

Cantare a più voci in Val Badia

Ruoli, regole e significati della polivocalità di tradizione orale in una valle ladina dolomitica

Barbara Kostner, Paolo Vinati

1. Premessa

Oggetto del presente articolo è il cantare a più voci in Val Badia, in provincia di Bolzano. Si tratta di una pratica ancora del tutto vitale, ampiamente diffusa e frutto di una secolare sedimentazione di tratti stilistici e modalità esecutive tutt'altro che spontanee.

Il *territorio* preso in considerazione è quello della Val Badia, situato nel lembo sud orientale della provincia di Bolzano, nel cuore delle Dolomiti. La Valle si estende per una lunghezza di circa 30 km da San Lorenzo verso Corvara in direzione Nord-Sud. I comuni della Val Badia sono cinque: Corvara, Badia, La Valle, S. Martino, e Marebbe. Insieme alla valle di Fassa (con Moena), Livinallongo (con Colle S. Lucia), Cortina d'Ampezzo e Gardena la Val Badia costituisce quella che viene chiamata l'area dolomitica sellano-ampezzana. Si analizzerà pertanto il repertorio canoro di un territorio che vede la compresenza di diversi registri linguistici: il ladino, l'italiano, il tedesco. Un dato di fatto che si rispecchia naturalmente anche nei canti, come si vedrà oltre. In questo territorio, come in tutto quello alpino, l'espressione nel canto è di tipo polifonico, escludendo i canti di culla e per l'infanzia, alcuni canti della filatura (questi ultimi originariamente monodici ma già da tempo diffusi nella loro versione armonizzata per coro) e le strofette appartenenti al genere comico-satirico, chiamate in area austriaca *Schnadahüpfel*.¹ I canti discussi

¹ Gli *Schnadahüpfel* sono strutturati in due parti; la prima, cantata da una sola persona, dove il testo ha un carattere improvvisativo (solitamente con incipit *Flurësc pa la liina*) ed una seconda parte, consistente in uno jodler eseguito in coro a più parti. Cf. CHIOCCHETTI 1995, 191.

in questo saggio sono stati registrati nel corso di una ricerca sul campo avviata nel 2002 dagli scriventi per conto dell'“Istituto Ladin Micurà de Rù”; ricerca che ha toccato tutti i comuni della Valle, fornendo uno spaccato significativo della pratica musicale di tradizione orale.² Lungi dal tentare un'analisi esaustiva dell'intero repertorio polivocale si tenterà invece una spiegazione dei processi e delle strutture della polivocalità attraverso la trascrizione e l'analisi di alcuni brani scelti fra il vasto repertorio presente ed eseguito in Valle. Si tratterà, quindi, se non proprio dell'individuazione di una griglia tassonomica definitiva e globale, almeno di un contributo alla definizione analitica di un oggetto complesso e mutevole.

La *prospettiva* dalla quale si osserverà l'oggetto sarà quella dell'etnomusicologia, una prospettiva caratterizzata da più punti di osservazione. Per sua definizione l'etnomusicologia è un ambito di studio che confina (e sconfinava) con altre discipline quali la storia, l'antropologia, la sociologia. Secondo questa prospettiva, il documento musicale va considerato nel suo contesto, e non quale oggetto a sé stante e privo di riferimenti con la realtà. Accade così che il contesto chiarisca elementi riguardanti il documento musicale, ma anche che un documento musicale (un canto oppure un repertorio di canti) si riveli una finestra aperta sopra gli accadimenti storici che hanno investito un territorio ed i suoi abitanti, oppure uno specchio dell'organizzazione di una comunità, rendendone evidenti ruoli e regole. In questo modo anche i canti e le musiche raccolti recentemente in Val Badia, si possono leggere come finestre aperte sulla storia della valle e dei suoi abitanti dalle quali si può osservare:

(...) l'influenza dei centri cittadini, le offerte educative superiori, la formazione delle bande musicali e dei cori parrocchiali, la dinamica culturale dello stato plurietnico al tempo della monarchia austro-ungarica, i lavoratori emigranti e la trasmissione mediatica del folklore turistico.³

Infine si tenterà di capire se e quali valori condivisi veicola la pratica del “cantare a più voci”, secondo un approccio per il quale:

Attraverso la sua esecuzione [della polifonia tradizionale] un gruppo di individui esprime e rappresenta se stesso: studiare i significati del canto polifonico vuol dire, pertanto, evidenziare importanti aspetti della vita sociale delle comunità alpine.⁴

² Le registrazioni sono tuttora consultabili presso l'Istituto culturale ladino “Micurà de Rù” di S. Martino, accompagnate da schede di consultazione informatica. Parte dei materiali raccolti durante la campagna di registrazione del 2002/2003 sono resi noti in KOSTNER/VINATI 2004.

³ HAID 2004, 11.

⁴ MACCHIARELLA 2000, 77.

2. Le regole della polivocalità

2.1. Il canto familiare

Uno dei luoghi più importanti deputato alla trasmissione del repertorio di canti è la famiglia. Si può osservare come essa rappresenti una specie di riserva all'interno della quale viene trasmessa oralmente una serie di conoscenze tra le quali è spesso contemplato anche il canto. Molti canti vengono eseguiti in ambito privato, soprattutto da piccoli gruppi di sorelle.

2.1.1 “La pröma, la secunda, la terza”. Struttura della polivocalità

La pratica polivocale dei gruppi familiari presi in considerazione rispecchia generalmente la polivocalità di tipo melodico-lineare in uso in tutto l'arco alpino e nella pianura padana, nella quale due parti procedono per terze parallele ed in modo omoritmico (cioè con valori di durata parallelamente eguali).⁵ Negli esempi trascritti si nota come il rapporto delle due parti superiori osservi in generale il parallelismo per terze, tuttavia lungo lo svolgimento del canto si possono sentire, specialmente in fase di cadenza, anche intervalli di quarta, di sesta (terza in rivolto) e di ottava. Può accadere che il canto inizi all'unisono per poi dividersi subito dopo le prime note, in corrispondenza perlopiù del primo accento forte.

Le due parti sono generalmente denominate dagli esecutori *la pröma usc* (la prima voce) e *la secunda usc* (la seconda voce).⁶

In Valle non è inusuale trovare gruppi di persone che sappiano cantare anche a tre parti. La parte aggiunta è generalmente denominata *la terza usc* (la terza voce). Un altro modo abbastanza diffuso per denominare le tre voci è *pröm soprann, secundo soprann, alt* (soprano primo, soprano secondo, alto).⁷

La *terza*, la linea più grave, procede omoritmicamente con le altre due voci ma ha un margine di libertà di movimento leggermente più ampio non seguendo il parallelismo melodico delle due parti superiori. Il suo andamento melodico ribatte i gradi principali della scala.

⁵ Cf. MACCHIARELLA s. a., 161–196. Riprendiamo anche la terminologia usata da MACCHIARELLA nel suo saggio, per la quale “parte” definirà ciascuna delle linee melodiche percepibile all'ascolto e “voce” indicherà ciascuno dei cantori che partecipano al canto.

⁶ La stessa denominazione si ritrova anche in alcuni studi sulla polivocalità di tradizione orale in Trentino e in Lombardia. Cf. MACCHIARELLA 1999, 165, MACCHIARELLA 2000, 77, MORELLI 1996, 88, SORCE KELLER 1983, 169–170, VINATI 1997, 15, VINATI 2004, 15.

⁷ Naturalmente questa seconda definizione vale solamente per i gruppi femminili.

Saper fare la terza voce è un dono, bisogna sentire l'accordo. Invece la seconda si adatta alla prima; facendo la terza voce bisogna ascoltarle entrambe.⁸

In momenti cadenzali le tre parti non formano necessariamente la triade ma possono formare una terza, una quinta oppure una sesta.⁹

Tra i cantori vi è una percezione gerarchica delle varie parti, che si è manifestata durante le registrazioni effettuate in occasione della nostra ricerca. La parte che risulta essere la principale è la linea melodica eseguita dalla *pröma*, e ciò risulta dal fatto che se una persona dovesse cantare da sola eseguirebbe questa linea melodica. A questa parte vengono aggiunte la *secunda* e la *terza*; se si dovessero trovare soltanto due persone a cantare eseguirebbero la *pröma* e la *secunda*.

La prima voce è la voce principale, la seconda segue la prima, ma la terza segue a orecchio entrambe le voci, non solo la prima.¹⁰

La seconda voce si adatta alla prima. Se poi siamo in più persone cerchiamo di fare tre toni; è più bello ancora.¹¹

Inversamente proporzionale invece è la difficoltà di esecuzione delle singole tre parti dove è quella più grave, la *terza*, che presuppone maggiore musicalità e orecchio.

