

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz

Band: 47 (1951)

Artikel: Von der Tessiner Volksmesse

Autor: Geering, Arnold

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-114619>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Von der Tessiner Volksmesse

Von Arnold Geering, Bern

«Hier im Schatten dieser alten katholischen Kirche . . .»: so begann Hanns In der Gant sein längeres Exposé über den tessinischen Volksgesang und über die Notwendigkeit der systematischen Aufnahme der Schätze dieses Landesteiles anlässlich einer der letzten Unterredungen, die der Schreibende mit dem bewährten Kenner und eifrigen Sammler unseres Volksliedes hatte. Zwar ist die Elisabethenkirche in Basel, wo wir uns befanden, weder eine alte noch eine katholische Kirche, dennoch machten die begeisterten Worte Hanns In der Gants, aus denen die Befürchtung klang, dass er vor einer Aufgabe stehe, deren er allein nicht Meister werden könne, auf den nüchternen Gesprächspartner einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Es war ein eigentliches Vermächtnis.

Als im Jahre 1949 die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde dem Schreibenden die Leitung des Volksliedarchivs anvertraute, war es darum eine Selbstverständlichkeit, dass die Frage der Möglichkeit einer grossangelegten Sammelaktion im Kanton Tessin in den Vordergrund rückte, und Prof. Karl Meuli gebührt unser tiefer Dank dafür, dass er dieses Anliegen in einer so tatkräftigen Weise unterstützt und damit einer Entfaltung der Sammeltätigkeit in diesem Gebiet vorgearbeitet hat, die einen vollen Erfolg verspricht. Es ist unsere Pflicht und unser Bedürfnis, dem unermüdlichen Förderer des Schweizerischen Volksliedarchives die ersten bescheidenen Früchte unserer Arbeit im Tessin darzubringen, einer Arbeit, an der er selbst so hohen Anteil hat.

Zuerst galt es, die prinzipielle Frage zu beantworten: gehört die Aufnahme des tessinischen Volksgesanges in seinem ganzen Umfang in den Aufgabenkreis des Schweizerischen Volksliedarchives oder haben wir uns auf die Sammlung der Lieder zu beschränken? Denn es zeigte sich sofort zweierlei: einmal, dass der bei weitem grössere und interessantere Teil traditionellen Singens im Tessin sich auf religiöse Gesänge bezieht; sodann, dass der Tessiner dabei einen Unterschied zwischen liturgischen und nicht-liturgischen Stücken nicht kennt. Wir haben uns daher dazu ent-

schliessen müssen, die grosse Aufgabe in ihrer ganzen Weite in Angriff zu nehmen.

Veranlassung zu dem Gespräch mit Hanns In der Gанд war eine Anfrage des Schreibenden nach mehrstimmigem improvisierendem Gesang der Tessiner in der Kirche, wo, wie bekannt ist, sich sehr alte Singarten erhalten haben.

Es wurde damals vorgesehen, dass eine gemeinsame Aufnahme solcher Musik unternommen werden sollte, und Hanns In der Gанд wollte mir auch seine mehrstimmigen Aufzeichnungen mitteilen. Die gemeinsame Reise ist nicht mehr zustande gekommen, und leider haben sich im Nachlass In der Gандs die mehrstimmigen Notizen nicht gefunden. So musste die Sammlung liturgischer Volksgesänge fast gänzlich neu begonnen werden.

Auf der ersten Reise ins Tessin im Frühjahr 1949, die dieser Angelegenheit galt, war es Absicht des Schreibenden, im Kanton selbst nach interessierten Persönlichkeiten, musikalisch und sprachlich geschulten, Umschau zu halten, welche die Aufnahme durchführen sollten. In musikalischer Hinsicht waren wir von Glück begünstigt, denn auf die gütige Empfehlung und Beratung durch Herrn Dekan Pfyffer in Basel, dem wir an dieser Stelle danken, haben wir uns an Don Luigi Agustoni, Professor am Seminario in Lugano, wenden können, in welchem wir einen sachkundigen und tatkräftigen Mitarbeiter gewonnen haben, der uns unschätzbare Dienste erwiesen hat. In sprachlicher Hinsicht werden wir auf die Beratung durch Herrn Prof. Sganzini zählen können. Unter diesen Auspizien haben wir es wagen können, eine erste Umschau zu halten, und was sich dabei ergeben hat, übertraf auch hochgespannte Erwartungen: wenn irgendwo in unserm Land noch von eigentlichem Volksgesang gesprochen werden kann, dann hier im Kanton Tessin. Unberührt von aller vereinsmässigen Chorübung, die gewiss in Gegenden, wo nicht ebenso spontan gesungen wird wie in unserem Südkanton, ihre volle Berechtigung und ihre wichtige musikpädagogische Mission erfüllt, lebt hier ein Volk von Sängern. Die für den Tessin eigentümlichste Art musikalischer Beteiligung des Volkes ist unzweifelhaft seine tiefeingewurzelte Beteiligung am liturgischen Gesang der Kirche. Hier bedurfte es keiner cäcilianischen Bewegung und keiner pianischen Choralreform, um dem Gesang in der Kirche neues Leben einzuflössen.

