

Composizioni sacre per banda, liturgia e culto locale tra Ottocento e Novecento. Testimonianze nella Biblioteca del Conservatorio “Tito Schipa” di Lecce

Patrizia Durante*

Abstract. *Sacred compositions represent, in the band music repertoire between the 19th and 20th centuries, a particularly interesting genre that reflects, on the one hand, the directives issued by the Catholic Church regarding music and, at the same time, changing tastes, highlighting a dense network of exchanges and relationships with other musical genres. Bands also became a major player in paraliturgical music, especially that associated with local worship. The musical documents preserved in the Library of the "Tito Schipa" Conservatory in Lecce offer an interesting insight into the band's repertoire and functions in sacred settings.*

Sintesi. *Le composizioni sacre rappresentano, nel repertorio di musica per banda tra Ottocento e Novecento, un genere di particolare interesse che rispecchia, da una parte, le direttive emanate dalla Chiesa cattolica riguardo alla musica e, allo stesso tempo, il mutare del gusto, evidenziando una fitta rete di scambi e relazioni con altri generi musicali. Le bande, inoltre, divengono uno dei principali protagonisti della musica paraliturgica, specialmente quella legata al culto locale. I documenti musicali conservati nella Biblioteca del Conservatorio “Tito Schipa” di Lecce offrono un’interessante testimonianza del repertorio e delle funzioni della banda in ambito sacro.*

La banda e la musica sacra nell'Ottocento

La vocazione religiosa delle bande si evidenzia, in Italia, soprattutto nel corso del secolo XIX, quando si rileva l'ampliamento della funzione delle bande reggimentali e allo stesso tempo si delinea una più netta distinzione tra gruppi militari e gruppi civili¹. In tutta la Penisola le bande divengono insostituibile mezzo di diffusione della musica, soprattutto nei piccoli centri urbani, dove mancano teatri e istituzioni musicali di rilievo, le trascrizioni di opere di successo concorrono alla diffusione della musica teatrale e del gusto musicale ad essa legato².

Se la piazza risulta il luogo elettivo delle esibizioni, favorendo anche la trasmissione di contenuti politici e pedagogici, la chiesa si avvale sempre più

* Conservatorio di Musica “Tito Schipa” – Lecce, patrizialuciadurante@gmail.com

¹ L. COSÌ, D. RAGUSA, F. TONDO, a cura di, *Un'altra musica. Le bande in Terra d'Otranto nel XIX secolo*, Lecce, Argo, 2010, p. 10.

² T. CHIRICO, *Le bande musicali nell'Italia Meridionale: il contributo di nuovi documenti d'archivio*, in *Al...Lumière marciando. Atti della Giornata di Studi sulle Bande Musicali* (Allumiere, 14 giugno 2013) a cura di J. Herczog, Teramo, Edizione Palumbi, 2015, pp. 21-27.

spesso della banda, nonostante non manchino voci di critica e dissenso. I documenti d'archivio testimoniano da nord a sud la presenza della banda non solo al seguito di processioni, ma anche all'interno degli edifici sacri per il servizio liturgico³. Il repertorio sacro per banda si presenta alquanto variegato, comprendendo brani che assolvono a diverse funzioni: inni e marce dedicati ai santi patroni o, più in generale, a santi oggetto del culto locale, composizioni mariane, marce funebri impiegate non solo durante i funerali, ma anche nelle processioni del Triduo Pasquale, numerose sono anche le elaborazioni di brani per la liturgia come salmi, antifone, messe e sezioni di messe. Una rapida indagine sul repertorio, condotta attraverso il catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale (OPAC SBN)⁴, ha evidenziato come, nel corso dell'Ottocento, le Messe per banda, nella maggior parte dei casi, prendono in considerazione le parti dell'Ordinario, segnatamente Kyrie, Gloria e Credo, mentre alcune comprendono solo Kyrie e Gloria e sono intitolate *Messa Breve*. Molto spesso si avvalgono del contributo del coro, a volte di due o tre solisti, di solito due Tenori e un Basso, raramente prevedono l'organo, un quartetto d'archi o l'orchestra. Riguardo alla forma dei singoli brani, seguendo una prassi consolidata all'epoca, si nota che il testo è suddiviso in varie sezioni, quasi sempre, musicate in stili diversi, il Gloria, ad esempio, prevede molto spesso, oltre all'intonazione, le seguenti sezioni: *Laudamus, Gratias, Dominus Deus, Qui tollis, Quoniam*.

Anche nella provincia di Terra d'Otranto, nel corso dell'Ottocento, le bande divengono parte integrante della vita cittadina, fornendo la colonna sonora a cerimonie civili e religiose, così che si assiste al progressivo allargamento del repertorio per assecondare il desiderio della popolazione di accedere ai più diversi generi musicali⁵.

Per quanto riguarda, nello specifico, la musica sacra, già nei primi decenni dell'Ottocento, giungono all'Intendente di Terra d'Otranto, da parte di sindaci e procuratori di confraternite, richieste per poter utilizzare la banda musicale durante le feste religiose, il rendiconto degli introiti della banda di Lecce per l'anno 1850, in particolare, indica la partecipazione della stessa banda durante le processioni, come anche in occasione di monacazioni. Nel gennaio del 1855, per i festeggiamenti organizzati dalla città di Lecce, dopo la proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione, fatta da papa Pio IX il giorno 8 dicembre del 1854, si annuncia la partecipazione in piazza Duomo, in uniforme di gala, delle Compagnie

³ A. CARLINI, *La tradizione musicale bandistica nelle chiese e nei riti processionali: il caso di San Marco*, in F. PASSADORE, F. ROSSI, a cura di, *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Venezia Palazzo Giustinian Lolin. 5-7 settembre 1994*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1998, pp. 177- 214; IDEM, *Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento*, in «Rivista Italia di Musicologia», XXX (1), 1995, pp. 85-133: 88-90.

⁴ Tale indagine ha permesso di rilevare i nomi di numerosi autori di messe per banda attivi in tutto il territorio italiano.

⁵ L. COSI, *Il progresso dell'incivilimento ovvero la banda della Guardia Urbana di Lecce (1835-1860) nella tradizione bandisitica di Terra d'Otranto*, in «L'Idomeneo», 1, 1998, pp. 169-186.

musicali di Lecce e San Cesario. Sempre a Lecce, per la festa del protettore, santo Oronzo, nel 1883 suonano la Banda Cittadina, le Bande di Maglie e di Martano, la fanfara dell'Ospizio Provinciale Garibaldi, mentre per la stessa ricorrenza, nell'agosto del 1891, si affianca ai Concerti musicali cittadini quello di Mesagne⁶.

La presenza delle bande nei luoghi di culto si evince anche da specifici divieti come quello di suonare a teatro e in chiesa stabilito per gli allievi della banda di Taranto nel contratto con il maestro Camillo Sarti, incaricato della formazione degli strumentisti nel 1839⁷.

Il prestigio delle bande permette, inoltre, ai maestri ad esse legati di diventare interlocutori privilegiati, per quanto riguarda la musica, nelle celebrazioni liturgiche più importanti: nella città di Lecce esemplare è il caso di Michele Coniglio Gallo e di Domenico Pingi che nel 1883 sono chiamati a dirigere in Duomo proprie composizioni, il primo per la messa solenne della vigilia del santo patrono, il secondo per la messa presieduta dal vescovo nel giorno della festa. Nel 1891 Pingi sarà nuovamente coinvolto nella celebrazione liturgica per la festa di sant'Oronzo. Le vicende artistiche dei due musicisti sono strettamente legate, Domenico Pingi dal 1856 è il direttore della Fanfara dell'Ospizio Garibaldi trasformata in banda nel 1886; mentre Coniglio Gallo (1850-1927), già allievo dello stesso Ospizio, vi ricopre il ruolo di primo maestro di musica e nel 1884 fonda una banda cittadina 'piccola', intitolata a Carlo Cesi. La 'piccola' banda cesserà la sua attività nel 1899⁸, ma dal 1903 al 1905 Coniglio Gallo collaborerà con Giuseppe Palmieri alla ricostituzione della 'grande' banda cittadina.

Il Motu Proprio di Pio X.

L'emanazione del *Motu Proprio* di Pio X nel 1903 rappresenta una sorta di spartiacque per la musica sacra per banda, in quanto gli articoli 20 e 21 del titolo VI, Organo ed Instrumenti, vietano l'uso della banda in chiesa e lo limitano, al di fuori di essa, durante le processioni:

20. È rigorosamente proibito alle cosiddette bande musicali di suonare in chiesa; e solo in qualche caso speciale, posto il consenso dell'Ordinario, sarà permesso di ammettere una scelta limitata, giudiziosa e proporzionata all'ambiente, di strumenti a fiato, purché la composizione e l'accompagnamento da eseguirsi sia scritto in stile grave, conveniente e simile in tutto a quello proprio dell'organo.

21. Nelle processioni fuori di chiesa può essere permessa dall'Ordinario la banda musicale, purché non si eseguiscano in nessun modo pezzi profani. Sarebbe desiderabile in tali occasioni che il concerto musicale si restringesse ad

⁶ *Un'altra musica*, cit., pp. 77, 116.

⁷ *Ivi*, pp. 13-14, 40, 109, 153.

⁸ M.G. BRINDISINO, *In punta di penna tra sacro e profano. Itinerari manoscritti delle bande in Terra d'Otranto*, in *Un'altra musica*, cit., pp. 156-169: 157.

accompagnare qualche cantico spirituale in latino o volgare, proposto dai cantori o dalle pie Congregazioni che prendono parte alla processione⁹.

Premessa a tali divieti e limitazioni sono i punti 18 e 19 che recitano:

18. Il suono dell'organo negli accompagnamenti del canto, nei preludi, interludi e simili, non solo deve essere condotto secondo la propria natura di tale strumento, ma deve partecipare di tutte le qualità che ha la vera musica sacra e che si sono precedentemente annoverate.

19. È proibito in chiesa l'uso del pianoforte, come pure quello degli strumenti fragorosi o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti, i campanelli e simili¹⁰.

Nei due precedenti articoli si può osservare come, da una parte, l'esclusione di strumenti "fragorosi o leggeri" rispecchia la volontà, insita nel *Motu Proprio*, di ripristinare nella musica sacra uno stile solenne e austero, difficilmente conciliabile con le sonorità bandistiche, d'altra parte, l'invito ad usare l'organo "secondo la propria natura", implicitamente sembra censurare l'introduzione del nuovo registro "Banda militare" o "Banda turca" avvenuta nel corso dell'Ottocento a testimonianza della fitta rete di scambi e influenze tra banda e musica sacra¹¹. Tali scambi e influenze non sono più tollerati, soprattutto quando si consideri che la banda è, a sua volta, strettamente legata al teatro musicale. Il documento papale, evidenziando una solida abitudine nella musica sacra e liturgica, condanna apertamente l'influenza della musica teatrale sulla musica ecclesiastica che assorbe moduli stilistici dalle arie e dai cori operistici. Nell'introduzione si legge:

Tale è l'abuso nelle cose del canto e della musica sacra. Ed invero, sia per la natura di quest'arte per sé medesima fluttuante e variabile, sia per la successiva alterazione del gusto e delle abitudini lungo il correr dei tempi, sia per funesto influsso che sull'arte sacra esercita l'arte profana e teatrale, sia pel piacere che la musica direttamente produce e che non sempre torna facile contenere nei giusti termini, sia infine per i molti pregiudizi che in tale materia di leggeri si insinuano e si mantengono poi tenacemente anche presso persone autorevoli e pie, v'ha una continua tendenza a deviare dalla retta norma, stabilita dal fine, per cui l'arte è ammessa al servizio del culto, ed espressa assai chiaramente nei canoni ecclesiastici, nelle Ordinazioni dei Concili generali e provinciali, nelle prescrizioni a più riprese emanate dalle Sacre Congregazioni romane e dai Sommi Pontefici Nostri Predecessori¹².

