



Pino De Vittorio

voice, baroque guitar & percussion

Laboratorio '600

Kateřina Ghannudi, *harp & organ*

Ilaria Fantin, *archlute*

Franco Pavan, *theorbo, baroque guitar & direction*



Recorded at Studio Cascina Giardino, Crema (Italy), in October 2012

Engineered and produced by Rino Trasi

Executive producer and editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

Translators: Avril Bardoni (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

Cover photograph: Anja Wechser

Photographs from the recording sessions: Rino Trasi

Special thanks to Manuela Guastella for her help with translating the Sicilian texts

© 2013 note 1 music gmbh

*Il saggio originale e le traduzioni dei testi delle «Siciliane» in lingua italiana realizzati da Franco Pavan
possono essere letti nel sito glossamusic.com*

Siciliane ~ The songs of an island

01 A LA SANTANINFÀRA <i>Canti della terra e del mare di Sicilia</i> , Milan, Ricordi, 1907, edited by Alberto Favara	4:06	10 CAPONA [instr.] Berlin, Staatsbibliothek, Meyerbeer Archiv, appendix to the score of <i>Romilda e Costanza</i> , vol. 11	1:19
02 DANZA CANTATA Berlin, Staatsbibliothek, Meyerbeer Archiv, appendix to the score of <i>Romilda e Costanza</i> , vol. 11	1:54	11 LA CASTAGNETTA [instr.] Berlin, Staatsbibliothek, Meyerbeer Archiv, appendix to the score of <i>Romilda e Costanza</i> , vol. 11	1:57
03 LA PACHIANELLA [instr.] Berlin, Staatsbibliothek, Meyerbeer Archiv, appendix to the score of <i>Romilda e Costanza</i> , vol. 11	1:28	12 DONNA INCOSTANTE (“Ingrata disleale ed incostante”) <i>Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola poste in musica da diversi con la parte del Basso, & le lettere dell'alfabetto per la Chitarra alla Spagnola, raccolte da Giovanni Stefani, con tre Arie Siciliane, & due Vilanelle Spagnole</i> , Venice, Giacomo Vincenti, 1618	2:08
04 NINNANANNA RI LA ROSA	3:36	13 AMORE CELATO (“Si ben mustru di fora tuttu yelu”) <i>Affetti amorosi...</i> , Venice, Giacomo Vincenti, 1618	2:01
05 TU RINNINA Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato, Rome; recorded in 1981 by Antonello Ricci and Roberta Tucci from the voice of Mariangela Pirito at Ciro	4:00	14 AMORE SDEGNATO (“Non ardu chiù com’ardìa”) <i>Affetti amorosi...</i> , Venice, Giacomo Vincenti, 1618	1:45
06 LI CINQUE PASSI [instr.] Berlin, Staatsbibliothek, Meyerbeer Archiv, appendix to the score of <i>Romilda e Costanza</i> , vol. 11	2:41	15 MARSALISA [instr.] Alberto Favara, <i>Corpus di Musiche Popolari Siciliane</i> , Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Palermo, 1957	3:03
07 PASSIONI DI NOSTRU SIGNURI Alberto Favara, <i>Corpus di Musiche Popolari Siciliane</i> , Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Palermo, 1957	4:50	16 ORA CANUSCO <i>Secondo Scherzo delle Ariose vaghezze Commode da cantarsi à voce sola nel Clavicembalo Chitarrone, Arpa doppia, & altro simile stromento, Con l'Intavolatura, e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola. Di Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia organista di Santo Stefano in Venetia. Aggiuntevi nel fine dal medemo Autore alcune Sonate facili intavolate per la Chitarra alla Spagnola. Opera Ottava</i> , Venice, Alessandro Vincenti, 1625	3:40
08 CANZONE ARABA [instr.] <i>Canti Popolari Siciliani, raccolti ed illustrati da Giuseppe Pitrè</i> , Palermo, Pedone-Lauriel, 1875, vol. 11	2:52		
09 NINNANANNA DELLE DONNE DEI MARINAI DI TRAPANI <i>Canti della terra e del mare di Sicilia</i> , Milan, Ricordi, 1907, edited by Alberto Favara	2:26		

- | | | |
|----|---|------|
| 17 | RICHIAMI [instr.]
Alberto Favara, <i>Corpus di Musiche Popolari Siciliane</i> , Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Palermo, 1957 | 2:51 |
| 18 | STABAT MATER DI SANTO STEFANO DI CAMASTRA (verses)
Recorded by Giuliana Fugazzotto on Holy Friday 1999 at Santo Stefano di Camastra | 3:07 |
| 19 | SUSPIRI MIEI CHE D'HAURA IN HURA SITI
<i>Affetti amorosi...</i> , Venice, Giacomo Vincenti, 1618 | 4:14 |
| 20 | TARANTELLA SICILIANA [instr.]
Berlin, Staatsbibliothek, Meyerbeer Archiv, appendix to the score of <i>Romilda e Costanza</i> , vol. 11 | 1:46 |
| 21 | SULLU SULLU
Berlin, Staatsbibliothek, Meyerbeer Archiv, appendix to the score of <i>Romilda e Costanza</i> , vol. 11 | 3:32 |
| 22 | ER ALLAVÒ
Alberto Favara, <i>Corpus di Musiche Popolari Siciliane</i> , Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Palermo, 1957 | 1:35 |
| 23 | SICILIANA PER E [instr.]
Milan, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi, ms. A. 48 | 3:48 |
| 24 | C'ERANU TRI SURELLI
Berlin, Staatsbibliothek, Meyerbeer Archiv, appendix to the score of <i>Romilda e Costanza</i> , vol. 11 | 7:18 |



The songs of an island

Franco Pavan

When I began researching the *Siciliane* a few years ago, I never imagined the surprises, the treasures and the wonders that these settings of texts in the language spoken mainly on the island of Sicily held in store for me. Famous historians, enquiring musicians, obscure typographers, learned and enlightened ethnographers led me by the hand through a series of secret doors, some small, some large, into rooms lined with thousands of documents of poetry and music connected with the traditional culture of one of the most extraordinary of Mediterranean regions.

For Italians Sicily is one of the beating hearts (the other is Tuscany) that gave us our literary language. And it is also the centre of a very special musical culture enriched by Mediterranean, African and Arab influences as well as by the enormous number of travellers to the island and uninterrupted contacts with the mainland.

But while compositions dating from the medieval period are well known and frequently performed, the chances of hearing anything from the seventeenth or eighteenth centuries in the concert hall are few and far between. Yet for poetry in the language of Sicily this was a period of extraordinary flowering – we are talking about tens of thousands of works – a flowering which for the care that was taken, the wide dissemi-

nation and also the publishing of the texts, reflected an unusual level of sensitiveness. Written and transcribed in dozens of manuscripts and printed editions, the music adopted a form that paralleled the strophic scheme of the eight-line stanza, the principal verse-form used in improvisation.

Alongside a tradition of highbrow or semi-highbrow music, there existed an exceptionally vigorous tradition of “folk” music that also carried with it centuries of cultural history. Thus, beside the written works in both manuscript and print which in the course of the seventeenth and eighteenth centuries amounted to a substantial number of texts to be sung in Sicilian, usually accompanied by the Spanish (Baroque) guitar, we can place the work of travellers, musicians and students of folklore who transcribed the songs of the land of Sicily and its surrounding seas. They have left us with a casket of gems that we have tried to uncover at least in part with this recording.

Thanks to such people we now possess a heritage of music transcriptions that would otherwise have been lost through the inevitable waning of oral tradition. Among the most memorable of these must surely be Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Giuseppe Pitrè (1841-1916) and Alberto Favara (1863-1923).



Even though its elements are so diverse, this musical tradition contains strong, unmistakable features in common enabling a useful comparison between seven-

teenth century printed sources and pieces passed down orally and transcribed in the early nineteenth century. During his Sicilian trip in 1816, Meyerbeer collected and transcribed material of folk origin in which we can identify airs and *canzonette*, stories, *canzone*, sacred chants, dances and songs for dancing which together provide a coherent view of Sicilian musical tradition. From among the airs we chose the fascinating *Sullu sullu*, written in a late sixteenth-century style reminiscent of the enormously popular lyric poetry of Giovanni Meli. From ballads we chose the version transcribed by Favara from the well-known and widely circulated ballad *Ceranu tri surelle*, while *A la Santaninfàra* provides a very beautiful example of the *canzone*.