Das Volk singt von jeher in der Kirche und überliefert seine Gesänge von Generation zu Generation. Wenn unsre Aktion, die

Sammlung und Archivierung dieser gänzlich unliterarischen Volkskunst, zu ihrer Erhaltung beitragen kann, so wird das eine ihrer schönsten Früchte sein; denn dass der tessinische Volksgesang ebenfalls der Gefahr ausgesetzt ist zurückzugehen, hat Don Agostoni in Folklore Suisse 40 (1950) 13 ff. gezeigt.

Unsere Rekognoszierung hat die Überfülle des Kirchengesanges mit voller Deutlichkeit in Erscheinung treten lassen, und man wird den Wunsch der Sammler verstehen, durch eine erste vorläufige Sichtung des vorliegenden Materials einen Überblick zu schaffen und Hinweise für die Weiterführung der Sammlung zu gewinnen. Aus der Fülle liturgischer Stücke greifen wir die Messegesänge heraus. Wir lassen somit die Gesänge des Totenoffiziums, der Karwoche, die Vesper- und Prozessionsgesänge, sowie die Kirchenlieder beiseite.

Von den 24 Stationen, die aufgesucht worden sind, haben 14 Orte ihre Messegesänge dargeboten. Insgesamt liegen 60 Messeteile in Aufnahmen vor. Sie stammen zur Hauptsache aus den Gemeinden, die den römischen Ritus pflegen. Dagegen haben wir auch eine vollständige Messe nach dem ambrosianischen Ritus erhalten können.

Vollständige Messen, aus allen fünf Teilen (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) des römischen Ritus bestehend, liegen vor aus Arosio, Brione, Cavergno, Gerra und Sonogno. Manche Orte, wie Brione und Isone, kennen zwei, Gerra und Sonogno drei Kyrie. Gerra und Giumaglio besitzen zwei Sanctus, in Gerra werden zwei verschiedene Agnus Dei gesungen.

Die fehlenden Bestandteile werden durch einfache Rezitation des Textes ersetzt, so das Gloria in Bosco-Gurin, oder an Stelle der traditionellen Melodien, sofern solche vorhanden waren, sind gregorianische Gesänge getreten, gewöhnlich aus der allgemein gesungenen Missa de Angelis, der einzigen Kirchenmusik, die das Volk auch in Noten gedruckt in Händen hat. In Maggia fehlen traditionelle Gloria- und Credogesänge, in Mugena werden nur die drei ersten Gesänge, Kyrie, Gloria und Credo, auf volkstümliche Melodien gesungen, in Gnosca nur Kyrie und Credo, in Castel San Pietro nur das Kyrie. In Fusio und Giumaglio fehlt das Credo, in Isone und Rivera das Agnus Dei.

Die Ausführung war mit Ausnahme von Bosco-Gurin und Gnosca unbegleitet. In Gnosca scheint die Begleitung nicht dem

allgemeinen Gebrauch zu entsprechen, — im Gottesdienst singen auch die Gnoscaner ohne Begleitung. Die Verwendung des Harmoniums bei der Aufnahme ist auf die gutgemeinte, aber irrite, verschönernde Représentationsabsicht des örtlichen Gewährsmannes zurückzuführen. In Bosco-Gurin begleitete die Orgel. An den Orten, die wir aufgesucht haben, besitzen nur Maggia, Rivera, Castel S. Pietro Orgeln (s. Sarinelli, *La Diocesi di Lugano*, 1931), sie dienen aber offenbar nicht zur Begleitung des Gesanges, sondern für die zusätzliche musikalische Ausgestaltungen des Gottesdienstes. Auch alternierender Vortrag wird mancherorts im Tessin gepflegt (s. W. Rüsch, *Die Tessinische Vesper*, in: «Das Tessin» 1950, Nr. 1, Beilage).

