

Q uaderni



dell'Istituto Nazionale Tostiano

In collaborazione con
Accademia Italia - Cultura e Società

a cura di
Diana de Francesco e Letizia Gomato



Ti rapirei! Tosti sulla scena romana

Diana de Francesco

La produzione vocale sacra di F. Masciangelo

Letizia Gomato

F. Masciangelo e il *Miserere* tradizionale di Ortona

Gianfranco Miscia

Le parafrasi operistiche: sulla Lucia di Lammermoor

Maica Tassone

Il canone *In manus tuas* di Cesare Tudino

Massimo Salcito

***I Canti della terra d'Abruzzo* di Ettore Montanaro**

Roberto Rupo

Repertori femminili nei canti di tradizione orale in area aprutina

Domenico Di Virgilio

Istituto Nazionale Tostiano, Ortona
Istituto culturale di rilevanza nazionale

In collaborazione con
Accademia Italia - Cultura e Società

Quaderni

dell'Istituto Nazionale Tostiano

Guide all'ascolto

a cura di
Diana de Francesco e Letizia Gomato

Indice

Note ai quaderni	pag 7
Al lettore	pag 9
<i>Ti rapirei!</i> Tosti sulla scena romana <i>Diana de Francesco</i>	pag 11
La produzione vocale sacra di Francesco Masciangelo in onore della Madonna di Pompei e il ruolo dei maestri di musica per l'educazione delle voci per le musiche chierasistiche in Abruzzo tra il 1870 e il 1900 <i>Letizia Gomato</i>	pag 17
Francesco Masciangelo e il <i>Miserere</i> tradizionale di Ortona <i>Gianfranco Miscia</i>	pag 23
Le parafrasi operistiche: <i>Trio fantastico</i> sulla Lucia di Lammermoor di Vincenzo De Meglio <i>Maica Tassone</i>	pag 30
Il canone <i>In manus tuas</i> di Cesare Tudino. Una originale testimonianza musicale del Rinascimento italiano <i>Massimo Salcito</i>	pag 78
<i>I Canti della terra d'Abruzzo</i> di Ettore Montanaro, fra etnomusicologia e modernità musicale <i>Roberto Rupo</i>	pag 78
Repertori femminili nei canti di tradizione orale in area aprutina: due esempi (con un contributo di Francesco Avolio sulla lingua di Scanno) <i>Domenico Di Virgilio</i>	pag 78

Segreteria di redazione

Diana de Francesco
Letizia Gomato

Grafica e impaginazione

Carla Caraceni

ISBN 978-88-941894-5-2

in copertina

F.P. Tosti con la moglie in carrozza. IV, Iconografia, 16.18

Note ai quaderni

Da presidente dell'Istituto Nazionale Tostiano non posso non essere compiaciuto dell'uscita di questo numero monografico dedicato alle guide all'ascolto e realizzato in collaborazione con Accademia Italia - Cultura e Società. Si tratta di uno strumento importante per pubblicare le nuove ricerche che, attraverso il nostro sito ufficiale, rende immediatamente disponibili e accessibili on line gli interessanti contributi ospitati senza nessun costo per i fruitori. La ricerca è veramente un asset importante tra le attività del nostro ente che si è sempre caratterizzato per il suo ruolo centrale nell'ambito della musicologia a partire dalle pubblicazioni su Tosti e la romanza da salotto. Nel tempo nuovi ambiti ed autori sono diventati oggetto di interesse ed era necessario uno strumento come i Quaderni che affiancasse le altre, oramai storiche, pubblicazioni prodotte negli anni con editori del calibro di Ricordi, EDT o Ministero della Cultura.

Ringrazio pertanto le curatrici, Diana de Francesco e Letizia Gomato, e tutti i ricercatori che hanno inteso dare il proprio contributo.

Sono certo che con iniziative come quella dello speciale 2022 dei Quaderni contribuiscano ad arricchire il panorama di studi ma contemporaneamente a sostenere i ricercatori, specie giovani, che non sempre trovano spazi adeguati di diffusione.

Infine il fatto che i Quaderni escano sotto Natale può idealmente rappresentare un dono che facciamo a noi stessi e a tutti coloro che credono nella crescita culturale del territorio.

Avv. Remo Di Martino
Presidente Istituto Nazionale Tostiano

Questo terzo appuntamento dei nostri "Quaderni Tostiani" è interamente dedicato ad una serie di ascolti che hanno come filo conduttore, oltre l'intervento dedicato a Vincenzo De Meglio, l'Abruzzo. Un Abruzzo visto sia da un punto di vista etnomusicologico, sia come regione che ha dato i natali ad importanti compositori. Gli interventi spaziano da un'analisi di "Ti rapirei", una delle romanze Tostiane del periodo romano del compositore, tradotta in ben quattro altre lingue e che rappresenta al meglio la scrittura "di maniera" che caratterizzerà il compositore ortonese, allo studio della musica sacra, sia d'autore, come le composizioni di Francesco Masciangelo e Cesare Tudino, sia di estrazione popolare. Altro riferimento alla nostra regione è rappresentato dalla guida a "I Canti popolari d'Abruzzo" di Ettore Montanaro, un musicista troppo spesso ignorato e del quale, conserviamo il fondo documentario. Fra gli altri interventi vi è poi una interessante analisi su una parafrasi composta da Vincenzo De Meglio, uno dei compositori più presenti nei consessi musicali mondani nella Napoli dell'ottocento. Buona lettura, con ovvio invito ad ascoltare i brani proposti.

Maurizio Torelli
Direttore Istituto Nazionale Tostiano

Al lettore

Giunti al secondo numero dei Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano, abbiamo sentito l'esigenza di ampliare e diversificare il ventaglio dell'offerta alla nostra utenza, anche stringendo collaborazioni con gli enti del territorio. L'alleanza con Accademia Italia – cultura e società ha, quindi, portato all'uscita di un numero speciale dedicato alle guide all'ascolto, genere che unisce l'immediata utilità divulgativa all'approfondimento storico-critico, dalle finalità particolarmente affini agli obiettivi dei Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano.

Perché la tradizione abruzzese?

Il primo numero delle Guide all'ascolto è dedicato alla tradizione musicale abruzzese sia colta che popolare, con un unico caso di apertura all'ambiente musicale napoletano, legato a doppio filo al nostro territorio. La ricerca locale, storicamente distante dagli ambienti accademici, ha conosciuto negli ultimi anni un revival interessante per forme e strumenti. La *damnatio memoriae* cui sono stati consegnati repertori e composizioni hanno sepolto prassi esecutive, tradizioni musicali e storie locali che meritano ancora un apprezzamento e che, soprattutto, possono parlarci di Storia, oltre che di storie, se sappiamo porle in relazione produttiva.

Le guide sono sette: partendo da Tosti, si passa per la musica sacra di Masciangelo e, dopo una breve incursione nelle trascrizioni operistiche, lasciamo l'Ottocento per il Rinascimento abruzzese, concludendo il viaggio con la tradizione popolare, presentata attraverso un testimone storico e uno contemporaneo; per tutte le proposte, il fil rouge è stato quello della riscoperta di opere poco diffuse tra il grande pubblico. Quando possibile, l'autore ha proposto un ascolto specifico, anche indirizzando l'utente su una delle piattaforme esistenti.

Nel porci davanti a questa nuova iniziativa l'obiettivo che l'Istituto Nazionale Tostiano e Accademia Italia si sono proposti è quello di avvicinare alla musica, qui rappresentata nella produzione abruzzese, anche i non 'addetti ai lavori', accompagnando nell'ascolto di una tradizione poco nota agli utenti meno esperti, ma ricca di quei contenuti che ancora parlano al territorio perché 'sono' il territorio.

Diana de Francesco
Istituto Nazionale Tostiano
Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano

Letizia Gomato
Accademia Italia - Presidente

Ti rapirei!. Tosti sulla scena romana

Diana de Francesco

La guida all'ascolto di Ti rapirei! Barcarola per canto intende evidenziare il ruolo di questa romanza nella biografia di un giovane Tosti, appena affacciato sulla scena romana.

Composta dopo il trasferimento nella neonata capitale nel 1870, segna la prima esecuzione romana accertata di una composizione tostiana, probabilmente grazie al ruolo che Giovanni Sgambati – amico del compositore – ricopriva nella vita concertistica dell'Urbe. Una composizione giovanile, quindi, che contiene in nuce tutti gli elementi che avrebbero segnato il successo internazionale del compositore ortonese.

Nona composizione del catalogo tostiano, *Ti rapirei!* Barcarola per canto, edita il 16 giugno 1873, è la romanza che ha inaugurato la lunghissima collaborazione – un vero e proprio sodalizio – tra Francesco Paolo Tosti e Casa Ricordi. Il giovane compositore aveva senza successo tentato un contatto con Tito Ricordi nel 1869, proponendogli *Non m'ama più* e *Lamento d'amore*; i tempi non erano maturi e le due romanze sarebbero entrate in catalogo soltanto negli anni successivi.

L'investimento editoriale si rivelò azzeccato e la romanza fu un vero successo, tanto da guadagnarsi edizioni in lingua inglese, tedesca, francese e spagnola.¹

Certamente il brano è stato composto nel maggio del 1873, come lo stesso Tosti indica nell'autografo,² a Roma, dove Tosti si era trasferito nell'autunno del 1870 in cerca di miglior fortuna, dietro la spinta Luigi Mancinelli, conosciuto ad Ancona l'anno precedente, e grazie all'amicizia di Giovanni Sgambati, rampante protagonista delle stagioni concertistiche cittadine.³

La Roma postunitaria è uno dei principali centri italiani di diffusione di tutta quella produzione strumentale che, passando per canali alternativi a quelli della predominante produzione melodrammatica, si colloca perlopiù in stagioni concertistiche di consumo meno ampio, e più 'eletto', rispetto a quello dell'opera lirica. Complice la presenza di Margherita di Savoia, buona dilettante di musica e raffinata consumatrice di musica strumentale, la penetrazione del gusto tedesco per la musica sinfonica e cameristica a Roma trova terreno estremamente fertile. Le Accademie sinfoniche e le matinée cameristiche occupavano gran parte delle stagioni concertistiche cittadine, ed è proprio in un concerto di beneficenza per la Sala della Filarmonica che possiamo rintracciare la prima esecuzione del brano, il 25 gennaio 1874:

¹ Ricordi avrebbe pubblicato traduzioni della romanza per il pubblico anglosassone, con il titolo *Away We'd Fly*, in tedesco (*O Konnt'ich dich entführen!*), in francese (*Ah! Que tu n'est pas pres de moi!*) e in spagnolo (*Te arrabataria!*).

² L'autografo del brano, conservato presso l'Archivio "F.P. Tosti", riporta la data 26 maggio 1873.

³ L'amicizia con Sgambati è testimoniata dalla dedica che questi fece a Tosti della sua raccolta *Due canti*, composta proprio in questo periodo. Cfr. GIOVANNI SGAMBATI, *Due canti*, Milano, Ricordi, 1873.



Figura 1, FRANCESCO PAOLO TOSTI, *Ti rapirei!* Barcarola per canto, autografo (frontespizio)

In questa occasione Tosti viene verosimilmente coinvolto con in virtù della consolidata amicizia con Sgambati, sia come esecutore di due brani dello stesso Sgambati che come compositore: allo stato attuale, questa è la prima esecuzione rintracciata di una composizione tostiana nelle sale romane, oltre che la prima di questa romanza.

È possibile identificare la *Barcarola* indicata nel programma con *Ti rapirei!* sulla base di un determinante indizio: l'appartenenza dichiarata al genere della 'barcarola'. Nel catalogo tostiano non figurano barcarole precedentemente al 1874, e la dedica al Marchese Emmanuele Villamarina di Montereno costituisce un'ulteriore conferma. Emanuele Villamarina di Montereno, cavaliere d'onore di Margherita di Savoia, incoraggiò il giovane Tosti, più noto per le sue doti di insegnante che per quelle di compositore, a prendere il posto di Vera al Quirinale quando questi, partito per l'Inghilterra, lasciò vacante l'incarico di maestro di musica a corte. È possibile ipotizzare che, grato dell'occasione, Tosti intendesse omaggiare il marchese non solo con la dedica della sua prima composizione a Roma,⁴ ma anche con la sua prima esecuzione nella capitale.

⁴ Nel catalogo delle composizioni tostiane, questa è la prima che è possibile collocare certamente durante la permanenza a Roma; cfr. *Catalogo delle opere*, in FRANCESCO SANVITALE, *Francesco Paolo Tosti. Il canto di una vita*, Torino, EDT, 1996, p. 323



Figura 2, Programma di Concerto "Su concessione della Biblioteca Casanatense, Roma, MiC"
- Fondo Sgambati, busta 7 (Concerti 1862-1914), programmi di sala generici



Figura 3, TOSTI, *Ti rapirei!* Barcarola per canto, autografo (frontespizio con dedica)

Il testo di *Ti rapirei!* è, contrariamente a quanto spesso accadeva nella produzione cameristica, di un poeta illustre, Felice Romani, librettista di sicuro mestiere che aveva prestato la penna a Rossini, Donizetti e Bellini; la sua stesura è collocabile nella Venezia del 1824⁵

con il titolo *Il desiderio* ed è composto da sei quartine in rima. Molto interessante è l'uso che il giovane Tosti fa del testo poetico, non pedissequamente posto in musica ma rielaborato a creare una forma con ritornello.

Le prime tre quartine costituiscono la prima sezione del brano, articolata in tre temi (A, B₁, B₂, C); il tema B si articola in B₁ e B₂, con stesso testo e melodie differenti, con B₁ che funge da ritornello e, esposto dopo la prima quartina, ricorre dopo ciascuna delle altre, pur non essendo previsto dal testo poetico; l'alternanza è, peraltro, resa manifesta da un deciso cambiamento di scrittura che, nel solo caso del ritornello, abbandona il rigido andamento sillabico:

⁵ È possibile reperirne facilmente una versione a stampa dell'edizione napoletana *Liriche del Cavaliere Felice Romani. Prima edizione romana fatta sull'ultima milanese*, vol. II, Napoli, Tipografia di Francesco Saverio Tornese, 1858; in questa edizione, la lirica occupa p. 37.

Oh! Se tu fossi meco
Sulla barchetta bruna
Che al raggio della luna
Vedi pel mar fuggir,

A

Oh! Se tu fossi meco
Ti rapirei mio bene
Alle infelici arene
Dove dobbiam languir.

B₁/B₂

B₂

B₁

Soli per l'ampio seno
Dell'oceàn dormiente
Soli del del ciel tacente
Sotto l'immenso vel.

C

B₁

Libero pianto almeno
Sparger potremmo uniti
Lamenti non traditi
Da testimon crudel

A

B₁

E in rammentar gli orrori
Di questa vita oscura
La tua, la mia sventura
Ed il comun soffrir.

B₂

B₁

Stancati viatori
Noi chiederemmo al mare
O porto per posare
O abisso per morir.⁶

C

B₁

I temi ricorrono analogamente anche nella seconda sezione, composta dalle ultime tre quartine, con la medesima ricorrenza del distico B₁ che funge da ritornello.

Di particolare interesse la sezione B₂, che segna un deciso cambiamento di tempo e di atmosfera musicale nel brano. Da un sereno 6/8 in sol maggiore, tonalità di apertura del

⁶ Per l'analisi motivica è stato preferito il testo poetico annotato in calce all'autografo musicale, che differisce dalla versione a stampa di Felice Romani esclusivamente per la punteggiatura.



Figura 4, TOSTI, *Ti rapirei!* Barcarola per canto, autografo (sezione B2, b. 21-26 con ritorno del tempo 6/8)

brano, si passa bruscamente ad un 9/8 in mi bemolle maggiore (battuta 19), che accentua in modo deciso la dinamica del brano a segnalare, tra due sezioni languidamente nostalgiche, gli unici momenti di tormento della distanza d'amore.

Pur trattandosi di una delle prime prove di un compositore appena affacciato sulla scena italiana – e internazionale, di lì a poco – possiamo rintracciare in questa romanza tutti gli elementi che avrebbero reso famoso Tosti nell'ambito della musica da camera. La parabola melodica del brano, l'equilibrata alternanza dei temi e la compostezza dell'espressione del sentimento in una forma autosufficiente fanno di *Ti rapirei!* un prodotto musicale maturo, seppur giovanile, forse il primo su cui tentare – con successo, sappiamo oggi – un sicuro investimento editoriale.

SI PROPONE L'ASCOLTO:

https://www.youtube.com/watch?v=iSA5iC3GuQE&ab_channel=NunzioFazzini-Topic
Tosti. *The songs of a life*, Brilliant Classic

La produzione vocale sacra di Francesco Masciangelo in onore della Madonna di Pompei e il ruolo dei maestri di musica per l'educazione delle voci per le musiche chiesastiche in Abruzzo tra il 1870 e il 1900

Letizia Gomato

Il contributo vuole essere una guida alla conoscenza della produzione sacra vocale di Francesco Masciangelo dedicata alla Madonna di Pompei ed offre una chiave di lettura sull'importante ruolo che avevano i maestri di musica nell'individuazione e preparazione delle voci per le musiche chiesastiche in Abruzzo nel trentennio 1870 e il 1900. In conclusione si vuole sottolineare l'importanza e l'attualità della ricerca musicologica volta alla (ri)scoperta di manoscritti musicali per la creazione di un nuovo repertorio e di esecuzioni musicali che accrescano la conoscenza e diffusione del patrimonio musicale.

Tra la produzione vocale sacra di Francesco Masciangelo, nel catalogo delle opere¹ si riscontra un'importante sezione liturgica, in cui emerge una piccola sostanziale produzione devozionale dedicata alla Madonna di Pompei. Il catalogo completo delle opere del Masciangelo è stato oggetto di un approfondito studio confluito nella pubblicazione del volume monografico (Miscia, 2006) edito da Carabba e comprende la catalogazione dei 590 titoli del Compositore. Depositari di tale importante patrimonio storico musicale è il "Centro di documentazione e Ricerche Musicali Francesco Masciangelo" di Lanciano².

Da un primo sguardo, lo schema generale delle opere del compositore frentano presenta tre grandi aree di lavoro: la prima sulla musica per il teatro, sinfonica e cameristica, la seconda sulla musica sacra e la terza è di produzione varia.

¹ «Il catalogo delle opere di Francesco Masciangelo è organizzato in sezioni con criteri che variano a seconda dei generi musicali. Normalmente l'ordinamento è alfabetico per *titolo d'ordinamento* e poi, per i brani aventi stesso titolo, alfabetico per *titolo proprio*. Generalmente quando compaiono numeri arabi o romani questi precedono l'elenco dei brani (ad es. 1° *Tantum Ergo* precede *Tantum Ergo*).

Discorso particolare vale per la sottosezione riferita ai *Miserere* in quanto i brani sono ordinati a partire dalla ampiezza di organico: ovvero dai brani con più voci e strumenti a quelli corali. Così vengono prima i *Miserere per soli, coro e orchestra*, poi i *Miserere a strofe*, quindi i *Miserere a Coro*. Inoltre per i *Miserere* orchestrali si è deciso di porre per primi quelli che presentano un numero più alto di versetti.

Per quello che riguarda i brani relativi alla sezione liturgica si è deciso di indicarne le particolarità (Inni, responsori, Antifone, ecc.) e l'occasione liturgica o l'autore solo se non comuni o particolarmente legati a tradizioni locali». <https://www.centromasciangelo.org/catalogo-opere/>

² Il Centro di Documentazione e Ricerche Musicali Francesco Masciangelo si è costituito il 29 ottobre 1998 con l'intento primario, come recita l'articolo 8 dello Statuto, di raccogliere, conservare, studiare e rendere fruibile il patrimonio musicale della città di Lanciano, dell'area frentana e della regione. Di conseguenza, particolare attenzione è riservata alla storia musicale locale e ai suoi esponenti di spicco tra cui assume un rilievo particolare Francesco Masciangelo. <https://www.centromasciangelo.org/chi-siamo/>

Le tre macro aree, a loro volta, contengono i seguenti lavori, come da schema:

A. MUSICA PER IL TEATRO, SINFONICA, CAMERISTICA

I. OPERE TEATRALI E MUSICHE DI SCENA

1. Opere
2. Musiche di scena
- II. COMPOSIZIONI VOCALI
1. Voci e orchestra
2. Coro e strumenti
3. Musica vocale da camera

III. COMPOSIZIONI STRUMENTALI

1. Orchestra
2. Composizioni per banda
3. Musica da camera
4. Pianoforte

B. MUSICA SACRA

I. COMPOSIZIONI LITURGICHE

II. COMPOSIZIONI PARALITURGICHE

1. Oratori, Cantate e Inni Sacri
2. Brani per la Settimana Santa
- 2.1. Composizioni varie
- 2.2. Miserere per soli, coro e orchestra
- 2.3. Miserere a strofe
- 2.4. Miserere (Salmo 50) a coro

III. COMPOSIZIONI RELIGIOSE

1. Voci e strumenti
2. Organo

IV FRAMMENTI

C. VARIA

I. ESERCIZI SCOLASTICI E OPERE DIDATTICHE

II. TRASCRIZIONI ED ELABORAZIONI

1. Opere di altri autori elaborate da Masciangelo
2. Opere di Masciangelo elaborate da altri autori

Analizzando in maniera ancora più dettagliata la produzione sacra (macroarea B) presente in catalogo³ dedicata alla Madonna di Pompei emergono ben sei differenti titoli:

- 1) n. 204, Inno alla Madonna di Pompei, *Inno alla Madonna di Pompei / diretto all'Avv. Bartolo Longo / per quelle orfanelle*,
- 2) n. 205, Inno alla Madonna di Pompei, *Inno alla Madonna di Pompei / diretto dall'arciprete di Termoli /Vincenzo Ma D'Agostino*,
- 3) n. 205, Inno alla Madonna di Pompei, *Inno alla Madonna di Pompei / estemporaneamente musicato dal M^o Masciangelo per Br e org.*,

³ Miscia G., *Francesco Masciangelo e le attività musicali a Lanciano e in Abruzzo nell'Ottocento*, Lanciano, Carabba, 2006, pp. 277-360

- 4) n. 500, Alla Madonna di Pompei, *Alla Madonna di Pompei / Duettino scritto dal M. Masciangelo / per le 2 Voci di Mezzo Soprano*,
- 5) n. 501, Alla Madonna di Pompei, *Alla Madonna di Pompei / Inno per B.no ed Organo / 1891*,
- 6) n. 508, Canto dei Pellegrini, *Canto dei Pellegrini diretti a Valle di Pompei*.

Tra queste sei composizioni, proprio l'ultima, il Canto dei Pellegrini diretti a Valle di Pompei, datato in manoscritto 1897, desta particolare attenzione in quanto è l'unica che presenta un sostanziale e differente organico rispetto alle altre composizioni tutte scritte per una o due voci (femminili o maschili) con accompagnamento. L'organico in partitura dell'opera n. 508 presenta il coro (Soprani, Tenore e Bassi), il quartino, il clarino 1° e 2°, la cornetta 1° e 2°, i tromboni 1°, 2° e 3° e l'accompagnamento al piano, mentre per le singole parti si hanno quelle del quartino, dei clarini delle cornette, dei tromboni e del bombardone. Non si hanno parti testuali per il coro, ma solo musicali.

In riferimento all'opera n. 500 *Alla Madonna di Pompei, Duettino scritto dal M^o Masciangelo per le 2 Voci di Mezzo Soprano* nel mese di maggio 2022 è stato presentato per la prima volta in assoluto la trascrizione ed esecuzione del brano. Il lavoro di ricerca, (da me curato), è stato possibile grazie alla disponibilità del "Centro di documentazione e Ricerche Musicali Francesco Masciangelo" di Lanciano⁴ e alla partecipazione artistica del Gruppo di Lavoro (GdL) *Ensemble dell'Accademia* in seno all'associazione "Accademia Italia. Cultura e Società" per la ricerca artistica e musicale formato dai Maestri Umberto De Baptistis (organo), Chiara Tarquini (Soprano) e Simona Iachini (Soprano) che hanno reso possibile l'ascolto dell'Inno e si rimanda a tal proposito all'ascolto del brano presente sul canale youtube di Accademia Italia.⁵

Riscoprendo le pagine d'archivio è facile osservare come l'Abruzzo sia stata da sempre una regione musicalmente attiva e prolifera, dipendente dall'area napoletana per molti aspetti, ma nonostante questo ha dato compositori illustri che si sono fatti strada nel tempo divenendo apprezzati ben oltre i confini nazionali. Se la terra d'Abruzzo che ha dato vita al *Cenacolo Michettiano*, luogo in cui si è consolidato il sodalizio artistico che spinse D'Annunzio, Michetti, Tosti e Barbella a ideare un concetto di arte nell'arte, e se nonostante la grande e importante produzione vocale del Tosti, come mai non vi sono molte testimonianze storiche in riferimento ai cantanti abruzzesi del tempo?

In riferimento all'elemento coro e alla presenza quali e quantitativa di cantanti contemporanei di Masciangelo e Tosti è interessante ricordare quanto sostenuto da Mattia Cipollone⁶, meglio conosciuto come Fra Cristofaro da Lanciano, in un suo articolo intitolato

⁴ Si ringrazia per la disponibilità il Centro Ricerche nella persona di Gianfranco Miscia

⁵ Il lavoro di ricerca ed esecuzione dell'Inno alla Madonna di Pompei è stato presentato nel corso delle Giornate di Studi Musicali Abruzzesi 2022 (Teramo) e l'ascolto del brano è possibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=OxpqlmoJEVs&t=23s>. Le Giornate di Studi Musicali Abruzzesi sono state promosse da ABM (Abruzzo Beni Musicali). Il gruppo Abruzzo Beni Musicale nasce nel 2012 all'interno del Conservatorio di Musica "Luisa D'Annunzio" di Pescara con lo scopo di valorizzare e ri-scoprire le composizioni di musicisti regionali, con particolare riferimento al periodo compreso dal XIV secolo ai nostri giorni. Dal 2013 con cadenza annuale le Giornate di Studi Musicali Abruzzesi, sono un'importante occasione di presentazione, divulgazione e messa a confronto della ricerca musicale e musicologica abruzzese.

⁶ Mattia Cipollone, Fra Cristofaro da Lanciano (1837-1905). Si forma inizialmente nella Cappella Musicale della Santa Casa del Ponte di Lanciano e si reca, in un secondo tempo, a Napoli per studiare composizione al Regio Conservatorio di Musica «San Pietro a Majella» con Saverio Mercadante dove si diploma in composizione con Nicola De Giosa. Entrato ben presto nella vita culturale napoletana, aderisce a importanti circoli artistici del tempo ed inizia a comporre e si dedica alla scrittura critica musicale per approfondire gli aspetti storici ed estetici della musica.

Della scarsezza delle voci in Abruzzo e pubblicato sul giornale «L'Aterno» del 5 novembre 1871:

Una questione è questa tutta locale, ma non importa meno ch'essa sia seriamente ponderata e discussa.

Gli abruzzesi generalmente hanno il merito di sentire, gustare, di apprezzare e di coltivare la musica, ma difettano di cantanti, perché si dice e si crede, che in questi paesi non nascono persone dotate di buona voce. Se noi ammettessimo in tutto questa teoria, dovremmo arrivare a credere, che l'organo vocale degli abruzzesi differisca essenzialmente dalla natura di quello degli altri uomini: cioè ci sembra un paradosso. Si nota, è certo, che alcuni paesi abbondano più di voci gravi, altri di voci acute, altri di voci affatto stonate, disarmoniche o chioce: ma è impossibile che tra tante migliaia di persone di ciascun paese degli Abruzzi non vi siano voci di ogni genere, voci cattive, mediocre e buone. Ed ancorché la cagione fisica della scarsezza delle buone voci sia prevalente in queste province, noi dobbiamo rintracciare pure le altre cagioni morali⁷.

Le "cause" analizzate da Mattia Cipollone per rispondere a questo dilemma sono molto interessanti e riguardano sia le abitudini di un posto sia le situazioni legate o all'«inclinazione» del popolo abruzzese, dedito maggiormente alla musica strumentale, e sia la (forse?) poca volontà dei cantanti di dedicarsi allo studio approfondito del canto. L'aspetto sul quale è importante soffermarsi, come sostenuto da Mattia Cipollone, è nella mancanza di scuole di canto e nella capacità dei maestri di musica di indirizzare al canto.

L'ultime cagioni le troviamo nella mancanza di scuole di canto e, nell'incuria manifesta de' maestri di musica di produrre cantanti.

Il peggio si è che la mancanza di voci ricade principalmente a danno degli stessi maestri di musica, che senza cantanti non possono fare musiche di chiesa: e rende sempre più difficile l'apertura de' teatri di musica agli impresari, i quali, non diciamo che debbano trovare qua cantanti di primo rango, (che sarebbe troppa nostra pretesione) ma almeno buoni coristi e coriste.

Riguardo alle musiche chiesastiche per la provincia di Chieti, allorché se ne fa qualcosa, non si trova (sembra impossibile) un sol *tenore* che possa convenientemente sostenere una prima parte, e si è obbligato di ricorrere con non lieve dispendio alla S. Casa di Loreto, per risentire que' soliti cantanti, che non sono il migliori del mondo. Eppure in vista di questo stato di cose, non v'è (per quanto ci è noto) chi daddovero s'invoglia a studiare il canto, se non per amore dell'arte, alquanto per amore del guadagno! [...] In Abruzzo abbiamo diverse di queste Cappelle, dove disgraziatamente quelli che meno figurano sono i cantanti. E Lanciano, sopra tutte le altre città abruzzesi, mena vanto di possedere nella sua Cattedrale una Cappella composta di un'intera orchestra di egregi professori e di una valente maestro, il quale suona un grandioso organo che è esso stesso un'altra orchestra. Ebbene, tra tante sonore armonie, che echeggiano nell'ampia navata di quel magnifico tempio, non vedi che due cantanti tenori, le cui deboli voci si sentono, sopraffatte e schiacciate come sono da tanta copia di strumenti⁸.

Un'ulteriore analisi sull'utilizzo della pratica musicale e corale introno al 1870 e fino ad inizio Novecento dimostrano come la studio e la preparazione musicale e corale fos-

⁷ Matticoli V., *Mattia Cipollone. Fra Cristofaro da Lanciano compositore e critico abruzzese dell'Ottocento*, Lanciano, Carabba, 2005 pp. 145-147.

⁸ Matticoli V., *Mattia Cipollone. Fra Cristofaro da Lanciano compositore e critico abruzzese dell'Ottocento*, cit. pag. 4

sero demandate esclusivamente ai cosiddetti precettori privati: i maestri di musica, in quanto l'allora nascente scuola italiana offriva una sola una formazione di base in "leggere, scrivere e il far di conto" e testimonianza di questo ne abbiamo in quanto la musica non compare, ad esempio, nella stesura dei Programmi ginnasiali del 1867.

