

# Il repertorio della Confraternita del SS. Sacramento e Immacolata Concezione a Fiuggi per il Venerdì santo e Quaresima

Giuseppina Colicci

## 1. Introduzione

Con questa relazione si intende descrivere il repertorio di tradizione orale della Confraternita del SS. Sacramento e Immacolata Concezione a Fiuggi (FR)<sup>1</sup> nelle occasioni più significative della vita della Confraternita: Venerdì santo e Quaresima. Le musiche tradizionali del repertorio sono state individuate attraverso ricerche condotte presso archivi sonori<sup>2</sup> e successive rilevazioni sul campo effettuate durante la Settimana Santa 1987. Il repertorio risulta così composto: *Vexilla Regis*, *Il Pianto della Madonna* e *La morte di Gesù Maria s'affanna*. L'analisi dei tre brani su indicati è stata orientata soprattutto verso la identificazione dei connotati stilistici della musica vocale nell'area denominata *Ciociaria*, allo scopo di rilevare l'eventuale assenza/persistenza di tali tratti nelle musiche eseguite presso la cantoria di Fiuggi. Negli archivi sonori sono state individuate registrazioni che documentano due brani: *Il Pianto della Madonna* e *La morte di Gesù Maria s'affanna*<sup>3</sup>; successivamente durante la Settimana Santa 1987 sono state realizzate altre registrazioni. Gli esecutori che hanno preso parte

<sup>1</sup>La Confraternita del SS. Sacramento e Immacolata Concezione di Fiuggi è stata fondata l'11 settembre 1681, durante una missione dei Padri Gesuiti.

<sup>2</sup>Centro Nazionale Studi di Musica popolare/R.A.I. - Registroteca Centrale (CNSMP/Rai - R.C.) presso l'Accademia di Santa Cecilia, l'*Archivio Etico Linguistico Musicale* (AELM) della Discoteca di Stato e il *Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari* (MNATP); hanno tutti e tre sede in Roma. Altri documenti sono presso privati: collezione Ettore De Carolis e collezione Sandro Portelli.

<sup>3</sup>1971 LAZIO, a cura di L. COLACICCHI - AELM 111

15 *Il Pianto della Madonna*, Fiuggi (FR)

16 *La morte di Gesù Maria s'affanna*, Fiuggi (FR).

alle registrazioni più recenti risultano quasi completamente assenti nelle registrazioni del 1971<sup>4</sup>. I venti anni che separano tali fonti sonore sono 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 musicali. A tal proposito, quindi, può costituire motivo di interesse verificare il rapporto di identità/alterità esistente fra i documenti sonori raccolti nel 1971 da Luigi Colacicchi e quelli rilevati nel corso dell'ultima ricerca sul campo (1987).

## 2. La morte di Gesù Maria s'affanna

Per il testo verbale, definito da Paolo Toschi «Passione Italia Centrale II» (Toschi 1935: 80), sono rilevabili numerose varianti sia dell'area immediatamente vicina che di tutta l'Italia centro-meridionale. A proposito della *Passione Italia Centrale II*, Toschi ha osservato: «La passione che io chiamo Italia Centrale II non è del solito tipo dei canti narrativi propri delle stesse regioni: ne differisce per spirito e forma. Si tratta di un canto abbastanza breve (26 v. circa) certamente costruito fin dall'origine in istrofe d'endecasillabi, sestine e ottave, forse più probabilmente ottave... Siccome questo canto è in una forma fissa e relativamente regolare, si può tentarne una ricostruzione che, se non riuscirà definitiva, certo potrà accostarsi a quella che doveva essere la lez. originaria... Il testo è in dialetto abruzzese, come il più probabilmente originario; ma su questo non insisto non avendo elementi bastevoli per affermarlo. Del resto, ripeto che questa non vuol essere una ricostruzione sicura e definitiva, ma una semplice traccia.

---

<sup>4</sup> Risultano infatti presenti, nelle registrazioni del 1987, solo tre cantori tra quelli che presero parte alle registrazioni del 1971.

