

INTRODUZIONE

Le fonti documentarie

Una prima ricostruzione del repertorio dei canti materani risale alla fine dell'Ottocento e si deve a Luigi Molinari Del Chiaro: in un primo momento, la raccolta verrà pubblicata autonomamente col titolo *Canti del popolo materano* (1882) e successivamente verrà inserita, come appendice, in una raccolta di poesie dialettali materane, *Nuove poesie in prosa in dialetto materano per Francesco Spera* (1883).

Precedentemente descrivendo la città di Matera, nell'opera *Il Regno delle due Sicilie descritto ed illustrato* (1857), Pietrantonio Ridola aveva riportato (nel paragrafo "Divertimenti e canzoni popolari") due canti in uso presso il popolo materano, traducendone i testi e integrandoli con informazioni circa le occasioni in cui, questi canti, venivano eseguiti.

Sul finire dello stesso secolo (1894), alcuni canti trovano spazio in una raccolta di canti popolari italiani, la *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano* di Eugenia Levi (II ed. 1926), in cui, nella parte riguardante la Basilicata, vengono riportati i testi di alcuni canti materani.

Altre testimonianze di questo tipo si hanno a Novecento inoltrato; risale al 1940 la pubblicazione, sull'*Archivio per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane* diretta da Raffaele Corso, del saggio *Un canto popolare materano*. Si tratta di un brevissimo saggio, scritto da Giuseppe Chiapparò, in cui viene presentato il canto la *Tricchiesca*, l'autore ne riporta il testo con melodia, fornendo anche alcune informazioni sul significato dell'epiteto *Tricchiesca*.

L'anno successivo, nel capitolo dedicato alla Lucania de *Le arti e le tradizioni popolari in Italia. Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia* di Francesco Balilla Pratella (1941) trovano posto cinque canti materani.

Dalle note allegate si apprende che si tratta di canti raccolti a Matera negli anni '30 ad opera del Professore Enrico Mele, R°. Ispettore degli Scavi e Monumenti di Antichità in Matera; tutti i canti sono riportati con annessa la melodia, la traduzione

ed alcune informazioni che comprendono anche un'analisi musicale compiuta dal redattore dell'opera.

Nel secondo dopoguerra, precisamente nell'ottobre del 1952, la spedizione in Lucania guidata da Ernesto De Martino (condotta a iniziativa del Centro Etnologico Italiano e con l'appoggio del Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare presso l'Accademia di Santa Cecilia) svolse una ricerca sul campo mirata anche alla raccolta di canti popolari, nel tentativo di trovare delle corrispondenze tra i canti e le musiche popolari e gli altri aspetti della vita degli abitanti lucani. Questa spedizione realizzò la prima documentazione sonora dei canti materani, raccogliendo a Matera sei brani, attualmente inseriti nell'ampia raccolta AESC 18, Basilicata, degli archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Negli stessi anni un importante lavoro di ricerca e di raccolta di canti epico-lirici viene svolto da Giovanni Battista Bronzini, il quale tratterà ampiamente il materiale raccolto ne *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale* (I vol., 1956; II vol., 1963); all'interno di questa raccolta trovano posto alcune versioni di canti epico-lirici, registrate "sul campo" a Matera, per ognuna delle quali l'autore ha avuto l'accortezza di riportare il nome dell'informatore e quello del rione in cui la registrazione venne effettuata.

Al 1965 quando, ormai, i Sassi giacciono svuotati e abbandonati a loro stessi, risale una prima testimonianza di utilizzo di canoni musicali diversi da quelli popolari nell'esecuzione di canti tradizionali. Si tratta della registrazione di quattro canti tradizionali, arrangiati adattandoli alle esigenze di una esecuzione corale, realizzata dal coro polifonico "Pier Luigi da Palestrina"¹.

Il coro diretto da Don Luigi Paternoster e da Lucio Marconi era formato da sei membri, tra i quali di volta in volta veniva scelto un solista e si avvaleva anche dell'accompagnamento strumentale di una fisarmonica; il coro era composto da Antonio D'Alema, Franco di Benedetto, Carlo Abbatino, Vincenzo Pentasuglia, Vincenzo Giordano e Nicola Chico; la fisarmonica era suonata da Eustachio Iasuolo. Sempre negli anni '70 un gruppo di cultori della musica e delle tradizioni popolari materane, guidato e coordinato dai fratelli Giampietro, si impegna nella raccolta di canti dalla viva voce di vecchi cantori²; il lavoro completo, *Canti popolari materani* (1977), comprende due dischi che raccolgono alcuni canti eseguiti dagli stessi curatori dell'opera.

