

*Sergio Piovesan*

*Ella Adaiewsky a Tarcento  
Studio, raccolta ed esegesi  
di "villotte friulane"*



*«Ella Adaiewsky a Tarcento - Studio, raccolta ed  
esegesi di “villotte friulane”» di Sergio Piovesan,  
Edizioni Associazione Coro Marmolada di Venezia,  
©luglio 2024*

*Sergio Piovesan*

*Ella Adaiewsky a Tarcento  
Studio, raccolta ed esegesi  
di “villotte friulane”*



# INDICE

Introduzione	Pag.	1
Chi era Ella Adaiewsky?	"	2
Le villotte friulane	"	4
Volin bevi	"	5
O benedet l'amor	"	5
No, no, che no so' scarto	"	6
Villotta friulana (senza testo)	"	6
To, ninine	"	6
Il povero luceforbice	"	6
La rosa del giardino	"	7
Dalla "Rivista delle tradizioni popolari italiane" "Staimi attentis"	"	8
Appendice n. 1 – Traduzione dalla Rivista Musicale Italiana	"	11
Introduzione	"	12
Nota	"	13
Volin bevi	"	14
O benedet l'amor	"	18
No, no che no so' scarto	"	21
Villotta friulana (senza testo)	"	23
To. Ninine	"	25
Il povero luceforbice	"	27
La rosa del giardin	"	29
Appendice n. 2 – Rivista delle tradizioni popolari italiane	"	31
Folklore della Carnia di Olga de Craigher	"	32
Vecchia canzone di Natale di Ella Adaiewsky	"	37
Bibliografia	"	40

## Introduzione

Alcuni anni fa, attorno al 2010, m'imbattei negli atti di un convegno <sup>(1)</sup> dedicato all'opera di etnomusicologia di Ella Von Schulz Adaiewsky, musicista russa che dal 1882, trasferitasi a Venezia con la sorella, alternava, nel periodo estivo, la residenza lagunare con le colline che attorniano Udine e precisamente a Tarcento che poi è la cittadina nella quale si è tenuto il convegno nel 2006.

Leggendo quel documento appresi che la Adaiewsky, oltre a raccogliere e trascrivere alcuni canti friulani, aveva anche trascritto a Venezia il "*Canto dei batipali*" <sup>(2)</sup> canto di lavoro proprio di questi lavoratori per mezzo della cui fatica è stato possibile innalzare case, palazzi e chiese della città lagunare. Della storia di questo canto e della sua prima trascrizione, della quale sono venuto a conoscenza poco tempo fa, ho scritto un breve saggio a stampa, edito dall'Associazione Coro Marmolada di Venezia <sup>(3)</sup> pubblicato nel maggio 2024. Essendo le copie ormai quasi esaurite è mia intenzione di provvedere a una seconda edizione che pubblicherò "*on line*".

Come scrissi nella pubblicazione di cui sopra, solo dopo anni di ricerca, sono riuscito a reperire in internet, nel sito della *Biblioteca Nazionale di Roma*, la digitalizzazione dei numeri della *Rivista Musicale Italiana*, pubblicata dal 1894; scorrendo i vari numeri solo nel 1909 ho trovato sia il canto veneziano ma anche le trascrizioni con tutte le annotazioni musicali ed etnografiche di sette canti friulani.

Come altri suoi scritti il testo è in francese e, allora, ho provveduto alla sua traduzione, che si trova all'appendice n.1, nella quale si trovano inserite le partiture che ho copiato con un programma di notazione musicale.

Oltre a questi canti, in un'altra rivista <sup>(4)</sup>, ho trovato la trascrizione di un antico canto natalizio friulano dal titolo "*Staimi attents*" e anche di questo tratterò.

---

<sup>1</sup> Gli atti del convegno si trovano al link:

<https://www.sergiogaggia.com/ella-adaiewsky.html>

<sup>2</sup> "*Canto dei batipali – Storia del canto dalla prima trascrizione musicale ad opera di Ella Adaiewsky*" – Edizioni Associazione Coro Marmolada di Venezia 2024 con il supporto della Società di Mutuo Soccorso Carpenteri e Calafati. (<http://www.smscc.it/>)

<sup>3</sup> <http://www.coromarmolada.it>

<sup>4</sup> *Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane*, Anno II, 1 febbraio 1895, Fascicolo III

## Chi era Ella Adaiewsky?

Elisabeth von Schultz, in seguito nota con lo pseudonimo di Ella Adaiewski con cui firmava le proprie composizioni e gli articoli di musicologia, nasce a San Pietroburgo nel 1846. Pianista già giovanissima<sup>(5)</sup> intraprese ben presto una carriera che la vide esibirsi nelle sale delle più importanti capitali musicali e frequentò molti dei protagonisti della scena musicale europea della seconda metà dell'Ottocento. Dopo varie residenze in alcune capitali europee, nel 1882 si trasferì a Venezia, con la sorella Pauline, e, nei mesi estivi, si spostava a Tarcento (UD) con la sorella e tre nipoti, e proprio qui ebbe modo di coltivare i propri interessi musicologici prestando attenzione a qualsiasi materiale, anche di musica popolare, le si presentasse.



Oltre che a Tarcento fu qualche volta anche a Cividale, ospite della baronessa Olga de Craigher, dove ebbe modo di incontrare alcune personalità di rilievo della cultura friulana. In un simile contesto, iniziò le proprie ricerche sulla musica popolare, unanimemente salutate come uno dei momenti maggiormente importanti nella storia dell'etnomusicologia in genere. Anche Roberto Leydi <sup>(6)</sup>, nel suo celebre volume *L'altra musica*, scrive che i materiali

---

<sup>5</sup> A 15 anni era pianista presso la corte della Zar di Russia

<sup>6</sup> Etnomusicologo italiano (Ivrea 1928 - Milano 2003). Docente all'università di Bologna, è considerato tra i fondatori dell'etnomusicologia scientifica in Italia; svolse approfondite ricerche sulla musica popolare, contribuendo alla riscoperta del canto politico e sociale, e ne promosse la diffusione attraverso numerose iniziative editoriali e discografiche.

pubblicati da Ella AdaiëwskY sono di notevole interesse e «*presentati in trascrizioni di forte attendibilità*». Il tutto a testimonianza di una sensibilità musicale molto raffinata e, in particolare, di una consapevolezza della specificità delle musiche di tradizione orale e delle modalità con cui si deve intraprendere il loro studio. La sua metodologia di ricerca e di analisi appare saldamente fondata su basi scientifiche allora sconosciute in Friuli e in gran parte d'Italia. Ebbe anche una notevole attività compositiva, oggi proposta in molte sedi concertistiche.

Nel 1910 si trasferì a Bonn dove morì nel 1926.

## Le villotte friulane

Nel saggio la Adaïewsky. prima di esporre le trascrizioni dei canti, inserisce una nota che rende chiaro il suo metodo di ricerca e di studio delle villotte e dei canti popolari in genere, nota che riporto integralmente di seguito: *“Come utile complemento, o addirittura indispensabile, ogni raccolta di canzoni popolari dovrebbe essere accompagnata da una illustrazione che dia l’impressione dell’ambiente in cui sono nate le canzoni, o del luogo dove sono nate. I contorni del paesaggio, i costumi degli abitanti, la natura ridente o malinconica del contorno sono i coefficienti, forse, delle melodie e, in tutti i casi lo scenario per trasportarvi lo spirito nell’ambiente di queste melodie e per comprenderle meglio.*

*Forse anche aggiungendo qualche esempio dell’architettura paesana, la tipologia delle loro abitazioni o capanne e l’unicità dei loro edifici religiosi, chiese, cappelle, ecc., sempre che questa tipologia abbia conservato qualche tratto tradizionale e di carattere originale”.*

Benchè l’Adaïewsky conoscesse diverse lingue (la sua produzione musicologica del periodo veneziano è prevalentemente in francese), non poteva avere, purtroppo, una forte esperienza dialettologica né delle varianti dialettali slovene, né del friulano. Pur con la volontà di cogliere con precisione anche gli aspetti linguistici dei canti, le sue trascrizioni dei testi presentano diverse incongruenze.

