

CORSICA CORSE



RELIGIOUS MUSIC OF
ORAL TRADITION
—
CHANTS
RELIGIEUX DE TRADITION ORALE



MUSIQUES & MUSICIENS *du* MONDE
MUSICS & MUSICIANS *of the* WORLD





THE "MESSA CORSA" OF RUSIU

The village of Rusiu (or Rusio) in Castagniccia of the south-western flank of Mount San Pietro, can only be reached by a *cul-de-sac* road which not long ago replaced the old mule tracks. It is one of the few Corsican villages to have preserved a flourishing tradition of folk polyphony of great originality and interest. The religious services here recorded are an adaptation of melodic patterns often derived from plainsong to the secular technique of the *pagliella*, a type of folk polyphony in which we find a reflection of the oldest forms of medieval counterpoint transplanted into the modern world without having lost anything of their freshness.

I. The Technique

The three singers who make up a *pagliella* team are friends, or relatives, who have known one another for a long time and would never sing without their partners. They have worked together on the repertoire that has come down to them from "the ancients" and have memorized it without using any musical notation. The team may include singers who deputize for one another and sometimes assemble in larger or smaller numbers, thus creating

the illusion of a more numerous group, there were seven singers in the morning for the recording of the first work and five in the afternoon for the remainder. When this happens, they do not replace one another in any determined order. They rarely double a part and always adhere to the part allotted to the respective singer.

The voices of the singers are guttural in quality. The vocal passages are taken in a dragging tempo and are frequently embellished with characteristic ornamental *mellismata*. The pronunciation of the Latin text, which is sometimes rather rough, jostles the syllables and softens the consonants in the same way as the Corsican language often does as compared with Italian which, like Corsican, is a descendant of Latin. Sometimes, especially on a high note requiring some vocal effort, one of the singers raises a hand to one of his ears in order to help him to sing the note by enabling him to hear his voice more loudly. This practice is universal, and occurs in almost all the traditions of antiquity.

In the secular *pagliella* the three singers keep close together, for they like to be able to touch one another and even to put their arms on one another's shoulders so as to hear themselves better. When in church,

however, they only stand close together as a token of respect. In the centre stands the singer who has the principal part, the old *tenor* of the medieval descant, here designated *segunda*, because the compass of the part is numbered from bottom to top. It is this voice which governs the other two, called bass or *bassu* and "third" or *terza* respectively.

An analysis of this traditional polyphony suggest frequent comparisons with an analysis of the polyphony of the Middle Ages, with which it exhibits some striking similarities. These similarities extend even to the manner of standing and forming a group round the singer in the centre, who controls the ensemble by making unobtrusive signs when necessary. This practice is analogous to that described in the 13th century by Elie Salomon of Perigord in his *Scientia seu doctrina musicae artis* with reference to the performance of the *conductus*.

This music cannot in fact be understood unless we apply to it the principle set forth in the 13th century by Francon of Cologne, a principle according to which each part has to be composed separately in a fixed order of decreasing importance. First of all there is a *vox principalis*, or *vox prius facta*, composed throughout as if it were

intended to remain monodic. This is the central *segunda*, corresponding to the old *teneur* or *tenor*, so named because it governs the other parts, which could not exist without it. Like the medieval *tenor*, it is often based on traditional melodic patterns, many of which were borrowed from the familiar plainsong heard in the churches. In the second place comes the bass (*bassu*), which corresponds to the *contratenor* of the 14th and 15th centuries. When stripped of its abundant vocal artifices and shifts, it maintains, being harmonic in character, a constant alternation of parallel thirds and regular academic bass parts. But, although medieval in technique, the manner in which this part is worked out reveals a text-book reminder of the rudiments of classical harmony which precludes any possibility of dating it to a period earlier than about 150 or 200 years ago.