Con la successiva circolare del 17 settembre 1885: attraverso questa disposizione, primariamente orientata all'introdurre nelle scuole italiane il lavoro manuale, il legislatore vi comprende anche la ginnastica e il canto, purché siano «combinati in guisa da non rubare spazio alle altre materie» per «ristabilire un giusto equilibrio nelle potenze del fanciullo». La musica non è intesa come esercizio intellettuale, bensì come un addestramento di tipo pratico, finalizzato allo svago dei sensi. L'inserimento del canto, inteso come esercizio di igiene, tra le attività scolastiche può essere letto nell'ottica del dibattito pedagogico sviluppatosi a fine Ottocento sull'importanza dell'educazione fisica. I primi cenni all'Educazione musicale (essenzialmente intesa nella forma del Canto corale) compaiono nel 1888 con le proposte avanzate da Aristide Gabelli al ministro Paolo Boselli: gli esercizi di canto corale, uniti alla ginnastica, rappresentano un «sollevio dell'occupazione mentale» e un utile strumento per l'armonioso sviluppo degli «organi della respirazione». Il ruolo della musica nell'educazione dei giovani si inquadra nel più ampio respiro delle riflessioni pedagogiche di Gabelli, fortemente orientate in senso positivista: l'educazione, per «riuscire di uso pratico, vale a dire individualmente e socialmente utile» avrebbe dovuto adeguarsi ai tempi, comprenderne lo spirito, secondarne le tendenze e appagarne i bisogni. Nel 1894 i programmi del ministro Guido Baccelli inseriscono il canto ancora tra le materie facoltative: come la ginnastica, esso è considerato un mezzo «d'igiene e di riposo, di ricreazione, di disciplina⁹»

Bisognerà aspettare oltre la metà del Novecento per far sì che la scuola pubblica italiana recepisce l'importanza dell'obbligatorietà educativa e formativa della musica in riferimento non solo alla trasmissione dei saperi, ma anche alla formazione dell'intelletto del fanciullo. Ad oggi, nel panorama educativo nazionale, se la pratica musicale ha trovato un proprio spazio nell'istituzione, ad esempio, nelle Scuole Medie ad Indirizzo Musicale (SMIM) nel 1975 e successivamente solo a decorrere dall'anno scolastico 2010/2011 dei Licei Musicali, la pratica corale non trova ancora una vera dimensione autonoma nell'ordinamento scolastico obbligatorio.

Tornando alle riflessioni sul carattere regionale abruzzese sulla scarsezza delle voci in Abruzzo fatte da Mattia Cipollone, Fra Cristofaro da Lanciano e su quali potevano essere altre ragioni sui perché di tali fenomeni, è possibile affermare che le ragioni espresse nel 1871 siano ancora, purtroppo, le stesse.

Sia cura de' maestri di musica saper trovare persone che promettano buona voce, ad invogliarle, incoraggiarle, togliere loro quella naturale ritrosia all'esporsi a cantare, comechè temessero le baie e le derisioni altrui: infondere insomma l'amore al canto come l'hanno al suono¹⁰.

In conclusione, è possibile notare come, ad oggi, il pensiero di Mattia Cipollone a distanza di oltre centocinquanta anni sia condivisibile e trovi riscontro nei nostri tempi in almeno tre punti salienti: il primo risiede nel ruolo del precettore, dell'educatore, del maestro

⁹ Bodolato N., Scalfaro A., *L'educazione musicale nella scuola italiana dall'unità a oggi*, in *Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica*, Bologna, pp. 87-99

¹⁰ Matticoli V., *Mattia Cipollone. Fra Cristofaro da Lanciano compositore e critico abruzzese dell'Ottocento*, cit. pag.4

di musica che non è solo quello di trasmettere i saperi musicali, ma di lavorare sugli aspetti emotivi e caratteriali che possono scoraggiare nello specifico la pratica corale e il canto nei giovani. Il secondo risiede nella valorizzazione retributiva e professionale dei futuri cantanti anche attraverso la creazione non solo di scuole di musica, ma di scuole di canto corale, e come terzo punto la necessità di valorizzare la ri-scoperta della musica, sacra e non, come ad esempio le già citate opere del Masciangelo in onore della Madonna di Pompei. Oggi, solo grazie alla cura di (pochi) studiosi è possibile portare alla luce pagine di musica nuova che, in altra maniera, sarebbero rimaste rilegate in partiture manoscritte e circoscritte nelle mura di palazzi e archivi, frequentati ancora troppo poco dalle nuove generazioni di studenti.

SI PROPONE L'ASCOLTO DI:

F. Masciangelo, Inno alla Madonna di Pompei

<https://www.youtube.com/watch?v=OxpqlmoJEVs&t=23s>

Francesco Masciangelo e il Miserere tradizionale di Ortona

Gianfranco Miscia

Il saggio intende evidenziare i legami tra il compositore Francesco Masciangelo e la città di Ortona cercando anche di ricostruire le vicende relative al Miserere poi adottato dalla comunità e diventato elemento essenziale dei riti della Settimana Santa. Infine si è cercato di evidenziare gli aspetti formali del brano, sottolineando l'aspetto simbolico-religioso di alcuni elementi significativi della composizione.

Per sviluppare l'argomento prescelto è bene iniziare ponendosi un quesito di fondo: quando e come un Miserere composto da Francesco Masciangelo nel 1847 è diventato, come diciamo oggi, 'di Ortona'.

Il Maestro Masciangelo (Lanciano, 1823-ivi, 1906) ha avuto certamente un rapporto particolare con Ortona cui sono dedicate varie composizioni:

l'Inno del Glorioso Apostolo S. Tommaso Composto dal M^o F. Masciangelo in Ricorrenza della sua festa in Ortona 1847, ovvero Salve illustrato fidei di cui si conserva una copia nella Biblioteca Diocesana «S. Domenico» di Ortona;

la romanza *Il Ritorno*, parole di Camuffo che egli stesso ci dice essere stata scritta «sulla loggia de' Cipressi sporgente al mare senza il conforto di qualsiasi piano sonoro»;

Piccolo Divertimento per tromba in lab (Ortona, 13 agosto 1869);

La Funicolare in Ortona: barcarola. Parole del canonico Napoleone [1890].

I brani citati sono stati completamente dimenticati ma grazie al Miserere che è stato adottato dalla cittadina, Masciangelo è rimasto nella memoria ben oltre la morte. Analogamente è accaduto per la città di Lanciano che a fronte di un corpus di 591 opere del compositore, continua a celebrare solo alcuni brani scritti per la Settimana Santa. Masciangelo era quindi ritenuto 'solo' l'autore delle musiche sacre che sono diventate il segno della fede popolare e l'emblema delle due comunità di Lanciano ed Ortona.

Tradizionalmente il Miserere per soli, coro ed orchestra (**Miserere orchestrale**) nasce dalla rielaborazione di dieci versetti del Salmo 50 di Davide² (*Miserere, Amplius, Tibi Soli, Ecce Enim, Auditui Meo, Cor Mundum, Redde Mihi, Libera, Quoniam, Benigne*) che possiamo considerare quasi come i movimenti di una composizione più ampia. Non sempre però Masciangelo scriveva integralmente i Miserere limitandosi a comporre, anno dopo anno, uno o più singoli brani. Esistono però altre tipologie di brani oltre quello già citato: i **Miserere «a coro»**, dove ad ogni versetto corrisponde una stessa linea melodica che si ripete identica per tutte le strofe; i **Miserere «a strofe»** se cambia la melodia per ciascuna strofa pur essendo semplice e da eseguirsi coralmente.

¹ Il presente contributo si rifà parzialmente a quanto pubblicato da Gianfranco Miscia in *Francesco Masciangelo e le attività a Lanciano e in Abruzzo nell'Ottocento*, Lanciano, Carabba Editore, 2006.

² Consultando il testo del *Miserere per il Giovedì Santo* in un volume napoletano dell'Ufficio della Settimana Santa del 1855 e quindi adottato al tempo di Masciangelo, notiamo che i versetti musicati sono esattamente quelli dispari: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19.

La prima vera questione è quindi capire la genesi dei Miserere cosiddetti di Lanciano e di Ortona. Masciangelo aveva scritto numerosi Miserere eseguiti dal “coro dei musicisti” della Cappella della Santa Casa del Ponte in forma di concerto e che considerando le date scritte sulle partiture anche se non sempre dall’autore, coprono un arco temporale che va dal 1842, al 1900.

La comprensione dei fatti scaturisce dall’esame di un volume di musiche manoscritte³ contenente tre Miserere completi e tra questi i Miserere tradizionali di Ortona (Miserere a coro) e Lanciano (Miserere orchestrale) conservato nella sede del Centro di Documentazione e Ricerche Musicali “F. Masciangelo” di Lanciano. Si è potuto stabilire che i vari brani che noi consideriamo parte della tradizione lancianese e ortonese convivono con altri; sono parti di ben cinque composizioni diverse e quindi non nascono come pezzi isolati e composti per le specifiche cittadine.

Di fatto il brano, poi adottato dalla comunità ortonese, è stato composto nel 1846, anno successivo alla conclusione degli studi a Napoli e del ritorno in Abruzzo. La notizia proviene da un’annotazione sulla copertina dello spartito donato al Conservatorio di «S. Pietro a Majella»: «Depos. Al R. Collegio S. P. a Majella. Scritto nel 1846 per l’Ufficio della Settimana Santa e fatto stampare dall’esimio amatore di Musica Cav. Alessandro De Giorgio».

La città di Ortona adotta il Miserere di Masciangelo

Non abbiamo notizie coeve su come si svolsero le vicende relative al Miserere per piccola orchestra, poi divenuto, di Ortona, che ha il primato di essere uno dei pochi brani editi del compositore⁴. Tutto resta legato alla memoria degli anziani e a qualche suggerimento bibliografico⁵.

Il solo primo versetto del Salmo si cantava coralmemente ad Ortona ancora su parti trascritte da altri musicisti sino a qualche anno fa, prima che fossero conosciuti i manoscritti autografi. Una testimonianza ci viene da Antonio Politi:

A mezzogiorno in punto a S. Maria iniziavano le “tre ore di agonia”. L’oratore, di solito “di cartello”, illustrava a un uditorio, stipato fino all’inverosimile, le “sette parole” di Gesù in croce, intervallato da scelte musiche e canti. Ma lo spettacolo – nel senso più nobile del termine – che evidenziava la devozione alla Passione, così cara al nostro popolo molto attento alla storia dell’uomo dei dolori, si aveva la sera con la processione de lu Criste morte: campagna e paese scasavano letteralmente. Precedevano le Cungehe e i Sodalizi religiosi; quattro canonici reggevano la bara (dai lati pendevano drappi di velluto nero ricamato in argento) su cui era disteso il Cristo, protetto da prezioso “pizzo” semitrasparente; l’Addolorata era recata da cittadini più in vista. Le macellerie dove transitava il mesto corteo ponevano in mostra i loro prodotti adorni con bandierine multicolori e cavallucci e minuscole pupe di formaggio. Alla chiesa di S. Caterina i due simulacri entravano e sostavano (e ciò in quanto alle monache cistercensi del monastero di clausura non era permesso avere contatto di sorte

³ Dalle note di possesso in calce risulta appartenuto allo storico Luigi Renzetti.

⁴ La versione che nel 1846 stampò l’editore C. Venturi di Bologna è intitolata: *Miserere. Coro con accompagnamento di Organo, Violoncello e Contrabbasso di Francesco Masciangelo Maestro di cappella della S. Casa del Ponte in Lanciano*.

⁵ Sui Miserere di Ortona Cfr: DIANA DE FRANCESCO, *Lo ‘strano caso’ del Miserere di Ortona: I ‘due temi’ di miserere di salvatore Gallo in Ad horam nonam. Nuove ricerche sul Sacro Triduo abruzzese fra pratiche sonore e devozione* a cura di Francesca Piccone, Cerchio-Avezzano, Edizione Kirke, 2022, pp. 43-50. In relazione alle composizioni note cfr: GIOVANNI INSOM, *Il fondo musicale della Biblioteca diocesana “San Domenico” di Ortona*, Roma, ISMEZ Editore, 2004.

con l’esterno. L’incedere lento e solenne dei “portatori”, il coro possente di voci maschili e femminili accompagnato dalla Musica (il Miserere del lancianese Francesco Masciangelo viene eseguito tuttora) davano alla scena – “spettacolo”, si diceva – un che di alta drammaticità e di struggimento interiore irripetibili.⁶



Figura 1. Copertina del Miserere edito nel 1846 da C. Venturi di Bologna. Centro di Documentazione e Ricerche Musicali “F. Masciangelo”, Lanciano

Che la processione uscisse e rientrasse dalla chiesa di S. Maria delle Grazie è confermato anche dal sacerdote don Tommaso Sanvitale che ricorda da bambino l’evento. Si dice anche che una ripresa della tradizione fosse dovuta a padre Leonardo Palombo che originario di Frosinone giunse ad Ortona nel 1923 per riorganizzare i francescani mandati via nel 1868 poiché il convento e la chiesa di S. Maria delle Grazie erano stati espropriati a seguito della Legge Scialoia. Da testimonianze dirette sappiamo che certamente intorno al 1926 il Miserere veniva eseguito⁷. Anche Salvatore Valentinetti che suonava il violino già da bambino concorda con le precedenti affermazioni. Da Valentinetti, nipote di Salvatore, nato attorno al 1870 e storico suonatore di basso tuba nel Miserere, abbiamo appreso informazioni importanti circa l’organico. Il rito prevedeva prima l’esecuzione, nella chiesa di S. Maria delle Grazie, delle *Tre ore di agonia* su testo forse dello stesso Ma-

⁶ ANTONIO POLITI, *Tradizioni popolari di Ortona*, Ortona, Editrice Soc. Coop. ‘Iniziativa Cristiana’, 1986, pp. 12-113. Ristampato nel 1997.

⁷ La notizia è stata riferita da Giovanni Cichelli di Ortona nato nel 1914, che, allora dodicenne, ricorda l’evento.

sciangelo. L'esecuzione musicale era affidata agli archi e al solo flauto. Poi usciva la processione del Cristo Morto accompagnata dagli archi (8 vl 1, 5 vl 2, a volte qualche vla, 1 fl, 2 cl, 1 tr, 1 trb e basso tuba) e dal coro a voci miste di circa 40 elementi. Una sonorità particolare resa tale dagli archi e dai pochi fiati che doveva essere assai diversa da quello che oggi siamo abituati a sentire dalle bande cittadine. Altre notizie le ricaviamo dalla famiglia di Tollo di Ortona. Luigi di Tollo (Ortona, 1906 - ivi 1984), fondatore del Complesso Bandistico «F. P. Tosti» di Ortona, aveva partecipato all'esecuzione del Miserere sin dal 1926 visto che si conservano le partiture autografe del musicista. Negli anni Cinquanta l'esecuzione era affidata a 2 vl. 1°, 4 vl. 3°, 5vl. 3°, 2 cl. e 2 sax. L'organico formato anche dai vl. era piuttosto consueto ed esecuzioni venivano fatte anche a Caldari di Ortona, Crecchio e Foro di Ortona. Altre testimonianze importanti le dobbiamo a Tommaso Cespa, appassionato cultore della musica e membro del coro delle Maggiolate a partire dagli anni '50. Cespa anni or sono aveva fatto alcune ricerche personali parlando anche con Nicola Valentinetti, già anziano al tempo, ed altri. Da lui e da altri ricaviamo le notizie che alla direzione della processione si dedicarono anche i maestri Rocco Teti e Luigi De Benedictis, prima della Seconda Guerra Mondiale e successivamente Guido Albanese, Giovanni Nenna, Padre Giulio Uberti (1947), padre Bernardo Garzarelli (1953), Rosolino Toscano (1954), padre Mario Centerbe (1969), padre Quirino Salomone, Egeo Gentile, Mario Marincola, Luigi di Tollo (dal 1945), Italo di Tollo⁸, Maurizio Torelli. Si è appreso anche da Tommaso Nervegna che la mamma ricordava il Miserere già dagli anni 1908-1910.

Molte sono poi le testimonianze del periodo bellico quando nel 1945, sulle macerie della città, risuonarono le note del Miserere che in quella particolare situazione divenne ancora più struggente e carico di significato⁹.

Non possiamo dire quando il brano divenne 'il Miserere di Ortona' ma propendiamo per una tradizione che si forma già alla metà dell'Ottocento e quindi vivente il compositore.

Possiamo supporre che anche in questo caso le confraternite (S. Carlo Borromeo, del Rosario, Madonna dei Sette Dolori, SS. Trinità, Madonna del Carmine) avessero svolto un ruolo significativo di gestione delle attività paraliturgiche poi cessato e di cui non si conserva documentazione nell'archivio della chiesa di S. Maria delle Grazie di Ortona¹⁰.

Certo la popolazione era molto legata al Miserere di Masciangelo e tra le tante ne dà significativa testimonianza il musicista Guido Albanese in una lettera del 15 febbraio 1951 scritta all'amico medico e commediografo Eduardo Di Loreto:

Carissimo Eduardo, per un mio vecchio desiderio (quasi un voto inespreso) ho accolto l'invito di andare quest'anno il Venerdì Santo in Ortona a dirigervi – durante la processione – il "Miserere" di Masciangelo.

Tu certo conosci quella mirabile pagina del Compositore lancianese, a cui tutti gli ortonesi sono particolarmente attaccati. Ed anche io.

Ho visto tuttavia che manca in Ortona una copia che mi faccia star sicuro sull'autenticità integrale del lavoro.

Hai tu la possibilità di indirizzarmi a chi sia in grado – ma con la migliore possibile sollecitudine – di farmi avere una copia fedele (canto e accompagnamento)?

Oltre a ciò desidererei da te qualche notizia biografica del Maestro Masciangelo.

Ma specialmente della prima cosa ti raccomando l'urgenza.

Cari saluti e un abbraccio.¹¹

⁸ Ringraziamo il pianista Giacomo di Tollo, nipote di Luigi, per le informazioni.

⁹ L'episodio ci fu riferito anche da Tommaso Caraceni, presidente dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona dal 1998 al 2008.

¹⁰ Ringraziamo Tommaso Cespa per le notizie che ci ha fornito.

¹¹ Archivio Privato Di Loreto, Castelfrentano.

In ogni caso fino al 2000 ad Ortona si continuava a cantare solo la prima strofa del Miserere che veniva accompagnato dalla banda. Da quella data grazie alla collaborazione tra Centro Masciangelo di Lanciano e parrocchia di S. Maria delle Grazie e particolarmente col parroco Padre Luciano Milantoni, i musicisti hanno ricominciato a cantare anche le altre strofe.

L'Analisi del brano e il suo significato simbolico

Il brano a stampa è breve, si tratta di sole 4 pagine ed è destinato al seguente organico: Coro (Contralti-ragazzi; Tenori; Bassi); organo, violoncello e contrabbasso. La tonalità è di fa minore abbastanza tipica per questo genere. Pur nella sua brevità vi è una precisa architettura del pezzo. Inizia con un'introduzione di organo, violoncello e contrabbasso di nove misure (A) sfruttando un inciso di tre note a partire dal fa, alternate ad accordi dal ritmo marcato e puntato che danno subito l'idea di gravità.

Esempio musicale 2:(A) Miserere p.1 dettaglio

Lo stesso inciso è ripetuto in maniera identica salvo che le note finali (reb-si-do) sono quelle degli accordi di reb minore, si diminuito, fa minore. Il percorso armonico alterna: fondamentale, VI, IV alterato e V per ritornare al I. Poi chiude con un motivo discendente sul pedale di dominante secondo la scala minore armonica (misure 7-9) che termina con l'accompagnamento alla dominante.

Segue il tema di 8 misure sulle parole *Misere mei Deus* (B). Una cellula motivica semplice sui gradi congiunti discendenti a partire da do4 che viene ripetuta a partire da re4 (ac-

cordi di fa minore, I - sib minore, IV - do settima, V e infine fa minore, I). Il movimento del basso parte dal fa, passa per sib e do e finisce sul fa. Un modo semplice di esprimere contrizione.

Esempio musicale 2: Miserere p. 2-3 dettaglio (B)

Sul verso *Secundum magnam* (C) vi è una seconda cellula più gioiosa sempre di 8 misure. Si passa alla tonalità di re maggiore con accompagnamento per terzine che alleggerisce la tensione. Il tema ripetuto due volte: *Secundum magnam, Secundum magnam; Misericordiam; Misericordiam tua* finisce sul re bemolle (I-II7-V-I)

Poi con una discesa cromatica del basso (misure 25-26) si arriva al do, V grado della tonalità originale che, nel modo maggiore, introduce l'ultima sezione.

Esempio musicale 3: Miserere p. 2 dettaglio (C)

Si passa ad altra melodia (D) totalmente positiva nella tonalità di fa maggiore e simile alla precedente con piccola coda finale che conferma la speranza nel giudizio divino. Anche nel finale l'armonia è semplice e si muove dal I grado passando per VI, II, V e I (misure 37-42).

Esempio musicale 4: Miserere p.3 dettaglio (D)

Concludendo, una sola frase (*Misere mei Deus, Secundum magnam misericordiam tuam*) viene elaborata in 42 misure riuscendo a dividere in due parti il brano passando dalla mestizia (*Misere mei Deus*) alla gioia (*Secundum magnam misericordiam tuam*) non senza avere completato con introduzione e coda finale.

Poi tutte le altre strofe sono ripetute per le altre nove volte che, dalla seconda alla decima, omettono l'introduzione come scritto sullo spartito.

A nostro parere nella semplicità melodica e armonica Masciangelo riesce con grande efficacia ad esprimere il testo. Lo stesso coro canta in modo omoritmico con pochi contrasti soprattutto tra bassi e tenori e contralti che rendono maggiormente varia la composizione nonostante la brevità del testo e della musica. Masciangelo usa, a volte, accordi diminuiti o di settima spesso preferendo il primo rivolto ma tutto nella tradizione italiana.

La particolarità di questo brano è semmai il numero tre ripetuto. Tempo $\frac{3}{4}$. Inizio (A) di tre note (fa, sol, lab), per tre volte per complessive 9 (3x3) misure. Tre note anche per l'inizio delle frasi *Secundum* e *Misericordiam*. Accompagnamento in terzine e terzine di note in accordo all'organo. Non ci sembra un caso pensando che 3 era anche in musica il simbolo della perfezione e quindi di Dio.

Ma come spesso accade una descrizione non può rendere l'efficacia e la potenza della musica. Certamente se Masciangelo ha voluto che questo brano fosse, tra i pochi, stampato, credeva nel suo risultato per quanto composizione breve e giovanile e ci crediamo ancora visto che un'intera comunità, da secoli, si riconosce in queste note.

SI PROPONE L'ASCOLTO:

<https://www.youtube.com/watch?v=kYOnNIqiJQA>

Le parafrasi operistiche: Trio fantastico sulla Lucia di Lammermoor di Vincenzo De Meglio

Maica Tassone

«Lo sterminato complesso di parafrasi operistiche – fantasie, reminiscenze, trascrizioni, riduzioni, ballabili – è una presenza costante ma pressoché invisibile nelle trattazioni storico-musicali dell'Ottocento: una presenza-assenza, qualcosa di sempre evocato che non si materializza quasi mai in tutta la sua ingombrante mole davanti agli occhi dei lettori di cose musicali. Sempre trascurate a causa del loro scarso valore come musica d'arte, queste composizioni non sono state mai veramente osservate, eccettuando il caso di Liszt, che del resto appare abbastanza sui generis. L'impresa di riconsiderare l'insieme di questa produzione sotto il profilo dell'interesse compositivo appare in partenza votata al fallimento, e non può che condurre a considerazioni il più delle volte liquidatorie. [...] Scelta di fondo da cui è stato mosso questo studio è quella di non partire dall'alto, dall'eccellenza o dall'ipotetica rappresentatività di determinati esiti compositivi, anche presi in considerazione e valutati esclusivamente come campioni emblematici della ricezione operistica, ma di guardare al fenomeno della proliferazione ottocentesca dei pezzi sopra motivi d'opere nel suo complesso, in quanto prassi attraverso cui la musica operistica penetrò capillarmente in tutti gli strati della borghesia italiana. Il materiale in questione viene qui osservato come una costola, peraltro tutt'altro che secondaria, della nascente industria culturale e studiato soprattutto dal punto di vista delle forme, dei tempi e dei modi di produzione, delle strategie organizzative e comunicative. Al centro del discorso vengono così a trovarsi questioni che riguardano più in generale gli apparati dell'editoria musicale italiana del secolo scorso, con le loro strategie, le loro routines, con l'evoluzione dei meccanismi di ideazione, produzione, distribuzione e consumo, all'interno dei quali il ruolo delle parafrasi operistiche divenne per un certo tempo di primissimo piano»¹.

Con queste parole Pier Paolo De Martino apre il suo lavoro sulle parafrasi pianistiche verdiane, sintetizzando in poche righe alcuni punti nodali della questione relativa alla creazione e proliferazione di un genere musicale, quello della parafrasi su motivi d'opera, appunto, che è oggetto anche della presente trattazione ed è qui affrontato con un'ottica, tuttavia, appena più ristretta e limitata alla produzione di composizioni per violino, violoncello e pianoforte.

Modalità di creazione, fruizione e circolazione

In Italia si è assolutamente protestato contro ogni altro genere di musica che non sia teatrale. Addio musica da camera o da accademia, addio musica sacra! Riduzioni teatrali di ogni specie (non escluse le più grottesche e ridicole) tengono il luogo della prima: posti da parti gl'inimitabili trio, quartetti, quintetti degli Haydn, Beethoven e mille altri, quasi

¹ PIER PAOLO DE MARTINO, Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento, Firenze, Olschki, 2003, pagg. 1-2.

perfino dimenticati i loro venerandi nomi².

In realtà, in Italia la produzione di parafrasi operistiche fu una componente importante, in taluni casi fondamentale, dell'impetuoso sviluppo dell'editoria musicale, che nell'Ottocento poté avvantaggiarsi della compresenza di una serie di elementi positivi, quali la notevole crescita della domanda, le innovazioni tecniche, la diminuzione dei costi di produzione.

Nel Diciannovesimo secolo si assiste in effetti ad un vero e proprio *boom* riguardante i pezzi su temi d'opera, dedicati sia a strumenti solisti, sia alle più svariate formazioni cameristiche.

Il genere della parafrasi strumentale rientrava in massima parte nella sfera della musica d'uso, che andava conquistando uno spazio sempre maggiore nello scenario europeo, sebbene fosse scarsamente considerata da gran parte degli intellettuali e dei critici più autorevoli, e, come già detto, sollevasse frequenti proteste in quanto segno di un generale decadimento del gusto. L'atteggiamento degli stessi editori era perciò ambiguo in una maniera significativa: da una parte si facevano pubbliche dichiarazioni di disprezzo per questo genere di musica facile, dall'altra lo si incrementava.

Per quanto è scarsa in questi tempi la produzione dei lavori sodi e di lena, altrettanto è copiosa quella de' frivoli e leggieri. Le piccole fantasie, le canzoncine, le romanze, i Waltz, le Polche, le Mazurche, abbondano – il paragone non è del tutto fuor di proposito – come le cavallette né campi egizi. Il perché la critica, sopraffatta dal numero e smarrita nella normale imponderabilità di queste inezie, s'è tirata in disparte, aspettando in silenzio, che l'alluvione passi. Ma sino adesso non c'è sentore né di fine né di tregua³.

Giudizi così severi non impedivano tuttavia che le case editrici pubblicassero in abbondanza quelle pagine, né che anche sulle riviste musicali comparissero, nelle periodiche rassegne dedicate alle novità, compiacenti recensioni. I periodici, musicali e no, erano strumento fondamentale di pubblicità di tutta questa produzione: in particolare Ricordi, Lucca e Cottrau nelle loro riviste, oltre a dedicare intere pagine di annunci promozionali alle trascrizioni e parafrasi uscite dalle loro officine, ne facevano difendere i compositori nelle varie rubriche di bibliografia musicale. Per capire al meglio questa ambiguità non bisogna dimenticare che nella realtà italiana del pieno Ottocento era molto difficile rinunciare a una simile fonte di guadagni: i pezzi "sopra motivi d'opere" costituirono uno strumento formidabile per gli editori italiani per trarre enormi profitti dalla popolarità del melodramma. Gli introiti derivanti da questo tipo di vendite potevano inoltre essere impiegati in progetti editoriali di più alto spessore.

D'altro canto, se la musica operistica (e di Verdi in particolare) arriverà ad impregnare la cultura italiana in modo tanto profondo, sarà anche grazie all'enorme sfruttamento effettuato da parte degli editori e degli strumentisti. Innanzitutto, alle parafrasi veniva assegnato il compito di portare la musica per il teatro fuori dal teatro stesso, preparando o intensificando l'attenzione verso la prima rappresentazione.

È quanto fanno gli editori in prossimità delle prime verdiane, a partire naturalmente da Ricordi che, soprattutto dal momento in cui acquista l'esclusiva sulle opere di Verdi, si serve della sua Gazzetta per attuare delle vere e proprie campagne pubblicitarie sistematiche che insieme all'opera riguardano anche tutte le composizioni sopra motivi la cui uscita accompagna la pubblicazione degli spartiti per canto e pianoforte e per pianoforte solo.

² F. M. ALBINI, Accademia Filarmonica. Esercizio di musica classico-florida, "L'Arpa", I/24, 19 dicembre 1853, p. 96, cit. in PIER PAOLO DE MARTINO, Le parafrasi pianistiche verdiane, cit.

³ "L'Italia musicale", VIII/3, 11 gennaio 1854, pag. 10.

A Napoli, Teodoro Cottrau, anche se in modo meno sistematico, segue una linea editoriale simile a quella di Ricordi, il quale, economicamente legato alla ditta dei fratelli Clausetti, rappresentava un avversario temibile. Anche l'editore napoletano tentò in quel periodo di trarre in qualche modo il massimo utile dalla produzione verdiana con una martellante campagna pubblicitaria che si intensificava in occasione delle prime nazionali e delle rappresentazioni nei teatri napoletani.

È utile anche fare una riflessione sulle date di pubblicazione di alcune delle parafrasi per trio che significativamente vedono la luce nell'anno stesso, o al massimo un anno più tardi, della prima messinscena dell'opera musicale di riferimento.