Ancora agli inizi degli anni '70, fu svolta un'altra attività di ricerca e di raccolta di materiale, non rivolta esclusivamente alla musica, ma indirizzata a cogliere anche

altri aspetti delle tradizioni popolari materane, realizzata per conto dell'Amministrazione Comunale di Matera dal *Centro Permanente di Aggiornamento (C.P.A.)* (1970-71)³.

Vi sono, inoltre, altre pubblicazioni in cui vengono riportati alcuni canti materani: nella raccolta di Franco Noviello *I canti popolari della Basilicata* (1976), vi è una sezione dedicata a Matera; alcuni canti raccolti "sul campo" a Matera sono inseriti nella raccolta *La canzone popolare e civile in Basilicata*, curata da Pietro Basentini e Irene Greci (1986).

A queste raccolte bisogna aggiungere alcuni brevi saggi: quello di Francesco Nitti *Religione e Giustizia in un canto popolare di Matera* del 1955 e quello di Mauro Padula, dal titolo *La ferula* (1965)⁴, che, pur non avendo come obbiettivo la trattazione di un canto, fornisce notizie importanti riguardo le *Matinate*.

Ci si è, inoltre, potuti avvalere anche di altri documenti sonori più recenti: una prima registrazione di carattere "privato", realizzata dai nipoti dell'esecutrice tra il 1990 ed il 1996 (chi ha fornito la cassetta non riesce a ricordare l'anno esatto in cui la registrazione fu effettuata), comprende alcuni canti di esecuzione vocale eseguiti da Maria Rosaria Fabrizio di anni 90 ca.; infine, l'ultima testimonianza sonora, per quel che riguarda il materiale su cui si basa questo lavoro, è stata raccolta da chi scrive, il 17-IV-2001 presso il negozio di strumenti musicali "De Bellis"; i canti raccolti in questa occasione sono stati eseguiti con l'accompagnamento di una fisarmonica e di una tastiera.

Trattazione e suddivisione del repertorio

Nella trattazione del repertorio si è proceduto confrontando e integrando tra loro le informazioni ricavate dai documenti a disposizione, nel tentativo di avvicinarsi, quanto più possibile, a quelle che potevano essere le concezioni interne alla comunità materana circa il proprio repertorio musicale.

Si è partiti dall'individuazione dei generi, basata soprattutto sull'integrazione delle informazioni contenute nel lavoro dei fratelli Giampietro (1977) con quelle riportate da Molinari Del Chiaro (1883), cercando poi di individuare quali potevano essere i generi di competenza maschile e quali quelli di competenza femminile.

Il passo successivo è stato la definizione dei modi d'esecuzione all'interno del repertorio; ne sono stati individuati tre, utilizzati, poi, come base su cui intessere la descrizione e l'analisi del repertorio musicale materano.

Il lavoro si suddivide quindi in capitoli ad ognuno dei quali è affidata la trattazione di uno dei modi d'esecuzione; all'interno di questi si passa a considerare i generi, e da questi alla descrizione ed all'analisi dei singoli canti; alcuni problemi sono stati riscontrati nella definizione del genere dei "canti epico-lirici".

La difficoltà nel definirne le caratteristiche si deve alla scarsità di informazioni che non permettono una definizione accurata dei canti che appartengono a questo genere; solo per uno di questi, il canto *Verde oliva e Conte Maggio*, le informazioni sono chiare ed abbondanti, è, infatti, documentata la sua funzionalità come "canto di questua" che si esprime nella corrispondenza ritmico-melodica che lo lega ai canti eseguiti al suono della *cupa-cupa* durante il Carnevale. A causa delle difficoltà incontrate nel tentativo di definire le forme ed i modi che questo genere assume all'interno del repertorio materano gli è stata dedicata una sezione esterna alla suddivisione in base ai modi d'esecuzione.