Very different is the third (*terza*), the medieval *tripulum*, which enters, often after some delay, after the other two voices. Sometimes it is omitted altogether, leaving an ensemble of only two parts. It unconsciously follows the medieval principle of "consonance two by two", applying this to the consonance of the post-medieval *tripulum*, and in most cases it is based on a

sequence of parallel thirds above the *tenor*, being embellished with ornaments like the *tenor* itself. The strict non-concordance of the two ornamentations leads to many pseudo-variants which are merely apparent. The relative independence in regard to the bass exhibited by this part prevents it from reacting in any way to the false relations or the sequences of parallel fifths which would have been prohibited by the formalism governing the bass. At the instigation of the bass, however, it does happen that the interval of the third gives way to the interval of a fourth, particularly if by so doing it comes to form an octave with the bass; in this way it momentarily exhibits a very close similarity to the early organum. It may also settle on an upper pedal-note and thus contribute to the harmonic character of some cadential formulae. The part of the "third" is regarded by the singers as being at least as important as that of the bass, if not more so. Groups of singers have been known to tolerate the absence of a bass but to refuse to sing without a "third".

II. The Recorded Items

Mass for Sundays and Ferial Days

The devotion paid by the Corsicans to the Virgin Mary is expressed in the choice of the Ordinary of one of the five Masses

dedicated to her (Mass N° 5, from Pentecost to Advent). This choice is further justified by the importance of the feast of the 15th of August (Assumption), on which occasion this Mass fulfils its normal liturgical function.

The Mass opens with an introit, *SALVE SANCTA PARENTS*, with its three regular parts: a processional antiphon in which the three parts enter one after the other, then a verse from the psalm *Eructavit cor meum*, which moves from minor to major as in the plainsong model but does so by branching off *via* the tonic, whereas the model branches off *via* the dominant. Unlike the model, however, the repetition of the antiphon takes the form not of a musical reprise but of a simple psalmody.

The *KYRIE* employs an alternation of polyphony with a monophonic verse which is not Gregorian but is set to a very simple melody of a popular character which the choristers sometimes perform by taking it in turns.

The *GLORIA* starts with the intonation of the *Messe Royale* by Dumont, after which a polyphonic passage alternates with the psalmody.

Like the *Gloria*, the *CREDO* starts with the intonation of the work by Dumont. After

an original *Patrem*, an alternation occurs which is similar to that in the *Gloria*. Note-worthy is the attraction which raises the B flat to the pitch of a neutral third, sometimes making it almost a B natural.

In the offertory *BEATA ES* the "third" voice does not enter until the end.

In the *SANCTUS*, after commencing with the third F-A flat, the pitch gradually rises until it lies a minor third higher at the end than at the start. It would therefore be impossible to notate this item in absolute pitch using the version heard on the present recording; however, in terms of relative pitch (more useful for analysis) this inconvenience disappears.

The *PATER NOSTER* is not part of the repertoire of the *pagliella*. It is a liturgical psalmody accompanied by the *bassu* in the "hunting horn" style (but with a cadence on the fifth) and, towards the end, marked by a sequence of parallel fifths which introduces a change of style. The three parts come together again for the *Sed libera nos*, which ends on the penultimate note of the formula.

The rendering of the *AGNUS DEI* includes a number of unusual features in regard to the liturgy. After a *Pax Domini* placed before the *Agnus Dei* and not after the *Per*

omnia, which is omitted here, the cantor announces the *Miserere*. The *pagliellisti* sing the two *Agnus Dei* and the *Miserere nobis*. The cantor announces the *Dona nobis pacem*, and then the *pagliellisti* take up the *Agnus Dei* and the *Dona nobis* using the same melodic pattern but with some variants.

Finally there comes the Communion, *BEATA VISCERA*, which consists of a three-part psalmody.

Requiem Mass

The introit *REQUIEM AETERNAM* unfolds according to a plan similar to that of the preceding introit but with a different distribution of the melodic patterns used for the antiphon, the psalm, and the reprise, which is simply chanted in unison.

The sequence *DIES IRAE* is, owing to its length, not sung in its entirety but in two parts, one of which (stanzas 1 to 7, up to the *Sit securus*) uses two melodic patterns in alternation, while the other (stanzas 17 to 19, from the *Lacrimosa* to the end) presents a structure of its own.

A single part, supported by some elements of the *bassu*, first announces the *Lacrimosa dies irae* (for "dies illa") in a minor melody undoubtedly inspired by the final verse of *Dio vi salvi* (here we find the same

peculiarity as in the *Agnus Dei*). The *pagliella* repeats the *Lacrimosa* and follows it with the *Pie Jesu*, introducing repetitions of unusual words on a composite melodic pattern with several uncertainties of intonation. It may be that this second part is a later addition.