In Bosco-Gurin, Mugena und Sonogno ist ausschliesslich einstimmig gesungen worden. An den übrigen Orten ein-, zwei- oder mehrstimmig; aber hier wird unterschieden: einzelne Gesänge sind einstimmig, andere mehrstimmig. So wird in Arosio und Fusio das Kyrie einstimmig, an andern Orten mehrstimmig gesungen; das Gloria erklingt in Giumaglio einstimmig, an den übrigen Orten mehrstimmig; Sanctus und Agnus Dei sind in Fusio und Giumaglio einstimmig, sonst mehrstimmig. Eine Besonderheit weist Isone beim Credo und Sanctus auf. Sie werden einstimmig gesungen, die Kadenzstellen und Schlüsse erklingen jedoch mehrstimmig.

Erwähnenswert ist sodann die Wiedergabe durch zwei Chöre, Männer und Knaben einerseits, Frauen und Mädchen andererseits. So wird in Bosco-Gurin das Agnus Dei, in Brione, Cavergno, Gerra und Rivera Gloria und Credo, in Castel S. Pietro und Brione das Kyrie, in Gerra und Rivera auch das Sanctus doppelchörig gesungen. Auch hierbei zeigen sich örtliche Verschiedenheiten, indem in Cavergno beim Credo die Männer einstimmig, die Frauen zweistimmig und umgekehrt in Gerra bei Gloria und Credo die Männer zweistimmig, die Frauen einstimmig singen. Es darf in diesem Zusammenhang daran erinnert werden, dass auch im Tessin die Beteiligung der Frauen am Gesang in der Kirche nicht überall seit alters üblich war. In Isone sangen die Frauen bis 1820 nicht mit in der Kirche, und es bedurfte langer Verhandlungen, mit denen der Bischof von Como, die Regierung und der Kommissar von Bellinzona, ja sogar die Polizei sich befassen mussten, bis die Frauen das Recht, in der Kirche mitzusingen, erlangten (s. Sarinelli a. a. O. S. 33 Anm. 5).

Eine endgültige Sichtung des Melodiegutes und ihre stilistische Ordnung wird erst auf Grund des umfassenden Materials und unter Einbeziehung aller liturgischen Stücke möglich sein. Doch mag uns gestattet sein, einige wenige Eindrücke bezüglich der Messgesänge anzufügen. Da gilt es zunächst festzustellen, dass musikalisch einheitliche Messen nicht vorhanden sind. Wohl beginnen Kyrie und Agnus Dei in der Messe von Brione gleich, aber die andern Sätze dieser Messe weichen ab. Anderseits ist aber durchgehend eine gewisse Ähnlichkeit in melodischer Beziehung vorhanden. Worauf sie beruht, wird eine genauere Analyse feststellen können. Eine Ausnahme bilden diejenigen Stücke, die von den Leuten als ortseigen angesehen werden, so das Sanctus und das Agnus Dei aus Cavergno, ebenso das Kyrie aus Gnosca. Gerade diese Stücke scheinen nicht von sehr hohem Alter zu sein.

Anders steht es mit den Gesängen, die an verschiedenen Orten auftreten. So haben wir in Brione, Gerra, Giumaglio und Maggia die gleiche Kyriemelodie feststellen können — natürlich mit örtlichen Varianten. Brione besitzt ausserdem ein kürzeres «Kyrie vecchissimo», dessen Melodik nahe verwandt ist, sowohl im Melodieanfang wie auch in weiteren Melodieteilen. Auch die Melodie, welche Don Lino Stabarini im Jahre 1940 in Sonogno aufgezeichnet hat, die ebenfalls kürzer ist, gehört zu dieser Kyrie-Gruppe. Der erste Kyrie-Ruf, der für diesen Typus kennzeichnend ist, kehrt sodann im letzten Melodieglied des Kyrie aus Bosco-Gurin wieder. In einiger Distanz kann auch der Gesang aus Fusio damit in Beziehung gebracht werden (siehe Notenbeispiel V).