Infatti delle sette canzoni che indica come “villotte friulane” solo due sono veramente in questa lingua; altre lo sono in parte e altre ancora sono in italiano e veneto. Questa “incongruenza” viene anche rilevata da Roberto Frisano <sup>(7)</sup> nella relazione del convegno citato e i canti propriamente friulani sono, secondo lui, solo “*Tu ninine duâr contente*” e una “*melodia antica senza parole*”.

Solo più tardi alcuni studiosi friulani hanno preso in considerazione anche la parte musicale dei brani e non solo dei testi come era stato fatto fino ad allora e, quindi, è merito della Adaïewsky aver introdotto questo metodo di ricerca sia testuale che, soprattutto, musicale. Solo nel 1892 uscì una raccolta a stampa di villotte da parte di Stefano Persoglia ma in una versione cosiddetta “salottiera” cioè di piccole romanze con accompagnamento di pianoforte, snaturando così la parte essenziale popolare. Si deduce, quindi, che nessuno

---

<sup>7</sup> Musicologo ed etnomusicologo, docente di educazione musicale negli istituti superiori

studioso friulano, né prima di lei né per molto tempo dopo di lei, propose lavori analitici sul repertorio delle villotte nei suoi aspetti musicali, cosa che invece si sviluppò notevolmente nella prima metà del '900.

La prima villotta che prendiamo in considerazione s'intitola "*Volin bevi*" ed è stata raccolta ad Aprato di Tarcento dal canto di alcuni operai che ritornavano dall'Austria, in gran parte muratori, che avevano prestato il loro aiuto a vendemmiare, e così sono stati ricompensati con del buon vino da parte del proprietario della vigna. Il canto, riferisce la Adaïewsky, veniva continuamente ripetuto e il ritornello finale non era in friulano, ma in italiano: "*Volin bevi e torni a bevi / di chel vin cal è tan bon / amor amor amor / volin bevi e torni a bevi / di chel vin cal è tan bon / amor amor amor / che la biondina chal gà un bel fior. / Evviva Vienna / evviva Vienna bella città / evviva bella / evviva bella inamorà.*".

Questa villotta si trova anche con testo un po' diverso, ma completamente in friulano, e raccolta evidentemente da altri e in altra località <sup>(8)</sup>.

La contaminazione con l'italiano e, come vedremo in altri esempi, anche con il veneto, è dovuto senz'altro al movimento degli uomini sia per l'emigrazione, ma anche per la leva militare obbligatoria che venne posta in essere dopo l'unità d'Italia.

Dopo la trascrizione e il racconto di come era venuta a conoscenza del canto, l'Adaïewsky entra nella parte prettamente tecnica musicale (vedi Appendice n.1).

La seconda villotta, sempre raccolta ad Aprato di Tarcento, s'intitola "*O benedet l'amor*". Se Roberto Frisano (vedi nota n.7) non la inserisce fra quelle veramente friulane, a me sembra che invece lo sia. Forse è il ritornello che, inoltre, è in forte contrasto con la melodia della strofa; infatti questa ha un carattere sostenuto mentre il ritornello è giocoso con aria di danza; questo, sostiene l'autrice, forse è dovuto al fatto che i cantori, sempre lavoratori

---

<sup>8</sup> "*Olin bevi, tornà a bevi / di chel vin ch'a l'è tant bon. / Di chel vin di / Latisane / vendemàt su la stagion*" – "*Vigliam bere / tornar a bere / di quel vino ch'è tanto buono, / di quel vino di / Latisana / vendemmiato nella stagione.*"

migranti, provenivano d'oltralpe e, pertanto, il ritmo assomiglia quasi a un *ländler* d'importazione austriaca.

*"No, no, che no so' scarto"* è stato raccolto dal canto di un uomo, tale Vincenzo Beltrame sempre ad Aprato di Tarcento ed è chiaramente un canto di coscritti in veneto misto con l'italiano. È chiaramente un canto di partenza del soldato italiano chiamato al periodo di leva, che allora era di tre anni: un saluto alla sua bella e agli amici con già la voglia di tornare. La musica è molto semplice ed è nella classica forma di marcia.

Quella che segue, descritta come *"Villotta friulana"* è solo una melodia ascoltata da lontano, sempre nella stessa località; il testo non è stato recuperato appunto perché i giovani cantori si trovavano lontani ed era già sera. Però la melodia è stata colta e il fascino della cantilena senza parole è, secondo l'autrice, suggestivo. È una cadenza melodica che, sempre secondo l'Adaiewsky, che s'interessò anche di musica antica, potrebbe risalire al V secolo a.C. richiamando l'ode pitica di Pindaro. Per una descrizione decisamente più tecnica vi rimando sempre all'appendice n.1.

*"To, ninine"* è una delle due villotte ritenute friulane. L'autrice la definisce "serenata" ed ha veramente la caratteristica di questo genere. Si tratta di una sola strofa nella quale l'amoroso si rivolge alla sua bella augurandole un sonno sereno invitandola, però, a pensare sempre a lui; quindi serenata ma anche canto d'amore. La struttura è la classica della villotta e cioè con il primo e terzo verso ottonari e il secondo e il quarto settenari. Nel testo si riscontrano degli errori in quanto vengono usati dei lemmi che non esistono nella lingua friulana. Questo l'ho evidenziato nel testo riportato sotto la partitura in appendice n, 1.

Coerente con quanto affermato nella nota all'inizio di questo capitolo, la Adaiewsky descrive, nel contesto del canto, il paesaggio e il momento temporale: i colli attorno a Udine, le Alpi Giulie e il chiaro di luna.

*"Il povero luceforbice"* è il canto che segue. Anche in questo caso la non perfetta conoscenza del friulano ha portato all'uso di un vocabolo inesistente,

cioè “luceforbice”. Senz’altro a concorrere a questo errore, ma anche a quelli del canto precedente, può aver concorso la parlata non perfetta della “portatrice”(9). Nella trascrizione della partitura ho lasciato il titolo con il vocabolo errato mentre nel testo sotto il pentagramma ho preferito usare quello esatto che si scrive “ucefuarpiis” preceduto dalla elle apostrofata. Il significato italiano è “arrotino”. Delicate e sentimentali sono le espressioni che dedica alla portatrice Trojani Maria, la “donna di servizio” settantenne che, nonostante l’età, ritrova nel canto una “voce flautata, argentina e giusta”, come ai tempi della sua giovinezza.