Per ognuno dei canti, poi, vengono riportate ed analizzate tutte le varianti a disposizione; non stupisca, quindi, il trovare varianti eseguite con accompagnamento strumentale nella sezione dedicata ai "canti monodici" o, allo stesso modo, varianti vocali nella sezione dedicata ai "canti monodici con accompagnamento strumentale".

I generi

Una prima divisione dei "Canti antichissimi del popolo materano" la si trova nella raccolta di Molinari Del Chiaro (1883, Appendice pp. 55-62), in cui l'autore propone una divisione riferita alle occasioni in cui questi canti venivano eseguiti:

- Canto delle donne quando fanno l'altalena (in dialetto "U Tront")
- Canti delle donne presso la culla dei bambini
- Canti sul tamburello nel ballo della tarantella
- Canti delle serenate ("U Matinati")
- Canti gioiosi, umoristici, ecc.

Le espressioni utilizzate per la definizione di ogni gruppo forniscono ulteriori informazioni riguardo l'esecuzione dei canti: innanzitutto, i primi due gruppi definiscono il repertorio femminile; inoltre, è testimoniato l'uso del tamburello nell'esecuzione dei canti legati alla danza.

Sebbene anche nelle altre opere di cui si è parlato si trovino indicazioni circa le occasioni dei canti, per una ricerca organica volta a considerare, in modo complessivo, l'intero repertorio dei canti popolari materani bisogna riferirsi al lavoro svolto negli anni '70 dal gruppo di ricerca guidato dai fratelli Giampietro (1977). L'organizzazione del lavoro, nella loro pubblicazione, comprende una divisione in parti legata non solo alle diverse funzioni dei canti, ma anche all'argomento che questi trattano.

Il materiale raccolto è stato così suddiviso:

- I - Serenate, Canti di questua, Stornelli e Canti a dispetto
(Canti a "rampégne")
- II - Ninnenanne
- III - Filastrocche e novelle
- IV - Canti epico-lirici
- V - Canti di campagna
- VI - A) Preghiere e canti religiosi;
B) Scongiori-Orazioni;
C) Leggende agiografiche e canti narrativi
- VII - Canti vari
- VIII - Musiche popolari

Mettendo da parte le sezioni riguardanti i canti religiosi, le filastrocche e le musiche popolari, si potrebbe tentare di fondere questa più recente organizzazione del repertorio con quella proposta da Molinari Del Chiaro. Il repertorio verrebbe così articolato (in corsivo gli argomenti tratti dal lavoro svolto negli anni '70):

- Canti delle donne quando fanno l'altalena ("U Tront")
- Canti delle donne presso la culla dei bambini; *Ninnenanne*
- Canti sul tamburello nel ballo della tarantella
- *Canti di campagna*
- *Serenate*
- Canti delle serenate ("U Matinati"); *Canti di questua*
- *Canti epico-lirici*
- Canti gioiosi ed umoristici; *Stornelli e Canti a dispetto*
(*Canti a "rampégne"*)

Inoltre, secondo quello che è dato sapere dalle fonti, è possibile compiere un'ulteriore suddivisione tra repertorio maschile e femminile.

Come si evince da Molinari Del Chiaro, le “ninnenanne” e i “canti dell'altalena” costituivano il repertorio femminile (questa affermazione non trova né conferma né diniego negli altri autori⁵); di competenza maschile erano, invece, le “serenate” (Del Parigi e Demetrio, 1994, p. 109; Bronzini, 1953, p. 108-109) e i “canti di questua” (Ridola, 1857, p. 117; Padula, 1965, p. 88-92).

I “canti di campagna” dovevano, anch'essi, far parte soprattutto del repertorio maschile, visto che la campagna era frequentata, per la lavorazione dei campi, prevalentemente dagli uomini ma non si sono trovati precisi riferimenti al riguardo. Infine, i “canti a rampégne” (Del Parigi e Demetrio, 1994, p. 116) e i “canti epico-lirici” (Bronzini, vol. I, 1956, vol. II 1963)⁶, probabilmente, potevano essere eseguiti sia dalle donne che dagli uomini.

I modi di esecuzione

È stato possibile risalire a tre modi d'esecuzione del repertorio sopra descritto:

- Monodico;
- Polivocale;
- Monodico con accompagnamento strumentale.

Con il termine “monodico” si intende il canto a una voce sola, eseguito da un'unica persona o da più persone che si alternano; “polivocale” si riferisce, invece, ai canti eseguiti all'unisono da più persone. Sembra invece non vi siano, nel repertorio materano, canti polifonici.