⁹ Pio X «papa», *Motu proprio. SS.mi D. N. Pii PP. X de restauratione musicae sacrae*, in V. PIAZZESI, a cura di, *Acta Sanctae Sedis*, Roma, tipografia poliglotta vaticana, 1903-1904, XXVI, pp. 329-339: 337 (pp. 387-395 traduzione latina). <https://archive.org/details/ASS36-1903-4/page/328/mode/2up> (consultato il 4 giugno 2025).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A. CARLINI, *Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento*, cit., pp. 85-133: 90.

¹² Pio X «papa», *Motu proprio. SS.mi D. N. Pii PP. X de restauratione musicae sacrae*, cit., pp. 329-339: 330.

La condanna dello stile della musica teatrale in ambito sacro è ribadito con forza nelle singole istruzioni, infatti, dopo l'indicazione dei generi musicali riconosciuti come precipui del servizio liturgico, il canto gregoriano e la polifonia di Palestrina, ai punti 5 e 6 si afferma che la musica moderna possa essere ammessa in chiesa purché abbia quel carattere di gravità e solennità consono alla liturgia e non mostri caratteri profani o reminiscenze operistiche, quindi si ribadisce che «Fra i vari generi della musica moderna, quello che apparve meno acconcio ad accompagnare le funzioni del culto è lo stile teatrale, che durante il secolo scorso fu in massima voga, specie in Italia.»¹³.

Il *Motu Proprio* riflette gli ideali che nel secolo precedente avevano animato il movimento ceciliano, auspicando una riforma della musica sacra tesa a ripristinare in essa uno stile consono al servizio liturgico e funzionale alla sacralità dei testi. A tal proposito è utile ricordare che, relativamente alla messa, il documento papale chiarisce che «Il Kyrie, Gloria, Credo, ecc. della Messa devono mantenere l'unità di composizione, propria del loro testo. Non è dunque lecito di comporli a pezzi separati, così che ciascuno di tali pezzi formi una composizione musicale compiuta e tale che possa staccarsi dal rimanente e sostituirsi con altra»¹⁴. Simili indicazioni riguardano anche i canti per la Liturgia delle Ore, per i quali si sottolinea come il canto gregoriano sia il più adatto all'intonazione dei salmi. L'emanazione del *Motu Proprio* preclude, quindi, alla musica per banda di contribuire al repertorio liturgico, di conseguenza cade una sorta di oblio sulla considerevole produzione ottocentesca di messe ed elaborazioni bandistiche di salmi e antifone, anche a causa delle scelte stilistiche e formali ormai incompatibili col dettato papale.

Testimonianze di musica sacra per banda tra Ottocento e Novecento nella Biblioteca del Conservatorio "Tito Schipa" di Lecce

La Biblioteca del Conservatorio "T. Schipa" custodisce numerosi manoscritti e alcune edizioni di musica per banda risalenti ai secoli XIX e XX, la musica sacra è ben rappresentata. È opportuno segnalare che, in questa prima fase della ricerca, anche per motivi di tempo, non sono stati esaminati tutti i fondi della Biblioteca, l'indagine ha preso avvio dal fondo Abbate, acquisito dal conservatorio "T. Schipa" nel 2019¹⁵, quindi sono stati considerati i fondi De Magistris e Schirosi, la ricognizione di questi ultimi richiede un ulteriore approfondimento¹⁶.

¹³ *Ivi*, pp. 333-334.

¹⁴ *Ivi*, pp. 335-336.

¹⁵ L'inventario e una breve descrizione del fondo in L. COSÌ, S. M. IACONO, a cura di, *Conservatorio di Musica di Lecce. Inventario del fondo Abbate* (cfr. sotto).

¹⁶ La Biblioteca possiede altri fondi oltre a quelli sopra indicati. La descrizione del patrimonio è disponibile sul sito del Conservatorio alla voce Biblioteca, https://www.conservatoriolecce.it/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=203.

La maggior parte delle partiture considerate appartiene al genere degli inni e delle composizioni mariane, a cui si aggiunge una categoria molto particolare per la musica sacra, vale a dire le marce funebri, non sono emersi esempi di messe per banda. Si deve segnalare, tuttavia, la presenza nel fondo De Magistris di parti di messe per orchestra dei maestri Pingi e Coniglio Gallo. In particolare a Domenico Pingi si deve un brano per coro maschile (tenori primi e secondi, bassi) e orchestra intitolato *Cum sancto spirito - Fugato finale* (DM, Ms 2-4 G XVIII 227, ms.)¹⁷. Il testo presenta il versetto finale del Gloria *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*, l'indicazione "N. 7", inserita nella partitura dopo l'intitolazione, specifica che la dossologia maggiore, nella composizione in esame, era suddivisa, secondo la prassi in voga fino a fine Ottocento, in sette sezioni di cui, nel manoscritto in esame, si conserva solo l'ultima. L'organico strumentale comprende flauti, oboe, clarini, fagotti, corni, trombe, tromboni, cimbasso, violini, viole, violoncelli, contrabbasso. Coniglio Gallo è l'autore di *Quoniam e Cum Santo Spirito (sic)* versetti del Gloria per baritono e coro (DM Ms. 2-4 G XVIII 215), *Qui tollis* (DM Ms. 2-4 G XVIII 214) sezione dell'Agnus Dei per orchestra, composti tra aprile e maggio 1883, *Kyrie* per orchestra, composto nel 1886. Come si è accennato precedentemente, Domenico Pingi e Coniglio Gallo, esponenti di spicco della musica per banda, furono incaricati di comporre e dirigere messe per la festa di santo Oronzo a Lecce e, secondo quanto si apprende dai manifesti dell'epoca, tali messe erano per orchestra¹⁸, la data del 1883, segnata sul frontespizio di due delle composizioni di Coniglio Gallo, coincide con uno degli anni in cui il musicista svolse tale incarico, si può ipotizzare, pertanto, che le sezioni di messa conservate nel fondo De Magistris documentino, anche se parzialmente, la produzione liturgica dei due maestri riservata ad onorare il santo patrono della città di Lecce. Tanto di Pingi, che di Coniglio Gallo, si conservano altri brani liturgici per orchestra. Spesso l'organico strumentale di tali composizioni, con la presenza nella sezione degli ottoni di clarino, oficleide e cimbasso, tipica della tradizione bandistica¹⁹, evidenzia scambi e influenze tra banda e orchestra.

Nel fondo De Magistris un gruppo cospicuo di brani sacri per banda, risalente agli ultimi decenni dell'Ottocento, si deve a Michele Coniglio Gallo, tale gruppo contiene nove inni, *Strofette per la Maria Desolata*, due versioni della *Salve Regina*.

¹⁷ Ogni composizione è identificata dalla segnatura indicata in parentesi, i fondi De Magistris e Schirosi sono abbreviati in DM e SCH, segue il codice alfanumerico corrispondente alla collocazione, per il fondo Abbate si riporta la segnatura assegnata nell'inventario redatto da Così e Iacono presente nel catalogo *online* SBN. Quando non diversamente specificato si intende documento manoscritto.

¹⁸ *Un'altra musica*, cit., p.116.

¹⁹ A. CARLINI, *La tradizione musicale bandistica nelle chiese*, cit., pp. 206-209.

INNI			
Data	Titolo / Segnatura	Dedica	Autore testo
1879	<i>Inno a Maria Santissima dei Fiori</i> DM Ms 1-7 G XVII 185		
1885	<i>Inno a San Luigi</i> DM Ms 1-7 G XVII 187	Luigi dei Conti Zola Arcivescovo di Lecce	Giuseppe De Simone
1887	<i>Inno a Maria Santissima del Buon Consiglio</i> DM Ms 1-7 G XVII 188		
1887	<i>Inno a Maria Santissima di Roca</i> DM Ms 1-7 G XVII 189	Reverendo Nicola Lefons di Calimera	
1888	<i>Inno a Maria SS. della Madia</i> DM Ms 1-7 G XVII 191		Cesare Gala
1888	<i>Inno a Sant'Antonio Abate</i> DM Ms 1-7 G XVII 190		
1891	<i>Inno a Maria Santissima di Roca</i> DM Ms 1-7 G XVII 192	Al sacerdote don Nicola Lefons di Calimera	
1893	<i>Inno a San Biagio</i> DM Ms 1-7 G XVII 193		Giuseppe De Simone
1899	<i>Inno a Maria SS. della Grotta</i> DM Ms 1-7 G XVII 195	Vincenzo Orlandi	Cosimo De Carlo

I nove inni furono composti tra il 1879 e il 1899, anni in cui il nostro autore è impegnato a Lecce prevalentemente nella direzione della ‘banda piccola’, prevedono tutti, oltre alla banda, il coro. Unica eccezione l’*Inno a Maria Santissima di Roca* del 1891 che, come specificato sul frontespizio della partitura, è “per la seconda pastorella”, vale a dire per voce solista. L’*Inno a Maria Santissima dei Fiori* e l’*Inno a San Luigi* sono affidati il primo a un coro di fanciulle, il secondo a un coro di fanciulli, testimoniando quell’intensa attività didattica e artistica che Coniglio Gallo rivolse verso ragazze e ragazzi poveri, educati alla musica e inseriti nella “banda piccola” come strumentisti o, appunto, coristi²⁰.

L’organico strumentale presenta, di volta in volta, soluzioni diverse, dettate, presumibilmente, tanto dal contesto esecutivo quanto dalla dotazione a disposizione del complesso musicale destinatario del pezzo: esemplari, a questo proposito, sono i due inni per santa Maria di Roca, quello del 1887 prevede legni e ottoni, oltre a strumenti a percussione, mentre quello del 1891 è destinato alla “banda piccola” e comprende clarino primo e secondo, corni, genis primo e secondo, basso. Nell’ inno a santa Maria del Buon Consiglio e in quello a santa

²⁰ M.G. BRINDISINO, *In punta di penna tra sacro e profano*, cit., pp. 156-169: 157.

Maria della Grotta le percussioni sono arricchite dal suono tintinnante del sistro²¹, tuttavia, nel primo la parte dello strumento è priva di notazione²². L' inno a Maria del Buon Consiglio, inoltre, è l'unico tra i nove, ad utilizzare i biucoli o bugles, piccole trombe senza pistoni. Cinque inni includono in organico i sax, si tratta degli inni a santa Maria dei Fiori del 1879, a san Luigi del 1885, a Maria santissima del Buon Consiglio e a santa Maria di Roca del 1887, a sant'Antonio abate del 1888.

