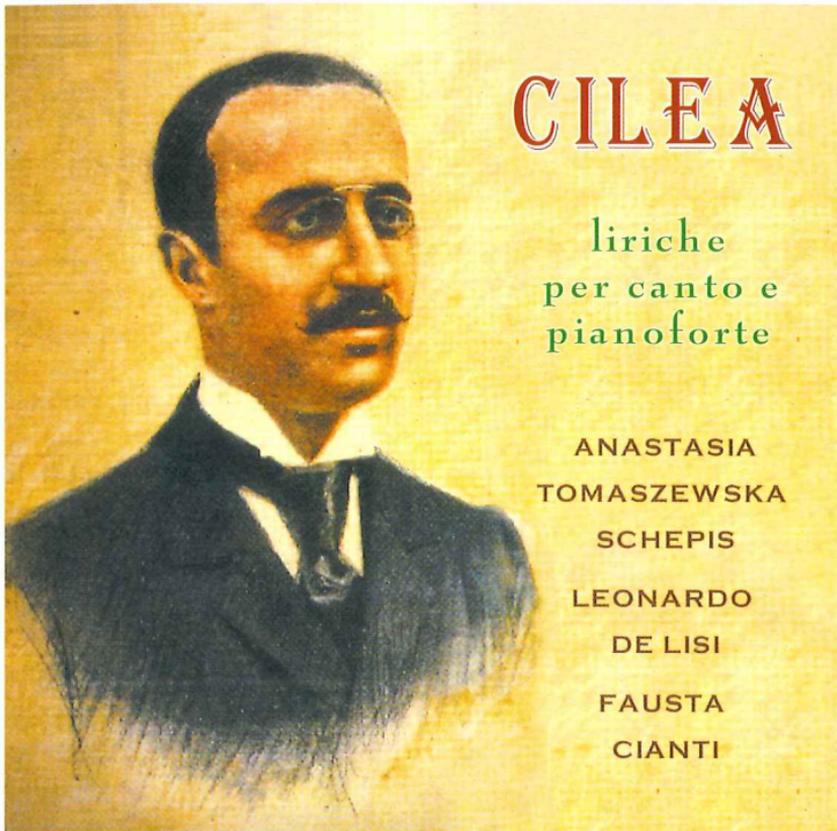


70°
1905-1975
BONGIOVANNI

Devità del Passato



CILEA

liriche
per canto e
pianoforte

ANASTASIA
TOMASZEWSKA
SCHEPIS
LEONARDO
DE LISI
FAUSTA
CIANTI

DIGITAL

Registrazione effettuata a Firenze nel dicembre 2001

Registrazione e editing digitale: Paolo Fedi

Si ringrazia per la gentile collaborazione: Stereo Hi-Fi (Prato)

CILEA CANTA FUORI DAL PALCOSCENICO

di CESARE ORSELLI

Fra gli operisti italiani dell'ultima generazione "storica", che allinea i nomi di Puccini, Mascagni, Giordano e Leoncavallo, il percorso artistico del calabrese Francesco Cilea (Palmi 1866 - Varazze 1950) è stato il più singolare: autore di solo cinque opere, con un riconoscimento mondiale al capolavoro *Adriana Lecouvreur*, per quarant'anni la sua Musa teatrale ha taciuto, ed egli si è limitato all'insegnamento e a piccoli lavori d'occasione. Positivamente, la ricorrenza del 50° della morte ha stimolato un'ampia ricognizione della sua personalità attraverso convegni, saggi, volumi, la pubblicazione dell'epistolario e la ripresa dell'inedita opera giovanile *Gina*, accolta con molto favore a Cosenza, a Roma e nella registrazione in CD (Bongiovanni GB 2302/3-2): dal 2000, è un lungo raggio di luce che si è proiettato sull'opera di Cilea e che prosegue fino all'anno in corso, in cui i teatri celebrano il centenario della prima di *Adriana* (1902).

L'incisione delle sue romanze viene a colmare, come suol dirsi, un vuoto: quelle edite sono soltanto cinque (che solo Roman Vlad ha studiate nel suo *Ritorno di Cilea*¹ del 1989), ma dagli archivi del Museo di Palmi sono emersi nove altri manoscritti, che danno al contributo di Cilea al canto da camera un carattere un po' meno occasionale. C'è un blocco di sei vere e proprie romanze da salotto, *Romanza, Il mio canto, Bionda larva, due Serenate, e Non ti voglio amar?*, composte fra il 1883 e il 1890, nel periodo della formazione di Cilea; ad esse si aggiungono, dopo la grande affermazione di *Adriana Lecouvreur, Lontananza, una Mazurka* inedita, entrambe del 1904, forse *Alba novella*, e le due liriche *Nel ridestarmi e Vita breve*. Nella stagione del "grande silenzio" che succede a

Gloria, infine, nascono, fra il 1939 e il 1944, il carducciano canto *Salute o genti umane affaticate*, la seconda versione di *Lontananza*, e *Dolce amor di povertade*, cui si devono aggiungere i *Tre Vocalizzi da concerto* e i *Tre vocalizzi* - per allievi di canto - che Cilea scrisse nel 1928 per Ricordi.

Il primo autografo emerso dal Museo di Palmi è una *Romanza*, su testo di Giuseppe Florio, composta nell'anno 1883. Cilea, non diversamente da altri "compagni di cordata" come Puccini o Mascagni, prima di terminare gli studi di composizione, si cimenta con alcune pagine corali sacre o con il canto da camera, in cui la tradizione romantica è stata soppiantata dalla nuova romanza da salotto di Tosti, un autore che negli anni Ottanta è divenuto un autore di fama internazionale. Naturale, dunque, che un ragazzo di diciassette anni aspiri a misurarsi con un genere di grande richiamo popolare e commerciale, che non pretende più che normali conoscenze della scrittura pianistica e solo una certa inventiva melodica. Nell'affrontare un impianto metrico tradizionale (una strofa di settenari sdruciolli e piani, come quelle del Manzoni e di tante arie verdiane), Cilea adotta per questa *Romanza* un "contenitore" formale tradizionale (ABA'B', in cui però, nella ripresa, il disegno vocale passa al pianoforte) che si conclude con una codetta. Curioso che in vari momenti il giovane Cilea inventi delle frasi non perfettamente simmetriche: ad esempio, per i due versi conclusivi della strofa, scrive una "risposta" di otto battute senza pausa, dilatando le parole con numerosi e imprevedibili vocalizzi. Nella sezione centrale, poi, la scrittura pianistica ha una ricercatezza armonica, con accordi diminuiti, none, fino alle tredicesime di sapore chopiniano, che testimoniano l'ottima scuola, di discendenza lisztiano-germanica, di Beniamino Cesi e di Paolo Serrao al S. Pietro a Majella: insomma, quasi una "romanza senza parole" sulla cui struttura Cilea adatta la linea vocale, pur con qualche errore pro-

sodico nel canto in rapporto al testo e fioriture fuori luogo, che rivelano un rapporto un po' maldestro con la parola intonata.