PASSIONE ITALIA CENTRALE II  
(lezione abruzzese)

Lla morte de Ggesù, Maria s'affanne  
Ca Cristo fu llegat' a la culonna,  
E ffu llegate da ggenda teranne:  
Giuda, che lu tradì, no ze ne sonne

- Sende lu piando che ggaje la Madonna,  
Curre, Ggiuvanne, pe cquand'amor te porte,  
Si vesti lu fije me' s'è vive u morte. -

- Vvive u morte nu le truveme  
la strada ch'aveme fatte l'arefareme;  
Quando ce simme a la prima getade  
Ce le sentimme 'na strellanda voce:  
(-tutte de lagreme e dde sangu'abbagnate,  
Mort'è Ggesù che nu trenghe de croce!-)

Passa la turba e la cavallerije,  
le cchieuv' e le martell'è ppreparate,  
(Presso ci jeva la Matra Marije,  
Jeva piagnenne pe' tutta la strada):  
Passa Ggesù e dice: - O matra mije,  
Vade alla morte a vui pacenz'aggiare...

La versione di Toschi e quella rinvenuta a Fiuggi risultano  
pressoché identiche. Di seguito il testo registrato a Fiuggi:

La morte di Gesù Maria s'affanna  
Cristo che fu legato a 'na colonna                      bis

Ci fu battuto da gente tiranna  
Giuda che lo tradì non se lo sogna                      bis

Vede lo pianto che se fa la Madonna  
Corre Giovanni a consolar Maria                      bis

Giovanni mio per quanto amore ti porto  
le trame del mio figliolo s'è vivo o morto                      bis

S'è vivo o morto lo ritroveremo  
la strada fatta e noi la rifaremo

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

Passa la turba e la cavalleria  
coi chiodi e gli martelli apparecchiati                      bis

Passa Cristo e disse madre mia  
vado alla morte e voi pazienza abbiate

(1971, AELM racc. 111).

Per ciò che riguarda le occasioni e i modi di esecuzione è possibile confrontare la versione fiuggina con altre del Lazio<sup>5</sup>.

*La Passione Italia Centrale II* è utilizzata anche come canto di questa oltre che come canto processionale e narrativo; per quanto riguarda i modi di esecuzione, gli esempi polivocali sono a due voci per terze parallele con finale all'unisono. La diffusione è attestata anche in Toscana, Umbria, Abruzzo, Basilicata, Puglia, Calabria<sup>6</sup>. La versione di Fiuggi 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 1988), ma piuttosto le riunioni di preghiera dei confratelli durante la Quaresima.

<sup>5</sup> Selci (RI), vf, narrativo sulla passione (1953 CNSMP racc. 21); Ferentino (FR), vvm (pv), questua Domenica delle Palme (1962 AELM racc; 14); Settefrati (FR), vf, questua Domenica di Passione (1968 AELM racc; 51); Giulianello (LT), vvmx (pv), processione Venerdì santo (1976 coll. priv.); Maranola (LT), vvf (pv), processione Venerdì Santo (1982 AELM racc. 172); Colfelice (FR), narrativa sulla Passione (SIMONELLI 1970, 81); Cassino (FR), processione Venerdì Santo e questua (VETTORI 1974, 113); Alatri (FR), processione Venerdì Santo (GHISLANZONI 1979, 92); Maranola (LT), vvf (pv), processione Venerdì Santo (SPARAGNA 1983, 167).

<sup>6</sup> S. Giovanni Teatino (Ch), 2vvm + org. to, questua Domenica delle Palme (1949 CNSMP racc. 3); Pedace (Cz), vf., narrativo sulla Passione (1963 AELM racc. 50); Ponte alla Pira Anghieri (AR), vf, narrativo sulla Passione (1965 CNSMP racc. 92 bis); Oppido Lucano, vvf (pv), processione Venerdì Santo (1969 AELM racc. 68); Stornarella (FG), 2vvf (pv), narrativo sulla Passione (1972 coll. priv.); Cirò Marina (CZ), 2vvf (pv), processione Venerdì Santo (1980 AELM racc. 166); Gessopalena (CH), narrativa sulla Passione (FINAMORE 1886, 147-148); Vasto (CH), narrative sulla Passione (DE NINO 1887, 110); Tereglio (LU), narrative sulla Passione (GIANNINI, 1887: 366); Trevi (PG), narrativo sulla Passione; (GRIFONI 1914, 45); Abruzzo, narrativo sulla Passione (COCCHIARA 1929, 115); Vestea (PE), narrativa sulla Passione (LUPINETTI 1967, 191); Stornarella (FG) vf, narrative sulla Passione (SANGA 1979: 66).

