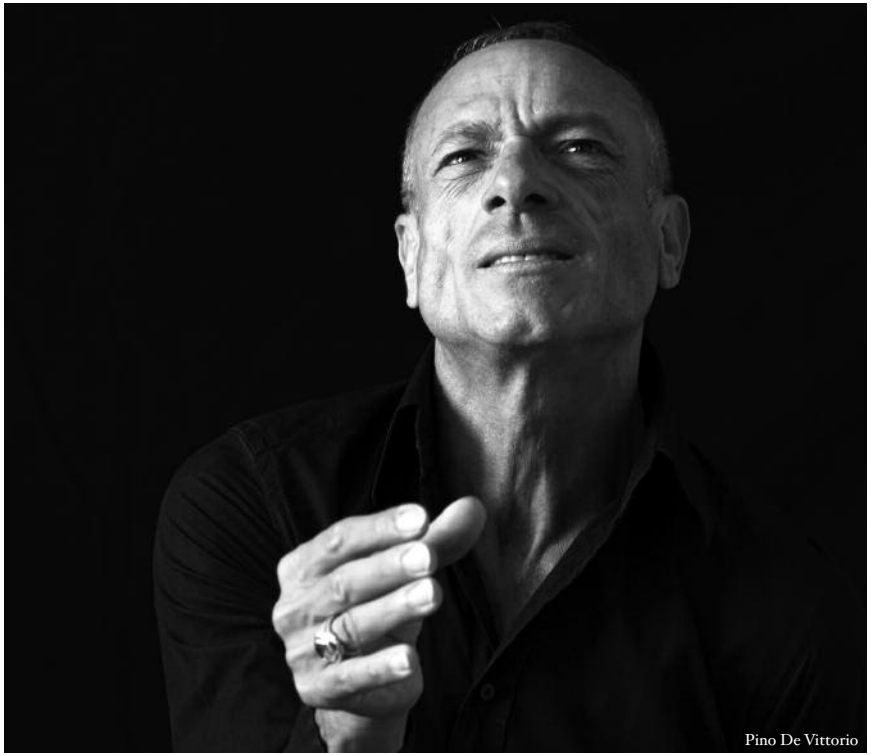
Pino De Vittorio

Pino De Vittorio, *tenor*

Roberta Invernizzi, *soprano [II]*
Antonella Ippolito, *soprano [II]*
Roberta Andalò, *soprano [II]*
Daniela del Monaco, *alto [II]*
Rosario Totaro, *tenor [II]*

Nicholas Robinson, *violin [II, III]*
Rosario Di Meglio, *violin [II, III]*
Paolo Dionisio, *viola da gamba [I, II, III]*
Vezio Jorio, *viola da braccio [II]*
Antonio Florio, *cello [I, II, III]*
Andrea Damiani, *archlute & Baroque guitar [I]*
Pierluigi Ciapparelli, *theorbo [I]*
Federico Marincola, *theorbo, pandorina, colascione & chitarra battente [II, III]*
Enrico Baiano, *harpsichord [I, II, III]*
Pino De Vittorio, *nacchere & tammorra [III]*

with Luigi Fichera, *violin* and Rosario di Meglio, *viola* on *Tarantella del Gargano*

I Turchini
Antonio Florio, *direction*

Il Canto della Sirena

Cantate napoletane dell'età barocca

CD I [73:59]

Anonymous (17th century)
01 Tarantella del Gargano 5:03

Giuseppe Tricarico (1623-1697)
02 Sdegno, campion audace 4:26

Francesco Provenzale (1624-1704)
03 Squarciato appena havea 10:54

Nicola Sabino (c.1675-1705)
04 Non cchiù Ciccillo mio 6:59

Anonymous (17th century)
05 Lamento di Marinetta, moglie di Masaniello 14:26

Alessandro Scarlatti (1660-1725)
06 Ammore, brutto figlio de pottana 8:38

Giulio Cesare Rubino (17th century)
07 Oh cielo oh ammore 11:43

Nicola Fago (1677-1745)
08 Toccata per cembalo:
Largo - Allegro - Largo - Allegro 6:46

Michelangelo Faggioli (1666-1733)
09 Stò paglietta presentuoso 5:05

Pino de Vittorio, *tenor*

CD II [74:56]

Francesco Manelli (1595-before 1667)
01 La Luciata a 3 [DM, PV, RT] 3:05

Francesco Provenzale
Care selve, amati orrori [RI]
02 Sinfonia (Allegro) 0:51
03 Aria (Lento): Care selve 1:45
04 Recitativo: In voi, dolente 0:49
05 Aria: Care selve 4:28
06 Recitativo: Ecco l'alto cipresso 1:48
07 Aria (Adagio): Vorrei lasciar, oh Dio! 5:19

Francesco Provenzale
08 Compatitemi amanti [AI, RA] 1:38

Gaetano Greco (c.1657-1728)
Toccata e fuga per cembalo
09 Toccata 2:55
10 Fuga 2:36

Anonymous (17th century)
Micco con Calascione é Cuosmo con Violini
(Prologo) [PV, RT]
11 Sinfonia 2:29
12 Bello tiempo passato 5:20
13 Pe' da' gusto à vuie Signure 2:46

Francesco Provenzale
14 La mia speme è vanità [DM] 5:24
15 Come io viva Dio lo sà [RT] 2:32

Gaetano Greco
16 Partite sull'Aria di Mantova 3:02

Francesco Provenzale
17 All'impero d'Amore [PV] 2:50

Filippo Coppola (1628-1680)
18 Sinfonia a 4 2:24

Francesco Provenzale
19 Gionto il fatal dì [DM] 9:33
20 Sdegnosetta e che vuoi tu? [AI] 2:33

Giovanni Cesare Netti (1649-1686)
21 Sinfonia a 4:
Adagio - Presto - Adagio - Allegro 4:20

Francesco Provenzale
22 Voi ombre notturne
(Dialogo de Tirsi e Clori) [RI, RT] 6:30

Roberta Invernizzi, *soprano* [RI] Antonella Ippolito, *soprano* [AI] Roberta Andalò, *soprano* [RA]
Daniela Del Monaco, *alto* [DM] Pino De Vittorio, *tenor* [PV] Rosario Totaro, *tenor* [RT]

CD III [62:48]

Anonymous (17th century)
01 Tarantella 2:54

Michelangelo Faggioli
Marte Ammore guerra e pace
02 Marte, Ammore 4:17
03 Derrupane trommiente Cielo 5:17

Francesco Provenzale
04 Me senta 'na cosa 2:44
05 Mo vedimmo 2:53

Simone Coya (fl. 1679)
L'Amante Impazzito
06 Che volete de me? 5:03
07 Volete una sonata? 6:27
08 Ma che son forse Orfeo 2:57
09 Tò, tò vien qui barone 8:17

Pietro Marchitelli (1643-1729)
Sonata a 3
10 Vivace - Presto 1:09
11 Canzona 3:18
12 Adagio 2:11
13 Allegro 1:13

Leonardo Vinci (c.1696-1730)
14 Vide vi' lo giesommino 2:21

Francesco Durante (1684-1755)
Concerto per cembalo e archi
15 Allegro 3:13
16 Grave 3:38
17 Allegro 2:21

Francesco Provenzale
18 Serva antica 2:34

Pino de Vittorio, *tenor*

CD I and CD II recorded in Naples (Palazzo d'Avalos) in June 1991 and in May 1994
CD III recorded in Bologna (Eremo di Ronzano) in April 1996
Engineered by Roberto Meo – Produced by Sigrid Lee
Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz, Dinko Fabris, Mark Wiggins
Art direction and design: Valentín Iglesias
© 2011 MusiContact GmbH

Il Canto della Sirena

Neapolitan cantatas

I.

One of the most important and popular musical genres in Italy from the mid-seventeenth century and into the early decades of the eighteenth was the chamber cantata. It has also been, however, less studied in terms of recent historical research than other genres, and is only now starting to feature in modern concert programmes. Such a situation arose out of a series of difficulties in defining a genre whose sheer enormity and diversity tended to defy all attempts at simple and ready-made formulations.

While more has become known about the repertory and its development in Bologna, Rome and in a number of other cities, on the basis of both musical and archival sources, the Neapolitan cantata (defined as a chamber composition for solo voice, basso continuo and in some cases violins, articulated in one or more sections of aria and recitative) has remained far less explored for the period before 1700. The sole exceptions, other than the special case of Alessandro Scarlatti, are Francesco Provenzale's contributions to the genre. This contrasts markedly with the present state of research regarding the eighteenth century, for which the works of a variety of individual composers (both Alessandro and Domenico Scarlatti, Fago, Leo, Pergolesi, Sarro, Vinci, Porpora, Hasse) have been roundly discussed in a series of doctoral dissertations and articles. The relative lack of serious studies and editions of the seventeenth-century Neapolitan cantata is all the more surprising in view of the richness of the manuscript collections of seventeenth and eighteenth-century sources conserved in the library of the Conservatorio di San Pietro a Majella, Naples.

Any systematic reconstruction of the history of the cantata in Naples vis-à-vis questions of patronage, places and means of performance, and identification of librettists and composers is hampered by the fragmentary nature of contemporary documentation; references to the chamber cantata are rare indeed in comparison with the more spectacular, celebratory cantata which was more akin to the *serenata*.

Most important among the various contributors to the genre during the first half of the seventeenth century is Luigi Rossi, whose early career (up to 1620) is associated with the southern capital. Though his cantatas were composed for cities other than Naples, the first works to appear there – towards the mid-seventeenth century – are all linked stylistically in one way or other to this important composer's output. Not surprisingly, they utilize the typical structure of the *basso ostinato* as exemplified in the cha-

conne and passacaglia, the descending tetrachord of the lament, or forms associated with dance repertory. An example of chaconne structure is found in *Sdegno, campion audace* by Giuseppe Tricarico. Hailing originally from the Apulia region of Southeastern Italy, after a short period in Rome (1649) he moved with his brother Antonio to Vienna, where he took up an appointment as *Kapellmeister* to the Empress. He was one of the very few musicians to return to his native town of Gallipoli in the Kingdom of Naples, where he founded a school of music.

An example of the lament form is provided by the only cantata of the period which it is possible to date with some degree of accuracy, the *Lamento di Marinetta, moglie di Masaniello*, dedicated to the memory of Tommaso Aniello who, as the "captain-general" was the veritable symbol of the unsuccessful revolt in Naples of 1647. The role normally reserved in the Roman lament for mythological, exotic or princely characters is here entrusted to the humble wife of the dead fisherman, who finds her logical expression in the use of the Neapolitan tongue (itself a fully-fledged "language", and not "dialect", as defined by contemporary theorists). This is the earliest known example of the use of the Neapolitan vernacular in the cantata repertory – albeit, perhaps, the product of a more illustrious pen by the name of "Melosio" (Francesco Melosio was a contemporary author of texts of a fantastic and whimsical nature, together with numerous parodies of laments).

The stylistic similarities between the *Lamento di Marinetta, moglie di Masaniello* and a "contrafactum", *Squarciato appena havea*, itself a lampoon on its Roman model, would be sufficient to justify the attribution of the music of both cantatas to Francesco Provenzale; his name appears on the only source of *Squarciato appena havea*, now conserved in the library of the Naples Conservatory. This latter cantata is an undisguised parody of Rossi's celebrated *Lamento della regina di Svezia* (*Un ferito cavaliero*). The reiterated expressions of pain on the part of the illustrious sovereign are the subject of an almost grotesquely exaggerated parody in the Neapolitan text, whose recitatives are interspersed with a series of popular and children's songs of the kind frequently encountered in contemporary collections of music for guitar. In a number of cases of these songs, the cantata represents the sole surviving texted documentation of the melodies: examples are *La bella Margherita*, *Fra Jacopino*, *La bella maritata* (*Cotognella*), *Girometta*, *Gallo di mona*, *Saione*. The use of popular melodies in the cantata repertory is further testified by another Neapolitan, Simone Coya, whose cantatas *à solo, & à due con Violini* (Milan, 1679) contain references to *Sfacciata napolitana*, *La tarantella*, *La pugliese*, and other melodies.

This interaction between high and popular cultures is still evident today: an obvious example is the basic design of the *Tarantella del Gargano* or *alla carpinese* which, until not many years ago, was sung by the shepherds of the Carpino district (Monte Gargano near Foggia) to forms of clearly seventeenth-century descent, accompanied by the chitarra battente (a folk instrument, whose development can likewise be traced to the seventeenth-century Neapolitan lands).

Particularly worthy of note among the various seventeenth-century colleagues of Provenzale and Coya is Cataldo Amodei. His cantatas were published in Naples in 1685; they do, indeed, represent the only contemporary publication of cantata music in the southern capital. The new century opens under the all-pervading influence of Alessandro Scarlatti, from 1684 the major protagonist in Neapolitan musical life. *Ammore, brutto figlio de pottana*, contained in a manuscript now conserved in Münster, is the only composition by Scarlatti which lends itself to the definition of "cantata in the Neapolitan tongue". In reality, perhaps, this work should not be regarded as innovatory in its own right but, rather, as a kind of variation on a new compositional genre of operatic recitative, whose extraordinary success on the eighteenth-century Neapolitan stage preludes its influence on the incipient *intermezzo* and *opera buffa* repertories. As Roberto Pagano has suggested, this composition could be a fragment of an otherwise lost *chelleta* or *commesechiamma ppe mmusica* (i.e. a comic opera) by Scarlatti, datable to around the second decade of the century. The characters are drawn from the popular Neapolitan tradition of Cicco and Zeza who, with their succession of arias and duets, are undoubtedly closer in spirit to the theatrical *intermezzo* than to the traditional "chamber cantata".

The surviving *cantate napoletane* constitute a wider repertoire only recently studied by Giulia Veneziano among others. The beginnings of the genre's success in Naples can probably be traced to the final years of the seventeenth century. This is suggested by a reference to one of these cantatas in the Neapolitan tongue as performed, shortly after his arrival in Naples in 1693, by Don Bonifacio Pecorone, singer in the Chapel Royal (cf. his *Memorie*, an astonishing and rare document, published in 1729). However, the real protagonists in the development of this genre – at least as regards the texts in dialect – are the Neapolitan lawyers, who themselves played a central role in Neapolitan culture in general between the late seventeenth and early eighteenth centuries. One of these lawyers (in Neapolitan called *paglietta*), Michelangelo Faggioli, is also known for his activities as a composer. The contemporary *Stò paglietta presentuso* is one of three surviving cantatas in the Neapolitan tongue by this composer who, in truly Neapolitan style, is pitilessly ironic about his own profession. A similar tradition is at work in the pages of another cantata in the Neapolitan tongue: *Non cchiù Ciccillo mio* by Nicola Sabino. Of this composer it is known only that he served as *maestro* at the Conservatorio di Sant'Onofrio, Naples, from 1699 to 1702, during which years he composed at least two oratorios (his sacred *Canzone a voce sola*, however, is dated 1696). The score of the cantata is conserved in the library of the Naples Conservatory. The two characters in the action, Cecella and Ciccillo, are similar to those encountered in *Ammore, brutto figio de pottana*; the innumerable cases of double meaning imbue the text with a scenic value which, as in Scarlatti's cantata, points to its origins as a surviving section of an otherwise lost theatrical composition.

Oh cielo oh ammore, "a cantata in the Neapolitan tongue, in homage to the most excellent Donna Clelia Caraccioli, most worthy Marchioness of Arena", is

quite different in function. The mere mention of its illustrious dedicatee is sufficient to confirm its genre attribution as a solo chamber cantata of the kind assiduously practised by the most important Neapolitan composers of the early eighteenth century. In this cantata the lyricism of the poetic text is truly worthy of the literary tradition of the early *Seicento*, replacing as it does the irony, parody and ridiculous grimaces which represent the eternal contradictions of cultural life in the kingdom of Naples. A cultural milieu whose protagonists took advantage of every occasion to ridicule both themselves, their traditions and their political rulers – coloured, however, unfailingly, with an all-pervading sadness which, in the eyes of foreign visitors, earned for the Neapolitans their reputation as the "princes of melancholy".

II.

Continuing in the rediscovery of Neapolitan musical treasures of the Baroque era buried in archives and libraries, the second disc in this set presents an assortment of vocal music written by some of the major figures of seventeenth-century Naples: Francesco Provenzale, certainly the greatest of that century's Neapolitan masters, some of his more inspired students and some of his colleagues and rivals.

"... The differences in languages tend to lend delight to comedies, and this truth goes back to the days in which the Romans began reciting... Today it is the Neapolitan who is chosen to be the clown." When the Sicilian playwright (Neapolitan by adoption) Andrea Perrucci wrote his celebrated manual *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improviso* (The art of premeditated and improvised theatre; Naples: Mutio, 1699) the "Neapolitan" as a comic character could boast of half a century's presence on the operatic stage of Naples. Despite the importance of the presence of this character in the history of the theatre, it is strange that until now no serious study has been done of the epoch preceding the great flourishing of the *intermezzo* and *opera buffa* at the beginning of the eighteenth century. Even a composer such as Francesco Provenzale, in his operatic career, seemed to approach the comic vernacular production rather late, that is to say after 1670. Scholars have indicated that the first instances of the "Neapolitan" in opera are to be found in some of the theatrical compositions of Provenzale after 1670: *Lo schiavo di sua moglie* (1672) based on a text by Francesco Antonio Paolella, *La colomba ferita* (1670) on a text by Giuseppe Castaldo. The latter author was the primary literary designer of regional characters, and in particular, of the "Neapolitan" in the Neapolitan opera theatre of the seventeenth century. We have traced the first appearance of the "Neapolitan" on the opera stage of Naples to a sacred drama by Castaldo, *La vittoria fuggitiva*, premièred in Naples in 1653 (the music was by an obscure *maestro* of the cathedral, Francesco Marinelli) with subsequent performances in 1662 and in 1664 for the birthday of the Queen of Spain, with the addition of machinery, a celebratory prologue, dances and probably new music (we suspect Provenzale's hand in this because of his important standing in Naples as a

composer and his longstanding relationship with Castaldo, but no music has survived). Among the characters revolving around the saint and warrior Timpna, we find a series of types which Castaldo was to present again in *La colomba ferita* and *Lo schiavo di sua moglie.* Selim (a Moor), Sciarra (here a fisherman), the Angel and the Devil, choirs of angels, fishermen, soldiers, but above all, "Macchione Napolitano" who is treated unequivocally as a lazy, wise and unscrupulous comic figure.

Macchione reappears a few years later – with his name distorted into "Muschone Napolitano" – among the characters of *La generosità d'Alessandro* (1662) by Giuseppe Tricarico, the Apulian composer. It is interesting to note that these comic scenes in Neapolitan dialect, with the appearance of another regional character, the "Calabrese", are to be found in sacred dramas, generally presented as performances by the students of the conservatories of Naples, and repeated in various churches, the royal palaces and other aristocratic residences, and in the open air around Naples and the surrounding towns (even as far as the island of Ischia). Apart from the numerous performances of *La vittoria fuggitiva* (the last having been in 1700), and of *La colomba ferita* (its last in 1698), other sacred dramas as well, mostly by Castaldo himself, contain such comic scenes in the vernacular; we think of *La vita di Santa Rosa*, *La fenice d'Avila* or *Il ritorno d'Onofrio in padria* (a curious parody on Monteverdi's *Ulisse*) all written around 1670. After this date, the tradition seems to pass to the secular *melodramma* as far as the collaboration of Castaldo and Provenzale is concerned: in the *tramezzo secondo* from *Il Teodosio* (1677) one finds (as noted by Lorenzo Bianconi) incorporated the entire scene of *Scaccia e Calabrese* from *La colomba ferita*, a fact which suggested a possible attribution of the work to Provenzale instead of to Filippo Coppola, as is usually conjectured. In *La Stellidaura vendicante* (1674) Castaldo discloses the name of the melancholic Calabrese, Giampietro, from the almost incomprehensible language; in *Lo schiavo di sua moglie* (1671) the "Neapolitan" returns with the name Sciarra, who had been a fisherman in *La vittoria fuggitiva*, and here is relegated – by the poet Francesco Antonio Paolella – to a "stupid gardener"; but he returns to vest himself as the fisherman at the end of the first act, with the marvel of a double disguise. He, too, sings his own popular air, which he attributes to his lover from Casoria.

This using of popular themes is an old tradition of Neapolitan writers when they want to justify the use of the Neapolitan language, and goes back to the end of the sixteenth century, with *Le otto giornale del fuggilotio* by Tommaso Costo and it forms part of a whole compositional system in *Il Pentamerone* by Giambattista Basile and Giulio Cesare Cortese. Provenzale provides an eloquent example of this in the cantata *Squarciato appena havea* (heard on the first disc here). The best surviving example of the self-irony and satire connected with the insertion of comic Neapolitan characters is to be found at the beginning of the manuscript score (Naples Conservatory) of *Il disperato innocente* (1673) by Francesco Antonio Boerio (a somewhat illusive composer, but known to be stylistically linked to Provenzale). Here, there is a Prologue (*Micco con*

Calascione è Cuosmo con Violini, as indicated in the rubrics), whose style is sufficiently removed from that of the rest of the opera to indicate the presence of two different composers. The real surprise comes in recognizing in this text a type of collection of musical citations not just from the fathers of the Neapolitan language of the early seventeenth century, Basile and Cortese, but most of all, from the anonymous author of the poem, *La Tiorba a Taccone di Filippo Sgruttiendo*, edited in 1646 and reprinted five years after Boerio's *melodramma*. Indeed, in this vernacular opera (cf. *Corda settima*), we find popular characters cited in the Prologue: Doctor Chiaiese, "sio Perillo", "Cicco lo Vavuso", and other singer-storytellers and improvisers from earlier times who, as related in the text, have now disappeared. Places such as Porto and the Pendino are also cited, as well as instruments such as the *colascione*, the guitar, the *ribecchina* and the Apollo Harp. Giovanni della Carriola, a famous Neapolitan singer-storyteller from the late sixteenth century and a contemporary of Mastro Ruggiero, is recalled by Cortese as "Micco Passaro" (to whom perhaps our Micco from the Prologue refers).

