canti sono generalmente organizzati secondo il principio della ripetizione della prima strofa musicale in modo pressoché uguale: minime variazioni sono dovute all'agogica, agli elementi ornamentali e all'intonazione dell'incipit del primo verso nel caso di canti polivocali. In questi brani la prima strofa viene intonata da un solo cantante o da più voci all'unisono, mentre le successive secondo l'impianto polivocale individuato nella prima strofa. Per lo più ogni strofa è formata da un numero di versi corrispondenti al numero dei versi poetici.

I canti raccolti in Val di Fassa, oggetto della nostra analisi, si presentano strutturati generalmente su strofe di quattro versi musicali – specie nelle canzoni, nei canti lirico monostrofici, nei canti narrativi –

secondo gli schemi⁴¹: *a b c d* (forma più diffusa), *a b a c*, *a b a a'*, *a a b c*, *a b c c*⁴², *a b a b*, *a b a' b'*, *a a' b c*, *a a' a a'*. In alcuni canti narrativi la presenza di ritornelli *non-sense* intercalati tra i versi permettono di ritrovare la struttura di quattro versi musicali: *a rit. b c*, *a rit. a a*, *a rit. a b*, come pure di ampliare la struttura: *a rit. b c d*, *a rit. a b b*, *a a rit. b a b*. Questa è ampliata anche con l'aggiunta o la ripetizione di alcuni versi, spesso con funzioni di coda, secondo gli schemi: *a b c d c d*, *a a b c d c*, *a a b c b c*, *a b c d e f*, o i canti dei cantastorie: *a b c d c d*, *a b a c d e*, *a b c d a' b'*, *a b c d rit. rit.*, *a b a b rit. rit.*

Nelle canzoni ritornelli o frasi *non-sense* sono inseriti nell'ambito di alcuni canti, ma sono sempre chiaramente isolati dalla struttura della strofa. Ci sono pertanto queste regolarità: quattro versi nelle canzoni, lirico monostrofico e narrativo, sei versi in poche canzoni e nei canti da cantastorie.

L'analisi delle note limite applicate alle strofe rivela una certa predilezione per il profilo:



L'ambitus entro il quale le melodia monodiche si estendono è ristretto: quinta e sesta, ma anche quarta con la successione scalare 3 4 5 6. L'estensione delle parti nel repertorio polivocale prevede per la voce superiore la successione scalare V (VI) (VII) (1) (2) 3 4 5 6 7 (8), per la voce inferiore V (VI) (VII) 1 2 3 4 5 (6). Spesso la voce superiore intona da sola l'incipit della prima strofa. In alcune esecuzioni polivocali è prevista una seconda parte maschile in ostinato sui gradi I IV V della scala.

2. Versi musicali - profili e note rilevanti

Il modello più diffuso dei profili melodici dei versi musicali risulta essere $A > F = G$, con I che può collocarsi tra G e A.

⁴¹ Non necessariamente il numero dei versi del testo poetico corrisponde con il numero dei versi musicali, come pure «alle ripetizioni dei [versi del testo verbale] corrispondono ripetizioni dei versi musicali» [Macchiarella, cit.].

⁴² Cfr. la struttura strofica del canto "Casto rifiuto" [supra, nota 16].



Non mancano profili ascendenti e circolari.

Vi è una predominanza del movimento per gradi congiunti; spesso viene usato il ribattuto, sia come ripetizione di un singolo suono, sia come ritorno costante su quel suono con movimento ondulatorio al suono superiore (es. 6 5 6 5).

All'attacco di strofa e/o dei singoli versi musicali (primo accento forte) e in coincidenza con gli accenti forti si ritrovano alcuni salti melodici, come pure, talvolta, in corrispondenza del secondo accento forte e a conclusione del verso; raramente questi salti melodici si trovano all'interno del verso musicale. Intervalli ascendenti di terza e di quarta sono i più diffusi, rari gli intervalli di quinta e si sesta. L'intervallo discendente di terza è presente soprattutto all'inizio e verso la fine dei versi musicali.

Nei brani si nota la tendenza ad incominciare in levare con il 5° grado (V-5), subito seguito dal primo accento sul 1° o sul 5° suono. Non mancano attacchi sul primo e terzo suono, come pure sui bicordi 3/1 e 5/3. Il primo accento poi è sui suoni 3, 5 oppure sui bicordi 5/3 e 3/1. Sono presenti anche documenti con accenti sul suono 6, mai sul 4. Si può pensare l'inizio sui suoni della triade del 1° grado.

Il secondo accento di norma cade sui suoni 5 e 3; meno frequentemente sui suoni 6, 4, 1 o sui bicordi 5/3, 4/2, 7/5, 2/VII.

La nota finale tende a finire sui suoni 3, 1 o 5, ma anche sui bicordi 5/3 e 4/2 o sui suoni 4 e 2.

È da tener presente che il primo verso viene intonato generalmente da una voce o da più voci all'unisono: talvolta è proprio a partire dall'ultimo suono del verso che il canto si struttura a più voci.

L'ambito entro il quale si muove è generalmente di quarta o di quinta, ma anche di settima.

L'ultimo verso, che insieme al primo viene a costituire un punto di orientamento fondamentale della successione logica del materiale musicale, incomincia su gradi differenti della scala, ma soprattutto sul 3° e sul 5°, poi sul 6°, talvolta sul 2° o il 7°, sui bicordi 6/4 e 5/3. Il primo accento cade di preferenza sul 5° suono, ma anche sul 7° e sul 2°. In coincidenza con il verso del testo tronco manca il secondo ac-

cento forte. Da osservare che l'accento sul 7° suono è seguito sempre dalla conclusione del verso sul suono 3, mentre quando si trova sul 5° suono il brano termina sul suono 3 o 1. La fine del verso è sempre sui suoni 1 o 3, o sui bicordi 3/1 o 8/3. Anche qui l'ambito entro il quale il profilo si estende è limitato, di quarta o di quinta; non mancano tuttavia ambitus di sesta e di terza.

In questo verso si intravede quasi sempre un profilo discendente: (8) (7) 6 5 3, (6) 5 4 3 2 1, 3 2 1, 5 4 3 1, 4 3 2 1, 6 5 4 3, 7 6 5 4 3 2 1, 7/5 6/4 5/3 4/2 3/1.

I versi interni costituiscono l'elemento di maggior variabilità: il secondo verso con maggior frequenza incomincia con i suoni 5 o 3, o con i bicordi 5/3 e 3/1, il primo accento cade sul suono 5, ma anche 2, 7 e 3, o sui bicordi 3/1 e 5/3; il secondo accento ancora sul suono 5, ma anche sul 3 e 1 o 5/3 e 3/1, raramente sul 2 o 4, mai sui suoni 7 e 6; la nota finale è generalmente costituita dal suono 1 o 3 o dal bicordo 3/1, ma anche 4 e 2/VII.

Il terzo verso incomincia di preferenza con il suono 5, ma anche 6 e 2/VII, il primo accento cade sui suoni 5 e 6, mentre il secondo accento sui suoni 5 e 7 o sui bicordi 5/3 e 7/5. La nota conclusiva è rappresentata dal suono 7 o 4, ma anche dai bicordi 3/1 e 5/3. In conclusione si può trovare il suono VII come nota di volta inferiore, spesso in esecuzione monodica di canti un tempo eseguiti a più voci, per la quale «è facile ipotizzare 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 tonali tradizionali per coro organizzato, armonizzazioni che, invece, enfatizzano le funzioni tonali, soprattutto la sensibile» [Macchiarella, cit.].

Infine vi è la tendenza a condividere una struttura basata su intervalli di terza.

Per quanto riguarda le strofe con quattro versi musicali, si registra nel primo verso una predominanza di profili del tipo $I = F = G < A$; nel secondo verso di $I > G < A > F$; nel terzo verso di $I > G < A > F$ e nel quarto verso $I = G < A > F$.

Per quanto riguarda le finali, le strutture più diffuse nei canti di quattro versi musicali risultano quella basata sull'alternanza A B A B e quella a cornice A B C A con la ripetizione del primo elemento in posizione finale.

Con meno frequenza la forma alternata è presente anche in altre forme con il primo elemento che viene ripetuto (A A B A, A B A A) o con la ripetizione del secondo elemento (A B C B).

Il principio della ripetizione è presente nelle seguenti strutture: A A A A, o con un elemento cambiato A A A B, o con due A A B C, A B C C. Infine la variazione, con tutti gli elementi diversi A B C D.

3. *La polivocalità*

La polivocalità costituisce un altro elemento di unione dei diversi canti, come pure di simbolo e di identificazione per il Trentino. Si è avuto già modo di soffermarsi sulla ricorrenza delle modalità di esecuzioni: incipit o primo verso eseguito da un solista o da più voci all'unisono, sull'ultimo suono le due voci si organizzano secondo un movimento costante, ma non rigido, per terza o per sesta; una terza voce maschile con un ostinato al basso è talvolta presente, specie nel gruppo di canti di Soraga, con l'intonazione dei gradi fondamentali della scala I IV V.

Infine è stato osservato come molti canti monodici che hanno come finale il suono 3 sia segno di una tradizione disgregata del canto polivocale, essendo sopravvissuta solo la linea superiore.

I documenti analizzati rappresentano degli esempi di quello stile "enunciativo", predominante nel Nord Italia e assunto come caratteristico delle espressioni vocali dell'area musicale italiana settentrionale. È uno stile adottato indifferentemente da parte di esecutori femminili e maschili, che tende all'esecuzione puramente vocale, senza accompagnamento strumentale e non prevede un'alternanza tra parti solistiche e parti corali.

Ma è anche uno stile che ha rimosso il gesto vocale e l'intensità emotiva. "La veemenza motoria dell'azione vocale viene negata, l'espressione sonora è trattenuta, così che l'esecuzione non metta in primo piano contenuti che possano caricare l'interpretazione di significati non voluti. Nella performance musicale si lascia emergere appieno il carattere colloquiale, la comunicazione del testo verbale viene proposta come momento fondamentale del canto, quasi a voler mettere in ombra la specificità del ricorso alla forma musicale» [Magrini 1990, 20-21].

La melodia è al servizio della parola: elemento strutturante è il te-

sto poetico e la parola ha una sua supremazia. Anche il ritmo dell'enunciazione è tendenzialmente regolare e continuo. A tal proposito è spontaneo ricordare il giudizio di Sachs [1982, 65] che intravede il carattere non musicale del canto folcloristico dell'Italia Settentrionale, dell'Europa occidentale e delle Isole britanniche.

Sembra un canto che non necessita di particolari qualità vocali, quali la padronanza degli acuti o potenza di voce e che trova nel tono colloquiale la sua dimensione comunicativa. Il registro della voce utilizzato è quello medio o medio-grave e raramente ricorre ai toni acuti, mantenendo contenuto l'ambito della melodia.

IV. TAVOLE DELLE STRUTTURE MELODICHE

Canzoni

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
1	I	3 8, 6°	5 3	A>I>F=G	dv1	8	3	1° tipo	5 3	2 8, 7°
	II	2 5, 4°	2 4	A>F>I=G	av1	3	4	2 3 4 5 6 7 8		
	III	2 6, 5°	5 2	A>I>F=G	dv1	6	2			
	IV	3 6, 4°	5 3	A>I>F=G	dv1	6	/			
3a	I	3 6, 4°	5 3	A>I>F=G	dv1	5	5	1° tipo	5 3	3 8, 6°
	II	3 6, 4°	3 4	A>F>I=G	av1	5	5	3 4 5 6 7 8		
	III	4 8, 5°	4 7	A>F>I=G	av1	5	7			
	IV	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	/			
3b	I	3 6, 4°	5 3	A>I>F=G	dv1	5	5	1° tipo	5 3	3 7, 5°
	II	3 6, 4°	3 3	A>F=I=G	cv1	5	5	3 4 5 6 7		
	III	5 7, 3°	5 7	A>F>I=G	av1	5	7			
	IV	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv1	5	/			
4	I	V 2, 5°	V IV	A>I>F=G	dv1	1	VII	2° tipo	V 1	IV 6, 9°
	II	V 1, 4°	VII V	A>I>F=G	dv1	1	V	IV V VI VII 1 2 3 4 5 6		
	III	V 5, 8°	V 4	A>F>I=G	av1	3	5			
	IV	V VI, 2°	V V	A>I=F=G	cv1	V	V			
	V	VI 6, 8°	6 1	A=I>F>G	dv1	5	VI			
5	I	V 1, 4°	V V	A>I=F=G	cv1	V	V	2° tipo	V 1	III 3, 8°
	II	III 1, 6°	V IV	A>I>F=G	dv1	V	V	III IV V VI VII 1 2		
	III	VII 2, 3°	2 VII	A=I>F=G	dv0	2	VII			
	IV	V 3, 6°	VI 1	A>F>I=G	dv1	V	/			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	if	g a, ambito
6a	I	III 1, 6°	V 1	A=F>I>G	av1	1	1	2° tipo III V VI VII 1 2 3 4 5	V 1	III 5, 10°
	II	III 5, 10°	3 III	A>I>G=F	dv1	3	5			
	III	1 5, 5°	3 1	A>I>F=G	dv1	1	1			
	IV	III 2, 7°	1 III	A>I>F=G	dv1	3	/			
	V	1 3, 3°	1 3	A>I>F=G	dv1	2	2			
	VI					2	/			
6b	I	III 1, 6°	V 1	A=F>I>G	av1	1	1	2° tipo III V VI VII 1 2 3 4 5	V 1	III 5, 10°
	II	III 1, 6°	V 1	A=F>I>G	av1	1	1			
	III	1 5, 5°	3 1	A>I>F=G	dv1	3	5			
	IV	1 5, 5°	3 1	A>I>F=G	dv1	3	/			
	V	V 2, 5°	1 V	A>I>F=G	dv1	2	2			
	VI	1 3, 3°	2 1	A>I>F=G	dv1	2	/			
7	I	3 6, 4°	3 4	A>F>I=G	dv1	3	6	1° tipo 2 3 4 5 6 7 8 9	3 3	2 10, 9°
	II	4 10, 7°	4 10	A=I>F=G	dv0	10	5			
	III	2 7, 6°	2 7	A=F>I=G	av0	7	6			
	IV	2 6, 5°	2 3	A>F>I=G	av1	2	/			
	Va	5 9, 5°	9 5	A=I>F=G	dv0					
	Vb	2 5, 4°	2 5	I=G<F=A	av0					
	Vc	3 9, 7°	9 3	A=I>F=G	dv0					
8	I	V 1, 4°	V 1	I=G<F=A	av0	1	1	2° tipo V 1 2 3 4	V 1	V 4, 7°
	II	1 3, 3°	1 3	A=F>I=G	av0	1	3			
	III	2 4, 3°	3 2	A>I>F=G	dv1	4	2			
	IV	1 3, 3°	2 1	A>I>F=G	dv1	3	/			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
9	I	3 6, 4°	5 5	A>I=F>G	cv2	5	6	1° tipo 3 4 5 6	5 3	3 6, 4°
	II	3 5, 3°	3 3	A>I=F=G	cv1	4	5			
	III	3 5, 5°	5 5	A>I=F>G	cv2	5	6			
	IV	3 5, 3°	3 3	A>I=F=G	cv1	4	/			
10	I	3 6, 4°	5 3	A>I>F=G	dv1	5	5	1° tipo VII 1 2 3 4 2 3 4 5 6	5 3 1 1	2 6, 5° VII 4, 5°
	I i									
	II s	2 4, 3°	4 3	A=I>F>G	dv1	4	4			
	II i	VII 4, 4°	2 1			2	2			
	III s	3 6, 4°	5 3	A>I>F=G	dv1	5	5			
	III i	1 4, 4°	3 1			3	3			
	IV s	2 4, 3°	4 3	A=I>F>G	dv1	4	/			
	IV i	VII 4, 4°	2 1			2	/			
11	I	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	5	1° tipo 2 3 4 5 6 7	6 3	2 7, 6°
	II	3 5, 3°	3 3	A>I=F=G	cv1	4	4			
	III	5 6, 2°	6 5	A=I>F=G	dv0	6	6			
	IV	5 6, 2°	6 5	A=I>F=G	dv0	5	/			
	V (rit)	3 7, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1					
12	I	2 5, 4°	5 4	A=I>F>G	dv1	3	5	1° tipo 2 3 4 5 6 7	5 3	2 7, 6°
	II	2 7, 6°	3 3	A>I=F>G	cv2	2	5			
	III	2 5, 4°	5 4	A=I>F>G	dv1	3	5			
	IV	2 7, 6°	3 3	A>I=F>G	cv2	2	/			
13a	I	2 6, 5°	5 2	A>I>F=G	dv1	5	4	1° tipo 2 3 4 5 6 7	5 3	2 7, 6°
	II	3 7, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1	7	5			
	III	5 7, 3°	5 7	A=F>I=G	dv0	5	7			
	IV	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	/			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	if	g a, ambito
13b	I	1 6, 6°	5 1	A>I >F=G	dv1	5	5	1° tipo 1 2 3 4 5 6 7	5 3	1 7, 7°
	II	2 6, 6°	5 2	A>I >F=G	dv1	5	5			
	III	5 7, 3°	5 7	A=F>G=I	av0	5	7			
	IV	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv1	5	/			
13c	I	VII 6, 7°	5 VII	A>I>F=G	dv1	5	5	1° tipo VII 1 2 3 4 5 6 7	5 1	VII 7, 8°
	II	1 6, 6°	5 1	A>I>F=G	dv1	5	5			
	III	5 7, 3°	5 7	A=F>G=I	av0	5	7			
	IV	1 5, 5°	5 1	A>I>F=G	dv1	5	/			
14	I s	1 5, 5°	1 1	A>I=F=G	cv1	3	2	1° tipo VII 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6 7	1 3	1 7, 7°
	I i					1				
	II s	1 6, 6°	1 2	A>F>I=G	cv1	3	4			
	II i					1	VII			
	III s	2 7, 6°	2 3	A>F>I=G	cv1	7	7			
	III i					5	5			
	IV s	2 7, 6°	2 3	A>F>I=G	cv1	5	/			
	IV i					3	/			
15	I s	1 5, 5°	1 3	A>F>I=G	cv1	3	2	1° tipo VII 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6 7	1 3	1 7, 7° VII 5, 7°
	I i									
	II s	2 6, 5°	2 2	A>F=I=G	cv1	3	4			
	II i					1	2			
	III s	2 7, 6°	2 3	A>F>I=G	cv1	4	6			
	III i					2	4			
	IV s	2 7, 6°	2 3	A>F>I=G	cv1	5	/			
	IV i					3	/			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	if	g a, ambito
16	I	V 2, 5°	V 2	A=F>I=G	av0	1	2	2° tipo V VI VII 1 2 3	V 1	V 3, 6°
	II	V 1, 4°	V 1	A=F>I=G	dv0	VII	1			
	III	V 2, 5°	2 V	A=I>F=G	dv0	VI	V			
	IV	V 3, 6°	V 1	A>F>I=G	av1	3	/			
17	I	1 5, 5°	5 1	A=I>F=G	av0	5	3	2° tipo V VII 1 2 3 4 5 6	5 1	III 6, 9°
	II	V 2, 5°	1 1	A>I=F>G	cv2	3	1			
	III	2 6, 5°	2 2	A>I=F=G	cv1	4	5			
	IV	1 5, 5°	2 1	A>I>F=G	dv1	5	/			
18	I	3 8, 6°	8 4	A=I>F>G	dv1	6	5	1° tipo 4 5 6 7 8 9	8 8	4 9, 6°
	II	5 9, 5°	9 8	A=I>F>G	dv1	7	8			
	III	3 8, 6°	8 4	A=I>F>G	dv1	6	5			
	IV	5 9, 5°	9 8	A=I>F>G	dv1	7	/			
19	I	2 6, 5°	5 2	A>I>F=G	dv1	2	5	1° tipo 2 3 4 5 6 7	5 3	2 7, 6°
	II	2 6, 5°	5 2	A>I>F=G	dv1	2	5			
	III	3 6, 4°	6 4	A=I>F=G	dv0	6	5			
	IV	3 7, 5°	7 3	A=I>F=G	dv0	5	/			
	V	2 6, 5°	4 6	A=F>I>G	av1	2	5			
	VI	3 7, 5°	7 3	A=I>F=G	dv0	5	/			
20	I	VI 5, 7°	5 4	A=I>F>G	dv1	2	4	1° tipo VI 1 2 3 4 5 6	5 3	VI 6, 8°
	II	VI 5, 7°	5 4	A=I>F>G	dv1	2	4			
	III	3 5, 3°	5 5	A>I=F>G	cv2	5	6			
	IV	2 5, 4°	5 3	A=I>F>G	dv1	3	/			
	V	3 6, 4°	5 5	A>I=F>G	cv2	5	6			
	VI	2 5, 4°	5 3	A=I>F>G	dv1	3	/			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
21	I	2 8, 7°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	3	1° tipo 2 3 4 5 6 7 8	5 3	2 8, 7°
	II	3 8, 6°	5 5	A>I=F>G	cv2	6	3			
	III	2 6, 5°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	3			
	IV	3 8, 6°	5 3	A>I>F=G	dv1	7	/			
22	I	2 6, 5°	3 2	A>I>F=G	dv1	5	3	1° tipo 2 3 4 5 6 7 8	3 8	2 8, 7°
	II	4 8, 5°	7 8	A=F>I>G	av1	6	8			
	III	2 6, 5°	3 2	A>I>F=G	dv1	5	3			
	IV	4 8, 5°	7 8	A=F>I>G	av1	6	/			
23	I s	5 10, 6°	5 6	A>F>I=G	av1	5	VI	2° tipo V VI VII 1 2 3 2 3 4 5 6 7 8 9	V 1	V 3, 6°
	I i	V 3, 6°	V VI	A>F>G=I	av1	5	VI			
	II s	2 5, 4°	4 3	A>I>F>G	dv2	4	2			
	II i	V 3, 6°	2 1	A>I>F>G	dv2	2	VI			
	III s	5 10, 6°	5 6	A>F>I=G	av1	5	VI			
	III i	V 3, 6°	V VI	A>F>G=I	av1	5	VI			
	IV s	2 5, 4°	4 3	A>I>F>G	dv2	4	2			
	IV i	V 3, 6°	2 1	A>I>F>G	dv2	2	VI			
24	I	1 3, 3°	1 3	A=F>I=G	av1	3	3	1° tipo 1 2 3 4 5 6 7 8	1 3	1 8, 8°
	II	2 4, 3°	2 4	A=F>I=G	av1	4	4			
	III	4 8, 5°	4 5	A>F>I=G	av1	6	5			
	IV	2 5, 4°	3 3	A>I=F>G	cv2	5	/			
25a	I	2 6, 5°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	5	1° tipo 2 3 4 5 6 7	5 3	2 7, 6°
	II	3 7, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1	7	3			
	III	2 6, 5°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	5			
	IV	2 6, 5°	5 4	A>I>F>G	dv2	7	/			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	if	g a, ambito
25b	I	2 8, 7°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	5	1° tipo	5 3	2 8, 7° 2 3 4 5 6 7 8
	II	3 7, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1	7	3			
	III	2 8, 7°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	5			
	IV	2 6, 5°	5 4	A>I>F>G	dv2	7	/			
26a	I	2 6, 5°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	5	1° tipo 2 3 4 5 6 7	5 3	2 7, 6°
	II	3 7, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1	7	3			
	III	2 6, 5°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	5			
	IV	3 7, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1	7	/			
26b	I	2 8, 7°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	5	1° tipo 2 3 4 5 6 7 8	5 3	2 8, 7°
	II	3 7, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1	7	3			
	III	2 8, 7°	5 4	A>I>F>G	dv2	6	5			
	IV	3 7, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1	7	/			
27	I	1 6, 6°	3 3	A>I=F>G	cv2	5	1	1° tipo 1 2 3 4 5 6 7	3 1	1 7, 7°
	II	2 6, 5°	3 2	A>I>F=G	dv1	5	5			
	III	2 6, 5°	2 4	A>F>G=I	av2	6	2			
	IV	1 7, 7°	5 1	A>I>F=G	dv1	5	/			
28	I s	2 5, 4°	5 3	A=I>F>G	dv1	3	3	1° tipo VII 1 2 3 4 5 6 2 3 4 5 6 7 8	5 3	2 8, 7° VII 6, 7°
	I i	VII 3, 4°	3 1	A=I>F>G	dv1	1	1			
	II s	2 6, 5°	5 2	A>I>F=G	dv1	6	/			
	II i	VII 4, 5°	3 VII	A>I>F=G	dv1	4	/			
	III s	4 8, 5°	4 5	A>F>I=G	av1	6	5			
	III i	2 6, 5°	2 3	A>F>I=G	av1	4	3			
	IV s	3 6, 4°	5 3	A>I>F=G	dv1	4	/			
	IV i	VII 4, 5°	3 1	A>I>F>G	dv2	2	/			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
29	I s	2 5, 4°	3 2	A>I>F=G	dv1	5	4	1° tipo VII 1 2 3 4 2 3 4 5 6	3 3 VII 1	2 6, 5° VII 4, 5°
	II s	2 6, 5°	2 3	A>F>G=I	av1	4	5			
	II i	VII 4, 5°	VII 1	A>F>G=I	av1	2	3			
	III s	2 5, 4°	3 2	A>I>G=F	dv1	5	4			
	III i	VII 3, 4°	1 VII	A>I>G=F	dv1	3	2			
	IV s	2 6, 5°	2 3	A>F>I=G	av1	4	/			
	IV i	VII 4, 5°	VII 1	A>F>I=G	av1	2	/			

Canti lirico-monostrofici

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
IBK 117	I	1 3, 3°	1 3	A=F>I=G	av0	3	3	1° tipo VII 1 2 3 4 5 6	1 3	VII 6, 7°
	II	VII 6, 7°	3 VII	A>I>F=G	dv1	3	1			
	III	VII 3, 4°	1 3	A=F>I>G	av1	2	3			
	IV	2 6, 5°	3 3	A>F=I>G	dv1	3	5			
IBK 151	I	2 6, 5°	3 2	A>I>F=G	dv1	5	5	1° tipo 1 2 3 4 5 6	3 1	1 6, 6°
	II	1 6, 6°	2 1	A>I>F=G	dv1	5	5			
	III	2 6, 5°	3 2	A>I>F=G	dv1	5	5			
	IV	1 6, 6°	2 1	A>I>F=G	dv1	5	5			

Canti narrativi

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
1	I s	3 5, 3°	3 3	A>I=F=G	cv1	5	3	1° tipo 2 3 4 5 6 7 VII 1 2 3 4 5	3 3 1 1	2 7, 6° VII 5
	I i	1 3, 3°	1 1	A>I=F=G	cv1	3	1			
	II s	2 6, 5°	3 2	A>I>F=G	dv1	6	-			
	II i	VII 4, 5°	1 VII	A>I>F=G	dv1	4	-			
	III s	2 7, 6°	2 7	A=F>I=G	av0	2	7			
	III i	VII 5, 6°	VII 5	A=F>I=G	av0	VII	5			
	IV s	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	-			
	IV i	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	-			
2	I	V 1, 4°	1 1	A=I=F>G	cv1	V	V	2° tipo V VI VII 1 2	1 1	V 2, 5°
	II	VII 2, 3°	1 1	A>I=F>G	cv2	2	-			
3	I	V 1, 4°	1 1	A=I=F>G	cv1	V	V	2° tipo	1 1	V 4, 7°
	II	VII 2, 3°	1 1	A>I=F>G	cv2	2	-			
	III	1 4, 4°	1 3	A>F>I=G	av1	4	1			
	IV	VII 3, 4°	3 1	A=I>F>G	dv1	VII	-			
4	I	5 8, 4°	8 5	I=A>F=G	dv1	6	6	1° tipo 3 4 5 6 7 8 9 10	8 8	3 10, 8°
	II	3 8, 6°	3 7	A>F>I=G	av1	5	-			
	III	5 10, 6°	7 8	A>F>I>G	dv2	2	5			
	IV	5 10, 6°	7 8	A>F>I>G	dv2	5	-			
5	I	2 6, 5°	3 2	A>I>F=G	dv1	3	3	1° tipo 2 3 4 5 6 7 8	3 3	2 8, 7°
	II					3	-			
	III	3 8, 6°	5 3	A>I>F=G	dv1	5	3			
	IV					3	-			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
6	I	V 5, 8°	V 1	A>F>I=G	av1	1	3	1° tipo V 1 2 3 4 5 6 7 VII 1 2 3 4 5	V 3 - 1	V 7, 10° VII 5, 6°
	II	2 5, 4°	3 2	A>I>F=G	dv1	3	-			
	III s	2 7, 6°	2 7	A=F>I=G	av0	2	5			
	III i	VII 5, 6°	2 5	A=F>I>G	av1	VII	3			
	IV s	3 6, 4°	3 6	A=I>F=G	dv0	5	-			
	IV i	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	-			
	V s	2 5, 4°	5 3	A=I>F>G	dv1	5	-			
	V i	VII 3, 4°	3 1	A=I>F>G	dv1	3	-			
7	I	V 3, 6°	V 1	I=G>A>F	av1	3	3	2° tipo	V 1	V 5, 8°
	II	V 4, 7°	V 2	I=G>A>F	av1	3	-			
	III	VII 2, 3°	1 VII	A>I=F=G	cv1	2	2			
	IV	1 5, 5°	2 1	A>I>F=G	dv1	5	-			
8	I s	3 8, 6°	3 5	A>F>I=G	av1	5	6	1° tipo 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6	3 8 1 3	3 8, 6° 1 6, 6°
	I i	1 6, 6°	1 3			3	4			
	II s	3 8, 6°	5 8	A=F>I>G	dv1	4	2			
	II i	1 6, 6°	3 5			2	2			
	III s	3 8, 6°	3 5	A>F>I=G	av1	5	6			
	III i	1 6, 6°	1 3			3	4			
	IV s	3 8, 6°	5 8	A=F>I>G	dv1	4	-			
	IV i	1 5, 5°	3 5			2	-			
9	I	V 3, 6°	V V	A>I=F=G	cv1	V	3	2° tipo V VI VII 1 2 3 4 5 6	V 3	V 6, 9°
	II	V 4, 7°	V 2	A>F>I=G	av1	V	V			
	III	3 6, 4°	3 3	A>I=F=G	cv1	5	4			
	IV	2 6, 5°	4 2	A>I>F=G	dv1	4	-			
	V	3 6, 4°	3 3	A>I=F=G	cv1	5	4			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
10	I	V 2, 5°	V V	A>I=F=G	cv1	1	-	2° tipo V VI VII 1 2 3 4 3 4 5 6	V 1	V 4, 7°
	II	V 5, 8°	VI 5	A=F>I=G	av0	1	-			
	III s	1 4, 4°	1 VII	A>I>F=G	dv1	1	4			
	III i	3 6, 4°	3 4			3	6			
	IV s	VII 2, 3°	1 VII	A>I>F=G	dv1	VII	-			
	IV i	2 4, 3°	3 2			2	-			
	V s	1 4, 4°	3 1	A>I>F=G	dv1	3	2			
	V i	3 6, 4°	5 3			5	4			
11	I	V 2, 5°	V V	A>I=F=G	cv1	1	-	2° tipo V VI VII 1 2 3 4 3 4 5 6	V 1	V 4, 7°
	II	V 5, 8°	V 5	A=F>I=G	av0	1	-			
	III s	VII 4, 5°	3 4	A>I>F=G	dv1	3	6			
	III i	3 6, 4°	1 2	A>F>I=G	av1	1	4			
	IV s	2 4, 3°	3 2	A>F>I=G	av1	2	2			
	IV i	VII 2, 3°	1 VII	A>F>I=G	av1	VII	VII			
	V s	3 6, 4°	5 3	A>I>F=G	dv1	5	4			
	V i	VII 4, 5°	VII 1	A>F>I=G	av1	3	2			
12	I	V 2, 5°	V V	A>I=F=G	cv1	1	-	2° tipo V VI VII 1 2 3 4 3 4 5 6	V 3	V 5, 8°
	II s	2 4, 3°	3 2	A>I>F=G	dv1	3	4			
	II i	VII 2, 3°	1 VII	A>I>F=G	dv1	1	2			
	III s	3 5, 3°	4 3	A>I>F=G	dv1	4	5			
	III i	1 3, 3°	2 1	A>I>F=G	dv1	2	3			
	IV s	2 5, 4°	3 3	A>I=G>F	cv2	4	-			
	IV i	VII 3, 4°	1 1	A>I=F=G	cv1	2	-			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
13	I s	1 6,6°	5 2	A>I>F>G	dv2	3	2	2° tipo V VI VII 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6	5 3 3 1	1 6, 6°
	I i	V 4, 7°	3 V	A>I>F=G	dv1	1	V			
	II s	2 6, 5°	3 3	A>I=F>G	cv2	2	3			
	II i	VII 4, 5°	1 1	A>I=F>G	cv2	VII	1			
	III s	1 6,6°	5 2	A>I>F>G	dv2	3	2			
	III i	V 4, 7°	1 V	A>I>F=G	dv1	1	V			
	IV s	2 6, 5°	3 3	A>I=F>G	cv2	2	-			
	IV i	VII 4, 5°	1 1	A>I=F>G	cv2	VII	-			
	14*	I	III 1, 6°	V 1	A=F>I>G	av1	1			
II		V 5, 8°	V 5	A=F>I>G	av1	1	-			
III s		3 6, 4°	3 5	A=F>I>G	av1	3	6			
III i		1 4, 4°	1 3	A=F>I>G	av1	1	4			
IV s		2 4, 3°	3 2	A>I>F=G	dv1	2	-			
IV i		VII 2, 3°	1 VII	A>I>F=G	dv1	VII	-			
V s		3 6, 4°	3 3	A>I=F=G	cv1	5	5			
V i		1 4, 4°	1 1	A>I=F=G	cv1	3	2			
15*		I	IV 1, 5°	V VI	A>I>F=G	dv1	VI	V	2° tipo III IV V VI VII 1 2 3 4	V 1
	II	III VII, 5°	IV III	A>I>F=G	dv1	V	-			
	III	VI 4, 6°	3 VI	A>I>F=G	dv1	3	2			
	IV	V 3, 6°	VI 1	A>F>I=G	av1	V	-			
16a*	I	2 6, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1	3	5	1° tipo 2 3 4 5 6 7 8	5 3	2 8, 7°
	II	3 7, 5°	5 3	A>I>F=G	dv1	6	5			
	III	2 7, 6°	2 7	A=F>I=G	av0	3	-			
	IV	3 8, 6°	8 3	A=I>F=G	dvo	7	6			
	V	2 7, 6°	2 7	A=F>I=G	av0	3	-			
	VI	3 8, 6°	8 3	A=I>F=G	dvo	7	6			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
16b*	I	3 6, 4°	3 5	A>F>I=G	av1			1° tipo 3 4 5 6 7 8	3 3	3 8, 6°
	II	3 6, 4°	3 5	A>F>I=G	av1					
	III	3 5, 3°	3 5	A=F>I=G	av0					
	IV	3 8, 6°	8 3	A=F>I=G	dv0					
	V	3 5, 3°	3 5	A=F>I=G	av0					
	VI	3 8, 6°	8 3	A=F>I=G	dv0					
18a*	I	1 4, 4°	1 4	A=F>I=G	avo	3	4	1° tipo 1 2 3 4 5 6 7	1 3	1 7, 7°
	II	3 7, 7°	4 3	A>I>F=G	dv1	7	-			
18b*	I	V 2, 5°	V 2	A=F>I=G	avo	1	2	2° tipo V VI VII 1 2 3 4 5	V 1	V 5, 8°
	II	1 5, 5°	2 1	A>I>F=G	dv1	5	-			

Canto dei Tre Re

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
46	Is	2 6, 5°	2 4	A>F>I=G	av1	3	5	1° tipo 2 3 4 5 6 VII 1 2 3 4	2 3	2 6, 5° VII 1 VII 4, 5°
	Ii	VII 4, 5°	VII 2	A>F>I=G	av1	1	3			
	IIs	2 4, 3°	4 2	A=I>F=G	dv0	3	2			
	Iii	VII 2, 3°	2 VII	A=I>F=G	dv0	1	VII			
	IIIs	3 6, 4°	5 4	A>I>F>G	dv2	3	5			
	IIIi	1 4, 4°	3 2	A>I>F>G	dv2	1	3			
	IVs	2 4, 3°	4 3	A=I>F>G	dv1	3	-			
	IVi	VII 2, 3°	2 1	A=I>F>G	dv1	1	-			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	if	g a, ambito
134	I	2 6, 5°	2 4	A>F>I=G	av1	3	5	1° tipo 2 3 4 5 6	2 3	2 6, 5°
	II	2 4, 3°	4 2	A=I>F=G	dv0	3	2			
	III	3 6, 4°	5 4	A>I>F>G	dv2	3	5			
	IV	2 4, 3°	4 3	A=I>F>G	dv1	3	-			
130	Is	3 5, 3°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5	1° tipo 3 4 5 6 1 2 3 4	5 3 3 1	3 6, 4° 1 4, 4°
	Ii	1 3, 3°	3 3	A=I=F>G	cv1	1	3			
	IIs	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	3			
	Ili	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	1			
	IIIs	3 5, 3°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5			
	IIIi	1 3, 3°	3 3	A=I=F>G	cv1	1	3			
	IVs	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	3			
	IVi	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	1			
276	Is	3 5, 3°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5	1° tipo 3 4 5 6 1 2 3 4	5 3 3 1	3 6, 4° 1 4, 4°
	Ii	1 3, 3°	3 3	A=I=F>G	cv1	1	3			
	IIs	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	3			
	Ili	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	1			
	IIIs	3 5, 3°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5			
	IIIi	1 3, 3°	3 3	A=I=F>G	cv1	1	3			
	IVs	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	3			
	IVi	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	1			
240	Is	3 5, 3°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5	1° tipo 3 4 5 6 1 2 3 4	5 3 3 1	3 6, 4° 1 4, 4°
	Ii	1 3, 3°	3 3	A=I=F>G	cv1	1	3			
	IIs	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	3			
	Ili	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	1			
	IIIs	3 5, 3°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5			
	IIIi	1 3, 3°	3 3	A=I=F>G	cv1	1	3			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
	IVs	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	3			
	IVi	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	1			
	codas	3 6, 4°	3 3	A>I=F=G	cv1					
	codai	1 4, 4°	1 1	A>I=F=G	cv1					
238	I	3 5, 5°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5	1° tipo	5 3	3 6, 4°
	II	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	3	3 4 5 6		
	III	3 5, 5°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5			
	IV	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	3			
	V	3 5, 3°	5 3	A=I>F=G	dv0	5	-			
243	I	3 5, 5°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5	1° tipo	5 3	3 6, 4°
	II	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	3	3 4 5 6		
	III	3 5, 5°	5 5	A=I=F>G	cv1	3	5			
	IV	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	-			
207	I	3 6, 4°	5 5	A>I=F>G	cv2	6	3	1° tipo	5 3	2 6, 5°
	II	2 6, 5°	4 5	A>F>I>G	av2	2	3	2 3 4 5 6		
	III	3 6, 4°	5 5	A>I=F>G	cv2	6	3			
	IV	2 6, 5°	4 5	A>F>I>G	av2	2	3			
	V	2 6, 5°	4 3	A>I>F>G	dv2	2	-			
239	I	3 6, 4°	5 5	A>I=F>G	cv2	6	3	1° tipo imperfetto	5 3	2 6, 5°
	II	2 6, 5°	4 5	A>F>I>G	av2	3	3	2 3 4 5 6		
	III	3 6, 4°	5 5	A>I=F>G	cv2	6	3			
	IV	2 6, 5°	4 3	A>I>F>G	dv2	2	-			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
272	Ii	VII 4, 5°	3 3	A>I=F>G	cv2	1	2	1° tipo		
	Is	2 6, 5°	5 5	A>I=F>G	cv2	3	4	2 3 4 5 6	3 1	VII 4, 5°
	IIi	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	3	VII 1 2 3 4	5 3	2 6, 5°
	IIs	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	5			
	IIIi	VII 4, 5°	3 3	A>I=F>G	cv2	1	2			
	IIIs	2 6, 5°	5 5	A>I=F>G	cv2	3	4			
	IVi	1 4, 4°	4 1	A=I>F=G	dv0	3	-			
	IVs	3 6, 4°	6 3	A=I>F=G	dv0	5	-			
132	Is	V 3, 7°	V 3	A=F>I=G	av0	1	2	2° tipo	V 1	V 4, 7°
	Ii	V 3, 7°	V 3	A=F>I=G	av0			V 1 2 3 4 5 6		
	IIs	2 5, 4°	3 2	A>I>F=G	dv1	3	3	VII 1 2 3 4		
	IIi	VII 3, 4°	1 VII	A>I>F=G	dv1	1	1			
	IIIs	2 5, 4°	2 5	A=F>I=G	av0	4	5			
	IIIi	VII 3, 4°	VII 3	A=F>I=G	av0	2	3			
	IVs	2 6, 5°	6 3	A=I>F>G	dv1	5	-			
	IVi	VII 4, 5°	4 1	A=I>F>G	dv1	3	-			
131	Is	5 9, 5°	5 6	A>I>F=G	dv1	8	7	1° tipo	5 8	3 12, 10°
	Ii	3 7, 5°	5 6	A>F>I>G	av2	3	5	3 4 5 6 7 8 9 10 11 12		1 9, 9°
	IIs	3 9, 7°	9 3	A=I>F=G	dvo	7	5	1 2 3 4 5 6 7 8 9		
	IIi	1 7, 7°	7 1	A=I>F=G	dv0	5	3			
	IIIs	1 12, 10°	3 11	A>F>I=G	av1	8	12			
	IIIi	3 7, 5°	3 6	A=I>I=G	av1	3	7			
	IVs	7 11, 5°	11 8	A=I>F>G	dv1	10	-			
	IVi	7 9, 3°	9 8	A=I>F>G	dv1	8	-			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
133	li	V 4, 7°	1 V	A>I>F=G	dv1	3	1	1° tipo V 1 2 3 4 5 6 7 8 V 1 2 3 4 5 6	1 3	V 8, 11°
	Is	V 4, 7°	1 V	A>I>F=G	dv1	3	1		- 1	V 6, 9°
	IIi	1 6, 6°	3 1	A>I>F=G	dv1	5	3			
	IIs	1 4, 4°	1 1	A>I=F=G	cv1	3	1			
	IIIi	1 8, 8°	1 3	A>F>I=G	av1	6	5			
	IIIs	1 5, 5°	1 1	A>I=F=G	cv1	4	3			
	IVi	3 8, 6°	5 3	A>I>F=G	dv1	7	-			
	IVs	1 6, 6°	3 1	A>I>F=G	dv1	5	-			
291	I	V 3, 6°	V 1	A>F>I=G	av1	1	3	2° tipo V 1 2 3 4 5 6	V 2	V 6, 9°
	II	2 5, 4°	3 3	A>I=F>G	cv2	3	5			
	III	4 6, 3°	5 4	A>I>F=G	dv1	5	5			
	IV	2 6, 5°	3 2	A>I>F=G	dv1	2	6			
	V	5 6, 2°	5 6	A=F>I=G	dv0	5	5			
	VI	4 6, 3°	5 5	A>I=F>G	cv2	4	4			
	VII	2 4, 3°	4 2	A=I>F=G	dv0	3	3			
	VIII	2 6, 5°	2 6	A>I=F=G	cv1	3	6			
299	Is	5 9, 5°	5 9	A=F>I=G	av0	8	7	1° tipo	5 8	5 10, 6°
	li	2 4, 3°	3 4	A=F>I>G	dv1	-	2		- 3	2 5, 4°
	IIs	5 10, 6°	8 10	A=F>I>G	av1	7	8			
	IIi	3 5, 3°	5 5	A=I=F>G	cv1	5	3			
	IIIs	7 9, 3°	9 9	A=F=I>G	cv1	8	7			
	IIIi	2 5, 4°	5 4	A=I>F>G	dv1	3	2			
	IVs	5 8, 4°	8 8	A=F=I>G	cv1	7	-			
	IVi	3 5, 3°	5 3	A=I>F=G	dv0	5	-			

Canto della Buona sera

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
1	I s	1 5, 5°	1 2	A>F>I=G	av1					
	I i	V 1, 4°	1 V	A=I>F=G	dv0			1 2 3 4 5	1 5	1 5, 5°
	II s	1 5, 5°	1 5	A=F>I=G	av0			V VII 1	1 V	V 1, 4°
	II i	V 1, 4°	1 V	A=I>F=G	dv0					
2	I s	1 5, 5°	1 3	A>F>I=G	av1			1 2 3 4 5	1 3	1 5, 5°
	I i	VI 3, 5°	1 1	A>I=F>G	cv2			VI VII 1 2 3	1 1	VI 3, 5°
3	I s (m)	1 5, 5°	1 2	A>F>I=G	av1			1 2 3 4 5	1 2	1 5, 5°
	I i (f)	VI 3, 5°	3 VII	I=A>F>G	dv1			V VI VII 1 2 3	3 VII	V 3, 6°
	II s (m)	1 5, 5°	1 2	A>F>I=G	av1					
	II i (f)	V 3, 6°	1 VII	A>I>F=G	dv1					
4	I s (m)	1 5, 5°	1 2	A>F>I=G	av1			1 2 3 4 5	1 3	1 5, 5°
	I i (f)	VII 3, 4°	1 VII	A>I>F=G	dv1			VI VII 1 2 3		VI 3, 5°
	II s (m)	1 5, 5°	1 3	A>F>I=G	av1					
	II i (f)	VI 3, 5°	VI 1	A>F>I=G	av1					
	III s (m)	1 5, 5°	1 2	A>F>I=G	av1					
	III i (f)	V 3, 6°	VI VII	A>F>I>G	av2					
	IV s (m)	1 5, 5°	1 2	A>F>I=G	av1					
	IV i (f)	VI 3, 5°	VI VII	A>F>I>G	av2					
	V s (m)	1 5, 5°	1 2	A>F>I=G	av1					
	V i	VI 3, 5°	VI VII	A>F>I>G	av2					
	VI s	1 5, 5°	1 3	A>F>I=G	av1					
	VI i	V 3, 6°	VI VII	A>F>I>G	av2					

n.	VERSI	G A, ambito	IF	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
5 *	I	V 5, 8°	V 2	A>F>I=G	av1			V 1 2 3 4 5	V 3	V 5, 8°
	II	1 5, 5°	3 3	A>I=F>G	cv2					
6	I	2 5, 4°	3 2	A>I>F=G	dv1			2 3 4 5 6	3 3	2 6, 5°
	II	3 6, 4°	4 3	A>I>F=G	dv1					
	III	2 5, 4°	3 2	A>I>F=G	dv1					
	IV	3 6, 4°	4 3	A>I>F=G	dv1					
7 n. 24	I	1 8, 8°	5 5	A>I=F>G	cv2			1 2 3 4 5 6 7 8 9	5 8	1 9, 9°
	II	1 8, 8°	5 5	A>I=F>G	cv2					
	III	5 9, 5°	7 5	A>I>F=G	dv1					
	IV	6 8, 3°	6 6	A=F>I=G	av1					
	V	5 9, 5°	7 5	A>I>F=G	dv1					
	VI	6 8, 3°	6 6	A=F>I=G	av1					
7 n. 91a	I s	1 8, 8°	5 5	A>I=F>G	cv2			1 2 3 4 5 6 7 8 9	5 8	1 9, 9°
	I i							1 3 4 5	-3	1 5, 5°
	II s	1 8, 8°	5 5	A>I=F>G	cv2					
	II i	1 4, 4°	3 3	A>I=F>G	cv2					
	III s	5 9, 5°	7 5	A>I>F=G	dv1					
	III i	3 5, 3°	5 3	A=I>F=G	dv0					
	IV s	5 7, 3°	6 5	A>I>F=G	dv1					
	IV i	3 5, 3°	4 3	A>I>F=G	dv1					
	V s	5 9, 5°	7 5	A>I>F=G	dv1					
	V i	3 5, 3°	5 3	A=I>F=G	dv0					
8	VI s	6 8, 3°	6 6	A=F>I=G	av1					
	VI i	3 5, 3°	4 3	A>I>F=G	dv1					
8	I	1 5, 5°	5 1	A=I>F=G	dv0			1 3 4 5 6	5 (4)	1 6, 6°
	II	4 6, 3°	5 4	A>I>F=G	dv1					

* Ms. Fassa 54, *Volksliedsammlung Gartner*, Tiroler Landesarchiv.

I "Sacri Canti"

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	if	g a, ambito
II.1	I s	3 6, 4°	3 4	A>F>I=G	av1	3	5	2° tipo		
n. 51	I i	1 4, 4°	1 2	A>F>I=G	av1	1	3	V VI VII 1 2 3 4	1 1	V 4, 7°
	II s	2 4, 3°	4 2	A=I>F=G	dv0	3	2	2 3 4 5 6	3 3	2 6, 5°
	II i	V 2, 5°	2 V	A=I>F=G	dv0	1	V			
	III s	3 6, 4°	5 4	A>I>F>G	dv2	3	5			
	III i	1 4, 4°	3 2	A>I>F>G	dv2	1	3			
	IV s	2 4, 3°	4 3	A=I>F>G	dv1	3	-			
	IV i	V 2, 5°	2 1	A=I>F>G	dv1	1	-			
II.2	I s	2 4, 3°	3 2	A>I>F=G	dv1	3	2	1° tipo		
n. 52	I i	VII 2, 3°	1 VII	A>I>F=G	dv1	1	VII	2 3 4 5 VI	3 3	2 6, 5°
	II s	3 5, 3°	4 3	A>I>F=G	dv1	4	3	VII 1 2 3 4	1 1	VII 4, 5°
	II i	1 3, 3°	2 1	A>I>F=G	dv1	2	1			
	III s	3 VI, 4°	3 5	A=F>I=G	av0	3	4			
	III i	1 4, 4°	1 3	A=F>I=G	av0	1	2			
	IV s	3 5, 3°	3 3	A>I=F=G	cv1	3	-			
	IV i	1 3, 3°	1 1	A>I=F=G	cv1	1	-			
II.4	I s	1 8, 8°	1 5	A>F>I=G	av1	5	5	1° tipo		
n. 49	I i	1 4, 4°	1 3	A>F>I=G	av1	3	3	1 2 3 4 5 6 8	1 3	1 8, 8°
	II s	2 6, 5°	6 3	A=I>F>G	dv1	5	4	VII 1 2 3 4	1 1	VII 4, 5°
	II i	VII 4, 5°	4 1	A=I>F>G	dv1	3	2			
	II ' s	2 8, 7°	5 3	A>I>F>G	dv2	6	4			
	II ' i	2 4, 3°	3 1	A>I>F=G	dv1	4	2			
	III s	2 5, 4°	5 3	A=I>F>G	dv1	3	3			
	III i	VII 3, 4°	3 1	A=I>F>G	dv1	1	1			
	IV s	2 5, 4°	5 3	A=I>F>G	dv1	3	3			

n.	VERSI	G A, ambito	I F	profilo	tipo	I acc	II acc	MELODIA	i f	g a, ambito
	IV i	VII 3, 4°	3 1	A=I>F>G	dv1	1	1			
	V s	2 5, 4°	5 3	A=I>F>G	dv1	3	3			
	V i	VII 3, 4°	3 1	A=I>F>G	dv1	1	1			
	VI s	2 8, 7°	5 3	A>I>F>G	dv2	6	-			
	VI i	VII 4, 5°	3 1	A>I>F>G	dv2	4	-			
	VII s	2 8, 7°	5 3	A>I>F>G	dv2	6	-			
	VII i	VII 4, 5°	3 1	A>I>F>G	dv2	4	-			
II.5 n. 319	I s	1 3, 3°	1 1	A>I=F=G	cv1			1° tipo		
	I i							1 2 3 4 5 6 7	1 3	1 7, 7°
	II s	2 6, 5°	3 3	A>I=F>G	cv2			VII 1 2 3 4 5	1 1	VII 5, 6°
	II i	VII 4, 5°	1 1	A>I=F>G	cv2					
	III s	4 7, 4°	5 5	A>I=F>G	cv2					
	III i	2 5, 4°	3 3	A>I=F>G	cv2					
	IV s	3 6, 4°	3 3	A>I=F=G	cv1					
	IV i	1 4, 4°	1 1	A>I=F=G	cv1					
	V s	2 6, 5°	3 3	A>I=F>G	cv2					
	V i	VII 4, 5°	1 1	A>I=F>G	cv2					
II.6 n. 315	I	1 8, 8°	1 3	A>F>I=G	av1	8	3	1° tipo	1 3	1 8, 8°
	II	3 8, 6°	6 3	A>I>F>G	dv2	8	3			
	III	2 5, 4°	4 2	A>I>F=G	dv1	3	2			
	IV	2 5, 4°	4 2	A>I>F=G	dv1	3	2			
	V	1 8, 8°	1 3	A>F>I=G	av1	8	3			
II.3 n. 321	I	V 5, 8°	V 5	A=F>G=I	av0	1	3	1° tipo	V 1	V 8, 11°
	II	2 8, 7°	8 2	A=I>F=G	dv0	7	3	V 1 2 3 4 5 6 7 8		
	III	V 5, 8°	V 5	A=F>G=I	av0	1	3			
	IV	2 8, 7°	8 2	A=I>F=G	dv0	7	3			
II.7 n. 316	I	3 6, 4°	4 4	A>I=F>G	cv2	5	6	1° tipo	4 1	1 6, 6°
	II	1 6, 6°	6 1	A=I>F=G	dv0	5	5	1 2 3 4 5 6		

Cuor di tigre *Disperato che sono al mondo*² [Fassa 30]

Disgraziata

And.
Cello J.

1. Disgraziata che sono nel mondo per aver perso l'amante geloso
mentre io credeva di averlo per speso, ma sul più bel m'è abbandonato.

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

Dove vai tu ingrato amore [Fassa 40]

Dove

And.

Dove mi tu, ingrato amore che di sposarmi tu mi hai giurato? Sola,
sola tu mi hai lasciato qui sul letto a sospirar.

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

Fior di tomba *Sta mattina mi son levata* [Fassa 43]

Mattina (ca.)

And.

Sta mattina mi son levata, sta mattina mi son levata, mi son le-
vata. Firibiribi, mi son levata, calalilala, mi son levata prima del sol

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

² La trascrizione musicale si riferisce ad una variante con diverso incipit (*Disgraziata che sono nel mondo*). La raccolta contiene inoltre un'ulteriore lezione con identico profilo melodico, ma con altro incipit *Mi ricordo quand'era fanciulla* (Fassa 37).

Giovanottin dalle pupille nere [Fassa 151]

Giovanottin

And.

1. Giovanottin dalle pupille nere, in casa mia com venit a fare? Co-
 2. Tu tu, tu tu, solo con me co-mpa-ri-ò de carro- naco Nec more aman-ti. ?
 in venit a far tutte le se-ra, com venit a far tutte le se-ra? Oì oì oì
 se carro- ti, sarro ven- ti, e se carro- ti, sarro ven- ti.)
 ra; l'amor così si fa. sbava le vela le barca non sa. Oì oì oì re, l'a-
 mor è re celara, dammi el tuo cor, fidel a te sarò.

Il rossinol sul campo [Fassa 106]

Rossinol

And. Cello.

Il rossinol sul campo precatori d'amore, attenzione curra re le piante e coltivar, a
 coltivar andir, andir, andir a l'arbor. Amici, amici, amici allegriant, andir andir andir
 Namo a l'arbor, e poi carò d'amore, attenzione curra re le piante e coltivar a-

In mezzo al mare [Fassa 93]

Cello.

In mezzo al mare Oì d'inter tu partell' mar di quella
 mi mi sposar.

La pastora e il lupo [a] E su la riva del mare [Fassa 42a]

Ritmo
And.

E su la riva del mare vi era su na pastorella pascolare i suoi ca-
 prin su l'erba fresca e bella, pascolare i suoi caprin su l'erba fresca e bella.

La pastora e il lupo [b] Sulla riva del mare [Fassa 42b]

Ritmo
And.

Sulla riva del mare vi era su na pastorella pascolare i suoi caprin su l'erba
 e bella e un cava-cce-...
 fresca e bella, pascolare i suoi caprin su l'erba fresca e bella.

Margherita Fra mille e mille fiori [Fassa 149]

Margherita

1. Fra i mille e mille fiori di primavera la Margherita è il mio dilato fior. To son venuto al
 c'ha, margherita, de no fai' to son venuto a fote per te. Margh...
 2. To tempo un festosino You ha avito de l'ha fin cota avito,
 e ha, margherita, de no fai' to son venuto a fote per te. Margh...

1. Fra i mille e mille fiori di primavera la Margherita è il mio dilato fior. To son venuto al
 c'ha, margherita, de no fai' to son venuto a fote per te. Margh...
 2. To tempo un festosino You ha avito de l'ha fin cota avito,
 e ha, margherita, de no fai' to son venuto a fote per te. Margh...

Monacazione contestata *La madre mia non è contenta* [Fassa 24]

Madre

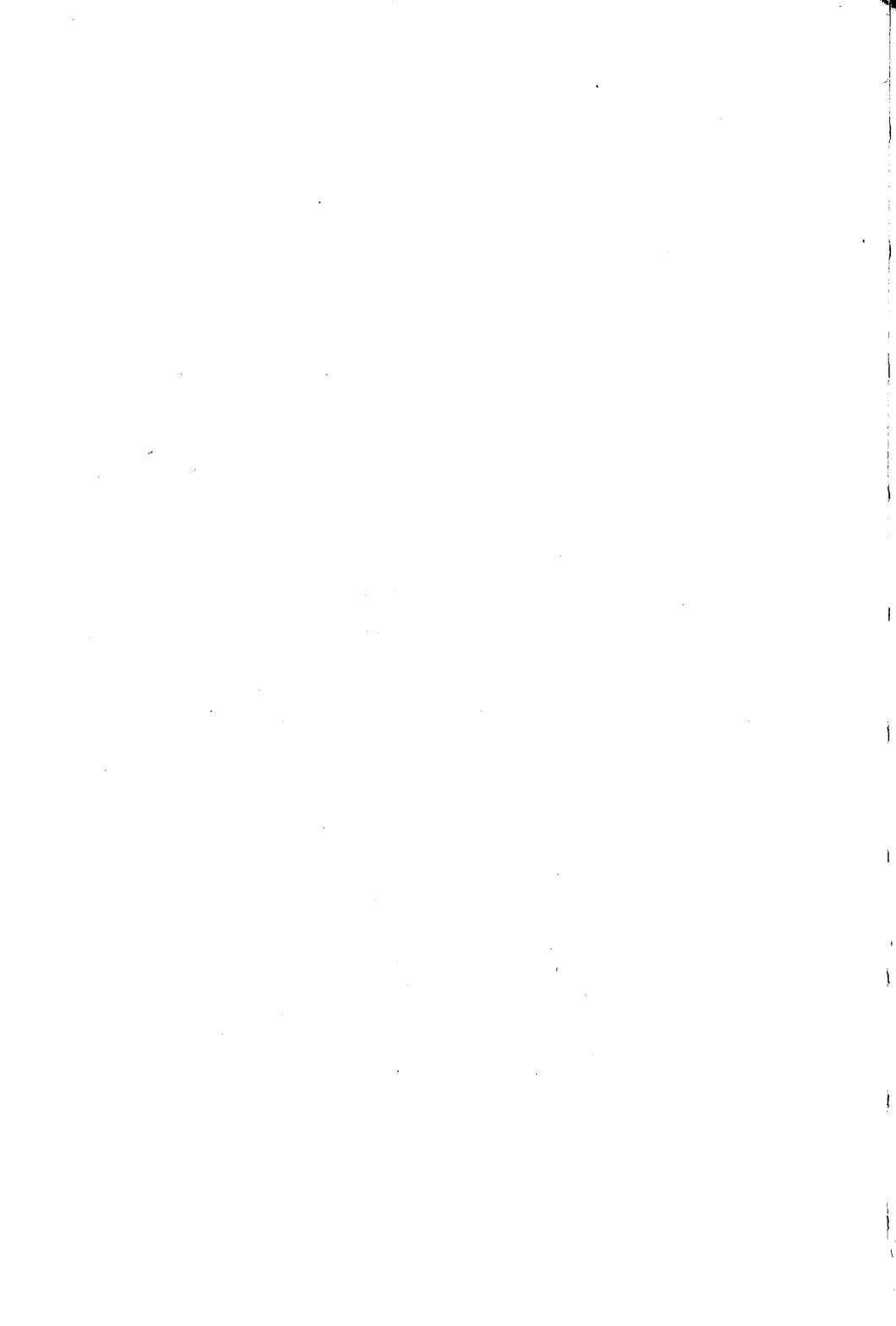
Handwritten musical score for the song "Madre". The score is written on two staves, both in G major (one sharp) and 2/4 time. The top staff is for the soprano (sop.) and the bottom staff is for the alto (alt.). The lyrics are written between the staves. The melody consists of eighth and quarter notes. The piece ends with a double bar line and a fermata. Below the two staves, there are three empty staves.

sop.

alt.

Le madre mia non è contenta che all'amor dovessi far
Sì, sì l'a-mor mi ten-mente che co-sì non posso star

206



GERLINDE HAID

APPORTI DI AREA GERMANOFONA NEL CANTO
E NELLA MUSICA POPOLARE DELLA VAL DI FASSA *

La valle di Fassa, così come le altre valli ladine nelle Dolomiti, è storicamente connessa con la vicina area economico-culturale tedesca, con cui fu per secoli in rapporto di dipendenza politica e territoriale. L'intensità di tali relazioni è confermata dal fatto che nella vicina Val Badia sono stati documentati più di duecento canti mariani in lingua tedesca [Wallner 1970].

Anche in Val di Fassa, come attestano le fonti, il canto tedesco ebbe un ruolo importante in svariati contesti. Quanto vitali siano stati e siano tuttora gli scambi culturali con l'area linguistica germanofona viene dimostrato dal fatto che da un lato canti tedeschi erano in uso in Fassa e sono giunti sino ai giorni nostri, dall'altro lato essi sono stati utilizzati (e lo sono tuttora) per realizzarne versioni in ladino e in italiano.

Di passaggi interculturali molto antichi, che vanno ben oltre lo scambio tedesco-ladino, testimonia la versione italiana del canto *Le dodici parole della verità*, nota in area tedesca col titolo convenzionale *Von den zwölf heiligen Zahlen*, raccolta in Fassa nel 1987 (n. 296g). La ricerca etnomusicologica tedesca se ne è occupata ripetutamente, giungendo a stabilire che questo canto (detto "das Zahlenlied") «fonda le proprie radici oltre l'area cristiano-europea, nel simbolismo dei numeri connesso con la mistica antica, e che esso non solo rappresenta dal Medio Evo in poi uno dei canti più diffusi e più significativi dell'area tedesca, ma risulta largamente conosciuto anche in area francese, italiana, spagnola, sorabica, slava, neogreca ed ebraica» [Suppan 1962, 107].

Il tramite per l'introduzione di canti tedeschi in area ladina, per i secoli che precedettero la caduta dell'impero Austro-ungarico, fu costituito dalla Chiesa, dalla scuola, dal servizio militare, oltre che dai contatti economici e dagli scambi interculturali in occasione di feste

* Titolo originale: *Volkslied- und Volksmusik- Beziehungen im Fassatal zum deutschen Sprachraum*. Traduzione italiana di Claudia Dorigotti e Fabio Chiochetti.

popolari e intrattenimenti¹. Un esempio della diffusione di canti in tedesco-tirolese tra i ladini di Fassa è contenuta in uno scritto di Hugo de Rossi [1982, 177], dove si riporta la seguente quartina:

«I bin a normer taifl
i kon si nit maršir
ferkafe maine faife
und trink a olbe bier»

Si tratta di un frammento (in trascrizione assai approssimativa) riferibile al canto *Ich armes welsches Teufli*, tramandato oralmente in area tirolese e largamente diffuso [Schwarz-Seidl 1961, 141]. Il testo riferito dal De Rossi potrebbe essere così interpretato:

Ich bin ein armer Teufel	<i>Sono un povero diavolo</i>
ich kann ja nicht marschieren	<i>non posso più camminare</i>
verkaufe meine Pfeife	<i>vendo la mia pipa</i>
und trinke ein halbe Bier.	<i>e mi bevo una mezza birra.</i>

I rapporti culturali con il Tirolo devono essere stati molto intensi ai tempi della Monarchia, periodo in cui molti musicanti fassani percorrevano le vallate tirolesi per suonare da ballo in ogni occasione propizia. Ma non tutto ciò che fu importato dal Tirolo va considerato “tirolese” in senso stretto: erano soprattutto le melodie popolari viennesi che in quegli anni trovavano ampia diffusione nei territori dell’Impero, tanto da giungere fino in Val di Fassa.

A queste relazioni riconducono anche i quaderni di canto manoscritti dei soldati di cui tratta Quinto Antonelli nel primo volume di quest’opera². Qui si trova ovviamente il canto di Andreas Hofer *Zu Mantua in Banden*, e quell’insieme di canti militari che si cantavano soprattutto nelle caserme, ossia canti d’amore o di commiato e canti satirici [ivi, pp. 350, 392-93].

Il canto *Daß die Welt ein Kreuzweg ist* [p. 350] deriva da un canto di carrettieri proveniente dai dintorni di Vienna con incipit “Aber Hausknecht, mei Peitschn”. Questo è stato inserito da Kurt Herbert come ritornello nel canto viennese con incipit “I hab a amol glacht”. La strofa parodiata nel quaderno di canti militari nell’originale recita:

¹ In tempi più recenti questo ruolo è stato assunto dal movimento turistico.

² Q. Antonelli, *La scrittura della voce*, in quest’opera, I vol., pp. 335-403.

«Ja, daß mei Lebn a Kreuzweg is,
das hab i längst erfahrn
und daß's manchesmal an Pumprer macht
grad in den schönsten Jahrn»³

Dal quaderno di canto di Giovanni Battista Rossi del Baila [Antonelli, *cit.*, 392-393] il n. 3 *Der Urlaub* è documentato ugualmente a Vienna, e precisamente nel 1840 [Kremser 1913, 20]. In Sudtirolo sono state raccolte diverse varianti di questo canto, ad esempio "In Italien zu Fünfkirchen..." [Quellmalz 1968-76, I, 215], o "Ein Rekrut, der bin i gwesen..." [Quellmalz 1968-76, I, 216].

Alcuni altri canti contenuti in questo manoscritto sono variamente diffusi e sono stati tra l'altro documentati anche in Sudtirolo, come ad esempio il n. 4 *Einst scheiden wir aus diesem Kreise* [Quellmalz 1968-76, I, 214], il n. 5 *Auf auf ihr Brüder von der Infanterie* [Quellmalz 1968-76, I, 202, con incipit "Frisch auf..."], il n. 13 *Sehnsucht nach Heimat* [Quellmalz 1968-76, II, 129, con incipit "Nur einmal noch in meinem Leben..."]. L'indice dell'intero manoscritto dimostra con tutta chiarezza come il repertorio dei soldati comprendesse senza alcuna distinzione sia canti italiani che canti in lingua tedesca.

I. I CANTI

Le più antiche attestazioni di canti tedeschi in uso in Val di Fassa sono conservate nella *Volksliedsammlung Gartner*⁴. Si tratta di tre i canti inviati da Giovanni Iori negli anni 1907 e 1909, purtroppo senza melodia, così intitolati: *Wasser und Wein* (n. 22), *Ein Kind geboren zu Betlehem* (n. 83) e *Komm heiliger Geist mit deiner Gnad* (n. 84). Al n. 21 nella stessa raccolta troviamo invece una canzone viennese dal titolo *Alleweil fidel, fidel, fidel*.

Le storpiature del testo nei due canti sacri *Ein Kind geboren zu Betlehem* e *Komm heiliger Geist*, che Iori copiò da vecchi manoscritti, comprova che questi si tramandavano oralmente tra cantori che ca-

³ Cfr. *Zwanzig Wiener Volkslieder*, 1990, n. 8; Hodina 1979, 224.

⁴ *Tiroler Landesarchiv*, Fassa, cartone 2. Ulteriori notizie su questo fondo archivistico sono contenute in F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, in quest'opera, vol. I. In appendice al saggio citato è pubblicato l'indice completo dei materiali fassani contenuti nella raccolta Gartner: a questo elenco fanno riferimento i numeri riportati qui di seguito.

pivano tedesco, ma non lo sapevano scrivere correttamente. Certe particolarità nell'ortografia, come ad esempio la "h" davanti a molte vocali all'inizio di parola ("hall", per "all"), dimostrano che esse furono tramandate in area linguistica romanza. Sappiamo che entrambi i canti vennero largamente diffusi nel periodo della controriforma: anche in Val di Fassa essi dovrebbero essere giunti con gli stessi mezzi.

A proposito del terzo brano inviato da Jori, un "contrasto" tra acqua e vino, lo stesso informatore riferisce che si trattava di un canto in voga in tempi passati, ma ancora conosciuto in quegli anni (1907) sia dai giovani, sia dagli anziani. È uno di quei canti, le cui melodie sono diffuse per tutta l'Europa centrale ben oltre i confini linguistici.

Fra le registrazioni effettuate recentemente sul campo si trovano altre canzoni in lingua tedesca, tra le quali anche il frammento di un richiamo della guardia notturna (*Herrn und Frauen, laßt euch sagen*, Vigo 14), la canzone scherzosa *Musikânten sein mir àlle* (Moena 348), la canzone viennese *Der Mensch, der lebt vom Essen* (Pozza 76), il canto del paese natale *Dort tief im Böhmerwald* (Vigo 6a) e naturalmente l'inno imperiale della Monarchia asburgica *Gott erhalte, Gott beschütze...* (Moena 294b)⁵.

Fra i motivi che derivano da canti in lingua tedesca e che sono stati rivestiti di un nuovo testo italiano o ladino, hanno avuto evidentemente un ruolo importante in Val di Fassa, ai tempi della monarchia, alcune melodie popolareggianti provenienti da Vienna. Le più note sono ad esempio l'aria *Wie mein Ahnl zwanzig Jahr* tratta dall'operetta "Der Vogelhändler" di Carl Zeller (1891), che appare con il testo italiano *Sui vent'anni pieni d'amor* sia nella raccolta di Iori, sia fra le più recenti registrazioni (Vigo 140).

Gli stretti rapporti di Fassa con il Tirolo sono attestati dalla presenza del canto noto in area ladina per lo più con l'incipit *La luna fioresc*, raccolto in più versioni talora seguite da uno jodler⁶. Alcune di queste strofette, in tedesco o mistilingui, dimostrano come si tratti di un motivo vagante di vasta diffusione, tramandato in un'area che supera lar-

⁵ La numerazione si riferisce all'archivio della ricerca etnomusicologica in Val di Fassa, che compare in appendice a questo volume.

⁶ Si tratta di "strofette scherzose" afferenti a un genere ben noto in area germanofona col nome di *Gstanzl*, *Gstanzlmelodie*. Cfr. Ciampestrin 26, Soraga 60, Penia 221, Pera 268. I testi relativi, per lo più in ladino, sono presentati nel saggio già citato di F. Chiochetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, § II.1.

gamente i confini linguistici. Lo jodler in senso stretto non dovrebbe appartenere alla tradizione locale: in Fassa in ogni caso non ne sono stati documentati. Gli jodler che compaiono variamente combinati con i canti rappresentano lo stereotipo di una generica identità alpina presente ovunque nella musica folkloristica dei paesi di montagna.

Viceversa in Val di Fassa sono arrivate dal Tirolo alcune melodie che non sono tipicamente tirolesi e che risultano abbastanza diffuse nell'area tedesca, come per esempio *Leise tönt die Abendglocke*, documentato in Fassa con l'incipit *Lieve suona la campanella* (Pera 83), e *Wer das Scheiden hat erfunden*, melodia che ritorna in diversi canti raccolti in Fassa, come *La più bella alpestre valle* (Pera 87), *Una notte buia buia* (Pera 86) e una variante di *E noi siam tre re dell'Oriente* (Pera 274). In entrambi i casi i corrispondenti motivi in lingua tedesca sono stati documentati anche in Sudtirolo. Tali canti erano in voga probabilmente negli ambienti militari.

Un prestito dal Sudtirolo è anche *Sun Sort e sun Penia* (Moena 349), canto creato a Moena negli anni '40 sulla melodia del *Bozner Bergsteigerlied* di Karl Felderer. Altri prestiti di *Heimatlieder* di area germanofona tradotti in ladino sono il *Pommerlied* divenuto popolare come *La cianzon de Val de Fascia*⁷, e il canto di *Böhmerwald*, documentato in Fassa anche nella versione originale (Vigo 6a) ed utilizzato più di recente per la composizione de *Ciant dal boschier* [*Cianties ladines* 1992, 14]. Inoltre anche il canto conviviale *La vita incomincia domani* (Pera 269), e il canto di brindisi *Na viva, na viva* [*Cianties ladines* 1992, 69] nella versione originaria fanno parte di un repertorio genericamente tedesco, mentre con ogni probabilità il frammento "Herrliche Berge, sonnige Höhen" si è radicato tramite il movimento turistico.

Gli esempi musicali qui di seguito vengono indicati mediante l'incipit del testo verbale, seguito eventualmente dal titolo convenzionale tra parentesi. Seguono ulteriori informazioni così articolate:

- A. Fonti: si danno indicazioni per esteso delle fonti archivistiche o a stampa, mentre per i documenti raccolti durante la ricerca sul campo si rinvia all'*Indice delle registrazioni* e al corpus delle *Trascrizioni musicali*.
- B: Altre attestazioni.
- C. Indicazioni su provenienza e diffusione. Le cifre fra parentesi rappresentano il numero di strofe e di righe per strofa p. es. (6:5) = 6 strofe 5 righe ciascuna.

⁷ Raccolto in più versioni: Vigo 10, Pera 37, 113 e 266, trascr. VII.8-11.