## Il testo musicale<sup>7</sup>

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

A

La mor-te di Ge-sù Ho-ris-so-fen-ni

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

B

Cris-to che fu le-e-ga-to na co-lonna

<sup>7</sup> Di tutti gli esempi si è trascritta la prima strofa del canto. Per quanto riguarda le trascrizioni, si è usata una notazione temporizzata, basata cioè sulle indicazioni delle durate reali espresse in secondi; l'unità di misura è la semiminima che, in rapporto con la linea dei secondi posta sopra il pentagramma, permette di ricavare immediatamente la durata di una nota. Questo sistema consente inoltre di precisare meglio la notazione degli abbellimenti, definendone una durata sufficientemente approssimativa che ne delinea il disegno reale. Altri segni diacritici sono quelli ormai comunemente sperimentati dall'etnomusicologia.

In questa trascrizione sono riconoscibili i tratti tipici del canto tradizionale<sup>8</sup>: parallelismo per terze tra le due voci superiori, finali all'unisono e allungate. A proposito dello stile dell'area alcuni autori hanno osservato: «La seconda voce segue una tecnica polifonica molto usuale in Ciociaria: il parallelismo per terze con finale unisona». (Facci 1987: 255).

Può risultare particolare la presenza di una terza voce con un bordone sul quinto e primo grado, la quale non è molto frequente nella polivocalità dell'area, prevalentemente diafonica. Tale disposizione a tre parti è però documentata da una trascrizione realizzata da Colacicchi (1936: 326-327), dove compare a tratti una terza voce che segue un pedale sul quinto e primo grado, su cui le due voci superiori seguono il consueto movimento a terza parallele. A tal proposito si può ipotizzare che, nelle occasioni di canto tradizionale collettivo, alcune voci del gruppo si dispongano naturalmente sul quinto grado della tonalità, realizzando così un bordone. La melodia si basa su un modulo scalare (SI # DO RE MI # FA) avente come base la cellula melodica discendente RE # DO SI, con *ambitus* inferiore all'ottava. La struttura del testo verbale è del tipo «a b b», quella del testo musicale «A B B» con B composto da due microstrutture b1 e b2 in corrispondenza del respiro che divide l'endecasillabo del secondo verso. Si può quindi attestare, per questo documento, una pratica e una collocazione formale tipica, dai connotati autenticamente tradizionali.

### 3. Il Pianto della Madonna

Il testo del *Pianto* cantato a Fiuggi consiste in una sorta di adattamento in italiano dello *Stabat Mater* di Iacopone. Il testo del *Pianto* è il seguente:

---

<sup>8</sup> Su tale argomento la letteratura etnomusicologica propone diversi lavori analitici: AGAMENNONE, FACCI (1982), COLACICCHI (1936), FACCI (1987); ed è inoltre disponibile una copiosa documentazione sonora (Le raccolte di proprietà pubblica sono conservate presso 3 archivi sonori: CNSMP/Rai R.C., AELM e MNATP).

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

bis

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

bis

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

bis

Vede il figlio tanto amato  
moribondo e desolato  
per risanar lo spirito

bis

Bene in fiamma il cuor gelato  
fu la madre benedetta  
del suo figlio supplici

bis

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

bis

Fammi teco comparire  
ed insieme ancor morire  
fammi teco piangere

bis

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

bis

Di tale testo non si trova riscontro in nessuno dei repertori di confraternite ascoltati, né nel fondo di manoscritti musicali conservati nell'archivio della cantoria della confraternita<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Nel corso della ricerca negli archivi della confraternita è stato rinvenuto un fondo di manoscritti musicali, che si è proceduto a inventariare e a schedare.

## Il testo musicale

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

A

Sta — ra — in pian — to — pausa 0,5 sec

ra — in pian — to —

15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

A'

