

*Musiche inedite
e rare del '900* 1

MUSICHE INEDITE
E RARE DEL '900

Collana della

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI TORINO

diretta da

ANDREA LANZA

Comitato editoriale

LUCIANO FORNERO,

ENRICO FUBINI,

ANDREA LANZA,

GIORGIO PESTELLI,

ENZO RESTAGNO

VOLUME 1

CARLO MOSSO

12 CANZONI PIEMONTESI

*(dalla raccolta di LEONE SINIGAGLIA)
per canto e pianoforte*

*a cura di
MARCO SANTI*

LYCOS EDIZIONI MUSICALI, TORINO

Direzione e redazione della Collana

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA
GIUSEPPE VERDI DI TORINO

con il

PATROCINIO DELLA CITTÀ DI TORINO

Copertina e progetto grafico

ISTITUTO STATALE D'ARTE "FELICE FACCIO" DI CASTELLAMONTE

Consulenza per i testi piemontesi e traduzioni GIUSEPPE NOVAJRA

© 1998 LYCOS EDIZIONI MUSICALI
Via Duchessa Iolanda, 12 Torino

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Stampa: AGV, Torino

ISMN-M 70500 03 03

INDICE

<i>Prefazione</i>		VI
<i>Le Canzoni piemontesi di Carlo Mosso</i> (MARCO SANTI)		VII
<i>Norme di pronuncia del dialetto piemontese</i>		IX
1	Danze e funerali	3
2	La figlia del Capitano	11
3	Poter del canto	12
4	Il sogno	17
5	Son le fiëtte di Moncalé	20
6	La sposa del soldato	21
7	Ò dime ‘n pò bel giovo	28
8	Còsa rimiri voi	30
9	La bella e il molinaro	31
10	Ò muliné dla bon–a ventura	39
11	La fuga	40
12	Timidezza	45
<i>Testi e note</i>		51

PREFAZIONE

Il Novecento, come forse nessun altro periodo della storia musicale, ha prodotto alacramente non solo musiche ma anche poetiche, non solo opere ma anche formule e teorie per interpretarle. L'immagine con cui il secolo si è consegnato alla Storia ne è rimasta segnata. Un'immagine apparentemente ben definita nelle sue linee guida e nei suoi tracciati evolutivi, ma astratta e irreali, priva di quella densità d'intrecci, di quella stratificazione di eventi anche contraddittori che distingue una realtà da un teorema. La Collana *Musiche inedite e rare del '900* vuole essere un contributo alla costruzione di uno scenario meno rarefatto, illuminare zone sinora rimaste in ombra e acquisire alla memoria storica opere ed eventi mai entrati in scena o troppo presto usciti. L'asse della nostra prospettiva non sarà quello, più ambizioso ma anche illusorio, dell'evoluzione e del progresso nel tempo, bensì quello della contiguità nello spazio, degli ambienti, dei luoghi.

Il punto di vista torinese di una Collana come questa, che nasce dalla Biblioteca del Conservatorio di Torino, non è senza significato per un ripensamento del Novecento fuori dai percorsi noti. Al di là dell'immagine convenzionale di una città vagamente notarile improvvisamente convertitasi alla religione dell'industria, Torino ebbe nel Novecento un ruolo di primissimo piano nella definizione della cultura italiana moderna, in senso lato. L'impulso al nuovo con cui l'ex capitale del regno d'Italia reagì agli inizi del secolo al declassamento politico non riguardò infatti solo il mondo della fabbrica e della tecnica, ma anche la vita intellettuale, l'arte e la musica. Il fervore della vita musicale torinese del tempo lascia ancora oggi stupiti per il dinamismo e la modernità delle stagioni di concerti (molte promosse da circoli femminili come la redazione de «La Donna» e la Pro Cultura Femminile) e delle iniziative editoriali (i F.lli Bocca e la «Rivista Musicale Italiana»), l'energia organizzativa di personaggi come Riccardo Gualino e Guido M. Gatti, la vivacità della vita teatrale (per un certo periodo divisa fra il Regio, il Teatro di Torino e altri due teatri), per non dire della nascente industria cinematografica e della fondazione dell'Eiar, coi loro effetti sul costume musicale. A questo clima in fermento corrispose, in una città tradizionalmente poco generosa in fatto di musicisti, l'emergere di una schiera di giovani compositori attenti alle novità, alcuni nati a Torino, altri in provincia ma formati nel Liceo musicale torinese (che diverrà Conservatorio nel '35 sotto la direzio-

ne di Franco Alfano). Una delle forme del modernismo musicale italiano, quella più votata all'antiretorica, al distacco e alla ricerca nell'antico dell'essenza del nuovo, trovò a Torino, la più «metafisica» delle città di De Chirico, una sede d'elezione, resa propizia da un'innata propensione ai modelli d'oltralpe, della Francia soprattutto.