The two characters of the Prologue introduce the *n'opera musechesca / Meza grave e burlesca* (an opera put to music, half serious and half burlesque) and apologies are made to the audience in advance for the criticisms which will inevitably be made to the poet, to the *maestro di cappella* (the composer) and to the actors; they also inform the audience that the opera will last at least three hours and make a plea for silence ("you will have to hold your tongues for three hours") to an audience evidently used to chattering during the show. In an appendix to the same manuscript score there is an *intermezzo* which for the first time in the Neapolitan tradition includes four comic roles, a Calabrese, a Neapolitan, a boy and a Spaniard. Benedetto Croce reminds us of a sonnet in dialect by an obscure poet of the late seventeenth century dedicated to the celebrated singer Matteuccio, in which these two figures alternated lines in their respective languages ("*No Spagnuolo*", "*no calavrese*", "*no vecchiarello sciorentino*", and "*Giorgio lo tedisco*"); evident allusions to similar frequent comic theatrical scenes. Perrucci recalls from the same years: "... the actors in ancient times followed the practice... and many today perform in different languages, in Tuscan, others in Neapolitan, and many other authors are doing so, mostly foreigners, to deride the vainglorious Neapolitans, ... they have done this also in Spanish, in Roman, in Calabrese and in Sicilian...".

In our opinion, only a comparative study of seventeenth century opera libretti and early and contemporary improvised plays from the *commedia dell'arte* (which flourished in Naples thanks to Silvio Fiorillo, who performed under the name of "Captain Matamoros", Scaramuccia and others, at the dawn of the appearances of the "Neapolitan" in opera theatre), together with the examination of all surviving scores, could one day, permit the writing of some very important new pages in the history of theatre in Spanish Naples.

III.

In early seventeenth century Naples the world of music was dominated by *stravaganze* (extravagances or eccentricities), such as the predominant use of the chromatic or enharmonic harpsichord by experimental composers such as Giovanni di Macque, and also by the authentic *folia*. This was the name by which a dance of Portuguese origins was known throughout the Hispanic world (and also in Naples) and which, according to contemporary dictionaries, derives its name from the fact that the dancers seemed out of their minds because of their frenetic movements. At the time in which the publication (*Il primo libro di canzone...*) by the Neapolitan Andrea Falconieri (1650) appears on the scene however, the *folia* has already become a courtly dance whose motions are more contained, with the sole link to madness being that of the hypnotic spelling out of its harmonic scheme. Summertime *folias* were also linked to the second but no less real carnival held on the waterfront of Naples, an event known as the *Spassi di Posillipo*. The musical accompaniment to these rowdy parties by the shoreline was provided for by *serenate* (serenades) which began as night-time music, but which by a process of assonance – in that they sounded like the Italian word for *sirena* (siren) – were transformed into seductive open air concerts for voice and instruments.

The *folia* must surely have been quite widespread in its use amongst Neapolitan composers. We can call to mind the sad case of the Flemish organist Peter van Harleem, who was organist at the end of the sixteenth century at the prestigious Neapolitan establishment of the Santa Casa dell'Annunziata, recalled by his colleague Nicolò Tagliaferro: "... Peter the Flemish musician had the unfortunate luck to become delirious and to lose his mind, and yet this infirmity did not prevent him from being able to play music and hence earn his keep, a true strength (in spite of iniquities and ignorance)..." (*L'esercitio de Nicolò Taglia Ferro,* Ms. Naples, Biblioteca dei Girolamini).

Sixty years later, in June 1660 in the *Giornali* of Naples published by Ignazio Fuidoro the following extract appeared: "... Onofrio Gioioso, a musician of longstanding, who sang as a tenor as divinely as God alone could create, became delirious, and melancholy declaring that he had died and that therefore he could no longer sing, and yet he was alive..."

Then there were those who really did lose their heads literally, such as the musicians in 1647 whose heads were cut off merely for having been in the service of the court of the Duke Maddaloni, during the famous anti-Spanish revolt of Masaniello (the uprising which prompted the anonymous *Lamento di Marinetta* sung on our first disc here). It is not by chance that according to folklore the furious revolt of Masaniello is said to have been caused by a "breuvage qui le rendit fou" (as attested to in the writings of the baron of Montesquieu in 1729).

What better symbol than that of Pulcinella, "the philosopher called a madman", that is to say the masked figure from the *commedia dell'arte* known for loving the foolish and their follies (especially in love), but who was far from being a fool himself, or, as the seventeenth century playwright Pier Maria Cecchini

wrote, had method in his madness, just as Hamlet did. For in the never-ending Neapolitan tradition of theatre which dedicated at least two centuries to Pulcinella, we can find the following series of titles which are more than eloquent: "Pulcinella definitely Crazy", "Pulcinella the Craziest of All in a House of Madmen", "Pulcinella condemned to death by a Crazy Madman", "The Madhouse with Pulcinella and the Biscegliese amongst Crazy Madmen", "The Hospital of Madmen"...

The first figures who are crazy for love to appear in music between 1600 and 1630 at the Medici court act out a series of celebrated *pazzie* (mad scenes) written by the most famous comic playwrights, the madness of *Lelio*, *Delia*, *Cintia*, *Flaminia* and *Leonora*, all of which had their origins in the famed performance of Isabella Andreini in the role of a woman who had gone mad. It is possible that this *commedia dell'arte* tradition was then transferred to the first experiments in musical theatre, which was so full of *finte pazze* (false, crazy women) around 1640.

The first composer from the South of Italy to experiment in this genre was Simone Coya who dedicated his 1679 collection of songs, to the theme of *L'Amante Impazzito* (the crazed lover); this was an edition which was published by the Camagni brothers in Milan, another city which, like Naples, was under Spanish rule. The various arias contained within are based on dance forms such as those *alla Napoletana*, *alla Siciliana* or *alla Pugliese*. The scarce bibliography which we can find regarding this composer derives almost exclusively from that which we find written in his own publications: Coya was born in Gravina in Puglia and was most probably related to the famous Donatello Coya, the Neapolitan castrato who had gained fame and fortune in Venice before returning to Naples to become part of the Neapolitan Real Cappella until his death, which came about because of the plague in 1658. Simone seems to have been imprisoned in Rome for reasons unknown, and following this first publication, which was dedicated to the Duchess of Savoy and Queen of Cyprus, he published at least one other work (*Mottetto a 1 e 2 voci con violini*, which today survives only in a manuscript copy at Paris, Bibliothèque Nationale de France).

One finds already in the works of Francesco Provenzale, the true dominating figure of music in this city in the second half of the seventeenth century, frequent references to love and madness. "Our king has gone mad", comments a disconcerted angel in the Christmas cantata *Sui palchi delle stelle* (On the platforms of the stars), referring to the decision of God to be born on Earth as man, out of love. The most enjoyable examples though of this genre are in the quotations from the citizens inserted into the dialogues in the vernacular, like little pictures within the frame of Provenzale's *melodrammas*. Of the three surviving operas by the composer, *Lo schiavo di sua moglie* (represented in Naples in 1671: the available manuscript is held in the Rome Conservatory) is the richest in disguises and in *coups de scène*.

It is at this point that we can present a surprise. From the time of Croce and Michele Scherillo it has long been believed that the first *opera buffa* in the Neapolitan language was that of the dilettante Neapolitan lawyer Michelangelo Faggioli, *La Cilla*.

La Cilla as it is described in its original heading, was a "comedy in music" probably written in 1706 and performed in a Neapolitan palace in 1707, whose music was considered lost. Antonio Florio had been the first all those years ago to discover some manuscripts of cantatas attributed to Faggioli in the library of the Conservatory of Naples: here, under the title of *Marte Ammore guerra e pace* is conserved at least, in part, some of the original *La Cilla*, as a comparison between the surviving libretto and these manuscripts can demonstrate.

Having made this dizzying tour around the Neapolitan soundscape of the Baroque age, listening to the music recorded by I Turchini and Antonio Florio, today's music lover can understand the fanatic enthusiasm of European travellers who considered Naples to be the true capital of Italian music in that time. There are no distinctions in this appreciation between instrumental and vocal music, or noble and popular audiences. The chamber cantata, both in the Neapolitan and in the Italian tongue, was a miniature opera performed indoors at the viceregal court or in the aristocratic palaces: as Charles Burney noted after his Italian journey in 1770, there were typically employed, with the same function of the chamber cantata, operatic scenes or even individual arias accompanied by a recitative. The most important feature of the cantata was, in fact, to reproduce at home the bewitching atmosphere of the theatre, including the voices of *castrati* and *primedonne*, but also of the *buffo* singers *en travestie* and the actors and actresses. If Naples was indeed a "paradiso abitato da diavoli", there was nothing better than disguising an entire society onstage.

Dinko Fabris

Translations: David Bryant, Sigrid Lee

Il Canto della Sirena

Cantates napolitaines

I.

Bien que la cantate de chambre italienne soit l'un des genres les plus importants et les plus en vogue entre la moitié du XVIIe siècle et les premières décennies du siècle suivant, elle compte parmi les moins étudiés de façon systématique par la musicologie moderne, et figure même trop rarement dans les programmes de concerts. Une telle situation s'explique d'une part par la difficulté de définir d'une façon satisfaisante la « cantate » et d'autre part par l'énormité et le manque d'homogénéité du répertoire habituellement compris dans cette catégorie.

Si toutefois la situation du problème dans des villes telle que Rome, Bologne et bien d'autres, semble avoir été explorée de manière plus approfondie – qu'il s'agisse des sources purement musicales ou des documents d'archives – il n'en est rien pour la cantate napolitaine. La cantate napolitaine – décrite comme une composition de chambre pour voix seule avec basse continue du type air-récitatif et divisée (ou non) en plusieurs sections – antérieure à 1700 est restée totalement inexplorée. Une seule exception (mis à part le cas particulier de Alessandro Scarlatti) : la contribution de Francesco Provenzale, mais il pourrait s'agir, pour la plupart des cantates, d'une fausse attribution. Par contre, de nombreux articles furent consacrés à la cantate de l'époque suivante, et on dénombre même quelques mémoires monographiques traitant de certains compositeurs (Alessandro et Domenico Scarlatti, Fago, Leo, Pergolesi, Sarro, Vinci, Porpora, Hasse). La carence d'études et d'éditions devient encore plus incompréhensible, si l'on considère la richesse des anthologies manuscrites des cantates des XVIIe et XVIIIe siècles que possède la bibliothèque du conservatoire de Naples.

En fait, il est bien difficile d'offrir une vue d'ensemble de la cantate napolitaine en ce qui concerne les lieux et les moyens d'exécution, les personnes qui les commandèrent et les auteurs de la musique et du texte, à cause de la situation si fragmentaire des documents de l'époque. S'ils mentionnent quelque rare donnée à propos de formes vocales analogues, ils ne le feront souvent qu'en se référant à la plus spectaculaire cantate de fête, modelée sur la *serenata*.

Si l'on ne peut considérer que la plus importante production de cantates de la première moitié du XVIIe siècle, celle de Luigi Rossi, soit en rapport avec Naples (où il initia pourtant ses activités jusque vers 1620), ces premières cantates napolitaines composées autour de 1650 apparaissent liées d'une certaine

manière au style du compositeur. Ce n'est nullement un hasard si la structure typique de la basse obstinée y est utilisée, comme par exemple la chaconne, la passacaille ou le tétracorde descendant de la lamentation, ou de véritables formules de danses. C'est une chaconne qui constitue le squelette de *Sdegno, campion audace* de Giuseppe Tricarico. Après avoir passé, comme son compatriote Rossi, quelque temps à Rome (1649), l'auteur se rendit avec son frère Antonio à Vienne où il devint maître chapelle de l'impératrice. Il fut l'un des rares à retourner plus tard dans sa ville natale de la vice-royauté de Naples, Gallipoli, où il fonda une tradition musicale.

Dans l'unique cantate dont on peut fournir la date approximative – étant dédiée à la mort de Masaniello, symbole de l'insurrection manquée de 1647 – le schéma de base est celui de la lamentation. Le jeu du transfert du rôle habituellement attribué à un personnage mythologique, exotique ou princier dans les lamentations de l'école romaine à une simple femme de pêcheur trouve son reflet le plus logique dans l'emploi de la « langue napolitaine » (d'après les théoriciens de l'époque il s'agit bien d'une langue et non d'un dialecte). Nous avons là l'exemple le plus ancien du répertoire utilisant un texte en napolitain, bien que légèrement atténué par un auteur peut-être illustre se cachant sous le nom de « Melosio ». (À la même époque, Francesco Melosio, auteur vénitien de textes bizarres, écrivit de nombreuses parodies de lamentations.)

Les ressemblances de style entre le « contrafactum » du *Lamento della moglie di Masaniello* et celui encore plus poussé vers le modèle de la satyre à la romaine du *Squarciato appena havea*, pourraient indiquer que les deux œuvres sont du même compositeur, Francesco Provenzale, dont le nom est mentionné dans l'unique source de cette dernière cantate conservée à la bibliothèque de Naples. Il s'agit ici d'une parodie explicite du célèbre *Lamento per la regina di Svezia* (*Un ferito cavaliero*) de Rossi et dont le texte napolitain exagère tant les expressions répétées de douleur de l'illustre souveraine, qu'elles en deviennent grotesques. Provenzale devient vraiment exaspérant lorsqu'il insère entre les récitatifs du lamento une série de chansonnettes populaires ou enfantines (que l'on trouve en abondance dans les livres de guitare de l'époque), dont il offre dans certains cas l'unique mélodie avec texte, qui soit parvenue jusqu'à nous : *La bella Margherita*, *Fra Jacopino*, *La bella maritata* (*Cotognella*), *Girometta*, *Gallo di mona*, *Saione*. On retrouvera l'emploi de mélodies populaires dans les cantates d'un autre Napolitain, Simone Coya. Dans ses cantates *à solo, & à due con violini* imprimées à Milan en 1679, Coya insère entre autres la *Sfacciata napoletana*, *La Tarantella*, *La Pugliese*, etc.

Ce genre de contaminations entre le répertoire populaire et l'érudit semble avoir survécu jusqu'à nos jours. Il suffit d'analyser le squelette de la *Tarantella del Gargano* ou *alla carpinese* que les bergers de Carpino chantaient encore il y a quelques années sur des cellules musicales qui remontaient au XVIIe siècle en s'accompagnant d'un instrument originaire de la même époque, la *chitarra battente*.

Parmi les collègues de Provenzale et Coya, Cataldo Amodei est un cas particulier, puisque, fait unique à Naples, ses cantates furent publiées (en

1685). Le XVIIIe siècle fut inauguré par Alessandro Scarlatti qui, dès 1684, était devenu l'un des protagonistes de la vie musicale de la ville. *Ammore, brutto figlio de pottana* (dont on ne possède qu'une copie manuscrite, aujourd'hui conservée à Münster) est la seule pièce du compositeur que l'on peut définir comme une « cantate en langue napolitaine ». Bien que cette cantate ne fut pas le vrai point de départ du genre, l'extraordinaire succès de ces récitatifs scéniques dans les premières années du siècle à Naples contribua de façon importante à la naissance de l'intermezzo et de l'opéra bouffe. Roberto Pagano fut le premier à considérer cette cantate comme un fragment subsistant d'une *chelleta* ou *commesechiamma ppe mmusica* de Scarlatti, pouvant être datée de la seconde décennie du siècle. Les personnages appartiennent à la vielle tradition populaire napolitaine de Cicco et Zeza et l'entrelacement des airs et des récitatifs est assurément celui d'une petite scène d'intermezzo, plutôt que de celui d'une cantate de chambre.

Les « cantates napolitaines » qui survivent aujourd'hui forment un ample répertoire qui n'a été étudié que récemment, entre autres, par Giulia Veneziano. Le succès du genre s'affirmait à Naples probablement vers la fin du XVIIe siècle, comme le prouverait une citation d'une de ces cantates en napolitain, interprétée par le chanteur de la chapelle royale Bonifacio Pecorone peu après son arrivée de la province en 1693 (voir ses *Memorie* éditées en 1729). Cependant les véritables protagonistes, au moins du point de vue des textes littéraires en dialecte, semblent avoir été les avocats, appelés *paglietta* à Naples : ils eurent un rôle principal dans le développement de la culture napolitaine autour de 1700. L'un d'eux (Michelangelo Faggioli) fut même un compositeur, que l'on considère comme l'auteur du premier *opera buffa* napolitain *La Cilla* (1706/7). On pensait que sa musique était perdue, mais elle a été retrouvée récemment par Antonio Florio. *Stò paglietta presentuoso*, apparemment de la même période, est l'une des trois cantates en napolitain de cet auteur ayant été conservées. Avec un humour typiquement napolitain, l'auteur se moque sans pitié de sa propre profession de *paglietta*. C'est de ce même type d'œuvre qu'il faut rapprocher la cantate en napolitain de Nicola Sabino, un personnage dont les données que nous avons se limitent aux années 1699-1702, lorsqu'il fut maître de chapelle du conservatoire de S. Onofrio et qu'il composa au moins deux oratorios (une *Canzone a voce sola* sacrée date de 1696). Les deux personnages de *Non cchiù Ciccillo mio* (ms. du conservatoire de Naples), Cecella et Cicillo, sont analogues à ceux de la cantate de Scarlatti. Les mots à double sens sont tels que cette oeuvre pourrait certainement être une saynète extraite d'une composition beaucoup plus vaste destinée au théâtre.

La « cantate en langue napolitaine faite en hommage à l'excellente Dame Clelia Caraccioli, très digne Marquise d'Arena », *Oh cielo oh ammore*, a une fonction différente des exemples décrits jusqu'ici. La commande de l'illustre Marquise nous ramène à la véritable cantate de chambre à voix seule, que nous avions laissée de côté. Les meilleurs compositeurs napolitains n'abandonnèrent en fait jamais le genre, mais ils le pratiquèrent assidûment au début du XVIIIe siècle. Le texte poétique atteint ici un lyrisme digne de la tradition littéraire du début du siècle précédent et enfin libéré de l'habituelle ironie, des grimaces ridicules et de la parodie. On y retrouve l'éternelle contradiction de la vice-royauté de Naples : les Napolitains, toujours prêts à se moquer du pouvoir et d'eux-mêmes, ont en fait le cœur empli de tristesse. De fait, les voyageurs étrangers présentèrent toujours les Napolitains comme les rois de la mélancolie.

II.

Continuant son opération de récupération des trésors de la musique baroque napolitaine enfouis dans les archives et les bibliothèques, cet enregistrement présente cette fois un éventail d'œuvres vocales écrites par des compositeurs comptant parmi les plus importants musiciens du XVIIe siècle napolitain : Francesco Provenzale, sans aucun doute le plus grand compositeur autochtone du siècle, certains de ses élèves les plus doués ainsi que quelque collègue et rival.

«... La variété des langues offre d'habitude beaucoup de plaisir dans les comédies ; il est vrai qu'on pratique cela depuis les premiers temps des Romains... aujourd'hui on a choisi la langue Napolitaine car elle est la plus drôle... ». A l'époque à laquelle l'auteur comique sicilien, mais napolitain d'adoption, Andrea Perrucci écrivait son célèbre traité *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improviso* (Naples, Mutio 1699), le type du Napolitain tel qu'on le présentait à l'opéra pouvait se flatter d'avoir déjà une carrière d'un demi-siècle. Étant donnée l'importance de cette présence dans l'histoire du spectacle, il est étonnant qu'aucune étude sérieuse n'ait encore été consacrée à l'époque qui précède immédiatement ces fioritures, désormais bien connues, que sont l'intermezzo et l'opéra bouffe du début du XVIIIe siècle. Même un auteur, aussi fortement lié à la carrière opératique du type du Napolitain, comme Francesco Provenzale semble toutefois s'intéresser fort tard à cette production comique vernaculaire, c'est-à-dire, selon nos sources, après 1670. Les premiers témoignages que les chercheurs ont pu trouver dans ce sens sont *Lo Schiavo e sua moglie* (1672) sur un texte de Francesco Antonio Paolella et *La Colomba ferita* (1670) sur un livret de Giuseppe Castaldo. Ce dernier fut l'un des principaux responsables du succès des genres régionaux – surtout le napolitain – dans les théâtres de Naples au XVIIe siècle. Nous avons retracé la première apparition (jusqu'ici jamais relevée par les chercheurs) du Napolitain sur les scènes de l'opéra de la ville justement dans un drame sacré de Castaldo, *La Vittoria fuggitiva*, représentée pour la première fois à Naples en 1653 (la musique était d'un maître obscur du Dôme, Francesco Marinelli), reprise en 1662 et plus tard en 1664 à l'occasion de l'anniversaire de la reine d'Espagne. Cette dernière représentation fut montée avec des machines de scène, un prologue de célébration, des danses et probablement une musique nouvelle. Il n'est pas exclu que Provenzale, qui au début de sa carrière dans la ville avait une excellente relation de travail avec Castaldo, ait pu la composer, mais la musique n'ayant pas survécu, il est impossible de prouver une telle hypothèse. Parmi les personnages se mouvant autour de la sainte guerrière

Timpna, nous trouvons une série de types que Castaldo représenterait quelques années plus tard dans la *Colomba* et dans *Lo Schiavo* : Selim (le Maure), Sciarra (ici le pêcheur), l'Ange et le Démon, les chœurs des anges, des pêcheurs et des soldats, mais surtout « Macchione Napolitano », présenté de façon claire comme un personnage comique, fainéant, sage et sans préjudices.

Macchione réapparaît quelques années plus tard, mais déformé en « Muscone Napolitano », parmi les personnages de la *Generosità d'Alessandro* (1662) de Tricarico, compositeur apulien travaillant entre autres à Vienne. Il est cependant intéressant de remarquer que ce genre de scènes comiques en dialecte napolitain – souvent avec l'apparition de l'autre type régional qu'est le Calabrais – se trouve surtout dans les drames sacrés « dans le genre représentatif », exécutés lors d'auditions ou d'examens des élèves des conservatoires napolitains et repris ailleurs à Naples (dans les églises, le palais royal, les palais de nobles, ou en plein air), ou dans d'autres villages (jusque dans une île comme Ischia). Outre les nombreuses représentations de *La Vittoria fuggitiva* (la dernière se fit en 1700) et de *La Colomba* (idem en 1698), d'autres drames sacrés, pour la plupart de Castaldo, contiennent aussi ce genre de scènes comiques vernaculaires : nous pensons par exemple à *La Storia di Santa Rosa*, *La Fenice d'Avila* ou au *Ritorno d'Onofrio in Padria* (singulière parodie du *Retour d'Ulysse* de Monteverdi), toujours vers 1670. A partir de cette date, la tradition semble se décanter vers le mélodrame profane ; les auteurs en sont toujours le couple Castaldo-Provenzale. Le *tramezzo secondo* de *Teodosio* (1677) – comme l'avait remarqué Lorenzo Bianconi – reprend intégralement la scène de Scaccia et du Calabrais de *La Colomba* : il s'agit ici donc d'un élément qui nous pousse à attribuer l'œuvre à Provenzale, plutôt qu'à Filippo Coppola comme on le pense d'habitude. Dans le *Stellidaura vendicante* (1674), Castaldo révèle le nom du mélancolique Calabrais, Giampietro, au langage presque incompréhensible. *Lo Schiavo e sua moglie* (1671) remet en scène le Napolitain, mais cette fois sous le nom de Sciarra, pêcheur dans *La Vittoria*, que le poète Paolella convertit en jardinier stupide, bien qu'il reprenne son rôle de pêcheur à la fin du premier acte, avec le miracle d'un double travestissement. Lui aussi chante une petite chanson populaire qu'il attribue à un amoureux de Casoria.

