

REGIONE LAZIO

Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale

I.R.TE.M.

in collaborazione con la
DISCOTECA DI STATO

TRADIZIONI VOCALI DEL LAZIO

L'IMPROVVISAZIONE IN OTTAVA RIMA
LA POLIVOCALITA' CONTADINA
I CANTI DI CONFRATERNITA

a cura di GIORGIO ADAMO e GRAZIA TUZI

I.R.TE.M. Roma © all rights reserved - MADE IN ITALY

REGIONE LAZIO

ISTITUTO DI RICERCA PER IL TEATRO MUSICALE

in collaborazione con la
DISCOTECA DI STATO



TRADIZIONI VOCALI DEL LAZIO

REGIONE LAZIO
Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale
I.R.TE.M.

in collaborazione con la
DISCOTECA DI STATO

TRADIZIONI VOCALI DEL LAZIO

L'IMPROVVISAZIONE IN OTTAVA RIMA
LA POLIVOCALITA' CONTADINA
I CANTI DI CONFRATERNITA

TRADIZIONI VOCALI DEL LAZIO

- 1** "Io all' Anguillara nun c'ero mai stato" 9'35"
ottave di saluto
canto: Giulio Recchia, Francesco Vincenti, Luigi Bernardi, Porfirio Valeri, Stefano Prati, Rinaldo Adriani, Vittorio Bigetti, Pompilio Tagliani, Edilio Romanelli

registrazione di Marco Müller, Anguillara Sabazia (RM), presso il ristorante "Da Mario", 21 gennaio 1979 (Discoteca di Stato AELM 154/75-83)

- 2** "Vedete a volte il caso cosa combina" 9'32"
contrasto in ottava rima (La sposina e il confessore)
canto: Edilio Romanelli, Bruno Moggi

registrazione di Marco Müller, Tolfa (RM), Cinema Claudio, 20 gennaio 1979 (Discoteca di Stato AELM 154/69)

- 3** "I figlia de carburnare tutta tenta" 4'09"
stornelli alla cepranese
canto: Alfredo Rossi, Virgilia Aversa
fisarmonica: Vito Aversa

registrazione di Serena Facci e Maurizio Agamennone, Santa Francesca, Veroli (FR), 30 marzo 1982 (Discoteca di Stato AELM 145/42)

a cura di
GIORGIO ADAMO e GRAZIA TUZI

registrazioni originali

realizzazione tecnica Discoteca di Stato
Carlo Cursi e Bruno Quaresima

- 4 "Rillegrete rillegrete lo cuore" 1'27"
"Apritele sse porte e sse finestre"
canti a pennese
canto: Stefano Cubinelli, Olindo Cubinelli

registrazione di Serena Facci e Maurizio Agamennone, Marcellina (RM),
8 maggio 1982 (Discoteca di Stato AELM 145/57-58)

- 5 "Sutta ponente mia vutta ben fresca" 3'38"
canto: Anna Palmieri, Anna Palazzo, Franca Tartaglia, Rosa Antore, Giovanna
Camerota, Maria Licandro, Domenica Pempinella, Antonietta Improta

registrazione di Serena Facci e Maurizio Agamennone, Tremensuoli, Minturno (LT),
27 settembre 1981 (Discoteca di Stato AELM 145/24)

- 6 "Dio ti salve o Regina, o Madre addolorata" 6'37"
canto: Anna Palmieri, Anna Palazzo, Franca Tartaglia, Rosa Antore, Giovanna
Camerota, Maria Licandro, Domenica Pempinella, Antonietta Improta

registrazione di Serena Facci e Maurizio Agamennone, Tremensuoli, Minturno (LT),
27 settembre 1981 (Discoteca di Stato AELM 145/30)

- 7 "Vexilla regis prodeunt" 6'04"
La Vessilla
canto: coro della Confraternita dell'Immacolata Concezione e SS. Sacramento di
Fiuggi, solista Virginio Riccardi

registrazione di Ettore De Carolis e Giuseppina Colicci, Fiuggi, Chiesa di S. Biagio,
marzo 1988 (raccolta privata)

- 8 "Stava in pianto e in gran dolore" 3'22"
Il pianto della Madonna
canto: coro della Confraternita dell'Immacolata Concezione e SS. Sacramento di
Fiuggi

registrazione di Luigi Colacicchi, Fiuggi (FR), 1971 (Discoteca di Stato AELM 111/15)

- 9 "Stava in pianto in gran dolore" 11'55"
Il pianto della Madonna
canto: coro della Confraternita dell'Immacolata Concezione e SS. Sacramento di
Fiuggi, solisti Gino Incocciati, Pina Incocciati, Assunta Giorgilli, maestro del
coro Pietro Incocciati

registrazione di Ettore De Carolis e Giuseppina Colicci, Fiuggi (FR),
Chiesa di S. Biagio, marzo 1988 (raccolta privata)

- 10 "La morte di Gesù Maria si affanna" 6'20"
canto: coro della Confraternita dell'Immacolata Concezione e SS. Sacramento di
Fiuggi

registrazione di Luigi Colacicchi, Fiuggi (FR), 1971 (Discoteca di Stato AELM 111/16)

- 11 "La morte di Gesù Maria s'affanna" 5'51"
canto: coro della Confraternita dell'Immacolata Concezione e SS. Sacramento di
Fiuggi, solista Pina Incocciati, maestro del coro Pietro Incocciati

registrazione di Ettore De Carolis e Giuseppina Colicci, Fiuggi (FR),
Chiesa di S. Biagio, marzo 1988 (raccolta privata)

INTRODUZIONE

La grande varietà che si ritrova nelle culture di tradizione orale in un paese come l'Italia, dovuta principalmente alle caratteristiche geografiche e alle complesse vicende storiche, oltreché naturalmente alla differenziazione e stratificazione sociale, permane talvolta anche all'interno di aree geografiche più limitate, come quelle di una regione politico-amministrativa quale il Lazio. Ciò è nel nostro caso evidente soprattutto prendendo in considerazione le tradizioni musicali. Se in particolare teniamo presente che negli studi sul folklore musicale in Italia si è spesso sottolineata una differenziazione di culture e stili sull'asse nord-sud, con una sorta di polarizzazione attorno a caratteristiche 'tipiche' di un'area meridionale rispetto all'area settentrionale e viceversa, si può ben comprendere come una regione geograficamente e storicamente (si pensi allo Stato della Chiesa) 'centrale' come il Lazio, possa per certi versi configurarsi come una regione tipicamente di confine, con aree che possono ricadere sotto l'influenza campana, ovvero mostrare un notevole interscambio con la Toscana, o ancora presentare caratteristiche peculiari non facilmente riconducibili a modelli più largamente diffusi.

Questa differenzialità è stata uno dei criteri maggiormente tenuti presenti al momento di operare una selezione che potesse fornire un'immagine significativa, ancorché limitata, degli stili vocali riscontrabili nelle tradizioni orali della regione. In

secondo luogo, si è pensato di concentrare l'attenzione su pochi temi chiave, anziché perdersi nella frammentazione di un'ampia antologia, che abbiamo ritenuto meno utile, tenendo anche presente la documentazione già disponibile su disco, non certo cospicua ma nemmeno irrilevante. Ha poi naturalmente pesato, sulla scelta, la validità specifica dei materiali a disposizione, che resta in definitiva la ragione ultima di qualsiasi edizione discografica di interesse etnomusicologico.