ein gran — do — lo — re — pausa 0,5 sec

lo — re —

29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46

B

al — cro — ce — del Si — gno — re — pausa 0,5

al — cro — ce — del Si — gno — re —

47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

C

la — gran Madre Ver — gi — ne —



Come si vede, 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'unisono. Espansioni melismatiche sono presenti soprattutto nella linea della prima voce; anche se la presenza di melismi rientra tra i tratti stilistici della vocalità della *Ciocciaria*, nel caso del *Pianto* la trama melismatica si configura particolarmente articolata, assai di più di quanto non sia rilevabile nel brano denominato *La morte di Gesù Maria s'affanna* esaminato precedentemente. Per quanto concerne espressioni analoghe rilevabili in altre aree italiane, a proposito dei lamenti della Settimana santa, a Montedoro (CL), si è rilevato: «... Una voce solista svolge una linea melodica che viene accompagnata da una parte eseguita da un coro che, intervenendo in momenti ben determinati (in genere nelle cadenze intermedie e/o finali della melodia solista), realizza una serie di accordi, di diversa costituzione, in funzione di pedale. La melodia solista (...) svolge sempre il testo verbale del *lamento* ed è generalmente caratterizzata da un andamento particolarmente decorato, ricco di fioriture melismatiche proprie dello "stile mediterraneo"». (Macchiarella 1988: 95-96).

Il testo verbale del *Pianto* di Fiuggi presenta la struttura verbale «a b c», con una corrispondente struttura musicale del tipo «A A' B C B C», con B formato dalle microstrutture b1 e b2. La linea melodica della prima voce si basa su un modulo scalare discendente (SOL, FA, MI, RE) con la ripetizione della cellula melodica SOL MI RE; le cadenze conclusive delle sezioni A, A' e C sono sulle note DO e MI, quelle delle sottosezioni b1 e b2 sulle note SI e RE. Ancora a proposito del *Pianto* di Fiuggi si può ipotizzare una origine diversa probabilmente riconducibile ai tratti tipici dei repertori delle confraternite, combinati con alcune connotazioni stilistiche areali. A proposito del *Miserere* polivocale della Confraternita della Santa Croce di Castelsardo (SS), Carpitella ha osservato: «... Storicamente la tradizione polivocale etnica si è incontrata con i testi della liturgia e con la tradizione corale della assemblea dei fedeli. Il risultato è quella di una polifonia ieratica che viene tramandata oralmente, a livello soprattutto artigiano, nell'ambito delle confraternite». (Carpitella 1974: 21-22)

Successivamente, Sassu e Arcangeli riflettendo su tali repertori hanno rilevato: «Il repertorio(...) delle Confraternite(...) si propone come punto di convergenza, tensione e "contaminazione"»

di tratti forti della cultura musicale etnica e di parametri, anche i più sofisticati, della produzione storica, sia ecclesiastica che “profana”(...). In definitiva ci sembra di dover riconoscere a tali repertori una permeabilità, una capacità di attrazione e di filtraggio nei confronti di altre più o meno contigue forme di canto, che ne fa un caso a sé, conferendo loro una posizione di forte medianità, si può dire senz’altro di crucialità in senso sia stilistico-musicale che sociale». (Arcangeli, Sassu 1988: 15).

Le espressioni cantate delle confraternite sono infatti caratterizzate da una serie di elementi stilistici molto particolari, che possono essere riconducibili a caratteristiche timbriche, melismatiche e anche di polivocalità.

#### 4. *Vexilla Regis*

Il testo di *Vexilla Regis* descrive il mistero della Croce; secondo il *Liber usualis* si canta al Vespri della Domenica di Passione, ma in moltissime località è in uso come canto processionale del Venerdì Santo, in un contesto para-liturgico: «Sarà bene qui precisare che con il termine “para-liturgia” intendiamo in senso stretto-ufficiale e nel senso più lato(...) tutto l’insieme delle cerimonie religiose di carattere non sacramentale, e che tuttavia si svolgono con il controllo diretto o indiretto della gerarchia ecclesiastica». (Arcangeli, Sassu 1988: 14).

Di seguito si riporta il testo nella versione intonata dai cantori sulla base di un foglio dattiloscritto in uso tra di loro. Le differenze del *Liber Usualis* (Liber Usualis 1951, 575-576) rispetto a questa versione, sono indicate a sinistra del testo riportato.