Alcuni di questi compositori, come Alfredo Casella, si allontaneranno presto per una carriera internazionale; altri, come Giorgio Federico Ghedini, conserveranno anche nel successo un vincolo tenace con la città di formazione. Altri ancora (Leone Sinigaglia, Luigi Perrachio, Lodovico Rocca) passeranno a Torino tutta la vita, finendo col rinchiusersi in un isolamento che ha il sapore della rinuncia ma che è anche specchio dell'umore di una città restia a mostrarsi all'esterno. Ma tutti verranno a costituire, con l'esempio e l'insegnamento, una sorta di radice sotterranea che continuerà a dare frutti nel secondo dopoguerra, quando la vita musicale dovrà adattarsi alle nuove condizioni della città - fabbrica.

Di questa vicenda resta memoria nella Biblioteca del Conservatorio di Torino, sia pure nelle forme lacunose e un po' casuali con cui il passato lascia tracce di sé. Dei suoi circa 3.500 manoscritti, molte centinaia riguardano compositori piemontesi (o operanti in ambito torinese) del Novecento, e costituiscono la maggiore fonte oggi disponibile sull'argomento. Fra gli autori, Leone Sinigaglia, Enrico Contessa, Luigi Perrachio, Giorgio Federico Ghedini, Ettore Desderi, Carlo Mosso, dei quali la Biblioteca possiede in autografo la quasi totalità delle opere edite e inedite, come pure di Vittorio Baravalle, Angelo Cuneo, Giulio Cesare Gedda e, in modo più sporadico, di Camillo Artom, Federico Collino, Vincenzo Davico, Ferruccio Negrelli, Luigi Ferrara, Gaetano Foschini, Ulisse Matthey e altri.

La parte più interessante di tale patrimonio formerà appunto l'oggetto delle pubblicazioni della Collana, con edizioni accurate, condotte sull'autografo e sulle fonti e corredate di notizie che ne ricostruiscono circostanze e contesto, nel duplice intento di fornire allo studioso nuovi documenti e nuovi indirizzi di ricerca, e di offrire al musicista «manufatti» dimenticati ma meritevoli di essere nuovamente suonati e ascoltati.

A. L.

LE CANZONI PIEMONTESE DI CARLO MOSSO

L'interesse del compositore Carlo Mosso alle canzoni popolari piemontesi risale alla metà degli anni '60, quando Luigi Rognoni donò i manoscritti di Leone Sinigaglia alla Biblioteca del Conservatorio di Torino, della quale Mosso era all'epoca curatore. Il lascito includeva la collezione di canzoni popolari raccolte da Sinigaglia sulle colline torinesi dalla viva voce contadina, agli inizi del secolo ¹, nonché le varie rielaborazioni per canto e pianoforte in stile liederistico ². Per Mosso, nato e cresciuto in Francia da emigranti di origine piemontese, fu probabilmente la scintilla che fece riaffiorare alla coscienza i ricordi dell'adolescenza: i racconti, i proverbi, le conversazioni in dialetto dei famigliari.

Attraverso il doppio filtro della lezione di Sinigaglia e della memoria, fra il 1968 e il '70 Mosso tornò più volte a quelle canzoni aggiungendo nuove armonizzazioni e nuovi accompagnamenti. Il suo non è l'atteggiamento del folklorista alla riscoperta delle fonti di una tradizione collettiva; è piuttosto una disposizione soggettiva, una ricerca di risonanze interiori, un racchiudere quelle tracce del passato nell'involucro di un mondo sonoro e poetico personale. Un secondo livello "al quadrato" viene così a sovrapporsi a quello di Sinigaglia, dal quale le canzoni di Mosso derivano e al tempo stesso si discostano: spogliate di ogni ridondanza e retorica liederistica, creano quasi l'illusione - pur nell'accresciuta distanza temporale - di una maggior prossimità al modello popolare.