Auch jenseits des Monte Ceneri konnte eine Kyriemelodie an verschiedenen Orten aufgenommen werden, so in Arosio, Rivera und Castel S. Pietro (s. Beispiel I). Die neun übrigen Kyrie lassen uns den stilistischen Reichtum, der in diesen Gesängen lebt und webt, erkennen. Wir finden darunter Altes und Neues. Eine Melodie von hohem Alter haben sich die Sonognesen aus ihrer «Messa della Madonna» (Beispiel VI) erhalten. Sie erinnert an die religiöse Lyrik des Hochmittelalters. In Isone ist die flüssige Melodik des einstimmigen «Kyrie antichissimo» gegen einen dreifachen mehrstimmigen Ruf von stark romantisch-festlichem Gepräge eingetauscht worden (Beispiel IV). Die Kyrie aus den übrigen Orten stehen stilistisch den beiden Haupttypen näher. Eine Ausnahme macht, wie erwähnt, der Gesang aus Gnosca, der wohl aus dem 19. Jahrhundert stammen könnte (Beispiel VI).

Die Zusammenhänge, die sich in melodischer Beziehung bei den Kyrie-Gesängen erkennen lassen, zeigen die Scheidung in die Gebiete des Malcantone und Mendrisiotto einerseits und die Täler der Maggia und Verzasca anderseits. Dieselbe Gruppenbildung treffen wir auch bei andern Messegesängen. Das Credo von Brione hat Don Stabarini 1940 in Sonogno aufgezeichnet, und das Credo aus Isone zeigt Anklänge an die Gesänge aus Arosio und Mugena. Beim Sanctus geht die Scheidung bis zur Talschaft, indem hier in Fusio, Giumaglio und Maggia die gleiche Melodie zugrunde liegt, während im Verzascatal, in Brione und Gerra, ein anderer Melodietyp Anklang fand. In Giumaglio (Maggiatal) ist jedoch eine zweite Melodie bekannt, die an das Sanctus von Isone (Monte Ceneri) erinnert. Auch beim Gloria ist die lokale Festlegung nicht so streng wie beim Kyrie. Der Gloriagesang, der in Cavergno (Maggiatal) gesungen wird, kehrt auf dem Monte Ceneri in Isone und Rivera wieder.

Auch im Tessin bestätigt sich die Regel, dass die interessantesten Stücke an den abgelegensten Orten erhalten bleiben, und unsre Hoffnung auf die Qualität der Beiträge aus Bosco-Gurin, Fusio, Sonogno und Isone sind nicht enttäuscht worden. Manchmal spendet aber selbst ein Ort an der breiten Verkehrsstrasse wertvolles und zähe erhaltenes Gut; das durften wir in Rivera erfahren, das uns seine reiche Liedquelle geöffnet hat. Aber auch das bisher einzige Beispiel einer Volksmesse aus dem ambrosianischen Kantonsteil, der aus den «Tre Valli» (Leventina-Blenio-Riviera), dem Capriascatal und Brissago besteht (s. Sarinelli a. a. O. S. 32 und 225 ff.), erhielten wir in der Kirche von Claro (Riviera), die sich keine 200 m von der Gotthardstrasse entfernt erhebt. Bezeichnend für die ambrosianische liturgische Ordnung ist, dass das Kyrie nicht, wie nach dem römischen Ritus, die Reihe der Messeordinariumsgesänge eröffnet, sondern den Abschluss des Gloria bildet und das Agnus Dei, der letzte Teil der römischen Messe, ganz fehlt. Der Kyrie-Ruf wird auch nach einzelnen Gebeten wiederholt. Hierbei hielten sich die Sänger in Claro an den offiziellen Tonus communis des ambrosianischen Antiphonale Missarum (pag. 618). Gloria und Credo werden abwechselnd vom Männer- bzw. Frauenchor vorgetragen, wobei beim Glaubensbekenntnis die Männer zweistimmig, die Frauen einstimmig singen. Die Priesterintonation, welche beim Gloria erklang, findet sich nicht im Antiphonale

Missarum, während das Credo in der gebräuchlichen Weise angestimmt wurde. Sanctus und Benedictus werden von den Männern begonnen, worauf die ganze Gemeinde antwortet. Im Sanctus wird nur das Hosanna mehrstimmig gesungen. Noch ausgiebiger entfaltet die Vielstimmigkeit ihre Pracht im Hosanna des Benedictus, das den Schlussgesang des Messegottesdienstes bildet.