Se la prima rappresentazione costituiva la scintilla che accendeva il fuoco compositivo dal quale prendevano vita tutti i prodotti 'su motivi di...', è anche vero che, come è stato notato da Fabrizio Della Seta, «all'editore, al contrario dell'impresario, la durata nel tempo di un'opera interessava più del successo immediato ed effimero.»⁴

Dopo le prime teatrali, riduzioni, trascrizioni e parafrasi, sfruttavano l'onda dell'interesse generale per la novità e per l'eventuale successo del momento, crescendo dunque numericamente in proporzione alla fortuna di un'opera. Più il successo appariva duraturo ed esteso, più gli editori si impegnavano ad aumentare il numero delle riduzioni. È dunque evidente che in massima parte una relazione diretta legava la nascita delle parafrasi operistiche agli orientamenti di gusto del pubblico ed è proprio questa relazione che potrebbe, in alcuni casi, spiegare la composizione di fantasie su temi di opere ormai passate, risalenti a trenta, quaranta o addirittura cinquanta anni prima. Per quanto abilmente sfruttato e alimentato, il sistema dei pezzi sopra motivi d'opera dipendeva ben più dalla reputazione teatrale delle opere di riferimento che da quella dei compositori che li avevano realizzati, come riconosceva lucidamente lo stesso Tito Ricordi:

Quelli che scrivono fantasie e variazioni sanno benissimo che dai compratori, dai dilettanti si ricerca non la nuova forma, ma la sostanza che ad altri appartiene. Si domanda la fantasia sopra i motivi d'opera esclusivamente per i temi che racchiude, cosicché la mancanza sola del titolo dell'opera a cui fu tolto a prestito il tema, basterebbe ad arrestarne lo spaccio.⁵

Questa affermazione, che appare molto dura nei confronti di compositori. In realtà bisogna osservare che, se nell'ambito della letteratura pianistica esistono molte parafrasi di elevato livello, non può dirsi lo stesso per le parafrasi per violino, violoncello e pianoforte: non si tratta infatti di capolavori cameristici, né di opere di grandi artisti ma per lo più di composizioni di buoni artigiani che, attraverso il genere del pezzo su motivi d'opera, miravano ad inserirsi in un contesto non solo musicale, ma più genericamente culturale e sociale. Comporre su un motivo d'opera rappresentava, in qualche modo, la parola d'ordine mediante la quale ottenere l'accesso in un mondo ben circoscritto e specifico.

Una riflessione interessante viene da Carlo Andrea Gambini, il quale, in una delle periodiche recensioni redatte per la Gazzetta musicale di Milano, difendeva il genere nel quale egli stesso si era prodotto innumerevoli volte, pur conscio della scarsa originalità che ne caratterizzava i tratti:

Egli è ben difficile a trattare al di d'oggi il genere della Fantasia sopra motivi dati, senza cadere in passi ed effetti già conosciuti. Sarà sempre però preferi-

⁴ F. DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT/Musica, 1993, pagg. 48-49.

⁵ T. RICORDI, *Rapporto al congresso di Bruxelles* in "Gazzetta musicale di Milano", XVI/40, 10 ottobre 1858, pag. 308.

bile l'esercitare in tal genere di pezzi i giovani pianisti che amano i motivi teatrali, nonostante il poco di novità della forma, anziché offrir loro delle semplici riduzioni, generalmente affatto prive di pezzi appropriati al pianoforte.⁶

«Esercitare in tal genere i pianisti»: è questa un'affermazione rilevante perché ci consente di riflettere su quella che poteva essere la finalità di un genere tanto abusato. Una finalità senza dubbio formativa per l'orecchio ed il gusto; una finalità creativa, nell'intento di incrementare un repertorio – seppure caratterizzato da un rapporto di sudditanza nei confronti del melodramma – che, secondo il Gambini, mancava «di pezzi appropriati al pianoforte». Attraverso la composizione di parafrasi, numerosi strumentisti avevano, da una parte, la possibilità di fregiarsi del titolo di compositore, mentre dall'altra aggiungevano buone occasioni di reddito alle case editrici, dato che buona parte della loro produzione poteva trovare ulteriori canali di vendita nei mille rivoli dell'insegnamento pubblico e privato. È un discorso, questo, che, se assolutamente valido per il pianoforte e per gli strumenti solisti in generale, risulta meno adatto alle parafrasi cameristiche che risultano numericamente inferiori e, probabilmente, anche meno diffuse ed eseguite. In generale si può comunque affermare che le differenti scelte operate dai vari strumentisti-compositori consentivano agli editori di raggiungere più facilmente la clientela, la quale, come in un immaginario grande mercato, poteva optare per le compilazioni (in base ai temi selezionati) e gli arrangiamenti che, per una ragione o un'altra, preferiva. Ma nella maggioranza dei casi era all'editore che spettava il decisivo ruolo di orientare le scelte degli autori in base alle previsioni di domanda da parte di un pubblico che, in realtà, non era ancora realmente divenuto massa. Nonostante si sottolinei, negli ambiti di studio specifici, la capillare diffusione del melodramma in tutti gli strati della società italiana, a tutto l'Ottocento non si realizzò mai una vera unificazione del pubblico: classe popolare e classe borghese rimasero sempre separate, come separate rimanevano le modalità di fruizione di una medesima musica, quella operistica. Bisogna poi considerare che il pianoforte in Italia nell'Ottocento non aveva ancora l'estensione quantitativa riscontrabile in Francia, Germania o Inghilterra. Il pubblico delle parafrasi – solistiche o cameristiche che fossero – era dunque limitato al ristretto campo dei ceti abbienti, alfabetizzati e acculturati, e di una parte dei ceti intermedi, alfabetizzati, ma assai meno acculturati.

Tale pubblico, più che una massa compatta, era visto dagli editori come una somma di pubblici specifici e ben delimitati, ad ognuno dei quali doveva corrispondere un genere di musica, con caratteristiche e forme ben precise.

In questo senso si può ben dire che la creazione delle forme obbedisse ad un criterio-base dell'industria culturale, e cioè quello quantitativo. Per quanto riguarda il livello di difficoltà, a questo punto del discorso è sufficiente accennare brevemente al fatto che le parafrasi per trio presentano una progressiva complessità di scrittura mano a mano che ci si inoltra nell'Ottocento, in concomitanza con uno sviluppo generale della scrittura strumentale nella direzione del virtuosismo. Sotto gli aspetti più strettamente editoriali, è interessante evidenziare l'impiego della "collana", diffusa fin dal Settecento, di cui gli editori musicali italiani cominciarono a servirsi in modo esteso a partire dagli anni Trenta del secolo diciannovesimo, scoprendo in questo strumento un potente agente lievitante del consumo.

Sfogliando i cataloghi dei principali editori musicali del tempo, balza all'occhio la sconfinata quantità di collane di pezzi su motivi d'opera per pianoforte: raccolte di trascrizioni semplificate o piccole rielaborazioni, studi, danze ed altri brani rientranti nella più ampia categoria di prodotti editoriali i cui scopi erano didattici e d'intrattenimento. Attraverso tali pubblicazioni la nascente industria culturale non guardava ad un pubblico definito, con

⁶ "Gazzetta musicale di Milano", XII/51, 17 dicembre 1854, pag. 405.

orientamenti già precisati, ma piuttosto intendeva creare dal nulla il proprio pubblico, rivolgendosi ai settori meno acculturati della borghesia e trasformando soggetti incolti in potenziali consumatori di prodotti culturali.

A queste collane indirizzate ai più giovani si aggiungono, talvolta in uno stadio leggermente superiore di difficoltà, tutte quelle raccolte di trascrizioni semplificate o piccole rielaborazioni, brani ricreativi rientranti nella più ampia categoria di prodotti editoriali il cui scopo prioritario era quello di divulgare la cultura musicale delle élites presso gli strati più larghi e meno acculturati del pubblico borghese. In linea di massima il pubblico cui era rivolta tale strategia si identificava in quello che poi Adorno avrebbe definito l'ascoltatore per passatempo, fruitori per i quali la musica poteva essere un importante elemento di arredo, un gioco, un piacevole modo per trascorrere le serate. Sulle parafrasi per trio e, più in generale, cameristiche, è interessante sottolineare che sono esistite anche collane rivolte a piccoli *ensembles* strumentali: è il caso, per esempio, della Collana di duetti, terzetti, quartetti, quintetti e sestetti concertanti per pianoforte e vari strumenti su motivi del *Macbeth* di Giuseppe Verdi, composta da Pasquale Bona e data alle stampe da Ricordi nel 1850. La raccolta contiene 8 parafrasi (detti "anelli") per organici diversi.

Le modalità di manipolazione dei motivi d'opera potevano essere di diverso impegno e livello; per questo motivo le parafrasi ebbero una grande responsabilità nell'aver rafforzato una recezione frammentata e banalizzante, concentrata su pochi momenti melodici decontestualizzati, riprodotti sugli strumenti attraverso meccaniche operazioni di riduzione e adattamento. Molto spesso ci si ritrova infatti di fronte a brani che sono il risultato di processi di scarnificazione operati sulla base degli spartiti per canto e pianoforte, dunque riduzioni di secondo grado.

Accanto alle collane di cui sopra, esisteva poi tutta una produzione di parafrasi destinata ai salotti borghesi e aristocratici.

Queste composizioni, soprattutto quelle che si annunciavano come Fantasie eleganti o Divertimenti, in effetti lambivano una fascia intermedia, molto ampia e dai confini non completamente tracciabili, che stava fra le riduzioni vere e proprie e le parafrasi da concerto: la zona d'azione appunto della *Salonmusik*, nella quale si situano tutte quelle composizioni che, pur essendo destinate ad un consumo privato, presuppongono comunque un pubblico di ascoltatori, per quanto piccolo esso possa essere.⁷

Proprio perché si collocavano a metà strada tra privato e pubblico, queste composizioni finivano per caratterizzarsi per una duplice fisionomia: da una parte l'aspetto più brutale della semplice riduzione, talvolta appena variata, dei temi operistici in una successione non narrativa; dall'altra un aspetto più prettamente virtuosistico, con la traduzione delle melodie operistiche in contesti armonici e timbrici differenti da quelli d'origine.

In linea di massima era questa l'identità musicale del Divertimento, che nella sua più tipica articolazione – breve introduzione, tema, variazione – tendeva a rispondere a due esigenze parallele: quella dell'ascoltatore, il cui piacere di riascoltare melodie ben conosciute, doveva essere rispettato mantenendo intatti i temi; quella dell'esecutore, che chiedeva a questi pezzi di poter produrre effetti più o meno brillanti con mezzi modesti, secondo la legge del massimo risultato col minimo sforzo, ampiamente caratteristica della *pièce de salon*. A questo punto è necessaria una puntualizzazione. Se la musica su motivi lirici per pianoforte solo – nelle molteplici varianti della Fantasia, Reminiscenza, Ricordanza, Parafrasi, Capriccio, Illustrazione – conobbe un percorso evolutivo che, dalla

⁷ PIER PAOLO DE MARTINO, *Le parafrasi pianistiche verdiane*, cit., pagg. 23-25.

semplice riduzione, culminò spesso nella vera reinterpretazione dei testi operistici, non può dirsi lo stesso per le composizioni cameristiche non c'è mai una profonda reinvenzione del testo di riferimento. Del resto tradurre pianisticamente o cameristicamente un'opera poteva significare anche accettare con disinvoltura l'eventualità di tradirne la lettera, quando non lo spirito: una prospettiva questa che incontrava grandi resistenze nell'ambiente italiano, che mal tollerava certe deviazioni, certe indebite correzioni della scrittura originale delle opere venerate. Una serie di ostacoli e difficoltà impedivano di pensare a questi pezzi come a delle complete e fedeli traduzioni: difficile era infatti trasferire integralmente in un testo, solistico o cameristico che fosse, le strutture narrative dell'opera.

Non potendo prendere in considerazione, per ovvi motivi, i tempi d'attacco e i tempi di mezzo delle arie e dei duetti, le azioni, le ambientazioni, i personaggi ed il gioco dei loro ruoli potevano solo essere evocati attraverso momenti lirici culminanti. Un problema ulteriore, e non da poco, era costituito dall'articolazione temporale: queste parafrasi non si estendevano per più di quindici o venti pagine, con un conseguente tempo di esecuzione di un quarto d'ora al massimo. La limitatezza della durata, imposta pragmaticamente dal sistema produttivo e spettacolare, comportava la necessità di una concentrazione espressiva e di scelte che privilegiassero alcuni aspetti del testo operistico a danno di altri. La volontà di riferirsi a scene diverse all'interno dello stesso brano portava con sé, quasi spontaneamente, la costruzione *ex novo* di una cornice, costituita da un'introduzione e da una coda, nonché l'individuazione di elementi connettivi che giustificassero sul piano narrativo il trapasso da un motivo all'altro.

Il Duetto sulla Lucia di Lammermoor per violino e violoncello con accompagnamento di pianoforte di Corbellini e Fasanotti (1850) si configura ad esempio come un'alternanza di brani preesistenti, ampiamente variati nella scrittura strumentale, e di episodi di libera invenzione. Le strutture dei temi citati vengono rispettate nella loro integrità, mentre gli interventi creativi di natura formale riguardano esclusivamente l'introduzione, gli interludi e la coda. All'interno delle citazioni operistiche l'impegno creativo riguarda soltanto la variazione della scrittura degli strumenti ad arco, spinta fino allo stile brillante e al virtuosismo; la parte pianistica, invece, sembra pedissequamente tratta da una riduzione per canto e pianoforte. In questa fantasia il modello ideale di parafrasi sembra infatti essere la variazione, di cui non a caso gli autori forniscono un saggio nella parte centrale. Di fatto anche storicamente la variazione costituisce il prototipo della parafrasi, in quanto rispetta l'integrità strutturale del modello; spesso la distanza storico-stilistica dal modello favorisce l'attitudine a una più disinvolta reinvenzione del materiale preesistente. È per questo motivo che intorno al 1860 – probabilmente anche sotto l'influenza della parafrasi lisztiana – si afferma un tipo di fantasia operistica in cui la distinzione fra materiale tematico preesistente e spunti di libera invenzione diviene più sfumata. È possibile individuare queste caratteristiche nei trii su temi operistici di Vincenzo De Meglio, il compositore che si è dedicato più assiduamente al genere della fantasia per violino, violoncello e pianoforte. Se nella prima metà del secolo vige quasi esclusivamente la prassi di intitolare le fantasie per trio con pianoforte su temi d'opera Duo o Duetto con accompagnamento di pianoforte, arrivando tutt'al più a definirle Terzetti, nella seconda metà dell'Ottocento la terminologia operistica è rapidamente soppiantata da quella cameristica: prevale il termine Trio per violino, violoncello e pianoforte a cui segue l'indicazione dell'opera da cui sono tratti i motivi utilizzati.

Trio fantastico sulla Lucia di Lammermoor di Vincenzo De Meglio

Il *Trio fantastico sulla Lucia di Lammermoor op. 35*, dedicato all'egregio artista Antonio Panzetta, fu eseguito per la prima volta l'1 Agosto 1863, alla prima serata musicale

dell'Associazione Nazionale Italiana di Mutuo Soccorso degli Scienziati, Letterati ed Artisti. La notizia ci perviene dal frontespizio dell'opera ma non è stato possibile trovare un riscontro nei giornali dell'epoca. Dalla *Gazzetta musicale di Napoli* veniamo a sapere di altre esecuzioni del trio: una del 4 ottobre 1863 presso la Sala Vico Bagnara al Mercatello n. 6, con De Meglio al pianoforte, Giuseppe Porro al violino e Gennaro Giarritiello al violoncello; un'altra esecuzione risale al 18 ottobre 1863, nel corso di una accademia vocale e strumentale a beneficio di una famiglia indigente: «vi fu ancora il nominato *Trio fantastico* del suddetto M^o de Meglio sulla *Lucia* eseguito da lui, dalla Lambiase e dal Giarritiello egregiamente bene».

Delle quattro parafrasi di De Meglio questa sulla Lucia spicca sicuramente per la struttura architettonica, che appare molto ben congegnata, con ritorni tematici e interventi personali, nonché per la complessità, in diversi punti, della scrittura strumentale e per la modernità, si potrebbe dire, del sentimento musicale.

L'impalcatura formale della parafrasi è la seguente:

- A. *Andante sostenuto*: dal sestetto del II atto (Enrico, “*Ah è mio sangue, l'ho tradita*”)
- B. *Più mosso*: breve citazione della sezione conclusiva della prima parte del duetto Lucia-Edgardo nel I atto (“*Ah, verranno a te sull'aure*”), con esposizione del tema leggermente variato.
Allegro vivo: esposizione del tema suddetto in maniera fedele all'originale
- C. *Poco meno*: breve sezione di collegamento, di libera invenzione
- D. *Larghetto*: dal sestetto del II atto (a partire dal duetto Edgardo-Enrico, “*Chi mi frena in tal momento*”) fino a riprendere la sezione A
- A'. Ripresa di A, senza alcuna variazione rispetto all'originale
- E. *Allegro vivo*: lunga sezione estratta dal finale del II atto, dall'intervento del coro (“*Esci, fuggi il furor che n'accende*”)
- F. *Marcia lugubre*: dal Moderato del finale terzo (Coro, “*Oh meschina, oh fato orrendo*” – Edgardo “*Di chi mai, di chi piangete*”)
- G. *Quasi adagio*: dal finale terzo, intervento di Rodrigo (“*Tu che a Dio spiegasti l'ali*”)
- H. *Più mosso*: dal finale terzo (Coro, “*Fur le nozze a lei funeste*”)
- G'. Ripresa di G, con variazione dell'accompagnamento nella parte degli archi
- I. *Allegro. Più mosso*: sezione conclusiva caratterizzata da una scrittura brillante in cui si riprendono, talvolta sottoposti a variazione, temi da E e H

È significativo innanzitutto che il trio si apra sotto il segno della novità. Il tema, tratto, come dicevamo, dal sestetto del secondo atto (dalla frase di Enrico, “*Ah è mio sangue, l'ho tradita*”), viene affidato al pianoforte solo, il quale non riprende il disegno della riduzione per canto: la mano destra svolge la melodia, sostenuta da un accompagnamento più ‘so-speso’ della mano sinistra, il tutto in *ppp*.

Alle battute 7-10 De Meglio realizza una dilatazione grazie alla quale fa entrare gli archi su di un tremolo del pianoforte, lasciando immutata – e forse volendola ampliare – l'atmosfera suggestiva di cui dicevamo. A questo scopo, nella ripetizione integrale del tema, sempre da parte del pianoforte, il compositore aggiunge gli archi che svolgono una parte di accompagnamento del tutto assente nell'opera: si tratta di arpeggi ascendenti che spingono gli strumenti in regioni molto acute, ad accrescere il senso di indeterminatezza e di sospensione. Questo tema tornerà poco più avanti, senza la dilatazione di quattro battute di cui si diceva, e con il passaggio della melodia, dapprima eseguita quasi per intero dal pianoforte, agli archi, in alternanza. Nel *Larghetto* (sezione D) De Meglio fa ancora riferimento al sestetto di cui sopra, riprendendo il duetto Edgardo-Enrico “*Chi mi frena in tal momento*”. È un punto questo estremamente interessante per quello che riguarda il trattamento della parte

pianistica: la mano sinistra realizza un accompagnamento staccato molto simile a quello dell'orchestra; la mano destra canta la parte di Enrico, rispettandone la tessitura; al violino è affidata la parte di Edgardo. La collocazione centrale della mano destra sulla tastiera genera continui momenti di incrocio con la mano sinistra: è questa una soluzione nuova, non riscontrata in altre parafrasi di De Meglio, né tantomeno di altri compositori.

La ripetizione del tema – con conseguente mutamento di personaggi nell'opera (a Enrico e Edgardo si sostituiscono Lucia e Raimondo) – è affidata agli archi, dei quali il violoncello svolge la parte di Lucia (soprano), il violino quella di Raimondo (basso). È questa una scelta insolita che testimonia la volontà – di cui si è parlato diffusamente nelle pagine precedenti – di superare l'archetipo del duetto operistico e il tradizionale abbinamento registro-personaggio.

Per l'*Allegro vivo* (sezione E) De Meglio attinge al Finale del secondo atto (“*Esci, fuggi*”), collocando il tema in un contesto assolutamente diverso dall'originale: il *Tutta forza* dell'opera diventa nella parafrasi *Sottovoce, ppp misterioso*; il primo inciso della melodia viene affidato al pianoforte, che si muove nella regione grave, poi passa al violoncello, anch'esso nel grave. In realtà si tratta di una preparazione, con tanto di aggiunta di due battute di scalette in crescendo, che porta all'esplosione del tema in ricchi accordi del pianoforte, in *fff*.

Dopo le sedici battute pianistiche il tema passa agli archi. Un punto in particolare merita di essere notato: nelle bb. 197-204 De Meglio realizza un canone tra gli archi che, per quanto piccolo, è un elemento nuovo che lascia intravedere lo sforzo di un tentativo di autonomia. Qualcosa di simile viene realizzato anche nella *Marcia lugubre* (sezione F) per la quale il compositore fa riferimento al Finale del terzo atto (Coro, poi Edgardo “*Di chi mai, di chi piangete*”).

In generale bisogna osservare che in questa parafrasi il pianoforte riveste spesso un ruolo di primo piano, con soli di rilievo, con una scrittura caratterizzata dall'impiego di tremoli, scalette e accordi, insomma tutti quegli elementi che appartengono al lessico strumentale virtuosistico.

Una riflessione va fatta sul titolo dell'opera, Trio “fantastico”: perché fantastico? Il riferimento alla fantasia come genere o alla fantasia come immaginazione è fin troppo banale. Un suggerimento forse potrebbe venirci dalla scelta dei coloriti o dall'impiego di talune soluzioni di scrittura da parte del compositore. Abbiamo già visto come più volte De Meglio abbia optato, nella parafrasi, per soluzioni opposte rispetto al melodramma di riferimento (si veda, per esempio, la sostituzione del *fff* col *ppp*). In genere c'è un uso ricorrente di grandi contrasti dinamici, così come dell'abbinamento del pp a tremoli, escursioni nel registro acuto ecc., il tutto al fine di creare un'atmosfera rarefatta, quasi di sogno in alcuni passaggi. In questo carattere in alcuni momenti eterei potrebbe consistere l'aspetto di fantasia che l'autore si è premurato di indicare (significativamente solo in questa parafrasi e mai altrove) fin dal titolo dell'opera.

È chiaro, dunque, che ci troviamo di fronte ad uno iato stilistico tra la Lucia originale e quella parafrasata, uno iato di cui il compositore-rielaboratore non solo mostra la consapevolezza ma quasi la ostenta, ricollocando le melodie donizettiane in un contesto che potremmo quasi definire più romantico.

Bisogna infine sottolineare l'ordine in cui vengono citati gli strumenti nel titolo dell'opera: la scelta di indicare come primo strumento il pianoforte è segno della rilevanza del ruolo che esso riveste all'interno della parafrasi, rilevanza che abbiamo più volte sottolineato.

SI PROPONE L'ASCOLTO:

TRIO ARTÈ, “*Musica da camera italiana dell'800*”, Vincenzo De Meglio, Trio fantastico sulla Lucia di Lammermoor op. 35, Gamma Musica srls, 2014.

Il canone *In Manus tuas* di Cesare Tudino

Una originale testimonianza musicale del Rinascimento italiano
Massimo Salcito

Nel corridoio superiore del chiostro monastico di origine benedettina, attuale sede del Museo Capitolare di Atri, posto in prossimità della Basilica (ora concattedrale) di Santa Maria Assunta della località teramana, è conservata un'epigrafe marmorea rinascimentale riportante una composizione musicale.

Si tratta dell'opera del compositore abruzzese Cesare Tudino da Atri (1530?-1591/92), canonico presso la locale cattedrale nonché musicista di fama nell'Italia della seconda metà del Cinquecento.

*Il canone a 4 voci *In manus tuas*, datato 1577 e preceduto da una dedica, è scolpito nella pietra in guisa di stampa musicale. Il testo utilizzato, desunto dall'omonima antifona gregoriana, è una tradizionale formula cristiana, in voga nell'Europa del Cinquecento. Il reperto, tangibile segnale di omaggio che i confratelli canonici dedicarono al loro esponente più illustre, è un'importante chiave di lettura per la comprensione del passato regionale storico ed artistico, nonché musicale e culturale.*

Introduzione



Figura 1: riproduzione generale del canone

Il canone *In manus tuas* è la più nota tra le composizioni di Cesare Tudino (1530-1591/92), musicista di rilievo nel panorama italiano rinascimentale, e da alcuni anni al

centro di importanti ricerche¹.

L'opera non è stata oggetto di studi approfonditi, causa anche la mancanza di specifici documenti. Essa presenta più aspetti complementari e di pari importanza: storico-artistico, musicale propriamente detto, iconografico-musicale. Tutto ciò fa dell'opera un *unicum* nel territorio regionale e a livello peninsulare. Il canone di Atri è quindi testimone del ruolo raggiunto da Tudino nella società del tempo; ma è anche un'utile chiave di ricerca per la ricostruzione di complesse relazioni sociali e culturali, quando non estetiche, oltre che ovviamente religiose e liturgiche.

La testimonianza fisica

L'opera è concreta testimonianza della storia di una cittadina ricca di tradizioni culturali, Atri (provincia di Teramo). La località ha vissuto il suo periodo di massimo splendore durante la reggenza della famiglia dei Duchi di Acquaviva, in particolare nei secoli XV e XVI. Il Palazzo Ducale, la Cattedrale e la relativa piazza rappresentano ancora oggi il cuore del centro abitato.



Figura 2: il duomo di Atri

¹ Quel che segue è un elenco, parziale, relativo al solo inquadramento generale, storico e musicale, del compositore atriano.

ALBERTO BASSO, *Tudino, Cesare*. In *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso. *Le Biografie*, vol. 8, pp. 106-107. Torino, Edt, 1983-2000.

DONNA GINA CARDAMONE, *Tudino, Cesare*. In *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie. Oxford, Oxford University Press, versione online, 2008.

MARCO DELLA SCIUCCA, *Tudino, Cesare*. In *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, a cura di Enrico Di Carlo. Castelli (Teramo), Andromeda Editrice, 2006, vol. 10, pp. 161-172.

Dello stesso autore:

- «Una consonante musica di voci, e di organi». *La musica in Atri tra Medioevo e Rinascimento*. In *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, Teramo, Fondazione della Cassa di Risparmio di Teramo, 2001, pp. 21-33.

- *La musica nella storia atriana*. <http://web.tiscali.it/hatria/Arte/Musica.htm>

- *Musica in Abruzzo tra Ars Nova e Barocco*. In *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età barocca*, a cura di Umberto Russo e Edoardo Tiboni. Pescara, Ediaris, 2002, pp. 333-366. La ricerca è riproposta anche alla pagina web http://www.abruzzomusicaantica.org/musica_in_abruzzo.php

- «S'amor non è»: *Cesare Tudino and the Birth of the Purely Musical Dialogue*. «Music & Letters», novembre 2003, vol. 84, n. 4, pp. 557-595. Oxford, Oxford University Press.

FLAVIO TESTI, *Cesare Tudino*. In *La Musica Italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, 2 voll., Milano, Brame Editrice, 1969, p. 571.

GAETANO TUDINI, *La Cappella Musicale della Cattedrale di Atri tra XVI e XIX secolo*, 2014, copia manoscritta.

WALTER TORTORETO, *La musica a Teramo dal medioevo all'età moderna*. In *Musica e Società a Teramo*, Teramo, Andromeda Editrice, 1999, pp. 15-38, in particolare p. 20.

Nel 2003, nell'ambito di un progetto di catalogazione delle fonti iconografico-musicali d'Abruzzo, Luca Dragani, componente del gruppo di ricerca coordinato dall'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona (Chieti), ha realizzato la scheda *Canone di Cesare Tudino*. Essa fa parte del database digitale *Mus'Ico*, progetto *Images of Music*, patrocinato dall'Unione Europea ("Cultura 2000"), codice identificativo DRG LCU 025.

La collocazione



Figura 3: il Museo Capitolare

Il Museo Capitolare di Atri, tra i più antichi d'Abruzzo, fondato nel 1912, raccoglie testimonianze artistiche locali databili dal XIII al XX secolo². Il museo è ospitato nelle sale al piano superiore del chiostro benedettino, parte del monastero edificato nel XII secolo, divenuto poi nel XV secolo la residenza dei canonici del duomo. Lo stato attuale di disposizione e collocazione dei vari reperti fu deciso a seguito dell'imponente restauro del vicino edificio sacro, avvenuto tra il 1954 e il 1964, a cura dell'architetto Guglielmo Matthiae³. Alcuni dei frammenti recuperati in quell'occasione furono esposti nel corridoio coperto superiore. Il nostro si trova in fondo al corridoio nord.

La scarsa documentazione preesistente al restauro (fonti pittoriche o fotografiche) non ha permesso di recuperare informazioni circa la collocazione dell'epigrafe prima del 1954. Le ipotesi sono due: l'interno della cattedrale stessa, oppure il coro interno dei canonici, quest'ultimo oramai assorbito dal museo capitolare e di conseguenza in buona parte strutturalmente modificato⁴.

Il manufatto

L'epigrafe in marmo, in due elementi, è di notevoli dimensioni⁵, riportante nella parte superiore una complessa iscrizione e dedica, e in quella inferiore un'intestazione e il canone a 4 voci. L'incisione del testo dell'epigrafe, come anche la riproduzione musicale di una usuale stampa a caratteri mobili cartacea dell'epoca, dai dettagli fotografici, conferisce al reperto carattere d'eccezionalità di valenza nazionale.

² https://it.wikipedia.org/wiki/Museo_capitolare_di_Atri

³ GUGLIELMO MATTHIAE, *La Cattedrale di Atri*, «Buletino della R. Deputazione Abruzzese di Storia Patria, Anni XXII-XXIII, Serie IV, Vol. I-II [1931-1932]», pp. 7-88, L'Aquila, 1932. Dello stesso autore: *Sancta Maria de Hatria*, «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e del restauro», vol. 11, pp.93-102, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1961; con il resoconto scientifico dei lavori di restauro (1955-1964).

⁴ Cfr. anche FRANCESCO ACETO, *La Cattedrale di Atri. Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, cit., I, 3, «Le Cattedrali», pp. 187-206.

⁵ Circa 70 cm di larghezza per un 1 mt di altezza, e rispettivamente circa 30 cm di spessore nell'elemento inferiore e circa 20 cm in quello superiore.

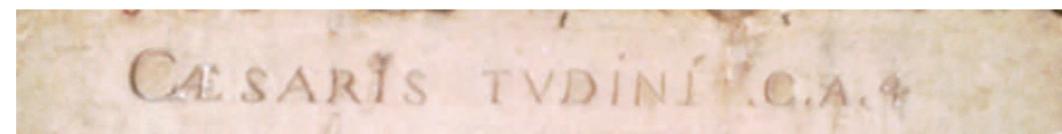
I contenuti testuali

Tre i testi, due di natura dedicataria ed uno liturgico, quest'ultimo relativo all'*In manus tuas*:



CÆSAR TVDINVS CANONI. S MVSIC⁹
ET ORGANIC⁹ ADRIENSIS DICAVIT
DIVÆ CAECILIAE. AN[N]O. I S. 7. 7⁶

Figura 4: epigrafe superiore



CÆSARIS TVDINI. C[ANONICI]. A[DRIENSIS]. 4⁷

Figura 5: epigrafe inferiore, intestazione



IN MANVS TVAS D[OMI]NE // COM- | MEN-DO SP[IRITV]M ME-VM.⁸

Figura 6: epigrafe inferiore, testo canone

⁶ «CESAR TVDINVS CANONIS MVSICVS | ET ORGANICVS ADRIENSIS DICAVIT | DIVAE CAECILIAE. ANNO 1577». «CESARE TUDINO MUSICO DEL CANONE | E ORGANISTA DI ATRI DEDICÓ | A SANTA CECILIA. ANNO 1577».