È noto che in Italia l'adozione dei sassofoni nelle bande, tanto civili che militari, avvenne più lentamente rispetto alla Francia. Sebbene l'introduzione di tali strumenti fosse stata proposta a Napoli durante il Congresso Musicale del 1864, solo due decenni più tardi le bande civiche di Milano e Bologna iniziarono a utilizzare i sassofoni, rispettivamente nel 1883 e nel 1887²³, mentre le bande militari li accolsero dopo il riordino avvenuto nel 1901, dando corso finalmente a quanto indicato da Alessandro Vessella fin dagli anni ottanta del secolo precedente²⁴. Considerando le date di composizione dei cinque inni di Coniglio Gallo, colpisce il precoce uso di tali strumenti, ma si deve osservare che mentre negli inni a santa Maria dei Fiori e a san Luigi in partitura è indicato "Sax soprano" tra i legni, negli altri inni, i sassofoni sono collocati tra gli ottoni, in questo caso si può ipotizzare che si tratti, come suggerisce Teresa Chirico, non di «sassofoni ma trombe modificate secondo le direttive di Adolph Sax»²⁵.

Annotazioni presenti sul frontespizio di alcune delle partiture di Coniglio Gallo permettono di ricostruire il contesto esecutivo degli inni, evidenziando come tutte le composizioni si inscrivano in una cornice liturgica e devozionale legata al culto locale della città di Lecce o di altri centri della Puglia. La stampa locale dell'epoca, inoltre, in occasione di alcune feste nel capoluogo e in provincia riporta brevi ma lusinghieri apprezzamenti sulle musiche di Coniglio Gallo, appositamente realizzate per le processioni, e testimonia come il compositore abbia assicurato il suo contributo alle celebrazioni locali per molti anni²⁶.

L' *Inno a Maria Santissima dei Fiori* fu eseguito la prima volta nella processione del 30 maggio 1879, non è specificato il luogo, tuttavia la devozione per la Vergine dei fiori, diffusa tanto a Lecce che in altre cittadine del Salento²⁷, si

²¹ Ringrazio Silvestro Sabatelli per aver condiviso le informazioni, derivanti da una sua ricerca ancora in corso, sull'uso dello strumento in banda e sulle modifiche apportate nel corso dell'Ottocento.

²² A questo proposito è utile osservare che anche i pentagrammi riservati ad altri strumenti, nello specifico ottavino, oboe, corni, trombe, e fagotti risultano vuoti, si può quindi pensare che la partitura in oggetto sia una copia incompleta.

²³ A. CARLINI, *Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento*, cit., pp. 85-133: 1127, nota 169.

²⁴ T. CHIRICO, 2008. *Filarmonici in marcia. Bande, scuole di musica e associazionismo musicale in Calabria nell'Ottocento*. Roma, IBIMUS, 2008, p. 17.

²⁵ *Ivi*, pp.16-17.

²⁶ Ringrazio Luisa Così che mi ha segnalato alcune note giornalistiche pubblicate tra il 1885 e il 1912 da «Il Propugnatore» e dal «Corriere Meridionale».

²⁷ Nel 1868 fu fondata a Novoli, presso la chiesa di San Biagio, la confraternita di Maria SS. dei Fiori e san Biagio, Novoli – Sito Ufficiale dell'Arcidiocesi di Lecce

inseriva nella tradizione che tra il XVII e XVIII secolo, grazie ai gesuiti, consacrava maggio mese mariano per eccellenza e vedeva nel corso dell'Ottocento la sua piena affermazione, legando simbolicamente i fiori alla Vergine Maria²⁸. L' *Inno a San Luigi* fu composto per la processione del 20 giugno 1885, giorno della vigilia della festa, l'elemento più interessante restituito dalla partitura è la dedica a "Sua Eminenza Luigi dei Conti Zola Vescovo di Lecce", il prelado che nel 1883 aveva presenziato alla messa vigilare per sant'Oronzo, durante la quale Coniglio Gallo aveva diretto sue composizioni. Il musicista contribuì per molti anni alle celebrazioni cittadine in onore di san Luigi, infatti, nel numero del 4 luglio 1912 il «Corriere Meridionale» annota che «Nella tradizionale processione di S. Luigi, il solito stuolo di leggiadri bambini cantarono un bellissimo inno di perfettissima esecuzione, composto dal geniale e bravo maestro Michele Gallo Coniglio ed accompagnato con perfezione dal concerto musicale di Casarano»²⁹.

L'inno dedicato alla madonna del Buon Consiglio fu composto per Acquarica di Lecce, piccola frazione del comune di Vernole, dove da secoli si venera un'antica icona che, secondo la leggenda, aveva protetto la cittadina dai turchi³⁰. L' *Inno a santa Maria Della Grotta* fu composto nel 1899 e destinato ad una delle due celebrazioni che i cittadini di Carpignano continuano a dedicare alla loro protettrice, si tratta della festa che si svolge il giovedì dopo Pasqua, mentre la festa patronale è fissata, fin dal Cinquecento, ai giorni 2 e 3 luglio³¹. L'inno in onore di *Maria Santissima della Madia*, composto nel mese di novembre del 1888, fa riferimento alla titolare della cattedrale di Monopoli, venerata nella cittadina sin dal Medioevo. La festa si celebra il 16 dicembre in ricordo dell'approdo miracoloso dell'icona della Vergine a bordo di una grande zattera, la madia appunto, nella notte tra il 15 e il 16 dicembre del 1117³². Per gli inni dedicati a sant'Antonio abate e a san Biagio, composti rispettivamente nel 1888 e nel 1893, non ci sono annotazioni specifiche relative all'occasione in cui furono impiegati, tuttavia, i santi a cui si fa riferimento sono profondamente legati alla devozione cittadina leccese. Coniglio Gallo aveva già composto nel 1885 un inno per san Biagio «melodico e armonioso», intonato per le vie della città da fanciulli «poveri e

<https://www.diocesilecce.org/diocesi-di-lecce/associazioni-2/905-2/novoli/>. (consultato il 4 giugno 2025).

²⁸ G.M. ROSCHINI, *Maria*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma, Città Nuova Editrice, 1967, pp. 905-918.

²⁹ *I nostri maestri di musica*, in «Corriere Meridionale», 4 luglio 1912, fasc. 26.

³⁰ *San Gregorio Nazianzeno e la Madonna del Buon Consiglio in Acquarica di Lecce*, <https://www.acquaricadilecce.it/san-gregorio-nazianzeno-madonna-del-buon-consiglio>. (consultato il 4 giugno 2025).

³¹ S. MONTINARO, *Carpignano Salentino. Il Santuario Madonna della Grotta*, in *Fondazione di Terra d'Otranto*, 02/07/2014

<https://www.fondazioneterradotrantato.it/2014/07/02/carpignano-salentino-il-santuario-della-madonna-della-grotta-2/> (consultato il 4 giugno 2025).

³² M. CAZZORLA, G. DIBELLO, *Gli ex-voto del Santuario della Madonna della Madia. Il culto dei Santi Patroni di Monopoli*, Monopoli, Art Stampa, 2017, p. 35.

disadattati»³³. Il culto di entrambi i santi, eredità dell'influenza bizantina, è molto antico, a san Biagio, in particolare, già nel Quattrocento era dedicato uno dei quattro rioni in cui era divisa la città e la porta di accesso allo stesso, nel Cinquecento, poi, furono erette due chiese intitolate al santo vescovo di Sebaste che la tradizione popolare voleva addirittura nativo di Lecce³⁴. Nel 1837, inoltre, era attiva presso la chiesa di santa Chiara l'Arciconfraternita dei santi Filomena, Biagio e Giuseppe Patriarca, mentre nel 1893 fu creata, presso la chiesa delle Alcantarine, l'Arciconfraternita di Maria santissima della Provvidenza e sant'Antonio Abate³⁵. La presenza e il fervore delle confraternite hanno un ruolo fondamentale nell'incremento del culto locale, mantenendo viva la venerazione dei santi titolari del sodalizio di appartenenza e promuovendo una serie di iniziative liturgiche e paraliturgiche, tra cui le processioni, che da sempre vedono un largo impiego della musica e, a partire dall'Ottocento, della musica per banda.

Per quanto riguarda, infine, i due inni per la Madonna di Roca, entrambi dedicati al sacerdote Nicola Lefons di Calimera, il primo, come annotato sul frontespizio della partitura, fu eseguito nei giorni 7 e 8 maggio del 1887 e, sebbene non sia specificata l'occasione, si può ipotizzare che sia stato utilizzato in occasione della processione per la festa che tuttora si svolge a Calimera nei primi giorni del mese, mentre il secondo, con il suo organico ridotto e l'uso della voce solista, suggerisce un contesto diverso. Il rituale della festa è molto ricco in quanto le celebrazioni cittadine sono precedute da un pellegrinaggio compiuto dagli abitanti di Calimera verso Roca, piccolo centro costiero dove sorge il santuario dedicato alla Madonna. Il santuario, edificato alla fine del secolo XVII, nel luogo in cui vi era un'antichissima cripta, conserva un'effigie della Vergine della Misericordia, ritrovata, secondo una leggenda, da un pastorello. Già nella Visita pastorale compiuta nel 1656 dal vescovo Pappacoda si fa riferimento alla cripta e ai pellegrinaggi ad essa diretti³⁶, mentre nella Visita del vescovo Nicola Caputo del 1830, tra le cappelle della parrocchia di Roca, si menziona quella della Divina Pastorella³⁷. In una cronaca relativa alla festa, riportata nel «Corriere Meridionale» del 5 maggio 1898, si fa riferimento, oltre alle processioni in onore della Madonna, all'antico uso di allestire un'azione scenica o dialogo per rievocare la distruzione di

³³ *L'inno a S. Biagio*, in «Il Propugnatore», 26 ottobre 1885, fasc. 41.

³⁴ G. FALCO, *Lecce e il culto di San Biagio*, in *Fondazione di Terra d'Otranto*, 03/02/2013, <https://www.fondazioneterradotranto.it/2013/02/03/lecce-e-il-culto-di-san-biagio/>; M. GIANNONE, *Nacque forse a Lecce? Il culto di San Biagio nella provincia idruntina*, L'Or del Salento, 06/02/2014, <https://www.loradelsalento.it/> (consultati il 4 giugno 2025).

³⁵ G. SPAGNOLO, *Novoli e il culto di Sant'Antonio Abate: le origini e la focara*, in *Fondazione di Terra d'Otranto*, 12/01/2025, <https://www.fondazioneterradotranto.it/2025/01/12/novoli-e-il-culto-di-santantonio-abate-le-origini-e-la-focara/>; *Storia della Confraternita*, in *ArciConfraternita Maria SS.ma Provvidenza e S. Antonio Abate*, <https://www.arciconfraternitaprovvidenza.it/> (consultati il 4 giugno 2025).