Il prossimo e ultimo canto di questa piccola raccolta riportata nel saggio della Rivista Musicale Italiana ha un titolo in italiano “*La rosa del giardino*” che definisce nel sottotitolo come “canzone italo-friulana”. La portatrice è sempre la signora del canto precedente, quindi friulana di Tarcento, ma il testo è in italiano. È un canto d’amore con un tema simile a molti altri canti amorosi, ma, cosa curiosa, la melodia nelle prime due misure le ricorda un motivo della sua infanzia, un canto in lingua tedesca del quale riporta la trascrizione e, effettivamente, i due pentagrammi sono identici. Chissà come è arrivata alle orecchie della signora Maria questa melodia d’oltralpe, ma si può pensare che, invece, il percorso potrebbe essere stato contrario. Il viaggiare da una località all’altra, anche lontana, è proprio una caratteristica del canto popolare dovuta anche al fenomeno delle migrazioni che spesso erano stagionali come lo erano i viaggi dei “cramars” o “kramars”(10) che compivano nei paesi dell’Europa centro-orientale.

---

<sup>9</sup> “Portatrice” o “portatore” è la persona che esegue il canto, cioè che “porta” a conoscenza del musicista trascrittore il testo e la musica .

<sup>10</sup> Il termine *cramars* è un prestito dal tedesco *Krämer*, ovvero speciale, droghiere; è stato poi utilizzato in forma estensiva anche per il commercio di stoffe. I *cramars* erano venditori ambulanti di spezie e di medicinali; per estensione si denominarono così anche i venditori di stoffe e affini; al contempo, si esportavano dalla Carnia anche specializzazioni di mestiere tra cui primeggiò l’attività dei tessitori, noti per la loro perizia, insieme a sarti, cappellai.

## Dalla "Rivista delle tradizioni popolari italiane"

### *"Staimi attents" antico canto natalizio*

Nei suoi soggiorni estivi in Friuli la Adaïewsky ebbe modo di conoscere e frequentare altre personalità della vita e della cultura friulana sia nel campo musicale sia in altri campi. Uno di questi personaggi fu la baronessa Olga de Craigher della quale riporto alcune notizie inerenti la scoperta, o riscoperta, di un canto natalizio: *"Olga Craigher, sorella di Dionisio, nacque a Trieste il 20 febbraio 1850. Durante la villeggiatura al Castello di Valdajer nel 1870, notò un canto cantato da pastori in una malga: " Staimi atents, staimi a sinti ... - Lusive la lune come un biel dì..."*.

*I versi di questo vecchio Natale friulano comparvero nella raccolta delle poesie di Ermes Colloredo nel 1775 ma la musica ne era generalmente ignota. Olga lo ricantò più tardi a una sua amica ospite a Valdajer, l'illustre musicologa ungherese Ella de Schoultz Adajewsky, che lo trascrisse col titolo "Vecchia canzone di Natale ... cantata da pastori secondo una tradizione antica" e lo pubblicò nella "Rivista delle tradizioni popolari italiane" di Angelo de Gubernatis. Ella de Schoultz così concludeva l'analisi estetica che accompagnava le note: "La vecchia canzone di Natale della Carnia è una delle più belle melodie di questo genere che io abbia sentito... Termino ringraziando la gentile scopritrice di questo gioiello musicale".*

Nella "Rivista delle tradizioni popolari italiane" al numero di febbraio del 1895, si trova il racconto della de Craigher di come abbia scoperto questo canto natalizio, i cui testo e melodia si perdono nella notte dei tempi, che veniva tramandato dai pastori della zona di Ligosullo, una frazione del comune di Treppo Carnico.

È un racconto interessante che non voglio riassumere e per questo vi rimando all'Appendice n. 2 che riporta il PDF della digitalizzazione della rivista di cui sopra.

A seguire questo racconto si trova la trascrizione della Adaïewsky, trascrizione che riporto di seguito, nonché l'esegesi del canto stesso sia dal punto di vista musicale sia di quello del testo. Interessante è il giudizio che dà su questo canto e che riporto: *" ....La vecchia canzone di Natale della Carnia, Staimi attents, è una delle più belle melodie di questo genere che io abbia sentita...."*

# Staimi attens

## Vecchia canzone di Natale

Trascrizione di Ella Adaiewski

*Andantino*

Stai-mi at - tents stai-mi a sen - ti, stai-mi a sen - ti a

5  
l'o ra-zion che us hai da di, a l'o ra-zion che us hai da di.

**Raccolta a Ligosullo, in Carnia, dalla Baronessa Olga de Craighero  
cantata da pastori secondo una tradizione antica**

*Staimi atènz, staimi a senti  
a l'orazion che us ai da di.  
Quand che nascè 'l nestrì Signòr  
nascè une stele di grand splendòr.*

*Cala dal cil un agnul biel  
e duc' disevin che l'è Gabriel.  
Ves di savè c'al è nassut  
il Salvator in forme di frut.*

*Dulà c'al è no lu savès  
in t'une stahute lu ciatarès.  
In te cità di Betelèn  
in t'une gripie su 'n poc di fèn.*

*Ciantin, sunin di viulin  
fasingi une danze a di chest fantulin.  
Ciantin, sunin di sivilòt  
lis maraveis di cheste gran gnòt.*

*Al è nassut il Redentor  
che l'à di murì per tanc' di lor.*



# Appendice n. 1

Da "Rivista Musicale Italiana" n. XVI anno 1909  
Traduzione dal testo in francese di Ella Adaiewsky

## FOLKLORE MUSICALE

### VILLOTTE FRIULANE

#### INTRODUZIONE

Le Villotte sono –come indica il loro nome– dei canti campagnoli, paesani, popolari nel vero senso della parola. Essi appartengono al genere delle melodie tipiche alle quali si possono adattare testi differenti, dove una sola e stessa melodia può servire a delle parole (poesie) differenti com'è il caso degli Stornelli toscani. Così il testo potrà rinnovarsi mentre la melodia, il motivo musicale resta lo stesso, tranne, forse, qualche piccola modifica. Si distinguono in questo *Ballate*, come, per es., "L'uzellin del bosc", o "È la figlia d'un paesano" che si cantano unicamente con l'unico e stesso testo originale. Sono, in un certo senso, delle *unità* poetico-musicali, non adattabili ad altri testi e potrebbero essere qualificati nella classe dei canti *idiomi*, per prendere a prestito un termine dai canti liturgici della Chiesa d'Oriente.

Mentre queste ultime –le *Ballate*– trattano un soggetto a sviluppo, le *Villotte* hanno per soggetto un semplice pensiero, sia amoroso, sia satirico; pensiero breve –spesso di una grande bellezza poetica e di un sentimento delicato e profondo.– La collezione del prof. Osterman ne contiene un numero considerevole.

L'analisi dei tratti melodici e delle particolarità del ritmo e della struttura ha per scopo di dimostrare da cosa queste melodie e questi ritmi si distinguono dalle melodie e ritmi di altre canzoni e arie popolari, o in cosa esse si assomigliano; è il lato folkloristico teoretico che serve a stabilire il ruolo della musica di un popolo come documento etnologico.

Fra queste caratteristiche , la conformazione della prima e dell'ultima misura (*la prima come misura generatrice, esercitante un'influenza sugli altri inizi di frasi (versi) della melodia*) deve essere presa in particolare considerazione perché è la dove si concentra, per così dire, l'essenza individuale di tutta la melodia *purosangue*. È dunque là dove bisogna soprattutto ricercarne le indicazioni di provenienza e le affinità di razza.

## NOTA

Come utile complemento, o addirittura indispensabile, ogni raccolta di canzoni popolari dovrebbe essere accompagnata da una illustrazione che dia l'impressione dell'ambiente in cui sono nate le canzoni, o del luogo dove sono nate.

I contorni del paesaggio, i costumi degli abitanti, la natura ridente o malinconica del contorno sono i coefficienti, forse, delle melodie e, in tutti i casi lo scenario per trasportarvi lo spirito nell'ambiente di queste melodie e per comprenderle meglio..