1. *E uno e uno e uno la luna* (Le dodici parole della verità)



E u - no e u - no e u - no la lu - na



e du-e il sol chi ha cre-a-to il mo-ndo l'è sta' no-stro Si - gnor

E uno, e uno, e uno la luna
e due, e due, e due il sol
chi ha creato il mondo l'è sta l nostro Signor

E tre, e tre i santi tre Re Magi
l'asino e il bue
il bambino nella culla
la luna e il sol
chi ha creato il mondo l'è sta l nostro Signor

E quattro, e quattro, i quattro evangelisti...

E cinque, e cinque, le cinque piaghe di nostro Signor...

E sei, e sei, sei galli in galleria...

E sette, e sette, le sette allegrezze di Maria...

E otto, e otto, gli otto portoni di Roma...

E nove, e nove, i nove cori di angeli...

E dieci, e dieci, i dieci comandamenti...

E undici, e undici, le undicimila vergini...

E dodici, e dodici, i dodici apostoli...

A: Registrazione n. 296g (Moena 27.06.1987). Trascr. VI.5

C: Variante italiana di un canto diffuso nell'area linguistica tedesca e oltre con il titolo convenzionale *Von den zwölf heiligen Zahlen* [Suppan 1962, 106 e segg.]

2. *Komm Heiliger Geist mit deiner Gnad*

(Ricostruzione del testo in tedesco standard: cfr. l'originale nella riproduzione a fianco)

- 1) Komm heiliger Geist mit deiner Gnad,
mit Deiner Hilf und göttlichem Rat,
mit Deinen lieben Gaben all
bewahr uns all vor Sündenfall.
Komm heiliger Geist, wir bitten Dich all.
- 2) Komm heiliger Geist mit Deinem Glanz,
komm und erleucht den Prediger ganz,
führ ihm sein Zung, regier sein Mund,
mit Deiner Lieb sein Herz verwund,
komm heiliger Geist, die Seelen mach gesund.
- 3) Komm heiliger Geist, ein Tröster genannt,
ein göttliches Licht, vom Himmel gesandt,
erleucht die ganze christliche Gemein,
mach uns von allen Sünden rein.
Komm heiliger Geist, die Tugend pflanz ein.
- 4) Komm heiliger Geist mit Deiner Lehr,
das göttliche Wort uns recht bescher.
Lieb, Glaube und Hoffnung in uns mehr,
bewahr uns vor der falschen Lehr,
komm heiliger Geist, die Sünder bekehr.
- 5) Komm heiliger Geist mit Deinen Schein,
erleucht uns alle, groß und klein.
Lehr uns die christliche (?) Gerechtigkeit,
zeig uns den Weg zur Seligkeit.
Komm heiliger Geist, die Herzen bereit.
- 6) Komm heiliger Geist vom himmlischen Thron,
Ehr sei Gott und dem einigen Sohn,
dem heiligen Geist zur gleichen Weis,
sei stetiges Lob, auch Ehr und Preis,
komm heiliger Geist, der Seelen Speis, Amen.

- 1/ Kum heiliger Geist, mit Seiner gnad:
Mit Seinem Hilf und götlichen Mott:
Mit Seiner hoden geben hall
Pessere uns hall. Für sünden sol
Kum heiliger Geist, mit bitten sich hall. / Oell /
- 2/ Kum heiliger Geist, mit Seinem glantz:
Korn und beleucht den Predigen glantz:
Für im sein Kum Regier sein Mund:
Mit Seiner Lieb sein herzh forbunt:
Kum heiliger Geist, die Seellen moeg glantz.
- 3/ Kum heiliger Geist, ein Preserter genou.
sein fählichen Licht für Amel gesont:
berleucht die ganze Cröliche gemein:
Macht uns von allen sünden Reim.
Kum heiliger Geist, die Tugen glantz ein.
- 4/ Kum heiliger Geist, mit Seiner Lehr:
Das götliche wort, uns recht herzhler:
Lieb, Glaube, und hoffnung, in uns macht
Pebot uns for, den fallischen Lehr:
Kum heiliger Geist, di sünden Pecher.
- 5/ Kum heiliger Geist, mit Seiner sein:
Berleucht uns hille, Gross und Klein:
Lehr uns die Schriftliche gerecht. Keit:
Zeig uns den Weg, kund Sell. Keit
Kum heiliger Geist, die herzen bereit
- 6/ Kum heiliger Geist, von Himmlischen Fron:
herzej Gott und dem einigem Sohn:
Dem heiliger Geist, kun chleicher Weis:
sein Ehrliges hab, danck er und freis
Kum heiliger Geist, der Seellen Speis Amen.

(traduzione orientativa)

Vieni Santo Spirito con la tua grazia
con il Tuo aiuto ed il consiglio divino,
con i Tuoi graditi doni
preservaci tutti dalla colpa.

Vieni Santo Spirito, noi tutti ti preghiamo.

Vieni Santo Spirito con il Tuo splendore,
vieni ed illumina il predicatore,
guida la sua lingua, governa la sua bocca,
colpisce il suo cuore con il Tuo amore,
vieni Santo Spirito, purifica le anime.

Vieni Santo Spirito, chiamato consolatore,
una luce divina, inviata dal cielo,
illumina l'intera comunità cristiana,
purificaci da ogni nostra colpa.

Vieni Santo Spirito, infondi la virtù.

Vieni Santo Spirito con il Tuo insegnamento,
donaci la parola di Dio.

In noi più amore, fede e speranza,
preservaci dai falsi insegnamenti,
vieni Santo Spirito, a redimere i peccati.

Vieni Santo Spirito con la Tua luce,
illuminaci tutti, piccoli e grandi.
Insegnaci la cristiana rettitudine,
mostraci la strada per la beatitudine.
Vieni Santo Spirito a preparare i cuori.

Vieni Santo Spirito dal trono celeste,
sia onore a Dio ed al Suo unico figlio,
e così allo Spirito Santo,
sia sempre lode, onore e valore
vieni Santo Spirito, nutrimento delle anime, Amen.

A: Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, cartone n. 2, Val di Fassa, n. 84. Solo testo (6:5), inviato da Giovanni Iori il 6. 1. 1909, con il seguente commento:

«N.B. Nel medesimo messale (grande Libro) che trovasi nell'Archivio della Chiesa trovo pure dopo minutamente ispezionato la seguente Canzone pure Tedesca che si cantava dai Cantori in Chiesa alle feste dello Spirito Santo li anni del 1780».

C: Segnalato da Bäumker [1883-1911, vol. I, 184] nel libro di canto "Davidische Harmonia", pubblicato da Johann Jacob Kürner a Vienna nel 1659. Secondo Bäumker l'editore di questa antologia ha usato manoscritti tratti quasi esclusivamente da libri di canto protestanti; probabilmente si voleva permettere alle comunità nuovamente convertite al cattolicesimo di cantare i loro vecchi canti e non rendere difficile ad altri la conversione per via dei canti. Bäumker tuttavia non è riuscito a trovare *Komm heiliger Geist mit Deiner Gnad* in libri di canto con data anteriore al 1659, né in quelli cattolici né in quelli protestanti. La canzone si diffuse probabilmente in seguito alla propaganda controriformista partendo da Vienna. Esemplari della "Davidischen Harmonia" si trovano oggi (fra altri) nella biblioteca universitaria di Vienna e in quelle dei conventi di san Florian e di Kremsmünster.

3. *Ein Kind geboren zu Bethlehem*

(Ricostruzione del testo in tedesco standard: cfr. l'originale nella riproduzione a fianco)

1. Ein Kind geboren zu Bethlehem, zu Bethlehem,*
des freuet sich Jerusalem.
2. Hier liegt es in dem Krippelein, Krippelein,*
ohn Ende ist die Herrschaft sein.
3. Das Öchslein und das Eselein, Eselein,*
erkannten Gott den Herren sein.
4. Drei König von Saba kommen dar, kommen dar,*
Gold Weihrauch, Myrrhe brachten sie dar.
5. Sie gingen in das Haus hinein,* Haus hinein,*
sie grüßten Gott den Herren sein.
6. Zu dieser heiligen Weihnachtszeit,* Weihnachtszeit,*
sei Gott der Herr gebenedeit.
7. Gelobt sei die heilige Dreifaltigkeit,*Faltigkeit,*
Dreifaltigkeit,*
von nun an bis in Ewigkeit.
Amen.

Ein Kind geboren zu Bethlehem
zu Bethlehem * des Freiheit sich Jerusalem

²
Zehr liegt es im dem Krippelheim
Krippelheim * von Hende ist die herrschaft sein

³
Das Heulein, und das Eselheim
Eselheim * Zrenten Gott dein herren sein

⁴
Drei Künig von Saba Komem her * (Sofoda War)
Gold, Weihrauch, Mirram, Brachten sie Tor

⁵
Sie giengen in das Haus innein *
Haus innein *
Sie grieschen Gott den herren sein

⁶
Zu dieser heiligen Beinnacht Keit *
Beinnacht Keit *
Seije Gott der herr genonedleicht

⁷
Gellobth sei die Heilige drei Fall: Keit *
Fall: Keit * Seifall: Keit *
Von nun On Bis in ewigkeit; Amen

(traduzione orientativa)

Un bimbo è nato a Betlemme
si rallegra Gerusalemme.

Qui giace nella mangiatoia
senza fine è il suo regno.

Il bue e l'asinello
riconoscono che è il Signore Iddio.

Tre re di Saba giungono
portando oro incenso e mirra.

Entrarono nella casa
salutarono il Signore Iddio.

In questo santo tempo di Natale
sia benedetto il Signore Iddio.

Lodata sia la santa Trinità
da ora all'eternità.

Amen.

A: Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, cartone n. 2, Val di Fassa, n. 83. Solo testo (6:5), spedito da Giovanni Jori il 10.01.1909 con il seguente commento:

«NB. * significhia stella

NB. Nel messale dei Cantori della Chiesa di Alba, trovo in esso registrata la sopra esposta Canzone, scritta una stroffa per Latin, e poi subito tradota in Tedesco, eche si cantava in Chiesa detta canzone in Tedesco dai cantori, alla festa dei 3 Remagi (6 Gennajo) nelli anni del 1780 - al 1820».

C: La canzone è una variante della traduzione tedesca del canto latino con incipit "Puer natus in Bethlehem, unde gaudet Jerusalem" (versione di Heinrich von Laufenberg, 1439), largamente diffusa fra il popolo fino in Romania e Ungheria.

In area germanofona è documentata tra l'altro da Bäumker [1883-1911, I, n. 51-66], Gabler [1890, n. 56], Pailler [1881-83, n. 56], Erk-Böhme [1893-94, n. 1930], Quellmalz [1968-76, III, n. 141], Weber-Kellermann [1982, n. 14] (citati in Habenicht 1987, 338), dove funge spesso da canto di questua. La presente lezione veniva cantata da cantori in chiesa durante la messa il giorno dell'Epifania, forse an-

che presso le case, come succede ancor oggi per il rito della Stella in Val dei Mòcheni, dove è stata raccolta la versione latina *Puer natus in Bethlehem* [Morelli 1996, 137-142]. Secondo il primo “notabene” questo canto doveva prevedere un elemento di drammatizzazione, nel quale entrava in azione una “stella”. Che cosa si facesse con essa nei punti contrassegnati con [*] non è molto chiaro: è possibile che in tali punti questa venisse fatta girare o venisse inclinata.

4. *Einmal sind zwei Brüder gewesen* (Contrasto tra acqua e vino)
(Ricostruzione del testo in tedesco standard: cfr. l'originale nella riproduzione a fianco)

Einmal sind zwei Brüder gewesen,
die haben angefangt zu streiten, zu streiten,
der Wein und das Wasser, der Wein und das Wasser,
der Wein will das Wasser nicht leiden, nicht leiden.

Der Wein hat gesagt, ich bin gar so fein,
sie tragen mich gar in die Kirchen hinein,
sie brauchen mich zu der heiligen Messe, zur Messe,
zu den heiligen Sakramenten.

Das Wasser hat gesagt, ich bin wohl auch so fein,
sie tragen mich wohl auch in die Kirchen hinein,
sie brauchen mich zu der heiligen Taufe,
zum Taufen, zum Taufen, zum christlich selig werden.

Der Wein hat gesagt, ich bin gar so fein,
sie tragen mich gar in die schönsten Zimmer hinein,
sie setzen mich vor Fürsten, Grafen und Herren,
sie hat mir so freudigen Herren (?)

Das Wasser hat gesagt; ich bin gar so fein,
sie tragen mich wohl in die Kuchel hinein,
sie brauchen mich die ganze Woche,
zum Waschen, zum Waschen, zum Kochen.

Der Wein hat gesagt, ich bin gar so fein,
sie setzen mich gar in die schönsten Gärten hinein,
sind die schönsten Jungfrauen Jungfrauen,
sie tun mich so schön aufbauen.

Das Wasser hat gesagt, ich bin gar so fein,
ich bin wohl auch in alle Länder geronnen hinein,
wenn nicht ich auf dich geronnen, geronnen,
so hätt dir die Sonne die Wurzel verbrunnen.

Ja, ja du hast wohl recht,
bist du der Meister, und ich der Knecht,
Wenn nicht du auf mich wärst geronnen,
so hätt mir die Sonne die Wurzel verbrunnen.

(traduzione orientativa)

Una volta c'erano due fratelli,
che iniziarono a litigare,
il vino e l'acqua, il vino e l'acqua,
il vino non poteva sopportare l'acqua.

Il vino disse, io sono così buono
che mi portano perfino in chiesa,
mi usano nella santa messa
per i santi Sacramenti.

L'acqua disse, anch'io sono buona
portano anche me in chiesa,
mi usano per il santo Battesimo,
per battezzare, per diventare cristianamente beato.

Il vino disse, io sono così buono
che mi portano addirittura nelle stanze più belle,
mi mettono davanti a principi, conti e signori,
(???)

L'acqua disse, io sono così buona
che mi portano in cucina,
mi usano per tutta la settimana,
per lavare, per cucinare.

Il vino disse, io sono così buono
che mi mettono nei più bei giardini,
sono le più belle fanciulle,
mi fanno così ben crescere (?)

H. Vallone die: aqua e vino. (Burdani.)

Handwritten notes in the top right corner, possibly including a date or reference number.

Ein mall. war (oder sein), ~~kein~~ Winter gewesen.
Die kassat. anfängt. ~~kein~~ ^{Wasser} ~~kein~~ streiten.
Der Wein und. des Wässer, Der Wein und. des Wasser.
Der Wein. will. des Wässer. nicht. Leiden, nicht. Leiden.
Der Wein. hat. sagt. ich. bin. gar. was. fein, sie. tracht. mich. gar
in. die. Kirche. in. sein,
Sie. brauchen. mir. nur. der. heiligen. Messen. ~~kein~~ Messen.
Nur. der. heiligen. Sacramenten.
Das. Wasser. hat. sagt. ich. bin. gar. was. fein. bin. wohl. ha. so. fein
sie. tracht. mich. wohl. ha. in. die. Kirche. in. sein,
Sie. brauchen. mir. ~~kein~~ der. heilige. Tauf
kein. Taufen, kein. Taufen, ~~kein~~ ^{Christliche} seligen
werden.
Der. Wein. hat. sagt. ich. bin. gar. was. fein, sie. tracht. mich. gar
in. die. schön. ~~kein~~ ⁱⁿ ~~kein~~ ⁱⁿ sein,
Sie. setzen. mir. von. ~~kein~~ ⁱⁿ ~~kein~~ ⁱⁿ sein, sie. hat. mir
so. heiligen. herren
Das. Wasser. hat. sagt. ich. bin. gar. was. fein, sie. tracht. mich. gar
wohl. in. die. Kirche. in. sein,
Sie. brauchen. mir. die. ganze. Wasche, ~~kein~~ ^{kein} ~~kein~~ ^{kein}
kein. Waschen. ~~kein~~ ^{kein} ~~kein~~ ^{kein}
Der. Wein. hat. sagt. ich. bin. gar. was. fein, sie. setzen. mich
gar. in. die. schön. ~~kein~~ ⁱⁿ ~~kein~~ ⁱⁿ sein,
Und. die. schön. ~~kein~~ ⁱⁿ ~~kein~~ ⁱⁿ sein
sie. tut. mich. so. schön. aufbauen.
Das. Wasser. ad. sagt. ich. bin. gar. was. fein. ich. bin. wohl
ha. in. alle. Länder. ~~kein~~ ⁱⁿ ~~kein~~ ⁱⁿ sein.
Wann. net. ich. auf. dich. ~~kein~~ ⁱⁿ ~~kein~~ ⁱⁿ sein
so. et. dich. die. Sonne. die. ~~kein~~ ⁱⁿ ~~kein~~ ⁱⁿ sein
Lo. Lo. du. hat. wohl. recht, bist. du. der. Meister, und. ich. (hi)
der. Chnecht,
Wann. net. tu. auf. mich. wart. ~~kein~~ ⁱⁿ ~~kein~~ ⁱⁿ sein so. et. mich. die.
Sonne. die. ~~kein~~ ⁱⁿ ~~kein~~ ⁱⁿ sein.
Cantone. quata. che. si. cantano. di. frequente. dai. nostri.

L'acqua disse, io sono così buona,
ho bagnato tutte le terre,
se non fossi scorsa su di te
il sole ti avrebbe bruciato le radici.

Sì, sì tu hai proprio ragione
sei tu il Maestro ed io il servo,
Se tu non fossi scorsa su di me,
il sole mi avrebbe bruciato le radici.

A: Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, cartone 2, Fassa n. 22, solo testo (9:4). Inviato da Giovanni Iori il 21.01.1907, con il seguente commento:

«Una Tedesca Canzone che si cantavano ai tempi, e anche al presente molto di frequente da vecchi e dai Giovani».

C: La canzone appartiene al genere del “contrasto tra acqua e vino”, tramandato in più varianti. Il modello latino viene fatto risalire al XIII secolo, mentre versioni tedesche sono documentate dal 1530 in poi [Habenicht 1987, 151] e si estendono dall'Alsazia fino alle isole linguistiche tedesche dell'est. Questo canto è noto anche nell'area linguistica francese [*Deutsch-französische Liedverbindung*, 329]. Un “contrasto tra acqua e vino” è stata tramandata da Hans Sachs [Röhrich-Brednich 1965-67, II, 487]. Il canto si è diffuso sia attraverso fogli volanti, sia per tradizione orale, da un lato come canto bacchico, dall'altro – come nella presente variante – sotto forma di richiamo a valori morali. Ulteriori indicazioni bibliografiche in Habenicht [1987, 151] e in Röhrich-Brednich [1965-67, II, 487].

5. *Herrn und Frauen laßt eich sagen*

Herrn und Frauen laßt eich sagen,
es hat schon neun Uhr gschlagen
schaut auf euer Feuer und auf euren Ofen,
daß nirgends kein Feuer mehr sei.

Signori e signore state a sentire
sono scoccate le ore nove
guardate i vostri focolari e i vostri forni
che non vi sia più alcun fuoco.



Seduta di registrazione a Soraga, 22 marzo 1980: informatrici Alma Brunel in Pederiva e Orsola Pellegrin.



Seduta di registrazione a Moena, 5 novembre 1994: si esegue il canto *Musikanten sein mer olle*, con l'imitazione degli strumenti enumerati.

A: Registrazione n. 14 (Vigo di Fassa 8.12.1979).

C: Frammento della formula con cui la guardia notturna scandiva le ore [Wichner 1897].

6. *Musikanten sein mer olle*

Musikanten sein mer olle,
können spielen können singen,
können singen, das ist mein Trommel
(*bum bum bum*)⁸ das ist mein Trommel!

Musicanti siamo noi tutti,
possiamo suonare, possiamo cantare,
possiamo cantare: questo è il mio tamburo
(*bum bum bum*) questo è il mio tamburo!

Si tratta di un canto enumerativo eseguito imitando gli strumenti musicali. Ogni strofa introduce un nuovo strumento (nell'ordine: *mein Pfeife, Gitarre, mein Zither, mein Bassa, mein Geige, Trompete, mein Trudelsack*, ovvero: flauto, chitarra, cetra, basso, violino, tromba, cornamusa), dopodiché vengono richiamati quelli citati nelle precedenti strofe, risalendo fino alla prima. L'ultima strofa, che riassume tutti gli strumenti e le relative imitazioni, si presenta dunque così formulata:

Musikanten sein mer olle,
können spielen, können singen,
können singen, das ist mein Trudelsack,
pf pf pf, das ist der Trudelsack,
tä te re tä, das ist Trompete,
sim sim sim, das ist mein Geige,
sum sum sum, das ist mein Bassa,
kling, kling, kling, das ist mein Zither,
da ra ra ra, das ist Gitarre,
ws ws ws, das ist mein Pfeife,
(*bum bum bum*)⁸ das ist mein Trommel!

⁸ Si batte per tre volte con le mani sul tavolo.

pf pf pf, tä te re tä,
sim sim sim, sum sum sum,
kling kling kling, da ra ra ra,
ws ws ws, (*bum bum bum*)⁸
das ist mein Trommel!

A: Registrazione n. 348 (Moena 5.11.1994). Trascr. VII.60

C: Canto enumerativo diffuso nell'area germanofona in molte varianti con incipit "Ich bin ein Musikante und komm aus Schwabenland" [Böhme 1924, 669-670].

7. *Der Mensch, der lebt vom Essen*

1. Der Mensch, der lebt von Essen, so heißt dos allgemein,
dann muß er auch was trinken, sonst trucknet er ganz ein.
So sagen die Gelehrten, ich sag, das ist nicht wohr:
für was die Menschen leben, wer ich beweisen klar.
2. Der Schuaster lebt von Stiefel, wann die Leit zum Ockern gehn,
wenn keine zrissne waren, so kann so er nit leb'n.
Der Tischler lebt vom Hobel, der Metzger lebt von Swein,
der Bäcker, der lebt von Backen, drum mocht er s Brot so klein.
3. Der Stoot lebt von der Steier, den a jeder Bürger zohlt,
der Handler lebt von Handlen, die Gsicht is sun sehr holt
es lebten die Verliabten von Liebe und von Kuß,
die olte Swiegermuatter, die lebt do von Vadruß.
4. Es lebten die Advokaten, ja nur von profeziern,
die olle Jungfraun leben jo nur von pensioniern.
Der Gauner lebt von Swindel, das ist an olte Gsicht,
und wenn wir ihn derwischen, er lebt von Landgericht.
5. Der Kronke, der in Bett liegt, lebt von der Medizin,
der Harzt det lebt von Kranken, drum laft er so hoft hin
So kimmt der Apotheker, der lebt von diesen zwei,
zun Sluß der Totergräber, do pockt sie olle drei.

⁸ Si batte per tre volte con le mani sul tavolo.

(traduzione orientativa)

L'uomo vive di cibo, così si dice comunemente,
ma deve anche bere qualcosa, altrimenti si secca del tutto.
Così dicono i sapienti, io dico che ciò non è vero:
ciò di cui l'uomo vive, io lo so chiaramente.

Il calzolaio vive di stivali, quando la gente va alle feste
se non ce n'è di rotti, egli non può vivere.
Il falegname vive di legno, il macellaio di maiale,
il fornaio vive del far pane, per questo fa il pane così piccolo.

Lo stato vive di tasse, che ogni cittadino paga,
il commerciante vive di commercio, è storia vecchia.
Gli innamorati vivono d'amore e di baci,
la vecchia suocera vive di rimpianti.

Gli avvocati vivono solo di chiacchiere,
le zitelle vivono solo di pensione.
Il furfante vive di truffe, questa è una vecchia storia,
e quando lo scopriamo, lui vive di tribunale.

Il malato, che giace nel letto, vive di medicine
il dottore vive di malati, per questo li visita così spesso.
Poi viene il farmacista, che vive di entrambi,
alla fine il becchino, che frega tutti e tre.

A: Registrazione n. 76 (Pozza di Fassa 25.03.1980). Trascr. VII.15 (5:4).

C: La melodia e il testo afferiscono ad un genere di strofette tipico del canto popolare viennese, diffuso in Austria in diverse varianti e spesso introdotto da questo verso: "Das Wasser gheart zum Waschen..." [Jungbauer 1937, II, 44-45; *Tondokumente Niederösterreich* 1993, n. 28]. La trascrizione pubblicata da Jungbauer risale al 1906: egli riferisce che tale canto era molto in voga negli ambienti studenteschi circa 35 anni prima, quindi intorno al 1871. A Vienna compaiono melodie simili con toni popolari in primo luogo nelle trascrizioni di canti militari intorno al 1859: "Im Lager von Traiskirchen...", "Sö, uns zwa habn's jetzt g'haltn...", "Jetzt habns mi' endli' gnumma..." [Kremser 1911, II, 36-38] e nella canzone di Carl Lorens (1851-1909) "I bin a alter Draher..." sulla musica di Johann Strauß (1825-1899) [Koller 1931, 107].

8. *Dort tief im Böhmenwald*

1. Dort tief im Böhmenwald, dort ischt mein Heimatsort,
es ist schon langes her, daß ich von dort bin fort.
Doch die Erinnerung, die bleibt mir stets gewiß,
daß mir in Böhmenwald gar nie vergiß.
Es war im Böhmenwald, wo meine Wiege stand,
im schönen grienen Böhmenwald,
es war im Böhmenwald, wo meine Wiege stand,
im schönen grünen Wald.
2. Nur einmal noch, o Herr, laß mir die Heimat sehn,
den schönen Böhmenwald, die Täler und die Höhn.
Dann kehr ich gern von hier und rufe freudig aus,
dort ist mein Böhmenwald, ich bleib zu Haus.

(traduzione orientativa)

Nel profondo bosco di Boemia, lì è la mia patria,
è già da molto tempo, che ne sono lontano.
Comunque il ricordo, mi rimane sempre impresso,
perché non posso mai dimenticare il bosco di Boemia.

Nel bosco di Boemia c'era la mia culla,
nel bello e verde bosco di Boemia,
nel bosco di Boemia c'era la mia culla,
nel bello e verde bosco di Boemia.

Solo una volta ancora, o Signore, lasciami vedere la mia patria,
il bel bosco di Boemia, le valli e i colli.
Poi tornerò da qui e dirò felice,
lì c'è il mio bosco di Boemia, io resto a casa.

- A: Registrazione n. 6a (Vigo di Fassa 8.12.1979). Trascr. VII.18 (2:4 con ritornello).
- B: *Cianties ladines* 1992, 14-15, con testo ladino di G. Pini.
- C: Il testo del canto tedesco è del decoratore su vetro Eduard Hartauer (1839-1915) [Jungbauer 1937, 196], la melodia è di Jakob Eduard Schmölder (Steiermark, 1812-1886). Secondo Jungbauer la canzone risale agli inizi degli anni 1870. La variante sopra riportata corrisponde ampiamente alla melodia e alle

strofe 1 e 3 della versione trascritta da Jungbauer con il numero 663f, dove tuttavia il finale recita: «Dann scheid ich gern von dir und rufe freudig aus: “Bhüt Gott, Böhmerwald, ich zieh nach Haus!”» [Jungbauer 1937, 195-196].

663f. DORT TIEF IM BÖHMERWALD.

Filippshütte.

Bundesliederbuch Nr. 219.

1. Dort tief im Böh-mer-wald, da liegt mein Hei-mats-ort. Es ist gar
 lang schon her, daß ich von dort bin fort. Doch die Er-
 in - ne - rung, die bleibt mir stets ge - wiß, daß ich den
 Böh-mer-wald gar nie ver - giß! Es war im Böh-mer-wald, wo mei - ne

La versione ladina, composta in tempi recenti nell'ambito del revival culturale che ha interessato la Val di Fassa a partire dal dopoguerra, segue più da vicino il modello tedesco in cui la melodia è a tempo di valzer. Il testo poetico, dovuto a Giovanni Gross "de Pini", è del tutto indipendente dal contenuto del canto originario, e descrive l'ambiente di lavoro dei boscaioli.

9. Gott erhalte - Serbi Iddio dell'Austria il regno

Gott erhalte, Gott beschütze
 unsern Kaiser, unser Land,
 mächtig durch des Glaubens Stütze
 führ er uns mit weiser Hand.
 Laß uns seiner Väter Krone
 schirmen wider jeden Feind,
 ewig bleibt mit Habsburgs Trone
 Österreichs Geschick vereint.

HOCHZEITS-JUBILÄUM

am 24. April

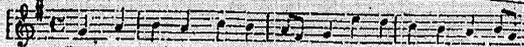
1879.



Oesterreichische Volkshymne.

Langsam.

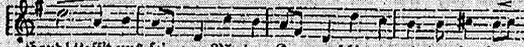
Josef Haydn.



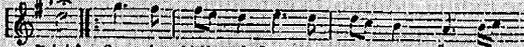
1. Gott er = ha = te, Gott be = schü = he un = fern Kai = ser, un = ser



Land! Mäch = tig durch des Glaubens Sit = ge führ' er uns mit wei = ser



Hand! Kast' uns sei = ner Vä = ter Kro = ne schirmen wi = der je = den



Feind! In = nig bleibt mit Hab = burgo Kro = ne D = sterr =



reichs Ge = schick ver = eint.

2. Fromm und bleber, wahr und offen laßt für Recht und Pflicht uns steh'n; laßt, wenn's gilt, mit frohem Muth in den Kampf uns geh'n; eingebend der Vorbereiter, die das Heer so oft sich wand; Gut und Blut für unsern Kaiser, Gut und Blut für's Vaterland! :

3. Was des Bürgers Fleiß geschaffen, schätze treu des Kriegers Kraft! mit des Geistes heit'ren Waffen siege Kunst und Wissenschaft! Segen sei dem Land beschieden, und sein Ruhm dem Segen gleich! ; Gottes Sonne strah' in Frieden auf ein glücklich Oesterreich! :

4. Kast' uns fest zusammenhalten: in der Eintracht liegt die Macht; mit vereineter Kräfte Waffen wird das Schwerste leicht vollbracht. Kast' uns einig durch Brüderhande gleichen Aet' entgegen geh'n: ; Heil dem Kaiser, Heil dem Lande, Oesterreich wird einig steh'n! :

5. An des Kaisers Seite waltet, ihm versandt durch Stamm und Sinn, reich an Weisheit, der uns verordnet, uns're hohe Kaiserin. Was als Glück zu höchst gepriesen, steh'n' auf sie der Himmel aus: ; Heil Frau Josef, Heil Eiser, Segen Habeburgo, geyen' Frau :

A: Registrazione n. 294b (Moena 27.06.1987). Trascr. VI.24.

C: Si tratta del noto “Inno all’imperatore”, raccolto in Fassa sia in versione tedesca, sia in versione italiana. Composto da Joseph Haydn nel 1797, l’inno fu in uso in tutta la monarchia Austro-ungarica fino alla fine della I guerra mondiale. Con decreto del ministero per il culto e l’istruzione dell’11 giugno 1896, l’inno venne pubblicato in versione standardizzata ad uso scolastico, con edizioni nelle varie lingue ufficiali dell’impero [Grasberger 1968, 91-92]. La melodia raccolta a Moena differisce dalla composizione di Haydn a causa della tradizione orale: inoltre nel testo la parola “innig” è sostituita da “ewig”.

10. *Sui vent’anni un bel garzon* (L’usignol)

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with the lyrics 'Sui vent' an - ni un bel gar - zon per il bo - sco se ne andò con la'. The second staff continues with 'Ni - na del suo cuor ed il pri - ma la ba - ciò.'. The third staff has 'U - si - gnol, u - si - gnol, ca - nta an - cor la can - zon del - l'a - mor. U - si -'. The fourth staff concludes with 'gnol, u - si - gnol, ca - nta an - cor la can - zon la can - zon del - l'a - mor.'.

Sui vent' an - ni un bel gar - zon per il bo - sco se ne andò con la
Ni - na del suo cuor ed il pri - ma la ba - ciò.
U - si - gnol, u - si - gnol, ca - nta an - cor la can - zon del - l'a - mor. U - si -
gnol, u - si - gnol, ca - nta an - cor la can - zon la can - zon del - l'a - mor.

Sui vent’anni un bel garzon
per il bosco se ne andò
con la Nina del suo cuor
ed il prima la baciò.

Fra i cespugli un usignol
dei lor baci testimon
gorgheggiava la canzon
dell’amor e della fé.

58

I

M. S. 1
No 1

Sui vent'anni pien d'amor
un garzone al bonho andò
e la nina del suo suor
per il primu la bacciò
Lusignol, Lusignol, Lusignol
santo ancor, santo ancor
la canzon del' amor.

II

Fra i cespuli Lusignol
te lo giuro ai testimoni
e la more chella fe
queregiava la canzon (Lusignol)

III

È nel bosco poi andò
Dopo un anno il bel garzon
andò la nina nel bosco
E i suoi bacci tosti al suol
solo amico è Lusignol
che col fra i cespuli conta ancor
e col suor canto si rammenta
le speranze del mio suor
(Lusignol 3. vol)

Volkslied von Theresia Lorauer
in Gries.

Usignol, usignol
canta ancor
la canzone dell'amor. (2v)

Dopo un anno il bel garzon
dentro il bosco ritornò
ma la Nina non trovò
dei suoi baci tace il suol.

Solo l'amico usignol
fra i cespugli canta ancor
e nel canto rammentò
le speranze dell'amor.

Usignol, usignol
canta ancor
la canzone dell'amor. (2v)

A: Registrazione n. 140 (Vigo di Fassa 22.11.1980).

B: Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, cartone 2, Fassa n. 38: "Sui vent'anni pien d'amor" (3 strofe), e n. 129 con lo stesso incipit; testo in quattro strofe, inviato da G. Jori.

C: Rifacimento in italiano dell'aria *Wie mein Ahnl zwanzig Jahr* dall'operetta "Der Vogelhändler" del compositore dell'Austria inferiore Carl Zeller (1842-1898), che fu rappresentata per la prima volta nel 1891 e divenne molto famosa.

Wie mein Ahnl zwanzig Jahr'

Lied aus der Operette „Der Vogelhändler“

Carl Zeller

SANG

ANDANTE

mf

Wie mein Ahnl zwan-zig Jahr' und a g'sun-der Wild-schütz war, hat belm

PIER

fp

129

I

Ro¹

Tu i' ent' ammi' pien l' Amoro
Un garzone al bosco ando'
E la nina del suo cuor
Per il primo lo baccio

II

Pio i' cespulli e i' lusignali
De lo giuro ai testimoni
E la moa che esto fo
Quo reggiano la canton
Lusignol e lusignol
Canta ancor canta ancor
Lo cantono dell' Amoro

III

E nel bosco pai ando'
Toppo un armo il bel garzon
Ma la nina nol trovò
E i suoi bracci cade al suol
Toll per l' Amico Lusignol
Che pio i' cespulli canta ancor

IV

E col suo canto si ramento
Le sperante del mio cuor
Lusignol Lusignol
Canta ancor canta ancor
Lo cantono dell' Amoro

finis

11. *La luna la dasc* (La luna fioresc)

La lu-na la dasc sun Col de Jia - doi ma - ri - de - te pu - ra che gio no te voi
oi - la - le - ri oi - la - le - rà oi - la - le - ri oi - la - le - rà

A: Registrazione n. 60 (Soraga 23.03.1980). Trascr. VII.38.

B: Altri documenti raccolti in Fassa: Ciampestrin 26, Campitello 151 e 152, Penia 221, Campitello 254, Pera 268. Trascr. VII.37-41. Un'ulteriore attestazione in Tiroler Landesarchiv, *Volksliedsammlung Gartner*, cartone 2, Fassa n. 16, dove è riportata solo la parte iniziale. In epoca più recente *Cianties ladines* [1992, 53]⁹.

A prescindere dalle parti mistilingui nella terza strofa della registrazione di Soraga, troviamo un testo tedesco (corrotto) solo nella seconda strofa della registrazione n. 26: «Mei Vater hat gsagt, mei Mutter hat glacht, mei Vater flickt d' Hosen, die Hosen flick i!». La versione originale è presumibilmente un gioco di parole erotico: «Mein Vater is a Schneider, a Schneider bin i, mei Vater flickt die Hosen, die Madln flick i!». Gli altri testi sono per lo più in ladino. Una variante melodica è pubblicata anche col titolo *Noshe touse*, incipit: “Se dute ste touse...” [*Cianties ladines* 1992, 78-79].

C: Si tratta di una “*Gstanzmelodie*” in otto tempi largamente diffusa in Austria, la quale viene spesso cantata in connessione con la formula “Da drobn aufn Bergl...” e solitamente ripetuta a jodler. Questa melodia è tanto nota e in voga che non ne esiste alcuna registrazione. Una variante senza ripetizione a jodler è

⁹ Si veda il già citato saggio di F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, § II.1, in quest'opera, I vol.

pubblicata da Eduard Kremser [1911, I, 23] con il titolo *Fiaker-Gstanzeln* e l'annotazione che si tratta di una vecchia melodia popolare viennese.

Aufführungsgerecht vorbehalten.

Fiaker-Gstanzeln.
(Als Wiener-Volksmelodie.)

Heiter.
ff

1. Wir zu dir, du guhst dich

sprichst auf die Zeit, singst Offen sein und Zan gen wie die Her teilt.

Un'altra variante, con un particolare supporto verbale, è diffusa in Baviera e in Austria come ballo *Guatn Morgn*, *Herr Fischer*. Esso risale probabilmente ad un *Bockbierlied*¹⁰ bavarese (Monaco), le cui parole erano rivolte ad un "eterno studente" di Königsberg, Johann W. Fischer (†1839), che tutti salutavano scherzosamente con queste stesse parole [Horak 1959, 164; Derschmidt 1985, parte del testo a p. 165].

12. Lieve suona la campanella

A: Registrazione n. 83 (Pera di Fassa 23.03.1980). Trascr. VII.48.

C: Questo canto con testo italiano si rifà ad una canzone militare diffusa in tutta l'area tedesca, *Leise tönt die Abendglocke*, di analogo contenuto. Come rileva Habenicht [1987, 294], essa è documentata tra l'altro in Meier [1906, KIV n. 534], Künzig [1927, n. 105], Lefftz [1966-69, II, n. 21], Quellmalz [1968-76, I, n. 80]. Per confronto proponiamo qui la variante riportata da Quellmalz:

¹⁰ Si tratta di un canto conviviale riferito alla "birra marzolina" (N.d.T.).

Leise tönt die Abendglocke

St. Martin, Passeier

1. Lei - se tönt die A - bend - glock - ke, al - les
le - get sich zur Ruh, Vög - lein: sin - gen Ab - schieds -
lie - der, Son - ne sank nach We - sten zu.

13. *La più bella alpestre valle*

A: Registrazione n. 87 (Pera di Fassa 20.04.1980). Trascr. VII.44.

B: Ulteriori attestazioni: Penia 232, Canazei 283 e Tamion 312.

C: Il testo di questo canto, largamente attestato in Fassa, viene attribuito dagli informatori al famoso alpinista Tita Piazz, nativo di Pera. Il modello melodico d'origine è costituito invece da una canzone popolareggiante intitolata "Wer das Scheiden hat erfunden...", che in Sudtirolo si cantava anche con il testo "In des Gartens dunkler Laube..." [Quellmalz 1968-76, I, 129]. Nel *Deutschen Volksliedarchiv* di Freiburg nel Breisgau si trovano attestazioni dal Sudtirolo, dall'Ungheria (1936), da Kremnitz (1930) e Sachsen (1929). Il brano è stato rubricato come tipo melodico 4/VII-3-3-1/ nel catalogo delle melodie [*Melodietypen* 1976, 2, 83].

4|VII-3-3-1|

Wer das Schei - den hat er - fun - den, hat ans Lie - ben nie ge - dacht, sonst hätt
er die schön - sten Stun - den bei der Lieb - sten zu - ge - bricht.

Quanto diffuso sia questo tipo melodico in Val di Fassa, lo dimostrano il fatto che altri due canti vengono intonati sulla stessa melodia: *Una notte buia buia* (Pera 87) e *E noi siam tre re dell'oriente* (Pera 274).

14. *Sun Sort e sun Penia* (La Ronch dal Poz)

A: Registrazione n. 349, (Moena 5.11.1994). Trascr. VII.45
 Testo ladino in "Nosha Jent" XV (1982), 37.

C: Per questo canto funge da modello la canzone bolzanina *Das Bozner Bergsteigerlied*, molto diffusa in Tirolo e oltre, che inizia con "Wohl ist die Welt so groß und weit" dell'altoatesino Karl Felderer (nato nel 1895) [Kommersbuch 1965, 90-91]. Felderer disse di aver composto la canzone durante una gita in montagna ammirando le Dolomiti. La data esatta è sconosciuta, tuttavia a quanto pare quando si celebrava il 150° anniversario della sollevazione del Tirolo del 1809, ossia nel 1959, la canzone era ormai molto diffusa e venne anche già eseguita a tempo di marcia da una banda musicale. Del resto, secondo el testimonianze raccolte dagli informatori, la versione ladina venne composta da Nino Vadagnini e Giacomo Pettena intorno al 1947, come inno della compagnia giovanile chiamata appunto la "Ronch dal Poz", nome di una località nei pressi di Sorte, frazione di Moena.

Wohl ist die Welt so groß und weit

(BOZNER BERGSTEIGERLIED)

von KARL FELDERER

bearb.: Albert Brunner

Einleitung

Klavier
Akkordeon

f *mf* *p* *mf*

Bb bb bb F f7 F f7 Bb F Bb

Bb bb F bb C f7 F f7 Bb Bb G gm G gm

G gm Gm C C D E F C F f7 Bb

15. *Lo che i pré d'istà l'é dut, l'é dut n fior* (La cianzon de Val de Fascia)

A: *Ciantie ladines* 48-49, testo ladino di F. Dezulian (5:4).

B: RegISTRAZIONI Fassa nn. Vigo 10, Pera 37, 113 e 266. Trascr.VII.8-11.

C: Il modello per questo canto è il cosiddetto “Friesenlied” di Martha Müller-Grähler e Friedrich Fischer, Friesenhausen (Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg).

Presumibilmente il canto è nato come *Pommernlied* (“Wo die Ostseewellen...”), pubblicato per la prima volta nel 1908 nel giornale “Megendorfer Blättern” con il titolo *Mine Heimat*. L'autrice Martha Müller-Grähler di Pommern morì cieca nel 1939. Nel frattempo sono state redatte molte rielaborazioni, spesso di autori sconosciuti, i quali adattarono il canto a diverse “patrie”: “Wo die Nordseewellen...”, “Wo die Kiefern raunen...”, “Wo der Desna Wellen...” ecc. Una di queste rielaborazioni è anche la canzone della Val di Fassa qui presentata. L'autore del testo, Francesco Dezulian del Garber, descrive così l'origine della sua versione: «Dal settembre 1940 al settembre del 1942 prestai servizio in Germania in qualità di interprete nei campi dei lavoratori italiani, che a quell'epoca erano più di 300.000, dislocati un po' su tutto il territorio di quella nazione. Nella mia permanenza nella zona della Ruhr, ebbi occasione di conoscere e di innamorarmi della canzone delle Ostfriesische Inseln (Borkum, Juist, Norderney, Baltrum, Langeoog, Spiekeroog, Wagerooge) situate a occidente di Emden e Wilhelmshaven. Pensai subito di usare quella melodia, facilmente orecchiabile, per vestirla con parole fassane. In origine la canzone del Friesland diceva che i loro abitanti erano nati su di una terra matrigna, esposta a tutte le offese della natura, che era avara di prodotti, che era esposta a venti ed alle onde e al gelo che per lunghi mesi flagellava le isole; ma che malgrado tutto questo ogni abitante di quelle isole segnate dalle avversità era sempre felice di rientrare dopo essersi assentato e che il suo desiderio nascosto era sempre, immutato, quello di potervi morire e di trovare la pace del riposo eterno sul suolo tanto amato. Canazei, 16.07.1979» [Del Garber 1987, 108].

Secondo Ina Maria Greverus i testi delle innumerevoli versioni di questo canto dimostrano «quanto intensamente la patria sia caratterizzata da paesaggi specifici e quanto questa paesaggistica venga accet-

tata come uno dei valori insiti nel concetto di “patria” e come questo valore possa diventare espressione di nostalgia in situazioni di distacco» [Greverus 1979, 116].

17. *La vita incomincia domani* (Brindiamo ai nostri amori)

A: Registrazione n. 269 (Pera di Fassa 26.06.1987). Trascr. VII.46.

C: La canzone seguè il canto conviviale tedesco “Trink, trink, Brüderlein trink”. Come “*Stimmungswalzer*”¹¹ venne presentato nel 1927 da Wilhelm Lindeman (Fritze Bollmann) a Berlino, con un refrain risalente a un motivo di Betram, pubblicato nel 1902 dalla casa editrice Otto Maaß (Universal Edition) a Vienna [*Das Allotria Buch*, 16-17] (riproduzione nella pagina a fianco).

17. *Ein Prosit* (Prosit solenne)

A: Registrazione n. 142 (Vigo di Fassa 22.11.1980). Trascr. VII.22.

B: Na viva! in: *Cianties ladines* 1992, 69 (testo: ad libitum, musica: popolare).

C: La versione tedesca della canzone è quella originale, anche se è stata trascritta solo recentemente [Rölleke 1993, 376]. Si tratta di un canto conviviale molto diffuso che, con accompagnamento di pianoforte e fisarmonica, si trova come brindisi in tutti i libri tedeschi di canti conviviali¹² [*Das Allotria Buch*, 39], dove spesso diversi brindisi vengono uniti uno all’altro.

Ein Prosit der Gemütlichkeit

Ein Pro - sit, ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit, ein Pro - sit, ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit

The image shows a musical score for the song 'Ein Prosit der Gemütlichkeit'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The accompaniment consists of a steady bass line with chords. Dynamics markings include 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

¹¹ Genere di musica da intrattenimento, lett. “valzer di buon umore” (N.d.T.).

¹² Lett. *Stimmungslieder*, “canti di buon umore” (N.d.T.).

Trink, trink, Brüderlein, trink

Stimmungswalzer

Wilhelm Lindemann
(Fritze Bollmann)

Violino

mf *f*

1. Das
2. Das
3. Der

Trin-ken, das soll man nicht las - sen, das Trin-ken re - giert doch die Welt, man
 Le - ben, das Trin-ken, das Sin - gen schafft Freu - de und fröh - li - chen Mut, den
 Mo - ses, der hat, gar nicht ü - bel, ein elf - tes Ge - bot noch er - dacht; das

soll auch den Men-schen nicht has - sen, der stets ei - ne La - ge be - stellt. Ob
 Frau - en den muß du eins brin - gen, sie sind doch so lieb und so gut. Ver -
 steht a - ber nicht in der Bi - bel, und hat so viel Freu - de ge - macht. Man

Bier o - der Wein, ob Cham - pag - ner, nur laßt uns beim Trin - ken nicht prahlen es.
 Lieblich so lan - ge du jung bist, die Haupt - sache' du bist noch nicht blau, denn
 hat - te es uns un - ter - schla - gen, weil Trin-ken und Sau - fen es preißt, ich

18. *Strade stradelle che tu mi fai far* (Cara Rosina)

Stra-de stra - de- lle che tu mi fai far ca- ra Ro - si - na

ca- ra Ro - si - na stra-de stra - de- lle che tu mi fai far

ca- ra Ro - si - na le de- vi pa - gar Herr- li- che Ber - ge

son- ni- ge Höhn Berg va- ga - bun - den, Berg va- ga - bun - den,

Herr- li- che Ber - ge, son- ni- ge Höhn, Berg va- ga - bun- den sind

wir, ja wir!

A: Registrazione n. 110b (Moncion 19.04.1980) cantata da Depaul Roberto “Luigio de Giana” (1893-1986) con accompagnamento di mandolino.

C: Strofette su una “Gstanzelmelodie”, in parte con testo tedesco: «Herrliche Berge, sonnige Höhn, Bergvagabunden sind wir, ja wir!». Questo testo è tratto dalla canzone *Bergvagabunden*, scritto da E. Hartinger da Augsburg, ed è molto diffuso fra gli alpinisti, tuttavia con una melodia diversa [Werner 1967, 15].

II. LA MUSICA STRUMENTALE

In questa sezione si cercherà di mettere in luce le relazioni esistenti tra la musica strumentale d'uso popolare in Val di Fassa e quella dell'area tedesco-meridionale e austriaca. Tali relazioni sono abbastanza evidenti e riguardano buona parte del repertorio strumentale documentato¹.

Ciò è connesso innanzitutto con antiche migrazioni culturali. Da notizie che risalgono al 1607 sappiamo che i fassani erano soliti recarsi in Tirolo per suonare, e precisamente in inverno, soprattutto durante il Carnevale, allorché intraprendevano lunghi viaggi che li portavano fino a Monaco e Augsburg². Da queste antiche relazioni culturali, che erano ancora vitali fino alle soglie del presente, provengono appunto quei brani strumentali fassani che possono essere considerati tipici dell'area tedesco-meridionale e austriaca: melodie di *ländler* ed alcune marce semplici, che forse erano connesse a particolari forme di danza o rappresentazioni a ballo, come ad esempio il *Bal del barbier*.

Più tardi, particolarmente dal XIX secolo in poi, la musica da ballo in molte parti d'Europa venne influenzata da mode musicali provenienti dai grandi centri urbani, in particolar modo Vienna e Parigi. Da Vienna il valzer si diffuse ovunque con enorme successo, non lasciando indenne nemmeno la Val di Fassa. Oltre al valzer, verso il 1840 conobbero una vasta diffusione soprattutto la polka, la mazurca e la "Bairisch" (polka bavarese), chiamata anche "Schottisch" o "Rheinländer". La (polka) "scozzese" si ballava allora in tutti i saloni di Francia, Inghilterra, Russia, Italia e Grecia [Peter 1975, 131]. Franz A. Zorn, maestro di ballo ad Odessa, descrive chiaramente l'eccitazione per la polka a Parigi e a Vienna verso il 1840: «Tutti i giornali riportavano articoli riferite a questo ballo, si portavano i capelli alla polka, si usava la "polkapomata", si mangiava la torta alla polka, si portavano vestiti alla polka ecc.»³.

¹ Purtroppo alcune delle registrazioni di brani strumentali effettuate nel 1980 (doc. nn. 172-176, 180-187, 190, 192-193, 196-197) sono andate perdute nel corso della ricerca: fortunatamente per alcune di queste (nn. 190, 193, 194, 197) esistono le relative trascrizioni musicali realizzate dal m.^o Armando Franceschini [N.d.C.].

² Cfr. Ghetta-Carlino, *La vita musicale nella Valle di Fassa attraverso i documenti*, in quest'opera, I volume.

³ Citato in Horak 1989, 131-132.

Se tutti questi balli oggi vengono attestati in Val di Fassa, è perché si tratta in primo luogo di una moda di dimensione europea che aveva preso piede anche qui. Non si tratta necessariamente di musica austriaca, ma in ogni caso è evidente che le vie di trasmissione di tali mode passavano per l'Austria. L'istanza più importante in questo senso era sicuramente la banda militare, i cui componenti – dopo il congedo – di solito ritornavano nel loro paese, dove operavano come musicisti di chiesa, da ballo e da intrattenimento, o come capobanda. In questo repertorio sono propriamente “austriaci” soltanto i valzer, le marce e le polke attribuibili a compositori austriaci. Che poi in Italia – in seguito a influenze viennesi – si sia sviluppata una interpretazione del tutto autonoma di questo genere, lo testimoniano non da ultimo le composizioni di Giacomo Sartori (1860-1946), raccolte in numero rilevante anche in Val di Fassa⁴.

È difficile stabilire in che misura la più recente musica in “stile alpino” sia stata importata in Fassa direttamente dall'Austria. Per esempio, le forme virtuosistiche di “Jodler e “Schuhplattler” sono state altamente stilizzate come simbolo di allegria e musicalità alpine in funzione del turismo. Molti le associano al Tirolo, anche se tali produzioni nascono e vengono divulgate a fini prevalentemente commerciali. Lo *Jodelvalzer* (qui al n. 7) ne è un esempio.

La musica strumentale raccolta in Fassa proviene prevalentemente da registrazioni sul campo che non contengono indicazioni relative alla provenienza dei pezzi. Poiché la musica strumentale anche in Austria è considerata una figliastra dell'etnomusicologia, sono disponibili soltanto pochi indici che possano essere utili al confronto di profili melodici, nonché alla ricerca di titoli o autori. Sono stata perciò costretta a consultare una vasta bibliografia, soprattutto relativa alla danza, operazione che mi ha portato ad alcuni risultati ma che purtroppo resta ancora incompleta. Mi sono stati di grande aiuto parecchi colleghi esperti di musica da ballo, che per un brano o per l'altro hanno

⁴ Di questo autore, oltre alla mazurka *Fra le rose* (cfr. sotto al n. 5), risultano particolarmente amati dagli esecutori fassani il valzer *Fior di roccia* (Campestrin 20, 196), che fornì la melodia per il famoso *Inno di Katzenau* [Carlini-Lunelli 1992, 283], ed inoltre *Primo bacio* (Campestrin 16, 189), *Sempre con te* (Campestrin 193) e la marcia *En giro al Sass* (Campestrin 22/23, 188; Penia 173).

2. Sei *Ländler* in Mi e Si (cetra)

Incipit:



A: Reg. n. 313 (Tamion 25.9.1988). Trascr. I.24.

Il brano è trascritto nell'altezza dei suoni reali: probabilmente la cetra era accordata un semitono sotto la norma, e in realtà l'esecuzione era riferita alle posizioni di Fa e Do.

3. *Melodia della buona sera* (intermezzo)

Ländler in Sol: mandolino, fisarmonica

Incipit:



A: Reg. n.171 (Campitello 23.11.1980). Trascr. V.2.

B: Campitello 153 (Valzer in Sol), trascr. I.32. Penia 199 ("Ballo finale", valzer in Sol). Cfr. anche il motivo interstrofico del "Canto della Buona sera", Campitello 129 (trascr. V.1) e Pozza 138c.

C: La melodia consiste in un'aria di ländler in 16 misure, una seconda parte più lenta e variazione della prima melodia a ritmo di polka. L'aria di ländler è diffusa in Austria prevalentemente sotto forma di Jodler con diversi titoli (ad es. *Schnaderhüpfel-Jodler*, *Inntaler Schnalzer* e *Moosbeer-Weis* in Tirolo, *Sensenwetzter* in Vorarlberg, *Stritzlöder Dreier* e *Holzknecht-Jodler* in Austria Superiore. L'attestazione più antica proviene dall'Austria Superiore ed è datata 1879, documenti raccolti da Schneider [1982, 178-179 n. 57 e segg.]

4. *Ländler* in Sol

Ländler bavarese: fisarmonica

Incipit:



A: Reg. n. 123 (Moncion 19.4.1980). Trascr. I.9.

C: Ländler in 16 misure come questo sono nati circa intorno al 1860, probabilmente a Monaco di Baviera; si suonano di preferenza per il ballo degli un Schuhplattler.

Mazurke

5. *Fra le rose* (Giacomo Sartori)

Mazurka: violino, organetto

Incipit:



A: Reg. n.194 [perduta] (Campestrin 19.4.1980). Trascr. I.6.

B: La mazurka in La (Campestrin n. 17, trascr. I.13) è una variante della terza parte.

C: In un manoscritto per violino del capominiera Leopold Khals di Altaussee (†1965), risalente agli anni venti, si trova una variante di questa melodia denominata "Mazurka italiana" (*Ausseer Heimatmuseum*, raccolta di Khals).

6. *Mazurka* in Sol (mandolino)

Incipit:



A: Reg. n. 124 (Moncion 19.4.1980). Trascr. I.15.

C: La seconda parte è una variante della seconda parte della mazurka *Fra le rose* (Campestrin 194).

11. Mazurka *italienisch.* Viol. 1.

Handwritten musical score for Violin 1. The piece is titled "Mazurka" and is in Italian style. It is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and contains the main melody with various ornaments and slurs. The second system continues the melody with similar ornamentation. The third system shows the continuation of the piece, ending with a double bar line and a fermata.

11. Mazurka *italienisch.* Viol. 2.

Handwritten musical score for Violin 2. The piece is titled "Mazurka" and is in Italian style. It is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and contains the main melody with various ornaments and slurs. The second system continues the melody with similar ornamentation. The third system shows the continuation of the piece, ending with a double bar line and a fermata.

7. *Mazurka* in Sol (violino, fisarmonica)

Incipit:



A: Reg. n. 21 (Campestrin 9.12.1979). Trascr. I.14.

Valzer

8. *Valzer* in Fa (fisarmonica)

Incipit:



A: Reg. n. 154 (Campitello 23.11.1980). Trascr. I.28.

9. *Valzer* in Fa (fisarmonica)

Incipit:

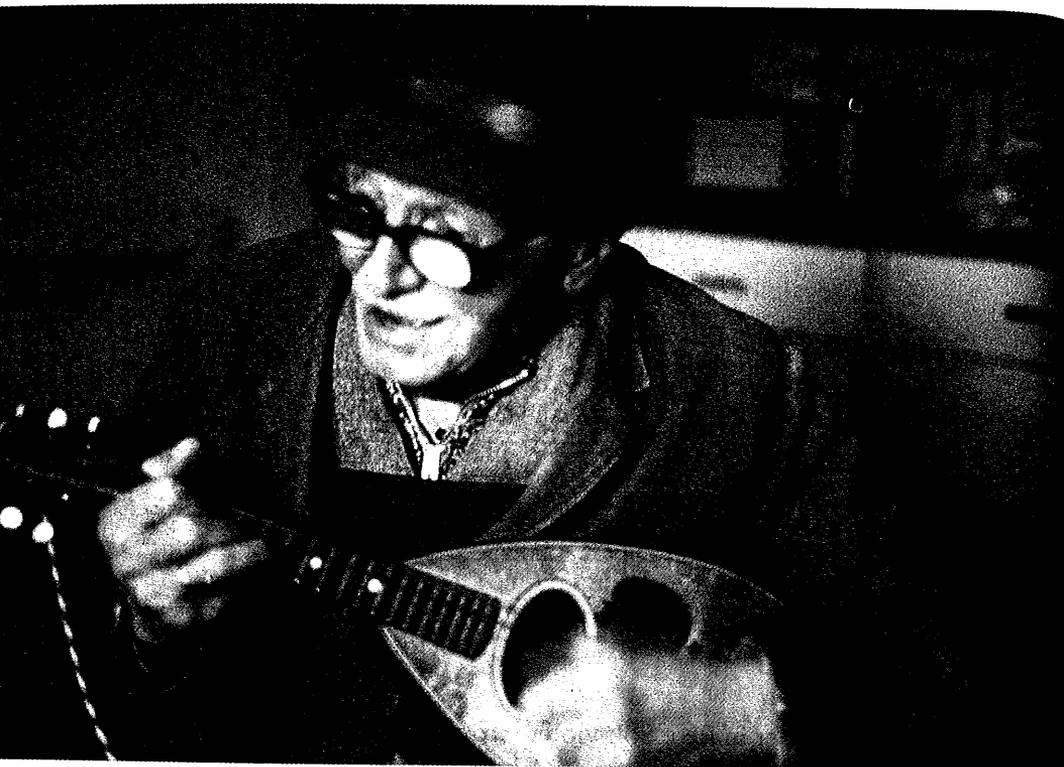


A: Reg. n. 155 (Campitello 23.11.1980). Trascr. I.29.

(La prima parte è trascritta sulla base della seconda esecuzione, più chiara della precedente).

C: La seconda parte è una variante al trio del *Mittersiller Walzer*, oggi suonato volentieri soprattutto a Salisburgo [Musikanten 1976]. Nella sua prefazione Harald Dengg osserva inoltre che questo valzer è entrato a far parte del repertorio grazie a Ludwig Böhm. La famiglia di musicisti Böhm, che in origine probabilmente si chiamava Sedlacek, proveniva dalla Boemia e – come tante altre – era arrivata a Salisburgo con la costruzione della ferrovia, prima nel Pongau, poi a Saalfelden. Verso il 1920 la famiglia si era esibita colà col nome di “I. Pinzgauer Schrammeln” [Deutsch-Hemetek 1990, 91]⁶.

⁶ Cortese comunicazione di Georg Windhofer.



Seduta di registrazione a Moncion, 19 aprile 1980: mandolino Roberto Depaul, "Luisio de Giana".

A: Reg. n. 19 (Campestrin 9.12.1979). Trascr. I.19.

B: *Pairisc* (Rheinländer in sol), Campestrin n. 191.

C: vedi sotto al N. 21

16. *Oi la la Susanna*

Rheinländer in Fa: fisarmonica, chitarra, voci miste

Incipit parte 1 (= *Oi la la Susanna*...):



Incipit parte 2 (= *In Grunewald, in Grunewald ist Holzauktion*...)



Incipit parte 3:



A: Reg. EM.5 (Moena 22.09.1954). Trascr. VII.69

La tonalità della trascrizione, basata sulle altezze dei suoni reali, non coincide con la tonalità dichiarata nella fonte. Si tratta forse di un problema legato alla velocità del nastro registrato nel 1954.

C: vedi sotto al N. 21

17. *Pairisc* (*Oi la la Susanna*)

Rheinländer in Sol: mandolino, fisarmonica

Incipit parte 1 (= *Oi la la Susanna*...):



Incipit parte 2:



A: Reg. n. 150 (Campitello 23.11.1980). Trascr. I.17.

C: vedi sotto al N. 21

18. *Pairisc (Oi la la Susanna)*

Rheinländer in Do: fisarmonica, mandolino, voci femm.

Incipit parte 1 (= in Grunewald, in Grunewald ist Holzauktion...):



Incipit parte 2:



Incipit parte 3:



Incipit parte 4 (= Oi la la Susanna):



A: Reg. n. 121 (Moncion 19.4.1980). Trascr. I.16.

C: Tutti questi "Rheinländer" appartengono ad un gruppo di "melodie vaganti", cui vengono adattati i seguenti testi: "Oi la la susanna..." (anche: "O Susanna...", "Trink ma no a Flascherl...", "Trinkn wir noch ein Tröpfchen..."), "In Grunewald, in Grunewald ist Holzauktion..." e "Meine Oma fährt im Hühnerstall Motorrad...", così come altre parti di cui non si conoscono riferimenti testuali.

L'origine di queste canzoni da ballo e *Stimmungslieder* non è ancora stata indagata a sufficienza. L'autore di testo e musica della canzone "Meine Oma fährt im Hühnerstall Motorrad", nella versione di *Wir versaufen unsrer Oma Ihr klein Häuschen*, è Robert Steidl (copyright 1923, Fidelio editore, Francoforte) [Beet 1995, 320]. Come autore del "Rheinländer" *Im Grunewald ist Holzauktion* viene indicato Otto Teich⁷. Quest'ultimo fu compositore di musica per strumenti a fiato e visse dal 1866 al 1935 [Repertorium ...]. In Val di Fassa pare sia particolarmente nota *Oi la la Susanna*, come dimostrano anche le diverse versioni vocali di questa canzone (cfr. sopra). L'epoca d'origine non è ancora chiarita. In un "Rheinländer", attribuito a Wilhelm Hinsch, compare il refrain seguente:

Trio

1. Trink'n wir noch ein Tröpf - chen, trink'n wir noch ein Tröpf - chen aus dem klei - nen
2. Willst du 'mal, Su - san - ne, willst du 'mal, Su - san - ne, willst du auch 'mal

Hen - kel - töpf - chen! Trink'n wir noch ein Tröpf - chen, trink'n wir noch ein Tröpf - chen
mit mir tan - zen? Komm, an mei - nem Her - zen, mach' mir kei - ne Schmer - zen,

aus dem klei - nen Hen - kel - töpf - chen. O Su - san - na, wie ist das Le - ben
hol - des Kind, ich Lieb dich - sehr. O Su - san - na, wie tanzst du doch so

Questa versione in era stata pubblicata dapprima dalla casa editrice Ernst Grossmann ad Amburgo [*Das Allotria Buch*, s.d.]. Se Wilhelm Hinsch sia veramente l'autore di questo refrain, o abbia elaborato un motivo già preesistente, è ancora da chiarire.

⁷ Cortese comunicazione dell'Archivio ORF.

In "Edition Europa" è stato pubblicato un foglio un "Henkeltöpfchen Rheinländer" intitolato *Trink Susanne!*. Come autore del testo viene indicato W. Dalatkewicz. Il refrain é il seguente:

Trink, Su-san-ne! Trink das Tröpfchen



Marce

19. *Bal del Barbier (Marcia de la méscres)*

Marcia in Sol: fisarmonica

Incipit:



A: Reg. n. 198 (Penia, 23.2.1982). Trascr. I.1.

B: Penia 206. Trascr. I.2. Entrambe rappresentano esecuzioni raccolte "in funzione" durante il Carnevale: il brano è utilizzato a Penia sia per accompagnare il "Bal del Barbier", sia come marcia di ingresso per il corteo delle maschere, come si può vedere nel film *La maschera è lo specchio*, Sede RAI di Trento (1983), regia di Renato Morelli. Cfr. anche Marcetta in Re, Pera-Moncion 125, trascr. I.11.

C: In Tirolo il "Ballo del barbiere" è famoso in tutto il paese [Horak 1974, 75]; è documentato anche nella Stiria [Zoder 1948, 28], mentre in Carinzia esso è integrato nella "Hüttenberger Reiftanz", il ballo del cerchio dei minatori [Löscher 1960, 72]. Le descrizioni corri-



Seduta di registrazione a Penia, 19 aprile 1980: fisarmonica Riccardo Iori.



Seduta di registrazione a Penia, 19 aprile 1980: chitarra Augusto Dantone.

Il testo cantato pubblicato da Raimund Zoder attesta che si tratta di una canto di caserma, nel quale si esprime l'orgoglio per la comune origine dell'Austria superiore (*Mühlviertler, Linzerische Buam*) e si accennata all'usanza della decorazione dei cappelli da parte dei coscritti.

Kreistanz

7. Kreistanz

A
Marsch Land Salzburg

B
Halbwalzer

Der deutsche Umgang [Zoder 1948, 10-11].

Etwas schneller

Drum san ma Lands-leut, An-ge-ri-sche Buam, drum san ma Lands-leut, An-ge-ri-sche Buam.
G | G | D' | D' | D' | D' | G | G | G | G | D' | D' | D' | D' | G | d |

*
Kauf ma uns a Sträu-ferl, sed mas uns außs Hüa-berl, drum san ma Lands-leut, An-ge-ri-sche Buam.
G | G | D' | D' | D' | D' | G | G | G | G | D' | D' | D' | D' | G | G |

22. Zigeiner Marsch

Polka in Re e Sol: violino e organetto

Incipit:

A: Reg. n. 192 (Campestrin 19.4.1980). Trascr. I.34.



Suonatori a Moena, ca. anno 1880. Alla "zitra" Vigilio Dellantonio "Simonina" (1845-1918).

STRUMENTI MUSICALI RINVENUTI IN VAL DI FASSA

Gli strumenti musicali catalogati sono conservati presso l'Istitut Cultural Ladin di Vigo di Fassa o sono stati raccolti presso alcune famiglie della Valle di Fassa, che li conservano, cosicché sono in buona parte di proprietà privata. Data la provenienza casuale, i tipi presenti sono solo parzialmente rappresentativi dello sviluppo delle attività musicali fassane, meglio documentate attraverso le fonti storiche e i documenti di archivio.

Considerazioni generali

In generale gli strumenti sono pervenuti all'Istitut in condizioni a vario titolo precarie, anzitutto perché sono stati più o meno a lungo usati e quindi presentano evidenti tracce di consunzione, in secondo luogo, perché sono stati in maggioranza riparati da aggiustatori occasionali. Sia le tracce lasciate dall'uso che le apparenti manomissioni apportate da riparatori non specializzati testimoniano tuttavia la storia dell'uso musicale di ciascun strumento. Pertanto questo aspetto organologico, così spesso trascurato nelle operazioni di restauro, non va sottovalutato nella definitiva presentazione museale. Al momento attuale taluni accessori (come le normali parti sostituite nella corrente manutenzione, in particolare le corde) sono a torto ritenuti di scarso interesse, dato che nello stato attuale non permettono un immediato riuso musicale dello strumento e quindi vengono normalmente dispersi.

Gli strumenti catalogati appartengono ai seguenti tipi: organetto, mandolino, mandola, chitarra, violino popolare, violino, violone popolare, cetra, flauto, armonium. Alcuni strumenti, firmati, come gli organetti o le cetre, sono sommariamente databili agli anni a cavallo tra la fine del secolo XIX e i primi decenni del XX; per altri l'attribuzione temporale non può essere che desunta da confronti organologici.

In particolare i violini appartengono ad un tipo – il cosiddetto violino “di fabbrica” – che non è stato mai scientificamente catalogato e quindi risultano anonimi, anche se provvisti di un cartiglio. Quattro archi, dato il loro modesto interesse, non sono stati dettagliatamente descritti, ma solo documentati in fotografia. I due strumenti ad arco di tradizione costruttiva popolare, pur non perdendo nulla del loro interesse etnomusicologico, non sono databili in base a confronti con altri strumenti simili, poiché le caratteristiche loro impresse da costruttori di tradizione “materiale” non sono riferibili a più precise categorie tipologiche. Specialmente il violone denota nell’unione delle punte delle fasce una tecnica costruttiva per ora non ancora rilevata in strumenti analoghi.

Tra gli strumenti a pizzico se ne nota uno, del tipo del mandolino – qui denominato “mandola” – che pur essendo di origine fassana, richiama nella forma strumenti a pizzico di altre culture mediterranee. Inoltre è presente una cetra atipica, pure di origine fassana, che si fa notare per l’inconsueta, ampia cimasa decorativa nella parte terminale del somiere. Tra le cetre, in prevalenza di tipo “salisburghese”, si evidenzia una “Guitar-Zither” costruita presumibilmente per il mercato statunitense e da ciò si deduce che questo esemplare proviene dal patrimonio di qualche emigrato ritornato in Val di Fassa. Una cetra di origine assai più antica, conservata al *Tiroler Volkskunstmuseum* di Innsbruck (cat. n. 1438) non è stata inclusa nel catalogo.

Anche tra gli organetti se ne riscontra uno – il “ddu bbottë” – che è originario di una particolare area dell’Abruzzo, e quindi possibilmente importato nella valle da un emigrante. Si può invece ritenere che la cetra di tipo salisburghese “da concerto” sia stata così frequente in luogo data la tradizionale predilezione per l’organico strumentale costituito da violino, cetra e basso ad arco. Dei due flauti, quello marcato potrebbe risalire alla metà del secolo XVIII, mentre l’altro, di poco successivo, sembra persino copiato dal primo da qualche costruttore locale rimasto anonimo. Pure gli armoniums risultano anonimi, anche se è probabile una loro origine trentina.

Nelle schede al paragrafo *Osservazioni* sono state indicate, per ciascun strumento, le caratteristiche particolari che non possono essere descritte dai paragrafi della scheda tipo.

Gli strumenti analizzati sono stati reperiti “in loco” da Stefano Dell’Antonio, che ha raccolto anche buona parte delle informazioni

riguardanti la schedatura degli stessi. Alcuni strumenti, propriamente gli organetti, erano stati esaminati dall'etnomusicologo Renato Morelli, di cui sono state citate le valutazioni.

Le operazioni di catalogazione sono avvenute presso i locali dell'Istitut, senza la possibilità, per ora, di effettuare sugli stessi indagini di tipo scientifico (endoscopiche, radiologiche, dendrocronologiche, chimico-fisiche).

Descrizione introduttiva delle schede

Gli schemi delle schede sono stati ricavati in gran parte dai cataloghi del Museo degli strumenti musicali dell'Università di Lipsia o da lavori originali di Marco Tiella, a cui si sono aggiunte notizie sulla provenienza e l'attuale proprietario. Nelle schede taluni numeri d'ordine possono non apparire, quando le caratteristiche che i relativi paragrafi identificano nei cataloghi citati non sono state ritenute rilevanti nel caso degli strumenti qui catalogati.

Le misure delle lunghezze sono espresse in millimetri e quelle degli angoli in gradi sessagesimali. Le dimensioni sono schematizzate con le lettere B (base); L (lunghezza); H (altezza o spessore). Per gli strumenti a corda è pure stata indicata la lunghezza del manico; per quelli ad arco anche la misura del cosiddetto diapason, cioè la distanza dall'estremità superiore della tavola armonica alla tacca delle *ff*. L'incordatura è indicata con due numeri, il primo dei quali (in apice) rappresenta il numero di corde per coro, il secondo il numero dei cori. Per la forma dei fori armonici nei violini si è scelto il criterio di rappresentare la distanza minima tra gli *occhi* superiori, quella massima tra gli inferiori e la lunghezza della *f*, mentre per la posizione si è indicata la distanza della tacca interna della *f* dal bordo superiore della cassa.

Per i fori armonici degli strumenti a pizzico si sono indicate le coordinate del centro del foro e il/i diametro/i.

Per le tastiere degli strumenti a corda si sono date le dimensioni minima e massima in larghezza e la lunghezza. Per quelle delle cetre si sono rappresentate le posizioni dei tasti usando il seguente schema: 1 (tasto intero), 1/2 (tasto limitato a tre corde), 1/4 (tasto limitato a due corde). I tasti delle tastiere degli strumenti a pizzico si sono supposti

distribuiti secondo la tradizionale accordatura equabile e pertanto le loro reciproche distanze non sono state rappresentate.

I flauti sono stati rappresentati con disegni.

Per gli strumenti a tastiera (armonium) e gli organetti sono date le dimensioni esterne, il numero e la profondità delle pieghe del mantice, il numero dei tasti (bottoni), le dimensioni massime e minime delle ance.

Elenco degli strumenti

CORDOFONI

Cetre

- 1 - Cetra
anonimo.
- 2 - Cetra
Etichetta *Fabrikation
von Musik Instrumenten
Julius Zölch.*
- 3 - Cetra
Etichetta *1860.*
- 4 - Cetra
Etichetta *Kruse's.*
- 5 - Cetra
*Karl De Tomasc
dal Monech.*
- 6 - Cetra
anonimo.
- 7 - Cetra
anonimo.
- 8 - Cetra [Guitar - Zither]
Etichetta *Niagara Model.*

Strumenti ad arco

- 9 - Violino
Senza etichetta.
- 10 - Violino
Etichetta *Nicolaus Amatus.*
- 11 - Violino
Etichetta *Antonius
Stradivarius.*
- 12 - Violino
Etichetta *Meinel & Herold.*
- 13 - Violino popolare
anonimo, *1819/Gl.*
- 14 - Violone popolare
anonimo.