Le rielaborazioni di canti piemontesi pervenute fra le carte di Carlo Mosso sono in tutto 29, suddivise in tre raccolte ³.

La prima raccolta, datata 1968 (col titolo «Vecchie canzoni popolari del Piemonte raccolte e trascritte da Leone Sinigaglia»), comprende 14 canzoni, articolate in tre gruppi: I - *Danze e Funerali, Poder del canto, La bella e il molinaro, Il povero merlo, La fuga, Il sogno*. II - *Ò dime 'n pò bel giovo, I mulini, Timidezza, La sposa del soldato*. III - *L'amante confessore, Mal ferito, Cattiva monaca, Donna lombarda*.

La seconda raccolta, 1969 («Altre canzoni popolari piemontesi»), consta di 10 canzoni: *La bella alla finestra, Giù da voj pian, Son le fiëtte di Moncalé, J' era 'n fieul con na fija, A na son ste tre fiëtte, Ò muliné dla bon-a ventura, La figlia del Capitano, Còsa rimiri voi bel marinaro, Canzone di veglia, O s'a-i na j'è tre prins* ⁴.

L'ultima raccolta, di 5 canzoni (ca. 1969 - 1970), è meno organica e forse incompiuta. Oltre *Amor risponde a tutto* e *L'uccello in gabbia*, tratte da Sinigaglia, include: *A Turin a la Reusa bianca, Il cacciator del bosco, Margheritin mes-cia 'n pò 'l vin*, provenienti da altre fonti ⁵.

Nella presente edizione ho incluso solo canzoni della prima e della seconda raccolta, musicalmente più interessanti. Le due raccolte differiscono sensibilmente fra loro per intenti compositivi. Nelle canzoni della prima raccolta (si vedano i nn. 1, 3, 4, 6, 7, 9, 11 e 12) l'invenzione pianistica viene sviluppata sull'intero arco del testo, senza ripetizioni, e l'articolazione strofica forma l'ossatura di un disegno compositivo più complesso, dove ha modo di dispiegarsi quella vena variativa propria a tutta la produzione di Mosso. La prima strofa ripropone sempre, alla lettera, l'elaborazione fattane da Sinigaglia, quasi a dichiarare sin dall'inizio

1 Le melodie raccolte da Sinigaglia sono 497. L'intera raccolta è pubblicata a cura di Roberto Leydi: *Canzoni popolari piemontesi. La raccolta inedita di Leone Sinigaglia*, Vigevano, Diakronia, 1998. All'ordinamento stabilito da Leydi si riferiscono nel presente volume le concordanze con la raccolta Sinigaglia.

2 Le canzoni rielaborate da Sinigaglia per canto e pianoforte sono 60, di cui 36 pubblicate nel 1914-27 presso la Breitkopf & Härtel di Lipsia (ripubblicate in un unico fascicolo da Ricordi, Milano, 1957), e 24 pubblicate postume da Luigi Rognoni presso Ricordi, Milano, 1956.

3 Il faldone «Canzoni Popolari Piemontesi» rinvenuto fra i manoscritti di Mosso contiene, oltre alle tre raccolte di elaborazioni per canto e pianoforte già citate, una copia dello scritto di Leone Sinigaglia intitolato «Vecchie canzoni popolari del Piemonte» (1914), relativo all'opera di ricerca e pubblicazione di Costantino Nigra fino al 1888; una copia dattiloscritta della prefazione di Luigi Rognoni all'edizione Ricordi delle 24 elaborazioni di Sinigaglia; una copia dattiloscritta di tutti i testi contenuti nel taccuino di Sinigaglia di cui alla nota 7; inoltre, diverse copie dattiloscritte dei testi di alcune canzoni della prima raccolta (forse approntate in occasione di una pubblica esecuzione). Sul manoscritto si evidenziano tre strati di interventi riferibili a momenti diversi: 1) la stesura originaria delle

canzoni, sostanzialmente completa, salvo alcune omissioni di legature o di accenti nelle ripetizioni; 2) aggiunte successive di mano dell'autore, in genere consistenti in precisazioni dinamiche; 3) aggiunte e correzioni apportate a matita con grafia diversa e talvolta sovrapposte ai segni originari (perlopiù indicazioni agogiche e dinamiche o interventi sul testo). A questo riguardo si osserva che il manoscritto delle canzoni tornò in possesso di Carlo Mosso solo pochi mesi prima della morte; negli anni precedenti era passato per varie mani ed era probabilmente servito per esecuzioni private o scolastiche.