⁷ «CAESARIS TVDINI CANONICI ADRIENSIS 4». La lettura usuale, «DI CESARE TUDINO CANONE A 4 [VOCI]», potrebbe anche essere intesa come «CAESARIS TUDINI CANONICI ADRIENSIS VIDERE LICET», ossia, «DI CESARE TUDINO CANONICO DI ATRI COME SEGUE». Questa seconda interpretazione sarebbe in linea con la probabile volontà posteriore di realizzare l'epigrafe superiore.

⁸ «IN MANVS TVAS, DOMINE, COMMENDO SPIRITUM MEUM», ossia, «NELLE TUE MANI, O SIGNORE, AFFIDO IL MIO SPIRITO».

Santa Cecilia

Tra le varie caratteristiche degne di nota, segnaliamo la «diva», anziché il più diffuso «santa», Cecilia. All'epoca la martire, in quanto patrona della musica, era da tempo oggetto di un ampio fenomeno di rivalutazione, specie in chiave di lettura iconografico-musicale⁹. Non ci sono prove di collegamenti diretti tra Tudino e Santa Cecilia, ad esempio per una particolare celebrazione, mancando nel testo formule del tipo «IN DIE S. CAECILIAE». La ricorrenza del 22 novembre, giorno fissato per la celebrazione sin dai primi secoli della Cristianità, è rimasta immutata anche nel nuovo calendario gregoriano¹⁰. Alla luce dell'analisi dei testi, appare più che probabile che la dedica sia stata in realtà imposta dalla committenza dell'epigrafe superiore¹¹.

La datazione

La data del 1577 corrobora l'idea di due distinte realizzazioni, dove l'epigrafe superiore è una sorta di completamento a quella inferiore. La datazione può avere tre significati: il momento di composizione del brano musicale; la realizzazione della lapide; la realizzazione dell'epigrafe superiore. In tutti e tre i casi, nessun avvenimento del 1577, locale o peninsulare, sembra essere di una qualche utilità. Anche l'indagine su eventi documentati di valenza indiretta, come la visita di Serafino Razzi ad Atri (1574)¹² o la costruzione di una cappella nella cattedrale (datata appunto 1577), non risulta utile.

Nell'ottica di una motivazione celebrativa ed agiografica, appare quindi probabile che il manufatto sia stato realizzato in due fasi. La realizzazione dell'epigrafe principale, ossia inferiore, si colloca probabilmente nel periodo di poco successivo alla morte del canonico musico, che Della Sciucca fissa tra il settembre 1591 e il gennaio 1592¹³. L'epigrafe superiore viene apposta in un secondo tempo, probabilmente agli inizi del XVII secolo.

⁹ NICO STAITI, *Le metamorfosi di Santa Cecilia. L'immagine e la musica*. Bibliotheca Musicologica - Universität Innsbruck, 7, LIM: Lucca, 2002. Esempio il caso dell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello Sanzio (1514-1516, Pinacoteca Nazionale di Bologna).

¹⁰ Il *calendario giuliano* è di fatto un calendario solare, ossia basato sul ciclo delle stagioni, ed elaborato da Sosigene di Alessandria nel I secolo a. C. In vigore anche dopo la caduta dell'Impero Romano, venne di fatto sostituito dal *calendario gregoriano* solo nel 1582 da papa Gregorio XIII. Il calendario gregoriano permetteva un effettivo riallineamento temporale, con il recupero dei circa dieci giorni di differenza conseguenti l'uso del calendario solare.

¹¹ Va ricordato che la *Santa Cecilia renaissance* ha inizio nel 1599, a seguito dei restauri della Basilica di Santa Maria in Trastevere. Nella chiesa vengono infatti ritrovate le spoglie attribuite alla martire, da cui l'inserimento nelle celebrazioni del Giubileo 1600, voluto da Clemente VIII. È quindi possibile ipotizzare che l'epigrafe superiore sia stata probabilmente realizzata in quella data.

¹² SERAFINO RAZZI, *La vita in Abruzzo nel Cinquecento descritta da Serafino Razzi nel suo viaggio in Abruzzo negli anni 1574-1577*, II edizione, Cerchio, Polla, 1999. L'edizione, pur basata come altre sul manoscritto superstite (segnatura Palat.37, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) presenta in alcuni punti una necessaria interpretazione del testo originale, non più leggibile. In ogni caso, alquanto curiosamente, il nome di Tudino non viene mai esplicitamente riportato, anche se è divenuta celebre la seguente testimonianza: «Tiene questo Duomo venti Canonici, tutti ricchi, e per la maggior parte dottori, et una consonante musica di voci, e di organi». Cfr. DELLA SCIUCCA 2001, *cit.*

¹³ Cfr. DELLA SCIUCCA 2006, p. 167.

La scrittura generale del reperto

È evidente la differenza di redazione tra le prime due sezioni di testo (la terza sezione è relativa al canone). La prima, la più alta, presenta ripetizioni di forma e contenuti della seconda; ma se ne differenzia, e notevolmente, per grafia e grandezza dei singoli caratteri.

Il simbolo 4, graficamente l'equivalente del numero ordinale a cifra araba¹⁴, è oggetto di differenziate interpretazioni. Figure professionali diverse (il paleografo, il restauratore oppure lo storico dell'arte, infine il musicologo e il musicista) danno letture diverse a seconda del proprio ambito di competenza. La soluzione musicale è leggere il 4 quale esplicito riferimento alle voci della composizione («4 voci»). In storia dell'arte prevale la lettura quale acronimo «videre licet», in italiano «ossia», «a seguire». Nella lettura paleografica tale simbolo non è univocamente interpretato, ed è perciò considerato un segno incoerente.

Il testo del canone, infine, rispetta la formula originale d'uso nel rito liturgico in funzione responsoriale, limitandosi alla prima sezione.

L'omaggio al canonico Tudino

In una città, Atri, che di fatto è il naturale scenario celebrativo riflesso della famiglia dei Duchi d'Acquaviva, Tudino viene così ricordato come *il* musicista di Atri per antonomasia: una testimonianza eccezionale, per l'epoca.

I costi di realizzazione dell'epigrafe dovevano essere stati ingenti. La riproduzione quasi fotografica della musica è segnale di una volontà tutt'altro che usuale per quei tempi. La musica rinascimentale, in quanto storicamente legata all'immanenza dell'esecuzione fino al XIX secolo, è pensata in genere come “prodotto d'uso”, più che come testimonianza per i posteri. In tale ottica, poteva esservi stato in quel tempo anche un periodico utilizzo del canone in particolari momenti di cui è scomparsa memoria. Se ne deduce che i committenti dell'opera siano stati i confratelli canonici: tra i pochi a disporre, all'epoca e *in loco*, di adeguate risorse finanziarie al di fuori della famiglia degli Acquaviva.

La dedica o le dediche?

Il testo dell'epigrafe superiore fornisce informazioni, quando non duplicate, in parte diversificate rispetto al testo sottostante.

Tudino è «musicista» e «organista»¹⁵. «Musicista» definisce l'appartenenza al settore dell'arte compositiva, e non semplice seppur famoso cantore. «Organista» può indicare sia l'esecutore di musica all'organo a canne, ma anche esperto, ossia manutentore, di quello strumento. Due funzioni tanto diverse da riportarle entrambe, a conferma della evidente maestria acquisita dal Tudino nei due campi.

Cesare Tudino è «canonico» ed «adriense», come specificato nell'epigrafe inferiore: indicazioni che rinsaldano il personaggio alla comunità locale. La formula dell'epigrafe inferiore sarà sembrata troppo sintetica e necessaria di un'ulteriore completamento.

La scelta di ricordare un musicista di rilievo con una sua composizione è una caratteristica interessante. È innegabile che lo spartito musicale sia comprensibile per la sua stessa essenza solo ai musicisti professionisti, e in particolare ai *veri musicisti*, ossia i

¹⁴ Mi risulta che la datazione numerica del 1577 in cifre arabe, anziché nelle più consuete cifre romane, sia tutt'altro che rara nei bassorilievi di metà XVI secolo.

¹⁵ «MUSICVS | ET ORGANICVS», cfr. nota 6.

compositori. La musica *per gli occhi* diventa perciò una testimonianza sì duratura, ma solo per degli iniziati. Il compositore *esperto*, inoltre, in quanto in grado di riconoscerla, apprezzerà anche la rappresentazione, la *dispositio* grafica della stessa.

La testimonianza musicale

L'attenzione del casuale turista, a fronte della lapide marmorea, non può non essere attratta dal vero contenuto dell'opera, ossia il canone. Come già detto, sembra crearsi una dicotomia: tra la serie d'informazioni sin qui ricostruite, e il brano musicale in sé.

La musica, pur essendo un fenomeno immanente all'ascolto, è fondato su specifiche regole, come quelle della notazione. La grafia, un ermetico ed artificiale sistema di traduzione delle onde sonore, crea un mezzo di sopravvivenza e riproposizione infinita del brano musicale stesso. Una trasposizione metafisica, dove il segno rappresenta in maniera arbitraria un suono. In realtà, la riproduzione iconografico-musicale apre le porte ad un interessante e complesso fenomeno culturale e musicale.

Lo spartito musicale

Il canone a 4 voci¹⁶ si presenta, nella redazione originale, in notazione mensurale, con una coppia di sistemi musicali a cinque righe; chiave di Do, mezzo soprano; in tempo C tagliato (ossia 2/2). La scrittura non riporta la divisione in battute; la testa delle note è in forma romboidale, per bianche (semibreve, minima con il punto, minima) e nera (semiminima). È evidente lo sforzo della maestranza artigiana nel riprodurre la tecnica di stampa dei caratteri mobili, con la standardizzazione dei valori mensurali utilizzati.

Si diceva che il turista casuale avrebbe certamente delle difficoltà a leggere il brano musicale. Non il musicista esperto, poiché, per convenzione, le tre voci mancanti riproducono a rotazione la parte notata nella posizione indicata dalla S con i due punti nelle due anse (a circa metà del primo sistema di pentagramma). La trascrizione in notazione moderna può rendere più facile la lettura del brano.

Esempio musicale 1: trascrizione a 4 voci del canone *In manus tuas* (a cura di Andrea Bornstein)¹⁷

¹⁶ Sono state pubblicate varie trascrizioni in notazione moderna, frutto della necessità, musicologica oppure interpretativa, del revisore. Ho notizia diretta di quelle realizzate da Andrea Bornstein (Roma, 2013), Luigi Di Tullio (Vasto, 2013), Marco Della Sciucca (Pescara, s. d.), Maurizio Less (Genova, 2012) e Gaetano Tadini (Atri, 2009).

¹⁷ Ringrazio Andrea Bornstein per la gentile collaborazione e per aver autorizzato la riproduzione dello spartito musicale.

La forma musicale del canone

In musica il canone consiste nell'imitazione rigorosa tra due o più voci o parti strumentali, che seguono una medesima linea melodica, vincolando il proprio ingresso nell'esecuzione a predisposti intervalli di tempo¹⁸. Si tratta di una composizione che viene di conseguenza definita come *contappuntistica*¹⁹.

Dall'inglese *Summer is icumen in* (datato circa XIII secolo) al *Frère Jacques* attribuito a Jean Philippe Rameau (1683-1764), il canone ha dimostrato in periodi diversi della storia musicale europea come semplicità e complessità possano essere due facce della stessa opera artistica.

I compositori rinascimentali erano dei veri appassionati del canone. I tanti artifici tecnici ad esso applicabili²⁰ vennero nel Cinquecento ampiamente studiati e praticati. La forma era perciò l'ideale sublimazione del concetto di *perfezione*, di una visione escatologica della realtà: l'uomo quale parte significativa e specchio di un ordinato universo, a sua volta espressione di un'entità superiore. Da qui, trattandosi di un sapere prezioso, l'elaborazione del concetto di *musica reservata*, ossia iniziatica; o, più banalmente, *segreta*²¹.

Canoni e compositori

Nel Cinquecento scrivono canoni soprattutto musicisti inglesi (William Byrd, 1543-1623) e italiani (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594; Marc'Antonio Ingegneri, 1535-1594; Orlando Di Lasso, 1531-1594). I teorici Gioseffo Zarlino (1517-1590) e Vincenzo Galilei (1520-1591) dedicano ampio spazio all'argomento nei loro scritti²².

Simone Verovio (1555-1608), stampatore olandese attivo a Roma, nel 1586 pubblica il *Diletto Musicale*. Negli spazi vuoti delle *Canzonette* a 4 voci stampa cartigli di formule canoniche a 2 e 4 voci²³, semplici ed eleganti esempi di scrittura musicale: *musica per gli occhi*.

In manus tuas: fortuna del genere

Il testo è la tradizionale testimonianza riportata dai Vangeli delle ultime parole pronunciate da Gesù prima di spirare sulla croce²⁴. Il successo della formula fu tale da di-

¹⁸ Cfr. a titolo d'informazione generale la voce di GIORGIO PASQUALI ET AL., *Canone*, *Enciclopedia Italiana*, 1930 e segg., Treccani, versione online, consultazione 2022, https://www.treccani.it/enciclopedia/canone_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Il%20canone%20musicale.,a%20dati%20intervalli%20di%20tempo.

¹⁹ Già il termine greco *kanon*, «legge» o «regola», dichiara e circonda da subito la rigida definizione ed applicazione di un principio creatore, *alfa* ed *omega* della creazione musicale stessa: maggiore è l'aderenza al principio creatore, più la composizione risulta perfetta nel suo complesso.

²⁰ Cito brevemente: le riproposizioni intervallari dall'unisono all'ottava, l'esposizione retrogradata o cancrizzata; l'esposizione per moto contrario o a specchio, a spirale e così via.

²¹ Cfr. KATELIJNE SCHILTZ – BONNIE J. BLACKBURN (a cura di), *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: theory, practice, and reception history*. Leuven – Dudley, MA, Peeters, 2007.

TIMOTHY SMITH, *Anatomy of a Canon*, <https://www.kunstderfuge.com/theory/smith/canon.htm>.

LORIS AZZARONI, *Canone infinto. Lineamenti di teoria della musica*. Bologna, Clueb, 1997.

²² Come già per Tudino, l'elenco dei nominativi riportati è naturalmente a titolo unicamente indicativo.

²³ Ringrazio nuovamente Andrea Bornstein per l'utile segnalazione.

²⁴ La formula chiude il mistero della *Passione*, e apre al mistero della liberazione attraverso la morte, che si realizza con la *Resurrezione*.

ventare una vera e propria espressione simbolica rituale. Se ne trovano riproduzioni negli scritti di personaggi come Cristoforo Colombo, Maria Stuarda di Scozia, Carlo Alberto di Savoia, e molti altri. In particolare, la citazione viene ampiamente utilizzata negli atti testamentari, una sorta di dichiarazione finale standardizzata, a precedere la firma autografa del contraente.

Composizioni

Le prime realizzazioni musicali sono brani del canto gregoriano: ancora oggi l'omonima antifona tratta dal rito ambrosiano (IX sec.) è in repertorio. Accanto al più tradizionale utilizzo liturgico in forma di responsorio nella *Liturgia delle ore*, la formula viene utilizzata nella crescente produzione polifonica vocale. Il Cinquecento documenta un particolare favore al genere delle scuole italiana, inglese e spagnola. I già citati Byrd, Di Lasso e Palestrina, sono affiancati da personaggi del calibro dello spagnolo Cristobal De Morales (1500-1553) e dell'inglese John Sheppard (1515-1580), fino al *divino* italiano Claudio Monteverdi (1567-1643). In genere, la forma musicale ritenuta più idonea in quel periodo è il mottetto latino, da 4 a 8 voci, con un graduale affrancamento dalle necessità liturgiche. E in ogni caso il compositore, a parte il testo originale, si è oramai affrancato dalle tracce di filiazione melodica gregoriana. Il favore riservato all'*In manus tuas* non si esaurisce però con il XVII secolo: Antonio Vivaldi (1678-1741) e Franz Joseph Haydn (1732-1809) scrivono ancora brani appositamente dedicati, oppure ancora ne utilizzano il testo in contesti liturgici e sacri. Ancora oggi la formula è presente in non poche opere dei compositori contemporanei.

Conclusioni: Tudino, l'uomo rinascimentale

Le spinte scissionistiche della prima Riforma luterana (1530), e la relativa risposta tridentina della Chiesa Cattolica (1563), plasmano non poco il personaggio Cesare Tudino ed il contesto nel quale scrive il canone *In manus tuas*. Egli è il tipico uomo rinascimentale: è un essere emancipato, canonico ma anche musicista professionista, in grado di plasmare in prima persona il proprio destino. È figlio del Dio, oramai lontano, che l'ha creato, e nel quale non può fare ancora a meno di identificarsi.

Di conseguenza, il complesso e non sempre efficace equilibrio tra le due componenti antagonistiche viene rivelato nella quotidiana *Liturgia delle ore* dei canonici atriani, con l'apertura alla riforma tridentina che prevede a chiusura della *Compieta* il responsorio breve *In manus tuas*, e a seguire, forse, l'esecuzione del canone di Tudino.

Un'ideale sintesi d'equilibrio e perfezione, testimoniata da un'epigrafe, unica nel suo genere, di oltre quattro secoli fa.

SI PROPONE L'ASCOLTO:

Cesare Tudino (1530?-1591/92), Canone a 4 voci *In manus tuas*.

Consort di flauti dolci de *L'Usignolo*, ensemble vocale-strumentale di Musica Antica del Conservatorio di Musica "Luisa d'Annunzio", Pescara.

Graziella Guardiani, Francesca Gagliardi, Pietro Meldolesi, Massimo Salcito.

Una produzione Abruzzo Beni Musicali, 18 dicembre 2012.

<https://youtu.be/13MkznMTbGQ>

I Canti della terra d'Abruzzo di Ettore Montanaro, fra etnomusicologia e modernità musicale.

Roberto Rupo

L'articolo propone una guida all'ascolto della registrazione integrale, realizzata nel 2005 su commissione dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona, dei Canti popolari abruzzesi che il musicista francavillese Ettore Montanaro trascrisse dalla viva voce dei contadini e rielaborò musicalmente negli anni Venti del Novecento.

L'idea di scrivere una guida all'ascolto dei *Canti della terra d'Abruzzo* è scaturita dalla considerazione dell'importante, ma a mio parere non ancora adeguatamente riconosciuto, valore artistico dell'opera di trascrizione di 51 canti popolari abruzzesi fatta dal compositore, critico musicale, etnomusicologo e didatta Ettore Montanaro (Francavilla al Mare, 1888 - Roma, 1962) negli anni Venti del Novecento, e pubblicata in due volumi, nel 1924 e nel 1927, con le Edizioni Ricordi di Milano¹. A fronte della pubblicazione di un cospicuo *corpus* di brani, che all'epoca dell'uscita riscosse un discreto successo editoriale e di critica², non esistono studi specifici e dettagliati dell'opera e fino a qualche anno fa non esistevano neppure registrazioni discografiche complete, se non qualche parziale incisione su vinile.³

È solo in tempi relativamente recenti che è stata realizzata, in prima assoluta, una registrazione dal vivo e in versione integrale, dei brani di Montanaro, in occasione di due concerti tenuti il 15 maggio 2005 nella Sala di Musica di Palazzo Corvo ad Ortona (Ch), e il 22 maggio 2005 nell'Auditorium "L. Petrucci" del Museo delle Genti d'Abruzzo a Pescara, e pubblicata nel 2008 in un cofanetto con doppio CD da Musicomania Editoriale di Nepezzano (Te), su commissione dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona, organizzatore delle due manifestazioni. Gli interpreti dei concerti e dei CD sono stati: le soprano Maura Maurizio e Antonella Trovarelli (indicata come mezzosoprano nei CD), il tenore Nunzio Fazzini e il baritono Paolo Specca, mentre al pianoforte si sono alternati i pianisti Roberto Rupo e Isabella Crisante.

¹ ETTORE MONTANARO, *Canti della Terra d'Abruzzo*, Milano, G. Ricordi e C. Editori, vol. 1 (1924), vol. 2 (1927). I due volumi, che oltre ai testi dialettali originali includono una traduzione più o meno letterale, e una versione ritmica italiana di Emidio Mucci, hanno avuto altre due ristampe: la prima in data non identificabile, la seconda nel 1972.

² L'opera fu premiata con giudizi positivi da Mascagni, Giordano e Respighi all'Accademia d'Italia, come riportato in GIUSEPPINA GIOVANNELLI, *Montanaro Ettore*, in Enrico Di Carlo (a cura di) «Gente d'Abruzzo Dizionario Biografico», Andromeda Editrice, Castelli, 2006, vol. 7, pp. 125-128.

³ Le pochissime incisioni conosciute e meno recenti di alcuni canti di Montanaro, *La rosa a lu ciardine*, *Mare Majje*, *Storia di un marito tradito*, sono state pubblicate dall'etichetta «I dischi del Sole» (DS 21), nel novembre 1964, nella raccolta CESARE BERMANI (a cura di) *Lu Picurare - Canzoni popolari abruzzesi*, interpretate da Maria Teresa Bulciolu e Giovanna Marini. Sempre nel 1964 *Lu Sand'Andonie*, in una trascrizione per fisarmonica di E. Vetuschi, è stato inciso dalla Corale "Verdi" di Teramo per la casa discografica RCA Italiana (PML 10378) e poi nuovamente inciso nel 1972 (NL 33103).



ETTORE MONTANARO, *Canti della Terra d'Abruzzo*, Milano, G. Ricordi e C. Editori

Prima di entrare nel dettaglio delle esecuzioni, è necessario dare però alcune fondamentali informazioni sulla genesi dell'opera di Montanaro. I *Canti della terra d'Abruzzo*, presentati con i testi dialettali originali e note introduttive dell'autore, furono il risultato di una lunga ed elaborata operazione di trascrizione delle melodie popolari ascoltate dalla

viva voce dei contadini, alle quali furono aggiunte accompagnamenti pianistici ritmicamente ed armonicamente moderni ed elaborati. Un evento editoriale rilevante per l'Abruzzo, in un contesto culturale nazionale e internazionale che in quegli anni si appassionava al recupero delle espressioni musicali popolari originali, anche se non una novità assoluta per la nostra regione.⁴ Con la sua pubblicazione Ettore Montanaro si collocò in un solco di maggior correttezza etnomusicologica rispetto ai predecessori abruzzesi, non rinunciando però ad imprimere all'opera un carattere di originalità e modernità musicale.

Il primo volume della raccolta (contenuto nel CD 1) include 20 canti all'unisono; il secondo (contenuto nel CD 2) comprende 31 canti a contrasto e a più voci, i diversi modi proverbiali, le arie di danza e le salmodie religiose. Va subito precisato che purtroppo il materiale originale, scaturito dalla ricerca sul campo e utilizzato per la stesura dell'opera, è probabilmente andato perduto durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale che hanno distrutto la casa francavillese di Montanaro, che li custodiva un consistente archivio delle sue composizioni. Certamente, l'impossibilità di accedere direttamente a testimonianze importanti di una tradizione musicale oramai scomparsa rappresenta una grave lacuna per uno studio più dettagliato del suo lavoro, ma le prefazioni ai due volumi dei *Canti della Terra d'Abruzzo*, firmate dallo stesso Montanaro ci offrono comunque un'analisi sufficientemente oggettiva di queste trascrizioni-composizioni e del contesto musicale e culturale dal quale sono state recuperate. Nella nota introduttiva al secondo volume⁵ l'autore sottolinea la propensione naturale al canto del popolo abruzzese, definendo sinteticamente l'origine e le tipologie dei canti raccolti in varie località di Abruzzo e Molise.⁶

Il canto è per il mio popolo assoluta necessità di vita. Con le canzoni esso accompagna i lavori campestri. Nel canto ritrova i più intimi sentimenti, col canto lenisce i propri dolori, sublima la gioia, eleva lo spirito, purifica il suo animo, alla cui sensibilità nulla sfugge. Il canto d'amore germoglia più vastamente in Abruzzo. Il popolo vi si abbandona con stupefacente istintiva passione. Appartiene esso alla famiglia dei canti lirici, di cui fanno parte pure i canti funebri (che però non sono molti), le arie a dispetto, i canti e le nenie mistiche, che il popolo usa per accompagnare le loro preghiere e le processioni. Nella famiglia di detti canti, notevole posto occupano le varie «ninna nanna» usate dalle mamme per conciliare il sonno dei loro bambini; la cui profonda umanità, contenuta in magnifici problemi melici, spesso batte le ali nelle sfere del sublime. [...] Seguono poi le «canzoni a danze»: le tarantelle, per esempio; le arie che accompagnano le rappresentazioni mimo coreografiche, a sfondo amoroso, ed infine, il canto satiresco che, se pure non eguagli per bellezza gli altri, assume talvolta un in-

⁴ Già nel 1879, la Ricordi pubblicò i *Canti popolari abruzzesi* di Francesco Paolo Tosti, trascritti per canto e pianoforte in una versione italiana degli originali testi dialettali (probabilmente perduti), per aumentarne l'attrattiva commerciale. Ma si può sicuramente affermare che quasi tutti i compositori nati e vissuti in Abruzzo tra Ottocento e Novecento hanno ampiamente attinto alla cultura musicale popolare regionale, creando canzoni, romanze, brani pianistici ispirati alle tradizioni musicali e specialmente ai balli abruzzesi, soprattutto il saltarello. Tra questi, Camillo De Nardis, Francesco Paolo Bellini, Alfonso Cipollone, Mattia Cipollone, Arturo de Cecco, Vittorio Pepe e in particolare Guido Albanese, pronipote di Tosti, che fu protagonista principale delle Maggiolate di Ortona, e quindi interessato alla musica popolare (musica popolare d'autore). Egli, pur non avendo mai partecipato ad una campagna di raccolta propriamente etnomusicologica, ha comunque lasciato importanti riflessioni sulle problematiche linguistiche di questo genere musicale. Cfr. GIANFRANCO MISCIA, *I "Canti della terra d'Abruzzo" di E. Montanaro: riscoperta di un patrimonio storico e musicale regionale*, note allegate al cofanetto «E. Montanaro. Canti della terra d'Abruzzo», Musicomania Editoriale, Nepezzano (Te), 2008.

⁵ In E. MONTANARO *op. cit.*, "Prefazione" vol. 2, G. Ricordi e C. Editori, Milano, 1927.

⁶ Montanaro inserì nella raccolta anche alcuni brani molisani perché storicamente Abruzzo e Molise (anzi, Abruzzi e Molise, come erano denominati) furono un'unica realtà territoriale fino alla L. Cost. 3/1963 che ne sancì la separazione definitiva in due regioni distinte.

teresse vivo e singolare. Quando in generale si parla di tarantelle, si corre subito con la mente alla rievocazione di quelle napoletane. Pure appartenendo esse, per affinità ritmica e carattere generale, alla medesima famiglia, il nostro canto di danza presenta una fisionomia più distinta e singolare, ed anche più nobile, tanto da far rimanere esclusa l'ipotesi che trattasi di una stanca derivazione di forme allogene.

Ricapitolando, nella sua raccolta Montanaro identifica due principali tipologie di brani, i «canti lirici» e le «canzoni a danze»: i primi comprendenti canti campestri, canti d'amore, canti funebri, canti a dispetto, canti religiosi (nenie mistiche), ninna-nanne; i secondi comprendenti tarantelle, saltarelli e canti satireschi. Scendendo più in particolare nella struttura formale dei brani, Montanaro fornisce preziose indicazioni sui modelli musicali di riferimento, che forniscono anche l'impostazione ritmico-armonica degli accompagnamenti pianistici da lui stesso realizzati.

In generale la costituzione di esse è rappresentata da un unico motivo breve e semplice, che si ripete varie volte, adagiandosi con procedimenti piani ed aperti, sul modo dorico, con brevi modulazioni sui toni lidio e ipolidio. Il tempo vi ha introdotto alcuni elementi estranei; ma si tratta di poche note: brevi tessuti connettivi; frasette di passaggio di nessuna importanza, che nulla tolgono alla bellezza del canto, la cui brevità conferma il suo carattere di *nòmos*. Tale carattere si rivela anche in alcuni canti di opposto genere. Secondo il Geraert, presso i greci, il *nòmos* era un semplice schema che serviva da canovaccio a una infinità di canti. I *nòmos*, insomma, erano, in qualche modo, le radici del linguaggio musicale: ciascuno di essi era l'elemento comune di un gruppo distinto di melodie. [...] Le caratteristiche tonali che questi canti presentano sono interessanti. Nella musica popolare abruzzese è molto comune l'uso della quarta e quinta maggiore. Il ricorso alla settima maggiore, sia sulla scala con la terza maggiore che su quella con la terza minore, è anche frequente. Tali caratteristiche però, non sono costantemente riscontrabili in tutta la regione. Vi sono località dove un medesimo canto presenta soluzioni armoniche differenti. Nelle campagne del basso chietino l'uso della quinta maggiore è costante. Nell'interno della regione, dove il patrimonio canoro è gelosamente custodito, nelle sue forme tradizionali, l'uso della quarta e quinta maggiore è prevalente. Nei centri abitati della riviera adriatica, a causa forse, di facili infiltrazioni di moderne musiche, talune caratteristiche armoniche sono pressoché scomparse: prevale la scala diatonica naturale. In taluni paesi della regione montana abruzzese, nelle campagne del Molise, e in alcune zone confinanti con la regione pugliese, è molto frequente l'uso della seconda e sesta minore, sulla scala di modo minore, sovente abbinata alla settima maggiore. Le nenie e i canti funebri si valgono di tali tessuti armonici.

Non manca inoltre di segnalare le difficoltà del lavoro di reperimento delle musiche dalla viva voce del popolo ricorrendo spesso all'aiuto dei contadini più anziani, e solo raramente a piccoli aggiustamenti, resi necessari dall'indefinitezza delle versioni raccolte.

Accingendomi al lavoro di raccolte e trascrizione di questi canti, ho cercato di mantenerli nella loro forma originale, senza alterazioni, limitandomi – dov'era necessario – brevissimamente, ad equilibrare la struttura corale, per porre in giusto risalto il gioco contrappuntistico, che è istintivo nel popolo abruzzese. Tutte le musiche furono riprese da me, dal vivo della voce dei nostri contadini, durante le molte peregrinazioni attraverso la mia terra d'Abruzzo. Non lievi furono le difficoltà e gli ostacoli che sovente si frapponevano al mio lavoro. Difficoltà e ostacoli che potetti vincere per la decisa volontà di salvare questo patrimonio dall'opera distruggitrice del tempo. I vecchi ai quali sono ricorso infinite volte, per dissipare il più piccolo dubbio sopra quei passi o cadenze che potevano apparire incerte, mi furono di grande

aiuto in questo lavoro di rassodamento, offrendomi una valida e incorrotta cooperazione, da cui trassi grande sicurezza per fermare graficamente le melodie raccolte.