La terza voce va dritta sotto le altre¹² ed è la più difficile. Mio fratello è bravo ad andare sotto e dritto... Sì, questa voce è difficilissima. Difficilissima.¹³

Una che fa la terza riesce a fare anche la seconda e la prima. Ma uno che fa sempre la prima non riesce a fare la terza.¹⁴

⁸ Da un'intervista con Aurora Ambrosini, 28.02.2005. E'interessante notare come diversi gruppi di cantori utilizzino esattamente la stessa terminologia per descrivere il rapporto fra le parti; ad esempio "la secunda apassenëia ite tla pröma" (la seconda si adatta alla prima).

⁹ Le considerazioni sulle tre parti sono il frutto di un primo approccio analitico, rimandando ad altra sede uno studio più approfondito che tenga conto di molte più trascrizioni dei documenti raccolti nella ricerca sul campo.

¹⁰ Da un'intervista con Aurora Ambrosini, 28.02.2005.

¹¹ Da un'intervista con i fratelli Elisabeth, Vittoria e Fonjo Rovara 12.04.2004.

¹² In ladino *rodunta fora*, intraducibile.

¹³ Da un'intervista con i fratelli Elisabeth, Vittoria e Fonjo Rovara. Sulla difficoltà ad eseguire la voce più grave troviamo un parallelismo nella pratica tradizionale di canto polifonico nei Pirenei. Cf. CASTERET 2003.

¹⁴ Da un'intervista con Aurora Ambrosini, 28.02.2005.

Nel caso si ritrovino più persone a cantare ognuno eseguirà la parte che più gli si addice raddoppiando una delle due/tre linee melodiche.

Tutte le parti cantano il testo verbale con una corrispondenza pressoché totale nota/sillaba.

Prima

Seconda

Terza

Sul ma - re luc - ci - ca l'as - tro d'ar - gen - to

2.1.2 “Bisogna ascoltarsi”. Modalità esecutive e tratti stilistici

La decisione sull’altezza dell’intonazione del canto avviene provando insieme alcune note; se un gruppo è abituato a cantare accompagnato dalla chitarra spesso conosce già la tonalità confacente per ogni canzone.¹⁵ Individuata la tonalità, ad un respiro usato come segno d’attacco, tutte le voci iniziano a cantare; in alcuni casi si inizia all’unisono per poche note. L’attacco, quindi, non è affidato ad una sola persona ma tutte le voci vi partecipano sin dalla prima nota.¹⁶

L’agogica (le oscillazioni di tempo) è sostanzialmente rigida anche se non mancano dei “rallentando” durante il brano e in particolar modo nei momenti cadenzali. Neppure per quanto riguarda la dinamica (le gradazioni d’intensità del suono) si possono osservare particolari variazioni. Le osservazioni sulla postura e la disposizione dei cantori permettono di affermare che non vi è un particolare modo di disporsi: la disposizione è sempre dovuta a preferenze personali più che ai ruoli vocali. Gli esecutori possono stare seduti attorno al tavolo o in piedi secondo la situazione in cui si trovano.

L’emissione vocale è calibrata e composta, caratterizzata da pacatezza e sobrietà. Si possono sentire anche dei leggeri vibrati, soprattutto in gruppi o persone che hanno avuto una maggiore scolarizzazione musicale partecipando a corsi o ai numerosi cori della Valle. E’ probabile, infatti, che l’utilizzo di certi accorgimen-

¹⁵ Le sorelle Trebo, ad esempio, posseggono un proprio canzoniere manoscritto contenente decine e decine di canzoni, dove può esservi segnato anche l’accordo con il quale iniziano l’esecuzione.

¹⁶ Nella pratica polifonica detta per terze parallele solitamente l’inizio è affidato ad una sola persona. Cf. MACCHIARELLA s.a., 166.

ti espressivi sia frutto dell'imitazione di modelli provenienti dalla musica colta. Nell'esecuzione della melodia non vi sono ornamenti, mentre sono frequenti note legate e portamenti.

Sta di fatto che ogni singolo gruppo, che sia familiare o no, è un caso unico e particolare, perché al risultato sonoro contribuiscono innumerevoli fattori, i quali non possono essere descritti come realtà immutabili e certe. Una costante nella pratica del canto "a più voci" è quella che il gruppo cerca di creare un insieme armonico ed omogeneo. Ognuno ha il proprio ruolo al servizio del risultato e nessuna voce deve risaltare più di un'altra.

2.1.3 "La mamma diceva così." L'apprendimento

Molti studi etnomusicologici hanno messo in risalto il ruolo di alcune famiglie "cantanti" e informano di come per alcune di queste il canto sia/fosse un valore da tramandare, da conservare, nonché motivo di vanto.¹⁷ La ricerca svolta in Val Badia ha confermato come sia la famiglia il luogo deputato all'apprendimento e alla trasmissione dei canti, i quali vengono appresi per imitazione. Vi sono famiglie riconosciute dall'intera comunità come dedite al canto. Al loro interno il canto è praticato con serietà e si trasmette sia il repertorio sia la sua corretta interpretazione attraverso le severe osservazioni della madre o del padre. Durante i colloqui con le persone intervistate è riemerso di frequente il ricordo dell'importanza che i genitori riservavano all'apprendimento del canto familiare. Non si tratta però di una situazione relegata al passato scomparso, perché durante alcuni "incontri canori" abbiamo potuto constatare gli stessi meccanismi di insegnamento/apprendimento.¹⁸

La mamma ha detto che è così. Noi non abbiamo mai studiato canto. La mamma ci ha detto un po' quello che sapeva lei e noi cantiamo tutto ad orecchio.¹⁹

Alcune di queste famiglie o persone sono rimaste miticamente nella memoria della collettività come favolose cantanti.

¹⁷ Solo per citare alcuni studi che vedono la famiglia come luogo di conservazione di tradizioni canore. Cf. KOSTNER/VINATI 2004, MANTOVANI 1979, PIANTA 1976, PIROVANO 2002, VALOTA 2003, VINATI 1997.

¹⁸ Nel corso di diverse registrazioni delle giovani sorelle Trebo, abbiamo potuto constatare la quantità e qualità di indicazioni e osservazioni che provenivano dalla loro madre, la signora Linda da Tornarecia. I commenti riguardavano vari aspetti del canto ma soprattutto l'intonazione, l'espressione e la velocità.

¹⁹ Da un'intervista con i fratelli Elisabeth, Vittoria e Fonjo Rovara, 12.04.2004.

2.2.1 Il canto comunitario

La pratica del canto comunitario, ha un importante spazio formalizzato all'interno della vita religiosa della Val Badia. Non si prenderanno qui in considerazione i cori organizzati,²⁰ ma il canto della comunità, e cioè quell'espressione musicale collettiva priva di un direttore, di partiture e di divisioni formalizzate fra le parti vocali.²¹

2.2.2 Struttura della polivocalità

Anche questo repertorio, come quello familiare preso in considerazione sopra, si inserisce stilisticamente nel più ampio panorama della vocalità alpina, con polivocalità a due, tre, quattro voci. La seconda voce procede quasi sempre alla terza inferiore o superiore a quella principale, vengono usati anche intervalli di quinta, specialmente in cadenza, e di quarta e di sesta, sono frequenti bordoni mobili sulla tonica, la sottodominante e la dominante. La voce principale e le seconde voci sono quasi sempre intonate anche ad un'ottava di distanza (superiore o inferiore). In cadenza di frase è frequente l'accordo di triade perfetta, ma si usano anche quinte vuote. Il numero di voci non è fisso ma dipende dal numero e dalla "qualità" dei cantori presenti.

Le "adorazioni" che coinvolgono un numero esiguo di persone, non offrono la pienezza di voci che si sente quando la chiesa è gremita e anche il coro è impegnato a eseguire gli stessi canti. In questi casi può succedere che le seconde voci siano più nascoste e difficili da sentire, perché intonate solo da qualche singolo cantore, oppure vengono intonate per la durata di qualche battuta nei punti più "facili", o in cadenza di frase. La presenza di un cantore abile cambia la fisionomia di un canto, dà sicurezza agli altri intonando per primo e con più forza la sua voce. All'interno della comunità sono riconosciute le doti dei cantori non "professionisti", che non fanno parte del coro.

Una citazione a parte merita il canto dei salmi in lingua latina. Le musiche a più parti per il canto dei salmi sono composizioni d'autore di I. Mitterer (1850–1924) e Al. Demattia (1868–1948) costruite su di un tono recitante (il *tenor* del Salmo) armonizzato ed eseguite dal coro secondo una pratica diffusa anche in altre regioni dell'arco alpino, come la Valle d'Aosta, il Piemonte, la Lombardia, il Canton Ticino, il Friuli e l'Istria, con il nome di *falsobordone*. Il salmo armonizzato viene eseguito alternando un versetto polifonico ad un versetto

²⁰ Ci sono ben nove cori parrocchiali in Valle.