³⁶ D. PALMA, *Roca: la diaspora unita nel culto di Maria*, Calimera, 2002, p. 53.

³⁷ *Ivi*, p. 56.

Roca e si sottolinea che, in quell'anno, i versi sono opera del prof. Palumbo e la musica di inni e canti del maestro Coniglio Gallo³⁸.

La Madonna di Roca è celebrata, da molti secoli, anche nelle cittadine di Vernole, Melendugno e Borgagne³⁹, è interessante segnalare, a questo proposito, la presenza tra i manoscritti della Biblioteca del Conservatorio di Lecce di un inno per banda composto dal nobile neretino Antonio Tafuri, datato 15 aprile 1901, e destinato, come si legge sul frontespizio, alle *Verginelle della Madonna di Roca in Vernole* (SCH Dep. 1.5 - 38). La composizione, in 6/8, presenta una sezione centrale in "Tempo di Valzer".

Le *Strofette per la Maria Desolata* (DM Ms 1-7 G XVII 210), composte nel 1886, si articolano in tre parti: *Introduzione/Andante*, coro; *Larghetto/Solo per Baritono; Andante/Solo e coro*. Il testo deriva da una delle pratiche devozionali per la Vergine Addolorata diffuse dai Servi di Maria⁴⁰, vale a dire *Il Giorno di Maria Desolata*, lunga meditazione sul dolore della Madonna dopo la morte del Figlio⁴¹. A partire dai primi anni dell'Ottocento si diffonde un libretto, intitolato *Il giorno di Maria Desolata. Esercizio divoto da praticare in onore di Maria dalla sera del Venerdì Santo sino all'alba della Domenica di Pasqua*, che suggerisce come realizzare la meditazione e contiene i testi da utilizzare. Di particolare interesse sono i sedici versi, organizzati in quartine, presentati come *Introduzione* a sette Stazioni⁴². I primi otto, con il titolo *Madre che il figlio gemi*, musicati nel corso dell'Ottocento da vari autori⁴³, entrano a far parte dei canti tradizionali intonati

³⁸ Calimera-La festa di Roca, in «Corriere Meridionale», 5 maggio 1898, fasc. 17.

³⁹ Roca, saccheggiata dai Turchi tra il 1480 e il 1481, divenne la base per successive incursioni nell'entroterra, finché nel 1544 fu rasa al suolo da Ferrante Loffredo per ordine dell'imperatore Carlo V. Secondo la tradizione, i suoi abitanti costretti a fuggire si rifugiarono nei vicini borghi di Calimera, Melendugno, Vernole e Borgagne. *Roca: la diaspora unita*, cit., pp. 38, p. 43.

⁴⁰ Già nel Medioevo era diffusa la devozione per i Sette Dolori della Vergine Maria. Alla fine del Seicento Innocenzo XI concesse ai Servi di celebrare la festa la terza domenica di settembre, mentre nel 1727 fu fissata per tutta la Chiesa la data del venerdì dopo la domenica di Passione, M. RIGHETTI, *Manuale di Storia Liturgica*, Milano, Ancora, II, 1969, p. 394.

⁴¹ A. DI VINCENZO, *La statua della Vergine Addolorata ed il percorso della Processione*, Penne, Tipografia Paris, 2016.

https://www.academia.edu/44621563/La_statua_della_Vergine_Addolorata_ed_il_percorso_della_Processione.

⁴² Tra le varie edizioni è disponibile la riproduzione digitale integrale di quella stampata a Roma nel 1817 "Nella Stamperia dell'Osp. Apost. di S. Michele presso Carlo Mordacchini", realizzata dalla Biblioteca del Monumento nazionale di S. Scolastica – Subiaco (Roma)

<http://books.google.com/books?vid=IBSS:SU200006948>. I versi sono alle pp. 5-6.

⁴³ La ricerca effettuata sul catalogo online SBN ha restituito i nomi di Gaetano Mililotti, Bernardino Gamberini, Nicola Zingarelli, Ferdinando Tommasi, Giovanni Prota, Vincenzo Fioravanti, Vincenzo de Meglio, Pietro Ciaffoni. Le composizioni si collocano tutte tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento, ad eccezione di quella di Gamberini datata 1904. Altre versioni musicali del brano si possono ascoltare in rete, tra le più interessanti si segnala quella di Niccola Monti, musicista vissuto a Penne (Pescara) tra il XVIII e il XIX secolo, quella del sacerdote Raffaele de Gennaro composta nel 1929 per l'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso e pio Monte dei morti

durante la processione della Desolata, diffusa in tutto il Regno di Napoli e particolarmente sentita in Puglia. Le due quartine che, nel libretto a stampa, aprono l'*Introduzione*, nella partitura in esame sono utilizzate per la prima parte, mentre la seconda parte impiega due quartine che concludono la seconda Stazione, sulla partitura, in alto a sinistra, è riportata l'indicazione *2^a parola*. La terza parte si serve delle due quartine che concludono la terza Stazione. La melodia dolente ed espressiva è caratterizzata da un certo cromatismo, dal ritmo puntato e dalla dinamica sommessa che, spesso, si muove dal *piano* al *pianissimo*. Le strofette della seconda parte sono inserite anche in uno dei cosiddetti oratori sacri che, con le Frottole sacre, a Gallipoli, da diversi secoli, costituiscono il corredo musicale dei riti in onore dell'Addolorata celebrati, il venerdì precedente la Domenica delle Palme, dall'antica confraternita del Carmine e della Misericordia⁴⁴.

I contributi musicali di Michele Coniglio Gallo alla processione del Venerdì Santo a Lecce trovano eco, ancora una volta, nella stampa cittadina, il 22 aprile 1897 il «Corriere Meridionale» scrive:

Commoventi e solenni riuscirono le sacre funzioni del Venerdì Santo nel nostro Duomo. La sera poi, come il solito, percorse le vie di Lecce una processione seguita da un buon numero di bambine che cantavano un inno di occasione, davvero bello. Quest'inno è una nuova composizione assai gentile del maestro Michele Coniglio Gallo⁴⁵.

Le due versioni della *Salve Regina* di Coniglio Gallo, a cui si è fatto cenno precedentemente, datano la prima 1897 (DM, Ms 1-7 22), la seconda 1914 (DM, Ms 2-4 4), entrambe mettono in musica il testo latino della preghiera. La composizione del 1897 è per coro di ragazzi, inserendosi tra i lavori che il maestro dedicò alla sua “banda piccola” e ai suoi giovani allievi, lo stile della parte vocale, strettamente sillabico e contenuto in un ambito ristretto, è funzionale al testo che risulta scorrevole e comprensibile. Il brano del 1914 vede la parte vocale affidata al Tenore solista e, pur attenendosi anche in questo caso ad uno stile fondamentalmente sillabico, presenta una forma più articolata, così che il testo risulta diviso in varie sezioni.

La *Salve Regina* è una delle quattro antifone mariane cantate a Compieta, ciascuna in un diverso periodo dell'anno liturgico. La sua origine risale al secolo XI, il suo autore è incerto. Inizialmente non aveva un impiego liturgico, successivamente assunse la funzione di vera e propria antifona, vale a dire brano che introduce un salmo, un responsorio o un versicolo, ma già nel secolo XII, a Roma, fu assegnata a Compieta e divenne la più antica delle quattro antifone

di Meta (Napoli), quella del sacerdote Giuseppe Maria De Carlo vissuto a Frosolone (Isernia) tra il 1831 e il 1907.

⁴⁴ L'Addolorata di Gallipoli (Lecce). Un appuntamento con la tradizione con musica, fede, storia e folklore, in *Voci di Banda Portale di cultura e informazione musicale. Associazione Musicale M° Rocco Quarta. Monteroni di Lecce*, <https://www.vocidibanda.it/> (consultato il 4 giugno 2025)

⁴⁵ Venerdì Santo, in «Corriere Meridionale», 22 aprile 1897, fasc. 16.

mariane ad essere cantata autonomamente, senza salmodia, nel periodo compreso tra la festa della Trinità e la prima domenica di Avvento, oggi detto Tempo Ordinario. La preghiera ebbe un'enorme diffusione anche nell'uso devozionale. Si conoscono due diverse intonazioni melodiche entrambe legate alla tradizione del canto gregoriano, una più elaborata, 'fiorita', l'altra sillabica. A partire dal secolo XIV compaiono le prime elaborazioni polifoniche che, nel corso dei secoli successivi, divennero numerosissime⁴⁶. La *Salve Regina* occupa un posto importantissimo nella musica sacra e anche nel repertorio per banda la preghiera ha ottenuto il favore di vari compositori. Nel fondo De Magistris, oltre alle due *Salve Regina* di Coniglio Gallo, ci sono anche due riduzioni per banda realizzate nel 1878 (DM G V-8) e nel 1881 (DM G V-7) da Vito Allegretti, direttore della banda civica di Lecce tra il 1867 e il 1882⁴⁷, entrambe, come si legge sul frontespizio, derivano dall'opera originale di Cesare Balsamo, nobile dilettante⁴⁸.

Una *Salve Regina*, composta da Ernesto Abbate (I-LEcon Abbate 030), è compresa nel fondo Abbate.

Gli Abbate, il padre Biagio e i due figli Gennaro ed Ernesto⁴⁹, sono tra i rappresentanti più illustri della storia della banda e della musica per banda tra Ottocento e Novecento, i tre musicisti pugliesi, infatti, non solo si segnarono come grandi direttori, ma anche come compositori, la loro attività si svolse in numerose cittadine pugliesi, lasciando un segno indelebile nei complessi bandistici da loro guidati. Ai due fratelli, in particolare, si riconosce il merito di aver rinnovato il repertorio con creazioni originali, che, soprattutto nell'opera di Gennaro, si giovarono «di competenze tecniche e valori estetici acquisiti in campo lirico e sinfonico nel corso di una lunga carriera internazionale»⁵⁰.

Nella *Salve Regina* di Ernesto Abbate l'elaborazione del testo latino, affidato al Tenore, dà origine ad una struttura ampia e articolata che, introdotta dalla banda e divisa in varie sezioni, non rispetta rigorosamente la successione dei versetti dell'antifona e presenta la ripetizione di alcune parole. Tale libertà è evidente soprattutto nella parte iniziale che vede i primi quattro versetti organizzati dapprima in due coppie separate da interventi strumentali, quindi ripetuti di seguito con diversa intonazione. Il resto della preghiera rispetta l'ordine originale del testo

⁴⁶ W. KIRKENDALE, *On the Marian Antiphons Salve Regina, Te decus virgineum, and Antonio Caldara: with a bibliography for the Salve Regina*, in «Studi Musicali/Accademia Nazionale di S. Cecilia», 2, 2010, pp. 345-368.

⁴⁷ M.G. BRINDISINO, *In punta di penna tra sacro e profano*, cit., pp. 156-169: 157.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 156-157.

