

Questions d'ordre historique sur le chant traditionnel corse

LA VIE MUSICALE À BASTIA AUX XVIII^E ET XIX^E SIÈCLES.

La position musicale particulière des villes côtières a déjà été mentionnée dans les précédents dossiers. Il ne semble pas déplacé d'évoquer brièvement la « vie musicale publique » qui a caractérisé en particulier Bastia pendant près de deux siècles, et de compléter ainsi notre tableau de l'histoire et de la vie musicale en Corse. Il est même concevable de penser que cette ville peut représenter aussi une source d'influence musicale, du moins sur son environnement proche.

Il est surprenant d'entendre parler de somptueux bals, de concerts et de représentations d'opéras à une époque de conflit décisif avec Gênes. En effet, les festivités accompagnées de musique n'étaient apparemment pas rares parmi les officiers français de Bastia et la société plus aisée de la ville, à prédominance génoise. Il semble que ce que nous avons tendance à appeler une « vie de concert publique » n'a été introduit en Corse par les Français qu'au XVIII^e siècle.

Ainsi, selon Arrighi (1970 : 248 cf.), la fête de Saint-François de Régis s'est déroulée à la Pentecôte de 1838 dans une église magnifiquement décorée, avec la participation de musiciens spécialement venus de Livourne et de Florence. En 1740, plusieurs grands bals se sont déroulés, durant lesquels les militaires génois et français, ainsi que la société bastiaise se sont rencontrés de manière cordiale.

Il existe une description détaillée d'une fête glamour de plusieurs jours, donnée en 1748 à Bastia ...« à l'occasion de la naissance de Son Altesse, Monseigneur le Duc de Bourgogne » pour le marquis de Cursay, le commandant de l'occupation française de Bastia et, à ce moment-là, commandant de la Corse. Dans l'église de San Ghiuvanni (Saint-Jean), la représentation d'un *Te Deum* a eu lieu, avec la participation du chœur et de l'orchestre de l'Opéra bastiais. Après le banquet servi au palais des Commandants, appelé plus tard « la Maison de Marbeuf », deux orchestres ont animé le bal. Le lendemain soir, un nouveau banquet aux sons de l'orchestre symphonique, rassemblant cinquante hommes, a été organisé et suivi d'un autre bal. Dans la soirée du lendemain, la première représentation d'un nouvel opéra dans le style italien suit : *Il Trionfo dei Gigli*,

le triomphe de l'empire des Lys, composé par le chef d'orchestre militaire d'Herbain : un spectacle à la gloire du futur roi. Le troisième jour, un *Te Deum* a de nouveau été joué à San Ghiuvanni, suivi d'un défilé militaire. Un concert d'airs d'opéra de ce temps, organisé dans le palais, a clos la soirée. Lors d'un autre banquet, une représentation de cet opéra a de nouveau été proposée. De par son contenu, celui-ci a dû provoquer des sentiments mitigés chez les invités génois présents, issus des milieux militaires et de la classe aisée de la ville¹.

À la Belle Époque, l'Opéra de Bastia était classé au douzième rang des maisons d'opéra françaises. Y étaient joués principalement des opéras italiens et, parmi ceux-ci, les œuvres de Verdi, particulièrement en vogue. Selon Henri Sanesi (in Glannaz 1970 : 29 (non paginé)), le public bastiais était composé de connaisseurs et d'amateurs de musique qui critiquaient impitoyablement les chanteurs d'un niveau plus faible : « Mais l'artiste qui était couronné dans ce théâtre-opéra avait la certitude d'entrer triomphalement au grand Opéra de Paris et d'y connaître la gloire immédiatement ». Dans la même maison, se trouvait une magnifique salle de concert. En 1905, la bibliothèque municipale a été installée dans le bâtiment. La concentration de la vie musicale à Bastia peut s'expliquer par l'aisance de la population locale qui, toutefois, pendant plus de 400 ans, a compté parmi elle des membres des familles les plus distinguées de Gênes. Cependant, le théâtre de l'opéra municipal de Bastia (actuellement en cours de restauration) ne date que du XIX^e siècle et a été conçu sur le modèle de la Scala de Milan. Toutefois, des comédies et des opéras étaient déjà joués dans le petit théâtre construit à la fin du XVII^e siècle, sur les fonds propres du gouverneur français, le comte de Marbeuf. Cette maison a été détruite en 1911². Un petit théâtre de la Renaissance, situé au nord de la place Saint-Nicolas, a été démoli en 1887.