The Offertory *DOMINE JESU CHRISTE* also has an unusual structure. It does not employ the normal melodic patterns but presents a new one, the measured character of which points to its origin as a popular canticle. The opening phrase recalls the ecclesiastical *Ave maris stella*, but the similarity cannot be pursued any further. The Offertory freely combines its three elements and terminates on the major third. The listener will notice the uncertain intonation of the third, which is often sharpened to a neutral third in anticipation of the major final. The third voice only comes in sporadically at the cadences.

There is no *Sanctus*. Each of the three *AGNUS DEI* uses the same melodic pattern, but not without some hesitation as to placing of the third, whether major or minor. However, the concluding *Requiem sempiternam* clearly established the minor third to provide a contrast with the third of the cadence, which is a major third.

The requiem Mass proper ends with the Communion *LUX AETERNA* followed by a dialogue *Requiem — Et lux* and a minor *Cum sanctis tuis*, with a concluding major cadence.

The items which follow do not belong to the liturgy for the deceased and deviate more markedly from the preceding melodic patterns. The *O SALUTARIS* is sung to the tune of a popular canticle with a harmonization derived from the preceding examples; it also exhibits many parallel sequences of the organum type. Then comes the psalm *LAUDATE DOMINE OMNES GENTES* and the recording ends, like every traditional Corsican ceremony, with the song *DIO VI SALVI REGINA*, here recorded in a polyphonic version in *pagliella* style in which several of the preceding formulae recur. This beautiful canticle to the Virgin Mary is one of the most popular songs in Corsica. According to the evidence brought to light by Félix Quilici, it was probably composed in the 18th century by a patriotic shepherd of Corscia, Sauveur Costa, and sung for the first time on the 25th of April, 1730, in the Chapel of St. Mark in this village of Niolo. Its fame, however, dates back to the *consulta* held in January 1735, at the Convent of Orezza, during which Corsica was dedicat-

ed to the Virgin Mary. Since then this song has been regarded by the Corsicans as a truly national song, although the words are in Italian and not in Corsican (at that time Italian was used as the language of poetry and of officialdom). The text is given below.

1. *Dio vi salvi, Regina
E madre universale,
Per cui favor si sale
Al paradiso.*
2. *Voi siete gioia, e riso
Di tutti i sconsolati,
Di tutti i tribulati,
Unica speme.*
3. *A voi sospira e geme
Il nostro afflitto core,
In un mare di dolore,
E d'amarezza.*

4. *Maria, mar di dolcezza,
I vostri occhi pietosi,
Materni ed amorosi
A noi volgete.*

5. *Noi miseri accogliate
Nel vostro santo velo,
E'l vostro figlio in cielo
A noi mostrate.*

6. *Gradite, ed ascoltate,
O Vergine Maria,
Dolce, clemente, e pia,
Gli affetti nostri.*

7. *Voi dei nemici nostri
A noi datte vittoria;
E poi l'eterna gloria
In paradiso.*

JACQUES CHAILLEY

Mission :

Alain Daniélou with the collaboration of the l'Abbé Suzzoni, Curé de Zilia and of Henry-Louis de La Grange.

Performers :

Cantarini di Rusiu: Jean Toussaint Rocchi - Jean Benoît Moretti - Jean Sylvestre Moretti - Antoine Moretti - Étienne Moretti - Bastien Moretti - Eusèbe Moretti.



LA "MESSA CORSA" DE RUSIU

Le village de Rusiu (ou Rusio), dans la Castagniccia, au sud-ouest du Mont San Pietro, doit sans doute à sa position excentrique — on y accède par une route en cul-de-sac qui ne succède que depuis peu aux sentiers muletiers de jadis — d'avoir conservé vivace, comme plusieurs de ses congénères, une tradition polyphonique populaire dont le caractère composite ne saurait masquer le puissant intérêt. Les offices religieux ici enregistrés sont en fait l'adaptation de timbres souvent issus du plain-chant à la technique profane de la *pagliella*, type de polyphonie populaire où se retrouve le reflet des plus anciens réflexes du contrepoint médiéval, transplantés dans notre monde actuel sans avoir rien perdu de leur fraîcheur.