Turning to the music for dancing, an instructing comparison can be made with *Li cinque passi*, a dance that had appeared in Bernardo Storace’s collection *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo* (Venice, 1664), and with the *Capona* included in Johannes Hieronimus Kapsperger’s *Libro Quarto d’Intavolatura di Chitarrone* published in Rome in 1640. Both pieces were in fact transcribed by Meyerbeer during his 1816 visit to Sicily. Another very interesting source for comparison is Don Antonino di Micheli’s treatise published in Palermo in 1680, the *Nuova Chitarra di Regole, Dichiarazioni e Figure*, which contains types of dances and Sicilian *canzuni* also recorded by the German composer.

Strong echoes of Hellenic and Arab influences have also survived in the body of *alla Siciliana* works and are particularly evident in the use of very unusual melodic

and harmonic intervals, not necessarily connected to their partiality for modal writing. One echo of this peculiarity can be found thanks to a very valuable Neapolitan manuscript, now in Milan, which contains the *Siciliana per E* (indicating, according to instructions in Spanish guitar tutors, that the key is D minor) in which we find – at the height of the eighteenth century! – passages of decidedly daring harmonies.



A characteristic feature of all this music is the use made not only in the realm of folk music but also in that of the educated classes of what must have been the very distinctive interpretative abilities of the singers. Two of the most influential writers on the art of singing, Pier Francesco Tosi and Giovanni Battista Mancini, make brief but enthralling allusions to this in their treatises. In 1723 the former writes: “Passaggi [florid passages designed for display – Tr.] are out of place in the Siciliane. But slides and slurs are delightful.” And in 1774 Mancini adds: “If a trill, for example, were to be inserted in a Siciliana, it would immediately produce an exceedingly ugly effect, because, as the lilting rhythm calls for portamento and a smooth legato, the trill would introduce an element of parody.”

An interesting aside on the expanding vogue of airs *alla Siciliana* during the seventeenth century is offered by Pietro Della Valle in a letter addressed to Lelio Guidiccioni called *Della musica dell’età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell’età passata* [“About

music of our own time which is no whit inferior, but is indeed superior to that of the past"] dated 16 January 1640: "... And by stirring the emotions of pity and melancholy, an intensely romantic effect is achieved by Sicilian songs which I was possibly the first to introduce to Rome initially from Naples and then from Sicily where in 1611 I heard a song in Messina which I now hear lauded in Rome as one of the most beautiful, and I was also given two manuscript volumes of rather good Sicilian poetry which I still possess; and since then, having caught the manner to some extent, I have myself produced some jottings in the Sicilian style that now lie among my scribbles, and as you see, they are most effective. In times gone by such things were never heard in Rome; now they are as well sung there as in Sicily itself, and I doubt if they will ever be surpassed."

This, one might venture to say, was a real vogue, evidenced, as I have already stated, by a substantial body of writings in Sicilian preserved most notably in the *canzonieri*, books of songs accompanied by the guitar. But the Venetian printers were not immune for long. They were soon publishing important anthologies by Giovanni Stefani in 1618 and Carlo Milanuzzi in 1625 which included the splendid pieces recorded here.



Another facet of Sicilian musical tradition, and a very important one, was that of the *orbi*, blind bards who from the seventeenth century at least, stood (as the

scholar Elsa Guggino suggested, albeit cautiously) midway between the "highbrow" and the "folk". Under the protection of the Jesuits, the *orbi* were charged with the safekeeping and performance of – among other things – the immensely rich legacy of sacred music sung in Sicilian. Central to this repertory was the *Passio*, of which we recorded the version from which Alberto Favara transcribed the voice parts. A poem by Paolo Catanio, a Benedictine monk from Monreale, which he quoted in his *Teatro ove si rappresentano le miserie humane. E le mentite apparenze di questo fallace mondo* ["A play in which are shown human miseries and the illusory images of this false world"] published in Palermo in 1665, tells us something about the instruments used by blind bards in the seventeenth century:

*Si vidi un Cecu cantari pri via
A sonu d'Arpa, ò Chitarra, ò Liutu,
E benchi privu di la vista sia,
Cerca cantandu succursu, ed aiutu,
Leta la vita in canti, e pisia
La passa, è lu strumentu lu so scutu;
Buscando lu guadagnu giustamente
Ntra li miserij soi campa contenti.*

(If you see a blind man singing on the street, / and although deprived of sight, / asking in his song for alms and assistance, / with song and poetry / he spends his time happily / and the instrument is his shield / while he makes an honest living / and despite his poverty is content.)

One of the principal instruments added later by blind bards to accompany their songs was the violin, as we can tell from numerous transcriptions including those made by Meyerbeer in 1816. Their real strength, however, lay in the expressive power of their singing.

The tradition of the *orbi* is now almost a thing of the past, but at least some of the remains of their cultural legacy has been collected and preserved thanks to the work of a number of scholars, notably Elsa Guggino. The *ninne nanne*, or lullabies deserve their own special treatment. We chose to record them because of their simultaneous sweetness and intensity. The *Ninna nanna delle donne dei marinai di Trapani* is also a kind of homage to the extraordinary work of Alberto Favara.



Working with this music we have tried to present a glimpse of this wonderful and seemingly boundless repertory, a mere drop in the ocean of a magical world. We have certainly not aimed at performances of a "folk-music" kind – not being part of a cultural world that carries with it centuries of history, we would never have been able to do so – but only at simple interpretations of a repertory that engaged our curiosity and our passion for music. All that we have done, including the choice of instruments, has been inspired by these words of François Couperin: "... I prefer to be moved rather than to be stupefied." A sentiment that seems to be all too often forgotten in this modern age.



Les chants d'une île

Franco Pavan

Quelques années auparavant, quand je commençais mes travaux de recherche sur les *Siciliane*, ces compositions musicales écrites sur des textes de la langue principalement diffusée dans l'île, je n'aurais jamais pu imaginer les surprises, les trésors et les merveilles que ce parcours allait me révéler. À travers une série de portes, petites et grandes, j'ai été conduit par la main d'illustres érudits du passé, de musiciens assoiffés de connaissance, d'obscurs typographes, d'ethnographes savants et éclairés, qui m'ont fait visiter des salles recouvertes par des milliers de documents poétiques et musicaux concernant la tradition de l'une des régions les plus extraordinaires de la Méditerranée.

La Sicile est, pour nous Italiens, l'un des deux cœurs – l'autre étant la Toscane – de la langue littéraire. Et la Sicile est aussi le centre d'une histoire musicale exceptionnelle qui s'est alimentée du Bassin méditerranéen, *Mare Nostrum*, de l'Afrique, du monde arabe, de l'immense quantité de voyageurs ayant traversé l'île, des contacts jamais interrompus avec le continent.

Mais tandis que la plupart des compositions en musique remontant au Moyen Âge sont aujourd'hui transcrites et interprétées, il est pratiquement impossible d'avoir le plaisir d'écouter en concert des œuvres des *xvii^e* et *xviii^e* siècles. Cette période d'une excep-

tionnelle floraison poétique de la langue sicilienne – les œuvres dont nous parlons se comptent par dizaines de milliers – se reflète dans une sensibilité hors de l'ordinaire quant à la qualité, à la diffusion et aux éditions des textes. À ce monde particulier, s'unit l'univers sonore, écrit et transcrit dans des dizaines de manuscrits et publications, déclinant en musique un aspect lié surtout au schéma strophique de l'*ottava rima** et donc à la métrique utilisée principalement pour l'improvisation.

À côté d'une tradition savante, ou semi-savante, une tradition musicale « populaire » vivait avec une force inouïe et portait en elle, dans ce cas aussi, une histoire culturelle séculaire. Nous avons donc, d'une part, un ensemble de manuscrits et de publications qui, au cours des *xvii^e* et *xviii^e* siècles, constituent une véritable série de recueils de textes de chants en sicilien, accompagnés en général par la guitare baroque, et d'autre part, le travail de certains voyageurs, musiciens ou folkloristes, qui ont transcrit le chant des terres et des mers de Sicile. Ces derniers nous ont confié un écrin de trésors inestimables que nous avons tenté de restituer, au moins en partie, dans cet enregistrement.

Grâce à eux, nous possédons aujourd'hui un patrimoine de transcriptions de musiques qui aurait été perdu étant donné le déclin de la tradition orale. Et quelques-uns au moins n'ont certainement pas été oubliés : Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Giuseppe Pitre (1841-1916) ou Alberto Favara (1863-1923).



Avec toute sa diversité, cette tradition musicale possède des traits communs évidents et très puissants, et nous permet de comparer avantageusement les sources publiées au *xviii^e* siècle avec des pièces transmises oralement et transcrites au début du *xix^e*. Les formes musicales d'origine populaire transcrites par Meyerbeer durant son voyage en Sicile en 1816, peuvent se classer en mélodies ou arias et chansonnettes, histoires, *canzuni*, chants religieux, danses et chansons à danser, et représentent ainsi une réalité sonore organisée de la tradition sicilienne. Puisant dans le répertoire des mélodies, nous avons enregistré la fascinante *Sullu sullu*, écrite dans un style poétique du *xviii^e* tardif rappelant les compositions lyriques de l'abbé Meli qui eurent tant de succès. Parmi les histoires, c'est-à-dire les chansons narratives, nous avons choisi la version transcrite par Favara de *C'eranu tri surelle*, ballade célèbre et très répandue, tandis que la merveilleuse *A la Santaninfàra* pourrait offrir un exemple de *canzone*.