Rispetto alla precedente *Romanza, Il mio canto* - su poesia di un tale Angelo Bignotti, pubblicata il 5 dicembre 1886 sulla "Gazzetta musicale di Milano" - mostra una maggiore scioltezza nel maneggiare la prosodia e un gusto più lineare dell'armonia: si direbbe che l'amabilità dei modelli toscani s'imponga sulle precedenti "arditezze" del giovane maestro "tedeschino", che ora adotta la tipica forma della romanza ABA, ma per uno spazio musicale più concentrato. Il rapporto fra voce e scrittura pianistica è più chiaramente individuato: la bella melodia del canto (in re bem. magg.) è decisamente vocalistica, sillabica, con rare e discrete appoggiature e qualche gustoso episodio cromatico di sapore napoletano, mentre alla tastiera tocca un accompagnamento di arpeggi modulanti, che rivela il felice gusto armonico del giovane allievo e costituisce un po' la sigla della romanza.

Di uno o due anni successiva è *Bionda larva*, melodia per mezzosoprano, composta il 5 luglio 1888 su testo anonimo. L'impianto formale è un semplice A A' B, ma vi emerge una raffinata linea melodica e un senso armonico meno ricercato: la tonalità di do diesis min. passa nella sezione centrale alla omologa re bem. magg. (e qui Cilea sfoggia un'idea melodica di carattere sentimentale, decisamente toccante), per poi tornare nelle ultime battute pianistiche alla tonalità d'impianto.

La *Serenata* (su testo di G. Pessina, in quartine di decasillabi) non porta data ma, a giudicare dalla grafia, accurata e ridondante, sembra precedere *Il mio canto* e *Bionda larva*,² e risalire agli anni di Napoli, che si concluderanno con la rappresentazione di *Gina* nel febbraio 1889. Ha la solita struttura A B A B, un impianto

tonale in la bem. min. che nella sezione centrale passa in maggiore, un ritornello identico anche nel testo, un andamento melodico che confina con la canzone, con frequenti abbellimenti (terzine e quartine vocalizzate), una tessitura centrale che solo nel finale tocca il la bem. Qualche improprietà prosodica conferma una dimestichezza ancora non perfetta nell'adeguare il percorso melodico a quello ritmico-poetico. Un'altra *Serenata*, in re min., su una poesia polimetro di un ignoto P. Joe, è conservata in copia alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli: molto semplice strutturalmente (forma di romanza A B A'), è riscattata dal tono piuttosto dolente della melodia, accompagnata da accordi arpeggiati abbastanza convenzionali, a imitazione di uno strumento a pizzico, come nella celebre "Siciliana" della *Cavalleria rusticana* a venire.

Questi primi esperimenti rimasti nel cassetto confermano, nelle semplici forme musicali, nella dolcezza cantabile e nelle scelte poetiche, un gusto che ricalca la prassi "commerciale" della romanza d'epoca umbertina; inevitabile e dominante la tematica amorosa, riassunta in quella celebre richiesta di Tosti a Roberto Bracco "Li metterai tutte quelle parole che è così piacevole musicare: t'amo - mistero - divina - sogno - cielo"³. L'unica pagina che Cilea riuscirà a pubblicare nel 1890 con Ricordi è *Non ti voglio amar?*, scritta ancora da G. Pessina in quartine di endecasillabi (uno dei metri prediletti da Tosti e da altri autori di romanze). La semplice struttura A A B presenta una scrittura pianistica meno sofisticata della prima *Romanza* (sono elementari accordi di sostegno), e ha un andamento melodico che confina con i moduli della canzone prossima a nascere. Eppure, anche in questa pagina apparentemente innocua, Vlad ha individuato alcuni episodi che rivelano la raffinatezza del gusto armonico di Cilea (accordi modalizzanti e addirittura "una costellazione armonico-melodica riconducibile al modo octo-

tonico mi - (fa diesis) - sol - la - si bem. - do - do diesis”⁴

Quando Cilea s’impegna nel repertorio operistico, ottenendo riconoscimenti con *Tilda* e *L’Arlesiana* e soprattutto con *Adriana Lecouvreur*, sembra dimenticare la produzione da camera; ma *Lontananza!* è la conferma della fama raggiunta: nel 1904, tutta la Giovine Scuola - e Cilea è uno dei maestri riconosciuti - viene coinvolta in un’operazione commerciale dalla Gramophone⁵ che stampa e incide su disco le loro romanze. E sarà il celebre tenore Fernando De Lucia, compagno di camerata al Conservatorio di Napoli, a incidere quella di Cilea, su testo di Romeo Carugati, un critico musicale milanese “simpatico e scapigliato”. *Lontananza!* denuncia una certa insistenza sui modi della romanza da salotto (secondo, è da credere, le esigenze della casa discografica); eppure, anche in questa pagina disimpegnata, di sapore napoletano, Vlad individua alcune inflessioni che “fanno pensare a Ravel”, anche se “evidentemente si tratta di testimonianze di una affinità spontanea.”⁶

Una curiosità è la *Mazurka*, composta a Fiesole il 3 agosto 1904, nel periodo in cui Cilea era docente all’Istituto Musicale fiorentino, e destinata, riferisce il manoscritto, a “un’operetta”. Non era la prima volta che Cilea si cimentava con questa danza, già due o tre *suites* pianistiche e orchestrali ne contenevano: quello che qui colpisce è però non tanto il recupero classicheggiante, il rifiuto di ogni “arditezza” armonico-melodica, quanto, piuttosto, la leggerezza ironica con cui è affrontato il fragile testo, il gusto sorridente che - presente solo a tratti nella sua *Adriana* - rivela in Cilea una capacità di calarsi in un genere del tutto estraneo alla sua estetica. Forse agli stessi anni sembra risalire anche l’inedita *Alba novella*, pagina di notevole interesse: la data di composizione non ci è pervenuta, ma di fronte a questo testo, anonimo, che alterna endecasillabi con “spezzoni” di

versi, Cilea reagisce secondo criteri che non aveva mai praticato. Scompare qualunque principio strofico, e la pagina è declamata in uno stile recitativo-melodico, sostenuto da una scrittura pianistica per lo più accordale, con accensioni che corrispondono non più a una logica di struttura musicale, ma a una necessità, vorrei dire, di illustrazione poetica. Tutto il precedente “armamentario” di ricercatezze armoniche, di delicatezze cantabili, è come incanalato più razionalmente, verso effetti “imposti” dal contesto poetico. Si veda, ad esempio, nell’episodio che comincia con i versi “Vibravan /nell’aer terso armoniosi canti/ d’un’ignota dolcezza”, l’elegante disegno di arpeggi ascendenti-discendenti che suggerisce il palpito dell’emozione amorosa; e ancora, il trionfalistico scoppio conclusivo “m’aveva infine raggiunto/ la maliosa carezza dell’amor”.