	Vexilla Regis prodeunt	
Fulget	Ulget crucis mysterium	
Qua vita	Quam vitam mortem pertulit	
morte protulit	Et mortem vitam protoli	bis
lanceae	Quae vulnerata lancere	
criminum	Mucrone diro crimine	
	Ut nos lavaret sordibus	
	Manavit unda et sanguine	bis
concinit	Impleta sunt quae censius	
	David fedeli carmine	
	Dicendo nationibus	
	Regnavit a ligno deus	bis

Ornata	Arbor decora et fulgida <i>Ornat regis purpura</i>	
sancta	Electa digno stipite Tam <i>santa</i> membra tangere	bis
brachiis saeculi	Beata cujus <i>brachius</i> Pretium pependit <i>seculi</i> Statera facta corporis	
tartari	Tulitque praedam <i>tartare</i>	bis
O Crux	<i>Crux</i> ave spes unica Hoc passionis tempore Piis adauge gratiam	
Reisque dele	<i>Reisque</i> del crimina	bis
Largiris	Te, fons salutis trinitas, Collaudet omnis spiritus Quibus crucis victoriam <i>Lancinis</i> adde praemium	bis

## Il testo musicale

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

**A**

solo 8 Vexilla Regis caelestis deo pausa 0,5 sec

**B**

Tutti 8 fulgente Crucis mystica pausa 0,5 sec

**C**

Tutti 8 quem vitam morte peti pausa 0,5 sec

**D**

Tutti 8 et morte vitam pro nobis

L'esecuzione è realizzata da un gruppo di undici confratelli. L'*incipit* melodico di ogni frase è affidato a un solista; *Vexilla Regis* costituisce pertanto l'unico brano monodico del repertorio della confraternita. Rispetto ai connotati stilistici della musica vocale tradizionale, il *Vexilla Regis* presenta alcuni tratti comuni, 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)

La struttura musicale del *Vexilla Regis* risulta quadripartita, le cadenze conclusive, per le sezioni A, B, e D, avvengono sul primo grado (SOL), per la sezione C invece risulta una *falsa* cadenza sul terzo grado (SI). Questi due aspetti ed altri osservati mostrano una certa aderenza con la formula gregoriana dell'Inno.

Hymn. 1.  **V** Exsultantia Regis produunt: Fulget Crucis mysterium, Quae vitam mortem pertulit, Et morte vitam protulit. 2. Quae vulnerata lanceae Mucrone dero, crimi-

(Liber Usualis 1951:575-576)

In particolare risultano evidenti:

- 1) per quanto riguarda l'intonazione della parola *Vexilla*, la versione fiuggina appare *semplificata*, ma la linea melodica e la cadenza conclusiva di *prodeunt* sono molto vicine alla formula gregoriana;
- 2) la sezione B (*fulget*) risulta identica;
- 3) la sezione C, suddivisa dal respiro in c1 e c2, su *morte pertulit* è assai vicina alla versione gregoriana;
- 4) la sezione D (conclusione su *pretuli*) risulta uguale alla formula gregoriana.

Anche per questo esempio di canto confraternale ci si trova di fronte ad una sintesi dei due elementi fino ad ora considerati: da una parte i connotati stilistici areali e dall'altra il canto liturgico<sup>10</sup>.

### **5. Il Pianto 1971 e 1987: analisi e confronto, descrizione e valutazione delle trasformazioni**

Nel corso della ricerca condotta a Fiuggi durante la Settimana santa del Marzo 1987, sono stati registrati due brani:

- a) *Il Pianto della Madonna*
- b) *Vexilla Regis*

Rispetto alla precedente ricerca di Colacicchi, pertanto, si è constatata la scomparsa dal repertorio della confraternita del brano *La morte di Gesù Maria s'affanna*, e la presenza di un documento sonoro *Vexilla Regis*, non registrato da Colacicchi, ma eseguito tradizionalmente dalla confraternita durante la processione del Venerdì santo, come attestano le molte testimonianze raccolte tra i cantori. Si è ritenuto opportuno quindi confrontare i due esempi di *Pianto* (1971 e 1987), in particolare nei seguenti tratti stilistici: timbro, emissione vocale, melismi, intonazione, impianto polivocale, apprendimento del canto.

---

<sup>10</sup> Nella versione fiuggina il brano risulta trasportato di una 4<sup>a</sup> sopra rispetto alla melodia gregoriana, per altro è comunque riconoscibile una consistente identità negli elementi strutturali che effettivamente consente di interpretare la versione di Fiuggi come un andamento confraternale dell'inno gregoriano; comunicazione personale di padre Bonifacio Baroffio.

Nel caso del documento raccolto nel 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).