Quant à la musique de danse, il est édifiant de pouvoir comparer les différentes versions de *Li cinque passi*, danse déjà présente dans le recueil de Bernardo Storace *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo* (Venise, 1664), ou de la *Capona*, incluse dans le *Libro Quarto d'Intavolatura di Chitarrone* de Johannes Hieronimus Kapsberger publié à Rome en 1640. De fait, ces deux pièces ont été transcrites par Meyerbeer durant son voyage de 1816. L'anthologie *Nuova Chitarra di Regole, Dichiarazioni e Figure* publié par don Antonino di Micheli à Palerme en 1680, contenant divers types de danses et de *canzuni* siciliennes

transcrites, entre autres, par le musicien allemand, est elle aussi une source très intéressante en ce qui concerne les comparaisons.

Le répertoire *alla Siciliana* résonne encore vivement des échos de l'influence hellénique et arabe, particulièrement dans l'usage des intervalles mélodiques et harmoniques très insolites, qui se doivent non seulement à la préférence pour l'écriture modale. Nous trouvons un exemple de cette particularité dans un précieux manuscrit napolitain, conservé aujourd'hui à Milan : la *Siciliana per E* (c'est-à-dire, Sicilienne en ré mineur, d'après les indications dictées par l'alphabet de la guitare baroque) qui, en plein *xviii^e*, contient encore des passages harmoniques particulièrement scabreux.



Le répertoire se caractérisait en outre par les qualités interprétatives du chanteur, qui devaient être très développées dans les deux domaines, populaire et savant. Deux des principaux auteurs de traités concernant l'art du chant, Pier Francesco Tosi et Giovanni Battista Mancini, font un commentaire bref mais extrêmement intéressant sur ce point. Le premier écrit en 1723 : « Les diminutions et les trilles dans les Siciliennes sont des erreurs. Et le glissé et le trainé [legato et rubato] des délices » et le second rajoute en 1774 : « Recourir au trille, par exemple, dans un tempo de Sicilienne, produirait un effet lamentable, car le mouvement de ce tempo requiert portamento et à la fois legato vocal, et en conséquence, le trille serait caricatural. »

Dans sa lettre adressée à Lelio Guidiccioni et intitulée *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* [« De la musique de notre époque qui n'est point inférieure, et au contraire meilleure que celle du temps passé »], datée du 16 janvier 1640, Pietro Della Valle nous offre une vision encore plus complète, bien que partielle !, de la diffusion de la mode des airs à la Sicilienne durant le XVII^e siècle : « ... Et les mélodies Siciliennes, qui sont élégantissimes dans l'expression des sentiments émotivants et mélancoliques, que j'apportai, sans doute le premier, à Rome de Naples d'abord, et puis aussi de Sicile : où en 1611 je recueillis à Messine une mélodie que j'entends à présent chanter à Rome et que l'on considère comme l'une des plus belles, et où l'on me donna aussi deux livres manuscrits de très bonnes octaves siciliennes, que je conserve encore ; et depuis cette époque, ayant un peu appris la manière, moi aussi de mon propre chef, dans ce ton sicilien, j'esquissais quelque chose que j'avais dans mes cahiers, et comme on le voit, il s'agit de choses très chères : auparavant, on ne les écoutait jamais à Rome ; aujourd'hui on les chante aussi bien qu'en Sicile, et je ne sais pas si on peut mieux le faire. »

C'est donc, osons le mot, une véritable mode, dont témoigne un *corpus* remarquable – cité plus haut – de compositions en sicilien conservées surtout dans les chansonniers pour guitare baroque. Mais les imprimeries vénitiennes ont elles aussi été contaminées par cette vogue, au point de publier les importantes anthologies de Giovanni Stefani en 1618 et de Carlo

Milanuzzi en 1625 dont nous repropsons ici les œuvres splendides.



Signalons un autre aspect de grande importance, lié à l'histoire musicale de la Sicile qui concerne le patrimoine transmis par les chanteurs ambulants aveugles, qui au moins à partir du XVII^e siècle se trouvaient, comme l'observe prudemment l'érudite en la matière, Elsa Guggino, à mi-chemin entre le « savant » et le « populaire ». En effet, les aveugles, protégés aussi par les pères jésuites, se chargèrent de la conservation et la re proposition, entre autres, du patrimoine musical religieux en sicilien, un patrimoine d'une richesse inouïe. La composition centrale du répertoire était la *Passion*, dont nous interprétons la version transcrite, pour la ligne de chant, par Alberto Favara. Dans une octave de Paolo Catania, père bénédictin de Monreale, incorporée dans son *Théâtre où l'on représente les misères humaines. Et les apparences trompeuses de ce monde fallacieux*, publié à Palerme en 1665, nous pouvons lire ces vers qui nous renseignent sur les instruments utilisés par les aveugles au XVII^e siècle :

*Si vidi un Cecu cantari pri via
A sonu d'Arpa, ò Chitarra, ò Liutu,
E benchì privu di la vista sia,
Cerca cantandu succursu, ed aiutu,
Leta la vita in canti, e puisia
La passa, è lu strumentu lu so scutu;*

*Buscando lu guadagnu giustamente
Ntra li miserij soi campa contenti.*

(Si tu rencontres un aveugle chanter dans la rue / au son de la harpe, ou de la guitare, ou du luth, / et bien qu'il soit privé de vue, / il cherche en chantant, secours et aide, / il passe une vie heureuse entre chants et poèmes, / et l'instrument est son bouclier ; / tentant de gagner son pain justement / dans les misères qui lui sont échues, il vit content.)

Pour s'accompagner, les musiciens aveugles adoptent rapidement le violon, ce dont témoignent de nombreuses transcriptions, parmi lesquelles celles de Meyerbeer en 1816, leur plus grande force résidant surtout dans la puissance interprétative de leur chant. La tradition des musiciens aveugles est pratiquement interrompue aujourd'hui, mais les traces de leur apport culturel ont été en partie recueillies et conservées grâce au travail d'un bon nombre d'érudits, parmi lesquels, Elsa Guggino, déjà citée, occupe une place de choix. Les berceuses méritent une mention particulière, et nous avons voulu les inclure dans cet enregistrement pour leur aura à la fois d'une grande douceur et intensité. Et nous interprétons aussi cette autre berceuse, *Ninna nanna delle donne dei marinai di Trapani* en hommage au travail extraordinaire de Alberto Favara.



Notre parcours, conçu comme un regard sur ce répertoire merveilleux et infini, n'est qu'une goutte dans l'océan

d'un monde magique. Nous n'avons à aucun moment voulu proposer une version de type « populaire » – nous n'en serons jamais capable, n'appartenant pas à un monde culturel qui porte sur ses épaules des siècles d'histoire – mais, modestement, une interprétation d'un répertoire qui a stimulé notre curiosité et notre passion pour la musique. Tout au long de notre tâche, y compris dans le choix de l'instrumentation, nous nous sommes inspiré du mot de François Couperin « ... je préfère ce qui me touche à ce qui me surprend », que l'on semble aujourd'hui avoir trop souvent tendance à oublier.

* NDT. *L'ottava rima* ou octave, stance que Boccaccio a largement contribué à répandre et à perfectionner, est disposée selon le modèle ABABABCC. L'octave sicilienne omet généralement le distique final et présente le schéma ABABABAB.





Eine Insel und ihre Lieder

Franco Pavan

Als ich vor einigen Jahren mit der Untersuchung von *Siciliane* begann (also von Musikstücken über Texte in jener Sprache, die hauptsächlich auf Sizilien verbreitet ist), hätte ich mir niemals ausmalen können, welche Überraschungen, Schätze und Wunder die Beschäftigung mit diesem Thema zutage fördern würde. Berühmte Forscher der Vergangenheit, neugierige Musiker, geheimnisvolle Buchdrucker und kundige Ethnographen haben mich an die Hand genommen und durch große und kleine Pforten in Kammern geführt, die randvoll sind mit Abertausenden von poetischen und musikalischen Dokumenten, die die Tradition einer der außergewöhnlichsten Gegenden des Mittelmeerraums widerspiegeln.