4 Il manoscritto di questa canzone è stato rinvenuto nella cartella della terza raccolta, ma la dicitura «Altre canzoni popolari piemontesi» che appare sulla prima pagina ne indica chiaramente l'appartenenza alla seconda.

5 Il manoscritto di *A Turin a la Reusa bianca* non reca alcuna indicazione. Sul frontespizio de *Il Cacciator del bosco* invece, leggiamo: «Canzone popolare piemontese e sarda» e «dettata da Piero Pitzianti - S. Gavino Monreale (Cagliari)».

Infine, in calce a *Margheritin mes-cia 'n pò 'l vin* Mosso scrive: «Dettata dal Signor Franco Invernizzi il 4 luglio 1969. Secondo la sua testimonianza, questa canzone era nota a Torino, barriera di Milano, negli anni 1913/1916».

l'orizzonte artigianale, derivativo, in cui l'invenzione intende muoversi, nel segno dell'antica "parodia", del *prius factus*⁶.

L'accompagnamento sottolinea l'evolversi della situazione narrativa e drammatica, con ammiccamenti, traduzioni sonore di immagini (la campana, il corteo funebre, la condanna a morte, l'ansia, il galoppo del cavallo...) caricature in punta di penna. Ma il rapporto "verticale" fra musica e testo viene poi assorbito nella concatenazione degli episodi, i quali tendono a disporsi secondo archi evolutivi e "blocchi di variazione" che, ferma restando l'unità strofica di base, suddividono la composizione in più ampie macrosezioni, connesse fra loro dalla ripresa di elementi tematici cadenzali della prima strofa o della sezione iniziale.

Nella Canzone n. 1 (*Danze e funerali*), ad esempio, si delinea abbastanza nettamente una tripartizione, con una prima sezione (fino alla strofa III compresa) come variazione fiorita della strofa iniziale del Sinigaglia; una seconda sezione (strofe IV-VII) con figure accordali e procedimenti poliritmici nuovi; una parte conclusiva (strofe VIII-XI) caratterizzata da un ritmo di danza (in riferimento al testo) e da inflessioni cromatiche come elementi di tensione, che sfociano nella trasposizione modale delle ultime battute. Una struttura analoga ricorre, con qualche differenza, anche nelle Canzoni nn. 3, 6 e 11.

A uno schema più lineare di variazione strofica si attengono invece le Canzoni nn. 4 (*Il sogno*) e 9 (*La bella e il molinaro*), ricche di puntuali riferimenti "caratteristici" al testo: come pure la n. 7 (*Timidezza*), con ripresa simmetrica della strofa iniziale alla fine del ciclo. In alcuni casi il senso dell'equilibrio e della compiutezza della forma porta Mosso ad abbreviare il testo di Sinigaglia (nn. 1 e 3) o a condensare due strofe in una sola per dare maggior incisività alla conclusione (nn. 3 e 9).

Nella seconda raccolta di canzoni (si vedano i nn. 2, 5, 8 e 10) Mosso si limita alla semplice armonizzazione della prima strofa, compiendo una sorta di passo indietro rispetto all'impegno compositivo della raccolta precedente. E' possibile che tali canzoni rappresentassero solo il materiale di partenza per ulteriori elaborazioni, questa volta fuori da un confronto diretto con Sinigaglia⁷. Ma è anche possibile supporre che, terminata la prima raccolta, Mosso non desi-

derasse ripetersi, considerando ormai esaurito sul piano compositivo il suo debito verso le canzoni popolari. L'essenzialità non esclude, tuttavia, ricercatezze e finezze di cesello: si veda per esempio, nella Canzone n. 5 (*Son le fiètte di Moncalé*), il gioco dei raddoppi di terza sotto il ritornello *non sense*, e il rivolta di quadriade che inaspettatamente sospende il flusso armonico (terzultima battuta), a beneficio della successiva cadenza conclusiva; o nella Canzone n. 10 (*Ò muliné dla bon-a ventura*), la simmetria che intercorre fra l'impianto in terzine del testo e la sequenza ternaria delle figure del pianoforte⁸. La leggerezza e la concisione della scrittura pianistica corrispondono, del resto, al tipo di vocalità che Mosso ebbe più volte ad auspicare come il più adatto alle sue canzoni: una vocalità naturale, insieme duttile e distaccata, capace di assecondare, senza pose liriche o gesti artefatti, le espressioni del testo.