Au centre de cette grande place, qui était déjà à la Belle Époque la place de la promenade et la place des rendez-vous des Bastiais, se dresse un pavillon de musique, « qui connut lui aussi, ses heures de gloire à l'époque où les belles et élégantes dames de Bastia n'avaient pas peur de danser en public » (Glannaz 1970 : 13).

Le rôle important de l'opéra de Bastia a peut-être contribué au fait qu'un nombre significatif d'hommes et de femmes corses sont devenus des chanteurs s'étant fait un nom à l'Opéra de Paris et dans le monde entier, comme César Vezzani, José Luccioni, Gaston Micheletti, Antoine Griffoni et Martha Angelici. Certains d'entre eux ont également enregistré des chansons corses sur des disques.

¹ Description par R. Ambrosi 1926.

² Il était situé entre l'actuel hôtel de ville et l'église de San Ghiuvanni

LE CHANT CORSE DES TEMPS MODERNES

Pendant longtemps, les poètes littéraires instruits ont pris l'habitude d'emprunter des airs folkloriques bien connus pour y ajouter leurs propres poèmes à contenu populaire. Un exemple bien connu est le chant d'adieu du berger *Bartulumea* (n° 167) du professeur de philosophie et poète Jean-Vitus Grimaldi (1804-1863). Il a toujours été chanté sur la même mélodie de lamentation que la complainte du bandit Ghiuvan Camellu Nicolai, récitée à maintes reprises (n° 69).

Le premier chant « en façon vernaculaire » composé par un homme de lettres instruit et dont la mélodie a été transmise, est *A Rustaghia* (n° 227) de Monseigneur P.M. de la Foata (1817-1899). Nous lui devons également la berceuse de Noël *Nanna di u babinu*, d'où est issue par des moyens détournés la célèbre berceuse *Ciucciarella* (voir n° 42-43). Le deuxième chant, composé par un auteur instruit, est le *Lamentu di u castagnu* du poète Paoli di Taglio (1858-1931).

S'ensuit la première génération de *Felibres*³ proprement dite, dont les représentants sont nés dans les années 1870. Le fondateur du mouvement des *Felibres* corses est Santu Casanova (1879-1936), dont la célèbre complainte animale *Morte e funerali di Spanettu* (n° 62) a été publiée en 1892. La mélodie du morceau a été enregistrée, selon Xavier Tomasi (1932 : 124, note de bas de page), dans une auberge près de Folelli (Orezza). Dans une édition imprimée plus récente de 1936 (partitions publiées par Henri Lemoine), le compositeur Henri Tomasi est mentionné comme l'auteur de la musique, bien qu'il s'agisse d'une mélodie traditionnelle. L'année de la mort de Santu Casanova, d'autres partitions musicales de ces poèmes, réalisées par le compositeur Henri Tomasi, sont apparues, cette fois avec des mélodies originales, bien que « folkloriques », et toujours du même éditeur.

L'un des auteurs de chansons le plus prolifique de cette période est Dumenicu Antone Versini (1872-1950), connu sous le nom de *Maistrale*. Celui-ci a composé des mélodies originales pour certains de ses innombrables poèmes, dont sa célèbre *Canzona di u Cuccu* (n° 226). Il a également fait mettre certains de ses poèmes en musique par des amis musiciens. De même, de nombreux textes de chants du pharmacien et prolifique écrivain Carulu Giovoni (1879-1963) ont été mis en musique, certains par le directeur d'opéra parisien François Agostini (partitions publiées par Henri Lemoine, 1933). La berceuse de

³ Le nom remonte à un groupe de jeunes littéraires du sud de la France (Aubanel, J. Brunet, Mistral, Roumanille, Tavan) qui se sont associés en 1854 pour faire revivre la langue et la littérature provençales et ont adopté le sombre nom de « Félibres », emprunté à une chanson populaire. Le mouvement corse correspondant (avec ses propres revues et autres publications), sans doute inspiré de là, s'est organisé une vingtaine d'années plus tard.