Ciò che invece Montanaro non spiega nelle sue note introduttive è l'accostamento, apparentemente contraddittorio, tra melodie popolari abruzzesi originali, raccolte con tanto scrupolo etnomusicologico, e accompagnamenti pianistici ritmicamente e armonicamente moderni ed elaborati. Le ragioni di questa scelta musicale possono essere varie: su tutte è da considerare che probabilmente, con la sola eccezione delle canzoni a danza di origine sicuramente più strumentale, il compositore ascoltò gran parte di questi canti dalla voce dei contadini senza alcun accompagnamento, perché inesistente, perduto o forse improvvisato dagli esecutori su modelli ritmico-armonici molto semplici e a seconda degli strumenti disponibili al momento. Ciò gli consentì una certa libertà di elaborazione musicale che tenesse anche conto di alcune "necessità" editoriali. Questi canti furono pubblicati con una casa editrice che all'epoca godeva ancora di grande rilievo e diffusione internazionale, e Montanaro inevitabilmente dovette presentare un'opera che seppure un po' di nicchia, garantisse un certo successo editoriale e di vendite. Doveva essere un prodotto facilmente fruibile dal pubblico e pertanto decise di aggiungere un accompagnamento pianistico alle melodie raccolte. Operazione che però realizzò facendo attenzione a non risultare mai banale e scontato, cioè creando una musica che non fosse un semplice sostegno della melodia ma che al rigore dell'etnomusicologo unisse la maestria e la fantasia del compositore. Da qui l'elaborazione minuziosa di accompagnamenti che assecondano con originalità la linea del canto e rendono i brani musicalmente nuovi e più interessanti, ricorrendo spesso ad un tipo di scrittura di concezione e organizzazione quasi orchestrale. Sono evidenti influenze dei generi della musica colta del Novecento, e persino un vago richiamo a tradizioni musicali lontane e all'epoca ancora poco conosciute come il *blues*. Insomma, Montanaro, pur motivando e difendendo con rigore la sua ricerca etnomusicologica di un patrimonio musicale tradizionale, poi però realizzò una vera e propria riscrittura personale del materiale raccolto, rendendolo musicalmente molto efficace. Egli ha da un lato preservato dal probabile oblio un repertorio in via di progressiva estinzione, e dall'altro ci ha restituito un prodotto musicale di importante valore artistico, evidenziando la sua grande maestria culturale e musicale.

Non potendo questo breve saggio contenere, per ovvie ragioni di spazio e di impostazione, una dettagliata descrizione di ogni brano, ho ritenuto però opportuno allegare in appendice due tabelle contenenti alcune utili informazioni: il numero di traccia nel CD; il titolo e il sottotitolo; il testo dialettale e la traduzione in italiano originali; la durata della traccia; gli interpreti vocali e pianistici; alcune note e informazioni utili ad un ascolto più consapevole.

Nella Tabella 1 è contenuto l'elenco e la descrizione di ciascuno dei 20 brani del CD 1, corrispondenti al contenuto del primo volume di Montanaro, mentre nella Tabella 2 è contenuto l'elenco e la descrizione dei 31 brani del CD 2, corrispondenti al contenuto del secondo volume di Montanaro.

SI PROPONE L'ASCOLTO:

Cofanetto «E. Montanaro. Canti della terra d'Abruzzo», Musicomania Editoriale, Nepezzano (Te), 2008 (Link YouTube: <https://youtu.be/nUP1ZmjAkZY>)

Tabella 1

"Canti della Terra d'Abruzzo" di E. Montanaro, CD 1, Musicomania Editoriale, Nepezzano (Te), 2008 (vol. 1, Edizioni Ricordi, Milano, 1924) Interpreti: S = M. Maurizio, MS = A. Trovarelli, T = N. Fazzini, B = P. Speca, R = R. Rupo (pianista), C = I. Crisante (pianista)						
N° traccia	Titolo/sottotitolo	Testo dialettale	Traduzione originale	Durata mm/ss	Interpreti	Note descrittive
1	A LA FRANCAVILLESE (Modo di Francavilla al Mare)	Si lu mio amore mi vulesse bbene, a passiggia virri 'a stù ciardine; ci sta 'na rosa 'ngli ddù bbelle rame, di mele d'ore e li puppette fine. 'Mmezz 'a lu pette tè ci sta 'na fonde, vijat' a cchi ci cojje l'acqua sande; purte li ricce 'ngannellate d'ore, e ll'ucchie nire purte di 'na fate.	Se il mio amore mi volesse bene, a passeggiare verrebbe in questo giardino; v'è una rosa con due belle rame, di boccioli d'oro, e gemme fine (profumate). In mezzo al petto tuo c'è una fonte (d'amore): beato colui che vi raccoglie (che vi beve) l'acqua santa (il sorso della purità): (tu) porti (hai in dono) i riccioli inanellati d'oro, e gli occhi neri porti (hai come quelli) di una fata.	01'22"	S / T R	Tipico stornello amoroso nel quale si ripete due volte la stessa melodia, formata da due semplici frasi musicali, con note che procedono quasi esclusivamente per gradi congiunti nell'ambito di una quarta o di una quinta giusta. Il ritmo di 6/8 conferisce al brano il carattere di una dolce nenia, sostenuta da un semplice accompagnamento pianistico sostanzialmente omoritmico, che però è leggermente differente nella seconda ripetizione della stessa melodia, rivelando una struttura a più parti di tipo orchestrale. Pur non essendoci indicazioni a proposito, e nonostante il testo induca a pensare che si tratti di un canto rivolto da un uomo ad una donna, nell'esecuzione si è scelto di affidare la prima strofa al soprano e la seconda al tenore, a mo' di duetto amoroso a distanza.
2	SI VVÙ CANDÀ 'NGHI MMÉ... (Modo di Francavilla al Mare)	DONNA - Si vvù candà 'ngli mmè, alzi la voce, ca lu palazz' è javot' e n'n zì sende. UOMO - Ti vojje da 'nu vasce a ssi mmascelle, pi'ffaret' a'naviga ssi sciacquajje. DONNA - L'amor'è 'na catene che n'n zì spezze. (a 2) - Si ssi spezze ojili, ojilà, si ssi spezze l'amor' a mè, n' n zì pò cchiù 'ngatinà.	- Se vuoi cantare (se vuoi fare l'amore) con mè, alza la voce (dimmi chi sei), perché il palazzo è alto (grande è la distanza tra noi due) e non si sente (e nulla di te conosco). - Ti voglio dare un bacio sulle (tue) guance, (si forte) da far navigare (ondulare) i tuoi grandi orecchini, (inebriarti tutta). - L'amore è una catena che non si spezza. (a 2) Se si spezza, oili oilà, se si spezza l'amor mio (se perduto avrò il mio bene) non si potrà mai più incatenare (tutto al mondo sarà finito per me) (mai più riamare saprò).	01'06"	S / T R	Questo altro stornello amoroso raccolto nel territorio di Francavilla, presenta caratteristiche simili al precedente ma con una melodia costruita sul modo lidio, cioè con il quarto grado (la) innalzato (la#). Anche in questo brano troviamo un tempo composto (12/8) e l'andamento ritmico è sostanzialmente cadenzato da accordi ribattuti del pianoforte nelle esposizioni solistiche della donna e poi dell'uomo. Nel passaggio finale a duetto invece, la linea vocale principale della donna viene contrappuntata da un controcanto maschile quasi sempre a distanza di terza o sesta e omoritmico, probabilmente non originale ma aggiunto dal compositore, trattandosi di canti all'unisono nel primo volume. La versione utilizzata per la registrazione non è quella del 1924, ma della ristampa del 1972, dove l'accompagnamento pianistico del ritornello è totalmente diverso: musicalmente più funzionale, conferisce maggiore dinamicità e scorrevolezza al brano. Nella parte conclusiva invece, sotto i melismi finali «ojili! ojilà!», si ripropongono gli iniziali accordi ribattuti.
3	LA PAJARELLA (Modo di Francavilla al Mare)	Fatti la pajarella ca mi ti pijje. 'Na cambr'e 'na cucina, 'na finistrella. 'Na finistrell' all'ombra di lù mare. 'Mmezz 'a ssù pette tue ci stà 'na fónde. Ci sta 'na fundarèlle che ll'acqua mène. Vijat'a cchi ci vève a la ddìjune.	Fatti la casetta (dimmi il tuo nido) e ti prenderò. Una cameretta, una cucina e una finestrella. (Due cuori e un solo amore). Una finestrella all'ombra (in riva) al mare. In mezzo al petto tuo ci sta una fonte (un cuore palpitante). C'è una piccola fonte (un cuoricino) che l'acqua mena (da cui nasce amore). Beato colui che vi beve a digiuno (che prende il primo amore).	03'36"	MS/B C	Ancora un tenerissimo stornello amoroso, una melodia semplicissima dal carattere improvvisativo, che sgorga naturalmente dall'intervallo di quarta iniziale e si sviluppa per gradi congiunti dal sol# ³ al mi ⁴ . Un'unica frase musicale di otto battute che viene ripetuta sostanzialmente identica per ben sei volte alternatamante da una voce femminile ed una maschile, mentre a cambiare è il raffinatissimo accompagnamento pianistico che passa da un semplice tappeto iniziale di bicordi arpeggiati a semiminime, a linee di controcanto e strutture ritmico-accordali sovrapposte all'accompagnamento iniziale, che però mantengono sostanzialmente inalterato l'impianto armonico e gli conferiscono una struttura di tipo orchestrale. Anche in questo brano, la versione utilizzata per la registrazione non è del 1924, ma della ristampa del 1972, dove l'accompagnamento pianistico è simile ma sfronato dai numerosi raddoppi di bicordi e accordi, semplificato e musicalmente più scorrevole e funzionale.
4	A LA FRANCAVILLESE (Modo di Francavilla al Mare)	Scite fatte la vònna ròsce, da lundane s'arichinósce: pover'a ttè, Nannina mè! Scite fatte la vònna bbianche; quande camine fa tingh'e 'ttanghe: pover'a ttè, Nannina mè! A ttè, Nannina mè, chi ti l'ha fatte fà? Sci 'na bbella	Ti sei fatta la gonna rossa, (si che) da lontano si riconosce: Povera te, (schiocchina sei) Annina mia! Ti sei fatta la gonna bianca, (che) quando cammini, svolazza (curiosamente) a destra e a manca: Povera te, (schiocchina sei) Annina	01'16"	S/MS/T/B R	Canto di genere satirico diffuso in numerose varianti di testo e musicali un po' in tutto il meridione d'Italia, è conosciuto tutt'oggi in Abruzzo e in altre regioni con il titolo di <i>Maria Nicola</i> . Nella versione raccolta da Montanaro la protagonista è Annina, irrisa per la stravaganza nel vestire con colori sgargianti (invece del nero, come d'uso tra le contadine e popolane dell'epoca), con la conseguenza di essere malvista da tutti e di passare la gioventù senza potersi maritare. Insomma, un invito proveniente dall'antica saggezza popolare, affinché i costumi sociali e di comportamento individuale dei due sessi fossero adeguatamente preservati e tramandati alle nuove generazioni, desiderose invece di novità

		ggiuvenett'e ti putisse marità. Scite fatte la vònna vijole a chilore di vitrijole: pover'a tte, Nannina mè! Scite fatte la vònna gialle a chilore di purtjalle: pover'a ttè, Nannina mè! A tte, ecc.	mia! A te, Annina mia, chi te lo ha fatto fare? Sei una bella giovanetta e invece potresti pensare a maritarti. Ti sei fatta la gonna viola come il colore del vetriolo: Povera te, (sciocchina sei) Annina mia! Ti sei fatta la veste gialla come il colore dell'arancio: Povera te, (sciocchina sei) Annina mia! A te...			ed emancipazione. Il brano è in strofe affidate ad una voce maschile, con il ritornello cantato a duetto con una voce femminile, quasi sempre a distanza di terza e omoritmico. L'accompagnamento pianistico ricorda il tipico saltarello abruzzese.
5	MODO DEI PESCATORI NEL VARARE LE BARCHE (Litorale Adriatico: da Silvi a S. Vito)	Oh, dajj'a'mmare! Oh, tutte 'na bbotte! Oh, leva, leva, leva, leva! Oh, dajj'a'mmare! Oh, Santa Lebbrete! Sta varca mè bbenedicime. Oh, leva, leva, leva, leva!	Oh, dagli a mare (spingi a mare)! Oh, tutti in un colpo! Oh, leva, leva, leva leva! Oh, dagli a mare (spingi a mare)! Oh, Santa Liberata! Questa mia barca (tu) benedici Oh, leva, leva, leva leva!	01'19"	T/B C	Canto di lavoro in forma di stornello libero, un'esortazione ai compagni per condurre all'unisono i gesti e le fatiche della pesca. La melodia esordisce con un inciso quasi gridato per due volte che parte dal re ⁴ al mi ³ seguendo la successione di intervalli di quinta giusta discendente-terza minore ascendente-quinta diminuita discendente, per snodarsi successivamente in maniera quasi improvvisata con passaggi ascrivibili al modo locrio. Ciò conferisce al brano un carattere decisamente cupo e drammatico, mentre l'accompagnamento pianistico, ridotto ad alcuni bicordi/accordi tenuti lungamente, lasciano massima libertà ritmica alla linea del canto.
6	A LA FOSSACECATE (Modo di Fossacesia)	'Nghi 'nu surrise e 'nghi 'n'ucchiate, m'i fatte schiave, m'ingatenate! Oh, Rusuccia mè; quanta sî bbelle; cchiù bbelle di la lun'e di li stelle! Ah, ma quande tu sci sgrate di core: 'n'arispunne ma' ma' a stu core! Ti chième sempre e n'n 'mmi vù sendi; dimme pecchè, pecchè mi fiè 'ccuscì. Studijete; su, viettine nghi mmè. Ti vojje bbene che ni'n può sapè; viemm'a lu late; famme vijate.	Con un sorriso e con uno sguardo mi hai fatto (tuo) schiavo, e mi hai incatenato (il cuore)! Oh, Rosuccia mia; quanto sei bella! Più bella della luna e delle stelle. Ma come tu sei avara di cuore; Non rispondi mai mai a questo mio amore! Ti chiamo sempre e non mi vuoi sentire (ascoltare); Dimmi perchè, perchè mi tratti così. Orsù, fai presto; corri da me. Ti voglio tanto bene che non puoi sapere; (com'è grande il mio amore) Vieni al mio lato; fammi beato.	02'09"	S/MS/T/B R	Bel sonetto composto di due quartine e di una terzina finale rimate secondo lo schema AABB CCDD EEF. Una serenata amorosa che l'uomo dedica all'amata nella speranza che ceda alle sue continue <i>avances</i> . La melodia, raddoppiata da un contro canto omoritmico per terze, seste oppure ottave a seconda dei casi (probabilmente non originale ma aggiunto dall'autore), è in sol maggiore, ma quando nella prima strofa viene pronunciato il nome della dedicataria Rosuccia, subisce un improvviso cambio di tonalità in fa# maggiore che conferisce maggiore evidenza e luce alla frase musicale, per ritornare poco dopo alla tonalità d'impianto. L'accompagnamento pianistico si avvale di un basso ostinato alla mano sinistra, a mo' di organetto abruzzese, mentre la mano destra raddoppia il canto o realizza varie fioriture che conferiscono grazia e leggerezza al brano. Nell'ultima terzina Montanaro indica Poco meno – Lontano, mentre l'accompagnamento pianistico si trasforma in liquidi arpeggiati di semicrome, accentuando così il carattere sentimentale di questa sezione nella quale l'uomo dichiara dolcemente il proprio amore e chiede all'amata di unirsi definitivamente a lui.
7	A LA LANGIANESE (Modo di Lanciano)	Amor amor acciuccheme 'ssà rame; fammele coje a mmè ssù bbelle fiore. Amor' amore, ni 'n 'mmi fa l'inganne; damme la rose 'nghi tutte li fronne.	Amore amore, abbassami (porgi a me) cotesto ramo (fiorito); Lascia che io colga il più bel fiore. Amore amore, non mi fare l'inganno; dammi la rosa con tutte le foglie.	01'31"	MS/T C	Semplice stornello amoroso costituito da due distici rimati. Altrettanto semplice è la linea del canto che ricalca grosso modo l'andamento della melodia di <i>A la Francavillese</i> , probabilmente in virtù di quell'elemento comune ad un gruppo di melodie che serviva da canovaccio ad una infinità di canti che Montanaro nella sua prefazione identifica nei <i>nòmos</i> . L'accompagnamento pianistico è abbastanza essenziale, con accordi ribattuti nel primo verso, e arpeggi di terzine della mano destra sugli accordi della sinistra nel secondo verso.
8	MÒ VÈ, MÒ VÈ, MÒ VÀ! (Modo di Francavilla al Mare)	Cchi dice ca n'è bbelle la mi'amore? Paré 'nu mele ròsce 'ntra li fronne: mò vè. L'amore jè 'nu bbelle ggiuvinette, 'mmezz'a la ggiuventù 'nu ramajette. Mò vè mò vè mò vè ma la cchiù sincer'amore jì 'nghi ttè li vojje fà.	Chi dice (può dire) che il mio amore non è bello? Sembrava una melagrana in tra le foglie: or viene. L'amore (mio) è un bel giovinetto, in mezzo alla gioventù (egli appare come) un fiore. Or viene, or viene, or va; ma l'amore più sincero, io con te lo voglio fare.	00'46"	S/MS/T/B C	Anche questo stornello amoroso ha una semplice e allegra melodia di 8 battute che si ripete identica nelle due strofe per poi concludersi con un ritornello scanzonato e festoso cantato a 4 voci miste da tutto l'ensemble. Degno di nota l'accompagnamento pianistico della versione registrata di questo brano, la ristampa del 1972, completamente differente e sicuramente più funzionale al carattere gioioso del brano dell'originale del 1924. Ed anche l'indicazione agogica del brano edito nel 1927, Andante mosso-gioioso, è diversa dal Molto quieto della versione del 1924, privo peraltro dell'elaborazione polifonica del ritornello.
9	LE FUNTANELLE (Modo di Ortona a Mare e S. Vito Chietino)	Tutte le fundanelle se sò sèccate. Pover'amore mi! More di séte. Tromma lari, lirà, llari'llallèra.	Tutte le fontanelle si sono seccate. Povero amore mio! Muore di sete. Tromma llari llirà, llari llallèra,	01'33"	MS/B C	Brano la cui origine si perde nella notte dei tempi, popolare nell'area ortonese e sanvitese ma conosciutissimo anche oltre regione. Strofa e ritornello si compongono entrambi di un distico rimato, e il ritornello è occupato in gran parte da vocalizzi nella prima metà dei

		Tromma lari, lirà, vviva l'amore! Amore, mi tè sète, mi tè sète. Dov'èlle l'acqua che mi s'è purtate? Tromma ecc. T'ajje purtate 'na ggiàrra di crète. 'Nghe ddù catene d'ore, 'ngatenate. Tromma ecc.	tromma llari llirà, viva l'amore! Amore mio, ho sete, ho sete. Dov'è l'acqua che mi hai portato? Tromma, ecc. Ti ho portata una giarra di creta. Con due catene d'oro incatenate. Tromma, ecc.			due versi, cosicché il primo verso suona «Tromma lari lirà, vviva l'amore!». Anche per questo brano si è ricorso alla versione della ristampa del 1972, con accompagnamento pianistico molto più funzionale alla scorrevolezza del brano, in particolare nel ritornello, rispetto alla versione del 1924 dove invece l'accompagnamento ha un'impostazione quasi orchestrale.
10	LU RAMAJETTE (Modo di Fossacesia)	Li ciardin'aripiene di fiure. Lu vende maruse porte l'ddure; ma lu ddore cchiù fort'e pinitrante li tè lu ramajette di l'amante. Ji, gna l'addore, sende 'nu richiame: jè l'amore chi 'mmi vo', e mi chiamo. O ramajette bbell'e profumate, tu tiè l'ddure di l'nnammurate; tu chième l'amore e'ngatine lu core.	I giardini (sono di già) ricolmi di fiori. Il vento marino reca i profumi; ma il profumo più forte e penetrante, esala dal mazzolino di fiori del (mio) amante. Io, come l'odoro, sento un richiamo: (alla mente corre un ricordo) è l'amore che mi vuole e mi chiama. Oh, (mio fiore) bello e profumato, tu (solo) hai il profumo degli innamorati; tu chiami l'amore e incateni il cuore.	2'24"	S/MS/T R	Delizioso stornello amoroso con otto versi a rima baciata, a cui si aggiunge un nono verso, secondo lo schema AABBCDDDE. Il brano, dal classico attacco stornellistico slanciato (<i>mib-lab</i>), ha il quarto grado abbassato (re), tipico del modo lidio. L'accompagnamento pianistico asseconda la linea del canto con accordi della sinistra e semplici contrappunti alla destra in tempo composto (6/8 e 9/8), mentre negli ultimi tre versi, la melodia è cantata a terze (e in alcuni punti a seste e ottave) da soprano e mezzosoprano, su un tappeto di lente terzine spezzate di crome in tempo 4/4, che conferisce grande dolcezza alle frasi musicali finali.
11	MI S'È PERSE MARIJUCCE (Canto autunnale delle donne addette alla raccolta delle frutta)	Mi s'è perse Marijucce; 'ni 'li pozz 'aritrivà. E ssi ji l'arित्रove, 'ni 'li facce marità. Lu vapore che vvà e vvè a lu ritorne port'a mmè.	Ho perduto Mariuccia: e non riesco a ritrovarla. Ma se io la troverò, non la farò maritare. Il vento che va e viene, il mio ben riporterà.	00'57"	S/MS/T/B C	Canto che accompagnava le fatiche delle donne addette al caricamento della frutta. Nella prima parte in 3/4, cantata da voci femminili a distanza di terza, troviamo l'indicazione agogica Moderato e un poco melanconico (allentando tutte le riprese), con un accompagnamento pianistico ad accordi ribattuti nei primi due versi e successivamente arpeggiato in crome a sinistra e raddoppiando il canto alla destra. La seconda parte invece, in 6/8, è più mossa e gioiosa, ed è cantata a terze dalle voci maschili. Anche di questo brano è stata eseguita la versione della ristampa del 1927, con accompagnamento pianistico semplificato, più agile e funzionale.
12	LA NINNA NANNA DELLE MAMME D'ABRUZZO	Ninna nanna, ninna nannarella, lu fije mè, ca si vo' fa lu sonne. Fatti lu sonn'e fatti lu ripose; mamme t'ha fatte 'nu lette di rose. 'Nu lette di rose e 'nu mante fiurate... Ssci bbenedette dall'óre chi sci nate. Oh, oh! Sonne, sonne, sonne, viena, viene. Vicci'a'ccavalle; ni' n ci vinir'a ppiede. Vien'accavalle, nghì 'nu cavalle bbianche, la sella d'ore e la vrije di diamante. Vicci'a'ccavalle, 'nghì 'nu cavalle ròsce, la sella d'ore e la vrije di camosce. Oh, oh!	Ninna nanna, ninna nannarella, il figlio mio vuol farsi un sonno. Fatti il sonno e fatti il riposo; mamma t'ha fatto un letto di rose. Un letto di rose e un manto a fiori (una coltre di fiori). Che tu sii benedetto dall'ora che nascesti. Oh, oh! Sonno, sonno, sonno, vieni, vieni. Vieni a cavallo (corri); non ci venire a piedi (non tardare). Vieni a cavallo di un cavallo bianco, la sella d'oro e la briglia di diamanti. Vieni a cavallo di un cavallo rosso, la sella d'oro e la briglia di camoscio. Oh, oh!	03'07"	S R	Questo brano in modo eolio, cioè costruito sulla scala di la minore naturale, è un vero gioiellino musicale. Una linea di canto circoscritta nell'intervallo la ³ -mi ⁴ dal carattere dolcissimo, impostata liberamente su ritmi alternati di 2/2 e 3/2. Un accompagnamento sapientemente costruito su accordi di quinte vuote e arabeschi cristallini nella parte acuta del pianoforte che imitano in alcuni punti l'andamento della tenerissima melodia e conferiscono un'eterea e magica trasparenza al brano. Qui l'autore riesce davvero a farci percepire il senso di un'amore antico e profondo, come quello che solo una madre può cantare al proprio bambino che si addormenta.
13	LA MAMM' E LA FIJJE (Modo dell'interno dell'Abruzzo)	FIGLIA - Mamma, mamma: mi more, mi more, pi 'na vulijje ch'all'orte ci stà. MAMMA - Si tu vulisse 'nu purtijallucce, mò vajj'all'ort'e li vajj'a pijà. FIGLIA - Che mala donna stà mamma mia; ni'n zà chinosce stà malatie! Mamma, no, no: lu purtijallucce guarire ni'n'mmi po'! FIGLIA - Mamma, mamma: mi more, mi	FIGLIA - Mamma, mamma, io muoio, io muoio per un desiderio che in core ho. MAMMA - Se tu desideri (assaporare) un dolce piccolo arancio, ora vado nell'orto e te lo vado a cogliere. FIGLIA - Che crudele donna questa mamma mia; finge di non conoscere la mia malattia! Mamma, no, no; il piccolo arancio guarire non mi	01'26"	S/MS R	Stornellata a carattere satirico, che descrive le schermaglie tra una figlia angustata dal desiderio di amareggiare con un giovane ortolano e sua madre che finge di non capire, ma alla fine è costretta a cedere alle insistenze della ragazza. La melodia, precedente quasi sempre per gradi congiunti, è costruita sul modo eolio, con il quarto grado (si) alcune volte innalzato (si#), e con un'estensione che va da fa# ³ a fa# ⁴ . L'accompagnamento pianistico ad accordi è abbastanza semplice, a parte qualche sporadico arabesco della mano destra, e svolge sostanzialmente la funzione di sostegno armonico del brano.

		more, pi 'na vulijje ch'all'orte ci stà. MAMMA - Si tu vulisse l'urtlanelle, mò vajj'all'ort e li vajja cchiamà. FIGLIA - Che bbona donna stà mamma mia, ca sà chinosce stà malatie. Mamma, sci, sci, sci; l'urtlanelle, guarire mi po'.	può. FIGLIA - Mamma, mamma, io muoio, io muoio per un desiderio che in core ho. MAMMA - Se tu desideri (invece) l'ortolanello, ora vado nell'orto e te lo vado a chiamare. FIGLIA - Che buona donna la mamma mia, che ha saputo conoscere la mia malattia. Mamma, si, si, si l'ortolanello (solo) guarire mi può.			
14	LA TARANTELE DI LI CAFUNE Canto di danza dei contadini (Modo del basso chietino)	Tirituppite, stete cuntènte, ni'n pijete malincunie, ca la jatte di zì previte s'a fijate 'n casa mie. Pi sti bbelle ggiuvinette, e pi st'atre maritate, so purtate st'urijanètte: tutte mò, varicrijete. Abballètte tutte quante: ommin' e femmen' e'nnammurete. Trà, trà, trà. Uno, due, tre; lu Pape ni'n'è Rrè. A lu tembe di la rose, tarantella, graziose. Mò 'i ni 'jem 'a la fundane; ci truvème le lavannare; 'i vidème li bbianche mane. T'ajje tucate ssà bbella cente. Tarantella, sí graziose. - Vive!	Tirituppite, state allegri; non prendete (via da voi tutte le) malinconie. Poichè la gatta di zio prete si è partorita in casa mia. Per voi belle giovanette, e per voi fresche maritate, ho portato l'organetto: (sentirete) come vi ricreerete. Danzate tutti quanti: uomini, donne e fidanzate. Trà, trà, trà. Uno, due, tre; il Papa non è Re. Al tempo della rosa (tempi felici), tarantella, sei graziosa. Adesso ci reheremo presso la fonte, dove troveremo le lavandaie; (colà) ammireremo le loro bianche mani. (Ecco) ti ho toccato cotesta (tua) bella cinta, (la vita), tarantella, sei graziosa. - Viva!	01'33"	S/MS/T/B R/C (4 mani)	Saltarello abruzzese con ritmo rapido e allegro in 6/8. È una sorta di filastrocca con testo strofico <i>nonsense</i> e grottesco, sottolineato da cromatismi ascendenti e discendenti dell'accompagnamento pianistico. Nel ritornello l'accompagnamento pianistico è a rapide terzine di crome, proprio della tarantella (citata anche nel testo: «A lu tembe di la rose, tarantella, graziose»), che conferisce il carattere dionisiaco tipico di questo genere di composizione, e che raggiunge l'apice parossistico con il grido finale «Vive!». E però dalla tarantella si differenzia, come scrive lo stesso autore nella prefazione: «Quando in generale si parla di tarantelle, si corre subito con la mente alla rievocazione di quelle napoletane. Pure appartenendo esse, per affinità ritmica e carattere generale, alla medesima famiglia, il nostro canto di danza presenta una fisionomia più distinta e singolare, ed anche più nobile, tanto da far rimanere esclusa l'ipotesi che trattasi di una stanca derivazione di forme allogene».
15	LI PENE DI L'AMORE (Modo della Valle Sangritana)	Ti vojje fà 'na lettere di piande, e n'atre di suspire e di laménde; ti vojje fà 'na lettere proprie d'ore e 'ppi siggille ci vojje mette stù core. 'Nu sguarde damme 'nghi s'uocchie care; libbre stù core da sii pen'amare. Tu sci lu prim'amore e l'utima pena mè; lu bbene che vojja a tè, Ddije sole li po' sapè.	Ti voglio scrivere una lettera di pianti, e un'altra di sospiri e di lamenti; ti voglio scrivere una lettera proprio d'oro, e per sigillo voglio metterci questo (mio) cuore. Uno sguardo dammi (rivolgimi) con i tuoi occhi cari; libera questo mio cuore da tante pene amare. Tu sei il mio primo amore e (sarai) l'ultima pena mia; il bene che io ti voglio, Iddio solo saper lo può.	01'36"	MS R	Struggente lirica amorosa in ottava rima baciata, secondo lo schema AABCCDD. La melodia in modo lidio, con il quarto grado (<i>sib</i>) aumentato (<i>si</i>), procede per gradi congiunti o a distanza di terza, secondo uno schema comune ad altri canti simili, nell'ambito dell'ottava fa ³ e fa ⁴ . L'accompagnamento pianistico, ad accordi, a volte un po' dissonanti nella prima parte, e le terzine di crome nella seconda parte, assecondano il carattere di dolce nenia amorosa del brano.
16	VOJIE NU BBELLE CIARDINIERE! (Modo di Francavilla al Mare)	E mamma mi lò dà 'nu ggiovine muratore. Nu ggiovine muratore 'ni li vojje, no, no! Ma ji vojje spusà 'nu bbelle ciardinere. Nu bbelle ciardinere ji li vojje: sci, sci!	La mamma si ostina perchè io sposi un giovane muratore. Un giovane muratore, io non lo voglio, no, no! Invece io voglio sposare un bel giardinere. Un bel giardinere io voglio sposare: sì, sì!	01'24"	S/MS C	Come il precedente <i>La mamme e la fijje</i> , questo breve brano è una stornellata a carattere satirico, anche se più dolce e malinconico, che descrive le schermaglie tra una figlia desiderosa di amoreggiare con un giovane giardiniere e la madre che vorrebbe invece dargli per sposo un muratore. La melodia, precedente quasi sempre per gradi congiunti, si avvale di un accompagnamento pianistico ad accordi della sinistra e raddoppi della linea del canto o piccoli arabeschi della destra con funzione di semplice sostegno armonico del brano. Il ritmo alterna spesso battue in 2/4 e 4/4, per adeguarsi alle irregolarità metriche del testo.
17	LU CANDATORE	Ji sacce 'na canzon'a la dummerse, a la dummerse li vojje cantari. Sò jit'a la mundagne di li sciorve, sò viste cose chi n'zò viste maje,	Io conosco una canzone alla rovescia e alla rovescia voglio cantarla: Sono andato (su) alla montagna delle sorbe (dove	02'30"	T C	La figura de "Lu candatore" era una sorta di menestrello cantastorie che si spostava da un paese all'altro dando notizia degli ultimi fatti col canto, spesso arricchendoli di descrizioni fantasiose, comiche o satiresche. A volte veniva anche ingaggiato per cantare serenate amorose o a dispetto. Il brano ripropone un tipico testo strofico di questa figura errante, dove convivono descrizioni <i>nonsense</i> e grottesche: «Ji sacce 'na canzon'a la dummerse, a la