Es ist wohl möglich, dass wir in dieser ambrosianischen Messe den ehrwürdigsten Teil der bisher erhaltenen liturgischen Gesänge vor uns haben. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass die Entstehung dieser Messe im Laufe des Mittelalters anzusetzen ist und dass auch auf dem Gebiete des ambrosianischen Ritus das Hoch- und Spätmittelalter, gleich wie im römischen Ritus, Blüten getrieben hat. Es bleibt der Choralforschung vorbehalten, Licht in die Frage der Herkunft und des Alters dieser volkstümlichen Überlieferung zu tragen.

In diesem Zusammenhang wird es auch von Nutzen sein, zum Vergleich einige Beispiele des profanen tessinischen Volksliedes heranzuziehen, die uns heute als Parodien auf geistliche Gesänge erscheinen, bei welchen aber die Frage nicht ausser acht gelassen werden sollte, ob es sich nicht um letzte Ausläufer vorchristlicher Gesangsarten handeln könnte.

Aus dem Gebiet des ambrosianischen Ritus stammt die köstliche «Epistola da Osk» (s. Beispiel VIII), deren Text Alina Borioli in «La vecchia Leventina» (S. 43/44, Bellinzona 1926) mitgeteilt hat. Die «Epistel» erzählt die Fabel von der Ziege und dem Wolf in einer dichterischen Form, die eine gewisse Ähnlichkeit hat mit den Priameln des Mittelalters, einer poetischen Form also, die schon in den frühesten Beispielen deutscher Dichtung angetroffen wird, so etwa in den Merseburger Zaubersprüchen. Der Zauberformel geht eine Erzählung voran, wie der Moral in der Priamel und wie dem Ziegentestament in unserer Epistola. Die Vermutung, dass bei psalmodierenden Gesangsformen nicht einzig das Vorbild der kirchlichen Psalmodie in Betracht zu ziehen ist, hat der Schreibende im Zusammenhang mit der Frage der Melodik des Nibelungenliedes ausgesprochen (s. Kongress-Bericht des 4. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel 1949). Die gleiche Frage taucht bei unserer Tessiner Filastrocca auf, wie sie auch für die Alpsegen gestellt werden muss.

Eigentliche Parodien geistlicher Gesänge sind wohl die Beispiele aus dem Mendrisiotto, die Fürbitte für die verstorbenen Verwandten «Süpa d'oli par tüta la Quaresima» und das Kinderlied «E nüm sem tri» (Beispiel IX). Wer in diesen Parodien nur die Profanierung geheiligter Ausdrucksformen sieht, erkennt nicht, dass gerade in ihnen die tiefe Verbundenheit der Volksseele mit dem religiösen Gesang besonders klar zum Ausdruck kommt.

Noch in einem weiteren Punkte hoffen wir der Musikforschung neues Material durch unsere Tessiner Aufnahmen vorlegen zu können. Diese werden auch Interesse finden können durch die mehrstimmige Ausführung der Gesänge. Denn es wird immer deutlicher, dass hier nicht nur eine degenerierte Form der Kunstmusik vorliegt, sondern dass das mehrstimmige Singen im Volke auf eine lange Tradition zurückgeht und dass wir darin die letzten Ausläufer einer mehrstimmigen Gesangspflege aus einer Epoche erblicken können, die der geschriebenen Musiküberlieferung vorgegangen ist. Es ist selbstverständlich, dass der Einfluss der Zeiten und der Wandel der Stile in der Kunstmusik sich sowohl in der Melodiebildung als auch in der mehrstimmigen Singart ausgewirkt haben. Aber die primitive Mehrstimmigkeit des Volkes ist nicht, wie auch schon angenommen wurde, nur eine Imitation der Handorgelmusik, sondern sie ist bedeutend älter als dieses Volksinstrument, und der Gedanke hat viel für sich, dass die Sonorität dieses Instrumentes wie diejenige seiner Vorläufer, der Drehleier und des Dudelsacks, umgekehrt eine Nachbildung mehrstimmiger Gesangsmusik sei.