⁴⁹ Biagio Abbate nasce a Bitonto nel 1846, muore a Bisceglie nel 1917; Gennaro nasce a Bitonto nel 1874, muore a Squinzano nel 1954; Ernesto nasce a Noicattaro nel 1881, muore a Martina Franca nel 1934. Ernesto Abbate, in *Voci di Banda. Portale di cultura e informazione musicale. Associazione Musicale M° Rocco Quarta. Monteroni di Lecce*, <https://www.vocidibanda.it/> (consultato il 4 giugno 2025); G. GREGUCCI, A. CAPPELLO, P. LAGALLE, *Ernesto & Gennaro Abbate. La storia della banda di Squinzano. La più grande evoluzione stilistica e culturale della banda italiana* / Associazione musicale culturale 'Ernesto e Gennaro Abbate', Lecce, Il Raggio Verde, 2019, pp. 39-82.

⁵⁰ *Inventario del fondo Abbate*, cit.

e conclude reiterando non solo le ultime invocazioni *O clemens*, *O pia*, *O dulcis Virgo Maria*, ma anche l'iniziale *Salve*. L'organico strumentale del brano mette bene in evidenza una delle peculiarità che la critica riconosce al compositore, vale a dire aver recepito pienamente la riforma voluta da Alessandro Vessella.

Tra le numerose composizioni di Ernesto presenti nel fondo si segnalano, oltre alla *Salve Regina*, altri brani sacri che sono in relazione con i luoghi e le occasioni che videro l'impegno del maestro durante la sua carriera. Un piccolo, ma significativo gruppo fa riferimento alla cittadina e alla banda di San Ferdinando di Puglia: *Strofette alla funzione al San Ferdinando* (I-LEcon Abbate 033, spartito voce e pianoforte), *Inno Religioso a San Ferdinando* (I-LEcon Abbate 034, spartito voce e pianoforte; I-LEcon Abbate 035 partitura per banda), *Inno funebre a SS. Cristo all'Orto* (I-LEcon Abbate 095 partitura per banda). Per quanto riguarda gli spartiti canto e pianoforte si deve ricordare che, nella seconda metà dell'Ottocento, in alcune riviste dedicate alla banda, si consigliava di pubblicare le riduzioni per pianoforte, in quanto, prima della riforma Vessella, non esistendo formazioni uguali le une alle altre, sarebbe stato più semplice adattare le composizioni ai singoli complessi, agevolandone la fruizione anche per i dilettanti⁵¹.

Le partiture di Ernesto Abbate riportano la data di composizione dei due inni, 1916 per quello a san Ferdinando, 21 marzo 1920 per l'*Inno funebre*, mentre non ci sono indicazioni relativamente alle *Strofette*. Ernesto Abbate diresse la banda di San Ferdinando di Puglia dal 1908 al 1910⁵², è quindi evidente che i due inni risalgono ad un periodo successivo a quello di permanenza del maestro alle guide della banda della cittadina, testimoniando il duraturo legame mantenuto con quel luogo. Per quanto riguarda le due composizioni dedicate a san Ferdinando, i testi, rispettivamente di don Raffaele Lopez e del sacerdote Antonio Cimino, sono in italiano, questa particolarità evidenzia che si tratta ancora una volta di quel repertorio paraliturgico, già considerato nella produzione di Coniglio Gallo, destinato ad accompagnare musicalmente le processioni o altre funzioni devozionali in onore dei santi, a questo proposito, è significativo che l'*Inno Religioso* nello spartito sia definito *Popolare*. Don Raffaele Lopez, autore del testo delle *Strofette*, fu un personaggio di rilievo nella vita religiosa della cittadina di San Ferdinando di Puglia. La sua attività si svolse presso la chiesa matrice, intitolata proprio a San Ferdinando⁵³, poco dopo la sua ordinazione sacerdotale ebbe l'incarico di coadiutore del parroco e ricoprì tale ruolo dal 1893 al 1919, anno in cui divenne parroco della stessa chiesa, restando in carica fino alla sua morte, avvenuta nel 1945. Prima di diventare parroco della chiesa matrice, don Raffaele si

⁵¹ A. CARLINI, *La banda italiana prima della riforma di Vessella. Gli scritti di Raffaele Lucarini sulla rivista «La Banda» (1871-72)*, in «Consonanza. Fare musica insieme», 45, 1993, pp.17-23.

⁵² Ernesto Abbate, in *Voci di Banda. Portale di cultura e informazione musicale. Associazione Musicale M° Rocco Quarta. Monteroni di Lecce*, <https://www.vocidibanda.it/> (consultato il 4 giugno 2025); G. GREGUCCI, A. CAPPELLO, P. LAGALLE, *Ernesto & Gennaro Abbate.*, cit., p. 39.

⁵³ La storia della chiesa matrice in <https://www.sanferdinandore.it/index.php/parrocchia/la-storia> (consultato il 4 giugno 2025).

interessò alacrememente anche alla costruzione di una nuova chiesa intitolata alla Vergine del Rosario⁵⁴.

L'*Inno funebre a SS. Cristo all'Orto* rimanda alla tradizione culturale della chiesa matrice, la composizione, infatti, è destinata alla confraternita di Maria Santissima dello Sterpeto⁵⁵, costituita presso la chiesa di San Ferdinando. Il sodalizio, attualmente attivo, partecipa con le altre confraternite cittadine alle celebrazioni del venerdì santo, portando in processione le statue di *Gesù nell'orto*, *Gesù che porta la croce*, *Gesù morto*, *Maria Desolata* e la *Pietà*⁵⁶. Il carattere mesto e solenne del brano è consono a un repertorio diffuso soprattutto nel meridione d'Italia, vale a dire la musica che accompagna le solenni processioni della settimana santa che, a partire dall'Ottocento, vede primeggiare la banda con l'esecuzione di maestose marce funebri⁵⁷. La data riportata nella seconda pagina della partitura, 21 marzo 1920, corrisponde alla quinta domenica di quaresima di quell'anno, questo tuttavia non esclude categoricamente che la composizione sia stata utilizzata durante il Triduo pasquale.

Nel fondo Abbate trovano posto altri brani destinati ai riti della Settimana Santa, esemplare è la *Marcia Funebre* di Michele Carelli (I-LEcon Abbate 016), copiata, come si legge sul frontespizio del manoscritto, da Valeriano China. Sullo stesso frontespizio è riportata la data del 1888 e l'indicazione "N.6", si tratta, infatti, della sesta delle quattordici marce funebri composte dal maestro bitontino per accompagnare la solenne *Via crucis* che da secoli si svolge, il Venerdì Santo, nelle vie della città di Bitonto⁵⁸. Le marce furono realizzate, in un arco di tempo compreso tra il 1878 e il 1891, per la Confraternita di Santa Maria del Suffragio, a cui il maestro aveva aderito nel 1863, e affidate, per l'esecuzione, alla banda cittadina che lo stesso Carelli dirigeva dall'inizio degli anni Settanta. È stato ipotizzato che il numero di quattordici rispondesse al fine di eseguirne una per ciascuna delle quattordici stazioni della *Via Crucis*. Carelli rappresentò un punto di riferimento fondamentale per la vita musicale di Bitonto nella seconda metà dell'Ottocento, oltre a dirigere la banda cittadina, fu il responsabile della musica liturgica della Cattedrale e in tal veste compose molta musica sacra tra cui la messa

⁵⁴ N. TODISCO, *Un po' di storia*, in *Parrocchia B.V. Maria del SS. Rosario, dei Padri Leonardini dell'Ordine della Madre di Dio*, <https://www.smrosario.org/index.php> (consultato il 4 giugno 2025).

⁵⁵ Il culto per la Madonna dello Sterpeto nasce a Barletta, città di cui la Vergine è patrona con san Ruggero e si diffonde nei paesi vicini. S. LATTANZIO, *Beata Vergine Maria dello Sterpeto*, in *Santi e beati*, <https://www.santiebeati.it/> (consultato il 4 giugno 2025). La storia di San Ferdinando di Puglia è legata a quella di Barletta da cui provenivano alcuni dei suoi abitanti. *Storia di San Ferdinando di Puglia*, <https://prolocosanferdinandodip.it/storia/#sancassano> (consultato il 4 giugno 2025).

⁵⁶ *Notizie da Sanferdinando*, <https://www.sanferdinandoviva.it/notizie/venerdi-santo-di-preghiera-e-devozione-a-san-ferdinando-di-puglia-foto> (consultato il 4 giugno 2025)

⁵⁷ P. GIANNO, *La musica dei misteri – Bande, canti e suoni nella Settimana Santa a Trapani*, Trapani, 2017, Edizioni Drepanum, pp. 78-81.

⁵⁸ L'autografo della partitura della *Marcia Funebre* n. 6 di Michele Carelli è conservato presso la Biblioteca Diocesana sezione di Bitonto – Bitonto (BA), MS 46/1-6.

per banda *Domine Deus* del 1872. Tra i suoi numerosi allievi figura anche Biagio Abate, il padre di Gennaro ed Ernesto⁵⁹.

La continuità della tradizione da maestro ad allievo è testimoniata, nel fondo Abbate, dalla presenza di alcune composizioni di Biagio Abate, tutte per banda, destinate al Venerdì Santo. In particolare si tratta di *Elegia Funebre* (I-LEcon Abbate 014), di cui si conserva l'edizione del 1908⁶⁰, il brano è ancora oggi eseguito a Bitonto all'uscita della processione dell'Addolorata dalla Cattedrale, e del *Pezzo Funebre*, copiato e adattato nella strumentazione dal figlio Ernesto per la processione del Venerdì Santo di Bari del 1926. Due altre partiture di Biagio che, presumibilmente, si possono porre in relazione con i riti della Settimana Santa sono la *Nuova Marcia Funebre per la Banda Musicale di Bitonto* (I-LEcon Abbate 010) datata 1907 e la *Marcia Funebre* (I-LEcon Abbate 011) indicata come *Partitura supplemento*. I numeri presenti in testa ai due manoscritti, rispettivamente N.7 e N. 11, farebbero pensare, infatti, che siano appartenute a un gruppo omogeneo, destinato, al pari della marcia funebre di Carelli, alla Via Crucis o a una processione. Non sono da escludere, naturalmente, altre interpretazioni, i numeri potrebbero avere una funzione più generica, indicando semplicemente l'ordine di una raccolta, anche l'aggettivo 'nuova', per la marcia indicata come settima, si presta a una doppia lettura, potrebbe in generale rimarcare che si tratta di una composizione inedita oppure alludere alla sostituzione di una marcia funebre precedentemente composta. Biagio è anche autore di una marcia funebre per la banda di Martina Franca del 1889 (I-LEcon Abbate 009) e della riduzione per banda del primo numero della *Messa da Requiem* di Angelo Antonucci (I-LEcon Abbate 266) compositore vissuto nell'Ottocento.

Altre composizioni 'funebri' presenti nel fondo, ma non riferibili ai riti della Settimana Santa, sono frutto dell'ingegno tanto di Gennaro che di Ernesto Abate. In particolare, a Gennaro si devono una marcia funebre intitolata *Lamento* (I-LEcon Abbate 171) e una marcia Funebre in sol minore (I-LEcon Abbate 220), entrambe per banda, una marcia funebre intitolata *Tristezza* (I-LEcon Abbate 232) per pianoforte e una marcia funebre intitolata *Quando cadran le foglie* (I-LEcon Abbate 219) per orchestra.