Esempi di canti monodici sono le “ninnenanne” (Bronzini, 1953, p. 41-43; Giampietro, 1977, p. 24) e le “serenate”, pur se queste ultime potevano essere eseguite anche con l'accompagnamento di qualche strumento⁷; forme polivocali caratterizzano i “canti dell'altalena” (Ridola, 1857, p. 117; Molinari Del Chiaro, 1883, p. 55-56) ed i “canti di campagna” (Giampietro, 1977, p. 29); al terzo gruppo, infine, appartengono i “canti sul tamburello” propri della tarantella (Molinari Del Chiaro, 1883, p. 58-60), i repertori di questua (Ridola, 1857, p. 117; Giampietro, 1977, p. 21), e i “canti satirici”.

Per quel che riguarda la prassi esecutiva degli altri generi nominati precedentemente, non si hanno notizie certe; tra i canti monodici si potrebbero forse inserire i “canti a rampégne”, in quanto erano spesso improvvisati da un solo esecutore.

Alcuni generi richiedevano, quindi, l’accompagnamento di strumenti musicali; gli strumenti maggiormente utilizzati erano:

- *La cupa-cupa*, suonata soprattutto durante il Carnevale;
- *Il tamburello*, come si è detto, utilizzato nei canti per il ballo (Molinari Del Chiaro, 1883);

Si tratta di due strumenti ritmici, costruiti artigianalmente dai contadini, che, per questa loro caratteristica, devono essere considerati gli strumenti tradizionali e caratteristici della musica materana, prevalentemente usati per l’accompagnamento del canto; non è, comunque, da escludere l’uso di strumenti melodici, suonati dagli artigiani o dagli appartenenti a classi sociali più elevate⁸; già il Ridola nel 1857 (p. 117), parlando delle *Matinate*, parla di compagnie che avevano “... seco suonatori di diversi strumenti”, senza tuttavia specificare quali.

Presumibilmente l’*organetto* doveva essere uno di questi strumenti melodici utilizzati nell’accompagnamento dei canti; in nessuno degli autori consultati se ne trova cenno, anche se viene nominato nel testo di una serenata⁹.

Nelle fonti più recenti, è possibile riscontrare la presenza e l’uso di strumenti di vario genere:

- *La fisarmonica*¹⁰;
- *Il basso tuba*, utilizzato durante il Carnevale e addirittura definito di fondamentale importanza per la buona riuscita delle “*Matinate*” (Giampietro, 1977, p. 21);
- *Il trombone* utilizzato in mancanza del precedente (*ibidem*);
- *La chitarra e il mandolino*¹¹.

A parte il tamburello che, da quello che si apprende dai ricordi di alcuni anziani, poteva essere suonato anche dalle donne, gli altri strumenti musicali erano utilizzati esclusivamente dagli uomini, nell’esecuzione del loro repertorio.

Metodo d’analisi

Punto di partenza, antecedente il lavoro di analisi, è stato il considerare l’eterogeneità del materiale a disposizione; già la precedente descrizione evidenzia come, trattandosi di materiale distribuito in un arco di tempo che va dal 1857, con il lavoro del Ridola, alle registrazioni del 2001, i documenti si presentano in

forme diverse legati come sono, a seconda dei casi, agli intenti dei raccoglitori, alle preferenze per determinate sonorità dei curatori delle operazioni di recupero e rifacimento dei canti materani, e alla spontaneità delle esecuzioni raccolte “sul campo”. I documenti si presentano, quindi, sotto diverse forme:

- *testi verbali*: i soli testi dei canti integrati da informazioni e, in alcuni casi, da riferimenti anche al modo d’esecuzione, costituiscono il metodo di raccolta delle prime pubblicazioni a disposizione risalenti all’800;
- *testi musicali*: documenti che riportano solo la linea melodica senza che vi sia aggiunto il testo verbale, sono costituiti dalle trascrizioni realizzate da Don Luigi Paternoster in occasione dei festeggiamenti del “Luglio materano” del 1974;
- *testi verbali e musicali*: documenti che riportano oltre alla linea melodica del canto anche il testo ad essa corrispondente, riportati nelle raccolte (scritte) e nei saggi realizzati in quest’ultimo secolo;
- *documenti sonori*: costituiti da registrazioni “sul campo” e/o “in studio” dei gruppi di ricerca e/o di chi ha riproposto una rilettura dei canti materani in chiave “moderna”¹², da cui sono state realizzate trascrizioni su pentagramma.