Die sizilianische Erde ist für uns Italiener neben der Toskana eines der beiden pulsierenden Herzen, die uns unsere literarische Sprache geschenkt haben. Und außerdem ist Sizilien das Zentrum einer außergewöhnlichen Entwicklung der Musik, die vor allem durch das *Mare nostrum* genährt wurde und Einflüsse aus Afrika sowie aus der arabischen Welt aufweist. Sizilien wurde auch durch die enorme Zahl von Reisenden geprägt, die sich auf dieser Insel aufhielten, von der aus immer Kontakte zum Festland aufrechterhalten wurden.

Aber während viele sizilianische Kompositionen aus dem Mittelalter heute bekannt sind und aufgeführt werden, hat man selten oder nie das Vergnügen, im Konzertsaal Werke zu hören, die aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen. Zu dieser Zeit erlebte die sizilianische Sprache eine außergewöhnliche Blütezeit – es handelt sich dabei in der Tat um viele Tausende von Schriften –, die sich auch in einem außerordentlichen Verständnis für die Verbreitung und die Edition von Texten widerspiegelte. Zu diesem besonderen Bereich gesellte sich auch die Musik, die in Dutzenden von Manuskripten und Drucken notiert und transkribiert wurde. Dabei wurde ein Aspekt in Klänge übertragen, der vor allem mit dem Reimschema der Stanze in Verbindung stand, und daher auch mit jener Metrik, die beim Improvisieren hauptsächlich verwendet wurde.

Neben einer gelehrten (oder halbgelehrten) Tradition existierte eine beispiellos lebendige »volkstümliche« Musiktradition, die ebenfalls jahrhundertlang Kulturgeschichte machte. So gab es einerseits Manuskripte und Drucke, in denen im Laufe des 17. und des 18. Jahrhunderts Texte in sizilianischer Sprache gesammelt wurden, die zum Singen bestimmt waren und bei denen im Allgemeinen die Begleitung von einer spanischen (Barock-)Gitarre übernommen wird, und andererseits die Arbeit von Reisenden, Musikern oder Volkskundlern, die Lieder über die Erde und das Meer Siziliens transkribierten. So haben sie uns eine kostbare Schatulle voller Schätze überliefert, die wir mit dieser Aufnahme wenigstens teilweise wieder zum Leben erwecken wollen.

All diesen Menschen ist es zu verdanken, dass es heute einen Bestand von schriftlich festgehaltener Musik gibt, die sonst unweigerlich verloren gegangen wäre, da die Tradition ihrer mündlichen Überlieferung im Niedergang begriffen war. Zum Kreis dieser Forscher gehören Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Giuseppe Pitrè (1841-1916) und Alberto Favara (1863-1923); ihre Namen werden der Nachwelt mit Sicherheit in Erinnerung bleiben.



Obwohl diese musikalische Tradition sehr vielgestaltig ist, gibt es einige offensichtliche Gemeinsamkeiten. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, gedruckte Quellen aus dem 17. Jahrhundert mit Stücken zu vergleichen, die mündlich überliefert und zu Beginn des 19. Jahrhunderts schriftlich festgehalten wurden. Die Werke, die Meyerbeer auf einer seiner Reisen nach Sizilien im Jahr 1816 transkribiert hat, lassen sich anhand ihrer Form klassifizieren. Es gibt Arien und Canzonetten, *storie* (Geschichten), *canzuni* (Lieder), geistliche Gesänge sowie Tänze und Tanzlieder. Mit diesen Stücken kann man die klingende Realität der sizilianischen Tradition detailliert nachmalen. Aus den Liedern haben wir das faszinierende *Sullu sullu* aufgenommen, das im poetischen Stil des späten 18. Jahrhunderts verfasst ist, der an die außerordentlich erfolgreichen Dichtungen von Giovanni Meli erinnert. Aus den *storie*, also den narrativen Canzonen, wurde die Transkription der bekannten und weit verbreiteten

Ballade *C'eranu tri surelle* aus der Hand von Favara ausgewählt, während das wunderschöne *A la Santaninfàra* als Beispiel für eine *canzuna* dienen soll.

Auf dem Gebiet der Tanzmusik ist die Gegenüberstellung verschiedener Versionen von *Li cinque passi* (ein Tanz, der schon in Bernardo Storaces 1664 in Venedig veröffentlichter *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo* vorkommt) oder von *La Capona* sehr aufschlussreich (dieses Stück stammt aus dem *Libro Quarto d'Intavolatura di Chitarrone* von Johannes Hieronimus Kapsperger, das 1640 in Rom veröffentlicht wurde). Beide Tänze wurden von Meyerbeer während seiner Reise im Jahr 1816 transkribiert. Eine weitere interessante Quelle für Vergleiche ist der Band *Nuova Chitarra di Regole, Dichiarazioni e Figure*, herausgegeben von Don Antonino di Micheli 1682 in Palermo, die sizilianische Tänze und *canzuni* enthält, die Meyerbeer ebenfalls niedergeschrieben hat.

Im Repertoire *alla Siciliana* haben hellenische und arabische Einflüsse einen starken Nachhall, was sich besonders im Gebrauch sehr ungewöhnlicher melodischer und harmonischer Fortschreitungen äußert, die nicht nur mit einer Präferenz für die modale Kompositionsweise im Zusammenhang stehen. Ein Echo dieser Besonderheit findet sich auch in einem höchst kostbaren Manuskript aus Neapel, das heute in Venedig aufbewahrt wird und eine *Siciliana per E* enthält (was als *Siciliana* in d-Moll zu verstehen ist, laut den Alfabeto-Angaben für spanische Gitarre). Selbst mitten im 18. Jahrhundert finden sich in

diesem Stück noch harmonisch äußerst ungewöhnliche Passagen.



Ein weiterer charakteristischer Zug dieses Repertoires ergibt sich aus den interpretatorischen Fähigkeiten des Sängers, der sich nicht nur mit den populären, sondern auch mit den gelehrten Aspekten besonders auskennen sollte. Zwei der bedeutendsten Autoren von Gesangstraktaten, Pier Francesco Tosi und Giovanni Battista Mancini, haben sich in kurzen, aber hochinteressanten Abschnitten mit diesem Gesichtspunkt auseinandergesetzt. Tosi schreibt 1723: »*Passaggi* und Triller in einer *Siciliana* sind ein Fehler. Aber Rutschen und Schleifen ist ein Genuss.« Mancini ergänzt im Jahr 1774: »Wenn sich beispielsweise ein Triller in einen *Siciliana*-Satz einschleichen würde, würde das sofort einen sehr schlechten Effekt hervorrufen, denn die Bewegung in diesen Sätzen erfordert von der Stimme ein Portamento und ein Legato, und folglich würde ein Triller wie eine Karikatur wirken.«

Pietro Della Valle schrieb am 16. Januar 1640 einen Brief an Lelio Guidiccioni mit dem Titel *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* (Über die Musik unserer Zeit, die mitnichten schlechter, sondern sogar besser ist als jene der Vergangenheit). Darin liefert er eine vollständigere, wenn auch eventuell nicht ganz unvoreingenommene Darstellung der verbreiteten Mode der Arien im sizilianischen Stil im Verlauf des 17. Jahrhunderts: »Und

sizilianische Arien, die aufgrund ihrer schmerzvollen und melancholischen Affekte besonders galant sind, habe ich womöglich als erster zunächst aus Neapel und dann auch aus Sizilien nach Rom mitgebracht. In Messina erhielt ich eine Arie, die ich heute in Rom als eine der schönsten gesungen höre. Ich erhielt auch zwei handschriftliche Bücher mit sehr guten *ottave siciliane* (sizilianischen Stanzen), die noch immer in meinem Besitz sind. Von dieser Zeit an habe ich, da ich gewisse Kenntnisse auf diesem Gebiet erworben habe, ebenfalls einige Dinge im sizilianischen Ton aus meinem Kopf heraus skizziert, die ich in meinen Notizbüchern habe. Wie man sieht, sind auch sie voller Affekte: Dergleichen hatte man in Rom in der Vergangenheit noch nie gehört; heute singt man sie dort genauso wie auf Sizilien, und ich vermag nicht zu sagen, ob es überhaupt möglich wäre, sie noch besser auszuführen.«

Man könnte also sagen, dass es sich um eine richtiggehende Mode handelte, was – wie bereits erwähnt – die bemerkenswerte Menge von Kompositionen über sizilianische Texte bezeugt, die hauptsächlich in Liedersammlungen für Gitarre zu finden ist. Aber auch die venezianischen Drucker blieben von dieser Entwicklung nicht unbeeinflusst, sodass in den bedeutenden Anthologien von Giovanni Stefani aus dem Jahr 1618 und von Carlo Milanuzzi aus dem Jahr 1625 die herrlichen Stücke veröffentlicht wurden, die wir mit dieser Aufnahme wieder zugänglich machen.



Ein weiterer sehr wichtiger Aspekt im Zusammenhang mit der Musikgeschichte Siziliens bezieht sich auf das Erbe, das von den *orbi*, blinden Bänkelsängern, überliefert wurde. Spätestens ab dem 17. Jahrhundert ist dieses Repertoire auf halbem Wege zwischen dem »Gelehrten« und dem »Populären« anzusiedeln, wie die Wissenschaftlerin Elsa Guggino mit Bedacht anmerkt. Die blinden Sänger wurden von Jesuitenpatres unterstützt, und ihnen oblag unter anderem der Erhalt und die Verbreitung geistlicher Lieder in sizilianischer Sprache, ein Erbe von einem unerhörten Reichtum. Die wichtigste Komposition dieses Repertoires war die *Passio*, die wir hier in einer Version darbieten, deren Gesangslinie von Alberto Favara transkribiert wurde. Paolo Catania, ein Benediktinerpater aus Monreale veröffentlichte 1665 in Palermo sein *Teatro ove si rappresentano le miserie humane. E le mentite apparenze di questo fallace mondo*. In einer Stanze aus diesem Werk sind die folgenden Verse zu lesen, die Aufschluss darüber geben, welches Instrumentarium die blinden Sänger im 17. Jahrhundert verwendeten:

*Si vidi un Cecu cantari pri via
A sonu d'Arpa, ò Chitarra, ò Liutu,
E benchi privu di la vista sia,
Cerca cantandu succursu, ed aiutu,
Leta la vita in canti, e puisia
La passa, è lu strumentu lu so scutu;
Buscando lu guadagnu giustamente
N'tra li miserij soi campa contenti.*

(Wenn du einen Blinden am Weg singen hörst / zum Klang der Harfe oder der Gitarre oder der Laute / der zwar das Augenlicht entbehrt / und singend nach Hilfe und Beistand sucht / so verbringt er doch sein Leben fröhlich in Gesang und Dichtung / und das Instrument ist sein Schutzschild / er erhält einen gerechten Verdienst / und lebt zufrieden in seinem Elend.)

Später setzten blinde Sänger auch die Geige sehr häufig zur Begleitung ihrer Lieder ein. Das zeigen zahlreiche Transkriptionen, unter anderem die von Meyerbeer aus dem Jahr 1816. Die größte Ausdruckskraft der *orbi* lag jedoch in ihrem außerordentlich ausdrucksvollen Gesang.

Diese Tradition ist heute fast vollständig abgerissen, aber ihre kulturellen Spuren wurden teilweise gesammelt und konserviert. Dies ist der Arbeit einer ganzen Reihe von Wissenschaftlern zu verdanken, darunter die bereits genannte Elsa Guggino. Gesonderte Erwähnung verdient auch die Gattung des *ninna nanna* (Wiegenlied), die wir wegen ihres zugleich innigen und intensiven Ausdrucks in diese Einspielung mit aufgenommen haben. Das *Ninna nanna delle donne dei marinai di Trapani* soll auch eine Hommage an die außergewöhnliche Arbeit von Alberto Favara sein.



Mit unserem Überblick wollen wir einen Blick auf dieses wunderbare und schier endlose Repertoire werfen, und dabei können wir nur einen Tropfen aus dem Ozean

dieser magischen Welt darstellen. Wir beabsichtigen in keiner Weise, eine »volkstümliche« Interpretation vorzulegen – dazu wären wir auch gar nicht in der Lage, da wir nicht zu dieser Kultur gehören, die schon eine jahrhundertelange Geschichte vorzuweisen hat. Wir wollen lediglich bescheidene Interpreten eines Repertoires sein, das unsere Neugier geweckt und unsere Leidenschaft für die Musik entfacht hat. Alles, was wir zu diesem Zweck unternommen haben, die Wahl der Instrumentierung inbegriffen, soll sich an einem Ausspruch François Couperins orientieren: *J'avouerai de bonne foi que j'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend* (»Ich gestehe frei heraus, dass ich das, was mich berührt, bei Weitem dem vorziehe, was mich in Erstaunen versetzt«) – Worte, die heute viel zu oft vergessen werden.





01 A la Santaninfàra

Vogghiu cantari a sta strata riali
'mmezzu di tanti nobuli signuri

Lo statu è bonu e lu vogghiu avantari;
pirsuni onesti e picciotti d'onuri

La rosa russa misi a' mbuttunari
lu alofaru nun perdì lu culuri.

Licenzia iu vi vogghiu addimannari,
addiu, scocca di rosa e bianca ciuri.

I want to sing on this royal street
among so many noble gentlemen.

The company is good and I wish to praise it:
honest people and honourable youths.

I've worn a red rose; if worn in a buttonhole
the carnation will not fade.

I want to ask your leave to go.
Farewell rose and white flower.

Je veux chanter dans cette rue royale
parmi ces messieurs si nobles.

Leur compagnie est bonne et je veux la louer,
personnes honnêtes et jeunes gens d'honneur.

J'ai mis la rose rouge à ma boutonnière
l'œillet a perdu sa couleur.

Licence je veux vous demander,
adieu joue de rose, et blanche fleur.

Ich will auf dieser königlichen Straße singen,
unter so vielen edlen Herrschaften.

Die Gesellschaft ist gut, und ich will sie loben:
ehrbare Leute und rechtschaffene Jugend.

Ich habe mir eine Rose ins Knopfloch gesteckt,
die Nelke ist nicht verwelkt.

Ich will eure Erlaubnis einholen, zu gehen.
Lebt wohl, Rosenblüte und weiße Blume.

02 Danza cantata

Mamma mi l'ati persu lu rispettu
di la finestra lu
naticchi tunni e lariulè
di la finestra lu fici acchianari.

Cu parla parla mi lu tegnu strittu
ca schetta vecchia nun
naticchi tunni lariulè
di la finetra lu fici acchianari.

Ninni fuiemu dirittu dirittu
poi comu voli Diu
naticchi tunni lariulè
poi comu voli Diu m'ha maritari.

Mamma, you no longer respect me.
I helped him climb in
naticchi tunni e lariulè
through the window.

I don't care what people say, I'm hanging onto him
because I refuse to be an ageing spinster,
naticchi tunni e lariulè
I helped him climb in through the window.

Darling, let's run away now, at once,
then as God commands
naticchi tunni e lariulè
as God commands you must marry me.

Maman, tu n'as plus de respect pour moi.
Par la fenêtre
le petit cul bien rond *e lariulè*
par la fenêtre je le ferai monter.

Du qu'en-dira-t'on, je m'en fiche
car je ne veux pas devenir vieille fille
le petit cul bien rond *e lariulè*
par la fenêtre je le ferai monter.

Mon aimé filons filons
puis comme Dieu le veut
petit cul bien rond *e lariulè*
puis comme Dieu le veut, tu devras m'épouser.

Mutter, du hast die Achtung vor mir verloren.
Durch das Fenster
naticchi tunni e lariulè
habe ich ihn hineinklettern lassen.

Egal, was man redet, ich bleibe bei ihm.
Ich, eine alte Jungfer? Niemals!
Naticchi tunni e lariulè
durch das Fenster habe ich ihn hineinklettern lassen.

Liebling, lass uns fliehen, schnell, schnell,
und dann, wie Gott es befiehlt,
naticchi tunni e lariulè
wie Gott es befiehlt, musst du mich heiraten.

04 Ninna nanna ri la rosa

Duormi riposa sutta a 'na rosa
alla susuta ti rugnu na cosa
ti vogghiu beni, ti vogghiu beni
chiuri l'ucciddi ca 'u sunnuzzu veni.

Go to sleep, sleep beneath a rose.
When you wake I'll give you something nice.
I love you, I love you.
Close your little eyes then sleep will come.

Dors, repose-toi, sous une rose,
à ton réveil je te donne une belle chose,
je t'aime tant, je t'aime tant,
ferme tes petits yeux, le sommeil viendra.

Schlafe, ruhe unter einem Rosenstrauch,
wenn du aufwachst, geb' ich dir etwas Schönes,
ich hab' dich lieb, ich hab' dich lieb.
Schließe deine Äuglein, damit du schlafen kannst.

T'ha quitari, t'ha quitari
 comu si queta l'unna ru mari
 comu agghia a ddiri, comu agghia a ddiri
 l'occhju ti joca e a 'ucca t'arri.

Quanto si ruci,quanto si ruci
 pasta ri zuccaru, pasta ri nuci
 chi hai ca cianci, a naca ti cunzai
 miezu aranci,
 chi hai ca sempri cianci.

05 Tu rinnina

Tu rinnina che vai lu maru maru
 ferma quantu ti dico dui paroli,
 corri a jettari lu suspiro a mari
 e vididi se mi rispunnua lu mio beni
 non mi rispunna no troppo lontano.
 È sotto a na friscura chi sta durmenne
 poi si ripiglia cu nu chianto all'occhi
 se struja l'occhi e li passa lu chianto.
 Piglia lu mucCATuro, lu vai a lavu,
 poi ti lu spanno a lu peru de rosa
 poi ti lu cogliu a la napulitana
 poi ti lu manno a Napoli a stirare
 poi ti lu mannu cu ventu a putari.
 Ventu v`a portacello a lu mio beni,
 mera che nun ti cada pé supra mari
 ca perda li sigilli de stu cori.

07 Passioni di Nostro Signori

Passio Domini nostri Jesu Cristi,
 cu lagrimi di sangu ognunu scrissi
 tutti quattu li Santi Evangelisti.
 Di San Matteu 'nprincipiu, chi scrissi
 di l'amurusu Gesù, summa buntà,
 'nta chiddu tempu a l'Apostuli dissi:

You must calm down, you must calm down
 like waves in the sea calm down.
 What can I say, what can I say,
 when you have a twinkle in your eyes and a smile on your lips?

How sweet you are, how sweet,
 like sugar paste or walnuts.
 Why are you crying? I have put your cradle
 in amongst the orange trees.
 What's the matter, why do you cry all the time?

Swallow, you who fly over the sea,
 stop, I must tell you something.
 Go and drop my sigh upon the water
 and see if my beloved will respond.
 No, he will not respond, he is too far away,
 he is sleeping in the shade,
 and will wake with tears in his eyes,
 then he will dry his eyes and stop weeping.
 I shall find a kerchief and wash it for you
 then spread it out on a rose bush,
 then I'll send it to Naples to be ironed,
 then I'll spread it *alla napoletana*.
 then I'll send it to you on the wind.
 Wind, carry it to my sweetheart,
 be careful not to drop it in the sea,
 for it must not lose the seal of this heart of mine.

The Passion of our Lord Jesus Christ
 was written in tears of blood
 by all four of the Holy Evangelists.
 By Saint Matthew first, who wrote
 of Jesus the loving, the supremely good
 who said at the time to the Apostles:

Tais-toi, tais-toi,
 comme s'apaisent les vagues de la mer,
 comment le dire, comment le dire,
 quand je te fais un clin d'œil et ma bouche te sourit.

Quelle douceur, quelle douceur,
 pâte de sucre, pâte de noisette.
 Pourquoi ces pleurs, je t'ai préparé ton berceau,
 parmi les orangers, quoi ?
 pourquoi ces pleurs ?

Hirondelle qui survole la mer,
 arrête-toi, je dois te parler :
 cours et jette mes soupirs à la mer
 et je verrai si mon amour me répond.
 Il ne me répond pas, non, il est trop loin,
 il dort à l'ombre
 puis se réveille les larmes aux yeux,
 il se sèche les yeux et arrête de pleurer.
 Je prends un foulard et le lave pour toi
 puis je te l'étends sur un rosier
 puis je te l'envoie à Naples pour le repasser
 puis je te l'étends à la Napolitaine
 puis je te l'envoie avec le vent.
 Vent, va et apporte-le à mon amour,
 fais attention qu'il ne tombe pas à la mer
 car se perdra le sceau de mon cœur.

La passion de notre seigneur Jésus-Christ,
 avec des larmes de sang, fut écrite
 par tous les saints évangélistes.
 Par Saint Mathieu au début, qui écrivit
 sur Jésus d'amour, la plus haute bonté,
 qui dit alors à l'apôtre :

Beruhige dich, beruhige dich,
 wie die Wellen im Meer sich beruhigen.
 Was soll ich nur sagen, was soll ich nur sagen,
 deine Augen strahlen und dein Mund lächelt.

Wie süß du bist, wie süß du bist,
 wie Zucker oder Marzipan.
 Warum weinst Du denn? Ich habe deine Wiege
 unter die Orangenbäume gestellt.
 Was hast du? Warum weinst du die ganze Zeit?

Schwalbe, die du über das Meer fliegst,
 warte, damit ich dir etwas sagen kann.
 Eile und trag' meine Seufzer zum Meer
 und schau, ob mein Liebster mir antwortet.
 Nein, er antwortet nicht, er ist zu weit fort,
 er schläft im Schatten,
 er wacht mit Tränen in den Augen auf,
 und dann trocknet er seine Augen und weint nicht mehr.
 Ich nehme ein Taschentuch und wasche es für dich,
 dann breite ich es auf einem Rosenstrauch aus,
 dann schicke ich es zum Bügeln nach Neapel,
 dann breite ich es aus, wie man es in Neapel tut,
 dann schicke ich es dir mit dem Wind.
 Wind, trage es zu meinem Lieben,
 sei vorsichtig, damit es nicht ins Meer fällt,
 denn es soll das Siegel meines Herzens nicht verlieren.

Die Leiden unseres Herrn Jesus Christus
 wurden von den von den vier Heiligen Evangelisten
 mit blutigen Tränen niedergeschrieben.
 Zuerst vom Heiligen Matthäus, der schrieb
 über den liebenden Jesus, voll Güte,
 der zu dieser Zeit zu den Aposteln sprach:

«Jorna ci voli, e Pasqua venirà
chi lu figghiu di l'omu vidiriti
mortu'n cruci nta tanta crudeltà.
Tutti sti turbi chi oggi viditi
vannu gridannu Osanna pi la strata
crucifiggilu diranno tutti uniti.»

09 Ninna nanna delle donne dei marinai di Trapani

Er alaò e ora veni lu tatatò alaò
e ti porta alaò sita 'ncarnata, alaò
p'arricamariti la facciata, alaò
er alaò sant'Antuninu
mittiticilu bonu lu cuscino alaò
er alaò San Franciscu di Paula
putativillu a la vostra tavula alaò
ci rati a manciari e pani e pisci
forsi lu picciriddu s'addurmisci.

12 Donna incostante

Ingrata disleali ed incostante
quant'iu t'amu lu vidi apertamenti
e fingi di l'auricchi di mircanti
quasi che non mi vidi ò non mi senti.

Non torna no lu tempu ch'ù indavanti
né la bellezza dura eternamenti.
Ogni machin'autissima importanti
si disfa, si consuma, e torna nenti.

13 Amore celato

Si ben mustru di fora tuttu yelu
ardi lu pettu miu di focu tali
chi com'un mongibellu dentru celu
l'audentissima chiama a nulla equali.

“The days will come, and Easter,
when you will see the Son of Man
dead on the cross, most cruelly killed.
These crowds you see today
crying Hosannas in the streets,
will all be shouting, Crucify him.”

Go bye-byes, Daddy's coming,
and he will bring you scarlet silk
to bring the red back to your cheeks.
Go bye-byes, St Anthony,
make the pillow comfy,
Saint Francis of Paola,
carry him to your table,
give him bread and fish to eat,
then perhaps the little one will sleep.

Ungrateful, disloyal and fickle,
you can clearly see how much I love you,
but you pretend to be deaf as a dealer,
almost as if you neither saw nor heard me.

Time only moves forward and never returns,
nor does beauty last forever.
The greatest, most important engine
breaks down, disintegrates and nothing is left.

Although I present a cold exterior,
within me my heart is on fire
for like a volcano I hide within
the most audacious roar that has no equal.

« Les jours viendront, et Pâque viendra
Et tu verras le fils de l'homme
Mort sur la croix avec tant de cruauté.
Toutes ces tourbes qu'aujourd'hui
Vous voyez criez “hosanna” dans la rue,
C'est “crucifiez-le” qu'elles crieront toutes ensemble. »

Et dodo, l'enfant do, ton papa viendra
et te donnera, dodo, de la soie rouge, dodo
pour que tes joues soient rouges, dodo
et dodo Saint Antoine
arrangez bien son oreiller
et dodo Saint François de Paule
amenez-le à votre table dodo
donnez-lui à manger du pain et du poisson
alors le petit, peut-être, s'endormira.

Ingrate, déloyale et inconstante,
combien je t'aime, tu le vois clairement,
et tu prêtes une oreille de marchand
comme si tu ne me vois ou ne m'entends.

Il ne revient pas le temps passé
et la beauté ne dure éternellement.
Le moteur le plus grand, le plus puissant
se casse, se consume, et il n'en reste rien.

Bien que je me présente sous du gel
ma poitrine brûle d'un feu tel
que comme le volcan Mongibello, en moi je cèle
un très audacieux appel à nul autre égal.