La *diversità* è riconducibile a fattori fisiologici e culturali rilevabili «... partendo proprio dall'emissione fisica del suono (timbro, intensità, altezza, durata, etc.) che, senza dubbio, rappresenta un importante condizionamento naturale-culturale di qualsiasi civiltà musicale, come hanno ampiamente dimostrato, dagli inizi dell'etnomusicologia, i classici dell'acustica musicale, fino al sistema cantometrico di Lomax.

Si tratta di diversità fisiologiche, oggi puntualmente individuate da sonografi e analizzatori elettronici, dalle quali non si può prescindere per voler capire (...) una qualsiasi altra cultura musicale». (Carpitella 1985: 8).

Si sono realizzati quindi due *sonogrammi*<sup>11</sup> sui primi 2, 4 secondi degli *incipit* monodici dei due differenti esempi di *Pianto*. Per quanto riguarda il *sonogramma* dell'esempio 1 (*Pianto* 1971), si può osservare come la disposizione irregolare delle frequenze anche nelle zone formanti sia la conseguenza di un'emissione vocale che non *arrotonda* il suono e lo mantiene costante, ma tende a produrre un effetto di vibrato riconducibile ad una impostazione vocale tipica.

«Questa irregolarità del vibrato sia come ampiezza, sia come velocità denuncia una voce "spontanea", "non impostata", ben diversa dalla voce dei cantanti educati e professionali, nei quali il vibrato si manifesta con una precisione e una simmetria notevoli». (Fugazzotto 1987: 16)

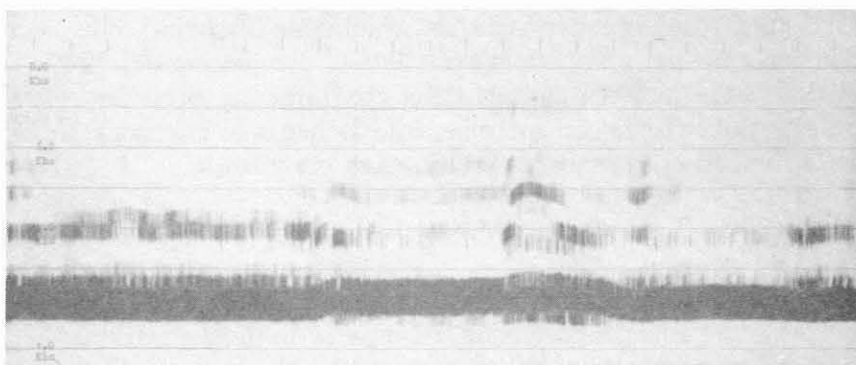
---

<sup>11</sup> Un *sonogramma* visualizza su un foglio di carta termosensibile l'andamento nel tempo (fino a un massimo di 2, 4 secondi) delle frequenze che compongono il suono: un *sonogramma* quindi: «... riporta alle ascisse il tempo e in ordinate la frequenza; l'annerimento più o meno intenso in un punto rappresentativo tempo-frequenza corrisponde a un'intensità più o meno elevata». (SACERDOTE 1978: 27).

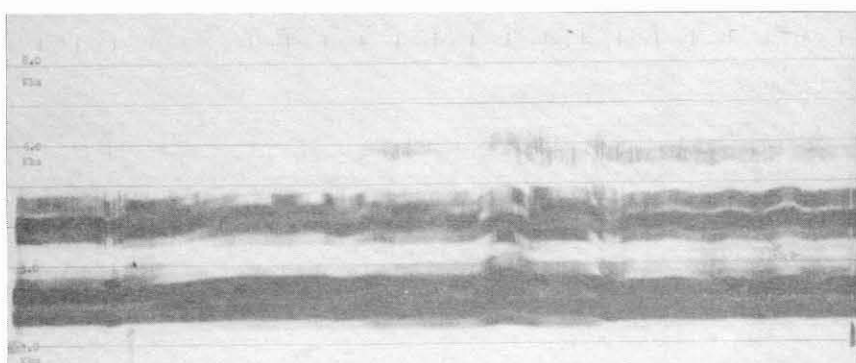
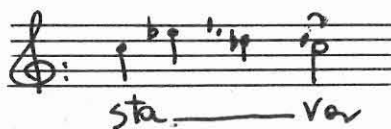
In cima all'esempio 1 è riportata la trascrizione del segmento melodico in cui è cantata la parola *Stava*, il *sonogramma* è stato condotto sulla vocale *a*; i melismi che il cantore esegue sono rilevabili nell'andamento ondulado delle zone formanti superiori.