Der Tessin ist nicht das einzige Gebiet italienischer Zunge, das den mehrstimmigen volkstümlichen Kirchengesang kennt. F. Balilla Pratella hat eine ähnliche Erscheinung in der Romagna erwähnt und sie in Beziehung gebracht zu dem graeco-byzantinischen Gesang der Mönche der Badia von Grotteferrata bei Rom (s. Il canto liturgico greco-bizantino e le origini dell'Organum, in: Rivista Musicale Italiana 47 [1942] 141 ff.). Unsere Gesänge aus dem Tessin sind zweifellos in diesem Zusammenhang mit in Betracht zu ziehen.

Die Prüfung dieser Fragen muss der Musikwissenschaft überlassen bleiben. Die Volksmusikkunde kann ihr vorläufig lediglich das Material bereitstellen.

Zu den Beispielen

In den Notenbeispielen wird versucht, über die bis jetzt gesammelten Kyrie-Melodien einen Überblick zu geben, sie nach Verwandtschaften und möglichen Abhängigkeiten zu ordnen und die Einsicht in die Variantenbildung (Auszierung, Vereinfachung, Verlängerung und Verkürzung, Stimmtausch usw.) zu eröffnen. Das Datum der Aufnahme und die Namen der Gewährsleute, bzw. Sänger, sind in Klammern mitgeteilt.

- Beispiel I bezieht sich auf das Kyrie, das an verschiedenen Orten des Malcantone gesungen wird, nämlich in Rivera (16. Oktober 1949, Don Alberto Quadri), Arosio (16. Oktober 1949), Castel S. Pietro (14. Oktober 1949, Don Raffaele Selmoni).
- Beispiel II stellt das «Kyrie antichissimo» aus Isone (15. Oktober 1949, gesungen von der Familie Leo Bassi) und die Melodie aus Mugena (16. Oktober 1949, Don Egidio Madaschi, Prevosto) dem Kyrie der «Messa ordinaria» von Sonogno (23. Oktober 1949, Don Attilio Pellanda) gegenüber. Trotz den verschiedenen Tonarten (Isone und Mugena: c-moll, Sonogno: F-dur) ist angesichts der Übereinstimmung im melodischen Verlauf ein Zusammenhang nicht ausgeschlossen.
- Beispiel III Cavergno (16. April 1950, P. Martini).
- Beispiel IV Isone (s. oben).
- Beispiel V stellt die verschiedenen Fassungen der Kyrie-Melodie aus dem Verzasca- und dem Maggiatal zusammen: Gerra (13. Oktober 1949, Don Aurelio Biasca); Brione (23. Oktober 1949, Don Ermenegildo Romano); Sonogno (Aufzeichnung vom 15. Mai 1940 durch Don Lino Stabarini); Giumaglio (15. April 1950, gesungen von Savina Cerini, 79jährig); Maggia (9. Oktober 1949, P. Martini); Fusio (9. Oktober 1949, Don Jac. Primo Vaghetti).
- Beispiel VI deutet auf die allfällige Abhängigkeit der Melodien aus Bosco-Gurin (9. Oktober 1949, Don Giuseppe Pisoni) und Gnosca (16. Oktober 1949, Prof. Clemente Nesorini) von der «Messa della Madonna» aus Sonogno (s. oben) hin, obwohl diese in a-moll, die beiden andern in F-dur stehen.
- Beispiel VII Gerra (s. oben).
- Beispiel VIII Leventina (12. Oktober 1949, gesungen von Don Lui Croce, Seminario, Lugano).
- Beispiel IX Kinderlied aus dem Mendrisiotto (15. Oktober 1949, gesungen von Seminaristen in Lugano).

I.

Rivera

Ky- ri-e e- - - - le- i-son.

Arasio

Ky- ri-e e- - - - le- i-son.

Castel S. Pietro

Ky- ri-e e- - - - le- i-son.

II.

Isono, Kyrie antichissimo

Ky- rie — e- - - -

Sognino, Messa ordinaria

Ky- ri- e — e- - - -

Mugena

Ky- rie e- - - -

Ky- rie e- - - - le-i-son.

- - - le- i- son.

- - - leison.

III.

Cavergno

Ky- - rie e- le- - - - i- son Ky- ri- e
e- - le- - i- son i- son — , e- le- i- son —
e- le- i- son. Ky- ri- e e- - le- i- son son — ,
e- le- i- son.