Giovoni *O la ricchezza di la so mammuccia* (n° 4), avec sa propre mélodie italianisante, est apparue en 1954. Sa complainte de bandit *In casa mea* (n° 226), mise en musique par Roger Lucchesi, est également très populaire. Elle pourrait être qualifiée de première chanson « kitsch » de l'île pour son pathos peu convaincant et exagéré. Petru Leca (1879-1951) est un autre poète et chanteur important de cette période. Ses oeuvres non moins populaires *Ti tengu cara* et *Sott'a lu ponte* (n° 56) ont été dotées de mélodies originales par le professeur de musique Thomas Lacuire. Plusieurs poèmes de l'écrivain et poète Petru Rocca (1887-1966) ont été mis en musique par l'abbé Mattei d'Ajaccio (pseudonyme : A. Raineri). Enfin, de nombreuses paroles de chansons ont été écrites par Peppu Flori, mort en 1972. Lacuire, Agostini et les deux Tomasi étaient les musiciens les plus souvent appelés à mettre des poèmes en musique à cette époque.

Une deuxième génération de poètes est née aux alentours du XIX^e siècle, et c'est à travers leurs chants que se sont fait connaître : Anghiulu Olivesi (1891 – 1972 ; par *Canzona di u mio paese* avec la musique de Xavier Tomasi), Dominique Marfisi (1901 - 1973 ; par ses nombreux chants, *U Capurale (O signore cosa c'e)* avec la musique de Dominique et F. Mattei) et Anghiulu Danesi (né en 1904), suivi par Tintin Pasqualini (né en 1925) et Jean Giocanti (mort en 1970), qui avait à peu près le même âge et dont plusieurs chants ont été mis en musique par le prolifique compositeur bastiais Vincent Orsini (né en 1901). D'autres musiciens et compositeurs de chants importants de cette génération sont l'abbé Mattei (pseudonyme : A. Raineri), le musicien Antoine Bonelli d'Ajaccio et le chanteur-guitariste Bruno Bacara.

Avec *Rustaghia* de Monseigneur de la Foata, un nouveau type de chant corse urbain est né. En même temps, musicalement, dans son sillage suit une vague d'influence italienne plus moderne, qui a duré jusqu'au moment de mon premier travail sur le terrain, c'est-à-dire jusqu'aux années 1950. Elle est passée des mains des Felibres corses et de leurs amis musiciens dans les années 1950 presque entièrement aux mains des musiciens professionnels du spectacle, où elle s'est rapidement diluée. L'influence italienne, qui devenait sur l'île de plus en plus perceptible, est évidemment due au rayonnement de la *canzone napolitaine* qui, à son tour, est née dans les années 1980 et a atteint une popularité mondiale grâce à des chanteurs comme Enrico Caruso et Benjamino Gigli. Même le bel canto, style d'interprétation « langoureux », pathétique ou humoristique des chansons napolitaines, a trouvé une correspondance exacte en Corse. Les ensembles de guitares, longtemps utilisés dans les bars d'Ajaccio, de Bastia et d'ailleurs, qui ont remplacé le violon et l'accordéon, se basent eux aussi sur des modèles napolitains. Ajaccio en particulier, avec son commerce et ses établissements touristiques très fréquentés, représente probablement le lieu où cette musique a été cultivée et diffusée. Aujourd'hui, Ajaccio joue à cet égard un rôle prépondérant et, pendant la courte période des fêtes, les chanteurs qui passent le reste de l'année dans les bars et casinos corses de Paris et Marseille, s'y retrouvent.