Strumenti a pizzico

- 15 - Mandolino
anonimo.
- 16 - Mandolino
anonimo.
- 17 - Mandola
anonimo.
- 18 - Chitarra
anonimo.

AEROFONI

Flauti

19 - Flauto
I. D. MARZACH[?] / WIEN.

20 - Flauto
anonimo.

Armonium

21 - Armonium
anonimo.

22 - Armonium
anonimo.

Organetti

23 - *M. Hohner.*

24 - *Bortolo Giuliani.*

25 - *F. Socin Tirol / Rudolf Korbel.*

26 - *Fidel Socin.*

27 - *Fidel Socin.*

28 - anonimo.

29 - "Ddu Bbottë"
anonimo.

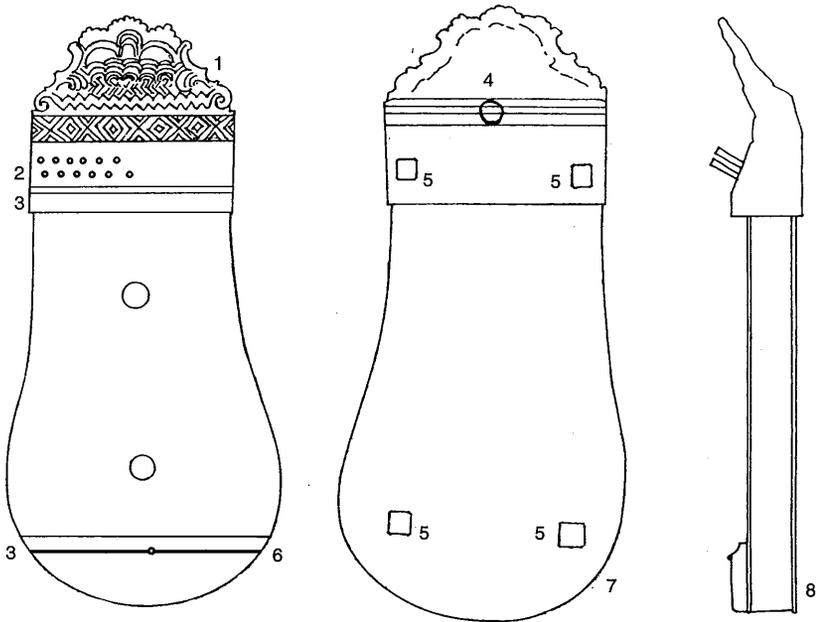
Tutti gli strumenti catalogati sono riprodotti in fotografia nell'apposita sezione, dove sono indicati con il corrispondente numero di catalogo.

CORDOFONI

Cetre

1 - Cetra popolare "Zitra"

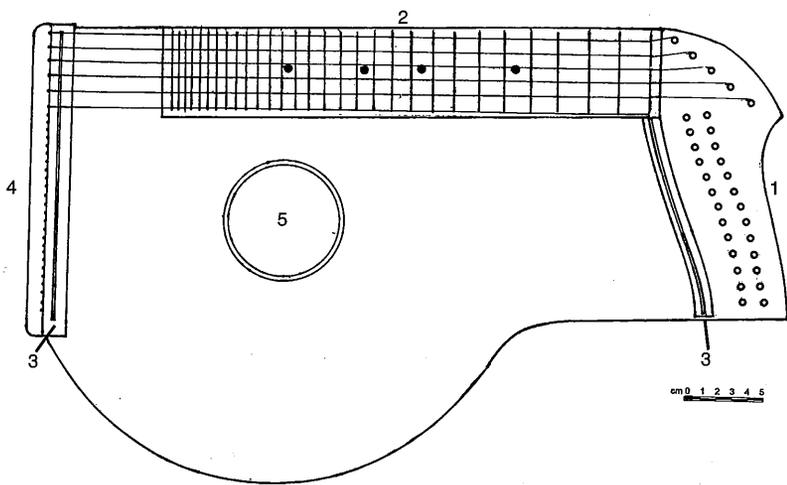
- 1 - Costruttore: Giuseppe Chiocchetti Pelin (1802-1890).
- 2 - Incordatura: ¹11
Lunghezza vibrante: 303.
- 3 - Ponticello: 15x60 max, massiccio, applicato sopra la tavola armonica
Somieri: in abete, con cimasa decorativa
Forma della cimasa - (vedi foto)
Inclinazione della cimasa -
Forma dei bischeri: barre in ferro filettate Ø 6
Misure della tastiera: assente
Numero dei tasti: assenti
Forma del battipenna -
- 4 - Materiale del fondo: abete
Fondo: in tre pezzi
Estensione del fondo -
Materiale delle fasce: abete
Altezza delle fasce: ≈ 47
Materiale della tavola armonica: abete
Tavola: in due pezzi di spessore: ≈ 3
Estensione della tavola -
Angolo di piegatura -
Diametro delle buche: 1) 23 2) 25
Posizione delle buche: 1) 174, 98; 2) 366, 138
Materiale del battipenna -
- 5 - L: 600; B: 270; H: 53.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: abete, olmo, latifoglia non determinabile
Id. dei tasti -
Colore della vernice del corpo: non verniciato.
- 7 - Eventuali riferimenti:
- 8 - Osservazioni: lo strumento è di un tipo non ancora catalogato e può essere genericamente denominato cetra. Pertanto riveste un certo interesse etnomusicologico, pur non essendo possibile accertare la ragione per la quale i bischeri e i chiodi per le corde sono stati disposti in maniera apparentemente incompleta.
Il proprietario asserisce che lo strumento veniva suonato con plectro ligneo su accordatura fissa nell'accompagnamento delle "manfrine" e secondo notizie apprese in famiglia fa risalire all'anno 1840 la costruzione dello strumento stesso.
- 9 - Provenienza: Someda (Moena).
- 10 - Proprietario: P. C. (Moena)



- 1 - Cimasa
- 2 - Caviglie
- 3 - Ponticello
- 4 - Gancio
- 5 - Piedini
- 6 - Vista anteriore
- 7 - Vista posteriore
- 8 - Vista laterale

2 - Cetra "Zitra"

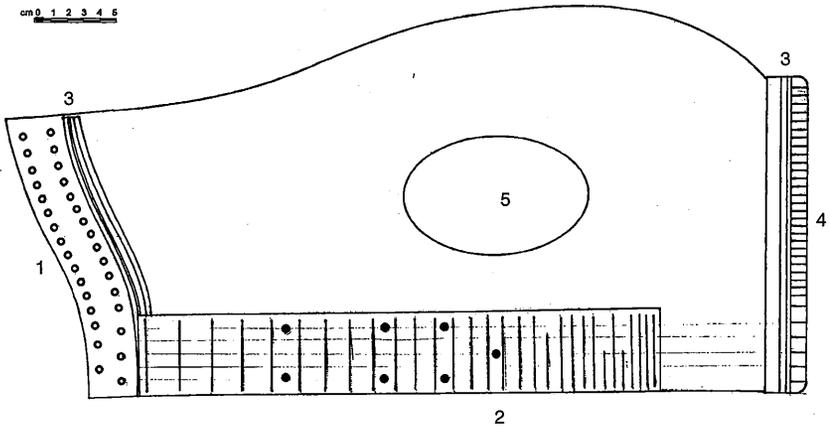
- 1 - Costruttore: etichetta *Fabrikation von Musik Instrumenten / Julius Zölch / Bestandtheile Saiten u. Musikwerken / Deren / Fleissen, Böhmen.*
- 2 - Incordatura: $^15 + ^126$
Lunghezza vibrante: 392.
- 3 - Ponticello: sx. 7x10 con filo in acciaio applicato sopra la parte in legno;
dx massiccio, con filo in acciaio collocato sopra la parte in legno
Somieri: in abete
Forma dei bischeri: circolare, parte inferiore filettata, teste rettangolari.
Misure della tastiera: 58x330
Numero dei tasti: 30 (interi)
Piedini: n. 3 in legno con chiodino sporgente.
- 4 - Materiale del fondo: abete
Fondo in 2 pezzi
Estensione del fondo: su tutto lo strumento
Materiale delle fasce: abete
Altezza delle fasce: ≈ 27
Materiale della tavola armonica: abete impiallacciato con foglio di palissandro trattato con vernice nitrocellulosica.
Tavola: in due pezzi di spessore: ≈ 3
Estensione della tavola: sotto il ponticello dx
Angolo di piegatura -
Diametro della buca: 65
Posizione della buca: 174, 135.
- 5 - L: 507; B: 310; H: 32,5.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: abete, latifoglia non determinabile.
Id. dei tasti: alpacca
Colore della vernice del corpo: tavola: marrone scuro, corpo: nero.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: sono presenti quattro catene sotto la tavola armonica.
Il tipo di vernice usato per coprire la tavola armonica è in uso dalla fine dell'800 pertanto si può risalire approssimativamente a tale data quale epoca di costruzione dello strumento.
- 9 - Provenienza: Vigo di Fassa.
- 10 - Proprietario: M.C. (Vigo di Fassa)



- 1 - Caviglie
- 2 - Tastiera
- 3 - Ponticello
- 4 - Cordiera
- 5 - Buca

3 - Cetra "Zitra"

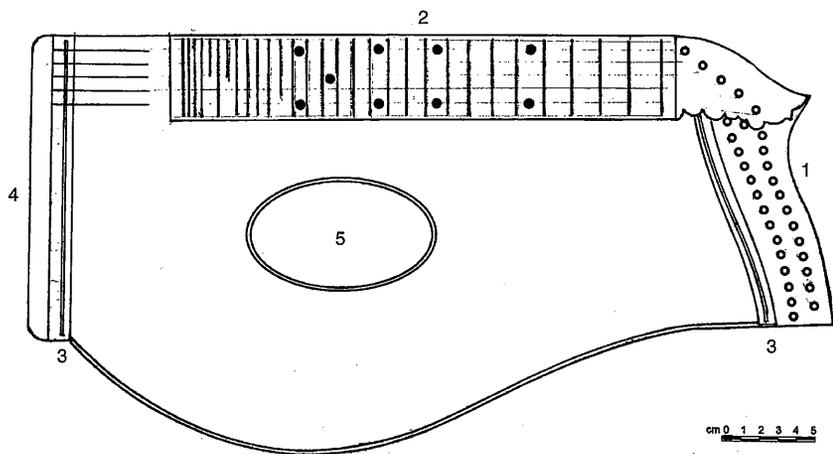
- 1 - Costruttore: etichetta 1860 / *Gegr. K. Schelle / Jn - und Ausländer - Musik - Instrumente / Wien.*
- 2 - Incordatura: $^15+^127$
Lunghezza vibrante: 465.
- 3 - Ponticelli: sx 7x5; dx 10x22, applicato sopra la tavola armonica, ambedue con filo di ferro collocati sopra la parte in legno
Somieri: in abete.
Forma dei bischeri: circolare, parte inferiore filettata, teste rettangolari.
Misura della tastiera: 58x330
Numero dei tasti: 30 (interi)
Piedini: n. 3 in legno con chiodino sporgente.
- 4 - Materiale del fondo: abete
Fondo in 1 pezzo
Estensione del fondo
Materiale delle fasce: abete
Altezza delle fasce: ≈ 22
Materiale della tavola armonica: abete
Tavola: in 1 pezzo di spessore: $\approx 4,5$
Estensione della tavola: sotto il ponticello dx
Angolo di piegatura -
Diametro della buca: 130x77
Posizione della buca: 135,210.
- 5 - L: 600; B: 270; H: 53.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: abete, latifoglia non determinabile
Id. dei tasti: alpacca
Colore della vernice del corpo: marrone scuro.
- 7 - Eventuali rifacimenti: la vernice della tavola armonica è stata rimaneggiata nei primi anni '80 dal decoratore di Canazei, Virgilio Soraperra.
- 8 - Osservazioni: lo strumento presenta un'ampia fenditura centrale su tutta la lunghezza della tavola armonica nonché su tutto il fondo della cassa. Nell'astuccio originale sono conservate la chiave per l'accordatura (vedi disegno), il plettro da applicare al pollice (vedi disegno) e varie corde vecchie.
- 9 - Provenienza: Alba di Canazei.
- 10 - Proprietario: R.O. (Alba)



- 1 - Caviglie
- 2 - Tastiera
- 3 - Ponticello
- 4 - Cordiera
- 5 - Buca

4 - Cetra "Zitra"

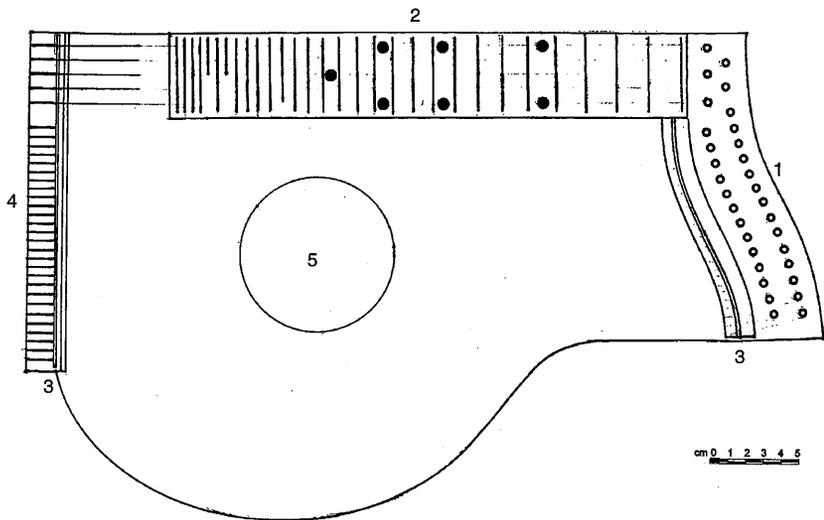
- 1 - Costruttore: etichetta *Kruse's / Saxonia Zither / DR. G. M. N° 15. 505 / D. R. G. M. N° 120. 349.*
- 2 - Incordatura: $1^5 1^2 7$
Lunghezza vibrante: 424.
- 3 - Ponticelli: sx 10x15, dx 35x20 applicati sopra la tavola armonica, ambedue con filo di ferro collocati sopra la parte in legno.
Somieri: in abete, con rivestimento decorativo
Forma del rivestimento decorativo: - (vedi foto)
Inclinazione della cimasa -
Forma dei bischeri -
Misure della tastiera: 57x354
Numero dei tasti: $19, 4/5+4+1, 3/5+1+1, 2/5+4.$
- 4 - Materiale del fondo: abete
Fondo: in 1 pezzo
Estensione del fondo -
Materiale delle fasce: abete
Altezza delle fasce ≈ 22
Materiale della tavola armonica: abete, rivestito in palissandro
Tavola in 1 pezzo di spessore: ≈ 3
Estensione della tavola sotto il ponticello dx
Angolo di piegatura -
Diametro della buca: 127x77
Posizione della buca: 215x14.
- 5 - L: 570; B: 298; H: 30.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: abete, latifoglia non determinabile
Id. dei tasti: alpacca
Colore della vernice del corpo: fianchi e fondo neri, tavola armonica: trasparente.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: lo strumento è contenuto in un astuccio probabilmente originale, in legno dipinto in nero, internamente foderato in panno rosso, in cui sono conservati una chiave per accordare (vedi disegno), un rocchetto con corda in ottone rosso del diam. di mm 0,57, senza indicazioni (vedi disegno), varie corde e talloncini che identificavano corde del tipo *h, Es, 1 es, 7 a*. Delle corde tastate 3 sono nude e 2 filate, mentre tutte le corde di accompagnamento sono filate.
- 9 - Provenienza: Vigo di Fassa.
- 10 - Proprietario: M.W. (Vigo di Fassa)



- 1 - Caviglie
- 2 - Tastiera
- 3 - Ponticello
- 4 - Cordiera
- 5 - Buca

5 - Cetra "Zitra"

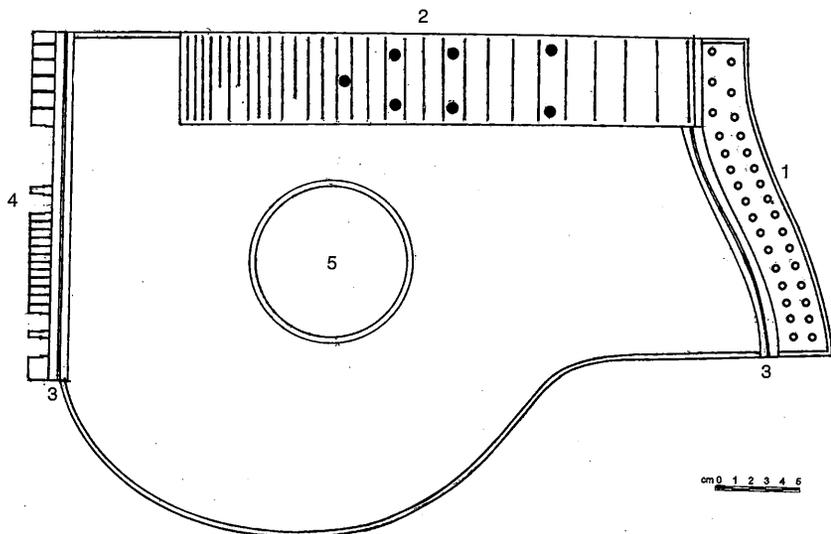
- 1 - Costruttore: Karl De Tomasc dal Monech, Pozza di Fassa, (1883 - 1942).
- 2 - Incordatura: $^1 5 \ ^2 7$
Lunghezza vibrante: 390.
- 3 - Ponticelli: sx 7x14, dx 12x25 applicati sopra la tavola armonica, ambedue con filo di ferro collocato sopra la parte in legno
Somieri: in abete, con rivestimento decorativo
Forma del rivestimento decorativo - (vedi foto)
Forma dei bischeri -
Misure della tastiera: 56x335
Numero dei tasti: $18+1,4/5+4+1,3/5+1+1,3/5+4$
Piedini: n. 3 in osso con chiodino sporgente.
- 4 - Materiale del fondo: abete
Fondo: in 2 [?] pezzi
Estensione del fondo -
Materiale delle fasce: abete
Altezza delle fasce ≈ 21
Materiale della tavola armonica: abete
Tavola in 1 [?] pezzo di spessore: ≈ 4
Estensione della tavola: sotto il ponticello dx
Angolo di piegatura -
Diametro della buca: 83
Posizione della buca: 180x140.
- 5 - L: 500; B: 305; H: 29.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: abete, latifoglia non determinabile
Id. dei tasti: alpacca
Colore della vernice del corpo fondo: nero, fasce e tavola armonica: bruno scuro.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: il ponticello dx ha gli alloggiamenti delle code tagliati e non forati. La proprietaria asserisce che lo strumento fu costruito nel 1920 ca.
Completo di custodia ed accessori originali.
- 9 - Provenienza: Pozza di Fassa.
- 10 - Proprietaria: L.G. (Vigo di Fassa)



- 1 - Caviglie
- 2 - Tastiera
- 3 - Ponticello
- 4 - Cordiera
- 5 - Buca

6 - Cetra "Zitra"

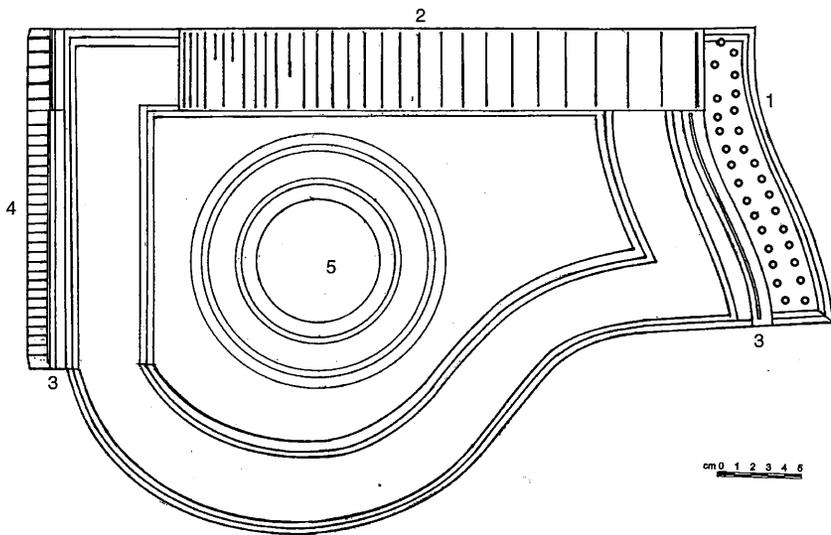
- 1 - Costruttore: anonimo
- 2 - Incordatura: $15\ 127$
Lunghezza vibrante: 384.
- 3 - Ponticelli: sx 6x12, dx 20x24 applicati sopra la tavola armonica, ambedue con filo di ferro collocato sopra la parte in legno
Somieri: in abete, con rivestimento decorativo
Forma del rivestimento decorativo: - (vedi foto)
Inclinazione della cimasa -
Forma dei bischeri: con gambo zigrinato
Misure della tastiera: 57x327
Numero dei tasti: $18+1,3/5+4+1,2/5+1+1,2/5+4$.
- 4 - Materiale del fondo: abete
Fondo: in 1 [?] pezzo
Estensione del fondo -
Materiale delle fasce: acero [?]
Altezza delle fasce: ≈ 22
Materiale della tavola armonica: abete rivestito con impiallacciatura in palissandro, con filettature perimetrali
Tavola in 2 pezzi di spessore: ≈ 4
Estensione della tavola: sotto il ponticello dx
Angolo di piegatura -
Diametro della buca: 92
Posizione della buca: 183x142.
- 5 - L: 504; B: 310; H: 28.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: abete, latifoglia non determinabile (acero)
Id. dei tasti: alpacca
Colore della vernice del corpo: bruno scuro.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: lo strumento presenta una fenditura nelle tavole: la cordiera è danneggiata.
Il proprietario asserisce che lo strumento è di fattura antica e che era suonato da una zia della nonna (1850 ca.).
- 9 - Provenienza: Vigo di Fassa.
- 10 - Proprietario: G.M. (Vigo di Fassa)



- 1 - Caviglie
- 2 - Tastiera
- 3 - Ponticello
- 4 - Cordiera
- 5 - Buca

7 - Cetra "Zitra"

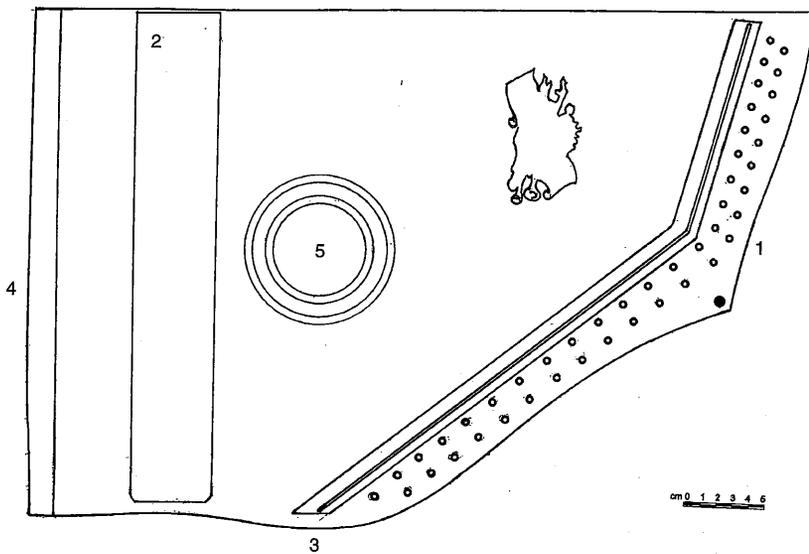
- 1 - Costruttore: anonimo
- 2 - Incordatura: '5 '25
Lunghezza vibrante: 390.
- 3 - Ponticelli: sx 8x14, dx 25x10 applicati sopra la tavola armonica e il fianco (vedi disegno), ambedue con filo di ferro collocato sopra la parte in legno
Somieri: in abete, con rivestimento decorativo
Forma del rivestimento decorativo: - (vedi foto)
Forma dei bischeri: circolare con testa rettangolare
Misure della tastiera: 51x315
Numero dei tasti: $18+4+1,3/5+1+1,2/5+4$.
- 4 - Materiale del fondo: abete
Fondo in 1 [?] pezzo
Estensione del fondo -
Materiale delle fasce: in acero con intarsi in noce, con cornicetta perimetrale da 8x5.
Altezza delle fasce: ≈ 26
Materiale della tavola armonica: abete impiallacciato con intarsi in noce e acero.
Tavola in 1 [?] pezzi di spessore: $\approx 5,2$
Estensione della tavola: sotto il ponticello dx
Angolo di piegatura -
Diametro della buca: 74
Posizione della buca: 175x143.
- 5 - L: 502; B: 310; H: 34.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: abete, latifoglia non determinabile, acero, noce
Id. dei tasti: alpacca
Colore della vernice del corpo: fianchi: trasparente, fondo: nero, tavola armonica: trasparente.
- 7 - Eventuali rifacimenti: i piedini sono stati sostituiti con tappi di sughero. Il fondo della cassa è stato sostituito e rimaneggiato recentemente.
- 8 - Osservazioni:
- 9 - Provenienza: - Moena.
- 10 - Proprietario: ICL n. 110



- 1 - Caviglie
- 2 - Tastiera
- 3 - Ponticello
- 4 - Cordiera
- 5 - Buca

8 - Cetra [Guitar-Zither]

- 1 - Costruttore: etichetta non leggibile.
- 2 - Incordatura: ${}^2_4 + {}^1_{15}$
Lunghezza vibrante: variabile.
- 3 - Ponticelli: sx 8x15, dx 5x17 applicati sopra la tavola armonica, ambedue con filo di ferro (mancante) collocato sopra la parte in legno.
Somieri in noce -
Forma del rivestimento decorativo -
Forma dei bischeri: tipo arpa Ø 5 con testa quadrata
Misure della tastiera -
Numero dei tasti -
- 4 - Materiale del fondo: faggio
Fondo in 1 [?] pezzo
Estensione del fondo -
Materiale delle fasce: faggio
Altezza delle fasce: ≈ 20
Materiale della tavola armonica: abete
Tavola in 1 [?] pezzi di spessore: ≈ 8
Estensione della tavola: sotto il ponticello dx
Angolo di piegatura -
Diametro della buca: 62
Posizione della buca: 175, 143.
- 5 - L: 500; B: 327; H: 34.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: abete, latifoglia non determinabile, faggio
Id. dei tasti -
Colore della vernice della tavola armonica: rossastra con varie decorazioni "a foglia d'argento meccata"; dei fianchi e del fondo: nera.
- 7 - Eventuali rifacimenti: il ponticello dx in faggio è probabilmente non originale.
- 8 - Osservazioni: lo strumento è simile alla Guitar-Zither di proprietà privata (Montréal) *Niagara Model / Oskar Schmidt / Menzenhauer Guitar Zither / n. 2* [...] e come quella porta l'indicazione dell'accordatura su un rigo musicale *V Indicates an Octave* [...] *VV Indicates Two Octaves BEI CEV Patented May 29* [...] (*C G C E; GVV; FV; ACF; AV; ACE - 11,22,33,44*; note accordali; 1... 15 singole note diatoniche da Do_3 a Do_5). L'etichetta, che anche nello strumento di Montréal è incollata sul fondo sotto la buca, nello strumento in esame è stata ricoperta da una pittura nerastra. Attorno alla buca ci sono 4 catene, due delle quali sostenute da dadi che poggiano sul fondo (vedi disegno). Tutte le parti dello strumento denotano evidenti segni di tarlatura. Il fondo della cassa è solcato in lunghezza da due ampie ed evidenti fessure.
- 9 - Provenienza: Vigo di Fassa.
- 10 - Proprietario: ICL, n. 113



- 1 - Caviglie*
- 2 - Tastiera*
- 3 - Ponticello*
- 4 - Cordiera*
- 5 - Buca*

Strumenti ad arco

9 - Violino

- 1 - Costruttore: anonimo
- 2 - Incordatura: ¹4 Lunghezza vibrante 30,8 + *f*.
- 3 - Cordiera moderna
Lunghezza del manico 11,8
Manico incastrato nello zocchetto superiore
Forma della cassetta dei pirolì: tradizionale
Forma dei bischeri: assortita (2 in olmo; 1 vecchio, in ebano; 1 in legno tinto nero)
Inclinazione della cassetta -
Misure della tastiera 23,8 ÷ 39,6x243
Altezza e tipo del ponticello: 26 moderno
Tipo del capotasto inferiore: moderno.
- 4 - Forma e tipo dello zocchetto superiore: moderno
Forma e tipo dello zocchetto inferiore: moderno
Tavola armonica in due pezzi di abete rosso
Altezza della bombatura (totale) -
Spessore -
Profondità della sguscia -
Fondo in due pezzi di acero mediamente mazzato
Altezza della bombatura -
Spessore -
Forma della nocetta: moderna
Profondità della sguscia -
Altezza delle fasce 29
Tipo e dimensioni delle controfascie: moderne
Posizione dei fori armonici 35, 117, 72; 190
Diametro dell'anima -
- 5 - L: 334; B: 153, 100, 190.
- 6 - Materiali della cassa: abete, acero, ebano
Id. del manico: acero
Colore e tipo della vernice: arancione.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: il violino può essere classificato tra quelli "di fabbrica" (cioè prodotti con procedimenti manuali ma in serie) austriaco-boema; presenta una rottura in corrispondenza della voluta e dell'occhio della *f* di sinistra.
- 9 - Provenienza: Moena, Defrancesco Domenico de la Milia (Minico de la coprativa).
- 10 - Proprietario: F.C. (Moena)

10 - Violino

- 1 - Costruttore: anonimo
etichetta *Nicolaus Amatus fecit / in Cremona 1651 / Made in Czechoslovakia* con marchio.
- 2 - Incordatura: $^1 4$
Lunghezza vibrante 323 + f.
- 3 - Cordiera moderna con 4 tiracantini
Lunghezza del manico 131
Manico incastrato nello zocchetto superiore
Forma della cassetta dei pirolì: tradizionale
Forma dei bischeri: moderna
Inclinazione della cassetta -
Misure della tastiera -
Altezza e tipo del ponticello: moderno
Tipo del capotasto inferiore: moderno.
- 4 - Forma e tipo dello zocchetto superiore: moderno
Forma e tipo dello zocchetto inferiore: moderno
Tavola armonica in due pezzi di abete rosso
Altezza della bombatura (totale) -
Spessore -
Profondità della sguscia -
Fondo in due pezzi di abete poco mazzato
Altezza della bombatura 58
Spessore -
Forma della nocetta: moderna
Profondità della sguscia -
Altezza delle fasce 29÷31
Tipo e dimensioni delle controfascie: moderne
Posizione dei fori armonici -
Diametro dell'anima -
- 5 - L: 355 B: 204 - 104 - 165.
- 6 - Materiali della cassa: abete, acero, ebano
Id. del manico: acero
Colore e tipo della vernice: brunastra, piuttosto vetrosa.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: il violino può essere classificato tra quelli "di fabbrica"; secondo il liutaio Luca Primon di Trento la fabbricazione è di tipo semi-industriale e lo strumento può risalire alla fine dell'800; al momento dell'esame era contenuto in un astuccio rigido d'epoca recente, assieme a due archi di mediocre qualità.
- 9 - Provenienza: Soraga, Francesco Rungaldier (Ciance Batoi).
- 10 - Proprietario: M.F. (Moena)

11 - Violino

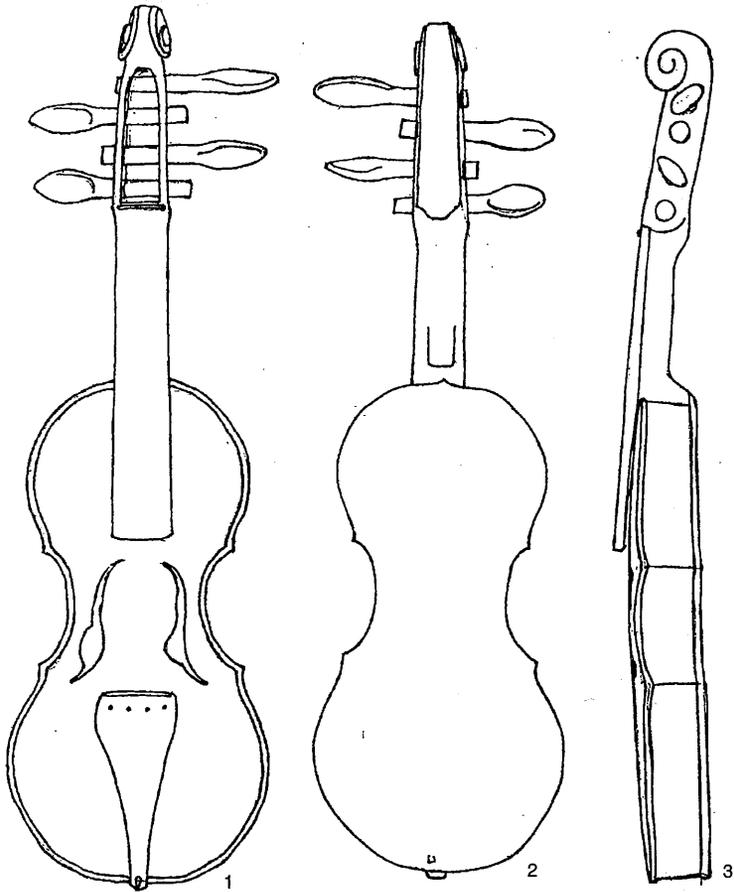
- 1 - Costruttore: anonimo
etichetta *Antonius Stradivarius Cremonensis / faciebat Anno 1722* e marchio.
- 2 - Incordatura: $^1/4$ Lunghezza vibrante 330.
- 3 - Cordiera: moderna
Lunghezza del manico 122
Manico incastrato nello zocchetto superiore
Forma della cassetta dei pirolì: tradizionale
Forma dei bischeri, di cui uno vecchio: tradizionale
Inclinazione della cassetta -
Misure della tastiera 20÷38x247
Altezza e tipo del ponticello: vecchio
Tipo del capotasto inferiore: tradizionale.
- 4 - Forma e tipo dello zocchetto superiore: moderno
Forma e tipo dello zocchetto inferiore: moderno
Tavola armonica in due pezzi di abete rosso
Altezza della bombatura (totale) 50
Spessore -
Profondità della sguscia -
Fondo in due pezzi di abete con mazzatura modesta
Altezza della bombatura -
Spessore -
Forma della nocetta: tradizionale
Profondità della sguscia -
Altezza delle fasce 29÷31
Tipo e dimensioni delle controfasce: tradizionale
Posizione dei fori armonici 38, 118, 71
Diametro dell'anima -
- 5 - L: 331 B: 188 102 152.
- 6 - Materiali della cassa: abete, acero, ebano
Id. del manico: acero
Colore e tipo della vernice: rossastra scura.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: il violino può essere classificato tra quelli "di fabbrica" (cioè prodotti con procedimenti manuali ma in serie). Si presenta aggredito dagli insetti xilofagi in particolare nelle fasce. Al momento dell'esame era contenuto in un astuccio vecchio, che conteneva anche un arco di media qualità, rotto.
- 9 - Provenienza: Moena.
- 10 - Proprietario: F.C. (Moena)

12 - Violino

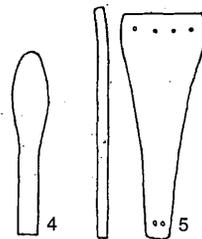
- 1 - Costruttore: anonimo
etichetta *Meinel & Herold / Musikinstrumenten Fabrik / Klingenthal & a*
- 2 - Incordatura: $^1/4$ Lunghezza vibrante 327.
- 3 - Cordiera: vecchia
Lunghezza del manico 130
Manico incastrato nello zocchetto superiore
Forma della cassetta dei piroli: tradizionale
Forma dei bischeri: tradizionale
Inclinazione della cassetta -
Misure della tastiera $22,5+43 \times 272$
Altezza e tipo del ponticello: tradizionale
Tipo del capotasto inferiore: tradizionale, montato alla rovescia.
- 4 - Forma e tipo dello zocchetto superiore: moderno
Forma e tipo dello zocchetto inferiore: moderno
Tavola armonica in due pezzi di abete
Altezza della bombatura (totale) 56
Spessore -
Profondità della sguscia -
Fondo in due pezzi di acero poco mazzato
Altezza della bombatura -
Spessore -
Forma della nocetta: tradizionale
Profondità della sguscia -
Altezza delle fasce $29+31$
Tipo e dimensioni delle controfascie: tradizionale
Posizione dei fori armonici 44,7, 136,9, 77; 193
Diametro dell'anima -
- 5 - L: 355 B: 207 110 167.
- 6 - Materiali della cassa: abete, acero, ebano
Id. del manico: acero (tastiera e cordiera forse in ebano imitato)
Colore e tipo della vernice: arancione, vetrosa.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: il violino può essere classificato tra quelli "di fabbrica" (cioè prodotti con procedimenti manuali ma in serie). Al momento dell'esame era contenuto in un astuccio coevo con lo strumento, foderato in stoffa cremisi, assieme ad un arco di scarsa qualità, il quale aveva assunto una curvatura molto pronunciata a causa di una esagerata tensione dei crini (forse indizio di una tecnica popolare dell'uso dell'arco?).
- 9 - Provenienza: Moena.
- 10 - Proprietario: ICL, n. 1077

13 - Violino popolare

- 1 - Costruttore: anonimo
si legge sulla tavola armonica: 1819/G. L.
- 2 - Incordatura: '4, Lunghezza vibrante: 460 [?].
- 3 - Cordiera: antica
Lunghezza del manico: 135
Manico che forma anche lo zocchetto superiore[?]
Forma della cassetta dei piroli: - (vedi disegno)
Forma dei bischeri: con paletta ovoidale
Inclinazione della cassetta: -
Misure della tastiera: 41÷46x258
Altezza e tipo del ponticello: assente
Tipo del capotasto inferiore: -
- 4 - Forma e tipo dello zocchetto superiore -
Forma e tipo dello zocchetto inferiore -
Tavola armonica: in un pezzo di abete di taglio tangenziale
Altezza della bombatura ca 6 (totale 52)
Spessore: irregolare
Profondità della sguscia: assente
Fondo: in un sol pezzo di abete di taglio subtangenziale
Altezza della bombatura: ca 8
Spessore: 3,5÷5
Forma della nocetta: a punta, minuscola
Profondità della sguscia: assente
Altezza delle fasce: 38÷43 (segate in abete massiccio)
Tipo e dimensioni delle controfasce: assenti
Posizione dei fori armonici 36, 106, 98; 142
Diametro delle anime: a) 12x30 b) 10x20.
- 5 - L: 395 B: 205 110 175.
- 6 - Materiali della cassa: abete
Id. del manico: acero [?]
Colore e tipo della vernice della tavola e del fondo: giallastra, delle fasce e del manico: bruno violacea.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: il violino può essere classificato tra gli strumenti ad arco di produzione popolare e come tale riveste un indubbio interesse etnomusicologico, oltre che per le caratteristiche morfologiche generali, per il perimetro delle fasce, segate da un pezzo di abete massiccio, levigate (e stuccate) solo sulla superficie esterna. Pure il manico, la cassetta dei piroli, i piroli e la voluta denotano caratteri di origine popolare. Da notare il capotasto formato da un filo metallico del diametro di 2,7 mm, incastrato nel manico all'estremità inferiore della cassetta dei piroli. Da notare la presenza di due anime in forma di puntelli irregolari.
Sulla tavola armonica sono incise "a punta di coltello" le iniziali G. L., la data 1819 ed una croce.
- 9 - Provenienza: Canazei.
- 10 - Proprietario: ICL, n. 112

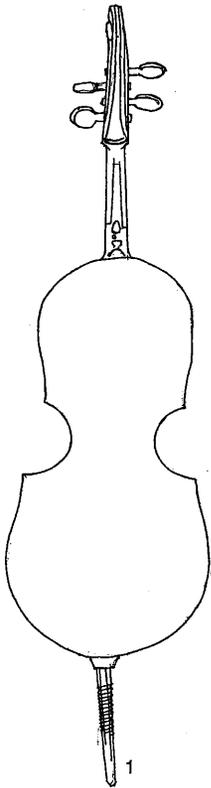


- 1 - Vista anteriore
- 2 - Vista posteriore
- 3 - Vista laterale
- 4 - Pirolo
- 5 - Cordiera - vista laterale ed anteriore

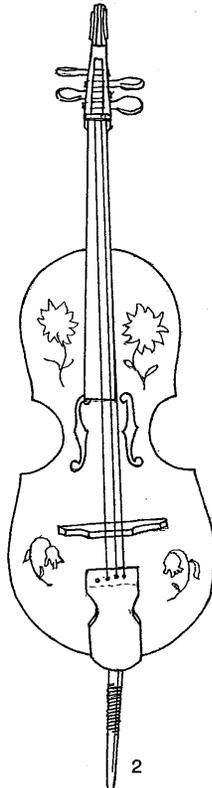


14 - Violone popolare

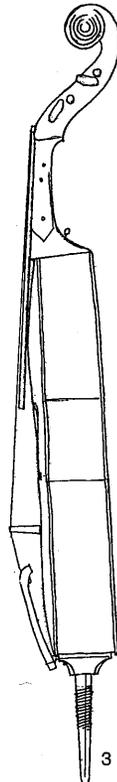
- 1 - Costruttore: anonimo
- 2 - Incordatura: '4
Lunghezza vibrante: 572.
- 3 - Cordiera: vedi disegno
Lunghezza del manico: 235
Manico: con radice che forma anche lo zocchetto superiore
Forma della cassetta dei piroli: tradizionale
Forma dei bischeri: con paletta ovoidale
Inclinazione della cassetta: 14°
Misure della tastiera: 39,5÷50x520
Altezza e tipo del ponticello: 57 massiccio
Tipo del capotasto inferiore: metallo.
- 4 - Forma e tipo dello zocchetto superiore: assente
Forma e tipo dello zocchetto inferiore -
Tavola armonica: in due pezzi di abete di taglio tangenziale
Altezza della bombatura (totale) 125
Spessore: irregolare
Profondità della sguscia: assente
Fondo in un sol pezzo di abete di taglio tangenziale
Altezza della bombatura: assente
Spessore: 3,5÷5
Forma della nocetta: assente
Profondità della sguscia: assente
Altezza delle fasce 99÷105
Tipo e dimensioni delle controfasce: assenti
Posizione dei fori armonici 265
Diametro delle anime: a) 30x30 b) 39x39.
- 5 - L: 127 B: 295 170 305.
- 6 - Materiali della cassa: abete, cordiera in quercia (olmo?), ponticello in olmo
Id. del manico: acero
Colore e tipo della vernice delle fasce e del fondo: rossastra, della tavola: bruno scuro.
- 7 - Eventuali rifacimenti: il manico è stato accorciato e la radice rimaneggiata; il ponticello è costituito da un pezzo massiccio di incerta origine; la tavola riverniciata con vernice ad olio di colore bruno scuro ed abbellita con fiorami in bianco.
- 8 - Osservazioni: Strumento di sicuro interesse etnomusicologico, probabilmente composto di pezzi di origine e fattura diversa. Il manico denota caratteristiche che potrebbero farlo risalire ad un'epoca assai antica; le varie parti delle fasce sono unite con incastri composti di un grande numero di piccoli tenoni, secondo una tecnologia per ora del tutto sconosciuta nella liuteria, le giunzioni risultano rinforzate all'interno con strisce di cartapeccora secondo un procedimento costruttivo che risale alla tradizione tardo-rinascimentale. La presenza di due puntelli sopra e sotto le *ff*, che si appoggiano al fondo su appositi zocchetti, denota pure una tecnologia, forse popolare, del tutto desueta. Invece è di origine assai più recente la verniciatura e la decorazione della tavola armonica secondo tipi stilistici popolareschi.
- 9 - Provenienza: Vigo di Fassa.
- 10 - Proprietario: S.Z. (Pozza di Fassa)



1



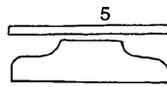
2



3



4



5



6

- 1 - Vista anteriore
- 2 - Vista posteriore
- 3 - Vista laterale
- 4 - Pirolo
- 5 - Ponticello - vista anteriore ed in pianta
- 6 - Cordiera - vista laterale ed anteriore

Strumenti a pizzico

15 - Mandolino

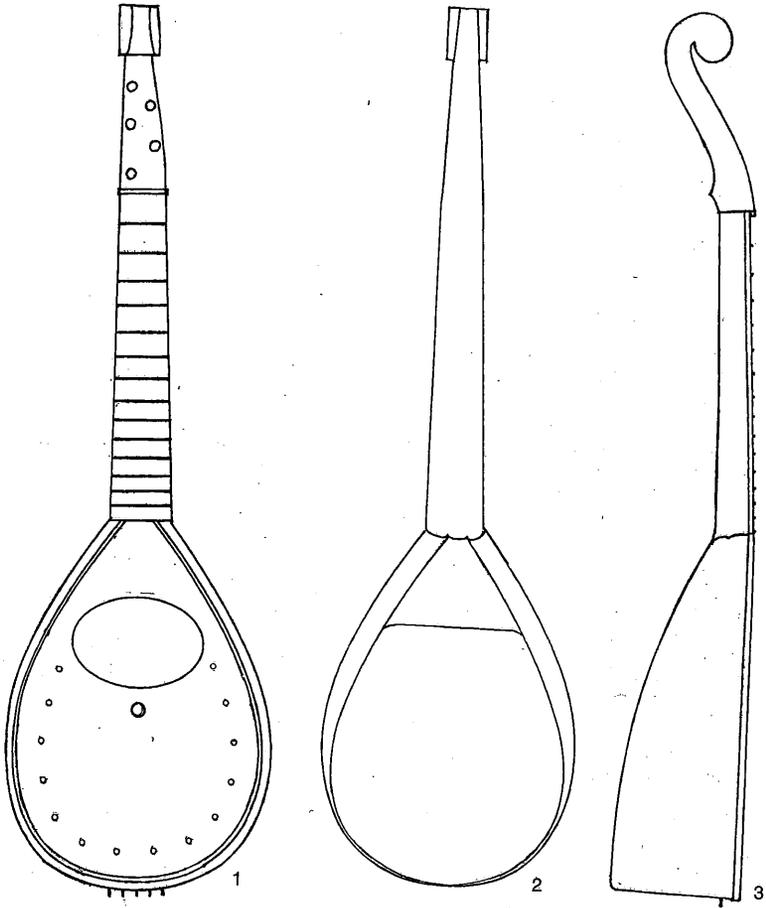
- 1 - Costruttore: anonimo.
- 2 - Incordatura: ²4
Lunghezza vibrante: 337
Cordiera di metallo
Lunghezza del manico: 140
Manico fissato con incastro
Forma della paletta - (vedi foto)
Inclinazione della paletta: 22°30'
Forma dei bischeri: macchinette con pomelli in osso
Misure della tastiera: 28÷40x223
Numero dei tasti: 17.
- 4 - Materiali di esecuzione delle doghe: acero con filetti in ebano [?]
Inclinazione laterale del guscio: 12°45'
Inclinazione dosale del guscio: 23°
Forma del guscio: 20 doghe di larghezza variabile
Tavola armonica: in due pezzi di abete rosso di taglio subtangenziale
Angolo di piegatura: 7°
Ponticello: sezione 4÷5x8; estremità a lancetta
Diametro della buca 40x70
Posizione della buca: 215
Battipenna - (vedi foto).
- 5 - L: 320; B: 207; H max: 143.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: acero, carta, palissandro, noce, legno di rosa
Id. del manico e della paletta: impiallacciatura in palissandro
Id. del battipenna: impiallacciatura in noce
Id. dei tasti: ottone
Colore del corpo: giallastro.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: lo strumento presenta una rottura sulla tavola armonica e sulla sommità del guscio. Esso venne suonato da Ludovico Bernard, di professione muratore, negli anni '20 - '30 e successivamente dalla figlia Elsa.
- 9 - Provenienza: Pera di Fassa.
- 10 - Proprietaria: E.B. (Pera di Fassa)

16 - Mandolino

- 1 - Costruttore: anonimo.
- 2 - Incordatura: ³4
Lunghezza vibrante: 338
Cordiera di metallo
Lunghezza del manico: 132
Manico fissato con incastro
Forma della paletta - (vedi foto)
Inclinazione della paletta: 12°30'
Forma dei bischeri: macchinette singole con pomelli in osso
misure della tastiera: 31÷44,5x212
Numero dei tasti: 17.
- 4 - Materiali di esecuzione del fondo: acero; delle fasce faggio
Inclinazione laterale del guscio: 6°30'
Inclinazione dosale del guscio: 8°30'
Forma del guscio: fondo piatto con due catene (vedi disegno)
Tavola armonica: in due pezzi di abete rosso di venatura irregolare piuttosto larga
Angolo di piegatura: 7°
Ponticello: sezione 3÷4x10; estremità raccordate
Diametro della buca: 44x69
Posizione della buca: 203.
- 5 - L: 310; B: 210; H max: 133.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: acero, faggio, carta, noce
Id. del manico e della paletta: faggio in un sol pezzo
Id. dei tasti: ottone
Colore del corpo: giallastro.
- 7 - Eventuali rifacimenti: sotto al ponticello è stato inserito un pezzo in abete e sul ponticello sono evidenti numerose tracce di aggiustamento della posizione delle corde.
- 8 - Osservazioni: la bocca è contornata con filetto quintuplo di noce e pioppo [?]; lo strumento presenta due fenditure sulla tavola armonica e varie tracce di usura.
- 9 - Provenienza: Moena.
- 10 - Proprietario: ICL, n. 1238

17 - Mandola

- 1 - Costruttore: anonimo.
- 2 - Incordatura: 15 (oppure $^21 + ^13$)
Lunghezza vibrante -
Cordiera; 5 chiodi infissi nella fascia
Lunghezza del manico: 215
Manico fissato con incastro
Forma del cavigliere - (vedi foto)
Inclinazione del cavigliere -
Forma dei piroli: assenti:
Misure della tastiera: 31÷40x215
Numero dei tasti: 14.
- 4 - Materiali di esecuzione del fondo e delle fasce: noce
Inclinazione laterale del guscio: 8°
Inclinazione dosale del guscio -
Forma del fondo: parzialmente bombato
Tavola armonica: in un pezzo di abete rosso con venatura irregolare
Angolo di piegatura -
Ponticello: assente
Diametro della buca (decorata sulla tavola): 62x88
Posizione della buca -
- 5 - L: 235 B: 175 H max: 93.
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: acero, faggio, noce, carta
Id. del manico e della paletta faggio in due pezzi
Id. dei tasti: ottone
Colore del corpo: bruno.
- 7 - Eventuali rifacimenti: la verniciatura, dovuta al venditore, risale ai primi anni '90.
- 8 - Osservazioni: nella tavola sono presenti 15 forellini circolari a scopo presumibilmente decorativo; secondo il Morelli lo strumento non fu probabilmente mai ultimato.
- 9 - Provenienza: Someda (Moena), Familia Pezzé Caterina "Batesta".
- 10 - Proprietario: F.C. (Moena)



- 1 - Vista anteriore
- 2 - Vista posteriore
- 3 - Vista laterale

18 - Chitarra

- 1 - Costruttore: anonimo.
- 2 - Incordatura: 46
Lunghezza vibrante: 620
Ponticello: non originale
Manico: incollato alle fasce [?]
Forma della paletta - (vedi foto)
Inclinazione della paletta -
Forma dei bischeri: macchinette in ottone con paletta ovoidale in osso
Misure della tastiera: $43 \div 62,5 \times 425$
Numero dei tasti: 18 (più il capotasto, sostituito)
Forma del battipenna -
- 4 - Materiale del fondo: legno compensato
Fondo in un pezzo
Estensione del fondo: piccola nocetta
Materiale delle fasce: ciliegio
Altezza delle fasce: $80 \div 90$
Materiale della tavola armonica: abete
Tavola in due pezzi di spessore: ca 3,8
Estensione della tavola -
Angolo di piegatura -
Diametro della buca: 80
Posizione della buca -
Materiale del battipenna -
Forma della nocetta: ogivale.
- 5 - L: 433; B: 293, 176, 214
- 6 - Materiali di cui è composto il corpo: abete, ciliegio, compensato
Id. manico e paletta: non definibile
Id. dei tasti: ottone
Colore della vernice del corpo: giallastra, friabile; nerastra sul manico.
- 7 - Eventuali rifacimenti: il ponticello è stato sostituito con uno di forma più moderna, rozzamente fissato con viti; per un periodo indefinibile le corde sono state fissate a chiodi infissi verticalmente presso il bordo inferiore della tavola; il fondo è stato sostituito con uno in legno compensato.
- 8 - Osservazioni: la chitarra, che presenta notevoli tracce di usura, può in gran parte risalire alla fine della prima metà del secolo XIX e potrebbe rivestire un particolare interesse etnomusicologico, se fosse possibile accertare la ragione per la quale le corde sono state per un certo tempo fissate a chiodi inseriti presso il bordo inferiore della tavola armonica, secondo un procedimento comune per le sole chitarre battenti. Il bottone tuttavia sembra risalire ad un'epoca coeva con la costruzione del corpo dello strumento; si nota in particolare che i primi quattro tasti sono stati scavati.
- 9 - Provenienza: Soraga.
- 10 - Proprietario: S.R. (Soraga)



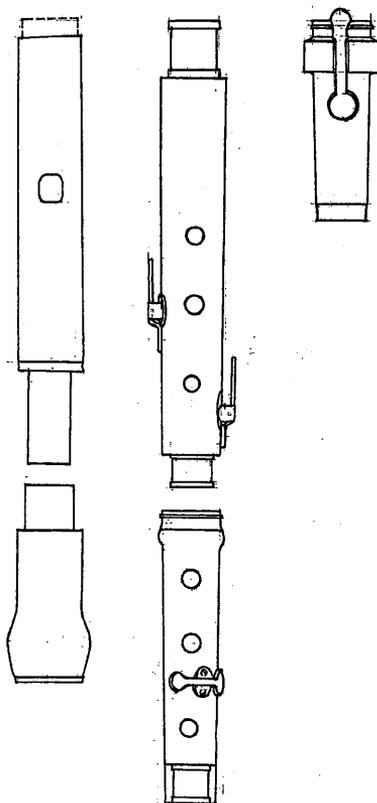
Francesco Rungaldier, detto "*Cianci Batoi*", apprezzato violinista di Soraga (1888-1971): lo strumento qui ritratto è verosimilmente quello descritto nella scheda n. 10 (p. 261).

AEROFONI

Flauti

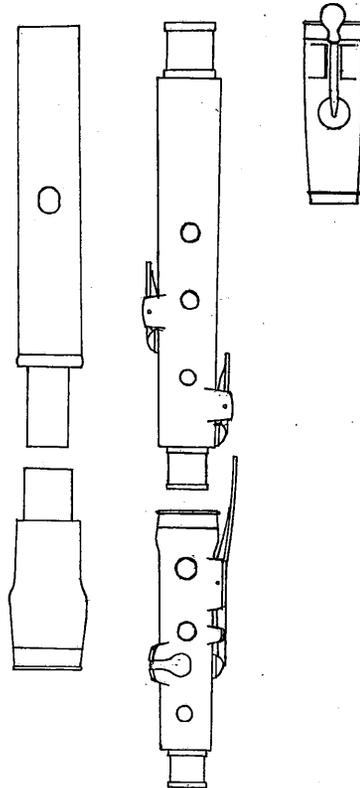
19 - Flauto

- 1 - Costruttore: marcato I. D. MARZACH [?] / WIEN.
- 2 - Re¹ Do¹ (vedi disegno)
- 3 - Una chiave originale sull'ingrossatura, altre tre chiavi successive: una quadrata del tipo 3, due rotonde del tipo 4, tutte su forcelle metalliche fissate con viti.
- 4 - Struttura tipo 4 (5 pezzi), testa cilindrica con incamiciatura di ottone, piede conico con ingrossatura, giunti di forma 2 e 3.
- 5 - L: + 620; Ø max + 28.
- 6 - Legno di bosso, anelli di ebano; chiavi di ottone.
- 7 -
- 8 - Osservazioni: Il flauto era originariamente munito di una sola chiave: perciò si può stabilire la data della costruzione all'inizio del secolo XIX; le altre 3 sono state aggiunte in epoca presumibilmente anteriore al 1830; la testa presenta una lunga fenditura. L'incertezza sulla lettura del nome "Marzach" nasce dal fatto che tale costruttore non è citato nei repertori tuttora disponibili.
- 9 - Provenienza: Moena.
- 10 - Proprietario: ICL, n. 1239



20 - Flauto

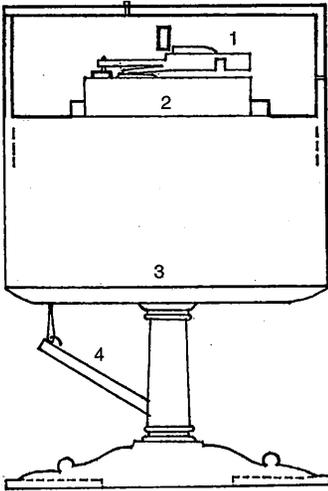
- 1 - Costruttore: anonimo.
- 2 - Re¹ Do¹.
- 3 - 5 chiavi di forma 4 su forcelle di legno.
- 4 - Struttura del tipo 4 (5 pezzi), testa cilindrica con incamiciatura di ottone, piede conico con ingrossatura, giunti di forma 2 e 3.
- 5 - L: + 589,9; Ø max + 30.
- 6 - Legno di bosso, anelli in ebano, chiavi in ottone.
- 7 -
- 8 - Osservazioni: la testa presenta una lunga fenditura; il foro di insufflazione è stato probabilmente ritoccato.
- 9 - Provenienza: Moena.
- 10 - Proprietario: ICL, n. 1240



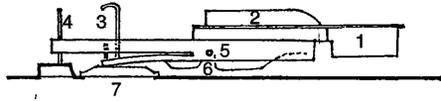
Armonium

21 - Armonium

- 1 - Costruttore: anonimo.
- 2 - Struttura in forma di pianoforte verticale; H: 770.
- 3 - 1 tastiera, F - f, 1 serie [?] di ance, somiere orizzontale, non diviso, sistema ad aria in pressione.
- 4 - Tastiera senza telaio; tasti in forma di leve di II grado; i tasti diatonici sono rivestiti di celluloido [?], i cromatici sono in legno mordentato nero; guida dei tasti per mezzo di un chiodo all'estremità interna; affondamento del tasto definita da due molle con effetto contrastante; regolazione in altezza del tasto con vite che distanzia una bietta ricavata sulla faccia inferiore dello stesso tasto; valvole in legno di abete collegate con pelle all'estremità interna dei tasti che si aprono verso l'alto.
- 5 - Somiere in abete, al momento non apribile, profondo 265, alto 60, incollato sopra il basamento della segreta pure in abete.
- 6 - Due mantici a cuneo nella cassa del mobile, al momento non apribile, collegati con funicelle e gancio metallico a due pedali collocati nel vano sottostante.
- 7 - Ance al momento non esaminabili.
- 8 - Osservazioni: il mobile è completo, anche se male conservato; il somiere è stato incollato di recente con prodotti vinilici e guarnizioni in gommapiuma.
- 9 - Provenienza: Chiesa di Alba di Canazei (Deluca Guido).
- 10 - Proprietario: ICL, n. 731



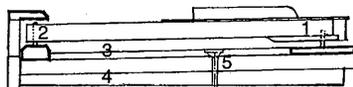
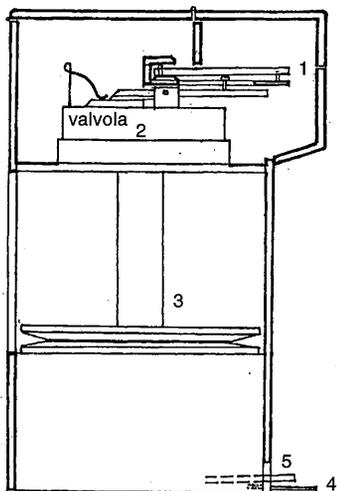
- 1 - tastiera
- 2 - somiere
- 3 - alimentazione
- 4-2 pedale di alimentazione



- 1 - tasto diatonico
- 2 - tasto cromatico
- 3 - vite di regolazione
- 4 - guida del tasto
- 5 - perno orizzontale continuo
- 6 - molle di regolazione
- 7 - valvola

22 - Armonium

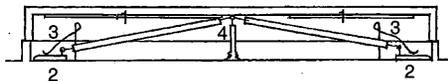
- 1 - Costruttore: anonimo.
- 2 - Struttura in forma di pianoforte verticale; H: 835.
- 3 - 1 tastiera, Do - Do, 2 serie di ance 8', somiere orizzontale, diviso trasversalmente, sistema ad aria in pressione.
- 4 - Tastiera montata su telaio in abete; tasti in forma di leve di I grado; i tasti diatonici sono rivestiti di celluloidi [?], i cromatici sono in legno mordentato nero; guida dei tasti per mezzo di un chiodo all'estremità interna ed esterna; affondamento del tasto definito da una tavola di arresto sotto l'estremità anteriore dei tasti; regolazione in altezza del tasto con la stessa vite che comanda l'apertura delle valvole; valvole in abete che si aprono verso il basso, tenute chiuse da una leva di II grado sottostante i tasti, premuta da una molla di ottone; le leve sono comandate a loro volta dall'estremità anteriore dei tasti e la corsa regolata da viti.
- 5 - Somiere in abete appoggiato sulla segreta in abete, ad essa fissato con 6 ganci metallici; nella segreta due sistemi di leve di II grado, ciascuno dei quali è comandato al centro della segreta da un birone che viene tirato verso il basso dal meccanismo comandato dal corrispondente pedaletto.
- 6 - Un mantice a lanterna, ad una piega, nella cassa del mobile al momento non apribile, collegato ad un pedale sporgente dal vano sottostante con meccanismo al momento non visibile; due pedaletti sporgenti dall'estremità inferiore del mobile che comandano l'apertura delle valvole di alimentazione della segreta dei registri.
- 7 - Ance in acciaio delle dimensioni: min. 17x2,8, max. 68x6,5, su basi in ottone delle dimensioni min. 38, max. 90.
- 8 - Il mobile è completo, anche se male conservato.
- 9 - Provenienza: Soraga.
- 10 - Proprietario: G.P. (Soraga)



- 1 - tasto diatonico
- 2 - guida del tasto
- 3 - telaio della tastiera
- 4 - distanziatore
- 5 - vite di regolazione per l'apertura della valvola

- 1 - tastiera
- 2 - somiere
- 3 - alimentazione
- 4 - pedale di alimentazione
- 5 - 2 pedaletti di comando dei registri

Sezione trasversale del somiere

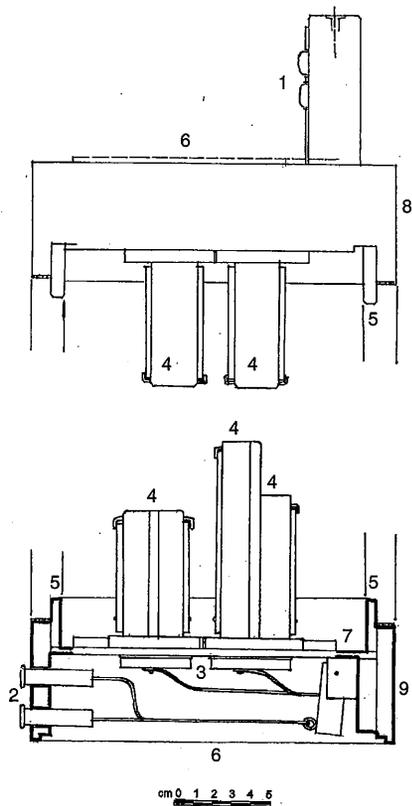


- 1 - anse
- 2 - valvole di alimentazione
- 3 - molla
- 4 - comando di apertura delle valvole

Organetti

23 - Organetto

- 1 - Costruttore: *M. Hohner / Accordeon / Best / Made / Made / In / Germany* (la scritta è riprodotta sulle otto placche in lamiera metallica che rivestono gli angoli di ambedue le casse).
- 2 - Voci:
Bottoni sulla tastiera destra: 19 su due file
Bottoni sulla tastiera sinistra: 8 bassi "elicon"
Bottone per lo scarico dell'aria.
- 4 - Casse in abete
Ance in ottone su supporto in piombo
a destra: misure da mm 2,5÷3x27 a 3,5÷4x38
Spessore: non rilevato
a sinistra: misure da mm 3,5x35 a 5x62
Spessore: non rilevato
Mantice con 14 coste da mm 22.
- 5 - Misure totali esterne 155x265x278 (con il mantice aperto 355).
- 6 - Materiali usati: abete, ottone, acciaio, piombo, cuoio, varie essenze legnose.
- 7 - Eventuali rifacimenti:.
- 8 - Osservazioni: notevoli tracce di usura, mantice rappazzato, tavoletta proteggiarmoniche in legno compensato non originale.
- 9 - Provenienza: Pozza di Fassa.
- 10 - Proprietario: S.Z. (Pozza di Fassa)



- 1 - Tasti
- 2 - Bassi
- 3 - Valvole
- 4 - Soniera
- 5 - Telarino del mantice
- 6 - Cassetta traforata
- 7 - Pianale
- 8 - Cassa dei soprani
- 9 - Cassa dei bassi

24 - Organetto

1 - Costruttore: *Bortolo Giuliani Fabbricatore di Armonium in Mori*

All'interno due impronte di timbri di gomma e una etichetta Bortolo Giuliani / Fabbricante di armonium e armoniche Mori (Tirolo)

Si notano all'interno le scritte: 23. sc - 3 N. 125 // 23. - R. [riparazione] 18/1. 1928.

2 - Voci:

Bottoni sulla tastiera destra: 21 su due file

Bottoni sulla tastiera sinistra: 16 su due file; Ia: fondamentale a tre voci, IIa: triade maggiore

Bottone per lo scarico dell'aria.

4 - Casse in abete impiallacciate in mogano e altre essenze.

Somieri in abete, con separatori per ciascuna ancia; fori di alimentazione circolari.

Valvole in legno

Ance in acciaio su supporto in ottone

a destra: misure da mm 2,5÷3x27 a 3,5÷4x38

Spessore non rilevato

a sinistra: misure da mm 3,5x35 a 5x62

Spessore non rilevato

Mantice con 14 coste da mm 22.

5 - Misure totali esterne 180x300x300.

6 - Materiali usati: abete, ottone, acciaio, piombo, cuoio, varie essenze di legno.

7 - Eventuali rifacimenti:

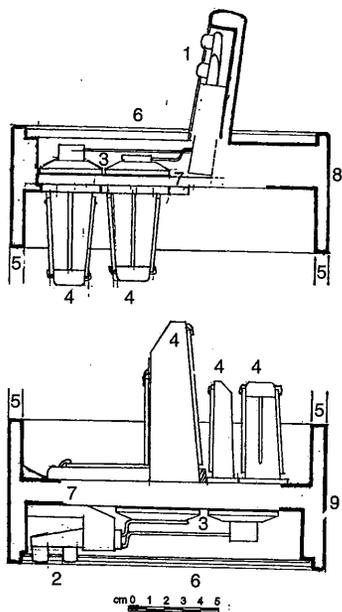
8 - Osservazioni: pregevoli intarsi su entrambe le casse; tavoletta proteggiarmoniche traforata in ciliegio; tastiera delle voci priva di alcuni bottoni, fasce laterali con tracce di usura, fessura al centro del traforo.

Lo strumento venne utilizzato da Valentino Scopoli (Tinoto Scopol) di Moena durante la prima guerra mondiale sul fronte al Passo delle Selle.

Riferimenti al *catalogo Giuliani 1910*: lo strumento corrisponderebbe al n. 27 ("Armonica a semitono a due file, 21 tasti voci doppie, con 16 bassi a 3 voci. Corone 29"), oppure al n. 28 ("detta in qualità più fine corone 29").

9 - Provenienza: Moena, Valentino Scopoli (Tinoto Scopol).

10 - Proprietario: R.Z. (Soraga)



- 1 - Tasti
- 2 - Bassi
- 3 - Valvole
- 4 - Soniera
- 5 - Telarino del mantice
- 6 - Cassetta traforata
- 7 - Pianale
- 8 - Cassa dei soprani
- 9 - Cassa dei bassi

25 - Organetto

1 - Costruttore: *F. Socin Bozen Tirol*

*Rudolf Korbel / * / Genossenschaftlich Geprüfter Harmonika - / Erzeuger und Instrumentenmacher. / * / Lager Sämtlicher Musik - Instrumente / Saiten u. Deren Bestandteile / Bozen, Gilmstr. 26*

All'interno sui somieri, a mano: *10/Es/ N° 726 / Rudolf Korbel - / Harmonikamacher / Bozen, Gilmstr 26 - 9. / B / N° 726 / R. K. / B.*

Si notano all'interno le scritte: sul bordo della cassa: *D. N. 280 N: 35; avanti/sopra 2/0 armonika*

Schwarz 12 14 Falten mit / Metallecken: sulla cassa dei bassi: *D. N. 280 35 N° 26/R - K/B;* sul bordo: *B. N. 280. N: 35 Zovedi spedire quel, latro / rasa [?] spedisci la tela rossa.*

2 - Voci:

Bottoni sulla tastiera destra: 19 su due file

Bottoni sulla tastiera sinistra: 8 su due file

Bottone per lo scarico dell'aria.

4 - Casse in abete impiallacciate in mogano e altre essenze

Somieri in abete, con separatori per ciascuna ancia; fori di alimentazione circolari

Valvole in legno

Ance in acciaio su supporto in ottone

a destra: da mm 2,5÷3x27 a 3,5÷4x38

Spessore non rilevato

a sinistra: da mm 3,5x35 a 5x62

Spessore non rilevato

Mantice con 12 coste da mm 28.

5 - Misure totali esterne 175x245x290.

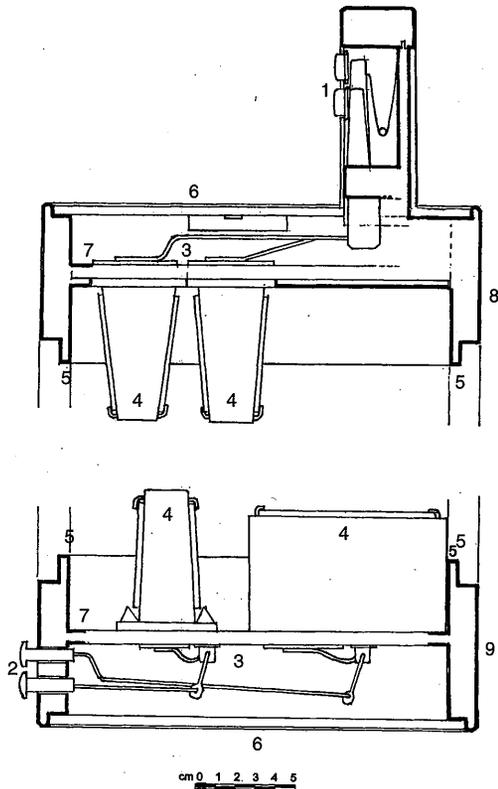
6 - Materiali usati: abete, ottone, acciaio, piombo, cuoio, varie essenze legnose.

7 - Eventuali rifacimenti:

8 - Osservazioni: notevoli tracce di usura, tavoletta proteggiarmoniche in latta
Riferimenti al *Catalogo Fidel-Socin 1925*: lo strumento corrisponderebbe ad una variante della "Armonica retta" n. 18 ("19 tasti voci doppie, 8 bassi a bombardone (elicon) diatonici").

9 - Provenienza: Mazzin.