Forse anche aggiungendo qualche esempio dell'architettura paesana, la tipologia delle loro abitazioni o capanne e l'unicità dei loro edifici religiosi, chiese, cappelle, ecc., sempre che questa tipologia abbia conservato qualche tratto tradizionale e di carattere originale.

## VILLOTTE FRIULANE

### I°

#### Contenuti:

1. **Volin bevi**, "chanson a boire" (coro)
2. **O benedet l'amor**, canzone d'amore (coro)
3. **No, no, che no' so scarto**, canzone dei coscritti (coro)
4. **Melodia tipica** , senza parole
5. **Te, Ninine, duâr contente** , canto della sera (serenata)
6. **Il povero ucefuarbis** (romanza)
7. **La rosa del giardino** (romanza)



Ritornello

16 17 18 Più vivo 19 20 21

di-na la gh'à un bel fior. Ev-vi-va Vien-na ev-vi-va Vien-na

di-na la gh'à un bel fior.

22 23 24 25 26

ev-vi-va Vien-na bel-la cit - tà ev-vi-va bel-la ev-vi-va

27 28

bel - la l'é-i-na - mo - rà.

Volin bevi e torni a bevi  
di chel vin cal è tant bon  
amor amor amor.  
Volin bevi e torni a bevi  
di chel vin cal è tant bon  
amor amor amor  
che la biondina la g'à un bel fior.

Evviva Vienna  
evviva Vienna bella città  
evviva bella  
evviva bella l'è innamorà.

Andiamo a bere e torniamo a bere  
di quel vino che è tanto buono  
amore amore amore.

Andiamo a bere e torniamo a bere  
di quel vino che è tanto buono  
amore amore amore  
che la biondina ha un bel fiore.

Evviva Vienna  
evviva Vienna bella città  
evviva bella  
evviva bella, è innamorato.

Questa canzone ripetuta in continuazione, ci fu cantata da un coro di operai friulani di ritorno dall’Austria, in gran parte muratori, che avevano prestato il loro aiuto a vendemmiare, e così sono stati ricompensati con del buon vino da parte del proprietario della vigna.

Evidenziare il ritmo ternario e la struttura sopranumeraria della penultima frase, consistente in 18 unità (semiminima) invece delle 16 del periodo quadrato regolare:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

ev - vi - va Vien - na bel - la cit - tà, ev - vi - va bel - la

essa supera dunque il tema che gli antichi avevano fissato a 16 unità per misura, ma che, per il sentimento, può essere trasferita così all’ordine metrico superiore della frase, come unità metrica, da cui, forse, l’origine del periodo quadrato di 16 tempi:

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

ma dove la distribuzione ineguale degli accenti (*ictus*) apporta una diversione piacevole e imprevista, che spezza la monotonia della simmetria del periodo quadrato.

§1. – La *villotta friulana* si distingue per la distribuzione non simmetrica degli accenti tonali principali (*tesi, ictus*) del periodo quadrato, spezzando così l’uniformità ritmica.

NB. – Osservazione fatta su una melodia cantata e non su un ritmo di danza.



Una caratteristica importante è quella della lunga tenuta sulla nota finale di ogni frase, formando contrasto con il ritmo animato della stessa canzone.

“*Il suono dei cori*” , questa particolarità della bellezza del canto a più voci, e da cui la musica trova i suoi migliori effetti di sonorità, è dimostrato così dal canto popolare.

Nulla di più benefico di questi accordi pieni, di queste armonie maggiori, gravi e belle, che conducono così a vibrazioni sonore e si perdono attraverso la notte sulla pianura, o mescolandosi alle fiamme del *fogolâr* , unione mistica di ritmi che riscaldano e dilatano il cuore e il corpo.

*Volin bevi e torni a bevi*

*Di chel vin chal è tant bon.*

*Amor, amor, amor... (Rit. Prima volta)*

*{Amor, amor, amor,*  
*{che la biondina chal gà un bel fior.} (rit. Seconda volta*

*Evviva Vienna*

*Evviva Vienna bella città,*

*Evviva bella,*

*Evviva bella innamorà!*

# O benedet l'amor dei giovin

*Rilevata a Aprata di Tarcento  
da Ella Adaïewsky (1846-1926)*

1 *Andante*

The musical score is written for three staves. The top staff is the vocal line, the middle is the first piano accompaniment, and the bottom is the second. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are: 'O be - ne - det l'à - môr dei zo - vin che al - fa stâ il cûr a - le - gri O be - ne - det l'a - môr dei zo - vin che al - fa stâ il cûr con - tent.'

O be - ne - det l'à - môr dei zo - vin che al - fa

6

stâ il cûr a - le - gri O be - ne - det l'a -

11

môr dei zo - vin che al - fa stâ il cûr con - tent.

Ritornello

17 *Allegro* 18

*din - ghe din - lai la la col*

19 20 21 22 23 24

*tra i la la oi la la la li la oi la la oi la la le li le de - li - zie del mio cûr.*

O benedet l'amôr dei zovìn  
che al fa stâ il cûr legri  
o benedet l'amôr dei zovìn  
che al fa stâ il cûr content.

*O benedetto l'amore dei giovani  
che fa stare il cuore allegro  
o benedetto l'amore dei giovani  
che fa stare il cuore contento.*

Dinghe dinghe dinghe dinghe  
dinghe dinghe lai la la  
col trai la oi la la le li la  
oi la la oi la la le li le  
delizie del mio cûr.

*Dinghe dinghe dinghe dinghe  
dinghe dinghe lai la la  
col trai la oi la la le li la  
oi la la oi la la le li le  
delizia del mio cuor.*

Non c'è nulla di particolare da sottolineare da punto di vista della struttura; è un periodo musicale regolare di  $4+4=8$  misure perfettamente simmetriche, eccetto la misura finale delle due frasi, la prima avente una cadenza acatalettica, femminile



mentre il secondo, che termina la canzone propriamente detta, s'arresta sul primo tempo forte (cadenza catalettica).



Il primo tenore intona la canzone con una voce di testa (falsetto); il coro con l'accordo perfetto nella seconda misura.

È una canzone con metabolismo etico, prodotto per il cambiamento del tempo e del motivo ritmico, che determina contrasto, la prima parte di un carattere sostenuto, languoroso, il ritornello giocoso, *scherzando*, aria di danza, che forse, essendo dati i rapporti degli operai-cantori con i paesi d'oltralpe, dovrebbe essere notato con un ritmo di valzer.



come un *ländler* d'importazione austriaca.

# No, no, che non so' scarto

*Canto dei coscritti*

*Cantato da Beltrame Vincenzo  
di Aprato-Rarcento*

*Trascritto da  
Ella Adaiewsky*

**Vivace**

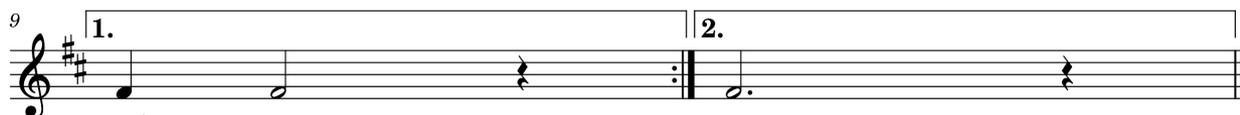
*Deciso con brio*



No, no, che non son scar - to, son fat - to del - le  
No, no, che non son scar - to son fat - to del - le



pri-me no, no, che non son scar-to son fat - to del - le  
pri-me Tre an - ni Mo - ret - ti - na sol - dà mi toc-ca\_a



pri - me.

far.