I. La technique

Les trois chanteurs d'une équipe de *Pagliella* sont des amis, souvent des parents, qui se connaissent de longue date et ne chanteraient pas l'un sans l'autre. Ils ont travaillé ensemble le répertoire qu'ils ont reçu des "anciens" et l'ont mémorisé sans notation musicale. L'équipe peut comporter des chanteurs de rechange, qui parfois se réunissent en nombre variable donnant

l'illusion d'un groupe plus nombreux, les chanteurs étaient sept le matin pour l'enregistrement de la première œuvre, cinq l'après-midi pour les suivantes. En ce cas, ils se relaient sans ordre défini, mais se doublent rarement, et de toute manière restent toujours fidèles à la voix qui est la leur.

L'émission est gutturale, les passages vocaux traînants et souvent ornés de mélismes ornementaux caractéristiques ; la prononciation du latin, parfois quelque peu écorché, bouscule les syllabes et adoucit les consonnes comme le fait souvent la langue corse par rapport à l'italien dont elle est une variante, (ex. *segula* pour *secula*). Parfois, surtout au moment d'un effort vocal sur une note aiguë, l'un des chanteurs met la main à son oreille pour aider son émission en entendant sa propre voix renforcée : Le geste est universel et se retrouve dans presque toutes les traditions antiques. Il est tellement mémorisé qu'on voit parfois un chanteur porter la main non à l'oreille, mais à la joue, ce qui enlève au geste toute conséquence pratique et témoigne seulement de la force de la tradition.

Les trois chanteurs, dans la *pagliella* profane, se tiennent l'un près de l'autre se touchant volontiers et même s'embras-

sant par les épaules pour bien s'entendre réciproquement. A l'église, toutefois, en signe de respect, ils se bornent à se tenir l'un près de l'autre. Au milieu, la voix principale, l'ancienne *teneur* du déchant médiéval, dénommée ici *segunda* en raison de sa tessiture numérotée de bas en haut. C'est sur elle que se règlent les deux autres, appelées respectivement basse ou *bassu* et "tierce" ou *terza*. Ce dernier terme doit évidemment être compris, à la suite de la *segunda*, comme terme de numérotation et non d'intervalle comme le laisserait croire sa traduction française ; l'intervalle de tierce y est certes fréquent avec la *segunda*, mais nullement constant au point de servir de définition. La *terza* devient ainsi synonyme de "voix aiguë" par un processus analogue à celui qu'ont connu le *triple* médiéval ou son dérivé le *treble* anglais.

L'analyse de cette polyphonie traditionnelle ne cesse du reste d'appeler la confrontation avec celle de la polyphonie du Moyen-Age, avec laquelle elle offre des analogies frappantes. Celles-ci se retrouvent jusque dans la façon de se tenir et de se grouper autour du chanteur central qui règle l'ensemble en faisant au besoin des signes discrets. Elle est analogue à celle que décrit, au XIII^e siècle, la *Scientia seu doctrina musicae artis* du périgourdin

Elie Salomon pour l'exécution des conduits.

L'analogie se poursuit et se renforce si l'on entreprend l'analyse musicale de la polyphonie. Celle-ci aboutit à la conclusion que l'on se trouve devant une dérivation populaire d'une harmonie de caractère classique, traitée selon une technique médiévale antérieure à elle de quatre ou cinq siècles environ.

On ne peut en effet comprendre cette musique qu'en lui appliquant le principe énoncé au XIII^e siècle par Francon de Cologne selon lequel chaque voix doit être composée séparément dans un ordre défini de décroissance hiérarchique. Au départ, une *vox principalis* ou *vox prius facta*, composée entièrement comme si elle devait rester monodique. C'est la *segunda* centrale, correspondant à l'ancienne *teneur* ou *tenor*, ainsi nommée parce qu'elle "tient" les autres voix qui n'existeraient pas sans elle. Comme la teneur médiévale, elle dérive souvent de timbres traditionnels, volontiers empruntés au plain-chant familier des paroisses. Au second rang d'importance vient la basse (le *bassu*) correspondant à la contre-teneur des XIV ou XV^e siècle. De caractère harmonique, elle révèle, si on élague les artifices vocaux et les décalages très fréquents, une alter-

nance constante de parallélismes à la tierce et de basses scolastiques régulières. Mais, médiévale dans sa technique, elle trahit dans sa réalisation un souvenir scolaire des rudiments du traité d'harmonie classique qui exclut une datation matérielle antérieure à 150 ou 200 ans.