²¹ Per uno studio approfondito sul repertorio vocale religioso in Valle cf. KOSTNER 2002.

monodico gregoriano.²² E' importante ricordare però che alcuni salmi come il *Miserere* ed il *De Profundis* in alcune occasioni vengono cantati dall'intera comunità secondo un tipo di polifonia non scritta. Il termine *Kontrapunkt* usato spesso da alcune informatrici,²³ sta ad indicare proprio, secondo loro, quel tipo di polifonia non scritta, a quattro parti, usata in passato dai cantori per l'esecuzione di brani religiosi e devozionali, come anche per il canto dei salmi.

2.2.3 Modalità esecutive e tratti stilistici

Per quanto riguarda lo stile di esecuzione vocale questi canti vengono intonati nel registro naturale dei cantori, senza forzature, con un volume di emissione non troppo spinto. La scelta delle voci da intonare è libera per ciascun cantore ed essa dipende dall'altezza di intonazione iniziale del canto da parte del "primo". Solitamente ogni inizio di strofa viene intonato dal sacerdote a-solo, oppure in sua assenza, da chi ha il compito di gestire l'occasione devozionale (adorazioni, rosari). L'assemblea dei fedeli entra dopo, senza schemi fissi e prestabiliti, secondo il modello del canto polivocale alpino. Come descrive bene Carlo OLTOLINA riferendosi alla Val Antrona (No): "queste sfasature di attacco del coro non creavano per nulla disordine, ma partecipavano piuttosto alla definizione stilistica dell'esecuzione."²⁴

Alcuni canti vengono eseguiti contrapponendo i timbri femminili a quelli maschili, altri mostrano con evidenza la suddivisione tra uomini e donne nella loro stessa struttura ma vengono eseguiti a voci miste. Ciò dipende anche dalla occasione in cui sono stati registrati e quindi dal numero di cantori presenti. Se ad esempio un canto è stato registrato durante una funzione largamente frequentata la suddivisione tra uomini e donne sarà più chiara, mentre altre occasioni devozionali, come le adorazioni, non possono spesso contare su un numero di presenti sufficiente. Un'informatrice sostiene che un tempo queste suddivisioni venivano rispettate maggiormente.²⁵

L'andamento dei canti è sillabico. La pulsazione ritmica è sentita dagli esecutori che cantano secondo regole tradizionali non scritte; battute in tempo ternario e in tempo binario convivono all'interno dello stesso canto senza che per questo si avverta uno iato tra le une e le altre.

²² Per questa pratica polifonica molto diffusa e ricca di conseguenze sulla polivocalità religiosa cf. ARCANGELI 1987 e MACCHIARELLA 1994.

²³ Gabriella Willeit e Justina Willeit, entrambe discendenti da una famiglia di cantori.

²⁴ ARCANGELI 1987, 40.

²⁵ Informazione avuta durante un colloquio con Gabriella Willeit nel 1998.

I testi spesso vengono cantati a memoria, in questo caso l'attacco a-solo di ciascuna strofa da parte del sacerdote costituisce un efficace sostegno mnemonico.

2.2.4 L'apprendimento

L'apprendimento del repertorio religioso comunitario avviene, per imitazione, tramite la frequentazione delle celebrazioni liturgiche. Si tratta di un repertorio in evoluzione e in continuo rinnovamento. Parte dei canti caduti in disuso vengono ancora eseguiti privatamente da alcune famiglie; altri vengono ancora cantati in determinati paesi oppure addirittura solo da qualche "vicinanza". Attraverso la frequentazione delle funzioni religiose non solo si rieseguono i canti più amati ma si imparano canti nuovi; apprendendo anche lo stile, ossia il modo di cantare a più parti. Abbiamo potuto notare come in alcune parrocchie della Valle il canto comunitario polivocale durante le funzioni religiose fosse timido ed insicuro, mentre in altre parrocchie i partecipanti al canto non esitavano ad aggiungere nuove parti alla melodia principale, nella comune ricerca di armonia. Può anche capitare tuttavia, che la comunità canti ad una sola parte vocale.

3. Cantare in gruppo. I significati della polivocalità

Il sistema di regole descritto sopra è ben sintetizzato nella risposta di un'informante da noi interpellata su quando un canto potesse dirsi ben riuscito:

Quando non siamo né calate né cresciute [d'intonazione]. Quando si è tenuto bene il tempo fra le voci. Quando ci si sente l'una con l'altra. Quando le voci sono rimaste insieme.²⁶

L'ideale da raggiungere con il canto è quello di un risultato omogeneo. Nessuna voce deve risaltare più delle altre. Non c'è spazio per l'iniziativa individuale:

La superbia non va bene.²⁷

La pratica del "canto a più voci" consiste dunque nella ricerca di un equilibrio cantato, equilibrio composto da un insieme di elementi musicali ed extra-musicali dei quali i cantori sono perfettamente coscienti:

Poi è molto importante l'armonia nel gruppo che canta.²⁸

²⁶ Da un'intervista con Aurora Ambrosini, 28.02.2005.

²⁷ Ib.

²⁸ Ib.

In casi in cui piccoli gruppi vocali si esibiscano anche al di fuori dell'ambito familiare²⁹ il canto e l'armonia d'insieme si arricchiscono di un nuovo ed ulteriore significato:

L'armonia del gruppo la sente anche chi ascolta e se chi ascolta la sente allora si dà qualcosa a chi ascolta.³⁰

Il canto si trasforma quasi in un servizio alla comunità, un dare. Si canta la propria armonia, rappresentando un ideale di collaborazione e cooperazione. Una constatazione questa, sintetizzata molto bene da MACCHIARELLA in uno studio sulla Val di Cembra:

Queste regole e questa idea d'ordine assoluto sono, *mutatis mutandis*, le stesse che si richiedono per il buon esito di qualsiasi attività collettiva, dalla cooperativa agricola alla cantina sociale, e che si possono cogliere perfino nello stesso panorama cembrano, nella successione ordinata dei filari di viti, razionalmente disposti per favorire una migliore produttività.³¹

Considerando la struttura socio-economica tradizionale della Val Badia è necessario innanzi tutto ricordare che fino ad alcuni decenni fa, non si trattava affatto di un'area turistica di fama internazionale, al contrario:

(...) la sua povera economia autarchica basata essenzialmente sull'agricoltura, la relegava fra quei territori d'alta montagna, in cui le aspre e difficili condizioni ambientali ne determinavano il progressivo spopolamento.³²

Lo sviluppo turistico ha interessato soprattutto la parte alta della Val Badia soppiantando in massima parte l'agricoltura e fornendo una nuova tipologia urbanistica (centri urbani raccolti lungo la strada statale) mentre nella bassa Val Badia l'importanza dell'agricoltura è testimoniata dalla consistente presenza di insediamenti rurali – *viles* –, con un elevato numero di persone che risiede al di fuori dei

²⁹ Non sono infrequenti piccoli gruppi vocali maschili, femminili o misti a carattere familiare o non, che si esibiscono in varie occasioni, semi-private (come nelle case di persone anziane, oppure nella casa di riposo) o pubbliche (festività religiose o laiche).

³⁰ Da un'intervista con Aurora Ambrosini, 28.02.2005.

³¹ MACCHIARELLA 2000, 100. L'organizzazione della polivocalità è stata messa in relazione con l'organizzazione socio-economica tradizionale anche in altri studi etnomusicologici, portando a osservazioni e constatazioni anche molto distanti da quelle qui esposte. È il caso dello studio di Pietro SASSU sulla comunità di Premana, in Valsassina. Qui, SASSU ha individuato un meccanismo di competizione all'interno del gruppo, consistente nella tendenza di singoli cantanti ad anticipare ed alzare di intonazione ogni inizio di strofa in quello che lui chiama "egoismo produttivo". (Cf. SASSU 1979).

³² KOSTNER 1989–1990, 76.

centri abitati, dove ciascun nucleo riunisce più di una famiglia.³³ Ciò che interessa maggiormente in questa sede è l'osservazione della *vila* come

(...) tipo di comunità in cui il senso della socialità e della solidarietà veniva rafforzato in modo particolare. La *vila* assume anche una certa importanza come 'entità sociale' e non solo come insieme dei masi isolati, che si manifesta negli spazi comuni, con la piccola piazza centrale dove erano situate la fontana e il forno del pane che venivano utilizzati da tutti i membri della piccola comunità che vivevano nelle *viles*.³⁴

E' possibile leggere i comportamenti musicali osservati in precedenza come tracce di un modello di organizzazione sociale in parte presente, talvolta assente oppure soltanto offuscato da altre forme e stili di vita? Indubbiamente i piccoli gruppi vocali esaminati rappresentano un' "entità sociale" all'interno della quale il singolo individuo assume importanza in quanto artefice di un equilibrio collettivo.³⁵ Cantare insieme significa condividere le regole ed i ruoli stabiliti dal gruppo. Laddove non siano più presenti gli stili di vita legati al mondo agro-pastorale oppure siano messi da parte in favore di uno stile di vita nuovo, permangono regole, ruoli e significati nella pratica del canto.