Tale eterogeneità ha imposto una prima considerazione circa l’opportunità di ricondurre i *documenti sonori* ad un comune *tonus finalis* (cfr. Bartók, 1977, p. 259 e Adamo, 1982, p. 109); ma, proprio la diversità delle forme dei documenti e la volontà di mantenerne l’eterogeneità per utilizzarla anche a fini analitici, hanno condotto alla decisione di riportare tutti i canti rispettando la loro tonalità originale.

Le trascrizioni sono state svolte avendo come obbiettivo la rappresentazione sul pentagramma dello svolgimento ritmico-melodico dei canti; si è presa in considerazione soprattutto la parte vocale dell’esecuzione sulla quale è stata svolta l’analisi. Agli accompagnamenti strumentali è stato, invece, attribuito un ruolo in un certo senso secondario; di essi e della natura degli strumenti utilizzati vengono date notizie nelle trattazioni dei singoli canti e nelle tabelle conclusive, mentre nelle trascrizioni sono state riportate solo le linee melodiche delle introduzioni e degli intermezzi strumentali là dove sono presenti.

Le trascrizioni sono state realizzate facendo ricorso alle usuali metodologie di scrittura, utilizzando indicazioni di base (tempo metronomico, alterazioni in

chiave, riferimento ritmico, ecc.), e inserendo, là dove necessario, una notazione più specifica con l'utilizzo di segni integrativi al pentagramma.

Aspetti critici sono stati individuati nelle caratteristiche strutturali di determinati brani, in particolare il *canto dell'aia*, nel quale sono presenti elementi quali libertà ritmica, melismi, altezze difficilmente definibili, in generale cioè, una forte tendenza all'improvvisazione; in questo caso alla difficoltà di trovare uno schema ritmico di riferimento si è ovviato inserendo nella trascrizione alcuni accenti ritmici. Per quel che riguarda, invece, la reale durata delle note, le figure utilizzate nella trascrizione sono molto indicative e prendono come riferimento la semiminima, per la quale tra l'altro non si è riusciti a trovare un'unità metronomica di riferimento, e sono un po' più lunghe o un po' più brevi rispetto a questa; a quest'ultimo inconveniente si è cercato di ovviare integrando questa trascrizione con una parzialmente temporizzata finalizzata a definire la reale durata delle singole frasi melodiche e delle note cadenzali su cui ognuna di queste si conclude.

Per effettuare l'analisi musicale dei singoli canti sono stati presi come riferimento alcuni dei parametri descritti ed utilizzati da Giorgio Adamo nel suo esteso saggio *Sullo studio di un repertorio monodico della Basilicata* (1982), e in particolare quelli relativi alla definizione di: struttura melodica; struttura cadenzale; modulo/scala; ambitus; profilo melodico; rapporto note/sillabe, e infine, suddivisione ritmica. A questi ne sono stati aggiunti altri, al fine di poter prendere in considerazione ulteriori caratteristiche esecutive emerse nel corso dell'analisi e a cui si è voluto dare rilievo, quali il grado di intonazione su cui i cantori iniziano il canto e, come anticipato, dove presente, una breve descrizione dell'accompagnamento strumentale e del tipo di strumenti che lo realizzano.

L'analisi dei canti, oltre ad essere finalizzata ad una maggiore definizione dei generi, è stata indirizzata anche a valutare nel loro insieme le diverse "raccolte" a disposizione, tentando di cogliere eventuali elementi esecutivi e/o strutturali in grado di caratterizzare, raccolta per raccolta, il repertorio documentato da ognuna di esse.

Nel tentativo, quindi, di far emergere oltre alle caratteristiche esecutive e strutturali specifiche di quelle "raccolte" che, presentando un repertorio "di riproposta", fanno riferimento a modelli esecutivi non propriamente popolari o a sonorità proprie ad altri contesti culturali, e alle caratteristiche esecutive legate ai singoli esecutori, anche quegli elementi che si sono mantenuti costanti, sopravvivendo alla cesura storico-culturale che caratterizza la storia di Matera, e, viceversa, quelli che hanno

subito variazioni o che risultano del tutto innovativi rispetto al passato. I parametri utilizzati vengono descritti nell'ordine di successione che hanno nelle tabelle:

Struttura melodica: si basa sull'individuazione di “versi” melodici all'interno di una “strofa” melodica precedentemente definita, e sul rapporto esistente tra i versi melodici individuati.