Questa *Alba novella*, in certo modo, costituisce una sorta di ponte fra il Cilea tardo-romantico, della romanza da salotto, e un Cilea che s’incammina verso la moderna lirica da camera: quel genere con cui i Pizzetti, i Respighi vorranno rigenerare la nostra tradizione, dotando la cultura italiana di una produzione “alta” che possa competere con quella tedesca di *Lieder* e quella francese di *mélodies*. Se le due liriche *Nel ridestarmi* e *Vita breve*, pubblicate nel 1923, risalissero davvero a circa vent’anni prima⁷, confermerebbero l’immagine di un Cilea che si orienta prontamente verso una diversa estetica della lirica da camera: in primo luogo, il nome di Annie Vivanti, considerata allora una poetessa di tutto rispetto, sembra il segnale di un mutato criterio nella scelta dei testi; e il fatto che la poesia *Vita breve* si presenti con il sottotitolo “Una lettera” - che allude al tono discorsivo, epistolare dei versi (seppure organizzati in eleganti quartine di endecasillabi) - evidenzia la scelta del declamato come stile vocale che rifugge ormai dalla cantabilità delle più antiche romanze. Se è vero, come scrive Gavazzoni riferendosi

alla produzione operistica, che “con Cilea si è ancora in un ordine estetico (cioè in una ragione storica) che intende il linguaggio melodico come elemento primario”⁸, il fascino di questa *Vita breve* è invece tutto nella scrittura pianistica, nei mobili arpeggi che avvolgono la spoglia “lettura” del testo, giocata per lo più su note ribattute, su andamenti per gradi congiunti, con solo qualche impennata verso l’acuto quando la ragazza che scrive allude al compiersi dei suoi diciott’anni. Il salotto ha ceduto il campo alla piccola casa borghese, in cui si parla di babbo e mamma, il paesaggio nello sfondo è - cruda allusione - un camposanto in cui nevicava (non dimentichiamo *Nebbie, Nemicata* di Ada Negri e *Abbandono* di Annie Vivanti, musicate da Respighi), e la ragazzina sofferente di tisi ha preso il posto delle donne appassionate o maliarde di tanta letteratura salottiera e del melodramma di quegli anni. Anche *Nel ridestarmi*, su poesia del calabrese Felice Soffrè, presenta gli stessi orientamenti verso uno stile arioso-declamato, e un’autentica invasione della scrittura pianistica, in cui si colgono echi dell’impressionismo francese: “nelle quinte arcaicamente emancipate sembra riflettersi *La vallée des cloches*; le pesanti dissonanze emancipate si stemperano in morbide atmosfere esafoniche” (Vlad). Negli anni in cui Cilea compie la sua parabola teatrale, anche in questi piccoli lavori si colgono i segni di una curiosità, di un costante aggiornamento e affinamento della sensibilità armonica di cui la partitura di *Gloria* sarà il documento più evidente⁹, e che non cesserà nei decenni successivi.

Nel 1935 il Sindacato Musicisti offrì alla Principessa di Piemonte, per la nascita della figlia Maria Pia, una raccolta di ninnananne, e Cilea contribuì con “Nanna cuncheta”, un canto di culla in dialetto savoiaro, tratto dalle *Trenta ninne nanne popolari italiane* pubblicate nel 1934 dall’etnomusicologo Giorgio Nataletti: piccolo lavoro d’occasione, realizzato “in dodici ore”, in cui Cilea si limita a scrivere

il cullante disegno pianistico, di elementare ma garbata condotta armonica, in sintonia con la lineare profilatura del canto, di sapore schiettamente popolare.

Nella direzione dell'affinamento armonico, un altro esempio eccezionale è dato dalla lirica *Salute, o genti umane affaticate*, su un frammento del *Canto dell'amore* del Carducci, composta nell'aprile 1939 per le nozze Trapani-Lombardo e ritoccata a Varazze nell'agosto 1943. Da un testo politico, inneggiante a una palingenesi laica, Cilea estrapola soltanto, piegandolo a significati spirituali ed intimi, l'inno all'amore e all'illuminazione che si può cogliere nel futuro ("Il mondo è bello e santo è l'avvenir"); e creando una perfetta intesa con la felice occasione nuziale, ritrova in sé, nel momento della senilità, la capacità di un canto spoglio ed intenso, avvolto da una scrittura pianistica sottilmente intellettualistica, pervasa da una sorta di estenuazione armonica.

È la stessa predilezione per un pianismo più trasparente, prosciugato e meno "salottiero" che può aver indotto Cilea a riprendere il 27 settembre 1944 la vecchia *Lontananza*, intervenendo solo qua e là sulla linea del canto, sopprimendo piccole fioriture vocali e poche battute del pianoforte. E quando l'autore di *Adriana* intona la sua ultima lirica, *Dolce amor di povertade*¹⁰, ricorrendo a una lauda attribuita al "beato Jacopone da Todi", assistiamo a un ulteriore processo di decantazione: la ricercatezza armonica è messa da parte, in favore di una fluidità regolare di canto e di una quadratura classicheggiante che può destare stupore. Nonostante i recuperi medievaleggianti degli anni Trenta, Cilea non si lascia attrarre dal gusto arcaico, dagli echi gregoriani o laudistici; e scrive così una melodia cantabile, diatonica, ritornellata, il suo canto estremo in cui - di fronte al francescano elogio della povertà - la sua proverbiale gentilezza d'animo risorge, arricchita da un senso di leggerezza sorridente, "di una severa e controllata chiari-

tà classica”¹¹ che fanno pensare non già al neoclassicismo asprigno di uno Stravinskij o di qualche italico epigono, ma, piuttosto, al melodismo signorile di un autore come Francis Poulenc.

Il contributo di Cilea alla vocalità cameristica si arricchisce di alcuni lavori “extravaganti” che vengono collocati a conclusione di questo percorso: *Tre vocalizzi* per voce grave, media e acuta, destinati a una raccolta di studio pubblicata da Ricordi nel 1928 (a cui contribuirono altri maestri del momento come Montemezzi, Giordano, Zandonai); pagine rivelatrici - soprattutto quella per soprano, con le sue impegnative variazioni - di una conoscenza non comune del mezzo vocale, che negli altri *Tre vocalizzi in forma di concerto* assurge a autentica creatività artistica. La loro destinazione più “impegnativa” (sarà stata la suggestione del *Vocalise en forme di Habanera* di Ravel?) induce infatti Cilea a una ampiezza e raffinatezza di discorso melodico, a una originalità armonica (con l’uso di modi non tradizionali), a una scrittura decisamente virtuosistica che fanno collocare questi *Vocalizzi*, a pieno diritto, nella produzione della maturità. Di carattere molto diversificato (a un brillante “Andante gaio” seguono un “Lento doloroso” e un popolare “Allegro festoso”), queste pagine “avrebbero potuto portare la firma, a giudizio di Vlad, dei membri più avanzati della Generazione dell’Ottanta”: un riconoscimento che più alto non si potrebbe, nei confronti dell’elegiaco cantore dell’animo femminile, quale era apparso a molti, in modo esclusivo, Francesco Cilea.

¹ ROMAN VLAD, *Ritorno di Cilea - Prolusione al convegno*, in *Ritorno di Cilea*, Atti del Convegno promosso dalla SIAE e dal Teatro alla Scala, Varazze 5-6 giugno 1989, SIAE, Roma 1991, pp. 9-40; ripubblicato con il titolo *Le musiche da camera e da concerto di Francesco Cilea*, in *La dolcissima effigie*, Laruffa, Reggio Calabria 1994, pp. 195-227.