*No, no che non so scarto  
son fatto delle prime,  
tre anni Morettina,  
soldà mi tocca far.*

*Ma prima di partire  
voi salutar la piazza  
sarà qualche ragazza  
che piangerà per me.*

*Se non sarà nessuno  
sarà l'amante mia  
vedermi andare via  
vestì da militar.*

*Vestì da militare  
vedermi andare in guerra  
veder cascar per terra  
con la ferita al cuor.*

*Colla ferita al cuore,  
colla ferita al fianco,  
non posso far di manco  
di andarla a ritrovar.*

Assai diffusa un po' in tutto il Veneto, questa melodia sembra essere il canto di partenza. per eccellenza, del soldato italiano, che canta con il cuore, attraversando le vie e viuzze del suo paese, e che è destinato a commuovere colei che forse lo vede passare, braccia alzate, con i suoi compagni, il berretto, posato storto sulla testa ornato di una *fraschetta di pino*, ricordo delle foreste, della montagna che egli non dovrà rivedere, per tre lunghi anni. Ma lui ritornerà –malgrado le ferite al cuore– che sente e che le ha già, e che la gaia melodia, al ritmo di marcia, deve nascondere e fargli dimenticare-, Povero giovane coscritto! Quante volte la *morettina* si ricorderà questa melodia , e non sa quando la sentirebbe cantare un giorno, senza piangere amaramente.



La semplicità della musica, che sotto la sua forma regolare del periodo quadrato perfetto risponde alla forma classica delle melodie di “marcia”, che la musica artistica ha adottato come tipica di questa prima forma musicale la più semplice –è evidente la ragione perché quest’aria è cos’ estesa, e adottata dai coscritti dei distretti più distanti e di diversi ambienti etnologici. – Tonica dominante fa la frase armonica; il coro entra solo alla seconda misura dopo l’intonazione.

La nota finale è la terza maggiore del tono fondamentale: chiusura preferita dei canti del Veneto, mettendo del vago e del tenero –come la pietà– in questi canti, che chiudono con un carattere dorico.

Si vede che la quartina diventa per la triplice ripetizione del rimo distico, una strofa musicale di otto frasi, una “ottina” musicale.

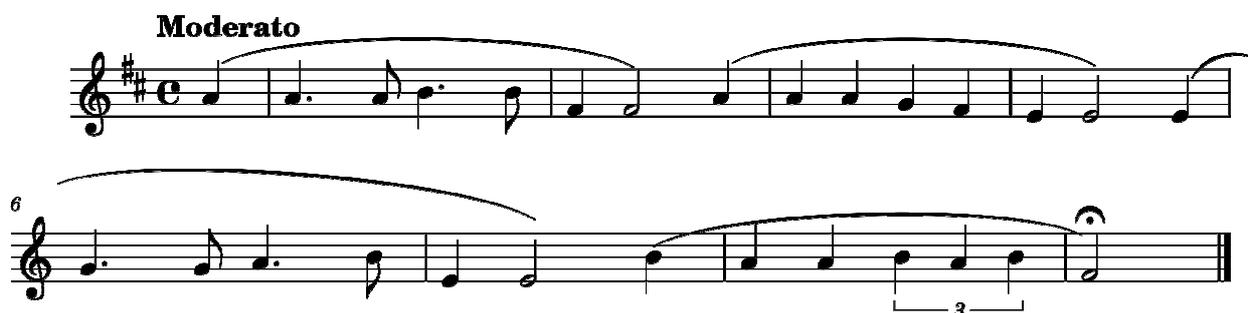
Questa è un modo di dilatazione della forma poetica, la forma più semplice: per ripetizione. I Lapponi ripetono una sola e medesima parola per formare il

periodo musicale: concludendo, questo canto friulano è un'opera d'arte complicata,

## 4 – VILLOTTE FRIULANE

### Villotta friulana

*Ascoltata da lontano  
a Prato-Tarcento  
da Ella Adaiewsky*



Questa melodia la sentii cantare da giovani voci di ragazzi che .s'attardavano. in strada durante una notte stellata di ottobre. Non fu possibile, per la distanza dalla quale noi la sentimmo, distinguere le parole. Il fascino poetico di una cantilena senza parole è particolarmente suggestivo: questa è una prova della maggiore superiorità della musica assoluta. La dolce malinconia di questo semplice canto –spoglio di ogni artificio– di una bellezza elementare, non potrebbe essere analizzata; è una di quelle arie, che pur essendo in tonalità maggiore sembrano essere in minore: la cadenza sulla terza, lo ripetiamo, produce questa impressione, e potrebbe in effetti essere interpretata come cadenza dorica o minore ( prima del *fa# minore* in luogo della terza di *re maggiore*).

Abbiamo creduto così tanto dover annotare questa aria perché ci sembra essere il proto-plasma melodico della villotta precedente e di molte altre varianti –la forma meno spiegata, la meno complicata deve necessariamente precedere le altre. Si sarebbe tanto più autorizzati a concedergli la palma della “*primo-genesis*” che vi troviamo, le due forme, conservate originali, della cadenza tradizionale slavo-friulana– la caduta della quarta discendente:



Questa cadenza che noi troviamo nei settori greco-slavi ariani, e quindi una testimonianza preziosa databile al V secolo a.C. , si trova nell'*Ode pitica* di Pindaro scoperta, come si sa, nell'ultimo secolo (XIX ndr), in Sicilia da P. Kirchner, dà un timbro particolare di malinconia, ciò che aveva e ha tuttora nelle melodie slave la reputazione di essere sempre in *minore*.

# 5 – TO, NININE

## To, Ninine

### Serenata

Cantata da Beltrame Vincenzo  
ad Aprato-Tarcento

Trascrizione di Ella Adaiewsky

1 Moderato assai 2 3

To, Ni - ni - ne, duâr con - ten - te, te, Ni -  
Pen - si sim - pri se tu pue - dis, pen - si

4 5

ni - ne, te, Ni - ni - ne, duâr con - ten - te, te, Ni -  
sim - pri pen - si sim - pri se tu pue - dis pen - si

6 7

ni - ne, duâr con - ten - te sun chel -  
sim - prei se tu pue - dis el pen -

8 9

liet - te sun chel liet - te dui - ci - nôs.  
si - er, el pen - sier del to mo - rôs.

To, Ninine, duâr contente (ter)  
sun chel liette<sup>1)</sup> dulcinôs<sup>2)</sup>,  
pensi simpri se tu podis (ter)  
el pensier<sup>3)</sup> del to morôs.

To, Ninina, dormi contenta  
su quel letto gioioso  
pensa sempre se puoi  
il pensiero del tuo amoroso.

#### NdR

1) In friulano il vocabolo "liette" non esiste; letto si traduce con "jet"

2) Il termine "dulcinôs" in friulano non esiste, ma senz'altro voleva dire "dulinciôs" cioè dolce, ma anche gioioso.

3) È più corretto "pinsir"

Il grazioso motivo della *serenata* –cantato da un coro di giovanotti con un bel chiaro di luna, nascosto in onde di verde che si estendono fino alla soglia delle Alpi Giulie, a partire dalla pittoresca Gemona fino al confine del Monte Bernadia– aggiunto al fascino del paesaggio produce un effetto sorprendente in armonia con la gaia dolcezza del clima e del terreno ondulato, in antico bagnato dalle onde dell’irascibile mare Adriatico.