Nella definizione della struttura melodica si è tenuto conto della corrispondenza tra “versi musicali” e “versi verbali” secondo la definizione di Bartók (1977, pp. 261-262) per cui ogni “sezione” che compone una melodia “[...] è quella parte di melodia che corrisponde ad un verso del testo”; nella maggior parte dei casi tale corrispondenza è risultata essere marcata anche da elementi di “divisione” all'interno delle “strofe” melodiche, quali note lunghe o pause, ma si sono riscontrati anche casi in cui la definizione di alcune linee melodiche ha presentato dei problemi legati alla continuità esecutiva di versi melodici e verbali e alla conseguente assenza di elementi di divisione.

Quest'ordine di problemi è stato considerato diversamente a seconda della situazione in cui si è presentato, nel senso che in alcuni casi si è preferito dividere versi melodici non nettamente definiti facendo riferimento ai versi verbali, in altri, invece, sono state considerate come un unico verso melodico linee melodiche brevi, esecutivamente legate tra loro, non considerando la loro corrispondenza con la parte verbale.

Un altro ordine di problemi è stato rappresentato dalla necessità di rendere immediatamente evidente il rapporto tra le linee melodiche, tenendo conto delle diversità esecutive che caratterizzano alcune delle varianti riportate; a tale problema si è ovviato utilizzando, per le lettere che definiscono le linee melodiche, stili diversi ed anche, dove necessario, un'alternanza tra lettere maiuscole e minuscole.

Nella definizione delle linee melodiche è stato utilizzato lo stesso criterio adottato da Adamo (1982, p. 108): prendendo come riferimento una prima linea melodica |A|, una seconda linea melodica verrà definita |A| se uguale alla prima, |A¹| se simile, cioè se ha in comune con |A| la stessa nota finale e lo stesso profilo melodico ed, infine |B| se modifica anche una di queste ultime due caratteristiche; ci sono, infine, casi in cui i canti hanno una struttura non strofica ma basata su versi melodici che eseguono variazioni su un uno o più moduli (|M| o |N|) di riferimento, come è il caso del *canto dell'aia*.

Ai fini di questo lavoro, come già anticipato, è stato necessario aggiungere altri caratteri per evidenziare le caratteristiche esecutive di alcune frasi melodiche e per agevolarne la lettura in confronto alle altre varianti: si è utilizzato il corsivo per indicare quei versi eseguiti da un coro, sia esso un'esecuzione polifonica o un'esecuzione a più voci non armonizzate, il corsivo maiuscolo ($|A|$) è stato utilizzato per indicare frasi melodiche, mentre il corsivo minuscolo ($|a'|$) è stato utilizzato per indicare l'esecuzione da parte del coro di una piccola parte, in genere quella finale, del verso melodico e verbale precedente. Inoltre una lettera di dimensioni più piccole ($|c|$) è stata utilizzata per indicare quei versi melodici che ripetono il verso verbale precedente utilizzando una linea melodica differente, di contro non sono stati indicati nelle tabelle quei versi che ripetono senza variazioni la stessa linea melodico-verbale; con $|i|$ sono stati indicati gli "incisi" che caratterizzano alcune esecuzioni, intesi come piccoli insiemi di note su cui sono eseguiti vocalizzi, (anche in questo caso è stato usato il carattere corsivo per gli incisi eseguiti da un coro); e, infine, per segnalare la presenza di ritornelli sono stati utilizzati i classici segni.

Sempre per rendere il confronto tra la struttura melodica delle varianti quanto più immediato possibile e con lo scopo di evidenziare l'eventuale comparsa di elementi nuovi, nella definizione della struttura melodica sono state utilizzate le stesse lettere per definire i versi melodici comuni a più varianti, come ad esempio è il caso di *Tresa Tresa* in cui la strofa è formata da due versi indicati $|AB|$ in tutte e due le varianti, mentre nella struttura melodica del ritornello sono state individuate quattro frasi ($|CDEF|$) per la versione del gruppo di ricerca dei fratelli Giampietro (1977), e due ($|EF|$) in quella registrata presso il negozio di strumenti musicali "De Bellis" (2001); la corrispondenza delle lettere sta a significare che le linee melodiche si corrispondono e, quindi, il primo esempio presenta due frasi melodico-verbali diverse e in più rispetto al secondo.