»Die Zeit wird kommen, und es wird Ostern werden,
und ihr werdet den Menschensohn
grausam gemartert am Kreuz sterben sehen.
Und die Menge, die heute auf den Straßen
'Hosianna' schreit,
wird einhellig 'Kreuzige ihn' rufen.«

Geh' schlafen, dein Vater kommt
und bringt dir rote Seide,
damit deine Wangen wieder Farbe bekommen.
Geh' schlafen, Heiliger Antonius,
mache das Kissen weich,
Heiliger Franz von Paola,
trage ihn zu deinem Tisch,
gib' ihm Brot und Fisch zu essen,
vielleicht schläft der Kleine dann ein.

Du Undankbare, Treulose und Wankelmütige,
du siehst ganz genau, wie sehr ich dich liebe,
aber du stellst dich taub wie ein Krämer,
als könntest du mich weder sehen noch hören.

Die Zeit vergeht und kommt nie zurück,
und auch die Schönheit bleibt nicht für immer.
Der beste, wichtigste Motor geht kaputt,
zerlegt sich und nichts bleibt übrig.

Auch wenn ich mich von außen kalt zeige,
so brennt doch mein Herz mit so viel Feuer
als hätte ich den Ätna in meinem Inneren,
dessen kühnes Grollen nicht seinesgleichen hat.

Amu, e l'amuri miu a nullu rivela
ben chi s'agrava tacendo lu mali
poi chi s'iu parlu m'è contra lu celu
lu mundu, e la mia sort'empia, e fatali.

14 Amore sdegnato

Non ardu chiù, non ardu com'ardia
per lu tu amur ingrata scannuscenti
sanau la chiaga ch'amuri di tia
mi fici co li soi strali pungenti.

Mi passau, mi passau la fantasia
mi dicisti di lu cori, e di lamenti.
Sdegnu pietusu di la morti mia
mi librau di li soi tradimenti.

16 Ora canusco ca so' male natu

Ora canusco ca' so male natu,
natu sotto destinu a malu puntu
puntu ca la fortuna m'ha dotatu
dotatu ca me scriu pre defunctu.

Defunctu sarò iu, e lu miu statu,
statu, ca pari forti a chillu cuntu,
cuntu la pena mia, ch'aiu passatu,
passatu aiu unu mali, e l'autr'è iuntu.

Quando ti fici Amori, e ti compliui
e compassauti con le mani soi
centro fu lo mio cori, beni miu
circonferenza le bellizze toi.

Perzò sei grandi tu, e picol iu,
perzò da me t'arrassi quanto poi;
ma non poi fari ne lo voglia Diu
che non sia in mezzo a tia se ben non vuoi.

I'm in love, but my love I must keep hidden
even though silence makes it worse,
because if I speak I have against me heaven,
the world, and my pitiless, fatal destiny.

I no longer burn, not as I used to burn
with love for you, selfish, ungrateful girl.
The wound that my love for you
inflicted on me has healed.

I've lost all desire to hear
about your heart and how it grieved.
Pitiful dismissal of my death
has cured me of its deceits.

Now I understand that I was born unlucky,
born under an unlucky star, at a point
a point at which destiny decreed
decreed I should be declared already dead.

Dead will I be, and my condition,
condition that seems strong considering,
considering the pain that I have borne,
borne and recovered from, and now another has come.

When Love made you and finished you,
and moulded you with a compass and his hands,
the centre was my heart, my love,
the circumference your beauty.

Therefore you are big and I am small,
therefore you avoid me as much as you can;
but what you cannot do, please God,
is pluck me out, even though you would.

J'aime, et à nul autre mon amour ne révèle
bien que le mal en se taisant s'aggrave,
car si je parle, j'attire contre moi la colère du ciel,
du monde, et mon sort impitoyable, et fatal.

Je ne brûle plus, je ne brûle pas comme je brûlais
pour ton amour, ingrate, oublieuse,
j'ai soigné la plaie que mon amour pour toi
m'infligeait de ses flèches acérées.

Elle s'est passée, elle s'est passée la fantaisie
d'écouter ton cœur, et ses plaintes.
Le bienveillant dédain de ma mort
m'a libéré de sa perfidie.

Maintenant je sais que je suis né infortuné,
né sous une mauvaise étoile,
un point dont la fortune a décrété,
décrété qu'on doit me considérer déjà décédé.

Je serai mort, et mon état,
état qui semble solide à ce compte,
compte mes peines, celles qui sont passées,
passées mes épreuves, et une autre arrive.

Quand Amour t'a faite, et t'a complétée
et t'a faite avec un compas avec ses mains
le centre était mon cœur, ma bien aimée,
la circonférence ta beauté.

Pour ce, tu es grande, et moi petit
pour ce, tu t'éloignes de moi autant que tu peux ;
mais tu ne peux faire, Dieu le veuille,
que je ne sois en toi, même malgré toi.

Ich liebe, aber ich darf meine Liebe nicht zeigen,
auch wenn das Schweigen meine Qualen noch steigert.
Denn wenn ich spreche, habe ich den Himmel,
die Welt und mein böses Schicksal wider mich.

Ich brenne nicht mehr wie ich einst brannte
aus Liebe zu dir, du Selbstsüchtige und Undankbare.
Die Wunde ist geheilt, die mir die Liebe zu dir
mit ihren spitzen Pfeilen schlug.

Meine Träume sind vergangen,
du hast mir von deinem Herz und seinem Jammer erzählt.
Die mitleidige Verachtung meines Todes
hat mich von den Täuschungen geheilt.

Jetzt begreife ich, ich bin glücklos geboren,
geboren unter einem unglücklichen Stern,
zu einer schlechten Zeit, als das Schicksal erklärte,
ich sollte schon als gestorben gelten.

Sterben werde ich, und mein Zustand
schien stark, wenn man bedenkt,
welche Qualen ich zu leiden hatte,
war eine Pein vorüber, so kam schon die nächste.

Als die Liebe dich schuf und dich vollendete,
als sie dich mit ihren Händen formte,
da war mein Herz der Mittelpunkt, meine Geliebte,
und darum herum war deine Schönheit.

Deshalb bist du groß, und ich bin klein,
deshalb meidest du mich, wo du nur kannst,
aber was du nicht tun kannst, möge Gott helfen,
ist, mich herauszureißen, selbst wenn du es wolltest.

18 Stabat Mater di Santo Stefano di Camastra

Stave Dolorosa
 lu'sta cruce[m] lacrimosa
 Dummo pende'l pater filiu.

She stood grieving,
 weeping beside the cross
 on which the Son of the Father hung.

Elle se tenait debout, dolente
 pleurant près de la croix
 où était pendu le fils du père.

Sie stand voller Schmerzen
 und weinte unter dem Kreuz,
 an dem der Sohn des Vaters hing.

19 Suspiri miei

Suspiri miei che d'haura in hura siti
 signi efficaci di lu miu doluri
 segretamente a la gran curti yti
 duvi stà com'un Rè petenti Amuri.

My sighs, which are from time to time
 potent signs of my sorrow,
 go in secret to the great court
 where you will find a king who seeks for love.

Mes soupirs qui d'heure en heure
 sont les signes efficaces de ma douleur
 secrètement, à la grande cour, allez
 où se trouve un roi en recherche d'amour.

Meine Seufzer, die ihr von Zeit zu Zeit
 deutliche Zeichen meiner Qualen seid,
 geht heimlich zu jenem großen Hof,
 wo ein König ist, der nach Liebe sucht.

Tigri, serpenti, e vui ferì animali,
 chi nun avitti regula, né frenu
 fuyttivi di mia chi chiù mortali
 è di lu vostru assai lu miu venenu.

Tigers, serpents and all you ferocious beasts
 who have no rule nor restraint,
 avoid me, for my poison
 is much more lethal than yours.

Tigres, serpents, et vous animaux féroces,
 qui n'avez ni règle, ni frein,
 fuyez-moi car mon venin
 est encore plus létal que le vôtre.

Ihr Tiger und Schlangen, ihr wilden Tiere,
 ihr seid ohne Regeln und ohne Skrupel,
 haltet euch fern von mir, denn mein Gift
 ist viel tödlicher als eures.

Celi non consentiti a tantu mali
 non mi faciti vidiri terreno
 perchi lu mali miu, è tantu, e tali
 ch'infetta l'airu quando sta serenu.

Skies forbid such evil,
 let me not see land,
 because my disease is so pernicious
 that it infects the cloudless air.

Cieux, ne consentez à un tel mal,
 ne me faites voir nulle terre
 car mon mal est si grand, et tel
 qu'il infecte l'air quand il est serein.

Ihr Himmel, lasst solches Elend nicht zu,
 lasst mich kein Land sehen,
 denn meine Leiden sind so groß und so zahlreich,
 dass sie selbst die heitere Luft anstecken.

Fuiti vui Delfini, e Dei marini,
 e Pesci, e scogli, e tempestu di mari:
 stativi sulì, e viditi lu fini,
 di lu lamentu miu lu miu campari.