² Ci conforta in questa collocazione cronologica l'osservazione di Pitarresi: "La lirica (...) è scritta su carta pentagrammata uguale a quella usata per tre composizioni pianistiche risalenti agli anni 1885-1886." GAETANO PITARRESI, *Catalogo dei manoscritti musicali di Francesco Cilea presso il Museo "Cilea" di Palmi*, in *La dolcissima effigie*, cit., p. 363.

³ Cit. da GIANNI BORGNA, *La canzone italiana tra musica colta e musica leggera*, in AA.VV., *Tosti*, a c. di Francesco Sanvitale, EDT, Torino 1991, p. 181.

⁴ ROMAN VLAD, *Art. cit.*, p. 27.

⁵ Puccini dà alla Gramophone *Canto d'anime*, Mascagni *Stornelli marini*, *Ascoltiamo*, *Spes ultima*, Giordano *Crepuscolo triste*.

⁶ VLAD, *Art. cit.*, pp. 25-6.

⁷ Cfr. VLAD, *art. cit.*, p. 27: "pubblicate dalle Edizioni Curci nel 1923 ma risalenti probabilmente a circa vent'anni prima ed edite, allora, dall'editore napoletano Izzo."

⁸ GIANADREA GAVAZZENI, *Francesco Cilea diec'anni (sic) dopo la morte* (conferenza letta a Spoleto il 10 settembre 1960), Sonzogno, Milano 1960, p. 14.

⁹ FIAMMA NICOLodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale*, in *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Bulzoni, Roma 1990, p. 84, parla "dei prestiti più ovvi dell'Impressionismo (cfr. le scale esatonali nella cascata di arpeggi per la fontana zampillante al primo atto)...". Sull'argomento, si veda il saggio di M. ANTONIETTA TORCHIA, *L'opera "Gloria"*, in *Miscellanea Musicologica Calabrese*, a c. di Felicia Di Salvo e Francescantonio Pollice, A.M.A., Lamezia Terme 1994, pp. 101-176.

¹⁰ Pubblicata da Ricordi nel 1950, ma risalente almeno al 1944.

¹¹ LEONIDA REPACI, *Francesco Cilea* cit., p.17.

CILEA SINGS OFFSTAGE

By CESARE ORSELLI

Among Italian opera composers of the last “historic” generation, grouping names like Puccini, Mascagni, Giordano and Leoncavallo, the artistic progress of Francesco Cilea (Palmi 1866 - Varazze 1950) was the most unusual: author of only five operas, world famous for his masterpiece *Adriana Lecouvreur*, for forty years his theatrical muse remained silent. He limited himself to his teaching and little occasional compositions. The 50th anniversary of his death has given rise to widespread recognition of his personality with conferences, studies, books, publication of his letters and the revival of a youthful work, *Gina*, favourably received in Cosenza, Rome and the subsequent CD recording (Bongiovanni GB 2302/3-2). Since 2000 a long ray of light has been projected onto Cilea’s works, continuing throughout this year, in which we celebrate the hundredth anniversary of the première of *Adriana* (1902).

This recording of his songs serves to fill a void: only five have already been published (studied only by Roman Vlad in his *Ritorno di Cilea* in 1989)¹, but from the Palmi Museum Archives nine more manuscripts have emerged, showing Cilea’s contribution to chamber songs to be of a less occasional nature. There is a group of six parlour songs, *Romanza*, *Il mio canto*, *Bionda larvâ*, two *Serenate*, and *Non ti voglio amar?*, composed between 1883 and 1890, during the period of Cilea’s formation; to these were added, after the great success of *Adriana Lecouvreur*, *Lontananza!*, an unpublished *Mazurka*, both from 1904, perhaps *Alba novella* and the two songs *Nel ridestarmi* and *Vita breve*. And finally, during his “great silence” period after *Gloria*, between 1939 and 1944, he wrote his Carducci song *Salute, o genti umane affaticate*, the second version of *Lontananza*

and *Dolce amor di povertade*, to which we must add the *Three concert vocalises* and the *three vocalises* - for voice students - that Cilea composed for Ricordi in 1928.

The first autograph manuscript to emerge from the Palmi Museum was a *Romanza*, on a text by Giuseppe Florio, composed in “the year 1883”. Cilea, like his fellow composers Puccini and Mascagni, during his composition studies, tried his hand at sacred choruses and chamber songs, in which the romantic tradition was in the process of being superseded by the new parlour romanza of Tosti, a composer who in the 1880s had become world famous. It was natural that the ambitious seventeen-year-old tried to measure his talents with a genre that enjoyed enormous popular and commercial favour, especially one that did not require more than normal knowledge of piano composition and a little melodic creativity. For the traditional metric verse (a strophe of seven-syllable proparoxytone and paroxytone lines, a metre typically used by Manzoni and Verdi), Cilea adopted a traditional formal “container” for this *Romanza* (ABA'B', where the vocal design in the refrain is given to the piano), ending with a short coda. Curiously, in various places Cilea invented phrases that were not perfectly symmetrical: for example, in the two concluding lines of the strophe, he wrote an “answer” of eight bars without rests, dilating the words with numerous unexpected vocalises. In the central section the piano part is full of harmonic oddities, with diminished chords, ninths and even thirteenths of Chopinian flavour, that are witness to the first-class schooling he received in the Liszt-Germanic tradition from his teachers Beniamino Cesi and Paolo Serrao at S. Pietro a Majella. In final analysis, this romanza is almost a “song without words” on which Cilea added a vocal line, although there are several prosodic errors in the vocal part with respect to the text

as well as several unsuitable embellishments that demonstrate his inexperience in dealing with sung words.

Compared to the *Romanza, Il mio canto* (My song), on a poem by a certain Angelo Bignotti, published December 5th, 1886 in the “Gazzetta Musicale di Milano”, showed a more comfortable treatment of the prosody and a more linear harmonic line: perhaps the Tosti model had won over the previous boldness of the young “Germanic” composer, who now adopted the typical romanza form ABA, but in a more concentrated musical space. The relationship between the voice and the piano part is more clearly stated: the lovely melody given to the singer (in D-flat major) is decidedly vocalistic, syllabic, with only rare, discreet grace notes and a few spicy touches given by Neapolitan-style chromatic passages, while the piano accompaniment flourishes modulating arpeggios that reveal the young student’s refined harmonic taste, constituting the main characteristic of the romanza.

Bionda larva (Blonde wisp) for mezzo-soprano was composed a couple of years later, on July 5th, 1888, on a poem of the same name. The form is a simple A A’ B, but the melodic line is refined and the harmony seems more natural: the key of C-sharp minor passes in the central part to its corresponding D-flat major (and here Cilea gives vent to a moving melodic idea of sentimental character), to return with the final bars of the piano part to the initial key.