La parte caratteristica di questa aria si trova nel legamento della prima e della seconda frase del periodo musicale; nella 4<sup>a</sup> misura, dove la mezza cadenza che vedrebbe un arresto sull’*ictus*, sul tempo forte, il movimento continua e si collega intimamente alla frase seguente, anticipando il motivo principale.



È un inganno molto grazioso e originale che non ricordiamo di avere incontrato, in questo genere, se non una sola volta, nel genere della canzone popolare, in particolare in una canzone di Tonezza (*Sette Comuni*). Nel genere della musica d’arte ci sarebbe, forse, da ricordare l’entrata anticipata del motivo principale dell’*Eroica*, sublime inganno, così discusso al suo apparire,

§2 – Eppure è così che nello studio del disegno melodico conviene far entrare, dopo quella di prima importanza della misura iniziale e della misura finale, quella della misura intermedia, che collega le due frasi e contiene nello stesso tempo, come l’esempio di cui sopra, la fine dell’una e l’inizio dell’altra.

Dal punto di vista dell’ambiente circostante, siamo colpiti dalla coincidenza di questa linea melodica, dolcemente incrociata, con le linee ondulate dell’Alto Friuli, dove le abbiamo ascoltate, e che, esse stesse si perdono una nell’altra, impercettibilmente –a gradi congiunti.– Questo è da notare.

Armonicamente parlando, troviamo nella misura finale un’amabile variante nella cadenza caratteristica del Friuli slavo, la caduta alla quarta, che così è addolcita, per così dire, da una nota intermediaria:



Due canzoni di una vecchia:

## 6 – IL POVERO LUCEFORBICE

### Il povero luceforbice (\*)

*'Lucefuarpiis*

*Cantata da*

*Trojani Maria di Aprato-Tarcento*

*Trascr. di Ella Adaiewsky*

Moderato



1. Al è ma - lâ - t 'l - u - ce - fuar - piis Cio - li - la cio - li - la  
Al à pa - u - re di - mu rî  
2. Al à - im - pe - gna - de la - la - ca - rio - le  
cun la - spe - ran - ce di - ua rî

7  
cio - li - la su cio - li - la cio - li - la cio - li - la su cio - li - la ca - re - la.

(\*) La scrittura friulana esatta è quella del sottotitolo e la traduzione è "arrotino"

*Al è malât, al è malât 'lucefuarpiis  
al à paure, al à paure di murî;  
al à impegnade, al à impegnade la cariola  
cun perance, cun sperance di uarî.*

*Ciolila, ciolila .....*

*È ammalato, è ammalato l'arrotino  
ha paura, ha paura di morire:  
ha impegnato, ha impegnato la cariola  
con speranza, con speranza di guarire.*

*Ciolila, ciolila.....*

Ci piace consultare gli anziani e, meglio ancora, le buone vecchiette; queste sono le vere guardiane della tradizione. Ma non è facile che si decidano a farci ascoltare un'aria: non è per la loro età, né per la loro dignità, ma perché penso siano modeste e orgogliose. È grazie alla nostra eccellente "donna di servizio" nativa di Aprato-Tarcento, di anni settanta, alla quale noi dobbiamo queste due piccole arie, cantate con una voce flautata, argentina, giusta, e con

una espressione tenerissima e preziosa, come cantava al tempo della sua bella giovinezza (vedi l'appoggio della terza misura)!

# 7 – LA ROSA DEL GIARDINO

## La rosa del giardino

*Canzone italo-friulana*

*Cantata da Trojani Maria  
di Aprato-Tarcento*

*Trascr. Ella Adaïewsky*

La ro - sa del giar - di - no non per - de mai l'e -  
Non sa - - - - - rà ma - i, giam - mai, giam-mai, giam -  
5  
de-ra, co - sì sa-rà 'l mio cuo-re non per-de - rà l'a - mor.  
ma-i, non sa - - - - - rà ma - i, io mo - ri - rò per te.

*La rosa del giardino  
non perde mai l'edera,  
così sarà 'l mio cuore  
non perderà l'amor.  
Non sarà mai giammai,  
giammai, giammai,  
non sarà mai  
io morirò per te*

Le prime due misure riproducono, nota per nota, l'inizio di un canone ascoltato nella mia infanzia: *Ich armer wälscher Teüfel, Bin müde vom Marschieren*, coincidenza curiosa,

*Ich ar - mer wäl - scher Teü - fel, Bin mü - de vom Mar - schie - ren,....*

In questa aria di marcia c'è il racconto di un viaggiatore (soldato o operaio emigrante) che, stanco, avrebbe perso durante il cammino la sua pipa, caduta dal suo zaino. Lo stesso tema iniziale serve ai due ben differenti testi: canzone di bivacco, canzone d'amore. Per quale caso si sono incontrati?

Ecco che noi non ci mettiamo a spiegare, ci limitiamo a constatare la similitudine impressionante, contributo non senza interesse nel capitolo delle melodie che viaggiano (*Wandernende Melodien* di W. Tappert) e che noi segnaliamo ai competenti di questa materia.

Del resto, parole e melodia non ci sembrano un impianto di importazione, non friulane di origine, ma trapiantate in un nuovo luogo dove evidentemente si sono acclimatate e sono perdurate per almeno mezzo secolo.

Riscontriamo un'altra amabile coincidenza nelle due ultime misure, e i nostri lettori pianisti che conoscono tutti i *Canti del viaggiatore* di M. Paserewsky, constateranno con noi: la cadenza finale della prima frase, la caduta della quarta mascherata, di un sapore così languoroso, di una grazia così languida e toccante del Canto n. 3, non dona un timbro particolare alla melodia friulana e, con un leggero cambiamento di ritmo, così giustamente popolare dell'illustre polacco.

***Melodia di M. Paserewsky***



***La rosa del giardino***



# **Appendice n. 2**

# RIVISTA

DELLE

## TRADIZIONI POPOLARI ITALIANE

---

Anno II.

I° Febbraio 1895.

Fascicolo III.

---

### FOLK-LORE DELLA CARNIA

---

#### UNA PASTORELLA DEI MONTI DELLA CARNIA.

Era sulla malga che la sentii cantare. — Non tutti forse sapranno cosa sia una malga friulana; ma siccome il ricordo è simile al chiaro di luna che fa risaltare i punti salienti, e copre d'ombre i bassi e gli orridi, così io non ricordo più della malga friulana che la poesia dei miei anni giovanili, i prati smaglianti di verde saturo, le campanelle delle mucche squillanti per l'aere sereno, e quella pace pastorale che sovrana vi regnava.

Ci sarà stato anche un « tamar »<sup>1</sup> coperto di concime, ove il piede affonda, ma ora che ci penso il nostro era lastricato, e veniva scopato a meraviglia dai pastori una volta per settimana, cioè il sabato.

La nostra malga dunque restava sul monte Tersadia, dando il nome a quel colosso (meta, largamente compensata, degli alpinisti), che s'erge tra le valli dell'Orteglas, del But e del Chiarsò, dette anche di San Pietro e d'Incarojo, e le divide.

Era su quella malga che ancor bambina, col picciol cuore in ascolto, e coi grandi occhi aperti d'intelligente curiosità,

<sup>1</sup> Recinto che racchiude le capanne d'una malga, e dove stanno libere le capre la notte, mentre le mucche vi vengono raccolte prima di legarle nelle varie stalle o loggie. — In Piemonte la chiamano *màrghera*.

che descrive Heine nella sua infanzia, <sup>1</sup> cercava di leggere nel cuore del popolo, e nella serena poesia delle sue leggende che mi si svelava lassù con tutto l'incanto della sua purezza primitiva, non ancor tòcca e forse corrotta dalla civiltà. Era dunque lassù che sentii cantare la pastorella, della quale voglio parlarvi.