Può anche capitare che il cantare insieme funzioni come una specie di macchina spazio-temporale che trasporta sull'alpeggio, nel mezzo dei lavori di fienagione e faccia ricordare le frequenti occasioni nelle quali si cantava in passato.³⁶ Con la pratica del canto "a più voci" rivivono pertanto anche i ruoli e le regole di un'organizzazione vissuta, conosciuta, ma messa da parte. Il cantare è un modo di raccontare la propria storia di individuo e di gruppo. Il repertorio di canti e lo stile vengono curati pertanto come un'eredità culturale della quale si è ben coscienti.

Le stesse considerazioni valgono anche se trasposte ai gruppi familiari che coltivano il canto al di fuori di un ambiente rurale. La famiglia rappresenta un'organizzazione di più persone, dove ciascun individuo ha il suo ruolo. Cantare a più parti significa accettare questo ruolo, chi non lo accetta si autoesclude dal canto. In ultima analisi va osservato che la dualità delle tipologie insediative e della struttura economica rilevate sopra ha causato ovvie conseguenze nello stile di vita delle persone. Nei paesi dell'alta valle la celebrazione di valori collettivi e la partecipazione alle occasioni devozionali e festive si è fatta più debole, un dato di fatto che lascia le sue tracce anche nel canto comunitario. L'insicurezza nell'intonazione dei canti e la mancanza pressoché totale di polivocalità nel canto

³³ Cf. *ib.*, 130–131.

³⁴ <www.itcbz.it/didattica/archivio/trilinguismo/lesviles.htm>, 24.02.2005, 2.

³⁵ La relazione fra polivocalità e società studiata da CASTERET nei Pirenei francesi mette in evidenza una situazione molto simile. Cf. CASTERET 2003.

³⁶ Molte delle persone intervistate hanno confermato questo potere della musica e del canto.

collettivo sono i sintomi più evidenti del minor coinvolgimento della comunità in alcuni paesi, mentre in altri paesi la pratica del canto comunitario è ancora ricca ed “allenata”.³⁷

4. I repertori

I repertori vocali esaminati in quest’articolo sono repertori “a più voci” e “in più lingue”.

Gran parte delle canzoni in lingua ladina risale al più tardi alla fine dell’Ottocento.³⁸ Esse si devono sostanzialmente a compositori come Jepele Frontull, Amandus Alfreider, Alfred Mutschlechner e Felix Dapoz. Si tratta di canzoni di larghissima diffusione, molto amate ed eseguite. Questo repertorio è pubblicato in diversi canzonieri, usati spesso dai cantanti quale sostegno mnemonico.³⁹ Inoltre non sono infrequenti le traduzioni di canti da altre lingue, soprattutto dal tedesco, in ladino.

I canti in lingua tedesca (o in tedesco dialettale) rappresentano la parte più consistente del repertorio profano. Alla loro diffusione – facilitata dal sempre presente complesso di inferiorità dei ladini nei confronti della cultura dominante – contribuirono, accanto alle scuole, gli artigiani e i commercianti che avevano frequenti contatti con le zone tedesche, i lavoratori e i molti ragazzi che andavano a lavorare “a patrun” presso i contadini della Val Pusteria e, nel diciannovesimo secolo, il servizio pluriennale presso l’esercito austriaco.⁴⁰ Uno studio critico sull’intero repertorio tedesco, austriaco-antico, non è stato ancora condotto, ma sarebbe importante ed auspicabile.

I canti in lingua italiana registrati in Val Badia sono in numero alquanto minore rispetto a quelli tedeschi e ladini. Tuttavia da sempre gli scambi culturali hanno riguardato anche la confinante area italiana: gli abitanti dell’Alta Valle, terra più ingrata per l’agricoltura di quelli della bassa Vallata, andavano a lavorare nel Tirolo italiano, importando così nuovi canti.⁴¹ Veicoli di nuove acquisizioni mu-

³⁷ Non si può tuttavia eludere la constatazione che gran parte del nuovo repertorio religioso sia meno adatto all’esecuzione polivocale. L’impressione è quella che il canto comunitario tenda ad un tipo di esecuzione a più voci ma ad una parte (unisono), con raddoppi all’ottava determinati dalle diverse tessiture vocali di uomini e donne. Inoltre sembra che la sovrapposizione libera di parti vocali al canto di un salmo o di altri brani in lingua latina venga sempre meno tollerata.

³⁸ Per informazioni sul repertorio ladino è utile DORSCH 1974.

³⁹ Ricordiamo le raccolte VITTUR 1961, CRAFFONARA et al. 1974, TIES 1981, N.N. 1985. Esistono inoltre pubblicazioni dove questi canti sono armonizzati per coro.

⁴⁰ Cf. DORSCH 1998, 314–315.

⁴¹ Cf. ib., 318.

sicali erano inoltre i commercianti, i lavoratori e gli ambulanti. Anche il servizio di leva presso l'esercito italiano fu luogo di scambio di nuove canzoni; i fratelli ritornavano in famiglia con nuovi canti da insegnare. Con lo sviluppo turistico, dagli Anni Cinquanta in poi, nuove canzoni italiane, portate dalle lavoratrici stagionali che dall'Alto Agordino nel Bellunese venivano in Val Badia a prestare servizio negli alberghi, entrarono nei repertori conosciuti in Valle.

Oggi giorno con l'omologazione culturale planetaria e il turismo, il discorso sulla provenienza delle canzoni si ramifica in milioni di direzioni. Le musicassette da bancarella, i Cd, gli MP3, le trasmissioni musicali televisive fanno sì che l'intero repertorio tradizionale – nelle tre lingue – partecipi ad un meccanismo di continua assimilazione e rinnovamento.⁴²

In ultima analisi si aggiunge che esiste un repertorio comune conosciuto da tutti (una specie di minimo denominatore comune), ma che il repertorio di ciascuna famiglia cantante si delinea in base a diversi elementi: la preferenza di alcuni canti rispetto ad altri, l'abitudine a cantare determinate canzoni e la conoscenza di canti meno noti e diffusi, perché dimenticati dalla memoria collettiva.

Le lingue usate nel canto religioso comunitario oggi giorno sono quattro: ladino, italiano, tedesco, latino. Uno studio etnomusicologico condotto alla fine degli anni novanta⁴³ ha rilevato come la maggior parte del repertorio comunitario religioso fosse in lingua italiana, individuando alcuni strati storico-musicali ai quali ascrivere singole canzoni o blocchi di repertorio. Lo strato più antico è rappresentato dalle laudi a travestimento spirituale del XVI e del XVII secolo. Un ulteriore blocco di repertorio è costituito dalla produzione laudistica del XVII secolo di S. Alfonso M. de Liguori. Un altro strato affiorato dall'analisi è rappresentato dal repertorio che si è formato agli inizi del Novecento in ottemperanza ai dettami del *Motu Proprio* di Pio X, più tardi confermati e aggiornati da Pio XII nell'enciclica *Mediator Dei*.

Lo strato musicale più recente è rappresentato dai canti in lingua ladina introdotti in seguito alle disposizioni del Concilio Vaticano II che favoriscono l'uso della "lingua volgare" nella liturgia e nel canto religioso. I canti in lingua ladina possono essere traduzioni dal tedesco o dall'italiano di canti già esistenti oppure nuove composizioni.

I canti in lingua tedesca costituivano fino ad ancora due secoli fa la maggior parte del repertorio religioso pubblico. Oggi sono completamente decaduti dall'uso insieme alla pratica canora religiosa in uso allora. La seconda metà del XIX secolo vide infatti la nascita dei cori parrocchiali e delle associazioni ceci-

⁴² Nel repertorio delle sorelle Trebo ad esempio, sono presenti canzoni di Renzo Arbore, Lucio Battisti, Fanco Battiato ed altri canti attinti dal repertorio della *popular music* italiana degli anni '80.