Serenata (Serenade) (on a poem by G. Pessina in decasyllabic quatrains) is not dated, but the character of the handwriting, accurate and redundant, seems to precede *My song* and *Blonde wisp*², probably written during his years in Naples which ended with the performance of *Gina* in 1889. It has the usual A B A B structure, with the basic key of A-flat minor that goes to major in the central sec-

tion, a refrain that repeats the text as well as the music, a melodic line typical of a song, with frequent embellishments (vocalised triplets and quadruplets), and a central section that goes into A-flat only at the end. A few prosodic uncertainties show that the composer was not yet perfectly comfortable with the necessity of adapting the melodic line to the poetic and rhythmic ones. Another *Serenata*, in D minor, on a mixed-metre poem by a certain P. Joe, is conserved in a copy in the Naples Conservatory Library: very simple in structure (romanza form A B A'), its main feature is the sorrowful character of its melody, accompanied however by more or less conventional broken chords in imitation of a plucked instrument, as in the famous "Siciliana" from the as yet unwritten *Cavalleria Rusticana*.

These early unpublished experiments followed the style of the typical "commercial" romanza of the time: simple musical forms, sweet singable melodies and choice of poetry. The inevitable love theme dominated, as summarised in the famous advice Tosti gave to Roberto Bracco: "You must use all those words that go so well with music: I love you - mystery - divine - dream - heaven"³. The only composition Cilea managed to publish with Ricordi in 1890 was *Non ti voglio amar?* (I want not your love?), once again from a text by G. Pessina, in hendecasyllabic quatrains (a favourite metre of Tosti and other romanza composers). The simple A A B structure has a less sophisticated piano accompaniment than his first *Romanza* (elementary supporting harmonic chords), and the melody is close to the song model that was soon to become standard. And yet, even in this apparently innocuous little piece, Vlad has pointed out some notable passages that show the refined harmonic taste of Cilea (modulating chords and even "a harmonic-melodic constellation of octotonic mode E - (F sharp) - G - A - B flat - C - C sharp").⁴

When Cilea set himself to writing opera, however (gaining recognition with *Tilda*, *L'Arlesiana* and especially *Adriana Lecouvreur*), he seemed to forget his chamber music experience; but *Lontananza!* (Far away!) was emblematic of the fame he enjoyed at the time: in 1904, the entire Youth School - of which Cilea was one of its most illustrious teachers - participated in a commercial operation set up by Gramophone⁵ to publish and produce a record of their songs. The famous tenor Fernando De Lucia, a fellow teacher at the Naples Conservatory, was to sing Cilea's song, on a text by Romeo Carugati, a Milanese musical critic known as a *simpatico* profligate. *Lontananza* seems to overemphasise the parlour-song style (probably requested by the record company); and yet, even in this unpretentious song with its Neapolitan flavour, Vlad remarks on several inflections that "remind you of Ravel", even if "obviously it is a case of spontaneous affinity."⁶

Mazurka is a curiosity that Cilea composed in Fiesole August 3rd, 1904, when he was on the teaching staff of the Musical Institute of Florence: the manuscript marks the song as destined for "an operetta". Cilea had already tried his hand at this dance rhythm: two or three piano and orchestra suites have a mazurka, but what is remarkable here, apart from a return to classical style and an absence of any harmonic and melodic "strangeness", is his ironic, light-handed treatment of the fragile text, a jocund style - found elsewhere only here and there in *Adriana* - that shows Cilea's capacity to write in a way that was totally foreign to his own sense of aesthetics. Perhaps the unpublished *Alba novella* (New dawn) was also written in this period; it is an interesting piece: we do not know when it was composed, but with this anonymous text which alternates hendecasyllables with lines of "broken" metre, Cilea reacted with criteria he had never before used.

Abandoning the strophic principle, the page is declaimed in a recitative-melodic style, accompanied on the piano mostly by chords interrupted by flaring bursts that correspond not so much to a logical musical structure as to a necessity of poetic illustration. All his preceding “baggage” of harmonic refinement and lyrical delicacy has been channelled more rationally into effects “imposed” by the poetic context, for example, in the episode beginning with “Vibravan / nell’aer terso armoniosi canti / d’un ignota dolcezza”, the elegant design of ascending and descending arpeggios suggestive of the emotional palpitations of love; and again, the triumphalistic final burst of “m’aveva alfine raggiunto / la maliosa carezza dell’amor”.

Alba novella constitutes a sort of bridge between the late-romantic Cilea of the parlour romanza and the Cilea moving toward the modern chamber song: the style with which composers such as Pizzetti and Respighi attempted to regenerate Italian tradition with a “high” artistic production that could compete with the German Lied and the French *mélodie*. If the two songs *Nel ridestarmi* (On awaking) and *Vita breve* (Brief life), published in 1923, were in fact composed twenty years earlier⁷, the image of a Cilea oriented toward new aesthetics in the chamber song would be confirmed: to begin with, the name of Annie Vivanti, considered at the time a poetess worthy of every respect, would seem to indicate a change in criterion in his choice of texts, and the fact that the poem *Vita breve* has the subtitle “una lettera” (a letter), alluding to its discursive, epistolary tone (although the verses are organised into elegant quatrains of hendecasyllables), would seem to evidence his choice of declamation for his vocal style in contrast to lyrical, melodic earlier songs. Cilea’s opera works, as Gavazzeni noted, still belong to “an aesthetic order (that is, a historical concept) in which melody is the primary ele-

ment”⁸, whereas the appeal of this *Vita breve* comes from the piano part, the flowing arpeggios that cushion the bare “recitation” of the text, with its repeated notes and movement only to nearby notes, with a single rise to higher registers when the girl who is writing alludes to her forthcoming eighteenth birthday. The parlour has become the little bourgeois dwelling, where talk is of mummy and daddy, the scene out the window is - cruel allusion - a cemetery where it’s snowing (note the similarities with *Nebbie*, *Nevicate* by Ada Negri and *Abbandono* by Annie Vivanti, set to music by Respighi), and a young consumptive girl has taken the place of the passionate or scheming women central in most of the parlour literature and opera of the time. In *Nel ridestarmi*, on a poem by Felice Soffrè from Calabria, we find the same orientation towards an arioso-recitative style and an authentic invasion by the piano accompaniment, in which we hear echoes of French impressionism: “the archaically emancipated fifths seem to be a reflection of *La vallée des cloches*; the heavy emancipated dissonances melt in soft hexaphonic atmospheres” (Vlad). During the years Cilea composed for the theatre we discover in these minor works the signs of his curiosity for constant modernisation and refinement of his harmonic sensitivity of which the score of *Gloria* was to be his most important example⁹, a trend that was to continue into the following decades.

In 1935 the Music Union offered the Princess of Piedmont, for the birth of her daughter Maria Pia, a collection of lullabies to which Cilea contributed with “Nanna cuncheta”, a cradle song in Savoyard dialect, taken from *Trenta ninne nanne popolari italiane* (Thirty popular Italian lullabies) published by the ethnomusicologist Giorgio Nataletti in 1934. It is a little occasional piece, written “in twelve hours”, with a simple rocking piano accompaniment of elementary though

pleasant harmonic development suitable to the linear profile of the vocal melody, a typically popular tune.