		ch'a dirle n'n zi crede maj' e, pu maje. Fior di cannizze, tu pijete lu mulinare, bella ragazza: si scotole lu cappèlle ci facème la pizza. Sò viste fà li scarpe senza forme, e la culate senza cinniràte; la scrofe che cucève li maccarune, li purchettucce chi 'rattève lu casce. Fior di minducce, la mende n'n zi piante, ma si sumènde Chi jescè da lù core non ci rijentre. Vi lasse la bbona ser'e la bbona notte, o ggiuvène, vicchi'e bbelle maritate; vi lasse la bbona ser'e la bbona notte a vu' tutte, di lu vicinate.	nascono soltanto le sorbe) dove ho visto cose che non vidi mai, che a dirle non si crederebbero mai e poi mai. Fior di canna, tu sposa il mugnaio, bella ragazza: se scuote il cappello (con la sola farina ivi depositata) ci faremo la pizza. Ho visto fare le scarpe senza forma alcuna, e il bucato (fare) senza ceneraccio. La scrofa che cucinava i maccheroni, e i maialini che grattugiavano il formaggio. Fior di menta, la menta non si pianta ma si semina chi esce dal (mio) cuore (mai più) ci rientrerà Vi auguro la buona sera e la buona notte (a voi) fanciulle, vecchie e belle maritate. Vi auguro la buona sera e la buona notte anche a voi tutti del vicinato.			dummersè li vojje cantari. [...]Sò viste fà li scarpe senza forme, e la culate senza cinniràte; la scrofe che cucève li maccarune, li purchettucce chi 'rattève lu casce». La melodia alterna frasi descrittive nello stile di recitativo accompagnato ad alcuni brevissimi slanci ariosi, sempre conclusi in modo burlesco. L'accompagnamento pianistico asseconda perfettamente e funzionalmente i passaggi da uno stile all'altro.
18	LA ROSA A LU CIARDINE (Modo del teramano)	La ros'a lù ciardine s'addore ogni matine: 'ccusci sarà l'amore, da tutte si fà vascià. La ros'a lù ciardine s'addor'e n'n'zi cojje; si casche tutte li fronne si torn'a riddurà.	La rosa nel giardino si odora ogni mattina (ha profumo per tutti): così (forse) sarà l'amore (che) da tutti si lascia baciare. La rosa nel giardino si odora ma non si coglie (ammirarla senza contaminarla); se cadono tutte le foglie si torna a riodorarla (ammirarla di più).	01'05"	S/MS/T/B C	Brevissimo canto amoroso con un testo in ottava rima baciata (AABBCCDD) e una melodia semplice e dolcissima in modo lidio, con il quarto grado (si) spesso aumentato e un range pochissimo esteso, che va dal sol ³ al mi ⁴ . La parte vocale alterna passaggi all'unisono ad altri a distanza variabile di terza, quarta e sesta, secondo quell'istintivo e spontaneo gioco contrappuntistico descritto dall'autore nella sua prefazione come proprio del popolo abruzzese. L'accompagnamento fornisce poi un gradevole tappeto sonoro che asseconda le morbide linee del canto. Anche per questa esecuzione si è utilizzata la ristampa del 1972, più precisa di quella del 1924 nell'indicazione delle alterazioni e dei contrappunti corali.
19	MODO DELLA VALLE DEL PESCARA	Ji sò 'nate 'ntrà le ros'e'mbracci'a lu spose ji vojje muri. Ji sò 'nate 'ntrà le vijòl'e'mbracci'a l'amore ji vojje muri.	Io sono nata tra le rose, e fra le braccia dello sposo (io) voglio morire. Io sono nata tra le viole, e fra le braccia del (mio) amore voglio morire.	00'56"	MS R	Tenerissima lirica amorosa con una melodia che si muove per gradi congiunti o molto ravvicinati nel range mi ³ e re ⁴ . Su una melodia perfettamente equilibrata, l'autore ha cucito un accompagnamento pianistico che utilizza spesso accordi di settima, nona e tredicesima, dal vago sapore jazzistico, che esaltano il carattere di dolce nenia del brano.
20	LA PAJISANELLE (Modo di Francavilla al Mare)	Apprime ti vulè senza nijente, e 'mmò ci vo' la dot'e li cuntante, la pajisanella simpatich'e bbelle, si vvù fa, l'amore 'ngghi mmè.	Prima ti volevo sposare senza nulla, ma ora occorre la dote e i contanti (corredo e danari), o paesanella, simpatica e bella, se vuoi fare l'amore con me.	00'37"	T R	Brano nello stile della canzone a danza, con il tipico ritmo di 6/8 e l'accompagnamento strumentale del saltarello abruzzese.

Tabella 2

"Canti della Terra d'Abruzzo" di E. Montanaro, vol. 2, Edizioni Ricordi, Milano, 1927 CD 2, Musicomania Editoriale, Nepezzano (Te), 2008 Interpreti: S = M. Maurizio, MS = A. Trovarelli, T = N. Fazzini, B = P. Specca, R = R. Rupo (pianista), C = I. Crisante (pianista)						
N° traccia	Titolo/sottotitolo	Testo	Traduzione originale	Durata mm/ss	Interpreti	Note descrittive
1	FILUMÈNE (Modo di Miglianico - Contrada Cerreto)	Chi 'bbella facce chi' tté la Filumène; la faccia se jè 'bell' e Filumèna no! E gnor sci gnor sci gnor nò, e Filumèna no! Chi 'bbella vite chi 'tté la Filumène; la vite se jè 'bbelle e Filumèna no! E gnor sci gnor sci gnor nò, e Filumèna no!	Che bel sembiante ha la Filomena, il suo sembiante è bello, ma Filomena no! E gnorsi, gnorsi, gnornò, e Filomena no! Che bel corpo che ha la Filomena, il suo corpo è bello (le sue linee sono perfette), ma Filomena no! E gnorsi, gnorsi, gnornò e Filomena no!	02'45"	B R	Canzone strofica a dispetto nella quale si decantano le virtù fisiche come il viso e la vita sottile di una donna, Filomena, evidenziandone però anche il brutto carattere. La melodia in modo ionio (corrispondente al nostro modo maggiore) è, a dispetto del testo, estremamente semplice e dolce. L'accompagnamento, strutturato come un corale, raddoppia sostanzialmente il canto, inserendo di tanto in tanto semplici e morbidi arabeschi alla mano destra o alla sinistra.
2	LU PRIM'AMORE (Pescara - Contrada Fosso Torbido)	E ocche ci ni facce di tanta fiùre; l'amore me li fa lu ciardinière! Quand'é 'bbelle lu prim'amóre; cchi di tè si ni pò scurdà! Mi vojje metta 'ccòrre 'ngli lu vènde, ni 'ngi l'a 'ppò lu sole chi 'corre tande! Quand'é 'bbelle lu prim'amóre; cchi di tè si ni pò scurdà! Ojili, ojilà!	Che cosa me ne faccio di tanti fiori, se l'amor mio fa il giardiniere? Quanto è bello il primo amore; Chi di te se ne può scordare! Mi voglio mettere a correre con il vento, (tanto) che non potrà raggiungermi neppure il sole che corre tanto. Quanto è bello il primo amore; chi di te se ne può scordare! Ojili, ojilà!	01'46"	S/MS C	Ascoltando questo canto non si può fare a meno di notare la forte somiglianza di melodia e testo con il brano <i>Quant'è bello lu primm'ammore</i> creato e portato al successo nazionale nel 1964 dal cantante pugliese Tony Santagata. Egli probabilmente trascrisse e modernizzò testo e musica di un canto presente nella tradizione popolare dell'Italia centro-meridionale. Addirittura, nel testo cita anche un verso di <i>A la francavilliese</i> , "Scite fatte la vònna bbianche; quande camine fa tingh'e 'tanghe", che nel brano di Santagata diventa "Te si' misa na vèsta bianca, quanno cammini fai 'ndringhete e 'ndranghete". Tutto questo a supporto di quella teoria dei <i>nòmos</i> citata da Montanaro nella sua Prefazione, cioè dell'utilizzo di brevi frasi musicali come archetipi melodici, modelli per numerosi canti popolari in zone d'Italia, soprattutto centro-meridionale, anche molto distanti fra loro.
3	CANTO DEI BOSCAIÓLI	Nù sème di la mundagne, e di li lupe n'avème paure!	Noi siamo della montagna, e dei lupi non abbiamo paura!	00'44"	T/B R	Questo brevissimo canto è l'unico della raccolta di Montanaro che origina sicuramente dalla zona montuosa dell'Abruzzo. L'attacco sfalsato della melodia tra le due voci maschili, con un salto di quarta, richiama il tipico suono dei corni da caccia. Il contrappunto tra la voce più acuta e quella più grave crea spesso intervalli di quinta e ottava che accentuano il carattere di caccia del brano.
4	CANDE DI LA MÈTETÛRE (Contrada Foro)	Quande jì vojje mète sacce mète, Sand'Anne mi l'accatte la faucijje, Allèri 'allèrie và la faucijje, 'ca la patròne mi li vò dà la fijje. La mamme di l'amore male mi dice, e jì pi suspètte, la fijja mi pijje. L'acque di lu mare sbatte sbatte, e l'occhie di l'amor 'accenn 'accenne.	Quando io voglio mietere so mietere, (il giorno della festa di) Sant' Anna mi comprerò la (nuova) falce. Allegra allegra va la falce, perchè la padrona mi vuol dare (in sposa) la figlia. La mamma del (mio) amore male mi dice (pettegola sul mio conto), ed io per dispetto (di lei) le porterò via la figlia. L'acqua del mare sbatte sbatte, e l'occhio dell'amore ammicca ammicca.	02'18"	T R	Questo brano, dall'andamento dolce e cullante, è insieme canto di lavoro e canto d'amore di un giovane mietitore che vuole sposare la figlia della padrona, nonostante l'opposizione della madre di lei. Una stessa frase musicale scritta nella zona medio-acuta (do ⁴ – sol ⁴) viene ripetuta ben quattro volte, con alcune piccole varianti melodiche e ritmi che si alternano tra il 6/4, il 5/4 e il 9/4, per adeguarsi alle irregolarità metriche del testo. L'accompagnamento pianistico raddoppia spesso la melodia, assecondandone l'andamento.
5	STURNELL'AMUROSE (Francavilla al Mare - Contrada delle Piane)	Tènghe 'na piande di ros'a'ccappuce, tènghe lu spose si chième Ruccuce; prime li cojje e dope l'addore, Roccucc'è lu prim'amore.	Io ho (nel mio orto) una pianta di rose a cappuccio, ed ho (nel mio cuore) lo sposo a nome Roccuccio; prima lo colgo (il fiore) e dopo l'odore, Roccuccio è il (profumato mio) primo amore.	00'25"	S C	Stornello amoroso brevissimo e spigliato, in 6/8, con un melodia in zona medio-acuta (la ³ – sol ⁴), dal tipico carattere improvvisativo, che gli conferisce freschezza e spontaneità.
6	CANDE A DISPETTE (Francavilla al Mare - Contrada «Foro Morto»)	Mi vojje fa 'nu ricce 'ngannellate, pi dispette di stu vicinate. Tu	Mi voglio fare un ricciolo incannellato, per dispetto di	02'15"	S/T R	Canto a dispetto in forma strofica e dal tipico carattere improvvisativo. La stessa melodia è alternata fra la voce femminile e quella maschile, in un continuo rimbalzo di frasi sferzanti, pungenti e sarcastiche.

		t'acridive da vév'a lu manére acciúcchete 'nterr'e viv' a la péschére! Tu t'acridive d'a'cchiappà la cime, sci l'acchiappate la 'cchiù bbassa rame! Quest' è lu cande di lu cripacore, cchi ni' li pò sindi chi schjett'e more!	questo vicinato! Tu credevi di (poter) bere col manere, (invece) curvati per terra e bevi nella peschiera! Tu credevi di prendere la cima (salire in alto), invece hai preso il più basso ramo! Questo è il canto del crepacuore, e chi non può sentirlo che schiatti e muoia!			
7	NINNA NANNA (Modo del teramano)	Fa la ninna ninnarella, belle di lu mé, Oh! A stu fije, madonna mé, fajje sunna lu paradise 'nghe tutte l'angill'attorne. Oh! Sonne 'ngannatore, fa'ddurmi stü fije mé. Oh! A stù nicche fajje lu segne di la croce, e pozza cresce: belle, sane e virtuose. Oh!	Fa la ninna ninnarella, bello mio, Oh! A questo figlio, Madonna mia, fagli sognare il paradiso con tutti gli angeli attorno. Oh! Sonno ingannatore, fai addormentare il figlio mio, Oh! A questo piccolo fai tu il segno della croce; e che possa crescere bello, sano e virtuoso. Oh!	02'37"	MS R	Anche questo canto, come la <i>Ninna-nanna delle mamme d'Abruzzo</i> , è un gioiellino musicale. Su di una melodia strofica lenta e ipnotica, che alterna modo eolio e frigio, Montanaro ha realizzato un accompagnamento pianistico che fa risaltare nel brano insospettabili sonorità di genere <i>blues</i> . L'ampio uso di gruppi ritmici irregolari nella melodia e nell'accompagnamento, accentua il <i>pathos</i> arcaico che questo brano trasmette all'ascoltatore.
8	MAMMA MAMME (Miglianico)	Mamma mamme, lu falignème ca mi jam' e mi vo 'bbene; 'nghi lu 'bbene mi mantiene, la signora mi fa fà. E 'mbàreme a fa l'amor!	Mamma mamma, il falegname (dice) di amarmi e di volermi bene; tanto che, basterà il suo solo affetto perchè io possa vivere de signora. E insegnami a fare l'amore!	01'07"	S/T/B R	Canto corale nel quale “la javite” (la voce acuta femminile), “lu javite” (la voce acuta maschile) e “lu vasse” (voce bassa maschile) si rincorrono armoniosamente nel creare un intreccio musicale dolce e appassionato. In brani come questo emerge la naturale propensione corale della musica popolare abruzzese, cioè l'istinto naturale degli abruzzesi di armonizzare una linea melodica, come affermato dallo stesso Montanaro nella sua prefazione all'opera.
9	CANTO DELLA «VALLE DEL SANGRO»	Teneve 'na casarelle, ngi na finistrell'aperte, la lune s'affaccé dentr' e diceve: «'ngi sta niscjüne!» Ma mo 'ni je cchiù 'cuscì: stù core ha truvate 'nu core, Lu sole je garde, e ride dicenne: «'vijat' a vvù!»	Tenevo una casetta, con una finestretta aperta, la luna, facendovi capolino, diceva: « <i>Non c'è nessuno!</i> » Ma ora non è più così; questo cuore ha trovato un cuore, il sole ci guarda, e ride dicendo: « <i>Beati voi!</i> »	01'07"	B R	Tenero e breve stornello amoroso nel quale la stessa frase musicale si ripete due volte identica, mentre l'accompagnamento pianistico, che ricalca la linea del canto, si arricchisce leggermente nell'armonizzazione ad ogni ripetizione.
10	CANTO DELLE DONNE ADDETTE AL CARICAMENTO DELLE FRUTTA	Signore cape famme 'nu favore: fammele carica sti pimmadore; - Non' ti ni' 'ngaricà, ci penze ji, - l'arie di sti pajese t'ha fatte 'mbazzi! Signore cape famme 'nu favore: fammele carica sti mirjanate, -Non' ti ni' 'ngarica, ci penze ji, - l'arie di stu pajese t'ha fatte 'mbazzi!	Signor capo: fammi un favore: fammi caricare questi pomidori; - Non te ne incaricare, ci penso io, - L'aria di questo paese ti ha fatto perdere la testa! Signor capo: fammi un favore: fammi caricare queste melegranate; - Non te ne incaricare, ci penso io, - L'aria di questo paese ti ha fatto perdere la testa!	00'45"	S/MS/T/B C	Durante il periodo della raccolta della frutta, le donne addette al caricamento delle cassette sui vagoni ferroviari, per l'esportazione, si rivolgevano al capostazione applicando sopra un unico motivo musicale parole che cambiavano a seconda dei fatti accaduti in una specifica giornata. Si poteva assistere quindi ad un rimando continuo, scherzoso e pungente, tra le donne e gli uomini che rispondevano, che poteva durare anche parecchio tempo in base alla capacità improvvisativa dei cantanti.
11	E MO CA RIVE L'AMORE (Canto autunnale della «Vallata del Foro»)	E cchj til l'ha dett'amore ca ni' 'nti jáme? E cchj ti l'ha mèsse 'ss'a pén'a lu core? E mò cà rive l'amore jocchi nire di stu core ji pi tté suspire e more! E ji t'ajjamate da quande tu jire 'nfasce; e mò che sci crisciúte a me mi lésse! E mò cà rivé l'amore jocchi nire di stù core, ji pi tté suspire e more!	E chi te l'ha detto amore che non ti amo? E chi ti ha messo tanta pena nel cuore? Ed or che tornerà l'amore occhi neri di questo cuore, io per te sospirerò e morrò! Io ti ho amato da quando tu eri in fasce; ed ora che sei cresciuto mi lasci! Ed or che tornerà l'amore occhi neri di questo cuore, io per te sospirerò e morrò!	02'37"	S/MS/T/B C	In questo canto amoroso, caratterizzato da un lento e morbido accompagnamento pianistico, si snoda una struggente melodia, prima ad una voce sola maschile e poi ripetuta a coro pari femminile a distanza di terza, dal languido e malinconico sapore autunnale. Ancora una volta Montanaro ha saputo creare un ricco e ipnotico tappeto armonico su una stessa frase melodica ripetuta più volte con testo diverso.
12	LU LÉPRE	Fère lu vènd'e fère la lûne, lèste	Tira il vento e splende la luna,	00'54"	B	Narrano i contadini che, in tempi andati, c'era un terribile ladro di campagna (un vero topo

		mò, ca 'nzi vede nisciune! Fère lu vènd'e fère la lùne, zitte mò ca passe ûne!	sbrigati (a rubare) ora, che non ci vede nessuno! Tira il vento e splende la luna, fermati, (non far rumore) ora, perchè passa uno!		R	campagnolo soprannominato, per la sua sveltezza, la lepre); il quale, nelle stagioni propizie, soleva uscire di notte, per rubare in prevalenza frutta nelle campagne altrui. Egli, per non essere disturbato durante le sue disoneste operazioni, portava con se un compagno, il quale, facendo da guardiano doveva cantare in maniera da lasciar ben comprendere alla lepre come questa doveva muoversi. Musicalmente, su una melodia piuttosto libera in modo eolio (Declamato a piacere, senza rigore di tempo, è l'indicazione agogica) l'accompagnamento pianistico, all'inizio e alla fine della frase, replica quasi onomatopeicamente la rapida corsa della lepre (tra l'altro con l'indicazione "chitarra"), oppure il fischio (anch'esso indicato nella parte pianistica) del compare che lo avverte di eventuali intrusi.
13	...A CAPÀ MARITE (Canto di danza dell'epoca della mietitura)	FIGLIA - E la lune 'mmezz'a lu mare, mamma, mamma mariteme tu! MAMMA - Fijja, fijja 'chi t'ajje da dà? FIGLIA - Mamma, mamma pinzece tu: lu sarturille nin 'fà pi mmé. Sempre vâ sempre vé. sempre l'ache 'mmène tê! Jaresajje 'na fantasie li jacate a la fijja te! CORO - Zzà, zzà, zzà! FIGLIA - E la lune 'mmezz'a lu mare mamma, mamma mariteme tu! MAMMA - Fijja, fijja 'chi t'ajje da dà? FIGLIA - Mamma, mamma pinzece tu: lu muratore nin 'fa pi' mmè. Sempre vâ sempre ve; la cucchière 'mmène te! Jaresajje 'na fantasie li cucchiarèt' a la fijja te! CORO - Zzà, zzà, zzà! FIGLIA - E la lune 'mmezz'a lu mare mamma, mamma mariteme tu! MAMMA - Fijja, fijja 'chi t'ajje da dà? FIGLIA - Mamma, mamma pinzece tu: lu scarparelle nin 'fà pi mmé. Sempre vâ sempre ve; sempre la subbie 'mmène te! Jaresajje 'na fantasie li subbièt' a la fijja te! CORO - Zzà, zzà, zzà!	LA FIGLIA - E la luna in mezzo al mare, mamma mamma, maritami tu! LA MADRE - Figlia mia, chi debbo darti? LA FIGLIA - Mamma mamma, pensaci tu; il sarto (però) non fa per me! Comunque lo guardi comunque lo giri. sempre l'ago in mano tiene! Se gli prende uno schiribizzo i colpi d'ago alla (povera) figlia tua! CORO - Zaá, zzá, zzá! LA FIGLIA - E la luna in mezzo al mare, mamma mamma, maritami tu! LA MADRE - Figlia mia, chi debbo darti? LA FIGLIA - Mamma mamma, pensaci tu; Il muratore non fa per me! Comunque lo guardi, comunque lo giri sempre la cazzuola in mano tiene! se gli prende uno schiribizzo quanti colpi alla figlia tua! CORO - Zaá, zzá, zzá! LA FIGLIA - E la luna in mezzo al mare, mamma mamma, maritami tu! LA MADRE - Figlia mia, chi debbo darti? LA FIGLIA - Mamma mamma, pensaci tu; il calzolaio non fa per me! Comunque lo guardi, comunque lo giri, sempre la subbia in mano tiene! Se gli prende uno schiribizzo le subbiate alla figlia tua! CORO - Zzà, zzá, zzá!	01'43"	S/MS/T/B R	Saltarello abruzzese eseguito solitamente al termine della mietitura del grano. Vi si rappresenta il dialogo tra una figlia e la madre, dove la prima invoca la seconda di trovargli un buon marito, mentre al termine di ogni strofa tutti in coro intonano l'intercalare «Zzà, zzà, zzà!». Ad ogni ripetizione della strofa l'accompagnamento pianistico si diversifica leggermente e si arricchisce ritmicamente ed armonicamente. È evidente la somiglianza testuale e musicale con il canto siciliano <i>C'è la luna 'mmezzu 'o mari</i> , a dimostrazione ulteriore che questo, come altri brani, circolano da tempi antichi, e in numerose varianti, nelle varie comunità, soprattutto dell'Italia centro-meridionale.
14	LA CAMPAGNOLE (Ortona a Mare)	Chi bella trecce chi ttè la campagnòle. Mò zi fè nott'e cambare ni' nzi pò; murir'a mmé mi fè la campagnòle! Chi bella facce chi ttè la campagnòle. Mò zi fè nott'e cambare ni' nzi pò; murir'a mmé mi fè la campagnòle! Chi belle pette chi ttè la campagnòle! Mò zi fè nott'e	Che bella treccia che ha la campagnola! Or che si fa notte vivere non si può (la vita, le cose finiscono); Morire a me mi fa la campagnola! Che bel viso che ha la campagnola! Or che si fa notte vivere non si può, morire a me mi fa la campagnola! Che bel petto che ha la campagnola! Or che si	02'14"	S/MS/T/B C	Bel canto agreste originario della zona di Ortona. Montanaro è riuscito anche in questo caso a creare un piccolo capolavoro musicale nell'armonizzazione delle parti corali e dell'accompagnamento pianistico. L'accompagnamento in particolare rivela un'impostazione orchestrale, avvalorata da indicazioni dello stesso autore che in alcuni passaggi del pianoforte indica "flauti" oppure "oboe". Sarebbe interessante sapere o recuperare in qualche modo prove di una trascrizione orchestrale di questi brani, ma la perdita di gran parte delle partiture e degli spartiti di Montanaro nella distruzione della sua casa di Francavilla durante l'ultima guerra rendono difficile se non impossibile una simile ricerca. Nella registrazione non è stata eseguita l'ultima strofa.

		cambare ni' nzi pò; murir'a mmé mi fè la campagnòle!	fa notte vivere non si può; morire a me mi fa la campagnola!			
15	QUILLE DI LU CASALE (Modo di Lanciano)	E quille di lu Casale vâ senza buste, ojilâ! Ci vò lu callamare 'nghi lu fuste, 'gire la rundinelle e quande c'iùlêm'amâ! A lu Casale s'è fatte 'na torra nòve, ojilâ! Ci s'è chiamâte 'na bbande chi ni' 'nzi trove, 'gire la rundinelle e quande e c'iùlêm' amâ! E quande vojje bben'a cchi capisce, ojilâ! Sende la vocia mè e la richinòsce, 'gire la rundinelle e quande c'iùlêm' amâ!	Le donne di Casale vanno senza busto, ojilâ! Ci vuole il calamaio e il portapenne (occorre essere belle e saper vestire, per seguire la moda) gira mia rondinella; quanto ci vogliamo amare! A Casale s'è costruita una torre nuova, ojilâ! S'è chiamata (per l'occasione) una banda (musicale) che non si trova gira mia rondinella; quanto ci vogliamo amare! Quanto voglio bene a chi capisce; ojilâ! Sente la voce mia e la riconosce (attraverso le mie monche parole, sa ben comprendere ciò che voglio dire) gira mia rondinella; quanto ci vogliamo amare!	01'58"	S/MS/T/B C	Questo era un canto con il quale i lancianesi si divertivano un tempo a prendere in giro gli abitanti di Casalbordino, ma era comune anche in altre parti d'Abruzzo, con testi differenti. Nell'aquilano ad esempio, era una vera e propria serenata a dispetto, il cui testo augurava le peggiori disgrazie al fidanzato traditore o che non corrispondeva alle aspettative della donna amata. Anche qui la perizia dell'autore ha creato un gioiellino musicale nell'armonizzazione delle parti corali e dell'accompagnamento pianistico.
16	STORIA DI UN MARITO TRADITO	LA MADRE - Tu fìjja fìjja, spuse lu Cuntinàre; quest'è la dote che ti vò dunàje. LA FIGLIA - O mamma mamma, la dote ni mi serve; Vojje Vuggènie, lu prim' amore. LA FIGLIA - O Cuntinàre, ni' 'mi tuccà jinnotte, tenghe 'nu vote chi m'ajje da li vâ! IL CONTINAIIO - Si n' t'avàscte 'na notte pijitine quattre; vattil' a 'live lu vote chi sci fatte!	LA MADRE - Tu figlia figlia, sposa il Continaio; questa è la dote (assai vistosa) che ti, vuol donare. LA FIGLIA - O mamma mamma, della dote non so cosa farne, voglio (sposare) Eugenio, il mio primo amore. LA FIGLIA - O Continaio, non mi toccare questa notte, (poichè) ho un voto che debbo sciogliere! IL CONTINAIIO - Se non ti basta una notte prendine pure quattro, vai a sciogliere il voto che hai fatto!	02'42"	S/MS/B R	Canto burlesco che vuole prendere in giro gli uomini ricchi e attempati desiderosi di sposare qualche bella ragazza disponibile a guadagnare una bella dote. La credenza popolare narra che in un paese d'Abruzzo, un'avvenente ragazza fu costretta dalla madre a sposare un vecchio e ricco possidente del luogo; mentre la fanciulla amava segretamente un giovane di nome Eugenio, al quale, in ogni caso, aveva fatto giuramento di dare il primo bacio. Avvenne difatti che nella prima notte di matrimonio, la ragazza, col pretesto di dover sciogliere un voto che non poteva svelare, ottenne dal vecchio marito il consenso di recarsi in chiesa, ed uscita di casa non vi fece più ritorno. Il povero vecchio gabbato, divenne d'allora oggetto di ogni scherno, tanto che fu costretto a non uscire più di casa; e nei periodi di carnevale che seguirono, l'avventura fu ricostruita a mezzo di una rappresentazione pubblica. Protagonista fu un tale soprannominato "Zi Patana". Secondo alcuni, autore della musica e delle parole è stato un vecchio canonico burlone. Musicalmente il brano non si discosta da altri dello stesso genere e argomento.
17	LU CAROFENE A 'CÔPPIE	Quande mi piace lu carofen'a còppie. Giuvàne e la spose jé 'na bella coppie. Apprime ti li vide sott'e 'mbracce, dapà si vasce gné ddù passaritte. E cchj mi ci fà pinzà Giuvann'e la spose di qua e di là, Jupp!	Quanto mi piacciono i garofani a coppia! Giovanni e la sposa, insieme che bella coppia. Prima te li vedi (tutte e due) a braccetto, più tardi si baciucchiano come due passerotti. E chi mi ci fa pensare, Giovanni e la sposa di qua e di là, Jupp!	00'57"	T C	Canzone amorosa di tematica e melodia simile ad altri brani dello stesso genere, che però si avvale di un accompagnamento pianistico che sembra voler imitare gli arpeggiati di una chitarra, quasi si trattasse di una serenata.
18	ALL'ÒRTE	UNA VOCE - Ji vajj' all' ort'a cojje le rose, scontre lu spose e mi mett' a parlâ. Mi mett' a parlâ mi mett' a candâ: «senza lu spose l'amor 'n zi pò fa!» CORO - Cinghe, la bella seji, la setta là là, «senza lu spose l'amor 'n zi pò fa!» UNA VOCE - Ji vajj' all'ort'a cojje la menducce, scontre Ruccucce e mi mett' a parlâ. Mi mett' a parlâ mi mett' a candâ: «senza Ruccucce l'amor 'n	UNA VOCE - Io vado nell'orto per cogliere le rose, incontro lo sposo e mi metto a parlare. Mi metto a parlare, mi metto a cantare: «senza lo sposo l'amore non si può fare!» CORO - Cinque, il bel sei, sette là là, senza lo sposo l'amore non si può fare. UNA VOCE - Io vado nell'orto per cogliere la menta, incontro Roccuccio e mi metto a parlare. Mi metto a parlare, mi metto a cantare;	01'55"	S/MS/T/B R/C (4 mani)	Brano celeberrimo, conosciuto anche oltre i confini d'Abruzzo e portato persino alla ribalta televisiva da mattatori teatrali come Gigi Proietti. È un misto tra canto burlesco, di lavoro e amoroso, scaturito dalla fervida fantasia popolare. Un solista, di solito femminile, racconta nella strofa il suo incontro con lo sposo, presenza fondamentale perché «senza lu spose l'amor 'n zi pò fa!». Replica il coro sempre con lo stesso ritornello a ritmo accelerato, misto di intercalari e altre frasi: «Cinghe, la bella seji, la setta là là, «senza lu spose l'amor 'n zi pò fa!»». Insomma, il classico botta e risposta che poteva durare a lungo mantenendo la stessa musica ma cambiando il testo in rima, che poteva diventare sempre più licenzioso e scurrile, in una sorta di gara a chi la sparava più grossa. Data la struttura evidentemente orchestrale dell'accompagnamento pianistico, in questa incisione è eseguito a quattro mani dai due pianisti.