Per il *sonogramma* dell'esempio 2 (*Pianto* 1987), al contrario l'andamento regolare della frequenza è frutto di un *arrotondamento* del suono eseguito dal cantore della nuova generazione, quasi totalmente estraneo alle modalità esecutive del canto tradizionale. Anche per questo esempio il *sonogramma* è stato condotto sulla vocale *a* di *Stava*: dalla trascrizione posta sul sonogramma è identificabile un'incidenza di melismi assai minore rispetto all'esecuzione del 1971.

esempio 1  
*Pianto* 1971



esempio 2  
*Pianto* 1987



### Emissione vocale

Su tale argomento non esistono ancora studi adeguati. Comunque a proposito dell'emissione vocale in *Ciociaria* si è 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, mancandole le cavità di risonanza che servono per dare pastosità». (Facci 1987: 256).

Tali modalità di emissione vocale sono riscontrabili nei documenti del 1971. Nel *sonogramma* riportato si può riscontrare infatti una maggiore presenza di armoniche superiori che non compare più nel *sonogramma* relativo all'esecuzione del 1987. Attualmente infatti i cantori della confraternita praticano tutti un'emissione vocale con gola rilassata, risonanza in maschera, suoni puliti omogenei e attacchi diretti senza *portamenti*.

### Melismi

Si è precedentemente rilevato come il *Pianto* 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. Si propongono, di seguito, le trascrizioni della prima sezione melodica del *Pianto* (solo la prima voce) dei due documenti (1971 e 1987).

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

1971

sta - va - in pian - to

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

1987

sta - va - in pian - to



### *Intonazione*

Nell'esempio 1987, Pietro Incocciati<sup>12</sup> si è servito sistematicamente di un corista per suggerire le note agli esecutori; questa operazione ha determinato un'intonazione quasi perfetta per tutta la durata dell'esecuzione; nella registrazione del 1971, al contrario, si verifica un progressivo abbassamento dell'intonazione nel corso dell'esecuzione.

### *Impianto polivocale*

Per quanto riguarda l'impianto polivocale del *Pianto*, non risultano sostanziali differenze con la registrazione del 1971.

### *Apprendimento del canto*

Deputato all'insegnamento del *Pianto* è Pietro Incocciati, come si è detto. È opportuno quindi delineare meglio la sua figura: musicista dilettante, riassume e rappresenta il cambiamento dei modi e degli stili che la musica tradizionale ha subito in questi anni. Pur avendo alle spalle un passato di cantore tradizionale, pratica attualmente un repertorio di musica non tradizionale (canzonette ecc.), ha quindi "raffinato" ed "educato" il suo orecchio. Questo cambiamento si rispecchia nel modo di operare tra i cantori della confraternita: ha infatti di recente introdotto tre donne a cantare, che eseguono la seconda voce del *Pianto* e, come afferma, rendono "più dolce" il timbro; ha introdotto anche l'uso del corista per dare la nota di attacco ai cantori, e durante le prove insegna la parte a ogni singolo gruppo di voci. Quest'ultima operazione prima non avveniva: ogni cantore infatti eseguiva la parte che era più consona alla sua voce, *raccogliendola* dagli altri esecutori; tale modalità esecutiva è molto diffusa tra i cantori della tradizione. Dopo l'intervento di Incocciati risulta completamente stravolta una pratica tipica del canto tradizionale legata a una *mentalità orale*. I venti anni che separano le due esecuzioni hanno quindi modificato le modalità di «trasmissione dei saperi» (Carpitella 1985: 6), che risultano pertanto ormai estranee ad una coerente *mentalità orale*.

---

<sup>12</sup> Pietro Incocciati (ferroviere, 50 anni) risulta essere da qualche anno *maestro* riconosciuto della cantoria della confraternita.