In the direction of harmonic refinement, another exceptional example is found in the song *Salute o genti umane affaticate* (Greetings, tired humanity), on a fragment of *Canto d'amore* by Carducci, composed in April 1939 for the Trapani-Lombardo wedding and revised in Varazze in August 1943. From a political text extolling secular palingenesis, Cilea extracted a spiritual and intimate fragment, using only the hymn to love and to the illumination it would bring in the future ("The world is beautiful and the future divine"), creating a perfect tie with the happy nuptial event. In his old age he had the capacity to create an essential, intense song, enfolded in a subtly intellectual piano part pervaded by a sort of harmonic weariness.

Perhaps it was this desire for a more transparent piano part, simpler and less "drawing-room" in style that made Cilea revise his old *Lontananza!* on September 27th, 1944, intervening only here and there in the vocal line, taking out little vocal ornaments and altering a few bars of the piano part. With his last song, *Dolce amor di povertade* (Sweet love of poverty)¹⁰, a laud attributed to "blessed Jacopone da Todi", the author of *Adriana* perfected this process of decantation: harmonic refinements were set aside in favour of a regular fluid melody line in the voice and a framework so classical that it surprises. Despite the medieval revival of the thirties, Cilea was not attracted to its archaic tastes, its Gregorian and laudistic echoes; he wrote a melodic, diatonic, refrained song, his last song, in which - using this Franciscan praise of poverty - his proverbial kindness took over, enriched by a sense of unbound happiness, "of severe, controlled classical clarity"¹¹ that reminds us not so much of the rough neo-classicism of Stravinsky

or one of his Italian followers, but rather the gentlemanly melodic style of a composer such as Poulenc.

Cilea's contribution to vocal chamber music was enriched by several "extravagant" pieces assigned to the end of his creative evolution: *Three vocalises* for low, intermediate and high voice, to be included in a collection of studies published by Ricordi in 1928 (along with contributions from other composers of the time: Montemezzi, Giordano, Zandonai), revealed Cilea's profound knowledge of vocal technique - especially in the study for soprano, with its difficult variations - that was to take him to the heights of artistic creation in his *Three concert vocalises*. They were intended to be more "demanding" (perhaps under the influence of Ravel's *Habanera Vocalise*) and Cilea provided breadth and refinement in the melodic discourse, harmonic originality (using untraditional modes) and a decidedly virtuoso style of composing that justify the placing of these *Vocalises* among the works of his maturity. Of diversified character (the opening "Andante gaio" is followed by a "Lento doloroso" and then a folksy "Allegro festoso"), these pieces "could well have been composed, in Vlad's opinion, by the most advanced members of the Generation of the Eighties", a recognition of the highest order for the elegiac cantor of the feminine soul, as Francesco Cilea seemed exclusively to many to be.

¹ ROMAN VLAD, *Ritorno di Cilea - Prolusione al convegno*, in *Ritorno di Cilea*, Atti del Convegno promosso dalla SIAE e dal Teatro alla Scala, Varazze 5-6 giugno 1989, SIAE, Roma 1991, pp. 9-40; republished with the title *Le musiche da camera e da concerto di Francesco Cilea*, in *La dolcissima effigie*, Laruffa, Reggio Calabria 1994, pp. 195-227.

² Confirmation of this chronological placement is found in an observation of Pitarresi: "The song (..) is written on the same pentagrammed paper as used for three piano compositions from the period 1885-1886." Gaetano Pitarresi, *Catalogo dei manoscritti musicali di Francesco Cilea presso il Museo "Cilea" di Palmi*, in *La dolcissima effigie*, cit., p. 363.

³ From Gianni Borgna, *La canzone italiana tra musica colta e musica leggera*, in AA. VV. *Tosti*, edited by Francesco Sanvitale, EDT, Torino 1991, p. 181.

⁴ Roman Vlad, *Art. cit.*, pp. 25-6.

⁵ Puccini gave Gramophone *Canto d'anime*, Mascagni *Stornelli marini*, *Ascoltiamo*, *Spes ultima*, Giordano *Crepuscolo triste*.

⁶ Vlad, *Art. cit.*, pp. 25-6.

⁷ Cf. Vlad, *art. cit.*, p. 27: "published by Edizioni Curci in 1923 but probably originating some twenty years earlier and published at the time by the Neapolitan editor Izzo."

⁸ Gianandrea Gavazzeni, *Francesco Cilea diec'anni dopo la morte* (conference read in Spoleto September 10th, 1960), Milano 1960, p. 14.

⁹ Fiamma Nicolodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale*, in *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Bulzoni, Rome 1990, p. 84, mentions "obvious borrowings from Impressionism (cf. the hexatonic scales in the flow of arpeggios for the gushing fountain in the first act)...". On the subject there is the article of M. Antonietta Torchia, *L'opera "Gloria"*, in *Miscellanea Musicologica calabrese*, edited by Felicia Di Salvo and Francescantonio Pollice, A.M.A., Lamezia Terme 1994, pp. 101-176.

¹⁰ Published by Ricordi in 1950, but written by 1944 if not earlier.

¹¹ Leonida Repaci, *Francesco Cilea cit.*, p. 17.

1 ROMANZA (Giuseppe Florio)

Solea d'ogn'alba al nascere
 dal cespo mio diletto
 fresca una rosa cogliere
 e me ne ornava il petto,
 quando a te piacqui e l'anima
 al primo amor s'apri.
 Tra le tue braccia or vivomi
 dell'amor tuo beata,
 e ancora alla memoria
 mi torna, imagin grata,
 quel fior ch'accolse i palpiti
 de' miei primieri di.
 Deh! Se i miei giorni mancano,
 alla mia tomba allora
 vieni pietoso a piangere
 ed il terren ne infiora.
 Ne' fiori e nelle lacrime
 soave è una virtù.
 E se sul freddo cenere
 cadrà quel fior gentile,
 oh di quel fior rammentati:
 degli anni in sull'aprile
 bella soleva io rendermi
 per piacerti di più.

ROMANZA (Giuseppe Florio)

Every dawn at break of day
 from my favourite bush
 you used to pluck a rose
 and lay it on my breast,
 when you cared for me and your soul
 opened up to first love.
 In your arms I live
 in your blessed love,
 and yet to my memory
 returns, pleasing image,
 that flower full of trembling
 of my first days.
 Oh! If I should pass away,
 come to my tomb
 to cry in pity
 and dampen the earth.
 For flowers and tears
 are sweet with virtue.
 And if on cold ashes
 that gentile flower should fall
 oh, remember that flower:
 every year in April
 I became more beautiful
 to please you more.

2 IL MIO CANTO (Angelo Bignotti)

Voi mi chiedete un canto,
 ma il cerco invan nel povero mio core;
 solo vi abbonda il pianto:
 la mia canzone è quella del dolore.
 Ed or, se lo volete,
 invocherò la triste anima mia;
 ma poi vi stancherete
 d'un canto eterno di malinconia.
 Un po' di ben io pure
 ho chiesto un tempo a una gentil visione,
 e scordai le sventure
 per dire ad essa qualche mia canzone.
 Ma un giorno, lo sapete?
 quella immagin gentil m'ha infranto il core,
 e d'allora, credete,
 il canto mio è quello del dolore.