La citation de motifs populaires est une vieille tradition des gens de lettres napolitains, lorsqu'ils voulaient justifier leur recours à la langue napolitaine. Cette tradition remonte à la fin du XVIe siècle, dans *Fuggilotio* de Tommaso Costo, puis devint un système de composition à partir du *Pentamerone* de Basile et de Cortese. Provenzale nous en offre un excellent exemple dans la cantate *Squarciato appena havea*.

Le meilleur exemple conservé de la fonction auto-ironique et satirique des insertions de personnages napolitains date d'avant la partition manuscrite (du conservatoire de Naples) de *Il Disperato innocente* (1673) de Francesco Antonio Boerio, compositeur énigmatique travaillant dans un style proche de celui de Provenzale. Il s'agit d'un prologue (*Micco con Calascione, é Cuosmo con Violini,* selon la didascalie) si différent quant à l'écriture du reste

de l'œuvre, qu'il faudrait l'attribuer à un autre compositeur. La véritable surprise se trouve dans le fait de reconnaître dans ce texte une espèce de recueil de citations musicales des pères de la langue napolitaine du début du XVIIe siècle, Basile et Cortese, mais surtout de l'auteur anonyme du poème *La Tiorba a Taccone di Filippo Sgruttiendo*, édité en 1646 et réimprimé cinq ans après l'œuvre de Boerio. Dans cette petite composition vernaculaire (cf. *Corda Settima*), nous retrouvons la plupart des personnages populaires cités dans le prologue : le Docteur Chiaiese, le « sio Perillo », « Cicco lo Vavuso », et d'autres conteurs d'histoires et improvisateurs du bon vieux temps, tous « *mò sò giute à Chiunze* » (comme dit Sgruttiendo). Certains endroits comme Porto et Pennino sont également cités, ainsi que des instruments comme le *colascione*, la guitare, le rebec et la harpe d'Apollon. Quant à Giovanni della Carriola, conteur napolitain légendaire de la fin du XVIe siècle et contemporain de Mastro Ruggeri, Cortese le mentionne dans le *Micco Passaro* (auquel renvoie peut-être le Micco du Prologue), comme le compère Iunno et Gianantonio Cava sont mentionnés chez Basile.

L'œuvre que les deux personnages du Prologue introduisent est « *n'opera musechesca / Meza grave e brulesca* » (un opéra en musique / à moitié sérieux et à moitié burlesque), et ils prient le public de les excuser d'avance de toutes les critiques qui tomberont inévitablement sur le poète, le « *masto de'cappella* » (c'est-à-dire le compositeur) et sur les acteurs. En outre on mentionne le fait que le spectacle durera au moins trois heures (« *Perdite la parola pé tre ora* », est demandé en guise de grâce au public, qui était évidement habitué à bavarder pendant le spectacle).

Dans le supplément ajouté à la même partition manuscrite, est inséré un intermezzo, qui pour la première fois dans la tradition napolitaine porte à quatre le nombre des personnages comiques : ces personnages sont un Calabrais, un Napolitain, un garçon et un Espagnol. Croce nous rappelle le sonnet d'un obscur poète dialectal de la fin du XVIIe siècle dédié au célèbre chanteur Matteuccio et dans lequel les langues respectives s'alternent (« *No spagnuolo* », « *no calavrese* », « *no vecchiarelli sciorentino* » et « *Giorgio lo tedisco* »), une allusion évidente aux fréquentes scènes comiques similaires du théâtre. A la même époque Perrucci mentionne encore les rôles : « ... si bons, pratiqués par les anciens... et tant d'autres sont aujourd'hui faits en plusieurs langues, les uns en Toscan, les autres en Napolitain, ... et beaucoup d'autres auteurs encore se servent surtout des étrangers pour se moquer des Napolitains si vaniteux, on en a fait aussi en espagnol, en romain, en calabrais et en sicilien... ».

A notre avis, seule une étude comparée attentive des livrets d'opéras du XVIIe siècle et des canevas anciens et contemporains de la *Commedia dell'Arte* (qui à Naples fleurit de façon extraordinaire grâce aux Fiorillo-Matamoros, Scaramuccia et compagnie, à la même époque que l'apparition du Napolitain à l'opéra), et naturellement l'examen de toutes les partitions conservées, nous permettra un jour d'écrire la fascinante histoire du spectacle de la Naples espagnole.

III.

L'ambiance musicale napolitaine au début du XVIIe siècle était dominée par l'extravagance, surtout en ce qui concerne la musique pour le *cimbalo cromatico* ou clavecin enharmonique, des compositeurs expérimentaux comme Jean de Macque, mais aussi par une véritable « folie ». Et c'est ainsi que l'on désignait, dans tout le monde ibérique (et aussi à Naples) une danse d'origine portugaise dont le nom, selon le *Tesoro de la lengua castellana* (1611), dérivait des mouvements frénétiques des danseurs qui semblaient pris de folie. Mais quand elle apparaît dans le recueil du Napolitain Andrea Falconieri (*Il primo libro di canzone*..., 1650), la folie est désormais une danse de cour aux mouvements plus posés, et dont l'unique lien avec l'altération de la santé psychique se retrouve dans l'itération hypnotique du schéma harmonique. Finalement, les folies estivales étaient unies aux *Spassi di Posillipo*, un véritable second carnaval vécu sur la berge de la merveilleuse colline de Naples. Ces fêtes aquatiques et bigarrées avaient pour condiment musical les sérénades, qui étaient au début des musiques nocturnes puis transformées – sans doute pour l'assonance avec la sirène, si chère aux Napolitains – en captivants concerts à l'air libre, pour voix et instruments.

La folie devait être plutôt répandue parmi les musiciens napolitains. Nous pensons à la triste histoire de l'organiste flamand Peter van Harleem (Pietro d'Alem) qui, à la fin du XVIe siècle, faisait partie de l'une des institutions musicales les plus prestigieuses de Naples, la Santa Casa dell'Annunziata : « ... Pietro Flamengo, par infortune, devint dément et faible du cerveau, mais cette infirmité ne diminua pas son art d'interprète grâce auquel il gagnait sa vie, car cette faculté a la vertu (malgré les médisants et les ignorants)... » (*L'esercitio de Nicolò Taglia Ferro*, manuscrit de la Bibliothèque des Gerolamini de Naples).

Soixante années plus tard, en juin 1660, les *Giornali di Napoli* imprimés par Fuidoro publiaient cette nouvelle : « ... sous l'empire de la folie, Onofrio Gioioso, musicien parmi les premiers de ce temps, dont la voix de ténor ne peut avoir été créée que par Dieu, devint d'humeur mélancolique, et disait qu'il était mort et, pour ce, ne voulait plus chanter, et pourtant il vivait... » Certains perdirent la tête pour de bon, comme ces musiciens que Masaniello fit décapiter en 1647, durant la célèbre révolte contre l'autorité espagnole, pour la simple raison d'avoir servi le duc de Maddaloni. Et ce n'est pas hasard si, dans la fantaisie populaire, cette furieuse insurrection aurait été provoquée par Masianello à cause d'un « breuvage qui le rendit fou » (selon un témoignage recueilli à Naples en 1729 par Montesquieu).

Quel meilleur symbole que Pulcinella le Polichinelle, « le philosophe que l'on appelait fou » ? Ce masque qui aimait les fous et les folies (d'amour, tout particulièrement), loin d'être fou, avait – selon le comédien Pier Maria Cecchini – une méthode dans la folie, tout comme Hamlet ! Et nous trouvons de fait dans l'amplissime prodution théâtrale napolitaine dédiée, en moins de deux siècles, à Pulcinella, une serie de titres éloquents : *Pulcinella Pazzo per forza*, *Pulcinella il più Pazzo nella Casa dei Frenetici*, *Pulcinella condannato a morte da un Pazzo Furioso*, *La Casa dei Pazzi con Pulcinella e il Biscegliese tra i Pazzi più Frenetici*, *L'Ospedale dei Pazzi*.

Les premiers fous d'amour en musique apparurent, entre 1600 et 1630, à la cour des Médicis où les comédiens les plus célèbres récitèrent une série de *Pazzie* ou Folies : la *Pazzia di Lelio*, *di Delia*, *di Cintia*, *di Flaminia*, *di Leonora*... toutes ces folies dérivaient d'une « performance » historique de Isabella Andreini dans un rôle de folle. Cette tradition de la *commedia dell'arte* a pu se transférer aux premières expérimentations d'œuvres – cantates ou opéras – en musique, où pullulaient les *Finte pazze* (Folles feintes) vers 1640. Simone Coya, le premier auteur méridional à exploiter ce filon, dédia au thème de l'amant pris de folie (*Amante Impazzito*) un livre de cantates imprimé en 1679 par les frères Camagni à Milan (qui, comme Naples, était sous l'autorité espagnole) : diverses arias y sont chantées sur des rythmes de danses « à la napolitaine », « à la sicilienne », « à la façon des Pouilles ». Les rares informations concernant l'auteur proviennent presque exclusivement de ses publications : né à Gravina de Puglia, Coya était probablement un parent du célèbre Donatello Coya, castrat napolitain qui avait fait une carrière triomphale à Venise avant de réintégrer la chapelle royale de Naples où il resta jusqu'à sa mort, due à l'épidémie de peste de 1658. Simone semble avoir fait de la prison à Rome pour des raisons inconnues et, après ce premier livre dédié à la duchesse de Savoie et reine de Chypre, publia au moins un second recueil : *Mottetti a 1 e 2 voce con violini*, dont il ne reste qu'une copie manuscrite, dans la collection Brossard.

Dans l'œuvre de Francesco Provenzale, le véritable maître de la musique citadine de la seconde partie du XVIIe siècle, abondent déjà les références à la folie d'amour : « Notre roi est devenu fou », commente avec trouble l'ange de la cantate de Noël *Sui palchi delle stelle*, en se référant à la décision de Dieu de naître comme un homme sur terre, par amour. Mais les épisodes les plus savoureux se trouvent dans les phrases populaires et dans les dialogues en « langue » insérés comme des saynètes dans les mélodrames de Provenzale. De ses trois cantates ayant survécues, *Lo Schiavo di sua moglie* (représentée à Naples en 1671 et dont il existe une copie manuscrite, au conservatoire de Rome) est la plus riche en travestissements et en coups de théâtre. Les trois arias choisies donnent une idée de la capacité de rejoindre le folklore populaire multicolore afin de vivifier la scène.

Et c'est ici que nous pouvons apporter une surprise. Depuis l'époque de Croce et de Scherillo, on a toujours répété que le premier *opera buffa* en langue napolitaine était *La Cilla* de l'avocat (*paglietta*) et compositeur amateur Michelangelo Faggioli. *La Cilla*, comme le dit son titre original, était une « commeddia pe' Museca » qui fut représentée dans un palais napolitain en 1707, et dont on croyait la musique perdue. Antonio Florio, le premier, découvrit il y a quelques années, dans la bibliothèque du conservatoire de Naples, un recueil de cantates manuscrites attribuées à Faggioli : ici, sous le titre de *Marte Ammore guerra e pace*, nous pouvons reconnaître une partie au moins de l'original de *La Cilla*, comme le prouve la confrontation du texte et du livret imprimé ayant survécu.

À la fin de cette exaltante promenade dans le paysage sonore de la Naples baroque, en écoutant les œuvres interprétées par le célèbre ensemble de spécialistes, I Turchini de Antonio Florio, le fou – actuel – de musique pourra comprendre l'enthousiasme fanatique des voyageurs venus de toute l'Europe qui pensaient qu'à cette époque Naples était la véritable capitale de la musique italienne et, donc, du monde. Il n'y a aucune distinction, dans cette opinion, entre musique instrumentale et vocale, ni entre public aristocratique et populaire. La cantate de chambre, en napolitain comme en italien, était une reproduction d'un opéra en miniature, pouvant facilement se représenter quotidiennement à la cour du vice-roi ou des plus importants palais des nobles de la ville : comme put l'observer Charles Burney en 1770, durant son voyage en Italie, on interprétait tout à fait habituellement et avec la même fonction qu'avaient les cantates de chambre, des scènes entières extraites d'opéras ou encore des arias seules, accompagnées d'un récitatif. La caractéristique principale de la cantate résidait en réalité dans sa capacité de reproduire chez soi et pour son propre plaisir, l'atmosphère enchantée des théâtres, y compris avec les voix des castrats et des prima donna, sans oublier les chanteurs bouffes travestis et les acteurs et actrices pouvant réciter et chanter avec grand émoi. Si Naples était vraiment un « paradis habité par des diables », il n'y a rien de mieux que de présenter au théâtre toute une société travestie.

Dinko Fabris

Traductions : Marc Vanscheeuwijk, Pierre Élie Mamou

Il Canto della Sirena

Neapolitan Cantatas

1.

La cantata da camera italiana si mostra come uno dei generi musicali più importanti ed in voga tra la metà del Seicento e i primi decenni del secolo successivo, e tuttavia tra i meno studiati, a livello sistematico, dalla moderna musicologia, ed anche troppo poco presente nei programmi concertistici. Tale situazione è stata determinata da una parte dalle difficoltà della definizione stessa di «cantata», dall'altra alla vastità ed eterogeneità del repertorio comunemente ricondotto sotto tale generica denominazione.

Se la situazione di città come Roma, Bologna e diverse altre in questo campo appare esplorata più in profondità sia in rapporto alle fonti musicali che alle documentazioni d'archivio, la cantata napoletana (intesa come composizione da camera a voce sola con basso continuo, sia o meno articolata in più sezioni del tipo aria-recitativo) anteriore al 1700 resta assolutamente inesplorata: la sola eccezione, a parte il caso speciale di Alessandro Scarlatti, è il contributo di Francesco Provenzale a questo genere, ma che è probabilmente in gran parte falsa attribuzione. Per l'epoca successiva si contano invece numerosi articoli ed alcune dissertazioni su singoli musicisti (Alessandro e Domenico Scarlatti, Fago, Leo, Pergolesi, Sarro, Vinci, Porpora, Hasse). Questa carenza di studi e di edizioni è resa ancor più incomprensibile se si pensa alla ricchezza di antologie manoscritte di cantate del Sei e Settecento nella biblioteca del Conservatorio di Napoli.

In realtà è molto difficile la ricostruzione d'assieme della cantata napoletana in relazione ai luoghi e mezzi di esecuzione, ai committenti, agli autori stessi di musica e testo, per la frammentarietà della documentazione coeva che, quando menziona forme vocali analoghe si riferisce quasi sempre alla più spettacolare cantata celebrativa sul tipo della serenata.

Se non si può considerare in rapporto con Napoli la produzione di cantate più importante della prima metà del Seicento, quella di Luigi Rossi (che tuttavia proprio a Napoli inaugurò la sua attività fino al 1620), appaiono tutte legate in qualche maniera allo stile di questo caposcuola le prime testimonianze cantatistiche napoletane attorno alla metà del secolo: non per caso utilizzano la struttura tipica del basso ostinato, quale ciaccona, passacaglia, il tetracordo discendente del lamento, o veri e propri moduli di danza. Una ciaccona forma lo scheletro di *Sdegno, campion audace* di Giuseppe Tricarico – autore che dopo un periodo trascorso a Roma (1649), come il corregionale Rossi, si trasferì col fratello Antonio a

Vienna divenendo maestro di cappella dell'imperatrice e fu uno dei pochi a tornare nella sua cittadina di origine nel viceregno di Napoli, Gallipoli, dove addirittura impiantò una scuola di musica.

Lo schema del lamento è invece utilizzato nella sola cantata che è possiblile datare con una buona approssimazione, essendo dedicata alla morte di Masaniello, simbolo dell'insurrezione fallita nel 1647. Il gioco di trasferimento del ruolo normalmente ricoperto nei lamenti di scuola romana da un personaggio mitologico, esotico o principesco, ad una umile moglie di pescatore, trova il risvolto più logico nell'utilizzo della «lingua napoletana» (che i teorici del tempo consideravano appunto «lingua» e non dialetto): è questo l'esempio più antico che conosciamo del repertorio ad usare il napoletano, sia pure edulcorato da un autore forse illustre, celato dietro il «Melosio» (Francesco Melosio era un autore coevo di testi bizzarri e di numerose parodie di lamenti).

Le rassomiglianze stilistiche tra il «contrafactum» del *Lamento della moglie di Masaniello* e quello ancora più spinto verso la satira del modello romano, di *Squarciato appena havea*, potrebbe giustificare una comune paternità in Francesco Provenzale (indicato dalla fonte unica di quest'ultima cantata nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli): si tratta in quest'ultimo caso di un'esplicita parodia del celebre *Lamento per la regina di Svezia* (*Un ferito cavaliero*) di Rossi, di cui il testo napoletano esagera le reiterate espressioni di dolore della illustre sovrana, tanto da sfociare nel grottesco; Provenzale calca davvero la mano, inserendo tra i recitativi del lamento una serie di canzoncine popolari o infantili (di cui abbondano i libri di chitarra del tempo), dei quali offre in alcuni casi l'unica intonazione melodica con testo pervenuta: *La bella Margherita*, *Fra Jacopino*, *La bella maritata* (*Cotognella*), *Girometta*, *Gallo di mona*, *Saione*. L'uso delle melodie popolari all'interno delle cantate è confermato da un'altro napoletano, Simone Coya che, nelle cantate *à solo, & à due con Violini* stampate a Milano nel 1679, inserisce tra l'altro la *Sfacciata napoletana*, *La Tarantella*, *La pugliese*, etc.

Questa contaminazione tra colto e popolare sembra essere sopravvisuta fino ai nostri giorni: si consideri lo scheletro della *Tarantella del Gargano* o *alla carpinese*, che fino a pochi anni fa i pastori di Carpino cantavano su moduli riconducibili al Seicento e con uno strumento legato allo stesso secolo, la «chitarra battente».

Un caso particolare tra i colleghi di Provenzale e Coya è rappresentato dalle cantate di Cataldo Amodei le quali, caso unico per Napoli, furono pubblicate (nel 1685). Il Settecento si apre nel nome di Alessandro Scarlatti, dal 1684 protagonista della vita musicale cittadina. *Ammore, brutto figlio de pottana* è l'unica composizione scarlattiana definibile «cantata in lingua napoletana» (unica copia in un manoscritto oggi a Münster), in realtà forse non capostipite ma nella scia di un nuovo genere di composizione recitativa scenica che, incontrando una fortuna straordinaria nei primi anni del Settecento sulle scene napoletane, si avviava a far nascere l'intermezzo e l'opera buffa. Roberto Pagano fu il primo a proporre per questa composizione l'idea di un frammento superstite da una *chelleta* o *commesechiamma ppe mmusica* di Scarlatti, databile verso il secondo decennio del secolo. I personaggi sono quelli della tradizione popolaresca partenopea di Cicco e Zeza ed il loro intreccio di arie e recitativi propone davvero una scenetta da intermezzo più che una «cantata da camera».

Le «cantate napoletane» che oggi sopravvivono costituiscono un ampio repertorio solo recentemente studiato, tra gli altri, da Giulia Veneziano. La fortuna del genere a Napoli fu avviata probabilmente negli ultimi anni del Seicento, come dimostrerebbe la citazione di una di queste cantate in lingua napoletana che fu interpretata, poco dopo il suo arrivo in città dalla provincia (1693), dal cantore della cappella reale don Bonifacio Pecorone (cfr. le sue *Memorie* stampate nel 1729). Ma i veri protagonisti, perlomeno dal punto di vista del testo letterario dialettale, risultano gli avvocati, definiti a Napoli «paglietta»: essi ebbero un ruolo centrale nello sviluppo della cultura napoletana a cavallo tra il Sei e Settecento. Uno di essi (Michelangelo Faggioli) fu addirittura compositore, ed anzi l'autore di quella che è considerata la più antica opera buffa napoletana, *La Cilla* (1706/7) la cui musica si riteneva perduta, ma è in parte stata rintracciata recentemente da Antonio Florio. *Stò paglietta presentuoso*, che possiamo considerare coeva, è una delle tre cantate in lingua napoletana rimaste di questo autore che, con spirito tutto partenopeo, ironizza impietosamente sulla sua stessa professione primaria di «paglietta». Allo stesso tipo di filone si aggancia la cantata in lingua napoletana di Nicola Sabino, personaggio le cui notizie si limitano agli anni 1699-1702 (quando fu maestro del Conservatorio di S. Onofrio e compose almeno 2 oratori mentre una sua *Canzone a voce sola*, sacra, è datata 1696); Cecella e Ciccillo, i due personaggi di *Non cchiù Ciccillo mio* (Ms. del Conservatorio di Napoli) sono analoghi a quelli della cantata di Scarlatti, ed i doppi sensi si sprecano con una valenza scenica che davvero ne ripropone la possibile funzione di quadretto superstite di una più ampia composizione destinata al teatro.

Una funzione diversa dagli esempi finora descritti è espressa da *Oh cielo oh ammore*, «cantata in lingua napolitana fatta in ossequio dell'ecc.ma Dona Clelia Caraccioli degn.ma Marchesa d'Arena», la cui illustre committenza la riconduce nell'alveo che avevamo finora abbandonato delle vere e proprie cantate da camera a voce sola, che i più importanti musicisti napoletani del primo Settecento continueranno a frequentare assiduamente. Qui il testo poetico raggiunge livelli di lirismo degni della tradizione letteraria di inizio Seicento, sgombrato il campo, per una volta, dal consueto dominio dell'ironia, della smorfia ridicola, della parodia: eterne contraddizioni della Napoli vicereale – sempre pronta a fare il verso ai potenti ed a se stessa, ma con il cuore colmo di tristezza – che ai viaggiatori stranieri facevano apparire i napoletani come prìncipi della melanconia.