## Bibliografia:

- M. AGAMENNONE, S. FACCI (1982), *La trascrizione delle durate nella polivocalità popolare a due parti*, «Culture Musicali» I, 1:87-103.
- P. ARCANGELI, P. SASSU (1988), *In itinere: qualche riflessione*, in *Canti Liturgici di tradizione orale*, fascicolo allegato al cofanetto omonimo del disco Albatros 21: 13-16.
- P. ARCANGELI, P. SASSU (1988), *Esempi di polivocalità nel repertorio liturgico di tradizione orale*, in AA.VV., *Musica e Liturgia nella cultura mediterranea*, Firenze: 19-34.
- D. CARPITELLA, A. PAGLIARO (1974), *Documenti dell'Archivio Etnico Linguistico Musicale*, opuscolo allegato al disco omonimo, Discoteca di Stato, 2G3KP.
- D. CARPITELLA (1985), *Prefazione*, in AA.VV., *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*, Roma: 5-13.
- G. COCCHIARA (1929), *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*, Milano.
- L. COLACICCHI (1936), *Canti popolari di Ciociaria*, in *Atti del III Congresso di Arti e Tradizioni popolari*. Roma: 289-335.
- A. DE NINO (1887), *Usi e costumi abruzzesi*, Firenze.
- S. FACCI (1987), *Formule melodiche e testi verbali nella musica vocale tradizionale*, in AA.VV., *Ciociaria*, Sora: 254-257.
- G. FINAMORE (1886), *Usi e costumi abruzzesi*, Lanciano.
- G. FUGAZZOTTO (1987), *Una metodologia di analisi computerizzata del canto popolare*, Università degli Studi di Bologna.
- G. GIANNINI G. (1887), *Saggio di canti popolari della montagna Lucchese*, «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari» VI, 355-367.
- O. GRIFONI (1914), *Saggio di poesie e Canti religiosi di alcuni paesi umbri*, Foligno.
- R. LEYDI (1973), *I canti popolari italiani*, Milano.
- Liber Usualis Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano* (1941), Desclée à Sacu, Paris.
- D. LUPINETTI (1967), *La Santa Passione, Canti e Tradizioni abruzzesi del tempo pasquale*, Lanciano.
- I. MACCHIARELLA (1988), *Analisi di un brano del repertorio dei Lamenti della Settimana Santa di Montedoro (Caltanissetta): Sacri scale*, in AA.VV., *Musica e Liturgia nella cultura mediterranea*, Firenze: 95-142.
- G. SACERDOTE (1978), *Acustica Musicale, La Musica I*: 15-34, Torino.
- G. SANGA (1979), *Il linguaggio del canto popolare*, Milano.
- G. SIMONELLI (1970), *Tradizioni popolari liriine*, Frosinone.
- A. SPARAGNA (1983), *La tradizione musicale a Maranola*, Roma.
- P. TOSCHI (1935), *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze.
- G. VETTORI (1974), *Canti popolari italiani*, Roma.

#### Nastrografia:

1949 ABRUZZO, a cura di G. NATALETTI - RAI - RC CNSMP 3: 25 *La Passione*. S. Giovanni Teatino (CH) 2vvm + org.tto.

1953 LAZIO, a cura di A. M. CIRESE - RAI - RC - CNSMP 21: 25 *La Passione*. Selci (RI) vf.

1962 LAZIO, a cura di M. FORTUNATI, A. RUGGERI AELM 14: 41 *La morte di Gesù*. Ferentino (FR) 2vvm.

1963 CALABRIA, a cura di C. BIANCO - AELM 50: 123 *La morte di Gesù Maria s'affanna*. Pedace (CS) vf.

1965 TOSCANA, a cura di D. CARPITELLA RAI - RC - CNSMP 92 b: 218 *Lauda della Passione*. Ponte alla Piera Anghieri (AR) vf.

1968 LAZIO, a cura di C. BIANCO - AELM 111: 220 *La morte di Gesù*. Settefrati (FR) vvmx.

1969 BASILICATA, a cura di L. LEVI - AELM 78: 5 *La morte di Gesù*. Oppido Lucano (PZ) vvf.

1971 LAZIO, a cura di L. COLACICCHI - AELM 111: 15 *Il Pianto della Madonna*. Fiuggi (FR) vvm 16 *La morte di Gesù*. Fiuggi (FR) vvm.

1972 PUGLIA, a cura di G. SANGA, coll. priv., *La morte di Gesù*. Stornarella (FG) vf.

1976 LAZIO, a cura di S. PORTELLI, coll. priv., *La morte di Gesù*. Giulianello (LT) vvmx.

1982 LAZIO, a cura di M. AGAMENNONE e S. FACCÌ AELM 172: 20 *La morte di Gesù*. Maranola (LT) vvf.

1987 LAZIO, a cura di G. COLICCI, coll. priv., *Vexilla Regis*. Fiuggi (FR) vvm.