Avoid me, dolphins and gods of the deep,
 and fishes and rocks and stormy seas:
 Keep away, and you will witness
 the end of my lament and of my life.

Fuyez, dauphins et dieux marins
 et poissons, et écueils, et mers orageuses :
 éloignez-vous, et voyez la fin
 de ma plainte et de mes jours.

Meidet mich, ihr Delfine und ihr Götter des Meeres,
 ihr Fische und Felsen, ihr Unwetter auf See:
 Haltet euch fern, und ihr werdet das Ende
 meiner Qualen und meines Lebens sehen.

21 Sullu sullu

Sullu sullu 'ntra di mia
 sempre chiamu a tia mia Nici,
 e mi sentu un infelici
 quannu 'un sugnu a latu to.

All alone, with none to hear
 I call you all the time, my Nici,
 and I feel disconsolate
 when I am not near you.

Seul, seul avec moi-même
 je t'appelle toujours, ma Nici
 et je me sens malheureux
 quand je ne suis pas près de toi.

Ganz verlassen, nur ich allein,
 rufe ich die ganze Zeit nach dir, meine Nici,
 und fühle mich so unglücklich,
 wenn ich nicht an deiner Seite bin.

'Un c'è ura, 'un c'è mumentu,
'un c'è notti, jornu e sira
chi stu cori non suspira
quannu godiri 'un ti po'.

Aju persu lu riposu,
nudda cosa chiù mi piaci,
aju persu la mia paci
e la mia felicità.

Ma lu cori to è pietusu
ad un fidu to sinceru:
nun sarà, Nici, lu speru,
chi d'affanni ju murirò.

Nici mia, si nun m'ajuti,
Nici mia, si 'un mi conforti,
iu cuntrastu cu la morti
chi li jorna trunchirà.

Ah, mia Nici, ch'a stu pettu
regni tu cu gran potenza;
dammi prestu la sintenza:
dimmi t'amu, o puru no.

22 Er allavò

Er allavò ch'è di li grutti,
so matri mancia e so figghiu agghiutti,
er alavò,
bo', bo', bo', dormi figghiu e fa lavò,
E s'un voli dormiri naticateddi
avi ad aviri,
bo', bo', bo', dormi figghiu e fa alalò

There's not an hour, not a moment,
not a night or day or evening
that this heart stops yearning
when I cannot delight in you.

I cannot rest,
now nothing pleases me,
my peace has gone
and my happiness.

But your heart feels kindly
towards your faithful swain;
it cannot be, Nici, I hope
that I must die of longing.

My Nici, if you do not help me,
my Nici, if you offer me no comfort,
I must wrestle with death
Which will put an end to my days

Ah, my Nici, you who reign
so powerfully over my heart,
pronounce my sentence quickly,
say "I love you", or not.

The man who comes from the caves,
his mother eats and her son swallows,
er alavò,
bo', bo', bo', sleep my son, go bye-byes,
and if he will not sleep,
he must be spanked,
bo', bo', bo', sleep my son, go bye-byes.

Il n'est pas d'heure, pas de moment,
Pas de nuit, de jour ni de soir
Où ce cœur ne soupire
Quand il ne peut jouir de toi.

J'ai perdu le repos,
Plus rien ne me plaît,
J'ai perdu ma paix
Et ma félicité.

Mais ton cœur est bienveillant
Envers ton amoureux fidèle :
Cela ne sera pas, Nici, je l'espère,
Que de douleur d'amour je doive mourir.

Nici mon aimée, si tu ne m'aides,
Nici mon aimée, si tu ne me réconfortes,
je devrais affronter la mort
Qui tranchera mes jours.

Ah, ma Nici, qui sur ce cœur
Règles avec une telle puissance,
Rends rapidement la sentence,
Dis-moi « je t'aime », ou pas.

Fais dodo, l'homme des grottes,
Mange sa mère et avale son fils,
fais dodo,
bo', bo', bo' dors mon fils et fais dodo,
Et s'il ne veut pas dormir,
une fessée il aura,
bo', bo', bo' dors mon fils et fais dodo.

Es gibt keine Stunde, keinen Augenblick,
keine Nacht, keinen Tag und keinen Abend,
an dem dieses Herz nicht seufzt,
wenn es sich nicht an dir erfreuen kann.

Ich habe die Ruhe verloren,
nichts macht mir mehr Freude,
Mein Frieden und
mein Glück sind dahin.

Aber dein Herz ist voll Mitleid
mit deinem aufrichtigen Getreuen.
Ich hoffe, Nici, dass es nicht soweit kommt,
dass ich vor Kummer sterbe.

Meine Nici, wenn du mir nicht hilfst,
meine Nici, wenn du mich nicht tröstest,
muss ich mit dem Tod kämpfen,
der meinen Tagen ein Ende setzen wird.

Ach, meine Nici, du herrschst
so mächtig über mein Herz,
sprich schnell den Satz aus,
sag mir »Ich liebe Dich«, oder eben nicht.

Er alavò – der Mann aus den Höhlen,
er frisst seine Mutter und verschlingt seinen Sohn,
er alavò.
Bo, bo, bo, schlafe, mein Sohn, schlaf ein.,
und wer nicht schlafen will,
der wird versohlt.
Bo, bo, bo, schlafe, mein Sohn, schlaf ein.

24 C'eranu tri surelli

C'eranu tri surelli
chi ghiavanu a navigà,
la soru la chiù nica
l'anellu ci ha cascà
l'anellu ci ha cascatu
nel mezzo di lu mar.

Isa l'occhi al celu
e viri a un piscatù.
“O piscaturi di l'unna,
tu veni a pisca ccà.

Si pischirai st'anellu,
ti vogghiu arrialà.
ti dugnu centu scudi
e 'na burza 'rraccamà.”

“Nun vogghiu centu scudi,
né burza 'rraccamà.
vogghiu un baciù d'amuri
si tu mi lu vo' dà.”

“Vattinni tu, briccuni
si 'u sannu i me' fratelli
ti farriannu 'mpiccà”.

Once there were three sisters
who went to sea in a boat.
The youngest sister
dropped her ring overboard.
The ring fell from her hand
into the depths of the sea.

Raising her eyes to the sky,
she saw a fisherman.
“O fisherman of the deep,
come and fish over here.

If you will recover my ring
I would like to give you a present.
I shall give you a hundred crowns
and an embroidered purse.”

“I do not want a hundred crowns,
nor embroidered purses.
I want a loving kiss
if you will give it to me.”

“Be off with you, you rascal.
If my brothers hear of this
they will have you hanged.”

Il y avait trois sœurs
qui s'en furent naviguer,
la sœur la plus petite
son anneau fait tomber
son anneau laissa tomber
en pleine mer.

Elle leva les yeux au ciel
et vit un pêcheur
« Ô pêcheur de l'onde,
Viens pêcher ici.

Si tu pêches cet anneau
je veux te faire un cadeau.
Je te donnerai cent écus
et une bourse brodée. »

« Je ne veux ni cent écus,
ni bourse brodée.
Je veux un baiser d'amour
si tu veux me le donner. »

« Va-t'en, fripon,
s'ils l'apprennent, mes frères
te feront pendre. »

Es waren einmal drei Schwestern,
die fuhren mit einem Boot.
Die jüngste Schwester
verlor einen Ring.
Der Ring glitt ihr vom Finger
und fiel mitten ins Meer.

Sie hob ihre Augen zum Himmel
und sah einen Fischer.
»O Fischer auf den Wellen,
komm und fische hier.

Wenn du meinen Ring herausfischst,
mache ich dir ein Geschenk,
hundert Taler will ich dir geben
und eine bestickte Börse.«

»Ich will keine hundert Taler
und keine bestickte Börse.
Ich will einen Kuss aus Liebe,
wenn du ihn mir geben magst.«

»Fort mit Dir, du Halunke.
Wenn meine Brüder das hören,
lassen sie dich aufknüpfen.«



Pavan Insights prosegue ed accompagna un percorso di scoperta attraverso espressioni musicali che sappiano non solo esaltare la bellezza intrinseca di questa forma di comunicazione universale ma anche far scaturire riflessioni, idee, ispirazioni.

Proprio come le ricerche di mercato, attività che svolgiamo con passione e rigore, la musica si basa sull'ascolto e sulla capacità e il desiderio di voler ascoltare, pronti a cogliere i segnali e le sfumature, affinché si possa evolvere, crescere, arricchire la nostra conoscenza ed esperienza.

Vi auguriamo quindi un ascolto aperto, capace di far scaturire quell'essenziale che è invisibile agli occhi.

PAVAN INTERNATIONAL MARKETING INSIGHTS SRL

Via Lovanio 5

20121 Milan

Italy

www.pavaninsights.it



GLOSSA

produced by

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@noter1-music.com / www.noter1-music.com