Ce que Caruso et Gigli sont à la chanson napolitaine, Tino Rossi (né à Ajaccio en 1907) l'est à la chanson corse moderne. Avec sa recommandation, Carulu Giovoni a envoyé le

jeune homme, à la voix exceptionnelle, à Paul Arrighi, qui était alors président du groupe folklorique « *Kalliste* ». Rossi a réalisé ses débuts avec un succès retentissant à Marseille en 1927 et a immédiatement obtenu un contrat d'enregistrement. Il s'est ensuite rendu à Paris, où il est devenu célèbre du jour au lendemain après une modeste représentation au Casino de Paris. Son succès a été phénoménal : ses disques, contenant de nombreuses chansons, ont atteint un nombre de ventes sans précédent. Dans le compte rendu d'un critique anonyme de la *Revue de la Corse* (16, 1935 : 238), sa chanson *Vieni, vieni, vieni* (de Vincent Scotto) est caractérisée comme un « innommable mélange de berceuse et de tango chanté au Casino de Paris, aux paroles mi-corses, mi-françaises », circonscrivant ainsi une tendance récente qui contraste nettement avec l'innocuité des mélodies « à tendance traditionnelle » de *Rustaghia* de la Foata ou de *Cuccu* de Maistrale.

En 1958, le directeur du musée de Bastia, David Ojalvo, et d'autres personnes m'avaient fait remarquer que la Première Guerre mondiale avait marqué un tournant décisif dans la vie économique et sociale de l'île⁵. Mathieu Ambrosi (1935 : 78 cf.) remarque que l'époque de la Première Guerre mondiale, en même temps que la pénétration des coutumes et des vues modernes, a également entraîné une aliénation drastique du chant corse. Des satires sur les nouvelles modes⁶, pimentées de mots français, apparaissent de la même manière que les satires sur la mode italienne dans le passé. Depuis la Première Guerre mondiale une francisation du chant urbain dans le langage⁷ et la mélodie s'est engagée. Dans les années 1950, elle semble reculer devant une nouvelle vague de mode musicale italienne⁸, pour s'affirmer à nouveau avec force dans les années 1960.

En même temps que ces tendances, l'influence de la danse et de la musique légère internationales s'est étendue, allant du « *Tango Corse* » des années vingt au « *Rock Corse* » d'aujourd'hui. La radio, les films sonores et les disques se sont chargés de la diffusion de cette musique pendant des décennies.

L'abbé Paul Filippi (né en 1921) qui portait, en tant que créateur de chants, le pseudonyme « », s'est avéré être un vrai solitaire. Il s'efforçait de composer des mélodies simples, populaires, mais originales pour ses textes – qui naissaient du milieu de vie corse dont il était proche et de ses propres expériences et observations – et de se rattacher ainsi à la tradition populaire. « L'abbé Paul Filippi, auteur, compositeur, interprète, n'est-il pas, sous le pseudonyme de GREGALE, le continuateur le plus authentique de la tradition corse ? », peut être lu sur son dernier disque (*Chants des Pieves 1001*), sorti en 1973. L'un de ses chants les plus fougueux, *Baretta misgia* (n° 236), écrit peu après 1950, a joui d'une importante popularité, a été enregistré sur des disques et est véritablement devenu un chant populaire dont peu de gens connaissent le compositeur.

⁵ Sur ce point, voir aussi Blasini 1971 -72 : 66.

⁶ Les numéros 131 et 132 sont des satires sur la mode française. Le n° 133, probablement le plus ancien, a été réécrit par Don-Petru de Mari (1879 -1966) à partir de fragments existant dans la tradition orale de l'époque, datant peut-être de la première moitié du siècle, probablement des années 1920.

⁷ Comme je l'ai déjà mentionné, le musicien Antoine Bonelli m'a confié que les éditeurs de disques veulent aujourd'hui des chansons avec des paroles en français pour une meilleure compréhension.

⁸ Elle a été déclenchée par la musique des films italiens qui ont remporté un succès mondial à l'époque.

Je l'ai enregistré pour la première fois à Marseille en 1955, puis à Evisa en 1956. De plus, en 1958, je l'ai entendu du Cap à Bonifacio et pendant tout le voyage menant d'Aleria à Ajaccio.