⁴³ Cf. KOSTNER 2002.

liane che soppiantarono il canto dei *Kirchensinger* (cantori di chiesa), considerato troppo rozzo. Del tipo di polivocalità adottato dai *Kirchensinger* è rimasta oggi un'importante documentazione sonora risalente all'anno 1941, registrata da Alfred Quellmalz.⁴⁴ Si tratta di un tipo di polivocalità non usuale in Alto Adige per via del particolare andamento delle parti per quinte parallele riscontrabile ad esempio nel brano *Schäfer was ist das*. Alcune ipotesi farebbero risalire questo tipo di polivocalità ad un tipo di canto molto arcaico, derivante dalla polivocalità organale del IX secolo.⁴⁵ In quel periodo di transizione verso il canto ceciliano cambiò anche il repertorio: i canti tedeschi furono sostituiti dal repertorio latino. Va aggiunto infine che la lingua tedesca era considerata da molte autorità religiose un pericoloso veicolo per possibili deviazioni dottrinali verso sponde protestanti.⁴⁶ Il repertorio tedesco è decaduto nella forma musicale pubblica dei *Kirchensinger*, ma molte canzoni in lingua tedesca sono ancora conosciute e vengono eseguite anche in ambito privato. Si tratta soprattutto di canti mariani, ai quali sono stati dedicati importantissimi studi da Norbert WALLNER.⁴⁷

Per quanto riguarda i brani religiosi in lingua latina, essi sono in rapido declino dopo la riforma voluta dal Concilio Vaticano II (1962–1965).

Tuttavia ciò che interessa maggiormente in questa sede è la constatazione che il cambio di registro linguistico non modifica, sostanzialmente, le regole della polivocalità.⁴⁸

5. Esempi musicali

Qui di seguito si illustreranno alcuni esempi ritenuti significativi al fine della comprensione di quanto spiegato sopra. Le trascrizioni testuali e musicali sono da riferirsi esclusivamente ai brani registrati “sul campo” e conservati nell’archivio dell’“Istituto Ladin Micurà de Rü”.⁴⁹ Ogni canto sarà corredato da una sintetica scheda informativa contenente notizie sul brano riportato, assieme alle indicazioni dei nomi degli esecutori, con il loro anno di nascita, la data e il luogo di registrazione.

⁴⁴ Per notizie sulla raccolta di Alfred Quellmalz cf. NUSSBAUMER 2000, 2001 e 2002.

⁴⁵ Cf. NUSSBAUMER 2002, 149–150.

⁴⁶ Per tutte le problematiche a cui si accenna qui sinteticamente cf. KOSTNER 2002.

⁴⁷ Cf. WALLNER 1963–1964, 1964 e 1970.

⁴⁸ Già in altre ricerche si è puntata l’attenzione sulle modalità esecutive nel canto in più lingue. Cf. KAPUN 2004.

⁴⁹ Trascrizioni musicali curate da P. VINATI, eccetto la trascrizione del brano *Rallegrisi* curata da B. KOSTNER.

5.1 Criteri di trascrizione dei testi e delle musiche

Le trascrizioni non vanno considerate quali documenti “assoluti”, ma come la trascrizione di un canto eseguito un determinato giorno, in un tal luogo, da un certo gruppo di persone. Una caratteristica della musica tradizionale è proprio la “variabilità”, legata a diversi fattori quali la composizione del gruppo canoro, le diverse circostanze ambientali, lo stato d’animo degli esecutori ecc.⁵⁰ In un contesto etnomusicologico la trascrizione ha principalmente una funzione descrittiva ed analitica, ma è necessario ricordare che “(...) è impossibile consegnare al segno scritto tutte le informazioni contenute nel documento sonoro”.⁵¹ Di ciascun brano è stata trascritta musicalmente solo la prima strofa, il testo verbale è riportato per intero.⁵² L’impianto ritmico è limitato a semi-barre di battuta di valore indicativo e alla notazione dei fiati, omettendo l’indicazione del tempo. Di ciascuna trascrizione viene dato un valore metronomico approssimativo. Tutti i canti sono stati trascritti in tonalità di sol maggiore, al fine di permettere raffronti e comparazioni immediate nell’andamento melodico e nel rapporto tra le voci. La tonalità originale sarà indicata all’inizio di ciascun brano. Nella trascrizione musicale si sono integrati alcuni segni diacritici. Una piccola freccia orizzontale posta sopra la nota indica l’allungamento o l’accorciamento del valore ritmico indicato dalla nota stessa (→ oppure ←). Una piccola freccia verticale posta sopra una nota indica che la nota indicata è intonata in modo leggermente calante o crescente (↓ oppure ↑). La sillabazione del testo verbale non tiene in considerazione le convenzioni ortografiche delle lingue trascritte, mirando piuttosto a rappresentare il rapporto nota-sillaba così come effettivamente esso si presenta.

Per quanto attiene ai testi, essi sono stati trascritti senza alcun intervento correttivo o interpretativo, fedelmente al documento registrato, lasciando inalterate le eventuali incongruenze grammaticali o sintattiche. Nella trascrizione del testo si è cercato di rendere il suono delle parole così come sono pronunciate, al di là della correttezza ortografica voluta da ciascuna lingua (questo non accade tanto per l’italiano quanto per il tedesco ed il ladino), lasciando inalterati anche gli eventuali cambiamenti da una variante del ladino ad un’altra all’interno dello stesso canto. Ciò che sarebbe corretto dal punto di vista linguistico – trascrivere secondo le regole ortografiche – potrebbe risultare un errore metodologico nella disciplina etnomusicologica.

⁵⁰ Cf. OLTOLINA 1984, 45.

⁵¹ AROM 2002, 73.

⁵² Laddove fosse presente non è stato trascritto l’accompagnamento di chitarra, perché non funzionale al tipo di analisi condotto in quest’articolo.

5.2 A due parti

I primi tre brani appartengono al repertorio delle sorelle Trebo, giovani ragazze che coltivano i canti trasmessi loro dalla madre e dalla nonna materna, Monica da Tornarecia. La signora Monica era conosciuta in Valle per le sue qualità vocali e la vastità del repertorio.⁵³ La prima trascrizione si riferisce al canto *Les cater sajuns*, brano diffusissimo in Valle, che nella raccolta di canti del 1961⁵⁴ viene attribuito ad Alfred Mutschlechner.

Esempio1: *Les cater sajuns*

Voci: Maria (n. 1970), Luise (n. 1967), Lydia (n. 1968) Trebo

Voce e chitarra: Helga Trebo (n. 1971)

Data e luogo di registrazione: 22.04.2003 - San Vigilio di Marebbe

Ton. orig. $\text{♩} \sim 68$
 Si bem.

Le din - vern tan bel mo frëit é prësc pas -
 sé no - sta stöa bo - na čial - da/o - run - se tra - la -
 scé më - tl man so - rë - dl tres plü/a -
 lalt a jì y la be - la/ai - sciö - da ô prësc

⁵³ Cf. KOSTNER/VINATI 2004, 86.

⁵⁴ Cf. VITTUR 1961, 61.



Le dinvern tan bel mo frëit é prësc passé
 nosta stöa bona cialda orunse tralascé
 mëtl man sorëdl tres plü alalt a jì 2 vv.
 y la bela aisciöda ô prësc incé gni

Dàl spo fora ciöf y flus mo bel assà
 le plü bel sarà bën spo le mëns de mà
 y vignann l'aisciöda dess se recordé 2 vv.
 a nosc jonn dla vita y al bel co é sté

Le disté fej spo bel düc tröp lauré
 tiers y jont mëss bën sigü döt l'ann mangé
 cösc se dà la forza y la orenté 2 vv.
 por trà inant le vire zonza s' la plüré

Le altonn con sües ombries é incé bel
 mo döt cant se röa sögü n pü massa snel
 y insciö incé nosta vita poste te ponsé 2 vv.
 al vën la nëi y stopa spo po döt palsé.

Le quattro stagioni

L'inverno così bello ma freddo tra un po' è passato / e noi vogliamo lasciare i nostri salotti caldi / il sole inizia ad andare sempre più in alto / e anche la bella primavera tra un po' vuole arrivare

Allora fioriranno in abbondanza fiori e gemme / e il mese più bello sarà maggio / e ogni anno la primavera dovrebbe ricordarci / quanto erano belli gli anni giovani della vita

L'estate fa lavorare molto tutti quanti / gli animali e le persone devono pur mangiare tutto l'anno / questo ci dà la forza e la volontà / di tirare avanti senza lamentarci

Anche l'autunno con le sue ombre è bello / ma ogni cosa di certo finisce troppo presto / e così puoi immaginare anche la nostra vita / la neve copre tutto e ogni cosa può riposare.

Le sorelle Trebo ci hanno spesso raccontato di come la nonna ci tenesse all'esecuzione di questo secondo brano, ed in modo particolare alla cadenza dello jodel lento finale. Si tratta di un canto tirolese, pubblicato già nella raccolta di F. F. KOHL nel 1899 con il titolo *Und a Bixal af'n Ruck'n*.⁵⁵ Le ultime quattro misure modulanti, in forma di dialogo vocale, presenti nell'esecuzione qui trascritta non si trovano nella versione pubblicata da KOHL.