II.

Proseguendo nell'operazione di recupero dei tesori della musica napoletana dell'età barocca nascosti negli archivi e biblioteche, questa registrazione presenta questa volta un assortimento di musiche vocali scritte da alcuni dei protagonisti del Seicento napoletano: Francesco Provenzale, certamente il più grande

dei maestri autoctoni del secolo, alcuni dei suoi allievi più dotati e qualche collega e rivale.

«... La diversità delle lingue suole dare gran diletto nelle Comedie, e chi sia la verità fin da' tempi de' primi Romani si pratticò... oggi si é la Napolitana scelta per lo ridicolo...». Nel momento in cui il commediografo siciliano, napoletano di adozione, Andrea Perrucci, scriveva il suo celebre trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improviso* (Napoli, Mutio 1699), il tipo del Napoletano nel teatro d'opera vantava ormai una carriera di mezzo secolo. Nonostante l'importanza di questa presenza per la storia dello spettacolo, stranamente nessun serio studio è stato finora condotto sull'epoca che precede la ormai ben nota fioritura primosettecentesca dell'intermezzo e dell'opera buffa. Anche un autore così profondamente legato alla carriera operistica del tipo del Napoletano come Francesco Provenzale, sembra accostarsi tardi a questa produzione comica vernacolare: stando alle fonti superstiti, soltanto dopo il 1670. Le prime testimonianze indicate dagli studiosi sull'introduzione del Napoletano nel teatro d'opera sono riferite ad alcune composizioni teatrali di Francesco Provenzale dal 1670 in poi: *Lo Schiavo di sua moglie* (1672) su testo di Francesco Antonio Paolella, e *La Colomba ferita* (1670) su testo di Giuseppe Castaldo. Quest'ultimo autore fu il principale artefice della fortuna dei tipi regionali, in particolare del Napoletano, nel teatro d'opera partenopeo del Seicento. Abbiamo rintracciato la prima comparsa (finora mai rilevata dagli studiosi) del Napoletano sulla scena d'opera cittadina appunto in un dramma sacro di Castaldo, *La Vittoria fuggitiva*, rappresentato per la prima volta a Napoli nel 1653 (musica di un oscuro maestro del duomo, Francesco Marinelli), ripreso nel 1662 e poi nel 1664 per il compleanno della Regina di Spagna con aggiunta di macchine, prologo celebrativo, balli e probabilmente nuova musica (sospettiamo di Provenzale, agli esordi della sua carriera cittadina e del suo lungo rapporto privilegiato di lavoro col Castaldo: ma non essendo sopravvissuta la musica è impossibile provarlo). Tra i personaggi, ruotanti attorno alla santa-guerriera Timpna, troviamo una serie di tipi che Castaldo ripresenterà anni dopo nella *Colomba* e *Schiavo*: Selim (moro), Sciarra (qui pescatore), Angelo e Demonio, cori d'angeli, di pescatori, di soldati, ma soprattutto «Macchione Napolitano», tratteggiato inequivocabilmente come personaggio comico, pigro, saggio e spregiudicato.

Macchione ricompare pochi anni più tardi, deformato in «Muscone Napolitano» tra i personaggi della *Generosità d'Alessandro* (1662) di Tricarico, compositore pugliese attivo tra l'altro a Vienna. Ma é interessante notare che queste scene comiche in dialetto napoletano, con l'apparizione anche dell'altro tipo regionale del Calabrese, si ritrovano soprattutto nei drammi sacri, in genere rappresentati come saggi degli allievi dei conservatori di Napoli, e replicati in luoghi diversi di Napoli (chiese, palazzo reale, palazzi di nobili, all'aperto) e paesi vicini (perfino su isole come Ischia). A parte le numerose riprese della *Vittoria fuggitiva* (ultima nel 1700) e della *Colomba* (ultima nel 1698), anche altri drammi sacri, perlopiù dello stesso Castaldo, inseriscono tali scene comiche vernacolari: pensiamo alla *Storia di Santa Rosa*, alla *Fenice d'Avila*, o al *Ritorno d'Onofrio in Padria* (singolare parodìa del titolo dell'*Ulisse monteverdiano*) sempre attorno al 1670. Da questa data in poi la tradizione sembra passare al melodramma profano, sempre attraverso il binomio Castaldo-Provenzale: il «tramezzo secondo» del *Teodosio* (1677) – come aveva notato Lorenzo Bianconi – riporta integralmente la scenetta di Scaccia e Calabrese della *Colomba*: elemento che ci spinge ad attribuire l'opera a Provenzale invece che a Filippo Coppola come di solito ipotizzato; nella *Stellidaura vendicante* (1674) Castaldo svela il nome del melanconico Calabrese, Giampietro, dal linguaggio quasi incomprensibile; nello *Schiavo di sua moglie* (1671) torna il Napoletano col nome di Sciarra, pescatore nella *Vittoria*, qui retrocesso dal poeta Francesco Antonio Paolella a «giardiniero sciocco», ma torna a vestire le spoglie del pescatore sul finire del primo atto, con un miracolo di duplice travestimento. Anch'egli canta la sua canzoncina popolare, che attribuisce ad una sua spasimante di Casoria.

Questa della citazione di motivi popolari è una vecchia tradizione dei letterati napoletani quando vogliono giustificare il ricorso alla lingua napoletana, una tradizione che rimonta alla fine del Cinquecento, con il *Fuggilotio* di Tommaso Costo e poi eretta a sistema compositivo dal Pentamerone di Basile e dal Cortese. Lo stesso Provenzale ne mostra un eloquente esempio nella cantata *Squarciato appena havea*. Il miglior esempio superstite della funzione autoironica e satireggiante delle inserzioni di personaggi comici napoletani é anteposto alla partitura manoscritta (Conservatorio di Napoli) de *Il Disperato innocente* (1673) di Francesco Antonio Boerio (enigmatico compositore stilisticamente legato a Provenzale). Si tratta di un Prologo (*Micco con Calascione, é Cuosmo con Violini*, recita la didascalia) così distante dalla scrittura del resto dell'opera da far proporre due diversi compositori. La vera sopresa è il riconoscere in questo testo una sorta di centone di citazioni musicali dai padri della lingua napoletana del primo Seicento, Basile e Cortese, ma soprattutto dall'anonimo autore del poema *La Tiorba a Taccone di Filippo Sgruttiendo* edito nel 1646 e ristampato cinque anni dopo l'opera di Boerio: in quest'operetta vernacolare (cfr. *Corda Settima*), ritroviamo gran parte dei personaggi popolari citati nel Prologo: il Dottor Chiaiese, lo «sio Perillo», «Cicco lo Vavuso», ed altri cantastorie e improvvisatori del bel tempo antico, i quali tutti «mò sò giute à Chiunze» (dice Sgruttiendo). Sono citati inoltre luoghi come Porto e il Pennino, strumenti come il calascione, la chitarra, la ribechina e l'arpa d'Apollo. Quanto a Giovanni della Carriola, proverbiale cantastorie napoletano di fine Cinquecento contemporaneo di Mastro Ruggieri, lo ricorda il Cortese nel *Micco Passaro* (al quale si riferisce forse il Micco del Prologo), così come compare Iunno e Gianantonio Cava sono ricordati dal Basile.

Quella che i due personaggi del Prologo introducono è «n'opera musechesca / Meza grave e brulesca» e al pubblico vien chiesto scusa in anticipo per tutte le critiche che inevitabilmente piomberanno sul poeta, sul «masto de' cappella» (cioè il compositore) e sui recitanti: si indica inoltre che lo spettacolo avrebbe avuto una dureta di almeno tre ore («Perdite la parola pé tre ora», è chiesto come grazia al pubblico evidentemente abituato a chiaccherare durante lo spettacolo). In appendice alla stessa partitura mano-

scritta è poi inserito un Intermezzo che per la prima volta nella tradizione partenopea porta a quattro i personaggi comici: un Calabrese, un Napolitano, un Ragazzo e uno Spagnuolo. Il Croce ricorda un sonetto di un «oscuro poeta dialettale» di fine Seicento dedicato al celebre cantante Matteuccio, in cui si alternano nelle rispettive lingue («No spagnuolo», «no calavrese», «no vecchiarello sciorentino», e «Giorgio lo tedisco», evidente allusione alle frequenti simili scene comiche teatrali. Negli stessi anni, ancora il Perrucci ricorda le parti di : «... bravi tanto pratticate dagli antichi... e tanti altri oggi si pratticano in diversi linguaggi, havendoli fatti in Toscano, altri in Napolitano, ... e molti altri autori pratticandolo per lo più i Forastieri per deridere i Napolitani vanagloriosi, se ne sono fatti anche in Spagnuolo, in Romanesco, in Calabrese, ed in Siciliano...»

A nostro avviso, soltanto un attento studio comparato dei libretti d'opera secenteschi a confronto con gli antichi e contemporanei canovacci della Commedia dell'Arte (che vide in Napoli fioritura straordinaria per merito dei vari Fiorillo-Matamoros, Scaramuccia e compagni, proprio a ridosso della prima apparizione del Napoletano nel teatro d'opera), e naturalmente l'esame di tutte le partiture superstiti, potrà un giorno consentire di scrivere la più avvincente pagina della storia dello spettacolo nella Napoli spagnola.

III.

L'ambiente musicale napoletano del primo Seicento era stato dominato da *stravaganze*, soprattutto la musica per il «cimbalo cromatico» o «enarmonico», di autori sperimentali come Jean de Macque, ma anche da una autentica follia. Con questo nome era conosciuta in tutto il mondo iberico (e anche a Napoli) una danza di origine portoghese che, secondo il *Tesoro de la lengua castellana* (1611) deriva il suo nome dal fatto che i danzatori sembravano pazzi per le loro frenetiche movenze. Ma al tempo in cui compare nella raccolta del napoletano Andrea Falconieri (*Il primo libro di canzone...*, 1650) la follia è ormai una danza cortigiana dalle movenze più composte, il cui unico legame con la pazzia è nella iterazione ipnotica dello schema armonico. Follie estive erano infine quelle legate agli *Spassi di Posillipo*, vero e proprio secondo carnevale vissuto sulla riva della meravigliosa collina di Napoli. Il condimento musicale a queste chiassose feste acquatiche era assicurato dalle serenate, nate come musica notturna ma trasformata, forse per assonanza con l'etimo così caro ai napoletani di sirena, in accattivanti concerti all' aperto per voci e strumenti.

La follia doveva certamente essere assai diffusa tra i musicisti napoletani. Pensiamo al triste caso dell' organista fiammingo Peter van Harleem (Pietro d' Alem), impiegato alla fine del Cinquecento in una delle più prestigiose istituzioni musicali di Napoli, la Santa Casa dell' Annunziata: «... Pietro Flamengo il quale preso da contraria fortuna divenne farnetico e scemo di cervello, nè per tal infirmità gli venne meno l'arti del sonare con che si guadagnava il vivere, tal

possanza tiene la virtù (mal grado d'iniqui et ignoranti)...» (*L'esercitio de Nicolò Taglia Ferro*, manoscritto della Biblioteca dei Gerolamini di Napoli).

Sessant'anni più tardi, nel giugno 1660, sui *Giornali di Napoli* stampati dal Fuidoro apparve la seguente notizia: «... venne una frenesia ad Onofrio Gioioso, musico delli primi di questo tempo che cantava da tenore, che simile Idio lo può creare, et era d'umore malinconico, e diceva, che lui era morto, e perciò non voleva più cantare, e pur vivea...»

C'era poi chi la testa la perdeva sul serio, come i musici al quale nel 1647 Masaniello, durante la celebre rivolta antispagnola, fece tagliare la testa soltanto per essere stati al servizio del duca di Maddaloni. Non a caso, nella fantasia popolare, anche la furiosa rivolta di Masaniello sarebbe stata causata da un «breuvage qui le rendit fou» (nella testimonianza raccolta a Napoli nel 1729 dal barone di Montesquieu).

Quale simbolo migliore di Pulcinella, «il filosofo che fu chiamato pazzo», ovvero la maschera che amava i pazzi e le pazzie (specialmente in amore), «ma che pazzo non era – come scrive il comico Pier Maria Cecchini – [Pulcinella] nella pazzia aveva un metodo, come Amleto». Ed infatti nella sterminata produzione teatrale napoletana dedicata in meno di due secoli a Pulcinella, troviamo una serie di titoli eloquenti: *Pulcinella Pazzo per forza*, *Pulcinella il più Pazzo nella Casa dei Frenetici*, *Pulcinella condannato a morte da un Pazzo Furioso*, *La Casa dei Pazzi con Pulcinella e il Biscegliese tra i Pazzi più Frenetici*, *L'Ospedale dei Pazzi*.

I primi pazzi d'amore in musica comparvero, tra il 1600 e il 1630, alla corte medicea si recitarono una serie di Pazzie da parte dei più celebri comici: la *Pazzia di Lelio*, *di Delia*, *di Cintia*, *di Flaminia*, *di Leonora*, tutte derivate da una storica performance di Isabella Andreini nel ruolo di pazza. È possibile che questa tradizione dalla Commedia dell'Arte si sia poi trasferita ai primi esperimenti di opera in musica, pieni di Finte pazze attorno al 1640.

Il primo autore meridionale ad inserirsi in questo filone è Simone Coya, il quale dedica al tema dell'*Amante Impazzito* un libro di cantate stampato nel 1679 dai fratelli Camagni a Milano (altra città alle dipendenze dalla Spagna, come Napoli), in cui le diverse arie sono cantate su moduli di ballo «alla napoletana», «alla siciliana», «alla pugliese». Le scarne notizie su questo autore si ricavano quasi esclusivamente dalle sue pubblicazioni: Coya era nato a Gravina di Puglia ed era probabilmente parente del celebre Donatello Coya, cantante evirato napoletano che aveva trionfato a Venezia prima di tornare a far parte della Real Cappella di Napoli fino alla morte, avvenuta per peste nel 1658. Simone sembra essere stato imprigionato a Roma per motivi ignoti e, dopo questa opera prima, dedicata alla Duchessa di Savoia e Regina di Cipro, pubblicò almeno una opera seconda: *Mottetti a 1 e 2 voci con violini*, di cui resta soltanto una copia manoscritta nella collezione Brossard.

Già nella produzione di Francesco Provenzale, il vero dominatore della musica cittadina della seconda metà del Seicento, abbondano i riferimenti alla pazzia d'amore: «Impazzito è il nostro re», commenta sgomento l'angelo della cantata natalizia *Sui palchi delle stelle*, riferendosi alla decisione di Dio di nascere come uomo in terra, per amore. Ma i più gustosi episodi del genere sono nelle citazioni popolari e nei dia-

loghi in «lingua» inseriti come quadretti all'interno dei melodrammi di Provenzale. Delle tre opere superstiti dell'autore, *Lo Schiavo di sua moglie* (rappresentata a Napoli 1671: ne sopravvive una copia manoscritta al Conservatorio di Roma) è quella più ricca di travestimenti e colpi di scena. Le tre arie qui estratte danno una idea della capacità di attingere al multicolore folklore popolare per vivacizzare la scena.

È a questo punto che possiamo presentare una sorpresa. Fin dai tempi di Croce e Scherillo si è sempre ripetuto che la prima «opera buffa» in lingua napoletana era stata la *Cilla* dell'avvocato («paglietta») e compositore dilettante Michelangelo Faggioli. *La Cilla*, come dice il titolo originale, era una «commeddia pe' Museca» rappresentata in un palazzo napoletano nel 1707, di cui tuttavia si dava per persa la musica. Antonio Florio è stato il primo, alcuni anni fa, a scoprire un fascicolo di cantate manoscritte attribuite a Faggioli nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli dove, con il titolo di *Marte Ammore guerra e pace* si può riconoscere almeno una parte dell'originale *Cilla*, come prova il confronto con il libretto a stampa superstite.

Giunti al termine di questo entusiasmante tour attraverso il paesaggio sonoro della Napoli barocca, ascoltando le musiche registrate dal celebre complesso specializzato I Turchini di Antonio Florio, il moderno appassionato di musica può capire il fanatico entusiasmo dei viaggiatori di tutta Europa che consideravano in quell'epoca Napoli la vera capitale della musica italiana e dunque del mondo. Non vi sono distinzioni, in questo giudizio, tra musica strumentale e vocale, oppure tra pubblico aristocratico o popolare. La cantata da camera, sia quella in lingua napoletana che quella in italiano, era una riproduzione d'opera in miniatura, che era facile rappresentare quotidianamente all'interno della corte vicereale come dei più importanti palazzi nobiliari in città: come ebbe modo di osservare Charles Burney durante il suo viaggio in Italia del 1770, erano allora comunemente in uso, con la stessa funzione delle cantate da camera, intere scene tratte da opere o perfino singole arie accompagnate da un recitativo. La principale caratteristica della cantata era in realtà di poter riprodurre in casa e a proprio piacimento l'atmosfera incantata dei teatri, incluse le voci dei *castrati* e delle *primedonne*, così come quelle dei cantanti *buffi* en travestie e di attori e attrici in grado di recitare e cantare con grande coinvolgimento. Se Napoli era davvero un «paradiso abitato da diavoli», nulla di meglio che presentare travestita una intera società sulla scena teatrale.

Dinko Fabris

Il Canto della Sirena
Neapolitanische Kantaten

1.

Die italienische Kammerkantate gehört in der zweiten Hälfte des 17. und in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zu den wichtigsten und besonders beliebten Musikformen, und dennoch finden sich in der modernen Musikwissenschaft kaum systematische Studien darüber, und auch in den Konzertprogrammen ist sie schwach vertreten. Der Grund dafür liegt zum einen in der Schwierigkeit, den Begriff »Kantate« zu klären, zum anderen im weiten und unterschiedlichen Repertoire, das unter eben dieser Bezeichnung zusammengefasst wird.

Wenn die Situation von Städten wie Rom oder Bologna auch gründlicher untersucht scheint, was Quellen und Archive angeht, so bleibt die neapolitanische Kantate (als Solokantate mit Basso continuo, zuweilen in Abschnitte wie Arie-Rezitativ gegliedert) vor 1700 doch weitgehend unerforscht, abgesehen etwa vom Fall Provenzale. Für die darauffolgende Zeit sind hingegen zahlreiche Artikel und Dissertationen über einzelne Musiker zu nennen (Domenico und Alessandro Scarlatti, Fago, Leo, Pergolesi, Sarro, Vinci, Porpora, Hasse). Dieser Mangel an Untersuchungen und an Ausgaben wird noch unverständlicher, wenn man sich den Reichtum an handschriftlichen Anthologien von Kantaten aus dem 17. und 18. Jahrhundert in der Bibliothek des Konservatoriums von Neapel vor Augen hält.

In der Tat ist eine Gesamtdarstellung der neapolitanischen Kantate mit ihren Aufführungsorten und Instrumenten, den Auftraggebern, den Autoren von Musik und Text sehr schwierig, da die zeitgenössischen Dokumente doch sehr bruchstückhaft sind; und wenn von entsprechenden Vokalformen die Rede ist, dann geht es fast immer um die pompösere feierliche Kantate vom Typ Serenade.

Auch wenn die bedeutendsten Kantaten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die von Luigi Rossi (der eben in Neapel seine Laufbahn begann und bis 1620 dort tätig war), kaum mit Neapel in Zusammenhang stehen, so scheinen doch die ersten Zeugnisse der Kantatenkunst in Neapel um die Jahrhundertmitte in irgendeiner Weise dem Stil des Meisters verbunden. Es ist kein Zufall, wenn sie die typische Struktur des Basso ostinato, wie Chaconne, Passacaglia, das absteigende Tetrachord des Lamentos verwenden, oder richtige Tanzstücke. Eine Chaconne gibt das Gerüst ab für *Sdegno, campion audace* von Giuseppe Tricarico, der nach seinem römischen Aufenthalt (1649) wie sein Landsmann Rossi zusammen mit seinem Bruder Antonio nach Wien ging,

dort Hofkapellmeister wurde und zu den wenigen gehörte, die unter dem Vizekönig von Neapel in die Heimat zurückkehrten, nach Gallipoli, wo er eine Musikschule aufbaute.

Das Schema des Lamentos wird hingegen nur in der einen Kantate verwendet, die mit hoher Wahrscheinlichkeit datiert werden kann, da sie auf den Tod von Masaniello geschrieben wurde, dem Symbol des erfolglosen Aufstands von 1647. Die Übertragung der Rolle, die im Lamento der römischen Schule gemeinhin einer mythologischen, exotischen oder fürstlichen Gestalt vorbehalten ist, auf die Frau eines einfachen Fischers findet ihre logische Entsprechung in der Verwendung der »neapolitanischen Sprache« (die unter den zeitgenössischen Kritikern nicht als Dialekt sondern eben als »Sprache« galt); es handelt sich dabei um den ältesten Beleg in neapolitanischer Sprache, auch wenn der Text von einem vielleicht berühmten Autor, der sich hinter einem »Melosio« versteckt, abgeschwächt wurde (ein zeitgenössischer Francesco Melosio, venetischer Verfasser bizarrer Texte, schrieb zahlreiche Parodien von Lamenti).

Die stilistische Ähnlichkeit zwischen dem »contrafactum« des *Lamento della moglie di Masaniello* und dem noch weiter in Richtung Satire des römischen Modells gehenden *Squarciato appena havea* könnte eine gemeinsame Urheberschaft durch Francesco Provenzale nahelegen (der in der einzigen Quelle der letzteren Kantate in der Bibliothek des Konservatoriums von Neapel genannt wird). Es handelt sich hierbei um eine klare Parodie des berühmten *Lamento per la regina di Svezia* (*Un ferito cavaliero*) von Rossi, dessen neapolitanischer Text die wiederholten Schmerzensausbrüche der Königin bis ins Groteske verstärkt. Provenzale geht sogar so weit, dass er in die Rezitative des Lamentos eine Reihe von Volks- und Kinderliedern einfügt (wie sie in den Gitarrebüchern jener Zeit zahlreich zu finden waren) und so dafür sorgt, dass in manchen Fällen wenigstens eine melodische Intonation mit Text überliefert blieb: *La bella Margherita*, *Fra Jacopino*, *La Bella maritata* (*Cotognella*), *Girometta*, *Gallo di mona*, *Saione*. Die Verwendung der Volksweisen in den Kantaten wird durch einen anderen Neapolitaner bestätigt, Simone Coya, der in den Kantaten *à solo, & a due con Violini*, 1679 in Mailand gedruckt, unter anderen *Sfacciata napoletana*, *Tarantella*, *La Pugliese* usw. einfügt.