J'ai rencontré l'abbé à Corte en 1958. La conversation avec lui a été instructive. Étant donné que la musique corse ne connaît que peu de mélodies, ces dernières ne sont jamais pourvues de nouveaux textes. Ainsi, l'abbé s'efforce de créer de nouvelles mélodies, des chants pastoraux, des sérénades et des chansons pour enfants. Dans le cadre de sa fréquente supervision des groupes d'enfants, l'abbé leur apprend des chansons. Il essaie consciemment de recréer un style à la chanson corse et ainsi de faire revivre le chant corse. Ce faisant, il met surtout l'accent sur une nouvelle mélodie chantée. En effet, la musique des chants traditionnels - l'abbé les appelle poésie *tercine* et *paghjelle* - lui semble trop stérile, leur contenu textuel dépassé et démodé, car la vendetta et le banditisme appartiennent au passé. Il trouve le style de chant archaïque, et les *paghjelle* et les *tercets* décidément peu attrayants. Il faut cependant noter qu'à part la « *Baretta misgia* » précitée, pratiquement aucune de ses chansons ne s'est répandue : en 1973, elles n'ont manifestement pas eu une position favorable par rapport à la « musique à la mode néo-corse » enregistrée sur disques.

LA MUSIQUE FOLKLORIQUE ORGANISÉE

Les premières *manifestations de musique folklorique organisées* ont eu lieu à Paris en 1896. Y participèrent des artistes corses et autres qui ont séjourné dans la métropole, dont nul autre que Maurice Ravel, âgé de 21 ans, et deux membres de l'importante famille de musiciens Casadesus. Austin de Croze l'évoque dans son rapport (1911 : 167-8)⁹ :

Que le lecteur nous permette de remplir ici un devoir de chaleureuse reconnaissance envers les éminents artistes qui nous prêtèrent leur précieux concours lorsque, en janvier et février 1896, nous donnâmes à Paris, au théâtre de la Bodinière, une série de conférences auditions (accompagnées de projections gracieusement mises à notre disposition par le prince Roland Bonaparte) sur « la Poésie et la Chanson populaires en Corse ». La tentative de présenter avec quelque ampleur, et dans tous leurs effets scéniques, les chants populaires d'une province française était ardue ; grâce au talent et au dévouement de ces artistes, elle fut aisée et nous eûmes la joie de voir appréciés les chants corses. Que le simple rappel de leurs noms soit donc pour eux tout à la fois un souvenir et un remerciement : pour l'interprétation des chants, M^{lle} Irma Perrot (de l'Ambigu), M^{mes} Claudia d'Olney et Julia Marchisio (des Folies Dramatiques), M. Chambon (de l'Opéra) ; pour l'accompagnement orchestral – dirigé par les compositeurs MM. Henry Ghys et Maurice Ravel, M^{lle} Taxy, MM. Charles Furet, Kerpelesse, Hemdrickx (solistes des concerts Lamoureux) ; Léon Heymann (soliste des concerts du Conservatoire), Casadessus frères (solistes des concerts Colonne), León Mustel (facteur d'orgues, compositeur), Talamo (des concerts Parisiens) et Branini. Enfin, pour la représentation scénique de ce vocero — en un décor brossé par M. Eugene Charton — mis à la scène par M. Lagrange, de nos aimables confrères corses MM. Rossi et Leandri, du comte A. de Multedo et du statuaire corse Mathieu Peckle, les rôles furent tenus par M^{mes} Julia Marchisio, France (du Théâtre Libre), de Severy (du Gymnase), Delmary ; M^{lles} Fanny Zaessinger et Jane Brothel (du Théâtre de l'Oeuvre) ; MM. Lagrange et Depas et quelques-uns de nos amis, littérateurs ou artistes-peintres comme MM. A. Van Bever, L. de La Quintinie, etc.

Sous l'influence du mouvement des Felibres corses, encore très efficace à l'époque, et en même temps à l'instar des ensembles folkloriques continentaux, les premiers groupes folkloriques corses se forment à Paris et à Bastia dans l'entre-deux-guerres.

Le répertoire des groupes comprend des chants et des danses traditionnels ainsi que les chants des félibres. Leur dilemme tient au fait que, dans la plupart des cas, le matériel de chant, à l'origine essentiellement monodique, est à présent pour les besoins de l'interprétation en groupe ou en chorale souvent contraint à des mouvements harmonisés d'une manière conventionnelle et artistique¹⁰. Il en résulte que le caractère original des morceaux traditionnels corses (c'est-à-dire en excluant les sérénades, barcaroles, chants de danse italiens importés et le matériel de chant urbain moderne) est complètement perdu. Les *paghjelle*, improvisations poétiques de dialogue et *tribbriere*, *lamenti* et *currente*, représentés par des solistes, intercalés dans les programmes, ne peuvent pas cacher ce problème. Il s'agit bien sûr d'un problème auquel tout « groupe folklorique » organisé doit faire face.