Ernesto è autore di due composizioni intitolate, la prima, *Passo funebre* (I-LEcon Abbate 096), composta per piccola banda a San Ferdinando di Puglia nel marzo del 1909 in ricordo della sorella defunta Amelia, la seconda *Ohime! Sorte mia! Passo funebre* (I-LEcon Abbate 031), anche questa per banda. Si deve a Ernesto anche la trascrizione e riduzione per banda di *Pensiero Lugubre. Riposa in pace* (I-LEcon Abbate 032) di Michele Carelli, realizzata a San Ferdinando di

⁵⁹ L. TANGORRA, a cura di, *Parole e musica. Dalla cinquecentina al manoscritto musicale. Atti del convegno nazionale Biblioteca E. Rogadeo, Bitonto, 30 marzo 2019*. Bari, Quorum, 2019; D. FERROVECCHIO, *Conferenza-Concerto "Michele Carelli, una vita per la musica"*, in *Voci e colori del Sud*, 26/10/2011, <https://vocicoloridelsud.blogspot.com/> (consultato il 4 giugno 2025).

⁶⁰ Firenze, Lapini, 1908.

Puglia nel 1905. Nel fondo si annovera anche una *Marcia Funebre* (I-LEcon Abbate 270) di Antonio Abbate, si tratta, probabilmente, di Antonio Biagio, il maggiore dei figli di Biagio, nato nel 1872⁶¹. Si deve ricordare, infine, la *Marcia Funebre In memoria di Carlo Cesi* (DM, Ms. 1-7 33), direttore della banda di Lecce⁶², composta di Michele Coniglio Gallo nel 1886, compresa nel fondo De Magistris.

I brani ‘funebri’ non riconducibili ai riti della Settimana Santa sono da ascrivere al genere delle marce destinate ad accompagnare i funerali, collocandosi in un repertorio che oscilla tra sacro e profano, infatti, se è vero che nella maggior parte dei casi il corteo, preludio del rito religioso, confluisce in chiesa, si devono considerare anche i casi di esequie civili che, tuttavia, mantengono quel carattere rituale collettivo di cui è ricca tutta la tradizione popolare.

Conclusa la digressione su marce e pezzi funebri e tornando ad esaminare le composizioni sacre di Ernesto Abbate, si deve segnalare un altro gruppo che fa riferimento ad uno dei periodi più importanti della vita artistica del maestro, si tratta di sei partiture destinate alla banda di Squinzano e dedicate a Maria Santissima Annunziata. Nella cittadina salentina il culto della santissima Annunziata è legato non solo alla celebrazione di una delle feste mariane più antiche, ma anche ad una particolare devozione locale che risale al secolo diciassettesimo. Tra il 1618 e il 1627 fu eretta, alle porte della città, la chiesa dell’Annunciazione per volontà di una pia donna, Maria Manca, alla quale era apparsa la Vergine. Il luogo ben presto divenne meta di pellegrinaggi e la venerazione per la santissima Annunziata si radicò attraverso i secoli, tanto che nel 1971 il tempio fu eretto a Santuario⁶³.

Ernesto Abbate guidò la banda di Squinzano dal 1919 al 1934, quando, in seguito alla sua malattia e morte, subentrò il fratello Gennaro⁶⁴. Le sei partiture comprendono quattro inni composti, uno ogni anno, tra il 1927 e il 1930, una *Nenia* (I-LEcon Abbate 018) e una *Melodia omofona* (I-LEcon Abbate 019) di cui, in entrambi i manoscritti, non è indicata la data. Gli inni sono intitolati *Inno festivo* (I-LEcon Abbate 019A) nella partitura del 1927, *Inno sacro* in quelle del 1928 (I-LEcon Abbate 020) e del 1930 (I-LEcon Abbate 020B), semplicemente *Inno* (I-LEcon Abbate 020A) nella partitura del 1929. Le sei composizioni adottano di volta in volta un organico differente, ampio appare quello degli inni del 1928 e del 1930, come anche quello della *Nenia* e della *Melodia omofona*, con piccole differenze si registra in queste partiture la presenza al completo di legni, inclusi i

⁶¹ Biagio Abbate e la moglie, Maria Tarantino, ebbero cinque figli: Biagio Antonio nato nel 1871 e morto dopo pochi mesi; Biagio Antonio nato l’anno successivo, probabile autore del brano di cui sopra; Gennaro Michele nato nel 1874; Maria Sofia, nata nel 1876; Ernesto Paolo, nato nel 1881. G. GREGUCCI, A. CAPPELLO, P. LAGALLE, *Ernesto & Gennaro Abbate*, cit. p. 39.

⁶² M.G. BRINDISINO, *In punta di penna*, cit. p. 157.

⁶³ D. STEFANIZZI, *Chiesa e società a Squinzano in antico regime, secoli 17 e 18*, Lecce, Conte, 1998.

⁶⁴ G. GREGUCCI, A. CAPPELLO, P. LAGALLE, *Ernesto & Gennaro Abbate*, cit., p. 40.

saxofoni, ottoni e strumenti a percussione, mentre nell'inno del 1927 si nota l'assenza dei sax e nell'inno del 1929 quella degli ottoni, sul frontespizio di quest'ultimo manoscritto, infatti, si precisa "con accompagnamento di strumenti ad ancia". Tanto nella composizione del 1927 che in quella del 1929, per alcuni strumenti è indicato che "seguono il canto", suggerendo la presenza di una parte vocale che, tuttavia, non è segnata in partitura, sul frontespizio del 1929, inoltre, si nota la dicitura "Versi di" a cui non fa seguito alcun nome. Un ulteriore manoscritto, intitolato *Altra Melodia Omofona per la Nenia di Ernesto Abbate a Maria SS. Dell'Annunziata/parte per il Canto* (I-LEcon Abbate 018A), riporta il testo da cantare nella *Nenia*. Si tratta di una composizione in lode di Maria di autore ignoto, organizzata dalla musica in uno schema strofico variato, la melodia è prevalentemente sillabica, in 6/4. Osservando la partitura della *Nenia*, si nota che, dopo una breve introduzione strumentale, a battuta 8 entra il motivo della parte vocale presentato da vari strumenti, il tempo segnato sulla partitura è 2/4, per cui il disegno melodico del canto è presentato in terzine di crome.

Completano l'insieme delle composizioni sacre di Ernesto Abbate, presenti nel fondo omonimo, la *Salve Maria* per Soprano o Tenore e orchestra, le marce sinfoniche per banda *Gesù Risorto* (I-LEcon Abbate 026) e *Bella Madonna* (I-LEcon Abbate 027), l'*Inno al Redentore* (I-LEcon Abbate 097) per pianoforte e l'inno *Iste Confessor* (I-LEcon Abbate 036) per canto e pianoforte, quest'ultimo, nonostante il titolo in latino, presenta il testo in italiano, liberamente tradotto dal professor Mauro Terlizzi e musicato da Ernesto in modo originale rispetto alle versioni melodiche tramandate dai libri liturgici. Della *Salve Maria* sono presenti più copie, alcune autografe, tanto della riduzione per voce e pianoforte (I-LEcon Abbate 021, 021A, 021B, 022, 022°, 022B) quanto della partitura orchestrale (I-LEcon Abbate 023, 024, 024A, 025, 025A). Uno degli autografi per orchestra riporta in penna rossa una serie di annotazioni e correzioni che si devono, probabilmente, al fratello Gennaro (Abbate 023). Il testo del brano è in italiano e può considerarsi una parafrasi dell'*Ave Maria*, la prima sezione si apre con l'invocazione "Dio ti salvi o Maria" per poi proseguire con una serie di interpolazioni al testo tradizionale. La seconda parte, da *Santa Maria* alla fine, è fedele alla preghiera mariana pur proponendo ripetizioni di frasi e di parole, segue quindi la ripresa abbreviata della prima sezione. Fonte di ispirazione per questa composizione potrebbe essere stato il brano di Mercadante dallo stesso titolo, pubblicato da Ricordi nel 1865. Nel fondo Abbate è presente una copia strumentata per banda proprio da Ernesto (I-LEcon Abbate 029). L'elemento comune è da ricercare nella struttura, in quanto anche la composizione di Mercadante ripropone la sezione iniziale abbreviata come conclusione della preghiera, i testi utilizzati, invece, sono diversi, quello di Mercadante, ad eccezione del saluto angelico tradotto "Salve, Maria", è abbastanza fedele all'originale, pur proponendo una serie di ripetizioni delle frasi con intonazione variata.

Gesù Risorto e *Bella Madonna* sono due importanti esempi di marcia sinfonica, il nuovo genere compositivo che si afferma a partire dalla fine dell'Ottocento,

grazie soprattutto a maestri meridionali come Davide Delle Cese direttore della banda di Bitonto, e vede nella produzione dei fratelli Abbate un contributo fondamentale, grazie a lavori ampi e articolati nella forma⁶⁵.

Le rimanenti composizioni sacre presenti nel fondo Abbate sono di Gennaro, si tratta, oltre ai pezzi già menzionati, di una *Marcia per processione* “strumentata in modo che si possa eseguire con elementi ridotti”, così come specificato sul frontespizio della partitura, recante la data 21 novembre 1935 (I-LEcon Abbate 172), e di un *Inno a Maria Santissima Annunziata*, in quest’ultimo caso si dispone solo dello spartito per pianoforte (I-LEcon Abbate 173, 173A).

Il fondo Schirosi, esplorato solo parzialmente, è ricco di manoscritti ed edizioni di composizioni di vario genere, tra gli autori di musica sacra per banda, oltre al maestro neretino Egidio Schirosi che dà titolo al fondo, emergono i nomi del già citato barone Tafuri e di Carmelo Leopizzi, artefice di un *Inno alla Croce* (SCH., Dep. 1.5 59). I brani per banda di Schirosi, qui considerati, sono una trascrizione per banda di *Inno alla Vergine. Meditazione religiosa* di Luis James Alfred Lefebure-Wely e quattro inni.

Egidio Schirosi, nato il 10 gennaio del 1895, divenne organista della cattedrale di Nardò nel 1922, tra il 1935 e il 1937 diresse la rinomata “Banda Verde”, quindi la direzione passò al fratello Vincenzo⁶⁶. La trascrizione di *Inno alla Vergine* è datata 1926, il pezzo originale dell’organista e compositore francese⁶⁷ risale agli anni quaranta dell’Ottocento, fu stampato dall’editore Heugel a Parigi ed è destinato a violino, violoncello e Harmonicord, strumento a tastiera piuttosto raro, perfezionato in Francia. Gli inni per banda sono dedicati a san Vincenzo martire (SCH., Dep. 1.5 50), al secondo Congresso Eucaristico della Diocesi di Nardò (SCH., Dep. 1.5 24), alla festa del *Corpus Domini* (SCH., Dep. 1.5 62) e a san Biagio (SCH., Dep. 1.5 29). La prima composizione, l’inno per san Vincenzo, risale al 10 gennaio 1930 ed è destinato a Parabita, cittadina della diocesi di Nardò che custodisce un simulacro ligneo con i resti del corpo del santo nella chiesa matrice, intitolata a san Giovanni Battista. Il culto risale al secolo diciottesimo quando la preziosa reliquia fu donata al duca Giuseppe Ferrari dal frate agostiniano Tommaso Cervioni. L’organico strumentale comprende: Quartino, Clarinetti primi e secondi, Cornette, Genis, Tromboni, Bombardini, Bassi, Batteria. La parte del canto, segnata in partitura, è in stile sillabico, il testo italiano in versi si deve a Gaetano Faggiani, all’epoca arciprete della chiesa di San Giovanni Battista. L’inno è ancora

⁶⁵ L. BIANCHI, *Le origini della marcia sinfonica*, in *Voci di Banda. Portale di cultura e informazione musicale. Associazione Musicale M° Rocco Quarta. Monteroni di Lecce*, <https://www.vocidibanda.it/> (consultato il 4 giugno 2025); G. MILAZZO, *La marcia nella musica europea. Con approfondimento della marcia sinfonica*, Sondrio, Animando Edizioni Musicali, 2009.