Diese Verschmelzung zwischen gelehrten und volkstümlichen Elementen scheint bis in unsere Tage zu überleben: Man denke nur an das Gerüst der *Tarantella del Gargano* oder an *alla carpinese*, die bis vor wenigen Jahren von den Hirten von Carpino nach Vorbildern aus dem 17. Jahrhundert gesungen wurden, von einem Instrument aus dem selben Jahrhundert begleitet, der *chitarra battente*.

Wenn wir von der Produktion Provenzales, Coyas und den Kantaten von Cataldo Amodei (die – einzigartig für Neapel – im Jahr 1685 gedruckt wurden) um fast ein halbes Jahrhundert weiterschreiten, dann eröffnet sich uns das 18. Jahrhundert im Namen von Alessandro Scarlatti, dem seit 1684 wichtigsten Vertreter des musikalischen Lebens in der Stadt. *Ammore, brutto figlio de pottana* ist zwar die einzige Komposition Scarlattis, die als »Kantate in neapolitanischer Sprache« bezeichnet werden kann (Hs. in Münster); sie dürfte jedoch weniger Vorbild sein, als

vielmehr im Gefolge einer neuen Art von auf der Bühne dargestellten Rezitativen stehen, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts großen Erfolg auf den Bühnen Neapels hatten und zum Entstehen des Intermezzo und der Opera buffa führten. Roberto Pagano war der erste, der für diese Kompositionsform das überbliebene Fragment einer *chelleta* oder *commesechiamma ppe mmusica* von Scarlatti aus dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts vorschlug. Die Gestalten gehören der volkstümlichen neapolitanischen Tradition um Cicco und Zeza an, und die aufeinanderfolgenden Arien und Rezitative lassen eher an eine Szene aus einem Intermezzo denken als an eine »Kammerkantate«.

Die überlebenden *cantate napoletane* bilden ein weites Repertoire, das erst kürzlich von Forschern wie Giulia Veneziano unter die Lupe genommen wurde. Der Erfolg dieses Genres in Neapel begann vermutlich in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, wie durch die Nennung einer dieser Kantaten in neapolitanischer Sprache belegt sein dürfte, die von dem königlichen Hofkantor Bonifacio Pecorone bald nach seiner Ankunft in der Stadt, aus der Provinz kommend (1693), aufgeführt wurde (vgl. seine *Memorie*, 1729 gedruckt). Aber die eigentlichen Hauptpersonen, zumindest was den mundartlichen Text angeht, waren die Advokaten, die, in Neapel als *paglietta* bezeichnet, eine ausschlaggebende Rolle in der Entwicklung der neapolitanischen Kultur um die Jahrhundertwende spielten. Einer von ihnen, Michelangelo Faggioli, war sogar als Komponist tätig und ist der Verfasser des Werks, das als die älteste Opera buffa Neapels gilt, *La Cilla* (1707), dessen Musik verschollen war und erst in jüngster Zeit teilweise von Antonio Florio wieder aufgefunden wurde. *Stò paglietta presentuoso* ist eine der drei Kantaten in neapolitanischer Sprache, die von diesem Komponisten verblieben sind, der mit der für die Neapolitaner typischen Ironie sich über seinen Hauptberuf als *paglietta* lustig macht. Zum selben Typ gehört die Kantate in neapolitanischer Sprache von Nicola Sabino, von dem wir Nachrichten aus den Jahren 1699 bis 1702 haben (als er Lehrer am Konservatorium von S. Onofrio war und mindestens zwei Oratorien schrieb; eine geistliche *Canzone a voce sola* trägt allerdings die Jahreszahl 1696): Cecella und Ciccillo, die beiden Gestalten aus *Non cchiù Ciccillo mio* (Hs. im Konservatorium Neapel) entsprechen denen der Kantate von Scarlatti, und die Zweideutigkeiten haben so starken Bühnencharakter, dass an ein Überbleibsel einer größeren, für das Theater bestimmten Komposition gedacht werden darf.

Eine andere Funktion als die bislang beschriebenen Beispiele besitzt *Oh cielo oh ammore*, eine »*cantata in lingua napolitana fatta in ossequio dell'ecc.ma Dona Clelia Caraccioli degn.ma Marchesa d'Arena*«, deren berühmte Auftraggeberin uns in den Bereich führt, den wir zuvor verlassen hatten, nämlich die eigentliche Solokantate, die von den größten neapolitanischen Musikern des achtzehnten Jahrhunderts weiter gepflegt wird. Der Text erreicht hier ein lyrisches Niveau, das der literarischen Tradition zu Beginn des 17. Jahrhunderts in nichts nachsteht, diesmal allerdings ohne Ironie, ohne lächerliche Fratzen, ohne Parodie: die unvergänglichen Widersprüche Neapels aus der Zeit des Vizekönigtums, das jederzeit dazu

bereit ist, sich über die Mächtigen, aber auch über sich selbst lustig zu machen, jedoch immer mit einem von Trauer erfüllten Herzen, so wie eben die Neapolitaner den fremden Reisenden den Eindruck ausgeprägter Melancholie vermittelten.

II.

In dem Bemühen, die in Archiven und Bibliotheken lagernden Schätze der neapolitanischen Musik der Barockzeit vor dem Vergessen zu bewahren, stellt das von Antonio Florio geleitete Ensemble dieses Mal eine Reihe von Werken der Vokalmusik vor, die von einigen der bedeutendsten Vertreter des neapolitanischen Seicento stammen: von Francesco Provenzale, dem zweifellos größten lokalen Maestro des Jahrhunderts, von seinen begabtesten Schülern und von Kollegen und Rivalen.

»... Die Verschiedenheit der Sprachen führt im allgemeinen zu Heiterkeit in den Komödien, und in der Tat war das schon so zu Zeiten der alten Römer... heute ist es die neapolitanische Sprache, über die man sich lustig macht...«. In der Zeit, in der der sizilianische Komödienschreiber und Wahlneapolitaner Andrea Perrucci seine berühmte Abhandlung *Dell' arte rappresentatativa premeditata, ed all'improviso* (Neapel, Mutio 1699) schrieb, konnte das Neapolitanische im Theater schon auf ein halbes Jahrhundert zurückblicken. Obwohl dieser Umstand für die Theatergeschichte von Bedeutung war, wurde eigenartigerweise bislang keine ernsthafte Untersuchung über die Zeit durchgeführt, die der wohlbekannten Blüte des Intermezzo und der Opera buffa zu Beginn des 18. Jahrhunderts vorausging. Auch ein Komponist, der der Oper von der Art des Neapolitanischen so nahe stand, wie Francesco Provenzale, scheint sich erst spät der mundartlichen Komik zu nähern: soweit uns die verbliebenen Quellen darüber Auskunft geben, erst nach 1670. Die ersten in der Forschung genannten Zeugnisse über die Einführung des Neapolitanischen in der Oper beziehen sich auf einige Kompositionen von Francesco Provenzale ab 1670: *Lo Schiavo di sua moglie* (1672) nach einem Text von Francesco Antonio Paolella, und *La Colomba ferita* (1670) nach einem Text von Giuseppe Castaldo. Letzterem verdankt der regionale Operntyp, vor allem der neapolitanische, seinen Erfolg im Neapel des Seicento. Zum ersten Mal scheint das Neapolitanische (das die Forschung zuvor nie erfasst hatte) auf der städtischen Opernbühne in einem geistlichen Drama von Castaldo aufzutreten, in *La Vittoria fuggitiva*, das erstmals 1653 in Neapel aufgeführt wurde (Musik von einem unbekannten Maestro des Doms, Francesco Marinelli); eine erneute Aufführung folgte 1662 und dann 1664 zum Geburtstag der Königin von Spanien, ergänzt durch Maschinen, einen Prolog zum Ruhme der Herrscherin, Tänze und wahrscheinlich eine neue Musik (man darf an Provenzale denken, der an den Anfängen seiner städtischen Laufbahn und seiner langen Zusammenarbeit mit Castaldo stand; da jedoch die Musik nicht überliefert ist, läßt sich dies nicht beweisen). Unter den Personen um die heilige Kriegerin Timpna finden wir eine Reihe von Typen, die Castaldo Jahre später in *La Colomba* und *Lo Schiavo* wieder aufgreift: Selim (der Mohr), Sciarra

(hier Fischer), Engel und Dämon, Engels-, Fischer- und Soldatenchöre, aber vor allem der »Macchione aus Neapel«, der eindeutig als komische Figur dargestellt wird, als faul, weise und skrupellos.

Macchione erscheint einige Jahre später von neuem, nun als »Muscone aus Neapel«, und zwar unter den Personen der *Generosità d'Alessandro* (1662) von Tricarico, einem apulischen Komponisten, der unter anderem in Wien wirkte. Es ist aber auch interessant festzustellen, wie diese komischen Szenen in neapolitanischem Dialekt, zusammen nun auch mit dem anderen mundartlichen Typ, dem Kalabrischen, vor allem in geistlichen Dramen zu finden sind, die gemeinhin von den Schülern der Konservatorien in Neapel aufgeführt und an verschiedenen Orten in Neapel (in Kirchen, am königlichen Hof, in Adelspalästen, im Freien) aber auch in den umliegenden Ortschaften (ja sogar auf den Inseln wie Ischia) wiederholt wurden. Abgesehen von den zahlreichen Wiederholungen der *Vittoria fuggitiva* (zuletzt im Jahr 1700) und der *Colomba* (zuletzt 1698), bauen auch andere geistliche Dramen, zumeist von Castaldo, komische Szenen im Dialekt ein. Denken wir an die *Storia di Santa Rosa*, an die *Fenice d'Avila* oder an *Ritorno d'Onofrio in Padria* (eigenartige Parodie des Titels des *Ulisse* von Monteverdi), alle um 1670. Von da an scheint die Tradition sich mit dem weltlichen Melodram zu befassen, jedoch immer in Verbindung mit Castaldo und Provenzale. Das »zweite Zwischenspiel« des *Teodosio* (1677) gibt – wie Lorenzo Bianconi bemerkt hat – die kleine Szene von Scaccia und Calabrese der *Colomba* in vollem Wortlaut wieder, was uns nahelegt, das Werk Provenzale zuzuschreiben und nicht Filippo Coppola, wie zumeist angenommen wird. In der *Stellidaura vendicante* (1674) nennt Castaldo den Namen des melancholischen Kalabriers mit seiner fast unverständlichen Sprache: Giampietro. Im *Schiavo di sua moglie* (1671) finden wir wieder den Neapolitaner mit Namen Sciarra, einen Fischer in der *Vittoria*, der hier von dem Dichter Francesco Antonio Paolella zu einem »dummen Gärtner« degradiert wird, aber zu Ende des ersten Aktes durch doppelte Verkleidung wieder zum Fischer wird. Auch er singt sein Volksliedchen, das er einer Verehrerin aus Casoria zuschreibt.

Die Übernahme von volkstümlichen Motiven ist eine Tradition der neapolitanischen Literaten, wenn sie die Verwendung der neapolitanischen Sprache rechtfertigen wollen, eine Tradition, die auf das Ende des Cinquecento zurückgeht, zuerst mit dem *Fuggilotio* von Tommaso Costo, und dann systematisch im *Pentamerone* von Basile und bei Cortese. Auch Provenzale gibt ein beredtes Beispiel in der Kantate *Squarciato appena havea*. Das beste überlieferte Beispiel der autoironischen und satirischen Funktion der Aufnahme komischer neapolitanischer Gestalten liegt in der handschriftlichen Partitur (Konservatorium Neapel) von *Il Disperato innocente* (1673) von Francesco Antonio Boerio (ein vielschichtiger, stilistisch Provenzale nahestehender Komponist). Es handelt sich um einen Prolog (*Micco con Calascione, é Cuosmo con Violini* wird angegeben), der sich so sehr vom Rest des Werks abhebt, dass zwei verschiedene Komponisten angenommen werden dürfen. Die eigentliche Überraschung besteht darin, dass dieses Werk eine Art Sammelsurium von musi-

kalischen Zitaten der Väter der neapolitanischen Sprache zu Beginn des Seicento darstellt, nämlich von Basile und Cortese, aber vor allem von dem unbekannten Verfasser des Epos *La Tiorba a Taccone di Filippo Sgruttiendo*, herausgegeben 1646 und neu gedruckt fünf Jahre nach dem Werk Boerios. In diesem kleinen mundartlichen Werk finden wir einen großen Teil der im Prolog zitierten volkstümlichen Gestalten wieder: den Doktor Chiaiese, den »Sio Perillo«, »Cicco lo Vavuso« und andere Bänkelsänger und Stegreifdichter der schönen alten Zeit, alle »*mò sò giute à Chiunze*« (sagt Sgruttiendo). Es werden Orte genannt wie Porto und Pennino, Instrumente wie Calascione, Gitarre, Rebec und Apolloharfe. Und an Giovanni della Carriola, den sprichwörtlichen neapolitanischen Bänkelsänger des ausgehenden Cinquecento und Zeitgenossen von Mastro Ruggieri, erinnert Cortese im *Micco Passaro* (auf den sich vielleicht der Micco des Prologs bezieht), so wie Gevatter Iunno und Gianantonio Cava von Basile aufgegriffen werden.

Was die beiden Personen des Prologs einführen, ist ein »musikalisches Werk / halb ernst, halb heiter«, und das Publikum wird im Voraus um Nachsicht gebeten wegen der Kritiken, die sich selbstverständlich über den Dichter, den Kapellmeister, d.h. den Komponisten, und die Ausführenden ergießen werden. Es wird auch gesagt, dass das Schauspiel mindestens drei Stunden dauert (»drei Stunden müsst ihr schweigen« wird vom Publikum erwartet, das offensichtlich daran gewöhnt ist, sich während des Schauspiels zu unterhalten). Im Anhang der handschriftlichen Partitur findet sich ein Intermezzo, das zum ersten Mal in der neapolitanischen Tradition für vier Personen ist: einen Kalabrier, einen Neapolitaner, einen Jungen und einen Spanier. Croce erwähnt ein Sonett eines unbekannten Mundartdichters, das dem berühmten Sänger Matteucci gewidmet war, in dem sich die jeweiligen Sprachen abwechseln (der Spanier, der Kalabrier, der alte Sorrentiner und Giorgio, der Deutsche) als offenkundige Andeutung der häufigen komischen Theaterszenen dieser Art, laut Perrucci in denselben Jahren »wie schon von den Alten geübt, ... und viele andere üben sich heute in verschiedenen Sprachen, sie machen es auf Toskanisch, andere auf Neapolitanisch... und viele andere Autoren, wobei es vor allem die Fremden sind, die sich über die eingebildeten Neapolitaner lustig machen, so auch in Spanisch, Römisch, Kalabrisch und Sizilianisch... «

Unserer Ansicht nach kann die hoch interessante Geschichte des Schauspiels im spanischen Neapel erst dann geschrieben werden, wenn die Libretti aus dem 18. Jahrhundert mit den alten und zeitgenössischen Mustern der Commedia dell'Arte (die in Neapel durch Fiorillo-Matamoros, Scaramuccia und Genossen nach dem ersten Erscheinen des Neapolitanischen in der Oper zu besonderer Blüte kam) verglichen und alle verbliebenen Partituren daraufhin untersucht worden sind.

III.

Die Musikwelt Neapels, ganz besonders die Musik für das »chromatische« oder »enharmonische Cembalo«, wurde in der ersten Hälfte des siebzehnten

Jahrhunderts von den Stravaganze experimenteller Komponisten wie Giovanni di Macque beherrscht, aber auch von einer echten Follia. Unter diesem Namen war in der gesamten iberischen Welt (und auch in Neapel) ein Tanz portugiesischen Ursprungs bekannt, dessen Namen nach dem *Tesoro de la lengua castellana* (1611) daher kommt, dass sich die Tänzer in ihren rasenden Bewegungen wie Tolle gebärdeten. Aber als in einer Sammlung des Neapolitaners Andrea Falconieri (*Il primo libro di canzone...*, 1650) die Follia erscheint, ist sie schon ein gemäßigter höfischer Tanz geworden, und die einzige Verbindung zur Tollheit liegt in der geradezu hypnotischen Wiederholung des harmonischen Schemas. Schließlich gehörten sommerliche Tollheiten schon zu den *Spassi di Posillipo*, einem richtigen zweiten Karneval, der am Fuße dieses bezaubernden neapolitanischen Berges gefeiert wurde. Die musikalische Umrahmung der lauten Wasserspiele war durch die Serenate gegeben, die, als Notturni entstanden, sich vielleicht durch Anklang an die bei den Neapolitanern so beliebte Sirene in Freiluftkonzerte für Gesang und Instrumente gewandelt hatten.

Die Follia war unter den neapolitanischen Musikern sicherlich weit verbreitet. Man denke nur an das traurige Beispiel des flämischen Organisten Peter van Harleem (Pietro d'Alem), der gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts bei einer der bedeutendsten Musikanstalten in Neapel, der Santa Casa dell'Annunziata, seinen Dienst versah: »Pietro Flamengo, den das böse Geschick wahnsinnig und blöde machte und dem dennoch die Kunst des Spielens nicht abhanden kam, so dass er sich seinen Lebensunterhalt verdienen konnte; die Kraft hält das Können aufrecht (trotz der Bösen und Dummen)...« (*Lesercitio de Nicolò Taglia Ferro*, Hs. Neapel, Bibliothek der Gerolamini).

Sechzig Jahre später, im Juni 1660, erschien in den von Fuidoro in Neapel gedruckten *Giornali* folgende Nachricht: »... überkam den Onofrio Gioioso, einen den besten Musiker unserer Zeit, der in göttlicher Weise als Tenor sang, der Wahnsinn, er wurde schwermütig und behauptete, tot zu sein. Deshalb wollte er nicht mehr singen, obgleich er noch am Leben war...«

Und einige verloren tatsächlich den Kopf, wie die Musiker, denen im Jahr 1647 Masaniello während des berühmten Aufstands gegen die Spanier den Kopf abschlagen ließ, nur weil sie im Dienst des Herzogs von Maddaloni gestanden hatten. Es ist kein Zufall, dass im Volksglauben auch der wilde Aufstand Masaniellos von einem »*breuvage qui le rendit fou*« hergerührt habe (wie der Baron Montesquieu 1729 in Neapel erfuhr).

Es gab kein treffenderes Symbol als die Charaktermaske des Pulcinella, des »Philosophen, den man wahnsinnig nannte«, der die Tollen und die Tollheiten liebte (insbesondere in der Liebe), der aber dennoch nicht wahnsinnig war oder, wie ein Komödiant des 17. Jahrhunderts, Pier Maria Cecchini, schrieb, so wie Hamlet in seinem Wahnsinn eine Methode hatte. So finden wir in den zahlreichen neapolitanischen Theaterstücken zu Pulcinella in weniger als zwei Jahrhunderten eine ganze Reihe von Titeln, die für sich sprechen: *Pulcinella pazzo per forza*, *Pulcinella il più Pazzo nella casa dei Frenetici*, *Pulcinella*

condannato a morte da un Pazzo Furioso, *La Casa dei Pazzi con Pulcinella e il Biscegliese tra i Pazzi più frenetici*, *L'Ospedale dei Pazzi*.

Die ersten aus Liebe Tollen erschienen zwischen 1600 und 1630 in der Musik. Am Hof der Medizeer wurden von den berühmtesten komischen Schauspielern eine Reihe von Pazzie aufgeführt: die *Pazzia di Lelio*, *di Delia*, *di Cintia*, *di Falminia*, *di Leonora*, alle von einer historischen Darbietung von Isabella Andreini in der Rolle der Tollen abgeleitet. Diese Tradition der Commedia dell'Arte wurde möglicherweise in die ersten Versuche der Oper übernommen, die im Jahr 1640 voll von Finte pazze sind.

Der erste Autor aus dem Süden, der hier zu nennen ist, ist Simone Coya, der dem Thema des *Amante Impazzito* ein Buch mit Kantaten widmet, das 1679 bei den Gebrüdern Camagni in Mailand (gleichfalls unter spanischer Herrschaft, wie Neapel) erschien und wo die verschiedenen Arien nach Tänzen *alla napoletana*, *alla siciliana*, *alla pugliese* gesungen werden. Die wenigen Nachrichten über den Verfasser finden wir fast ausschlieflich in seinen Veröffentlichungen: Coya war in Gravina di Puglia geboren und wahrscheinlich mit dem berühmten Donatello Coya verwandt, einem neapolitanischen Kastraten, der in Venedig Triumphe gefeiert hatte, bevor er dann bis zu seinem Tod (1658, durch die Pest) in der Real Cappella von Neapel mitwirkte. Simone scheint aus unbekannten Gründen in Rom im Gefängnis gesessen zu haben, und nach seinem ersten Werk, das der Herzogin von Savoyen und Königin von Zypern gewidmet war, veröffentlichte er mindestens noch ein zweites Werk: Motetten für ein und zwei Stimmen mit Violinen, von denen nur eine handschriftliche Abschrift in der Sammlung Brossard verblieben ist.

Schon in den Werken von Francesco Provenzale, dem wahren König der neapolitanischen Musik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, finden sich zahlreiche Hinweise auf die Tollheit aus Liebe: »Unser König ist wahnsinnig geworden« bemerkt fassungslos der Engel in der Weihnachtskantate *Sui palchi delle stelle*, und meint damit den Entschluss Gottes, aus Liebe Mensch zu werden. Aber die schönsten Beispiele finden sich in den volkstümlichen Zitaten und den Dialogen »im Volksmund«, die in die Melodramen Provenzales eingebaut sind. Von den drei überlieferten Werken des Komponisten ist *Lo Schiavo di sua moglie* (1671 in Neapel aufgeführt; eine Kopie befindet sich im Konservatorium von Rom) besonders reich an Verkleidungen und überraschenden Effekten. Die drei daraus entnommenen Arien geben eine Vorstellung davon, wie aus der farbigen Folklore geschöpft werden kann, um damit die Szenen lebendiger zu gestalten.