Esempio 2: *Und a Bixal*

Voci: Linda Promberger in Trebo (n. 1933), Maria (n. 1970), Luise Trebo (n. 1967)

Voce e chitarra: Helga Trebo (n. 1971)

Data e luogo di registrazione: 22.04.2003 - Pieve di Marebbe

Ton. orig.
SOL

Und a Bixal auf d'n Ruckel und dar -
auf frisch zu - m Schlag a Gams - bart am Hi - tal a Gams -
bart am Hi - tal muss a fri - scha - Bu - a hãb'n muss a
fri - scha Bu - a hãb'n Hui di ri die hol die - die hui di
ri die hol die die hui di ri die hol die - die hui di

⁵⁵ Cf. KOHL 1899, 48–49.

ri die hul— dio Ho la re di ri die die di ri die

die di ri die hui di ri di ri die Hui di ri die hol die—

Und a Bixal auf d'n Rückel
 und darauf frisch zum Schlag
 a Gamsbart am Hital
 a Gamsbart am Hital
 muss a frischa Bua hãb'n
 muss a frischa Bua hãb'n

Hui di ri die hol die die
 hui di ri die hol die die
 hui di ri die hol die die
 hui di ri die hul dio

Holare di ri die
 die di ri die
 die di ri die
 hui di ri di ri die

Hui di ri die hol die die
 hui di ri die hol die die
 hui di ri die hol die die
 hui di ri die hul dio

Z'nägst bin i hol gonga
 über's Bergel im Tãl
 und dã g'freut mit Singen
 und dã g'freut mit Singen
 weil's Jodler schön hålt
 weil's Jodler schön hålt

Hui ...

E un fucile

Un fucile sulla schiena / e poi pronto a colpire / un pennacchio [di peli di camoscio] sul cappello / un pennacchio [di peli di camoscio] sul cappello / deve avere un giovane ragazzo

Hui di ri ... / Holare di ri die ... / Hui di ri ...

Prima sono andato / sopra i monti nella valle / e mi sono rallegrato col canto / e mi sono rallegrato col canto / perché lo jodler echeggia tanto bene / perché lo jodler echeggia tanto bene

Hui di ri ... / Holare di ri die ... / Hui di ri ...

Il terzo esempio è una ballata molto diffusa in tutta l'Italia settentrionale, già raccolta da Costantino NIGRA in Piemonte alla fine dell'Ottocento⁵⁶ conosciuta con il titolo convenzionale *La pesca dell'anello*.

Esempio 3: *La bella la va al fosso*

Voci: Maria (n. 1970), Luise Trebo (n. 1967)

Voce e chitarra: Helga Trebo (n. 1971)

Data e luogo di registrazione: 05.07.2002 - Pieve di Marebbe

Ton. orig.
Si bem.

♩ 86

La bel - la la va/al fo - sso ra - va - nei re - mu - las bar - ba -

bic - to - le spi - nas tre pa - lan - che/al mass la bel - la la va/al

fo - sso al fos - so per la - var sì al fos - so per la - var

⁵⁶ Cf. NIGRA 1957, 410–417.

La bella la va al fosso
 ravanei remolas
 barbabetole spinas
 tre palanche al mas
 la bella e la va al fosso
 al fosso per lavar
 sì al fosso per lavar

E intanto che la lava
 ravanei remolas
 barbabetole spinas
 tre palanche al mas
 e intanto che la lava
 le burla dent' l'anel
 sì le burla dent' l'anel

Allor si mise a piansere
 ravanei remolas
 barbabetole spinas
 tre palanche al mas
 allor si mise a piansere
 che l' à perdü l'anel
 sì che l' à perdü l'anel

O pescator di fiume
 ravanei remolas
 barbabetole spinas
 tre palanche al mas
 o pescator di fiume
 pescatemi l'anel
 sì pescatemi l'anel

L'anello te lo pesco
 ravanei remolas
 barbabetole spinas
 tre palanche al mas
 l'anello te lo pesco
 ma tu che mi darai
 se l'anello pescherò

Io ti darò un bacino
 ravanei remolas
 barbabietole spinas
 tre palanche al mas
 io ti darò un bacino
 un bel bacin d'amor
 sù un bel bacin d'amor

Se mi darai un bacino
 ravanei remolas
 barbabietole spinas
 tre palanche al mas
 allor ti sposerò
 sù allor ti sposerò

Il quarto e il quinto esempio sono stati registrati in casa dei fratelli Rovara, il maso di Rôt in località Frena, sopra Pieve di Marebbe. Il canto *Tirol Tirol du bist mein Heimatland* (J.P. Esteri – A. Zweigle) è un brano di carattere patriottico molto diffuso in Tirolo e Sudtirolo.

Esempio 4: *Tirol Tirol*

Voci: Vittoria (n. 1938), Fonjo Rovara (n. 1940)

Data e luogo di registrazione: 22.08.2003 – Frena, Pieve di Marebbe

Ton. orig. Sol

116 *Rit.* *A tempo*

Ti - rol Ti - rol Ti - rol du bist mein

Hei - mat - land weit ü - ber Berg und Tal

das Al - phorn schallt Ti - rol Ti - rol Ti - rol

du bist mein Hei - mat - land weit ü - ber
Berg und Tal das Al - phorn schallt

Tirol Tirol Tirol
 du bist mein Heimatland
 weit über Berg und Tal
 das Alphorn schallt
 Tirol Tirol Tirol
 du bist mein Heimatland
 weit über Berg und Tal
 das Alphorn schallt

Die Wolken ziehn dahin
 sie ziehen wieder her
 der Mensch lebt nur einmal
 und dann nicht mehr
 die Wolken ziehn dahin
 sie ziehen wieder her
 der Mensch lebt nur einmal
 und dann nicht mehr

Hab' einen Schatz gekannt
 der längst im Grabe ruht
 den hab' ich mein genannt
 der war mir gut
 hab' einen Schatz gekannt
 der längst im Grabe ruht
 den hab' ich mein genannt
 der war mir gut

Tirol Tirol Tirol
 du bist mein Heimatland
 weit über Berg und Tal
 das Alphorn schallt
 Tirol Tirol Tirol
 du bist mein Heimatland
 weit über Berg und Tal
 das Alphorn schallt

Tirol Tirol

Tirol Tirol Tirol / tu sei la mia patria / ben oltre i monti e le valli / risuona il corno delle alpi / Tirol Tirol Tirol / tu sei la mia patria / ben oltre i monti e le valli / risuona il corno delle alpi

Le nuvole vanno / le nuvole vengono / l'uomo vive solo una volta / e poi non più / Le nuvole vanno / le nuvole vengono / l'uomo vive solo una volta / e poi non più

Ho conosciuto un tesoro / che da tempo riposa nella tomba / lo chiamavo mio / e gli volevo bene / Ho conosciuto un tesoro / che da tempo riposa nella tomba / lo chiamavo mio / e gli volevo bene

Tirol Tirol Tirol / tu sei la mia patria / ben oltre i monti e le valli / risuona il corno delle alpi / Tirol Tirol Tirol / tu sei la mia patria / ben oltre i monti e le valli / risuona il corno delle alpi

L'esempio successivo è una canzone narrativa da foglio volante, conosciuta con il titolo *La grande storia di Pierina*, diffusa in tutto il Nord Italia e composta solitamente da un numero di strofe molto elevato. Qui sono ricordate soltanto le strofe iniziali.

Esempio 5: *Ascoltate tutti quanti*

Voci: Vittoria (n. 1938), Fonjo Rovara (n. 1940)

Data e luogo di registrazione: 30.03.2003 – Frena, Pieve di Marebbe

78

Ton. orig.
La

As - col - ta - te tut - ti quan - ti la gran sto - ria di Pie - ri - na u - na
 bel - la ra - gaz - zi - na di ric - chez - ze/in quan - ti - tà.

Ascoltate tutti quanti
la gran storia di Pierina
una bella ragazzina
di bellezze in quantità

Tra la lala lia lai lella
tra la lala lia lai lella
tra la lala lia lai lella
tra la lala lia lai lo

Era morto padre e madre
non aveva alcun fratello
il suo gran disegno bello
faceva tutti innamorar

Tra la lala ...