⁶⁶ *Una banda. Storia della Banda Verde di Nardò e dei suoi musicisti. 1985 Anno Europeo della Musica*, Regione Puglia, Ass.to alla Cultura e alla P. I. – C.S.P.C.R. Nardò, <http://www.pugliadigitalibrary.it/media/00/00/38/626.pdf> (consultato il 4 giugno 2025).

⁶⁷ *Lefebure-Wely* in *DEUMM. Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie*, Torino, UTET, IV, 1986, p. 345.

intonato in occasione della festa che si celebra l'ultima domenica di gennaio, il frontespizio del manoscritto, infatti, oltre alla data del 10 gennaio, indica quella del 26 gennaio che nel 1930 coincideva con l'ultima domenica del mese⁶⁸. Nel 1955, dall'otto al quindici maggio, la diocesi di Nardò celebrò il secondo congresso Eucaristico, in occasione dell'ottavo centenario del miracolo del Crocifisso Nero custodito nella cattedrale neritina⁶⁹. Schirosi realizzò la versione per banda dell'*Inno Eucaristico* composto dal sacerdote Antonio De Fidio sui versi *Alleluia, Osanna si canti* del sacerdote Lorenzo D'Angelo. La parte vocale procede in stile prevalentemente sillabico, la strumentazione prevede Clarinetti, Sassofoni, Corni, Cornette, Trombe, Tromboni, Flicorni, Bassi, Tamburo, Cassa e piatti.

Un secondo *Inno Eucaristico* fu composto dall'organista della cattedrale di Nardò per la festa del *Corpus Domini* del 1957, mentre l'*Inno a San Biagio*, su versi di Siciliano, risale al 3 febbraio 1958. Gli organici strumentali comprendono rispettivamente: Clarinetti primi e secondi, Sax contralto e Sax tenore, Cornette e Flicorni, Corni, Tromboni, Flicorni bassi, Flicorni bassi gravi e Corni bassi, Batteria, Tamburo, nell'inno del 1957; Flauto piccolo, Clarinetti primi e secondi, Sax contralto, Sax tenore, Sax baritono e basso, Corni, Cornette, Tromboni, Flicorni soprani, Flicorni baritoni, Bassi gravi e Contrabbassi, Batteria, nell'inno del 1958.

A queste composizioni si devono aggiungere due brani sacri dello stesso autore per la festa del Santissimo Crocifisso di Galatone, si tratta di un *Inno* datato 3 maggio 1926 e, come si legge sul manoscritto, scritto "in occasione del carro trionfale per la festa del SS. Crocifisso" (SCH., Dep. 1.5 50), e di una *Messa* risalente al 3 maggio 1929 (SCH., Dep. 1.5 60). Il 3 maggio è il giorno in cui la Chiesa Romana celebra la festa dell'Invenzione della Croce, nella cittadina di Galatone tale solennità è legata al culto locale per un'antica icona del Crocifisso, risalente, secondo le testimonianze del Seicento, all'epoca della dominazione turca seguente il sacco di Otranto e venerata con particolare devozione a partire dal 1621, quando avvennero numerosi miracoli. In breve tempo cominciarono ad accorrere presso la prodigiosa immagine numerosi pellegrini e il culto fu incrementato con la costruzione di una chiesa che custodisse degnamente la sacra immagine, a partire dal 1718, inoltre, si diede vita alla rievocazione del ritrovamento del Legno della Croce da parte di sant'Elena con l'allestimento del Carro di Sant'Elena, imponente processione pregna ancora di quel gusto barocco per il meraviglioso⁷⁰.

⁶⁸ *San Vincenzo martire*, in *Chiesa Matrice di Parabita. I nostri santi*, <https://www.chiesamadrepabita.it/> (consultato il 4 giugno 2025).

⁶⁹ F. D'ACQUARICA, *La chiesa di Noha e i vescovi di Nardò (23-esima e ultima parte)* 29/06/2018 in *Noha.it*, <https://www.noha.it/noha/storico.asp?s=La+chiesa+di+Noha+e+i+Vescovi+di+Nard%C3%B2>

⁷⁰ V. ZACCHINO, *Penitenza e pellegrinaggio al Crocifisso della Pietà di Galatone*, in «L'Idomeneo», 2016, 22, pp. 125-132.

Per quanto riguarda l'inno, si conserva la parte del canto, su versi in italiano, e lo spartito, presumibilmente, per organo, in cui si armonizza la melodia vocale. La messa comprende i cinque canti del *Proprium*, presenti nell'edizione del Graduale Romano del 1908 emanata da Pio X, con precisione: Introito *Nos autem*, Alleluia *Dicite in gentibus*, Alleluia *Dulce lignum*, Offertorio *Dextera Domini*, Communio *Per signum crucis*, da notare che, nel manoscritto, il brano indicato come Graduale comprende i due Alleluia che, nel Tempo pasquale, sostituiscono la successione Graduale, Alleluia. I testi latini seguono fedelmente la tradizione ufficiale, ma la melodia dei cinque canti non corrisponde a quella tramandata dal Graduale Romano, propone piuttosto un'intonazione nello stile dei toni salmodici, sillabica e legata alla ripetizione della corda di recita. L'Introito è l'unico canto a contemplare una parte per Tenore primo e una parte per Tenore secondo, mentre gli altri canti del *Proprium missae* conservano solo la parte del primo Tenore. Il particolare più interessante, ai fini di questo contributo, è l'accompagnamento per Introito e Graduale affidato al Clarone.

Concludendo questa rapida rassegna sulle composizioni sacre per banda custodite presso la Biblioteca del Conservatorio "Tito Schipa" di Lecce, si può osservare come esse forniscano una varietà di generi che rispecchia i mutamenti del repertorio bandistico sacro tra Ottocento e Novecento, in particolare, dopo il *Motu Proprio* di Pio X, la banda, estromessa dalle funzioni liturgiche, si consacra al vasto territorio delle pratiche devozionali, soprattutto quelle legate al culto locale.

Il rapporto tra bande e culto locale, divenuto nel corso dell'Ottocento sempre più stretto⁷¹, apporta nuovi elementi ad una tradizione spesso molto antica e quasi sempre frutto di una complessa rete di rapporti tra vita religiosa, culturale e civile. Sin dal medioevo, la composizione di nuovi Uffici e Messe dedicati a santi e feste venerati in luoghi particolari aveva arricchito la liturgia e la musica sacra⁷². Proprio la musica, a volte, diviene l'elemento distintivo di una comunità, accade, infatti, che l'intonazione musicale di uno stesso Ufficio concesso a città o a Ordini religiosi particolari, passando da luogo a luogo, sia sottoposta a varianti o a radicali cambiamenti⁷³.

La banda si inserisce in questa secolare tradizione apportando nuova linfa, infatti, se è vero che nel repertorio sacro per banda dell'Ottocento si elaborano brani tratti dalla liturgia, come messe, antifone e salmi, con l'avvento del nuovo secolo, molto rilevante è la produzione di composizioni originali tanto nel materiale musicale quanto nello stile. Gli inni considerati in questo contributo, ad esempio, si emancipano dalla tradizione liturgica presentando i testi in lingua

⁷¹ B. CIPRIANI, *Il Concerto Musicale di Gavignano e la Canzone alla Vergine delle Grazie* in *Al...Lumière marciando*, cit., pp. 29-44.

⁷² P. DURANTE, *Culto locale, edizioni e trasmissione manoscritta nel secolo XVIII. Testimonianze in Terra d'Otranto*, in *European Sacred Music, 1550-1800: New Approaches (Conference Book)*. University of Fribourg (Switzerland), 2010, pp. 97-102.

⁷³ P. DURANTE, *Le versioni melodiche negli Uffici locali. La tradizione della Chiesa gallipolitana*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 37 (1-2), 2016, pp. 270-289.

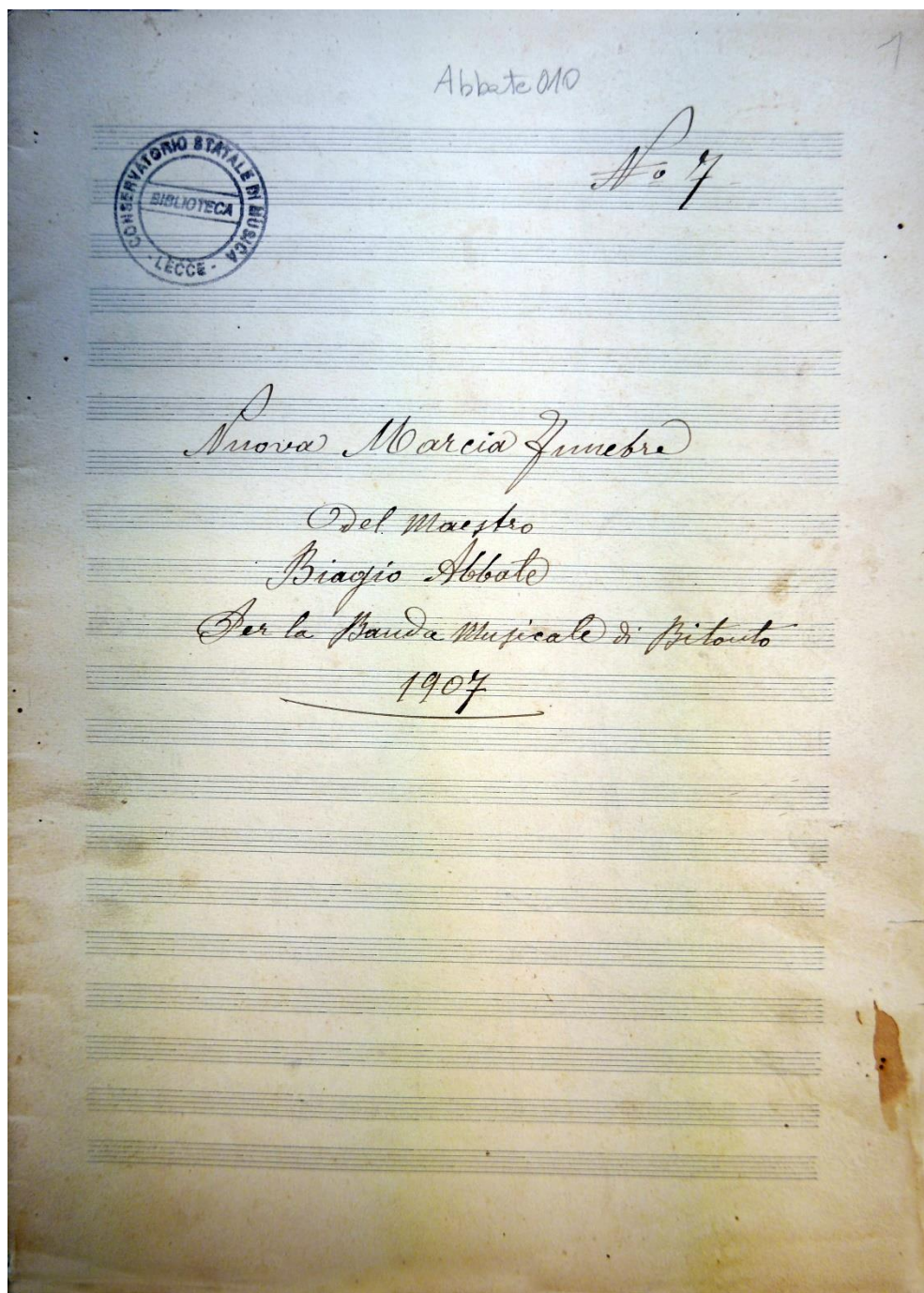
italiana, quasi sempre espressamente composti, una forma musicale più varia rispetto alla rigorosa struttura strofica dell'innodia latina e melodie orecchiabili che spesso evidenziano una serie di influenze e di contaminazioni tra colto e popolare, tra sacro e profano, esemplare, a questo proposito, la sezione in "Tempo di Valzer" nell'inno per le *Verginelle della Madonna di Roca in Vernole* del barone Tafuri.