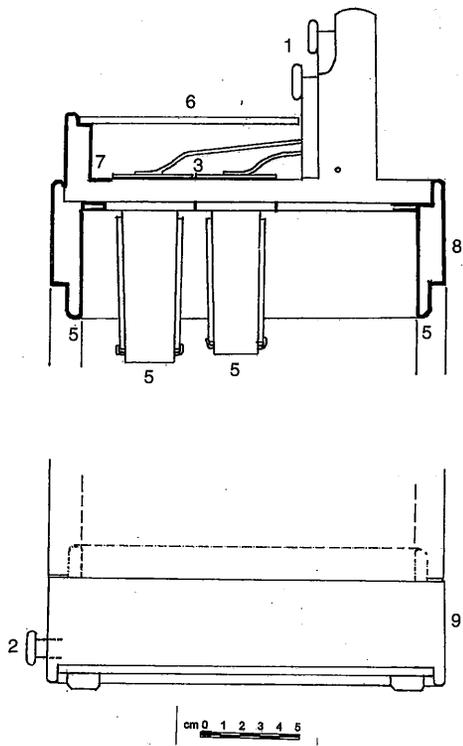
10 - Proprietario: ICL n. 123



- 1 - Tasti
- 2 - Bassi
- 3 - Valvole
- 4 - Soniera
- 5 - Telarino del mantice
- 6 - Cassetta traforata
- 7 - Pianale
- 8 - Cassa dei soprani
- 9 - Cassa dei bassi

26 - Organetto

- 1 - Costruttore: *Fidel Socin* /*/ *Bozen Tirol* (leggibile su su una placchetta color rame).
- 2 - Voci:
 - Bottoni sulla tastiera destra: 19 su due file
 - Bottoni sulla tastiera sinistra: 8 su una fila
 - Bottone per lo scarico dell'aria.
- 4 - Casse in abete
 - Somieri in abete, con separatori per ciascuna ancia; fori di alimentazione rettangolari
 - Valvole in metallo
 - Ance in acciaio su supporto in piombo
 - a destra: misure da mm 2,1÷2,4x17,5 a 3,6÷3,8x39 s. chiodo
 - Spessore non rilevato
 - a sinistra: misure non rilevabili
 - Spessore non rilevato
 - Mantice con 12 coste da mm 25.
- 5 - Misure totali esterne 162x295x255.
- 6 - Materiali usati: abete, ottone, acciaio, piombo, cuoio, varie essenze legnose.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: sembra si tratti di una variante più antica della "Armonica retta" del *Catalogo Fidel-Socin 1925*, n. 18: "19 tasti voci doppie, 8 bassi a bombardone (elicon) diatonici".
- 9 - Provenienza: Moena, frazione Forno.
- 10 - Proprietario: P.D. (Moena)



- 1 - Tasti
- 2 - Bassi
- 3 - Valvole
- 4 - Soniera
- 5 - Telarino del mantice
- 6 - Cassetta traforata
- 7 - Pianale
- 8 - Cassa dei soprani
- 9 - Cassa dei bassi

27 - Organetto

- 1 - Costruttore: *Fidel Socin Bolzano Alto Adige* (leggibile su una placchetta color rame).
- 2 - Voci:
 - Bottoni sulla tastiera destra: 55, cromatiche, su tre file
 - Bottoni sulla tastiera sinistra: 36, cromatiche, su tre file
 - Bottone per lo scarico dell'aria.
- 4 - Casse in abete
 - Somieri in abete, con separatori per ciascuna ancia; fori di alimentazione rettangolari
 - Valvole in metallo
 - Ance in ottone su supporto in piombo
 - a destra: misure da mm 2,7÷2,9x22 a 3÷3,3x36 c. chiodo
 - Spessore: non rilevato
 - a sinistra: misure da mm 2,7÷2,9x28,5 a 4,7÷5,5x50 appesantite con dadino in piombo
 - Spessore: non rilevato
 - Mantice con 12 coste da mm 28.
- 5 - Misure totali esterne 335x275x185.
- 6 - Materiali usati: abete, ottone, acciaio, piombo, cuoio, varie essenze legnose.
- 7 - Eventuali rifacimenti:
- 8 - Osservazioni: evidenti tracce di usura, manca qualche copribottone nelle tastiere
Il proprietario è in possesso di una fotografia datata 1925 dove sono ritratti i coscritti della classe 1905, con al seguito un suonatore con lo strumento in oggetto, che presenta già tracce di usura.
- 9 - Provenienza: Rodolfo Pezzé (Rudi), Moena.
- 10 - Proprietario: M.F. (Moena)



1 - Cetra popolare, "zitra".



2 - Cetra, "zitra"



3 - Cetra, "zitra"



4 - Cetra, "zitra"



5 - Cetra, "zitra"



6 - Cetra, "zitra"



7 - Cetra, "zittra"



8 - Cetra, "Guitar-Zither"



9 - Violino



10 - Violino



11 - Violino



12 - Violino



13 - Violino popolare



14 - Violone popolare



15 - Mandolino



16 - Mandolino



17 - Mandola



18 - Chitarra



19 - Flauto



20 - Flauto



21 - Armonium



22 - Armonium



23 - Organetto *Hohner*



24 - Organetto *Bortolo Giuliani*



25 - Organetto *Fidel Socin*



26 - Organetto *Fidel Socin*



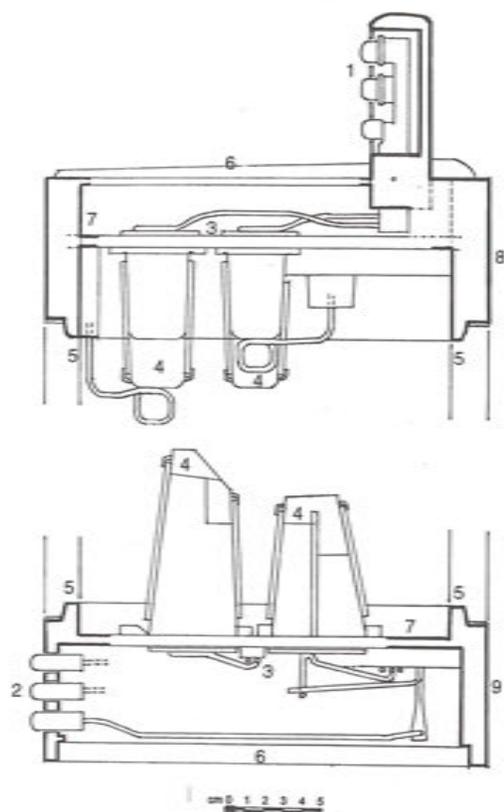
27 - Organetto *Fidel Socin*



28 - Organetto (anonimo)



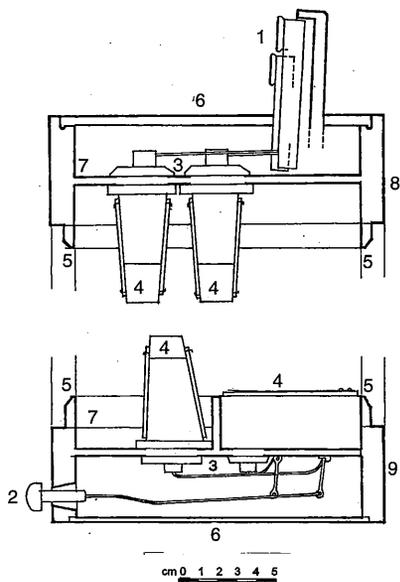
29 - "Ddu Bbottē"



- 1 - Tasti
- 2 - Bassi
- 3 - Valvole
- 4 - Soniera
- 5 - Telarino del mantice
- 6 - Cassetta traforata
- 7 - Pianale
- 8 - Cassa dei soprani
- 9 - Cassa dei bassi

28 - Organetto

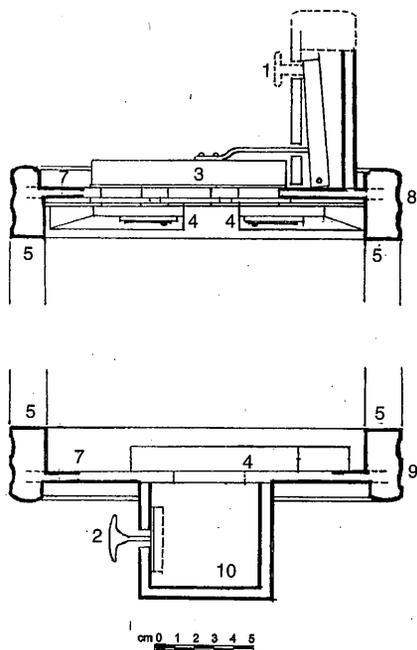
- 1 - Costruttore: anonimo.
- 2 - Voci:
 - Bottoni sulla tastiera destra: 19 su due file
 - Bottoni sulla tastiera sinistra: 6 sul lato esterno della cassa
 - Bottone per lo scarico dell'aria -
- 4 - Casse in faggio
 - Somieri in faggio, con separatori per ciascuna ancia; fori di alimentazione circolari Ø 11,5
 - Valvole in legno
 - Ancie in acciaio su supporto in piombo
 - a destra: misure da mm 1,8÷2,3x16 a 3,5x31 c. chiodo
 - Spessore: non rilevato
 - a sinistra: misure da mm 3,2x26 a 5,5x50
 - Spessore: non rilevato
 - Mantice con 12 coste da mm 24.
- 5 - Misure totali esterne 315x172x320.
- 6 - Materiali usati: abete, ottone, acciaio, piombo, cuoio, varie essenze legnose.
- 7 - Eventuali rifacimenti: si notano numerose riparazioni sia alla parte fonica che al mantice.
- 8 - Osservazioni: evidenti tracce di usura, manca qualche bottone nelle tastiere. I copritasti dei bassi sono stati sostituiti recentemente con 6 capocchie semisferiche in ottone.
- 9 - Provenienza: Predazzo (TN).
- 10 - Proprietario: ICL n. 1223



- 1 - Tasti
- 2 - Bassi
- 3 - Valvole
- 4 - Soniera
- 5 - Telarino del mantice
- 6 - Cassetta traforata
- 7 - Pianale
- 8 - Cassa dei soprani
- 9 - Cassa dei bassi

29 - "Ddu bbottè"

- 1 - Costruttore: anonimo.
- 2 - Voci:
 - Bottoni sulla tastiera destra: 10 su due file con registro
 - Bottoni sulla tastiera sinistra: 2
 - Bottone per lo scarico dell'aria
 - Bottone del registro "forte".
- 4 - Cassa in abete
 - Somieri in abete, con separatori per ciascuna ancia;
 - fori di alimentazione circolari $\varnothing = 12$
 - Valvole in legno di formla semicilindrica
 - Ance in acciaio su supporto in piombo
 - a destra: misure da mm. 2x9 a 2,8x23,8 s. chiodo
 - Spessore: non rilevato
 - a sinistra: misure da mm. 2x1,2 a 3,5x29,5 s. chiodo
 - Spessore: non rilevato
 - Mantice con 12 coste da mm 25.
- 5 - Misure totali esterne 260x250x140.
- 6 - Materiali usati: abete, ottone, acciaio, piombo, cuoio, varie essenze legnose.
- 8 - Osservazioni: notevoli tracce di usura; l'alloggiamento della tastiera è mancante di una parte; lo strumento è corredato da una soniera di ricambio.
- 9 - Provenienza: Moena (si tratta di un tipo di organetto originariamente costruito nel territorio chietino-teramano).
- 10 - Proprietario: ICL n. 1237



- 1 - Tasti
- 2 - Bassi
- 3 - Valvole
- 4 - Soniera
- 5 - Telarino del mantice
- 6 - Cassetta traforata
- 7 - Pianale
- 8 - Cassa dei soprani
- 9 - Cassa dei bassi
- 10 - Cassetta dei bassi
- 11 - Pomello del registro

Glossarietto degli strumenti musicali documentati in Val di Fassa
(a cura di Fabio Chiocchetti)

Nell'elenco che segue sono rubricate le denominazioni di strumenti musicali ricavabili dai documenti d'archivio e da altre fonti manoscritte o a stampa riferite alla Val di Fassa. Esso non riflette necessariamente l'intera gamma degli strumenti utilizzati in loco nei secoli passati: mancano ad esempio gli idiofoni d'uso popolare, come la *bàtoles* o *l rò dal Vender Sènt*, sorta di «raganelle» usate durante i riti della Settimana Santa, già documentate in Mazzel e Simon de Giulio [Soraperra 1983].

Le voci sono desunte dai documenti d'archivio portati alla luce da Ghetta-Carlini, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti*, nonché da altre fonti edite e manoscritte illustrate in F. Chiocchetti, *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, entrambi in quest'opera, I volume. Ai documenti citati in questi lavori sono riferite le abbreviazioni relative alle fonti archivistiche, mentre per le opere edite si fa riferimento alla *Bibliografia* del presente volume.

Le voci sono presentate nella forma documentata, sia essa quella italiana o velsca degli atti d'archivio, sia essa quella dialettale fornita dalle fonti folkloriche. Tra parentesi compaiono le voci dedotte da denominazioni alloglotte.

Non sono riportate le denominazioni di strumenti moderni contenute nelle partiture dell'Archivio della Banda di Vigo di Fassa, già appartenenti alla filarmonica di San Giovanni, datate a partire dal 1820 circa, per le quali si rinvia all'elenco pubblicato in appendice al saggio citato di Ghetta-Carlini.

Abbreviazioni:

ADB	Archivio Diocesano di Bressanone
APsG	Archivio Parrocchiale di San Giovanni (Vigo di Fassa)
AST	Archivio di Stato di Trento
De Rossi 1905	<i>Schreibheft "Fassa"</i> , ms. inedito, fotocopia in Archivio ICL
De Rossi 1906	<i>Notizheft n. 2</i> , ms. inedito, fotocopia in Archivio ICL
Zacchia 1856	<i>Lesestücke Wälschtirol</i> , ms. 45/27, Biblioteca civica "Tartarotti", fotocopia in Archivio ICL

- (arpa)** AST 1778, “ein Harfen”.
- anpicorda** AST 1708 ~ ; voce corrotta per il più comune “arpicordo”, termine usato inizialmente per indicare uno strumento a tastiera e corde pizzicate simile alla spinetta, successivamente usato anche per il clavicembalo (cfr. ingl. *harpsichord*).
- bas, basso** AST 1626 ~ ; probabilmente, più che il moderno contrabbasso il termine indicava nel secolo XVII uno strumento simile al “bassetto”, detto altrimenti *violon* (→).
- bombardon** Brunel 1856 ~
- calisson** AST 1778, “ein Calisson”; propriamente “colascione” o “calascione”, strumento simile ad un liuto a manico lungo, d’uso popolare, diffuso in Italia nei secoli XVI e XVII.
- clarinet** Brunel 1856, “clarinetg” (pl.).
- cornasëra** De Rossi 1906 ~ : «i menaa la bandiera a son de šigolot e cornasëra». La voce è oggi ignota in Fassa: strumento di non facile identificazione, forse cornamusa o uno strumento a percussione; → *flautino*.
- fagot** Brunel 1856, “fagotg” (pl.).
- flaut** AST 1743 ~, AST 1778, “ein Flautravers”; Brunel 1856, “flautg” (pl.); → *flautino*, *sbeibl*, *sigolot*.
- flautino** AST 1841: il “bandieral” era preceduto dal suonatore di “flautino” e dal suonatore di tamburo. De Rossi [1906] descrive il “bandieral” accompagnato da “šigolot e cornasëra” (→). In un disegno del 1798 conservato a Predazzo nell’Archivio Comunale [Degiampietro 1981] in tale formazione si osserva un flauto traverso. Il Deluca [1914] conferma che «si ballava al suono del flauto (detto “flaut” od anche “sbéichil”) accompagnato da un tamburino». Questo farebbe pensare ad una certa sovrapposizione terminologica tra *flautino*, *flaut*, *sigolot*, e *sbeibl* (→).
- lira** Mariani 1673 ~ ; il termine indica genericamente uno strumento ad arco: secondo Benvenuto Disertori [1978], fin dal ‘500 il termine “lira” (da braccio) corrispondeva tout court a “viola da braccio”. Lo stesso valore generico riferito a strumenti ad arco avrebbe l’espressione “fidibus canere” (ADB 1615) con cui si descrive l’impiego della musica nella chiesa di Campitello.

- (liuto)** ADB 1624, “testudine musica”: è così denominato lo strumento suonato dal Primissario di Alba don Pasquale Tirindello da Ceneda. Il fatto che non ricorrano altre attestazioni conferma che si trattava di uno strumento d’uso colto, non popolare.
- òrghen da mantech** Zacchia 1856 ~ ; organetto diatonico, la cui “invenzione” è datata intorno al 1820 [Lunelli 1936, Giannattasio 1979]: dunque il nuovo strumento non tarda a conquistare anche le valli più periferiche della nostra regione.
- òrghen, organo** ADB 1679, “organum”: si tratta dell’organo positivo di Mathias Massar, sito nel romitorio di S. Giuliana, quindi fatto trasferire nel 1679 a San Giovanni); AST 1682, “Orgl”: questo è l’organo “grande” della chiesa pievana di San Giovanni; AST 1797, un “organetto” (valore 2 fiorini) nell’inventario dei beni di Giovanni Mayr di Campitello: forse un piccolo positivo o portativo? Un costruttore di “orgheni” è documentato in Fassa già nel 1654.
- sbeibl** AST 1778, “Sabele” (?); De Rossi 1905 (“Fassa” 17): «i tamburles e i sbaibles i sonaa n su e n su»; De Rossi 1906, “sbeibl”; Deluca 1914, “sbéichil” (= flaut). Gsell 1991: *sbéibl* (bad.), *sbëibl* (gard.) et similia, dal dtir. *schwegl*, “Schwegelpfeife, Querpfeife”. Allora flauto dritto o flauto traverso? in area tirolese il termine “Schwegel” (“Schützenschwegel”) può designare sia il primo (*Langflöte*) che il secondo (*Querflöte*) [Koch 1978]. Un accostamento può essere fatto anche allo strumento dei *Siblares* provenzali (Val Vésubie, Nizza), che – sempre in associazione col tamburo – suonano il cosiddetto (impropriamente) “piffero napoleonico”, flauto piccolo traverso (ottavino) a soli sei fori. Anche in questo caso alla base sembra esservi il lat. SIBILARE.
- sigolot, subiot** AST 1658, “subioto”; Brunel 1856, “subiotg” (pl.); De Rossi 1906, “sigolot”. Cfr. moen. *šubiar*, fass. *šigolar* (fischiare), entrambi dal lat. SIBILARE /*SUBILARE. In origine si tratterebbe di un generico “fischietto”, che passa poi a designare uno strumento rustico (tipo “flauto di canna” ?), infine ad una specie (più acuta?) di flauto. Infatti Brunel distingue chiaramente «flautg e subiotg»: nel contesto di un organico di tipo bandistico, il secondo termine potrebbe indicare un “piccolo” (o un oboe?). L’uso che ne fa De Rossi porterebbe all’identificazione di “sigolot” con *sbeibl* →.

- tamburle** AST 1700, “il tamburle”; AST 1751, “tamburo con mazete”; AST 1841, “tamburo” (accostato a “flautino” con il bandieral).
- tamburlon** APsG 1841, “tamburone”, grancassa.
- timpene** Roberto “Luisio” Depaul descrive una sorta di metallofono di cm 50 x 12, con listelle metalliche fissate ad un’assicella e percosse da martelletti di legno; strumento in uso fino all’inizio del secolo, ma già raro (intervista Moncion 19.4.1980, n. 228). Si tratterebbe di una sorta di *Glockenspiel*: uno strumento del genere, designato precisamente *timpene*, è stato recentemente documentato in Fassa. Il Mazzel per “timpenes” dà una definizione contrastante: (1) «timpani» (nell’accezione classica) e (2) «piccoli martelletti che si appendevano dietro l’uscio e quando questo si apriva, battendo su una corda, producevano un suono gradevole». La polisemia acquisita nell’idioma locale sembrerebbe causata dall’incontro tra il tipo *tympanium* e il tipo *cymbalum*. In ogni caso sembra poco probabile che in Fassa il termine si riferisca a «un tipo di salterio» a corde lunghe, accostabile al *timpan* irlandese [Sorce Keller 1991, 43].
- tombra, tombreta** AST 1797, “trombetta”; Brunel 1856, “tombre” (pl.).
- vidola** AST 1778, “una vidola”; Deluca [1914] identifica “vidola” con “violino”; dunque va respinta la supposizione di Battisti e Pasetti (1963) che vi individuano «una specie di liuto». In area ladina l’uso di un continuatore del lat. FIDULA per indicare il moderno violino è attestata anche in Gardena (*vidula*) e Badia (*vidora*). Il termine in origine avrebbe avuto una semantica più ampia, simile a quella di “lira” (→), così come anticamente i termini “viola” e “viella”; successivamente il significato di *vidola* sembra essersi ristretto a “violino”, in contrapposizione a “viola” o “viola d’amor” (→). La sua sopravvivenza nell’area starebbe a dimostrare quantomeno che la consuetudine con la pratica dello strumento ad arco è più antica rispetto all’affermazione del moderno violino.
- viola** AST 1695 ~ ; per opposizione a “vidola”/“violino”, indicherà qui probabilmente la moderna viola da braccio, o forse la seguente *viola d’amor* →.
- viola d’amor** AST 1778, “ein Viol d’amor”.

- violin** AST 1621, “violino”. Le fonti archivistiche danno (assai precocemente) la denominazione dotta dello strumento che in loco è tradizionalmente detto *vidola* →; nell’uso contemporaneo la forma *violin* è divenuta nettamente dominante.
- violon** Deluca [1914] identifica “violon” (violone) con “violoncello”, in contrapposizione a (contra)basso. Ciò non esclude tuttavia che in precedenza il termine si riferisse tout court allo strumento che troviamo fin dal XVI secolo nelle compagnie di musica da ballo: “due violini e basso”, o “violino, cetra e basso”. Di tratterebbe in questo caso probabilmente di un “bassetto”, simile – nelle proporzioni e nell’uso – al *liron furlan*.
- zitra, zìtera** AST 1639, “cetra”; AST 1654, “due zitere”; AST 1677, “citera”. Le prime attestazioni archivistiche si riferiscono forse a strumenti più elementari della cetra tirolese cromatica, come oggi la conosciamo: si veda lo strumento rubricato in Tiella-Del’Antonio (n. 1 - cetra), interessante esempio di cetra diatonica, non tastata, simile ad un salterio, suonata (secondo le testimonianze) a plectro. Una forma intermedia potrebbe essere rappresentata dalla cetra fiemmesse conservata nel *Volkskunstmuseum* di Innsbruck, contenente tre tastiere diatoniche in successione (con relative corde di accompagnamento), corrispondenti verosimilmente alle tonalità costruite sul I, IV e V grado. Sull’affermazione e la diffusione della moderna cetra cromatica cfr. K. M. Klier 1956.

TRASCRIZIONI MUSICALI

a cura di Ignazio Macchiarella



Nota alle trascrizioni

Come è noto la trascrizione costituisce un importante strumento dello studio etnomusicologico. Suo obiettivo primario è quello di offrire una rappresentazione analitica dell'esecuzione di un brano musicale attraverso una accurata indicazione dei profili melodici così come effettivamente vengono realizzati dagli esecutori, con particolare riguardo per quegli aspetti che meglio possano caratterizzare uno stile esecutivo (variazioni agogiche, portamenti, anticipazioni, elementi ornamentali eccetera)¹.

Date le finalità complessive di questo lavoro che si propone soprattutto di presentare ed illustrare il patrimonio musicale tradizionale della Val di Fassa, ho scelto di adottare un tipo di trascrizione relativamente "semplificata" di facile ed immediata lettura. Pertanto ho limitato all'essenziale le integrazioni diacritiche alla normale notazione su pentagramma (vedi oltre) e le indicazioni analitiche sugli elementi *performativi*. Ciò tuttavia senza prescindere da una sostanziale impostazione descrittiva della scrittura musicale che non si propone di condurre alla riesecuzione di un brano musicale, bensì intende rappresentarne i contorni essenziali². Una sorta di "schizzo" grafico che non vuole (e non può) sostituirsi in nessun modo all'ascolto del documento sonoro originario ma intende contribuire ad evidenziarne gli elementi formali più significativi.

Di ciascun brano compreso nel *corpus* è trascritta solo la prima strofa tranne pochi casi in cui questa risultava incomprensibile, ragion per cui si è dovuto riportare la seconda o la terza strofa (vedi ad esempio i numeri VII.22, VII.83, VII.84). Per quanto riguarda le strofe successive, oltre alla trascrizione per tutti i brani dei testi verbali, sono riportate solamente le varianti melodiche più rilevanti (vedi ad esempio numeri VII.14, VII.18, VII.21, VII.24) mentre non si è tenuto conto delle variazioni che rientrano nelle normali dinamiche esecutive della tradizione orale e che concernono le note secondarie o accessorie, l'agogica eccetera.

¹ Sull'uso della trascrizione in etnomusicologia vedi Bartok [1977], Giuriati [1991] e Macchiarella [1989].

² Sui possibili usi della scrittura musicale sono tuttora imprescindibile le osservazioni di Seeger [1958].

L'impianto metrico dei singoli brani non viene esplicitato: esso è però facilmente ricavabile alla lettura in base alla scansione degli accenti (indicati dalle normali stanghette di battuta) e al raggruppamento delle figure ritmiche. Di ciascuna trascrizione viene data la durata in secondi e un valore metronomico approssimativo.

Nel caso di brani a più voci la scrittura indica sempre l'assoluta omoritmia fra le parti, elemento questo che costituisce una precisa norma esecutiva della polivocalità tradizionale alpina. In realtà in diversi brani si sono riscontrate delle rilevanti approssimazioni nel sincronismo fra le parti: di tali approssimazioni, però, non ho tenuto conto in quanto si tratta chiaramente di evenienze imputabili ai processi di disgregazione dei repertori tradizionali in atto nella Valle (di cui danno conto i saggi che costituiscono questo lavoro). Per la stessa ragione non sono segnalate le eventuali incertezze nella conduzione delle singole parti vocali (per esempio il numero VII.37 in cui la parte superiore ha delle rilevanti approssimazioni melodiche all'attacco della seconda e terza strofa, oppure il numero IV.06 in cui notevoli incertezze si hanno invece per tutto il brano nello svolgimento della parte inferiore), né sono riportati i diversi casi in cui si ritrovano dei tentativi di aggiunte di altre parti melodiche o di raddoppi all'ottava (è quanto avviene per esempio nei numeri VII.33 e VII.34 in cui a tratti interviene una v.f. che prova senza successo a raddoppiare all'ottava superiore la melodia svolta dalla v.m.; oppure nel numero VII.58 in cui a tratti interviene una v.m. che prova a realizzare una parte all'ottava inferiore o il numero IV.13 in cui una seconda v.f. prova senza esito a disporsi una terza sotto la melodia riportata). Rinvio a futuri lavori di impostazione analitica l'eventualità di uno studio accurato di tali riscontri³.

Al fine di poter facilmente confrontare le analogie nell'andamento melodico dei diversi repertori tutti i brani (ad eccezione tranne di quelli della sezione 1, "musica strumentale" - di cui si dirà fra breve) sono state trasposti in maniera da tale da avere la medesima *finalis* nella nota DO. All'inizio di ciascun brano (prima della barretta di misura spessa) è indicata la nota reale dell'attacco.

³ Sulla possibilità di specifici lavori analitici sulla odierna pratica polivocale tradizionale alpina vedi i capitoli 2 e 3 in Ignazio Macchiarella, *Introduzione allo studio del canto di tradizione orale nel Trentino*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento in corso di stampa.

Alcuni brani presentano un accompagnamento strumentale realizzato da una chitarra o una fisarmonica. Di tale accompagnamento, che rispetta sempre gli schemi dell'armonia tonale, non si è tenuto conto⁴.

Va precisato, infine, che 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 presenta⁵. I testi in lingua tedesca sono invece stati trascritti da Gerlinde Haid utilizzando la sillabazione convenzionale.

Nella sezione VI, *Filastrocche e ninne nanne*, sono compresi alcuni documenti raccolti da Doretta Zanoner nel suo lavoro, *Naines e rimes da jech* (in corso di stampa); la trascrizione (assai semplificata) corrisponde a quella presentata nella raccolta citata.

Per quanto riguarda la sezione relativa ai brani strumentali (I sez.), alcune delle registrazioni effettuate nel 1980 (doc. nn. 172-176, 180-187, 190, 192-193, 196-197) sono andate perdute nel corso della ricerca: fortunatamente per alcune di queste (nn. 190, 193, 194, 197) esistono le relative trascrizioni musicali realizzate dal m.^o Armando Franceschini.

I segni diacritici integrativi utilizzati sono i seguenti:

- | | |
|---|--|
| ← | Allungamento del valore ritmico indicato |
| → | Accorciamento del valore ritmico indicato |
|  | Intonazione incerta |
|  | Intonazione molto imprecisa, "stonatura" |
|  | Nota crescente/calante (meno di un semitono) |
|  | |

⁴ Sulla questione dell'organizzazione scalare delle melodie e quindi sulla presenza di strutture tonali o modali rinvio ai saggi di Silvana Zanolli compresi in questo volume e al capitolo 2 di Macchiarella, *Introduzione allo studio ...*, cit.

⁵ Su questo aspetto vedi Macchiarella 1989 [59 e segg.].

- 
Indicazione generica di abbellimento
(mordente, mordente doppio, gruppetto, trillo...)

- 
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)

Non tutte le trascrizioni del *corpus* seguono però le norme appena esposte. Almeno trenta brani fra le sezioni IV (canti devozionali) e VII (canti profani) costituiscono infatti delle testimonianze assai disgregate e presentano per tutta la loro estensione delle intonazioni molto approssimative con evidenti "stonature". In questi casi si è deciso di salvare comunque il valore documentario del brano e quindi si è realizzata una sorta di "ricostruzione" della linea melodica, senza alcun riguardo per gli aspetti esecutivi. I brani che rientrano in questo ambito sono i numeri: IV.01, IV.03, IV.14, IV.10, IV.12, IV.13, IV.15, IV.16, IV.18, IV.23, IV.25, IV.28; VII.06, VII.07, VII.09, VII.12, VII.32, VII.50, VII.55, VII.60, VII.64, VII.67, VII.68, VII.76, VII.80, VII.81, VII.86, VII.87, VII.88, VII.89.

Allo stesso modo, tutti i brani della sezione I (musica strumentale) non sono da considerare delle vere e proprie trascrizioni. Anche in questo caso, infatti, i documenti sonori sono assai incerti ed im-

precisi (addirittura in diversi casi gli strumenti melodici – mandolino e violino – sono chiaramente scordati). Tuttavia pure in questi casi si è cercato di salvare il valore documentario delle registrazioni sonore procedendo ad una sorta di “ricostruzione” dello schema melodico essenziale.

La scrittura musicale quindi riporta esclusivamente lo schema della linea melodica senza tenere conto né degli elementi *performativi* (note accessorie, abbellimenti, portamenti, variazioni agogiche eccetera) né dell’accompagnamento. Di ciascun brano sono indicati solo i segmenti più significativi, nell’ordine in cui compaiono nel documento sonoro ma senza alcun riguardo per la loro reale consequenzialità (ad esempio non sono indicate le eventuali ripetizioni, le riprese, eccetera). I brani sono riportati nell’altezza reale lasciando l’indicazione ritmica e l’armatura in chiave.

In questo modo i brani della sezione I hanno solo la funzione di attestare la presenza nella Valle dell’esecuzione nel passato dei diversi pezzi riportati. Tale attestazione è da valutare soprattutto in considerazione del fatto che i brani in questione appartengono ad un repertorio di tipo “artigianale” ampiamente diffuso in tutto l’arco alpino la cui circolazione è stata altresì favorita da pubblicazioni periodiche a carattere popolare⁶.

Infine, preciso che nelle sezioni IV (canti devozionali), VI (filastrocche) e VII (canti profani) i brani sono ordinati in base all’*incipit* del testo verbale. Si è scelto tale criterio in considerazione della frammentarietà dei testi di numerosi canti che rendono assai problematica la definizione di titoli convenzionali e/o il riferimento alle principali raccolte della letteratura etnomusicologica dell’Italia settentrionale. Le uniche eccezioni riguardano alcuni canti (documentati in più varianti) della sezione VII che con assoluta chiarezza si possono rapportare al repertorio del canto narrativo e segnatamente: la “ballate” «Donna Lombarda» (Nigra 1); «Maledizione della madre» (Nigra 23), «Pesca dell’anello» (Nigra 66), «L’uccellino del bosco» (Nigra 95) e «La bella al ballo (Nigra 99); e i canti «Casto rifiuto»;

⁶ Si vedano al riguardo i saggi di Antonio Carlini e Frumenzio Ghetta, *La vita musicale in Val di Fassa attraverso i documenti*, in quest’opera, vol. I, e le relative indicazioni bibliografiche.

«Lago Maggiore» «Caserio»⁷. Solo in questi casi si è ricorso al titolo convenzionale, indicato fra parentesi quadre e seguito dall'incipit verbale della prima strofa.

Nei casi in cui invece si sono trascritte le seconde (o terze) strofe di un brano nell'ordinamento si è comunque tenuto in considerazione l'*incipit* verbale della prima strofa. Tali casi sono evidenziati con parentesi graffe.

I. M.

⁷ In proposito si vedano i saggi di Silvana Zanolli in questa opera.

I. Brani strumentali

1. Bal del Barbier (marcia de la mèscres)	<i>Penia</i>	198
2. Bal del Barbier (marcia de la mèscres)	<i>Penia</i>	206
3. Bal del Moliné (marcia)	<i>Penia</i>	178
4. En giro al sass (marcia)	<i>Campestrin</i>	23 [88, 173]
5. Fior di roccia [Katzenau] (valzer)	<i>Campestrin</i>	20 [196]
6. Fra le rose (mazurka)	<i>Campestrin</i>	194
7. Jodelvalzer in Sol	<i>Campitello</i>	161
8. La luna fioresc (ländler)	<i>Campitello</i>	152
9. Ländler in Sol	<i>Pera-Moncion</i>	123
10. Marcetta in Fa	<i>Pera-Moncion</i>	120
11. Marcetta in Re	<i>Pera-Moncion</i>	125
12. Marcia in Sol	<i>Pera-Moncion</i>	118
13. Mazurka in La	<i>Campestrin</i>	17
14. Mazurka in Sol	<i>Campestrin</i>	21
15. Mazurka in Sol	<i>Pera-Moncion</i>	124
16. Pairisc (Oi la la Susanna)	<i>Pera-Moncion</i>	121
17. Pairisc (Oi la la Susanna)	<i>Campitello</i>	150
18. Pairisc	<i>Campestrin</i>	18
19. Pairisc	<i>Campestrin</i>	19 [191]
20. Polka della Val di Fassa	<i>Campestrin</i>	15 [195]
21. Primo bacio (valzer)	<i>Campestrin</i>	16 [189]
22. Sbarazzina	<i>Pera-Moncion</i>	126
23. Schneesvalzer	<i>Campitello</i>	149
24. Sei Ländler	<i>Tamion</i>	313
25. Sempre con te (valzer)	<i>Campestrin</i>	193
26. Sulla sponda argentina (tango)	<i>Campestrin</i>	190
27. Valzer in Do	<i>Campitello</i>	156
28. Valzer in Fa	<i>Campitello</i>	154
29. Valzer in Fa	<i>Campitello</i>	155
30. Valzer in Fa	<i>Campitello</i>	162
31. Valzer in Fa	<i>Moena'</i>	EM
32. Valzer in Sol	<i>Campitello</i>	153
33. Wien bleibt Wien (marcia)	<i>Campestrin</i>	197 [175, 187]
34. Zigeiner Marsch	<i>Campestrin</i>	192

I.1 Bal del barbier
(marcia de la mèsques)

Penia 23.2.1982, n. 198

♩ ~ 120

fis.

The musical score consists of seven staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as approximately 120 beats per minute. The first staff begins with a circled '1' above the first measure. The second and third staves continue the melody. The fourth staff has a circled '2' above the first measure. The fifth and sixth staves feature a more rhythmic, eighth-note pattern. The seventh staff concludes the piece with a final cadence.

* Schema: 1/1/2/1

I.2 Bal del barbier
(marcia de la mèsques)

Penia 7.2.1989, n. 206

fisa

♩ ~ 120
 ①

② (nota spesso prolungata)

* La registrazione inizia in realtà col tema n. 2, ad esecuzione già iniziata.
 Lo schema in origine è verosimilmente: [1]2/2/1(1/2)2/2/1/2/2.

I.3 Bal del Moliné (marcia)

Penia 19.4.1980, n. 178

fisa
chit.

♩ = 70

1

2

* Schema: 1/1/2/2/2/1/1/2/2

I.4 En giro al sass (marcia)

Campestrin 9.12.1979, n. 23

viol. fisa

♩ ~ 106

1

2

3

6

* Schema: 1/1/2/2/3/3

I.5 Fior di roccia [Katzenau]
(valzer)

Campestrin 9.12.1979, n. 20

♩ ~ 140

1

viol.
fisa

2

3

3

1

2

3

3

* Schema: 1/2/2/3/3

I.6 Fra le rose
(mazurka)

Campestrin 19.4.1980, n. 194

viol.
org.

①

②

③

I.7 Jodelvalzer in Sol

Campitello 23.11.1980, n. 161

fisa

$\text{♩} \sim 180$

Ho je ri di je i je i
ri ho je ri di he i ri di ri

Detailed description: This musical score is for a song in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves of music. The tempo is marked as 'fisa' (fast) with a quarter note equal to 180 beats. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below the notes. The first staff contains the first line of lyrics, and the second staff contains the second line. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

I.8 La luna fiorese (ländler)

Campitello 23.11.1980, n. 152

fisa

$\text{♩} \sim 120$

Detailed description: This musical score is for a ländler in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves of music. The tempo is marked as 'fisa' (fast) with a quarter note equal to 120 beats. The melody is more rhythmic and dance-like than the previous piece. It features several eighth-note patterns and a prominent nine-measure phrase marked with a '9' and a bracket. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

I.9 Ländler in Sol

Moncion 19.4.1980, n. 123

fisa mand. $\text{♩} \sim 180$

①

②

③

④

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp). The first staff starts with a circled number 4. The notation includes eighth and quarter notes, often beamed together, with various rests. The second staff continues the rhythmic pattern with some longer notes. The third staff shows more complex rhythmic groupings. The fourth staff concludes with a final chord and a double bar line.

* Schema: 1/2/1/2/3/1/2/4

I.10 Marcetta in Fa

Pera 19.4.1980, n. 120

mand.
fisa

♩ ~ 118

①

②

③

3¹

3¹

3¹

3¹

* Schema: 1/1/2/1/2/3/3/1. Alcuni passaggi del tema n. 3, eseguiti in modo approssimativo, sono qui ricostruiti in via teorica.

I.11 Marcetta in Re

Moncion 19.4.1980, n. 125

mand.
fisa

♩ ~ 68

1

2

* Schema: 1/2/2/1/2

I.12 Marcia in Sol

Moncion 19.4.1980, n. 118

mand. $\text{♩} \sim 120$

①

②

* Schema: 1/2/1/2

I.13 Mazurka in La

Ciampestrin 9.12.1979, n. 17

♩ ~ 104

org.
chit.

The musical score is written for organ and guitar. It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 104. The piece features a prominent triplet rhythm in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The score is divided into four staves, with the first staff explicitly labeled for organ and guitar. The notation includes various note values, rests, and triplet markings throughout.

I.14 Mazurka in Sol

Ciampestrin 9.12.1979, n. 21

viol.
fisa

① ~ 124

②

③

* Schema: 1/1/2/2/3

I.15 Mazurka in Sol

Moncion 19.4.1980, n. 124

mand. $\text{♩} \sim 140$

1

2

3

* Schema: 1/1/2/3

I.16 Pairisc
(Oi la la Susanna)

Moncion 19.4.1980, n. 121

fisa
mand.

The musical score is written for a fisa mandolin in 7/8 time. It consists of four numbered sections, each with two staves of music. Section 1 starts with a tempo marking of ♩ = 80. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. The score concludes with a double bar line.

* Schema: 1/2/3/3/4/3

I.17 Pairise
(*Oi la la Susanna*)

Campitello 23.11.1980, n. 150

mand.
fisa

♩ ~ 120

1

2

* Schema: 1/2/2/1

I.18 Pairisc

Campestrin 9.12.1979, n. 18

org.
chit.

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of ~ 88 and a circled fingering number '1'. The second staff continues the melodic line. The third staff starts with a circled fingering number '2'. The fourth staff features a circled fingering number '3' above a triplet of eighth notes. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

* Schema: 1/1/2/1/2

I.19 Pairisc

Campestrin 9.12.1979, n. 19

viol.
fisa

♩ ~ 68

1

2

1 2

3

* Schema: 1/1/2/3

I.20 Polka della val di Fassa

Campestrin 9.12.1980, n. 15

org.

♩ ~ 106

1

2

3

* Schema: 1/1/2/3

I.21 Primo bacio
(valzer)

Campestrin 9.12.1980, n. 16

♩ ~ 138

org.

1

2

③

* Schema: 1/2/3

I.22 Sbarazzina

Moncion 19.4.1980, n. 126

fisa

The musical score is written on eight staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'fisa' and the metronome is set to 60. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1 and 2). A five-fingered scale is indicated with a bracket and the number '5' above it. The piece concludes with a double bar line on the eighth staff.

* Schema: 1/1/2/2/1/2/2

I.23 Schneewalzer

Campitello 23.11.1980, n. 149

mand.
fisa

$\text{♩} = 60$
①

②

* Schema: 1/2

Musical notation for measures 4 and 5. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 4 is marked with a circled '4'. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 5 continues with quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for measures 6 and 7. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 6 is marked with a circled '5'. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 7 continues with quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for measures 8 and 9. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 8 is marked with a circled '6'. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4. Measure 9 continues with eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4. The piece ends with a double bar line.

I.25 Sempre con te (valzer)

Ciampestrin 19.4.1980, n. 193

viol.
fisa

①

②

3

3

The image displays five staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a circled '3' above the first measure. The second staff features a circled '3' above a triplet of eighth notes in the final measure. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams, along with dynamic markings like accents and slurs.

I.26 Sulla sponda argentina
(tango)

Campestrin 19.4.1980, n. 190

viol.
org.

The musical score is written for violin and organ. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The violin part starts with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a melodic line. The organ part provides a rhythmic accompaniment with frequent sixteenth and thirty-second notes. The piece ends with a final cadence on the sixth staff.

I.27 Valzer in Do

Campitello 23.11.1980, n. 156 b

$\text{♩} \sim 120$

fisa

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time. It begins with a tempo marking of approximately 120 beats per minute. The piece is in the key of C major. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some triplet figures. The score is divided into eight staves. The first staff starts with the tempo marking and the word 'fisa'. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff contains a triplet of eighth notes. The fifth staff contains a triplet of eighth notes. The sixth staff contains a triplet of eighth notes. The seventh staff contains a triplet of eighth notes. The eighth staff ends with a double bar line and repeat dots.

I.28 Valzer in Fa

Campitello 23.11.1980, n. 154

fisa

The musical score consists of six staves of music in 3/4 time, marked with a tempo of 120. The key signature has one flat (F major). The first staff begins with the word 'fisa' and a circled '1' above the first measure. The second staff continues the melody. The third staff features a sixteenth-note run. The fourth staff has a circled '2' above the first measure and a '7' over a sixteenth-note run. The fifth and sixth staves continue the piece with various rhythmic patterns.

* Schema: 1/1/2/1

I.29 Valzer in Fa

Campitello 23.11.1980, n. 155

fisa

♩ - 144

①

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (F major) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a tempo marking 'fisa' and a metronome marking '♩ - 144'. A circled '1' is placed above the first measure. The first four staves contain a continuous eighth-note pattern. The fifth staff introduces a more varied melodic line with some rests. The sixth staff features a first ending bracket over two measures. The seventh staff begins with a circled '2' and continues the melodic development. The eighth and ninth staves show further melodic and harmonic progression. The tenth staff concludes the piece with a final cadence.



* Schema: 1/2/1.

Il primo tema è trascritto come eseguito nella ripetizione, dove risulta più chiaramente riconoscibile. Le note ribattute possono rappresentare una variazione ritmica del tema, invece delle note tenute.

I.30 Valzer in Fa

Campitello 23.11.1980, n. 162

fisa

①

②

* Schema: 1/2/2/1/2

I.31 Valzer in Fa

Moena 22.9.1954, EM

fisa

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (F major) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} \sim 74$ and a circled number 1. The second staff contains a circled number 2. The third staff contains a circled number 3. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

* Schema: ...1/2/2/3/3

I.32 Valzer in Sol

Campitello 23.11.1980, n. 153

fisa
mand.

158

1

1 2

2

* Schema: 1/1/2/1

I.33 Wien bleibt Wien
(marcia)

Ciampestrin 19.4.1980, n. 197

viol.
org.

1

2

I.34 Zigeiner Marsch

Campestrin 19.4.1980, n. 192

viol.
org.

The musical score is written for Violin and Organ. It consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as $\text{♩} \sim 112$. The score includes several first and second endings, indicated by circled numbers 1 and 2. There are also triplets, indicated by a '3' over a group of notes. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

* Schema: 1/1/1/2/2

II. I “Sacri Canti” di Soraga

1. Iddio benedetto / Amato e riverito	<i>Soraga</i>	51 [136, 317][320]
2. Il tempo passa	“	52 [314]
3. O amabile Maria	“	321
4. Oggi è nato	“	49 [57, 135, 318]
5. O mirando gran stupore	“	319
6. O notte splendida	“	315
7. Padre celeste Iddio	“	316

II.1 Iddio benedetto

Soraga 22.3.1980, n. 51

♩ - 60 durata 17" ca.

v.f. da o - gni ma - al ci

v.f. o be - ne - de - tto da o - gni ma - al ci

v.m. I - ddi - o be - ne - de - tto da o - gni ma - al ci

gua - rdi poi - ché non sie - te ta - rdi nel be - ne fa - re

gua - rdi poi - ché non sie - te ta - rdi nel be - ne fa - re

gua - rdi poi - ché non sie - te ta - rdi nel be - ne fa - re

attacco II strofa

2^a Vo - gliam pe - rcioè pre - ga - re

attacco III strofa

3^a Col sa - nto pa - ra - di - so

2^a Vo - gliam pe - rcioè pre ga - re

3^a Col sa - nto pa - ra - di - so

2^a Vo - gliam pe - rcioè pre ga - re

3^a Col sa - nto pa - ra - di - so

Iddio benedetto

1. Iddio benedetto
da ogni mal ci guardi
poiché non siete tardi
nel bene fare
2. Vogliam perciò pregare
Iddio e tutti i santi
che accetti i nostri canti
con lieto viso
3. Col santo paradiso
vi sia remunerato
poiché avete fatto
a noi presente
4. Perciò noi siamo contenti
di fare da voi partenza
con la buona licenza
se vi è gradita
5. La carità è compiuta
da voi qui ricevuta
sarà da noi goduta
in pace nostra
6. Mercede sarà la vostra
l'onore e la cortesia
a noi per altra via
convienci andare
7. Prima vogliamo cantare
le lodi e gli onori
dei nostri allegri cuori
in questa sera
8. E noi con buona cera
tutti vi ringraziamo
fra tanto noi prendiamo
il nostro partire
9. Vediamo comparire
la stella all'oriente
quell'altra buona gente
restate in pace
10. E noi per queste piazze
faremo la nostra via
a voi pace infinita
Iddio ne dia
11. E con Santa Maria
la madre di quel Bambino
qual fece acqua in vino
in Galilea

* Testo originale in Vol. I, p. 533.

II.2 Il tempo passa

Soraga 22.3.1980, n. 52

$\text{♩} \sim 90$ durata 14''

v.f. Il te - mpo pa - ssa la mo - rte

v.f. Il te - mpo pa - ssa la mo - rte

v.m. Il te - mpo pa - ssa la mo - rte

vie - ne o - sse - rva be - ne che hai da mo - rir

vie - ne o - sse - rva be - ne che hai da mo - rir

vie - ne o - sse - rva be - ne che hai da mo - rir

1. Il tempo passa
la morte viene
osserva bene
che hai da morir
2. O peccatore
o peccatrice
ogni momento
tu puoi morir
3. Tu stai allegro
e a nulla pensi
a quell'immenso
tremendo di
4. In cui la vita
tosto è finita
e poi tormenti
saran per te
5. O che pèrdita
o che gran pèrdita
perdere una
eternità
6. Che sempre dura
e mai finisce
ed in eterno
mai finirà

* Testo integrale in Vol. I, pp. 540-41.

II.3 O amabile Maria

Soraga 10.2.92, n. 321

♩ ~ 116 durata 1'22" ca.

vv.
mix

O a - ma - bi - le Ma - ri - i - Pa mio gau - dio e mio co - nte -
nto io vo - gli o - gni mo - me - nto il no - me tuo chia - ma - re
vo - gli o chia - mar Ma - ri - a se spu - nta in ciel l'au - ro - ra
vo - gli o chia - mar Ma - ri - a qua - ndo tra - mo - nta il dì
se spu - nta in ciel l'au - ro - ra qua - ndo tra - mo - nta il dì
se spu - nta in ciel l'au - ro - ra qua - ndo tra - mo - nta il dì.

rallent.
tempo *rallent. molto*

O amabile Maria
mio gaudio e mio contento
io voglio ogni momento
il nome tuo chiamare
Voglio chiamar Maria
se spunta in ciel l'aurora
voglio chiamar Maria
quando tramonta il dì

Se spunta in ciel l'aurora
quando tramonta il dì
se spunta in ciel l'aurora
quando tramonta il dì

* Esecuzione a più voci tendenzialmente all'unisono. Si ascoltano però diversi bicordi (soprattutto raddoppi all'ottava inferiore) di cui non si tiene conto. Testo integrale in Vol. I, p. 530.

II.4 Oggi è nato

Soraga 22.3.1980, n. 49

$\text{♩} \sim 72$ durata 58" ca.

↑

v.f. O - ggi è na - to un bel ba - mbi - no un bel ba - mbi - no

v.f. O - ggi è na - to un bel ba - mbi - no un bel ba - mbi - no

v.m. O - ggi è na - to un bel ba - mbi - no un bel ba - mbi - no

do - lce e so - a - ve re di - vi - no do - lce e so - a - ve re di -

do - lce e so - a - ve re di - vi - no do - lce e so - a - ve re di -

do - lce e so - a - ve re di - vi - no do - lce e so - a - ve re di -

vi - no o - ggi è na - to il re del cie - lo so - ol per no - stro a -

vi - no o - ggi è na - to il re del cie - lo so - ol per no - stro a -

vi - no o - ggi è na - to il re del cie - lo sol per no - stro a -

→ *accel.* *accel.*

mo - re e ze - lo e co - mi - ncia a pa - tir ge - lo co - sì

mo - re e ze - lo e co - mi - ncia a pa - tir ge - lo co - sì

mo - re e ze - lo e co - mi - ncia a pa - tir ge - lo co - sì

→ →

pi - ccol fi - gli - o - lin o - ggi è na - to un bel ba - mbin

pi - ccol fi - gli - o - lin o - ggi è na - to un bel ba - mbin

pi - ccol fi - gli - o - lin o - ggi è na - to un bel ba - mbin

1. Oggi è nato un bel bambino un bel bambino
dolce e soave re divino dolce e soave re divino
Oggi è nato il re del cielo sol per nostro amore e zelo
e comincia a patir gelo così piccol figliolin
2. Nella stalla oggi ne nasce oggi ne nasce
è rivolto in panni e fasce e rivolto in panni e fasce
poi la madre lo nutre e pasce col suo petto colombin
3. Dalle mandrie usciron fuori usciron fuori
certi semplici pastori certi semplici pastori
portan seco frutti e fiori a quel caro e bel bambin
4. Non chiamate più profeti più profeti
patriarchi state quieti patriarchi state quieti
voi gentili state lieti che a voi dato è il Pargolin

* Testo integrale in Vol. I, pp. 534-35.

II.5 O mirando gran stupore

Soraga 10.2.1992, n. 319

♩ ~ 70 durata 36" ca.

v.f. Oh mi-ra-ndo gra-an stu-po-re o - a-mor so -

v.m. o - a-mor so -

v.m. o - a-mor so -

poco accel.

pra na-tu-ra che si è fa-tto cre - a-tu ra chi del tu - tto è

pra na-tu-ra che si è fa-tto cre - a-tu ra chi del tu - tto è

pra na-tu-ra che si è fa-tto cre - a-tu ra chi del tu - tto è

cre - a - tor o - mi - ra - ndo gran stu - por

cre - a - tor o - mi - ra - ndo gran stu - por

cre - a - tor o - mi - ra - ndo gran stu - por

O mirando gran stupore

1. Oh mirando gran stupore
o amor sopra natura
che si è fatto creatura
chi del tutto è creator
oh mirando gran stupor
2. Egli è Figlio e tanto Padre
egli è Figlio e pur si vede
oh mistero di gran fede
come elevi in alto i cuor
oh mirando il gran stupor
3. Questo è Dio di Dio figliolo
che di carne ha preso il manto
oh agnello sacro e santo
quanto vil ti rese amor
oh mirando il gran stupor
4. Quel che non potea patire
s'è lasciato oggi fasciare
ed in croce poi inchiodare
per amor d'un peccator
oggi è nato gran stupor
5. Alma mia che sei si dura
verso un Dio, che per te è nato
e per te tanto abbassato
piangi ogn'or tuo grand'errore
oh mirando gran stupore

* Testo integrale in Vol. I, pp. 536-37.

II.6 O notte splendida

Soraga 10.2.1992, n. 315

$\text{♩} \sim 58$ durata 46" ca.

v.m.

O no - tte sple - ndi - da e più lu - ce - nte a - ssai del sol I - in
cui dal cie - lo di - sce - nde co - on an - sie - tà quel che di
ca - me mo - rtal si ve - ste e va sce - glie - ndo in luo - go a - lpe - stre sol per
sa - lva - me l'i - me - nso cie - lo a - ba - ndo - nò ...

O notte splendida e più lucente assai del sol
in cui dal cielo discende con ansietà
quel che di carne mortal si veste
e va scegliendo in luogo alpestre
sol per salvarne
l'immenso ciel abandonò

* Testo integrale in Vol. I, pp. 538-39.

II.7 Padre celeste Iddio (Litanie a Gesù)

Soraga 10.2.1992, n. 316

♩ ~ 60 durata 14" ca.

v.m.

Pa - dre ce - le - ste Id - di - i - o

a - bbia - te a no - i pie - tà

1. Padre celeste Iddio
abbiate a noi pietà
2. Figliuolo eterno Iddio
abbiate a noi pietà
3. Spirito santo Iddio
abbiate a noi pietà

[...]

* Precede il canto l'esposizione della melodia eseguita da un armonium. Lo stesso strumento dà la nota d'attacco e raddoppia il canto. Una seconda v.f. prova a rinforzare ma in modo incerto e con stonature: non se ne dà conto.

Testo integrale in Vol. I, p. 530.



III. Il canto dei Tre Re

1. Noi siamo i tre re dell'oriente	<i>Soraga</i>	134
2. Noi siamo i tre re dell'oriente	<i>Soraga</i>	46 [56, 137]
3. E noi siamo i tre re d'oriente (A ₁)	<i>Vigo</i>	130
4. E noi siamo i tre re dell'oriente (A ₁)	<i>Pera</i>	243
5. E noi siamo i tre re d'oriente (A ₁)	<i>Pera</i>	276
6. E noi siamo i tre re magi (A ₁)	<i>Campitello</i>	240
7. E noi siamo i tre re magi (A ₁)	<i>Gries</i>	238
8. E noi siamo i tre re magi (A ₂)	<i>Penia</i>	138 b
9. E noi siamo i tre re magi (A ₂)	<i>Gries</i>	239
10. E noi siamo i tre re dell'oriente (A ₃)	<i>Pera</i>	272
11. E noi siamo i tre re dell'oriente (A ₄)	<i>Pera</i>	274
12. E noi siamo i tre re d'oriente (A ₅)	<i>Vigo</i>	132
13. E noi siamo i tre re dell'oriente (A ₆)	<i>Vigo</i>	131
14. E noi siamo i tre re dell'oriente (A ₇)	<i>Vigo</i>	133
15. Noi siamo li tre re	<i>Moena</i>	291
15b Noi siamo li tre re	<i>Moena</i>	324
16. Tre re dell'oriente	<i>Forno</i>	299

III.1 Tre Re

Soraga 23.2.1982, n. 134

$\text{♩} \sim 58$ (durata 30" ca.)

vv.
bianche



Noi sia-mo i tre re de-ll'o-rie-nte che-ab-biam vi-sto la gran
ste-lla la qual por-ta la no-ve-lla la no-ve-lla del Si-gnor
qual è na-to'l re-de-nto-re re-de-nto-re di tu-tto il
mo-ndo qual è na-to nel pro-fo-ndo per il pe-cca-to
[ultima strofa] Di quel sa-nto e ve-ro me-ssi-a qual è
na-to da Ma-ri-a Ge-sù Cri-sto in ca-me
pu-ra noi an-dia-mo a-ll'a-vve-ntu-ra per a-do-ra-rlo.

Declamato (solo): «Dove è nato il re dei Giudei?»
(tutti): «A Betlemme!»

1. Noi siamo tre re dell'oriente
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del gran Signor
2. Qual è nato 'l redentore
redentore di tutto il mondo
qual è nato nel profondo
per il peccato
3. Noi abbiam molto cavalcato
seguitando la gran stella
dell'oriente a questa terra
la notte e il giorno
4. Noi andiam per 'sto contorno
se lo possiamo ritrovare
noi andiamo at adorare
quel gran Signor
5. Ed ancor per fargli onore
vogliam fargli un bel dono
oro mirra incenso e buono
da presentare
6. Noi andiamo at adorare
Gesù Cristo al mondo è nato
il quale fu mandato
re dei Giudei
7. Orsù dunque fratelli miei
qui non c'è più tempo di stare
noi dobbiamo seguitare
la nostra via
8. Di quel santo e vero Messia
quale è nato da Maria
Gesù Cristo in carne pura
noi andiamo all'avventura per adorarlo

III.2 Tre Re

Soraga 23.3.1980, n. 46

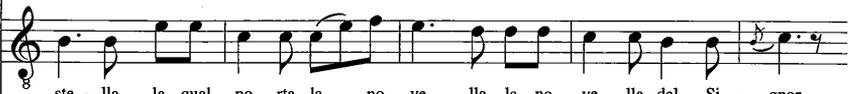
$\text{♩} \sim 52$ durata 37" ca.

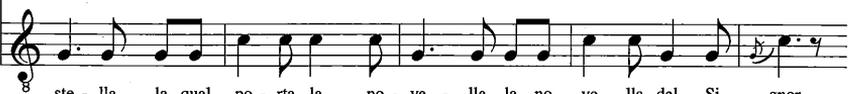
v.f.  Noi sia-mo i tre re de-ll'o-rie nte che a-bbiam vi-sto la gran

v.f.  Noi sia-mo i tre re de-ll'o-rie nte che a-bbiam vi-sto la gran

v.m.  sia-mo i tre re de-ll'o-rie nte che a-bbiam vi-sto la gran

 ste-lla la qual po-rta la no-ve-lla la no-ve-lla del Si-ignor

 ste-lla la qual po-rta la no-ve-lla la no-ve-lla del Si-ignor

 ste-lla la qual po-rta la no-ve-lla la no-ve-lla del Si-ignor

 qual è na-to il re-de-nto-re re-de-nto-re di tu-tto il

 qual è na-to il re-de-nto-re re-de-nto-re di tu-tto il

 qual è na-to il re-de-nto re-de-nto-re di tu-tto il

mo - ndo qual è na - to ne - el pro - fo - ndo per il pe - cca - to

mo - ndo qual è na - to ne - el pro - fo - ndo per il pe - cca - to

mo - ndo è na - to ne - l pro - fo - ndo per il pe - cca - to

[finale ultima strofa]

... Ge - sù Cri - sto in ca - rne pu - ra noi a - ndia - mo a - ll'a - vve - ntu - ra per a - do - ra - rlo.

... Ge - sù Cri - sto in ca - rne pu - ra noi a - ndia - mo a - ll'a - vve - ntu - ra per a - do - ra - rlo.

... Ge - sù Cri - sto in ca - rne pu - ra noi a - ndia - mo a - ll'a - vve - ntu - ra per a - do - ra - rlo.

* Testo: v. pagina precedente.

III.3 Tre Re

Vigo 22.2.1982, n. 130

$\text{♩} \sim 76$ durata 18" ca.

v.f. E noi siam tre re d'o - rie - nte che a-bbiam vi - sto la gran

v.f. E noi siam tre re d'o - rie - nte che a-bbiam vi - sto la gran

v.m. E noi siam tre re d'o - rie - nte che a-bbiam vi - sto la gran

rallent. un poco

ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

1. E noi siam tre re d'oriente
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del gran Signor
2. Noi andiam per 'sti contorni
se lo possiamo ritrovare
noi andiam a adorare
adorare quel gran Signor
3. Questo e santo e ver Messia
qual è nato da Maria
Gesù Cristo in carne pura
noi veniam per adorar
4. Ed ancor per fargli onore
vogliam fargli un bel dono
oro e mirra incenso buono
incenso buon da presentar

III.4 Tre Re

Pera 20.7.1986, n.243

♩ ~ 72 durata 14" ca.

vv.
bianche

The musical notation consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, rhythmic style. Above the first staff, there is a tempo marking '♩ ~ 72 durata 14" ca.' and a left-pointing arrow. The second staff continues the melody, ending with a right-pointing arrow. The lyrics are written below the notes.

E noi sia - mo i tre re de-ll'o - rie - nte che a-bbiam vi - sto la gran
ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

1. E noi siamo tre re dell'oriente
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del gran Signor
2. Abbiam molto cavalcato
seguitando la gran stella
dall'oriente in questa terra
in questa terra la notte e il dì
3. Noi andiam per 'sti contorni
se lo possiamo ritrovare
noi vogliamo adorare
adorare il gran Signor
4. Ed ancor per fargli onore
noi vogliam fargli un bel dono
oro incenso e mirra buono
mirra buono da presentare
5. Orsù dunque fratelli miei
qui non c'è più tempo di stare
noi dobbiamo seguitare
seguitare la nostra via
6. Di quel santo e re Messia
qual'è nato da Maria
Gesù Cristo in carne pura
all'avventura per adorar

III.5 Tre Re

Pera 26.6.1987, n. 276

$\text{♩} \sim 92$ durata 14" ca.

v.f. E noi siam tre re de - ll'o - rie - nte che a - bbiam

v.f. E noi siam tre re de - ll'o - rie - nte che a - bbiam

v.m. Siam tre re de - ll'o - rie - nte che a - bbiam

vi - sto la gran ste - lla la qual por - ta la no -

vi - sto la gran ste - lla la qual por - ta la no -

vi - sto la gran ste - lla la qual por - ta la no -

ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor *rallent. un poco*

ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

1. E noi siamo tre re dell'oriente
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del gran Signor
2. Qual è nato redentore
redentor di tutto il mondo
qual è nato nel profondo
nel profondo per il peccà
3. Abbiam molto cavalcato
seguitando la gran stella
dell'oriente su questa terra
su questa terra la notte e il dì
4. Noi andiam per 'sti contorni
se lo possiamo ritrovare
noi vogliamo adorare
adorare quel gran Signor
5. Et ancor per fargli onore
noi vogliam fargli un bel dono
oro incenso e mira buona
mira buona da presentar
6. Orsù dunque fratelli miei
qui non c'è più tempo di stare
noi dobbiamo seguitare
seguitare la nostra via
7. Di quel santo e re Messia
il quale è nato da Maria
Gesù Cristo in carne pura
noi andiamo all'avventura
all'avventura per adorar

III.6 Tre Re

Campitello 18.7.1986, n. 240

$\text{♩} \sim 82$ durata 16" ca.

The musical score consists of three systems of three staves each. The first system is for vocal parts (v.m.) and includes lyrics. The second system continues the vocal parts with lyrics. The third system is for piano accompaniment (p.) and includes lyrics. The tempo is marked as quarter note approximately 82, and the duration is approximately 16 seconds. The key signature has one sharp (F#). The first system has a common time signature of 8. The second system has a common time signature of 8. The third system has a common time signature of 8. The lyrics are: "E noi sia - mo i tre re ma - gi tre re ma - gi de - ll'o - rie - nte che a - bbiam vi - sto la gran ste - lla la gran ste - lla del Si - gnor a - ll'a - vve - ntu - ra per a - do - rar".

v.m. E noi sia - mo i tre re ma - gi tre re ma - gi de - ll'o -

v.m. E noi sia - mo i tre re ma - gi tre re ma - gi de - ll'o -

v.m. E noi sia - mo i tre re ma - gi tre re ma - gi de - ll'o -

rie - nte che a - bbiam vi - sto la gran ste - lla la gran ste - lla del Si - gnor

rie - nte che a - bbiam vi - sto la gran ste - lla la gran ste - lla del Si - gnor

rie - nte che a - bbiam vi - sto la gran ste - lla la gran ste - lla del Si - gnor

$\text{♩} \sim 92$ *finale*

a - ll'a - vve - ntu - ra per a - do - rar

a - ll'a - vve - ntu - ra per a - do - rar

a - ll'a - vve - ntu - ra per a - do - rar

* Testo: v. pagina precedente.

III.7 Tre Re

Gries 17.7.1986, n. 238

♩ ~ 108 durata 11" ca.

v.f.

E noi sia - mo i tre re ma - gi tre re

ma - gi de - ll'o - rie - nte che a - bbiam vi - sto la gran ste - lla la qual

por - ta la no - ve - lla la no - ve - lla del Si - gnor

accel. assai

1. E noi siamo i tre re magi
tre re magi dell'oriente
che abbiamo visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del Signor
2. E ancor per fargli onore
noi vorremmo fargli un dono
oro mirra e incenso buono a presentar *

* In questo punto l'informatrice si interrompe dichiarando di non ricordare il seguito.

III.8 Tre Re

Penia 5.1.1982, n. 138b

♩ ~ 88 durata 32" ca.

vv.
bianche

E noi sia - mo i tre re ma - gi i tre re ma - gi de l'o -
rien - te che a - bbiam vi - sto la gran ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no -
ve - lla del Si - gnor a - bbiam mol - to sca - va - lca - to se - gui - tan - do la gran
ste - lla da l'o - rien - te in que - sta te - rra in que - sta te - rra no - tte e di

1. E noi siamo i tre re magi
tre re magi dell'oriente
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del Signor
2. Abbiam molto scavalcato
seguitando la gran stella
da l'oriente in questa terra
in questa terra notte e dì
3. Di quel santo re messia
qual è nato da Maria
Gesù Cristo in carne pura
noi andiamo all'avventura
all'avventura per adorar
4. In quale è nato redentore
il redentore di tutto il mondo
chi è nato nel profondo
nel profondo per il peccà
5. Vogliam fare un nobil dono
vogliam fare un grande onore
oro mira e incenso puro
incenso puro per il Signor

Declamato (tutti): «Così sia.»

III.9 Tre Re

Gries 17.7.1986, n. 239

v.f. $\text{♩} \sim 96$ durata 13" ca.

The musical score is written on two staves in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a dynamic marking of 'v.f.'. Above the staff, there is a tempo marking '♩ ~ 96 durata 13" ca.'. The music consists of eighth and sixteenth notes. The first staff includes markings for 'accel.' and 'tempo'. The lyrics 'E noi sia - mo i tre re ma - gi tre re ma - gi de - ll'o -' are written below the first staff. The second staff continues the melody with lyrics 'rien - te che a - bbiam vi - sto la gran ste - lla la gran ste - lla del Si - gnor'. There are some markings above the second staff, including a fermata and a '3' over a note.

E noi sia - mo i tre re ma - gi tre re ma - gi de - ll'o -
rien - te che a - bbiam vi - sto la gran ste - lla la gran ste - lla del Si - gnor

1. E noi siamo i tre re magi
tre re magi dell'oriente
che abbiam visto la gran stella
la gran stella del Signor
2. Abbiam molto cavalcato
seguitando *

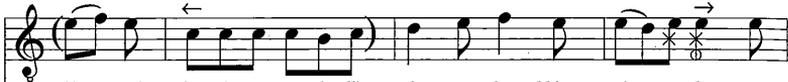
* L'esecuzione si interrompe in questo punto perché l'informatrice non ricorda il seguito.

III.10 Tre Re

Pera 26.6.1987, n. 272

♩. ~ 52 durata 20" ca.

v.f.



E noi siam i tre re de-ll'o - rie - nte che a - bbiam vi - sto la gran

v.m.



E noi siam i tre re de-ll'o - rie - nte che a - bbiam vi - sto la gran



ste-lla la qual po - rta la no - ve-lla la no - ve-lla del gran Si - gnor



ste-lla la qual po - rta la no - ve-lla la no - ve-lla del gran Si - gnor

1. E noi siamo tre re dell'oriente
che abbiamo visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del gran Signor
2. Abbiamo molto cavalcato
seguitando la gran stella
dell'oriente su questa terra
su questa terra la notte e il dì
3. Noi andiam per 'sti contorni
se lo possiamo ritrovare
noi vogliamo adorare
adorare quel gran Signor
4. Et ancor per fargli onore
noi vogliam fargli un bel dono
oro incenso e mira buona
mira buona da presentar
5. Orsù dunque fratelli miei
qui non c'è più tempo di stare
noi dobbiamo seguitare
seguitare la nostra via
6. Di quel santo e re Messia
il quale è nato da Maria
Gesù Cristo in carne pura
noi andiamo all'avventura
all'avventura per adorar

III.11 Tre Re

Pera 26.6.1987, n. 274

♩ ~ 76 durata 22" ca.

v.f. 

E noi siam tre re de-ll'o - rien - te che a - bbiam vi - sto la gran

v.f. 

siam tre re de-ll'o - rien - te che a - bbiam vi - sto la gran

poco rallent. *tempo*



ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor



ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

1. E noi siam tre re dell'oriente
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del gran Signor
2. Qual è nato il redentore
il redentor di tutto il mondo
qual è nato nel profondo
nel profondo per il peccà

III.12 Tre Re

Vigo 22.2.1982, n. 132

$\text{♩} \sim 42$ durata 23" ca.

v.f. E noi siamo tre re d'oriente che abbiamo visto la gran

v.f. E noi siamo tre re d'oriente che abbiamo visto la gran

v.m. E noi siamo tre re d'oriente che abbiamo visto la gran

ste-lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gra-an Si - gnor

ste-lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gra-an Si - gnor

ste-lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gra-an Si - gnor

1. E noi siamo tre re d'oriente
che abbiamo visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del gran Signore
2. Noi andiam per 'sti contorni
se lo possiamo ritrovare
noi vogliamo adorare
adorar quel gran Signore
3. Questo e santo e ver Messia
qual è nato da Maria
Gesù Cristo in carne pura
noi veniamo per adorar
4. Ed ancor per fargli onore
vogliamo fargli un bel dono
oro e mirra incenso buono
incenso buon da presentar

III.13 Tre Re

Vigo 22.2.1982, n. 131

♩ ~ 62 durata 21" ca.

v.f. E noi siam tre re de-l'or - rie - nte che a-bbiam vi - sto la gran

v.f. E noi siam tre re (d'o) - rie - nte che a-bbiam vi sto la gran

v.m. E noi siam tre re (d'o) - rie - nte che a-bbiam vi sto la gran

ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

ste - lla la qual po - rta la no - ve - lla la no - ve - lla del gran Si - gnor

1. E noi siam tre re d'oriente
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del gran Signor
2. Noi andiam per 'sti contorni
se lo possiamo ritrovare
noi andiam a adorare
adorare quel gran Signor
3. Questo e santo e ver Messia
qual è nato da Maria
Gesù Cristo in carne pura
noi veniamo per adorar
4. Ed ancor per fargli onore
vogliam fargli un bel dono
oro e mirra incenso buono
incenso buon da presentar

III.14 Tre Re

Vigo 22.2.1982, n. 133

♩ - 62 durata 22" ca.

v.f. E noi siam tre re d'o - rien-te che a-bbiam vi sto la gran

v.f. E noi siam tre re d'o - rien-te che a-bbiam vi sto la gran

v.m. E noi siam tre re d'o - rien-te che a-bbiam vi sto la gran

ste-lla la qual po - rta la no - ve-lla la no - ve-lla del gran Si - gnor

ste-lla la qual po - rta la no - ve-lla la no - ve-lla del gran Si - gnor

ste-lla la qual po - rta la no - ve-lla la no - ve-lla del gran Si - gnor

1. E noi siam tre re d'orient
che abbiam visto la gran stella
la qual porta la novella
la novella del gran Signor
2. Noi andiam per 'sti contorni
se lo possiamo ritrovare
noi andiam a adorare
adorare quel gran Signor
3. Questo e santo e ver Messia
qual è nato da Maria
Gesù Cristo in carne pura
noi veniamo per adorar
4. Ed ancor per fargli onore
vogliam fargli un bel dono
oro e mirra incenso buono
incenso buon da presentar

III.15 Tre Re

Moena 27.6.1987, n. 291

v.f. \downarrow ~ 106 durata 40" ca.