Al chiarore d'un immenso fuoco, che ardeva in una specie di bolgia in mezzo alla cascina, i pastori alla sera si raccoglievano.

C'era Stiéfn di Fusca, sempre sporco, coi calzoni che per l'unto parevano fatti di corame; egli scommetteva di mangiare qualunque pasto fuori d'una delle sue dalmine, <sup>2</sup> purchè fosse stato qualcosa di buono; ma si avrebbe indarno cercato scoprire di che fossero fatti quei calzari, talmente erano coperti d'un denso strato nero.

C'era Nard di Lovea, una bella testa di vecchio, dai capelli ricciuti, bianchi, candidi, che stranamente contrastavano colla tinta ancor rosea e fresca della sua fisionomia scultoria: era il filosofo della compagnia, misantropo, e soprattutto dispregiator delle donne.

Uralte liebliche Märchen  
Die ich einst als Knabe  
Von Nachbars Kindern vernahm  
Wenn wir am Sonuabend  
Auf den Treppensteinen der Hausthür  
Zum stillen Erzählen niederkauerten  
Mit kleinen horchenden Herzen  
Und neugierklugen Augen.

ARRIGO HEINE, *Crepuscolo*.

Care vecchie fole  
Che un dì bambino  
Sentii dai vicini  
Quando la sera  
Sulle soglie delle case  
Ci rannichiamo  
A sentirle contare;  
I piccoli cuori  
Tutti in ascolto,  
Gl'intelligenti occhi curiosi  
Grandi aperti.

(Versione libera di E. de S.).

<sup>2</sup> Calzari o zoccoli di legno che portano i pastori ed i montanari della Carnia.

— Cemud eisie che no ses maridat po Nard? — gli dicevano spesso i compagni; ma non ricevevano in risposta che un' imprecazione contro « las femmenatas ».

Quella sera doveva esser più di buon umore del solito, perchè divenne espansivo: era stato fidanzato anche lui una volta ad un'orfana, che era la più bella ragazza del paese, e lui la teneva in affetto e devozione come la madonna; non faceva per dire, ma erano la più bella coppia del canale.<sup>1</sup>

La sua amorosa diventava ogni giorno più bella e grassa e rotonda, ed egli si godeva a vederla star così bene.

Una mattina gli dissero:

— Sei stato a trovar la morosa, oggi, Nard? . . .

— E ridevin chei mostros — continuò il vecchio — ma da bon sì che vevin ancie rason di ridi.<sup>2</sup>

E sorrideva anche lui amaramente.

Mosso dalla curiosità e dal dispetto era andato nella casa della giovane: la cucina deserta.

— Marie, Marie — aveva chiamato — cosa fai lassù?

— Mi dül el ciaf che no poss jevà!<sup>3</sup>

Ma egli aveva udita una voce strana che non era quella di Maria.

— Per la Madonne, no ere nancie la meé — aveva concluso Nard collo stesso sorriso passionatamente amaro. — Ti puessial dül fin che ti vâ a boccons, brute<sup>4</sup> — aveva gridato.

Poi era scappato via sempre sempre, avanti avanti, finchè s'era trovato a Tolmezzo in una compagnia di coscritti che cantavano, s'era messo a cantare anche lui, e con loro s'era « dad dentri soldat ».<sup>5</sup>

Io ne aveva capito poco allora di quel racconto; ma pur mi pareva che, invece delle risa sgangherate che scoppiarono quando con un tremito nella voce Nard aveva finito, ci fosse stato più da piangere che altro; a me, per lo meno, erano ve-

<sup>1</sup> Canale in Carnia si chiama la vallata.

<sup>2</sup> Ridevano quei mostri, ma davvero che avevano anche ragione di ridere.

<sup>3</sup> Mi duole il capo e non posso levare.

<sup>4</sup> Possa dolerti finchè ti va a pezzi, brutta.

<sup>5</sup> Fatto soldato.

nute le grosse lagrime agli occhi, sentendo quelle che avevano fatto tremare la voce a quel povero vecchio, che per un grosso dispiacere s'era fatto soldato.

Da quel giorno presi una gran simpatia per Nard: divenne il mio vecchio amico, che mi raccontava tante storielle e leggende: ed io gli facevo mille moine; felice quando ero giunta a farlo sorridere.

— Oh disin il rosari, fantazz (Diciamo il rosario, ragazzi, che è l'ora) — aveva soggiunto poi Nard riprendendo la sua fisionomia austera.

Tutti si alzarono per mettersi in ginocchio sulla panca che corre lungo la « cagnasse », <sup>1</sup> e dove prima erano stati seduti, appoggiando le braccia sulla stessa come sopra un banco di chiesa!

Allora invariabilmente compariva « sore il Celar », dove andava a dormire solo, Pieri di Boc, che chiamavano il santo, perchè non prendeva mai parte agli scherzi dei compagni e si isolava nel suo covile; « sore il Celar » <sup>2</sup> tre metri più in alto degli altri.

Aveva una voce di falsetto, voce di donna, o meglio di « cite rotte », come dicevano i suoi compagni; ma il bello si è che Pieri aveva una sorella gemella altrettanto forte ed elefantessa quanto egli era timido e mingherlino, la quale parlava con tal vocione di basso da far tremare un granatiere.

I pastori pretendevano che i due fossero stati scambiati dal prete durante il « batezzo »; fatto sta che Pieri, dall'alto della scala, inginocchiato sui gradini più alti e coi gomiti poggiati sul « sore Celar », come protestasse d'aver perfino, pregando, da fare col resto del mondo, intuonava il rosario colla sua voce di donna mancata.

Quella sera Nard doveva avere il vecchio cuore invaso da antiche poesie: forse il ricordo della sua Marie gli aveva

<sup>1</sup> « Cagnasse », specie d'impalcatura che corre lungo una parete della cascina, e serve da cuccia ai pastori. Non so poi se abbia tratto il suo nome dalla circostanza che rassomiglia più ad un giaciglio pei cani che ad un letto.

<sup>2</sup> Una parte della cascina detta la Casère serve di cucina, l'altra da cantina pel formaggio. Il tetto della Casère è senza soffitto. Il Celâr (cantina) è invece soffittata, e dà così il Sore Celâr.

richiamato l'immagine della vergine madre. Finito il rosario, colla sua bella voce sonora intuonò la pastorella del Natale:

Staimi attents, staimi a sinti,  
Staimi a sinti.  
La orazion che us ai da di,  
La orazion che us ai da di.

E Pieri dall'alto col suo falsetto predominava:

Lusève la lune come un bel di  
Quand che Marie parturi.

E quando i pastori hanno udito la novella:

Al é nassud il redentor  
Che l'à di muri per tanc di lor.

che conclude:

In t'une stallutte lu chiatarés

si consultano sui doni che potrebbero portare alla puerpera:

Tù Martin un bon ciadin,  
Un bon ciadin.  
Di scuette<sup>1</sup> di latt, une zucche di vin,  
Di scuette di latt, une zucche di vin.

Sento ancora la melodia semplice ritmica col ritornello ad ogni verso, e poichè ho la fortuna di ospitare la illustre folklorista ed insigne cultrice e professoressa di musica, signorina di Schoultz-Adaïewsky, voglio cedere la penna alla gentile amica, pregandola di trascrivere quella melodia per i lettori di questa *Rivista*, coll'analisi e le osservazioni che la sua profonda dottrina della musica popolare e la sua esperienza le permetteranno di poter regalare ai cultori del folklore in Italia.

OLGA DE CRAIGHER.

<sup>1</sup> Ricotta.

## VECCHIA CANZONE DI NATALE

raccolta dalla Baronessa OLGA DE CRAIGHER nella Carnia (Ligosullo)  
cantata da pastori secondo una tradizione antica.

Stai - mi at - - tenta    stai - mi a sen - - ti,    stai - mi a sen -

- ti, . . . . . A    l' o - - ra - zion che us    hai - - da di,    A

l' o - - ra - zion che us    hai - - da di.

Alcune parole d'analisi musicale intorno a questa melodia, fortunatamente raccolta da una signora altrettanto intelligente e colta che gentile. La vecchia canzone di Natale della Carnia, *Staimi attents*, è una delle più belle melodie di questo genere ch'io abbia sentita. È un vero *Noël*. Nè ha il carattere pastorale, come conviene a un canto eseguito da pastori, carattere espresso tanto nel disegno della melodia, procedendo dolcemente per intervalli congiunti, come anche nel ritmo di 6 per 8, il quale è il ritmo, per così dire, ufficiale delle *Pastourelles*.

Il tempo n'è moderato, un andante spianato. Si divide in due parti, la prima avendo quasi l'indole di un recitativo ben adattato alle parole: *Staimi attents*. Come indovinate queste tre note introduttive della battuta iniziale! Indicano subito il genio epico, narrativo di questa canzone, e più giustamente di questa orazione, come la chiama il cantore ignoto, l'Omero cristiano che ce l'ha cantata.

In che secolo?

Non saprei dirlo, ma era certo un secolo di fede, di fede inalterata.

È vecchia questa canzone?

Senza dubbio; il nostro secolo non essendo capace di tradurre in così ingenua forma sentimenti ingenui.

Non è di nostri di neanche l'architettura originale di quest'aria; il nostro secolo, che banalizza tutto, avendo banalizzato anche il ritmo dei canti popolari, potrebbe chiamarsi, nell'ordine musicale, il secolo del periodo quadrato. Invece le canzoni popolari antiche hanno conservato, come uno dei loro privilegi, come *titre de noblesse*, l'architettura libera, che non esclude affatto l'equilibrio giusto delle forme musicali. C'è

sempre questa « regolarità nell'irregolarità » che preconizzava l'illustre Monaco d'Arezzo - applicandola alla frase musicale - che diceva « perfezione ». Anche questa melodia costituisce una simile perfezione in due parti, formando quello che noi chiamiamo oggidì un periodo nello stesso senso come nella grammatica.

Queste due parti possono essere simetriche o non simmetriche. La nostra melodia, tale essa si presenta, appartiene alla categoria delle forme non simmetriche, siccome la sua prima parte forma sole tre battute, mentre che la seconda offre il numero quadrato, cioè quattro battute (3 + 4), formando dunque un periodo di sette battute invece di otto, come lo vorrebbe la simmetria musicale.

Musicalmente noi ci troviamo dunque davanti a un verso alloiometrico, di metro diverso, avendo prima un trimetro, seguito da un tetrametro.

Però il verso stesso, sul quale si adatta la melodia, è un verso regolarissimo, un ottonario iambico.

◡ —, ◡ —, ◡ —, ◡ —,    Staimi attents, staimi a senti  
 ◡ —, ◡ —, ◡ —, ◡ —.    A l'orazion che us hai da di.

cioè, due tetrapodie simmetriche, le quali, in musica, si cambiano per *dilatazione* (cioè, prolungamento sia di una parola, di una sillaba, o per ripetizione della frase) in un verso non simmetrico, del quale la forma, espressa in metri musicali, sarebbe questa:

◡ —, ◡ —, ◡ —, ◡ —,    Staimi attents, staimi a senti,  
 ◡ —, ◡ —,                    Staimi a senti,  
 ◡ —, ◡ —, ◡ —, ◡ —,    A l'orazion che us hai da di,  
 ◡ —, ◡ —, ◡ —, ◡ —.    A l'orazion che us hai da di.

Questa legge della dilatazione musicale del verso, e anche delle sillabe particolari, dilatazione che aggiunge e accresce il valore, la durata metrica e ritmica, è uno dei più interessanti fenomeni da studiare, e la presente canzone ce ne offre un esempio pregievole, poichè la dilatazione della frase musicale si fa in due maniere diverse, col ripetere la metà del 1° ottonario, e ripetendo il 2° ottonario interamente. Il risultato di questo - ciascuno può assicurarsi cantandola e battendo il tempo - è molto gradevole al sentimento ritmico.

Anche melodicamente parlando, si è da notare un bell'esempio di modulazione. La melodia principia e termina in *minore*, ma la cadenza della prima parte si fa in *maggiore*. Questo passaggio improvviso, franco, dal *fa minore* al *la bemolle maggiore* (la tonalità maggiore relativa) è di un effetto graziosissimo: si sente la *lieta novella* che il pastore ci ha da comunicare, e che tutti aspettano, ascoltando inginocchiato. Se non temessi di riuscire fastidiosa con questa analisi, vorrei tor-

nare a parlare ancora di queste tre note iniziali, e discutere la questione se debbano o no considerarsi come anacrusis, cioè se costituiscano un *temps levé* (levare, *Aüflact*) o no. Sarebbe tutto un capitolo da scrivere, e non il meno importante, perchè dalla formazione della prima battuta dipende quella delle battute seguenti, delle frasi secondarie generate, dipendenti. E in questo caso la questione è particolarmente imbrogliata, più imbrogliata forse che quella d'Oriente, o forse come quella insolubile, apparentemente. Ci vorrebbe un vero Alessandro per tagliar questo nodo gordiano musicale - e non sentendomi chiamata ad imitarlo - mi contento di esprimere la mia modesta opinione, che le tre note iniziali debbono essere considerate come *temps levé*, precedendo la prima battuta, ma che formano una anacrusi tresillabica accentuata col l'accento sulla prima delle tre note:



che toglie il carattere spiccato del « levare », aderente a un anacrusi senza accento come l'anacrusi monosillabica della seconda parte di questa canzone.

In questo l'anacrusi della canzone di Natale si distinguerebbe, per esempio, da quella della *Marsigliese*, che, avendo anch'ella un'anacroma tresillabica



ha invece l'accento sulla seconda sillaba, come anche il motivo iniziale della sinfonia in *ut minore* di Beethoven



che tanti suonatori a quattro mani suonano invece coll'accento sulla prima nota



come si trattasse di adattarci le parole del *Noël* carnico oggetto di questa mia troppo lunga digressione ch'io termino, ringraziando la gentile scopritrice di questo gioiello musicale dell'occasione che mi ha dato di prenderne conoscenza, e l'egregio direttore di codesta simpatica pubblicazione di aver dato accoglienza anche alle mie note esplicative.

ELLA DE SCHOULTZ ADAÏEWSKY.

## Bibliografia

- Atti del Convegno *“Ella von Schultzs Adaiewsky musicista sanpietroburghese nella Tarcento della Belle Epoque”*, Tarcento 18/19 marzo 2006, Comune di Tarcento
- *“Rivista Musicale Italiana”* n. 16 del 1909
- *“Rivista delle Tradizioni Popolare Italiane”*, Anno II – 1° febbraio 1895 – Fascicolo III