¹⁰ Le résultat n'est guère meilleur lorsqu'un mouvement instrumental harmonisé est ajouté à un chant solo, car, surtout avec les anciennes mélodies, toute harmonisation doit paraître douteuse. Dans le cas d'un chant, même le plus simple accompagnement à la guitare est dérangeant.

Mathieu Ambrosi (1935 : 79) l'avait déjà exprimé à l'époque :

Le chant corse en mourra, car il ne voudra pas supporter son atteinte, sa contamination. Comme les esclaves corses se laissaient mourir autrefois plutôt que de subir la domination de l'étranger, le chant corse s'éteindra dans un silence dédaigneux, enveloppé dans sa note exotique, ce drap mortuaire, qui fut aux temps primitifs l'emblème de sa race.

J'ai été informé sur les groupes folkloriques corses par leurs chefs : feu Joséphine Poggi, Isabelle Casanova, Félix Quilici, Madame Zanni-Barboni, Victor Franceschini et Jacques Luciani.

Je n'ai pas pu avoir des renseignements sur les groupes plus anciens et disparus, « *Kalliste* » (Ajaccio), dont le président était Paul Arrighi vers 1927, et « *Fiori di Macchia* » (Bastia), que Vincent Orsini a fait renaître en 1960.

Les informations en bréf sur les groupes :

I MACCHIAGGIOLI (Bastia), fondée en 1935 par Joséphine Poggi (professeure de musique au lycée de Bastia) et Vincent Orsini (professeur de musique et compositeur de chansons). 1936 aux Jeux olympiques de Berlin. Nombreuses tournées internationales. 1972, directeur : Philippe Durizy. Groupe de chant et de danse avec une chorale et un groupe instrumental bien rodés. Archives : Pathe-Marconi.

A PAGHJELLA (Paris), fondée en 1937 par Isabelle Casanova (docteure en médecine et spécialiste de musique corse) à l'occasion de l'Exposition universelle de la même année. Un effort particulier pour la restitution authentique (également soliste) et non accompagnée de pièces traditionnelles. Enregistrements : Columbia (78 tours), réédition sur un F.P auto-publié par I. Casanova, vers 1971.

Un CIRNEA (Paris), fondé en 1948 par Félix Quilici avec des Corses vivant à Paris. Près de 50 membres. Des chansons anciennes et nouvelles, en partie en son authentique (*paghjelle, tribbiere*), en partie avec un accompagnement instrumental ou dans un cadre choral polyphonique. Arrangements par Felix Quilici. L'ensemble a participé pendant de nombreuses années à tous les événements et festivals corses à Paris et en province. Nombreuses émissions de radio et de télévision. Participation à plusieurs films à contenu corse (par exemple en décembre 1951 dans « Île de Lumière »). 1956, Grand Prix de l'Académie du Disque Français pour le disque « Évocation de la Corse ». Le groupe est dissous. Disques : 1951, trois Pathe-Marconi (78 tours), disques de longue durée sur Vega et Chant du Monde.

CANTU DI CIRNU (Bastia), fondée en 1951 par Julie Zanni-Barboni. Elle est toujours présidente du groupe. Sa fille Maguy Zanni en est la directrice artistique depuis 1969 et écrit les arrangements musicaux.

30 - 35 membres : chanteurs, musiciens (mandolines, guitares, accordéon) et danseurs. Instruments principalement pour les danses et pour accompagner les barcarols et les chants modernes. Les chants de bergers des régions montagneuses sont chantés sans accompagnement. Cependant, l'ensemble représente principalement les régions du Cap Corse, de Bastia et de Balagne. Plusieurs disques avec le groupe et plusieurs avec Maguy Zanni comme chanteuse solo : Philips, Vogue.

ESTUDIANTINA AJACCINA (Ajaccio), fondée en 1906 par une certaine Zonza comme orchestre

d'instruments à cordes pincées (mandolines, guitares). Transformé en groupe folklorique en 1955 : chœur bien rodé qui chante aussi des chansons modernes. Démantelé en 1960.