Le marce funebri, utilizzate durante le processioni della settimana santa, e ancor più le marce sinfoniche, immancabili nelle cerimonie che animano piccoli e grandi centri in occasione delle feste locali, interpretano i nuovi gusti dei fedeli e al tempo stesso li rinnovano. Le prime, con il loro *pathos* intenso, immergono gli astanti in un'atmosfera triste che enfatizza i riti che accompagnano, le seconde, più varie nella forma e nel carattere espressivo, rappresentano un prezioso collegamento tra la grande tradizione operistica, che domina l'Ottocento musicale italiano, e la riscoperta della musica strumentale, che anima il primo Novecento. La marcia sinfonica, specialmente nella produzione dei fratelli Abbate, riesce a conciliare elementi stilistici colti, come l'elaborazione tematica e la scrittura contrappuntistica, con elementi popolari: in *Bella Madonna* di Ernesto Abbate, ad esempio, la citazione di uno dei canti mariani più amati e diffusi, conosciuto in Italia con il titolo *Andrò a vederla un dì*⁷⁴, associa immediatamente e indissolubilmente la marcia sinfonica alla venerazione per la Vergine Maria e, in tal modo, la marcia stessa diviene un elemento importante della tradizione religiosa della città di Squinzano.

Il legame identitario tra banda e culto locale si evince anche dalla persistenza sino ai nostri giorni di brani come le marce funebri di Michele Carelli o *Elegia Funebre* di Biagio Abbate che continuano a risuonare nella città di Bitonto durante i riti della settimana santa. Le *Strofette per la Maria Desolata* di Coniglio Gallo, poi, mettono in evidenza come la versione musicale di testi comuni a consuetudini devozionali appartenenti a tempi e luoghi diversi divenga l'elemento connotativo di uno specifico luogo e/o di una specifica festa. La carriera di Egidio Schirosi, organista della cattedrale e direttore della banda cittadina, infine, dimostra come, nonostante riserve, critiche e proibizioni, la banda rimanga un elemento importante nella musica sacra.

Ma fin est mon commencement è il titolo di un famoso rondeau di Guillaume de Machaut, con tale auspicio si conclude questo contributo, confidando che dagli spunti qui disseminati possano prendere avvio nuove ricerche sulle composizioni sacre per banda custodite nella Biblioteca del Conservatorio di Lecce.

⁷⁴ Il canto fu composto in francese da Pietro Janin nel 1846 o poco dopo, con il titolo *J'irais la voir, un jour*. In breve tempo ebbe una grande diffusione e fu sottoposto a vari adattamenti musicali. *Andrò a vederla un dì*, in *Dizionario di Mariologia on-line*, La Theotokos. Portale di Mariologia, <https://www.latheotokos.it/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=6077>



Biblioteca del Conservatorio di Musica di Lecce, Fondo Abbate.

Coro di Maria Lugubre

Foro *Foro*

Ottavino

Quartino

Clarinetti 1mi

Fagotti 2di

Fagotti 3di

Clarinetto Sib

Cornetto 1mo

Cornetto 2do

Corni Mib

Trombe Mib

Tromba di Canto

Tromboni 3

Bombardini 1mi

Bombardini 2di

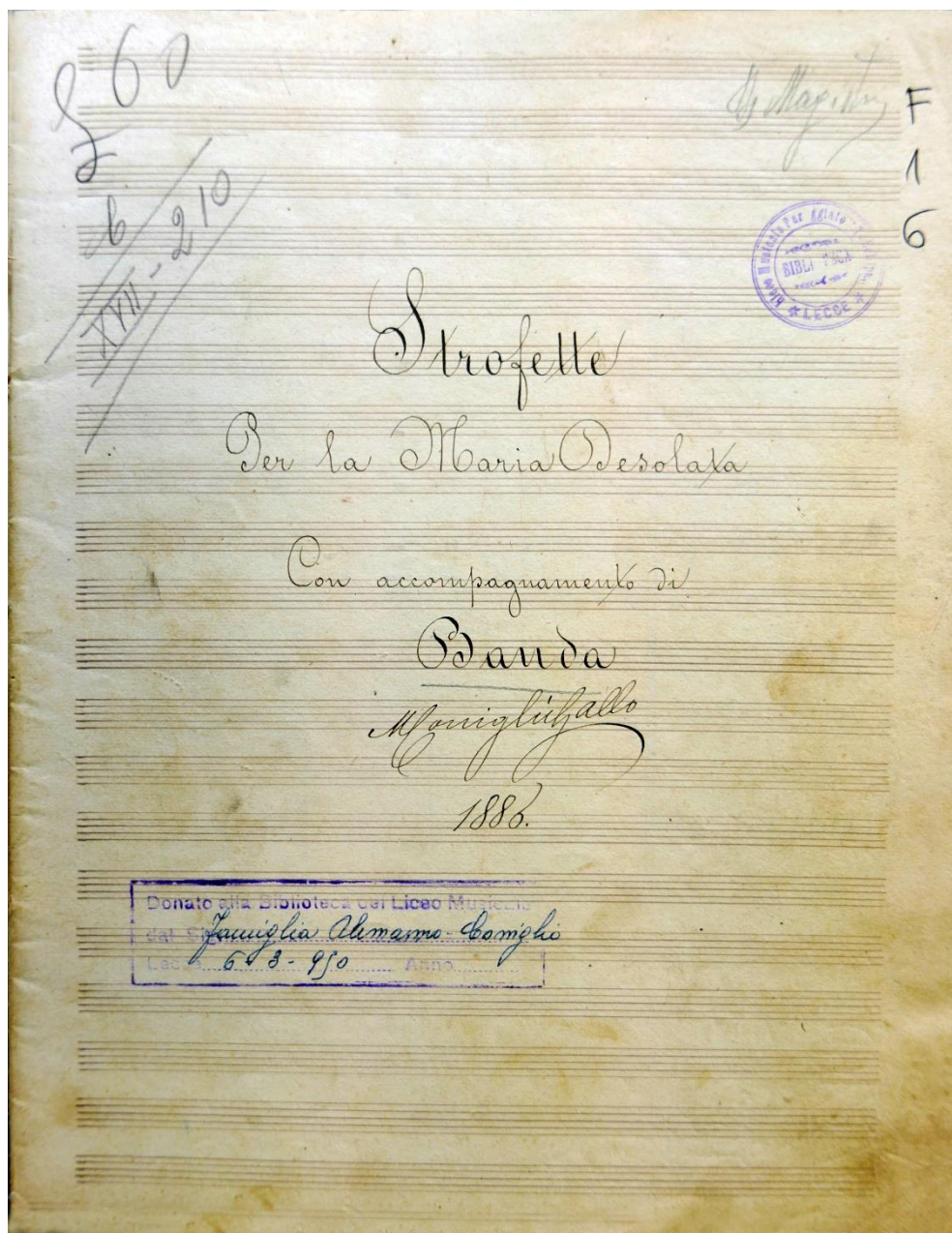
Bassi 1a e Mib

Bassi gravi Sib

Ciurpani

Cassa e Piatti

Solo piatti



Biblioteca del Conservatorio di Musica di Lecce, Fondo de Magistris.

Coro.

Introduzione Andante

Quartino
 Clarino 1°
 2° di
 Cornette
 Corni in Fa
 Claricorni
 Sax
 Tromboni
 Fagotti
 Ombardino
 Canto
 Bassi

pianissimo
A. B.

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in ink and consists of approximately 15 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some markings that look like 'A.' and 'B.' which might indicate different parts or sections of the music. In the lower right portion of the score, there is a line of text: "Madre, che il figlio ge- mi". The paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The overall layout is typical of a handwritten musical manuscript from the late 19th or early 20th century.

Handwritten musical score for a song by Patrizia Durante. The score is written on ten staves. The first six staves contain instrumental notation, likely for piano and guitar. The seventh staff contains the vocal melody with Italian lyrics. The eighth staff contains the lyrics "3. 4. 5. 6. 7." and a large "F" marking. The bottom two staves are empty.

Lyrics: *Tutto dagli occhi tuo - i Die più marinar lo può - i con nuove li - o con nuova tuo marlin Mentre dolente e*

Terzo Congresso della
Diocesi di Vasto

Unno Eucaristico

D. A. De Fidio ^{maggio} 1955

Maestros

Piccolo mib

Clarinetti sop. 1^a

" 2^a

" coll. li

Basso

Sax soprano

" con li

" Tenore

Bassoni e Basso
Tromboni

Corini mib

Corinette si b

Trombe mib

Tromboni

Clarinetti soprano mib

Clarinetti Tenore si b

" con li mib

" Tenore

" Bassi

Bassi grandi mib e fa
e con. massi

Tamburo

Pasta e Batti

Parti kb

CASA MUSICALE "PUCCI" - PIZZIGI (Napoli)

LIB
CATINA

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a large ensemble or orchestra. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The score is organized into systems, with multiple staves for each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The word "rall." (rallentando) is written in cursive at the beginning of several systems, indicating a change in tempo. The word "Canto" is written above the first system, suggesting a vocal part. The word "Cori" (Choir) is written above the third system, indicating a choral part. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The overall style is that of a personal or working manuscript, with some corrections and annotations visible.