* *

La presente edizione riporta la stesura autografa originaria delle canzoni (cfr. nota 3) e solo nei casi di accertata autenticità accoglie le aggiunte apportate successivamente al manoscritto. Tutti gli interventi di revisione di carattere non meramente tecnico sono posti fra parentesi quadrate [] o evidenziati in tratteggio (legature).

Per quanto riguarda i testi, mi sono limitato a correggere alcune difformità dovute a un'errata decifrazione, da parte di Mosso, della minutissima grafia di Sinigaglia. Per il resto, ho riportato esattamente i testi trascritti da Mosso, con i tagli e le piccole varianti fonetiche o lessicali introdotte per ragioni ritmiche o eufoniche.

Per la grafia del dialetto piemontese ho invece preferito adottare le convenzioni ortografiche oggi normalmente accettate. Ciò ha permesso di evitare le numerose ambiguità della grafia impiegata da Mosso, in parte ricalcata su quella, non sempre coerente, di Sinigaglia, in parte da lui modificata empiricamente. Una tavola sinottica dei principali fonemi sarà di aiuto per la corretta pronuncia⁹.

MARCO SANTI
gennaio 1998

6 Oltre alla canzoni di cui alla nota 2, Sinigaglia armonizzò la prima strofa di altre 70 canzoni piemontesi, anch'esse conservate presso la Biblioteca del Conservatorio di Torino. In calce ad ogni manoscritto viene riportato il testo completo della canzone, scritto con la consueta minuta calligrafia.

7 Tutti i testi delle canzoni appartenenti alla seconda raccolta sono tratti da un taccuino manoscritto di Sinigaglia che fu consegnato a Mosso da Rognoni presumibilmente nella seconda metà degli anni '60. Il nero libriccino, scritto con minuta grafia a matita, comprende 110 testi (senza alcuna annotazione musicale e privi di titolo), ognuno identificato da un numero che rimanda alla melodia, trascritta a parte.

Nessuna delle canzoni appartenenti alla seconda raccolta di Mosso è stata armonizzata da Sinigaglia (eccetto *Canzone di veglia*, che

è però in una versione differente). Fra le canzoni della prima raccolta, solo i testi di *Danze e funerali* e *La bella e il molinaro* compaiono sul taccuino.

8 Tale tripartizione è enfatizzata, pianisticamente, dall'utilizzo di un dolce controcanto nelle due sezioni estreme e di una impostazione armonica modale nella parte centrale. Per una discussione più esauriente dei procedimenti elaborativi di Mosso, in riferimento alle canzoni popolari, si veda M. Santi, *Carlo Mosso: Le canzoni popolari piemontesi*, in *Tradizione popolare e linguaggio colto nell'Ottocento e Novecento musicale piemontese*, Atti del Convegno di studi, Alessandria, 15-16 aprile 1997, a cura dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino, in corso di stampa.