Intonazione: questo è un parametro che è stato inserito nel tentativo di individuare le caratteristiche individuali delle interpretazioni, che potrebbero essere collegate sia alle diverse occasioni in cui i documenti a disposizione sono stati prodotti che alle diverse forme in cui si presentano.

Come per gli altri parametri che si rivolgono alle altezze utilizzate nei canti (*ambitus* e *struttura cadenzale*), viene riportata sia l'altezza reale dell'intonazione che quella "relativa", il grado cioè che essa occupa rispetto ad una nota identificata come la "tonica" nella scala individuata di volta in volta nei canti; i gradi sono

espressi in numeri romani per quelli al di sopra di questa nota, in numeri arabi per i gradi che si trovano sotto; per le note alterate, poi, le alterazioni vengono riportate solo nell'indicazione delle altezze reali, mentre nell'indicazione dei gradi solo nel caso in cui si tratta di alterazioni particolari rispetto alla struttura scalare.

È bene anticipare già da ora che la maggior parte delle scale utilizzate nei canti può essere collegata a strutture scalari basate sulla tonalità e sull'utilizzo dei modi maggiore e minore, pertanto il criterio utilizzato nell'analisi musicale fa esplicito riferimento a tale sistema non solo nell'utilizzo della terminologia ma anche nella definizione dei gradi e delle alterazioni.

Struttura cadenzale: questo parametro, strettamente legato alla lettura della struttura melodica, è dato dalle note finali di ogni singola linea melodica. Sono stati riportati solo i gradi delle note finali di tutte le linee melodiche secondo il criterio precedentemente esposto.

Modulo/scala

Il modulo viene ricavato sommando per ciascuna nota le durate occorrenti nella trascrizione; esprimendo i diversi rapporti tra le quantità così ottenute per mezzo della tradizionale grafia musicale [...], ovviamente per approssimazione; scrivendo quindi le note sul pentagramma nello stesso ordine con cui si presentano nella melodia (Adamo, 1982, p. 110)

Il modulo formato delle note “estratte”, in questo modo, è stato riportato dopo ogni trascrizione; all'interno delle tabelle, invece, oltre ad una breve descrizione delle scale sono state inserite tra parentesi tonde le note che, di volta in volta, sono state individuate come le “toniche” dei canti, mentre nelle parentesi quadre sono stati riportati quei gradi che si presentano alterati rispetto all'andamento scalare. Un procedimento diverso si è seguito per il *canto dell'aia*, basato sulla variazione di moduli formati da poche note principali, in cui come nota di riferimento, per la determinazione dei gradi, è stata presa la nota su cui si concludono tutte le linee melodiche (Sol³).

Ambitus: questo parametro prende in considerazione la nota più grave e quella più acuta di ogni canto e la distanza che intercorre fra di esse, permettendo di definire la maggiore o minore estensione vocalica e, quindi, esecutiva.

Per la definizione delle altezze si è fatto riferimento direttamente ai risultati emersi dal parametro precedente; sono state riportate sia le altezze che i gradi, secondo il criterio definito.

Profilo melodico: anche questo parametro è strettamente collegato con la lettura dei precedenti, è non può essere considerato prescindendo dalla trascrizione da cui è ricavato; può essere, infatti, considerato una sorta di “stilizzazione grafica” dell’andamento melodico dell’intero canto, in quanto vengono prese in considerazione e individuate graficamente la nota iniziale, la finale, la più alta e la più bassa (queste ultime in ordine di occorrenza nel canto).

Rapporto notesillabe: è questo un parametro molto semplice basato sul calcolo matematico del rapporto tra la somma delle sillabe e quella delle note di ogni canto; in questo modo si è cercato di definire lo stile di canto, se sillabico o melismatico.