Noi sia - mo li tre re noi sia - mo li tre (1)

re ve - nu - ti da - ll'o - rie - nte at a - do -

ra - ar Ge - sù ve - lnu - ti dal - l'o - rie - nte at

a - do - ra - ar Ge - sù il re dei su - pe - rio -

ri di tu - tti i ma - ggio - ri di qua - nti

ve - nne al mo - ndo ne fu - ro no gia - mmai

II strofa

Ei fu che ci chia - mò ei fu che ci chia -

mò ma - nda - ndo - ci la ste - lla che ci con -

⁽¹⁾ L'informatrice si interrompe, quindi riprende l'esecuzione ripetendo il verso precedente.

du - ce qui do - v'è il ba - mbi - ne - llo ve -

zzo - so e be - llo in bra - ccio a Ma - ri

Conclusione:
a che è la ma - dre di lui al ba - mbi - nel Ge - sù

1. Noi siamo li tre re
noi siamo li tre re
venuti dall'oriente
at adorar Gesù
[venuti dall'oriente
at adorar Gesù]
Il re dei superiori
di tutti i maggiori
di quanti venne al mondo
ne furono giammai
2. Ei fu che ci chiamò
ei fu che ci chiamò
mandandoci la stella
che ci conduce qui
Dov'è il bambinello
vezzoso e bello
in braccio a Maria
che è la madre di lui
3. Quest'oro che portiam
quest'oro che portiam
soccorra a Maria
nella sua povertà
D'incenso l'odore
ne toglie il fetore
di stalla immonda
in cui troviam Gesù
4. E questa mirra poi
e questa mirra poi
ci insegna del bambino
la vera umanità
Ci mostra di passione
l'amaro boccone
l'amara bevanda
in cui [...] soffrirà
5. E noi ce ne andiam
e noi ce ne andiam
ai nostri paesi
da cui venuti siam
Ma qui ci resta il cuore
in mano al Signore
in mano a Maria
e al bambinel Gesù

* Testo originale in Vol. I, pp. 556-57

III.15b Tre Re

Moena 3.1.1992, n.324

♩ = 110 (durata 35" ca.)

vv. bianche

Noi sia-mo li tre re ve-nu-ti da-ll'o-rie-nte
 a-da-dor-rar Ge-sù il re dei su-pe-rio-ri di tu-tti i ma-
 ggio-ri di qua-nti ve-n'è al mo-ndo e qui ve-nu-ti
 siam di qua-nti ve-n'è al mo-ndo e qui ve-nu-ti siam

1. Noi siamo li tre re
 venuti dall'oriente
 ad adorar Gesù
 il re dei superiori
 di tutti i maggiori
 di quanti ve n'è al mondo
 e qui venuti siam
 di quanti ve n'è al mondo
 e qui venuti siam
2. Ei fù che ci chiamò
 mandandoci la stella
 che ci condusse qui
 dov'è il bambinello
 vezzoso e bello
 in braccio a Maria
 che è madre di lui
 in braccio a Maria
 che è madre di lui
3. L'amabile Signor
 si meritò dei doni
 assieme ai nostri cuor
 e noi abbiam portato
 incenso dorato
 e mirra ed oro
 in dono al re divin
 e mirra ed oro
 in dono al re divin
4. Ed or ce ne andiam
 ai nostri paesi
 da cui venuti siam
 ma qui ci resta il cuore
 in braccio al Signore
 in braccio a Maria
 e al bambinel Gesù
 in braccio a Maria
 e al bambinel Gesù

III.16 Tre Re

Forno 27.6.1987, n. 299

$\text{♩} \sim 70$ durata 42" ca.

v.f.  Tre re del - l'o - rie - nte per lu - ngo ca -

v.f.  l'o rie - nte per lu - ngo ca -

 mmi - no dal na - to ba - mbi - no la ste - lla gui - dò.

 mmi - no dal na - to ba - mbi - no la ste - lla gui - dò.

 da - gli a - ra - bi re - gni i do - ni pre - zio - si gli a -

 da - gli a - ra - bi re - gni i do - ni pre - zio - si gli a -

 ro - mi o - do - ro - si cia - scu - un gli re - cò

accel.

 ro - mi o - do - ro - si cia - scun gli re - cò

1. Tre re dell'oriente
per lungo cammino
dal nato bambino
la stella guidò.
2. Dagli arabi regni
i doni preziosi
gli aromi odorosi
ciascun gli recò
3. Dal nato fanciullo
la gloria e la lode
ma il perfido Erode
soffrire non può
4. E nato da cura
geloso di regno
l'ingiusto e l'indegno
editto formò
5. Editto crudele
che barbaramente
la turba innocente
la testa tagliò
6. Il santo Giuseppe
fuggendo in Egitto
dal barbaro editto
il figlio salvò
7. Gesù bambinello
vezzoso e bello
in braccio a Maria
che è madre di lui



IV. Altri canti devozionali

1. Al santo sepolcro	<i>Campitello</i>	260
2. Chi sei mai tu celeste messaggera	<i>Soraga</i>	53
3. Dixit dominus	<i>Vigo</i>	107
4. Gesù mio con dure funi	<i>Campitello</i>	262
5. Gesù mio con dure funi	<i>Penia</i>	225
6. Gesù mio con dure funi	<i>Moena</i>	293 a
7. In quell'ostia consacrata	<i>Pera</i>	279 a
8. Io mi parto da te	<i>Pera</i>	279 b
9. Kyrie eleison (Litanie)	<i>Vigo</i>	106 a
10. Lodato sempre	<i>Campitello</i>	261
11. Lodato sia	<i>Penia</i>	223 [224]
12. Lodiamo il sacramento	<i>Vigo</i>	105
13. Magnificat	<i>Penia</i>	229
14. Miserere	<i>Vigo</i>	99
15. Miserere	<i>Pera</i>	281
16. O bella mia speranza	<i>Campestrin</i>	35
17. {O bella mia speranza}	<i>Penia</i>	228
18. O bimbo divino	<i>Vigo</i>	97
19. O che giorno beato	<i>Canazei</i>	284 a
20. O Maria nostra speranza	<i>Vigo</i>	148
21. O tutto si onori la grande regina	<i>Pera</i>	282 b
22. Santa Maria ora pro nobis	<i>Vigo</i>	147
23. Sei nostro re tu grande Iddio	<i>Vigo</i>	104
24. Stabat Mater	<i>Soraga</i>	55
25. Stabat Mater	<i>Vigo</i>	100
26. Stabat Mater	<i>Pera</i>	282 a
27. Ti adoro	<i>Pera</i>	278
28. Venite adoriamo	<i>Vigo</i>	98 a
29. Voi voi solo unico amore	<i>Canazei</i>	284 b

IV.1 Al santo sepolcro

Campitello 20.7.1986, n. 260

♩ ~ 86 durata 35" ca.

vv.f. Al Sa - nto Se - po - lcro di Cri - sto Si - gno - re pro -

vv.f. [po - lcro di Cri - sto Si - gno - re pro -

le - nti pia - nge - nti lo -

stra - ti noi sia - mo con ve - ro do - lo - re do - le - nti pia - nge - nti lo -

stra - ti noi sia - mo con ve - ro do - lo - re] *taet*

dia - mo Ge - sù per so - lo a - mor no - stro già mo - rto sei tu *rallent.*

dia - mo Ge - sù per so - lo a - mor no - stro già mo - rto sei tu

The musical score is written for two voices (vv.f.) and piano accompaniment. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The tempo is marked as approximately 86 beats per minute with a duration of about 35 seconds. The lyrics are in Italian and describe the scene at the tomb of Christ. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'taet' and 'rallent.'. The lyrics are: 'Al Santo Sepolcro di Cristo Signore prostrati noi siamo con vero dolore dolenti piangenti lodiamo Gesù per solo amor nostro già morto sei tu'. The score is divided into two systems, with the second system containing the final lines of the piece.

1. Al santo Sepolcro di Cristo Signore
prostrati noi siamo con vero dolore
dolenti piangenti lodiamo Gesù
per solo amor nostro già morto sei tu
2. Dei nostri peccati noi siamo pentiti
perdono Signore vi chiediamo
dolenti piangenti lodiamo Gesù
per solo amor nostro già morto sei tu
3. Nell'orto veduti ti abbiamo o Signore
sudavi lo sangue per solo nostro amore
dolenti piangenti lodiamo Gesù
per solo amor nostro già morto sei tu

IV.2 Chi sei mai tu celeste messaggera

Soraga 22.3.1980, n. 53

♩ ~ 84 durata 1'12" ca.

vv.f. Chi sei mai tu ce-le-ste me-ssa-ge-ra va-ga-ve-

vv.f. Chi sei mai tu ce-le-ste me-ssa-ge-ra va-ga-ve-

v.m. Chi sei mai tu ce-le-ste me-ssa-ge-ra va-ga-ve-

rmi-glia qual na-sce-n-te au-ro-ra che dal tuo tro-no ove-re-gi-na

rmi-glia qual na-sce-n-te au-ro-ra che dal tuo tro-no ove-re-gi-na

rmi-glia qual na-sce-n-te au-ro-ra che dal tuo tro-no ove-re-gi-na (→)

accel. [quasi declam.] *tempo*

sie-di tu bri-lli co-me u-n-a-stro che i-nna-mo-ra

sie-di tu bri-lli co-me u-n-a-stro che i-nna-mo-ra

sie-di tu bri-lli co-me u-n-a-stro che i-nna-mo-ra

i - o son i - o son
 i - o son a - ve i - o son a - ve
 a - ve a - ve

accell. *tempo* *rallent.*
 l'Immacolata concezio - ne a - ve
 l'Immacolata concezio - ne a - ve
 l'Immacolata concezio - ne a - ve

rallent. molto
 Ma - ri - a l'Immacolata - a - ta
 Ma - ri - a l'Immacolata - a - ta
 Ma - ri - a l'Immacolata - a - ta

Chi sei mai tu celeste messaggera

1. Chi sei mai tu celeste messaggera
vaga vermiglia qual nascente aurora
che dal tuo trono ove regina siedi
tu brilli come un astro che innamora

Rit: *Io son (Ave), io son (Ave),
l'Immacolata Concezione
Ave Maria, l'Immacolata*

2. Qual nome hai tu che con poter sovrano
vieni a far chiara la via del cielo
chi mai fa ora rifiorir le rose
le rose d'or che sotto i pie tu miri
3. La voce sei che grida nel deserto
con dolce forza a te tosto ci attiri
se il tuo sguardo dolcemente mira
beata ancor per noi il ciel aperto

IV.3 Dixit Dominus

Vigo 21.4.1980, n. 107

durata 9" ca.

v.m.

declamato

rallent.

Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o se - de a de - xtris me - is

IV.4 Gesù mio con dure funi

Campitello 20.7.1986, n. 262

♩ = 54 durata 26" ca.

The musical score consists of three systems of two staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The music is in a major key and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 54, and the duration is approximately 26 seconds. The lyrics are: Ge - sù mi - o con du - re fu - ni co - me è fu - ni co - me è re - o chi ti le - gò so - no sta - to io l'i - re - o chi ti le - gò so - no sta - to io l'i - ngra - to o mio Di - o pe - rdon pie - tà ngra - to o mio Di - o pe - rdon pie - tà.

Gesù mio con dure funi
come reo chi ti legò
*Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà*

Gesù mio di fango e sputi
il tuo volto chi imbrattò
*Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà*

Gesù mio sulle tue spalle
chi la croce carico
*Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà*

Gesù mio le belle carni chi...
...
*Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà*

Gesù mio la bella faccia
chi glutenne ti schiaffeggiò
*Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà*

IV.5 Gesù mio con dure funi

Penia 16.7.1986, n. 225

♩ = 46 durata 33" ca.

vv.f.

Ge - sù mio con du - re fu - ni co - me reo chi ti le -

vv.f.

con du - re fu - ni co - me reo chi ti le -

gò so - no sta - to io l'i - ngra - to o mio Dio pe - rdon pie - tà

gò so - no sta - to io l'i - ngra - to o mio Dio pe - rdon pie - tà

Gesù mio con dure funi
come reo chi ti legò
Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà

Gesù mio con nobil fronte
chi di spine ti coronò
Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà

Gesù mio la bella faccia
chi di sputi t'imbratò
Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà

Gesù mio le santi carni
chi spietato flagellò
Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà

Gesù mio sui stanchi piedi
chi alla croce t'inchiò
Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà

Gesù mio le stanche mani
chi coi chiodi trapassò
Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà

O Maria quel tuo bel figlio
chi l'uccise e derubò
Sono stato io l'ingrato
o mio Dio perdon pietà

IV.6 Gesù mio con dure funi

Moena 27.6.1987, n. 293a

$\text{♩} \sim 80$ rubato durata 44" ca.

vv.f. 

vv.f. 









Gesù mio con dure funi
come reo chi ti legò
Sono stata io l'ingrata
o mio Dio perdon pietà

Gesù mio sulle tue spalle
chi la croce ti caricò
Sono stata io l'ingrata
o mio Dio perdon pietà

Gesù mio la bella faccia
chi crudele ti schiaffeggiò
Sono stata io l'ingrata
o mio Dio perdon pietà

Gesù mio di fango e sputi
chi il tuo volto ti imbrattò
Sono stata io l'ingrata
o mio Dio perdon pietà

IV.7 In quell'ostia consacrata

Pera 26.6.1987, n. 279a

$\text{♩} \sim 84$ durata 48" ca.

vv.f. *rallent.* $\text{♩} \sim 62$

In que-ll'o-stia co - nsa - cra - ta sei pre - se - nte Ge - sù mi - o

vv.m. sei pre - se - nte Ge - sù mi - o

ve - ro uo - mo e ve - ro Di - o no - stro a - ma - bil sa - lva - tor

ve - ro uo - mo e ve - ro Di - o no - stro a - ma - bil sa - lva - tor

ve - ro uo - mo e ve - ro Di - o no - stro a - ma - bil sa - lva - tor

ve - ro uo - mo e ve - ro Di - o no - stro a - ma - bil sa - lva - tor

più rallent.

The musical score is written for two voices: vv.f. (voice female) and vv.m. (voice male). It is in 8/8 time and consists of four systems of staves. The first system shows the vocal entries with lyrics 'In que-ll'o-stia co - nsa - cra - ta sei pre - se - nte Ge - sù mi - o'. The second system continues the lyrics 've - ro uo - mo e ve - ro Di - o no - stro a - ma - bil sa - lva - tor'. The third and fourth systems repeat the same lyrics. Performance markings include 'rallent.' and 'più rallent.' with arrows indicating the tempo changes. A tempo indicator at the top left shows a quarter note equal to 84 beats per minute, and a duration of approximately 48 seconds. A second tempo indicator at the top right shows a quarter note equal to 62 beats per minute.

In quell'ostia consacrata
sei presente Gesù Mio
vero uomo e vero Dio
nostro amabil salvator

IV.8 Io mi parto da te

Pera 26.6.1987, n. 279b

$\text{♩} \sim 72$ durata 35" ca.

v.f.

v.f.

Io mi parto da te
parto da questo altar
vieni Gesù con me
solo non mi lasciar

IV.9 Kyrie eleison

Vigo 21.4.1980, n. 106a

$\text{♩} \sim 82$ durata 8" ca.

v.m.

IV.10 Lodato sempre

Campitello 20.7.1986, n. 261

♩ - 60 durata 34" ca.

vv.f. Ge - sù e Ma - ri - a lo - da - to

vv.f. Lo - da - to se - mpre Ge - sù e Ma - ri - a lo - da - to

vv.m. Ge - sù e Ma - ri - a lo - da - to

si - a Ma - ria e Ge - sù De - i miei pe - cca - ti ho gran co -

si - a Ma - ria e Ge - sù De - i miei pe - cca - ti ho gran co -

si - a Ma - ria e Ge - sù De - i miei pe - cca - ti ho gran co -

rdo - glio e ben non vo - glio pe - ccar mai più

rdo - glio e ben non vo - glio pe - ccar mai più

rdo - glio e ben non vo - glio pe - ccar mai più

Lodato sempre

Lodato sempre Gesù e Maria
lodato sia Maria e Gesù

Dei miei peccati ho gran cordoglio
e ben non voglio peccar mai più

Gesù amor mio nell'orto langue
ed il suo sangue pronto versò

Davanti ad Anna fu schiaffeggiato
e Caifa ingrato lo maltrattò

Dopo condotto fu da Pilato
e interrogato con grande ardir

E l'empio Erode gli parla intanto
di bianco manto lo fa vestir

D'ordine poi del rio Pilato
fu flagellato il buon Signor

E una corona di acute spine
circonda il crine del Redentor

Poi la gran croce fra scherni e l'onte
su l'alto monte portò Gesù

E sopra quella ei fu inchiodato
e in aria alzato per penar più

Tre ore in croce sempre penando
agonizzando poscia spirò

Così gloriosa fu la sua morte
del ciel le porte si spalancò

Da questa croce la santa Chiesa
sempre difesa dovrà rifiorir

IV.11 Lodato sia

Penia 16.7.1986, n. 223

♩ ~ 69 durata 18" ca.

vv.f. Lo - da - to si - a Ge - sù e Ma - ri - a

vv.f. si - a Ge - sù e Ma - ri - a

lo - da - to si - a Ma - ria e Ge - sù

lo - da - to si - a Ma - ria e Ge - sù

rallent.

Lodato sia Gesù e Maria
lodato sia Maria e Gesù

Dei miei peccati ne ho gran cordoglio
e più non voglio peccar mai più

Gesù amor mio nell'orto langue
ed il suo sangue pronto versò

Dopo condotto fu da Pilato
e interrogato con grande ardir

E l'empio Erode gli parla intanto
di bianco manto lo fa vestir

E una corona di acute spine
circonda il crine del Redentor

Poi la gran croce fra scherni ed onte
su l'alto monte portò Gesù

E sopra quella ei fu inchiodato
e in aria alzato per penar più

Tre ore in croce sempre penando
agonizzando poscia spirò

Da questa croce la santa Chiesa
sempre difesa dovrà fiorir

Con questa croce del Re Cristiano
il maomettano dovrà perir

Da peste e guerre da malattie
da carestie libera me

Da terremoti fulmini e lampi
dammi suo scampo mio sommo Re

Io dirò sempre lodato sia
viva Maria viva Gesù

IV.12 Lodiamo il sacramento

Vigo 21.4.1980, n. 105

♩ ~ 70 durata 27" ca.

v.m.

Lo - dia - mo il sa - cra - me - nto i - il ve - ro pan del
ciel la gio - ia ed il co - nte - nto d' - o - gni a - ni - ma fe - del

IV.13 Magnificat

Penia 16.7.1986, n. 229

♩ ~ 84 durata 6" ca.

vv.f.

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num

IV.14 Miserere

Vigo 21.4.1980, n. 99

♩ ~ 102 durata 21" ca.

v.m.

Mi - se - re - re me - i de - us se - cu -
ndu ma - gnam mi - se - ri - cor - diam tu - am

⁽¹⁾ Nelle ripetizioni viene eseguito il FA. L'intonazione è assai incerta. La trascrizione pertanto è approssimata e tende a "ricostituire" la melodia. Non si tiene conto dell'accompagnamento all'organo eseguito dallo stesso cantore.

IV.15 Miserere

Pera 26.6.1987, n. 281

♩ ~ 100 durata 37" ca.

vv.f

Mi - se - re - re me - i De - us se - cu - ndu ma - gna mi - se - ri

re - re me - i De - us se - cu - ndu ma - gna mi - se - ri

accel.

co - rdiam tu - am e se - cu - ndum mo - lti - tu - di - ne mi - se - ra -

co - rdiam tu - am e se - cu - ndum mo - lti - tu - di - ne mi - se - ra -

78

tio - ne tuo - rum de - le i - ni - qui - ta - te me - am

tio - ne tuo - rum de - le i - ni - qui - ta - te me - am

Miserere mei Deus
 secundum magnam misericordiam tuam
 Et secundum multitudinem miserationem tuorum
 dele iniquitate meam
 Amplius lava me ab iniquitate mea
 et a peccato meo munda me
 Quoniam iniquitatem meam ego cognosco
 et peccatum meum contra me est semper...

IV.16 O bella mia speranza

Campestrin 9.12.1979, n. 35

♩ ~ 102 molto rubato durata 18" ca.

v.f.
v.m.

O be-lla mia spe-ra - nza o do-lice a-mor Ma-ri - a

tu sei la vi - ta mi - a la pa - ce mia sei tu

accel. *tempo* *rallent.*

IV.17 O bella mia speranza

III strofa

Penia 16.7.1986, n. 228

♩ ~ 72 durata 24" ca.

vv.f.

Qua - ndo ti chia-mo e pe - nso a te Ma-ria mi

se - nto dal gau-dio e dal co - nte - nto che mi ra-pi-sce il cuor

rallent. (1)

[O bella mia speranza]
dolce amor mio Maria
tu sei la vita mia
la pace mia sei tu

Quando ti chiamo e penso
a te Maria mi sento
dal gaudio e dal contento
che mi rapisce il cuor

Voglio portare quel nome
cotanto a Dio gradito
ne l'alma mia scolpito
scolpito in mezzo al cuor

In questo vano mondo
tu sei l'amica stella
che porta navicella
dell'alma mia salvar

Voglio cantare Maria
se spunta al ciel l'aurora
voglio chiamarla ancora
quando tramonta il di

Voglio chiamar Maria
nell'ultimo momento
[...]

(1) Variante altre strofe: ♩ ♩ ♩ ♩

IV.18 O bimbo divino

Vigo 21.4.1980, n. 97

♩ - 69 durata 27" ca. (primo distico)

v.m.

O bi - mbo di - vi - no di - sce - so dal ciel o

pa - rgo - lo sa - nto fra tu - ti il più bel (1)

do - lce Ge - sù) vo - glia - mo lo - da - rti a - ma - rti o - gnor

più vo - glia - mo lo - da - rti a - ma - rti o - gnor più

O bimbo divino
 disceso dal cielo
 o pargolo santo
 fra tutti il più bel
 ... o dolce Gesù
 vogliamo lodarti
 amarti ognor più

⁽¹⁾ Il cantore non ricorda le parole e prosegue per un segmento svolgendo la melodia all'organo.

IV.19 O che giorno beato

Canazei 27.6.1987, n.284a

vv.f. $\text{♩} \sim 63$ durata 26" ca

The musical score is written on three staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a dynamic marking of 'vv.f.' and a tempo/duration indication of '♩ ~ 63 durata 26" ca'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The lyrics are: 'O che gio - mo be - a - to che il ciel c'ha da - to'. The second staff continues the melody with lyrics: 'vi - va Ge - sù pia - ngon di gio - ia i cuo - ri pia - ngon di'. The third staff concludes the piece with lyrics: 'gio - ia i cuo - ri a - rde d'a - mo - re vi - va Ge - sù'. A 'rallent.' marking is placed above the final notes of the third staff.

O che gio - mo be - a - to che il ciel c'ha da - to
vi - va Ge - sù pia - ngon di gio - ia i cuo - ri pia - ngon di
gio - ia i cuo - ri a - rde d'a - mo - re vi - va Ge - sù

O che giorno beato
che il ciel c'ha dato
viva Gesù
piangono di gioia i cuori
piangono di gioia i cuori
arde d'amore
viva Gesù

O Maria nostra speranza

O Maria nostra speranza
de' ci assisti e pensa a noi
de' proteggi i figli tuoi
col favor di tua costanza
cara madre e gran regina
volgi a noi gli occhi pietosi
senza te siamo timorosi
con te pieni di fidanza
o Maria, o Maria
nostra speranza

IV.20 O Maria nostra speranza

Vigo 22.11.1980, n. 148

♩ ~ 52 durata 1'22" ca.

vv.f. 

O Ma-ri-a no-stra spe-ra-nza de' ci-a-s-si-sti e



pe-nsa a no-i de' pro-te-ggi i fi-gli tuo-i col fa-vor di tua co-



sta-nza ca-ra ma-dre e gran re-gi-na vo-lgi a no-i gl'o-



dre e gran re-gi-na vo-lgi a no-i gl'o-



cchi pie-to-si se-nza te siam ti-mo-ro-si con te pie-ni di fi-



cchi pie-to-si te siam ti-mo-ro-si pie-ni di fi-



da-nza O Ma-ri-a O Ma-ri-a no-stra spe-ra-nza.



da-nza O Ma-ri-a O Ma-ri-a no-stra spe-ra-nza

IV.21 O tutto si onori la grande regina

Pera 26.6.1987, n. 282

$\text{♩} \sim 76$ durata 44" ca.

v.v.f.

The musical score consists of four systems of vocal lines. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal lines. The score includes dynamic markings (v.v.f., *rallent. poco*, *molto rallent.*) and performance directions (arrows and a circled 'O').

O tu - tto si o - no - ri la gra - nde Re - gi - na

o tu - tto si i - nchi - na in te - rra e in ciel Ma -

ri - a ne se - rba pu - ro qual gi - glio il cuo - re

ri - a ne se - rba pu - ro qual gi - glio il cuo - re

Ma - ri - a ne se - rba pu - ro qual gi - glio il cuor

Ma - ri - a ne se - rba pu - ro qual gi - glio il cuor

O tutto si onori
la grande regina
o tutto si inchina
in terra e in ciel

Maria ne serba
puro qual giglio il cuore
Maria ne serba
puro qual giglio il cuore

IV.22 Santa Maria

Vigo 22.11.1980, n.147

♩ ~ 88 (rubato) durata totale 1'07" ca.

vv.f.  Sa - nta Ma - ri - a o - ra pro no - bis sa - nta Dei

vv.m.  pro no - bis

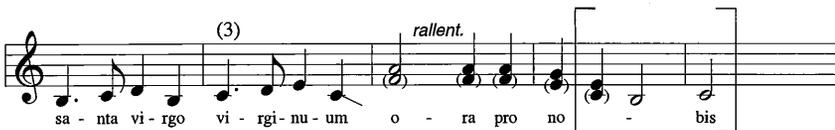
rallent.  ge - ni - tri - ix o - ra pro no - bis ⁽¹⁾ sa - nta vi - rgo vi - rgi - num

quasi declamato

 ge - ni - tri - ix o - ra pro no - bis sa - nta vi - rgo vi - rgi - num

⁽²⁾  o - ra pro no - bis Ma - ter Cri - sti O - ra pro no - bis

 o - ra pro no - bis no - bis

⁽³⁾ *rallent.*  sa - nta vi - rgo vi - rgi - nu - um o - ra pro no - bis

⁽¹⁾ Breve interruzione ed attacco su una nota incerta. Una v.m. riprende il canto.

⁽²⁾ Segue una breve interruzione.

⁽³⁾ In questo punto una v.m. ripropone il motivo dell'attacco del verso (MI-FA-SOL-MI...) con quasi una minima di ritardo. Non se ne tiene conto. Il finale risulta assai incerto.

IV.23 Sei nostro re tu grande Iddio

Vigo 21.4.1980, n. 104

$\text{♩} \sim 70$ [durata 1' 20"']

v.m. 

Sei no - stro re tu gra - nde I - ddi - o vi - vo e pre - se - nte qui su - ll'a -

(1)

Itar

(9) (9) (9)

sei no - stro re

Sei nostro re
tu grande Iddio
vivo e presente
qui sull'altar

⁽¹⁾ Da questo punto il canto si interrompe e l'esecutore prosegue relizzando la linea melodica all'organo.

VI.24 Stabat mater

Soraga 22.3.1980, n. 55

♩-84 durata 13" ca.

↑

♩-60

vv.f. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa iu - xta

vv.fm. iu - xta

cru - cem la - cri - mo - sa dum pe - nde - bat fi - li - us

cru - cem la - cri - mo - sa dum pe - nde - bat fi - li - us

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
dum pendenbat filius

VI.25 Stabat mater

Vigo 21.4.1980, n. 100

♩-84 (molto rubato) durata 28" ca.

v.m. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa iu - xta

cru - cem la - cri - mo - sa dum pe - nde - bat fi - li - us

VI.26 Stabat mater

Pera 26.6.1987, n. 282a

♩ ~ 52 durata 28" ca.

vv.f

Stabat mater dolorosa

do - lo - ro - sa

Stabat mater

do - lo - ro - sa

iu - xta crucem lacrimosa

dum pendebat filius

iu - xta crucem lacrimosa

dum pendebat filius

rallent.

rallent.

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
dum pendebat filius

VI.27 Ti adoro

Pera 26.6.1987, n. 278

$\text{♩} \sim 74$ durata 49" ca.

poco accel.

vv.f.

vv.f.

rallent.

Ti adoro grasi(?) momento
 o vivo pan del ciel
 gran sacramento
 o vivo pan del ciel
 gran sacramento

VI.28 Venite adoriamo

Vigo 21.4.1980, n. 98a

♩ - 54 durata 1'26" ca.

v.m.

Ve - ni - te a - do - ria - mo il fi - gli - o di - vi - no che
 va - go ba - mbi - no per noi s' i - nca - rnò so - rge - te o pa -
rallent.
 sto - ri al pa - ri del gio - rno la lu -
 (ve) - (ni) - te a - do - ria - mo il fi - gli - o di -
rallent. molto
 vi - (no) che va - go ba - mbi - no (per) (no) - (i) s' i - nca - rnò

Venite adoriamo
 il figlio divino
 che vago bambino
 per noi s'incarnò

Venite adoriamo
 il figlio divino
 che vago bambino
 per noi s'incarnò

Sorgete o pastori
 al pari del giorno
 la lu...

* L'intonazione assai incerta. La trascrizione è perciò approssimata e tende a "ricostruire" la melodia. Non si tiene conto dell'accompagnamento all'organo eseguito dallo stesso cantore.

VI.29 Voi voi solo unico amore

Canazei 27.6.1987, n. 284b

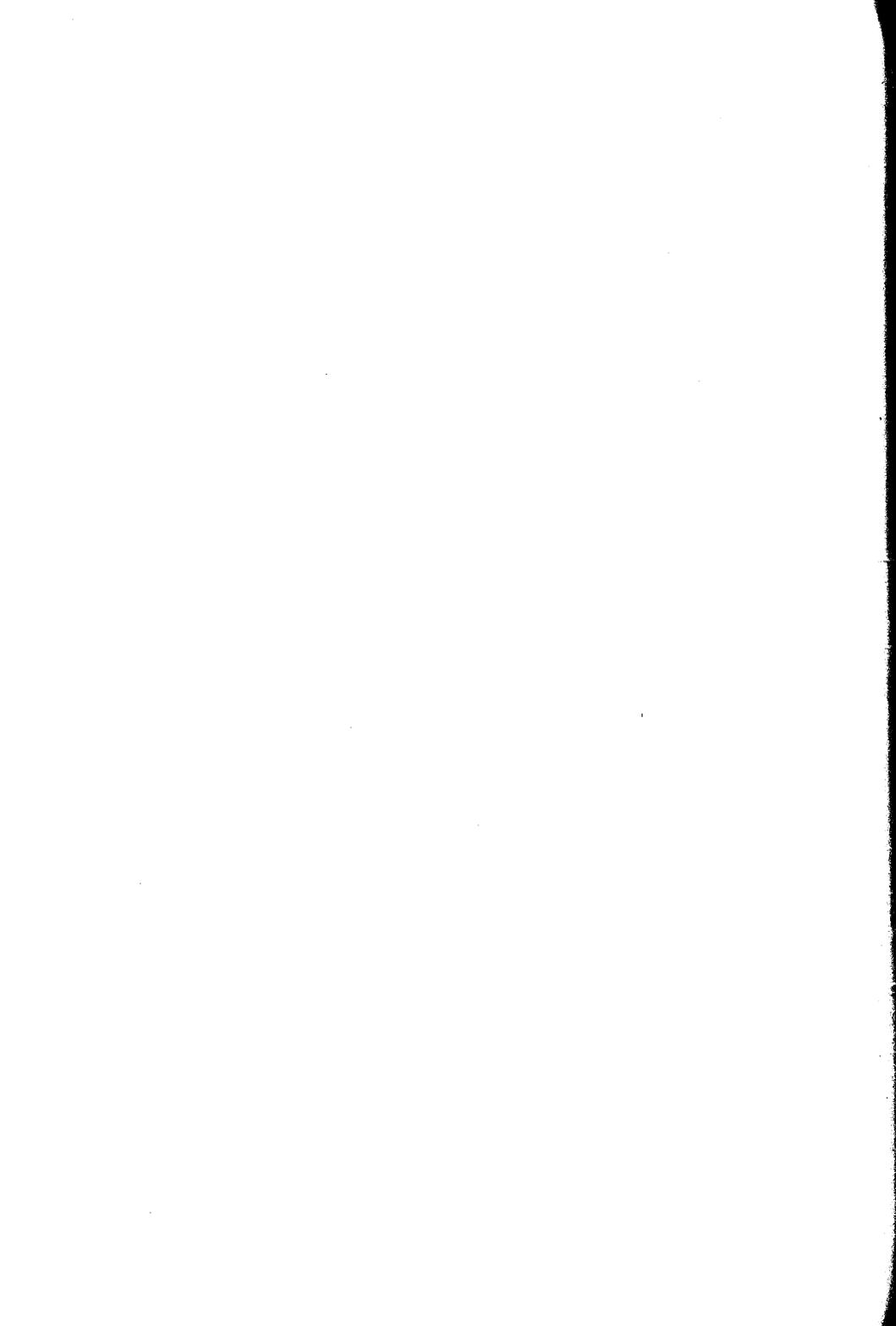
v.f. $\text{♩} \sim 69$ (rubato) durata 20" ca.

The musical score is written on two staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a tempo marking of 69 (rubato) and a duration of approximately 20 seconds. It features a melodic line with various dynamics and articulations, including accents and slurs. The second staff continues the melody with 'tempo' markings and a final fermata. The lyrics are written below the notes.

Vo - i vo - i so - lo u - ni - co a - mo - re già sco - lpi - to nel mio
cuo - re o mio do - lce e buon Ge - sù io non vi vo - glio o - ffe - nder più

Voi voi solo unico amore
già scolpito nel mio cuore
O mio dolce e buon Gesù
io non vi voglio offender più

Fuori fuori dal mio petto
fuori fuori ogni altro affetto
o mio dolce e buon Gesù
io non vi voglio offender più



V. La canzone della Buona sera agli sposi

1.	Per salutare voi	Campitello	129 [138]
2.	Buona sera (strumentale)	Campitello	171
3.	La buona sera a voi	Vigo	163 [164]
4.	Per salutar voi	Vallonga	2
5.	La bella e buona sera	Soraga	61
6.	In questa sera bianca e bella	Alba	265
7.	Venuti siamo in questa sera	Moncion	115
8.	Siam giunti o compagni	Campestrin	24
9.	Siam giunti o compagni	Pera	91
10.	Siam giunti o compagni	Moncion	[*]

* Testo in Trentini 1986, 174-75, registrazione in Archivio ICL, trascr. F. Chiocchetti.

V.1 La Buona sera

Campitello 23.5.1981, n. 129

♩ ~ 50 durata 36" ca.

v.f. *rallent.*

Per sa - lu - ta - re voi spo - si no - ve - lli

v.m.

Per sa - lu - ta - re voi spo - si no - ve - lli

v.m.

Per sa - lu - ta re voi spo - si no - ve - lli

fisarmonica DO SOL

tempo *rallent.* segue valzer

ve - nu - ti sia - mo in que - sta se - ra

ve - nu - ti sia - mo in que - sta se - ra

ve - nu - ti sia - mo in que - sta se - ra

DO SOL

♩ ~ 66 durata 15" ca.

fisa

1. Per salutare voi sposi novelli
venuti siamo in questa sera
2. Per augurarvi buona fortuna
noi ve l'auguriamo di buon cuore
3. Iddio ha istituito il matrimonio
per fuggire al laccio del demonio
4. Iddio ha istituito il sacramento
Iddio sarà con voi ogni momento
5. La buona notte a voi sposi galanti
Iddio sarà con voi e tutti i santi

* Il brano è stato raccolto "in funzione", quindi l'ascolto è disturbato da voci e grida in primo piano. La trascrizione tende a ricostruire schematicamente la linea melodica: non si tengono in considerazione le alterazioni agogiche e gli altri elementi esecutivi.

V.3a La Buona sera

Vigo 22.11.1980, n. 163

♩ ~ 76 durata 24" ca.

v.f. La buo - na - a se - ra a voi spo -

v.f. La buo - na - a se - ra a voi spo -

v.m. La buo - na - a se - ra a voi spo -

v.m. La buo - na - a se - ra a voi spo -

fisarmonica DO SOL DO DO

si no - ve Ili

SOL SOL DO

rallent. *tempo*

V.3b La Buona sera

Vigo 22.11.1980, n. 164

♩ ~ 76 durata 22" ca.

v.f.  ← ← ← →
La buo - na se - ra a voi spo -

v.f.  ← ← ← →
La buo - na se - ra a voi spo -

v.m.  ← ← ← →
La buo - na se - ra a voi spo -

 *rallent.* *tempo* ← →
si no - ve - lli

 ← →
si no - ve - lli

 ← →
si no - ve - lli

1. La buona sera a voi sposi novelli
2. Siam qui venuti per augurar[vi] buona fortuna
3. E ve lo desideriam ben di cuore al lustrò di luna
4. Iddio ha istituito il matrimonio per sfuggire al laccio del demonio
5. Altre parole noi non sappiamo dirvi
6. La buona notte a voi sposi galanti
7. Dio sarà con voi e tutti i santi

V.4 La Buona sera

Valongia 8.12.1979, n. 2

♩ ~ 40 durata 43" ca.

v.m.

Pe - er sa - lu - dar - vi o

voi spo - si no - ve lli

pe - er au - gu - ra - rvi buo -

na fo - rtu - na

Per salutarvi o voi sposi novelli
Per augurarvi la buona fortuna

* L'intonazione non è a voce piena e risulta assai incerta. A tratti interviene anche una v.f. con intonazione imprecisa che prova a realizzare una seconda voce: non se ne tiene conto. La trascrizione è approssimativa (specie per quanto riguarda il ritmo) e tende a "ricostruire" la melodia.

V.5 La Buona sera

Soraga 22.3.1980, n. 61

$\text{♩} \sim 40$ durata 1'14" ca.

v.f.
 buo - na se - ra a voi spo - si no -

v.m.
 La be - lla e buo - na se - ra a voi spo - si no -

ve - lli noi siam ve - nu - ti in sta se - ra a - ad au - gu -

ve - lli noi siam ve - nu - ti in que - sta se - ra a - ad au - gu -

quasi declamato

ra - rvi la buo - na fo - rtu - na I - ddi - o ha i - sti - tu - i - to il

ra - rvi la buo - na fo - rtu - na I - ddi - o ha i - sti - tu - i - to il

sa - cra - me - nto e sa - rà con voi o -

sa - cra - me - nto e sa - rà con voi o -

gni mo - me - nto I - ddi - o ha i - sti - tu - i - to il

ma - tri - mo - nio sol per fu - ai la - a - cci

del de - mo - nio

1. La bella e buona sera
a voi sposi novelli
noi siam venuti in questa sera
ad augurarvi la buona fortuna
2. Iddio ha istituito il sacramento
e sarà con voi ogni momento
Iddio ha istituito il matrimonio
sol per fuggire ai lacci del demonio

V.6 La Buona sera

Alba 26.6.1987, n. 265

♩ ~ 54 durata 25" ca.

v.m.

In que - sta se - ra bia - nca e be - lla a que - sta co - ppia qui no - ve - lla i
no - stri vo - ti ad a - u - gu - ra - re la buo - na se - ra ri - can - ta - re

1. In questa sera bianca e bella
a questa coppia qui novella
i nostri voti ad augurare
la buona sera a ricantare
2. Per augurarvi la buona fortuna
siam qui venuti al lustro di luna
e l'auguriamo ben di cuore
a chi si ama con santo amore
3. Iddio istituì il matrimonio
per fuggire i lacci del demonio
Iddio istituì il sacramento
e sia con voi ogni momento
4. Sposi avventurati voi sarete
se il Signore ascolterete
ed il cuore pregherete
in santa pace voi vivrete
5. Altre parole non sappiamo dirvi
la buona notte stiamo per darvi
buona notte sposi galanti
Iddio sia con voi e tutti i santi

V.7 La Buona sera

Moncion 19.4.1980, n. 115

durata 6" ca.

v.m.

[...] ve - nu - ti sia - mo in que - sta se - ra per au - gu - ra - rvi la...

V.8 La Buona sera

Campestrin 9.12.1979, n. 24

♩ ~ 82 durata 30" ca.

v.f.

giu - nti o co - mpa - a - gni al luo - go di - le - ttuo -

v.m.

Siam giu - nti o co - mpa - a - gni al luo - go di - le - ttuo -

so do - ve si tro - va a - sco - so un be - lli - ssi - mo te - sor

so do - ve si tro - va a - sco - so un be - lli - ssi - mo te - sor

do - ve si tro - va a - sco - so un be - lli - ssi - mo te - sor

do - ve si tro - va a - sco - so un be - lli - ssi - mo te - sor

1. Siam giunti o compagni
al luogo diletteoso
dove si trova ascoso
un bellissimo tesoro
ove si trova ascoso
un bellissimo tesoro

2. E sono ne di gemme
né di fiori odorosi
ma due novelli sposi
ricchi di ogni virtù
di due novelli sposi
ricchi di ogni virtù

V.9 La Buona sera

Pera 20.4.1980, n. 91

♩ ~ 90 durata 27" ca.

v.f.  Siam giu - nti o lco - mpa - gni al luo - go de - li -

v.f.  mpa - gni al luo - go de - li -

 zio - so do - ve si tro - va a - sco - so un be - lli - ssi - mo te - *rallent.*

 zio - so do - ve si tro - va a - sco - so un be - lli - ssi - mo te -

 sor do - ve si tro - va a - sco so un be - lli - ssi - mo te - sor *rallent.* →

 sor do - ve si tro - va a - sco - so un be - lli - ssi - mo te - sor

1. Siam giunti o compagni
al luogo delizioso
dove si trova ascoso
un bellissimo tesoro
ove si trova ascoso
un bellissimo tesoro

2. Non è di gemme d'oro
di rose odorose
di due novelli sposi
pieni di ogni virtù
di due novelli sposi
pieni di ogni virtù

V.10 La Buona sera

III strofa

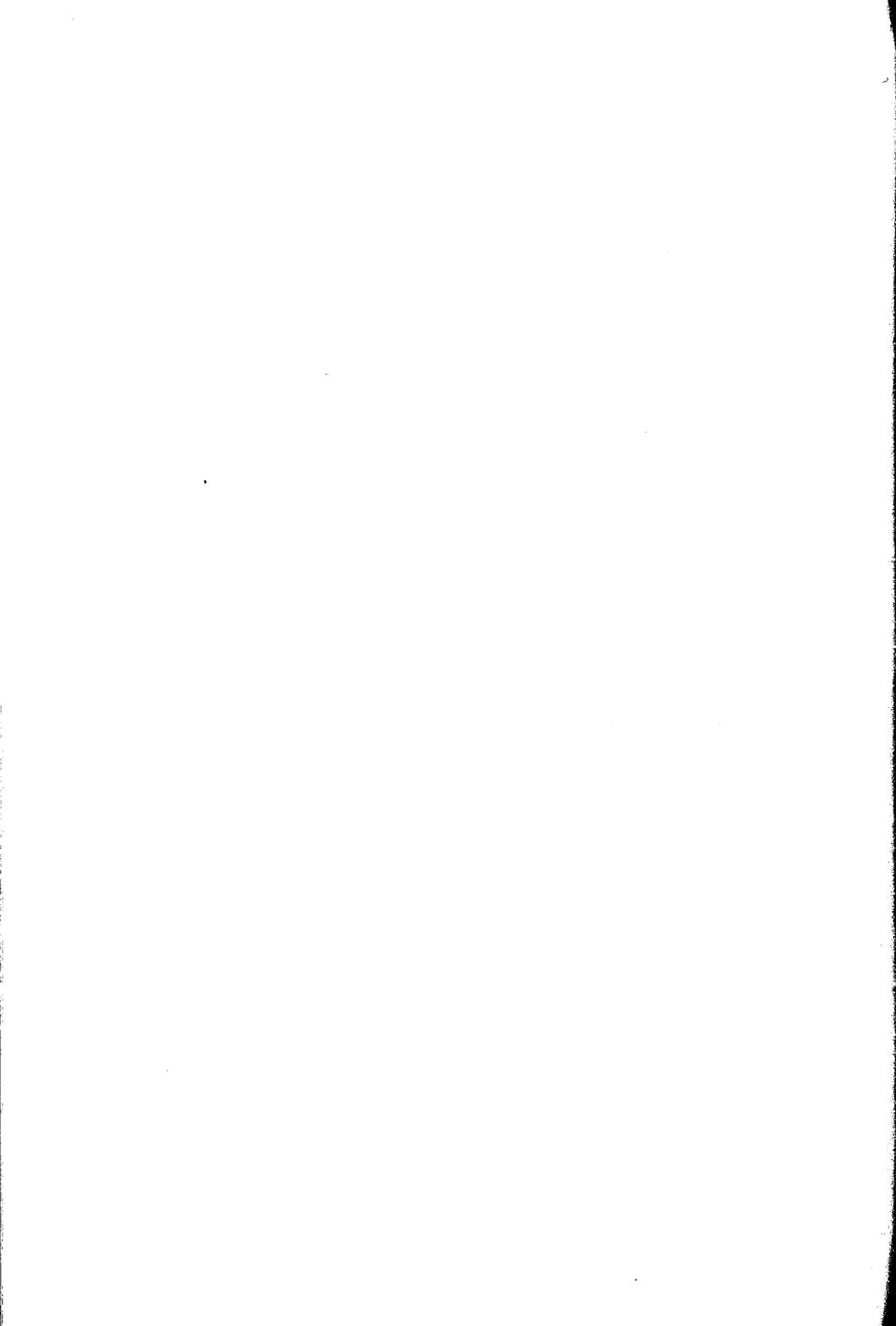
Moncion, 12.6.1980

durata 12" ca.

Spe - riam che per a - mi - ci al - me - no si te - rra - a - nno e

accel. non ci la - sce - ra - nno per se - mpre in ar - ba - ndon

1. Siam giunti o compagni
al luogo diletto
ove si trova ascoso
un bellissimo tesoro
2. Siam giunti o compagni
di nostra compagnia
e or per altra via
si son nascosti or
3. Speriam che per amici
almeno si terranno
e non ci lasceranno
per sempre in arbandon



VI. Filastrocche e ninna nanne

1.	Bua buagnet	Soraga	333
2.	Bu bu bavagnöl	Moena	296 b
3.	Din don furlana	Soraga	334
4.	Dute le vece te chiesura	Moena	296 f
5.	E uno la luna... [<i>Le dodici parole della verità</i>]	Moena	296 g
6.	Fera fera pé	Soraga	338
7.	L'é trei dis che l pief e l fioca [<i>Martino e Margiana - La canzone del cappello</i>]	Soraga	346
8.	Mi son quel bel gobeto	Soraga	335
9.	Mi son quela che empasta gnochì	Soraga	347
10.	Nina nana bel popin	Vigo	5 b
11.	Nina nana popolin	Moena	296 d
12.	Nina ninina	Pera	65
13.	Nina nana bel popin	Campitello	263 a
14.	Opa opa cavalier	Campitello	263 b
15.	Punto punto quindici	Soraga	328
16.	Qua qua la cornacia	Moena	296 c
17.	Bu bu bavagnöl	Moena	<i>Naines</i> *
18.	Buta buta i quatro corni	Pera	<i>Naines</i>
19.	El piöf, el piöf	Moena	<i>Naines</i>
20.	Man man morta	Moena	<i>Naines</i>
21.	Man man morta	Pera	<i>Naines</i>
22.	Pila pila gei	Pera	<i>Naines</i>
23.	Piövia piövia no vegnir	Moena	<i>Naines</i>
24.	Piripeta	Moena	<i>Naines</i>
25.	Sol sol benedet	Moena	<i>Naines</i>
26.	Tin ton tela	Pera	<i>Naines</i>

* Da: Zanoner D. - Chiocchetti F., *Naines e rimes da jech*, IPRASE - ICL, in corso di stampa

VI.1 Bua buagnel

Soraga 2.9.1993, n. 333

♩ ~ 112 durata 11" ca.

v.f. Musical notation for 'Bua buagnel' in treble clef, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has lyrics 'Bu - a bu - a - gnel bu - ta fo - ra i qua - tro co - rni un a'. The second staff has lyrics 'mi un a ti un a che - la vel - gia da Cao - ri'. There are some 'x' marks under the notes in the second staff, possibly indicating a specific performance technique.

Bu - a bu - a - gnel bu - ta fo - ra i qua - tro co - rni un a
mi un a ti un a che - la vel - gia da Cao - ri

Bua buagnel
buta fora i quattro corni
un a mi un a ti
un a chela velgia da Caorì

VI.2 Bu bu bavagnöl

Moena 27.6.1987, n. 296b

♩ ~ 112 durata 14" ca.

v.f. Musical notation for 'Bu bu bavagnöl' in treble clef, 2/4 time. It consists of three staves. The first staff has lyrics 'Bu bu ba - va - gnöl bu - ta fo - ra i ca - ter corgn un a'. The second staff has lyrics 'mi un a ti u - na a la ve - cia che l' é mo - ri l' à la - scià ca - ter'. The third staff has lyrics 'fa - nto - lign che ji - a - va a le bu - je be - le bo - na se - ra cia - ce - re - le'. There are 'x' marks under the notes in the third staff.

Bu bu ba - va - gnöl bu - ta fo - ra i ca - ter corgn un a
mi un a ti u - na a la ve - cia che l' é mo - ri l' à la - scià ca - ter
fa - nto - lign che ji - a - va a le bu - je be - le bo - na se - ra cia - ce - re - le.

Bu bu bavagnöl
buta fora i cater corgn
un a mi un a ti
un a la vecia che l' é morì

l' à lascià cater fantolign
che jiava a le buje bele
bona sera ciacerele

VI.3 Din don furlana

Soraga 2.9.1993, n. 334

$\text{♩} \sim 88$ durata 11" ca.

v.f. 

Din don din don fu - rla - na ve pre e-mpre-sta-me na ga-ba-na a

tempo 

jir sun cia-mpa-nil a so - nar da mai - tin

Din don din don furlana
 ve pree emprestame na gabana
 a jir sun ciampanil
 a sonar da maitin

VI.4 ...dute le vece te chiesura (*)

Moena 27.6.1987, n. 296f

$\text{♩} \sim 96$ durata 5" ca.

v.f. 

...du - te le ve - ce te chie - su - ra la chie -



su - ra la e - ra pie - na de ciauc du - te le ve - ce [... ..]

[...] dute le vece te chiesura
 te chiesura l'era pien de ciauc
 dute le vece sal Tibaut
 sal Tibaut i ge dajeva massa da magnar
 dute le vece le coreva a cosciar...

* Frammento ascrivibile al tipo "Opa opa cavalier" (cfr. VI.14)

VI.5 E uno la luna

[Le dodici parole della verità]

Moena 27.6.1987, n. 296g

v.f.  *♩* ~ 104

E u - no e u - no e u - no la lu - na e du - e e

 →

du - e e du - e il sol chi ha cre - a - to il mo - ndo è sta' no - stro Si - gnor

E uno e uno e uno la luna
e due e due e due il sol
chi ha creato il mondo
l'è sta' l nostro Signor

E tre e tre i santi tre Re Magi
l'asino e il bue
il bambino nella culla
la luna e il sol
chi ha creato il mondo
l'è sta' l nostro Signor

E quattro e quattro i quattro evangelisti...
E cinque e cinque le cinque piaghe di nostro Signor...
E sei e sei sei galli in galleria...
E sette e sette le sette allegrezze di Maria...
E otto e otto gli otto portoni di Roma...
E nove e nove i nove cori di angeli...
E dieci e dieci i dieci comandamenti...
E undici e undici le undicimila vergini...
E dodici e dodici i dodici apostoli...

VI.6 Fera fera pè

Soraga 2.9.1993, n. 338

v.f.  *♩* ~ 120 durata 7" ca.

Fe - ra fe - ra pè che ve - gni - rà No - è che

 →

ve - gni - rà pa - pà e l pe - ot sa - rà fe - rà

Fera fera pè
che vegnerà Noè
che vegnerà papà
e l peot sarà ferà

VI.7 L'é trei dis che l pief e l fioca

[Martino e Margiana - La canzone del cappello]

Soraga 2.9.1993, n. 346

♩ ~ 120 durata 10" ca.

v.f.

Ve - rji chest usc Ma - rgia - na co - rpo de mi ve -
rji chest usc sa - ngue de mi ve - rji chest usc ve - rji chest usc Ma - rgia - na

Recitato: L'é trei dis che l pief e l fioca
mie om no l'é ancora vegnù
o che l'à fat na gran cioca
o che l se a perdù.

Cantato: Verji chest usc Margiana
corpo de mi, verji chest usc
sangue de mi, verji chest usc
verji chest usc Margiana.
Olà esto stat Martino...
Son stat al mercià Margiana...
Che me as' comprà Martino...
En ben ciapel Margiana...
Tant àl costà Martino...
Tre troni e n tron Margiana...
T'as spenù trop Martino...
Son gio l patron Margiana...
Che asto magnà Martino...
Polenta e lat Margiana...
Te n'él vanzà Martino...
Nencie n bocon Margiana...
Che cher che t'as Martino...
Fajon la pasc Margiana...
Fajon balet Martino...

VI.8 Mi son quel bel gobeto

Soraga 2.9.1993, n. 335

$\text{♩} \sim 126$ durata 7" ca.

v.f.

The musical score is written on two staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The tempo is marked as approximately 126 beats per minute with a quarter note. The first line of music ends with a fermata over the final note. The second line of music begins with the instruction 'poco rallent.' above the staff.

Mi son quel bel go - be - to di no - me Ge - Iso - mi - no pa -
ron de la bo - te - ga pa - ron del mio gia - rdin

Mi son quel bel gobeto
di nome Gelsomino
paron de la botega
paron del mio giardin

Un soldo per la pipa
un altro per il tabacco
l'é ver che son macaco
ma son da rispettar

L'é ver che gò la goba
ma me la tegno cara
perché l'è na roba rara
che tutti no i la g'à

Col mio gobbino indosso
io faccio quel che posso
quando che no posso più
ciapo la goba e tiro sù

VI.9 Mi son quella che empasta gnochi

Soraga 2.9.1993, n. 347

♩ ~ 108 rubato durata 8" ca.

v.f.

E mi son que-lla che e-mpa-sta gno-chi mi-no-ti mu - fo-ti da mu-sta-co-ti

e mi son que-lla che e-mpa-sta gno-chi li e - mpa - sto sul se - ciar

E mi son quella che empasta gnochi
 minoti mufoti da mustacoti
 e mi son quella che empasta gnochi
 li empasto sul seciar

Li empasto tanto duri
 minuri mifuri da mustacuri
 li empasto tanto duri
 che i me ga fato mal

Vegn a casa me mario
 minio mufio da mustachìo
 vegn a casa me mario
 el me domanda cosa gò

Me gò magnà do gnochi
 minoti mufoti da mustacoti
 me gò magnà do gnochi
 e i me ga fato mal

El prende na gamba del lèto
 mineto mufeto da mustacheto
 el prende na gamba del lèto
 e l me li pesta zo

Ma cosa fetù marito mio
 minio mufio da mustachìo
 ma cosa fetù marito mio
 che te me pesti zo

Te pesto zo quei gnochi
 minoti mufoti da mustacoti
 te pesto zo quei gnochi
 che i te ga fato mal

VI.10 Nina nana bel popin

Vallonga 8.12.1979, n. 5b

$\text{♩} \sim 76$ durata 4" ca.

v.f. 

Ni - na na - na bel po - pin pien de ca - ca e de pi - scin

Nina nana bel popin
pien de caca e de piscin

VI.11 Nina nana popolin

Moena 27.6.1987, n. 296d

$\text{♩} \sim 96$ durata 4" ca.

v.f. 

Ni - na na - na po - po - li - no de - lla ma - mma e del pa - pà

Nina nana popolino
della mamma e del papà

VI.12 Nina ninina

Pera 23.3.1980, n. 65

v.f. Musical notation for 'Nina ninina' in treble clef, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a tempo marking of quarter note = 92 and a duration of approximately 11 minutes. The lyrics are: Ni - na ni - ni - na ni - na ni - ne - la ni - na ni - ni - na ni - na ni - na. The second staff has a tempo marking of quarter note = 50 and the lyrics: ni - na ni - ni - lla ni - na ni - ne - lla ni - na ni - ni - lla ni - na ni - la.

Ni - na ni - ni - na ni - na ni - ne - la ni - na ni - ni - na ni - na ni - na
ni - na ni - ni - lla ni - na ni - ne - lla ni - na ni - ni - lla ni - na ni - la

Nina ninina nina ninela
Nina ninina nina ninà
Nina ninilla nina ninella
Nina ninilla nina nilà

VI.13 Nina nana bel popin

Campitello 16.7.1986, n. 263a

v.f. Musical notation for 'Nina nana bel popin' in treble clef, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a tempo marking of quarter note = 116 and a duration of 11 minutes. The lyrics are: Ni - na na - na bel po - pin fa la na - na sul cu - scin el cu - scin l'è de - sco. The second staff has tempo markings of 'accel.', 'tempo', and 'accel.'. The lyrics are: ji fa la na - na sul po - ntin el po - ntin l'è tu - tto rot fa la na - na ju jun sot.

Ni - na na - na bel po - pin fa la na - na sul cu - scin el cu - scin l'è de - sco
ji fa la na - na sul po - ntin el po - ntin l'è tu - tto rot fa la na - na ju jun sot

Nina nana bel popin
fa la nana sul cuscin
el cuscin l'è descoji
fa la nana sul pontin
el pontin l'è tutto rot
fa la nana ju jun sot

VI.14 Opa opa cavalier

Campitello 16.7.1986, n. 263b

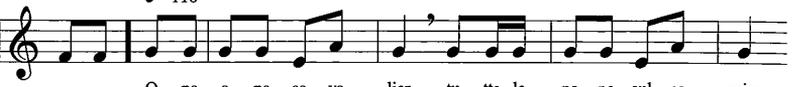
♩ ~ 116 durata 4" ca.

v.f. 

v.f. 

*Segue il testo recitato dalle due voci, tendenzialmente sullo stesso ritmo.
Di seguito è stata registrata una esecuzione ad una sola voce:*

♩ ~ 116



Opa opa cavalier
tutte le pope sul carnier
el carnier l'è descojì
tutte le pope sun pontin
el pontin l'è descognà
tutte le pope forin pra
forin prà l'è na lavina
tutte le pope ja Molina
a Molina no ge sà bel
tutte le pope te fornèl
n tel fornèl le se scota
tutte le pope te na grota
te na grota le sin disc
tutte le pope sun paradìs.

VI.15 Punto punto quindici

Soraga 2.9.1993, n. 328

♩ ~ 112 durata 7" ca.

v.f.

Pu - nto pu - nto qui - ndi-ci se que - sto non è qui - ndi-ci fa -

re - mo un a - ltro qui - ndi-ci un doi trei

Punto punto quindici
se questo non è un quindici
faremo un altro quindici
con uno due tre

* *Conta conta chindesc
se sta uta no vegn n chindesc
fajon doventar n chindesc
col un col doi col trei*

* NB: L'informatrice riferisce anche il testo di una versione in ladino utilizzato sullo stesso schema metrico-melodico.

VI.16 Qua qua la cornacia

Moena 27.6.1987, n. 296c

♩ ~ 112 durata 9" ca.

v.f.

Qua qua la co - ma-cia sun chel pra la do - ma-nda la ca - ri - tà

la ca - ri - tà no la pol ve - gnir la co - ma-cia la cogn sen jir

Qua qua la cornacia sun chel pra
la domanda la carità
la carità no la pol vegnir
la cornacia la cogn sen jir

VI.17 Bu bu bavagnöl

Moena, Naines

v.f. 
 Bu bu ba-va - gnöl bu-ta fo-ra i ca-ter corgn un a mi un a ti un a la

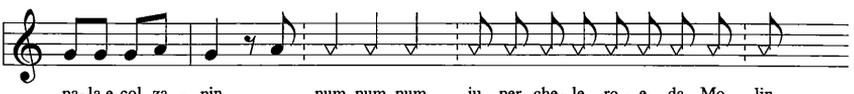

 ve-cia che l'é mo - rì che ji - a - va a le bu-je be - le bo-na se-ra cia-ce - re - le

Bu bu bavagnöl
buta fora i cater corgn
un a mi un a ti
un a la vecia che l'é morì
che jiava a le buje bele
bona sera ciacerele

VI.18 Buta buta i quattro corni

Pera, Naines

v.f. 
 Bu - ta bu-ta i qua-tro co - mi se no ve-gna - rà Sen Ma - rtin co la


 pa-la e col za - pin pum pum pum ju per che-le ro - e da Mo - lin

Buta buta i quattro corni
se no vegnarà Sèn Martin
co la pala e col zapin
pum pum pum
ju per chele roe da Molin

VI.19 El piöf, el piöf

Moena, *Naines*

v.f. 
El piöf el piöf el piöf la gia-ta la fa öf i gia-to-lign i ci-ga



la gia-ta la se ma-ri-da i cè-gn i va a no-za e le so-ri-ce le va n ca-ro - za

El piöf el piöf el piöf
la giata la fa öf
i giatolign i ciga
la giata la se marida
i cègn i va a noza
e le sorice le va n carozza

VI.20 Man man morta

Moena, *Naines*

v.f. 
Man man mo - rta ti - ri - ti - ri do - rta ti - ri - ti - ri rai



na pe-za de fo-rmai na pe-za de po - i - na vi - va Sèn - ta Ca - ta - ri - na

Man man morta
tiritiri dorta
tiritiri rai
na peza de formai
na peza de poina
viva Sènta Catarina

VI.21 Man man morta

Pera, Naines

v.f.



Man man mo-rtá pe - li - cia de chi pe - li - cia de can bo-ssa sta man

Man man morta
pelicia de chi
pelicia de can
bossa sta man

VI.22 Pila pila gei

Pera, Naines



Pi - la pi - la ge - i jon via Pi - lat a ma - gnar pan e lat



jon ta Cia - na - cei a far po - pa - cei e la mi - a la é ve - gnu - da e la mi - a la é cre - pa - da

Pila pila gei
jon via Pilat
a magnar pan e lat
jon ta Cianacei
a far popacei
e la mia la é vegnuda
e la mia la é crepada

VI.23 Piövia piövia no vegnir

Moena, *Naines*



Piö-via piö-via no ve - gnir che to pa-re l'é a co - jir l'é a co - jir fo-rin Val a ge



far le bra-ghè al gial e ge far la cia-nta a la gia-li - na be-la pu-ta Ca-ta-ri-na

Piövia piövia no vegnir
che to pare l'é a cojir
l'é a cojir forin Val
a ge far le braghe al gial
a ge far la cianta a la gialina
bela puta Catarina

VI.24 Piripeta

Moena, *Naines*



Pum! Pi-ri-pe-ta au-ssa pi-ri-pe-ta nu-sa pi-ri-pe-ta au-ssa pi-ri-pe-ta pam

Pum!
Piripeta aussa
piripeta nusa
piripeta aussa
piripeta pam

VII. Canti profani

1. Cara gente vi prego ascoltare	<i>Pera</i>	40
2. Cara sposina aiutame	<i>Pera</i>	45
3. [Caserio] Il sedici di agosto	<i>Campestrin</i>	33
4. [Casto rifiuto] Io son nata montanara	<i>Pera</i>	80
5. [Casto rifiuto] La vien zo dalle montagne	<i>Pera</i>	267
6. [Casto rifiuto] Me ne voglio andare in Francia	<i>Campitello</i>	255
7. [Cattivo custode] Sul castel del Mirabel	<i>Vigo</i>	7 [68]
8. [Cianzon de Val de Fascia] Lo che i pré d'istà	<i>Vigo</i>	10
9. [Cianzon de Val de Fascia] Lo che i pré l'é dut	<i>Pera</i>	37
10. [Cianzon de Val de Fascia] Lo che i pré d'istà	<i>Pera</i>	113
11. [Cianzon de Val de Fascia] Lo che i pré d'istà	<i>Pera</i>	266
12. Come è bello amar le contadine	<i>Moena</i>	294 a
13. Dammi un ricciolo	<i>Campitello</i>	253
14. Deh ti desta fanciulla la luna	<i>Vigo</i>	165
15. Der Mensch der lebt vom Essen	<i>Pozza</i>	76
16. [Donna lombarda] O donna o donna	<i>Campestrin</i>	27
17. [Donna lombarda] O donna o donna	<i>Pera</i>	92
18. Dort tief im Böhmenwald	<i>Vigo</i>	6 a
19. Dove ten vasto o Mariettina	<i>Moena</i>	364
20. Dove vai bella pastora	<i>Vigo</i>	166
21. E bevi e ridi e canta	<i>Campitello</i>	250
22. Ein Prosit	<i>Vigo</i>	142
23. Felice notte notte felice	<i>Campitello</i>	264
24. Gott erhalte	<i>Moena</i>	294 b
25. Guarda che bella luna	<i>Penia</i>	231
26. Herrn und Frauen	<i>Vigo</i>	14
27. [Il lago Maggiore] Sabato di sera	<i>Soraga</i>	58
28. [Il lago Maggiore] Sabato di sera	<i>Pera</i>	271
29. Il mio bel l'è andà in montagna	<i>Pera</i>	85
30. In casa mia	<i>Campestrin</i>	29
31. In punto a la mezzanotte	<i>Pera</i>	270
32. Io sono un uomo allegro	<i>Campestrin</i>	25
33. [La gardenera] Can che jon pa n Val	<i>Moena</i>	366
34. [La gardenera] Can che jon pa vin	<i>Pozza</i>	77

35. [La bella al ballo] Nineta va in trevesti	<i>Campitello</i>	249
36. [La laguna ghiacciata] I ne contava	<i>Moena</i>	292
37. [La luna fioresc] La luna la fior	<i>Campestrin</i>	26
38. [La luna fioresc] La luna la dasc	<i>Soraga</i>	60
39. [La luna fioresc] La luna fioresc	<i>Campitello</i>	254
40. [La luna fioresc] La luna fioresc	<i>Penia</i>	221
41. [La luna fioresc] Varda la luna	<i>Pera</i>	268
42. La mamma di Rosina era gelosa	<i>Penia</i>	233
43. [La nàgherla] Canche la nàgherla	<i>Tamion</i>	310
44. La più bella alpestre valle	<i>Penia</i>	232
45. [La Ronch dal Poz] Sun sort e sun Penia	<i>Moena</i>	349
46. La vita comincia domani	<i>Pera</i>	269
47. Lento s'aduna	<i>Soraga</i>	50 [138a]
48. Lieve suona la campanella	<i>Pera</i>	83
49. [L'uccellino del bosco] Quell'uselin dal bosch	<i>Campitello</i>	256
50. [L'uccellino del bosco] Il bell'uselin dal bosch	<i>Penia</i>	217 [69]
51. [L'uccellino del bosco] Quell'uselin dal bosch	<i>Campestrin</i>	31
52. [L'uccellino del bosco] Quell'uselin del bosch	<i>Soraga</i>	62
53. Madre mia state a sentire	<i>Pera</i>	43
54. Maledette maledette ste cettine	<i>Canazei</i>	286
55. [Maledizione della madre] Mamma mia...	<i>Penia</i>	214
56. [Maledizione della madre] Cento lire...	<i>Campitello</i>	245
57. Maridete Marietta	<i>Penia</i>	220 b
58. Mariettina vado frate	<i>Pera</i>	39
59. Mi sovvien quella notte serena	<i>Vigo</i>	141
60. Musikanten sein mer olle	<i>Moena</i>	348
61. Na volta in val di Fiemme	<i>Moena</i>	368
62. Nel silenzio della sera	<i>Pera</i>	67
63. Nel silenzio della sera	<i>Campitello</i>	251
64. O barcarol del Brenta	<i>Penia</i>	235
65. O barcarol di barca	<i>Pera</i>	71
66. O giardiniera tu sei la mia sposa	<i>Vigo</i>	101 [167]
67. O giardiniera tu sei la mia sposa	<i>Campitello</i>	244
68. Oi come è bella la montagna	<i>Moena</i>	365
69. Oi la la Susanna	<i>Moena</i>	367

70. O Marmolèda	<i>Penia</i>	212
71. O monachella di bruno vestita	<i>Moena</i>	293 c
72. Oscuro oscuro il cielo	<i>Soraga</i>	63
73. Oscuro oscuro il cielo	<i>Vigo</i>	170
74. O Venezia tu sei la più bella	<i>Campestrin</i>	32
75. [Pesca dell'anello] La bella la va al pozzo	<i>Campitello</i>	246
76. [Picchia picchia] Picchia picchia la porticella	<i>Campestrin</i>	28
77. [Picchia picchia] Chi elo che bate	<i>Campitello</i>	248
78. [Povera Giulia] All'undici di notte	<i>Pera</i>	82
79. Qua l'è la piazza	<i>Vigo</i>	12
80. Se bella splende	<i>Vigo</i>	168
81. {Seduto in riva} Là sopra l'alpe	<i>Campitello</i>	247
82. {Senti senti caro Toni} Anche questa ghe voria	<i>Campitello</i>	259
83. Se tu sapessi o Nina	<i>Pozza</i>	73
84. Signori miei carissimi	<i>Pera</i>	38
85. Son di sasso e pur son forte	<i>Pera</i>	72
86a. Soraga Soraga la é bela	<i>Soraga</i>	59
86b. Soraga Soraga la é bela (I dise che a Soraga...)	<i>Soraga</i>	59
86c. Soraga Soraga la é bela (Ciribiribin doman...)	<i>Soraga</i>	59
87. Sulle più alte cime	<i>Pera</i>	70
88. {Suona la mezzanotte} Scendo nel cimitero	<i>Pera</i>	111
89. Teresina vien da bas	<i>Campitello</i>	257
90. Teresina vieni a basso	<i>Campestrin</i>	30

VII.1 Cara gente vi prego ascoltare

Pera 23.3.1980, n. 40

$\text{♩} - 66$ (rubato) durata 25" ca.

v.f.

Ca-ra ge-nte vi pre-go a-sco - lta - rmi d'un gran fa - tto o - rri - bi - le e
stra - no che l'è su - cce - sso a Gio - va - nni Mo - nta - no che sui gio - rna - li ne pa - rla - no già che
l'è su - cce - sso a Gio - va - nni Mo - nta - no che sui gio - rna - li ne pa - rla - no già

Cara gente vi prego ascoltarmi
d'un gran fatto orribile e strano
che l'è successo a Giovanni Montano
che sui giornali ne parlano già

Giovanni Montano che fa il contadino
per la Francia lui deve partire
i suoi compagni voleva sentire
e della moglie diceva così

Cara Adele ti lascio nel pianto
per la Francia io devo partire
ti raccomando i miei cari bambini
spero ben presto poter ritornar

Ma l'Adele sì giovane e bella
al vedere che sola restava
d'un altro amante la se innamorava
che non aveva vent'anni di età *

* Altre strofe vengono riferite nell'intervista.

VII.2 Cara sposina aiutame

Pera 23.3.1980, n. 45

$\text{♩} \sim 84$ durata 34" ca.

v.m.

The musical score is written on five staves of a single treble clef. The melody is in a 2/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. There are several rests and dynamic markings like 'z' (zaccaro) and 'f' (forte). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Ca - ra spo-si - na a - iu - ta - me che non ne po - sso più son sta - to a l'o - ste -
ri - a ho fat quel ch'ho vo - lù Mi pia - ce il vin bo - rdò e il ma - l al vin Ma -
rsa - la ah ah ah ah ah ah in pu - nto a me - za - no - te si chiu - de l'o - ste -
ri - a a me di - spia - ce ta - nto la gran ma - li - nco - ni - a mi pia - ce il vin bo -
rdò e il ma - le an - che il rum e il ma - le del Ma - rsa - la ah ah ah ah ah ah

Cara sposina aiutame
che non ne posso più
son stato a l'osteria
ho fato quel che ho volù

Mi piace il vin bordò
e il mal al vin marsala ah ah ah

In punto a mezzanotte
si chiude l'osteria
a me dispiace tanto
la gran malinconia

Mi piace il vin bordò
e il male anche il rum
e il male del marsala ah ah ah

VII.3 Caserio
Il sedici di agosto

Campestrin 9.12.1979, n. 33

♩ - 66 durata 41" ca.

v.f. e
v.m.

Il se - di - ci di a - go - sto sul far de - lla ma - tti - na

il bo - ia a - vea di - spo - sto l'o - rre - nda ghi - gli - o - tti - na me - ntre Ca - se - rio do -

rmi - va a - ncor nu - lla pe - nsa - ndo al tri - ste o - rror me - ntre Ca -

se - rio do - rmi - va a - ncor nu - lla pe - nsa - ndo al tri - ste o - rror

Il sedici d'agosto
sul far della mattina
il boia avea disposto
l'orreda glihiottina

Mentre Caserio
dormiva ancor
nulla pensando
al triste orror (2v)

Entra nella prigione
il direttor prefetto
con voce di emozione
risveglia il giovinetto

Mentre s'alzava
un [...]
è giunta l'ora
alzati in pié

VII.4 Casto rifiuto

Io son nata montanara

Pera 23.3.1980, n. 80

♩ ~ 76 durata 25" ca.

v.f.

The musical score is written for a voice part (v.f.) in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of approximately 76 beats per minute and a duration of about 25 seconds. The lyrics are: 'Io son na - ta mo - nta - na - ra son la fi - glia di un pa -'. The second staff has a tempo marking of approximately 60 beats per minute and continues the lyrics: 'sto - re u - na fi - glia col suo o - no - re che mai po - ve - ra non'. The third staff concludes the lyrics: 'è u - na fi - glia col suo o - no - re che mai po - ve - ra non è'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Io son na - ta mo - nta - na - ra son la fi - glia di un pa -
sto - re u - na fi - glia col suo o - no - re che mai po - ve - ra non
è u - na fi - glia col suo o - no - re che mai po - ve - ra non è

Io son nata montanara
son la figlia di un pastore
una figlia col suo onore
che mai povera non è

Io son nata in mezzo ai fiori
in mezzo ai fiori di vermiglio
bianca e pura come un giglio
bianca e pura mi voi servar

Io son nata in un tugurio
ma da tutti abbandonata
ho una mamma tanto amata
su nel ciel prega per me

Prega pur per la tua figlia
derelitta su la terra
prega pur per l'orfanella
che su in ciel ci rivediam

Io t'invito pastorella
sotto l'ombra degli abeti
riposarti a mezzogiorno
col capretto e l'agnelin

La vien zo da le montagne
la è vestida a la francese
da un bel giovane cortese
le fu chiesto a far l'amor (2v)

Vi ringrazio giovanotto
vi ringrazio del buon cuore
io appartengo a un altro amore
che mi ama e mi vuol ben (2v)

Vatten via o sciagurata
vatten via sulle montagne
va a raccogliè le castagne
con gli agnelli a pascolar (2v)

Sono nata in mezzo ai fiori
in mezzo ai fiori di vermiglio
bianca e pura come un giglio
come un giglio voi morir (2v)

VII.5 Casto rifiuto

La vien zo da le montagne

Pera 26.6.1987, n. 267

$\text{♩} \sim 60$ durata 35" ca.

v.f.  La vien zo da - le mo - nta - gne la è ve - sti - da la fra - nce - se

v.f.  La vien zo da - le mo - nta - gne la è ve - sti - da la fra - nce - se

v.m.  La vien zo da - le mo - nta - gne la è ve - sti - da la fra - nce - se

 da un bel gio - va - ne co - rte - se le fu chie - sto a far l'a - mor

 da un bel gio - va - ne co - rte - se le fu chie - sto a far l'a - mor

 da un bel gio - va - ne co - rte - se le fu chie - sto a far l'a - mor

 da un bel gio - va - ne co - rte - se le fu chie - sto a far l'a - mor

 da un bel gio - va - ne co - rte - se le fu chie - sto a far l'a - mor

 da un bel gio - va - ne co - rte - se le fu chie - sto a far l'a - mor

Me ne voglio andare in Francia
e vestirmi a la francese
e un bel giovane cortese
lui mi chiese a far l'amor (2v)

La ringrazio giovanotto
la ringrazio del buon cuore
ma appartengo a un altro amore
che mi ama e mi vuol ben (2v)

Io non sono montanara
ma e nemmeno cittadina
sono nata sulla spiaggia
e son figlia del bel mar (2v)

Ed il sole fu mio padre
e la luna fu mia madre
le sorelle son le stelle
che scintillano nel ciel (2v)

Sono nata in mezzo ai fiori
in mezzo ai fiori di vermiglio
sono pura come un giglio
come un giglio voi morir (2v)

VII.6 Casto rifiuto

Me ne voglio andare in Francia

Campitello 20.7.1986, n. 255

♩ ~ 68 rubato durata 32" ca.

vv.f. Me ne vo - gli o a - nda - re in Fra - ncia e ve - sti - rmi a - lla fra - nce - se

vv.f. ncia e ve - sti - rmi a - lla fra - nce - se

vv.m. e ve - sti - rmi a - lla fra - nce - se

e un bel gio - va - ne co - rte - se lui mi chie - se a far l'a - mor

e un bel gio - va - ne co - rte - se lui mi chie - se a far l'a - mor

e un bel gio - va - ne co - rte - se lui mi chie - se a far l'a - mor

e un bel gio - va - ne co - rte - se lui mi chie - se a far l'a - mor

e un bel gio - va - ne co - rte - se lui mi chie - se a far l'a - mor

e un bel gio - va - ne co - rte - se lui mi chie - se a far l'a - mor

VII.7 Cattivo custode

Sul castel del Mirabel

Vigo 8.12.1979, n. 7

♩ - 92 durata 24" ca.

v.f
v.m

Sul ca - stel di Mi - ra - bel sul ca - stel di Mi - ra - bel

ta ra - ta - ra ta ta ra - ta - ta ta - ra - ta - ra ta ta - ra - ta ta gh'è su 'na gio - vi - ne che

can - ta sul ca - stel di Mi - ra - bel gh'è su 'na gio - vi - ne che ca - nta *rallent.*

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking '♩ - 92 durata 24" ca.' and dynamic markings 'v.f' and 'v.m'. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody with more lyrics. The third staff concludes the piece with a 'rallent.' marking. The lyrics are: 'Sul ca - stel di Mi - ra - bel sul ca - stel di Mi - ra - bel ta ra - ta - ra ta ta ra - ta - ta ta - ra - ta - ra ta ta - ra - ta ta gh'è su 'na gio - vi - ne che can - ta sul ca - stel di Mi - ra - bel gh'è su 'na gio - vi - ne che ca - nta'.