- - - - - le- i- son.

IV.

Isona II.

Ky- - rie, Ky- - rie, Ky- - - - rie e- lei- son.

V.

Gerra I

Solo Ky- ri- e, Ky-
Brione Kyrie vecchissimo Tutti
Ky- - ri- e Tutti
Brione II Ky- ri- e, e- - - le-i-son, Ky-ri-e e-lei-son

Gerra III

Solo Ky- ri- e, e- - - le-i-son, Ky-ri-e e-lei-son Tutti
Giumaglio Ky- ri- e e- le- i-son, Ky-ri-e e-lei-son

Maggia Ky- ri- e e- le- i-son, Ky-ri-e e-lei-son

Sonogno 1940 I.Coro
I.Coro Ki- ri- e, Ki- - - ri- e, Ki- ri- e

1) Fallen bei der Repetition weg.

Fusio

Ky- ri- e, Ky-ri- - e, Ky- - - rie

==

le-i-son, e- le-i-son.

le- i- son, e- le- i-son.

Ky-ri- e—— e- - - le-i-son, e- le- i-

Solo

Ky-ri- e—— e- le- - - i-son, e- le- i-

Solo

Ky-ri- e—— e- le- i- son, e- le- i-

Solo

Ky-ri- e—— e- le- - - i-son, e- le- i-

(e- le- i- son.)

Ma volta bis

e- le- - - - i-son, e- le-i-son.

Brione II

son , e- le- - i-son, e- le- i-son, e- le- i- son—.

Gerra III

son , e- le- - i-son, e- le- i-son, e- le- i- son—.

Giugmaglio

son , e- le- - i-son, e- le- i-son, e- le- i- son—.

Maggia

son , e- le- - i-son, e- le- i-son, e- le- i- son—.

Brione

- i-son. Chri-ste e- le- i-son, Chri- ste e- le- i-son.

Gerra III

le- i-son. Chri-ste e- le- i-son, Chri- ste e- - le- i-son.

VI.

Sognino, Messa della Madonna

Ky- - - - - ri- e e- - - - -

Bosco

Ky- ri- e e- - - - -

Gnosca

Ky- ri- ee- le- i- son. Chri- ste e- lei- - son

==

The score consists of five staves of music. The first two staves are for 'e-le-i-son.' The first staff has a bass clef, common time, and a forte dynamic. The second staff has a soprano clef, common time, and a forte dynamic. Both staves feature eighth-note patterns. The third staff is for 'Kyrie' and has a soprano clef, common time, and a forte dynamic. The fourth staff is for 'Kyrie' and has a soprano clef, common time, and a forte dynamic. The fifth staff is for 'Kyrie' and has a soprano clef, common time, and a forte dynamic.

e- le- - - i- son. Solo Chri-ste , Chri-ste e- - le- -

e- le- - - i- son. Solo Chri-ste , Chri-ste e- - -

e- le- - - i- son.

e- le- - - i- son.

VII.

Gerra I

The score consists of two staves of music. The first staff has a soprano clef, common time, and a forte dynamic. The second staff has a soprano clef, common time, and a forte dynamic. Both staves feature eighth-note patterns.

Ky-rie , Ky-rie e-le-i-son, Ky-rie, Kyrie e-le- i-son

e- - - - - Ple- i- son.

==

The score consists of three staves of music. The first staff has a soprano clef, common time, and a forte dynamic. The second staff has a soprano clef, common time, and a forte dynamic. The third staff has a soprano clef, common time, and a forte dynamic. All staves feature eighth-note patterns.

le-i- son.

le-i- son.

e- - - le- i- son, Chri- ste e- le- i- son.

VIII.

Leventina

1. E-pi-sto-la da Osk. La kiau-ra lè ne-cia Sü na'l bosk
 Str. 2-9
 E la s'è per-sa. 2. Jè necc su Pe-dru det legn
 Cu la gam-ba det legn Cul cur-tel det legn
 Ul la mei pu-dü-da cia-pè. 10. La pol-naai pol-pe-tè
 La pel ai pe-la-tè Ul cuin a ti E i corn in u kiüu
 A chi chi è kiö-a-scou-ti.

IX.

Mendrisiotto

E nüm sem tri e gl'al-tar dü e nüm sem sem-per
 e nüm sem qui da real-tà.