Suddivisione: questo dato è stato riportato nelle tabelle indicando la natura binaria o ternaria dell’indicazione metrico-ritmica di riferimento; è un dato presente, perché inserito dagli autori, in quelli che sono stati nominati *testi musicali* ed è stato anche possibile individuarlo nei cosiddetti *documenti sonori*; per questi ultimi è stato, inoltre, possibile aggiungere anche il riferimento metronomico.

Accompagnamento strumentale: quest’ultimo parametro è stato inserito, non solo, al fine di fornire quanti più particolari possibili sulle modalità di esecuzione di documenti distanziati nel tempo, ma anche nel tentativo di rilevare eventuali corrispondenze e particolarità nel confrontare le esecuzioni vocali e quelle con accompagnamento strumentale con gli altri parametri. Nelle tabelle sono stati riportati gli strumenti utilizzati ed il tipo di accompagnamento svolto, generalmente ritmico-melodico.

Come già anticipato sono stati inseriti, in alcune trascrizioni, segni integrativi al pentagramma:

↑ : la freccia rivolta verso l’alto indica che la nota è leggermente più alta di quella individuata sul pentagramma;

↓ : la freccia rivolta verso il basso indica, invece, che la nota è leggermente più bassa di quella individuata sul pentagramma;

↗ : la linea con andamento ascendente posta sopra più note indica un movimento melismatico ascendente di difficile definizione;

↘ : la linea con andamento discendente posta sopra più note indica un movimento melismatico discendente di difficile definizione;

˘ : l'accento circonflesso posto al di sopra di una nota indica una lieve oscillazione nell'intonazione della stessa;

> : questo simbolo indica un accento ed è stato posto sopra alcune note come indicazione ritmica del canto;

↗ : quest'ultimo simbolo indica un glissando, lo si trova in posizione obliqua.

Note

¹ A questa esperienza si rifanno anche le trascrizioni musicali, che l'organizzatore del coro, Don Luigi Paternoster, realizzerà nel 1974 per la manifestazione estiva "Il luglio materano"; trascrizioni che Don Luigi ha, gentilmente, messo a disposizione.

² Di questo lavoro di ricerca gli autori conservano una cassetta, gentilmente messa a disposizione, dove sono registrati alcuni di questi canti raccolti "sul campo" eseguiti da Giuseppe "Peppino" Persia e dal sig. Lisurici (purtroppo non sono riuscita a risalire al nome di quest'ultimo).

³ Centro Permanente di Aggiornamento (C.P.A.). Attività di ricerca di un gruppo libero di lavoro; anno scolastico 1970-71, Edizioni Tipolito BMG, Matera; realizzata a cura dell'Amministrazione Comunale di Matera.

⁴ M. Padula, "Antologia Materana"; Tipografia-Linotipia E. Montemurro, Matera, 1965: pp. 85-94 (in particolare pp. 88-92).

⁵ Ridola nel suo lavoro, precedente quello di Molinari Del Chiaro, sembra attribuire questo gioco ad entrambi i sessi (Ridola, 1857, p. 117); allo stesso modo Bronzini attribuisce questo gioco "ai fanciulli ed alle fanciulle" (Bronzini, 1953, p. 69). Nessuno dei due però chiarisce a quale dei due sessi spettasse l'esecuzione del canto.

⁶ Si confronti questa affermazione con gli informatori di Bronzini (vol. I, 1956; vol. II, 1963).

⁷ Informazione personale. Inoltre il testo di una serenata associa l'esecuzione canora della stessa all'uso di uno strumento musicale "*Vegne da chéra vanne / i vvegne a ccandj 'a cchessa vanne / che ll'arianette 'nglése...*" (Vengo dall'altra parte / vengo per cantare da questa parte / con l'organetto inglese...) (Giampietro, 1977, p. 62). Vi è, inoltre, un esempio, trattato in seguito, di serenata descritta come canto "... corale monodico..." in Balilla Pratella (1941, p. 436-437).

⁸ Informazione personale.

⁹ Cfr. nota 7.

¹⁰ Nelle registrazioni di D. Carpitella e nelle registrazioni della polifonica materana "Pier Luigi da Palestrina".

¹¹ Nelle registrazioni più recenti allegate al lavoro dei fratelli Giampietro.

¹² Termine che sia il gruppo di ricerca guidato dai fratelli Giampietro che Don Luigi Paternoster hanno utilizzato per definire le loro operazioni di riproposta dei canti materani.