Sul castel di Mirabel
sul castel di Mirabel
ta ra ta ra ta ta ra ta ta
ta ra ta ra ta ta ra ta ta
gh'è su na giovine che canta
sul castel de Mirabel
gh'è su na giovine che canta

La cantava tanto ben (...)
che fino in Francia i la sentiva

La sentiva el fiol del re (...)
l'à dimandà chi l'è che canta

L'è la figlia del pastor (...)
e la diseva e la si bela

VII.8 Cianzon de Val de Fascia

Lo che i pré d'istà

Vigo 8.12.1979, n. 10

$\text{♩} \sim 56$ durata 30" ca.

v.m. *legg. accel.* *tempo*

Lo che i pré d'i- stà i é duc bie n fior lo che i monc i

accel.

à i più bie co - lor lo che se pel go - der pasc de pa - ra -

tempo *rallent.*

dis lo l'é val de Fa - scia lo l'é mie pa - isc

Lo che i pre d'istà i é duc bie n fior
lo che i monc i à i più bie color
lo che se pel goder pasc de paradis
lo l'é Val de Fascia, lo l'é mie paisc

Scomenzon da bec a pascolar bestiam
con mingol de polenta e lat se paron la fam
canche sion coscric col schiop a caprioi
o a ciamorc sin jon pa su par i Mugogn

Se sin jon da ciasa per s'al vadagnar
tant da lonc da ciasa no sion bogn de star
che l'incresciment noi l'aon tal cher
fascian dalonc da ciasa prest el ne mer

Canche saron veies e sfenì par tant lurar
seraron i eies e podaron pussar
lo che se pel goder pasc de paradis
lo l'é Val de Fascia, lo l'é mie paisc

VII.9 Cianzon de Val de Fascia

Lo che i pré l'é dut un fior

Pera 23.3.1980, n. 37

Musical score for the song 'Lo che i pré l'é dut un fior'. It consists of four staves of music in a single system, each with a vocal line (v.f.) and Italian lyrics underneath. The tempo is marked as 54 and the duration as approximately 43 seconds. The lyrics are: 'Lo che l'é l'é dut l'é dut n fior lo che i monc e ciel i à i più bie co - lor lo che se pel go - der pasc de pa - ra - dis a - lo l'é val de Fa - scia a - lo l'é mie pa - isc lo che se pel go - der pasc de pa - ra - dis a - lo l'é val de Fa - scia a - lo l'é mie pa - isc'.

Lo che l'é, l'é dut l'é dut n fior
lo che i monc e i ciel i à i più bie color
lo che se pel goder pasc de paradis
aló l'é Val de Fascia, aló l'é mie país

Canche ven d'invern e neif e freit
vent e gonfet te stua ciauda no sin sent
canche ven d'aisciuda dut l'é desmentia
canche slongia i dis al ciamp l'é semenà

Scomenzon da bec a pascolar bestiam
mingol de polenta e lat para la fam
canche sion coscric col schiop a caprioi
a ciamorc o gevres su par do Pordoi

Tirar legna e far con fen l'é nosc mestier
jir coi schi su par ste crepe nosc piajer
I nesc bec cresc su forc, bie e segn
la domegna a messa va picoi e gregn

Canche saron veies e sfenì dal tant lurar
seraron i eies podaron pussar
lo che se pel goder pasc de paradis
lo l'é Val de Fascia, lo l'é nosc país

Se sin jon dalonc par s'al vadagnar
dalonc da Fascia n pezz no sion bogn de star
che l'incresciment l'aon tal cher
bon fascian dalonc da ciasa prest l mer

VII.10 Cianzon de Val de Fascia

Lo che i pré d'istà

Pera 19.4.1980, n. 113

$\text{♩} \sim 60$ durata 46" ca.

v.m.

Lo che i pré d'i-stà l'é dut l'é dut un fior lo che i monc e ciel i
à l più bel co - lor lo che se pel go - der pasc de pa - ra - dis
lo l'é val de Fa - scia lo l'é mie pa - isc lo che se pel go - der
pasc de pa - ra - dis lo l'é val de Fa - scia lo l'é mie pa - isc

Lo che i pre d'istà, l'é dut l'é dut n fior
lo che i ciel e i monc i à l più bel color
lo che se pel goder pasc de paradis
lo l'é Val de Fascia, lo l'é mie paìsc

Se l'invern l'é lonch e freit con neif e vent
te stua ciada vent e gonfet no sin sent
canche ven d'aisciuda dut l'é desmentia
canche slongia i dis al ciamp l'é semenà

* L'esecutore si accompagna con il mandolino che tendenzialmente raddoppia la linea melodica, anche se frequenti sono le reciproche discrepanze di cui non si tiene conto.

VII.11 Cianzon de Val de Fascia

Lo che i pré d'istà

Pera 26.6.1987, n. 266

$\text{♩} \sim 50$ durata l'01" ca.

vv.f. 

vv.f. 

v.m. 













pasc de pa - ra - dis lo l'é val de Fa - scia lo l'é mie pa - ìsc
 pasc de pa - ra - dis lo l'é val de Fa - scia lo l'é mie pa - ìsc
 pasc de pa - ra - dis lo l'é val de Fa - scia lo l'é mie pa - ìsc

Lo che i pré d'istà l'é dut, l'é dut n fior
 lo che i monc e l ciel i à l più bel color
 lo che se pel goder pasc de paradis
 lo l'é Val de Fascia, lo l'é mie paìsc (2v)

Scomenzon da bec a pascolar bestiam
 mingol de polenta e lat para la fam
 canche sion coscric col schiop a caprioi
 a ciamorc sin jon pa su par dò Pordoi

Tirar legna e far con fen l'é nosc mestier
 jir coi schi e su par crepe nosc piajer
 I nesc bec cresc su forc, bie e segn
 la domegna a messa va picoi e gregn

Lo che se pel goder pasc de paradis
 lo l'é Val de Fascia, lo l'é mie paìsc

VII.12 Com'è bello amar le contadine

Moena 27.6.1987, n. 294a

♩ ~ 110 durata 33" ca

v.f.

Co-me be-ll'a - mar le co-nta di-ne con quei de-nti-ni bia-nchi e bru-ne -
 tti - ne el sol d'a-go-sto il vo-lto l'à bru-na-to l'a-mor a la ca -
 mpa-gna è pur be - a - to ba - ca - ne - la che vo - i far
 la dol-ce sma-ni - a tu mi la dei cal - mar ba - ca - ne - lla che
 vo - i far la do - lce sma - ni - a tu me la dei ca - lmar

Com'è bello amar le contadine
 con quei dentini bianchi e brunnine
 el sol d'agosto el volto l'è brunato
 l'amor a la campagna è pur beato

*Bacnela che voi far
 la dolce smania tu me la dei calmar
 Bacnela che voi far
 la dolce smania tu me la dei calmar*

E mi son care assai quelle sartine
 che son simpaticone e assai belline
 e an la faccia di gentil colore
 un bacio ce lo strappano dal cuore

Sartorela che voi far...

E tu mi struggi il cuore o monachella
 con te voi morir nella tua cella
 la testa in bianco velo è cara tanto
 di questo amor ch'è quasi amore santo

Monachella che voi far...

Mi piaccion pure assai le cameriere
 con quelle trecce ricce, bionde o nere
 un grembiulin di pizzo inamidato
 per un bacin di lor divento matto

Cameriera che voi far...

VII.13 Dammi un ricciolo

Campitello 20.7.1986, n. 253

♩ ~ 72 durata 39" ca.

vv.f.

Da - mmi un ri - ccio - lo dei tuoi ca - pe - lli ch'io li te - ngo

ch'io li te - ngo

per la me - mo - ria e là sul ca - mpo de - lla vi - tto - ria i tuoi ca -

per la me - mo - ria e là sul ca - mpo de - lla vi - tto - ria i tuoi ca -

pe - lli sì sì li ba - ce - rò a - nge - lo del cuor mi - o per te io

pe - lli sì sì li ba - ce - rò a - nge - lo del cuor mi - o per te io

muo - io a - nge - lo del cuor mi - o per te io mo - ri - rò

muo - io a - nge - lo del cuor mi - o per te io mo - ri - rò

II strofa

Se mi pro - me - tti di u - n'a - ltra vo - lta *eccetera*

Se mi pro - me - tti d'u - n'a - ltra vo - lta

Dammi un ricciolo dei tuoi capelli
ch'io li tengo per la memoria
e là sul campo della vittoria
i tuoi capelli sì sì li bacerò

Angelo del cuor mio per te io muoio
angelo del cuor mio per te io morirò

Se mi prometti di un'altra volta
di far l'amore con gli altri amanti
questa pistola te la punto al cuore
e poi ti mando ti mando al Creator

Angelo del cuor mio per te io muoio
angelo del cuor mio per te io morirò

VII.14 Deh ti desta fanciulla la luna

Vigo 22.11.1980, n. 165

♩ = 52 durata 56' ca.

vv.
mix

Deh ti de - sta fa - nciu - lla la lu - na ma - nda un

vv.
mix

Deh ti de - sta fa - nciu - lla la lu - na ma - nda un

ra - ggio si chia - ro sul ma - re vie - ni e sce - ndi t'a - spe - tta la

ra - ggio si chia - ro sul ma - re vie - ni e sce - ndi t'a - spe - tta la

bru - na lie - ve ba - rca del tuo ma - ri - nar

bru - na lie - ve ba - rca del tuo ma - ri - nar

1. Deh ti desta fanciulla la luna
manda un raggio si chiaro sul mare
vieni e scendi t'aspetta la bruna
lieve barca del tuo marinar (2v)
2. Ma tu dormi non vedi il tuo fido
mai non dorme chi vive d'amor
io che t'amo che veglio sul lido
nelle notti a te vengo nel cuor (2v)
3. Spunta l'alba a te penso diletta
spunta il giorno un pensiero per te
infrattanto la barca s'affretta
io non dormo lontano da te (2v)

* Eseguita con accompagnamento di fisarmonica.

VII.15 Der Mensch der lebt vom Essen

Pozza 25.3.1980, n. 76

♩ - 96 durata 19" ca.

v.f.

Der Mensch der lebt von Es-sen so heißt dos all-ge-mein dann
 muß er auch was trin-ken sonst truck-net er ganz ein. So sa-gen die Ge-lehr-ten ich
 sag das ist nicht wohr für was die Men-schen le-ben wer ich be-wei-sen klar

1. Der Mensch der lebt von Essen
 so heisst dos allgemein
 dann muss er auch was trinken
 sonst trucknet er ganz ein
 So sagen die Gelehrten
 ich sag das ist nicht wohr
 für was die Menschen leben
 wer ich beweisen klar
2. Der Schuaster lebt von Stiefel
 wann die Leit zum Ockern gehn
 wenn keine zrissne waren
 so kann so er nit leb'n
 Der Tischler lebt vom Hobel
 der Metzger lebt von Swein
 der Bäcker der lebt von Backen
 drum mocht er s Brot so klein
3. Der Stoot lebt von der Steier
 den a jeder Bürger zohlt
 der Handler lebt von Handlen
 die Gsicht is sun sehr holt
4. Es lebten die Verliabten
 von Liebe und von Kuss
 die olte Swiegermuatter
 die lebt do von Vadruss
4. Es lebten die Advokaten
 ja nur von profeziern
 die olle Jungfraun leben
 jo nur von pensioniern
 Der Gauner lebt von Swindel
 das ist an olte Gsicht
 und wenn wir ihn derwischen
 er lebt von Landgericht
5. Der Kronke der in Bett liegt
 lebt von der Medizin
 der Harzt det lebt von Kranken drum
 laft er so hoft hin
 So kimmt der Apotheker
 der lebt von diesen zwei
 zun Sluß der Totergräber
 do pockt sie olle drei

* Eseguita con accompagnamento di chitarra.

VII.16 Donna Lombarda

O donna o donna

Campestrin 9.12.1979, n. 27

♩ ~ 62 durata 8" ca.

v.f. 
O do-nna do-nna do-nna lo-mba-rda vo-sto ve-ni-re al ba-llo con me

VII.17 Donna Lombarda

O donna o donna

Pera 20.4.1980, n. 92

♩ ~ 52 durata 12" ca.

v.f. 
O do-nna o do-nna do-nna lo-mba-rda vo-sto ve-ni-re al bal con me

Il strofa

♩ ~ 63 durata 18" ca.



il tuo ma-ri-to l'è mo-rt'in Fra-ncia e in te-rra sa-nta l'à se-pe-li il tuo ma-
ri-to l'è mo-rt'in Fra-ncia e in te-rra sa-nta l'à se-pe-li

O donna o donna, donna lombarda
vosto venire al bal con me
ma s'ì ch'io vegnaria
se non ci fossi il mio marì

Il tuo marito l'è morto in Francia
in terra santa i l'è sepelì (2v)

Va giù nell'orto del tuo buon padre
prendi una testa de n serpentin (2v)

E poi prendela e poi pestela
e poi metela laggiù nel vin bon

Arriva el marito tutto assetato
tutto assetato dalla gran sé

O donna donna, donna lombarda
porta da bere che mi g'ò sé

Aveva un figlio de sette anni
el ghe l'è detto al suo papà (2v)

O papà, caro papà,
non ber quel vino l'è envelenà (2v)

O donna donna, donna lombarda
bevelo ti che ...

VII.18 Dort tief im Böhmenwald

Vigo 8.12.1979, n. 6a

v.f. $\text{♩} \sim 76$ *durata 40' ca.*

Dort tief im Böh-men-wald, dort ischt mein Hei-mats-ort, es ist schon
lan-ges her, daß ich von dort bin fort. Doch die Er-in-ne-rung, die bleibt mir
rallent. stets ge-wiß, daß mir in Böh-men-wald gar nie ver-giß. Es war im Böh-men-wald,
wo mei-ne Wie-ge stand, im schö-nen grie-nen Böh-men-wald, es war im
accel. Böh-men-wald, wo mei-ne Wie-ge stand, im schö-nen grü-nen Wald.

Dort tief im Böhmenwald
dort ischt mein Heimatsort
es ist schon langes her
daß ich von dort bin fort
Doch die Erinnerung
die bleibt mir stets gewiß
daß mir in Böhmenwald
gar nie vergiß

Es war im Böhmenwald
wo meine Wiege stand
im schönen grünen Böhmenwald
es war im Böhmenwald
wo meine Wiege stand
im schönen grünen Wald

Nur einmal noch o Herr
laß mir die Heimat sehn
den schönen Böhmenwald
die Täler und die Höhn
Dann kehr ich gern von hier
und rufe freudig aus
dort ist mein Böhmenwald
ich bleib zu Haus

VII.19 Dove t'en vasto o Mariettina

Moena 29.9.1954, EM

$\text{♩} \sim 78$ durata 32" ca.

vv.m.  Ma - rie - tti - na do - ve ten va - sto

vv.m.  Do - ve ten va - sto Ma - rie - tti - na do - ve ten va - sto

vv.m.  na do - ve ten va - sto

 Ma - rie - tti - na do - ve ten va - sto Ma - rie - tti -

 Ma - rie - tti - na do - ve ten va - sto Ma - rie - tti -

 Ma - rie - tti - na do - ve ten va - sto Ma - rie - tti -

 na sì bo - no - ra in me - zzo al pra' do - ve ten va - sto Ma - rie -

 na sì bo - no - ra in me - zzo al pra' do - ve ten va - sto Ma - rie -

 na sì bo - no - ra in me - zzo al pra' do - ve ten va - sto Ma - rie -

tti - na sì bo - no - ra in me - zzo al pra'

tti - na sì bo - no - ra in me - zzo al pra'

tti - na sì bo - no - ra in me - zzo al pra'

Dove ten vasto Mariettina *
 dove ten vasto Mariettina
 dove ten vasto Mariettina
 sì bonora in mezzo al prà

Io me ne vado in campagnola
 io me ne vado in campagnola
 io me ne vado in campagnola
 in campagnola a lavorar

Se la rugiada la se alza
 se la rugiada la se alza
 se la rugiada la se alza
 la te bagna el grembiulin

* Alcune voci: "Dove ten vetu Mariettina..."

VII.20 Dove vai bella pastora

Vigo 22.11.1980, n. 166

♩-96 durata 25" ca.

vv.mix

Do - ve vai be - lla pa - sto - ra do - ve va - i co - si so -
le - tta a pa - sco - lar l'er - be - tta ai piè del mo - nti - cel

durata 10"

fra 3^a e 4^a strofa

Spa - rì la no - tte la no - tte spa - rì dal tuo sem - bia - nte

- | | |
|---|---|
| <p>1. Dove vai bella pastora
dove vai così soletta
a pascolar l'erbetta
ai piè de monticel</p> <p>2. Su questi verdi prati
alleva i miei armenti
passo i miei dì contenti
e vivo in libertà</p> | <p>3. Sopra un sasso assisa
stanca di pascolare
oi bella rimirare
ove che spunta il sol</p> <p>Sparì la notte, la notte sparì
dal tuo sembiante</p> <p>4. O vien dal tuo fido amante
che spasima per te
vien dal tuo fido amante
che spasima d'amor</p> |
|---|---|

* Eseguita con accompagnamento di fisarmonica. Nelle strofe alcune voci eseguono una seconda linea melodica una terza sotto.

VII.21 E bevi e ridi e canta

II strofa

Campitello 20.7.1986, n. 250

♩ ~ 58 durata 17" ca.

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system is labeled 'vv.f.' on the left. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The lyrics are written below the staves. The second system also has two staves with treble and bass clefs, continuing the melody and lyrics. Arrows above the notes indicate phrasing or breath marks.

vv.f. E be - vi e ri - di e ca - nta non pe - nsa - re al do - ma - ni il buon

vv.f. E be - vi e ri - di e ca - nta non pe - nsa - re al do - ma - ni il buon

vi - no di - ffo - nde le - ti - zia e so - llie - vo per o - gni cuor

vi - no di - ffo - nde le - ti - zia e so - llie - vo per o - gni cuor

E bevi e ridi e canta
non pensare al domani
gente allegra anche il cielo l'aiuta
gente allegra anche il cielo l'assiste

E bevi e ridi e canta
non pensare al domani
il buon vino diffonde letizia
e sollievo per ogni cuor

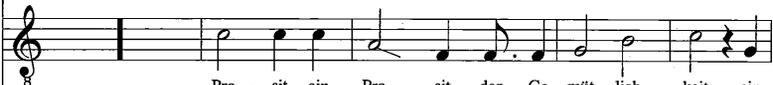
VII.22 Ein Prosit

Vigo 22.11.1980, n. 142

$\text{♩} \sim 74$ durata 26' ca

vv.f. 

Ein Pro - sit ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit ein

vv.f. 

Pro - sit ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit ein

vv.m. 

Ein Pro - sit ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit ein

vv.m. 

Pro - sit ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit ein

rallent. molto



Pro - sit ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit



Pro - sit ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit



Pro - sit ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit



Pro - sit ein Pro - sit der Ge - müt - lich - keit

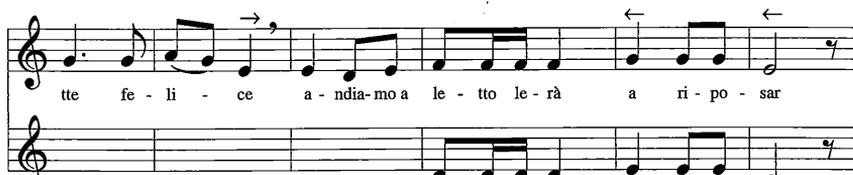
VII.23 Felice notte, notte felice

Campitello 20.7.1986, n. 264

♩ ~ 92 durata 42"

v.f.  Fe - li - ce no - tte no - tte fe - li - ce

rallent.  a - ndia-mo a le - tto le - rà a - ndia-mo a le - tto le - rà fe - li - ce no - tte no -
a - ndia-mo a le - tto le - rà

 tte fe - li - ce a - ndia-mo a le - tto le - rà a ri - po - sar
le - tto le - rà a ri - po - sar

II strofa
 Ri - po - se - re - mo la me - zza no - tte e l'a - ltra
Ri - po se - re - mo la me - zza no - tte e l'a - ltra

 me - zza le - rà e l'a - ltra me - zza le - rà ri - po - se - re - mo la me - zza
me - zza le - rà e l'a - ltra me - zza le - rà ri - po - se - re - mo la me - zza

no - tte e l'a - ltra me - zza le - rà la so - gne - rem

no - tte e l'a - ltra me - zza le - rà la so - gne - rem

Felice notte, notte felice
andiamo a letto, lerà
andiamo a letto, lerà
Felice notte, notte felice
andiamo a letto, lerà
a riposar

Riposeremo, na mezza notte
e l'altra mezza, lerà...
la sognerem .

Noi sogneremo l'angelo bianco
che ci sta al fianco, lerà...
la notte e il dì

Noi sogneremo la cara mamma
che la ci ama, lerà...
e la ci vuol ben

Noi sogneremo la carrozzella
che ci conduce, lerà...
lontan lontan

VII.24 Gott erhalte

Moena 26.7.1987, n. 294b

$\text{♩} \sim 114$ durata 35" ca.

v.f.

Gott er - hal - te Gott be - schüt - ze un - sern Kai - ser un - ser Land
mäch - tig durch des Glau - bens Stüt - ze führ er uns mit wei - ser Hand
Laß uns sei - ner Vä - ter Kro - ne schir - men wi - der je - den Feind
e - wig bleibt mit Hab - sburgs Tro - ne Ös - ter - reichs Ge - schick ve - reint

Gott erhalte, Gott beschütze
unsern Kaiser, unser Land,
mächtig durch des Glaubens Stütze
führ er uns mit weiser Hand.

Laß uns seiner Väter Krone
schirmen wider jeden Feind,
ewig bleibt mit Habsburgs Trone
Österreichs Geschick vereint.

VII.25 Guarda che bella luna

Penia 16.7.1986, n. 231

♩ ~ 90 durata 18" ca.

Gua-rda che bè-lla lu-na fra me-zzo a que-lle ste-lle u-na sa-rà di que-lle che

accel. poco

pre-ga il ciel per me trai-lla-là à trai-lla-llà - là vi-va l'a-mor

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a tempo marking '♩ ~ 90' and a duration 'durata 18" ca.'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with the instruction 'accel. poco' and continues the melody with similar rhythmic values. The lyrics are written below the notes.

Guarda che bella luna
fra mezzo a tante stelle
una sarà di quelle
che prega il ciel per me

traillalà traillalà
viva l'amor

Prega in ciel i santi
che faccia un buon ritorno
arrivederci un giorno
o arrivederci un dì

traillalà traillalà
quando sarà

VII.26 Herrn und Frauen

Vigo 8.12.1979, n. 14

[durata 4" ca.]

v.f. Herrn und Fra-uen lasst eich sa-gen es hat schon neun Uhr

declamato

Detailed description: The image shows a single staff of musical notation in treble clef. The notation is sparse, consisting of vertical stems and some notes, with many 'x' marks indicating rests or specific rhythmic values. The tempo/duration is marked as '[durata 4" ca.]'. The instruction 'v.f.' (viva forza) is written to the left. The instruction 'declamato' is written above the staff. The lyrics are written below the staff.

Herrn und Frauen laßt eich sagen
es hat schon neun Uhr geschlagen
schaut auf euer Feuer und auf euren Ofen
daß nirgends kein Feuer mehr sei

VII.27 Il lago Maggiore

Sabato di sera

Soraga 22.3.1980, n. 58

$\text{♩} \sim 72$ durata 29" ca.

vv.f. Sa - ba - to di se - ra al tra - mo - ntar del so - le

vv.f. Sa - ba - to di se - ra al tra - mo - ntar del so - le

v.m. ba - to di se - ra al tra - mo - ntar del so - le

fo - nda - va - si u - na be - lla ba - rca sul la - go Ma - ggior

fo - nda - va - si u - na be - lla ba - rca sul la - go Ma - ggior

fo - nda - va - si u - na be - lla ba - rca sul la - go Ma - ggior

fo - nda - va - si u - na be - lla ba - rca sul la - go Ma - ggior

fo - nda - va - si u - na be - lla ba - rca sul la - go Ma - ggior

fo - nda - va - si u - na be - lla ba - rca sul la - go Ma - ggior

II strofa

Me - ntre fo - nda - va - si i tre ma - ri - na - i eccetera

Me - ntre fo - nda - va - si i tre ma - ri - na - i

Me - ntre fo - nda - va - si i tre ma - ri - na - i

Sabato di sera al tramontar del sole
fondavasi una bella barca sul lago Maggior
fondavasi una bella barca sul lago Maggior

Mentre fondavasi i tre marinai
tre belle ragazze volevano salvar
tre belle ragazze volevano salvar

Salva la prima e salva la seconda
la terza bella riccia e bionda la voglio sposar
la terza bella riccia e bionda la voglio sposar

VII.28 Il lago Maggiore

Sabato di sera

Pera 26.6.1987, n. 271

$\text{♩} \sim 60$ durata 36" ca.

The musical score is written for two voices (vv.f.) and piano accompaniment. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line and a piano line. The lyrics are: 'Sa - ba - to di se - ra al tra - mo - ntar del so - le fo - nda - va - si u - na be - lla ba - rca sul la - go Ma - ggior fo - nda - va - si u - na be - lla ba - rca sul la - go Ma - ggior fo - nda - va - si u - na be - lla ba - rca sul la - go Ma - ggior'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. There are some fermatas and accents in the vocal line.

Il sabato di sera al tramontar del sole
fondavasi una bella barca sul lago Maggior
fondavasi una bella barca sul lago Maggior

Mentre passavano tre marinai
tre belle belle ragazze volevano salvar
tre belle belle ragazze volevano salvar

Salva la prima salva la seconda
la terza bella riccia e bionda la voglion sposar
la terza bella riccia e bionda la voglion sposar

VII.29 Il mio bel l'è andà in montagna

Pera 20.4.1980, n. 85

v.f.

♩ ~ 46 durata 19" ca.

Il mio be - el l'è a - nda in mon - ta - gna a go - der la fre -

scu - ra ed io a la pia - nu - ra col cuo - re di pa - ssion

Il mio bel l'è andà in montagna
a goder la frescura
ed io a la pianura
col cuore di passion

Il mio bel porta i capelli
capelli ricci e mori
l'è proprio un rubacuori
di tanta gioventù

Il mio bel l'è andà da tutte
tutte lo manda via
gnanca la bocca mia
no la dirà de sì

Se ben che se n bel moro
credevi di farmi gola
di mori ce n'è ancora
assai più bei di te

VII.30 In casa mia

Campestrin 9.12.1979, n. 29

♩ ~ 94 durata 16" ca.

v.mix.

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It contains the first line of the melody with lyrics: "In ca - sa mi - a son sei so - re - lle son tu - tte". The second staff continues the melody with lyrics: "be - lle per far l'a - mor in ca - sa mi - a son sei so -". The third staff continues with lyrics: "re - lle son tu - tte be - lle per far l'a - mor". The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. There are some 'x' marks above the notes in the third staff, possibly indicating specific performance techniques or corrections.

In ca - sa mi - a son sei so - re - lle son tu - tte

be - lle per far l'a - mor in ca - sa mi - a son sei so -

re - lle son tu - tte be - lle per far l'a - mor

In casa mia
son sei sorelle
son tutte belle
per far l'amor

Ma è la prima
la è piccolina
l'è sempre...
per far l'amor

Ma la seconda
la è riccia e bionda
la è vagabonda
per la città

Ma e la terza
col fiocco in testa
che sol la festa
la va in città

Ma e la quarta
la fa la sarta
la g'à un bel tajo
per l'official

Ma e la quinta
la è semper spinta
la è semper spinta
per far l'amor

VII.31 In punto a la mezzanotte

Pera 26.6.1987, n. 270

♩ - 54 durata 51" ca.

vv.f

In pu-nto a la me - za no - te t'a-spe-to a la fo - nta - na

vv.f

te t'a-spe-to a la fo - nta - na

sa-lu-ta la tua ma - ma e vic-ni vi - a con me da le ste-le bim bon de la lu-na bin

sa-lu-ta la tua ma - ma e vic-ni vi - a con me da le ste-le bim bon de la lu-na bin

accel. ♩ - 62

bon tu mi pa - rla-vi d'a-mor sei be - lla fra le be - le la de -

bon tu mi pa - rla-vi d'a-mor sei be - lla fra le be - le la de -

rallent. ♩ - 44

li - zia sei del mio cuor sei be - la fra le be - le la de - li-zia sei del mio cuor

li - zia sei del mio cuor sei be - la fra le be - le la de - li-zia sei del mio cuor

In punto a mezzanotte
t'aspetto alla fontana
saluta la tua mamma
e vieni via con me

Da le stelle bin bon
de la luna bin bon
tu mi parlavi d'amor
Sei bella fra le belle
la delizia sei del mio cuor

VII.32 Io sono un uomo allegro

Campestrin 9.12.1979, n. 25

♩ ~ 92 durata 24" ca.

v.m.

Io so-no un uo-mo a-lle-gro gua-rda-te-mi un po-chi-no il mio di-fe-tto è
 que-llo di be-re tro-ppo vi-no a me pia-ce il vin bo-rdon de-lle sgnappe ed a-nche il
 rum a me pia-ce il vin Ma-rsa-la a a a a a a a

rallent. molto

II strofa

A me-zza no-tte in pu-nto si chiu-de l'o-ste-ri-a a
 me-di-spia-ce ta-nto do-ver a-nda-re vi-a

eccetera

Io sono un uomo allegro
 guardatemi un pochino
 il mio difetto è quello
 di beber troppo vino

Cosa dirà mia moglie
 vedermi in questo stato
 dirà che aver marito
 è un gravissimo peccato

A me piace il vin bordon
 delle sgnappe ed anche il rum
 a me piace il vin marsala a a a a a

Mi piace il vin bordon...

A mezzanotte in punto
 si chiude l'osteria
 a me dispiace tanto
 dovere andare via

Mi piace il vin bordon...

VII.33 La gardenera

Can che jon pa n Val Gardeina

Moena 22.9.1954, EM

♩ ~ 96 durata 15" ca.

vv.m.

Ca - nche jon pa n Val Ga - rdei - na nos vo - lon pa se ma-

vv.m.

ri - dé a la ciau - res a la fei-des no vo - lon pa se mpe - nsé

♩ ~ 128 durata 14" ca.

Jodler

accel. *eccetera (*)*

Canche jon pa n Val Gardeina
 nos volon pa se maridé
 a la ciaures a la feides
 no volon pa se mpensé

(Jodler)

* Lo Jodler si sviluppa con due ulteriori variazioni, intonate ciascuna alla distanza di una quarta, secondo lo schema A/B/B/C. Il brano è eseguito con accompagnamento di fisarmonica.

VII.34 La gardenera

Can che jon pa vin Gardena

Pozza 25.3.1980, n. 77

♩ ~ 96 durata 45" ca. [le tre strofe]

v.f.

Ca - nche jon pa vin Ga - rde - na vo - lon pa ben se ma - ri - dèr né la
 cia - ra né la fei - da no vo - lon pa più scu - tèr

II strofa

Sa - lo - mon da la gran scri - tu - ra el sà pa ben che - che se se du - ra ca - ra -
 ti ge l' - nche - gon al ma - ri - dèr

III strofa

Ca - nche ti as pa sie o set pi - cioi che te ven pa da pi - ssèr e che o -
 gnun te vegn a di - ir ca - ra mè - re gio son fa - mè

Canche jon pa vin Gardena
 volon pa ben se maridèr
 ne la ciaura, ne la feida
 no volon pa più scutèr

Canche t'as pa sie o set picioi
 che te ven pa da pissèr
 e che ognun el vegn a dir
 cara mère gio son famè

Salomon da la gran scrittura
 el sa pa ben che che se se dura
 cara ti ge l'inchegon al maridèr

* Eseguita con accompagnamento di chitarra.

VII.35 La bella al ballo

Nineta va in trevesti

Campitello 20.7.1986, n. 249

♩ ~ 66 durata 13" ca.

vv.f. 

vv.f. 





Nineta va in trevesti
palma di rose, rose di fior
Nineta va in trevesti
al ballo se ne va (...)

Al ballo che fu stata (...)
nessun la fé ballar

Soltanto il fiol del conte (...)
tre giri le fé far

Ma fatto il terzo giro (...)
le cade di man l'anel

Nel prender su l'anello (...)
un bacio le fu dà

Nessuno lo gà visto (...)
soltanto il suo papà

La prese per la mano (...)
e a casa la menò

A casa che fu stata (...)
comincia a bastonar

Ahi ahì papà perché mi dai (...)
perché ti lasciasti baciàr

Tutti m'han baciata (...)
nessun m'ha mai magnà

E gnanca il fi del conte (...)
no l'era sì famà

* Altra versione Penia 234

VII.36 I ne contava chi nòsc velges

Moena 27.6.1987, n. 292

v.f. $\text{♩} \sim 86$ [rubato] durata 2'20" ca.

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of nine lines of music with Italian lyrics underneath. The tempo is marked as 86 beats per minute with a rubato instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'quasi decl.', 'accel.', and 'rallent.'. There are also some 'x' marks on the notes in the first few lines, possibly indicating specific performance techniques or corrections.

I ne co - nta - va chi nòsc ve - lges che ne l'an se - ssa - nta o - tto
 si ve - de - va a - ssai di tro - tto so - pra l'a - cqua ca - pi - nar ve - gna a - ncor sta
 ma - re - viglia e non far più ta - nto schia - ma - zzo fio - ri - rà più fo - rte il ghia - ccio
 la la - gu - na vi - si - tar che be - llo a - ffar che be - llo a - ffar che i - mme - nso a - ffar che i -
 mme - nso a - ffar so - pra l'a - cqua ca - pi - nar che be - llo a - ffar che i - mme - nso a - ffar
 so - pra l'a - cqua ca - mi - nar sior Ma - rche - tto in sa - le - ja - da di un pia -
quasi decl.
 tti - no di un pia - ttin tro - ppo a - zza - rdo - so vien da - va - nti pu - nti - glio - so per vo -
quasi decl.
 le - re per ve - de - rce - la pa - ssa - re qua - nto mai se la cre - de - va tu - tta sco - ssa e vien da
 ba - sso per a - rri - var so - pra del ghia - ccio i a do - ve - sto tri - bu - lar e a due

bo - tti de - lla no - tte coi suoi cà - nti a - lle - gri e fo - rti che pa - re - va che a - nche i
 mo - rti si do - ve - sse - ro sve - gliar che be - llo a - ffar che i - mme - nso a - ffar
 so - pra l'a - cqua ca - pi - nar si sa ben che la bri - ga - da da quei
 te - mpi da quei te - mpi la è pa - ssa - ta o Ve - ne - zia ra - sse gna - ta

I ne contava chi nòsc velges
 che ne l'an sessanta otto
 si vedeva assai di trotto
 sopra l'acqua capinar
 vegna ancor sta mareviglia
 e non far più tanto schiamazzo
 fiorirà più forte il ghiaccio
 la laguna visitar

Che bello affar che bello affar
 che immenso affar che immenso affar
 sopra l'acqua capinar
 che bello affar che immenso affar
 sopra l'acqua capinar

Sior Marchetto in salejada
 di un piattino
 di un piattin troppo azzardoso
 vien davanti puntiglioso
 per volere per vedercela passare
 quanto mai se la credeva
 tutta scossa e vien da basso
 per arrivar sopra del ghiaccio
 i à dovesto tribular

E a due botti della notte
 coi suoi canti allegri e forti
 che pareva che anche i morti
 si dovessero svegliar

Che bello affar che immenso affar
 sopra l'acqua capinar

Si sa ben che la brigada
 da quei tempi la è passata
 o Venezia rassegnata,
 e non è mai e non è mai da disperare
 e non credes che gnanca allora
 si mangiasse il pan di bando,
 si vedea di contrabbando
 sopra l'acqua capinar

VII.37 La luna fioresc

La luna la fior

Campestrin 9.12.1979, n. 26

$\text{♩} \sim 66$ durata 17"

vv.
mix

La lu - na la fior sun col de jia - doi ma -

ri - de - te pu - ra che gio no te voi Oi - la - hi - ri

oi - la - ri - o oi - la - hi - ri oi - la Ti - rol

La luna la fior sun Col de Jiadoi
maridete pura che gio no te voi

Ho-la-dri-i, ho-la-dri-o
ho-la-dri-i, ho-la-n-Tirol

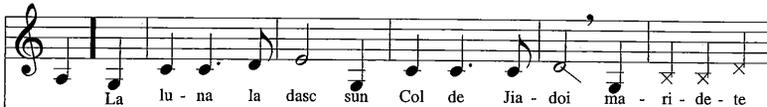
Mein Vater hat g'sogt mein Mutter hat s'mocht
mei Vater flieg'Hosen die Hosen flieg'i

VII.38 La luna fiorese

La luna la dasc

Soraga 22.3.1980, n. 60

♩ ~ 50 durata 50" ca.

vv.f. 
La lu - na la dasc sun Col de Jia - doi ma - ri - de - te

vv.f. 
Col de Jia - doi ma - ri - de - te

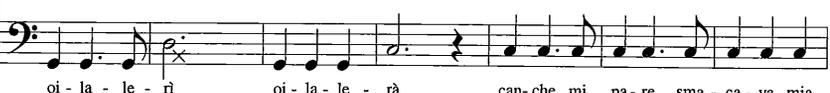

pu - ra che gio no te voi oi la - le - ri oi - la - le - rà


pu - ra che gio no te voi oi la - le - ri oi - la - le - rà


pu - ra che gio no te voi oi la - le - ri oi - la - le - rà


oi - la - le - ri oi - la - le - rà can - che mi pa - re sma - ca - va mia


oi - la - le - ri oi - la - le - rà can - che mi pa - re sma - ca - va mia


oi - la - le - ri oi - la - le - rà can - che mi pa - re sma - ca - va mia

ma - re scagn e sca - gne - le su - ta - va per a - ria e gio car - de - ndo che

ma - re scagn e sca - gne - le su - ta - va per a - ria e gio car - de - ndo che

ma - re scagn e sca - gne - le su - ta - va per a - ria e gio car - de - ndo che

fo - sse a - le - gri - a en co - mpa - gni - a sma - ca - ve nce gio oi - la - le - ri...

fo - sse a - le - gri - a en co - mpa - gni - a sma - ca - ve nce gio oi - la - le - ri...

fo - sse a - le - gri - a en co - mpa - gni - a sma - ca - ve nce gio oi - la - le - ri...

La luna la dasc sun Col de Jiadoi
maridete pura che gio no te voi

Oi-la-le-ri, ho-la-le-ro
oi-la-le-ri, ho-la-le-ro

Canche mi pare smacava mia mare
scagn e scagnele sutava per aria
e gio credendo che fosse allegria
en compagnia smacave ence gio

Oi-la-le-ri...

Canche son jit a Persenon
"Sprechen Sie Deutsch?" me disc na todescia
gio no sé dir né sci né de no
é fat desche i asegn che disc "jo jo"

Oi-la-le-ri...

VII.39 La luna fioresc

La luna fioresc dalenc e dalèrch

Capitello 20.7.1986, n. 254

♩ ~ 50 durata 40" ca.

vv.f. 
 La lu-na fio-resc da lènc e da lèrch la braa za-rè-da el cia-pel su 'na pèrt

vv.f. 
 oi-la-ti-ri oi-la-ri-o oi-la-ti-ri oi-la-ri-o La

vv.f. 
 oi-la-ti-ri oi-la-ri-o oi-la-ti-ri oi-la-ri-o La

v.m. 
 la-ti-ri oi-la-ri-o oi-la-ti-ri oi-la-ri-o


 lu-na fio-resc sun Pian de Jia-doi ma-ri-de-te pu-ra che ie no te voi


 lu-na fio-resc sun Pian de Ja doi ma-ri de-te pu-ra che ie no te voi

La luna fioresc dalènc e da lèrch
 la braa zarèda, l ciapel su na pèrt

Oi-la-le-ri, oi-la-re-là
 oi-la-le-ri, oi-la-re-lì

La luna fioresc dun Pian de Jiadoi
 maridete pura che gio no te voi

Oi-la-le-ri...

La luna fioresc sun Pian de Ciaslat
 ven gora Cecilia che bala col giat

Oi-la-le-ri...

La vecia Marianna l'aveva un gilè
 roto davanti, sbregato de dré

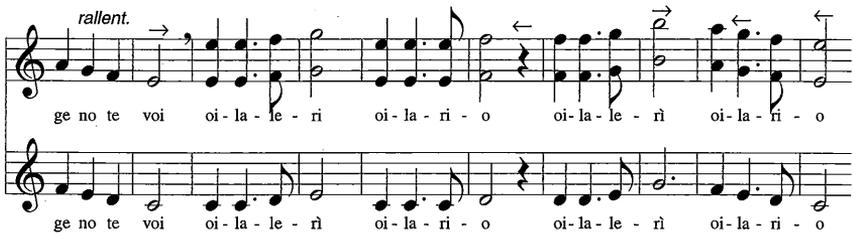
Oi-la-le-ri...

VII.40 La luna fioresc
La luna fioresc sun Pian de Jiadoi

Penia 16.7.1986, n. 221

♩ ~ 132 durata 20"

v.f. 

rallent. 

La luna fioresc sun Pian de Jiadoi
 maridete o bela che gio no te voi

Oi-la-le-ri, oi-la-re-là
 oi-la-le-ri, oi-la-re-lì

Canche mi pèrè smachèa mia mèrè
 scagn e scagneles sutava per aria
 ed io credendo che fosse allegria
 in compagnia battevo anche mi

Oi-la-le-ri...

VII.41 La luna fioresc
La luna fioresc sun Col de Jiadoi

Pera 26.6.1987, n. 268

♩ ~ 126 durata 33" ca.

v.v.f. 
 Va - rda la lu - na sun Col de Jia - doi ma - ri - de - te be - la ma -

v.v.f. 
 Va - rda la lu - na sun Col de Jia - doi ma - ri - de - te be - la ma -

v.v.m. 
 Va - rda la lu - na sun Col de Jia - doi ma - ri - de - te be - la ma -


 ri - de - te be - la va - rda la lu - na sun Col de Jia - doi ma -


 ri - de - te be - la va - rda la lu - na sun Col de Jia - doi ma -


 ri - de - te be - la va - rda la lu - na sun Col de Jia - doi ma -


 ri - de - te be - la che gio no te voi io - la - ti - ri


 ri - de - te be - la che gio no te voi io - la - ti - ri


 ri - de - te be - la che gio no te voi io - la - ti - ri

rallent.

io - la - ti - ro io - la - ti - ri io - la - ti - ro

io - la - ti - ro io - la - ti - ri la la - ti - ro

io - la - ti - ro io - la - ti - ri io - la - ti - ro

Varda la luna sun Col de Jiadoi
 maridete bela, maridete bela
 varda la luna sun Col de Jiadoi
 maridete bela che gio no te voi

Io-la-ti-ri io-la-ti-ro
 io-la-ti-ri io-la-ti-ro

La veia Mariana l'aea n camejot
 rot te dant, rot te dant
 la veia Mariana l'aea n camejot
 rot te dant, sbregà te dò

VII.42 La mamma di Rosina era gelosa

Penia 16.7.1986, n. 233

$\text{♩} \sim 88$ durata 22" ca.

vv.
mix

La ma - mma di Ro - si - na e - ra ge - lo - sa e
bim bum bam la ma - mma di Ro - si - na e - ra ge - lo - sa
bim bum bam la ma - nda a la fo - nta - na con gli o - cchi bia - nchi e
ne - ri la ma - nda a la fon - ta - na a pre - nder l'a - cqua

The musical score is written on four staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 88. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with 'La ma - mma di Ro - si - na e - ra ge - lo - sa e'. The second staff has 'bim bum bam' under the first three notes, followed by 'la ma - mma di Ro - si - na e - ra ge - lo - sa'. The third staff has 'bim bum bam' under the first three notes, followed by 'la ma - nda a la fo - nta - na con gli o - cchi bia - nchi e'. The fourth staff has 'ne - ri la ma - nda a la fon - ta - na a pre - nder l'a - cqua'. There are various musical markings such as accents, slurs, and dynamic markings throughout the score.

La mamma de Rosina era gelosa
e bim e bum e bam
la manda a la fontana
con gli occhi bianchi e neri
la manda a la fontana
a prender l'acqua

A la fontana che fu stata
la trova el molinaio che dormiva

Fa sveglia molinaro che l'è giorno
son qua da stamattina a prender l'acqua

Intanto che il molino macinava
le mani dentro il seno li metteva

Sta fermo molinaro con le mani
io tengo sei fratelli tutti armati

Non ho paura nè da uno nè da sette
io tengo una pistola caricata

VII.43 La nàgherla

Canche la nàgherla

Tamion 25.9.1988, n. 310

♩ ~ 106 durata 41" ca.

v.f.

Ca-nche la na-gher-la la fio-resc ca-nche i fa-scegn fe-
ne-esc de a-rar le cam-bre Ne-la a la-for-nesc
par-ché ven o-ra de se-ar la con la-sciar vo-ie for-fesc ma-chi-
na dut cant tra-po-le da sar-to-ra par jir pian pian su
la cor te-esc a valch moch re-ste-la-do-ra

1. Canche la nàgherla la fioresc
canche i fascegn fenesc de arar
le cambre Nela la fornesc
parché ven ora de sear

La con lasciar voie, forfesc, machina
dut cant tràpole da sartora,
par jir pian pian su la cortèsca
a valch moch resteladora

2. Enlouta vé che braf coi corai
che bel veder jir i rizi al vent
i con cantar de gust i giai
se i veit chi bie anie de arjetn.

3. Ciuzé basc e ciauze rosse
camejot brun e gramial bianch
voie e petegn su chele grosse
e neigre trece lo sul fianch

Na gran resa chela patrona
la ge à dat, dat col restel,
de velù le à la bostina
e svelto l pas desché n ucel

tra la la la...

VII.44 La più bella alpestre valle

Penia 16.7.1986, n. 232

$\text{♩} = 64$ durata 24" ca.

vv.f.

La più be - lla a - lpe - stre va - lle o mia Fas - sa sei pur
tu sei pur tu il mio na - tio ni - do nei tuoi mo - nti a - zzu - rro il ciel

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains the melody for the first line of lyrics. The second staff continues the melody for the second line of lyrics. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

La più bella alpestre valle
o mia Fassa sei pur tu
sei pur tu il mio natïo nido
nei tuoi monti azzurro il ciel.

Del creator la più fulgente
gemma uscisti di sua man
e d'Italia nel diadema
sei l'autentico tesor

Il testo, opera del famoso rocciatore Tita Piaz (Pera 1879-1948) appare più completo nell'esecuzione Pera 87

La più bella alpestre valle
o mia Fassa sei pur tu
sei pur tu il mio natïo nido
nei tuoi monti azzurro il ciel

Marmolada eccelsa vetta
dolomitica vision
il candor delle tue nevi
le tue aurore tutte d'or

Il rumor delle tue acque
i sospir dei tuoi burron
da tempeste flagellati
tutto tutto parla al cuor

Sei pensier e sei poema
delle Alpi nel mestier
o mia Fassa o Vaiiolet
a voi tutti il mio pensier

Vaiiolet con le sue torri
bel giardino tuo di fior
sei sospir ai figli tuoi
alla patria allo stranier

O mio Avisio la tua voce
è vangelo del Creator
o mio Avisio le tue sponde
padre al sogno e vivo amor

VII.45 La Ronch dal Poz

Sun Sort e sun Penia

Moena 5.11.1994, n. 349

♩ ~ 110 durata 51" ca.

vv.
mix



Sun Sort e sun Pe - ni - a l'é na gran so - cie - tà che



per far a - le - gri - a a la Ma - ie - rai i va che - sta l'é la gran Ronch dal Poz che



no ba - zi - la mai che - sta l'é la gran Ronch dal Poz che va a la Ma - ie - rai



ai - li ai - li ai - le - li - là o - lle - ri o - lle - ri o - lle - rà



ai - li ai - le - li - là o - lle - ri o - lle - ri o - lle - rà



li ai - li ai - le - li - là o - lle - ri o - lle - ri o - lle - rà



li ai - li ai - le - li - là o - lle - ri o - lle - ri o - lle - rà

Sun Sort e sun Penia
l'é na gran società
che per far alegria
a la Maierai i va

Chesta l'é la gran Ronch dal Poz,
che no bazila mai
chesta l'é la gran Ronch dal Poz
che va a la Maierai

(jodler)

La Ronch dal Poz la é fata,
de brava joventù
de joventù algegra
che no tremerà mai più

De ste tose le più bele
i va a se caparar
ma vin e sgnapa beber
l'é chel che i sà più far

(jodler)

Mile ciacere e mile enjurie
i ne à jà tacà dò
ma alegria n'aon semper fat
e n fajaron amò

E lascia pur che l die
el mondo malizios
che en pò chi de la Ronch dal Poz
no i se la tol sul gosc

(jodler)

* Eseguita con accompagnamento di chitarra.

VII.46 La vita comincia domani

Pera 26.7.1987, n. 269

♩ ~ 56 durata 1'07" ca.

vv.f.  La vi - ta co - mi - ncia do - ma - ni o - vu - nque si se - nte ca -

vv.f.  La vi - ta co - mi - ncia do - ma - ni o - vu - nque si se - nte ca -

v.m.  vi - ta co - mi - ncia do - ma - ni o - vu - nque si se - nte ca -

 ntar son tu - tti i pe - nsie - ri un po stra - ni che noi non pos - sia - mo sco - rdar si

 ntar son tu - tti i pe - nsie - ri un po stra - ni che noi non pos - sia - mo sco - rdar si

 ntar son tu - tti i pe - nsie - ri un po stra - ni che noi non pos - sia - mo sco - rdar si

 vi - ve u - na vo - lta so - lta - nto e un' a - ltra - mo - rir si do - vrà e noi col buon vi - no e col

 vi - ve u - na vo - lta so - lta - nto e un' a - ltra - mo - rir si do - vrà e noi col buon vi - no e col

 vi - ve u - na vo - lta so - lta - nto e un' a - ltra - mo - rir si do - vrà e noi col buon vi - no e col

ca - nto gli a - ffa - nni sco - rdar si po - trà Cin cin in a - lto il bi - chier
 ca - nto a - ffa - nni sco - rdar si po - trà Cin cin in a - lto il bi - chier
 ca - nto a - ffa - nni sco - rdar si po - trà Cin cin in a - lto il bi - chier

per a - ffo - ga - re il pia - cer su su tu - tti be - viam ai no - stri a - mo - ri bri -
 per a - ffo - ga - re il pia - cer su su tu - tti be - viam ai no - stri a - mo - ri bri -
 per a - ffo - ga - re il pia - cer su su tu - tti be - viam ai no - stri a - mo - ri bri -

ndiam tu - tto è chi - me - ra e noi non pe - nsiam ai no - stri a - mo - ri bri - ndiam
 ndiam tu - tto è chi - me - ra e noi non pe - nsiam ai no - stri a - mo - ri bri - ndiam
 ndiam tu - tto è chi - me - ra e noi non pe - nsiam ai no - stri a - mo - ri bri ndiam -

rallent.

tu - tto è chi - me - ra e noi non pe - nsiam ai no - stri a - mo - ri bri - ndiam

tu - tto è chi - me - ra e noi non pe - nsiam ai no - stri a - mo - ri bri - ndiam

tu - tto è chi - me - ra e noi non pe - nsiam ai no - stri a - mo - ri bri - ndiam

La vita comincia domani
 ovunque si sente cantar
 son tutti pensieri un po' strani
 che noi non possiamo scordar

Si vive una volta soltanto
 e un'altra morir si dovrà
 e noi col buon vino e col canto
 gli affanni scordar si potrà

Cin cin in alto il bicchier
 per affogare il piacer
 su su tutti beviam
 ai nostri amori brindiam
 tutto è chimera e noi no pensiam
 ai nostri amori brindiam
 tutto è chimera e noi no pensiam
 ai nostri amori brindiam

Vent'anni son gemme dischiuse
 trenta un giardino di fior
 quaranta speranze deluse
 per chi non conosce l'amor

E noi siam felici e contenti
 con Bacco che mette calor
 e voi belle bimbe ridenti
 ci date allegrezza nel cuor

VII.47 Lento s'aduna

Soraga 22.3.1980, n.50

♩ ~ 64 durata 52" ca.

vv.f. Le - nto s'a - du - na l'a - zzu - rro vel le - nto s'a - du - na l'a - zzu - rro

vv.f. Le - nto s'a - du - na l'a - zzu - rro vel le - nto s'a - du - na l'a - zzu - rro

v.m. Le - nto s'a - du - na l'a - zzu - rro vel le - nto s'a - du - na l'a - zzu - rro

vel a - lta la lu - na bri - lla nel ciel a - lta la lu - na bri - lla nel ciel *rallent.*

vel a - lta la lu - na bri - lla nel ciel a - lta la lu - na bri - lla nel ciel

vel a - lta la lu - na bri - lla nel ciel a - lta la lu - na bri - lla nel ciel

Lento s'aduna l'azzurro vel
lento s'aduna l'azzurro vel
alta la luna brilla nel ciel
alta la luna brilla nel ciel

Tutto già tace, la notte appar
tutto già tace, la notte appar
vadasi in pace a riposar
vadasi in pace a riposar

VII.48 Lieve suona la campanella

Pera 23.3.1980, n. 83

♩ ~ 76 durata 24" ca.

v.f.

The musical score is written on three staves in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. There are 'x' marks above the first and third notes of the first staff, and above the first note of the third staff. The lyrics are written below the notes.

Lie - ve suo - na la ca - mpa - ne - lla tu - ti si me - ton a ri - po -
 sar gli u - ce - li ca - nta - la ve - spe - rti - na ve - rso po - ne - nte tra - mo - nta el
 sol gli u - ce - li ca - nta - la ve - spe - rti - na ve - rso po - ne - nte tra - mo - nta el sol

Lieve suona la campanella
 tutti si metton a riposar.
 gli uceli cantan la vespertina
 verso ponente tramonta el sol

Lieve esce dall'ospizio
 una suora di piet 
 essa prega per i feriti
 perch  gemono nel dolor

Si sente batere alla porta
 una madre mesta entrar
 d  lasciatemi vegliare
 del mio figlio al capezal

Cara madre disse la suora
 or tuo figlio non   pi 
 giusto un'ora egli   spirato
 dal dolor non ne potea pi 

Tutti due piedi gli avea tagliati
 ed ancor la testa in man
 combatteva da bravo eroe
 per la patria e per il sovrano

Al giaciglio ella si slancia
 ne ritira il bianco vel
 getta un grido al suol stramazza
 ed and  vederlo in ciel

VII.49 L'uccellino del bosco

Cosa sarà sta scrit (III strofa)

Campitello 20.7.1986, n. 256

♩ ~ 112 durata 22" ca.

v.v.f.

Co - sa sa - rà stà scrit ma co - sà sa - rà stà scri - it

v.v.m.

Co - sa sa - rà stà scrit ma co - sa sa - rà stà scri

♩ ~ 126

di ma - ri - ta - rsi oi be - lla co - sa sa - rà stà scrit

di ma - ri - ta - rsi oi be - lla co - sa sa - rà stà scrit

di ma - ri - ta - rsi oi be - lla co - sa sa - rà stà scrit

di ma - ri - ta - rsi oi be - lla

di ma - ri - ta - rsi oi be - lla

di ma - ri - ta - rsi oi be - lla

* I cantori non ricordano bene le prime strofe del canto, viene trascritta la terza strofa dove le voci sono più sicure e il canto si fa più corposo.

VII.50 L'uccellino del bosco

Il bell'uselin dal bosch

Penia 16.7.1986, n. 217

$\text{♩} \sim 88$ durata 31" ca.

vv.f

The musical score is written for two voices (vv.f) in a single system. It consists of four staves of music. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below it. The second and third staves are accompaniment, likely for a piano or guitar, with a treble clef and a key signature of one flat. They feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a second vocal line, also with lyrics below it. The lyrics are in Italian and describe a bird flying over a field.

Il be - ll'u - se - lin dal bosch be - ll'u - se - lin dal bosch che a
la ca - mpa - gna il vo - la ra - ta - plan che a la ca - mpa - gna vo - la ra - ta -
la ca - mpa - gna il vo - la ra - ta - plan che a la ca - mpa - gna vo - la ra - ta -
plan plan plan de ra - ra - ta - plan be - ll'u - se - lin dal bosch
plan plan plan de ra - ra - ta - plan be - ll'u - se - lin dal bosch

Il bell'uselin dal bosch
bell'uselin dal bosch
che a la campagna el vola, rataplan
che a la campagna el vola, rataplan
plan plan plan rataplan
bell'uselin dal bosch

Cosa garal portà (...)
na letera insigilada

Cosa saralo scrit (...)
di maritarti ohi bela

Mi son sposata ier (...)
oggi mi son pentita

VII.51 L'uccellino del bosco

Quell'uselin dal bosch

Campestrin 9.12.1979, n. 31

♩ ~ 96 durata 29" ca.

v.f.

v.m.

se - lin dal bosch ma que - l'u - se - lin dal

Que - l'u - se - lin dal bosch ma que - l'u - se - lin dal

bo - osch che a la fi - ne - stra el vo - la que -

bo - osch fi - ne - stra el vo - la que -

l'u - se lin → da - al bosch che a la fi - ne - stra el vo - la

l'u - se lin dal bosch che a la fi - ne - stra el vo - la

Quell'uselin dal bosch
ma quel uselin dal bosch
che a la finestra el vola
quel uselin dal bosch
che a la finestra el vola

Cosa 'l garal portà (...)
na lettera insigilata

Cosa 'l disela su (...)
di maritarsi oi bela

Mi son maritata ier (...)
ed oggi son pentita

G'ò tolto un balort de un vec (...)
che l'è pien de gelosia

Quell'uselin dal bosch
ma quel uselin dal bosch
che a la campagna el vola
quel uselin dal bosch
che a la campagna el vola

Dove saral volà (...)
a la finestra ohi bela

Cosa 'l garal portà (...)
na lettera insigilata

Cosa ghe saral su (...)
di maritarti ohi bela

Mi son maritata ier (...)
oggi son già pentita

VII.52 L'uccellino del bosco

Quel'uselin del bosch

Soraga 22.3.1980, n. 62

$\text{♩} \sim 96$ durata 26' ca.

vv.f. Que - l'u - se - lin del bosch ma que - l'u - se - lin del bo -

vv.m. Que - l'u - se - lin del bosch ma que - l'u - se - lin del bo -

vv.f. *rallent.* che a la ca - mpa - gna l vo - la que - l'u - se -

vv.f. osch che a la ca - mpa - gna l vo - la que - l'u - se

8 osch che a la ca - mpa - gna l vo - la que - l'u - se

li - in del bosch che a la ca - mpa - gna l vo - la

li - in del bosch che a la ca - mpa - gna l vo - la

8 li - in del bosch che a la ca - mpa - gna l vo - la

VII.53 Madre mia state a sentire

Pera 23.3.1980, n. 43

♩ - 78 durata 11" ca.

v.f.

Ma-dre mia sta-te a se-nti-re io mi vo-glio ma-ri-ta-re di-te

voi chi ho da pi-glia-re pe-rché mo-lti vo-glion me

Il strofa (variante)

Tre-nta-sei so-no gli a-ma-nti che mi vo-glion per lor spo-sa

Madre mia state a sentire
io mi voglio maritare
dite voi chi ho da pigliare
perché molti vogliono me

Trentasei sono gli amanti
che mi vogliono per lor sposa
ma voi ditemi una cosa
a chi debbo prestar fé

Statti zitta scimunita
trentasei sono gli amanti
come hai fatto a farne tanti
dimmi almeno un po' chi son

Questi bravi pretendenti
vedo io con tasche vuote
per sciuparti la tua dote
qui non fanno da pianton

Madre mia state a sentire
sono bravi giovinotti
che per me spolpati e cotti
sono certo in verità

Sette udite son sartori
cinque altri son barbieri
tre fanno i caffettieri
il Gigeto il cuoco fa

Non parlarmi di sartori
vi son machine in Italia
che lavoran giorno e notte
il sartore su le porte
tu lo vedi sbadigliar

Se lo vedo ancor na volta
salir su per queste scale
non te ne avere male
lo bastono per mia fé

VII.54 Maledette ste cetine

Canazei 27.6.1987, n. 286

$\text{♩} \sim 120$ durata 26" ca.

vv.f.
unis.

Ma - le - de - tte ma - le - de - tte ste ce - ti - ne ma - le -
de - tte ma - le - de - tte tu - tte qua - nte le se cre - de le se cre - de d'e - sser
sa - nte ma a - ll'i - nfe - mo ma a - ll'i - nfe - mo le ghe v`a din don de - la
chi ha ro - to la pi - gna - te - la din don de - la chi l'ha ro - ta la pa - ghe - r`a

accel.

Maledette maledette ste cetine
maledette maledette tutte quante
le se crede le se crede d'esser sante
ma all'inferno ma all'inferno le ghe va

Din don dela chi ha roto la pignatela
din don dela chi l'ha rota la pagher`a

Ma le va ma le va dall'arciprete
se non basta se non basta dal curato
le ghe dis le ghe dis che l'`e peccato
l'`e peccato l'`e peccato far l'amor

Din don dela...

Se potessi, se potessi comandare
sopra tutte, sopra tutte le cetine
con un carro, con un carro di fascine
le vorrei, le vorrei abbrostolar

Din don dela...

VII.55 Maledizione della madre

Mamma mia dammi cento lire

Penia 16.7.1986, n. 214

♩ ~ 88 durata 14" ca.

v.v.f.

The musical score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of quarter note = 88. The first measure contains a whole note chord of F#4 and C5. The second measure starts with a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The melody continues with eighth notes: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff continues the melody with eighth notes: B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. The lyrics are written below the notes.

Ma - mma da - mmi le mi - lle li - re che in A - me - ri - ca vo - glio a -
ndar, io vo - glio a - ndar ma - mma da - mmi le mi - lle li - re che in A - me - ri - ca vo - glio a - ndar

Mamma dammi le mille lire
che in America voglio andar (2v)

Mille lire io te le dò
ma in America no e poi no (2v)

I fratelli alla finestra
mamma cara lassela andar (2v)

Vai, vai vai, maledetta figlia
l'acqua del mare t'annegherà (2v)

Le parole della mia mamma
son venute a verità (2v)

VII.56 Maledizione della madre

Cento lire mamma cara

Campitello 20.7.1986, n. 245

♩ ~ 80 durata 20" ca.

v.f.

Ce-nto li - re ma-mma ca - ra in A-me-ri-ca vo-glio a-
ndar ce - nto li - re te le da - rò ma in A - me - ri - ca no no no

The musical score is written for voice and piano (v.f.). It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody is accompanied by piano chords. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and accompaniment, with lyrics written below it. The piano part features chords and some melodic lines, with some notes marked with accents.

Cento lire mamma cara
in America voglio andar
cento lire te le darò
ma in America no no no

Il mio sangue così dolce
i pesciolini lo beberan
il mio sangue così dolce
i pesciolini lo beberan

Sento il fischio del bastimento
mamma cara lasciami andar
sento il fischio del bastimento
mamma cara lasciami andar

La mia carne così buona
la balena la mangerà
la mia carne così buona
la balena la mangerà

I fratelli alla finestra
mamma cara lasciala andar
i fratelli alla finestra
mamma cara lasciala andar

I miei gioielli così belli
il pescatore li pescherà
i miei gioielli così belli
il pescatore li pescherà

Quando fui stata in mezzo al mare
il bastimento si sprofondò
quando fui stata in mezzo al mare
il bastimento si sprofondò

Le parole della mia mamma
eran quelle di verità
le parole dei miei fratelli
sono quelle che m'han tradi

I miei capelli ricci e belli
l'acqua salsa li bagnerà
i miei capelli ricci e belli
l'acqua salsa li bagnerà

VII.57 Maridete Marietta

Penia 16.7.1986, n. 220b

$\text{♩} \sim 56$ durata 6" ca.

Ma-ri-de-te Ma-rie-ta che l'è la to-a sta-gion

VII.58 Mariettina vado frate

Pera 23.3.1980, n. 39

$\text{♩} \sim 66$ durata 22" ca.

v.f.

Ma-rie-tti-na va-do fra-te o la-ri le-rà pe-rché vo-i non mi vo-
le-te la-ri le-rà qua-ndo mo-na-ca vo-i sa-re-te sa-rò il vo-stro co-nfe-
ssor qua-ndo mo-na-ca vo-i sa-re-te sa-rò il vo-stro co-nfe-ssor

Mariettina vado frate o lerì lerà
perché voi non mi volete lerì lerà
quando monaca voi sarete
sarò il vostro confessor (2v)

Ma confessate figlia mia lerì lerà
ma non dite una bugia lerì lerà
confessate figlia mia
confessate solo il ver (2v)

VII.59 Mi sovvien quella notte serena

Vigo 22.11.1980, n. 141

♩ ~ 124 durata 27" ca

vv.
mix

Mi so - vvien que - lla no - tte se - re - na e ve -

vv.
mix

vvien que - lla no - tte se - re - na e ve -

glia - ndo pa - rla - ndo d'a - mor di de - si - o s'a - cce - se o - gni

glia - ndo pa - rla - ndo d'a - mor di de - si - o s'a - cce - se o - gni

ve - na nu - o - va vi - ta che na - cque nel cuor

ve - na nu - o - va vi - ta che na - cque nel cuor

The musical score is written for two voices (vv.) and piano accompaniment (mix). It consists of three systems of staves. The first system has two staves for the voices and one for the piano accompaniment. The second system has two staves for the voices and one for the piano accompaniment. The third system has two staves for the voices and one for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The tempo is marked as quarter note approximately 124, and the duration is approximately 27 seconds. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Mi sovvien quella notte serena
e vegliando parlando d'amor
di desio s'accese ogni vena
nuova vita che nacque nel cuor

Vorrà il cielo che più non ritorni
una notte serena quaggiù
di mia vita i miei poveri giorni
rimirando nel bacio che fu

La sua man nella mano mi pose
il suo cuor col mio tremò
al sospir il sospir mi rispose
il suo labbro il mio viso baciò

* Eseguita con accompagnamento di fisarmonica.

VII.60 Musikanten sein mer olle

Moena, 5.11.1994, n. 348

♩ ~ 96 durata 22" ca.

vv.f.

Mu - si - kan - ten sein mer ol - le kön - nen spie - len kön - nen

vv.mix

Mu - si - kan - ten sein mer ol - le kön - nen spie - len kön - nen

vv.m.

Mu - si - kan - ten sein mer ol - le kön - nen spie - len kön - nen

accel. → [*] *tempo*

sin - gen kön - nen sin - gen das ist mein Trom - mel - - - das ist mein

sin - gen kön - nen sin - gen das ist mein Trom - mel - - - das ist mein

sin - gen kön - nen sin - gen das ist mein Trom - mel - - - das ist mein

→ [*] [*] [*] ←

Trom - mel - - - das ist mein Trom - mel - - - das ist mein Trom - mel

Trom - mel - - - das ist mein Trom - mel - - - das ist mein Trom - mel

Trom - mel - - - das ist mein Trom - mel - - - das ist mein Trom - mel

* Si batte con le mani sul tavolo.

1. Musikanten sein mer olle,
können spielen können singen,
können singen, das ist mein Trommel
(*bum bum bum*) das ist mein Trommel (3v)

2. Musikanten sein mer olle,
können spielen können singen,
können singen, das ist mein Pfeife *
ws ws ws, das ist mein Pfeife (2v)
(*bum bum bum*) das ist mein Trommel
ws ws ws, (*bum bum bum*)
das ist mein Trommel

* *Ad ogni strofa si aggiunge il nome di uno strumento, per risalire con le imitazioni a ritroso fino al primo:*

3. ...das ist Gitarre

4. ...das ist mein Zither

5. ...das ist mein Bassa

6. ...das ist mein Geige

7. ...das ist Trompete

8. Musikanten sein mer olle,
können spielen, können singen,
können singen, das ist mein Trudelsack,
pf pf pf, das ist der Trudelsack,
tä te re tä, das ist Trompete,
sim sim sim, das ist mein Geige,
sum sum sum, das ist mein Bassa,
kling, kling, kling, das ist mein Zither,
da ra ra ra, das ist Gitarre,
ws ws ws, das ist mein Pfeife,
(*bum bum bum*) das ist mein Trommel!

VII.61 Na volta in val di Fiemme

Moena 22.9.1954, EM

♩ - 122 durata 15" ca.

solo
(v.m.)



coro
(vv.m.)



Na volta in Val de Fiemme
tropa campagna ghera
l'è vegnù le brentane
le à menà via la tera

Dai dai dai, larillarillailera
dai dai dai, larillarilailà

E i omeni de Pardac
i se à messo tutti insieme
a cigar fora per Fiemme
che l'olio l'è calà

Dai dai dai...

E quelle de Molina
le porta la bostina
larga in fondo e stretta in cima,
perché niente no l'è g'hà

Dai dai dai...

E quelle di Moena
ne combinano di belle
piuttosto di sposarsi
l'è dis starem zitelle

Dai dai dai...

Ma queste signorine
non hanno tutti i torti
perché sti giovanotti
son tutti gobbi e storti

Dai dai dai...

* Eseguita con accompagnamento di fisarmonica.

VII.62 Nel silenzio della sera

Pera 23.3.1980, n. 67

v.f. $\text{♩} \sim 96$ durata 30"

Nel si - le - nzio de - lla se - ra se - gui - ta - ndo il mio ca -
mi - in va per se - lva ne - ra ne - ra gio - vi - no - to pe - le -
grin vo' per se - lva ne - ra ne - ra gio - vi - no - to pe - le - grin

2. D'ogni tronco d'ogni fronda
prende forma il suo pensier
d'una lupa vagabonda
d'un nascosto masnadier (2v)
3. O Tessaglia o campi aperti
notte bruna al cacciatore
e di paglia ricoperti
abituro dei pastor (2v)
4. E qui tacque il passo errante
morso chiuso il suo dolor
fischia il vento (in) fra le piante
e si scosse di terror (2v)
5. Vide un uom di bieca faccia
che correndo sopravviven
un pugnale in sen gli caccia
e lo stende sul terren (2v)
6. O mia madre poveretta
ei cadendo sospirò
son tre mesi che m'aspetta
io mai più la rivedrò (2v)
7. La tua madre qui riprese
il beffardo masnadier
su mi narra il tuo paese
ch'io li rechi i tuoi voler (2v)
8. La mia madre è di Tessaglia
d'altri figli non avrà
due li caddero in battaglia
ed il terzo qui morrà (2v)
9. V'era un quarto ma la voce
gli fu tolta da un sospir
e la fronte del feroce
fu veduta impallidir (2v)
10. V'era un quarto chi a l'afflitta
era l'idolo primier
e lasciò la derelitta
e si fece masnadier (2v)
11. O fratello mio diletto
qui t'uccisi, qui morrai
gridò l'altro del trafitto
tra le braccia si gettò (2v)
12. Vivi vivi e lei consola
le rimane un figlio ancor
senza figli enorme e sola
la morrebbe di dolor (2v)
13. Che risponder io meschino
se di te mi chiederà
di che è lungo il mio cammino
ma che in ciel mi rivedrà (2v)

VII.63 Nel silenzio della sera

Campitello 20.7.1986, n.251

$\text{♩} \sim 52$ durata 20" ca.

The musical score consists of two systems of vocal parts. The first system has two staves, both labeled 'vv.f.' (voci femminili). The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5 with a left-pointing hairpin, followed by quarter notes B4 and A4, and finally a quarter note G4. The bottom staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, with a whole rest for the first measure, followed by a melody of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second system also has two staves, both labeled 'vv.f.'. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, with a whole rest for the first measure, followed by a melody of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, with a whole rest for the first measure, followed by a melody of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: 'Nel si - le - nzio de - lla se - ra se - gui - ta - ndo il su - o ca - de - lla se - ra se - gui - ta - ndo il su - o ca - min va per se - lva ne - ra ne - ra gio - vi - no - to pe - le - grin min va per se - lva ne ne - ra gio - vi - no - to pe - le - grin'.