5.3 A tre parti

I due brani successivi riguardano il repertorio religioso e sono stati registrati dalle voci delle sorelle Granruaz nel paese di Badia.⁵⁷ Si tratta di due canzoni mariane rispettivamente in lingua tedesca e italiana. La prima, molto nota, è documentata in Valle a partire dal XIX secolo, testimoniata in Tirolo già nel 1750.⁵⁸

Esempio 6: *Maria zu lieben*

Voci: Amalia (n. 1938), Emma (n. 1935), Agnes (n. 1934), Carolina “Lina” Granruaz (n. 1940)

Data e luogo di registrazione: 24.09.2002 – Badia

Ton. orig. Sol

Ma - ri - a zu lie - ben i - st all - zeit mein

Sinn in Freu - den und lei - den i - hr Die - ner ich

⁵⁷ Questa esecuzione è riportata anche in KOSTNER/VINATI 2004, 118. Si veda anche quanto scritto sulle sorelle Granruaz (Cf. KOSTNER/VINATI 2004, 90–91).

⁵⁸ Cf. WALLNER 1964, 100.

bin Mei - nz Herz o Ma - ri - a brennt e - wig zu
 Dir In Lie - be und Freu - de o — Him - mli - sche Zier

Maria zu lieben
 ist allzeit mein Sinn
 in Freuden und Leiden
 ihr Diener ich bin

Mein Herz o Maria
 brennt ewig zu Dir
 in Liebe und Freude
 o himmlische Zier

Maria Du milde
 Du süße Jungfrau
 nimm auf meine Liebe
 so wie ich vertrau

Du bist ja die Mutter
 Dein Kind will ich sein
 im Leben und Sterben
 Dir einzig allein

Amare Maria

Amare Maria / è sempre il mio desiderio / nella gioia e nel dolore / io sono il suo servo

Il mio cuore Maria / arde sempre per Te / nella gioia e nell'amore / Tu gioiello celeste

*Maria tu mite / tu vergine dolce / accogli il mio amore / così come io confido in Te
 Tu sei la madre / io voglio essere Tuo figlio / nella vita e nella morte / solamente per Te*

Il canto *Madre del ciel*⁵⁹ rappresenta un esempio del repertorio che si è formato agli inizi del XX secolo in ottemperanza ai dettami in materia di musica e canto religioso sanciti dal *Motu Proprio* di Pio X e dall'enciclica *Mediator Dei* di Pio XII. La melodia è di Lorenzo Perosi, compositore che operò insieme a diversi altri per introdurre tra il popolo pratiche corali rispettose delle disposizioni sulla pratica del canto sacro.⁶⁰

Esempio 7: *Madre del ciel*

Voci: Amalia (n. 1938), Emma (n. 1935), Agnes (n. 1934), Carolina “Lina” Granruaz (n. 1940)

Data e luogo di registrazione: 24.09.2002 – Badia

Ton. orig.
Mi

Ma - dre del ciel im - ma - co - la - ta/e bel - la che/il rio dra -
gon schiac - cias - ti col tuo pié tu sei re - gi - na/e ti chia - mas - ti/an -
cel - la la nos - tra pre - ce/a - scen - da/in si - no/a te ma - dre pie -
to - sa ma - dre d'a - mor de sal - va le nos - tr'al - me pel tuo ma - ter - no/a - mor

⁵⁹ Riportato anche in KOSTNER 2002, 131–132.

⁶⁰ A questo proposito si consulti anche SASSU 1996, 59–73.

Madre del ciel immacolata e bella
che il rio dragon schiacciasti col tuo piè
tu sei regina e ti chiamasti ancella
la nostra prece ascenda in sino a te
Madre pietosa madre d'amor
de salva le nostr'alme
pel tuo materno amor

Mistica rosa fior di paradiso
che i tuoi profumi infondi in terra e ciel
per te di speme brilla anche il sorriso
e il mesto cuor consola i tuoi fedel

Madre pietosa ...

Stella del mar fra le tempeste infide
di nostra vita illumina il cammin
ci guidi al fin benigno ben sorride
alle alme vette il figlio tuo divin

Madre pietosa ...

I due esempi successivi di canto a tre parti sono tratti da una serie di registrazioni effettuate a La Valle, in località Romestluns. Le voci sono quelle delle sorelle Hilda e Rita Deval e di Aurora Ambrosini, un trio vocale che si esibisce anche in situazioni semi-pubbliche e pubbliche. Il primo brano riportato è un canto ladino, *Sö alalt sön munt*, con parole e musica di Jepele Frontull.⁶¹ L'esecuzione trascritta è ricca di movimenti agogici, i quali rallentando, accelerando, e di effetti dinamici, volti probabilmente a restituire l'idea sonora dell'eco in alta montagna.

Esempio 8: *Sö alalt sön munt*

Voci: Hilda (n. 1952), Rita Deval (n. 1951), Aurora "Lola" Ambrosini (n. 1940)

Data e luogo di registrazione: 11.05.2002 – Romestluns, La Valle

⁶¹ Pubblicato in VITTUR 1961, 36.

Ton. orig.
Mi bem.

Sö al - alt sön munt o - la - ch'al ron - de - nesc sön chi

crëp o - la - ch'le ciöf flo - rësc o - la - ch'an vëi - ga E - del - weiss as -

sà y le ciöf dal tonn/ch' flo - rësc de mà sö sön chi gragn crëp iu o -

ress ch'i foss sö sön chi gragn crë - - p crë - - p

iu o - ress ch'i foss o - ress ch'i foss

Sö alalt sön munt olach' al rondenësc
 sön chi crëp olach' le ciöf florësc
 olach' an vëiga Edelweiss assà
 y le ciöf dal tonn ch' florësc de mà

Sö sön chi gragn crëp
 iu oress ch'i foss
 sö sön chi gragn crëp crëp
 iu oress ch'i foss oress ch'i foss

Olach' al sta i cíamurc sön chi bané bi vëré
 y salta pur chi crëp tan ëré
 olach' i iai à so bel post da sté
 y famëis co cíanta döt le dé

Sö sön chi gragn crëp
 iu oress ch'i foss
 sö sön chi gragn crëp crëp
 iu oress ch'i foss oress ch'i foss

Olach'an alda spo prodadus cíantën
 i variös da sas alalt scraiën
 olach'i léi é desco la nëi tan bi
 y les ês se tol dles flus la mil

Sö sön chi gragn crëp
 iu oress ch'i foss
 sö sön chi gragn crëp crëp
 iu oress ch'i foss oress ch'i foss

Su in alto in montagna

*Su in alto in montagna dove si sente l'eco / su quelle montagne dove sbocciano
 i fiori / dove si vedono stelle alpine in abbondanza / e il rododendro fiorisce in
 maggio*

Su quelle grandi montagne / io vorrei essere / ...

*Dove stanno i camosci su quelle cenge verdi / e saltano lungo quelle rocce ripide
 / dove i galli forcetti hanno un bel posto per stare / e i pastori cantano tutto il
 giorno*

Su quelle grandi montagne / io vorrei essere / ...

*Dove si sentono poi cantare i pastori / e le aquile reali in alto gridare / dove le
 lepri sono belle come la neve / e le api prendono il miele dai fiori
 su quelle grandi montagne / io vorrei essere / ...*

Santa Lucia è una nota canzone napoletana, composta nel 1850 da Teodoro Cot-
 trau e poi diffusa in numerose copie di fogli volanti.⁶²

Esempio 9: *Santa Lucia*

Voci: Hilda Deval in Schuen (n. 1952), Rita Deval in Moling (n. 1951), Aurora "Lola"
 Ambrosini (n. 1940)

Data e luogo di registrazione: 11.05.2002 – La Valle

⁶² Cf. PALIOTTI 1992, 46.

78

Ton. orig.
Do

Sul ma - re luc - ci - ca l'as - tro d'ar - gen - to
pla - ci - da/è l'on - da pros - pe - ra/il ven - to
ve - ni - te/al l'a - gi - le bar - chet - ta mi - a
sa - nta Lu - ci - a san - ta Lu - ci - a.

Sul mare luccica l'astro d'argento
placida è l'onda prospera il vento
venite all'agile barchetta mia
santa Lucia santa Lucia

Con questo zeffiro così soave
o come è bello star sulla nave
su passeggeri venite via
santa Lucia santa Lucia

O dolce Napoli o suol beato
ove sorridere volle il creato
tu sei l'impero dell'armonia
santa Lucia santa Lucia

5.4 Canto comunitario

Per quanto riguarda l'analisi del canto comunitario si rimanda allo studio sulla comunità di Pieve di Marebbe, citato più volte in quest'articolo, che contiene una raccolta di canti su cd, la loro trascrizione musicale e testuale con un'integrazione documentaria fra fonti orali e fonti scritte.⁶³ Si riporterà qui di seguito la trascrizione di un brano⁶⁴ a titolo esemplificativo della pratica del canto religioso comunitario. Il repertorio in lingua latina merita una trattazione a sé, che ci auguriamo possa avvenire presto.