Und an dieser Stelle können wir die Überraschung bringen, die Antonio Florio mit seinen Turchini nicht nur den Musikliebhabern bietet, sondern auch den Spezialisten der Musikgeschichte. Schon zu Zeiten Croces und Scherillos wurde behauptet, die erste Opera buffa in neapolitanischer Sprache sei die *Cilla* von Michelangelo Faggioli gewesen, einem Advokaten und Musikdilettanten aus Neapel, von dem schon eine köstliche Kantate in neapolitanischem Dialekt auf unserer ersten CD hier zu hören ist. Die *Cilla* war, wie der Originaltitel sagt, eine *commedia pe' Museca*, die 1707 in einem neapolitanischen Palast aufgeführt wurde und deren Musik bislang als verschollen galt (so auch die jüngeren Nachschlagewerke). Florio war der erste, der vor einigen Jahren in der Bibliothek des Konservatoriums von Neapel einige handschriftliche Kantaten entdeckte, die Faggioli zugeschrieben waren und zumindest einen Teil der ursprünglichen Komödie beinhalten, wie der Vergleich mit dem überlieferten Libretto beweist.

Wenn man den Werken lauscht, die das hochspezialisierte Ensemble I Turchini unter Antonio Florio aufgenommen hat, ist es am Ende dieser überwältigenden Rundreise durch die Klanglandschaften des barocken Neapel für den Hörer von heute nachvollziehbar, mit welch fanatischem Enthusiasmus Reisende aus ganz Europa die Meinung vertraten, die wahre musikalische Hauptstadt Italiens und folglich der ganzen Welt sei Neapel. Bei diesem Urteil werden keine Unterschiede zwischen Instrumental- oder Vokalmusik, oder zwischen der Musik für ein aristokratisches oder für ein volkstümliches Publikum gemacht. Die Kammerkantate, sei sie in neapolitanischer oder in italienischer Sprache gesungen, war eine Reproduktion der Oper *en miniature*, die mit Leichtigkeit jeden Tag am vizeköniglichen Hof oder an den wichtigsten Adelspalazzi in der Stadt aufgeführt werden konnte: Wie Charles Burney während seiner italienischen Reise im Jahr 1770 beobachten konnte, war es zu dieser Zeit auch üblich, ganze Opernszenen oder einzelne Arien und die entsprechenden Rezitative mit der gleichen Funktion wie eine Kammerkantate aufzuführen. Das wesentliche Merkmal dieser Gattung lag in der Tat darin, dass man zuhause und zu seinem eigenen Vergnügen die zauberhafte Atmosphäre der Theater reproduzieren konnte, inklusive der Stimmen von Kastraten und Primadonnen, ebenso wie die der Buffosänger *en travestie* und der Schauspielerinnen und Schauspieler, die dazu in der Lage waren, mit großem Engagement zu rezitieren und zu singen. Wenn Neapel wirklich »ein von Teufeln bewohntes Paradies« war, dann konnte es nichts Besseres geben, als die gesamte Gesellschaft in Verkleidung auf der Theaterbühne auftreten zu lassen.

Dinko Fabris

Übersetzungen: Herbert Greiner, Susanne Lowien

1.

1 Tarantella del Gargano

Comma dee fari pi amà 'sta donni?
Di rose dee fare 'nu bellu ciardini
'nu bellu ciardini
ntorni p'intorni lei annamurari.
Di prete preziosi e ori fini
a mezzo ce la cava 'na brava funtani
'na brava funtani
e ja ja ca corri l'acqua sorgentivi
l'acqua sorgentivi
'ncoppa ce lu mette 'n 'auciello a cantari
'n 'auciello a cantari
cantava e repusava: bella, diceva
pi voi so' addivintare un aucello
pe' farimi 'nu sonno accanto a voi, bella madonna.
Me l'ha fatto annammurà
la cammenatura e lu parlà
si bella tu nun ci jve
annammurà nun me facive.
Ah! Pi nciuè
'sta ncagnata che vuo' da me?
Mammeta lu ssape e tu vò dicere pure a te.

How can I go about loving this woman?
I want to give her a rose garden,
and go 'round and 'round it,
and fall in love with her.
I want to shower her with
precious stones and fine gold.
In the middle of the quarry
there is a fountain
from which spring water flows;
above it a bird is singing.
It sings and then rests and
says: "How beautiful you are!"
I want to become a bird
dreaming of being by your side, beautiful madonna.
If you weren't so beautiful
I wouldn't be so madly
in love with you, with your way of walking,
and your way of talking.
Ah, my little one,
why are you so mean to me?
Your mother knows I love you, and she will tell you, too.

2 Sdegno, campion audace

Sdegno, campion audace
della ragion guerriera
spiegando sua bandiera
non vuol più tregua
non vuol più pace.

(Ciaccona)
Non vuol più tregua,
no, non vuol più pace.

Disdain, audacious champion
of warlike thoughts
its banner means
no more respite,
no more peace.

(Ciaccona)
No more respite,
no more peace.

Se t'invita lo sdegno
arma col suo furore
rompi quel gioco indegno,
ah non ha pace il core
hor che sdegno l'anima.
Viva lo sdegno, viva,
ch'in'alzando la face
non vuol più tregua
non vuol più pace.

(Ciaccona)
Non vuol più tregua,
no, non vuol più pace.

If disdain invites you
armed with its fury
to break that unworthy game,
ah, the heart has no peace
now that it has disdain for a soul.
Long live disdain
that lifting its face
no longer wants respite
no longer wants peace.

(Ciaccona)
No more respite,
no more peace.

3 Squarciato appena havea

Squarciato appena havea, con strali d'oro i tenebrosi horrori la rilucente aurora, a rendere ai mortali, col nuovo sole il desiato giorno, quando anhelante e mesto ecco che giunto un messagger dolente alla reggia s'invia della Sveva regina, e con flebile voce, ferendo l'aura e i venti, formò simili accenti:

La bella Margherita,
l'è bianca come un fior
fali la li lera.

Ammesso in un istante il mesto ambasciator entro la reggia, riverente s'inchina a' piè della Regina e con voce dolente, così rivolta a quella l'infelice favella:

Fra Jacopino
a Roma se n'andava,
bordon in spalla
e in collo una schiavina.

Udite appena le infelici nuove, «Dunque, misera, – disse – il mio Gustavo è morto? Dunque il gran Re de' Gothi esangue cadde invendicato al suolo e non m'uccide il duolo?» Poscia

The bright dawn with its golden rays had just broken through the horrible darkness to bring to mortals the long awaited day, with its new sun, when, out of breath and melancholy, a messenger of the Queen of Sweden arrived at the palace, and with a weak voice, wounding the air and the wind, he formed verses in this way:

Pretty Margarita
is as white as a flower;
let her go free.

He was admitted straight away; the ambassador messenger entered the palace, bowing reverently at the feet of the Queen and, with a sad voice, he recited this unhappy fable:

Brother Jacob
was going to Rome,
bagpipe on his shoulder
and a hood at his neck.

As soon as she heard the sad news, she was miserable and said "My Gustave is dead. So! The great King of the Goths falls, bloodless, unavenged, to the ground, and the pain hasn't

dal dolor vinta fatta pallida e smorta, con voce flebile e soave, da mover a pietà un cor crudele, così seguì l'amare sue querele:

killed me." Then, won over at last by her sorrow, she became pale and wan, and with a feeble and halting voice, enough to move to pity even the cruelest heart she began her bitter complaints:

Amici miei (fa la lera) son maritata
Cotognella già mesi sei,
g'ho trovà un Paduan fatto a mio modo,
l'è tanto buon (baranbiribio)
viva pur sto marìo.

My friends, ha ha ha I've been married
to Cotognella for six months.
Now I find a Paduan made in my fashion,
he's a very good la la la.
This husband is still alive.

Da cordoglio infinito allor percossa la vedovella afflitta, invocando Gustavo, l'amato suo consorte cadde vinta dal duol in grembo a morte. Qui s'accrebber le strida delle afflitte donzelle ch'al ciel sen givan a impietosir le stelle. Una però più saggia e tra dolor più cara all'egra moribonda si volge a consolarla e in tali accenti parla:

Struck with infinite sorrow, the afflicted widow, in voking Gustave, her beloved consort, fell down with mourning into the womb of death. At this point were heard the shrieks of the afflicted maidens, who were asking Heaven to cause the stars to have more pity. One of the maidens who was wiser, and more sincere in her sorrow, turned to the dying widow and consoled her; these were her words:

Chi t'ha fatte queste scarpette
che ti stan si ben Girometta?
Me l'ha fatte lo mio amore
che mi vuol gran ben, Girometta.

Who made those shoes
that fit you so well, Girometta?
My lover who loves me very much
made them for me, Girometta.

Mentre tacquero tutte ad ascoltar la parlatrice intente proruppe in un sospiro quella bella languente e volta al suo Gustavo col pensier, quasi nuova baccante, grida cotai parole in un istante:

While all were listening in silence to the intent speaker, a sigh escaped from the Beauty, who was lamenting Gustave with thoughts almost frenzied, and she cried out all of a sudden with these words:

Gallo di mona fiera non sei già tu
ch'a pena sceso sei, vuoi montar su.

You oversexed gander; you are not too proud.
The minute you've gotten off me you want to get on again!

Poscia pensier cangiando par che torni in se stessa e quasi accolga in seno chi a morte la ferì, s'ode parlar così:

Then her thoughts changed; she became more pensive, and seemed to take him, who had mortally wounded her, to her breast, and she spoke like this:

Caccia su e ghigna
e non ti dubitar,
grugna e rigrugna
con chi vuol rigrugnar.

Go ahead and sneer –
don't hesitate.
Pout and pout some more
with whomever wants to pout.

Ch'io per me tanto
non me ne curo già
pure ch'io ghigni
con quello che mi va.
Col mio fratellino,
che pare un paladino,
voglio andar ghignando
per questo contorno
a tutte l'hore
di notte e di giorno.

For myself I don't want
to be cured yet.
I too shall leer
at whomever I please.
With my little brother
who is just like a Paladin,
I want to go laughing
all around the neighborhood
at all hours
of the day and night.

Così la bella delirando va sì che dal duolo uccisa sol cader desta in altrui pietà. Onde morta ed esangue de Svevi la regina mille donzelle accompagnar col pianto s'odono in mesto suono all'infelice ognuno così dice:

In this way the Beauty went on deliriously, so that she died of sorrow, and the others took pity on her. In that place where the lifeless Queen of Sweden was lying dead, a thousand maidens accompanied her with weeping; melancholy sounds were heard, and each spoke like this:

È morto Saione
voi grandi e piccini
cantate vicini
un falso bordone.

Saione is dead.
All of you, young and old,
Sing her
a falso bordone.

4 Non cchiù Ciccillo mio

Non cchiù Ciccillo mio,
nò cchiù, potta de craie;
che male aggio fatto io,
tu che diavolo aie.

That's enough, my Ciccillo,
that's enough! Damn tomorrow,
What did I do wrong?
What the devil is with you?

Pe' na cosa de niente
coss' à Cecella toia
muste li diente.

For every little nothing
your Cecella does you
show your teeth.

Tantillo de spasso
non saie ca ngè nò.
Ca rido 'no poco,
quà stipo, te scasso,
quà figlio t'affoco,
che 'mpaccio te dò.

You don't know that I like
a little fun, that I laugh a little?
What furniture do I smash?
What son do I drown?
What embarrassment
do I cause you?

Conca abburla co' mico,
abburla co' creanza e co' respetto.
S'io rido è difietto.
Tu subbeto te cride ch'ommo
sauta, e tozza ch'ogn'ommo
arriva, e 'mpizza comme
fosse de chelle che stanno
pe na' tosca alle gratelle.

Va' te stipa si Cafeo
và studea lo Galateo
và te mezza te parlà.
Haverai 'na testa 'ntesta
s'anze l'uocche
a sà fenesta
se 'nce passa chiù da ccà.

Chisse sò li sospire, chisso è lo nanze core che pe me t'afferrava a tutte l'ore. Da po' che t'aggio dato quanto guste aie voluto io sò vota bannera e tu non ce compare chiù ngalera. Mare nuie sfortunate tutte fanno acossì l'innamorate.

Ognuno spanteca
d'amore spireta
deventa ietteco
more de subbeto
e quando na femmena
n'hanno fatto strenerio,
n'hanno cacciato lo cuoiero,
sò passate li spirete,
sò scompute le lagreme,
lo fuoco è fatto cennera,
t'hanno ognuno de truovà
li pile dint' all'ova,
ogni scotella è crino,
ogne capillo è travo,
e la fine qual'è?
Cecella schiava.
Negra me,

Whoever jokes with me, jokes
with good manners and respect.
Is it a fault if I laugh? The first
thing you think of is that a man
jumps on me and strikes, and that
every man who happens by is
going to slip in, as if I were one of
those women who for a pittance end up in jail.

Go on, hide; you are bad-mannered;
go and study Galateo;
go and learn how to speak.
You'll have a plant on your head
if you raise your eyes
to this window,
if you pass by here again.

These are the sighs, these are the pangs which seized you for me all that time. Now after I've given you all the pleasure you wanted, I'm the traitor and you will no longer end up in prison. Oh how miserable and unfortunate we are; lovers are all alike.

Each lover pants
and gasps, becomes
practically consumptive
and then suddenly dies
and when they have upset a
woman, they have hunted
down her flesh, and the sighs
are finished, they no longer
count the tears,
the fire has become ashes, they
begin to find
hair in the eggs, and
horsehair in every bowl,
every hair is a beam,
and how does it end?
Cecella a slave.
Oh wretched me,

ce sò 'ncappata
pe provà sta mala sciorta.
Meglio è mai 'nce fosse nata
o nascendo fosse morta.

Faccio muto io porzì
comme faie muto tu
de non volere bene
a nullo chiù.

Huommene schiattate. Malannaggio ch'll' uno ch'è 'nnammortato è na fermezza ancora. E ch'è dinto o fora tutte comm'a zingare facite: lo cangaro ne venga a quanta site!

5 Lamento di Marinetta, moglie di Masaniello

Correa l'ottavo giorno dal dì che sotto insopportabil soma lo cavallo di Napoli Fedele da ben mille ragazzi stimolato si pose a tirar calci com'un mulo arrabbiato, e parea volesse dire col feroce nitrire, che fedel la città più non vivea. Perché pagand' ogn' hor nuove gabelle all'ingordigia hispana s'era fatta pagana, e ch'ei magro, e distrutto com'uno storione, forzato al fin saria di lasciar la sua testa in pescaria. Né molto andò, che fu dal popol tutto chiamato per sua testa, e suo signore, Aniello il Pescatore, che se prendea si ben l'humor d'ognuno è forza ch'io lo nomini, un pescator degl'huomini. Marinetta di lui fida consorte, ch'in questo novo gioco sperava trionfando a poco a poco, poter di fante diventar regina, per più d'un fido messo spiarne ogni minuto evento, quando, ahi pena ahi tormento, ecco a lei ne ritorna un sì mesto, e tremante che non poteva più, e disse: «ohimè sai tu la nuova ch'io ti porto? è scomputo lo chiatto, Aniello è morto.»

Finì d'udire a 'pena, nuova così funesta,
che peggio d'una furia scatenata,
cominciò Marinetta a far tempesta.
Gridando ad alta voce:

I've stumbled into this situation
only to succumb to this evil fate.
It would have been better never to have been born,
or to have died at birth.

I take an oath once again,
(just like the oaths you take,)
never to love
anyone again.

Men, drop dead! That man who is in love and keeps on insisting – I wish him bad luck. And in one way or another you are just like gypsies. Bad luck should take you all.

Eight days had passed since the day that the horse of loyal Naples started kicking like an angry mule, stimulated by well nigh a thousand boys, and this seemed to mean, with ferocious neighing, that the city could no longer remain loyal. Paying new taxes every hour to the insatiable Spanish, it had therefore become heathen, and thin and weak, battered like a sturgeon, forced to leave its head with the fishmongers. This went on for a long time, when the people called on Aniello the fisherman, to be their leader and lord, and he was of such good humour with everyone, that of course I must call him a "fisher of men". Marinetta, his faithful consort, who in this ninth round hoped to win and little by little to be transformed from footman to Queen, liked to spy on every little event by means of more than one messenger, when, Ah! sorrow, ah! torment! there returned a messenger, who, trembling and exhausted said, Alas, do you know what news I bring you? The "Chiaiese" is gone; Aniello is dead.

Marinetta had barely finished hearing this horrible
news when like an unchained stallion
she started storming.
Yelling at the top of her voice:

«Figli, amici, parenti, armi, vendetta
pigliate la scoppetta:
È morto dunque Aniello,
e non si mette ancor Napoli a sacco?
E de' spagnoli non si fa macello?
È morto e 'l popol sallo
ed io non veggio ancor
chi l'have ucciso,
e per un pied'impiso,
è strascinato a coda di cavallo.
Si trovi il traditor si prenda sù,
e chi s'indugia più
così giusta vendetta
pigliate la scoppetta.
O fato mariol, destin cornuto,
ne si move pur uno a darmi aiuto.
Oh! città sconoscente,
oh! Patria ingrata
che d'un si bravo figlio
vedi la morte,
e non la curi un pelo,
cada sopra di te l'ira del cielo,
l'avarizia spagnola
pagar si faccia il dazio
persin d'ogni parola.
Fugga da te per sempre l'abbondanza
e venga tal penuria
che 'l pan si vend' a dramme,
e per rabbia di fame li piccirilli suoi,
mangin le mamme.
Mai vastaso carcato,
non giung' allo mercato,
l'acqua de' lo formale,
si dia velen mortale,
entr' il casetl del Ovo,
in bocca al gallo,
e alfin tutto il paese,
s'empia di mal francese.
Misera m' à che pro'
se non per questo ritornar in vita,

"Sons, friends, family! Vengeance!
Go get your brooms.
Aniello is dead,
and Naples hasn't been sacked,
and the Spanish haven't been butchered;
he's dead and the people know it
and I haven't yet seen who killed him,
or strung him up by his feet,
or dragged him
behind a horse.
Let's find the traitor and string him up,
and who is going to hesitate now
about such a just vengence?
Go and get your brooms.
Oh cruel fate, cursed destiny;
Nobody moves to help me.
Oh, ungrateful city,
oh, unthankful country, refusing to
recognise that such a brave son
would see death,
and you didn't move a muscle to help.
May the wrath of God fall upon you
and the Spanish greed
make you pay
for this until the last iota.
May abundance flee from you
and may such penury come to you
that bread will be sold by the dram
and your children will be so crazy
with hunger they will
eat their mothers!
May the people loaded with goods
never arrive at the market,
may the fountains give forth poison
instead of water
and the Castel del Ovo
and the rest of the country
be filled with the French evil.
For this he can't come
back to life;

la vita mia vedrò.
Viva pur, viva Napoli felice.

Che s'è morto Aniello mio
sol con lui morir vogl' io
s'i giorni suoi finì,
vuo' finirli io per si'.
Figli, amici, parenti
se 'l cielo vi contenti,
deh! per unirmi al mio caro consorte,
datemi per limosina la morte.
Sei morto Aniello ohimè,
ma non saresti morto
se tu credevi a me.
Quante volte ti dissi, marito mio,
bada alli fatti tuoi,
non ti pigliar con 'sti giudii marrani,
che tu non sai ne puoi
drizzar le gambe ai cani,
non ti pigliar gl'impicci tu del Rosso,
stasene con suoi guai,
ch'in casa tua ben hai,
da rossicar del osso.
Non ti fidar della minuta plebe, che subito
si piglia ma come la frittura,
scappa per ogni poco di cottura.
Quante volte ti dissi, loca la lingua Aniello,
sii manco linguacciuto,
impara dallo pesce ad esser muto.
Stassene in pescaria, non andar per le piazze
a far del malcontento
che muore il pesce ancora,
lontan dal suo elemento.
Mille volte tel dissi e sempr' invano, che su forse
nel cielo scritto già stava,
ch'al dì della mia festa, farsi dovea
questa brutta ottava.
Oh! Speranze fallaci,
oh! Contentezze amareggiate e corti,
datemi per limosina la morte.

my life will be miserable.
Live on, Naples, live in happiness.

My Aniello is dead
and I only want to die with him;
if his days are finished,
I want mine to be as well.
Sons, friends, family,
If heaven help you – Ah!
to unite me with my dear consort
give me death for alms.
Aniello, you are dead, alas,
but you wouldn't be dead if you had
listened to me!
How many times did I tell you, my husband,
'mind your own business;
don't take up with those renegades;
you don't know how and you can't even
straighten the legs of a dog;
don't you meddle in the affairs of the Rosso;
leave him with his problems,
because at home you have
your own bones to pick.
Don't trust those people
who join at once but like fried foods
leak with the slightest tear.'
How many times did I tell you 'bite your tongue,
Aniello; don't indulge in gossip;
learn from the fish to be mute.
Stay at the fish market, don't go to the piazza
to make trouble.
Fish die out of water.'
I've told you this a thousand times,
and always in vain, so maybe it was already written
in the stars,
that on the day of my birthday
this ugly poem had to be recited.
Oh false hope,
Oh! Happiness grown bitter and short-lived,
give me death for alms.

Figli, parenti, amici
ne' miei casi infelici
deh! Pria che lo spagnol più se ne rida,
chi mi vuol ben m'uccida.
A me sarà più grato, chi di morir più presto
il modo mi procaccia,
da voi chiedo sol questo,
che chi meglio mi vuol
peggio mi faccia.»

(Passacaglia)
Sì pianse Marinetta il morto Aniello
e ben fu del suo pianto il caso degno
se 'l portò via la barca di Caronte
mentr'ei pescava un regno,
ma si consoli pur s'ei morì al fin da re,
e che se falsa non è,
la fama che risuona,
hebbe mille rosarii
che vaglion ben più d'una corona.

6 Ammore, brutto figlio de pottana

Ammore, brutto figlio de pottana,
fraschetta, mmerdosiello
che zucaste le zizze de na cana,
già m'hai fatto sbotà sto celevriello,
e paro no paputo speccecato,
mo che songo de Zeza 'nnamorato.

Me facea lo fatto mio
lo cerviello stava stabbele.
Mò m'addono ca m'abbio
chiano, chiano all'incorabele.

Mprimma portava l'attacaglie d'oro,
mo so arreddutto co le fonecelle,
ne me pozzo cagnà manco a scioscelle.

Sons, friends, family
in my unhappy state,
the Spaniard can laugh;
whoever wishes me well should kill me.
I would be most grateful to die very soon
in whatever way;
I ask you only this –
that whoever loves me more
should hurt me the most."

(Passacaglia)
Marinetta lamented the death of Aniello
and her lament was such that
Charon's boat carried him away
while he was fishing for a kingdom,
but she can be consoled because
if the stories are true,
he died as a king in the end;
there were a thousand rosaries
which are more precious than a crown.

Cupid, you horrible son of a bitch,
you thoughtless little shit,
that suckled at the udders of a she-dog,
you have already made my brain burst
and I am like a baboon now
that I'm in love with Zeza.

I was minding my own business;
My head was calm;
now I realize I am ready
for the hospital for incurables.

Before this, I wore belts of gold;
now I'm reduced to using a length of rope,
and I don't even have other rags to change into.

Vennea turzo de cavole
vennea vruccolo talluto,
mo non venno manco sale;
sto storduto e 'mpezzentuto.

Brutto mostraccio,
stira sto vraccio,
ch'hai fatto prova,
stiralo su!
Bella freddura
sta creatura,
senza na maglia
che serve chiù?

Sfratta, allippa de carrera
Sior Chisciotte de la Mancia,
ca te faccio na quarera
co 'rrechippo e co la Francia.

Via Zeza contentammo sto cecato.
Pigliate de chist'huorto no torzillo,
na fava 'ngongola, no cetrusillo,
na radice de Spagna ianca e rossa
che gliottuta che l'hai sana la tossa.

Lattuca bella
non nasce affè
chiù tenerella
comme si tu.
Bella 'mbriana,
votate a me
saname, sana,
saname tu.

Così diceva Cicco.
Ma Zeza no palicco
le deze e disse: «Ste brache salate!
Non voglio pezzentune 'nnamorate.
Non saje, facce de sguessa,
ca n'è pe tutte lo magnare allesse?»

I sold cabbage stems.
I sold sprouted broccoli.
Now I don't even sell salt,
I am so bewildered and impoverished.

You ugly little mug,
raise this arm,
you've tried to get it up,
hold it out.
Such a joke
this creature
without even an under-shirt
that's decent.

Get out quickly
Don Quixote of la Mancha.
I'll give you a charge
with a scar and France.

OK, Zeza – let's make this blindman happy.
Take a little trunk from this vegetable garden,
a beanpod, a cucumber,
a Spanish radish, red and white,
which if you swallow it, will cure a cough.

Beautiful lettuce,
there's never
been lettuce
tenderer than you.
Lovely fairy,
turn to me!
Cure me,
cure me!

This is what Ciccio said,
but Zeza made his mouth go dry
and said: "These salty breeches –
I don't want beggars in love;
don't you know, fool,
that not everyone likes their food boiled?"

7 Oh cielo oh ammore

Oh cielo oh ammore o sciorta mia mmardetta
pecché ve site tutte cognorate
contra a mmé poverella
senz'avere tantillo de pietate?
Io squaglio comme squaglia la grandola
a lo sole pe chillo
bello cuccopinto mio
e ppo mmé sento dire
Lella è na torca
na teranna cana
nperzò dicite vuie
oh stelle, oh ammore, oh cielo,
si è bero ca pe isso, e ardo, e ghielo.

Se tu chiagne e mme vuò bene
tu considera mo à me.
Songo troppo chelle ppene
songo troppo le catene
che mme legano a ttè.

Titta tu t'allamiente
ma nnaie poca raggione
lassa chiagnere ammene
e fa sciabbacco ca mme sento scrastà
lo core e ll'arma.
Io te parlo coll'uocchie
e tu non siente
e che buò che te dica,
Titta di chisto core
non mmi ca Lella toia pe ttè se more.

Mamma mia pecché non siente
lo dolore ca a lo core
mme fa stà sempre in tromiente.
Lassame chiagnere
lassame fragnere
chisto dolore
d'intr'a sto core

Oh Heaven, oh Cupid! Oh my cursed fate!
Why have you all turned
against me, poor thing,
without even a little pity?
That handsome lover of mine
makes me melt
like the sun melts hail.
And then what do I hear?
"Lella is a wicked bitch!"
So please,
oh Stars, oh Cupid, oh Heaven,
you tell him it is true
that I burn and chill for him.

If you cry and say you love me,
have some consideration for me.
The suffering which binds me,
the chains which bind me
to you are too much.

Titta, you complain,
but you have little reason to.
Leave me to cry and lament loudly
because I feel my heart
being torn from my soul.
I speak to you with my eyes
but you don't hear.
What do you want me to tell you,
Titta, about this heart?
That Lella will die for you?

Dear me! Why don't you feel
my heart's pain, keeping me
forever in torment?
Leave me to lament,
leave me to crush
this pain
inside this heart;

e so contenta che
che Titta senta
Lella se more
sulo pe ttè.

9 Stò paglietta presentuoso

Stò paglietta presentuoso
và deritto comm'à fuso
né vò iusto cammenà.
Parla e fà lo gnemme gnemme
cierto è pe o de salemme,
à dò arriva vò gabbà.

È nò crocco de chianca
no piezzo de regnone
fuceto da lo cuollo allo tallone
hà na cera de mpiso
ogn'uno lo iastemma fuss'acciso.
Strilla lo fruttaiuolo
arrasso vavattene truffaiolo.
Dice lo tarallaro
non t'accostà te sciacco.
Mo vene para sacco
dice lo merciaiuolo.
E nzomma à do compare
siente dí serra serra
e se isso non fuie
chi le stira la pella
chi l'ammacca lo musso e chi la zella.

Paglietta zì zì
avite ngnor sì
la lopa sciù sciù
che pate bù bù
li turre petirre
e nanianà ah.
Vorrisse tu affè
compare né né

And be happy that
Titta hears: Lella
would die
only for you.

This presumptious lawyer is
stiff as a ramrod
and doesn't even want to walk.
He talks on and on, boasting,
worse than Methuselah.
Wherever he goes he wants to cheat someone.

He is a butcher's hook,
a slab of kidney gone bad,
rotten from head to toe.
He's as pale as a hanged man;
everyone curses him, "You should be murdered".
The greengrocer hollers,
"Get away you cheat!"
The baker says,
"Don't come near me, or I'll break your neck."
"Here comes the devil"
says the butcher of entrails.
And, you see, wherever he appears,
you smell a fight;
and if he doesn't run away,
there'll be someone to pull on his skin,
and some-one to bruise his face and head.

Lawyer cheat,
you have "Yes sir!",
you're starving, shoo shoo
you're suffering, boo boo
"li turri petirre
e nanianà", ah ah ah...
In fact you would like
to appear (neh neh), to be

de raffe mò mò
e fare pò pò
lo piscia portelle
lo vienne cha llà.

one thing or another,
and now shit.
The bed-wetting idiot goes
around, here and there.

II.

01 La Luciata a 3

Lucia
O sfortunata, chi mi consola?
Sì vuol partire,
sì vuol fuggire
il mio ben, il mio sole, il mio bel Cola,
deh!, per pietade, porgetemi aita,
ché già mia vita
a cruda morte dolente m'invita.

Cola
Vidi che parto, Madama Lucia,
voglio fuggire la tua crudeltà.
Ben troveraggio una dama chiù pia,
tutta de mele che buono me sà.

a 3
Non fuie ciervo né vola lo vento
come fa Cola pe chillo tormento
pe chella faccia che morte mi dà;
e cangia Lucia, la bernavalà, *etc.*

ultima risposta
Io chiù non chiango,
né vivo scontiento,
tutto di gioia
schiattare mi sento,
pe chella faccia che vita me dà;
e viva Lucia, la bernavalà, *etc.*

Lucia
Unhappy woman, who will comfort me?
He wants to leave,
he wants to flee,
my darling, my sun, my handsome Cola.
Pray, have pity, lend me your aid,
for my life already
beckons me mournfully to death.

Cola
As you see, I am leaving, Mistress Lucia,
I want to escape your cruelty.
I am sure I shall find a kinder lady,
all honey-sweetness who will suit me.

a 3
No deer can run nor wind blow faster
than Cola escaping that torment,
that face that is the death of me.
Oh change, Lucia! Blessings upon you, *etc.*

last words
I weep no more
nor feel dejected,
am so full of joy
I am ready to burst,
because of that face that gives me life.
Long live Lucia, blessings upon her! *etc.*

02-07 Care selve, amati orrori

03
Care selve, amati orrori,
che lo spirto di mia Clori in voi servate
ascoltate il mio dolor.

04
In voi, dolente, io veggio
arsi i fiori, tetre l'ombre e secchi i fonti
orridi e scoronati rimiro a voi d'intorno,
l'annosa quercia, il pino, il faggio, l'olmo,
che per dolor di Clori,
lasciando i rami al sol, e frondi e fiori.

05
Care selve, amati orrori,
che lo spirto di mia Clori in voi servate
ascoltate il mio dolor.
Che se nudo in voi s'aggira,
per amor langue e sospira,
rimembrando il mio amor.

06
Ecco l'alto cipresso,
nel cui tronco antico
lasciai, quando vivea la bella Clori
il suo bel nome impresso.
In quel pratello assisa,
il mio canto ascoltò, e mi rispose.
Qui di giacinti e rose
il seno s'adornò,
si cinse il crine
e qui di fresche brine,
colmi i novelli pomi a lei donai.
Ahi rimembranza, ahi vista al cor funesta!
La fredda tomba è questa,
che le ceneri accoglie,
della ninfa gentil, del mio tesoro,
che sovente spargea di frondi, e fiori

Dear groves, beloved wilderness,
since you harbour Clori's spirit,
listen to my plaint.

In you, sadly, I behold
the flowers withered, the shade gloomy, the springs dry,
ugly and stunted around you I see
the ancient oaks, pines, beeches, elms,
that mourning Clori
have shed their branches, leaves and flowers.

Dear groves, beloved wilderness,
since you harbour Clori's spirit,
listen to my plaint.
For if it wanders disembodied,
for love it languishes and sighs,
remembering my love.

Here is the lofty cypress
in whose ancient trunk
I, while the fair Clori lived,
carved her beloved name.
Sitting on that grassy knoll,
she listened to my song and answered it.
Here with hyacinths and roses
she adorned her breast
and garlanded her head,
and here, with the dew still upon them,
I gave the young apples to her.
Ah memories, ah sight that breaks my heart!
This is the cold tomb
in which the bones were laid
of the sweet-tempered girl, my precious jewel,
on which I often scattered leaves and flowers

ed inondai di pianto.
Ed hor di lei accanto per l'ultimo ristoro,
chieggio morte al dolor e pur non moro.

07
Vorrei lasciar, oh Dio!,
in questa tomba anch'io,
incenerito il cor d'ardor fedele.
Così lo spirto amante,
girar potrìa vagante,
seguendo l'alma bella,
ch'il fato mira fiero e crudele.
Vorrei lasciar...

08 Compatitemi amanti

Compatitemi amanti:
ero libero già da servitù,
anzi giurai, di non amar mai più.

11-13 Micco con Calascione, é Cuosmo con Violini

12
Micco
Bello tiempo passato
addove sì squagliato,
quanno a Puorto, a le Cenze,
a lo Pennino
nchiettade, vertoluse
e lette rummeche
cantanno vierze aroiche
'no torniello facea
p'ogne pontone,
chiù dell'Arpa d'Orfeo
stò Calascione.

Cuosmo
Veramente è cossì

and bedewed with tears.
And now beside her, as my final solace
I plead with grief for death, yet do not die.

I wish, oh God! that I could leave
in this selfsame tomb
my heart that faithful ardour burned to ashes.
For thus my loving spirit
could wander freely
with the beloved soul
that cruel fate struck down.
I wish...

Sympathise with me, you lovers:
I was once free from servitude,
indeed I swore never to love again.

Micco
The good old times
where have they gone?
When in Porto, in the Gelsi,
at the Pendino
in the company of the elect
and virtuous idols
the singing of epic verses
attracted the attention
at every corner,
not by Apollo's lyre
but with this calascione.

Cuosmo
It really is like that

poccà lo Munno
vace sempe a l'areto
facc'io sta rebecchina
che a li meglio leiute
ha fatto guerra
e mmo non serve chiù:
l'arte stà 'nterra.
Addove è ghiutto mò
lo Sio Perillo co 'l fausette suoie?
Dov'è del Iunio
che quanno la chitarra
co 'na destrezza granne isso sonava
fece arrecchire Galantonio Cava?

Micco
Et io de li Poiete
quanta me n'allecordo
che mò so ghiute a Chiunzo.
Sacc'io Giovanne della Carriola
la bon'arma di Cicco, lo vavuso
Vattista l'ogliarolo
Nardo lo pomeraro;
Mase lo sgargiariello
lo Dottore Chiaese e Rafaniello
che pe' Napole iea vennenno acito
poeta addotto e museco squesito.

Cuosmo
Micco nuie simmo nate
proprio a' scolatura dello Munno
pocc'a lo tiempo d'oie
pe' destino marditto
Musecha e Poesia
So ghiute a mitto.
Cierte Maste de Capella
songo 'ntutte a tiempo d'oie
che te fanno renegare,
pocca manco sanno fare
no' Ceccone ò Tarantella
ò l'Aballo de lo Voie.

because the world
keeps going backward.
I made this little rebec
which has done battle
with the best lutes.
Now it is of no use;
art has sunk so low.
Whatever happened to
Uncle Perillo
with his falsetto sounds as Juno
who when he played the guitar
with great talent had made
Gialantonio Cava rich?

Micco
And how well
I remember these poets
who have now disappeared.
I know well Giovanni dalla Carriola,
the good soul Cicco the drooler,
Battista the oil vendor,
Nando who sold lungs for cats,
Tommaso the dandy,
Doctor Chiaiese, and Rafaniello
who distributed vinegar for Naples,
talented poet and exquisite musician.

Cuosmo
Micco, we were born
at the end of the world
which today
because of ill fate
has caused Music and Poetry
to disappear all of a sudden.
Certain chapel masters
these days
make you shiver
because they don't even know how to do a
Chaconne or Tarantella
or the Dance of the Ox.

Micco
Cuosemo statte zitto,
non me fa' iastemà pro vita toia:
chisto sarà castigo
che 'nce havarà stipato
quarche mala chianeta
mente schitto è destata
a tiempe nuoste
la feccia d'ogne museco e poeta.
Mò lo sciore è già seccato
de chill'huommene sapute
li poete so' perdute
cà lo Munno stà scasato.

Cuosmo
Schitto 'nce so' ciert'Asene vestute
che manco te l'ampattano co' Apollo:
songo li corretturi della stampa.
Se tu le faie sentire no sonetto
se votano de brocca
co 'no musso de gorgia:
– quella sillaba è sciòncia,
quello vierbo è sciancato,
quel pensiero non vale,
oibò, questo concetto è triviale. –
Si tu le faie sentire 'na commedia
subeto siente dicere:
– lo stile è sfecatato,
l'intrico è mal portato,
quella scena finisce un poco fredda,
quell'atto non riesce
questo dramma
non so si è carne o pesce

Micco
o trippa sediticcia. –
Che pierde tiempo
e non le sbatt'en faccie
da sta dà mano mmerza a li mostacce.

Micco
Cosimo, shut up,
don't make me swear, for the life of you;
this is perhaps a punishment
reserved for us
by some evil planet,
while what is flourishing
in this day and age
are the dregs of every musician and poet.
By now the flowers of those men of culture
have withered,
and the poets have disappeared;
that is how much the world is in ruin.

Cuosmo
There are certain clothed asses
who certainly don't keep company with Apollo;
they are the proof readers.
If you recite a sonnet for them
they turn around brusquely
and with a disapproving glance say,
"This syllable is obscene,
and that verse is lame,
that idea doesn't hold up;
tut-tut, this concept is trivial!"
If they listen to a comedy,
you immediately hear them say:
"The style is worn out,
the intrigue is badly contrived,
the end of that scene is a bit cold,
that act doesn't work,
this play –
I don't know if it is meat or fish

Micco
or dried up tripe",
don't waste time
throwing it in his face,
with your left hand on your moustache.

Cuosmo e Micco *(a 2)*
Ah, ah, bene mio!
so' sfelettato...

Micco: De che ride?
Cuosmo: So' muorto...
Micco: Parla che n'esca n'Urso!
Cuosmo: Tu l'haie nzertata a piso...
Micco: Come a dicere mò?

Cuosmo
Fra 'na mez'ora
cierte compagne nueste
vonno fare n'opera musechesca,
meza grave e burlesca.
E lloco sentarraie
da ste lengue satire
che taglia lo ferraiolo
a chi 'nce recita,
e n'haverrà pe' premio
na sarma de vernacchie
(s'io non songo profeta)
lo masto de' cappella ò lo poeta.

Micco
Non te piglià fastidio
ca nuie pure 'ncentrammo
a sta 'nzalata:
quanta ne sentarimmo
da stì sputa sententie
che stanno apparrecchiate
a farence le smorfie e le adescate.
Perzò buono me pare
primma d'accomenzare
de farence la scusa
co chesta bella audienza
come s'usa.

Cuosmo and Micco *(a 2)*
Ah, ah, my dear,
I am dying of laughter.

Micco: What are you laughing at?
Cuosmo: I'm dead!
Micco: Speak – a bear is coming out!
Cuosmo: You hit the nail on the head!
Micco: What do you mean?

Cuosmo
In half an hour certain
of our friends
will attempt to put on a musical opera,
serious and comic at the same time.
And you will hear
a satyric tongue
cutting the robe
of whoever is reciting,
and who will receive, in first place,
an homage of raspberries
(if I am not a prophet)
the maestro di cappella or the poet?

Micco
You don't mind that
we too are part
of this salad:
just wait and see how much
we will hear from these wiseacres
who are getting ready
to make faces and whistle;
so I think it is a good idea,
before we begin,
to apologize
to this lovely audience,
as is the custom.

13
Micco e Cuosmo
Pe' dà gusto à vuie Signure
nuie volimmo accomensare
la comedia et a cantare:
simmo sette bell'umure.
Se stò luoco pare astritto
e de caudo n'affocate
o de pressa ve ne iate,
o con freuma, state zitto:
tornarimmo frà tre ora
poco più o poco manco
e se alcun ci beffa un quanquo
puote andarsene in buon'ora.
Ma se vuie 'nce compatite
comme a schiave 'nce legate
cà lo spasso ve pigliate
a la uffa e non spennite:
perzò nuie ve cercammo
'mpremio de ste fatiche
che facimmo pe buie
'na gratia sola:
perdite pe' tre ora la parola!

13
Micco and Cuosmo
To give pleasure to you gentlemen,
we would like to begin the play,
and there are seven of us
characters who will sing.
If this place gives you anxiety
or you are suffocating from the heat,
either leave in a hurry,
or be quiet!
We will be back in three hours,
more or less,
and if any of you want to make fun of us,
you can leave right now.
But if you want to have some pity for us,
and bind us like slaves,
you will see that here you will have plenty
of fun without spending a fortune.
So for this we ask you
as an award for all the trouble
we have gone to for you,
just one favour:
leave off talking for three hours!

14 La mia speme è vanità

La mia speme è vanità
solo un'ombra del pensiero
troppo è vero
moro, oh Dio!, senza pietà.
La mia speme è vanità.

È un fondar sull'acqua instabile
il sperar nella speranza
ch'ha in usanza
esser sempre variabile.
Seco già più non m'havrà
che mia speme è vanità.

My hope is vain,
no more than a phantom of my brain.
It is only too true
that I am dying, oh God! without mercy.
My hope is vain.

It is built upon shifting water,
the hope that would trust in hope,
for its very nature
is to be ever variable.
It no longer has me in thrall,
for I know my hope is vain.

Figlia ell'è d'un aura mobile
che deriva dal mio core
dell'amore
serva sì, ma troppo ignobile,
lieto me più non farà.

Al soffio d'inverno
io spiego il partire
ch'è meglio morire
che sperar contento.

In legno fugace
ch'altrove mi porte
vicino alla morte
procuro mia pace
cossì meglio m'avverrà.

It was born of a passing whim
that originated in my heart,
the handmaid
of love, indeed, but too dishonourable;
it will make me no happier.

With the winter wind blowing
I shall sail away:
for it is better to die
than hope for happiness.

In a ship sailing swiftly
bearing me afar,
once close to death
I shall be at peace,
and thus be truer to myself.

15 Come io viva Dio lo sà

Come io viva Dio lo sà
piango sempre nott'e dì
la perduta libertà.
Un che nasce sfortunato
non pretenda haver contento
e che a cibo di tormento
si nodrisce un disperato.
Io lo provo lasso ohimé!
che servendo ria beltà
quando haver credea mercé
ritrovai infedeltà.
Ad un sguardo che mentisce,
non dia fede un cor amante,
ch'infedele et incostante,
benche alletta al fin tradisce.
Creda ogn'un a quel ch'io sò,
fugga amor quanto più sà
e che pace haver mai può
chi soggetto a lui si fà?

How I yet live, God only knows:
ceaselessly night and day I weep
for my lost liberty.
One who is born unlucky
cannot aspire to happiness;
and he who eats the bread of bitterness
feeds a despairing soul.
I know this, alas and alack!
for when courting a cruel beauty,
believing her to be kind,
I found faithlessness.
A loving heart
should not give credence to a lying glance,
for it is faithless and inconstant,
and though alluring, ends by betraying.
Let all believe me when I say from experience,
avoid love as much as possible,
for who can enjoy a moment's peace
when in thrall to it?

17 All'impero d'Amore

All'impero d'Amore
bell'humore non giova
che chi manco si crede arso si trova.
Chi più presto e chi più tardi
vien domato da' suoi dardi:
non resist'al dolore, alma incostante
chi si burla d'amor, sospira amante!

L'infocata faretra,
cor di pietra non prezza,
e più scoccano dardi ov'é bellezza:
lega l'alme stempra in ghiaccio
quand'amor prepara i lacci.
Facci il bravo chi vuol con la sua face,
che l'incendio d'amor consuma e piace.