3 SERENATA (Giuseppe Pessina)

L'aere imbruna, soave la brezza
 lieve spira da' flutti del mar..
 Non t'invita la blanda carezza
 questa sponda infocata a lasciar ?
 Vieni al mar, vieni al mare, fanciulla,

MY SONG (Angelo Bignotti)

You ask me for a song
 but in vain I search for it in my heart;
 only weeping is abundant there:
 my song is one of sorrow.
 And now, if you like,
 I shall invoke my sad soul;
 but you shall soon tire
 of eternal melancholy.
 A little happiness I too
 asked for once from a gentle vision,
 and forgot my troubles
 to sing for her my songs.
 But one day, do you know?
 that gentle spirit broke my heart,
 and from then on, believe me,
 my song is one of sorrow.

SERENADE (Giuseppe Pessina)

Dusk is falling, the sweet breeze
 rises softly from the surge of the sea.
 Does not this bland caress invite
 you to leave this fiery shore?
 Come to the sea, young girl,

tutti gli astri sorridon d'amor.
 Sovra l'onda turchina ti culla,
 e t'inebri dell'alge l'odor.
 Cheto è il mar, ma nell'anima mia
 la tempesta non senti ruggir?
 Tu, che sola il mio core desia,
 tanto affanno non corri a lenir?

all the stars are laughing with love.
 The blue wave shall rock you
 in the heady odour of the algae.
 The sea is calm, but hear you not
 the storm raging in my soul?
 You, my heart's only desire,
 run not to calm my distress?

4 NON TI VOGLIO AMAR ?
 (Giuseppe Pessina)

Amar non mi vuoi più, ma come mai
 se sfioro, pur a caso, la tua man,
 provi una scossa, e pallido ti fai
 solo ch'io ti riguardi da lontan ?
 Perché, sia che alla chiesa o a spasso io vada,
 t'incontro ad ogni svolta? di' perché...
 sempre piantato là giù nella strada
 con quegli occhioni tuoi rivolti a me?
 E se un guardo sol ti rivolgessi
 di quelli, sai? che ti facean gelar;
 se una sola parola io ripetessi,
 diresti ancora: "Non ti voglio amar"?

I WANT NOT YOUR LOVE?
 (Giuseppe Pessina)

You want to love me no more, but how is it
 that if I should by chance touch your hand,
 you feel a shock, and you become pale
 if only I look at you from afar?
 Why, whether going to church or for a walk,
 do I meet you at every turn? Tell me why...
 always down there on the road
 with your big eyes fixed on me?
 And if a single look I gave you
 of the kind, you know, that stopped you cold,
 if I said a single word to you,
 you would still say "I want not your love"?

5 SERENATA (P. Joe)

Mormorante di tenero desio
 langue lontan la mesta serenata,
 ma s'arresta il canto mio
 a la gelida soglia del suo cor.
 "Bianca fata, non vi scuote
 la cadenza addolorata?
 Non vi portan le mie note
 come un'onda di sospir?
 O mia bianca idolatrata,
 di chi sognate, ahimé ! di chi sognate?
 Fremo e canto e di dolor
 culla i vostri sogni d'or
 la serenata.

6 BIONDA LARVA

Scolora il dì, il dì lento scolora,
 ed io ricordo quando ti lasciai.
 Quel profondo dolor ricordo ancora
 e non ho pace, e non ho pace mai.
 O bionda larva che il mio cor sognò,
 sul mio cammin mai più ti rivedrò.

SERENADE (P. Joe)

Murmuring with tender desire
 the sad serenade languishes far off,
 but my song stops short
 at the gelid entrance to her heart.
 "White fairy, are you not moved
 by the sorrowing cadence?
 Does my song not bring you
 the breath of my sighs?
 Oh my white idol, alas,
 of whom are you dreaming, of whom?
 I tremble and sing and with sorrow
 may my serenade cradle
 your golden dreams.

BLOND WISP

The day is waning, slowly darkening,
 and I remember when I left you.
 That deep pain I remember still
 and there is no peace, no peace for me.
 Oh blond wisp dream of my heart
 on my path I shall never see you again.

ALBA NOVELLA

7 Una mattina
 m'apriron nella stanza una finestra.
 Oh, la buon'aria che venia dai monti
 piena di effluvi a carezzarmi il viso,
 quella mattina! Il ciel pareva più limpido
 e più frondosi gli alberi, vibravano
 nell'aer terso armoniosi canti
 d'un'ignota dolcezza...
 Rinnovellato il sangue mi scorreva
 in ogni vena... Avea il core sussulti...
 Un'insolita ebbrezza
 mi prendeva. Mi aveva alfin raggiunto
 la maliosa carezza dell'amore!

8/15 LONTANANZA (Romeo Carugati)

Nella notte stellare invoco e attendo
 il tuo ritorno, o vita di mia vita.
 Sogno il tuo viso, la tua voce intendo;
 provo de' baci la malia squisita.
 Se è ver che lontananza accresce amore,
 amare e star lontani è gran dolore!

NEW DAWN

One morning
 they opened a window in my room.
 Oh, the good air from the mountains
 sweet scented that came to caress my face,
 that morning! The sky seemed clearer
 the trees leafier, in the pure air
 harmonious songs vibrate
 of unknown sweetness...
 Renewed my blood pulsed through
 my veins... My heart pounded...
 A strange elation
 took hold of me. At last I had felt
 the magic spell of love!

FAR AWAY (Romeo Carugati)

In the starry night I call for and await
 your return, oh life of my life.
 I dream of your face, I hear your voice;
 I feel the exquisite magic of your kisses.
 If it is true that distance makes love stronger,
 loving so far apart is terribly painful!

9 MAZURKA

Molle, scherzosa,
 la facile mazurka,
 se la si vuol saltare,
 se la si vuol strisciare,
 ti fa l'effetto quasi
 di danza turca.
 È fatta in tempo dispari;
 così bisogna fare:
 cioè due nel battere,
 un nel levar.
 Un, due, tre
 Trallerlalalara.

10 NEL RIDESTARMI (Felice Soffré)

Strano; ma adesso mi par bello il mondo,
 e l'abborrivo ieri.
 Quanto ho dormito! E che sonno profondo!
 Anima mia, dov'eri?
 Dov'eri, mentre come spugna in mare
 nei suoi meandri il core
 flusso e riflusso avea, senza provare
 desiderii o dolore?
 Dov'eri, mentre la mia mente sorda

MAZURKA

Flexible, playful,
 the easy mazurka,
 you can jump to it,
 you can slide to it,
 it's almost like
 a Turkish dance.
 It has an odd rhythm;
 here's how to do it:
 two on the down beat,
 one on the up.
 One, two three,
 Trallerlalalara.

ON AWAKING (Felice Soffré)

Strange; now the world seems beautiful
 to me, and yesterday I hated it.
 How long I slept! And how deeply!
 My soul, where were you?
 Where were you, while like a sponge in
 the sea in its wanderings my heart
 floated back and forth, without feeling
 either desire or pain?
 Where were you, while my mind

si faceva di pensieri,
 come armonica a cui non si dà corda,
 anima mia, dov'eri?

was deaf to thoughts,
 like a harmonica without tune,
 my soul, where were you?