Esempio 10: *Rallegrisi*

Voci: Comunità di Pieve di Marebbe

Data e luogo di registrazione: 10.04.1998 (Venerdì Santo) - Pieve di Marebbe

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of quarter note = 60. The vocal line (V. F.) is mostly silent, with a few notes at the end of the phrase. The piano accompaniment (V. M.) provides a harmonic and rhythmic foundation. The lyrics are in Latin and are written below the piano part.

Sacerdote: Ra - lle - gri - si
 ogn' al - ma giu - bi - li
 chia - ro con - tem - pli - si
 da noi Ge - su

⁶³ Cf. KOSTNER 2002.

⁶⁴ Per notizie circa questo canto cf. KOSTNER 2002, 22, 84, 115, 167–168.

Musical score for two voices (treble and bass clefs) with lyrics in Italian. The lyrics are: "chia - ro con - tem - pli - si da noi Ge - sù". The score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The second system also has a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes.

Rallegrisi
 ogn'alma giubili
 chiaro contemplisi
 da noi Gesù

Nascondesi
 sotto quel vel
 l'amabilissimo
 gran Re del ciel.

6. Bibliografia

- ARCANGELI, P. et al. (eds.): *Canti liturgici di tradizione orale*. Booklet allegato al box di LP Albatros Alb 21, Milano 1987.
- AROM, S.: *La trascrizione*, in: MAGRINI, T. (ed.), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino 2002, 69–93.
- CASTERET, J. J.: *Polivocalità a Bern. Pirenei francesi: una costruzione musicale e sociale*, Trento 2003, [lezione tenutasi all'Università degli Studi di Trento per il corso di Etnomusicologia].
- CHIOCCETTI, F.: *Ladino nel canto popolare in Val di Fassa*, in: "Mondo Ladino", XIX, 1995, 157–334.
- CRAFFONARA, L. et al. (eds.): *Sorëdl*, San Martin de Tor 1974.
- DALMONTE, R./MACCHIARELLA I. (eds.), *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*, Trento 2000.
- DORSCH, H.: *Ladinisches Liedgut im Gadertal*, in: "Der Schlern", 6, 1974, 301–322.

- DORSCH, H.: *Die Volksliedsammlung von Theodor Gartner. Eine Dokumentation aus den Anfängen unseres Jahrhunderts. Volksmusik und Volkspoesie aus dem Gadertal*, in: "Ladinia", XXII, 1998, 261–324.
- HAID, G.: *Prefazione*, in: KOSTNER/VINATI 2004, op. cit., 11.
- KAPUN, A.: *Singen durch Sprache getrennt? Umgang mit deutschem und slowenischem Liedgut im Jauntal/Kärnten / Il cantare diviso dalla lingua? L'uso del repertorio tedesco e sloveno nel Jauntal/Carinzia*. Relazione tenutasi al convegno *Musica Alpina? Sull'interculturalità della musica tradizionale nelle Alpi*, Innsbruck 2004.
- KOHL, F. F.: *Echte Tiroler Lieder*, Wien 1899.
- KOSTNER, B.: *Del tuo bel fuoco il santo amor. Il canto religioso tradizionale a Pieve di Marebbe in Val Badia*, Brescia 2002.
- KOSTNER, B./VINATI, P.: *Olach'al rondenësc. Musiche e canti tradizionali in Val Badia*, San Martin de Tor/Udine 2004.
- KOSTNER, S.: *Il ruolo del turismo nello sviluppo della Val Badia*. Tesi di Laurea, Verona 1989–1990.
- MACCHIARELLA, I.: *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca 1994.
- MACCHIARELLA, I.: *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, Trento 1999.
- MACCHIARELLA, I.: *I significati della polifonia di tradizione orale: una ricerca in Trentino*, in: DALMONTE/MACCHIARELLA 2000, op. cit., 77–114.
- MACCHIARELLA, I.: *Il canto a più voci di tradizione orale*, in: LEYDI, R. (ed.), *Guida alla musica popolare in Italia. Forme e strutture. Vol. I*, Lucca s.a.
- MANTOVANI, S.: *La cultura della cascina cremasca. Le sorelle Bettinelli*, in: BERTELOTTI, G./LEYDI, R. (eds.), *Cremona e il suo territorio*, Milano 1979, 25–195.
- MORELLI, R.: *Identità musicale della valle dei Mòcheni. Cultura e canti tradizionali di una comunità alpina plurilingue*, Trento 1996.
- NIGRA, C.: *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1957.
- N.N.: *Ćiantè cun plajëi*, San Martin de Tor 1985.
- NUSSBAUMER, T.: *La raccolta di musica popolare altoatesina di Alfred Quellmalz: confini nazionali e punti di contatto interetnici sulla base dell'Italienerlied*, in: DALMONTE/MACCHIARELLA 2000, op. cit., 115–136.
- NUSSBAUMER, T.: *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*, Innsbruck/Lucca 2001.
- NUSSBAUMER, T.: *Die Südtirolsammlung Quellmalz als Quelle für das geistliche Lied um 1940*, in: SULZ, J./NUSSBAUMER, T. et al. (eds.), *Religiöse Volksmusik in den Alpen. Musikalisch-volkskundliche und theologische Aspekte*, Salzburg 2002, 127–178.
- OLTOLINA, C.: *I salmi di tradizione orale delle Valli Ossolane*, Milano 1984.
- PALIOTTI, V.: *Storia della canzone napoletana*, Roma 1992.
- PIANTA, B.: *La lingera di galleria. Il repertorio della famiglia Bregoli di Pezzaze e la cultura dei minatori*, in: LEYDI, R./PIANTA, B. (eds.), *Brescia e il suo territorio*, Milano 1976, 75–129.
- PIROVANO, M. (ed.): *Canti di tradizione familiare in Brianza. Le sorelle Panzeri*. Libretto allegato al CD NOTA 382, Udine 2002.
- SASSU, P.: *Il racconto di una cultura*, in: LEYDI, R./PIANTA, B. (eds.), *Premana*, Milano 1979, 9–89.

- SASSU, P.: *I canti della devozione*, in: “Mondo Ladino”, XX, 1996, 59–73.
- SORCE KELLER, M.: *I canti popolari raccolti nel Tesino. Una descrizione dei loro caratteri musicali*, in: MORELLI, R. et al., *Canti e cultura tradizionali nel Tesino*, Milano 1983, 169–257.
- TIES, E. (ed.): *Nos cíantun*, San Martin de Tor 1981.
- VALOTA, R. (ed.): *Canti di tradizione orale in Val Gerola. La famiglia Morelli di Sacco*. Libretto allegato al CD NOTA 444, Udine 2003.
- VINATI, P.: *Canti di tradizione familiare nella montagna bresciana. Il repertorio di Tilio e Pasqua Guerini*, Brescia 1997.
- VINATI, P.: *Sotto l'ombra di un bel fior. Canti di tradizione orale a Brione*, Brescia 2004.
- VITTUR, F. et al. (eds.): *Cianties y rimes*, s.l. 1961.
- WALLNER, N.: *Deutscher Kirchengesang im Gadertal*, Bolzano 1963–1964.
- WALLNER, N.: *Deutsches Marienliedgut um 1800 in der ladinischen Talschaft Enneberg*. Phil. Diss., Innsbruck 1964.
- WALLNER, N.: *Deutsche Marienlieder der Enneberger Ladinier*, Wien 1970.

7. Resumé

Les cianties tratedes te chesta relazion é gnudes registredes entant na enrescida sun l ciamp metuda a jì dl 2002 da chi che scriv sun enciaria dl Istitut Ladin “Micurà de Rù”; chesta enrescida à revardé duc i comuns dla Val Badia, fajan n retrat significatif dla tradizion musicala a ousc.

Tl articul végnel traté l cianté a deplù ousc, na tradizion ciamò daldut viva, dassen slarieda fora, frut de na sedimentazion secolara de trac stilistics y modalités de esecuzion dut auter che spontanee; al vegn formulé ence na splicing di prozesc y dles strutures dla polivocalité tres la trascrizion y la analisa de n valgunes cianties cernudes anter l patrimone rich, sibe sacher che profan, repertore sovenz mantegnù da families che cianta gen.

Per la analisa él gnù adoré la prospetiva dla etnomusicologia, per chela che l document musical vegn vedù te sie contest. Ensì pòl suzede che l contest sclearisce elemenc che reverda l document musical, ma ence che n document musical (na ciantia o n repertore de cianties) desmostre de ester n viere davert sun avenimenc storic suzedus te n raion y che à abù da en fé con siei abitanc, o n spiedl dla organizazion de na comunité, sce an sotlinieia sies pertes y sies regoles.

A chesta maniera pò ence les cianties y les mujighes coiudes adum da puech tla Val Badia gnì lietes sciche n viere davert sun la storia y l prejent dla valeda y de siei abitanc.