Très différente est la "tierce" (*terza*), le "triple" médiéval, qui vient après coup, souvent en cours de route, se surajouter aux deux autres voix. Il lui arrive même d'être omise pour laisser l'ensemble à deux voix. Reprenant sans le savoir le principe médiéval de "consonance deux à deux", tout en l'appliquant à la consonance de tierce post-médiévale, elle est le plus souvent basée sur le parallélisme à la tierce supérieure à partir de la teneur, agrémenté d'ornements comme la teneur elle-même. La non-concordance rigoureuse de ces deux ornementations introduit de nombreuses pseudo-variantes qui ne sont qu'apparentes. Sa relative indifférence envers la basse lui enlève toute réaction devant des fausses relations ou des suites de quintes parallèles qu'eût proscribes le formalisme régissant la basse. Il arrive pourtant qu'à l'appel de la basse l'intervalle de tierce cède le pas à la quarte, surtout si elle forme ainsi octave avec la basse : elle se rapproche ainsi au plus près,

pour un instant, de l'*organum* primitif. Il lui arrive aussi de s'installer sur une pédale supérieure et de contribuer ainsi au caractère harmonique de certaines formules cadencielles. La partie de "tierce" est considérée par les chanteurs comme au moins aussi importante, sinon plus, que la partie de basse : on a vu des équipes accepter l'absence de basse, mais refuser de chanter sans tierce lorsque celle-ci est prévue.

L'ensemble a une saveur particulière et constitue un document émouvant sur la rude ferveur de l'âme corse, qu'il traduit avec intensité.

II. Les pièces enregistrées

Messe des dimanches et fêtes

La dévotion corse à la Vierge se marque par le choix, pour le Propre, de l'une des cinq messes qui lui sont consacrées (messe n° 5, de la Pentecôte à l'Avent). Ce choix se justifie en outre par l'importance de la fête du 15 août (Assomption), où cette messe trouve son emploi liturgique normal.

La messe s'ouvre par l'introit, *SALVE, SANCTA PARENTS*, avec ses 3 parties régulières : antienne d'entrée, où les 3 voix entrent successivement, puis verset de psaume *Eructavit cor neum*, passant du mineur au majeur comme dans le modèle

du plain-chant. Contrairement à celui-ci, la répétition de l'antienne ne se fait pas par reprise musicale, mais par simple psalmodie.

Le *KYRIE* fait alterner la polyphonie avec un couplet monodique qui n'est pas grégorien ; mélodie très simple de caractère populaire, parfois alternée d'un chantre à l'autre.

Le *GLORIA* s'ouvre par l'intonation de la *Messe Royale* de Dumont, après quoi alternent une polyphonie et la psalmodie.

Comme le *Gloria*, le *CREDO* s'ouvre par l'intonation de Dumont. Après un *Patrem* original, s'établit une alternance analogue à celle du *Gloria*. Noter l'attraction qui hausse le si bémol au rang de tierce neutre, parfois presque si bécarré.

Dans l'offertoire *BEATA ES*, la voix de tierce n'intervient qu'à la fin.

Dans le *SANCTUS*, commencée sur une tierce *fa-la bémol*, la hauteur de voix se trouve entraînée de plus en plus haut jusqu'à monter d'une tierce mineure entre le début et la fin.

Le *PATER NOSTER* est étranger au répertoire de la *pagliella*. C'est la psalmodie liturgique accompagnée par le *bassu* en style "cor de chasse" (mais avec cadence de quinte) et, vers la fin, l'intrusion de

quintes parallèles qui viennent infléchir ce style. Les 3 voix se réunissent pour le *sed libera nos*, et concluent sur la pénultime de la formule.