Against the power of Love
good humour is of no avail,
for one who dismisses it finds his fingers burnt.
Sooner or later
its darts will subjugate him:
he'll not resist the pain, a flighty soul
that takes love lightly becomes a sighing lover!

The quiver of fire
thinks nothing of a heart of stone,
and fires more darts wherever it finds beauty:
ice-bound souls are captured
when love sets the traps.
Thumb your nose at his torch, if you will,
but the fire of love consumes and pleases.

19 Gionto il fatal dì

Gionto il fatal dì
che Clorindo vezzoso da Lilla si partì,
la sconsolata amante
di sirena alle sponde,
pensierosa resto', tutta cordoglio
parea statua di marmo, assisa a' un scoglio.
Il diluvio di perle
che dagli occhi versò
diede inditio bastante
che ben era costei,
animata dal duol, marmo spirante;
con un languido ahimé!
l'occhio piangente aprì
e al suon de' sospir suoi cantò così:

Fidi amanti
chi vorra' saper che cos'è pena,
l'alma mia ve lo dira'.
Prova la mia costanza,

When the dreaded day arrived
that her beau Clorindo left Lilla,
the disconsolate lover
sat like a mermaid on the bank;
deep in thought, immersed in grief
she seemed a marble statue set upon a rock.
The stream of pearls
flowing from her eyes
clearly indicated
that this was she indeed,
animated by grief, marble that breathed;
with a mournful "alas!"
she opened her tearful eyes
and through her sighs sang thus:

True lovers,
if you would know what suffering means,
my heart can tell you.
My constancy proves

che l'inferno d'amor e' lontananza.
Donne mie vi posso dir
chi non ha lungi il suo bene
dir non puo' che sia martir.
Prova la mia costanza,
che l'inferno d'amor e' lontananza.

Barbaro fato, e come?
La vita mi togli, ed io respiro ancora?
Senza la vita mia, giusto e' ch'io mora,
che più non viva giorni tanto rei:
uccidetemi voi, tormenti miei.
Senza Clorindo, oh Dio!
sol un'ombra di vita è 'l viver mio:
con speme agonizzante,
son nel regno d'amor, larva vagante.
E di contento priva,
chiamar io mi potrei la morta viva.
Che ritrovino fine
mie pietose ruine,
gia' ch'ai sospiri trovo
sorda la morte e dispietati Dei:
uccidetemi pur, tormenti miei.
Ma che dico inaccorta?
Vo' mendicando la morte
e posso ritrovar [la] mia ventura
dentro quest'acque, e mort'e sepoltura?
Ma se finir mia vita
tra l'onde destinasse un fato rio,
morta sarei nel mar del pianto mio!
Che concludo, che fò?
Perché riposi un dì come vorrei,
uccidetemi pur tormenti miei.

Mentre la bella si dolea così,
oppressa dal dolor tacque, svenì:
duplicatrice del suo duolo intanto,
tacque la voce e più parlò col pianto.

that the greatest ordeal of love is separation.
Women, I can tell you,
no one who is not parted from her love
can know the meaning of anguish.
My constancy proves
that the greatest ordeal of love is separation.

Cruel fate, what would you?
You take away my life and yet I breathe?
Without my life, it is right that I should die.
That I no longer have to live in grief,
take my life, you torments.
Without Clorindo – O God! –
my life is but a shadow:
with dying hope
I wander like a ghost in the realm of love.
Deprived of all contentment
I could call myself a living corpse.
In order to bring an end
to my pitiful woes,
seeing that my plaints have found
death deaf and the Gods without pity,
take my life, you torments.
But what have I said unwarily?
Am I begging for death
when I can find my fate
in these waters, both death and burial?
But if a heinous destiny
had decreed a watery death,
I would have drowned in the ocean of my tears!
How shall I decide, what shall I do?
To let me rest some day as I would wish,
take my life you torments.

While the fair one thus complained,
oppressed by grief her voice failed and she swooned:
and then, her grief redoubled,
she fell silent and spoke no more for weeping.

20 Sdegnosetta e che vuoi tu?

Sdegnosetta e che vuoi tu?
Ch'io non t'ama, esser non può
se mi fuggi, tanto più,
bella mia, t'adorerò.
Pria l'amore lasceranno le facelle,
pria l'ardori perderanno due vive stelle,
che questo petto
ch'è tutto affetto,
non sarà qual sempre fù.
Pria nel mare si vedranno ferme l'onde,
pria volare mirerai nel ciel le sponde,
che questo core
che per te more,
non sarà qual sempre fù.
Pria li cieli fermeranno l'ampie rote,
pria li cieli partiranno da Boote,
ch'il mio pensiero,
ch'é troppo altiero,
non sarà qual sempre fù.

Disdainful girl, what do you want?
That I should cease to love you? That cannot be.
If you avoid me, even more,
my pretty one, shall I adore you.
The light will fail before my love,
bright stars will fade before my ardour,
for my breast
that is full of tenderness
will never change from what it has always been.
Sooner shall the ocean's waves be stilled,
sooner will you see fields flying high,
for this heart
that dies for you
will never change from what it has always been.
Sooner will the great celestial orbits cease their motion,
sooner will the heavens take leave of Boötes,
for my feelings,
are too noble,
and will never change from what they have always been.

22 Voi ombre notturne

Voi ombre notturne
guidatemi a Tirsi
se luce nemica
mi nega il gioire
tu notte più amica
non farmi languire.

Tirsi: Incognito è il sentiero,
non so dove mi guidi,
oh stelle se pur fia
ch'io ritrovi l'adorato mio bene,
faran gara al gioir anco le pene.

Clori: S'in questo nero speco
solo guidommi amor,

Nocturnal shadows,
lead me to Tirsi;
since unfriendly day
denies me delight,
you, friendlier night,
do not leave me to languish.

Tirsi: The way is unknown,
I cannot tell where you are leading me,
O stars, if it comes to pass
that I find my beloved once again,
my joy will be as great as my past griefs.

Clori: In this dark cavern
love is my only guide;

ma se cieco e bendato
fra caverne d'orrori,
tu sii mia scorta amor,
tu mio duce, mio caro Tirsi,

Mia cara / Mio caro ove tu sei
che vagando, i passi miei?
Ma l'amor cossì vuole,
godasi pur fra l'ombre il mio bel sole.

Oscure tenebre,
atre caligini,
oh, quanto funebri
siete al mio cor.
Dense caligini,
mostri più orridi
nutrisco al sen.

Tirsi: Crederò che m' inganni,
la mia adorata Clori?
No ch'amor mi difende.

Clori: E mi dirò tradita
del mio fedele Tirsi?
No la fe' mi protegge.

Quanto bella è d'amor dura la legge,
nel bel regno di Cupido
cor infido non vi stà
sol vi regna fedeltà.

Tirsi: Andrò per queste rupi
chiedendo aita ai venti,

Clori: girarò questi lidi
finch'abbia il ciel pietà de miei tormenti.

In amor non si disperi
chi s'ingolfa, o ciechi amanti,
mentr'incogniti sentieri

through frightful caverns,
you are my escort
love, my leader,
dearest Tirsi.

My love, my love, where are you,
that you are making my search so laborious?
But as Love will have it so,
even in darkness I shall delight in my sun.

Gloomy darkness,
coal-dark mists,
oh, how mournfully
you strike upon my heart.
Thick fogs,
horrible monsters
I foster in my breast.

Tirsi: Can it be that I doubt you,
my adored Clori?
No, for love defends me.

Clori: And could I be betrayed
by my faithful Tirsi?
No, for trust protects me.

How beautiful is love's firm edict!
In Cupid's realm
no faithless heart is found
but constancy reigns supreme.

Tirsi: I shall go among these cliffs
asking the winds for help,

Clori: wander along these shores
until heaven takes pity on my misery.

In love one does not despair
if overcome, O blind lovers,
for unknown paths

sol ci togliono da' pianti.
Né fido cor si crede,
ché chi è stato fedel perda la fede.

alone can dry one's tears.
Nor can a trusting heart believe
that those who have been faithful can lose faith.

III.

01 Tarantella

O re re lu passerelle inta l'avene
se no lu va paraie
tutta l'avena s'ha da mangià.

Ij non 'nce vai je a Monte
pe nun fa quella 'nchianata
vai de tacche e vai de ponte
tutte le jevene stanno a Monte.

Li-uei-li, tu lo sai ca tenghe ji
je tenghe n'auciedde
si lu vidi quant'è bedde.

The sparrow is in the oats;
if you don't go and capture him,
he will eat all the oats.

You are not going to the Mountain
to avoid that climb,
go, with heel and toe;
the hills are full of young handsome men.

Ui uei-jeui, do you know what I have?
I have a bird. If only
you could see how splendid it is!

02-03 Marte Ammore guerra e pace

02
[Aria]
Marte, Ammore guerra e pace
stanno suoccie 'mpiett'a me.
Ma già Marte s'è abbeluto
da ch'Ammore 'nc'è trasuto
ed Ammore chiù me piace,
Cilla mia'mpenzanno a te.

Che può dicere Cilla
quanno comm'a 'n'anguilla
'nce sciulia la fortuna e chiù penzanno
de la potè agguantà, chiù la sgarrammo.

[Aria]
Mars, Cupid, war and peace
both have a place in my heart.
But Mars has disgraced himself
since love has come to me
and I like Cupid better
thinking of you, Cilla.

What can Cilla say
when, like an eel,
fate eludes us, and the more we think
we can grasp it, the more we miss the mark.

[Aria]
Lo capo fa tubba catubba
lo core fa tappe tappe
ca roseco 'sti mappe
che spero po' 'na foglia.

03
Derrupane trommiente Cielo, né volo
à'n'affritto'nnammorato:
Saprimmo che t'è dato?
Prego, chiagno, sospiro,
e tu non siente.

[Aria]
S'è moppeta na chioppeta
de tutte le scianze
pe' fracella' 'sto core.
Si sazio de' 'sto [s]trazio?
No ancora? E che te pienze:
che so' de' vreccia, o' Ammore?

[Aria]
Io me struio e tu te struie
ma li pise a 'sta valanza
chi l'agghiusta? non se sa!
E chiagnénno e pezzénno tutt'e duie
iammo a tuorno a la speranza
pe d'have' 'na caretà.

[Aria]
My head goes "tubba catubba"
and my heart goes "tappe tappe"
and my gut is all twisted
just to have hopes of one leaf.

Torments overtakes me. Heavens!
A lover's illness has come over me.
Do we know what has happened?
I pray, I weep, I sigh and
you don't hear me.

[Aria]
There has been a shower
of all misfortune possible
to pierce this heart.
Haven't you had enough of this torment?
Not yet? And what do you think –
that I am made of stone, oh Cupid?

[Aria]
I languish and you languish
but who can balance the
weights on this scale? Nobody knows!
And weeping and begging, we both
go around in circles hoping
for some grace.

04 Me senta 'na cosa

Me senta 'na cosa
da miezo a lo core
sagli' 'nzi' a lo capo;
chi sa' se d'ammore?
Sarrà lo senapo?
Lo sento all'odore
che sa de scarola.
E me nc'ha couto ammore a la tagliola.

I feel something
rising from my heart
up to my head.
Who knows if it is love?
Maybe it was the mustard!
I can tell from the odour.
It smells like endive.
And Cupid has caught me in his trap.

05 Mo vedimmo

Mo vedimmo se 'sti femmene
che se vonno magnà l'uommene
sanno stare a la defesa.
Io da mo' chiagno la rosa
de la chiazza dell'onore;
ca', de le mezze lune
pratteco è lo sordato a buonne chiune.

Now let's see if these women
who threaten to devour their husbands
know how to defend themselves.
I have already begun to miss the rose
from its place of honour
which soldiers had
grown accustomed to.

06-09 L'Amante Impazzito

06
Che volete da me?
Stelle crudeli
non vi basta fin'hora
havermi incatenato
col biondo crin
d'una crudel tiranna.
Ch'oggi volete ancora
che vinto d'amorosa frenesia
a prov'afforza d'amore,
nuova pazzia.
Fate pur quel che volete
io per me voglio esser pazzo,
per menar l'hore più liete
e andar sempre a solazzo.
O quanti honori finti e bizzarrie
e si chiamano creanze e son pazzie.
Alli pazzi non si dice
via figlioli, che non sta bene,
quanto fa ben tutto lice
quanto vuol tutto conviene.
O che parli, o che taccia
o vegli, posa
gli è vergogna, e honori
tutt'una cosa.

What do you want from me?
Cruel stars,
isn't it enough that
you have enchained me
with the blond tresses
of a cruel tyrant
and now that amorous frenzy
has been won
by the force of love
you ask for more madness!
Do as you like;
as for me, I want to be crazy,
to live more happily
and always have fun.
Oh so many false honours and eccentricities;
they call them manners but they are lunacies.
Go on! One doesn't tell madmen
they shouldn't do this and that;
for them all is allowed.
They can do what they want.
Whether you speak or keep silent
or stay awake
to them honour and shame
are the same thing.

07
Volete una sonata?
Ma cercatela pur di poca spesa
che se grave la volete,
la grave pesa.
Sapete quel vuol fare,
vel dico alla svelata
a' pazzi sol convien,
che la sfacciata.

Si sona la Sfacciata.
Si canta la Sfacciata Napolitana.

Sona chitarra mia, sona a battente
lu sunatore ti dà li colpi giusti.
Ruspiti da lu sonnu no'cchiù dormiri
ca' non ci dormi quannu c'avimmu amari.
Nu lettu di viole ci lu faciti.
Li materazzi e li cuscini di seta
e i lenzoli soni arrecamati,
li cuperti soni di vasilicoj.
L'occhi toi belli
so'li fronni d'arburelli,
e l'occhi toi vivaci
so'li fronni di vammacia.
Rapilu, bella, ca t'avi da' parlà
t'ava dicere duje paroli,
tienele a mente non li scurdà.

O quante volte l'aggio
ditto, amore e ba'
quest'arso core mio
lascial' andare,
e finisci la via.
Cupido cieco e infido
muove il pie' lungi da me.
Bella canzon affe',
ma non mi piase
poichè tengo al cor un Moncibello
s'accende il petto mio

Would you like a sonata?
Look for a cheap one
because if you want it heavy,
it will be weighty.
Do you know what he wants to do?
I'll tell you when I find out.
For a madman
no one will do but a hussy.

Here the Sfacciata is played.
Here is sung the Neapolitan Sfacciata.

Play, guitar of mine, play it, hitting it.
The player will give you the right beats.
Awakened from sleep sleep no more.
There is no sleeping when there is someone to make love to.
You have made a bed of violets.
The mattress and the pillows of silk.
The sheets are embroidered.
The covers are of basil.
Your beautiful eyes
are the fronds of the saplings,
and your lively eyes
are fronds of cotton.
Open them, my beauty, I must speak
with you – I have two words to say –
remember them and don't forget.

Oh how many times
have I said love,
this burning heart of mine –
let it go,
and put an end to it.
Cupid, blind and treacherous,
take your feet far away from me.
In fact, it's a nice tune,
but I don't like it.
I hold close to my heart a
Moncibello and so my breast burns

con forza strana
musa mia,
convien Siciliana.

Si sona la Siciliana.
Si canta la Siciliana.

Cruda sorti pietà
non chiu' turmenti
non fari la mia Dia
tant'aspra e dura
che s'io sempre t'amai
fra pene e stenti
l'amerò chius'ancora
in sepultura.

08
Ma che son forse Orfeo
che con il canto mio
vogli placare o
le mie fiamme inmense
dunque continuo po'
la Tarantella.

Si sona la Tarantella.
Si canta la Tarantella.

O re re lu passerelle inta l'avene
se no lu va paraie
tutta l'avena s'ha da mangià.

Ij non 'nce vai je a Monte
pe nun fa quella 'nchianata
vai de tacche e vai de ponte
tutte le jevene stanno a Monte.

Li-uei-li, tu lo sai ca tenghe ji
je tenghe n'auciedde
si lu vidi quant'è bedde.

with a strange force,
my muse;
a Siciliana is called for.

Here a Siciliana is played.
The Siciliana is sung.

Have pity, cruel fate,
don't torment me any longer,
don't be a Goddess,
so harsh and hard
that if I have always loved you
despite the pain and hardship,
I will love you even more
when I am buried.

But you think maybe I am Orfeo
who with my voice
desire to placate
the fire in my mind?
So I will continue a bit
with the Tarantella.

Here a Tarantella is played.
A Tarantella is sung.

The sparrow is in the oats;
if you don't go and capture him,
he will eat all the oats.

You are not going to the Mountain
to avoid that climb,
go, with heel and toe;
the hills are full of young handsome men.

Ui uei-jeui, do you know what I have?
I have a bird. If only
you could see how splendid it is!

E allor ch'al cor m'accese
un sì gran foco
che mi strugge e consuma
ogni momento
allo mare, allo mare
tanto ardor si può smorzare,
allo mare, allo mare
corri, corri se puoi sanare.

E che mi giova cantar la tarantella.
Non è questo il mio mal
ma sol un'empia stella
che mi meni impazzito
all'ospedale.

09
Tò, tò vien qui barone
prestami in cortesia,
quel colascione.

Si sona la Pugliese.
Si canta la Pugliese.

Lu rusciu di lu mari è tantu forte.
La figghia di lu rrè se dae a la morte.
Idda se dae a la morte e jeu a la vita.
La figghia di lu rrè sta se mmarita.
Idda sta se mmarita e jeu me 'nzuru.
La figghia di lu rrè porta lu sciuru.
Idda porta lo sciuru e jeu la palma.
La figghia di lu rrè è sciuta a Spagna.
Idda è sciuta a Spagna e jeu 'n Turchia.
La figghia di lu rrè è la sposa mia.

O cruda tigre, o perfida tiranna
non ti basti d'avermi offeso,
a torto a morir il tuo sdegno
hor mi condanna,
e che gusto haverai,
quando son muorto?

Then there was such a burning fire
in my heart
that destroyed and consumed me
every moment
at the sea, at the sea
so much ardour can be extinguished,
at the sea, at the sea
run, run; you can get cured.

And I love to sing the tarantella.
This is not my disease
but only a pitiless star
that is leading me, gone mad,
to the hospital.

Hey, come here, baron;
kindly lend me
your colascione.

Here the Pugliese is played.
The Pugliese is sung.

The roar of the sea is very loud.
The daughter of the king is giving herself over to death.
She is giving herself to death, and I to life.
The daughter of the king is getting married.
She is getting married and I am getting married.
The daughter of the king carries flowers.
She is carrying flowers and I a palm.
The daughter of the king has gone to Spain.
She has gone to Spain and I to Turkey.
The daughter of the king is my bride.

Oh, cruel tigresse, oh perfidious tyrant,
isn't it enough to have offended me,
to have wronged me to death?
Your disdain condemns me now,
and what pleasure will you have
when I am dead?

Va' mariola, va'.
Hor s'io fossi Fetonte,
e guidassi del Sol il biondo Carro,
quanti accenti darei lieto e bizzarro.

Si sona la Carrese.
Si canta la Carrese.

Non ho paura, no
con foco e strale
altro che fiamme
io porto acceso in petto
va', poveretto, va'.

Hoibò, che canto è questo?
Quando lieto credeo
sui zaffiri del Ciel andar vagando
dietro dei bovi hor mi ritrovo arando.
Vorrei menar al bosco,
che si honore non vi è,
non mie vergogna.
Voglio fare il Pastor
con la zampogna.

Si canta la Pastorale.

Core acceso d'Amor non t'avvilire,
so che sei generoso: io ti conosco.
Qui la tua fiamma al Ciel può risalire
che ben ponno nudrir le fiamme il bosco.

Quando tua Clori
vedrà gl'ardori
all'hora dirà:
non più dolori
che n'ho pietà,
e io felice
se tal giorno veder
cor mio si lice.

Go, you swindler.
Now if I were Phaëton
driving the golden Chariot of the Sun,
I would speak forth in mirth and extravagance.

Here the Carrese is played.
The Carrese is sung.

I am not afraid, no!
With fire and darts
much more than a flame
I carry burning in my breast.
Go, poor thing.

Oh what kind of song is this
when I thought it was about roaming
among Heavenly sapphires –
only to find myself ploughing the fields with oxen.
I would love to go to the woods
where there is no honour
and no shame.
I want to be a shepherd
with the zampogna.

Here a pastorale is sung.

Oh, Heart, aflame with love. Don't disgrace yourself.
I know you are generous. I know you well.
Your fire can rise up to Heaven
fed by the fire in the woods.

When your Clori
sees all this ardour
she will say:
no more sorrows,
because I have pity
and I will be happy
if on that day I will be able
to see my Heart's delight.

E che tanto cantar,
son fatto mezzo roco
voglio spassarmi al gioco
abbiatemi patienza,
se vi tormento, amici
voglio che fate tutti a modo mio.
Impazzite anche voi
che son pazz'io!

14 Vide vi' lo giesommino

Vide vi' lo giesommino
quanno sta 'ncopp' a la testa
nché le daie 'no sciosciolillo
vide vi', ttuffe 'nterra e ghiuto già.
Accossì fa 'na figliola
quanno staie a la fenesta
'na parola, 'no zennillo
che le fa 'lo malandrino
te la face mertecà.

18 Serva antica

Serva antica, ch'è quase seccata,
che chiù pascole e frunne non da'.
E la sdamma caduta e 'nvecchiata,
che d'ammore chiù caccie non ha.
E se per vracche n'è chiù buono luoco,
o serve pe' l'accetta o pe' lo fuoco.

With all this singing
I have become hoarse;
I want to have fun with this game.
Please put up with me
if I torment you, my friends,
I want you all to do like me.
You all go crazy, too.
I am already mad.

Look, look at the jasmine
when it is in its vase,
just a light breeze
and it falls to the ground.
Just like a girl
who stands at the window:
just one word,
a tiny hint of wickedness
will make her fall.

An ancient, almost dried up forest,
that has lost its leaves and pastures
is the fallen, aged woman
who can no longer catch her prey of love.
And, being no longer good for pasturing,
is useful only for the hatchet or the fire.

Translations by Sigrid Lee, except CD 11: 01, 02-07, 08, 14, 15, 17, 19, 20 & 22 *by Avril Bardoni*

Antonio Florio

produced by:

Glossa Music, s.l.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MusiContact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com