Nel si - le - nzio de - lla se - ra se - gui - ta - ndo il su - o ca -
de - lla se - ra se - gui - ta - ndo il su - o ca -
min va per se - lva ne - ra ne - ra gio - vi - no - to pe - le - grin
min va per se - lva ne ne - ra gio - vi - no - to pe - le - grin

Nel silenzio della sera
seguitando il suo cammin
va per selva nera nera
giovinotto pellegrin

D'ogni tronco e d'ogni fronda
prende forma il suo pensier
d'una lupa vagabonda
d'un nascosto masnadier

O Tessaglia o campi aperti
notte al bruno cacciator
or di foglia ricoperti
abituri dei pastor

VII.64 O barcarol del Brenta

Pera 16.7.1986, n. 235

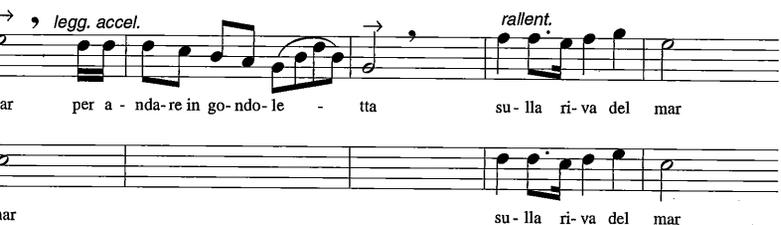
♩ ~ 52 durata 31" ca

vv.f. 

O ba - rca - iol del Bre - nta pre - ste - me la ba -
Bre - nta pre - ste - me la ba -

legg. accel. 

rche - tta per a - nda - re in go - ndo - le - tta su - lla ri - va del
rche - tta per a - nda - re in go - ndo - le - tta su - lla ri - va del

legg. accel.  *rallent.*

mar per a - nda - re in go - ndo - le - tta su - lla ri - va del mar
mar su - lla ri - va del mar

O barcaioli del Brenta
prestemela barcheta
per andare in gondoletta
sulla riva del mar

Sì sì che te la impresto
basta che la ritorna
se la barca la se fonda
non te la impresto più

Se la barcheta affonda
non affonderò io
quando ritorno endrio
la barca pagherò

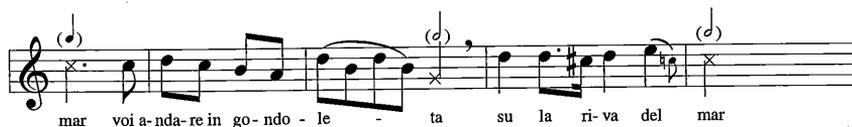
La barca è ritornata
cinta di rose e fiori
con dentro i cacciatori
del sesto degli alpin

VII.65 O barcarol di barca

Pera 23.3.1980, n.71

♩ - 82 durata 26''

v.f.



O barcarol di barca
preste me la barcheta
voi andar in gondoleta
su la riva del mar

Sì sì che te la impresto
ma fa che la ritorna
se la barca si affonda
non te la impresto più

Se la barca si affonda
non fonderò già io
quando ritorno indietro
la barca pagherò

La barca è ritornata
cintà di rose e fiori
con dentro i cacciatori
del terzo bataglione

Del terzo bataglione
la quarta compagnia
adio morosa mia
arivederci in ciel

Arivederci in cielo
fra gli angeli e fra i santi
adio a tutti quanti
arivederci al ciel

VII.66 O giardiniera tu sei la mia sposa

Vigo 21.11.1980, n.167

♩ - 112 durata 30" ca.

vv.
mix

O gia - rdi - nie - ra tu sei la mia spo - sa tu da - mmi u - na

vv.
mix

O gia - rdi - nie - ra tu sei la mia spo - sa tu da - mmi u - na

ro - sa tu da - mmi u - na ro - sa o gia - rdi - nie - ra tu

ro - sa tu da - mmi u - na ro - sa o gia - rdi - nie - ra tu

sei la mia spo - sa tu da - mmi u - na ro - sa del tuo gia - rdin

sei la mia spo - sa tu da - mmi u - na ro - sa del tuo gia - rdin

The musical score is written for two voices (vv.) and a mixed choir (mix). It consists of three systems of two staves each. The first system contains the first line of lyrics. The second system contains the second and third lines of lyrics. The third system contains the fourth and fifth lines of lyrics. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 112 beats per minute. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like accents and hairpins.

O giardiniera
tu sei la mia sposa
tu dammi la rosa
tu dammi una rosa
o giardiniera
tu sei la mia sposa
tu dammi una rosa
del tuo giardin

Non posso dartelo
questo bel fiore
che l'è un disonore (...)
del mio giardin

Prendi sto stile
trapassami il cuore
in segno d'amore (...)
muoio per te

* Eseguita con accompagnamento di fisarmonica.

O giardiniera
tu sei la mia sposa
tu dammi la rosa
tu dammi una rosa
o giardiniera
tu sei la mia sposa
tu dammi una rosa
del tuo giardin

Non posso dartelo
questo bel fiore
che l'è 'l disonore
che l'è 'l disonore
non posso dartelo
questo bel fiore
che l'è 'l disonore
che l'è 'l disonore
del mio giardin

Olili oilellera
viva la chellera
viva la chellera
viva l'amor

Se vuoi ch'io muoia
dammi il veleno
che sul tuo seno
io morirò

Olili oilellera
viva la chellera
viva la chellera
viva l'amor

VII.67 O giardiniera tu sei la mia sposa

Campitello 20.7.1986, n. 244

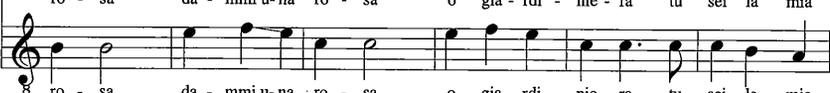
$\text{♩} = 69$ durata 36" ca.

accel. $\text{♩} \sim 84$

v.v.f. 
O gia - rdi - nie - ra tu sei la mia spo - sa da - mmi u - na

v.v.f. 
ra tu sei la mia spo - sa da - mmi u - na


ro - sa da - mmi u - na ro - sa o gia - rdi - nie - ra tu sei la mia

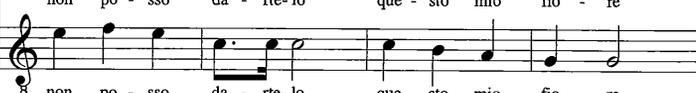

ro - sa da - mmi u - na ro - sa o gia - rdi - nie - ra tu sei la mia


spo - sa da - mmi u - na ro - sa del tuo gia - rdin


spo - sa da - mmi u - na ro - sa del tuo gia - rdin

Il strofa

rallent. 
non po - sso da - rte - lo que - sto mio fio - re


non po - sso da - rte - lo que - sto mio fio - re

VII.68 Oi come è bella la montagna

Moena 22.9.1954, EM

♩ ~ 112 durata 30" ca.

v.m.  Oi co-m'è be - lla la mo - nta - gna oi co - m'è be - llo a

vv.m.  be - lla la mo - nta - gna oi co - m'è be - llo a

vv.m.  be - lla la mo - nta - gna oi co - m'è be - llo a

 vi - lle - ggia - re qua - ndo si se - nte a la ma - tti - na

 vi - lle - ggia - re qua - ndo si se - nte a la ma - tti - na

 vi - lle - ggia - re qua - ndo si se - nte a la ma - tti - na

 ed un bel ga - llo a ca - nta - re chi - ri - chi - chi - cchi

 ed un bel ga - llo a ca - nta - re chi - ri - chi - chi

 ed un bel ga - llo a ca - nta - re chi - ri - chi - chi

chi ri chiechi- cchi chi-ri-chi chi - chi - chi - chi - chi chi-ri chi-chi-

chi chi ri chichi- chi chi chi chi chi chi ri chichi chi

chi chi ri chichi- chi chi chi chi chi chi ri chichi chi

chi - chi-ri-chi chi- chi - chi-ri-chi chi- chi - chi chi chi chi

chi-ri chichi chi chi-ri chichi chi chi chi chi chi

chi-ri chichi chi chi-ri chichi chi chi chi chi chi

Oi com'è bella la montagna
oi com'è bello villeggiare
quando si sente alla mattina
ed un bel gallo a cantare

chirichichichi (...)

Oi com'è bella la montagna
oi com'è bello villeggiare
quando si sente alla mattina
ed un bell'asino a ragliare

hi ho hi ho (...)

Oi com'è bella la montagna
oi com'è bello villeggiare
quando si sente alla mattina
ed un bel cane ad abbaiare

bu bu bu bu (...)

VII.69 Oi la la Susanna

Moena 22.9.1954, EM

♩ ~ 124 durata 2"

vv.m. 

Oi la la Su - sa - nna oi la la Su - sa - nna al - za l cul se

Oi la la Su - sa - nna oi la la Su - sa - nna al - za l cul se



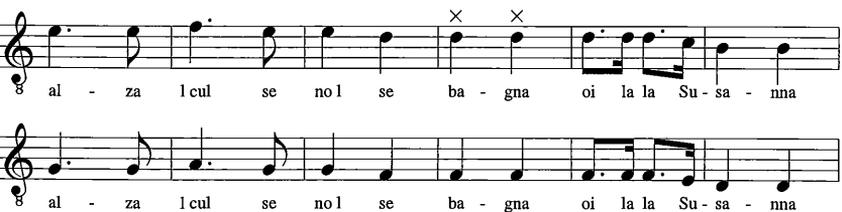
no l se ba - gna oi la la Su - sa - nna oi la la Su - sa - nna al - za

no l se ba - gna oi la la Su - sa - nna oi la la Su - sa - nna al - za



l cul se no l se ba - gna oi la la Su - sa - nna oi la la Su - sa - nna

l cul se no l se ba - gna oi la la Su - sa - nna oi la la Su - sa - nna



al - za l cul se no l se ba - gna oi la la Su - sa - nna

al - za l cul se no l se ba - gna oi la la Su - sa - nna

* Eseguita con accompagnamento di fisarmonica. In corrispondenza del segno XX, battito di mani.

oi la la Su - sa - nna al - za l cul se no l se ba - gna

oi la la Su - sa - nna al - za l cul se no l se ba - gna

intermezzo fisarmonica:

eccetera

Oi la la Susanna
 oi la la Susanna
 alza l cul se no l se bagna *
 oi la la Susanna
 oi la la Susanna
 alza l cul se no l se bagna

* Alcune voi: "auza l cul se no l se bagna".

VII.70 O Marmolèda

Penia 16.7.1986, n. 212

v.f. $\text{♩} \sim 80$ durata 34" ca.

O Ma - rmo - lè - da o Ma - rmo - lè - da o Ma - rmo - lè - da

o Ma - rmo - lè - da che ca - nche so - re - ge te co -

ro - na del so ra - i te co - ro - na del so ra - i

ti es re - gi - na e o - nor te co - gne dèr o - gni mont (...)

O Marmolèda o Marmolèda
o Marlolèda
che canche sorege te corona del so rai
te corona de sol rai
ti es regina
e onor te cogne dèr ogni mont

* Data la natura del brano, di accertata origine colta, la trascrizione è presentata nella sua intonazione originale. Testo originale e ulteriori indicazioni nel vol. I, pp. 242-245.

VII.71 O monachella di bruno vestita

Moena 27.6.1987, n. 293

♩ ~ 112 durata 25" ca.

v.f.

O mo-na-che-lla di bru-no ve-sti-ta di-mmi la sto-ria de-
lla tua vi-ta di-mmi il pe-rché ri-vo-lgi al ciel il me-sto vo-lto ci-nto d'un
vel di-mmi il pe-rché ri-vo-lgi al ciel il me-sto vo-lto ci-nto d'un vel

The musical score is written on three staves in treble clef. The first staff begins with a dynamic marking 'v.f.' and a tempo/duration instruction '♩ ~ 112 durata 25" ca.'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The second and third staves continue the melody and lyrics. The lyrics are: 'O mo-na-che-lla di bru-no ve-sti-ta di-mmi la sto-ria de-lla tua vi-ta di-mmi il pe-rché ri-vo-lgi al ciel il me-sto vo-lto ci-nto d'un vel di-mmi il pe-rché ri-vo-lgi al ciel il me-sto vo-lto ci-nto d'un vel'. There are some musical markings like accents and slurs over the notes.

O monachella di bruno vestita
dimmi la storia della tua vita
dimmo perché rivolgi al ciel
il mesto volto cinto d'un vel (2v)

Ingrato ingrato tu che volesti
donarmi giorni cotanto mesti
fra queste mura farmi soffrir
fra queste mura lasciami morir (2v)

Perché s'è giovane nel monastero
dove ogni brama più del pensiero
or or la vita dura è per me
oltre alla cella più pace non v'è (2v)

O disgraziata o me infelice
sto contemplando la mia sventura
non son degli uomini di Dio non son
per me la vita fu un triste don (2v)

Amavo assai giovin gentile
bello nel volto negli occhi umile
sua sposa farmi volevo allor
le rimembranze del primo amor (2v)

VII.72 Oscuro oscuro il cielo

Soraga 22.3.1980, n. 63

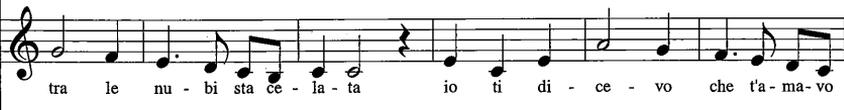
♩ - 108 durata 53" ca.

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. 
 cie - lo d'un i - nca - nto la lu - na


 tra le nu - bi sta ce - la - ta io ti di - ce - vo che t'a - ma - vo


 tra le nu - bi sta ce - la - ta io ti di - ce - vo che t'a - ma - 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 Ma s'e - lla si sve - glia - sse


 ta - nto i - nva - no vo' a - ca - ntar la se - re - na - ta Ma s'e - lla si sve - glia - sse


 ta - nto i - nva - no vo' a - ca - ntar la se - re - na - ta Ma s'e - lla si sve - glia - sse

con que-sto ca-nto sa-re-bbe u-na su-bli-me se-re-na-ta ma ella crude le

con que-sto ca-nto sa-re-bbe u-na su-bli-me se-re-na-ta ma ella crude le

con que-sto ca-nto sa-re-bbe u-na su-bli-me se-re-na-ta ma ella crude le

fi-nge di do-rmir il cuor mi di-ce che sta a se-nti - re

fi-nge di do-rmir il cuor mi di-ce che sta a se-nti - re

fi-nge di do-rmir il cuor mi di-ce che sta a se-nti - re

Oscuro, oscuro il cielo d'un incanto
 la luna tra le nubi sta celata
 io ti dicevo che t'amavo tanto
 invano vò a cantar la serenata

Ma s'ella si svegliasse con questo canto
 sarebbe una sublime serenata
 ma ella crudele finge di dormir
 il cuor mi dice che sta a sentir

Mi dice il cuor il cuor che per amare
 avrei trovato una fanciulla onesta
 dall'occhio fatto per innamorare
 la trovai così affabile e modesta

Altro non so che dirti che tu mi piaci
 amo le tue carezze amo i tuoi baci
 amo gli occhi tuoi così fulgenti
 t'amo se dici il vero oppur se menti

VII.73 Oscuro oscuro il cielo

Vigo 22.11.1980, n. 170

♩ ~ 130 durata 58" ca.

vv.
mix

O - scu - ro o - scu - ro il ciel non ha più ca - nto la lu - na
tra le nu - bi sta ce - la - ta il cuo - re me - sto me - sto so - ffre
ta - nto la be - lla non c'è più s'è a - ddo - rme - nta - ta
ma s'e - lla si sve - glia - sse con que - sto ca - nto sa - re - bbe u - na su - bli - me
se - re - na - ta ma e - lla cru - de - le fi - nge di do - rmir
il cuo - re me lo di - ce di sta - re a se - ntir
il cuo - re me lo di - ce di sta - re a se - ntir

Oscuro, oscuro il ciel non ha più canto
la luna tra le nubi sta celata
il cuore mesto mesto soffre tanto
la bella non c'è più s'è addormentata

Ma s'ella si svegliasse con questo canto
sarebbe una sublime serenata
ma ella crudele finge di dormir
il cuore me lo dice di stare a sentir (rip.)

Me lo diceva il cuor che per amare
avrei trovato una ragazza onesta
il cuore è fatto per innamorare
dall'alma pura semplice e modesta

Non è soltanto in cielo che stan le stelle
bella fanciulla mia tu mi ferisci il cuore
ma non v'è più nessuno di te più bel
che negli sguardi tuoi m'inebria d'amor

* Eseguita con accompagnamento di fisarmonica. La seconda voce non viene trascritta.

VII.74 O Venezia tu sei la più bella

Campestrin 9.12.1979, n. 32

$\text{♩} \sim 56$ durata 16" ca.

v.m.  O Ve - ne - zia tu sei

v.f.  be - lla O Ve - ne - zia - a tu sei
la più be - lla O Ve - ne - zia - a tu sei la più fo - rte

O Venezia tu sei la più bella
o Venezia tu sei la più forte
ti gira l'acqua da tutte le parti
l'è difficile a poterti (...).

Ma l'è Adele una giovine bella
che sapendo che sola restava
e un altro amante le si innamorava
non avendo vent'anni di età.

Cara Adele ti lascio nel pianto
per i confini mi tocca a partire
ti raccomando i cari bambini
spero presto poterli abbracciar.

* Esecuzione frammentaria ed imprecisa nell'intonazione, dove tra l'altro sembrano confluire motivi diversi: per le strofe 2 e 3 cfr. il brano trascritto al n. VII.1.

VII.75 Pesca dell'anello

La bella la va al pozzo

Campitello 20.7.1986, n. 246

♩ ~ 68 durata 18" ca.

vv.f. *accel.*

La be-lla la va al po-ozzo ra-va-nel re-mo-las ba-rba-bie-to-le spi-nas tra-pa-la-nca il

tempo

mar la be-lla la va al po-zzo e la va a re-se-ntar ma e la va a re-se-ntar

la be-lla la va al po-zzo e la va a re-se-ntar ma e la va a re-se-ntar

La bella la va al pozzo
 ravel remolas
 barbabetole spinas
 trapalanca il mar
 la bella la va al pozzo
 e la va a resentar
 ma e la va a resentar

Intant che la resenta
 ravel remolas...
 intant che la resenta
 l'anel el gh'è cascà

Alzò gli occhi al cielo
 ravel remolas...
 alzò gli occhi al cielo
 e la vide il ciel seren

Abbassò gli occhi al mare
 ravel remolas...
 Abbassò gli occhi al mare
 e la vide un pescator

O pescator dei pesci
 ravel remolas...
 o pescator dei pesci
 pescheme l mio anel

Mi sì che l pescheria
 ravel remolas...
 mi sì che l pescheria
 ma voi esser ben pagà

Trecent zecchini d'oro
 ravel remolas...
 trecent zecchini d'oro
 e la borsa a ricamar

Basta un bacin d'amore
 ravel remolas...
 basta un bacin d'amore
 per esser ben pagà

VII.76 Picchia picchia
Picchia picchia la porticella

Campestrin 9.12.1979, n. 28

♩ ~ 104 durata 16" ca.

2 vv.
mix

The musical score is written on three staves of a single treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The tempo is indicated as approximately 104 beats per minute. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The lyrics are: "Pi - cchia pi - cchia la po - rti - ce - lla sa -", "rà mia be - lla che vie - n'a - pri - re e pi - cchia pi - cchia la po - rti -", and "ce - lla sa - rà mia be - lla che vie - n'a - pri".

Pi - cchia pi - cchia la po - rti - ce - lla sa -
rà mia be - lla che vie - n'a - pri - re e pi - cchia pi - cchia la po - rti -
ce - lla sa - rà mia be - lla che vie - n'a - pri

Picchia picchia la porticella
sarà mia bella che vien'aprire
picchia picchia la porticella
sarà mia bella che vien'aprir

Con una mano aprì la porta
e con quell'altra se la baciò
con una mano aprì la porta
e con quell'altra se la baciò

Se l'é baciato ma stretto stretto
persin sua mama la g'à sentì
se l'é baciato ma stretto stretto
persin sua mama la g'à sentì

VII.77 Picchia picchia
Chi èlo che batte a la mia porta

Campitello 20.7.1986, n. 248

♩ - 92 durata 19" ca.

vv.f. 





Chi èlo che batte alla mia porta
 a questa ora a questa ora
 chi èlo che batte alla mia porta
 a questa ora del bel dormir

L'è tuo amante oi Carolina
 che l'è disposto a far l'amor

Aspetta un poco che io mi vesta
 e che mi metta il corpettin

Il corpetto e le calze bianche
 e le scarpette per ben ballar

Con una mano aprì la porta
 e con quell'altra se l'abbracciò

Se lo ha abbracciato stretto stretto
 che fin sua mamma la l'ha sentì

Cos'hai mai fatto oi Carolina
 che tutto il mondo parla di te

Lascia pure che il mondo dica
 ch'io voglio amare chi ama me

Io voglio amare quel giovinotto
 che l'è stà sett'anni in prigion per me

Ma se fossero ancora sette
 ma tutti e sette lo vorrei amar

VII.78 Povera Giulia

All'undici di notte

Pera 23.3.1980, n. 82

♩ ~ 52 durata 50" ca

v.f.



A - ll'u - ndi - ci di no - tte a - ll'a - a - ria o - scu - ra tu - tto è si - le - nzio



ta - cquo - no gli au - ge - lli del ca - mpo - sa - nto io va - rca - i le mu - ra va -



do a ce - rcar tra que - sti ca - ri a - ve - lli ce - rco la to - mba o - ve do - rme - ndo



sta ce - rco l'a - ma - nte mi - a i - do - lo di bo - ntà ce - rco la to - mba



o - ve do - rme - ndo sta ce - rco l'a - ma - nte mi - a i - do - lo di bo - ntà

Alle undici di notte all'aria oscura
tutto è silenzio tacciono gli augelli
del camposanto io varcai le mura
vado a cercar tra questi cari avelli

cerco la tomba ove dormendo sta
cerco l'amante mia idolo di bontà

In punto a mezzanotte udì una voce
che sospirando chiama il nome mio
m'inginocchio davanti a quella croce
e sospirando chiamavo il sommo Idio

Povera Giulia perchè moristi tu
io senza il tuo amore non vivo più

VII.79 Qua l'è la piazza

Vigo 8.12.1979, n. 12

♩ ~ 92 durata 18" ca.

v.m.

Qua l'è la pia - zza de quei da Tie - sdo l'è ci - rco - nda - da da
qua - ttro po - le - nto - ni po - le - nta du - ra bo - ni bo - co - ni
da - ghe la vo - lta al me - scol e me - te - la sul ta - ier

Qua l'è la piazza de quei da Tiesdo
l'è circondada da quattro polentoni
polenta dura boni boconi
daghe la volta al mescol
e metela sul taier

Qua l'è la piazza dei moeneri
l'è circondada da quattro maialeti
patate marze poca verdura
daghe la volta al nauz
e pìchelo sul camin

VII.80 Se bella splende

Vigo 22.11.1980, n.168

♩ ~ 92 durata 30" ca.

v.v.
mix

The musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a quarter note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a 'rallent. molto' marking and a final note.

Se be - lla sple - nde d'in su la se - ra la bia - nca
lu - na la mia pre - ghie - ra e con l'a - ddi - o tra - nqui - llo il
ciel son mo - nta na - ro son mo - nta - nar

Se bella splende d'in sulla sera
la bianca luna la mia preghiera
e con l'addio tranquillo il ciel
sono montanaro son montanar

E quando vado per monti e valli
un'armonia e un'aura senti
è la canzone dei casolar
sono montanaro son montanar

Addio bei monti colline addio
oh quanto male costi al cuor mio
da voi mi parto col cuor straziato
forse vedervi forse mai più

* Eseguita con accompagnamento di fisarmonica. Una seconda linea melodica, essenzialmente per terze e seste, è condotta da altre voci miste.

VII.81 Seduto in riva

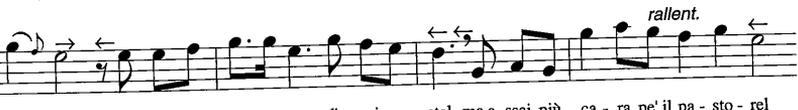
Là sovra l'alpe (II strofa)

Campitello 20.7.1986, n. 247

♩ ~ 74 durata 23" ca.

vv.f. 

vv.f. 

 *rallent.*



Seduto in riva [...] faccio sentire la mia canzone vivo nei boschi come l'augel vivo sui monti son pastorel

La sovra l'alpe miro l'Italia la mia capanna di nera paglia benché più povera d'ogni castel ma assai più cara pel pastorel

Quando mi sveglio verso l'aurora rimiro i monti che il sole indora e prego Iddio del dì novel deh benedicimi son pastorel

Assai col gregge vò su pei monti passo nei boschi presso le fonti e canticchiando sui monticel guido gli agnelli son pastorel

La cornamusa che ogni frattanto passo le ore fra il suono e il canto e mille volte l'eco fedel odo ripetere son pastorel

Quando la sera presso le agnelle al ciel rivolto guardo le stelle vedo mio padre col mio fratel la mamma e il babbo del pastorel

Allor più bella mi par la sera mi dico meglio la mia preghiera e addormentadomi sul letticel sogno i miei morti son pastorel

Son pastorello povero sono argento ed oro non ebbi in dono non ebbi in dono ma su nel ciel ha un gran bel posto il pastorel

* Poiché nella registrazione l'incipit è poco comprensibile, viene trascritta la seconda strofa.

VII.82 Senti senti caro Toni

Anche questa ghe voria (II strofa)

Campitello 20.7.1986, n. 259

$\text{♩} \sim 130$ durata 10" ca.

A-nche que-sta ghe vo-ri-a cia-par le bo-te so-ra e vi-a

scandito. quasi recitat

cia-par le bo-te so-to e so-ra ca-ro To-ni va in ma-lo-ra

[Senti senti] caro Toni
guarda ben di far giudizio
altrimenti in questi giorni
tua moglie ti fa le corna

Anche questa ghe voria
ciapar le botte sora via
ciapar le botte sotto e sora
caro Toni va in malora

La malora l'è lontana
ma fa un freddo maledetto
caro Toni andiamo a letto
andiamo a letto a riposare

Andare a letto a riposare
senza mangiare d'un boccone
impegneremo la giacheta
a l'ostaria del [...]

A che ora vieni a casa
alle sette del mattino
tutto ubriaco come un vizio
è un tizio da galera

Amen

* Poiché nella registrazione l'incipit è monco, viene trascritta la seconda strofa.

VII.83 Se tu sapessi o Nina

Pozza 25.3.1980, n. 73

$\text{♩} = 88$ durata 20" ca.

v.f.

Se tu sa-pe-ssi o Ni-na che gu-sto che se pro-va an-
 da-ndo a la ma-ti-na fo-ra da Po-rta Nuo-va se mo-nta su la se-le-ta e
 col ma-nu-brio in man e con la bi-ci-cle-ta si va lo-ntan lo-ntan.

Se tu sapessi o Nina
 che gusto che si prova
 andando a la mattina
 fori da Porta Nuova
 se monta su la selletta
 e col manubrio in man
 e con la bicicletta
 si va lontan lontan

La gondola a vapore
 la machina a tramvai
 son cose che oramai
 non hanno più valore
 se monta su la selletta
 e col manubrio in man
 e con la bicicletta
 si va lontan lontan

Din din lontan si sente
 lontan la passa via
 la passa tra la gente
 nessun non sa chi sia
 saran le due rodelle
 al suon del campanel
 saran le due rodelle
 al suon del campanel

Danari costa cari
 palanche no ghe n'è
 e chi no gh'è cavai
 ghe tocca nar a pè
 se monta su la selletta
 e col manubrio in man
 e con la bicicletta
 si va lontan lontan

* Eseguita con accompagnamento di chitarra.

VII.84 Signori miei carissimi

Pera 23.3.1980, n. 38

$\text{♩} \sim 108$ (molto rubato) durata 8" ca.

v.f.

Si - gno - ri miei ca - ri - ssi - mi ste stro - fe ste a se -
ntir le ho co - mpo - ste in Ru - ssia ve lo po - sso ga - ra - ntir

Signori miei carissimi
ste strofe ste a sentir
le ho composte in Russia
e le posso garantir

Le strofe chiare e limpide
come l'acqua nel bicchier
riguarda Toni singolo
dalla Russia l'è prigionier

VII.85 Son di sasso e pur son forte

Pera 23.3.1980, n. 72

♩ - 88 durata 29" ca.

v.f.

The musical score is written on three staves of a single treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a final note and a fermata. There are some performance markings such as '(o)', '(d)', and '(d)' above certain notes, and an 'x' below a note in the second staff.

Son di sa- sso e pur son fo- rte le- ri - le - rà son di pie- tra e ma- rmo
 la - ta le- ri - le - rà son la fi- glia di- sgra - zia - ta che non ha ne - su - no al
 cuor son la fi - glia di - sgra - zia - ta le- ri - le - rà che non ha ne - ssu - no al cuor

Son di sasso e pur son forte - leri lerà
 son di pietra e marmolata - leri lerà
 son la figlia disgraziata
 che non ha nessuno al cuor

Guarda là che cielo stellato - leri lerà
 e che bella nuvoletta - leri lerà
 ma l'è il cuor de la Merietta
 che l'è tutto appassionato

Guarda là che ciel sereno - leri lerà
 e che bella luna bianca - leri lerà
 ma la mia morosa è stanca
 ma di far l'amor con me

(*)

Varda là che bella rama - leri lerà
 e con su tre quattro foglie - leri lerà
 ma piuttosto de prender moglie
 otto anni al battaglion

Otto anni no i è niente - leri lerà
 per servire un reggimento - leri lerà
 ma l'è solo un passatempo
 per sta cara gioventù

* Le strofe 4 e 5 sono riferite dall'informatrice nel documento dal brano Pera 36, che in realtà rappresenta l'organica continuazione del presente.

VII.86 Soraga Soraga *

a) Soraga Soraga la é bela

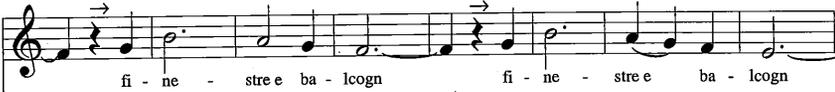
Soraga 22.3.1980, n. 59a

♩ ~ 144 durata 1'56" ca.

v.f. 

v.f. 

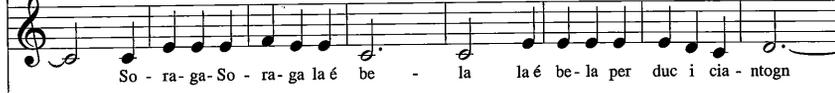
v.m. 













* I tre brani seguenti, n. 59a, 59b e 59c, vengono eseguiti in un'unica sequenza, senza soluzione di continuità. La durata indicata in apertura si riferisce all'intera esecuzione.

fi - ne - stre e ba - lco gn in gran qua - nti - tà

fi - ne - stre e ba - lco gn in gran qua - nti - tà

fi - ne - stre e ba - lco gn in gran qua - nti - tà

Soraga Soraga la é bela
 la é bela per duc i ciantogn
 finestre e balcogn
 finestre e balcogn

Soraga Soraga la é bela
 la é bela per duc i ciantogn
 finestre e balcogn,
 in gran quantità

E tutte ste bele tosete
 le porta i pindoi rosc
 le vel en bel moros
 le vel se maridar

VII.86 Soraga Soraga

b) I dise che a Soraga

Soraga 22.3.1980, n. 59b

♩ ~ 132

v.f. I di - se che a So - ra - ga non è be - llo con ta - nte ra - ga - zzi - ne che ci sta - nno i

v.f. che a So - ra - ga non è be - llo con ta - nte ra - ga - zzi - ne che ci sta - nno i

v.m. ra - ga non è be - llo ta - nte ra - ga - zzi - ne che ci sta - nno

gio - va - no - tti i mo - nta in ae - ro - pla - no i gio - va - no - tti i mon - nta in ae - ro - pla - no i

gio - va - no - tti i mo - nta in ae - ro - pla - no i gio - va - no - ti i mo - nta in ae - ro - pla - no i

gio - va - no - tti i mo - nta in ae - ro - pla - no gio - va - no - tti i mo - nta in ae - ro - pla - no i

di - se che a So - ra - ga non è be - llo con ta - nte ra - ga - zzi - ne che ci sta - nno i

di - se che a So - ra - gna non è be - llo con ta - nte ra - ga - zzi - ne che ci sta - nno i

di - se che a So - ra - ga non è be - llo ta - nte ra - ga - zzi - ne che ci sta - nno

gio-va-no-tti i mo-nta in ae-ro-pla-no non ti sco-rda-ar di me qua-ndo ti ve-do

gio-va-no-tti i mo-nta in ae-ro-pla-no non ti sco-rdar di me qua-ndo ti ve-do

gio-va-no-tti i mo-nta in ae-ro-pla-no non ti sco-rdar di me qua-ndo ti ve-do

te pa-ra-di-so-mi par di ve-der qua-ndo ti ve-do te so-pra il

te pa-ra-di-so mi par di ve-der qua-ndo ti ve-do te so-pra il

te pa-ra-di-so mi par di ve-der ve-do te so-pra il

mar mi par di vo-lar sei be-lla sei ca-ra be-lla non pia-nge-re be-lla non

mar mi par di vo-lar sei be-lla sei ca-ra be-lla non pia-nge-re be-lla non

mar mi par di vo-lar sei be-lla sei ca-ra be-lla non pia-nge-re be-lla non

pia-nge-re sei be-lla sei ca-ra be-lla non pia-nge-re non mi sco-rdar
 pia-nge-re sei be-lla sei ca-ra be-lla non pia-nge-re non mi sco-rdar
 8 pia-nge-re sei be-lla sei ca-ra be-lla non pia-nge-re non mi sco-rdar

I dise che a Soraga non è bello
 con tante ragazzine che ci stanno
 i giovanotti i monta in aeroplano
 i giovanotti i monta in aeroplano

I dise che a Soraga non è bello
 con tante ragazzine che ci stanno
 i giovanotti i monta in aeroplano
 non ti scordar di me

Quando ti vedo te
 paradiso mi par di veder
 quando ti vedo te
 sopra i mar mi par di volar

Sei bella, sei cara
 bella non piangere
 bella non piangere
 sei bella, sei cara
 bella non piangere
 non sospirar

VII.86 Soraga Soraga
c) Ciribiribin doman l'è festa

Soraga 22.3.1980, n. 59c

♩ = 132

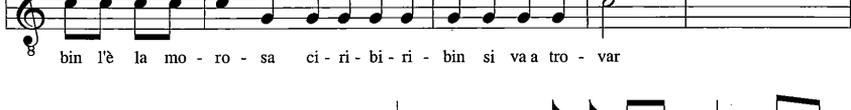
v.v.f. 
 ci-ri-bi-ri - bin do-man l'è fe-sta ci-ri-bi-ri - bin non si la - vo-ra ci-ri-bi-ri-

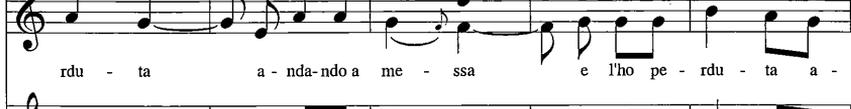
v.f. 
 ci-ri-bi-ri - bin non si la - vo-ra ci-ri-bi-ri-

v.m. 
 ci-ri-bi-ri - bin non si la - vo-ra ci-ri-bi-ri-

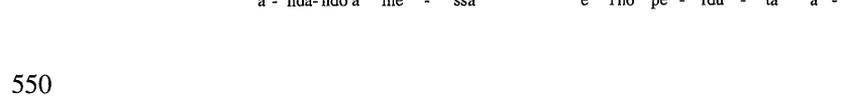

 bin l'è la mo - ro - sa ci - ri - bi - ri - bin si va a tro - var E l'ho pe-


 bin l'è la mo - ro - sa ci - ri - bi - ri - bin si va a tro - var


 bin l'è la mo - ro - sa ci - ri - bi - ri - bin si va a tro - var


 rdu - ta a - nda-ndo a me - ssa e l'ho pe - rdu - ta a -


 a - nda-ndo a me - ssa e l'ho pe - rdu - ta a -


 a - nda-ndo a me - ssa e l'ho pe - rdu - ta a -

nda - ndo a me - ssa e l'ho pe - rdu - ta a - nda-ndo a

nda - ndo a me - ssa e l'ho pe - rdu - ta a - nda-ndo a

nda - ndo a me - ssa e l'ho per - du - ta a - nda-ndo a

me - ssa e chi - ssà qua - ndo chi - ssà qua - ndo ri - to - rne - rà

me - ssa e chi - ssà qua - ndo chi - ssà qua - ndo ri - to - rne - rà

me - ssa e chi - ssà qua - ndo chi - ssà qua - ndo ri - to - rne - rà

Ciribiribin doman l'è festa
 ciribiribin non si lavora
 ciribiribin l'è la morosa
 ciribiribin si va a trovar

E l'ho perduta andando a messa
 e l'ho perduta andando a messa
 e l'ho perduta andando a messa
 e chissà quando chissà quando ritornerà

VII.87 Sulle più alte cime

Pera 23.3.1980, n. 70

v.f. $\text{♩} \sim 100$ [rubato] durata 38" ca.

Su - le più al-te ci-me do-ve le-va el sol bo-no-ra l'è l' Be-pi che m'a-do-ra l'è l'
 Be - pi che m'a-do-ra su - le più al-te ci-me do-ve le-va l' sol bo-no-ra l'è l'
 Be - pi che m'a-do-ra al me a - do-ra e mi vol ben Be-la sì che la be-la Ma-ria-no-la [bio] [nda e]
 be - la vie - ni qua ciao No - le - ta tra - lla - là ciao No - le - tta tra - lla - là No -
 le - tta sei ca - ra se tu mi fai l'a-mor No - le - tta sei ca - ra se tu mi do-ni il cor

Sulle più alte cime
 dove leva el sol bonora
 l'è el Bepi che m'adora
 l'è el Bepi che m'adora
 Sulle più alte cime
 dove leva el sol bonora
 l'è el Bepi che m'adora
 al me adora e l me vol ben

Bela sì che la bela Marianola
 bionda e bela viene qua
 ciao Noleta trallalà
 ciao Noleta trallalà
 Noleta sei cara
 se tu mi fai l'amor
 Noleta sei cara
 se tu mi doni il cor

Le scale dell'ufficio
 son centoventiquattro
 Noleta vieni abbasso (...)
 che te le farò veder

Bela sì che la bela Marianola ...

Fra zoccoli e rizoccoli
 sei alta quattro dedi
 Noleta che no te credi (...)
 te lo farò vedere

Bela sì che la bela Marianola...

VII.88 Suona la mezzanotte
Scendo nel cimitero (II strofa)

Pera 19.4.80, n. 111

v.m. ♩ = 63 durata 30" ca.

Scen - do nel ci - mi - te - ro ge - tto de -
 ll'a - cqua san - ta in se - gno di ri - co - rda -
 nza de - ll'a - mo - ro - so cuor si de - ll'a - mo - ro - so cuor

Suona la mezzanotte
 entro nel campo santo
 viva t'amavo tanto
 già morta t'amo ancor
 sì dell'angelo d'amor

Scendo nel cimitero
 getto dell'acqua santa
 in segno di ricordanza
 dell'amoroso cuor
 sì dell'amoroso cuor

Sulla tua tomba memore
 sparsa di rose e fiori
 gioia dei nostri amori
 vorrei morire un dì
 sì, vorrei morire un dì

gioia dei nostri amori
 vorrei morire un dì
 sì, vorrei morire un dì

* Poiché nella prima strofa l'intonazione è difettosa, viene qui trascritta la seconda strofa.

VII.89 Teresina vien da bas

Campitello 20.7.1986, n. 257

♩ - 92 durata 22" ca.

v.f.

Te - re - si - na vien da bas che l'è 'n'o - ra che son
 chi e la lu - na che fa cia - ro cia - ro cia - ro e la
 lu - na che fa [...] Te - re - si - na vien da bas che l'è 'n'o - ra che son
 chi e la lu - na che fa cia - ro cia - ro al par del dì

Teresina vieni da bas
 che l'è un ora che son chi
 e la luna che fa chiaro chiaro chiaro
 Teresina vieni da bas
 che l'è un ora che son chi
 e la luna che fa chiaro chiaro al par del dì

(1) In questo punto una delle due esecutrici non ricorda il testo e viene interrotta dall'altra che propone la versione corretta della strofa.

VII.90 Teresina vieni a basso

Campestrin 9.12.1979, n. 30

♩ ~ 118 durata 8" ca.

vv.
mix

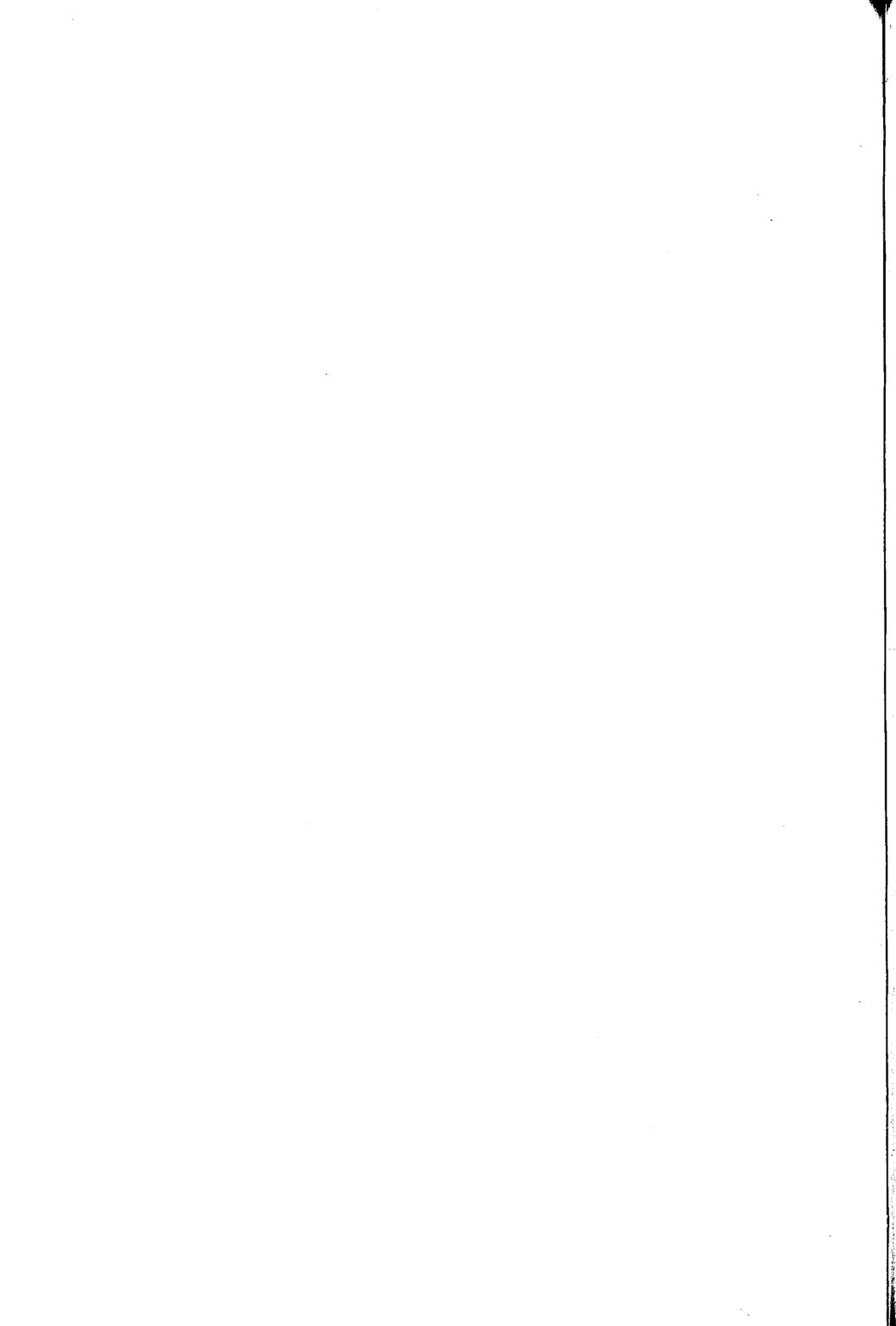
Te - re - si - na vie - ni a ba - sso che l'è u - n'o - ra che son chi e la

rallent.

lu - na si fa cia - ra cia - ra di...

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody with lyrics underneath. Above the staff, there is a tempo marking '♩ ~ 118 durata 8" ca.' and the performance instruction 'vv. mix'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff is also a treble clef with the same key signature. It continues the melody with lyrics. Above this staff is the instruction 'rallent.' and a fermata symbol over the final note. The lyrics are: 'Te - re - si - na vie - ni a ba - sso che l'è u - n'o - ra che son chi e la' and 'lu - na si fa cia - ra cia - ra di...'. There are some markings on the staff, including an 'x' and a circled 'x'.

Teresina vieni a basso
che l'è un ora che son chi
la luna si fa ciara, ciara di



INDICI

Avvertenza:

Le pagine seguenti contengono gli apparati che consentono di identificare i brani che formano il corpus preso in esame, e risalire ai dati essenziali di registrazione e di archiviazione.

- **INDICE GENERALE:** contiene l'elenco progressivo dei brani raccolti, organizzato per sedute di registrazione, con il rinvio alle trascrizioni pubblicate nel presente volume. Per inconvenienti occorsi in fase di riversamento non sempre l'ordine progressivo corrisponde esattamente alla successione cronologica delle registrazioni. I canti sono indicati mediante il titolo convenzionale, seguito dall'*incipit*: quest'ultimo viene ommesso quando coincide con il titolo convenzionale.
- **INDICE PER TITOLO CONVENZIONALE**
- **INDICE PER INCIPIT:** entrambi rinviano al numero d'archivio, che consente per ciascun canto di risalire ai dati contenuti nelle schede di registrazione dell'Indice Generale.
- **INDICE DELLE INTERVISTE:** riporta una sommaria indicazione dei principali argomenti trattati.
- **INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI,** con l'indicazione dei brani contenuti nel Compact disc allegato al volume, con il riferimento al numero d'archivio e alle trascrizioni musicali pubblicate.

INDICE GENERALE

Brani e sedute di registrazione

08.12.1979 VIGO DI FASSA, loc. Vallonga

Raccoglitori: Chiocchetti F., Del Grosso G., Sassu P.

Informatori: Lorenz Rosa in Rasom (1903-1983)
Rasom Antonio "Ciancele" (1901-1991)

Archivio: DAT A1-14 / Bob. 1a -1b (1-4)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
1	Intervista - Riti		
2	Canzone della "Bona sera" - <i>Per saludar voi sposi</i>	vv.mix	IV.04
3	Venezia regina del mar - <i>A Venezia le belle contrade</i>	vv.mix	
4	Andiamo a lavorar - <i>Amici amici amici allegramente</i>	vv.mix	
5a	Riti riti reiti	v.f.	
5b	Ninna nanna bel popin	v.f.	IV.10
6a	Dort tief im Böhmenwald	v.f.	VII.18
6b	Donna lombarda - <i>Donna donna donna lombarda</i>	v.f.	VII.07
7	Cattivo custode - <i>Sul castel di Mirabel</i>	vv.mix	
8	Canzone del pompiere - <i>Nell'ampresso del tuo amor</i>	v.m.	
9	Canzone del cacciatore - <i>Con la cara compagnia</i>	v.m.	
10	Cianzon de Val de Fascia - <i>Lo che i pre d'istà</i>	v.m.	VII.08
11	Canzone di Soraga - <i>Soraga Soraga la é bela</i>	vv.mix	
12	Le piazze dei paesi - <i>Qua l'è la piazza de quei da Tiezdo</i>	v.m.	VII.79
13	Canzone del pompiere - <i>Nell'ampresso del tuo amor</i>	v.m.	
14	Herrn und Frauen	v.f.	VII.26

09.12.1979 CAMPESTRIN (Mazzin)

Raccoglitori: Chiocchetti F., Del Grosso G., Sassu P.

Informatori: Valentini Ludovico "de Soricia" (1904-1990) vl, org.
Ghetta Orsola in Valentini (1913)
Endrich Angelo (1906-1995) fisa

Archivio: DAT A15-35 / Bob. 1b-2a

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
15	Polka della valle di Fassa	org.	I.20
16	Primo bacio (<i>valzer</i>)	org.	I.21
17	Mazurka in La	org.	I.13
18	Pairisc	org.	I.18
19	Pairisc	viol., fisa	I.19
20	Fior di roccia [Katzenau] (<i>valzer</i>)	viol., fisa	I.05
21	Mazurka in Sol	viol., fisa	I.14
22	En giro al sass (<i>marcia</i>)	viol., fisa	
23	En giro al sass (<i>marcia</i>)	viol., fisa	I.04
24	Canzone della "Bona sera" - <i>Siam giunti o compagni</i>	vv.mix	V.08
25	Mi piace il vino - <i>Io sono un uomo allegro</i>	vv.mix	VII.32
26	La luna fioresc - <i>La luna la fior</i>	vv.mix	VII.37
27	Donna lombarda - <i>O donna donna donna lombarda</i>	v.f.	VII.16
28	Picchia picchia la porticella	vv.mix	VII.76
29	Le qualità delle sorelle - <i>In casa mia son sei sorelle</i>	vv.mix	VII.30
30	Cambiamento di colori - <i>Teresina vieni a basso</i>	vv.mix	VII.90
31	L'uccellino del bosco - <i>Quell'uselin dâl bosch</i>	vv.mix	VII.51
32	O Venezia	vv.mix	VII.74
33	Caserio - <i>Il sedici d'agosto</i>	vv.mix	VII.03
34	Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi dell'oriente</i>	vv.mix	
35	O bella mia speranza	vv.mix	IV.16

23.03.1980 PERA (Pozza di Fassa)

Informatori: Poppi C., Sassu P.

Informatori: Brigadoi Ida "dal Pò" (1900-1984)

Archivio: DAT A36-45 / Bob. 2bis

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
36a	Otto anni al reggimento - <i>Varda là che bela rama</i>	v.f.	VII.85
36b	Intervista - Repertorio Venturi		
37	Cianzon de val de Fascia - <i>Lo che l'é l'é dut n fior</i>	v.f.	VII.09
38	Signori miei carissimi	v.f.	VII.84
39	La penitente - <i>Mariettina vado frate</i>	v.f.	VII.58
40	Ti lascio nel pianto - <i>Cara gente vi prego ascoltarmi</i>	v.f.	VII.01
41a	Non ti rammenti i baci	v.f.	
41b	Intervista - Riti vita		
42	Intervista - Repertorio Venturi		
43	Ho trentasei amanti - <i>Madre mia state a sentire</i>	v.f.	VII.53
44	Dal mio paesello	v.f.	
45	Mi piace il vino - <i>Cara sposina aiutame</i>	v.f.	VII.02

23.03.1980 SORAGA

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Brunel Alma in Pederiva "de Cela" (1920)
 Pederiva Carla in Giuliani (1937)
 Pederiva Fortunata in Rossi (1935)
 Pederiva Pierina (1942)
 Pellegrini Orsola "de Zach" (1900-1984)
 Zulian Giovanni (1905-1988)
 Zulian Luigi (1903-1990)

Archivio: DAT B1-20 / Bob. 3a-3b-4a

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
46	Tre re - <i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	vv.mix	III.02
47	Intervista - Riti anno		
48	Intervista - Riti anno		
49	Oggi è nato	vv.mix	II.04
50	Lento s'aduna	vv.mix	VII.47
51	Iddio benedetto	vv.mix	II.01
52	Il tempo passa	vv.mix	II.02
53	Celeste messaggera - <i>Chi sei mai tu celeste messaggera</i>	vv.mix	IV.02
54	Magnificat	vv.mix	
55	Stabat Mater	vv.mix	IV.24
56	Tre re - <i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	vv.mix	
57	Oggi è nato	vv.mix	
58	Il lago Maggiore - <i>Sabato di sera al tramontar del sole</i>	vv.mix	VII.27
59a	Soraga Soraga la é bela *	vv.mix	VII.86a
59b	Soraga Soraga la é bela - <i>I dise che a Soraga *</i>	vv.mix	VII.86b
59c	Soraga Soraga la é bela - <i>Ciribiribin doman l'è festa *</i>	vv.mix	VII.86c
60	La luna fioresc - <i>La luna la dasc su un col...</i>	vv.mix	VII.38
61	Canzone della "Bona sera" - <i>La bella e la buona sera</i>	vv.mix	V.05
62	L'uccellino del bosco - <i>Quell'uselin del bosch</i>	vv.mix	VII.52
63	Oscuro il cielo - <i>Oscuro oscuro il cielo d'un incanto</i>	vv.mix	VII.72

* Eseguite in un'unica sequenza

23.03.1980 PERA (Pozza di Fassa)

Raccoglitori: Poppi C., Sassu P.

Informatori: Brigadoi Ida "dal Pò" (1900-1984)

Archivio: DAT B21-29 / Bob. 4b

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
64	Tre re - <i>E noi siam tre re dell'oriente</i>	v.f.	
65	Ninna nanna - <i>Nina ninina nina ninela</i>	v.f.	VI.12
66	Bambina tu sei regina - <i>E l'era una bambina</i>	v.f.	
67	Il masnadiero di Tessaglia - <i>Nel silenzio della sera</i>	v.f.	VII.62
68	Cattivo custode - <i>Sul castel di Mirabel</i>	v.f.	
69	L'uccellino del bosco - <i>Quell'auselin del bosch</i>	v.f.	
70	Bella vieni qua - <i>Su le più alte cime</i>	v.f.	VII.87
71	Il barcaiolo del Brenta - <i>O barcarol di barca</i>	v.f.	VII.65
72	Otto anni di reggimento - <i>Son di sasso e pur son forte</i>	v.f.	VII.85

25.03.1980 POZZA DI FASSA

Raccoglitori: Poppi C., Sassu P.

Informatori: Celestina Depozza in Cincelli (1897-1984)
Mario Cincelli (1928) chit.

Archivio: DAT C1-5 / Bob. 5a (1-5)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
73	La bicicletta - <i>Se tu sapessi o Nina</i>	v.f., chit.	VII.83
74	Voglio vestirmi in gringola	v.f., chit.	
75	Ritornata è primavera	v.f., chit.	
76	Der Mensch der lebt vom Essen	v.f., chit.	VII.15
77	La gardenera - <i>Can che jon pa vin Gardena</i>	v.f., chit.	VII.34

23.03.1980 PERA (Pozza di Fassa)

Raccoglitori: Poppi C., Sassu P.

Informatori: Brigadoi Ida "dal Pò" (1900-1984)

Archivio: DAT C6-11 / Bob. 5a (6-11)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
78	Intervista - Superstizione		
79	La gioventù - <i>L'amata gioventù in faccia la mia mente</i>	v.f.	
80	Casto rifiuto - <i>Io son nata montanara</i>	v.f.	VII.04
81	Jon pa pian pian	v.f.	
82	Povera Giulia - <i>Alle undici di notte</i>	v.f.	VII.78
83	La suora infermiera - <i>Lieve suona la campanella</i>	v.f.	VII.48

20.04.1980 PERA (Pozza di Fassa)

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Bernard Annamaria "de Bernardo" (1917)
Ghetta Orsola "de Tin" in Valentini (1914)
Valentini Annamaria (figlia di Orsola) (1935)

Archivio: DAT C12-22 / Bob. 6a

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
84	Mancato ritorno - <i>Vedo il mattino a sorgere</i>	vv.ff.	
85	L'amante punito - <i>Il mio bel l'è andà in montagna</i>	v.f.	VII.29
86	L'incendio di Fontanazzo - <i>Una notte buia buia</i>	vv.ff.	
87	La più bella alpestre valle	vv.ff.	
88	Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	v.f.	
89	Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	v.f.	
90	Baschia - <i>Io grande imperatore degli amori</i>	v.f.	
91a	Canzone della "Bona sera" - <i>Siam giunti o compagni</i>	vv.ff.	V.09
91b	Bon dì e bon an		
92	Donna lombarda - <i>O donna donna donna lombarda</i>	v.f.	VII.17
93	Cristan Zanin da Penia - <i>Bon dì, che siede pa voi</i>	v.f.	
94	Cattivo custode - <i>Sul castel del mirambel</i>	v.f.	

21.04.1980 VIGO DI FASSA

Raccoglitori: Chiocchetti F., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Ghetta Giovanni "da l'Ones" (1915-1986) org.
Ghetta Maria "de Gasper" (1909-1993)
Ghetta Pellegrino "de Gasper" (1909-1996)

Archivio: DAT C23-37 / Bob. 6b-7a (1-7)

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
95	Dall'alto tuo seggio	v.m., org.	
96	O Maria nostra speranza	org.	
97	O bimbo divino disceso dal cielo	v.m., org.	IV.18
98a	Venite adoriamo	v.m., org.	IV.28
98b	Intervista - Canti devozionali		
99	Miserere mei Deus	v.m., org.	IV.14
100	Stabat Mater	v.m., org.	IV.25
101	Io son quell'inglesina - <i>O giardiniera tu sei la mia sposa</i>	v.f.	VII.66
102	Si sta bene in alto mare	vv.mix	
103	Notte d'amor immortal	org.	
104	Sei nostro re	v.m., org.	IV.23
105	Lodiamo il sacramento	v.m., org.	IV.12
106a	Litanie - <i>Kyrie eleison</i>	v.m., org.	IV.09
106b	Intervista - Canti devozionali		
107	Salmo dei vespri - <i>Dixit dominum</i>		IV.03
108	Tre re - <i>E noi siam i tre re dell'oriente</i>	v.m., org.	
109	Tre re - <i>E noi siamo i tre re d'oriente</i>	v.m., org.	

19.04.1980 PERA, loc. Moncion (Pozza di Fassa)

Raccoglitori: Chiocchetti F., Poppi C., Sàssu P.

Informatori: Depaul Roberto "Luisio de Giana" (1893-1986) mand.
Mazzel Silvia "de Zemor" (1936) fisa

Archivio: DAT D1-19 / Bob. 7b-8a (1-10)

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
110a	Intervista - Formazione musicale	v.m.,	
110b	Cara Rosina - <i>Strade stradelle che tu mi fai far</i>	v.m., mand.	
111	L'amante morta - <i>Suona la mezzanotte</i>	v.m., mand.	VII.88
112	Forti e baldi	v.m., mand.	
113	Cianzon de Val de Fascia - <i>Lo che i pré d'istà</i>	v.m., mand.	VII.10
114a	L'usignolo - <i>Sulle montagne...</i>	v.m., mand.	
114b	Intervista - Teatro popolare	v.m.	
115	Canzone della "Bona sera" - <i>Venuti siamo in questa sera</i>	v.m., mand.	V.07
116	Santa Lucia - <i>O dolce Napoli, o sol beato</i>	v.m., mand.	
117	Valzer	mand.	
118	Marcia in Sol	mand.	I.12
119	Marcetta	fisa	
120	Marcetta in Fa	fisa, mand.	I.10
121	Pairisc (Oi la la Susanna)	fisa, mand.	I.16
122	Marcia (Wien bleibt Wien)	fisa	
123	Ländler in Sol	fisa, mand.	I.09
124	Mazurka in Sol	mand.	I.15
125	Marcetta in Re	fisa, mand.	I.11
126	Sbarazzina	fisa, mand.	
127	Forti e baldi	fisa, vv.mix	
128	Intervista - Balli e suonatori		

23.05.1981 CAMPITELLO DI FASSA

Raccoglitori: Chiocchetti F.

Informatori: Coro di Campitello

Archivio: DAT D20 / Bob. 8b 1: registrato in funzione

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
129	Canzone della "Bona sera" - <i>Per salutare voi sposi</i>	vv.mix, fisa	V.01

22.02.1982 VIGO DI FASSA

Raccoglitori: Morelli R.

<i>Informatori:</i>	Ghetta Giovanni "da l'Ones"	(1915-1986)	org.
	Ghetta Pellegrino "de Gasper"	(1909-1996)	
	Pederiva Paolino "de Romedi"	(1925)	
	Deluca Renzo "de Canucia"	(1935)	
	Ghetta Carmen "de Martin"	(1924)	
	Weiss Clara "de Tone"	(1931)	
	Pollam Paola "de Ciascian"	(1939)	
	Lorenz Maria Teresa "de Giulietta"	(1939)	

Archivio: DAT D21-24 / Bob. 8b (2-5)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
130	Tre re - <i>E noi siam i tre re dell'oriente</i>	vv.mix	III.03
131	Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	vv.mix	III.13
132	Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	vv.mix	III.12
133	Tre re - <i>E noi siam i tre re d'oriente</i>	vv.mix	III.14

23.02.1982 SORAGA

Raccoglitori: Morelli R.

<i>Informatori:</i> Vian Stefano	(1970)
Pederiva Emanuele	(1971)
Pellegrin Antonio	(1970)
Zulian Giovanni	(1905-1988)
Rossi Nicolò	(1927)
Brunel Rosina "de Cela"	(1928)
Brunel Ernesto	(1940)
Pederiva Giovanni	(1942)
Pederiva Fortunata in Rossi	(1935)
Pederiva Pierina	(1942)

Archivio: DAT D25-29 / Bob. 8b (6-10): n. 134 registrato in funzione

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
134	Tre re - <i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	vv.bianche	III.01
135	Oggi è nato	vv.mix	
136	Iddio benedetto	vv.mix	
137	Tre re - <i>Noi siamo i tre re</i>	vv.mix-	
138a	Lento s'aduna	vv.mix	

05.01.1982 PENIA (Canazei)

Raccoglitori: Morelli R.

<i>Informatori:</i> Micheluzzi Raul	(1971)
Cianchetta Roberto	(1972)
Chiocchetti Ezio	(1971)

Archivio: DAT D30 / Bob. 8b 11: registrato in funzione

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
138b	Tre re - <i>E noi siamo i tre re</i>	vv.bianche	III.08

05.12.1981 POZZA DI FASSA

Raccoglitori: Morelli R.

Informatori: Coro di Campitello

Archivio: DAT D31 / Bob. 8b 12: registrato in funzione

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
138c	Canzone della "Bona sera" - <i>Per salutare voi sposi</i>	vv.mix, fisa	

22.11.1980 VIGO DI FASSA

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

<i>Informatori:</i>	Ghetta Giovanni "da l'Ones"	(1915-1986)	fisa
	Ghetta Pellegrino "de Gasper"	(1909-1996)	
	Pederiva Paolino "de Romedi"	(1925)	
	Deluca Renzo "de Canucia"	(1935)	
	Weiss Clara "de Tone"	(1931)	
	Pollam Paola "de Ciascian"	(1939)	
	Lorenz Maria Teresa "de Giulietta"	(1939)	

Archivio: DAT E1-10 / Bob. 9a (1-10)

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
139	Un giovane signore	vv.mix, fisa	
140	L'usignolo - <i>Sui vent'anni un bel garzon</i>	vv.mix, fisa	
141	Amore lontano - <i>Mi sovvien quella notte serena</i>	vv.mix, fisa	VII.59
142	Prosit solenne - <i>Ein prosit</i>	vv.mix, fisa	VII.22
143	Parola d'amore - <i>Suvvia pronuncia la tua parola</i>	vv.mix, fisa	
144	Ninna nanna natalizia - <i>Che magnifica notte di stelle</i>	vv.mix, fisa	
145	Tre re - <i>E noi siam tre re d'oriente</i>	vv.ff., fisa	
146	Tre re - <i>E noi siam tre re d'oriente</i>	vv.mix, fisa	
147	Litania della Madonna - <i>Sancta Maria</i>	vv.mix, fisa	IV.22
148	O Maria nostra speranza	vv.mix, fisa	IV.20

23.11.1980 CAMPITELLO DI FASSA

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Somnavilla Angelo "de Megna" (1929) mand.
Somnavilla Attilio (1967) fisa

Archivio: DAT E11-24 / Bob. 9b (1-14)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
149	Schneevalzer	mand., fisa	I.23
150	Pairisc (Oi la la Susanna)	mand., fisa	I.17
151	La luna fioresc	mand.	
152	La luna fioresc (<i>Ländler</i>)	fisa	I.08
153	Valzer in Sol	mand., fisa	I.32
154	Valzer in Fa	fisa	I.28
155	Valzer in Fa	fisa	I.29
156	Valzer in Do	fisa	I.27
157	Intervista - Mascherate, repertorio Venturi		
158	Valzer	fisa	
159	Intervista - Canti		
160	Nineta va ti vesti (<i>valzer</i>)	mand., fisa	
161	Jodelvalzer in Sol	v.m., fisa	I.07
162	Valzer in Fa	fisa	I.30

22.11.1980 VIGO DI FASSA

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

<i>Informatori:</i>	Ghetta Giovanni "da l'Ones"	(1915-1986)	fisa
	Ghetta Pellegrino "de Gasper"	(1909-1996)	
	Pederiva Paolino "de Romedi"	(1925)	
	Deluca Renzo "de Canucia"	(1935)	
	Ghetta Carmen "de Martin"	(1924)	
	Weiss Clara "de Tone"	(1931)	
	Pollam Paola "de Ciascian"	(1939)	
	Lorenz Maria Teresa "de Giulietta"	(1939)	

Archivio: DAT E25-32 / Bob. 10a (1-8)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
163	Canzone della "Bona sera" - <i>La buona sera a voi sposi</i>	vv.mix, fisa	V.03
164	Canzone della "Bona sera" - <i>La buona sera a voi sposi</i>	vv.mix	
165	Spunta l'alba - <i>Deh ti desta fanciulla la luna</i>	vv.mix, fisa	VII.14
166	Bella pastora - <i>Dove vai bella pastora</i>	vv.mix, fisa	VII.20
167	Io son quell'inglesina - <i>O giardiniera tu sei la mia sposa</i>	vv.mix, fisa	
168	Son montanaro - <i>Se bella splende d'in sulla sera</i>	vv.mix, fisa	VII.80
169	Alle falde del monte vesuvio	vv.mix, fisa	
170	Oscuro il cielo - <i>Oscuro oscuro il ciel</i>	vv.mix, fisa	VII.73

23.11.1980 CAMPITELLO DI FASSA

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

<i>Informatori:</i>	Sommavilla Angelo "de Megna"	(1929)	
	Sommavilla Attilio	(1967)	

Archivio: DAT E33 / Bob. 10b 1

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
171	Canzone della "Bona sera"	mand., fisa	V.02

19.04.1980 PENIA (Canazei)

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Iori Riccardo "Zigara" (1936-1994) fisa
Dantone Augusto "de Piva" (1933) m, chit.
Costa Giordano (1958) fisa

Archivio: DAT E34-37 / Bob. 11a (1-3)

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
172	Sul lago Maggiore *	fisa, mand.	
173	En giro al sass *	fisa, mand.	
174	Aquila doppia *	fisa, mand.	
175	Wien bleibt Wien *	fisa, mand.	
176	Crisantemo *	fisa, mand.	
177	Furlana	fisa, chit.	
178	Bal del Moliné	fisa, chit.	I.03
179	Pairisc	fisa, chit.	
180	Valzer del Batistin *	fisa, mand.	
181	Malombra *	fisa, mand.	
182	Marcia *	fisa, chit.	
183	Strumentale *	fisa, chit.	
184	Jodel *	fisa, chit., v.m.	
185	Erinnerung *	fisa, chit.	
186	Jodel *	fisa, chit., v.m.	

* Le registrazioni dei brani contrassegnati risultano perdute.

19.04.1980 CAMPESTRIN (Mazzin)

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Valentini Lodovico "de Soricia" (1904-1990) vl, org.
Pattis Francesco (1929) org.

Archivio: DAT E38-41 / Bob. 11a (10) - 11b (11)

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
187	Wien bleibt Wien (<i>marcia</i>) *	viol., org.	
188	En giro al sass (<i>marcia</i>) *	org.	
189	Primo bacio (<i>valzer</i>) *	viol., org.	
190	Sulla sponda argentina (<i>tango</i>) *	viol., org.	I.26
191	Pairisc	viol., org.	
192	Zigeiner Marsch	viol., org.	I.34
193	Sempre con te (<i>valzer</i>) *	viol., org.	I.25
194	Fra le rose (<i>mazurka</i>) *	viol., org.	I.06
195	Polka della val di Fassa	org.	
196	Fior di roccia [Katzenau] (<i>valzer</i>)	viol., org.	
197	Wien bleibt Wien (<i>marcia</i>) *	viol., org.	I.33

* Le registrazioni dei brani contrassegnati risultano perdute.

23.02.1982 PENIA (Canazei)

Raccoglitori: Morelli R.

<i>Informatori:</i> Iori Riccardo "Zigara"	(1936-1994)	fisa
Dantone Augusto "de Piva"	(1933)	chit.
Iori Guido	(1944)	fisa
Iori Luigi	(1950)	fisa

Archivio: DAT Ea1-2: registrato in funzione

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
198	Bal del Barbier	fisa, chit.	I.01
199	Ballo finale	tre fisa	

23.06.1982 PENIA (Canazei)

Raccoglitori: Morelli R.

<i>Informatori:</i> Iori Riccardo "Zigara"	(1936-1994)	fisa
Dantone Augusto "de Piva"	(1933)	chit.
Iori Guido	(1944)	fisa
Iori Luigi	(1950)	fisa

Archivio: DAT Ea3-10

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
198	Bal del Barbier	fisa, chit.	I.01
199	Ballo finale	tre fisa	
200	Bal de Batestin	fisa	
201	Bal de la cordeles	fisa	
202	Bal a trei (bal de la gelosia)	fisa	
203	Bal a trei (bal de la gelosia)	fisa	
204	Marcia di entrata	fisa	
205	Pairisc (Bal de Susana)	fisa	

07.02.1989 PENIA (Canazei)

Raccoglitori: Morelli R.

Informatori: Soraperra Virgilio (1937)

Archivio: DAT Ea11: registrato in funzione

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
206	Bal del Barbier	fisa	I.02

16.07.1986 PENIA (Canazei)

Raccoglitori: Chiocchetti F., Poppi C., Morelli R., Sassu P.

Informatori: Soraperra Simone "de Giulio" (1912-1987)

Archivio: DAT Ea12-14 / Bob. 14a 1

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
207	Intervista - Repertorio Venturi		
208	Intervista - Canti in italiano		
209	Intervista - Tre re, Bona sera e altri		

16.07.1986 PENIA (Canazei)

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Brunner Emma "de Stockier" (1910-1991)
Iori Giulia in Salvador (1930)
Lorenz Maddalena "de Berghen" (1917-1987)
Lorenz Maria "de Toni" (1909)
Soraperra Vittoria "Fiama" (1922)

Archivio: DAT F1-26 / Bob. 15 - 19

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
210	Casto rifiuto - <i>Sono nata verginella</i>	vv.ff.	
211	Intervista - O Marmolèda	vv.ff.	
212	O Marmolèda	v.f.	VII.70
213	Intervista - Repertorio Venturi	vv.ff.	
214	Maledizione della madre - <i>Mamma dammi le mille lire</i>	vv.ff.	VII.55
215	Intervista - Repertorio Venturi	vv.ff.	
216	L'uccellino del bosco - <i>Bell'uselin dal bosch</i>	vv.ff.	
217	L'uccellino del bosco - <i>Bell'uselin dal bosch</i>	vv.ff.	VII.50
218	O Dio del cielo	vv.ff.	
219	Mia cara gioventù	vv.ff.	
220a	Intervista - Repertorio Venturi		
220b	Maridete Marieta	vv.ff.	VII.57
221	La luna fioresc	vv.ff.	VII.40
222	Intervista - Calendario		
223	Lodato sia	vv.ff.	IV.11
224	Lodato sia	vv.ff.	
225	Gesù mio con dure funi	vv.ff.	IV.05
226	Intervista - Calendario		
227	Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	vv.ff.	
228	O bella mia speranza	vv.ff.	IV.17
229	Magnificat	vv.ff.	IV.13
230	Intervista - Filastrocche		
231	Guarda che bella luna	vv.ff.	VII.25
232	La più bella alpestre valle	vv.ff.	VII.44
233	Seduzione al mulino - <i>La mamma di Rosina era gelosa</i>	vv.ff.	VII.42
234	La bella al ballo - <i>Ninetta va in trevesti</i>	vv.ff.	
235	Il barcaiol del Brenta - <i>O barcaiol del Brenta</i>	vv.ff.	VII.64

17.07.1986 POZZA DI FASSA, loc. Ronch

Raccoglitori: Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Cassan Gustavo (1913-1992)
Battisti Irma (1913)

Archivio: DAT F27-28 / Bob. 20

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
236	Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	vv.mix	
237	Intervista - Riti		

17.07.1986 CANAZEI, loc. Gries

Raccoglitori: Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Micheluzzi Maria Luigia (1910)
Bernard Angela in Favé (1913)

Archivio: DAT F29-30 / Bob. 21(1-2)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
238	Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	v.f.	III.07
239	Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	v.f.	III.09

18.07.1986 CAMPITELLO

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Tre cantori del coro parrocchiale

Archivio: DAT F31 / Bob. 21-3

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
240	Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	vv.mm.	III.06

19.07.1986 CANAZEI

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Luigi Bernard (1927)

Archivio: DAT F32-33 / Bob. 22 (1-2)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
241	Intervista - Riti anno		
242	Intervista - Canti religiosi		

20.07.1986 PERA (Pozza di Fassa)

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

Informatori: Bernard Cesare (1973)
Bernard Martin (1976)
Bernard Norbert (1977)

Archivio: DAT F34 / Bob. 22 (3)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
243	Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	vv.bianche	III.04

20.07.1986 CAMPITELLO DI FASSA

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Poppi C., Sassu P.

