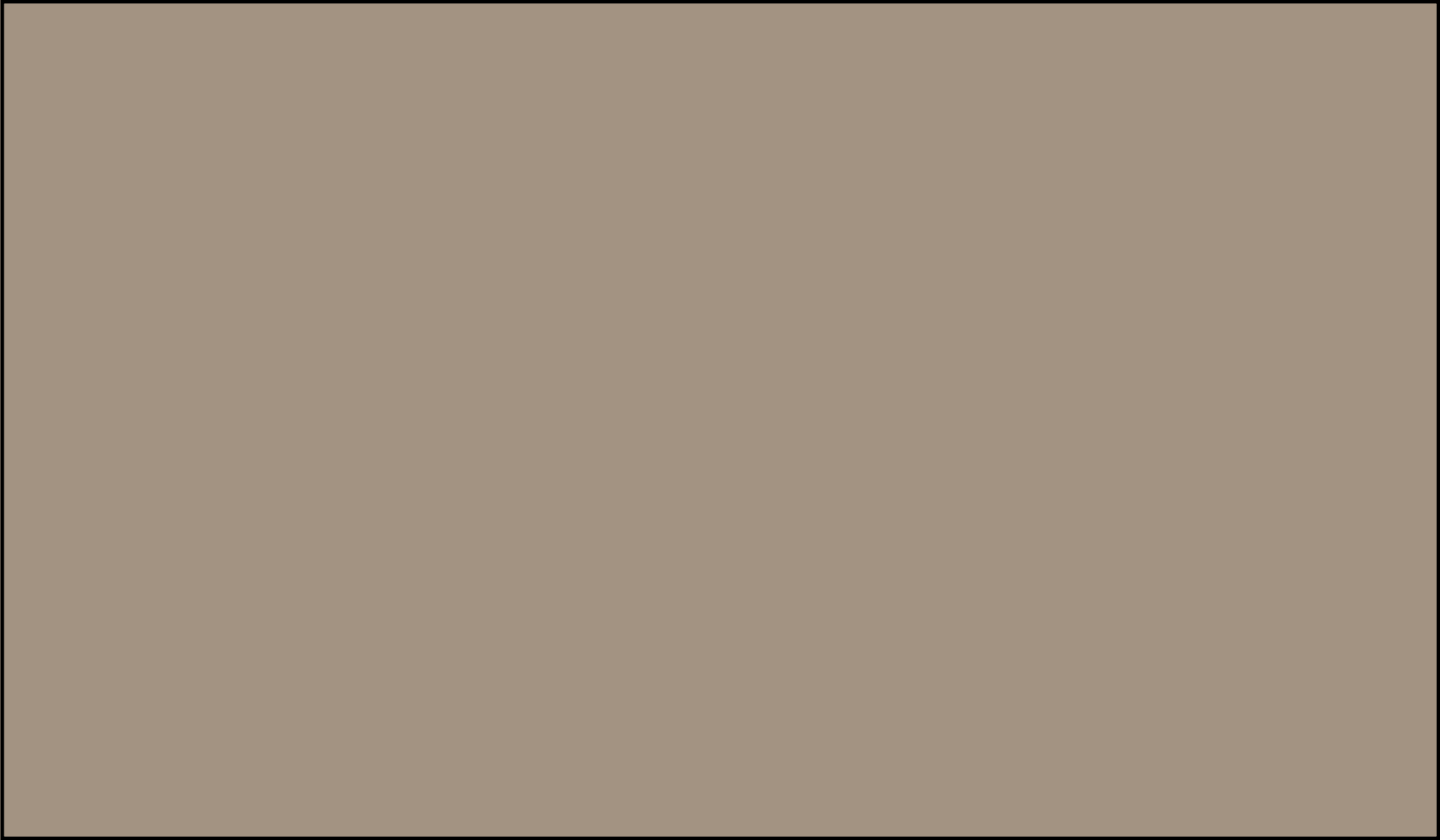


Camerata Figarella
Cantà in cumpagnia

Carpe Diem Records





TRACKLIST

1. Avà vene lu veranu & Ecco la primavera 4:00
M.: Traditional & Francesco Landini (1335-1397)
T.: Dumenicu Ceccaldi dettu Menicu d'Osani & Francesco Landini
2. Italia mia 6:27
M.: Philippe Verdelot (1480/1485-1530/1552)
T.: Petrarca
Diminutions: William Dongois
3. Sò le muntagne d'Orezza 4:09
M.+T.: Traditional
Harmonisation: Jean Étienne Langianni
4. Improvisation to Entrava Phebo 2:09
M.: Fausto Sierakowski (*1988)
5. Entrava Phebo con lucenti raçi 3:35
M.: Jacopo da Bologna (1290/1300-1360)
T.: Anonyme, codex Squarcialupi
6. Laudar vollio per amore 3:49
M.: Laudario di Cortona (XIII siècle)
T.: Anonyme
7. Da pacem Domine 2:43
M.: Orlando di Lasso (1532-1594)
Diminutions: William Dongois
8. L'Alcenagina 3:56
M.: Adriano Banchieri (1568-1634)
Diminutions: William Dongois

9. U lamentu à Ghjesù 7:24
M.: Nando Acquaviva (1939-2025) & Toni Casalonga (*1938)
T.: Roccu Mambrini, J.D. Marcotorchino
10. Nell'apparir del sempiterno sole 2:20
M.: Francisco Soto de Langa (1534-1619)
T.: Padre Giovenale Ancina
11. Per non far lieto 4:30
M.: Gherardello da Firenze (1320/1325-1362)
T.: Anonyme, codex Squarcialupi
12. Il bianco e dolce cigno 3:31
M.: Jacques Arcadelt (1507-1568)
T.: Giovanni Guidiccioni
Diminutions: William Dongois
13. Nato era maggio 5:00
M.: Traditional, T.: Fulvio Testi
14. O dolce nocte 3:02
M.: Philippe Verdelot (1480/1485-1530/1552)
T.: Niccolò Machiavelli
15. Spirito Sancto glorioso 3:50
M.: Jean Etienne Langianni (*1959)
T.: Jacopone da Todi, laudario di Cortona
16. Oimè lasso e freddo lo mio core 3:32
M.: Michele Paoli (*1966)
T.: Garzo dell'Incisa, laudario di Cortona
- Total time 64:08

CAMERATA FIGARELLA

Enea Sorini – baritone & percussion

Michele Paoli – voice, seconda

Daniel Gonet – voice, terza

Jean Etienne Langianni – voice, bassu

William Dongois – cornetto

Stefan Legée – sackbut

Fausto Sierakowski – alto saxophone

Ange Sierakowski – clarinet



CANTÀ IN CUMPAGNIA

It is in the 1584 manuscript of the Italian cornettist Girolamo Dalla Casa: “Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, corda, e di voce humana”, that the expression “Cantar in compagnia” appears, describing a musical practice in which singers and instrumentalists gathered as an ensemble to perform sacred and secular compositions.

Made of four singers and four winds, this ensemble takes the form of a double choir, reminiscent of the large ensembles of pifferari and singers depicted in the paintings of the Basilica San Marco in Venice but on the scale one might imagine in a small village church.

In the mountains of Corsica, recording in the church of Santa Maria Assunta in Mandriale, these eight voices gathered and brought to life the musical and spiritual landscape of vernacular polyphony. From Corsican to Umbrian, by way of Old Tuscan, the programme bears witness to the extraordinary dialectal richness and the communal particularism that lay at the heart of the Renaissance. The polyphony and its ornamentation are woven into the rich contrapuntal fabric of the sixteenth-century madrigal and motet, while at times loosening its threads to recover the modal simplicity of the thirteenth-century Franciscan lauda and the earliest two-voice

experiments of the “madrigale del Trecento”, reflecting a world in which the boundaries between traditional and classical culture were far more permeable than nineteenth and twentieth-century narratives have often suggested.

«...the tales of Ariosto, Tasso or Fulvio Testi find their way into the rugged language of shepherds from the highlands. Thus cultures are born, emerging from shadowed scriptoria to irrigate the ever-awake consciousness of ordinary people: labourers, anonymous men and women, those dismissed as uncultured, yet within whom slumbers that higher spark, that elusive virtuosity we call popular genius. The reverse journey is equally possible: a simple tune sung along the furrows of the fields, or during the threshing, may become a work of poetry, transformed into a treasure of all humanity through the magic of the one who recognised its splendour and immortalised it within the refined scales of learned music...»

Roman national, by Marc Biancarelli, Actes Sud, 2026.

Inspired by the fertile diversity of that era, this recording is built around multiple encounters. Among them is that of Renaissance practices of vocal diminution (see text by W. Dongois) which intertwines with the art of melodic variations in traditional Corsican singing. It was through this research that the Camerata Figarella invited traditional singers to perform a sophisticated repertoire from the Italian Renaissance, drawing on their oral tradition and striving to preserve in their interpretations

their own conception of a “natural voice”, the natural temperament, and improvised vocal diminution.

Jean-Charles Adami defines traditional singing as *«the sonic expression of a way of inhabiting the world, which carries within it a memory, a language, a landscape; polyphony constitutes its sung projection. In rural societies, song first arises from an intimate relationship with the land. It accompanies agricultural work, festivals, mourning, pilgrimages, and moments of sharing. This dimension is particularly strong in regions where oral transmission has long been the primary vehicle of culture. Voices are forged in a specific environment: they bear the imprint of the topography, the climate, the acoustics of the valleys, churches, and village squares. Thus, polyphony becomes a reflection of a landscape that is as much human as it is natural.»*

It is this landscape that Camerata Figarella wishes to bring to life here. Following, as a guiding thread, the Renaissance in its original sense, the fruit of perpetual renewal, with its ancestral roots, like a fragile Anthemis flower slipping between the old flagstones, witnesses to too many wounds that spring will have to heal.

Ange Sierakowski

THE ART OF DIMINUTION

The art of diminution consists, paradoxically, in performing more notes than the one present in the original composition. In fact, it is the rhythmic value of the ground note that is diminished, being divided into a greater number of shorter notes. This ornamental technique, universally used, formed a fundamental aspect of cultivated musical practice throughout the Cinquecento. Initially a vocal practice, it was subsequently adopted by instrumentalists seeking to “imitate the voice”, as all contemporary sources attest, and as may still be observed in numerous traditional musical cultures. The many surviving treatises—predominantly Italian—bear witness to the widespread use of diminution. They were often intended to instruct members of the nobility in performing music according to the standards of professional musicians. Over the course of the sixteenth century, diminution developed into an increasingly virtuosic solo practice, flourishing in both sacred music, particularly within the Venetian churches, and secular repertories.

During the sixteenth century, diminution also constituted a standard means of performing polyphonic music, serving to enhance and embellish existing compositions. In his treatise on singing and the physiology of the voice (1562), the humanist and physician Giovanni Camillo

Maffei provides an example of a madrigal in which all the voices are ornamented through diminution, although the more usual practice was to privilege the upper voice and, occasionally, the bass. Instrumentalists were naturally encouraged to emulate singers, and many of the excesses of virtuosic diminution were attributable to them. It is not these excesses, however, but rather the surviving sources and treatises that inspired us to compose—and in part to improvise—the diminutions heard in the early repertory recorded on this album. In the canzona *L'alcenagina*, the madrigals *Il bianco e dolce cigno* and *Italia mia*, and the motet *Da pacem*, we have followed the principles set out by Maffei:

- The first rule is not to introduce diminutions except at cadences, because, as these bring the harmony to its conclusion, one may delight (*scherzare*) with great grace and pleasure (*con molta piacevolezza*) without disturbing the other performers (*compagni*). This does not prevent one, however, from moving from one note to another with a degree of elegance or florid ornament (*vaghezza o fiorito*) before reaching the cadence.
- The second rule is that no more than four or five diminutions should be introduced in the course of a madrigal.

– The third rule is that the diminution should fall upon the penultimate syllable of the word, so that both the word and the diminution come to an end simultaneously.

We have also employed a more generous quantity of diminution, particularly in *Italia mia* and *Il bianco e dolce cigno*, restoring to the upper voice the pre-eminent role assigned to it in numerous contemporary sources. The singer thus assumes responsibility for preserving the intelligibility of the text while one of the solo instruments elaborates the composition through ornamental glosses.

In shaping these diminutions, in addition to Maffei's recommendations, we have drawn inspiration from the figures contained in Silvestro Ganassi's treatise (1535). Ganassi, who served the Doge as a musician from at least 1517 until 1565, devised flowing and highly flexible ornamental patterns based upon the division of longer note-values into four, eight, or other shorter units. More unusually from a modern perspective, he also proposed divisions into five, six, and seven, allowing for subdivisions of up to ten, fifteen, or twenty notes, together with the rich variety of combinations made possible by Renaissance notation. The finest diminution is that which ultimately disappears into the fabric of the composition, becoming inseparable from it.

The quotation by the cornettist Girolamo Dalla Casa, which gives this recording its title—"il cantar in compagnia"—embodies this dialogue between plain song and its ornamentation, between voice and instruments. It evokes the atmosphere of the Italian Renaissance salons from which this musical conversation emerged, memorably described by Anton Francesco Doni in his *Dialogo della musica* (Venice: Girolamo Scotto, 1544), here translated from Christian Pointet's French version:

D. We have talked enough for this evening. On Sunday I shall arrange a consort of viols and other instruments; we shall embellish every piece of music, and between one performance and the next we shall continue our conversation.

G. As I once assembled an excellent ensemble in a certain place, I shall endeavour to engage the very same musicians.

C. And who are they?

G. Matteo Romano on the viol, whose divine playing you already know; Messer Perison Cambio will sing, as you know the beauty of his voice and the perfection of his singing; Messer Paolo Vergelli on his excellent piffero traverso; and I shall also have Messer Iacopo and Messer Chechin on the viol.

C. And the divine Antonio da Cornetto, the most accomplished of them all?

William Dongois



CANTÀ IN CUMPAGNIA

« Cantar in compagnia », traduit en corse par cantà in cumpagnia, qui donne son titre à ce disque, est une citation que l'on retrouve dans le traité d'ornementation et de diminution du cornettiste italien Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*, édité en 1584. Celui-ci témoigne d'une pratique musicale où chanteurs et instrumentistes se retrouvaient in cumpagnia, au service des compositions sacrées et profanes.

Cette compagnie prend les formes d'un double chœur, non pas celui de la pléthore de pifferari et chanteurs que l'on peut apercevoir sur les représentations picturales des tribunes de la Basilique Saint-Marc de Venise, mais plutôt celui qu'on peut imaginer dans l'humilité d'une petite église de village.

Dans l'église Santa Maria Assunta de Mandriale, au sommet de la pieve di Lota, quatre chanteurs, quatre instrumentistes à vent et huit voix font résonner dans ce disque le paysage sonore et spirituel d'une partie de l'histoire de la polyphonie en langues vernaculaires ; du corse à l'ombrien médiéval en passant par l'ancien toscan, témoignant ainsi de la variété dialectale et du génie du particularisme communal de la Renaissance.

La polyphonie des voix et de ses ornements se noue dans la richesse contrapuntique du madrigal poétique et du motet du XVI^e siècle, et se dénoue progressivement dans les expérimentations à deux voix du madrigale del trecento jusqu'à la simplicité modale d'une laude franciscaine du XIII^e.

Ce disque est le fruit d'une rencontre, témoin d'un monde où les frontières entre la culture traditionnelle profondément enracinée et la culture savante sont bien plus poreuses qu'on ne l'a laissé entendre aux XIX^e et XX^e siècles.

Un monde plus mystérieux où « ...les récits de l'*Arioste*, du *Tasse* ou de *Fulvio Testi* se retrouvent dans la langue âpre des bergers des hautes terres. Des cultures naissent ainsi, surgissant de sombres écritoirs pour s'en aller irriguer la conscience en perpétuel éveil des petites gens, les besogneux, les anonymes, ceux que l'on dit incultes mais en qui sommeille cette étincelle supérieure, cette virtuosité insaisissable que l'on appelle le génie populaire. Le chemin inverse est tout aussi possible, une simple rengaine entonnée sur le sentier des labours, aux aires de battage, devenant œuvre de poésie, et se faisant trésor de l'humanité tout entière par la magie de celui qui a su y déceler les magnificences et les transmettre en les immortalisant au travers de savantes gammes musicales... »

Roman national, de Marc Biancarelli, Actes Sud, 2026.

Parmi les rencontres qui rythment cet album, il y a celle des pratiques de la diminution de la Renaissance (voir texte de W. Dongois) qui côtoient l'improvisation modale et l'art des variations mélodiques du chant traditionnel corse. C'est au fil de ce travail de recherche que la Camerata a proposé aux chanteurs traditionnels d'interpréter un répertoire savant de la Renaissance italienne, en partant de leur pratique orale, en essayant de conserver dans l'interprétation leur conception propre d'une voix dite naturelle, du tempérament inégal, et bien sûr celui d'une diminution vocale improvisée.

Jean-Charles Adami définit le chant traditionnel comme étant « *l'expression sonore d'une manière d'habiter le monde, qui porte en lui une mémoire, une langue, un paysage; la polyphonie en constitue la projection chantée. Dans les sociétés rurales, le chant naît d'abord d'un rapport intime à la terre. Il accompagne les travaux agricoles, les fêtes, les deuils, les pèlerinages et les moments de partage. Cette dimension est particulièrement forte dans les régions où la transmission orale a longtemps constitué le principal vecteur de culture. Les voix se forgent dans un environnement précis : elles portent l'empreinte du relief, du climat, de l'acoustique des vallées, des églises et des places de village. Ainsi, la polyphonie devient le reflet d'un paysage humain autant que naturel.* »

C'est ce paysage que la Camerata Figarella souhaite donner à entendre ici. Suivant, comme fil d'Ariane, celui

de la Renaissance dans son sens premier, fruit d'un perpétuel renouveau, à l'enracinement ancestral, à l'instar d'une fragile fleur d'Anthemis se glissant entre les vieilles lauzes, témoins de trop de blessures que le printemps va devoir soigner.

Ange Sierakowski

L'ART DE LA DIMINUTION

La diminution consiste, paradoxalement, à jouer plus de notes que n'en comporte l'original. C'est en fait la valeur rythmique de la note support qui est diminuée, parce que divisée en un plus grand nombre de notes. Cette technique d'ornementation, quasi universelle, fut un support important de la pratique de la musique savante dans le cinquecento. Technique vocale au départ, les instrumentistes s'en sont emparés pour « imiter la voix », comme le mentionnent toutes les sources, et comme on le constate dans nombre de musiques traditionnelles. Les nombreux traités qui nous sont parvenus témoignent aujourd'hui de cette pratique; souvent italiens ils furent édités pour apprendre aux nobles à exécuter la musique à l'image des professionnels. La diminution va se développer en allant vers une virtuosité solistique, tant dans le domaine de la musique sacrée, notamment dans les églises vénitiennes, que dans celui de la musique profane.

Durant le XVI^e siècle, elle est aussi un mode ordinaire d'exécution de la musique polyphonique afin de « rehausser » les compositions. Un humaniste et médecin, Giovanni Camillo Maffei, dans un ouvrage consacré au chant et à la physiologie de la voix (1562), donnera un exemple de madrigal dont toutes les voix sont diminuées, l'usage courant étant de privilégier le dessus

et éventuellement la basse. Les instrumentistes étaient naturellement invités à imiter les chanteurs, et bien des abus de diminutions virtuoses étaient de leur fait. Ces sources et ces traités et non ces abus, nous ont inspirés pour écrire - et en partie improviser - le répertoire ancien présent sur ce disque. Que ce soit dans la canzone *L'alcenagina*, les deux madrigaux *Il bianco e dolce cigno*, *Italia mia* et le motet *Da Pacem*, nous avons respecté les principes donnés par Maffei :

- La première règle est de ne pas faire de diminutions en d'autres endroits que dans les cadences, parce que, comme elles ponctuent l'harmonie dans leur conclusion, on peut s'amuser (*scherzare*) de manière très plaisante (*con molta piacevolezza*) sans perturber les autres partenaires (*compagni*). Cela n'empêche pas, avant d'atteindre la cadence, de passer d'une note à l'autre avec quelque grâce ou fioriture. (*vaghezza o fiorito*).
- La deuxième règle est qu'on ne fasse pas plus de quatre ou cinq diminutions dans un madrigal.
- La troisième règle est de faire la diminution sur l'avant-dernière syllabe du mot, de sorte que la diminution se termine avec la fin du mot.

Nous avons également diminué plus généreusement, notamment dans *Italia mia* et *Il bianco e dolce cigno*, en

redonnant au dessus son rôle prépondérant décrit dans maintes sources. Le chanteur a la responsabilité de faire entendre le texte quand l'un des instruments solistes est chargé de gloser la composition.

Dans ces deux diminutions, outre les conseils de C. Maffei, nous nous sommes inspirés des figures du traité de Silvestro Ganassi (1535, musicien du doge de 1517 à 1565 au moins), figures volubiles et fluides résultant de la division de la grande valeur en quatre, huit ou quelques unités plus courtes, mais aussi, de manière inhabituelle aujourd'hui, en 5, 6 et 7 permettant des divisions jusqu'à dix, quinze et vingt unités, avec toutes les variations de mélange offertes par la notation. La belle diminution est celle qui sait se faire oublier et fait corps avec la composition.

La citation du cornettiste Girolamo Dalla Casa, qui donne son nom à ce disque: "il cantar in compagna", incarne ce dialogue entre le chant simple et ses variations, entre la voix et les instruments. Elle est à l'image de ces salons italiens de la renaissance, dont est issu ce dialogue relaté par Anton Francesco Doni dans son Dialogo della musica, Venise, Girolamo Scotto, 1544 ici dans sa traduction de Christian Pointet :

D. On a assez parlé pour ce soir. Dimanche je commanderai une musique de violes et d'instruments ; nous varierons toutes les musiques, et entre l'une et l'autre nous parlerons.

G. Comme j'ai déjà fait une musique excellente en un certain lieu, je veillerai à avoir les mêmes instrumentistes.

C. Lesquels ?

G. Matteo Romano à la viole, dont vous savez qu'il joue divinement ; M. Perison Cambio y chantera ; vous connaissez sa bonne voix et son chant parfait. M. Paolo Vergelli avec son piffero traverso excellent ; j'aurai M. Iacopo et M. Chechin à la viole.

C. Et le divin Antonio da Cornetto, parfaitissime

William Dongois



CANTÀ IN CUMPAGNIA

« Cantar in compagnia », hè una citazione chì si ritrova ind'u manuscrittu di u curnettista talianu Girolamo Dalla Casa, Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana, publicatu in u 1584. Issu trattatu di a diminuzione ci rammenta un tempu chì cantadori è sunadori si ritruvavanu in cumpagnia pè sunà è impruvvisà in giru à cumposizione sacre è prufane.

Issa bella cumpagnia piglia tandu a forma di un coru doppiu, micca unu di quelle bande di pifanaghji è di cantadori ch'omu pò vede rapresentati nant' à e fiure di a tribuna di a Basilica San Marcu in Venezia, ma piuttosto unu di quelli ch'omu pò imaginà in l'umiltà d'una ghjesuccia paisana. In a ghjesa Santa Maria Assunta di u Mandriale, in cima di a Pieve di Lota, quattru cantadori, quattru sunadori di strumenti à fiatu è ottu voce chì facenu ricuccà u paesaghju sonoru è spirituale d'una parte di a storia di a pulifunia in lingue vernaculare : da u corsu à l'ombru, passendu per u tuscanu anticu, testimoni di a varietà dialettale è di u geniu di u particularisimu cumunale di u Rinascimentu.

A pulifunia e è so ricuccate s'intreccia cù a ricchezza di u cuntrappuntu di u madrigale pueticu è di u muttettu in latinu di u XVI seculu, sin'à sciogliesi ritruvendu cusì

a sputichezza mudale d'una lauda franciscana di u XIII seculu è di e prime sperienze à duie voce di u madrigale di u Trecento. Issu proghjettu hè dinù u fruttu di un incontru, testimoniu d'un mondu induve e cunfine trà a cultura tradiziunale, prufundamente arradicata, è a cultura sapiente sò assai più strette di ciò chì omu hà lasciatu crede à u XIXu è XXu seculu. Un mondu induve « *...i raconti di l'Ariosto, di u Tasso o di Fulvio Testi si ritrovanu ind'a lingua aspra di i pastori di e cime. Cusì nascenu culture, sbucchendu da scrittoghji bughji per andà à annacquà a cuscenza sempre sveglia di a ghjente di pocu, di i bisugnosii, di l'anonimi, quelli ch'omu dice spruvisti di cultura ma chì hanu in sè una favigliula suprana chì aspetta, issa virtuosità impalpabile chjamata geniu pupulare. Hè ancu pussibile una via à l'arrimbersciu: un'aria semplice cantichjata nantu à u chjassu di i lavori, nant' à l'aghja, volta à esse un'opera di puesia è si face tesoru di l'umanità sana grazie à a magia di quellu chì hà sappiutu buscacci isse magnificenze è tramandalle è rende le immurtale via sapienti scale musicale...* » Roman national, di Marcu Biancarelli, Actes Sud, 2026.

Trà issi scontri ci hè quellu trà e pratiche di a diminuzione di u Rinascimentu (vede puru u testu di W. Dongois) è l'impruvvisazione mudale, cun l'arte di e variazione melodiche di u cantu tradiziunale corsu. Hè seguitendu u filu di stu travagliu di ricerca chì avemu prupostu à i cantadori tradiziunali d'interpretà certe musiche di u Rinascimentu talianu, partendu sempre da l'uralità, è cerchendu di mantene a so cuncipitura d'una voce detta

naturale, di un temperamentu micca mudernu, è, ben' intesu, quella naturalezza di u linguaghju musicale. Ma un cantadore pulifonicu tradiziunale hèn, prima di tuttu, ripigliendu e parole di Jean-Charles Adami : *« a sprezzione sunora di una manera di campà u mondu, chì porta cun ella una memoria, una lingua, un paisaghju; a pulifunia ne face una pruiezzione cantata. Ind'è sucietà paisane, u cantu nasce prima di tuttu da un raportu intimu cù a terra. Accompagna i travagli agriculi, e feste, i doli, e prucessiò è i mumenti di spartera. Issa dimensione hè propiu forte ind'i lochi induve a tramandera à bocca hà custituitu per tempi è tempi u principale suchju di cultura. E voce si custruiscenu in un ambu precisu: portanu e traccie di u rillevu, di u clima, di l'acustica di e valle, di e ghjese di e piazze di paese. Cusì, a pulifunia diventa u spechju d'un paisaghjuumanu è naturale à tempu. »*

Hèn issu paisaghju chì stu discu vole dà à sente, avendu per filu d'Arianna quellu di u Rinascimentu, quella rinascita eterna di l'omi è di a natura, fruttu di l'arradichera. Cum'è u fiurucciu giallu è mischinellu chì corre trà e vechje teghje, testimoniu di tante ferite chì u veranu averà torna da curà.

– Ange Sierakowski

L'ARTE DI A DIMINUZIONE

Cum'è un paradossu, a diminuzione hè u fattu di sunà di più note di quantu ne hè scrittu nant' à u pentagramma. Di fatti, ghjè a durata ritmica di una nota principale ch'è vene sminuita è spartuta in un più gran' numaru di note. Issa tecnica d'urnamentu, quasi universale, fù unu di i principi di a pratica di a musica sapiente durante u Cinquecento. À principiu, a diminuzione era u fattu di i cantadori ; ma fù prestu aduprata ancu da i strumentisti per « imità a voce »,

cum'ella hè scritta in numerosi documenti di l'epica, è cum'ella si pò sempre usservà in parechje musiche tradiziunale.

I numerosi trattati ch'è sò ghjunti sin'à noi testimonieghjanu oghje di sta pratica sparita. A maior parte di issi trattati eranu scritti in talianu è publicati da ch'è i signori pudessinu amparà à interpretà issa musica cum'elli a faceanu tandu i musichenti di mistiere. A diminuzione s'ha da sviluppà pianu pianu versu una virtuosità sulistica, in u campu di a musica sacra, in particolare ind'è ghjese veneziane, quant'è in quellu di a musica prufana.

Durante u XVI seculu, omu aduprava a diminuzione ancu ind'a pulifunia, cù u scopu di « mette in risaltu » e cumpusizione. L'umanista è medicu Giovanni Camillo

Maffei, in un'opera dedicata à u cantu è à a fisiulugia di a voce (1562), presenta un esempiu di madrigale induve tutte e voce sò belle diminuite, puru s'è l'usu cumunu fussi di dà a primura à a voce suprana è, à l'occasione, u bassu.

I strumentisti eranu tandu invitati à imità i cantadori, è tanti eccessi di diminuzione, appena troppu virtuose, eranu colpa soia. Sò dunque isse fonte è issi magnifici trattati ch'è ci hanu ispirati à scrive, è in parte à impruvvisà, u repertoriu anticu presente nant'à stu dischettu.

Ch'ella fussi in a canzona *L'alcenagina*, in i dui madrigali *Il bianco e dolce cigno è Italia mia*, o in u muttettu *Da Pacem*, avemu pruvatu a rispettà i principali cunsigli di u duttore Maffei :

A prima regula hè di fà diminuzione solu ind'è cadenze, postu ch'è, essendu elle à marcà a cunclusioni di l'armunia e di l'infrasata musicale, ci si pò ghjucà (scherzare) cuncù assai piacè senza scummove l'altri cumpagni musichenti. Nanzu à ghjunghje à e cadenze, ghjè sempre pussibile invece di passà d'una nota à l'altra cun vaghezza o fioritura.

A seconda regula hè ch'è, in un madrigale, ùn si facenu micca più di quattru o cinque diminuzione.

A terza regola hè chì a diminuzione ci vole à falla nant' à a penultima sillaba di a parolla, cusì u musichente compie sempre a so infrasata in currispundenza incù u testu cantatu.

Per contu nostru, emu sunatu di tantu in tantu di più diminuzione, in particolare nant' à a voce suprana in *Italia mia* è *Il bianco e dolce cigno*. À u cantadore, postu chì ghjè a so respunsabilità, li tocca à fà sente u testu quandu unu di i strumenti sulisti hè incaricatu d'adurnà a cumpusizione.

Pè isse duie diminuzione, ci simu ispirati micca solu di u duttore Maffei ma ancu di e figure di u trattatu stampatu ind' u 1535 d' un certu Silvestro Ganassi, musichente di u Doge di Venezia da u 1517 à u 1565 omancu. Isse figure, sciolte cum'è una cicala, è fluide cum'è l'acqua viva sò u risultatu di divisione più chjuce in quattru, ottu ma ancu, di manera singulare per i ghjorni d'oghje, in cinque, sei è sette sin' à deci, quindici è vinti unità, cun tutte e variazione ch'ella cuncede a nutazione. A bella diminuzione hè quella chì sà fassi sminticà è fà corpu incù a melodia è u testu.

A citazione di u curnettista Girolamo Dalla Casa, chì dà u so nome à stu discu: “il cantar in compagnia”, rapresenta stu dialogu trà u cantu semplice è e so variazione, trà voce è strumenti. Ammenta unu di sti salotti di u Rinascimentu,

cuntati da Anton Francesco Doni ind' u Dialogo della musica, Venezia, Girolamo Scotto, 1544 :

« PARABOSCO. S'è detto affai per questa sera. Domenica io ordinerò una musica di violoni, et di strumenti; et varieremo tutte les musiche; et fran l'una et l'altra ragioneremo. Facendo io già una musica in un certo loco bonissima, vedrò di hauere quei medesimi sonatori.

CLAUDIO. Quali ?

PARABOSCO. M. Matteo Romano col violone; che sapete come suona divinamente, M. Perison qui canterà. La buona voce et il perfetto cantare, uoi lo udite. M. Paolo Vergelli col fiffiero traverso eccellente; hauerò M. Jacopo, M. Chechin con la viola.

CLAUDIO. Et il diuino Antonio da Cornetto, perfettissimo.

William Dongois



1. AVÀ VENE LU VERANU - ECCO LA PRIMAVERA

Avà vene lu veranu,
Fiuriscenu le rambelle,
N'anu le rosule in manu
Le nostre belle zitelle.
U sole sorte più chjaru,
Ghjunghjenu le rundinelle.
La mufra ch'era falata
Ind'è li bassi fuminali,
Cuntenta piglia l'alzata
È salta nant'à l'elpali.
L'ultima neve si scola,
Sò compii li tempurali.

Ecco la primavera,
Che 'l cor fa rallegrare,
Temp'è d'annamorare
E star con lieta cera.
Noi vegiam l'aria e 'l tempo
Che pur chiam' allegria;
In questo vago tempo
Ogni cosa vagheça.
L'erbe con gran frescheça
E fior' coprono i prati,
E gli arbori adornati
Sono in simil manera.

Stagione di la virdura,
Chì mett'à tutt'in vigore,
Rinvivisci la natura,
Tuttu cant'è tutt'hà in fiore.
Tuttu ride in allegrezza,
È ci invita à fà l'amore.

FR - Voici venu le printemps. Séparées par plusieurs siècles et par la mer Tyrrhénienne, cette ballata amorosa du Magister Francisco, poète et compositeur de la Renaissance proche de Pétrarque et surnommé « l'Aveugle des orgues » de la basilique San Lorenzo de Florence, et ces strophes en ottonari du berger-poète d'Osani en Corse se répondent jusqu'à se confondre. Elles sont d'abord interprétées en corrente, pratique traditionnelle d'un chant au caractère récitatif libre fondé sur un parcours modal et soutenue ici par la sacqueboute, avant de se fondre dans un dialogue entre langue corse et polyphonie à deux voix caractéristique de l'Ars nova.

CO - Eccu ghjuntu u veranu. Alluntanate da parechji seculi è da u mare Tirrenu, issa ballata amorosa di u Magister Francisco, pueta è cumpunitore, amicu di Petrarca è cugnumatu « u Cecu di l'Organi » di a basilica San Lorenzo in Firenze, è ste strofe in ottunari di u pastore pueta d'Osani si rispondenu sin'à cunfundesi. I versi d'Osani sò interpretati in corrente, pratica tradiziunale d'un cantu recitativu liberu annant'à un semplice percorsu mudale, prima di sciogliesi in un dialogu trà a lingua corsa è a pulifunia à duie voce caratteristica di l'Ars nova.

EN - Spring has come. Separated by several centuries and by the Tyrrhenian Sea, this ballata amorosa by the Magister Francisco, a poet close to Petrarch, and known as the “Blind Organist” of the Basilica of San Lorenzo in Florence, and these ottonari verses by the shepherd-poet of Osani in Corsica answer one another until they become one. They are first performed as a currente, a traditional practice of free recitative singing based on a modal progression and supported by the polyphony of the sackbut, before merging into a dialogue between the Corsican language and the distinctive two voices polyphony of the Ars nova.

2. ITALIA MIA

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno
 a le piaghe mortali
 che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
 piacem' almen che' miei sospiri sian quali
 Sper' il Tever e l'Arno
 e 'l Po, dove doglioso et grave hor seggio.
 Rector del cielo, io cheggio
 che la pietà che Ti condusse in terra
 Ti volga al Tuo diletto almo paese.
 Vedi, Signor cortese,
 di che lievi cagion, che crudel guerra;
 I cor', che indur' et serra
 Marte superbo et fero,
 apri Tu, Padre, e intenerisci et snoda;

Ivi fa che 'l tuo vero,
 qual io mi sia, per la mia lingua s'oda.

FR - Le madrigal, du latin matricale : la maternité de la langue, est une composition polyphonique, ici à cinq voix : le cantus, voix supérieure, est confié aux diminutions virtuoses du cornet, tandis que le texte est chanté au quintus, tessiture intermédiaire entre le ténor et la basse. Forme subordonnée à l'expression du poème, le madrigal se développe au début du XVI^e siècle sous l'impulsion de compositeurs tels que Verdelot, qui passa l'essentiel de sa carrière en Italie. Proche de Machiavel et de la République de Florence dans sa lutte contre les Médicis, Verdelot, avant de disparaître de manière énigmatique dans le bruit et la fureur des combats, mit en musique les espoirs de paix évoqués par les premières strophes de ce poème. Pétrarque y invoque, en effet, la patrie par la symbolique des flots de ses rivières et par une figure maternelle, meurtrie par les guerres intestines qui ensanglantent son sein, implorant une intervention divine capable de rendre la paix à son cœur.

CO - U madrigale, da u latinu matricale, a maternità di a lingua, hè una cumpusizione pulifonica, quì à cinque voce : u cantus, a voce suprana, hè affidatu à e diminuzione virtuose di u curnettu, mentre ch' u testu hè cantatu da u quintus, tessitura mezana trà tenore è bassu. À u serviziu di u testu pueticu, u madrigale si sviluppa à u principiu di u XVIu seculu incù cumpunitori cum'è Verdelot. Ghjuntu assai prestu in Italia s'era statu vicinu à Machiavelli è à a Republica di Firenze

in a so lotta contr'à i Medici; Verdelot, prima di sparisce in u fracassu è a furia di l'azzuffi, avia messu in musica e speranze di pace ammentate da e prime strofe di stu magnificu puema. Petrarca simbulizaghja a patria per mezu di l'acque di i so fiumi è di una figura materna, ferita da e guerre interne chì a insanguineghjanu, implurendu un'interventu divinu capace di rimette a pace in u so core.

EN - The madrigal, whose name evokes the motherhood of language, from the Latin matricale, is a polyphonic composition, here written in a five voices setting. The cantus, the upper voice, is entrusted to the virtuoso diminutions of the cornett, while the text is sung by the quintus, a middle range between the tenor and the bass. Subordinate to the expression of the text, the madrigal developed as a form at the beginning of the sixteenth century through the work of composers such as Verdelot. Close to Machiavelli and to the Florentine Republic in opposition to the Medici, Verdelot, before disappearing amid the noise and fury of battle, set to music the hopes of peace evoked in the opening stanzas of this poem. Petrarch invokes, indeed, the homeland through the symbolism of his rivers' currents and through a maternal figure, wounded by the internal wars that bloody her breast, imploring divine intervention capable of restoring peace to her heart.

3. SÒ LE MUNTAGNE D'OREZZA

*Sò le muntagne d'Orezza
Chì m'anu resu felice,
U cantu di lu culombu
Cun quelle di a pernice.
Chì ci teniamu caru,
Tuttu lu mondu la dice.*

FR - Le cantu in paghjella est une tradition musicale corse d'expression sociale et identitaire. Trois voix en entrée échelonnées : a seconda entonne et porte le chant, suivie de la voix du bassu, et enfin la terza, plus aiguë, qui orne le chant principal. Chaque voix conserve son indépendance tout en participant à un timbre et à un souffle collectifs, comme ici en double chœur chanté et instrumental sur un texte appartenant au corpus de la poésie en huit pieds traditionnelle, traitant ici d'un amour qui n'est plus, évoqué dans le paysage des montagnes de châtaigneraies de la Castagniccia.

CO - U cantu in paghjella hè una tradizione musicale corsa, spressione identitaria è suciale di l'isula. Trè voce : a seconda intona è astrada u cantu, sustenuta da a voce di u bassu, eppo ghjunghje a terza, più alta, chì adorna u cantu principale. Tutte e voce tenenu a so indipendenza, ma in seme danu vita à un soffiu cullettivu, cum'è quì in stu coru doppiu cantatu quant'è sunatu, nant'à un testu chì appartene à u corpus di a poesia tradiziunale d'ottu pedi, chì ci parla custì d'un amore spentu, un amore in core di e muntagne di a Castagniccia.



EN - *The cantu in paghjella is a Corsican musical tradition of social and collective expression. Three voices enter in staggered succession : a seconda begins and carries the melody, followed by the bassu, and finally the terza, the highest voice, which embellishes the principal melody. Each voice maintains its independence while contributing to a shared timbre and collective breath, as heard here in a double choir, with both vocal and instrumental performance, based on a text from the traditional corpus of eight-syllable poetry, telling of a love that is no longer in the landscape of the mountains of the Castagniccia, the island's chestnut-covered region.*

4) IMPROVISATION FOR ENTRAVA PHEBO

FR - *Il y a dans le langage musical des traditions de la Méditerranée un puissant continuum modal, que l'on retrouve dans une longue partie de l'histoire de la musique savante également, que cette improvisation explore ici, inspirée de la pratique libre du taksim du monde ottoman, basée ici sur un parcours modal usant des maqams ottomans puisant sa source dans les lignes mélodiques de la ballata de Jacopo da Bologna qui suit.*

CO - *Ci hè, in u linguaghju musicale di e tradizione di u Mediterraniu, un putente continuum mudale chì si ritrova dinù in un longu pezzu di strada di a storia di a musica sapiente,*

ch'ella splora quì st'impruvisione. U sassofunista s'ispireghja di a libera pratica di u taksim chì vene da l'imperu ottumanu è piglia a so surghjente in e meludie di a ballata di Jacopo da Bologna chì seguita.

EN - *The musical language of the Mediterranean traditions is shaped by a powerful modal continuum, one that is also found throughout a large part of the history of written sacred and secular music. This saxophone improvisation explores this story drawing inspiration from the free practice of the Ottoman taksim, based on the modal progression of the ballata by Jacopo da Bologna that follows.*

5. ENTRAVA PHEBO CON LUCENTI RAÇI

Entrava Phebo con lucenti raçi
nel segno d'Ariete, che facea
che ciascun prato d'erba e fior vestia.
Quando in un fiume d'acqua pura e chiara,
con quella vaga e più che Thetis bella,
pescando me trovai, donando a quella.
Rendenne grazia a mi e l'inchinai;
Più dolce tempo non senti' già mai.

FR - *Ce madrigal à deux voix, très ancien, enregistré ici pour la première fois, annonce l'entrée éclatante d'Apollon, Phébus en latin, dans un décor de printemps, où le poète évoque la douceur*

d'une rencontre au bord de la rivière avec une femme, plus belle que la muse Thétis elle-même. Jacopo da Bologna qui fut le maître de Francesco Landini déjà évoqué et musicien à la cour des Visconti à Milan et des Scaligeri à Vérone, s'inscrit dans le courant artistique de l'Ars nova, où cette forme du madrigale del trecento, aux voix indépendantes se retrouvant en harmonie sur des cadences ponctuelles en fin de vers, rappelle certaines similitudes avec le chant traditionnel corse.

CO - Stu madrigale à duie voce, antichissimu, arregistratu qui per a prima volta, annunzia l'entrata abbagliulante d'Apollu, Phebo pè i Latini, in un ambuiu veranile, induve u pueta evucheghja a dolcezza d'un scontru, rimbui à un fiumicellu, cù una donna ancu più bella ch'è a musa Teti stessa. Jacopo da Bologna ch'è fù u maestru di Francesco Landini, è musicante à a corte di i Visconti in Milanu è di i Scaligeri in Verona, si scrive in u currente artisticu di l'Ars nova, induve a forma di u madrigale del trecento, cù ste voce indipendente ch'è si ritrovanu in armonia nant'à cadenze puntuale à a fine di i versi, rammenta certe sumiglie incù u cantu tradiziunale corsu, cum'ella era stata ammentata da Patrizia Poli à e ghjurnate di studii in giru a u madrigale mediterraniu urganizate da Françoise Graziani à l'Università di Corsica.

EN - This two-voice madrigal, recorded here for the first time, announces the radiant entrance of Apollo, Phoebus in latin, into a spring landscape, where the poet evokes the sweetness of an encounter by the river with a woman, more beautiful than

the muse Thetis herself. Jacopo da Bologna was the master of Francesco Landini and a musician at the courts of the Visconti in Milan and the Scaligeri in Verona. He belongs to the artistic movement of the ars nova, in which the form of the madrigale del trecento, with the independence of the voices coming together on occasional cadences at the end of verses, recalls certain similarities with traditional Corsican singing.

6. LAUDAR VOLLIO PER AMORE

Laudar vollio per amore
 lo primer frate minore!
 San Francesco, amor dilecto,
 Cristo t'à nel suo cospecto,
 perhò ke fosti ben perfectu
 e suo dirictu servitore.
 Tutto el mondo abandonasti,
 novell'ordine plantasti,
 pace in terra annuntiasti,
 como fece el Salvatore!
 Tanto fosti amico a Deo
 ke le bestie t'ubidieno:
 l'ucielli in mano a te venieno
 a udire lo tuo sermone.
 Del suo amore stavi iocundo,
 dispreçavi tutto 'l mondo;
 d'è nocte andavi atorno

per trovare lo tuo segnore.
Per le selve el già carendo,
ad alta voce iva dicendo:
« O sire, sî a te m'arendo,
k'io languesco del tuo amore. »
Sî prendesti Cristo a l'amo
ke piaghe en te si renovâro;
e 'llo tuo corpo si trovâro
sî como l'ebbe el Salvatore.

FR - Ce chant appartient au répertoire des laudes, chants spirituels en langue vernaculaire qui se développent en Italie au XIIIe siècle dans le sillage de saint François d'Assise, dont nous fêtons le 800e anniversaire cette année et à qui cette laude est dédiée, par amour. Destinées à une expression de la foi hors du strict cadre liturgique en latin, les laudes sont chantées par les confréries laïques, notamment les laudesi, lors des processions notamment. Le Laudario di Cortona, retrouvé en 1876 par un bibliothécaire dans un recoin d'un couvent de la Val di Chiana, est daté de la fin du XIIIe siècle et constitue l'un des plus anciens témoignages de cette tradition.

CO - Laudar vollio per amore appartene à u repertoriu di e laude, canti spirituali in lingua vernacula chî si sviluppanu in Italia à u XIIIu seculu in u solcu di San Francescu d'Assisi, di quale festighjemu quist'annu l'ottucentesimu anniversariu è à quale hè dedicata sta lauda, per amore. Destinate à a spressione di a fede, fora di u quattru strettu di a liturgia in latinu, e laude eranu cantate da e cunfraterne laiche, in particolare i laudesi,

durante e prucessiò è altre stonde paraliturgiche. U Laudario di Cortona, trovu in u 1876 da un bibliotecariu in un scurnarellu d'un cunventu di u Val di Chiana, hè datatu di a fine di u XIIIu seculu è custituisce unu di e più antiche è preziose testimonianze di sta tradizione.

EN - This chant belongs to the repertoire of the laude, spiritual songs in the vernacular language that developed in Italy in the 13th century in the wake of Saint Francis of Assisi, whose 800th anniversary we celebrate this year and to whom this laude is dedicated, out of love. Intended as an expression of faith outside the strict Latin liturgical framework, the laude were sung by lay confraternities, notably the laudesi, particularly during processions. The Laudario di Cortona, discovered in 1876 by a librarian in a corner of a convent in the Val di Chiana, is dated to the late 13th century and constitutes one of the oldest testimonies of this tradition.

7. DA PACEM DOMINE

Da pacem, Domine, in diebus nostris,
Quia non est alius qui pugnet pro nobis,
Nisi tu, Deus noster.

FR - Le Da pacem Domine, prière pour la paix, est une antienne grégorienne mise en musique ici par Roland de Lassus. Orlando di Lasso est le nom que le compositeur adoptera quand, très jeune, il fait son entrée à Rome et qu'il est nommé, à 21 ans, maître de chapelle de la basilique Saint-Jean-de-Latran, à laquelle la

confrérie Sainte-Croix de Bastia est affiliée depuis 1543. Témoin de la porosité des mondes musicaux et spirituels, il n'hésite pas à utiliser du matériel musical profane et populaire pour composer de grandes œuvres de musique sacrée, à l'image de ce motet à six voix, ici pour quatre chanteurs et deux instrumentistes. Parfois écartée, parfois oubliée, cette antienne, qui était chantée avec ferveur au Moyen Âge pour demander la paix, nous rappelle à quel point, oui, elle est la seule voie qui vaille, partout, pour tous et toutes.

CO - Da pacem Domine, preghera per a pace, hè un'antifona greguriana messa in musica quì da Roland de Lassus. Orlando di Lasso hè u nome chì u cumpunitore piglierà quandu chì, assai giovanu, ferà a so entrata in Roma è venerà numinatu, à 21 annu, maestru di cappella di a basilica San Giovanni in Laterano, chì a cunfraterna Santa Croce di Bastia li hè affiliata dapoi u 1543. Testimoniu di dui mondi musicali è spirituali sfarenti chì si cumbasgianu unu l'astru, Orlando di Lasso ùn esitava micca à impiegà materiale musicale prufanu è pupulare per cumpone grand'opere di musica sacra, cusì stu mutettu à sei voce, interpretatu quì da quattru cantadori è dui strumentisti. À quandu scartata, à quandu scurdata, st'antifona, cantata cù fervore à u Medievu per chere a pace, ci ramenta quantu, da veru, hè a pace u solu chjassu chì conti, in ogni locu, per tutte è tutti.

EN - Da pacem Domine, a prayer for peace, is a Gregorian antiphon set to music here by Roland de Lassus. Orlando di

Lasso is the name the composer would adopt when, very young, he made his entrance in Rome and was appointed, at the age of 21, maestro di cappella of the Basilica of St John Lateran, to which the Confraternity of the Holy Cross of Bastia has been affiliated since 1543. A witness to the porousness between musical and spiritual worlds, he did not hesitate to draw on secular and popular musical material to compose great works of sacred music, as in this six-voice motet, here performed by four singers and two instrumentalists. Sometimes set aside, sometimes forgotten, this antiphon, sung with fervor in the Middle Ages to ask for peace, reminds us just how much it remains, yes, the only path worth taking, everywhere, for everyone.

8 L'ALCENAGINA

FR - Le titre de cette canzon à quattro d'Adriano Banchieri demeure aujourd'hui énigmatique. Une première hypothèse l'associe au village d'Alcenago, près de Vérone, où le compositeur, moine bénédictin, aurait séjourné lors de ses voyages entre Bologne et Venise. Une autre interprétation, assez personnelle, y voit un jeu de mots inspiré d'Alcina, la magicienne de l'Orlando Furioso. Cette hypothèse s'accorde avec le goût de Banchieri pour les titres insolites et l'humour, comme en témoignent des œuvres telles que Zabaione musicale ainsi que ses comédies L'Ursulina da Crevalcore et La Minghina. La canzon s'inspire du thème de Vestiva i colli de Giovanni Pierluigi da Palestrina, véritable succès de l'époque. Dans le poème de l'Arioste, Alcina

métamorphose ses amants en arbres, rochers, fontaines ou animaux, “habillant” ainsi le paysage.

CO - U titulu di sta canzon à quattro d’Adriano Banchieri ferma torna oghje un misteru. Una prima ipotesi l’assucieghja à u paese d’Alcenago, vicinu à Verona, induve chì u cumpunitore, monacu benedittinu, avia forse fattu sughjornu durante e so peregrinazione trà Bologna è Venezia. Un’altra interpretazione, assai persunale à dilla franca, ci vede un ghjocu di parolle ispiratu da Alcina, a maga di l’Orlando Furioso. St’ipotesi s’accorda cù u gustu magagnone di Banchieri per i tituli, cum’è ne portanu testimonianza opere tale u so Zabaione musicale o e so cummedie L’Ursulina da Crevalcore è La Minghina. A canzon s’ispira di u tema di Vestiva i colli di Giovanni Pierluigi da Palestrina, veru è propriu hit-parade di l’epica. In u puema di l’Ariosto, Alcina incù a magia cambia i so amanti in arburi, scogli, funtane o animali, è veste cusì u paisaghju sanu.

EN - The title of this canzon à quattro by Adriano Banchieri remains enigmatic today. One hypothesis links it to the village of Alcenago, near Verona, where the composer, a Benedictine monk, may have stayed during his travels between Bologna and Venice. Another, more personal interpretation sees it as a play on words inspired by Alcina, the sorceress of the Orlando Furioso. This hypothesis fits with Banchieri’s taste for unusual titles and humor, as attested by works such as Zabaione musicale as well as his comedies L’Ursulina da Crevalcore and La Minghina. The canzon draws on the theme of Vestiva i colli by Giovanni

Pierluigi da Palestrina, a genuine hit of its time. In Ariosto’s poem, Alcina transforms her lovers into trees, rocks, fountains, or animals, thus “dressing” the landscape.

9. U LAMENTU À GHJESÙ

O tù chì dormi
in sta petra sculpita,
d’avè suffertu
da colpi è ferite.
Dopu d’atroci martiri
persu ai ancu la vita;
oghje riposi tranquillu,
a to suffrenza hè finita.
Ma eo sò
ind’una fiamma ardente,
brusgiu è mughju,
tuttu ognunu mi sente.
Sò i lamenti di i cumpagni
è d’una mamma li pienti;
chjamu ancu à Diu supremu
ci ritorni stu nucente.
È fù per quella,
cun spiritu feroce,
da tanti colpi
è viulenza atroce,
Chjodi à li mani è li pedi,

quessi t'anu messu in croce.
 o Diu, da tante suffrenze,
 fà ch'eo senti a to voce.
 Oghje per sempre
 tutta questa hè finita;
 avà s'è mortu,
 hè persa a partita.
 Oramai in Ghjerusalemme
 a ghjente hè sparnuccita;
 vergogna ùn ci ne manca,
 morte s'è a fede è a vita.

FR - Le Lamentu est le symbole d'une tradition musicale vivante. En effet, ce chant de la Passion en langue corse est une composition récente, datant de la fin du XX^e siècle, créée pour les besoins de "a Passione di Calvi", mystère de la Semaine Sainte qui mêla comédiens amateurs et population locale durant plusieurs décennies dans la cité balanine. Il s'appuie sur la structure harmonique de l'ostinato baroque de la Follia, dont est également issu le Perdonu mio Dio, chant traditionnel des processions de la Passion dans de nombreuses communautés de l'île. Symbole d'une tradition musicale vivante et organique, ce Lamentu s'est désormais intégré aux cérémonies de Pâques dans de nombreux villages et villes, tant en Haute Corse qu'en Corse du Sud. Dans cette interprétation, une improvisation sur le thème de la Follia vient proposer une respiration avant la dernière strophe chantée.

CO - U Lamentu hè u simbulu d'una tradizione musicale viva. Di fatti, stu cantu di a Passione in lingua corsa hè una cumpusizione oghjinca, chì risale solu à a fine di u XXu seculu, creata per i bisogni di a Passione di Calvi, misteru di a Settimana Santa chì durante tant'anni addunia cummedienti amatori è paisani. Cumpostu nant'à a struttura armonica di l'ostinatu baroccu di a Follia, chì ispiraghja dinù Perdonu mio Dio, cantu tradiziunale di e pruceddu di u Venneri Santu in numerose cumunità di l'isula. Simbulu d'una tradizione musicale viva è urganica, issu Lamentu s'hè avale integratu à e cerimonie di Pasqua in tanti paesi è cità, in Cismonte quant'è in Pumonte.