9 A questo riguardo ringrazio Gianni Monasterolo, per l'aiuto e i preziosi suggerimenti.

NORME PER LA PRONUNCIA DEL DIALETTO PIEMONTESE

e	aperta in sillaba chiusa	<i>mercà</i>	(mercato)
	chiusa in sillaba aperta	<i>pera</i>	(pietra)
ë	semimuta	<i>fërté</i>	(fregare)
eu (o<u>eu</u>)	come l'oeu in francese	<i>reusa</i>	(rosa)
o	simile ad un'accentuata <u>o</u> chiusa italiana, tendente alla <u>u</u> italiana	<i>mon</i>	(mattone)
ò	simile alla <u>o</u> aperta italiana (in piemontese è sempre tonica)	<i>stòrt</i>	(storto)
u	simile alla <u>ü</u> tedesca	<i>furb</i>	(furbo)
ua	dopo la q vale <u>ua</u> di “quanto”	<i>quand</i>	(quando)
ùa	bisillabo	<i>stùa</i>	(stufa)
j	come la <u>i</u> di ieri	<i>maja</i>	(maglia)
	ha talora valore etimologico e corrisponde generalmente alla <u>gl</u> italiana (lat.: “filia”; it.: “figlia”)	<i>fija</i>	(figlia)
n-	faucale o velare non ha corrispondente in italiano	<i>cun-a</i>	(culla)
s	sorda (come in “ <u>s</u> pesso”): iniziale di parola	<i>supa</i>	(zuppa)
	dopo una consonante	<i>vèdse</i>	(vedersi)
	sonora (come in “ <u>s</u> degno”): tra vocali in fine di parola	<i>rusé</i> <i>ros</i>	(bisticciare) (croce)
ss	sorda: tra vocali	<i>passé</i>	(passare)
	in fine di parola	<i>doss</i>	(dolce)
s-ci	<u>s</u> sorda <u>c</u> dolce (2 suoni)	<i>s-ciapé</i>	(rompere)
z	<u>s</u> sonora: in inizio di parola	<i>zòli</i>	(grazioso)
	dopo consonante	<i>monzù</i>	(munto)
v	in fine di parola: simile alla <u>u</u> italiana	<i>luv</i>	(lupo)

CARLO MOSSO

12 CANZONI PIEMONTESI

Carlo Mosso (La Seyne-sur-Mer, Tolone, 1931 - Alessandria 1995) fu allievo di Luigi Perrachio, Felice Quaranta e Massimo Mila al Conservatorio di Torino. Dal 1971 insegnò composizione al Conservatorio di Alessandria, dove fu anche direttore dal 1976 al 1987. Nelle sue composizioni (circa 150, in prevalenza strumentali) predilisse le forme brevi, ben strutturate, e coltivò sia la modalità arcaica sull'esempio di Gianfrancesco Malipiero e di Giorgio Federico Ghedini sia forme di libero serialismo ispirate a Luigi Dallapiccola. Pubblicò in vita soprattutto musiche per pianoforte (due *Quaderni*, 1964 - 86; *Omaggio a Debussy*, 1982) e per chitarra (*4 Danze nello stile modale*, 1970; tre *Quaderni*, 1977 - 86, ecc.), ma la parte più rilevante dei suoi lavori rimase inedita e si trova oggi presso la Biblioteca del Conservatorio di Torino.

Carlo Mosso (La Seyne-sur-Mer, Toulon, 1931 - Alessandria, Piedmont, 1995) studied with Luigi Perrachio, Felice Quaranta and Massimo Mila at the Turin Conservatory. From 1971 he taught composition at the Conservatory of Alessandria, where he was director from 1976 to 1987. In his works (about 150, mostly instrumental) he shows a predilection for short, well built forms and interest in modality which arose from Gianfrancesco Malipiero and Giorgio Federico Ghedini, as well as in a free serialism inspired by Luigi Dallapiccola. During his life he published mostly pieces for piano (two *Quaderni*, 1964 - 86; *Omaggio a Debussy*, 1982) and for guitar (*4 Danze nello stile modale*, 1970; three *Quaderni*, 1977 - 86, etc.), but the main part of his production remained handwritten and is now in the Library of the Turin Conservatory.

1 Danze e funerali

(Sinigaglia 360)

Andante

I "Mi son le - va - me na ma - tin, pò-ver a - mor, mi son le - va - me na ma -

tin, pò-ver a - mor, na ma - tin bin da bo - no - ra, Ro - si - gno -

lin, na ma - tin bin da bo - no - ra, Ro - si - gno - lin d'a - mor. II Son an -

dàit ant òl giar - din, pò-ver a - mor, son an - dàit ant òl giar - din, pò-ver a -

mp
[dolce e legato]

pp *mp*

dolce *dim.*

pp

mor, a cheu-je d'u-na fio-re - ja, Ro - si - gno - lin, a

cheu-je d'u-na fio-re - ja, Ro - si - gno-lin d'a - mor. **III** I l'hai fa - ne doi mas - so -

leggero

lin, pò-ver a - mor, i l'hai fa - ne doi mas - so - lin, pò-ver a - mor, un pèr

mi e l'àutr pèr chi - la, Ro - si - gno - lin, un pèr mi e l'àutr pèr