<i>Informatori:</i>	Davarda Angelina	(1907-1987)
	Lazzer Agnese "de Micel" in Riz	(1930)
	Lazzer Rosa "de Micel" in Mazzel	(1928)
	Mazzel Maria in Davarda	(1923)
	Mazzel Rosa "de l'Ors" in Sommavilla	(1928)
	Riz Leonora "de Janoto" in Canzi	(1929)
	Riz Maria Orsola "Zusana"	(1924-1992)
	Sommavilla Liz "de Rosina" in Depaul	(1932)
	Sommavilla Maria "de Megna" in Riz	(1936)

Archivio: DAT G1-21 / Bob. 23 - 25

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
244	Io son quell'inglesina - <i>O giardiniera tu sei la mia sposa</i>	vv.ff.	VII.67
245	Maledizione della madre - <i>Cento lire mamma cara</i>	vv.ff.	VII.56
246	La pesca dell'anello - <i>La bella la va al pozzo</i>	vv.ff.	VII.75
247	Sono pastorello - <i>Seduto in riva</i>	vv.ff.	VII.81
248	Picchia picchia la porticella - <i>Chi èlo che batte</i>	vv.ff.	VII.77
249	La bella al ballo - <i>Ninetta va 'n trivesti</i>	vv.ff.	VII.35
250	E bevi e ridi e canta	vv.ff.	VII.21
251	Il masnadiero di Tessaglia - <i>Nel silenzio della sera</i>	vv.ff.	VII.63
252	Il fischio del vapore - <i>Fischia il vapore</i>	vv.ff.	
253	Dammi un riccio dei tuoi capelli	vv.ff.	VII.13
254	La luna fiorese	vv.mix	VII.39
255	Casto rifiuto - <i>Me ne voglio andare in Francia</i>	vv.mix	VII.06
256	L'uccellino del bosco - <i>Quel'uselin dal bosch</i>	vv.mix	VII.49
257	Cambiamento di colori - <i>Teresina vien da bas</i>	vv.ff.	VII.89
258	Noè gran patriarca - <i>Evviva Noè</i>	vv.ff.	
259	Il marito bevitore - <i>Senti senti caro Toni</i>	vv.ff.	VII.82
260	Al santo sepolcro	vv.ff.	IV.01
261	Lodato sempre	vv.ff.	IV.10
262	Gesù mio con dure funi	vv.ff.	IV.04

263a	Ninna nanna bel popin	vv.ff.	IV.13
263b	Oppa oppa cavalier	vv.ff.	IV.14
264	Mezza notte è già suonata - <i>Felice notte, notte felice</i>	vv.ff.	IV.23

26.06.1987 ALBA (Canazei)

Raccoglitori: Morelli R., Sassu P.

Informatori: Valeruz Simone (1912)

Archivio: DAT G22 / Bob. 26 (1)

N. Titolo convenzionale (incipit) eseguz. trascr.

265a	Intervista - Canzone della "Bona sera"		
265b	Canzone della "Bona sera" - <i>In questa sera bianca e bella</i>	v.m.	V.06

26.06.1987 PERA (Pozza di Fassa)

Raccoglitori: Morelli R., Sassu P.

Informatori: Bernard Marta in Winterle (1933)
Piaz Giulia (1928)
Piaz Maria (1877-1971)
Soraperra Anna "de Biasio" (1927)
Winterle Ermanno (1935)
Casari Renzo (1935)

Archivio: DAT G23-24, H1-14 / Bob. 26 (2-3) 29(1-5)

N. Titolo convenzionale (incipit) eseguz. trascr.

266	Cianzon de val de Fascia - <i>Lo che i pre d'istà</i>	vv.mix	VII.11
267	Casto rifiuto - <i>La vien zo da le montagne</i>	vv.mix	VII.05

268	La luna fioresc - <i>Varda la luna sul col de Jiadoi</i>	vv.mix	VII.41
269	Brindiamo ai nostri amori - <i>La vita comincia domani</i>	vv.mix	VII.46
270	Povera Giulia - <i>In punto alla mezzanotte</i>	vv.mix	VII.31
271	Il lago Maggiore - <i>Il sabato di sera</i>	vv.mix	VII.28
272	Tre re - <i>E noi siam i tre re dell'oriente</i>	vv.mix	III.10
273	Intevista - Tre re		
274	Tre re - <i>E noi siam tre re dell'oriente</i>	vv.mix	III.11
275	Intevista - Tre re		
276	Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	vv.mix	III.05
277	Intervista - Riti		
278	Ti adoro	vv.mix	IV.27
279a	In quell'ostia consacrata	vv.ff.	IV.07
279b	Vieni Gesù con me - <i>Io mi parto da te</i>	vv.ff.	IV.08
280	Intervista - Canti devozionali		
281	Miserere	vv.mix	IV.15
282	La grande regina - <i>O tutto si onori</i>	vv.mix	IV.21
282a	Stabat Mater	vv.mix	IV.26

27.06.1987 CANAZEI

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Sassu P.

Informatori: Ganz Rosa in Valentini (1927)
Verra Diomira Anna in Riz (1918)

Archivio: DAT H15-21, I1 / Bob. 30 - 32(1)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
283	La più bella alpestre valle	vv.ff.	
284a	Giorno beato - <i>O che giorno beato che il ciel ci ha dato</i>	vv.ff.	IV.19
284b	Gesù unico amore - <i>Voi, voi solo unico amore</i>	vv.ff.	IV.29
285	Maledizione della madre - <i>Mamma mia dammi cento lire</i>	vv.ff.	
286	Maledette le bigotte - <i>Maledette maledette ste cetine</i>	vv.ff.	VII.54
287	Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	vv.ff.	

- 288 Tre re - *E noi siamo i tre re magi* vv. ff.
 289 Intervista - Riti anno
 290a Intervista - Riti

27.06.1987 MOENA

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Sassu P.

Informatori: Chiocchetti Elisabetta "Giujejon" (1905-1987)
 Chiocchetti Giovanni "Tòfol" (1910)
 Chiocchetti Maria "Menghie" (1914)

Archivio: DAT II-8 / Bob. 32(1) - 35(1)

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
290b	Intervista - Riti anno		
291	Tre re - <i>Noi siamo li tre re venuti dall'oriente</i>	vv. ff.	III.15
292	La laguna ghiacciata - <i>I ne contava chi nòsc velges</i>	v. f.*	VII.36
293a	Gesù mio con dure funi	vv. ff.	IV.06
293b	Nati fra i monti di Fiemme	vv. mix	
293c	Monacazione contestata - <i>O monachella di bruno vestita</i>	vv. ff.	VII.71
294a	Come è bello amar le contadine	v. f.	VII.12
294b	Gott erhalte / Serbi Iddio dell' Austria il regno	v. f.	VII.24
295	L'uccellino del bosco - <i>Quell'uselin del bosch</i>	vv. mix	
296a	Pinza pinzona	v. f.	
296b	Bu bu bavagnöl	v. f.	VI.02
296c	Qua qua la cornacia sun chel pra	v. f.	VI.16
296d	Ninna nanna - <i>Nina nana popolin</i>	v. f.	VI.11
296e	La Maria da Ciastel	v. f.	
296f	Tutte le vecchie - <i>Dute le vece te Chiesura</i>	v. f.	VI.04
296g	Le dodici parole della verità - <i>E uno la luna</i>	v. f.	
297	Tre re - <i>Tre re dell'oriente</i>	vv. ff.	

* La voce femminile singola è di Chiocchetti Elisabetta "Giujejon"

27.06.1987 FORNO

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Sassu P.

Informatori: Degiampietro Anna "Zenoto" (1920)
Facchini Anna "Pontera" (1921)
Giacomelli Giovanna (1937)
Volcan Giacomo "Menega" (1920)

Archivio: DAT I9-12 / Bob. 35(2-5)

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
298	Tre re - <i>Tre re dell'oriente per lungo cammino</i>	vv. ff.	
299a	Tre re - <i>Tre re dell'oriente per lungo cammino</i>	vv. mix	III.16
299b	Intervista - Riti anno	vv. mix	
300	Tre re - <i>Tre re dell'oriente per lungo cammino</i>	vv. mix	
301a	Indole andole	v. f.	
301b	Pan un pan doi	v. f.	
302	Volta la carta - <i>C'è una donnetta che semina il grano</i>	v. f.	
303	Pisola chegola cavalier	v. f.	
304	El gat Felip l'è mort el pit	v. f.	

25.09.1988 VIGO DI FASSA, loc. Tamion

Raccoglitori: Chiocchetti F., Morelli R., Sassu P.

Informatori: Weiss Cecilia (1934) v. f.
March Rosanna (1974) cetra

Archivio: DAT II2-21 / Bob. 35(5) - 37(1)

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
305	Intervista - Riti anno	v. f.	

306	Tre re - <i>E noi siam tre re dell'oriente</i>	v.f.	
307	Intervista - Canzone della "Bona sera"	v.f.	
308	Mancato ritorno - <i>Vedo il mattino a sorgere</i>	v.f.	
309	Sono montanaro - <i>Se bella splende in su la sera</i>	v.f.	
310	La nàgherla - <i>Canche la nàgherla la fioresc</i>	v.f.	VII.43
311	Quanto è bello in primavera	v.f.	
312	La più bella alpestre valle	v.f.	
313	Ländler	cetra	I.24

10.02.1992 SORAGA

Raccoglitori: Chiocchetti F.

Informatori: Brunel Giulio (1908-1993) arm.
 Rossi Margherita (1926)
 Rossi Carletto (1932)
 Pederiva Fortunata (1935)
 Brunel Ernesto (1940)
 Pederiva Pierina (1942)

Archivio: DAT L2-13

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
314	Il tempo passa	vv.mix	
315	O notte splendida	vv.mix	II.06
316	Litanie a Gesù - <i>Padre celeste Iddio</i>	vv.mix, arm.	II.07
317	Iddio benedetto	vv.mix	
318	Oggi è nato	vv.mix	
319	O mirando gran stupore	vv.mix	II.05
320	Amato e riverito	vv.mix	
321	O amabile Maria	vv.mix	II.03
322	Tu che in ciel	vv.mix, arm.	
323	Viva la nostra cricca	vv.mix	

03.01.1992 MOENA

Raccoglitori: Chiocchetti F.

Informatori: Pezzé Gunter (1976)
Croce Rolando (1976)
Rovisi Marco (1979)

Archivio: DAT L1 Registrato in funzione

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
324	Tre re - <i>Noi siamo i tre re venuti dall'oriente</i>	vv.bianche	III.15b

20.09.1993 SORAGA

Raccoglitori: Chiocchetti F., Zanoner D.

Informatori: Rossi Margherita "Bailla" (1926)

Archivio: DAT L14-36

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
325	Ucelin adaut adaut	v.f.	
326	La Cornacia - <i>Cra cra la cornacia sunchel pra</i>	v.f.	
327	Conta conta chindesc	v.f.	
328	Punto punto quindici	v.f.	VI.15
329	Merlo coderlo	v.f.	
330	Pievia pievia no vegnir	v.f.	
331	L pief l pief	v.f.	
332	Canarela fa portela	v.f.	
333	Bua buagnel	v.f.	VI.01
334	Din don furlana - <i>Din don din don furlana</i>	v.f.	VI.03
335	Mi son quel bel gobeto	v.f.	VI.08
336	Madalena fa da cena	v.f.	
337	Catarina dai corai	v.f.	

338	Fera fera pè	v.f.	VI.06
339	O Gesù d'amore acceso	v.f.	
340	Gigi Parigi	v.f.	
341	Bon di bon an	v.f.	
342	Ve augure n felice capodan	v.f.	
343	Sènta Barbola e sèn Simon	v.f.	
344	Candelora snigolada	v.f.	
345	Mignolin	v.f.	
346	La canzone del cappello - <i>L'é trei dis che l pief e l fioca</i>	v.f.	VI.07
347	Mi son quella che empasta gnocchi	v.f.	VI.09

05.11.1994 MOENA

Raccoglitori: Chiocchetti F.

<i>Informatori:</i>	Chiocchetti Giuliano "Tin"	(1934)	chit.
	Chiocchetti Giuseppina "Manecia"	(1952)	
	Croce Livia "Lere"	(1949)	
	March Ernesto "Nesti"	(1929)	
	Vadagnini Giovanni "Maiton"	(1923)	

Archivio: DAT L37-38

N.	Titolo convenzionale (<i>incipit</i>)	esecuz.	trascr.
348	Musikanten sein mer olle	v.mix	VII.60
349	La Ronch dal Poz - <i>Sun Sort e sun Penia</i>	vv.mm., chit.	VII.45

Altre raccolte:

Archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia (Roma)

22.09.1954 MOENA

Raccoglitori: Lomax A., Carpitella D.

Informatori: n.n.

Archivio: DAT M1-7

N.	Titolo convenzionale (incipit)	esecuz.	trascr.
363	Valzer in Fa	fisa, chit.	I.31
364	O Mariettina - <i>Dove ten vasto o Mariettina</i>	vv.mix	VII.19
365	Oi come è bella la montagna	vv.mix	VII.68
366	La Gardenera - <i>Canche jon pa n Val Gardena</i>	vv.mix, fisa	VII.33
367	Oi la la Susanna	vv.mix, fisa, chit.	VII.69
368	Le lamentazioni di Fiemme - <i>Na volta n val...</i>	sol., vv.mix, fisa	VII.61
369	Le lamentazioni di Fiemme - <i>Na volta n val...</i>	sol., vv.mix, fisa	

INDICE DEI BRANI

PER TITOLO CONVENZIONALE

	<i>n. archivio</i>
Al santo sepolcro	260
Alle falde del monte vesuvio - <i>Alle falde alle falde del monte...</i>	169
Amato e riverito	320
Amore lontano - <i>Mi sovvien quella notte serena</i>	141
Andiamo a lavorar - <i>Amici amici amici allegramente</i>	4
Aquila doppia	174
Bal a trei (bal de la gelosìa)	202
Bal a trei (bal de la gelosìa)	203
Bal de Batestin	180
Bal de Batestin	200
Bal de la cordeles	201
Bal del Barbier	198
Bal del Barbier	206
Bal del Moliné	178
Ballo finale	199
Bambina tu sei regina - <i>E l'era una bambina</i>	66
Baschia - <i>Io grande imperatore degli amori</i>	90
Bella pastora - <i>Dove vai bella pastora</i>	166
Bella vieni qua - <i>Su le più alte cime</i>	70
Bon di bon an	341
Bon di e bon an	91b
Brindiamo ai nostri amori - <i>La vita comincia domani</i>	269
Bu bu bavagnöl	296b
Bu bu buvagnöl	350
Bua buagnet	333
Buta buta i quatro corni	351
Cambiamento di colori - <i>Teresina vien da bas</i>	257
Cambiamento di colori - <i>Teresina vieni abasso</i>	30

Canarela fa portela	332
Candelora snigolada	344
Canzone del cacciatore - <i>Con la cara compagnia</i>	9
Canzone del pompiere - <i>Nell'ampresso del tuo amore</i>	8
Canzone del pompiere - <i>Nell'ampresso del tuo amore</i>	13
Canzone della buona sera	171
Canzone della buona sera - <i>In questa sera bianca e bella</i>	265b
Canzone della buona sera - <i>La bella e la buona sera</i>	61
Canzone della buona sera - <i>La buona sera a voi sposi novelli</i>	163
Canzone della buona sera - <i>La buona sera a voi sposi novelli</i>	164
Canzone della buona sera - <i>Per saludar voi sposi novelli</i>	2
Canzone della buona sera - <i>Per salutare voi sposi novelli</i>	129
Canzone della buona sera - <i>Per salutare voi sposi novelli</i>	138c
Canzone della buona sera - <i>Siam giunti o compagni</i>	24
Canzone della buona sera - <i>Siam giunti o compagni</i>	91a
Canzone della buona sera - <i>Siam giunti o compagni</i>	361
Canzone della buona sera - <i>Venuti siamo in questa sera</i>	115
Cara Rosina - <i>Strade stradelle che tu mi fai far</i>	110b
Caserio - <i>Il sedici di agosto</i>	33
Casto rifiuto - <i>Io son nata montanara</i>	80
Casto rifiuto - <i>La vien zo da le montagne</i>	267
Casto rifiuto - <i>Me ne voglio andare in Francia</i>	255
Casto rifiuto - <i>Sono nata verginella</i>	210
Catarina dai corai - <i>Catarina dai corai</i>	337
Cattivo custode - <i>Sul castel del mirambel</i>	94
Cattivo custode - <i>Sul castel di Mirabel</i>	7
Cattivo custode - <i>Sul castel di Mirabel</i>	68
Celeste messaggera - <i>Chi sei mai tu celeste messaggera</i>	53
Cianzon de val de Fascia - <i>Lo che i pre d'istà</i>	10
Cianzon de Val de Fascia - <i>Lo che i pré d'istà</i>	113
Cianzon de Val de Fascia - <i>Lo che i pre d'istà</i>	266
Cianzon de Val de Fascia - <i>Lo che l'é l'é dut n fior</i>	37

Come è bello amar le contadine	294a
Conta conta chindesc	327
Crisantemo	176
Cristan Zanin da Penia - <i>Bon di, che siede pa voi</i>	93
Dal mio paesello	44
Dall'alto tuo seggio	95
Dammi un ricciolo dei tuoi capelli	253
Der Mensch der lebt vom Essen	76
Din don din don furlana - <i>Din don din don furlana</i>	334
Donna lombarda - <i>O donna donna donna lombarda</i>	27
Donna lombarda - <i>O donna donna donna lombarda</i>	92
Donna lombarda - <i>Donna donna donna lombarda</i>	6b
Dort tief im Böhmenwald	6a
Dute le vece	352
Dute le vece	296f
E bevi e ridi e canta	250
El gat Felip l'è mort el pit	304
El piöf, el piöf	353
En giro al sass	22
En giro al sass	23
En giro al sass	173
En giro al sass	188
Erinnerung	185
Fera fera pè	338
Fior di roccia (Katzenau)	20
Fior di roccia (Katzenau)	196
Forti e baldi	112
Forti e baldi	127
Fra le rose	194
Furlana	177
Gesù mio con dure funi	225
Gesù mio con dure funi	262

Gesù mio con dure funi	293a
Gesù unico amore - <i>Voi, voi solo unico amore</i>	284b
Gigi Parigi	340
Giorno beato - <i>O che giorno beato che il ciel ci ha dato</i>	284a
Gott erhalte / Serbi Iddio dell' Austria il regno	294b
Guarda che bella luna	231
Herren und Frauen	14
Ho trentasei amanti - <i>Madre mia state a sentire</i>	43
Iddio benedetto	51
Iddio benedetto	136
Iddio benedetto	317
Il barcaiolo del Brenta - <i>O barcaiolo del Brenta</i>	235
Il barcaiolo del Brenta - <i>O barcarol di barca</i>	71
Il fischio del vapore - <i>Fischia il vapore</i>	252
Il lago Maggiore - <i>Il sabato di sera</i>	271
Il lago Maggiore - <i>Sabato di sera al tramontar del sole</i>	58
Il marito bevitore - <i>Senti senti caro Toni</i>	259
Il masnadiero di Tessaglia - <i>Nel silenzio della sera</i>	67
Il masnadiero di Tessaglia - <i>Nel silenzio della sera</i>	251
Il tempo passa	52
Il tempo passa	314
In punto alla mezzanotte	270
In quell'ostia consacrata	279a
Indole andole	301a
Io son quell'inglesina - <i>O giardiniera tu sei la mia sposa</i>	244
Io son quell'inglesina - <i>O giardiniera tu sei la mia sposa</i>	101
Io son quell'inglesina - <i>O giardiniera tu sei la mia sposa</i>	167
Jodel	
Jodel	
Jodelvalzer in Sol	161
Jon pa pian pian	81
L'amante morta - <i>Suona la mezzanotte</i>	111

L'amante punito - <i>Il mio bel l'è andà in montagna</i>	85
L'incendio di Fontanazzo - <i>Una notte buia buia</i>	86
L'pief l'pief	331
L'uccellino del bosco - <i>Bell'uselin dal bosch</i>	217
L'uccellino del bosco - <i>Quell'uselin dal bosch</i>	256
L'uccellino del bosco - <i>Quell'auselin del bosch</i>	69
L'uccellino del bosco - <i>Quell'oselin del bosch</i>	31
L'uccellino del bosco - <i>Quell'uselin del bosch</i>	62
L'uccellino del bosco - <i>Bell'uselin dal bosch</i>	216
L'uccellino del bosco - <i>Quell'uselin del bosch</i>	295
L'usignolo - <i>Sui vent'anni un bel garzon</i>	140
L'usignolo - <i>Sulle montagne ...</i>	114a
La bella al ballo - <i>Ninetta va 'n trivesti</i>	249
La bella al ballo - <i>Ninetta va in trevesti</i>	234
La bicicletta - <i>Se tu sapessi o Nina</i>	73
La canzone del cappello (Martino e Margiana) - <i>L'è trei dis</i>	346
La Cornacia - <i>Cra cra la cornacia sunchel pra</i>	326
La gardenèra - <i>Can che jon pa vin Gardena</i>	77
La gardenèra - <i>Canche jon pa n Val Gardena</i>	366
La gioventù - <i>L'amata gioventù in faccia la mia mente</i>	79
La grande regina - <i>O tutto si onori</i>	282
La laguna ghiacciata - <i>I ne contava chi nòsc velges</i>	292
La luna fioresc	151
La luna fioresc	152
La luna fioresc	254
La luna fioresc	221
La luna fioresc - <i>La luna la dasc sun col</i>	60
La luna fioresc - <i>La luna la fior</i>	26
La luna fioresc - <i>Varda la luna sul col de Jiadoi</i>	268
La Maria da Ciastel	296e
La nagherla - <i>Canche la nagherla la fioresc</i>	310
La penitente - <i>Mariettina vado frate</i>	39

La pesca dell'anello - <i>La bela la va al pozzo</i>	246
La più bella alpestre valle	87
La più bella alpestre valle	232
La più bella alpestre valle	283
La più bella alpestre valle	312
La Ronch dal Poz - <i>Sun Sort e sun Penia</i>	349
La suora infermiera - <i>Lieve suona la campanella</i>	83
Ländler	313
Ländler in Sol	123
Le dodici parole della verità - <i>E uno la luna</i>	296g
Le lamentazioni di Fiemme - <i>Na volta n Val de Fiemme</i>	368
Le lamentazioni di Fiemme - <i>Na volta n Val de Fiemme</i>	369
Le piazze dei paesi - <i>Qua l'è la piazza de quei de Tiezdo</i>	12
Le qualità delle sorelle - <i>In casa mia son sei sorelle</i>	29
Lento s'aduna	50
Lento s'aduna	138a
Litania della Madonna - <i>Sancta Maria</i>	147
Litanie - <i>Kyrie eleison</i>	106a
Litanie a Gesù - <i>Padre celeste Iddio</i>	316
Lodato sempre	261
Lodato sia	223
Lodato sia	224
Lodiamo il sacramento	105
Madalena fa da cena	336
Magnificat	54
Magnificat	229
Maledette le bigotte - <i>Maledette maledette ste cetine</i>	286
Maledizione della madre - <i>Cento lire mamma cara</i>	245
Maledizione della madre - <i>Mamma dammi le mille lire</i>	214
Maledizione della madre - <i>Mamma mia dammi cento lire</i>	285
Malombra	181
Man man morta	354

Man man morta	355
Mancato ritorno - <i>Vedo il mattino a sorgere</i>	84
Mancato ritorno - <i>Vedo il mattino a sorgere</i>	308
Marcetta	119
Marcetta in Fa	120
Marcetta in Re	125
Marcia	182
Marcia di entrata	204
Marcia in Sol	118
Marcia (Wien bleibt Wien)	122
Maridete Marieta	220b
Mazurka	17
Mazurka in Sol	21
Mazurka in Sol	124
Merlo coderlo	329
Mezza notte è già suonata - <i>Felice notte</i>	264
Mi piace il vino - <i>Cara sposina aiutame</i>	45
Mi piace il vino - <i>Io sono un uomo allegro</i>	25
Mi son quel bel gobeto - <i>Mi son quel bel gobeto</i>	335
Mi son quela che empasta gnochi - <i>Mi son quela che empasta</i>	347
Mia cara gioventù	219
Mignolin	345
Miserere	281
Miserere	99
Monacazione contestata - <i>O monachella di bruno vestita</i>	293c
Musikanten sein mer olle	348
Nati fra i monti di Fiemme	293b
Nineta va ti vesti (<i>valzer</i>)	160
Ninna nanna - <i>Nina nana popolin</i>	296d
Ninna nanna - <i>Nina ninina nina ninela</i>	65
Ninna nanna bel popin - <i>Nina nana bel popin</i>	5b
Ninna nanna bel popin	263a

Ninna nanna natalizia - <i>Che magnifica notte di stelle</i>	144
Noè gran patriarca - <i>Evviva Noè</i>	258
Non ti rammenti i baci	41a
Notte d'amor immortal	103
O amabile Maria	321
O bella mia speranza	35
O bella mia speranza	228
O bimbo divino	97
O Dio del cielo	218
O Gesù d'amore acceso	339
O Maria nostra speranza	96
O Maria nostra speranza	148
O Mariettina - <i>Dove ten vasto o Mariettina</i>	364
O Marmolèda	212
O mirando gran stupore	319
O notte splendida	315
O Venezia	32
Oggi è nato	49
Oggi è nato	57
Oggi è nato	135
Oggi è nato	318
Oi come è bella la montagna	365
Oi la la Susanna	367
Opa opa cavalier	263b
Oscuro il cielo	170
Oscuro il cielo	63
Otto anni al reggimento - <i>Son di sasso e pur son forte</i>	72
Otto anni al reggimento - <i>Varda là che bela rama</i>	36a
Pairisc	18
Pairisc	19
Pairisc	179
Pairisc	191

Pairisc (Bal de Susana)	205
Pairisc (Oi la la Susanna)	121
Pairisc (Oi la la Susanna)	150
Pan un pan doi	301b
Parola d'amcre - <i>Suvvia pronuncia la tua parola</i>	143
Picchia picchia la porticella	28
Picchia picchia la porticella - <i>Chi èlo che batte</i>	248
Pievia pievia no vegnir	330
Pila pila gei	356
Pinza pinzona	296a
Piövia piövia no vegnir	357
Piripeta	358
Pisola chegola cavalier	303
Polka della Val di Fassa	195
Polka della Val di Fassa	15
Povera Giulia - <i>Alle undici di notte all'aria oscura</i>	82
Primo bacio	16
Primo bacio	189
Prosit solenne - <i>Ein prosit</i>	142
Punto punto quindici	328
Qua qua la cornacia	359
Qua qua la cornacia	296c
Quanto è bello in primavera	311
Riti riti reiti	5a
Ritornata è primavera	75
Salmo dei vespri - <i>Dixit dominus</i>	107
Santa Lucia - <i>O dolce Napoli, o sol beato</i>	116
Sbarazzina	126
Schneevalzer	149
Seduzione al mulino - <i>La mamma di Rosina era gelosa</i>	233
Sei nostro re	104
Sempre con te	193

Sènta Barbola e Sèn Simon	343
Si sta bene in alto mare	102
Signori miei carissimi	38
Sol sol benedet	360
Son montanaro - <i>Se bella splende d'in sulla sera</i>	168
Sono montanaro - <i>Se bella splende in su la sera</i>	309
Sono pastorello - <i>Seduto in riva</i>	247
Soraga Soraga la é bela - <i>Ciribiribin doman l'è festa</i>	59c
Soraga Soraga la é bela - <i>I dise che a Soraga no l'è bel</i>	59b
Soraga Soraga la é bela - <i>Soraga Soraga la é bela</i>	59a
Soraga Soraga la é bela - <i>Soraga Soraga la é bela</i>	11
Spunta l'alba - <i>Deh ti desta fanciulla la luna</i>	165
Stabat Mater	55
Stabat Mater	282a
Stabat Mater	100
Strumentale	183
Sul lago maggiore	172
Sulla sponda argentina	190
Ti ador	278
Ti lascio nel pianto - <i>Cara gente vi prego ascoltarmi</i>	40
Tin ton tela	362
Tre re	273
Tre re - <i>E noi siam i tre re d'oriente</i>	133
Tre re - <i>E noi siam i tre re dell'oriente</i>	108
Tre re - <i>E noi siam i tre re dell'oriente</i>	130
Tre re - <i>E noi siam i tre re dell'oriente</i>	272
Tre re - <i>E noi siam tre re d'oriente</i>	145
Tre re - <i>E noi siam tre re d'oriente</i>	146
Tre re - <i>E noi siam tre re dell'oriente</i>	64
Tre re - <i>E noi siam tre re dell'oriente</i>	274
Tre re - <i>E noi siam tre re dell'oriente</i>	306
Tre re - <i>E noi siamo i tre re</i>	138b

Tre re - <i>E noi siamo i tre re d'oriente</i>	109
Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	89
Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	131
Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	132
Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	243
Tre re - <i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	276
Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	88
Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	227
Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	236
Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	238
Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	239
Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	240
Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	287
Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi</i>	288
Tre re - <i>E noi siamo i tre re magi dell'oriente</i>	34
Tre re - <i>Noi siamo i tre re</i>	137
Tre re - <i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	46
Tre re - <i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	56
Tre re - <i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	134
Tre re - <i>Noi siamo i tre re venuti dall'oriente</i>	324
Tre re - <i>Noi siamo li tre re venuti dall'oriente</i>	291
Tre re - <i>Tre re dell'oriente</i>	297
Tre re - <i>Tre re dell'oriente per lungo cammino</i>	298
Tre re - <i>Tre re dell'oriente per lungo cammino</i>	299a
Tre re - <i>Tre re dell'oriente per lungo cammino</i>	300
Tu che in ciel	322
Ucelin adaut adaut	325
Un giovane signore	139
Valzer	117
Valzer	153
Valzer	158
Valzer in Do	156

Valzer in Fa	154
Valzer in Fa	155
Valzer in Fa	162
Valzer in Fa	363
Ve augure n felize capodan	342
Venezia regina del mar	3
Venite adoriamo	98a
Vieni Gesù con me - <i>Io mi parto da te</i>	279b
Viva la nostra cricca - <i>Se l'è la nostra cricca</i>	323
Voglio vestirmi in gringola	74
Volta la carta - <i>C'è una donnetta che semina il grano</i>	302
Wien bleibt Wien	175
Wien bleibt Wien	187
Wien bleibt Wien	197
Zigeiner Marsch	192

INDICE DEI BRANI
PER INCIPIIT

	<i>n. archivio</i>
<i>A Venezia le bele contrade</i>	3
<i>Al santo sepolcro</i>	260
<i>Alle falde alle falde del monte vesuvio</i>	169
<i>Alle undici di notte all'aria oscura</i>	82
<i>Amato e riverito</i>	320
<i>Amici amici amici allegramente</i>	4
<i>Bell'uselin dal bosch</i>	216
<i>Bell'uselin dal bosch</i>	217
<i>Bon di bon an</i>	341
<i>Bon di, che siede pa voi</i>	93
<i>Bon di e bon an</i>	91b
<i>Bu bu bavagnöl</i>	296b
<i>Bu bu buvagnöl</i>	350
<i>Bua buagnet</i>	333
<i>Buta buta i quattro corni</i>	351
<i>C'è una donnetta che semina il grano</i>	302
<i>Can che jon pa vin Gardena</i>	77
<i>Canarela fa portela</i>	332
<i>Canche jon pa n Val Gardena</i>	366
<i>Canche la nagherla la fioresc</i>	310
<i>Candelora snigolada</i>	344
<i>Cara gente vi prego ascoltarmi</i>	40
<i>Cara sposina aiutame</i>	45
<i>Catarina dai corai</i>	337
<i>Cento lire mamma cara</i>	245
<i>Che magnifica notte di stelle</i>	144
<i>Chi èlo che bate a la mia porta a questa ora</i>	248
<i>Chi sei mai tu celeste messaggera</i>	53

<i>Ciribiribin doman l'è festa</i>	59c
<i>Come è bello amar le contadine</i>	294a
<i>Con la cara compagnia</i>	9
<i>Conta conta chindesc</i>	327
<i>Cra cra la cornacia sun chel pra</i>	326
<i>Dal mio paesello</i>	44
<i>Dall'alto tuo seggio</i>	95
<i>Dammi un ricciolo dei tuoi capelli</i>	253
<i>Deh ti desta fanciulla la luna</i>	165
<i>Der Mensch der lebt vom Essen</i>	76
<i>Din don din don furlana</i>	334
<i>Dixit dominus</i>	107
<i>Donna donna donna lombarda</i>	6b
<i>Dort tief im Böhmenwald</i>	6a
<i>Dove ten vasto o Mariettina</i>	364
<i>Dove vai bella pastora</i>	166
<i>Dute le vece</i>	352
<i>Dute le vece te Chiesura</i>	296f
<i>E bevi e ridi e canta</i>	250
<i>E l'era una bambina quand'io la conobbi un di</i>	66
<i>E noi siam i tre re d'oriente</i>	133
<i>E noi siam i tre re dell'oriente</i>	108
<i>E noi siam i tre re dell'oriente</i>	130
<i>E noi siam i tre re dell'oriente</i>	272
<i>E noi siam tre re d'oriente</i>	145
<i>E noi siam tre re d'oriente</i>	146
<i>E noi siam tre re dell'oriente</i>	64
<i>E noi siam tre re dell'oriente</i>	274
<i>E noi siam tre re dell'oriente</i>	306
<i>E noi siamo i tre re</i>	138b
<i>E noi siamo i tre re d'oriente</i>	109
<i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	89

<i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	131
<i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	132
<i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	243
<i>E noi siamo i tre re dell'oriente</i>	276
<i>E noi siamo i tre re magi</i>	88
<i>E noi siamo i tre re magi</i>	227
<i>E noi siamo i tre re magi</i>	236
<i>E noi siamo i tre re magi</i>	238
<i>E noi siamo i tre re magi</i>	239
<i>E noi siamo i tre re magi</i>	240
<i>E noi siamo i tre re magi</i>	287
<i>E noi siamo i tre re magi</i>	288
<i>E noi siamo i tre re magi dell'oriente</i>	34
<i>E uno la luna</i>	296g
<i>Ein prosit</i>	142
<i>El gat Felip l'è mort el pit</i>	304
<i>El piöf, el piöf</i>	353
<i>Evviva Noè</i>	258
<i>Felice notte</i>	264
<i>Fera fera pè</i>	338
<i>Fischia il vapore</i>	252
<i>Forti e baldi gli anni in fiore in Val di Fassa</i>	112
<i>Forti e baldi gli anni in fiore in Val di Fassa</i>	127
<i>Gesù mio con dure funi</i>	225
<i>Gesù mio con dure funi</i>	262
<i>Gesù mio con dure funi</i>	293a
<i>Gigi Parigi</i>	340
<i>Gott erhalte / Serbi Iddio dell'Austria il regno</i>	294b
<i>Guarda che bella luna</i>	231
<i>Herren und Frauen</i>	14
<i>I dise che a Soraga no l'è bel</i>	59b
<i>I ne contava i nösh velges</i>	292

<i>Iddio benedetto</i>	51
<i>Iddio benedetto</i>	136
<i>Iddio Benedetto</i>	317
<i>Il mio bel l'è andà in montagna</i>	85
<i>Il sabato di sera</i>	271
<i>Il sedici di agosto</i>	33
<i>Il tempo passa la morte viene</i>	52
<i>Il tempo passa la morte viene</i>	314
<i>In casa mia son sei sorelle</i>	29
<i>In punto alla mezzanotte</i>	270
<i>In quell'ostia consacrata</i>	279a
<i>In questa sera bianca e bella</i>	265b
<i>Indole andole</i>	301a
<i>Io grande imperatore degli amori</i>	90
<i>Io mi parto da te</i>	279b
<i>Io son nata montanara</i>	80
<i>Io sono un uomo allegro</i>	25
<i>Jon pa pian pian</i>	81
<i>Kyrie eleison</i>	106a
<i>L'amata gioventù in faccia la mia mente</i>	79
<i>L'é trei dis che l pief e l fioca</i>	346
<i>L pief l pief</i>	331
<i>La bela la va al pozzo</i>	246
<i>La bella e la buona sera</i>	61
<i>La buona sera a voi sposi novelli</i>	163
<i>La buona sera a voi sposi novelli</i>	164
<i>La luna fioresc</i>	254
<i>La luna fioresc sun pian de Jiadoi</i>	221
<i>La luna la dasc sun col</i>	60
<i>La luna la fior</i>	26
<i>La mamma di Rosina era gelosa</i>	233
<i>La Maria da Ciastel</i>	296e

<i>La più bella alpestre valle</i>	87
<i>La più bella alpestre valle</i>	232
<i>La più bella alpestre valle</i>	283
<i>La più bella alpestre valle</i>	312
<i>La vien zo da le montagne</i>	267
<i>La vita comincia domani</i>	269
<i>Lento s'aduna</i>	50
<i>Lento s'aduna</i>	138a
<i>Lieve suona la campanella</i>	83
<i>Lo che i pre d'istà</i>	10
<i>Lo che i pré d'istà</i>	113
<i>Lo che i pre d'istà</i>	266
<i>Lo che l'é l'é dut n fior</i>	37
<i>Lodato sempre Gesù e Maria</i>	261
<i>Lodato sia Gesù e Maria</i>	223
<i>Lodato sia Gesù e Maria</i>	224
<i>Lodiamo il sacramento</i>	105
<i>Madalena fa da cena</i>	336
<i>Madre mia state a sentire</i>	43
<i>Magnificat</i>	54
<i>Magnificat anima mea</i>	229
<i>Maledette maledette ste cetine</i>	286
<i>Mamma dammi le mille lire</i>	214
<i>Mamma mia dammi cento lire</i>	285
<i>Man man morta</i>	354
<i>Man man morta</i>	355
<i>Maridete Marieta che l'è la tua stagion</i>	220b
<i>Mariettina vado frate</i>	39
<i>Me ne voglio andare in Francia</i>	255
<i>Merlo coderlo</i>	329
<i>Mi son quel bel gobeto</i>	335
<i>Mi son quella che empasta gnochi</i>	347

<i>Mi sovvien quella notte serena</i>	141
<i>Mia cara giovanù</i>	219
<i>Mignolin</i>	345
<i>Miserere</i>	281
<i>Miserere mei Deus</i>	99
<i>Musikanten sein mer olle</i>	348
<i>Na volta n Val de Fiemme</i>	368
<i>Na volta n Val de Fiemme</i>	369
<i>Nati fra i monti di Fiemme</i>	293b
<i>Nel silenzio della sera</i>	67
<i>Nel silenzio della sera</i>	251
<i>Nell'ampresso del tuo amore</i>	8
<i>Nell'ampresso del tuo amore</i>	13
<i>Nina nana bel popin</i>	5b
<i>Nina nana popolin</i>	296d
<i>Nina ninina nina ninela</i>	65
<i>Ninetta va in trevesti</i>	234
<i>Ninetta va 'n trivesti</i>	249
<i>Ninna nanna bel popin</i>	263a
<i>Noi siamo i Tre Re</i>	137
<i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	46
<i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	56
<i>Noi siamo i tre re dell'oriente</i>	134
<i>Noi siamo i tre re venuti dall'oriente</i>	324
<i>Noi siamo li tre re venuti dall'oriente</i>	291
<i>Non ti rammenti i baci</i>	41a
<i>O amabile Maria</i>	321
<i>O barcaiol del Brenta</i>	235
<i>O barcarol di barca presteme la barchetta</i>	71
<i>O bella mia speranza</i>	35
<i>O bella mia speranza</i>	228
<i>O bimbo divino disceso dal cielo</i>	97

<i>O che giorno beato che il ciel ci ha dato</i>	284a
<i>O Dio del cielo se fossi una rondinella</i>	218
<i>O dolce Napoli, o sol beato</i>	116
<i>O donna donna donna lombarda</i>	27
<i>O donna donna donna lombarda</i>	92
<i>O Gesù d'amore acceso</i>	339
<i>O giardiniera tu sei la mia sposa</i>	101
<i>O giardiniera tu sei la mia sposa</i>	167
<i>O giardiniera tu sei la mia sposa</i>	244
<i>O Maria nostra speranza</i>	148
<i>O Marmolèda</i>	212
<i>O mirando gran stupore</i>	319
<i>O monachella di bruno vestita</i>	293c
<i>O notte splendida e più lucente assai del sol</i>	315
<i>O tutto si onori</i>	282
<i>O Venezia tu sei la più bella</i>	32
<i>Oggi è nato un bel bambino</i>	49
<i>Oggi è nato un bel bambino</i>	57
<i>Oggi è nato un bel bambino</i>	135
<i>Oggi è nato un bel bambino</i>	318
<i>Oi come è bella la montagna</i>	365
<i>Oi la la Susanna auza el cul se no l se bagna</i>	367
<i>Oppa oppa cavalier</i>	263b
<i>Oscuro oscuro il ciel</i>	170
<i>Oscuro oscuro il cielo</i>	63
<i>Padre celeste Iddio</i>	316
<i>Pan un pan doi pan trei</i>	301b
<i>Per saludar voi sposi novelli</i>	2
<i>Per salutare voi sposi novelli</i>	129
<i>Per salutare voi sposi novelli</i>	138c
<i>Picchia picchia la porticella</i>	28
<i>Pieve pievia no vegnir</i>	330

<i>Pila pila gei</i>	356
<i>Pinza pinzona</i>	296a
<i>Piövia piövia no vegnir</i>	357
<i>Piripeta</i>	358
<i>Pisola chegola cavalier</i>	303
<i>Punto punto quindici</i>	328
<i>Qua l'è la piazza de quei de Tiezdo</i>	12
<i>Qua qua la cornacia</i>	359
<i>Qua qua la cornacia sun chel pra</i>	296c
<i>Quanto è bello in primavera</i>	311
<i>Quel'uselin dal bosc</i>	256
<i>Quell'auselin del bosch</i>	69
<i>Quell'oselin del bosch</i>	31
<i>Quell'uselin del bosc</i>	295
<i>Quell'uselin del bosch</i>	62
<i>Riti riti reiti</i>	5a
<i>Ritornata è primavera</i>	75
<i>Sabato di sera al tramontar del sole</i>	58
<i>Sancta Maria</i>	147
<i>Se bella splende d'in sulla sera</i>	168
<i>Se bella splende in su la sera</i>	309
<i>Se l'è la nostra cricca</i>	323
<i>Se tu sapessi o Nina</i>	73
<i>Seduto in riva</i>	247
<i>Sei nostro re</i>	104
<i>Sènta Barbola e sèn Simon</i>	343
<i>Senti senti caro Toni</i>	259
<i>Si sta bene in alto mare</i>	102
<i>Siam giunti o compagni</i>	24
<i>Siam giunti o compagni</i>	91a
<i>Siam giunti o compagni</i>	361
<i>Signori miei carissimi</i>	38

<i>Sol sol benedet</i>	360
<i>Son di sasso e pur son forte</i>	72
<i>Sono nata verginella</i>	210
<i>Soraga Soraga la é bela</i>	11
<i>Soraga Soraga la é bela</i>	59a
<i>Stabat Mater</i>	55
<i>Stabat Mater</i>	282a
<i>Stabat Mater dolorosa</i>	100
<i>Strade stradelle che tu mi fai far</i>	110b
<i>Su le più alte cime dove leva el sol bonora</i>	70
<i>Sui vent'anni un bel garzon</i>	140
<i>Sul castel del mirambel</i>	94
<i>Sul castel di Mirabel</i>	7
<i>Sul castel di Mirabel</i>	68
<i>Sulle montagne ...</i>	114a
<i>Sun Sort e sun Penia</i>	349
<i>Suona la mezzanotte</i>	111
<i>Suvvia pronuncia la tua parola se l'anima é sola</i>	143
<i>Teresina vien da bas</i>	257
<i>Teresina vieni abasso</i>	30
<i>Ti adoro</i>	278
<i>Tin ton tela</i>	362
<i>Tre re dell'oriente</i>	297
<i>Tre re dell'oriente per lungo cammino</i>	298
<i>Tre re dell'oriente per lungo cammino</i>	299a
<i>Tre re dell'oriente per lungo cammino</i>	300
<i>Tu che in ciel fra i gaudi eterni</i>	322
<i>Ucelin adaut adaut</i>	325
<i>Un giovane signore in cerca d'emozion</i>	139
<i>Una notte buia buia</i>	86
<i>Varda là che bela rama</i>	36a
<i>Varda la luna sul col de Jiadoi</i>	268

<i>Ve augure n felice capodan</i>	342
<i>Vedo il mattino a sorgere</i>	84
<i>Vedo il mattino a sorgere</i>	308
<i>Venite adoriamo</i>	98a
<i>Venuti siamo in questa sera</i>	115
<i>Voglio vestirmi in gringola co l'abitin celeste</i>	74
<i>Voi, voi solo unico amore</i>	284b

INDICE INTERVISTE

	<i>n. archivio</i>
Intervista - <i>Balli e suonatori</i>	128
Intervista - <i>Calendario</i>	222
Intervista - <i>Calendario</i>	226
Intervista - <i>Canti</i>	159
Intervista - <i>Canti devozionali</i>	98b
Intervista - <i>Canti devozionali</i>	106b
Intervista - <i>Canti devozionali</i>	280
Intervista - <i>Canti religiosi</i>	242
Intervista - <i>Canzone della Buona sera</i>	265a
Intervista - <i>Canzone della Buona sera</i>	307
Intervista - <i>Filastrocche</i>	230
Intervista - <i>Formazione musicale</i>	110a
Intervista - <i>Mascherate, repertorio Venturi</i>	157
Intervista - <i>O Marmoleda</i>	211
Intervista - <i>Repertorio Venturi</i>	36b
Intervista - <i>Repertorio Venturi</i>	42
Intervista - <i>Repertorio Venturi</i>	207
Intervista - <i>Repertorio Venturi</i>	208
Intervista - <i>Repertorio Venturi</i>	209
Intervista - <i>Repertorio Venturi</i>	213
Intervista - <i>Repertorio Venturi</i>	215
Intervista - <i>Repertorio Venturi</i>	220a
Intervista - <i>Riti</i>	1
Intervista - <i>Riti</i>	237
Intervista - <i>Riti</i>	277
Intervista - <i>Riti</i>	290a
Intervista - <i>Riti anno</i>	47
Intervista - <i>Riti anno</i>	48

Intervista - <i>Riti anno</i>	241
Intervista - <i>Riti anno</i>	289
Intervista - <i>Riti anno</i>	290b
Intervista - <i>Riti anno</i>	299b
Intervista - <i>Riti anno</i>	305
Intervista - <i>Riti vita</i>	41b
Intervista - <i>Superstizione</i>	78
Intervista - <i>Teatro popolare</i>	114b

INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI CONTENUTI NEL COMPACT DISC

	<i>n. archivio</i>	<i>trascr.*</i>
Brani strumentali		
1 Bal del Barbier (marcia de la mèscres)	Penia 198	I.1
2 Pairisc	Campitello 19	I.19
I "Sacri Canti" di Soraga		
3 Iddio benedetto	Soraga 136	[II.1]
4 Il tempo passa	Soraga 52	II.2
5 Oggi è nato	Soraga 318	[II.4]
Il canto dei Tre Re		
6 Noi siamo i tre re dell'oriente (A)	Soraga 137	[III.2]
7 E noi siam i tre re d'oriente (A ₁)	Vigo 130	III.3
8 E noi siamo i tre re magi (A ₁)	Campitello 240	III.6
9 E noi siamo i tre re magi (A ₂)	Penia 138b	III.8
10 E noi siam tre re dell'oriente (A ₃)	Pera 274	III.11
11 E noi siam tre re d'oriente (A ₅)	Vigo 132	III.12
12 E noi siam tre re dell'oriente (A ₆)	Vigo 131	III.13
13 E noi siam tre re dell'oriente (A ₇)	Vigo 133	III.14
14 Noi siamo li tre re (B)	Moena 324	III.15b
15 Tre re dell'oriente (C)	Forno 299	III.16
Altri canti devozionali		
16 Al santo sepolcro	Campitello 260	IV.1
17 Gesù mio con dure funi	Penia 225	IV.5
18 Lodato sempre	Campitello 261	IV.10

* Tra parentesi quadra sono indicate le trascrizioni che si riferiscono ad un'esecuzione alternativa rispetto a quella riprodotta nel compact disc.

La canzone della Buona sera agli sposi

19	Per salutare voi	Pozza 138c	[V.1]
20	La buona sera a voi	Vigo 164	[V.3]
21	La bella e buona sera	Soraga 61	V.5
22	In questa sera bianca e bella	Alba 265	V.6
23	Siam giunti o compagni.	Campestrin 24	V.8

Filastrocche e ninne nanne

24	Bua buagnet	Soraga 333	VI.1
25	Bu bu bavagnöl	Moena 296b	VI.2
26	Din don din don furlana	Soraga 334	VI.3
27	Fera fera pè	Soraga 338	VI.6
28	Nina ninina	Pera 65	VI.12
29	Qua qua la cornacia sun chel pra	Moena 296c	VI.16
30	L'è trei dis che l pief e l fioca	Soraga 346	VI.7

[Martino e Margiana - La canzone del cappello]

Canti profani

31	Der Mensch der lebt von Essen	Pozza 76	VII.15
32	[La gardenera] Can che jon pa vin Gardena	Pozza 77	VII.34
33	[La luna fioresc] La luna la dasc	Soraga 60	VII.38
34	Musikanten sein mir olle	Moena 348	VII.60
35	[La nàgherla] Canche la nàgherla la fioresc	Tamion 310	VII.43
36	Lento s'aduna	Soraga 138a	VII.47
37	O giardiniera	Vigo 167	VII.66
38	Soraga Soraga la é bela	Soraga 59a	VII.86a

BIBLIOGRAFIA

BARTOK B.

1977 *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Boringhieri.

BATTISTI C., PASETTI A.

1963 *Note sul folklore atesino*, in Battisti C. (a cura di), *L'Alto Adige nel passato e nel presente*, Istituto di Studi per l'Alto Adige, Firenze.

BÄUMKER W.

1883 - 1911 *Das Katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Freiburg, Herder, 4 voll., 1883 / 1911.

BEET Q.

1995 *Das Liederbuch*, Waldmünchen.

BÖHME F. M.

1924 *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig.

BOLOGNINI N.

1880-81 *Maitinade, fiabe e leggende della Rendena*, Rovereto; rist. anast. Bologna, Forni, 1979.

1882 *Usi e costumi del Trentino*, Rovereto, 1882-92; rist. Bologna, Forni 1979.

BRAILOIU C.

1978-1982 *Folklore musicale*, Roma, 2 vol., Roma, Bulzoni.

BRUNEL DON G.

1856 *Na Tgianzong per la xent bona. 'N occaxiong che l reverendissem preve don Valantin Partel tol possess de la Pieif de Fassa. L di de Sin Xan de Xugn del 1856*, Rovereto, tip. Marchesani.

CARLINI A.

1985 *Una raccolta inedita di musiche popolari trentine (1819)*, Bologna, Università degli studi di Bologna. Dipartimento di musica e spettacolo.

1986 *Aspetti popolari nelle tradizioni violinistiche del Trentino dal XVI al XIX secolo*, in "Civis", a. X, n. 30, p. 212.

CARLINI A., LUNELLI C.

1992 *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, Comune di Trento / Biblioteca Comunale.

CENTINI M.

1992 *I Re Magi: religione, storia, astrologia, leggenda nel cammino di Gasparre, Melchiorre e Baldassarre*, Milano, Xenia.

CHIOCCHETTI F.

1978 *Un esempio di poesia popolare ladina*, in "Mondo Ladino" II, 2-4, pp.171-182.

CHIOCCHETTI F., ZANONER D.

– *Naines e rimes da jech*, (a cura di), in corso di stampa.

CIANTIES LADINES

1992 *Cianties ladines da anché e da zacan*, (a cura di Chiocchetti F.), Union di Ladins de Fasha.

CONATI M.

1976 *La musica di tradizione orale nella provincia di Verona*, in AA.VV., *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, pp. 573-636.

DALLA VALLE M., PINNA G., TOMBESI R.

1987 *Strumenti, musiche e balli tradizionali nel Veneto*, Bologna, Forni.

DAS ALLOTRIA BUCH

s.d. *Das Allotria Buch. Beliebte Stimmungslieder, für Klavier mit Text*, Mainz, ed. Schott.

DEGIAMPIETRO C.

1981 *Le milizie locali fiemmesi dalle guerre napoleoniche alla fine della I Guerra mondiale: 1796-1918*, Villalagarina (TN).

DEL GARBER F. (DEZULIAN)

1987 *Rime Fashane*, Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin / SIT Canazei.

DELUCA R.

1914 *Antichi balli fassani, antico costume fassano*, in "Pro cultura" 5, pp. 171-178.

1919 *La Valle di Fassa e le sue Dolomiti*, Trento.

DE ROSSI H.

- 1982 *Ko ke la é stada ke son ruà sul bal dei Dolomitenladiner*, (1905), in "Mondo Ladino" VI, 1-2, pp. 121-191.
1985 *Testi ladini inediti*, in "Mondo Ladino" IX, 3-4, pp. 149-168.

DERSCHMIDT H.

- 1985 *Tänze aus Oberösterreich*, 2 voll., Linz.

DEUTSCH W., HEMETEK U.,

- 1990 *Georg Windhofer (1887-1964). Sein Leben, sein Wirken, seine Zeit.* (Schriften zur Volksmusik, 14), Wien.

DEUTSCH W., HOFER G.

- 1969 *Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung)*, Wien, Schendl, I Teil.

DISERTORI B.

- 1978 *La musica nei quadri antichi*, Calliano.

ERK L., BÖHME F. M.

- 1893-94 *Deutscher Liederhort*, 3 voll., Leipzig.

FISCHER A. F. W.

- 1878-79 *Fischer Kirchenlieder-lexicon*, Gotha.

GABLER J.

- 1890 *Geistliche Volkslieder*, Regensburg.

GIANNATTASIO F.

- 1979 *L'organetto, uno strumento musicale contadino dell'era industriale*, Roma, Bulzoni.

GIURIATI G.

- 1991 *Trascrizione*, in Agamennone M. et al., *Grammatica della musica etnica*, Roma, Bulzoni.

GRASBERGER F.

- 1968 *Die Hymnen Österreichs*, Tutzing.

GREVERUS I.M.

- 1979 *Auf der Suche nach Heimat*, München, cap. 9: "Heimweh und Tradition", pp. 112-132.

GSELL O.

- 1991 *Beiträge und Materialien zur Etymologie des Dolomitenladinischen (R-S)*, in "Ladinia" 15, pp. 105-165.

HABENICHT G.

- 1987 *Liedgut und Liedleben in einem Hauerländer Dorf*, Freiburg.
1988 *Die Volksliedersammlung Lienster (1933-34) aus Hatzfeld im Banat*, Freiburg.

HAI D G.

- 1969 *Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung)*, a cura di Deutsch W. und Hofer, G., Wien.
1984 *Das österreichische Volksliedwerke*, in AA.VV., *Volksmusik in Österreich*, Wien

HAIDER F.

- 1985 *Tiroler Brauch im Jahreslauf*, Innsbruck-Wien, Tyrolia, Bozen, Athesia.

HODINA K.

- 1979 *O du lieber Augustin. Die schönsten Wienerlieder*, Wien, Heidelberg.

HORAK K.

- 1959 *Volkstänze aus dem oberen Mühlviertel*, in "Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes" 38, Wien, pp. 131-132.
1974 *Tiroler Volkstanzbuch*, Innsbruck.
1978 *Der Volkstanz in Tirol zwischen Tradition und Folklorismus*, in *Volksmusik im Alpenland*, Wien, Österreichischer Kulturverlag.
1989 *Schottisch oder Polka - die vollkommene Verwirrung der Tanznamen*, in "Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes", vol. 38, Wien.
1990 *Tanzmusik. Ein Beitrag zur Geschichte der Volksmusik in Südtirol*, in "Der Schlern" 64, Heft 5.

HORAK K. E G.

- 1986 *Tiroler Kinderleben in Reim und Spiel*, parte I, Reime, Innsbruck, Institut für Tiroler Musikforschung.
1988 *Musikalische Volkskultur im Burgenland*, Monaco.

JUNGBAUER G.

- 1937 *Volkslieder aus dem Böhmerwalde*, 2 voll., Praga.

KÄMPER D.

1976 *La musica strumentale nel Rinascimento. Studio sulla musica strumentale d'assieme in Italia nel XVI secolo*, Torino, ERI.

KLIER K. M.

1956 *Volkstümlichen Musikinstrumenten in den Alpen*, Kassel - Basel.

KNAPP E.

1993 *Kirchenmusik Südtirols*, Bolzano, Athesia.

KOCH A.

1978 *Die Tiroler Schützenschwegel*, in Deutsch W., Schneiden N. (a cura di), *Volksmusik im Alpenland. Lied Tanz Instrumente*, Wien.

KOHL F. F.

1899 *Echte Tiroler-Lieder*, Vienna.

1913 *Echte Tiroler-Lieder*, Lipsia e Zurigo, Große Neuausgabe.

KOLLER J.

1931 *Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit*, Wien.

KOMMERSBUCH

1965 *Österreichisches Kommersbuch*, Innsbruck.

KREMSER E.

1911-13 *Wiener Lieder und Tänze*, 3 voll., Wien e Leipzig.

KÜNZIG J.

1927 *Lieder der badischen Soldaten*, ed. B (con note), Leipzig.

LEFFTZ J.

1966-1969 *Das Volkslied im Elsaß*, 3 voll., Colmar-Paris-Freiburg.

LEYDI R., PEDERIVA C.

1976 *I balli del carnevale a Bagolino*, in MPL 2, pp. 45-74

LEYDI R., ROSSI A.

1965 *Osservazioni sui canti d'argomento religioso non liturgici*, Milano, Ed. del Gallo.

LEONARDI E.

1959 *La scuola elementare trentina dal Concilio di Trento all'annessione alla Patria*, (Vicende - Legislazione - Statistiche), Trento.

LOMAX A.

- 1961 *Song Structure and Social Structure*, in "Ethnology", I, pp. 425-451.
1976 *Cantometrics: an approach to the Anthropology of Music*, Berkeley, University of California Press.

LÖSCHER S.

- 1960 *Über den Volkstanz in Oberösterreich, Steiermark und in Burgenland*, in "Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes" 9, Wien, p. 72.

LUNELLI C.

- 1990 *I processi per balli, suoni e mascherate in Vallagarina nei secoli XVII e XVIII*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", a. 240, s. VI, v. 30 (A).
1994 *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Comune di Trento-Biblioteca comunale.

LUNELLI R.

- 1936 *La fisarmonica in Trentino*, in "Atti CNA".

MACCHIARELLA I.

- 1989 *Introduzione alla trascrizione della musica popolare*, Bologna, Dip. di Musica e Spettacolo.
1990 *Tradizione orale e tradizione scritta della musica. Il caso del falsobordone*, in "Culture musicali", anno IX, pp. 108-141.
- *Introduzione allo studio della musica di tradizione orale nel Trentino*, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, Università di Trento (in corso di stampa)

MAGRINI T.

- 1990 *Il canto monodico in Italia*, in Leydi R. (a cura di), *Canti e musiche popolari*, Milano, Electa, pp. 19-28.

MAGRINI T., BELLOSI G.

- 1982 *Vi do la buonasera. Studi sul canto popolare in Romagna: il repertorio lirico*, Bologna, CLUEB.

MARIANI M.

- 1673 *Trento con il sacro Concilio et altri Notabili*, Augusta; rist. anast. a cura di Aldo Chemelli, Trento, 1989.

MASSETTI L.

1990-91 *Una raccolta di canti popolari in Valcamonica. Etnomusicologia*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia.

MEIER J.

1906 *Kunstlieder im Volksmund. Materialien und Untersuchungen*, Halle a. d. S.

MELODIETYPEN

1976 *Melodietypen des deutschen Volksgesanges*, hrsg. im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs von Suppan W. e Stief W., 4 voll., Tutzing.

MOENS K.

1993 *La "nascita" del violino nei Paesi Bassi del Sud: alla ricerca di un luogo dove collocare l'inizio della storia del violino*, in *Monteverdi imperatore della musica (1567-1643)*, a cura di Tiella M., Rovereto, Accademia roveretana di musica antica / Istituto per la ricerca organologica e il restauro, pp. 85-131.

MORELLI R.

1985 *Biografia di un paese alpino. Uno studio di comunità cinematografico fra i Ladini di Fassa*, in "Mondo Ladino" IX 1985 (1-2), pp. 59-93.

1996 *Identità musicale della Val dei Mòcheni. Cultura e canti tradizionali di una comunità plurilingue*, Trento, Museo degli usi e costumi della gente trentina / Istituto Culturale Mòcheno Cimbri.

MORELLI ET AL.

1979 *Canti e cultura popolare nel Tesino*, Milano, Franco Angeli.

MPL 4

1978 *Mondo Popolare in Lombardia. 4 Como e il suo territorio*, a cura di Leydi R. e Sanga G., Milano, Regione Lombardia.

PAILLER W.

1881-83 *Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol*, 2 voll., Innsbruck.

PASETTI A.

1923 *Canzoni narrative raccolte a Chizzola nel Trentino*, in "Studi Romanzi", vol. XVIII, gennaio, Roma, Rossi, pp. 5-46.

PASETTI A., ZENATTI A.

1923 *Canti popolari Trentini (raccolti dal prof. Albino Zenatti, editi e illustrati da Anna Pasetti)*, Lanciano, Carabba; rist. Bologna, Forni, 1977.

PETER I.,

1975 *Salzburger Tänze*, Salzburg.

PFAUNDLER E.,

1979 *Das grosse tiroler Blasmusikbuch*, Wien, München, Zürich, Innsbruck.

PFEIFERMUSIK

s.d. *Pfeifermusik aus Altaussee*, vol. II, a cura del Musikverlag Elke Pöllitsch in coll. con Stöckl H., Garching.

PIANTA B.

1987 *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, in "La ricerca folklorica" n. 15, aprile.

PIAZ T.

1983 *Čink čanzons de noze per fassan (I)*, in "Mondo Ladino" VII, 3-4, pp. 151-170.

1989 *Čink čanzons de noze per fassan (II)*, in "Mondo Ladino" XIII, 3-4, pp. 379-413.

POLA FALLETTI di Villafalletto

1939 *Associazioni giovanili e feste antiche. Loro origini*, 3 voll., Milano.

POPPI C.

1980 *Un rito di reintegrazione nella tradizione ladina di fassa*, in "Mondo Ladino" IV, 3-4, pp. 133-156.

1987 *Le contes degli archivi M. Mazzel e Simon de Giulio*, in "Mondo Ladino" XI, 1-2, pp. 19-57.

1988 *Il bello, il brutto e il cattivo*, in Chiocchetti F. (a cura di), *Faceres. Maschere lignee del carnevale di Fassa*, Vich, Istitut Cultural Ladin.

PRATO S.

1891 *Le dodici parole della verità, novellina-cantilena popolare considerata nelle varie redazioni italiane e straniere*, in "ATP", vol. X, Palermo, Clausen, pp. 499-517.

PREISS R.

1912 *Singbuch für österreichs Wandervogel*, Lipsia, Friedrich Hofmeister.

QUELLMALZ A.

1968-76 *Südtiroler Volkslieder*, 3 voll., Kassel - Basel - Tours - London.

RAMM A.

1884 *Le dodici parole della verità nella Svezia*, in: "ATP" vol. III, Palermo, Lauriel, pp. 61-63.

RIGHI E.S.

1863 *Saggio di canti popolari veronesi*, Verona.

RÖHRICH L., BREDNICH R. W.

1965-67 *Deutsche Volkslieder, Text und Melodien*, 2 voll., Düsseldorf.

RÖLLEKE H.

1993 *Das Volksliederbuch*, Köln.

SACCHI F.

1986 *Canto corale premanese*, Premana-Lecco, Colombo; Ivrea, Priuli & Verlucca, 1974, (Viaggi, Paesi e Tradizioni).

SACHS C.

1982 *Le sorgenti della musica*, Torino, Boringhieri. (tit. orig. *The Wellsprings of Music*, Martinus Nijhoff, L'Aia 1962).

SASSU P.

1978 *Canti della comunità di Premana*, in MPL 4, pp. 273-295.

SCHLOSSAR A.

1881 *Deutsche Volkslieder aus Steiermark*, Innsbruck.

SCHNEIDER M.

1982 *Jodler aus Tirol*, Innsbruck.

SCHÖNHERR M.,

1982 *Lanner, Strauß, Ziehrer. Synoptisches Handbuch der Tänze und Märsche*, Wien.

SCHWARZ R., SEIDL E.

1961 *Steirisches Liederbuch*, Wien - Graz.

SEEGER C.

1958 *Prescriptive and descriptive music-writing*, "Musical Quarterly", XLIV.

SENN W.

1954 *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck.

SIMMERLE H.

[1975] *Kleine Musikgeschichte. Deutschenhofen - Eggen - Petersberg.*

SORAPERRA S. de G.

1983 *Usanzas e lurgeres da zacan*, Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin.

SORCE KELLER M.

1991 *Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino*, Bologna, Forni.

SPOSS E MARIDOC

1965 *Sposs e maridoc. Rimes e conties fassènes*, Union di Ladins.

[1970] *Spoš e maridoč. Antichi usi nuziali della Valle di Fassa*, s.d. Unione dei Ladini, (1ª ed. 1965).

STAREC R.

1991 *Postfazione* in Wasserman P., *I canti popolari narrativi del Friuli*, Udine.

STEGER J.

1912 *Tiroler Liederbuch. Lieder für die deutschen Volksschulen in Tirol*, Innsbruck, Gross Reiss.

STEINLECHNER

1993 *Das grosse Buch der Zillertale Schürzenjäger*, Wien, Dachsverlag.

SULZ J.

1986 *Kommt zu singen. Liederbuch aus Südtirol*, Bolzano, Athesia.

SUPPAN W.

1962 *Das Lied von den zwölf heiligen Zahlen im Burgenland und in der Steiermark*, in "Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes", vol. 11, Wien, pp. 106-121.

TONDOKUMENTE

1993 *Tondokumente zur Volksmusik in Österreich*, 2° vol., Niederösterreich, Wien.

TRENTINI N.

1986 *Chi egn... Vita rurale tradizionale in Val di Fassa. Studi e documenti di storia orale*. Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin.

- VALENTINI F.
1885-86 *Usi e costumi della Val di Fassa*, in "Annuario della Società degli Alpinisti Tridentini", pp. 189-202.
- VALENTINI G.
1953 *Folklore e leggende in Val di Fassa*, Bologna.
- VAN GENNEP A.
1909 *Les rites de passage*, Parigi, Nourry; ed. it., Torino, Boringhieri, 1981.
- VIGLIERMO A.
1986 *Canavese che canta, Parole e musica finora non pubblicate dal repertorio del Coro Bajolese*, Ivrea, Priuli & Verlucca, ("Ricerche" 2).
- VORARLBERG LIEDERBUCH
1891 *Vorarlberg Liederbuch*, Bregenz, Eugen Russ.
- WALLNER N.
1970 *Deutsche Marienlieder der Ennerberger Ladiner*, "Schriften zu Volksmusik" 1, Wien.
- WALLNER N., HELLSBERG E., BRESGEN C.
s.d. *Ist wohl ein schöne Zeit. Lieder aus Österreich*, Innsbruck, Helbling.
- WASSERMAN P.
1991 *I canti popolari narrativi del Friuli*, Udine.
- WEBER-KELLERMANN I.
1982 *Das Buch der Weihnachtslieder*, Mainz - London - New York - Tokio.
- WERNER K.
[1967] *Liederbuch für Bergsteiger*, München, s.d.
- WICHNER J.,
1897 *Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter*, Regensburg.
- WIORA W.
1949 *Alpenmusik*, in AA.VV., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Barenreiter.
- WOLFF K. F.
1918 *Die altalpine Poesie der Ladiner*, in "Österreichische Touristen Zeitung", XXXVIII, n. 4, pp. 57-61 e n. 5, pp. 67-70.
1977 *Dolomitensagen*, 14ª deutsche Aufl., Innsbruck, Tyrolia.

ZODER R.

1948 *Österreichische Volkstänze*, Tl. 2, Wien.

1950 *Volkslied, Volkstanz und Volksbrauch in Österreich*, Wien, Doblinger.

1955 *Österreichische Volkstänze, Notenteil*, Wien.

ZWANZIG WIENER VOLKSLIEDER

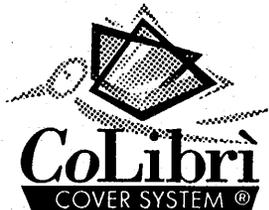
1990 *Zwanzig Wiener Volkslieder*, bearbeitet und kommentiert von Walter Kern und Ernst Weber, Wien.



Finito di stampare
nel mese di Ottobre 1998
Fotocomposizione ELIOS - Trento
Litotografia ALCIONE - Trento

Direzion, redazion e aministrazion
Istitut Cultural Ladin
38039 Vich/Vigo di Fassa (Tn)

Diretor:
Fabio Chiocchetti



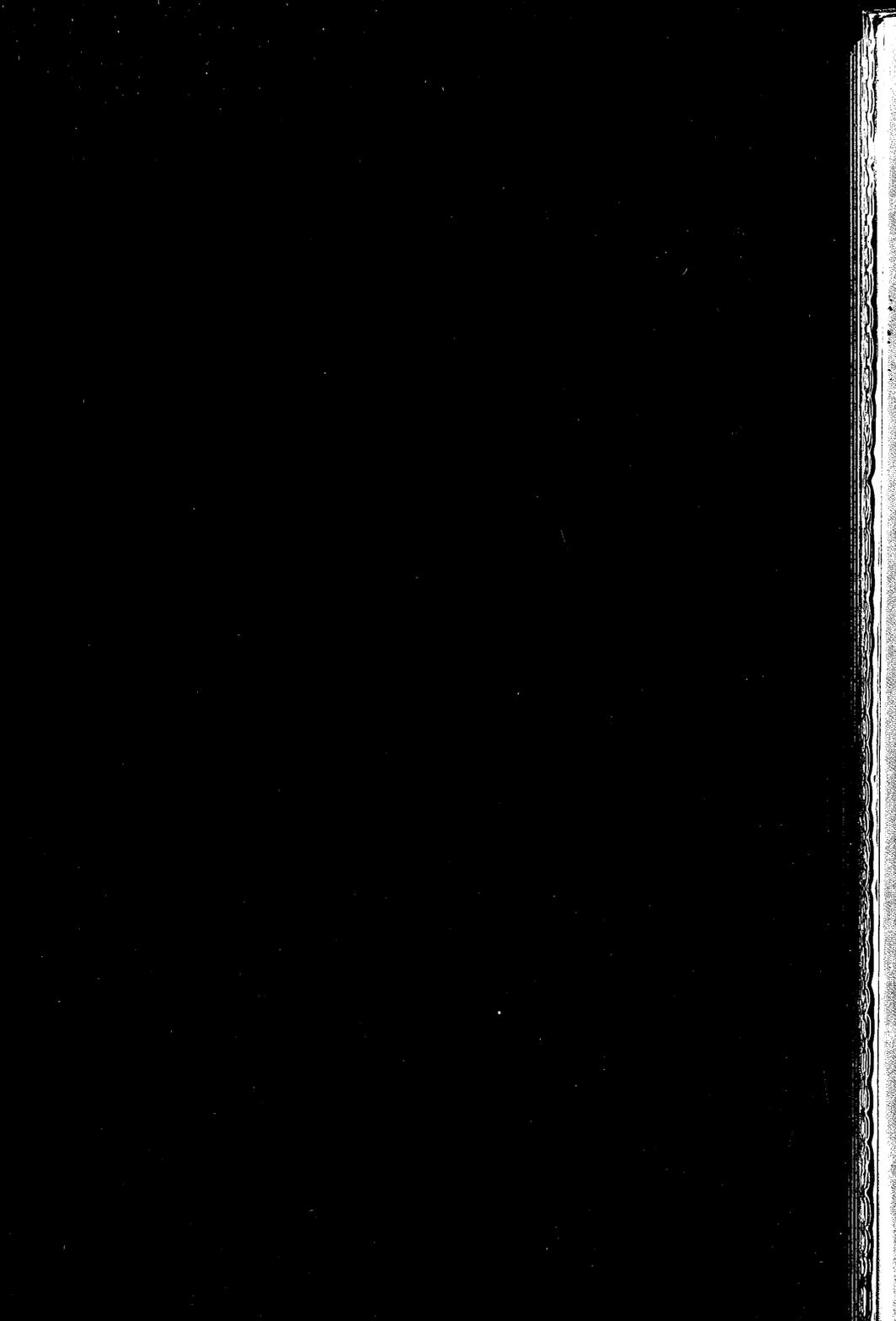
Registrazione presso il Tribunale di Trento
n. 239 data 30 maggio 1977

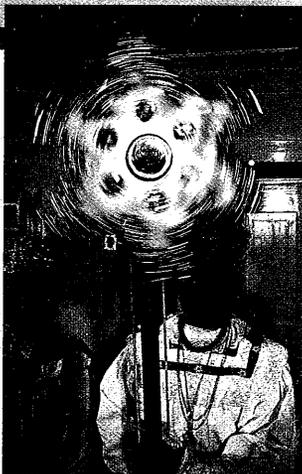
Publicazione **07-07-STD**

Publicazione **07-07-STD**



Lit. 40.000
www.colibrisystem.com
ISBN 88 - 86053 - 16 - 9





Musica e canto popolare in Val di Fassa

II VOLUME

Fabio Chiocchetti
Cesare Poppi

*La canzone della "Buona sera".
Residualità e innovazione
in un rito della tradizione fassana*

P. Sassu

I canti della devozione

*Parole intonate:
filastrocche e ninne nanne*

Silvana Zanolli

*Per lo studio delle melodie
popolari. Osservazioni ed analisi
sul corpus fassano*

Gerlinde Haid

*Apporti di area germanofona nel
canto e nella musica popolare
della Val di Fassa*

Marco Tiella

*Stefano Dell'Antonio
Strumenti musicali rinvenuti
in Val di Fassa*