EN - The Lamentu is the symbol of a living musical tradition. Indeed, this Passion chant in the Corsican language is a recent composition, dating from the late 20th century, created for the needs of the Holy Week mysteries of Calvi, which brought together amateur actors and the local population for several decades in this Balagna town. It draws on the harmonic structure of the baroque ostinato of the Follia, from which the Perdonu mio Dio also stems, a traditional chant of Passion processions in many communities on the island. A symbol of a living, organic musical tradition, this Lamentu has now become part of Easter ceremonies in several villages and towns, from Brando to Bastia. In this interpretation, an improvisation on the theme of the follia offers a breathing space before the final sung stanza.



10. NELL'APPARIR DEL SEMPITERNO SOLE

Nell'apparir del Sempiterno Sole,
ch'a mezzanotte più riluce intorno
che l'altro non faria di mezzogiorno,
Cantaron Gloria gli Angeli nel cielo,
e meritaron udir sì dolci accenti
pastori che guardavano gli armenti.
Onde là, verso l'umile Bethleemme,
preser la via dicendo: « andiam d'un tratto,
e sì vedrem questo mirabil fatto! »
Quivi trovaro' in vili panni avvolto
il fanciul, con Gioseffe e con Maria:
O benedetta e nobil compagnia!

FR - Ce chant festif de la nativité, évoquant le soleil éternel et rappelant le Sol Invictus, fêté par les Romains le 25 décembre avant d'être remplacé par la Noël, appartient au répertoire des laudes spirituelles, non pas celles du Moyen Âge, mais celles qui connurent un remarquable essor dans le contexte de la Contre-Réforme, notamment à Rome à l'oratoire de San Filippo Neri, où officiait en son sein Francisco Soto, compositeur espagnol et l'un des premiers castrats à intégrer le chœur de la chapelle Sixtine.

CO - Issu cantu festivu di a natività, ci rammenta u sole eternu cum'ellu era à l'epica di l'imperatore Aurelianu u Sol Invictus, festighjatu da i Rumani u 25 di dicembre, prima d'esse

rimpiazzatu da a festa di Natale. Stu cantu appartene à u repertoriu di e laude spirituale, micca quelle di u Medievu, ma quelle ch'è anu cunnisciutu un sviluppu di prima trinca in u cuntestu di a Contrariforma, in particolare in Roma, in senu à l'uratoriu di San Filippo Neri, induve scrivia musiche è cantava Francisco Soto, cumpunitore spagnolu è unu di i primi castrati à integrà u coru di a cappella Sistina.

EN - This festive nativity chant, evoking the eternal sun and recalling Sol Invictus, celebrated by the Romans on December 25th before being replaced by Christmas, belongs to the repertoire of spiritual laude, not those of the Middle Ages, but those that saw remarkable growth in the context of the Counter-Reformation, notably in Rome within the oratory of San Filippo Neri, where Francisco Soto officiated, a Spanish composer and one of the first castrati to join the choir of the Sistine Chapel.

11. PER NON FAR LIETO

Per non far lieto alcun de la mia doglia,
rido talora ch'ho di pianger voglia.
A tal or ride e canto per mostrare
d'esser allegro, che col cor sospiro;
E question fo per no manifestare
Ad alcun le mie pene e 'l mio martiro.
Perché la gente ha oggi el cor sì duro
Ch'allor s'allegra quand'altri cordoglia.

FR - *Cacher sa peine, sa douleur pour éviter la souffrance est le sujet intime de cette poésie anonyme qui a animé l'inspiration du compositeur florentin, prêtre au temps de la peste.*

CO - *Piattà a so pena, u so dolore per francassila a suffrenza, eccu u sughjettu intimu di sta puesia anonima messa in musica da u cumpunitore fiurentinu, prete in tempi di a pesta.*

EN - *Hiding one's pain, one's sorrow to avoid suffering is the intimate subject of this anonymous poem that inspired the Florentine composer, a priest at the time of the plague.*

12. IL BIANCO E DOLCE CIGNO

Il bianco e dolce cigno
Cantando more,
Et io, piangendo,
Giungo al fin del viver mio.
Strana e diversa sorte!
Ch'ei more sconsolato,
Et io moro beato.
Morte che, nel morire,
M'empie di gioia tutto e di desire.
Se nel morir altro dolor non sento,
Di mille morti il dì sarei contento.

FR - *Publié en 1539, ce madrigal poétique à quatre voix,*

évoquant la mort, celle du cygne chantant et celle du poète hanté par son destin d'amant, est l'un des plus célèbres du madrigaliste Arcadelt. Le dessus est orné de diminutions exécutées à la clarinette dans le style de Ganassi, tandis que les autres voix du madrigal sont interprétées par les instruments.

CO - *Publicatu in u 1539, issu madrigale pueticu à quattru voce ammenta a morte, quella di u cignu canterinu è quella di u pueta turmentatu da u so destin u d'amante. Ghjè unu di i più famosi di u madrigalistu Arcadelt. A voce suprana hè urnata da e diminuzione sunate à a clarinetta in u stile di Silvestro Ganassi, mentre ch'è l'altre voce di u madrigale sò interpretate da i strumenti.*

EN - *Published in 1539, this poetic madrigal for four voices, evoking death, of the singing swan and of the poet haunted by his destiny as a lover, is one of the most famous by the madrigalist Arcadelt. The upper voice is embellished with diminutions performed on the clarinet in the style of Ganassi, while the other voices of the madrigal are performed by the wind instruments.*

13. NATO ERA MAGGIO

Nato era Maggio, e lieti
Ridean nel prato i fior, l'acque nel fiume;
Battea nel sen di Teti
Zeffiro adulator placide piume,
Chiamando da le sponde
Con serene lusinghe i legni a l'onde.
Quando con duo gran pini,
Pregni di cavi bronze e di guerrieri,
Fidando a l'aria i lini,
Il superbo Amurat sciolse d'Algeri,
E su l'antenne brune
Fè tremolare inargentate lune.

FR - Ce chant inédit nous est parvenu grâce à la puissance de la transmission orale dans la région de Casinca, en Corse. Collecté dans le village de Sorbu dans sa version monodique auprès de Marie-Josèphe Jobin, il fut chanté jusqu'à la moitié du XXème siècle en polyphonie à trois voix. Le texte est une poésie tirée des Poesie Liriche de Fulvio Testi, diplomate de renom à la cour d'Este à Ferrare à la première moitié du XVIIème siècle. Le chant interprété à double chœur a été harmonisé à capella par Michele Paoli dans le style des madrigali corses, notamment des villages de Tagliu et San Damianu, tout en respectant certaines spécificités de la polyphonie casincaise du village voisin de a Venzulasca.

CO - Issu cantu ineditu hè ghjuntu sin'à noi da a putenza di a trasmissione urale in u rughjone di a Casinca, in Corsica. Racoltu in u paese di u Sorbu in a so versione monodica pressu Marie-Josèphe Jobin, fù cantatu fin'à a metà di u XXu seculu in pulifunia à trè voce. U testu hè una puesia ricacciata da e Poesie Liriche di Fulvio Testi, diplomaticu rinumatu à a corte d'Este in Ferrara durante u XVIIu seculu. U cantu, interpretatu à doppiu coru, hè statu messu à trè voce da Michele Paoli à modu di i madrigali corsi, in particolare quelli di Tagliu è San Damianu, rispettendu à tempu certe caratteristiche di a pulifunia casinchesa di a Venzulasca, paese vicinu.

EN - This unrecorded chant has come down to us orally, thanks to the strength of family transmission in the Casinca region of Corsica. Collected in the village of Sorbu in its monodic version, it was sung until the mid-20th century in three-voice polyphony. The text, which became organically woven into the musical and social practice of the village of Sorbu, is a poem drawn from the Poesie Liriche of Fulvio Testi, a renowned diplomat at the Este court in Ferrara during the first half of the 17th century. The chant, performed in double chorus, was harmonized by Michele Paoli in the style of Corsican madrigali, notably those of the villages of Tagliu and San Damianu, while respecting certain specificities of the polyphony of the neighboring village of Venzulasca.

14. O DOLCE NOCTE

O dolce nocte, o sanc'hore nocturn' e quete,
Ch'i desiosi amanti accompagnate,
In voi s'adunan tante letitie, onde voi sete
Sole cagion di far l'alme beate.
Voi i giusti premii date
A l'amorose schiere a voi amiche
Delle lunge fatiche.
Voi fate, o felice hore,
Ogni gelato petto arder d'amore.

FR - Composé au début du XVI^e siècle, O dolce nocte est un madrigal à quatre voix de Philippe Verdelot, l'un des fondateurs du madrigal italien de la Renaissance. Le texte fut probablement écrit par Machiavel à Florence, que l'on connaît davantage pour ses ouvrages politiques, mais qui ici nous décrit une dolce nocte, là où la nuit est douce et pleine de mystères puisqu'elle abrite les passions des amants... Le travail qui a été effectué sur cette pièce, comme sur le Da Pacem Domine d'Orlando di Lasso, consiste à donner à chanter le répertoire de la Renaissance à des chanteurs traditionnels, donc avec une phase d'apprentissage passant par l'oralité, et aboutissant enfin à un rendu qui confère aux harmonies de ce madrigal la couleur des intonations, du phrasé et de la langue de la culture polyphonique corse. La voix de dessus est interprétée par les instruments.

CO - Cumpostu à u principiu di u XVIu seculu, O dolce nocte

hè un madrigale à quattru voce di Philippe Verdelot, unu di i fundatori di u madrigalisimu talianu di u Rinascimentu. U testu fù sicuramente scrittu da Machiavelli in Firenze, ch'omu cunnosce di più per e so opere pulitiche, ma chì era dinù pueta. Ci descrive quì una dolce nocte, notte piena di dolci misteri chì asconde in e so bracce e passione di l'amanti ... U travagliu chì hè statu compiu nant'à stu pezzu custi ne, cum'è nant'à u Da Pacem Domine d'Orlando di Lasso d'altronde, cunsiste à mette in voce à cantadori tradiziunali u repertoriu di u Rinascimentu, dunque cù una fasi d'amparera chì passa per l'uralità, è infine porghje un risultatu chì rigala à l'armunie di stu madrigale i culori di l'intunazione, di l'infrasatu, di e ricuccate è di a lingua di a cultura pulifonica corsa. A voce suprana hè interpretata da i strumenti.

EN - Composed in the early sixteenth century, O dolce nocte is a four-voice composition by Philippe Verdelot, one of the founders of the Italian Renaissance madrigal. The text was probably written by Machiavelli in Florence, better known for his political works, but who here depicts a dolce nocte, a night that is sweet and full of mystery as it shelters the passions of lovers... The work carried out on this piece, as on Orlando di Lasso's Da Pacem Domine, consists in entrusting the Renaissance repertoire to traditional Corsican singers, with a learning process rooted in orality, culminating in a rendering that gives the harmonies of this madrigal the colors of the intonation, phrasing, ornaments, and language of Corsican polyphonic culture. The upper voice is performed by the instruments.

15. SPIRITO SANCTO GLORIOSO

Spirito Sancto glorioso,
sovrà noi sia gratioso,
kè con gran dolçore venisti.
Pentecoste tu compisti,
li discipuli rinpisiti
del tuo amore gaudioso.
Colla tua virtù potente,
del gran sono ke fo repente,
lo splendore venne ardente,
Ke fo molto pauroso.
Spirito Sancto glorioso,
sovrà noi sia gratioso.
Tutto 'l mondo sì renfresca,
lingua hebreà e francesca,
e latina e gregesca.
Ogn'omo era timoroso.
Spirito Sancto glorioso,
sovrà noi sia gratioso.
Laudiam Cristo veramente,
l'alto Padre omnipotente,
de lo spiritu fervente,
ke fa tanto delectoso.
Spirito Sancto glorioso,
sovrà noi sia gratioso.
Al tuo regno ne conduca
san Matheo, Marco et Luca,

san Iohanni, quei k'è duca,
ke per te è virtuoso.
Spirito Sancto glorioso,
sovrà noi sia gratioso. Amen. Alleluia.

16. OIMÈ LASSO E FREDDO LO MIO CORE

Oimè lasso, e freddo lo mio core,
ke non sospiri tanto per amore
ke tu morisse?
Languisci ripensando la tua noia
ké de l'amore Iesù t'à tolta gioia.
Prego, cor mio, la mia vita croia
più non seguisse.
Fuge, cor mio, ke se' messo en caccia;
La carne e 'l mondo e 'l diavolo te menaccia;
Ma porgate l'amor Iesù li braccia,
ke non perisse.
Perire potaresti, di non se' defeso
dal grande amor Iesù da cui se' ateso;
Vòlte abbracciare e sta en croce desteso,
s'a lui venisse.
Vienne, cor mio, andiamone a la croce;
Sospira e piange et lassa sì grande boce
ke fenda el pulmone enfine a la foce
e transmortisse.

Transmortisci, cuore, e va' gridando;
E pure amore, amore, amore amando,
ke no l'ài puramente amato, va' dolorando,
e parturisce.

FR - Pour conclure ce disque, Jean-Étienne Langianni et Michele Paoli se sont prêtés à l'exercice de donner vie musicalement à deux laudes du Laudario di Cortona. La première repose sur un texte de Garzo dell'Incisa, aïeul du poète Pétrarque ; ici, Jean-Étienne met en musique ce texte sur la mélodie du Veni Sancte Spiritus grégorien, harmonisée à deux voix, rappelant la thématique commune de l'invocation de l'Esprit saint.

L'autre laude, Oimè lasso, s'inspire de la tradition de la berceuse corse et est harmonisée dans une version plus moderne, sur une poésie de Jacopone da Todi, l'un des grands poètes religieux italiens du Moyen Âge et une figure majeure de la littérature mystique franciscaine. Né à Todi, en Ombrie, Jacopone connaît, après la mort tragique de son épouse, une profonde conversion spirituelle. On lui attribue également le célèbre hymne Stabat Mater, œuvre essentielle du répertoire sacré, particulièrement vivante dans la tradition du chant religieux en Corse. Jacopone est aussi connu pour son conflit avec la papauté. Emprisonné en 1298 après s'être opposé au pape Boniface VIII, il ne sera libéré qu'après la mort de ce dernier. Poète de la souffrance, de la ferveur et de la quête spirituelle, Jacopone est avant tout un poète de l'amour, mystique peut-être, mais d'Amour.

CO - Per chjode stu dischettu, Jean-Étienne Langianni è Michele Paoli si sò appruvati à scrive a musica pè duie laude di u Laudario di Cortona chì ùn si n'era ritruvatu partizione. A prima hè una lauda di Garzo dell'Incisa, arcicaccaru di u famosu pueta Petrarca ; quì, Jean-Étienne mette in musica stu testu cù a meludia di u Veni Sancte Spiritus gregurianu, armunizata à duie voce, chì ramenta a tematica cumuna di l'invucazione di u Spiritu Santu.

L'altra lauda, Oimè lasso, s'ispireghja di a tradizione di a nanna corsa, armunizata in una versione più muderna nant'à una puesia di Jacopone da Todi, unu di i pueti religiosi taliani di u Medievu è figura maiò di a literatura mistica franciscana. Natu in Todi in Umbria, Jacopone cunnosce una prufonda cunversione spirituale dopu à a morte tragica di a sposa. Li s'attribuisce ancu u famosu innu Stabat Mater, opera essenziale è particularamente viva in a tradizione di u cantu sacru in Corsica. Jacopone hè ancu cunnisciutu per u so cunflittu cù u papatu. Imprighjunatu in u 1298 dopu à essesi oppostu à u papa Bonifaziu VIII, serà liberatu solu dopu à a morte di quest'ultimu. Pueta di a suffrenza, di u fervore è di a ricerca spirituale, Jacopone hè nanz'à tuttu un pueta di l'amore, misticu diceranu certi, ma sempre d'Amore.

EN - To conclude this recording, Jean-Étienne Langianni and Michele Paoli have taken on the task of musically bringing to life two laude from the Laudario di Cortona. The first is based on a text by Garzo dell'Incisa, an ancestor of the poet Petrarch; here, Jean-Étienne sets this text to the melody of the Gregorian Veni

Sancte Spiritus, harmonized for two voices, evoking the shared theme of the invocation of the Holy Spirit.

The other laude, Oimè lasso, draws on the tradition of the Corsican traditional lullaby and is harmonized in a more modern version, set to a poem by Jacopone da Todi, one of the great Italian religious poets of the Middle Ages and a major figure of Franciscan mystical literature. Born in Todi, in Umbria, Jacopone underwent a profound spiritual conversion following the tragic death of his wife. He is also credited with the celebrated hymn Stabat Mater, an essential work of the sacred repertoire, particularly alive within the tradition of religious chant in Corsica. Jacopone is also known for his conflict with the papacy. Imprisoned in 1298 after opposing Pope Boniface VIII, he would not be freed until after the pope's death. A poet of suffering, of fervor, and of spiritual quest, Jacopone is, above all, a poet of love, mystical, perhaps, but of Love.



ACKNOWLEDGEMENTS

We would like to thank the Collectivité de Corse for its invaluable support in the creation of this album. At the heart of this project are all the musicians whose trust, enthusiasm for working together, and willingness to collaborate have made it possible for us to present this album to you today. We would especially like to thank William for the great generosity with which he shared his knowledge, his time, and his musical imagination. To those who entrusted us with their music: Michè, Jean-Étienne, and Marie-Jo. To everyone who helped make this project possible through the CD pre-order campaign. To the Mandriale Brotherhood, for welcoming us into their church of Santa Maria Assunta.

Lauriane & Ange

RECORDED AUGUST 1-3, 2025

Location: L'église de Mandriale, Corsica

Balance engineer & recording producer: Jonas Niederstadt

Artistic direction: Ange Sierakowski, Lauriane Maudry

Cover image: Raphaël Poletti

Booklet photography: Lauriane Maudry (p. 3), Jonas Niederstadt (all others)

Corsican translation: Stella Retali Medori

Corporate Design: Tim+Tim, timandtim.com

PRODUCED BY JONAS NIEDERSTADT

© 2026 Carpe Diem Records

carpediemrecords.com