La présentation de l'*AGNUS DEI* comporte des singularités sur le plan liturgique. Après un *Pax Domini* placé en préface de l'*Agnus* et non en conclusion du *Per omnia absent*, le chantre annonce *Miserere*. Les paghiellistes chantent les deux *Agnus* avec *Miserere nobis*. Le chantre annonce *Dona nobis pacem* puis les paghiellistes reprennent l'*Agnus* avec *Dona nobis* (même timbre avec quelques variantes).

Enfin la communion, *BEATA VISCERA*, consiste en une psalmodie à 3 voix.

Messe des Morts

L'introit *REQUIEM AETERNA* se déroule selon un plan analogue à celui du précédent introit, mais avec une répartition différente des timbres : pour l'antienne, pour le psaume, pour la reprise simplement psalmodiée à une voix.

La séquence *DIES IRAE*, compte tenu de sa longueur, n'est pas chantée intégralement mais en deux parties dont l'une (strophes 1 à 7, jusqu'à *sit securus*) emprunte alternativement deux timbres ; l'autre (strophes 17 à 19, de *Lacrymosa* à la fin) présente une structure particulière.

Une voix seule rejointe par des éléments de "bassu" annonce d'abord *Lacrymosa dies irae* (pour "dies illa") sur une mélodie mineure, sans doute inspirée du vers final de *Dio vi salvi* (on retrouve ici la même singularité que dans l'*Agnus Dei*). La *pagliella* reprend *Lacrymosa* et enchaîne *Pie Jesu*, avec des reprises de mots inaccoutumées, sur un timbre composite à travers diverses incertitudes d'intonation. Il se pourrait que cette 2^e partie ait été ajoutée après coup.

L'offertoire *DOMINE JESU CHRISTE* est lui aussi de structure particulière. Il n'utilise pas en effet les timbres habituels, mais un nouveau timbre dont le caractère mesuré accuse l'origine de cantique populaire. La première phrase rappelle l'*Ave maris stella* des paroisses, mais la similitude ne se poursuit pas. L'Offertoire en combine librement les trois éléments et conclut par la tierce majorisée. Noter l'incertitude de l'intonation de la tierce, souvent haussée en tierce neutre dans l'attente du majeur final. La 3^e voix n'intervient qu'épisodiquement au moment des cadences. Il n'y a pas de *Sanctus*. Chacun des trois *AGNUS* reprend le même timbre, non sans hésiter sur la place de la tierce, majeure ou mineure, mais le *requiem semipiternam* terminal remet nettement la tier-

ce mineure en place pour l'opposer à la tierce de la cadence qui est majeure.

La *Messe des Morts* proprement dite s'achève avec la communion *LUX AETERNA*, suivie du dialogue *Requiem-Et Lux* et du *Cum sanctis tuis minorisé*, avec une cadence finale majorisée.

Les pièces qui suivent n'appartiennent plus à la liturgie des défunt, et s'écartent plus nettement des timbres ci-dessus. L'*O SALUTARIS* est chanté sur un air de cantique populaire dont l'harmonisation s'inspire des exemples précédents, avec nombreux parallélismes d'organum. Vient ensuite le psaume *LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES*, et l'enregistrement s'achève, comme toute cérémonie corse traditionnelle, par le chant du *DIO VI SALVI, REGINA*, ici enregistré avec une polyphonie en *pagliella* où l'on retrouve plusieurs des formules précédentes.

Ce beau cantique à la Vierge est l'un des chants les plus familiers aux Corses. Selon des témoignages qu'a relevés M. Félix Quilici, il aurait été composé au XVIII^e siècle par un berger patriote de Corscia, Sauveur Costa, et chanté pour la première fois le 25 avril 1730 dans la chapelle Saint-Marc de ce village du Niolo ; mais sa célébrité remonte surtout à la "consulta" de janvier 1735 au couvent d'Orezza, au

cours duquel la Corse fut consacrée à la Vierge. Depuis lors, ce cantique est considéré en Corse comme un véritable chant national, bien qu'il soit composé en italien et non en corse (l'italien était alors considéré comme langue poétique et officielle). Nous en donnons ci-après le texte. Certaines versions récentes passent, dans le premier vers, du vouvoiement au tutoiement (*Dio ti salvi*), sans doute sous influence post-conciliaire ; mais cette retouche ne se développe jamais dans les strophes suivantes, qui gardent un vouvoiement impossible à modifier sans remettre en cause toute la structure poétique.