		zi pò fa!» CORO - Cinghe, la bella seji, la setta là là, «senza lu sponse l'amor 'n zi pò fa!»	«senza Roccuccio l'amore non si può fare!» CORO - Cinque, il bel sei, sette là là; senza Roccuccio l'amor non si può fare.			
19	LU FAZZULETTE (Stornello)	Ji l'arracame lu fazzulette, 'ngghi lu nome di l'amor. E ji 'ngambàgne n' 'ngi vâjje, ca lu sòle mi fa male! E ji mi mètte 'n gamerine, li cuscin'a 'rracamà! Ji l'arracame lu fazzulètte, 'ngghi lu nome di l'amor.	Io ricamo il fazzoletto, col nome dell'amore. E io in campagna (a lavorare) non ci vado, perchè il sole mi fa male! E io mi metto nel camerino, (a dormivegliare) il guanciaie a ricamare (con i dolci sogni)! Io ricamo il fazzoletto, col nome dell'amore!	01'37"	MS C	Altro delizioso canto amoroso trattato musicalmente in modo raffinato da Montanaro. Bisogna immaginare un gruppo di ragazze che cantavano mentre erano intente a ricamare la propria dote, cioè il corredo di lenzuola, camicie, cuscini, fazzoletti e quant'altro, come si usava fino a qualche decennio fa, per assicurarsi un matrimonio vantaggioso. Era consuetudine ricamare anche le iniziali del futuro marito, oltre alle proprie, per suggellare il legame indissolubile fra i promessi sposi. Su una breve melodia ripetuta identica più volte fra le due soliste femminili, Montanaro realizza un accompagnamento pianistico, spesso in tempo sincopato, che dona eleganza e leggerezza al brano.
20	LU SAND'ANDONIE (Canto carnascialesco)	Salute 'bbona ggente che durmèt'alleramente, vi difènne Sand'Andonie pruttitore contra lu dimònie! A stu sande 'na 'bbona mojje li parinde javè ufferte; Jesse scappe a lu diserte, pi 'n'avè li seccature! Sand'Andonie ngghi la mbusse Jev'a 'ccacce a ciammalliche, lu dimonie ie da 'na vusse e le manne 'mmezza la retrriche! Sand'Andonie, 'nna nu piate ce magneve li tajuline, lu demonie uatte uatte je s'arobbe la fruccine! Natru jorne 'ngghi li bbeffe L'ha 'ngundrate Satanasse, se li pijj' e ci l'aggraffè ci li leje'mbacci'a 'nu sasse! Sanda notte gent'amiche lu Signore vi bbenediche, e v'accresce lu patrimonie 'ngghi la rézie di Sand Andonie!	Salute buona gente che dormite allegramente, vi difenda Sant'Antonio protettore contro il demonio! A questo santo una buona moglie i parenti avevano offerto, Lui fugge nel deserto per non andare incontro a delle seccature! Sant'Antonio con la rugiada se n'andava raccogliendo le lumache, il demonio gli dà un urtone e lo fa ruzzolare in tra le ortiche! Sant'Antonio con in mano un piatto vi mangiava le tagliatelle, il demonio quatto quatto gli ruba la forchetta. Un altro giorno con tanto di baffi (si fece) incontrare Satanasso, (Sant'Antonio) lo prende, lo afferra e lo lega di contro a un sasso! Santa notte gente amica. Il Signore vi benedica, e v'accresca il patrimonio con la grazia di Sant'Antonio.	03'09"	S/MS/T/B C	Brano carnascialesco di tipo satiresco, con un testo cantato dal tipico "candatore" (una sorta di menestrello cantastorie) che si spostava da un paese all'altro dando notizia degli ultimi fatti col canto, spesso arricchendoli di descrizioni fantasiose e comiche. Qui racconta la storia dell'eremita S. Antonio abate, con il celebre canto <i>Lu sand'Andonje</i> (nell'aquilano conosciuto come <i>Sant'Antonio allu desertu</i>), uno dei più diffusi e noti canti popolari abruzzesi, composto da uno o più autori anonimi. È un canto di questua, del quale peraltro esistono molte versioni diverse per musica e testo, ed i versi vengono ancora oggi cantati principalmente in Abruzzo alla vigilia della festa di sant'Antonio abate, dal pomeriggio della vigilia per concludersi il 17 (giorno della festa del santo) fra canti, suoni e sacre rappresentazioni fino a tarda notte. Il culto è sempre stato molto vivo nel mondo agro-pastorale abruzzese, dove il santo è venerato quale protettore degli animali domestici. Le numerose strofe ricordano, con spirito ludico, le tentazioni di sant'Antonio, le proverbiali lotte tra l'eremita e il demonio ("Satanasso"). La canzone inizia con un augurio del santo verso la gente devota che lo ospita nelle proprie case durante il pellegrinaggio. Successivamente i distici cantano la vita del santo, dalla fuga al deserto per non sposarsi, alle tentazioni e ai dispetti del Demonio, fino alla generosità del santo verso i contadini e al saluto finale. L'elemento di contaminazione popolare abruzzese sta nel descrivere il santo come un allegro burlone e mangione che nonostante i dispetti del diavolo, riesce sempre a cavarsela: mangiando i tagliolini con le mani dopo che il demonio gli ruba la forchetta e addirittura poi picchiandolo, dando inizio alla leggendaria contesa tra il Bene e il Male, e legandolo ad un sasso; oppure riuscendo illeso dalle ortiche quando il demonio lo spinge mentre il santo va a caccia di lumache (le "ciammajiche"). La canzone si conclude con il santo che benedice gli animali dei contadini, affinché diano prosperità al focolare, e saluta la folla plaudente.
21	LA SAVETARÉLLE	Ullèr' ullir' ullèra, la llera lira lli là! Balle Francische, balle Nicole, balle la sponse di minzignore! La caròte ni' è rape; la carruchele ni' è ròte; lu cillètte ni' è ruchele; lu callàre ni' è marmitta; lu canestre ni' è stàre; la luscje ni' è còla; la vazzje ni' è vaccile; lu varile ni' è vòtte. Ullèr' ullir' ullèra, la 'llera lira lli là!	Ullèr' ullir' ullèra, la llèra lira lli là! Balla Francesco, balla Nicola, balla la sposa di monsignore! La carota non è rapa; la carrucola non è ruota; l'uccellino non è bruco; il caldaio non è la marmitta; il canestro non è il cesto; la lisciva non è il ceneraccio; la zuppiera non è la scodella; il barile non è la botte. Ullèr' ullir' ullèra, la llèra lira li là!	01'41"	S/MS/T/B R/C (4 mani)	Saltarello abruzzese tra i più belli e scatenati della raccolta. In ritmo 6/8 veloce, è una sorta di basso ostinato che alterna per tutto il brano gli accordi di mi maggiore (tonica) e di la maggiore (sottodominante), ad imitazione dell'organetto abruzzese (versione di organetto diatonico con soli due bassi, chiamata <i>ddù botte</i>) che viene anche indicato sullo spartito. La rapida e semplice melodia viene introdotta prima dai bassi (indicati nello spartito, come le altre voci), poi dai contralti, dai tenori e dai soprani, in un misto di versi, intercalari quasi animaleschi e battiti di mani, fino a raggiungere una sorta di parossismo orgiastico verso la conclusione del brano, in tempo sempre più rapido. Anche in questo brano, data la sua struttura evidentemente orchestrale, l'accompagnamento è stato eseguito a quattro mani dai due pianisti.
22	CANTO DELLE LAVANDAIE	Mezz'a lu mare ci stà 'na fundarèlle e l'acque è fresch'e belle pa rinfrescaje l'amor! Tromma la ri lí rà lla llera! 'Mezz'a lu mare ci sta 'na píande ca 'ddore: e quelle je l'amore che mi fa suspira!	In mezzo al mare c'è una fontanella; (che mena) acqua fresca e bella per rinfrescare l'amore (ogni sorso è una nuova sensazione d'amore)! Tromma la ri lí rà la llèra! In mezzo al mare	03'02"	S/MS C	Canto dolcissimo intonato in coro dalle donne che fino a qualche decennio fa, in mancanza di acqua corrente in casa e di lavatrici, si riunivano nelle fontane pubbliche o nei valloni per lavare insieme i panni. Lavoro lungo e faticosissimo che cercavano di lenire con canti come questo, al ritmo di barcarola o di berceuse. Le voci femminili si intrecciano armoniosamente, mentre l'accompagnamento pianistico crea un colore musicale molto tenero e avvolgente. Al termine di ogni frase c'è una sorta di brevissimo

		Tromma la ri li rà lla llera! Ji c'ajje còte 'nu belle fiore turchine; e gnà l'addore suspir'e mi pare di sunnà! Tromma la ri li rà lla llera!	c'è una pianta profumata: è il profumo dell'amore che mi fa sospirare! Tromma la ri li rà lla llera! Io (da quella pianta) ho colto un bel fiore turchino e come l'odore sospiro e mi pare di sognare! Tromma la ri li rà lla llera!			ritornello più allegro di due sole battute, «Tromma la ri li rà lla llera!», dove Montanaro crea un accompagnamento scampanellante, addirittura inserendo la dicitura “Campanelli”.
23	'BBON GAPIDANNE! (Modo di Vasto)	Cànd' àjje caminàte questa notte P'aritravà' li pòrta di stu lòche. Ringrazie Dde ca l'ajje' aritravàte, Salute cànda ggènde sta a stu lòche. I ti salute 'ssa cambre e 'ssa cucine, Addò spassegge 'ssa donna riggine. I ti salute chi 'ssa bèlla tavele Nghi cànda ggènde cf staj a magnà. I ti salute chi 'ssa bèlla trécce. Pi ccànda vòdde ti li sciu'ij' e 'ttàcche. I ti salute chi 'ssa bèlla veste, Pi cànda punde ci à mèsse lu màstre. I ti salute cuscino e mataràzze, Addò ripòse li vostre billèzze. Quéste li diche e li diche candàgne. A lu bon brincipie d'anne. (<i>parlato</i>) Si me dèje 'na scrippèlle, mò sòne tante bbèlle; Si mi dèje 'nu quaggiaune mò 'ti sòne 'n'addre ccaune; E si nì' mi vu 'rrapì' Bbona nott' a 'ssugnuri!	Quanto ho camminato questa notte per ritrovar di questa casa l'uscio! Ora ringrazio Iddio, che alfine l'ho trovato, e dò il saluto a tutta questa gente! Di cuore ti saluto cameretta e cucina là dove spande amor la tua Regina! (la padrona di casa) Tavola ti saluto con le genti a me care che stan sedute a torno per cenare! Ed io saluto questa bella treccia per quante volte è sciolta ed annodata! Ed io saluto questa bella veste per quanti punti il sarto ad essa ha dato! E salutare infine voglio il bel cuscino e le coltri poichè le vostre grazie vi riposan! Questo cantando dico, con l'augurio di un felice e buon principio d'anno! (<i>parlato</i>) Se mi dai una scrippella, ora suono tanto bene; Se mi dai un fagiano ora ti suono ancora un po'; E se non mi vuoi aprire Buonanotte a lor signori!	03'03"	S/MS/T/B C	Canto alquanto bizzarro, costituito da una sequenza di distici rimati e non, cantato durante le festività natalizie nel vastese. Ritmicamente è piuttosto irregolare, tanto da costringere l'autore a distribuire la melodia tra battute alternate di 2/4, 3/4 e 5/4, e a dare come indicazione agogica Andantino girovago. La conclusione poi di ogni verso, ciascuno dei quali è affidato ad un diverso cantante, è in tempo Mosso e Presto, quasi a sottolineare il carattere improvvisativo di questo genere di canti. Concludono il brano alcuni versi di commiato, che però sono parlati sulla base musicale della parte cantata.
24	NACHETA 'NZÈRA 'NZIRA 'NZÀ! (Modo di Vasto)	Me vojje fa 'na cas'a la marine; 'na fenestrell'a ll'onna de lu mare. Nacheta 'nzèra 'nzira 'nzèra nacheta 'nzèra 'nzira 'nzà! Ecche lu mare lu vènde me mène: la mamme de l'amore ce l'arrêche. Nacheta 'nzèra 'nzira 'nzèra nacheta 'nzèra 'nzira 'nzà! Ecche lu mare lu vènde me manne: la mamme de l'amore me le manne. Nacheta 'nzèra 'nzira 'nzèra nacheta 'nzèra 'nzira 'nzà!	Mi voglio fare una casa a la marina, una piccola finestra sull'onda del mare. Nacheta 'nzèra 'nzira 'nzèra, nacheta 'nzèra 'nzira 'nzà! Ecco: il vento che ci vien dalla marina; la mamma dell'amore ce lo reca. Nacheta 'nzèra 'nzira 'nzèra, nacheta 'nzèra 'nzira 'nzà! Ecco: il vento che ci vien dal mare; la mamma dell'amore me lo manda. Nacheta 'nzèra 'nzira 'nzèra, nacheta 'nzèra 'nzira 'nzà!	01'26"	S/MS/T/B C	Canto che prende il titolo dall'intercalare presente nel testo, una sorta di saltarello abruzzese allegro e festoso, ritmicamente un po' atipico nell'alternanza fra battute in tempo semplice 2/4 e tempo composto 6/8. Alle frasi stornellate dal solista risponde il coro con il più rapido ritornello, dal testo quasi onomatopeico, «Nacheta 'nzèra 'nzira 'nzèra nacheta 'nzèra 'nzira 'nzà!». Da par suo Montanaro vi inserisce un accompagnamento pianistico sincopato che ne accentua il carattere allegro e giocoso.
25	MARE MAJJE SCURA MÀJJE! (Lamento di una vedova - Modo di Vasto)	So 'na pèchera spirdiute, lu mundàune m'à lassàte; lu quasciune sembr'abbàjje, pi la fame mò s'arràjje! Mare màjje, scura màjje, mo m'acceite 'ngoll'a ttàjje! Je tinè 'na casarèlle, mo	Sono una pecora sperduta, il montone (il mio compagno) m'ha lasciato; il cucciolo sempre abbaia, per la fame ora si arrabbia! Dolente me, scura me, or mi uccido sopra te (sulla tua	03'49"	MS C	Conosciuto anche fuori regione con il titolo italiano di <i>Lamento di una vedova</i> , secondo alcuni storici questo brano popolare abruzzese di autore ignoto circolava in Abruzzo in varie versioni già dal tardo medioevo. È probabilmente di origini arbresche, cioè albanesi, o comunque proveniente dall'area slava adriatica che aveva visto frequenti immigrazioni nelle regioni centro-meridionali italiane durante le scorribande saracene del XV-XVI sec. Ovviamente, il testo variava di contenuto e lunghezza a seconda delle zone. Quella

		me manghe lu ruccètte, senza fèuche, senza lette, senza vèin'e cumbanajje! Mare màjje, scura màjje, mo m'acceite 'ngoll'a ttàjje!	tomba per seguirti!) Io avevo una casetta, ora mi manca il ricetta; senza fuoco, senza letto, senza vino e companatico! Dolente me, scura me, or mi uccido sopra a te (sulla tua tomba per seguirti)!			presentata da Montanaro è la versione dell'area vastese, la più nota insieme a quella della zona di Penne. Secondo alcuni studiosi, questo antico canto funebre viene persino citato da Mahler nel terzo movimento della sua Sinfonia n. 1, già a fine Ottocento. Al di là delle varie ricostruzioni possibili sulle sue origini, questa melodia, innestata su un basso di passacaglia che si ripete più volte e che ne accentua il carattere di processione funebre, ci descrive il senso di tragico abbandono e di dolore di una donna divenuta vedova, costretta a crescere i figli e ad occuparsi della casa ormai completamente da sola, condizione non lontana dalla realtà in Italia fino a qualche decennio fa.
26	CANTO NUZIALE	Giuvettell'accuncete le pènne, ch'è menute l'ore de lu parti. Besogna ji a ddò va la sorte: piagne le mùre e suspire li porte! Besogna ji a ddò va la ventura: piagne le porte e suspire le mùre!	Fanciulla, riordina il tuo corredo, poichè è giunta l'ora di partire. Bisogna che tu segua la tua sorte: piangono le mura e sospirano le porte! Bisogna andare dove va la ventura: piangono le porte e sospirano le mura!	01'36"	S/MS/T/B R/C (4 mani)	Branco benaugurale cantato durante i matrimoni di qualche decennio fa. Bisogna immaginare le danze e i canti che all'epoca venivano intonati durante i banchetti di nozze nei paesi e nelle campagne d'Abruzzo, dove ai cori si univano i suoni di armoniche, <i>ddù botte</i> (organetto abruzzese diatonico con due soli bassi, alternando di solito tonica e dominante), ciaramelle, zampogne, ecc. Un tripudio di suoni e canti che invitavano i novelli sposi ad abbandonare le care e sicure mura famigliari per cercare il proprio destino e una nuova vita in un una casa tutta loro. Anche qui la parte pianistica è realizzata a 4 mani.
27	MAJJE DDE LE DEFENZE (Canzone primaverile - Lucito, Campobasso)	1° CANTORE - E jecche a màjje mije Dde le Defenze 2° CANTORE - E l'uòreje ja specate Lu grane mò cumenze. 1° CANTORE -Javeta cumpatije Ca lu cande je poche 2° CANTORE - Jemma canda ja cquaje Cchiù dde nu lòche. 1° e 2° CANTORE - E mo se ne venghe màjje E Ddije ce da le bon'anne.	1° CANTORE - Ed ecco il maggio mio della Defensa. 2° CANTORE - E l'orzo ha spigato, il grano ora comincia. 1° CANTORE - Dovete scusare se il canto è breve, perchè dobbiamo cantare qui e altrove. 2° CANTORE - E ora se ne venga Maggio, E Iddio ci mandi una buon'annata.	01'02"	T/B R	Il "Maggio della Defenza" (<i>Majje Dde le Defenze</i>) è un antico rito propiziatorio che risale alla notte dei tempi e porta agli inizi di maggio cantori e suonatori di Lucito, in provincia di Campobasso, nelle contrade limitrofe al paese per raccogliere fiori e primizie di stagione e poi tra le vie del centro cittadino per portare in festa il pagliaio, accompagnato dalle tradizionali note dell'omonimo canto, ricevendo dalla gente cibo, vino e tanto calore per accogliere con gioia la venuta del maggio, cioè della stagione dei raccolti. Insomma, un tipico canto propiziatorio che ha sicuramente origini precristiane. È un saltarello veloce strutturato armonicamente sull'alternanza tonica/dominante, con un accompagnamento pianistico che imita i tipici strumenti musicali popolari quali il <i>ddù botte</i> , la ciaramella, la zampogna, ecc. Nella registrazione si è scelto di non eseguire l'ultima strofa.
28	CANTO NOTTURNO (Modo di Francavilla al Mare)	Me so fatte 'na magnète di pulènde, mo ti facce sendi come si cande! Mammete ti l'ha dette e patrite pure, ca l'amore di lu fristère poche dure!	Mi son fatto una mangiata di polenta, or ti faccio sentire come si canta! Tua madre te l'ha detto e tuo padre pure, che l'amore dello straniero poco dura!	01'20"	T R	Canto singolare questa breve serenata notturna di un innamorato alla sospirata amata, che invita ad ascoltare la sua voce schiarita da una bella mangiata di polenta, esortandola a diffidare delle promesse d'amore di estranei. All'epoca i vecchi contadini conoscevano il detto «Fatte 'na magnète di pulènde si ti vù schjari 'ssà voce», cioè ritenevano che per schiarire la voce fosse utile mangiare polenta calda. La melodia, una sorta di recitativo intonato in modo eolio, è ritmicamente molto libero e irregolare, e Montanaro infatti alterna battute in 3/8, 5/8, 6/8, 7/8 e 9/8, dove l'accompagnamento pianistico ripete sostanzialmente la linea del canto e lo sorregge armonicamente.
29	CANTO DELLA PROCESSIONE DELLA MADONNA DEL ROSARIO	UOMINI - «O Vergine bella e Madre del Signore» Tu sci la stell'e la luce Che nfiamme ogni còre. RAGAZZI - Sci pure, sci piije, bella che sci Marije; Gesù Marije, Gesù Marije Dúnèce rézie Matre Marije! DONNE - Ca le dice di bon'amore, le cande stù piccatore, Ogni anime le sa Matre cchiù doce nome ni'ja! TUTTI - Sei lavidate la Madonne e San Duminició, Stu resèrie che nù candème A tè Madonne li rapprisindème!	UOMINI - «O Vergine bella e Madre del Signore» Tu sei la stella e la luce che infiamma ogni cuore! RAGAZZI - Sei pura, sei pia, bella sei Maria; Gesù Maria, Gesù Maria, donaci grazia, Madre Maria! DONNE - È col più grande amore che parte il canto di queste umili peccatrici, Ogni anima lo sa, (che) Madre più dolce al mondo non ha! TUTTI - Sia lodata la Madonna e San Domenico. Questo rosario che noi cantiamo a Te Madonna noi lo offriamo!	02'15"	S/MS/T/B R	Questo è il primo dei tre canti religiosi che Montanaro inserisce alla fine della sua raccolta. Canti che per lo più venivano intonati durante le processioni, come questo dedicato alla Madonna del Rosario, culto molto diffuso anche in Abruzzo dove numerose sono le chiese dedicate. In quanto canto processionale ogni elemento è impostato per questa funzione: il ritmo di 6/8 lento e cadenzato; la melodia con il salto di quarta iniziale e il suo procedere per gradi congiunti; l'accompagnamento pianistico, sostanzialmente omoritmico ma arricchito armonicamente e nell'articolazione ritmica interna ai passaggi ad ogni nuova ripresa. Tutto concorre ad alimentare un <i>pathos</i> , un fervore religioso, all'epoca ancora fortemente radicato nell'animo del popolo abruzzese.
30	LA PASSIJONE (Lamento del Giovedì Santo)	PROLOGO LO STORICO - S'è preparate l'ore di la sanda passijone; rivolte a lu ciel sirene 'ccusci Gesù parlò.	PROLOGO LO STORICO - Già s'avvicina l'ora della santa passione; rivolto al ciel sereno Gesù così parlò:	02'33"	S/MS/T/B R	In Abruzzo, i riti legati alla Passione e Resurrezione di Cristo hanno origini molto antiche. Riti radicati nel corso dei secoli, anche in alcune tradizioni contadine. Numerose le rievocazioni che da tempo immemore si svolgono in varie località, con testi e musiche differenti, con particolari che possono persino discostarsi dalle sacre scritture, o narrazioni

		<p>TESTO L'EVANGELISTA - A le dù lu Ridintore ci disse: «pijète lavore»: ca dill'irrore cummesse lu ciel pirdunerà! </p> <p>IL CRISTIANO - Li tre in Sacramente fu vistite in <i>atilo</i>; e Gesù 'ngghi 'l core cuntende li sue corpe dispinsò. LE DONNE – Alle quattr'ore si mosse, e con granda passijòne; Gesù pinzò alla morte e Giude mènd'a lu monne!</p>	<p>TESTO L'EVANGELISTA - Alle due il Redentore ci disse: «prendete il lavoro» dell'error commesso il ciel perdonerà! IL CRISTIANO - Alle tre in sacramento Gesù Cristo si mutò e pien d'immensa gioia, il suo cuore dispensò! LE DONNE – Gesù si mosse alle quattro con grande passione, pernsò alla morte allor che Giuda mentiva!</p>			<p>più laiche se non addirittura con usanze e simbologie quasi pagane. Ogni borgo o area celebrava, e in molti casi continua a farlo tutt'oggi, la propria devozione e identità. Tradizioni autentiche, genuine ed evocative, alle quali Montanaro attinse raccogliendo questo “Lamento del Giovedì Santo”, cioè la libera trasposizione in dialetto abruzzese della narrazione evangelica delle ventiquattr'ore della Passione di Cristo. Non è possibile definire l'area di provenienza di questo canto, anche se dal testo si desume l'origine nell'area chietina. Anche questo brano presenta tutte le caratteristiche di un canto processionale: ritmo in 6/8 lento e cadenzato; la melodia, ripetuta più volte e molto simile per disegno e andamento a quella del canto dedicato alla Madonna del Rosario, ha un salto di quarta iniziale e procede per gradi congiunti. Montanaro inoltre, ci mette molto del suo nel creare un accompagnamento pianistico, sostanzialmente omoritmico ma armonicamente raffinato e con un'articolazione ritmica interna ai passaggi ad ogni nuova ripresa. Tutto in un crescendo di fervore mistico che ancora oggi commuove per genuinità e quale espressione della profonda religiosità popolare abruzzese nei secoli. Il brano non è eseguito nella versione integrale, che prevede più strofe sulla stessa melodia. Il testo, tutto realizzato in distici non rimati, vede alternarsi quattro protagonisti: “Lo Storico”, “L'Evangelista”, “Il Cristiano” e “Le Donne”. Ognuno annuncia in successione le ore, dalla prima alla ventiquattresima, che scandirono le varie fasi della passione di Cristo, dall'ultima cena alla sepoltura.</p>
31	EVVIVA MARIA!	Evviva Maria e cchi la crijò!	Evviva Maria e chi la creò!	03'05”	S/MS/T/B C	<p>Ultimo brano della raccolta, anch'esso un canto processionale diffuso in moltissime varianti un po' in tutta la cristianità cattolica, è sostanzialmente un grido di ringraziamento per uno scampato pericolo, una delle espressioni di devozione popolare alla Vergine più radicate e sentite. E il popolo abruzzese ha da sempre dimostrato un forte attaccamento al culto mariano, con manifestazioni al limite dell'idolatria e del delirio religioso, così ben descritti nell'Ottocento da artisti quali D'Annunzio nel <i>Trionfo della morte</i> o Michetti nel suo grande dipinto <i>Gli storpi</i>. Il brano, formato da un unico e semplice verso «Evviva Maria e cchi la crijò!», vede l'esposizione da parte del soprano della melodia di otto battute, seguendo l'indicazione agogica Molto sereno e dolce – fraseggiando lentamente con grande misticismo, mentre il pianoforte si produce in lunghissimi e morbidi arpeggi che danno quasi l'idea visiva sullo spartito, oltre che acustica, di nuvole d'incenso che salgono al cielo. Le successive esposizioni della melodia, vedono la riproposizione della stessa da parte del soprano all'ottava acuta, quasi come un vero e proprio grido lanciato al cielo, mentre le altre voci creano un sapiente e coinvolgente contrappunto. Davvero questo è da considerare come uno dei brani più emblematici della naturale vocazione musicale e religiosa del popolo abruzzese, oltre che del talento di Ettore Montanaro nel recuperare un patrimonio musicale (ormai irrimediabilmente perduto) senza stravolgerlo o modificarlo ma riproponendolo in una veste artisticamente convincente e suggestiva.</p>

Repertori femminili nei canti di tradizione orale in area aprutina: due esempi (con un contributo di Francesco Avolio sulla lingua di Scanno)

Domenico Di Virgilio

Il saggio che segue vuole essere una guida all'ascolto del repertorio folklorico rilevabile un tempo nell'area geografico – amministrativa della Regione Abruzzo; per far questo abbiamo scelto due brani di due repertori distinti: una ninna nanna, un canto di lavoro. Nel saggio troverete alcune motivazioni di questa scelta, in breve si tratta di repertori accomunati, in genere, dall'arcaicità delle formule melodiche, e divisi per essere gli uni sempre monodie (le ninne nanne) gli altri quasi sempre polivocali (i canti di lavoro).

Presentiamo qui due canti della tradizione orale in area aprutina: una ninna nanna e un canto per la raccolta delle olive, e cioè una monodia e un canto polivocale. La ninna nanna risponde solo in parte, come vedremo, ai modelli ormai descritti dalla vasta letteratura in merito. La polivocalità del canto di lavoro è caratteristica non solo di questa area geografica, ma di tutto il centro meridione. Se questo però è vero, in linea generale ricordiamo che in un'area limitata attorno al Gran Sasso la ricerca degli anni sessanta – settanta ha raccolto forme di discanto nella modalità *a vatoccu* diffusa nella contigua area umbro – marchigiana. Una modalità, questa, che possiamo considerare invece marginale per l'area abruzzese, almeno stando ai documenti fin qui raccolti e conosciuti, e che ha questo punto possiamo pensare estinta, data l'esiguità dei documenti registrati a suo tempo¹. Ho preferito indicare tali documenti come 'appartenenti all'area aprutina' piuttosto che definirli più semplicemente 'abruzzesi', aggettivo che ritengo piuttosto ambiguo. Abruzzese è termine che si giustifica nell'uso burocratico-amministrativo ma che appiattisce diversità e particolarità spesso presenti in documenti di uno stesso territorio, anche quando non molto vasto.

Perché poi scegliere il repertorio femminile? I documenti raccolti in quest'area secondo le modalità della ricerca etnomusicale, e quindi a partire dall'immediato secondo dopoguerra, hanno consegnato agli archivi moduli testuali e melodici in cui è senza dubbio protagonista la vocalità femminile, sia per consistenza numerica che per caratteristiche soniche. In essi la voce femminile è indiscussa protagonista, e spesso diventa

¹ Sull'argomento: Maurizio Anselmi, *Canti e musiche popolari del teramano*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, Carsa, Pescara, 1991, pp. 132-151; Roberto Leydi, *Osservazioni sulla musica popolare nell'area teramana*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, Carsa, Pescara, 1991, pp. 116-131; Pier Giuseppe Arcangeli, *Tracce abruzzesi di diafonia contadina: analisi comparativa dei quattro esempi proposti*, in Massimo Salcito (a cura di), *Giornate di studi musicali abruzzesi*, Atti del convegno edizioni 2017-2018, Carabba, Lanciano, 2021, pp. 109 – 115. Sui modi di essere dei canti di tradizione orale è ancora utile: G. Adamo, M. Agamennone, C. Ciasca, S. Facci, F. Giannattasio, G. Giuriati, *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*, Unicopli, Milano 1985.

impronta del vissuto e quindi della stessa cultura di provenienza².

Oggi nel campo demo-etno antropologico e musicale la ricerca e raccolta di documenti storicizzati può dirsi esaurita. Allo stesso tempo la presenza di alcune testimonianze piuttosto che di altre e in alcune aree piuttosto che in altre, aldilà di spiegazioni più o meno possibili o improbabili, è certamente dovuta alle alterne vicende che ha vissuto la ricerca nella nostra Regione³. Per questo motivo se un certo repertorio maschile, ma anche strumentale, è andato scomparendo o deteriorandosi piuttosto velocemente già tra le due guerre, la memoria femminile ha resistito, si è conservata, ed è stata documentabile, fin quasi alle porte degli anni settanta dello scorso secolo, grazie/o a causa della posizione della donna in quell'ambito socio – culturale.

Le analisi riguardano il testo verbale, con una attenta analisi da parte di Francesco Avolio del testo della ninna nanna, e il suono della voce, e propongono una modalità di ascolto che riteniamo sia l'unica legittima per i documenti dell'oralità: quella su più livelli inscindibili, e quindi il suono costituito dalle altezze del canto, dal timbro, dalla lingua. Solo questo tipo di attenzione è in grado di restituire il documento nella sua interezza, testimone di una cultura.

Fatti la sònna 'nghi la mamma taj, registrata a Scanno il 5 dicembre 1954, da Alan Lomax.

Figura 1

ninna nanna

J. 80 circa trascr. D. Di Virgilio

fat -- ti la so----- on --- na ngi la mam -- ma ta ---- i fem -mi -- na vec -- chia
ti ----- fem ---- mi-na vec -- chia ti vo -- i ve -- da - i ----- i
fem ----- mi ---- na ve -- ec- chia e don-na u - nu-ra ---- a - ta fi - ja di
bo--- na ma fi -- ja di bo --- na mam - ma che di
me - i pa --- tri ----- i
profilo melodico

SI PROPONE L'ASCOLTO⁴: <https://www.aevo.com/archivium/fieldworkmusic/audio/ninnananna.mp3>

² Murray Schafer nel suo seminale lavoro *Il paesaggio sonoro*, Ricordi LIM, Roma-Lucca, 1985, definisce 'impronta sonora' «un suono comunitario che possiede caratteristiche di unicità oppure qualità tali da fargli attribuire, da parte di una determinata comunità, valore e considerazione particolari». Su questo si veda anche: Domenico Di Virgilio, *Suoni del Venerdì Santo in Abruzzo: esempi dal Miserere e dagli Enkòmia della liturgia greco-bizantina*, in Francesca Piccone (a cura di), *Ad horam nonam. Nuove ricerche sul Sacro Triduo abruzzese fra pratiche sonore e devozione*, Atti VI Tavola rotonda di Etnomusicologia, Kirke, Avezzano, 2022.

³ Per un sunto sulla ricerca etnomusicale in Abruzzo: <http://www.musabruzzo.it/it/238/la-ricerca-etnomusicologica> (u.a. 29/10/2022); Gianfranco Spitilli, *La ricerca etnomusicologica nel teramano: fonti sonore, risorse digitali, testimoni*, in Paola Besutti, Lia Giancristofaro (a cura di), *Abruzzo Musica. Innovazione, tradizione, esperienze*, Carabba, Lanciano, 2015, pp. 85 – 97.

⁴ Archivio Lomax – Italy, nastro T472, brano 1. Per gentile concessione del Centro Studi Alan Lomax, Palermo (centrolomax@gmail.com), dell'Association for Cultural Equity at Hunter College, New York City, e degli Archivi di Etnomusicologia – Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Il brano fa parte della campagna di registrazioni effettuata negli anni 1954-55. I materiali originali integrali sono depositati presso la Library of Congress di Washington. Una copia delle registrazioni fatta all'epoca è conservata presso gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Raccolta 24P Alan Lomax - Diego Carpitella). Il documento è inserito nel Cd The Alan Lomax Collection, Italian Treasury, Abruzzo, a cura di Goffredo Plastino, Adriana Gandolfi, Domenico Di Virgilio, Rounder 116611811-2, 2001.

Le ninne nanne sono parte di repertori con alto grado di funzionalità, destinato cioè ad un ben preciso scopo ed eseguito solo per esso, simile in questo ai lamenti funebri ed alle partenze. Questo modo di essere ha influito nella conservazione di moduli melodici arcaici. Le ninne nanne del repertorio folklorico di area aprutina condividono caratteri comuni a quelle di tutta l'Italia centro meridionale. Alcune significative caratteristiche sono: «la struttura verbale poco formalizzata dal punto di vista del numero delle sillabe e delle rime; formalizzata invece nella iterazione in strofe — di due o tre versi — compiute semanticamente, ovvero ciascuna con un periodo logico concluso.»⁵; il richiamo a soggetti apportatori di sonno (la Madonna, i Santi, l'Angelo Custode, qui la Madonna e San Luca), ad immagini di animali (il cavallo, il lupo, la pecorella).

Osservazioni sulla lingua della ninna nanna, Francesco Avolio

Lo splendido brano registrato a Scanno da Alan Lomax mostra più di un aspetto interessante, anche sul piano della lingua, anzi delle lingue in esso riconoscibili. Già Glauco Sanga, infatti, aveva, fra gli altri, osservato in maniera assai esplicita che:

correntemente si ritiene che i canti popolari siano in dialetto, anzi si pensa che più un canto è dialettale più è autentico, e per converso che un canto in italiano non possa essere in realtà genuino. Questa opinione è falsa, ed è piuttosto vero il contrario; spesso i canti integralmente dialettali non appartengono alla tradizione popolare, ma a forme di nostalgico revivalismo, che si esprime nel recupero, e più spesso nell'invenzione, di "tradizioni locali" quali il costume tradizionale, il dialetto e, appunto, la canzone dialettale [...]. A ben vedere, non si tratta tanto della contrapposizione tra italiano e dialetto in sé, ma della contrapposizione - ben viva nella stessa letteratura colta - tra un registro linguistico corrente, colloquiale, pro-sastico e d'uso, il dialetto locale, e un registro linguistico letterario, poetico che secondo i luoghi, i tempi e le contingenze era o l'italiano o una variante letteraria del dialetto, di uso regionale, ben distinta dal dialetto locale corrente» (G. Sanga, *Lingua e versificazione nel canto di tradizione popolare*, in «Notiziario bibliografico periodico della Giunta regionale del Veneto», Numero speciale con gli Atti del convegno interregionale *Il canto popolare nelle Venezie. Coralità ed esperienze comunitarie*, 43 (2003), pp. 14-15, a p. 14).

Le ragioni di ciò sono abbastanza facilmente intuibili: la cultura popolare non è vissuta, né tanto meno vive oggi, in una sorta di "campana di vetro", ma ha preso e prende parte a dinamiche culturali e linguistiche piuttosto complesse, con atteggiamenti e risultati che possono essere anche parecchio diversi a seconda dell'epoca, del contesto geografico-sociale e degli stessi prodotti culturali, tangibili-oggettuali (architettura, abbigliamento) o intangibili-inoggettuali (canti, riti e feste ecc.)⁶.

Nella nostra ninna nanna, quindi, non siamo solo di fronte a casi di "polimorfismo", ossia di variazione all'interno di una medesima varietà linguistica, ma a tracce cospicue

⁵ Sandro Biagiola, *Modelli di ninne nanne molisane*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", XV, 1, 1981, pp. 66-94, p. 79. Dello stesso autore si veda anche *Per una classificazione della musica folklorica italiana. Studio sulle ninne nanne*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", XXIII, 1-2, 1989, pp. 113-140. Per un raffronto con le ninne nanne raccolte in Abruzzo Domenico Di Virgilio, *Musiche tradizionali in Abruzzo, le registrazioni di Giorgio Nataletti (1948-49)*, Squilibri, Roma, 2022.

⁶ Questa distinzione, secondo Alberto M. Cirese, è antropologicamente più rilevante di quella, pure più comune, fra beni "materiali" e "immateriali" (cfr. F. Avolio, *Lingue e dialetti d'Italia*, Roma, Carocci, 2009, p. 14).

di un vero e proprio plurilinguismo, anzi di un "impasto plurilingue" assai particolare, chiara spia di una lunga circolazione del testo, tanto orale quanto scritto, e di una sua continua rielaborazione da parte delle classi popolari - e non solo di esse - delle varie regioni d'Italia. A questo riguardo, possiamo pertanto distinguere tra:

- elementi italiani, anche "aulici": *di frutti e augelli; questo cor mio*;
- elementi "sicilianeggianti", soprattutto nel vocalismo, interpretabili sia come segnali di una possibile provenienza di almeno alcuni versi del canto dall'estremo Mezzogiorno, sia come resti di antichi adattamenti dei vari dialetti del Sud alla lingua italiana poetica: *li dònni* 'le donne' vs. *le dònni* e anche *le dònne; ngannatùri* 'ingannatore', *patri* probabilmente 'padre'.

Ben presenti sono poi i casi di "cambi di codice" (tecnicamente "code-switching"), con passaggio dalla lingua al dialetto fra una frase e l'altra: tutte le donne caminano e tu ma **duórma angóra** ('dormi ancora').

Trascrizione intervista: **Alan Lomax**: E... quando lei ha cantato questo i? Perché? Perché ha cantato questo? **Francesca**: *Eh, cómeə l'aj... quandə l'aj can'tə?* 'come l'ho... quando l'ho cantata?' **L.**: Sì, quando canta? **F.**: *L'aj cantata quand nazzəchéva* ['cullavo'] i miei nipotini. **L.**: E lei ha... quanti bambini lei? **F.**: c'ho jì... cinque bambini. **L.**: E,, **F.**: Cin... Io, i miei figli, c'ho tre ffigli; pói c'hanno la moglie, uno ha due bbambini, un altro ha due bbambine femminucce, e (gh)uno un altro bbambino: c'ho ccinque nipotini. **L.**: E lei canta, canta questo per tutti questi bambini? **F.**: Eh, per esempio quando... badavo ai bbambini, che ddovevano... farci fare *la sònna*, i can... cullavo e ccantavo, e ppòi s'addurméva [ride]. **L.** E dove ha imparato questo? **F.**: E dai mie nònni!

Vale la pena osservare che una fisionomia linguistica molto simile si ritrova, del resto, in parecchi brani analoghi (altre ninne nanne) registrati in quegli stessi anni da Lomax nel Mezzogiorno, ad esempio in Lucania, a Pisticci (Mt), come pure in altri di natura diversa, ma provenienti dal medesimo ambiente culturale e linguistico, tra cui quelli riproposti dagli anni Settanta in poi, sempre in Lucania, da Antonio Infantino e i Tarantolati di Tricarico⁷.

Quanto si è detto fin qui, però, non significa affatto che il vero e proprio dialetto scannese sia del tutto assente; esso, anzi, compare tanto nel testo della ninna nanna quanto nella breve intervista registrata con la fonte, la signora Francesca, da Lomax stesso. Occorre tuttavia precisare la posizione linguistica del paese nel contesto non soltanto regionale (in senso amministrativo) a cui appartiene, in modo da evitare di parlare genericamente, come spesso accade, di dialetto "abruzzese".

Per nostra fortuna siamo piuttosto ben informati sulle caratteristiche della parlata di Scanno, e non soltanto perché è proprio qui che sono stati concepiti, nel XVIII secolo, i primi, rilevanti esempi abruzzesi di letteratura dialettale moderna⁸, ma soprattutto perché il paese è stato uno dei punti di rilevamento dell' AIS (Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale)⁹ - tuttora l'unico atlante linguistico completo di

⁷ Il brano *Cubba cubba*, ad esempio, uno dei più noti, presenta tratti linguistici vistosamente diversi da quelli locali, e molto simili a quelli della nostra ninna nanna.

⁸ Si tratta dei pometti di Romualdo Parente (1737-1831), *Zu matremonio a zz'uso 'il matrimonio secondo l'uso' e La figlianna de Mariella 'Il parto di Mariella'*, ripubblicati nel 1992 a cura di Giorgio Morelli (Pescara, Nova Italica).

⁹ Pubblicato in Svizzera, in otto volumi, fra il 1929 e il 1942, da Karl Jaberg e Jakob Jud, oggi è consultabile gratuitamente on line, grazie all'eccellente lavoro del collega Graziano Tisato, del CNR di Padova (la sigla è navigais).

cui il nostro Paese disponga¹⁰ - , il 656, indagato da Gerhard Rohlfs, uno dei giganti della linguistica italiana e romanza del Novecento, quasi cento anni fa, nel settembre del 1923. Da questo insieme, piuttosto corposo, di dati, sappiamo che esso si situa all'interna della sezione "alto-meridionale" dei dialetti d'Italia, la quale, oltre ad estendersi su gran parte dell'Abruzzo, lasciando fuori solo la parte settentrionale dell'Aquilano (l'Alto Aterno, fino a L'Aquila inclusa, e la Marsica occidentale, fino al territorio di Avezzano, aree che si raccordano piuttosto a quelle limitrofe del Lazio e dell'Umbria, definite "mediane"), comprende anche il Molise, la Campania e la Basilicata, più gran parte della Puglia (fino alla linea Taranto-Brindisi), il basso Lazio un tempo campano (con Cassino, Gaeta, Fondi), il versante ascolano della valle del Tronto, nelle Marche, e la Calabria più settentrionale.

Tra le caratteristiche comuni a quest'ampia area, citiamo il passaggio di tutte o quasi tutte le vocali finali non accentate, e anche di molte vocali interne, al suono /ə/ (detto "vocale cerale media" o *schwa*, come in *Nāpələ* 'Napoli'); la presenza di vari dittongamenti delle vocali toniche, soprattutto di *è* e di *ò*, ad opera delle vocali finali latine originarie -I ed -U, detti "metafonetici" (come in *tiēmpə* 'tempo, -i' e *puórchə* 'maiale, -i'), e, nel consonantismo, l'alternanza tra *v-* e *b-* (detta "betacismo"), con il primo suono frequente in posizione iniziale e tra vocali (come in *la vócca* 'la bocca') e il secondo dopo consonante o dopo alcuni monosillabi come *a* (come in *abbàllə* 'giù', letteralmente 'a valle')¹¹.

A Scanno, in particolare, forti sono stati anche gli influssi, soprattutto nella fonetica, delle varietà dell'area apulo-lucana, in primo luogo a causa dei plurisecolari contatti stretti lungo le vie della transumanza, verso il Tavoliere e le Murge; il paese, com'è noto, era infatti (con Castel del Monte, Celano e Pescasseroli) una delle piccole "capitali" della pastorizia transumante abruzzese. Esempi di quest'influsso sono le vistose alterazioni, i frangimenti e i dittongamenti di molte vocali, più recenti di quelli metafonetici visti prima, tendenze che però, già all'epoca delle inchieste di Rohlfs, erano in regresso, come lui stesso ci testimonia:

[l]'antico dialetto ricco di dittongazioni sta scomparendo. La guerra e la nuova strada lo hanno profondamente modificato. I più colpiti sono gli uomini, più soggetti all'influenza estranea, mentre la lingua delle donne tende ad essere più conservatrice. È quasi possibile distinguere in questo paese una lingua "maschile" da una lingua "femminile". Ciò valeva anche nei decenni passati, quando la donna (a causa del costume) non scendeva mai a valle [...]. Solo in alcune donne molto anziane è possibile sentire *dz* per l'intervocalica e *ddz* per *ll*. In alcuni casi è possibile riscontrare singole parole che hanno mantenuto questo cambiamento [...]. Così una volta (fino a 40 anni fa) l'articolo era *dzu*, *dza* (G. Rohlfs, in *Gli Abruzzi dei contadini (1923-1930)*, a cura di F. Avolio e A. R. Severini, L'Aquila, Textus, 2014, p. 216)¹².

Ecco quindi, nella voce di Francesca, dittonghi metafonetici e vocali centrali (*duórmə* 'dormi', *suónnə* 'sonno', che si alterna alla variante femminile *la sònna*), ma anche le "arcaiche" alterazioni e i frangimenti delle vocali accentate (nell'intervista *naz-zèchə* 'cullare', nel testo *mamma taj*, da un precedente *té* 'mamma tua', *vedaj* 'vedere' e altri). Per quanto riguarda il lessico, si segnalano i tipi abruzzesi *cièla* 'bambina' e *t'arib-béjj* 'ti risvegli' (con betacismo)¹³.

¹⁰ L'altro è l'*Atlante Linguistico Italiano* (ALI), fondato da Matteo Bartoli e ora, dopo una lunga serie di inchieste (e anche di difficoltà organizzative e finanziarie, che ne hanno spesso rallentato i lavori), in corso di pubblicazione presso l'Università di Torino (sono usciti i primi dieci volumi).

¹¹ Cfr. F. Avolio, *Lingue e dialetti*, cit., p. 52.

¹² Cfr. anche la nota 3.

¹³ Una soluzione di compromesso fra il suono /è/ del dialetto e la fonetica dell'italiano è poi riconoscibile nelle numerose terminazioni in -e (*bbóna nòve* 'buona nuova', la *Madòne* e altre).

Non mancano alcuni punti in cui il canto è di difficile comprensione, ma, nel suo complesso, la ninna nanna è senz'altro un prezioso documento di cultura orale, del più grande interesse, come si è cercato di mostrare, anche dal punto di vista linguistico e dialettologico.

e coi l'aliv' e coie

canto per la raccolta delle olive *a coië l'alivë*, registrata a Lanciano (CH), il 30 agosto 1995, da Domenico Di Virgilio, Archivio Museo delle Genti d'Abruzzo, Pescara.

solo1 e coi l'aliv' e coie

tutti coi l'aliv' e coie

e coi l'aliv' e co — **solo2** ie l'olivastre

tutti l'olivastre

solo1 ma l'ulivastre la livi

tutti la livi li coie l'aie

la livi li coie la — **solo2** la fronne ... (testo incomprensibile)

tutti e ...

solo1 e ma quanda 'ncuntr'a me e ie ma

tutti quanda 'ncuntri a me e ie

ma quanda 'ncuntri a me — **solo2** e vatt'annasconna

tutti mnasconna

ASCOLTO: <https://www.aevo.com/archivium/fieldworkmusic/audio/lancian4a.mp3>

a cojë l'alivë

trascr. D. Di Virgilio

e co -- i l'a -- li -- v'e co ----- o ----- ie ----- co ---

-- i ----- l'a ----- li ----- ve co ----- o ----- ie e co ---

- ie l'a ----- li ----- ve co -----

Figura 2-1 (trascrizione canto)

12
o ie l'o li vas

16
tre e e

20
- e e ma l'u li va as tre la

Figura 2-2 (trascrizione canto)

24
li vi li co ie la a ie la

28
li vi li co ie la

32
la fron on ne e testo incomprensibile

Figura 2-3 (trascrizione canto)

36

Figura 2-4 (trascrizione canto)

Con il secondo canto siamo di fronte ad una dimensione diversa: il lavoro nei campi, la voce/suono che si espande all'aperto, la performance come fatto collettivo. Questo porta la nostra attenzione su uno degli elementi fondanti per la comprensione di questo repertorio, sia dal punto di vista fisico (come il suono si costituisce nel tempo) sia dal punto di vista espressivo: il timbro; che è poi uno dei principali elementi che in modo consapevole sono alla base della poetica della musica colta dal novecento ad oggi.

I canti di lavoro erano per il mondo contadino soprattutto lavoro nei campi ed il repertorio non è strettamente femminile o maschile, essendo queste attività spesso collettive. Se però abbiamo momenti in cui è protagonista la voce maschile la dimensione femminile prende poi il sopravvento; i ruoli di genere sono intercambiabili in linea di principio ma poi il risultato è sempre quello che si ascolta qui.

Nella ninna nanna la linea melodica è fortemente caratterizzata dall'interpretazione individuale, nel canto di lavoro le due parti reali (*lu avetë e lu bbassë*) sfociano nella polivocalità e nell'eterofonia. Nel primo caso è predominante il rapporto orizzontale tra le note, nel secondo caso il rapporto di terza (nel repertorio dell'area in questione) aggiunge una dimensione che può avvicinare la tonalità.

E' facilmente comprensibile come in questo contesto con l'aumento del numero delle voci aumentino le possibilità di impasti sonori. Ad accrescere l'effetto di eterofonia contribuisce la colorazione timbrica delle singole voci, e l'unisono spesso diventa 'eterofonia di timbri': «una ripartizione strutturale di altezze identiche, differenziata da coordinate temporali divergenti, manifestata in intensità e timbri distinti»¹⁴. Allo stesso modo aumentano le possibilità di interrelazione e la dinamica dei ruoli, non vi è più una sola voce solista, ma spesso questo ruolo circola tra due/tre voci. La coralità diventa insieme di individui ognuno con il proprio bagaglio di esperienza e sensibilità. Le singole voci vengono lanciate al di sopra delle altre, creando una forte presenza individuale. Una presenza che è sempre in 'presa diretta', perché il canto folklorico è sempre canto 'in tempo reale', è sempre funzionale al momento in cui viene eseguito, non riproduce una emozione appresa in precedenza, ma è (contemporaneo a) questa emozione:

Nella vita comunitaria si attribuisce molta importanza al momento musicale che interviene come fase conclusiva di un avvenimento principale, e questo avviene perché un gran numero di persone che partecipa a questi momenti collettivi si identifica con gli scopi e i propositi della manifestazione e si lascia reciprocamente interagire.¹⁵

La registrazione che si ascolta è stata fatta all'aperto, ma non in funzione, al chiuso avrebbe probabilmente avuto un altro risultato fonico. Questo cantare all'aria denota un più o meno consapevole rapporto con lo spazio, sono canti 'pensati' e 'costruiti' all'aperto e nel rapporto con l'altro: «La distanza fisica delle voci tra loro accentua il carattere individuale di questa vocalità che poi si fonde nell'aria come risultato fonico e timbrico.»¹⁶

Ne è testimonianza la stessa terminologia usata dalla tradizione orale per indicare i canti: canti all'aria possono indicare genericamente 'canti di lavoro nei campi', ma abbi-

¹⁴ Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino, 1979, p. 123.

¹⁵ J.K. Kwa-bena Nketia, *La musica dell'Africa*, SEI, Torino, 1986, p. 39, cit. in Domenico Di Virgilio, *La musica di tradizione orale in Abruzzo, ricerca sul campo e analisi con repertorio di canti su CD allegato*, «Quaderni della Rivista Abruzzese» n. 35, Lanciano, 2000.

¹⁶ Di Virgilio 2000, cit. p. 75.

amo poi l'aria di mietitura, l'aria diritta, l'aria liscia, l'aria di notte, l'aria lunga¹⁷.

Come momento inclusivo l'esecuzione di questi canti prevede solo alcune conoscenze base: il testo, la linea melodica, i momenti performativi come le entrate e le uscite, escludendo quindi virtuosismi che se comunque presenti saranno apprezzati. Nel momento esecutivo il canto procede a seconda dell'affiatamento e dell'esperienza/abilità degli esecutori, e per continui aggiustamenti, e quindi con sfasamenti ritmici, urti di seconde/disonanze. Potremmo dire 'il bello della diretta' in cui però il risultato finale è ben conosciuto a chi esegue, e forse cercato¹⁸.

Di ausilio alla trascrizione per la comprensione di quanto avviene nel corso dell'esecuzione diamo il sonogramma¹⁹.

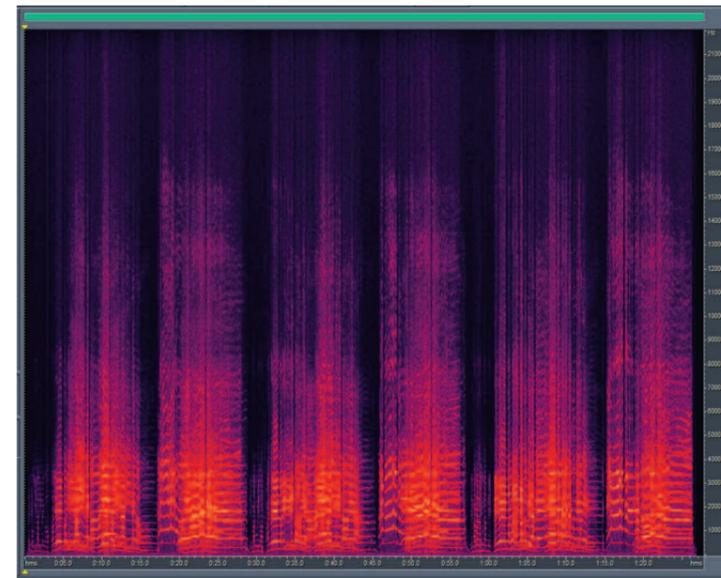


figura 3 (sonogramma)

¹⁷ Il termine aria, in questo repertorio, fa pensare a una 'modalità' di canto (una melodia, un contenuto testuale, una tipologia monodica o polivocale, una occasione) ed esprime un *mood*; si sovrappone e si confonde, cioè, al termine colto che indica una «forma musicale strofica per voce ed accompagnamento strumentale» («Zingarelli», vocabolario della lingua italiana, Zanichelli, Bologna, 1994). Si veda anche «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», MacMillan, London, 1980, alla voce: «The expressions 'aere italico', 'aere gallico' used by an anonymous 14th century Italian theorist (see Cesare) are probably equivalent to Marchetto da Padova's 'modus gallicus' and 'modus italicus', and thus imply way' or 'manner'.».

¹⁸ Un aspetto questo della variabilità che rimanda in sostanza alla natura della trasmissione orale: «Questo aspetto è del tutto peculiare nella musica popolare, che per sua stessa natura, per mancanza del supporto scritto e data la sua funzionalizzazione rituale, ha sviluppato storicamente l'elemento estemporaneo – improvvisativo in misura decisamente superiore rispetto a quanto avvenuto nel repertorio colto» (Francesco Addabbo, *Magyarság a zenében. Appunti per un'etnofonia del popolo ungherese*, in «Rivista di Studi Ungheresi» 13, 2014, pp. 148 – 179, p. 151).

¹⁹ Oggi il sonogramma può considerarsi un ausilio importante da affiancare alla trascrizione su pentagramma. Esso ci fornisce una fedele rappresentazione dell'accadimento sonoro nel tempo (sull'asse orizzontale), mentre sull'asse verticale sono poste le altezze (espresse in Hertz) delle componenti del suono (fondamentale, prima, seconda, terza parziale, ecc.). Il colore più o meno intenso, dal rosso al violetto, di queste componenti indica più o meno energia sonora (in decibel). Il sonogramma è di ausilio ad una approfondita analisi su qualità e caratteristiche foniche della voce e/o del suono che ascoltiamo. Esso integra poi la semiografia eurocolta che ha parecchie difficoltà a rendere su carta i processi sonori che ascoltiamo dai documenti etnomusicali. I sonogrammi sono stati realizzati con il programma freeware Cool edit pro 2.00, Syntrillium Software Corp..

Alla costruzione di questo tessuto sonoro è principalmente teso anche il rapporto tra testo e musica. Le sillabazioni, e quindi vocalizzazioni molto dilatate, avvengono in funzione della durata e non come costruzione di senso semanticamente inteso: « il verso è durata/numero/intervallo di sillabe e di accenti: si stende nel tempo delle fonie e non nello spazio delle grafie.»²⁰ Le parole subiscono un trattamento di trasformazione/elaborazione con melismi, elisioni, riprese, frammentazioni. «La metrica popolare ha solo delle analogie con quella colta, di conseguenza la stessa terminologia deve essere usata con un poco di attenzione.»²¹

Uno degli elementi più caratterizzanti gli stili di canto che qui presentiamo sono le cadenze. Un tratto comune è la nota tenuta per diversi secondi in conclusione di verso-modulo melodico. Nelle monodie un elemento particolarmente arcaico è il gesto vocale che sfocia, nella nostra ninna nanna, nella salita alla quarta/fa²².

Nel canto di lavoro la voce maschile ed il coro tengono la nota finale (rispettivamente sol 196 Hz e sol 392 Hz) mentre la voce solista esegue una fioritura sull'intervallo di terza (si 494 Hz).

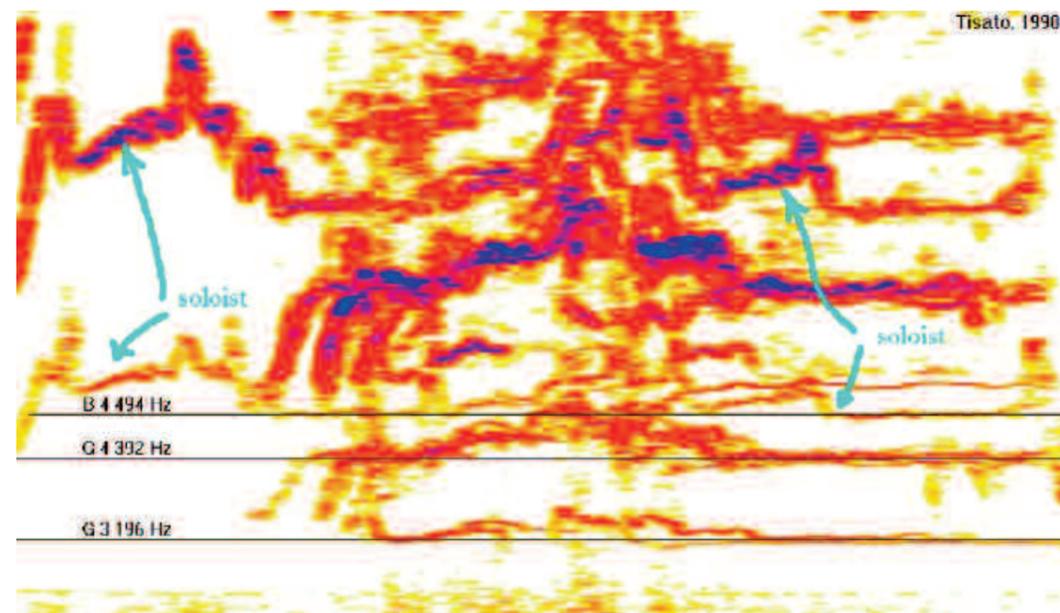


Figura 4 sonogramma, cadenza a 52”

²⁰ Alberto Mario Cirese, *Ragioni metriche*, Sellerio, Palermo. 1988, p. 19.

²¹ Ibid., p. 394.

²² Una lettura di questo gesto vocale può essere questa: «la scarsa intonazione delle note risolutive dei glissandi, procedimenti che, assieme alla iterazione della struttura musicale, servono a 'restringere magicamente lo stato di coscienza, per prepararsi al sonno» (A. Magliaro, D. Carpitella, *Documenti dell'Aelm, inserto allegato a tre LP edizione fuori commercio della Discoteca di Stato*, Roma, 1974, cit. in Biagiola 1981, cit., p. 114).



ISTITUTO NAZIONALE TOSTIANO

Corso Matteotti, 66026 Ortona (CH)

Tel. 085.9066310

www.istitutonazionaletostiano.it

ISBN 978-88-941894-5-2