11 VITA BREVE: UNA LETTERA
 (Annie Vivanti)

SHORT LIFE: A LETTER
 (Annie Vivanti)

Sto bene, proprio bene! Ho un po' di tosse
 che passerà quando vien primavera.
 Vedessi poi che belle guance rosse!
 Fanno invidia alla bambole di cera.
 Ora la mamma non mi grida mai...
 E babbo poi! Mi bacia ogni momento.
 Mi guarda in faccia e dice: Come stai?
 E s'io non rido non è mai contento.
 Sono felice! Vivere è un incanto.
 Sai che domani compio i diciott'anni?
 Poveri morti! È triste il camposanto!
 Nevica!...Addio. Salutami Giovanni.

I am well, very well! I cough a little
 But that will go away in the springtime.
 If you could only see my red cheeks!
 They are the envy of my wax dolls.
 Mamma never scolds me any more...
 And daddy now! Kissing me all the time.
 He looks at me and says: how are you?
 And if I don't laugh he is not content.
 I am happy! Life is a charm.
 Do you know that tomorrow I'll be eighteen?
 Poor dead people! How sad the cemetery is!
 It's snowing!...Goodbye. Say hello to
 Giovanni.

12 NINNA NANNA SAVOJARDA
(raccolta e trascritta da Giorgio Nataletti)

Nanna cuncheta,
la mamma è andaita a messa;
papà l'è andà a Tùrin
a comprar dei bürattin.
Fa la nanna me ninin,
ciàpa ciàpa un bel basin!

13 SALUTE O GENTI UMANE
AFFATICATE (Giosué Carducci)

Salute, o genti umane affaticate!
Tutto trapassa e nulla può morir.
Noi troppo odiammo e sofferimmo.
Amate.
Il mondo è bello
e santo è l'avvenir.

14 DOLCE AMOR DI POVERTADE
(attr. Jacopone da Todi)

Dolce amor di povertade,
quanto ti deggiamo amare!
Povertade poverella,
umiltade è tua sorella:

SAVOYARD LULLABY (collected
and transcribed by Giorgio Nataletti)

Sleep little one,
mamma has gone to mass;
daddy has gone to Turin
to buy you some puppets.
Go to sleep my little one,
here for you a sweet little kiss!

GREETINGS, TIRED HUMANITY
(Giosué Carducci)

Greetings, tired humanity!
All shall pass and nothing shall die.
We hate too much and suffer for it.
You must love.
The world is beautiful
and the future divine.

SWEET LOVE OF POVERTY
(attr. Jacopone da Todi)

Sweet love of poverty,
how must I love you!
Poor little poverty,
humility is your sister;

ben ti basta una scodella
 et al bere et al mangiare.
 Povertade questo vole,
 pane et acqua et erbe sole.
 Povertà batte alla porta
 e non ha sacca né borsa:
 nulla cosa seco porta
 se non quanto ha da mangiare.
 Povertade non ha letto,
 non ha casa ch'aggia tetto,
 non mantile ha e pur né desco,
 siede in terra a manducare.
 Povertade muore in pace:
 nullo testamento face;
 né parenti né cognate
 non si senton litigare.
 Povertade, amor giocondo
 che disprezza tutto il mondo;
 nullo amico le va intorno
 per avere ereditare.
 Povertà fai l'uom perfetto,
 vivi sempre con diletto.
 Povertade va leggera;
 vivi allegra e non altera;
 è per tutto forastera,
 nulla cosa vuol portare.

all you need is a bowl
 and some food and drink.
 Poverty desires only
 Bread and water and a few herbs.
 Poverty knocks on the door
 and carries neither sack nor satchel
 it takes nothing along
 except what it has to eat.
 Poverty has no bed,
 it has no house with a roof,
 no cloak has it nor table prepared,
 it sits on the ground to beg.
 Poverty dies in peace:
 no testament does it make;
 neither relatives nor in-laws
 do you hear quarrelling.
 Poverty, joyful love
 scorns all the world
 no friend stays close by
 hoping to inherit it.
 Poverty makes the perfect man,
 you always live happily.
 Poverty is light;
 you live with joy, not anger;
 it is for every person,
 taking nothing with it.

FRANCESCO CILEA (1866 - 1950)

LIRICHE PER CANTO E PIANOFORTE

- | | |
|--|--------|
| 1. Romanza (1883) (*) | [4'04] |
| 2. Il mio canto (1886?) (•) | [2'34] |
| 3. Serenata ("L'aere imbruna") (1885-6) (•) | [2'50] |
| 4. Non ti voglio amar? (1889?) (*) | [2'07] |
| 5. Serenata ("Mormorante di tenero desio") (1885-6?) (•) | [2'11] |
| 6. Bionda larva (1888) (•) | [1'51] |
| 7. Alba novella (1900?) (*) | [2'57] |
| 8. Lontananza! (1904) (•) | [2'03] |
| 9. Mazurka (1904) (*) | [1'41] |
| 10. Nel ridestarmi (1905-6) (•) | [3'22] |
| 11. Vita breve (1905-6) (*) | [3'44] |
| 12. Ninna nanna savoiarda (1934) (*) | [1'56] |
| 13. Salute, o genti umane affaticate (1939) (•) | [1'29] |
| 14. Dolce amor di povertade (1943) (*) | [2'57] |
| 15. Lontananza! (II versione) (1944) (*) | [2'08] |
| 16. Vocalizzo allegretto (*) | [2'21] |
| 17. Vocalizzo lento doloroso (•) | [3'24] |
| 18. Vocalizzo allegro festoso (*) | [1'52] |
| Tre vocalizzi da concerto (1928): | |
| 19. Vocalizzo grave (*) | [2'27] |
| 20. Vocalizzo medio (•) | [2'06] |
| 21. Vocalizzo acuto (*) | [4'16] |

T. T. 54'31"

Anastasia Tomaszewska Schepis, soprano (*)

Leonardo De Lisi, tenore (•)

Fausta Cianti, pianoforte

FRANCESCO CILEA (1866 -1950)

Liriche per canto e pianoforte

Romanza, Il mio canto, Serenata ("l'aere imbruna"),
Non ti voglio amar, Serenata ("mormorante di tenero desio"),

Bionda Larva, Alba novella, Lontananza!,
Mazurka, Nel ridestarmi, Vita breve, Ninna nanna savoiarda,

Salute o genti umane affaticate,
Lontananza! (II versione), Dolce amor di povertade,
Vocalizzo allegretto, Vocalizzo lento doloroso, Vocalizzo allegro festoso

Tre vocalizzi da concerto:

Vocalizzo grave, Vocalizzo medio, Vocalizzo acuto

ANASTASIA TOMASZEWSKA SCHEPIS, SOPRANO

LEONARDO DE LISI, TENORE

FAUSTA CIANTI, PIANOFORTE

PRODUZIONE EFFETTUATA IN COLLABORAZIONE CON:



ISMEZ • ISTITUTO NAZIONALE
PER LO SVILUPPO MUSICALE
NEL MEZZOGIORNO

BONGIOVANNI - BOLOGNA - MADE IN ITALY - © 2002 - GB 2336-2