Il disco si presenta dunque suddiviso in tre 'capitoli': il canto in ottava rima, la polivocalità, i canti di confraternita di Fiuggi. Si tratta di tre forme di espressività vocale assai differenziate tra loro, sia per le connotazioni socio-culturali e funzionali, sia per le caratteristiche formali stilistico-musicali. Nel primo caso, abbiamo di fronte uno dei più interessanti e problematici esempi di rapporto colto-popolare all'interno della tradizione orale, nel quale una forma poetica classica è stata assimilata e adottata all'interno di un fare poesia e fare musica propri della fascia folklorica. Nel secondo, sono riportati alcuni esempi di polivocalità contadina tra i più rivelatori di quell'autonomia culturale, nelle forme e nelle norme estetiche, di larga parte del mondo popolare e contadino nei confronti delle classi dominanti. Infine, nel caso del repertorio di confraternita, ci troviamo di fronte a una tipica situazione in cui, anche attra-

verso il ruolo di mediazione della Chiesa, più complesse si fanno le commistioni e sovrapposizioni tra elementi letterari e musicali culti ed espressività delle classi subalterne.

A proposito di quest'ultima sezione del disco vi è però un aspetto particolare da sottolineare, e cioè l'opportunità piuttosto eccezionale che si è presentata ai curatori, di mettere a confronto registrazioni degli stessi brani effettuate a distanza di quasi vent'anni. E' infatti purtroppo assai raro che nella ricerca etnomusicologica si sia affrontato, con i relativi documenti a disposizione, il problema delle trasformazioni nel tempo dei repertori di tradizione orale. Nel nostro caso, un elemento negativo è costituito dalla notevole differenza di qualità tecnica fra le registrazioni a confronto, che deve mettere in guardia soprattutto riguardo all'interpretazione delle differenze di timbro ed emissione vocale (anche su queste resta tuttavia possibile proporre alcune considerazioni, come fa Giuseppina Colicci nelle note di commento). Più facile è invece rilevare gli interventi sulla struttura melodica e armonica dei canti, che nella versione 'moderna' denunciano un evidente desiderio di 'elaborazione' (come l'aggiunta di una parte melodica di sapore tonale, nello *Stava in pianto*, estranea all'originaria affascinante semplicità del nucleo di quattro note sol-fa-mi-re con cadenza sul mi), e che solo in qualche caso però appaiono come palese sovrapposizione (ad esempio nell'*amen* finale in *La morte di Gesù*).

D'altra parte bisogna dire che nelle due versioni 'moderne', il complesso dell'organizzazione corale, con l'aggiunta di splendide voci femminili, e il mantenimento di alcune caratteristiche vocali come la totale assenza di vibrato, conferiscono notevole fascino ed efficacia alle esecuzioni, che ricordano, in quanto a sonorità e spettacolarità dell'effetto, i celebri insiemi di voci bulgare.

Proprio il tema della vocalità è del resto il filo conduttore di questa proposta discografica. Dal declamato epico-lirico dei poeti 'a braccio', alle atmosfere gregoriane del *Vexilla regis* (ove emergono elementi di un terzo modo, frigio), all'aspro contendere delle due voci nei canti *a pennese* in cui il suono e il timbro stesso, nel loro sovrapporsi e spezzarsi, diviene elemento portante, ogni singolo brano rivela una specifica sapienza di trattamento della voce, in quel continuo gioco tra assemblamento del testo in funzione musicale e invenzione melodico-ritmica plasmata sulla forma letteraria, che particolarmente nella tradizione orale trova piena realizzazione.

Le registrazioni qui raccolte vengono pertanto proposte come una testimonianza della ricchezza di modi e forme che può assumere, anche in un territorio limitato come il Lazio, un fare musica radicato nell'esperienza quotidiana e collettiva, al di fuori di meccanismi e rapporti di produzione propri della cultura ufficiale.

Giorgio Adamo

L'IMPROVVISAZIONE IN OTTAVA RIMA

Come afferma Giovanni Kezich nel suo studio sui poeti contadini, nel caso dell'ottava rima ci troviamo di fronte a uno "...strepitoso, ineguagliato successo; sette secoli di continuità strutturale, stilistica e tematica che, a partire dai *cantari* di piazza del '300, ce la fanno ritrovare a tutt'oggi intatta, patrimonio vivace ed esclusivo di poeti popolari in tutta l'Italia centrale. Dell'ottava delle origini infatti l'ottava popolare di oggi conserva ancora inalterata la *struttura metrico-ritmica*, cioè la formula degli otto endecasillabi rimanti in ABABACC, il *carattere poetico*, vuoi narrativo, vuoi estemporaneo, e la *melodia*, quell'ampio recitativo melismatico che, dal '300 a oggi, ben si addice a canterini e improvvisatori di piazza, eredi diretti di menestrelli e trovatori" (1986:17-18). Al di là dei rapporti tra ottava popolare e poesia italiana classica, in particolare la grande epica del '500, e degli intrecci fra tradizione orale e pratica della scrittura talvolta diffusa anche in ambito popolare, che giustamente Kezich indaga a fondo, sta di fatto che in diverse aree dell'Italia centrale è stato rilevato un largo uso di questa forma poetica, sia nelle *storie* dal testo assai codificato (come ad esempio la *Pia de' Tolomei*), sia nella poesia improvvisata, da parte dei cosiddetti poeti 'a braccio'. E' a quest'ultimo aspetto, di estremo interesse dal punto di vista dei meccanismi di abbinamento testo-musica in un ambito di tradizione orale, che si riferiscono i brani qui riportati.

Nel caso dell'improvvisazione un ruolo importante viene assunto dal cosiddetto 'obbligo di rima', vale a dire l'obbligo di iniziare l'ottava con la rima del distico conclusivo dell'ottava precedente. Nell'alternarsi dei poeti, ciò significa da una parte, avere un tempo assai ristretto a disposizione per poter inventare il verso, dall'altra, poter passare un 'testimone' più o meno difficile al compagno.

Anche dal punto di vista musicale, come si vedrà più avanti, l'ottava rima si presenta assai ben formalizzata nella struttura di base: in tono minore, con la prima parte del verso che ruota prevalentemente intorno al quinto grado, salendo talvolta all'ottava, per poi discendere, per lo più con andamento melismatico, alla nota finale.

1. Ottave di saluto, Anguillara Sabazia

Come sa bene chi ha esperienza di ricerca sul campo, le situazioni fortuite si trasformano a volte in occasioni particolarmente felici dando vita a eventi musicali di eccezionale interesse. E' quel che è accaduto la sera del 21 gennaio 1979, quando, come ci informa Marco Müller nelle note alla raccolta, "rimandata, causa la pioggia, una gara (per la festa di S. Antonio) i poeti si riuniscono - invitati a cena da alcuni appassionati locali - in un ristorante/osteria del luogo. E' la tipica 'riunione amichevole' di poeti." L'ascolto della registrazione ci trasmette in modo straordinariamente efficace il clima e il senso della 'riunione', nel corso della quale, tra rumori di piatti e bicchieri, battute di spirito, incoraggiamenti, si susseguono ottave 'di giro' improv-

visate a turno dai poeti seduti attorno al tavolo (e ogni tanto, come si sente, qualcuno 'passa', vale a dire salta il turno). Nel disco è riportata la parte iniziale della registrazione, corrispondente in sostanza al giro 'di saluto', nel quale ogni poeta per così dire 'si presenta' e saluta i compagni.

Ma l'eccezionalità della registrazione risiede anche nel rendere possibile un confronto immediato tra gli esecutori, diversi per provenienza, età e professione, attraverso il quale è possibile identificare gli elementi di stabilità del modello e i margini di divergenza stilistica all'interno di una ben identificata e condivisa tradizione vocale che non mostrava, al momento, alcun segno di decadenza, stereotipia o involuzione.

Può essere utile, al riguardo, prender conoscenza dei dati per così dire anagrafici degli esecutori, rilevati da Marco Müller al momento della registrazione:

Giulio Recchia, di Veiano (RM)

Francesco Vincenti, di Bassano Romano (VT), 52 anni, ex camionista, portiere

Luigi Bernardi, di Bracciano (RM), 65 anni, commerciante

Porfirio Valeri, di Lariano (RM), 65 anni, pastore

Stefano Prati, di Lariano (RM), 21 anni, operaio metalmeccanico

Rinaldo Adriani, di Mascioni (AQ), 45 anni, pastore

Vittorio Bigetti, di Leonessa (RI), 57 anni, ex contadino, magazziniere

Pompilio Tagliani, di Tolfa (RM), 55 anni, ex contadino, operaio edile

Edilio Romanelli, di Arezzo, 64 anni, commerciante (ambulante) di tessuti

E' opportuno sottolineare, a questo proposito, la presenza di una buona rappresentazione sia dell'area del Lazio corrispondente alla zona di massima diffusione del canto in ottava rima, sia dei rapporti con la tradizione toscana e con l'area tra Lazio e Abruzzo (Leonessa, Mascioni). Ed è interessante, a questo proposito, notare qua e là l'emergere di differenze di matrice dialettale, soprattutto dal punto di vista fonetico, all'interno di un codice poetico-linguistico e retorico peraltro largamente condiviso.

Dal punto di vista della struttura musicale, un'immagine efficace del rapporto modello/variazione si può ottenere osservando quella che solitamente si definisce la 'struttura cadenzale', vale a dire lo schema che esprime la sequenza delle note poste in chiusura di ogni verso, espressa nei termini dei corrispondenti gradi della scala. Riportiamo quindi tale schema per le nove ottave presenti sul disco, indicando all'inizio di ognuna la nota reale corrispondente al I grado:

1. Fa	I	II	V	I	I	II	VII	I
2. Reb	I	II	V	I	I	II	V	I
3. Fa	I	II	IV	I	I	V	IV	I
4. Si	I	V	V	I	I	V	V	I
5. Do	I	V	IX	I	VIII	V	IX	I
6. Do	I	V	IX	I	VIII	V	IX	I
7. Do	VIII	V	IX	I	VIII	V	IX	I
8. Sol	I	II	V	I	I	II	IV	I
9. Sol	I	II	V	I	I	II	V	I

Come si può osservare, il modello di base (e prevalente) è dato dalla classica progressione armonica della tradizione colta occidentale I-II-V-I, sulla quale si innesta una certa possibilità di sostituzione che genera un'utile varietà nell'esecuzione senza alterare in modo sostanziale la struttura di fondo. Per quanto riguarda l'intonazione reale, vi è evidentemente una libertà di scegliere quella più favorevole alla propria estensione vocale, ma è indubbiamente assai suggestivo notare come nella successione delle varie 'toniche' sembrino emergere rapporti armonici (fa-do-sol...), come se il cantore, magari inconsciamente, tendesse a disporsi in modo non casuale rispetto a quanti l'abbiano preceduto.

Un altro elemento di grande importanza stilistica è costituito dalla presenza dei melismi, dalla posizione da questi assunta nel verso e dal loro profilo più o meno elaborato ma comunque sempre assai formalizzato. Non potendo affrontarne in questa sede l'analisi, si segnala come significativo elemento di differenziazione, a titolo esemplificativo, la prevalenza di melismi sulla penultima ovvero sull'ultima sillaba della parola (e del verso).

Infine, assai ricca si presenta la gamma di soluzioni melodico-ritmiche adottate nelle varie situazioni, per lo più in aderenza e in 'aggiustamento' al testo verbale, che vanno dalla microvariante alla vera e propria invenzione.

2. Contrasto *La sposina e il confessore*, Tolfa

Una delle forme tipiche del canto in ottava rima è il 'contrasto', nel quale ogni cantore 'inter-

preta' un personaggio o un elemento di una contrapposizione (l'acqua e il vino, marito e moglie, la macchina e il cavallo, la penna e la spada, America e Russia, il prete e il comunista, ma vi sono anche contrasti a più elementi, ad esempio, in questa stessa raccolta, un contrasto politico a quattro tra Craxi, La Malfa, Pannella e Zaccagnini). E' questa una delle situazioni in cui meglio si rivela l'abilità dei poeti-cantori nel riprendere non solo la rima finale dell'"avversario", ma se possibile le argomentazioni stesse, per ribaltarle, appunto, in un contrasto dialettico. E' qui che si dispiega tutta la vocazione satirica, polemica e contestativa di questo modo socializzato di far poesia. Nella registrazione qui riportata, effettuata la sera prima della precedente durante una gara in pubblico, si confrontano due maestri come l'aretino Edilio Romanelli (già apprezzato nell'ultima ottava del brano precedente), e Bruno Moggi, 64 anni, contadino di Tolfa (RM). Il tema consente ai poeti di sbizzarrirsi in rimbrotti e allusioni piccanti per quattro ottave ciascuno, seguite come da tradizione da due ottave conclusive in cui i poeti si alternano nei primi sei versi e uno a turno esegue il distico finale.

Dal confronto tra i due emerge, da un lato, la grande abilità di Romanelli, forse tra i massimi poeti degli ultimi tempi, incentrata su uno stile asciutto, pulito, estremamente rigoroso nella forma musicale ben definita e controllata, e tutto rivolto all'invenzione poetica che entro quella forma sembra cadere con estrema naturalezza, ma che evidentemente è il risultato di una grande padronanza dello stile e delle tecniche improvvisative. Dall'altro, possiamo notare, in Moggi, una certa

enfasi, quasi una retorica dell'espressività, come in quel frequente arrotondare e 'gonfiare' le vocali in conclusione di verso, nel forzare l'intonazione in alcuni punti (fatto piuttosto tipico in ambito contadino), o nella maggiore elaborazione dei melismi, unita a una minore sicurezza nella forma letteraria

(almeno in quest'occasione), bilanciata tuttavia da un sapiente ricorso a forme varie di "aggiustamento" del verso o a 'licenze poetiche' (anche qui secondo la migliore tradizione contadina), come risulta anche chiaramente dalla trascrizione dei testi verbali qui riportata.

Giorgio Adamo

NOTE

1. Dei 620 documenti raccolti nel corso della grande ricerca nelle campagne dell'Aretino promossa negli anni '60 dal Consorzio per le attività musicali della provincia di Arezzo, il nucleo più numeroso, ben 142, sono canti in ottava rima (cfr. Carpitella, a cura di, 1977:141), di cui cinque pubblicati su disco. Per quanto riguarda il Lazio, si veda Roberta Tucci (1993).

BIBLIOGRAFIA

Carpitella D., a cura di (1977), *Musica contadina dell'Aretino*, 183 pp., Bulzoni Editore, Roma (volume allegato all'omonima edizione discografica in cofanetto, Albatros ALB 5).

Kezich G. (1986), *I poeti contadini*, 229 pp., Bulzoni Editore, Roma.

Tucci R. (1993), "Nastrografia" e "Discografia", in *Atlante della musica popolare del Lazio*, Regione Lazio - Assessorato alla Cultura, Roma: 17-230.

LA POLIVOCALITA' CONTADINA

Cinque brani che seguono sono stati tratti dalla Raccolta 172 dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale (AELM) della Discoteca di Stato. Le registrazioni che formano tale raccolta sono il frutto di una ricerca effettuata nel Lazio e più precisamente nelle aree del Cicolano, della Sabina e della Ciociaria, da Serena Facci e Maurizio Agamenone, dal luglio 1981 al maggio 1982.

Così come dichiarato dagli stessi autori, la ricerca aveva come scopo principale quello di documentare la presenza di forme polivocali nelle zone suddette secondo due diverse prospettive: da una parte, documentare aree ancora non esplorate, dall'altra, "verificare lo stato dei repertori nelle aree già documentate" (Agamenone, Facci 1982).

Il repertorio è naturalmente molto vario, anche se un posto importante occupano i canti religiosi registrati durante alcune processioni, come la processione al Santuario della Madonna della Civita (Itri, LT) o al Santuario di Vallepietra (RM), e i canti *a pennese*, registrati a Marcellina (RM), di cui abbiamo ben 28 esempi.

Gli 80 brani contenuti nella raccolta rappresentano un panorama abbastanza ampio di quelli che sono modalità e stili esecutivi presenti nel Lazio. I risultati della ricerca hanno dimostrato che, nelle diverse aree documentate, la pratica polivoca-

le è largamente conosciuta, anche se spesso non più presente nell'esecuzione. Trasformazioni economiche e sociali hanno infatti determinato mutamenti rilevanti nella tradizione musicale: "Attualmente la funzionalità della pratica polivocale è limitata ad alcune occasioni religiose (processioni, pellegrinaggi) mentre è generalmente caduta in disuso l'esecuzione di forme polivocali in altre occasioni (lavori agricoli, osteria, gare tra cantanti)" (*ibid.*).

3. Stornelli alla cepranese, S. Francesca, Veroli

Il primo dei cinque brani selezionati costituisce un tipico esempio di stornello, una forma di canto largamente diffusa nell'Italia centrale. Il canto esprime sentimenti di diverso carattere unendo insieme contenuti amorosi e satirici. Si tratta infatti di una serenata 'a dispetto' nel cui testo verbale sono molto forti gli impliciti contrassegni erotici. La denominazione 'alla cepranese' sta ad indicare, secondo un uso largamente diffuso anche in altre regioni, il luogo di appartenenza dello stile esecutivo, ossia Ceprano, paese della Ciociaria in provincia di Frosinone. È eseguito da una voce maschile ed una femminile accompagnate dalla fisarmonica. La struttura del testo verbale è basata su distici di endecasillabi. La struttura melodica è tripartita: una prima sezione A corrispondente al primo endecasillabo; una sezione B corrispondente al secondo endecasillabo; segue quindi la riesposizione integrale del secondo endecasillabo sulla sezione melodica B. La seconda voce, ossia la voce femminile, entra in coincidenza con la ripetizione del secondo verso del distico ed è all'ottava della

prima voce (l'intervallo di ottava è il risultato delle distanze 'naturali' tra la voce femminile e la voce maschile), anche se la sua linea melodica ha un carattere meno ornato. Il canto è sostanzialmente ad impianto tonale con incipit sul primo grado (fa#), così come la nota finale lungamente tenuta. L'accompagnamento strumentale fornito dalla fisarmonica sostiene armonicamente le voci sugli accordi di tonica, dominante e sottodominante, e riprende la melodia del canto nelle pause tra le strofe cantate.

Tipica dell'area della Ciociaria è l'emissione vocale 'sforzata' che contraddistingue ambedue gli esecutori. Come osserva Serena Facci "sia negli uomini che nelle donne non si usa mai il registro acuto (tutti i canti sono infatti nel registro cosiddetto 'di parlato'); c'è infatti la tendenza a cantare ai limiti di questo registro, con conseguente tensione della gola" (1987:256).

4. Canti a pennese, Marcellina

Il canto *a pennese* è una forma di canto polifonico, maschile, a due parti, diffuso nel Lazio centrale e più precisamente a Marcellina, paese situato a pochi chilometri a nord-est di Roma. Come informa Agamenone (1985), il significato del termine 'a pennese' è ancora oscuro, ma un'altra denominazione viene utilizzata tradizionalmente per questo tipo di canto: 'a recchia'. Il termine deriva sia dalla modalità esecutiva (i due cantori eseguono il canto ascoltandosi reciprocamente e combinando le due linee melodiche l'una rispetto all'altra durante l'esecuzione) sia dalla postura assunta dai cantori

durante l'esecuzione (ponendo cioè la mano a conchiglia intorno all'orecchio per ottenere un potenziamento della percezione).

Il testo verbale dei due brani è costituito, così come nella maggior parte dei casi, da un unico distico di versi di undici sillabe, scelto di volta in volta all'interno di un corpus tradizionale che costituisce un repertorio condiviso a disposizione degli esecutori. È uso frequente, come si può notare nel primo brano, omettere la metà iniziale del primo verso. Ad ogni distico corrisponde una strofa melodica bipartita. Le due sezioni A e B non coincidono comunque con i due versi del distico.

La prima voce espone il primo verso (solitamente, così come nei due brani riportati, l'incipit del canto è sul V grado, nota che viene poi ripetuta sulle prime sillabe). In questo modo il primo cantore dà l'intonazione dell'esecuzione, nonché le indicazioni sul verso da cantare. Ad una prima sezione monodica con andamento sillabico si contrappone, con l'entrata della seconda voce sul secondo verso (in entrambi i brani la seconda voce entra una terza sopra alla prima voce), una sezione polivocale con andamento melismatico a ritmo libero. Nessuna delle due voci ha un ruolo preminente ed ambedue seguono uno sviluppo lineare. Le due voci creano un gioco polivocale che si struttura di volta in volta durante l'esecuzione cantata. Ogni cantante, nel realizzare la propria linea melodica utilizza un certo numero di elementi fissi la cui presenza è costante in ogni esecuzione: "Confrontando numerose realizzazioni di questo tipo di canto diafonico, su distici diversi, è possibile verificare come alcuni suoni siano presenti stabilmente (in

tutte le esecuzioni) mentre altri ricorrono con maggiore mobilità (non compaiono sempre). I suoni cosiddetti stabili ricorrono in punti determinati della struttura e in coincidenza delle sillabe dei versi cantati" (Agamennone 1988:480-481). Questi elementi formano quella che potremmo definire "l'ossatura melodica" del brano, ossatura che viene rivestita durante l'esecuzione con l'inserimento di elementi variabili (tecnica della iterazione microvariata). Le numerose variazioni possono riguardare sia elementi melodici che elementi ritmici, ma sono presenti quasi esclusivamente durante l'esecuzione delle sezioni polifoniche.

In questo caso è possibile rilevare in entrambi gli esempi due tra le modalità di variazione più frequenti: da una parte la sostituzione di note ribattute al posto di note tenute, dall'altra l'inserimento di segmenti melismatici che vanno a porsi attorno ai cosiddetti elementi fissi. Le due voci procedono con andamento discendente creando rapporti intervallari prevalentemente di terza, quinta e quarta. La nota finale è all'unisono e lungamente tenuta. In "Aprite le porte" è possibile notare un'insistente permanenza della prima voce sul tonus finalis, caratteristica riscontrabile in molti altri esempi.

Le occasioni del canto sono soprattutto quelle ricreative e d'intrattenimento. Pur essendo eseguiti sempre nell'ambito delle modalità di vita tradizionale (ad es. durante le soste di lavoro, nelle osterie o durante le feste familiari), i canti a pennese non sono legati ad alcuna situazione cerimoniale determinata.

5. "Sutta ponente mia vutta ben fresca", Tremensuoli, Minturno

Fa parte di un gruppo di canti registrati nel settembre del 1981 a Tremensuoli, frazione di Minturno, in provincia di Latina. Le registrazioni, effettuate nella sala parrocchiale, comprendono documenti polivocali a due parti, che appartengono ad un repertorio tradizionale femminile³. Come scrivono gli autori della ricerca, si tratta di donne abituate a cantare insieme, principalmente durante le occasioni religiose. Tremensuoli è un paese situato in un'area permeata da forti influenze campane⁴ che derivano "dall'appartenenza storica di questa parte del litorale (comprendente anche Formia e Gaeta) all'antico Regno di Napoli" (Tucci 1990:116).

Nessuna notizia viene data per quanto concerne le circostanze dell'esecuzione. È possibile si tratti di un canto legato al mare. Due gli elementi che potrebbero avvalorare tale ipotesi: da una parte, il fatto che "l'intera area è caratterizzata da una cultura legata al mare e da un'economia basata principalmente sulla pesca" (*ibid.*); dall'altra, che i contenuti e i motivi narrativi del testo cantato rivelano un forte legame col mare. Non ha una funzione euritmica, vale a dire l'elemento musicale non fornisce alcun ritmo al lavoro dei pescatori; è invece il testo verbale a stabilire un rapporto con l'attività lavorativa.

La struttura verbale è basata su distici di endecasillabi, che nell'esecuzione cantata vengono spezzati e ricomposti in modo da formare una strofa di quattro versi. Ad ogni verso così ottenuto corri-

sponde una linea melodica secondo una struttura del tipo ABA'B (tranne alla terza strofa, costituita dal solo distico AB). La linea melodica A ha un profilo ad arco con cadenza sul II grado, mentre le altre tre linee hanno un profilo melodico ondulato con andamento discendente.

La combinazione polivocale è caratterizzata dall'apertura a voce sola, seguita dall'entrata della seconda voce, quasi sempre sulla metà del verso. Le due voci, che si muovono in un ambito di quinta (fa#-mi#-re#-do#-si, da notare la quarta aumentata), procedono prevalentemente secondo un rapporto di terze parallele, tranne in alcuni momenti in cui si trovano in rapporto di quarta. La nota finale è comunque sempre all'unisono e allungata. Frequente nella prima voce l'uso del V grado della scala (fa#) in funzione di nota recitante.

Espansioni melismatiche sono presenti nella linea della prima voce, in conformità con i tratti stilistici dell'area, mentre la seconda voce esegue un pedale con funzione di sostegno, prevalentemente su due note (do#-si).

6. Dio ti salve Regina, Tremensuoli, Minturno

Dallo stesso gruppo di esecutrici proviene questo canto processionale del Venerdì Santo. Destinato ad una funzione paraliturgica, il canto presenta una certa peculiarità rispetto alle tradizioni polivocali più tipiche dell'area, differenziandosi in tal senso dal brano precedente. Come del resto per

tutti i canti appartenenti al repertorio liturgico e paraliturgico di tradizione orale, ci troviamo dinanzi ad un repertorio situato in una zona di confine in cui si realizza una sintesi tra "modi folklorici e stili colti" (Arcangeli, Sassu 1985:15).

Da una parte troviamo tratti tipici come le due parti omoritmiche che procedono parallelamente secondo un rapporto di terza con cadenza all'unisono. Dall'altra emergono significativi elementi di differenziazione: scarso uso dei melismi⁵, suoni finali meno allungati, emissione vocale meno 'sforzata'. A ciò si può far risalire quel senso di diversa musicalità, rispetto agli altri brani, facilmente percepibile all'ascolto.

Anche dal punto di vista testuale, sono meno riconoscibili le componenti dialettali. Le strofe sono basate su due versi, con ripetizione del secondo verso. Ad ogni verso corrisponde una sezione melodica secondo lo schema ABB. La sezione melodica A, corrispondente al primo verso, è suddivisa in due segmenti, separati da una pausa, perfettamente identici (aa); la sezione melodica B, corrispondente al secondo verso, è anch'essa suddivisa in due segmenti (bc), il primo caratterizzato da un profilo melodico ascendente ed il secondo da un profilo melodico discendente. Segue quindi la ripetizione del secondo verso sulla sezione melodica B. Le voci si muovono in un ambito prevalentemente di quinta (do#-re#-mi-fa#-sol#), che raggiunge l'ottava nell'incipit ascendente V-I (sol#-do#). Il suono finale, sul I grado, è all'unisono.

NOTE

1. Detta anche diafonia, quindi due sole voci. Non si usa infatti raddoppiare con altre voci né accompagnare con strumenti.
2. Per la trascrizione di questo e altri brani v. Agamennone (1985:125-130).
3. A differenza dei due brani precedenti, di evidente esecuzione specialistica, in questo caso si tratta di un tipo di polivalenza a larga partecipazione collettiva, in cui la scelta rispetto ad una o l'altra parte del canto "dipende dalla naturale e spontanea collocazione nella parte vocale più consona alla tessitura e alle abitudini personali di canto" (Agamennone 1988:474).
4. La presenza della quarta aumentata, elemento tipico dell'arca campana, ne è una testimonianza.
5. A' è in realtà costituito sia nel testo che nella melodia dalla ripetizione della seconda parte di A. E' interessante notare come la prima parte della linea melodica A appaia in A' quasi "condensata" in un portamento ascendente.
6. L'andamento delle voci è prevalentemente sillabico; espansioni melismatiche sono presenti esclusivamente prima della cadenza del secondo verso.

BIBLIOGRAFIA

- Agamennone M. (1985), "Modalità di variazione di due forme vocali", in *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, Edizioni Unicopli, Milano; 95-154.
- Agamennone M. (1988), "I suoni della tradizione", in *Storia sociale e culturale d'Italia*, vol.VI ("La cultura folklorica", a cura di F. Cardini), Bramante, Milano; 435-522.
- Agamennone M., Facci S. (1982), Note dattiloscritte allegate alla Raccolta AELM 172 della Discoteca di Stato.
- Arcangeli P., Sassu P. (1988), "In itinere: qualche riflessione", in *Canti liturgici di tradizione orale*, fascicolo allegato all'omonima edizione discografica in cofanetto, Albatros 21; 13-16.
- Facci S. (1987), "Formule melodiche e testi verbali nella musica vocale tradizionale", in *Ciocciaria*, Tip. Pasquarelli, Sora; 254-257.
- Tucci R. (1990), "Litorale Pontino e Isole", in A. Sparagna e R. Tucci, *La musica popolare nel Lazio*, Regione Lazio - Assessorato al Turismo, Roma; 115-121

I CANTI DI CONFRATERNITA': VENERDI' SANTO E QUARESIMA A FIUGGI

Le registrazioni qui proposte rappresentano il nucleo del repertorio quaresimale della confraternita dell'Immacolata Concezione e SS. Sacramento di Fiuggi (FR). Il repertorio della confraternita è composto da tre brani: il *Vexilla Regis*, il *Pianto della Madonna* e *La morte di Gesù Maria s'affanna*. I brani sono stati registrati durante una ricerca sul campo, nel 1987 e nell'anno successivo 1988, volta a documentare i canti processionali per il Venerdì Santo in Ciocciaria. Si era partiti da materiale depositato presso la Discoteca di Stato, raccolta AELM 111, registrato da Luigi Colacicchi nel 1971. I brani documentati da Colacicchi erano due: il *Pianto della Madonna* e *La morte di Gesù Maria s'affanna*. Dopo varie sedute d'ascolto presso la Discoteca di Stato fece seguito un riscontro sul campo durante la processione del Venerdì Santo nella Pasqua del 1987¹. Dei due brani uno solo, il *Vexilla Regis*, I due canti erano sopravvissuti perché funzionalizzati al rituale, mentre *La morte di Gesù Maria s'affanna* risultava scomparso. Quest'ultimo infatti veniva cantato solo come canto quaresimale durante le riunioni di preghiera dei confratelli e non durante la processione come i pre-

cedenti. La ricerca continuò l'anno successivo, nella Quaresima del 1988², con un parziale tentativo di riattivare la tradizione del brano *La morte di Gesù Maria s'affanna*. Tale operazione avvenne attraverso due fasi: ascolto del brano di Colacicchi del 1971 da parte del confratello Pietro Incocciati, da qualche anno riconosciuto come maestro dei cantori del *Pianto* e conseguente riproposta del pezzo, con insegnamento delle singole parti ai cantori da parte dello stesso Incocciati.

I canti nel rituale

I confratelli che cantano il *Vexilla Regis*, detti anche "quelli della *Vessilla*", nel corteo processionale sono disposti dietro il Tronco della Croce, quelli del *Pianto* precedono invece la statua della Madonna Addolorata³. E' interessante notare come tale disposizione simbolicamente rifletta i motivi narrativi dei due brani. Il *Vexilla Regis* e il *Pianto della Madonna* sono eseguiti dai due gruppi di cantori e nel corso della processione non si sovrappongono in alcun modo, né paiono seguire una successione di tipo antifonale. Il suono dei due canti costituisce un elemento di marcata contrapposizione alle marce funebri suonate dalla banda musicale cittadina; i diversi episodi musicali sono quindi ben distinti l'uno dall'altro e segnano il ritmo della processione che si snoda nelle vie del centro storico di Fiuggi. All'arrivo nella piazza principale, il corteo si divide: la massa dei fedeli si dispone in cerchio a chiudere la piazza; i membri della Confraternita, quelli della Compagnia della Buona Morte e i gruppi della *Vessilla* e del *Pianto* sono

impegnati a percorrere per sette volte il giro della piazza stessa⁴, mentre la banda musicale sosta al centro in silenzio. Nel corso dei sette giri tradizionali, la *Vessilla* e il *Pianto* diventano protagonisti assoluti della cerimonia; le uniche sonorità consentite sono prodotte dalle voci dei cantori e dai passi del loro movimento: la banda tace e la massa dei fedeli disposta in cerchio assiste nel silenzio più assoluto al confronto sonoro tra la *Vessilla* e il *Pianto*.

7. *Vexilla Regis*, Fiuggi (1988)

Il testo della *Vessilla* descrive il Mistero della Croce; secondo il *Liber Usualis* si canta al Vespro della Domenica di Passione, ma in moltissime località è in uso come canto processionale del Venerdì Santo, quindi in un contesto paraliturgico. L'esecuzione è qui realizzata da un gruppo di undici confratelli. L'incipit melodico di ogni frase è affidato a un solista, al quale si aggiungono le voci dei confratelli disposte all'unisono. Rispetto ai connotati stilistici della musica tradizionale in Ciociaria, il *Vexilla Regis* presenta alcuni tratti in comune, primi fra tutti i suoni finali tenuti, sia nelle sezioni parziali della melodia che nelle cadenze conclusive, secondo modalità che informano decisamente lo stile tradizionale fino a produrre un modo di cantare assai connotato, denominato *alla stesa e alla longa*. "Il termine indica le caratteristiche di questo modo di cantare che è in ritmo completamente libero con i suoni allungati fino a provare la resistenza di fiato dei cantori" (Facci 1987:256). Alcuni aspetti

dell'andamento della melodia mostrano una certa aderenza con la formula gregoriana dell'inno, specialmente nella sezione finale del canto. Per questo esempio di canto confraternale ci si trova di fronte ad una sintesi di due elementi, da una parte i connotati stilistici areali e dall'altra il canto liturgico.

8. Il *pianto della Madonna*, Fiuggi (1971)

Il testo del *Pianto* cantato a Fiuggi consiste in una sorta di adattamento in italiano dello *Stabat Mater* di Iacopone. Per questo esempio registrato nel 1971 da Colacicchi è rilevabile una maggiore e più articolata presenza di melismi rispetto all'uso dell'area; la tecnica di combinazione tra le parti risulta più complessa e le finali non sono all'unisono⁵. Espansioni melismatiche sono presenti soprattutto nella linea della prima voce; anche se la presenza di melismi rientra tra i connotati stilistici della vocalità della Ciociaria, nel caso del *Pianto*, la trama melismatica si configura particolarmente articolata, assai più di quanto non sia rilevabile in *La morte di Gesù Maria s'affanna*. A questo proposito si può ipotizzare un'origine diversa per il *pianto della Madonna*, probabilmente riconducibile ai tratti tipici dei repertori delle confraternite, combinati con alcune connotazioni stilistiche areali. Le espressioni cantate delle confraternite sono infatti caratterizzate da una serie di elementi stilistici molto particolari che possono essere riconducibili a caratteristiche timbriche, melismatiche ed anche di polivocalità⁶.

9. Il *pianto della Madonna*, Fiuggi (1988)

Questa versione presenta interessanti differenze stilistiche nell'esecuzione rispetto all'esempio di Colacicchi del 1971. A proposito del timbro vocale, nel documento del 1971 si può rilevare un timbro acuto e 'compresso', un po' nasale, decisamente particolare, che sottolinea l'alterità della musica tradizionale. Tale sonorità 'altra' è riconducibile a tecniche di emissione vocale definite "a gola chiusa forte e lacerata" (Leydi 1973:15). Caratteristiche assenti per l'esempio del 1988, dove si riscontra anche la presenza di tre donne nel registro della seconda voce. Le voci femminili sono state introdotte da Pietro Incocciati, secondo il quale rendono il timbro del *Pianto* più dolce. A proposito dell'emissione vocale in Ciociaria Serena Facci ha osservato: "1) non si usa mai il registro acuto (tutti i canti sono infatti nel registro cosiddetto di parlato); 2) sia negli uomini che nelle donne c'è la tendenza a cantare ai limiti di questo registro, con conseguente tensione della gola e quindi la sensazione di 'sforzato'; 3) la risonanza è quasi sempre, almeno nelle donne, nelle cavità anteriori (fosse nasali, parte superiore della cavità orale); 4) la mandibola non è mai molto abbassata e probabilmente il palato molle non è sollevato (come avviene nell'impostazione lirica per esempio). In questo modo la voce si arricchisce di armoniche prevalentemente acute, mancando le cavità di risonanza che servono per dare pastosità" (Facci 1987:256). Tali modalità di emissione vocale sono riscontrabili nel *Pianto* del 1971, mentre nell'esecuzione del 1988 i cantori della Confraternita praticano tutti un'emissione

vocale con gola rilassata, risonanza in maschera, suoni 'puliti omogenei' e attacchi diretti senza portamenti. Per quanto riguarda l'uso dei melismi, si è precedentemente rilevato come il *pianto della Madonna* si configuri assai prossimo ai canti polivocali del repertorio delle confraternite; uno dei tratti distintivi di tale repertorio è la presenza di espansioni melismatiche soprattutto nella linea della prima voce. I venti anni che separano le due esecuzioni hanno portato ad un impoverimento nell'uso dei melismi. Questi anni sono stati caratterizzati dall'intensificazione e definitiva conclusione dei processi di trasformazione sociale ed economica che hanno profondamente alterato la cultura tradizionale. Evidentemente da tali trasformazioni non sono immuni i modi di canto, le occasioni ed i tratti stilistici tipici delle espressioni musicali⁷.

Gli elementi stilistici dell'esecuzione come timbro ed emissione vocale e il diverso uso dei melismi mostrano i chiari segni di questi cambiamenti socio-culturali. Gli esecutori che hanno preso parte a questa registrazione risultano quasi completamente diversi da quelli attivi nel 1971.

10. La morte di Gesù Maria s'affanna, Fiuggi (1971)

Per questo testo, definito da Paolo Toschi (1935:80) "Passione Italia Centrale II", sono rilevabili numerose varianti sia nell'area immediatamente vicina a Fiuggi che in tutta l'Italia centro-meridionale. La versione di Toschi e quella rinvenuta a Fiuggi risultano pressoché identiche; quest'ultima si inserisce quindi in un contesto di diffusione assai

vasto. L'occasione dell'esecuzione non è la processione del Venerdì Santo (la prima esecuzione in tale circostanza è avvenuta durante la processione del 1988), ma piuttosto le riunioni di preghiera dei confratelli durante la Quaresima. Nel brano sono riconoscibili i tratti stilistici del canto tradizionale: parallelismo per terze tra le due voci superiori, finali all'unisono e allungate. Può risultare particolare la presenza di una terza voce con un bordone alternato sul quinto e primo grado, la quale non è molto frequente nella polivocalità dell'area, prevalentemente diafonica. Si può però ipotizzare che, nelle occasioni di canto tradizionale collettivo, alcune voci del gruppo si dispongano naturalmente sul quinto grado della tonalità realizzando così un bordone. Si può quindi attestare, per questo documento, una pratica e una collocazione formale tipica, dai connotati autenticamente tradizionali.

11. La morte di Gesù Maria s'affanna, Fiuggi (1988)

Questa nuova versione a quattro voci conserva l'antico fascino della versione tradizionale e costi-

tuisce un interessante esempio del cambiamento avvenuto nei modi di trasmissione ed esecuzione della musica tradizionale. La realizzazione di questo canto può essere riconducibile ad una esperienza di 'recupero' molto particolare, effettuata con l'aiuto di Pietro Incocciati, riconosciuto maestro dei cantori del *Pianto*. Dopo aver ascoltato la versione di Colacicchi del 1971, Incocciati ha proposto la sua versione ai cantori, insegnando durante le prove la parte ad ogni singolo gruppo di voci. Quest'ultima operazione prima non avveniva; ogni cantore infatti eseguiva la parte che era più consona alla sua voce, 'raccolgendola' dagli altri esecutori; tale modalità è molto diffusa tra i cantori della tradizione. Risulta quindi in questo esempio completamente stravolta una pratica tipica del canto tradizionale legata a una *mentalità orale*. Per concludere, c'è da aggiungere che la nuova versione de *La morte di Gesù Maria s'affanna* conserva comunque un alone di arcaicità.

Giuseppina Colice

NOTE

1. Riscontro effettuato con Grazia Tuzi, instancabile compagna di ricerche.
2. I documenti del 1988 sono stati registrati non durante il corteo processionale, bensì nella Chiesa della Confraternita, durante una delle tante riunioni di prova.
3. Nel 1988 il gruppo del *Pianto* cantò anche *La morte di Gesù Maria s'affanna*, ma fu la prima volta che il canto venne eseguito durante la processione.
4. Da un'intervista con i partecipanti è emerso che i sette giri rappresentano simbolicamente le sette piaghe di Gesù Cristo sulla Croce.
5. Questo tratto stilistico è peculiare della zona come anche sottolineato da Serena Facci: "La seconda voce segue una tecnica polifonica molto usuale in Ciociaria: il parallelismo per terze con finale all'unisono" (1987:155). L'assenza di questo tratto stilistico colloca *Il pianto della Madonna* nel contesto delle espressioni musicali delle confraternite.
6. Come è stato osservato: "...storicamente la tradizione polivocale etnica si è incontrata con i testi della liturgia [...] e con la tradizione corale dell'assemblea dei fedeli. Il risultato è quello di una polifonia ieratica che viene tramandata oralmente, a livello soprattutto artigiano, nell'ambito delle confraternite" (Carpitella, Pagliaro 1973:21-22).
7. Carpitella osserva: "Senza andare molto indietro nel tempo (al secolo scorso, per esempio), ma limitandosi a soli quarant'anni a questa parte, si può dire che il tessuto sociale agro-pastorale e artigiano ha subito tali e tante trasformazioni che non hanno potuto non avere i loro effetti sulla tradizione musicale popolare, la cui trasmissione e mentalità orali hanno avuto (e tuttora hanno, discontinuamente), nella dimensione sociale, i loro sostegni ed i loro supporti per creare, replicare, eseguire un particolare modo di 'fare musica', quella popolare (folklorica, contadina, etc.), appunto. [...] Non si può non considerare che vi sono state l'emigrazione, interna ed esterna, la deruralizzazione, l'urbanesimo, l'incremento industriale, l'arrivo dei transistori e della televisione etc."

BIBLIOGRAFIA

- Arcangeli P., Sasso P. (1988), "In itinere: qualche riflessione", in *Canti liturgici di tradizione orale*, fascicolo allegato all'omonima edizione discografica in cofanetto, Albatros 21: 13-16
- Carpitella D. (1985), "Prefazione", in *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, Edizioni Unicopli, Milano: 5-13.
- Carpitella D., Pagliaro A. (1973), Documenti dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato, 63 pp., opuscolo allegato all'omonima edizione discografica in cofanetto, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma.
- Facci S. (1987), "Formule melodiche e testi verbali nella musica vocale tradizionale", in *Ciociaria*, Tip. Pasquarelli, Sora: 254-257.
- Leydi R. (1973), *I canti popolari italiani*, 383 pp., Mondadori, Milano.
- Toschi P. (1935), *La poesia popolare religiosa in Italia*, 250 pp., Olschki, Firenze.

I testi verbali sono stati trascritti cercando di rispettare la fonetica dell'esecuzione.

1. Ottave di saluto

Giulio Recchia

Io all'Anaguillara nun c'ero mai stato
ma m'è piaciuto tanto sto paese
ogni persona sai tanto educato
così gentile affabile e cortese

per questo il mio saluto vi ho portato
senza a nessuno fa paga' le spese
proprio per questo amici son venuto
da Veiano a portarvi il mio saluto

Francesco Vincenti

Anch'io io venni a dar mio contributo
e un contributo mio lo-o do co' il cuore
questo paese sempre-e mi è piaciuto
che per la vita ce farò l'amore

amici cari tanti ho conosciuto
gente 'ssai onesta e piena di calore
un saluto vi porto-o da Bassano
di questo posto sai non è lontano

Luigi Bernardi

Or vi saluto io da Braccia-ano
pe' salutarla questa gente ca-ara
mi ci partii da poco lontano
pe' ritrovarla qui all'Anaguilla-ara

dove un paese è simplice e sa-ano
anche la gente la trovo più cara
e poi ricordo pe' fatal destino
quella sagra sì del lattarino

Porfirio Valeri

Io venni a capitar per mio destino
assendo appassionato del mio canto
a 'sti poeti vorrei sta' vicino
che veramente a me mi piace tanto

e qua a Anaguillara vi farò l'inchino
spero che er canto mio non sarà infranto
porto la poesia cul vero cuore
col rispetto più degno dell'amore

Stefano Prati

Io come voi alla Musa do valore
venni a ridisputarla la tenzone
qui al tavolino c'è più d'un signore
sempre propenso a darci il paragone

vedo un Veggetti che è un grande amatore
un Rinaldo che dà soddisfazione
vado dovunque io poco mi costa
stasera per cantar ci venni apposta

Rinaldo Adriani

Mi piace di accettare ogni proposta
e perciò di cantare prendo impegno
a chi è poeta il canto poco costa
e di Anaguillara ne faremo un regno

ci si vien di occasione oppure apposta
ma qui le Muse si danno convegno
che ancor per monti e per amene valli
sento tori muggir nitir cavalli

Vittorio Bigetti

Ma io sento parlar per monti e valli
di questa cara e nobile Anaguillara

dove tutte le sere ci scavalli
e ci passi la vita tua più cara

pe' gli altri no' li faccio gl'intervalli
e pe' parlar di ognuno si prepara
bensì che la mia ottava poco spesso
ma il saluto vi porto da Leonessa

Pompilio Tagliani

Col dolce canto e la sentenza-a stessa
vin'Anaguillara per da' il mio contri-ibuto
ma la pioggia non la e che ne cessa
ma d'io con salute vi sa-aluto

con la dolce rima genuflessa
all'omo intelligente e ancor più astuto
saluto la giovane e la vecchia
Anaguillara nel lago a te ti specchia

Edilio Romanelli

Di ritornarci voglia ne avevo parecchia
ed anche il tempo se ne fu contra-ario
alzai l'apparecchio misi l'orecchia
tu mi diceste tutto il nece-essario

ed oggi incontro tanta gente ve-ecchia
che ormai descritto dentro al mio dia-ario
vuol dir che questi incontri a tutti giovi
e le speranze do ai vecchi e ai nuo-ovi.

2. La sposina e il confessore

Edilio Romanelli

Vedete a volte il caso cosa combina
or mi permetto risvegliarvi il sonno

son fatto vecchio e faccio la sposina
otto nipoti e già t'ha fatto il no-onno

ma il fato queste cose ti combi-ina
e te le fa venir se non le e vonno
se feci dei peccati dell'amore
li devo raccontare al confesso-ore

Bruno Moggi

Si giustiziate saranno di cuo-ore
io non ti faccio qua magnifice-enza
lo so ch'hai fatto quel grandios' amore
e un confessore d'or che ricompe-ensa

se in vita stata sei 'na peccato-ore
da te fa' le tuo esame de coscie-enza
sì nella vita tornasti a peccare
confessando 'n te le posso io leva-are

Romanelli

E allor perché le debbo racconta-are
assolver tu dovreste i miei peccati
perché l'orecchio tuo mi sta a asco-oltare
se a dar l'assoluzion si è imprepa-ara-ati

in altre cose 'un ci voleo cascare
ma ora brutti giudizi tu m'hai da-ati
ritorno nel mio losco e brutto ambiente
e al confessore 'un gli racconto niente

Moggi

L'amore hai fatto grande e assai pote-ente
hai divertito nella vita uma-ana
tornasti dal confessore veramente
ma il peccato che hai fatto 'un si allonta-ana

ancora in vita ti resta prese-ente
lungi dei giorni della settema-ana

Quando siamo a porto de Messina
e se strappano le vele e jamm' a maro
ohi de Messina
e se strappano le vele e jamm' o a maro

Gliu maru me sembrava nu giardino
e gliu pesci me veneva a salutare

Lu bene che me vole nenna mia
e se trova aglie profonde degliu maro
ohi Nenna mia
se trova agli profonde degliu maro

6. Dio ti salve Regina

Dio ti salve o Regina, o Madre addolorata
ti sia raccomandata quest'anima mia
ti sia raccomandata quest'anima mia

Sentiva un gran lamento de tutte le creature
era gliu redentore che trapassava
era gliu redentore che trapassava

Il giorno che involato ce stava mezz' a due ladri
il figlio del mio Padre l'Onnipotente
il figlio del mio Padre l'Onnipotente

'Na grazia vorrei di essere trapassata
quest'anima colla spada l'addolorata
quest'anima colla spada l'addolorata

Come sarà contenta quest'anima quando arriva
vede la madre mia l'addolorata
vede la madre mia l'addolorata

E' morto Gesù Cristo sopra 'na croce di legno
è tutto insanguinato pei nostri peccati
è tutto insanguinato dei nostri peccati

7. Vexilla Regis

Vexilla regis prodeunt
fulget crucis misterium
qua vita morte pertulit
et morte vitam protuli
qua vita morte pertulit
et morte vitam protuli

Quae vulnerata lanceae
mucrone dire criminum
ut nos lavaret sordibus
manavit unda et sanguine
ut nos lavaret sordibus
manavit unda et sanguine

Arbor decora et fulgida
ornata regis purpura
electa digno stipite
tam sancta membra tangere
electa digno stipite
tam sancta membra tangere

O Crux ave spes unica
hoc passionis tempore
piis ad auge gratiam
reisque dele crimina
piis ad auge gratiam
reisque dele crimina

Te fons salutis trinitas
collaudet omnis spiritus
quibus crucis victoriam
largiris adde premium
quibus crucis victoriam
largiris adde premium

Amen

8. Il pianto della Madonna (1971)

Stava in pianto e in gran dolore
alla croce del Signore
la gran Madre Vergine
alla croce del Signore
la gran Madre Vergine

E poi quando nel morire
finirò di più patire
vita teco in gloriam
finirò di più patire
vita teco in gloriam

9. Il pianto della Madonna (1988)

Stava in pianto in gran dolore
alla croce del Signore
la gran Madre Vergine
alla croce del Signore
la gran Madre Vergine

E da messa il duol ferita
si sentiva nella vita
crocefisso l'anima
si sentiva nella vita
crocefisso l'anima

Per le colpe e della gente
vede Cristo fra i tormenti
dal flagello lacerato
vede Cristo fra i tormenti
dal flagello lacerato

Vede il figlio oi tanto amato
moribondo desolato
per sanar lo spirito
moribondo desolato
per sanar lo spirito

Oh Maria fonte d'amore
fa sentire quel dolore
pel suo caro figlio
fa sentire quel dolore
pel suo caro figlio

E poi quando oi nel morire
finirò di più patire
vita teco in gloriam
finirò di più patire
vita teco in gloriam

10. La morte di Gesù Maria si affanna (1971)

La morte di Gesù Maria si affanna
Cristo che fu le-egato a 'na colonna
Cristo che fu le-egato a 'na colonna

Che fu battuto da gente tiranna
Giuda che lo tra-adi non se lo sogna
Giuda che lo tra-adi non se lo sogna

Vede lo pianto che fa la Madonna
core Giovanni a consolar Maria
cori Giovanni a consolar Maria

Giovanni mio pe' quanto amore ti porto
le trame del mio-o figlio s'è vivo o morto
le trame del mio-o figlio s'è vivo o morto

Se vivo o morto lo ritroveremo
la strada fatta e noi la rifaremo
la strada fatta e noi la rifaremo

E quando fu alla prima cittane
la butteremo una stridente voce
la butteremo una stridente voce

Passa la turba e la cavalleria
coi chiodi e li ma-artelli apparecchiati
coi chiodi e li ma-artelli apparecchiati

Passa i' Cristo e disse Madre mia
vado alla morte e voi pazienza abbiate
vado alla morte e voi pazienza abbiate

11. La morte di Gesù Maria s'affanna (1988)

La morte di Gesù Maria s'affanna
Cristo fu legato legato a una colonna
Cristo fu legato legato a una colonna

Ved' il pianto che fa la Madonna
corri Giovanni a consolar Maria
corri Giovanni a consolar Maria

Se vivo o morto lo ritroveremo
la strada fatta noi la rifaremo
la strada fatta noi la rifaremo

Passa i' Cristo e disse Madre mia
vado alla morte e voi pazienza abbiate
vado alla morte e voi pazienza abbiate

Sonate i campanelli tutti quanti
che Cristo è morto a li trentatre anni
che Cristo è morto a li trentatre anni

Sonate i campanelli gloriosi
che Cristo è morto a lu legno di croce
che Cristo è morto a lu legno di croce

Allelu' Amen