SIRINATA AJACCINA (Ajaccio). Fondé en 1951 par Victor Franceschini, directeur de la bibliothèque municipale d'Ajaccio, qui est toujours le chef de file du groupe. Le lieu de réunion et de pratique du groupe était la « Casa Corsa », une pièce meublée comme un petit musée du folklore.

Nombre moyen de membres : 30. Chorale bien rodée avec groupe de guitares (pour certains chants également, ancienne flûte corse, *fisculella*, utilisée). Spécialisé dans la musique de la côte, en particulier d'Ajaccio. L'objectif est de préserver l'authentique style local, sans aucune aspiration muséale. Aucune chanson de l'intérieur des terres n'est chantée, car elle n'est pas destinée au chant choral.

Archives : Vega, président.

A MANELLA (Corte). Fondé vers 1958 par le professeur Jacques Luciarri (de Sermano) comme ensemble représentatif de la musique de l'intérieur de la Corse. Chœur, solistes, groupe instrumental (mandolines et guitares). Les deux violonistes les plus âgés de Sermano, François Turchini et Felix Guelfucci, y participent occasionnellement et, de son vivant, le chanteur-violoniste Don Mathieu Giacometti y a également participé. Les pièces sont parfois interprétées sous forme traditionnelle, mais pour la plupart dans des arrangements (chant choral polyphonique, accompagnement d'orchestre d'instruments à cordes pincées).

Disques : Marconi (messe corse) ; Vega (pièces de danse instrumentale), Chants des Pieves (chansons de l'abbé Paul Filippi avec lui-même comme chanteur), Arion.

Tous les ensembles folkloriques souffrent beaucoup de l'inconstance de leurs membres, qui changent constamment en raison des départs ou des mariages.



23. Santu Casanova, der Begründer der korsischen Schriftdichtung und Felibrebewegung, Verfasser der „Sirinata di Spanettu“. (Foto aus „Annees Corses“ 1927, Tomasi, Bastia)



24. Der berühmte Dialektdichter Dominique A. Versini, „li Maistrale“, (Zeichnung aus dem „Almanaccu di a Muvra“ vofl 1925)



25. Ghianettu Notini, „U Sampetracciu“, Verfasser von korsischen Gedichten und Komödien, 1973. (Foto Laade)



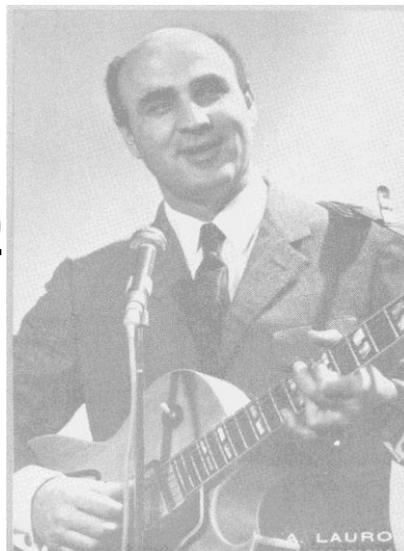
26. Abbe Paul Filippi, „U Gregale“, Verfasser neuer korsischer Lieder im Volkston, 1973. (Foto Laade)



27. Das korsische Sanger-Idol: Tino Rossi im Kreise von Freunden. Links hinter dem Sanger sein Sohn Roland, ganz rechts der Dichter A. Flori. (Privatfoto, Geschenk von A. Flori)

j. ARGENTI

A
C
Q
U
E
S



ooo

m

l'amore piattu
valse de
mon enfance
corsican ronde
mia carletta

m

"JACKSON"
Inter **Record**

28. Schallplattenhulle 1973: Korsische Barmusik von und mit Jacques Argenti.



18. *Serenade*. Aus Abbe Galletti: *Histoire de la Corse*. 1863.



21. *Hochzeit 3*: Die „Travata“. Aus Abbe Galletti: *Histoire de la Corse*. 1863.



22. *Hochzeit 4*: Die „Bonaventura“. Aus Abbe Galletti: *Histoire de la Corse*. 1863.