1. *Dio vi salvi, Regina
E madre universale,
Per cui favor si sale
Al paradiso.*
2. *Voi siete gioia, e riso
Di tutti i sconsolati,
Di tutti i tribulati,
Unica speme.*

3. *A voi sospira e geme
Il nostro afflitto core,
In un mare di dolore,
E d'amarezza.*

4. *Maria, mar di dolcezza,
I vostri occhi pietosi,
Materni ed amorosi
A noi volgete.*

5. *Noi miseri accogliate
Nel vostro santo velo,
E'l vostro figlio in cielo
A noi mostrate.*

6. *Gradite, ed ascoltate,
O Vergine Maria,
Dolce, clemente, e pia,
Gli affetti nostri.*

7. *Voi dei nemici nostri
A noi datte vittoria;
E poi l'eterna gloria
In paradiso.*

JACQUES CHAILLEY

Mission :

Alain Daniélou avec la collaboration de l'Abbé Suzzoni, Curé de Zilia et de Henry-Louis de La Grange.

Interprètes :

Cantarini di Rusiu : Jean Toussaint Rocchi - Jean Benoît Moretti - Jean Sylvestre Moretti - Antoine Moretti - Étienne Moretti - Bastien Moretti - Eusèbe Moretti.

D 8012



Photos : Jacques CLOAREC

Cover design / maquette : Jacques BLANPAIN

**COMPACT
DISC**
DIGITAL AUDIO

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS
A L'INTÉRIEUR

MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD

CORSICA

RELIGIOUS MUSIC OF ORAL TRADITION FROM RUSIU

Recordings: JACQUES CLOAREC

MASS DEDICATED TO THE BLESSED VIRGIN MARY MESSE DÉDIÉE A LA SAINTE VIERGE MARIE

[1]	Introit : Antiphon / Antienne "Salve sancta parens"	7'22
	Psalm / Psalme "Eructavit cor meum"	
[2]	Kyrie 2'50 [3] Gloria 4'56 [4] Credo 7'38	
[5]	Offertory / Offertoire : "Beata es"	0'58
[6]	Sanctus 1'52 [7] Pater Noster 2'06	
[8]	Agnus Dei 2'33	
[9]	Communion : "Beata viscera"	0'30

REQUIEM MASS / MESSE DES MORTS

[10]	Introit : Antiphon / Antienne "Requiem aeternam"	1'55
	Psalm / Psalme "Te Decet"	

REISSUE AUVIDIS - 12, Av. M. Thorez 94200 IVRY SUR SEINE (FRANCE) with the support of the FRENCH MINISTRY OF CULTURE AND COMMUNICATION (Department of Music and Dance)

OF THE ALBUM RUSIU, CORSICA (collection «Musical Sources» founded by Alain Danielou) realized by THE INTERNATIONAL INSTITUTE FOR COMPARATIVE MUSIC STUDIES AND DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN for the

INTERNATIONAL MUSIC



D 8012

AD 090

3 298490 080122

MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE

CORSE

CHANTS RELIGIEUX DE TRADITION ORALE DE RUSIU

Enregistrements: JACQUES CLOAREC

[11]	Dies Irae	7'25
[12]	Offertory / Offertoire : "Domine Jesu Christe"	2'54
[13]	Agnus Dei	2'36
[14]	Communion : "Lux aeternam"	1'35

CANTICLES AND HYMN / CANTIQUES ET HYMNE

[15]	Benediction : "O Salutaris"	1'45
[16]	Psalm / Psalme : "Laudate Domine omne gentes"	2'21
[17]	Corsican Hymn / Hymne Corse : "Dio vi salvi Regina"	6'38

RÉDITION AUVIDIS - 12, Av. M. Thorez 94200 IVRY SUR SEINE (FRANCE) avec l'aide du MINISTÈRE FRANCAIS DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (Direction de la Musique et de la Danse)

DE L'ALBUM RUSIU, CORSE (Collection «Musical Sources», fondée par Alain Danielou) réalisé par l'INSTITUT INTERNATIONAL D'ÉTUDES COMPARATIVES DE LA MUSIQUE ET DE DOCUMENTATION (IICMSD) BERLIN pour le



ONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE