



English / Français / Italiano / Texts / Tracklist



Portraits of harp virtuosos

by Chiara Granata & Riccardo Pisani

The harp in one's name

What I have that is most precious I will preserve in my name. That, it seems, was the thinking of a series of harpists, beginning with Leonardo Mollica, the most renowned of the late Renaissance, and extending down to Marco Marazzoli, Orazio Michi and Giovan Carlo Rossi, brother of the more famous Luigi. They changed their names into – respectively - Leonardo, Marco, Orazio and Carlo “dell’Arpa”. In a certain fashion they would also be known as Romans, without Rome having been (in any of their cases) their birthplace, thereby establishing a profound link with the eternal city and the musical opportunities it offered. As composers and virtuosos of their instrument, they have left us wonderful vocal music that perfectly mirrors the unique qualities of that crucial melting pot: the papal city.

The aim of this recording project is to put a face to these musicians and to capture the specific voice of each, while acknowledging the shared aesthetic context.

■ 2

Orazio dell’Arpa and ornate grace

“The Seicento relives with its ornate grace in Orazio dell’Arpa or in [Giovanni Battista] Mazzaferata”. Thus Guido Gozzano (1883-1916), the Turinese poet, immortalised the great harpist whose reputation had endured until his own day without his music being known in any way: like a great painter whose works had been lost or a poet whose fame had long survived his poems. On the life and career of Orazio Michi the contemporary chronicles and references are plentiful, but his music was only rediscovered at the beginning of the 20th century. As soon as this “illustrious musician” arrived in Rome in 1613, he entered the service of Cardinal Montalto and began his close association with the Oratorio di Santa Maria in Vallicella.

“**Or che la notte**” [tr. 2] is a splendid nocturne set to verses by Francesco Balducci, in which the voice’s terse melodic line matches the beauty of the poetry. With its soft, slow declamation, this lament, in which the poet disturbs the silence of the night, becomes both solitary and intimate. Instead, amorous lament turns to animated invective in the strophic canzonetta “**Più non armi la mia lira**” [tr. 3], a piece that features a lively, contradictory

rhythmic interplay between the vocal line and the bass. A work representative of Michi's spiritual output, on the other hand, is **"Infelice mia vita"** [tr. 7], most likely composed for the sacred devotions of the Vallicella Oratory. The three-part writing, of dignified intensity, tells of human restlessness that is placated only in spiritual peace: "Life is full of sorrow; only in death does one find rest".

Another composition set to Balducci's poetry is the extended **"Perdan quest'occhi il sole"** [tr. 5] a work of a distinctly theatrical flavour, in which the narration of amorous torment fluctuates between more lyrical passages and more excited moments of invective, with the music accompanying the dramatic shifts of the text. In Michi the use of the recitative style unfolds in a different way from that of Florentine monody: here the expression is often reinforced by dissonances and virtuosic flourishes containing wide leaps and sudden changes of register. The aim is to break what Mazzocchi, in the preface to *La catena d'Adone* of 1626, called the "tedium of the recitative", in other words the risk of monotony present (in his view) in the *recitar cantando* style promoted by the Florentines. His personal style can be seen as a sort of "protocantata", anticipating the more structured form of the genre established in Rome.

Carlo dell'Arpa, arias in dance time

Giovan Carlo Rossi would walk the streets of Rome in the company of Salvator Rosa and converse with the painter until late into the night: so recounts Giovanni Battista Passeri, in his *Lives of the Painters, Sculptors and Architects who Worked in Rome*, 1772, one of the few chronicles to lift the veil of silence surrounding the harpist and composer. He describes him as a famous player of the three-rank harp; and clearly, he also associates him with his more celebrated brother Luigi. Giovan Carlo's musical career was born under the wing of his brother, here remembered in **"Lasciatemi qui solo"** [tr. 15], a lament of extreme pathos and expression. After the earthquake of the Capitanata area of southern Italy of 1627, Carlo joined his brother in Rome and even replaced him on various occasions as organist at San Luigi de' Francesi. His ability as a player seems to have outshone his compositional skills. And yet, in Paris in 1659 he was among the composers that Francesco Buti and Cardinal Mazarin considered worthy of setting to music the libretto of *L'Ercole Amante* before the official nomination of Francesco Cavalli. He took part as an instrumentalist in the staging of that opera and from 1661 to 1665 was appointed *Maitre de la Musique du cabinet de Sa Majesté*. Works like **"Vanne mio core alle stelle"** [tr. 11] and **"Vuoi ch'io mora"** [tr. 14] seem

to celebrate the harp as an instrument capable of imparting rhythmic vitality to dance movements, in accordance with a typically 17th-century tradition. The different rhythmic impulses of melody and bass – duple and triple together – in **“È così dolce la pena”** [tr. 12], combine with atypical, sinuous harmonisation. It was this very aria that was published anonymously in the *Mercure Galant* in 1679 as an example of refinement and elegance: a sure sign of the appreciation his style continued to enjoy in the French milieu.

Marco dell’Arpa and the theatrical voice

The name of this singer, composer and harp virtuoso, who was from Parma, is indissolubly linked to *the* Baroque instrument par excellence: the Barberini harp, a fine instance of artistry and avant-garde technology that reflects the image of the powers that created it. Under the protection of this formidable family, Marco Marazzoli’s life abounded with triumphs, from his arrival in Rome in 1626 onwards. And when the Barberini family was eventually forced to take refuge in France, it was only his undisputed musical skill that enabled him to remain within the orbit of the papal court. While it is rare to find different harp virtuosos involved in the same musical events, one such occasion was the opera *L’Egisto overo Chi soffre spera* composed by Virginio Mazzocchi and Marazzoli and staged in 1637, in which Giovan Carlo Rossi also appeared on the harp: it reads almost like the transfer of power from the elder to the younger colleague. Marazzoli’s huge production of cantatas, amounting to almost 400 titles in the Vatican Library alone, is here illustrated by three unpublished pieces. In **“Misero, et è pur vero”** [tr. 18] the amorous melancholy of the vocal line breaks into broad sections of operatic recitative, while the moral cantata **“O che sempre mi scordi”** [tr. 19], with a text by the poet Giovanni Lotti, expresses a picture of immense *vanitas*: “O unhappy mortal, today you can say you are here, but what about tomorrow?”. But Marazzoli, who included the masks of the *Commedia dell’arte* in his operas, was also familiar with the accents of irony: an irony by which the love lament is transformed by the human obstinacy to fall in love over and over again. Hence images of dangers, thunderbolts, flames and arrows chase after one another in a never-ending round, to the ostinato rhythm of the Bergamasca, cheerfully conveying the fate of he who always falls victim to love (**“E pur volsi innamorarmi”** [tr. 16]). Marco dell’Arpa’s mature works bear witness to the professional virtuosity of the singers working in Rome in those same years. And they also display a great partiality for triple time in the arioso passages, a key feature

throughout the Roman output of the 17th century. The distinctively theatrical flavour of his works effectively illustrates the evolution of the *recitar cantando* into a new style of opera, in which the art of dramatic declamation fully becomes song.

The harp like Rome: antiquity rejuvenated

With its regal qualities, the harp (*arpa* in Italian – or *harpa*, a Latinism frequently used by the contemporary theorists) is the instrument that best embodies the political and cultural splendour of 17th-century Rome. About the harp it is said that it was valued for its novelty, or rather, for its rejuvenated antiquity, just like the city in which it was played. For the instrument was not only avant-garde in organological terms; it also had a theatrical charisma with roots in a remote, almost mythical, past, permitting audiences to transcend the present time. Both on the stage and in poetic verses, the harp is a metaphor for something else: for music and for the poet's broken heart. As stated in the text of the anonymous aria, here performed in an instrumental version of **Una cetra s'accoglie** [tr. 13], "A lyre lies/hidden within my breast./The strings are desires/and Love strikes them with his hand". Even the movements of the young harpist seen playing the instrument become poetic images: "With fair, bewitching hands so sweetly you play the harp", as expressed in the poem set to music by the famous Roman singer and composer Mario Savioni in the cantata "**Se l'amar non è peccato**" [tr. 9].

And yet, amid such an abundance of images, information, performers and chronicles, what is almost completely lacking are direct sources for the instrument itself. The music composed by the harpists is vocal music; nor do we find specific annotations for the instrument to guide the expert improvising players. The sources used for the instrumental pieces selected are those of Roman instrumental music in general. One is the Fondo Pamphilij, which preserves the opening **Canzona** [tr. 1]; another is an important Roman manuscript held at the Biblioteca Nazionale which contains pieces for lute, theorbo and harp, permitting us to make a premiere recording here of **La Ragana** by the composer Stefano Landi, whose opera *Sant'Alessio* also specifies a part for harps and lutes [tr. 10]. Most likely from the Roman area is the MS Carlo G., from which the **Toccata per Florete Flores** [tr. 8] is drawn; whereas **Paradigma I** [tr. 17], a four-part polyphonic piece for two lutes by Lelio Colista, whose brother Carlo Urbano worked as a harpist, is taken from the *Musurgia Universalis* of Athanasius Kircher (1650). Both Girolamo Frescobaldi, the composer of the most representative instrumental music of the age, and Andrea Falconieri, a famous

Neapolitan lutenist and composer, have provided valuable lessons for the instrument: the former for the benefit of young harpists; the latter for the teaching of nuns to “sing with throat-articulated diminutions to the large harp” (*cantar di gorgia e arpone*). The results are the **Toccata per Spinettina ovvero liuto** [tr. 4] from the *Primo libro delle Canzoni* (1628), and the short piece with the emblematic title **Arpa** [tr. 6].

Hence many harps, but few sources. Recorded here are three double harps in support of the voice, all committed to sustaining the voice and reconstructing the implicit parts of the scores – the copious diminutions, trills, embellishments and lively imitations – to create a rich and variegated musical texture in accordance with the school of polyphonic instrument playing. Three, moreover, is the intriguingly perfect number of harps possessed by Orazio Michi and later bequeathed to his pupils. So this is also a way of fulfilling Giovan Battista Doni’s preference for several harps being used in concerted performances and of offering a tribute to what the Roman theorist always called “not without reason the queen of instruments”.

The predecessors: Rinaldo dell’Arpa and Leonardo dell’Arpa

Two great harp virtuosos take the listeners back to the climate of the late Renaissance. One was Rinaldo Trematerra Buonagrazia, a harpist active at the court of Ferrara and associated with the musical circle of Gesualdo; who arrived in Rome in 1599 and spent the remaining years of his life in the eternal city. The other, who was already working in the city from 1560 onwards, was the most celebrated harpist of the late 16th century: Leonardo Mollica, the very first “dell’Arpa”, a nickname given to him for the sheer virtuosity of the way he accompanied his singing on the portative harp. Providing a portrait of this harpist is not so easy, for his prowess as a player seems inadequately represented by the printed works actually attributed to him. Here he is commemorated with a hypothetical composition that attempts to do justice to his greatness through music-making. **“Madre del Redentore”** [tr. 21] is a *lauda* of thanksgiving for the recovery of Donna Anna Colonna, the text of which alone Giovenale Ancina included in his *Tempio Armonico*. As specified in the preface to Ancina’s work, these *lauda* texts were intended to be sung by Leonardo dell’Arpa, most likely because he didn’t read staff notation and instead improvised divinely from the texts alone. The piece can be heard in the *contrafactum* of a *lauda* by Vespasiano Rocca, where we may imagine it performed by Leonardo’s splendid voice and consummate hands.

Portraits de virtuoses de la harpe

by Chiara Granata & Riccardo Pisani

La harpe dans le nom

Ce que j'ai de plus précieux, je le mettrai dans mon nom. Telle a dû être la pensée des harpistes qui, de Leonardo Mollica, le harpiste le plus connu de la fin de la Renaissance, à Marco Marazzoli, Orazio Michi et Giovan Carlo Rossi, frère du célèbre Luigi, ont changé leur nom en Leonardo, Marco, Orazio et Carlo « dell'Arpa ». Ils deviendront en quelque sorte des Romains sans que Rome soit le lieu de naissance d'aucun d'entre eux, établissant un lien profond avec la ville éternelle et ses événements musicaux. Compositeurs et grands virtuoses de leur instrument, ils nous laissent une splendide musique vocale qui reflète ce carrefour très important qu'était la ville des papes.

L'objectif de ce projet discographique est de donner un visage à ces musiciens, en retraçant la voix spécifique de chacun d'entre eux dans un cadre esthétique commun.

Orazio dell'Arpa, la grâce ornée

« Le XVII^e siècle revit avec sa grâce ornée / en Orazio dell'Arpa ou en [Giovanni Battista] Mazzaferata. » Le poète turinois Guido Gozzano (1883-1916) immortalise dans ce poème le grand harpiste dont la renommée était parvenue jusqu'à lui sans pour autant qu'il connaisse sa musique, comme un grand peintre dont les tableaux auraient été perdus ou un poète dont la renommée aurait survécu à ses vers. Les chroniques et les références contemporaines abondent sur la vie et l'activité d'Orazio Michi, mais sa musique n'a été découverte qu'au début du XX^e siècle. Le « célèbre musicien », qui venait d'arriver à Rome en 1613, entra au service du cardinal Montalto et fut profondément attaché à l'oratoire de Santa Maria in Vallicella.

« **Or che la notte** » [page 2] est un splendide nocturne sur des vers de Francesco Balducci, où la ligne claire de la voix rencontre la beauté du poème. La douce lenteur de la déclamation rend solitaire et intérieure la plainte avec laquelle le poète trouble le silence de la nuit. La plainte amoureuse devient une invective vivante dans la chanson strophique « **Più non armi la mia lira** » [page 3], en un jeu rythmique vif et contradictoire entre la ligne vocale et la ligne de basse. D'autre part, « **Infelice mia vita** » [page 7] est une pièce

représentative de la production spirituelle de Michi, probablement composée pour les exercices de l'oratoire de Vallicella. L'écriture à trois voix est d'une intensité recueillie et parle de l'agitation humaine qui ne peut être soulagée que dans la paix spirituelle : « la vie est douloureuse, ce n'est qu'en Dieu qu'elle se repose. »

C'est également sur un poème de Balducci qu'est composé le vaste « **Perdan quest'occhi il sole** » [page 5], où le récit des tourments amoureux alterne des passages plus lyriques avec des invectives véritablement emportées, dans une page à la saveur théâtrale où la musique suit la dynamique dramatique du texte. Chez Michi, l'utilisation du style récitatif est développée différemment de ce qui se passe dans la monodie florentine : l'expressivité est souvent renforcée par des dissonances et des mélismes virtuoses avec de larges sauts et de brusques changements de registre. Il s'agit de passer outre ce que Mazzocchi appelle dans la préface de la *Catena d'Adone* de 1626 « l'ennui du récitatif », c'est-à-dire le risque de monotonie présent, selon lui, dans le *recitar cantando* des Florentins. Ce style personnel est défini dans une sorte de « *proto-cantate* », prélude à la forme plus structurée du prince des genres romains.

■ 8

Carlo dell'Arpa, airs aux allures de danse

Giovan Carlo Rossi se promenait à Rome en compagnie de Salvator Rosa et bavardait avec le peintre jusque tard dans la nuit : c'est ainsi que Giovanni Battista Passeri, dans ses *Vite de pittori, scultori, architetti che hanno lavorato in Roma* (1772), lève le voile sur Giovan Carlo dans l'une des rares chroniques qui mentionnent le harpiste et compositeur. Il le décrit comme un célèbre joueur de harpe à trois rangs et le place évidemment aux côtés du célèbre Luigi. La carrière musicale de Giovan Carlo commence sous l'aile de son frère, célébré ici dans toute la force pathétique et expressive du lamento « **Lasciatemi qui solo** » [page 15]. Après le tremblement de terre de la Capitanata, région de l'Italie du Sud, en 1627, il le rejoint à Rome et le remplace à plusieurs reprises comme organiste à Saint-Louis-des-Français. La valeur d'instrumentiste de Carlo dell'Arpa semble l'emporter sur sa valeur en tant que compositeur ; pourtant, à Paris en 1659, il fait partie des compositeurs que Francesco Buti et le cardinal Mazarin croient capables de mettre en musique le livret de *l'Ercole amante* avant le choix officiel de Francesco Cavalli. Il participe en tant qu'instrumentiste à la création de l'opéra et fut nommé Maître de la musique du cabinet de Sa Majesté de 1661 à 1665.

Ses compositions telles que « **Vanne mio core alle stelle** » [page 11] et « **Vuoi ch'io mora** » [page 14] semblent célébrer la harpe en tant qu'instrument rythmique capable de donner de l'élan au mouvement de la danse, selon une tradition typique du XVII^e siècle. La scansion rythmique différente de la mélodie et de la basse – binaire et ternaire – dans « **È così dolce la pena** » [page 12], est accompagnée d'une harmonisation inhabituelle et sinieuse. C'est justement cet air qui a été publié anonymement dans le *Mercurio galante* de 1679 comme un exemple de raffinement et d'élégance, signe de l'appréciation dont le style de Giovan Carlo jouissait encore dans le milieu français.

Marco dell'Arpa, la vocalité théâtrale

Le chanteur, compositeur et harpiste virtuose originaire de Parme lie indissolublement son nom à l'instrument baroque par excellence : la harpe Barberini, exemple artistique d'ingénierie d'avant-garde à l'image du pouvoir qui l'a créé. Dès son arrivée à Rome en 1626, la vie de Marazzoli est jalonnée de triomphes sous la protection de la puissante famille, et lorsque celle-ci est contrainte de se réfugier en France, ce sont ses incontestables capacités musicales qui lui permettent de rester dans le cercle de la cour papale. S'il est rare de rencontrer plusieurs virtuoses de la harpe engagés au cours des mêmes événements, c'est ce qui se passe pour l'œuvre née des mains de Virginio Mazzocchi et Marco Marazzoli, dans laquelle Giovan Carlo Rossi apparaît à la harpe : *L'Egisto overo Chi soffre spera* (1637) sonne presque comme une passation de pouvoir à son jeune collègue.

L'immense production de cantates de Marazzoli, avec près de quatre cents titres dans la seule Bibliothèque du Vatican, est illustrée ici par trois exemples inédits. Dans « **Misero, et è pur vero** » [page 18], la mélancolie amoureuse du chant traverse de larges sections de récitatif théâtral, tandis que la cantate morale « **O che sempre mi scordi** » [page 19] peint l'image d'une grande vanité dans les vers du poète Giovanni Lotti : « Ô malheureux mortel, aujourd'hui tu peux dire ce que tu es, mais pas demain ». Mais Marazzoli, qui avait convié dans l'opéra les masques de la *commedia dell'arte*, maîtrise aussi l'ironie. Celle qui transforme la plainte d'amour en l'obstination humaine à tomber amoureux encore et encore. C'est ainsi que les images de danger, d'éclairs, de flammes, de foudres, se poursuivent dans le rythme obstiné de la Bergamasque, en un éternel retour qui raconte joyeusement le destin de ceux qui tombent toujours victimes de l'amour (« **E pur volsi innamorarmi** » [page 16]). La maturité compositionnelle de Marco dell'Arpa témoigne également de la vir-

tuosité professionnelle des chanteurs présents à Rome dans ces années-là. On remarque une grande prédilection pour le ternaire dans les moments d'*ariosi*, élément pivot de toute la production romaine du XVII^e siècle. La saveur purement dramaturgique de ses opéras est bien représentative de l'évolution du *recitar cantando* vers un nouveau style de théâtre lyrique, où l'art déclamatoire devient pleinement chanté.

La harpe comme Rome : l'Antiquité renouvelée

La harpe (en italien *arpa* ou *harpa*, latinisme fréquemment utilisé par les théoriciens contemporains), dans sa période de « royauté », est l'instrument qui incarne le mieux la splendeur politique et culturelle de la Rome du XVII^e siècle. On dit qu'elle est appréciée pour sa nouveauté, ou plutôt pour son Antiquité renouvelée, à l'image de la ville qui l'accueille : un instrument à l'organologie avant-gardiste mais à la présence scénique enracinée dans un passé lointain, presque mythique, et qui permet au public de transcender le temps présent. Sur scène comme dans les poèmes, la harpe est une métaphore d'autre chose, de la musique, du cœur brisé du poète. Comme le dit le texte de l'air anonyme « **Una cetra s'accoglie** », ici interprété dans une version instrumentale [page 13] : « Une lyre est installée / serrée contre mon sein, / les cordes sont les désirs / et par sa main, l'amour les accorde ». Même les gestes d'un jeune harpiste en train de jouer deviennent des images poétiques : « De tes mains gracieuses et charmantes / tu joues de la harpe si doucement », dit le texte mis en musique par le célèbre chanteur et compositeur romain Mario Savioni dans la cantate « **Se l'amar non è peccato** » [page 9].

■ 10

Pourtant, dans un contexte aussi riche en images, en informations, en interprètes et en chroniques, les sources directes pour l'instrument font presque totalement défaut. La musique composée par les harpistes est de la musique vocale, il n'y a pas d'annotations spécifiques pour l'instrument, la réalisation de l'accompagnement est laissée à l'improvisation des interprètes. Les sources instrumentales romaines constituent la base du choix des pièces instrumentales : la collection Pamphilij conserve la **Canzona** d'ouverture [page 1], tandis qu'un important manuscrit romain de la Biblioteca Nazionale contenant des pièces pour luth, théorbe et harpe permet la première exécution de **La Ragana** de Stefano Landi, un compositeur qui, dans *Sant'Alessio*, inclut une partie pour harpes et luths [page 10]. Le Manuscrit Carlo G, probablement originaire de la région romaine, est la source de la **Toccata per Florete Flores** [page 8], tandis que le **Paradigma I** [page 17], une polyphonie à quatre voix pour deux luths de Lelio Colista, dont le frère Carlo Urbano était

harpiste, est tiré de la *Musurgia universalis* d'Athanasius Kircher (1650). Girolamo Frescobaldi, l'auteur de musique instrumentale le plus emblématique de l'époque, et Andrea Falconeri, célèbre luthiste et compositeur napolitain, ont donné plusieurs leçons, l'un à de jeunes harpistes, l'autre à des religieuses pour leur apprendre à « *cantar di gorgia e arpone* » (« chanter avec la gorge [c'est-à-dire exécuter correctement les diminutions] et une grande harpe »). Voici donc la **Toccata per Spinettina ovvero liuto** [page 4] du *Primo libro delle Canzoni* (1628), et la petite pièce au titre emblématique d'**Arpa** [page 6].

Beaucoup de harpes, peu de sources : trois harpes doubles pour reconstituer des parties implicites des partitions, des riches diminutions, trilles, embellissements et imitations vivantes pour construire un tissu musical riche et coloré en accord avec leur caractère d'instruments polyphoniques. Trois, c'est aussi le nombre parfait et fascinant de harpes possédées par Orazio Michi et léguées à ses élèves. Le souhait de Giovan Battista Doni de voir plus de harpes en concert a été exaucé : un hommage à celle que le théoricien romain appelle « non sans raison la reine des instruments ».

Les prédécesseurs : Rinaldo dell'Arpa et Leonardo dell'Arpa

Deux grands virtuoses de la harpe replongent l'auditeur dans l'atmosphère de la fin de la Renaissance. Rinaldo Trematerra Buonagrazia, harpiste actif à la cour de Ferrare et lié au cénacle de Gesualdo, arrive à Rome en 1599 et passe ses dernières années dans la ville éternelle. Mais dès 1560, le harpiste le plus célèbre de la fin du XVI^e siècle, Leonardo Mollica, le premier « dell'Arpa », surnom qui lui a été donné en raison des traits virtuoses qu'il exécutait en accompagnant son chant de la harpe portative, était déjà présent dans la ville. Il n'est pas facile de dresser un portrait de ce harpiste : son excellence instrumentale ne semble pas bien représentée par les compositions imprimées qui lui sont attribuées. Nous le célébrons par une composition hypothétique qui tente de rendre compte de sa grandeur en musique. « **Madre del Redentore** » [page 21] est une laude d'action de grâce pour la guérison de donna Anna Colonna, dont Giovenale Ancina n'a inclus que le texte dans le *Tempio Armonico*. Ces laudes étaient destinées, comme le précise la préface, à être chantées par Gian Leonardo, qui ne savait probablement pas lire la portée musicale mais improvisait divinement sur les seuls textes. On peut l'entendre ici en un *contrafactum* sur une laude de Vespasiano Rocca en l'imaginant interprétée par la voix splendide et les mains habiles de Leonardo dell'Arpa.

Ritratti di virtuosi d'arpa

by Chiara Granata & Riccardo Pisani

L'arpa nel nome

Ciò che ho di più prezioso lo custodirò nel mio nome. Avranno pensato così gli arpisti che a partire da Leonardo Mollica, il più noto arpista del tardo Rinascimento, fino a Marco Marazzoli, Orazio Michi, Giovan Carlo Rossi, fratello del famoso Luigi, muteranno i propri nomi in Leonardo, Marco, Orazio e "dell'Arpa". Diventeranno in certo modo romani senza che Roma abbia dato i natali a nessuno di loro, stabilendo un legame profondo con la città eterna e con le sue occasioni musicali. Compositori e grandi virtuosi del proprio strumento, ci lasciano splendida musica vocale specchio di quel crocevia importantissimo che fu la città dei Papi.

Ridare volto a questi musicisti è lo scopo di questo progetto discografico, rintracciare la voce specifica di ciascuno di loro pur dentro un quadro estetico condiviso.

■ 12

Orazio dell'Arpa, la grazia ornata

"Il Seicento rivive con la sua grazia ornata/in Orazio dell'Arpa od in [Giovanni Battista] Mazzaferata". Il poeta torinese Guido Gozzano (1883-1916) immortalava nelle sue rime il grande arpista la cui fama era giunta fino al suo tempo, senza conoscerne in nessun modo la musica: come un grande pittore di cui sono perduti i quadri, o un poeta la cui fama è sopravvissuta ai versi. Sulla vita e l'attività di Orazio Michi abbondano le cronache ed i riferimenti coevi, ma le sue musiche sono state ritrovate solo all'inizio del Novecento. Il "celeberrimo musico" appena arrivato a Roma nel 1613 entrò al servizio del Cardinal Montalto e fu profondamente legato all'Oratorio di Santa Maria in Vallicella.

"**Or che la notte**" [tr. 2] è lo splendido notturno su rime di Francesco Balducci, dove la linea tersa della voce si incontra con la bellezza del verso. La lentezza morbida della declamazione rende solitario ed interiore il lamento con cui il poeta turba il silenzio della notte. Il lamento amoroso diventa vivace invettiva nella canzonetta strofica "**Più non armi la mia lira**" [tr. 3], in un vivace e contraddittorio gioco ritmico tra la linea vocale e quella del basso. Un brano rappresentativo della produzione spirituale del Michi è invece "**Infelice mia vita**" [tr. 7], composto probabilmente per gli esercizi oratoriali della Vallicella. La scrittura a tre

voci è di raccolta intensità e racconta dell'inquietudine umana che si placa solo nella pace spirituale: "la vita è penosa, sol in Dio si posa".

Sempre su rime di Balducci è l'ampia composizione **"Perdan quest'occhi il sole"** [tr. 5] dove il racconto del tormento amoroso alterna passaggi più lirici, a vere e proprie invettive concitate, in una pagina dal sapore teatrale dove la musica segue la dinamica drammatica del testo. In Michi l'utilizzo dello stile recitativo si sviluppa in maniera diversa dalla monodia fiorentina: l'espressività è spesso rafforzata da frequenti dissonanze e da melismi virtuosistici con ampi salti e improvvisi cambi di registro. L'obiettivo è superare quello che nella prefazione alla *Catena d'Adone* del 1626 Mazzocchi definisce il 'tedio del recitativo', cioè il rischio di monotonia presente, a suo parere, nel recitar cantando dei fiorentini. Questo stile personale si delinea in una sorta di "proto-cantata", che prelude alla forma più strutturata del genere principe romano.

Carlo dell'Arpa, arie a passo di danza

Giovan Carlo Rossi passeggia per Roma insieme a Salvator Rosa, e si dilunga in chiacchiere con il pittore fino a tarda notte: così Giovanni Battista Passeri, nelle *Vite de' pittori, scultori, architetti che hanno lavorato in Roma, 1772* solleva il velo su Gio. Carlo in una delle poche cronache che citano l'arpista e compositore. Lo descrive come famoso suonatore di arpa a tre registri e lo affianca ovviamente al celebre Luigi. La carriera musicale di Giovan Carlo nasce sotto l'ala del fratello, qui celebrato in tutta la forza patetica ed espressiva del lamento **"Lasciatemi qui solo"** [tr. 15]. Dopo il terremoto della Capitanata del 1627 lo raggiunge a Roma e lo sostituisce diverse volte come organista a San Luigi de' Francesi. La virtù strumentale di Carlo dell'Arpa sembra surclassare quella compositiva: eppure a Parigi nel 1659 era tra i compositori che Francesco Buti e il cardinale Mazzarino ritenevano potessero musicare il libretto dell'Ercole Amante prima della nomina ufficiale di Francesco Cavalli. Prese parte come strumentista alla messa in scena dell'opera e dal 1661 al 1665 fu nominato *Maitre de la Musique du cabinet de Sa Majesté*. Le sue composizioni come **"Vanne mio core alle stelle"** [tr. 11] e **"Vuoi ch'io mora"** [tr. 14], sembrano celebrare l'arpa come strumento ritmico e capace di fornire impulso al movimento di danza, secondo una tradizione tipica seicentesca. La diversa scansione ritmica di melodia e basso – binaria e ternaria – in **"È così dolce la pena"** [tr. 12], si affianca ad un'armonizzazione inconsueta e sinuosa. Proprio quest'aria verrà pubblicata anonima nel *Mercurio Galant* del 1679, quale

esempio di raffinatezza ed eleganza, segno dell'apprezzamento che lo stile di Giovan Carlo godeva ancora nel contesto francese.

Marco dell'Arpa, la vocalità teatrale

Il cantante, compositore, e virtuoso d'arpa originario di Parma lega indissolubilmente il suo nome allo strumento barocco per eccellenza: l'arpa Barberini, esempio artistico e di avanguardia ingegneristica che riflette l'immagine del potere che l'ha creata. Dal suo arrivo a Roma nel 1626 la vita di Marazzoli è costellata di trionfi sotto la protezione della potente famiglia, e quando questa sarà costretta a riparare in Francia solo la sua indiscussa abilità musicale lo aiuterà a rimanere nell'orbita della corte pontificia. Se è raro incontrare virtuosi d'arpa impegnati nelle stesse occasioni, una di queste è l'opera uscita dalle mani di Virginio Mazzocchi e Marco Marazzoli, in cui compare all'arpa Giovan Carlo Rossi: *L'Egisto ovvero Chi soffre spera* (1637) suona quasi come un passaggio di consegna al più giovane collega. La vastissima produzione di cantate di Marazzoli, con quasi 400 titoli nella sola Biblioteca Vaticana, è qui riassunta in tre esempi inediti. In **"Misero, et è pur vero"** [tr. 18] la malinconia amorosa del canto si increspa in ampie sezioni di recitativo teatrale, mentre la cantata morale **"O che sempre mi scordi"** [tr. 19] esprime con i versi del poeta Giovanni Lotti il quadro di un'immensa *vanitas*: "O misero mortale, oggi puoi dir che sei ma non dimane". Ma Marazzoli, che aveva inserito nell'opera le maschere della commedia dell'arte, conosce anche la cifra dell'ironia. Quella che trasforma il lamento d'amore nell'ostinazione umana a innamorarsi di continuo. Ed ecco che le immagini di pericolo, fulmini, fiamme, saette, si rincorrono nel ritmo ostinato della Bergamasca, in un eterno ritorno che racconta con allegria il destino di chi ricade sempre vittima dell'amore (**"E pur volsi innamorarmi"** [tr. 16]). La maturità compositiva di Marco dall'Arpa è testimonianza anche del virtuosismo professionale dei cantanti presenti a Roma in quegli anni. Si nota una grande predilezione per il ternario nei momenti ariosi, elemento cardine in tutta la produzione romana del Seicento. Il sapore prettamente drammaturgico delle sue opere ben rappresenta l'evoluzione del "recitar cantando" in un nuovo stile di teatro d'opera, dove l'arte declamatoria si fa pienamente canto.

■ 14

L'arpa come Roma: l'antichità ringiovanita

L'arpa (oppure *harpa*, in un latinismo frequentemente utilizzato dai teorici dell'epoca) è nella sua regalità lo strumento che incarna maggiormente lo splendore politico e culturale

della Roma seicentesca. Di lei si dice che piaceva per la sua novità o meglio per la sua antichità ringiovanita, come la città che la ospita: uno strumento con organologia d'avanguardia ma con una presenza scenica che getta le proprie radici in un passato remoto, quasi mitico e permette al pubblico di trascendere il tempo presente. Sia in scena che nei versi poetici l'arpa è metafora di altro, della musica, del cuore infranto del poeta: “**Una cetra s'accoglie**/ascosa entro al mio petto/corde sono le voglie/e di sua man le va temprand'Amore” [tr. 13] recita il testo dell'aria anonima qui eseguita in versione strumentale. Anche i gesti di una giovane arpista nell'atto di suonare divengono immagini poetiche: “Con le man vezzose e vaghe sì soave l'arpa tocchi” recita il testo posto in musica dal famoso cantante e compositore romano Mario Savioni nella cantata “**Se l'amar non è peccato**” [tr. 9].

Eppure in un contesto così ricco di immagini, informazioni, esecutori e cronache, mancano quasi completamente fonti dirette sullo strumento. La musica composta dagli arpisti è musica vocale, non si leggono annotazioni specifiche per lo strumento lasciate all'estro improvvisativo degli esecutori. Le fonti romane strumentali sono alla base delle scelte per i brani strumentali: il fondo Pamphilij conserva la **Canzona** di apertura [tr. 1], mentre un importante manoscritto romano conservato alla Biblioteca Nazionale che contiene brani per liuto, tiorba e arpa, permette l'ascolto in prima esecuzione de **La Ragana** di Stefano Landi, compositore che nel Sant'Alessio prevede una parte per arpe e liuti. [tr. 10]. Di probabile area romana è il Ms *Carlo G.*, da cui è tratta la **Toccata per Florete Flores** [tr. 8]; mentre **Paradigma I** [tr. 17], una polifonia a 4 parti per due liuti ad opera di Lelio Colista, il cui fratello Carlo Urbano era attivo come arpista, è tratto dalla *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher (1650). Girolamo Frescobaldi, l'autore di musica strumentale più rappresentativo del tempo e Andrea Falconieri, famoso liutista e compositore napoletano, impartirono diverse lezioni l'uno a giovani arpisti/e e l'altro insegnando alle monache a “cantar di gorgia e arpone”. Ecco dunque la **Toccata per Spinettina ovvero liuto** [tr. 4] dal *Primo libro delle Canzoni* (1628), e il piccolo brano dall'emblematico titolo **Arpa** [tr. 6].

Molte arpe, poche fonti: tre arpe doppie a sostegno della voce impegnate a ricostruire le parti implicite delle partiture, le ricche diminuzioni, i trilli, gli abbellimenti, e le vivaci imitazioni per costruire un tessuto musicale ricco e variopinto secondo la scuola degli strumenti polifonici. Tre è inoltre il perfetto e fascinioso numero di arpe possedute da Orazio Michi e lasciate in eredità alle sue allieve. L'auspicio di Giovan Battista Doni, che chiedeva

di moltiplicare le arpe in concerto è stato raccolto: un omaggio a quella che sempre il teorico romano definisce “non senza causa la regina dell’instrumenti”.

I predecessori: Rinaldo dell’Arpa e Leonardo dell’Arpa

Due grandi virtuosi d’arpa riportano l’ascoltatore al clima tardo rinascimentale. Rinaldo Trematerra Buonagrazia, arpista attivo alla corte di Ferrara e legato alla cerchia musicale di Gesualdo, giungerà a Roma nel 1599 e passerà nella città eterna i suoi ultimi anni. Ma già dal 1560 era presente in città il più celebre arpista del tardo Cinquecento, Leonardo Mollica, il primo “dell’Arpa”, soprannome attribuitogli per i virtuosismi esecutivi accompagnandosi nel canto con l’arpa portativa. Fornire un ritratto di questo arpista non è così facile: la sua eccellenza strumentale non sembra sufficientemente rappresentata dalle composizioni a stampa a lui attribuite. Lo celebriamo con una composizione ipotetica che prova a raccontare in musica la sua grandezza. **“Madre del Redentore”** [tr. 21] è una lauda di ringraziamento per l’avvenuta guarigione di donna Anna Colonna, di cui Giovenale Ancina inserì all’interno del *Tempio Armonico* il solo testo. Queste laude erano destinate, come specificato nella prefazione, ad essere cantate da Gian Leonardo, proprio perché probabilmente non sapeva leggere il rigo musicale, ma improvvisava in maniera divina sui soli testi. La si può ascoltare in *contrafactum* su una lauda di Vespasiano Rocca immaginandola eseguita dalla splendida voce e dalle sapienti mani di Leonardo dell’Arpa.

02. Or, che la notte del silentio amica

da *L'Amante inquieto*, Francesco Balducci
– Rime Amoroze, libro secondo 1630

Or, che la notte del silentio amica
distende umida l'ali,
deposta ogni fatica
riposano i mortali:
lasso, io sol tra' viventi
a me stesso noioso,
turbo co' miei lamenti
le leggi del riposo.
Così, misero, e solo,
non ha tregua il mio duolo.

03. Più non armi la mia lira

da *Dell'incostanza delle donne*, Francesco
Balducci – Rime Amoroze, libro secondo 1630

Più non armi la mia lira
molle corda di pietà
sdegno giusto l'arco gira
contra un mostro di beltà.
«Per donna instabile,
di mente labile,
sempre pianger è viltà».

«In un animo incostante
che speranza aver si può?
Quanto in nave in onda errante;
quanto in messe in riva al Po».
Per donna¹ credesi,
c'ad altri diedesi,
l'Asia tutta in foco andò.

Se splendor di lume interno,
è de' membri la beltà;
mandi al corpo ombra d'inferno
alma rea, che fé non ha.
Più non risplendano,
più non affondano
occhi rei d'infedeltà.

1 Elena di Troia

Now that night, friend of silence,
 spreads its damp wings,
 all mortals, after abandoning
 their labours, go to rest.
 I, alas, alone among the living,
 a burden to myself,
 disturb the laws of rest
 with my laments.
 And thus, unhappy and alone,
 my sorrow has no respite.

Equip my lyre no longer
 with the soft string of pity;
 may the bow direct just scorn
 against a monster of beauty.
 "For a fickle woman
 of unsteady mind
 it is debasing to keep weeping."

"What hope can one have
 in an inconstant soul?
 As much as a ship adrift in the waves;
 as much as crops along the Po's banks."
 For a woman¹ (it is believed),
 who gave herself to another,
 all Asia went up in smoke.

If the splendour of an inner light
 lies in the beauty of its forms,
 may the wicked soul give its body
 the darkness of hell, for it has no faith.
 May eyes guilty of infidelity
 no longer shine,
 no longer cause harm.

1 Helen of Troy

Tandis que la nuit amie du silence
 déploie ses ailes humides,
 que, tous efforts suspendus,
 les mortels se reposent,
 hélas, moi seul parmi les vivants,
 fardeau pour moi-même,
 je trouble par mes lamentations
 les lois du repos.
 Ainsi, malheureux et seul,
 mon chagrin n'a pas de répit.

Tu n'armes plus ma lyre,
 douce corde de la pitié,
 l'archet tourne le juste dédain
 contre un monstre de beauté.
 « Pour une femme volage
 à l'esprit mouvant
 pleurer toujours est une lâcheté. »

« Dans un esprit inconstant
 quelle espérance peut-on avoir ?
 La même qu'en la nef errant sur l'onde,
 la même qu'en une récolte sur la rive du Pô. »
 Pour une femme¹, croit-on,
 qui se donna à d'autres,
 toute l'Asie prit feu.

Si la splendeur de la lumière intérieure
 est la beauté de ses formes,
 envoie au corps l'ombre de l'enfer,
 âme coupable qui n'a point de foi.
 Que ne brillent plus,
 Que ne flamboient plus
 Des yeux coupables d'infidélité !

1 Hélène de Troie

05. Perdan quest'occhi il sole

da *La bella spergiura*, Francesco Balducci
- Rime Amoroze, libro secondo 1630

Perdan quest'occhi il sole
pria, che tramonti di mia vita il giorno;
né mai faccia ritorno
alba, che mi console.
Né rischiari per me l'ombra importuna
raggio di stella, o luna.

Piova la notte orrenda
fiamme di torti fulmini, e di lampi:
né sia chi me ne scampi;
né sia chi mi difenda.
Manchi la terra, ove mai posi 'l piede,
pria, ch'i' manchi di fede.

Empia così giurasti:
e 'n segno, che la fé perir dovea,
la man, di morte rea,
di congiungervi osasti.
Vendetta o cieli: or chi là suso ha cura
di punir la spergiura?

Piovete o fulmini
su l'empio capo: il sol di nubi involgasi,
o 'n dietro volgasi.
S'atterri, e fulmini
la fallace, c'altrui 'ngannando va?
L'empia, che fé non ha.

Manchile sotto a' piè
la terra offesa, e fin dal centro scuotasi:
lo ciel, che rotasi,
vendichi la mia fé.
Ma che priego? Saetta il ciel non ha
per punir la beltà.

Più chiari splendono
quegli occhi rei, che la mia morte bramano.
Gli dii che l'amano,
lei non offendono.

May these eyes lose their sunshine
before life's day shall set;
nor should the dawn
that consoles me ever return;
nor should the rays of star or moon
brighten the offending shadows.

May dreadful night send down
flames of crooked lightning and flashes;
nor should anyone rescue me
or anyone defend me.
May the earth disappear underfoot
before I lack faith.

Thus you swore, impious woman:
and as a sign that faith must die,
you dared to unite your hand,
guilty of wicked death.
Vengeance, O heavens! Now who up there
takes the trouble to punish the false woman?

Rain down, O thunderbolts,
on the wicked head; may the sun be lost in clouds,
or turn back.
If you strike down and crush the deceiver,
who else will betray?
The impious one who has no faith.

May the offended earth tremble beneath her feet
and shake from the very centre.
May heaven that rotates
avenge my faith.
But why do I pray? Heaven has no
no shafts to punish beauty.

All the brighter shine those wicked eyes
that crave my death.
The gods that love her
do not harm her.

Que ces yeux perdent le soleil
zvant le jour de ma vie décline,
et que jamais ne revienne
l'aube qui me console,
ni ne brille pour moi l'ombre importune,
rayon d'une étoile, ô lune !

Que la nuit affreuse fasse pleuvoir
des flammes d'éclairs torves et des embrasements !
qu'il n'y en ait un qui me sauve,
qu'il n'y en ait un qui me défende,
que la terre se dérobe où que je pose le pied
avant que ma foi se dérobe !

Impie, c'est ainsi que tu juras,
et, signe que la foi devait périr
tu osas donner ta main,
coupable de meurtre,
Vengeance, ô ciel ! Qui donc, là-haut, se soucie
de punir la parjure ?

Pleuvez, ô foudres
sur la tête de l'impie : que le soleil se couvre de nuages,
ou retourne en arrière.
Si tu frappes et si tu foudroies
la fourbe, qui trompe les autres ?
L'impie, qui n'a pas la foi.

Que manque sous ses pieds
la terre offensée, et qu'elle tremble jusqu'au centre :
que le ciel, qui se tourne,
venge ma foi.
Mais pourquoi prier ? Le ciel n'a pas de flèche
Pour punir la beauté.

Ces yeux qui veulent à ma mort
n'en sont que plus brillants.
Les dieux qui l'aiment
ne lui font pas de mal.

E mentre i cieli amici a lei si voltano,
me non ascoltano.

07. Infelice mia vita

Infelice mia vita,
che speri, che ti lagni,
che sospiri, che piangi!
Oh le lacrime oblia,
oh gioia spera,
oh sol il Ciel desia.

Vane pompe alla terra,
che gemi, che t'affanni,
fra dilette fra danni!
Oh, fallace il contento,
oh, poco dura,
oh, fugge al par del vento.

Dunque, folle, che brami,
che godi, che ti vanti,
ne le cura, ne' pianti?
Oh, la vita è penosa!
Oh, non v'è pace,
Oh, sol in Dio si posa!

09. Se l'amar non è peccato

Se l'amar non è peccato
come forse alcun si crede,
o mia bella io son forzato
a spiegarti la mia fede.

Se dall'hor che ti mirai
femmi Amor tuo prigioniero,
non incolpo il mio pensiero,
ma la forza dei tuoi rai.

In veder luci sì belle,
io sentii sì acuti dardi,
che m'accorsi troppo tardi,
che ferivano le stelle.

English

And while the heavens close to her revolve,
they do not hear me.

Unhappy life,
why hope, why complain,
why sigh, why cry?
Ah, forget the tears,
Ah, hope for joy,
Ah, desire heaven alone!

Vain pomp on earth,
why tremble, why fret
amidst delight and destruction?
Ah, how deceptive the pleasure!
Ah, how little it lasts,
Ah, how it flies like the wind!

And so, fool, what do you long for,
delight in, and boast of,
amid the cares and the tears?
Ah, life is full of sorrow,
Ah, there is no peace,
Ah, only in God does one find rest!

If love is not a sin,
as some perhaps believe,
O fair one, I am driven
to explain my faith to you.

If, from the time I saw you,
Love made me your prisoner,
I do not blame my thoughts,
but the strength of your rays.

On seeing such fair eyes,
I felt such sharp darts,
that I learned only too late
that they wounded the stars.

Français

Et tandis que les cieux amis se tournent vers elle
Ils ne m'écoutent pas.

Ma vie malheureuse,
pourquoi espérer, pourquoi te lamenter,
pourquoi soupirer, pourquoi pleurer ?
Oh, oublie les larmes,
oh, espère la joie,
oh, désire le ciel seul !

Vaines pompes sur la terre
pourquoi gémir, pourquoi peiner,
au milieu des délices, au milieu des maux !
Oh, le faux contentement,
oh, dure peu,
oh, et s'enfuit comme le vent.

Ainsi, insensé, pourquoi désires-tu,
pourquoi profites-tu, pourquoi te vantes-tu,
dans les soucis, dans les pleurs ?
Oh, la vie est douloureuse !
Oh, il n'y a pas de paix,
oh, elle ne repose qu'en Dieu !

Si aimer n'est pas un péché
comme certains le croient,
ô ma belle, je suis obligé
de t'exposer ma foi.

Si depuis que je t'ai vue,
Amour a fait de moi ton prisonnier,
je ne blâme pas mes pensées
mais la force de tes yeux.

En voyant de si beaux yeux,
j'ai senti des traits si acérés
que j'ai compris trop tard
que c'étaient les étoiles qui blessaient.

Ma che poi, se quando penso,
a quel suon dolce e concorde,
io contemplo in quelle corde
allacciato ogni mio senso.

Con le man vezzose e vaghe
sì soave l'arpa tocchi,
che non so come Amor scocchi
in un colpo tante piaghe.

Ond'avvien che non invano
vorrei meco mille vite
per haver mille ferite
e dagl'occhi e dalla mano.

Se gl'accenti più canori
torre a gl'angeli hai possanza,
non è poi gran stravaganza
che tu rubbi mille cori.

11. Vanne mio core alle stelle

Vanne mio core alle stelle,
ma guardati o core,
che non sian quelle
che portan nome d'Amore.

Solo ti dò consiglio
che cauto vada
nella tua strada,
non son le vie del Ciel senza periglio.

Ogni lido lo sa
ch'hanno tomba nel duol i cari amanti
pur se stimi viltà
i ricordi costanti
di chi scorge nel Ciel le tue procelle.

Vanne mio core alle stelle...

English

But then, when I think
of that sweet, harmonious sound,
I contemplate all my senses
ensnared in those strings.

With fair, bewitching hands
so sweetly you play the harp
that I know not how Love may
inflict so many wounds in one blow.

And so it is not for nothing
that I wish to have a thousand lives
so as to have a thousand wounds
from both your eyes and your hands.

If you have the power to rob
angels of their sweet melodies,
it is no great strangeness
that you should steal a thousand hearts.

Go, my heart, to the stars,
but take care, O heart,
that they are not those
that bear the name of Love.

I just give you this advice
to go cautiously
on your way;
the roads of Heaven are not without danger.

Everywhere it is known
that fond lovers find tombs in their grief,
though you may consider cowardice
the constant reminders
of those who see your storms in Heaven.

Go, my heart, to the stars...

Français

Et lorsque je pense
à ce son doux et concordant,
je contemple ces cordes
qui enchaînent tous mes sens.

De tes mains gracieuses et charmantes
tu joues de la harpe si doucement
que je ne sais comment l'Amour fait
tant de blessures d'un seul coup.

De là vient que ce n'est pas pour rien
que je voudrais avoir mille vies
pour avoir mille blessures
et de tes yeux et de ta main.

Si tu as le pouvoir de voler aux anges
les accents les plus mélodieux,
ce n'est pas une grande extravagance
que tu dérobes mille cœurs.

Va, mon cœur, aux étoiles,
mais prends garde, ô cœur,
que ce ne soient celles
qui portent le nom d'Amour.

Je te conseille seulement
d'aller prudemment
sur ton chemin,
les chemins du ciel ne sont pas sans danger.

Chaque rive sait
que dans le chagrin les amoureux ont leur tombe,
même si tu considères comme une lâcheté
les souvenirs constants
de celui qui voit dans le ciel tes tempêtes.

Va, mon coeur, aux étoiles...

12. È così dolce la pena

È così dolce la pena ch'io sento
Che nel tormento
Voglio gioire,
Voglio morire,
Senza pietà.
Godo gioire del mio penare,
Voglio amare
Con candida fé,
Voglio servire
senza mercé.
Ardasi, avvampasi,
Struggasi, abbrugiasi,
Voglio adorare divina beltà.

14. Vuoi ch'io mora

Vuoi ch'io mora
et in quest' hora io morirò.
Pianti e querele non vedrai tu
non voglio pietà.
Del mio martire io voglio gioire
ah crudele, così paga sarà
tua crudeltà.
Non richiede altra mercede
mia pura fè.
T'amo fedele, non bramo più
non voglio pietà.
Care mie pene,
dolci catene,
ah crudele, sì contenta sarà
tua crudeltà.

15. Lasciatemi qui solo

testo poetico di Domenico Benigni

Lasciatemi qui solo
Speranze sventurate
Non più lusinghe, ohimè, voi m'ingannate.
Io conosco il mio male,
Il mio affanno, il martire;

The pain I feel is so sweet
 that in my torment
 I want to rejoice,
 I want to die,
 without mercy.
 I rejoice in my suffering.
 I want to love
 with candid faith,
 I want to serve
 without compassion.
 May it flare, blaze,
 burn up and consume!
 I want to adore divine beauty.

You want me to die,
 then straightaway I shall die.
 You shall see neither weeping nor protests,
 I want no pity.
 I want to rejoice in my suffering,
 ah cruel one, so your cruelty
 will be satisfied.
 My pure faith asks
 for no further mercy.
 I love you faithfully; I no longer desire
 nor want pity.
 Precious are my sufferings,
 sweet my chains;
 ah cruel one, yes, your cruelty
 will be content.

Leave me here alone,
 desperate hopes;
 alas, you will trick me no more with sweet talk.
 I know of my grief,
 my anguish, my distress.

La douleur que je ressens est si douce
 que dans le tourment
 je veux me réjouir,
 je veux mourir
 sans pitié.
 Je me réjouis de ma douleur,
 je veux aimer
 avec une foi candide,
 je veux servir
 sans compassion.
 Qu'on brûle, qu'on se consume,
 qu'on lutte, qu'on abhorre,
 je veux adorer la beauté divine.

Tu veux que je meure
 et à cette heure je mourrai.
 Tu ne verras ni pleurs ni plaintes
 je ne veux pas de pitié.
 Je veux jouir de mon martyre.
 Ô cruelle, ainsi sera payée
 ta cruauté.
 Ma foi pure
 ne demande pas d'autre récompense.
 Je t'aime fidèlement, je n'en demande pas plus.
 Je ne veux pas de pitié.
 Chères me sont mes peines,
 douces mes chaînes,
 ah cruelle, contente sera
 ta cruauté.

Laissez-moi seul ici
 Espoirs malheureux
 Plus de flatterie, hélas, vous me trompez.
 Je connais mon mal,
 Mon malheur, mon martyr.

Già la piaga è mortale
Già mi sento morire,
Scherzo d'empia fortuna in preda al duolo,
Lasciatemi qui solo.

Che volete da me
Sperar d'impietosire alma di smalto,
Altro lasso non è
Ch'a le porte del ciel dar nuovo assalto.
Misero, oh Dio, perché
Lusingarmi così
Perché mostrar pietà.
L'empia che mi tradi,
L'empia che fé non ha,
Che mi negò mercé,
Vuol ch'amando mi mora, e mi console;
Lasciatemi qui solo.

Mi trafigga la sorte
Non chiedo no, non chiedo aita o scampo
Io disarmato in campo,
Giuro lieto incontrar armi di morte
Di fortuna d'amor non temo orgoglio
In amar saldo scoglio,
Pene, affanni, sciagure,
Mi tormentino pure
Venghino i miei martiri a stuolo,
Lasciatemi qui solo.

16. E pur volsi innamorarmi

E pur volsi innamorarmi!
Cieli homai ver me piovete
rai di fulmini e comete
ch'io non posso lamentarmi.

I pensieri addolorati
dentro il cor fero consiglia
e mostraro ogni periglio
che soffrian gl'innamorati.
Esclamavano adirati
ch'io fuggissi un vago crine,

English

The wound is already mortal,
I already feel myself die.
a plaything of evil fortune, in the grip of sorrow.
Leave me here alone.

Do you expect me
to move to pity a soul of stone?
That, alas, is akin to
laying siege to the gates of heaven.
Unhappy one, O God, why
do you comfort me so?
Why show mercy?
The wicked one who betrayed me,
the wicked one with no faith,
who denied me pity,
wants me to die for love and I console myself.
Leave me here alone.

May fate transfix me.
No, I do not ask for help or rescue.
I, disarmed in the battlefield,
am happy to meet the arms of death.
In love's fate I do not fear my pride
in loving an inflexible rock.
May pain, affliction, misfortunes
torment me.
Let my sufferings come in throngs.
Leave me here alone.

And still, I wanted to fall in love.
So now the heavens rain on me
shafts of lightning and comets,
and I cannot complain.

Anguished thoughts
gave my heart advice
and showed me all the dangers
that lovers suffered.
They exclaimed in anger
that I must shun fair locks of hair,

Français

Déjà la blessure est mortelle
Déjà je me sens mourir,
En proie au chagrin, je ris de la fortune impie,
Laissez-moi seul ici.

Attendez-vous de moi
que je suscite la pitié d'une âme d'émail,
Cela, hélas, n'est rien d'autre
que donner aux portes du ciel un nouvel assaut.
Malheureux, ô Dieu, pourquoi
me flatter ainsi ?
Pourquoi avoir pitié ?
L'impie qui m'a trahi
l'impie qui n'a pas de foi,
qui m'a refusé la miséricorde,
veut qu'en aimant je me meure et me console.
Laissez-moi seul ici.

Que le destin me transperce,
Je ne demande ni aide ni échappatoire.
Désarmé sur le champ de bataille,
Heureux, je jure d'affronter les armes de la mort.
Je ne crains pas l'orgueil du destin de l'amour
en aimant un roc inflexible.
Que me tourmentent donc
douleurs, afflictions, malheurs !
Que mes martyrs viennent en foule !
Laissez-moi seul ici.

Et pourtant je voulais tomber amoureux
le ciel maintenant fait pleuvoir sur moi
des éclairs et des comètes
et je ne peux me plaindre.

Les pensées douloureuses
ont donné à mon cœur des conseils farouches
et montré tous les périls
que les amants ont subi.
Ils s'exclamèrent avec colère
que j'avais fui une belle chevelure

e che tutte le rovine
sorger dovean di due begl'occhi all'armi.

M'additan fiamm'e saette
che giacean in petto ai Numi,
mari ardenti, afflitti fiumi,
meſte Dee, Ninfe neglette,
i disdegni e le vendette
ch'usa a noi beltà tiranna,
e dicean: "Quanto s'inganna
chi d'amor cede a' gl'incantati carmi."

E pur volsi innamorarmi...

18. Misero, et è pur vero

Misero, et è pur vero
Ch'avido il guardo mio
Da due luci serene
Seco trasse la gioia
E 'l suo dolore,
Infelice mio core.
Disperata mia sorte,
Dono ad altri la Vita, a me la Morte.

Begl'occhi perché
Voi volete il mio morire;
Non vi basta che 'l martire
Crucii sempre la mia fé
S'a tanto rigore
Intrepido il core non chiede mercé.

Ma che dico? Che parlo!
S'il fato mi coſtringe
Quasi farfalla a vagheggiar due lumi,
A splendor sì lucente
Temo che queſta vita
Non cada incenerita,
Vittima delle pene e del tormento,
E pur altro contento
Già non bramo da voi pupille amate.

English

and that all ruin must ensue
from two fair eyes ready for battle.

They show me the flames and arrows
that dwelt in the breasts of gods,
burning seas, sorrowing rivers,
wretched goddesses, rejected nymphs,
the contempt and the vengeance
that tyrannous beauty reserves for us,
and they say: "how deceived is he
who yields to the magic charms of love."

And still, I wanted to fall in love...

Wretched one, and it is indeed true
that from two bright eyes
my gaze eagerly
derived both its joy
and its pain,
O unhappy heart of mine.
My desperate fate:
I give Life to others, Death to myself.

Fair eyes, why
do you want me to die?
Is it not enough that suffering
should torment my faith,
if, faced with such severity,
the reckless heart does not ask for pity.

But what do I say? Why do I speak?
If fate forces me
like a moth to gaze on two eyes,
with such bright splendour
I fear my life
will perish, reduced to ashes,
the victim of pain and torment.
And yet I ask for no other bliss
from you, beloved eyes.

Français

et que toutes les catastrophes
devaient naître de deux beaux yeux en armes.

Ils me montrèrent les flammes et les foudres
qui gisent dans le sein des cieux,
des mers brûlantes, des fleuves affligés
de déesses tristes, des nymphes délaissées,
les dédains et les vengeances
que la beauté tyrannique emploie contre nous
et dit : « Combien il se trompe
Celui qui, par amour, cède à ces charmes enchantés. »

Et pourtant je voulais tomber amoureux...

Malheureux, il est pourtant vrai
que mon regard avide
tire sa joie
et son chagrin
de deux yeux sereins,
ô mon cœur infortuné.
Désespéré par mon destin,
je donne aux autres la Vie, à moi la Mort.

Beaux yeux, pourquoi
voulez-vous ma mort ?
Ne vous suffit-il pas que le martyr
crucifie toujours ma foi
si face à tant de rigueur
le cœur intrépide ne demande pas pitié ?

Mais que dis-je ? À quoi bon parler !
Si le destin me force
comme un papillon à contempler deux yeux,
je crains que cette vie
ne tombe réduite en cendre
par une splendeur si brillante,
victime de la douleur et du tourment
Et pourtant je demande de vous, pupilles aimées,
pas d'autres contentements.

Deh, ch'al fin non mi mirate,
Se bramate
Ch'io nel duol viva costante.
Sono amante,
Ma pavento il vostro foco.
Bendatevi, serratevi
Che se sì sarò felice
Fissar le luci al sole a me non lice.

19. O che sempre mi scordi

da *Poesie latine e toscane* del Sig. Giovanni Lotti

O che sempre mi scordi
del nulla, ch'io sono?
Mille avvisi concordi
di Moli cadenti,
di Regni già spenti,
bastanti non sono
a risvegliar l'orecchi miei sì sordi?
O che sempre mi scordi?

Ogni dì turba d'incisi
il mio fin mi rappresenta;
e quest'alma ai risi avvezza
non rammenta
ma disprezza
e gl'Inferni, e i Paradisi.

Lieto ciglio
col periglio,
destra Sorte
con la Morte
io non so, come s'accordi.
O che sempre mi scordi?

Ah, so ben io perché
in mirar stragi cotante
pur festante se ne stia l'Alma infelice,
perché?
Perché dice
questo mal non tocca à me.

English

So in the end, alas, do not look at me,
if you wish me
to live constantly in anguish.
I am a lover,
but I fear your fire.
Blindfold yourself, hide yourself,
for though I shall be happy thus,
fixing my gaze on the sun is not permitted.

O how could I always forget
the nothingness that I am?
Are thousands of similar warnings,
of crumbling harbours
and kingdoms in ruins,
not enough
to reawaken my so deaf ears?
O how could I always forget?

Every day crowds of slaughtered people
show me a picture of my end;
and this soul, used to laughter,
does not remember,
but instead disdains
both hells and heavens.

A happy brow
in the presence of danger;
a propitious fate
in the presence of death:
I know not how they can agree.
O how could I always forget?

Ah, I know well why,
on seeing so much carnage,
my unhappy soul still rejoices.
Why?
Because, it says,
this evil happens not to me.

Français

Ah, qu'enfin vous ne me regardiez pas,
si vous voulez
que je vive constant dans la douleur !
Je suis amant,
mais je crains votre feu.
Bandez-vous les yeux !
Car si je suis heureux
il ne m'est pas permis de regarder le soleil.

Oh que j'oublie toujours
Le néant que je suis ?
Mille avertissements concordants
Des ports qui s'écroulent
De royaumes déjà disparus
ne suffissent pas
à réveiller mes oreilles sourdes ?
Oh que j'oublie toujours !

Chaque jour, une foule de massacrés
Me représente ma fin ;
Et cette âme, habituée au rire
ne se souvient pas
mais méprise
et les enfers, et les paradis.

Regard heureux
avec le péril,
juste Sort
avec la mort :
je ne sais comment cela s'accorde.
Oh que j'oublie toujours !

Ah, je sais bien pourquoi
à la vue d'un tel carnage
l'âme malheureuse se réjouit encore
Pourquoi ?
Parce qu'elle dit :
ce mal ne me touche pas.

O misero Mortale,
se vedi d'ogni intorno
regnar caducità, morte e feretro,
deh come ti prometti
in sì publico pianto
privata eternità, di riso e canto?

O quanto son le tue promesse insane?
Oggi puoi dir che sei, ma non dimane?

21. Madre del Redentore

da *Teatro Armonico* di Giovenale Ancina

Madre del Redentore,
di cui non cole il Ciel Donna Maggiore,
né pur altra simile,
tant'è tua Maestade alta, e gentile.

Splendente Alma Regina,
cui l'Angelica Altezza humil s'inchina,
mirando i chiari rai,
quai grazie potrem noi renderti mai?

La tua serva fidele,
per cui Napoli gode ambrosia, e mele,
con tua possente vita
risorta è poco men di morte in vita.

Hor concerti e parole
mancan per te lodarne e la tua Prole:
ond'io (sia con tua pace)
rimango in guisa d'huom, ch'adora, e tace.

O unhappy mortal,
 if you see around you
 transience, death and burial triumph,
 tell me, how do you promise yourself,
 amid such general despair,
 a private eternity of laughter and song?
 How mad, then, are your promises?
 Today you can say you are here, but what about tomorrow?

Mother of the Saviour,
 than whom Heaven venerates no Greater Woman
 nor any other that is similar,
 so lofty and gentle is your Majesty.

O Splendid Loving Queen,
 whose angelic nobility bows down in humility:
 as we gaze on your bright rays,
 what favours could we ever return to you?

Your faithful servant,
 for whom Naples enjoys ambrosia and honey,
 with your powerful aid
 has come back to life from close to death.

No music or words
 are sufficient to praise you and your Child,
 hence I (with your peace)
 remain as a man that adores and stays silent.

Ô misérable mortel,
 si tu vois tout autour de toi
 régner la caducité, la mort et le cercueil,
 ah, comment te promets-tu
 dans une plainte si publique
 une éternité personnelle pleine de rires et de chants ?
 Ô combien tes promesses sont insensées !
 Aujourd'hui tu peux dire que tu l'es, mais pas demain ?

Mère du Rédempteur,
 à laquelle le Ciel n'a fait nulle Dame supérieure,
 ni aucune autre semblable,
 tant ta Majesté est haute et douce,

Dame et reine resplendissante,
 devant laquelle s'incline l'humble Altesse Angélique,
 contemplant les clairs rayons,
 combien de grâces pouvons-nous te rendre ?

Ta fidèle servante,
 pour qui Naples jouit de l'ambrosie et des pommes,
 avec ton aide puissante
 est passé de la presque-mort à la vie.

Maintenant, les concerts et les paroles
 manquent pour te louer ainsi que ta progéniture :
 dès lors, moi (avec ta permission)
 je demeure sous l'aspect d'un homme qui adore et se tait.

Riccardo Pisani



Riccardo Pisani was a *puer cantor* at the Sistine Chapel Choir. After graduating at the Conservatorio di Santa Cecilia with Sara Mingardo, he specialised in Monteverdi roles at the Académie Baroque d'Ambronay with Victor Torres and Leonardo García Alarcón and at Royaumont with René Jacobs. Subsequently he embarked on an intensive concert career with the most important early music ensembles and with directors like John Eliot Gardiner, Rinaldo Alessandrini and Jonathan Webb.

The Roman singer, "gifted with a warm seductive voice" (Diapason) now returns to record for Arcana after the recent success of *La Cetra di Sette Corde*, a recording dedicated exclusively to Francesco Rasi, the celebrated tenor of the 17th century.

Riccardo Pisani a été *puer cantor* à la Cappella Musicale Pontificia « Sistina ». Après avoir obtenu son diplôme au Conservatorio di Santa Cecilia avec Sara Mingardo, il s'est spécialisé dans les rôles monteverdiens à l'Académie baroque d'Ambronay avec Victor Torres et Leonardo García Alarcón et à Royaumont avec René Jacobs. Il entame ensuite une intense activité de concertiste avec les plus grands ensembles de musique ancienne et des chefs d'orchestre tels que John Eliot Gardiner, Rinaldo Alessandrini et Jonathan Webb.

Le chanteuse romaine, « doué d'une voix chaleureuse et séduisante » (Diapason), enregistre à nouveau pour Arcana après le récent succès de *La Cetra di Sette Corde*, un disque monographique consacré au célèbre ténor du XVII^e siècle Francesco Rasi.

Riccardo Pisani è stato *puer cantor* presso la Cappella Musicale Pontificia "Sistina". Dopo essersi diplomato presso il Conservatorio di Santa Cecilia con Sara Mingardo, si è specializzato nei ruoli monteverdiani all'Académie Baroque d'Ambronay con Victor Torres e Leonardo García Alarcón e a Royaumont con René Jacobs. Successivamente ha iniziato una intensa attività concertistica con i più importanti ensemble di musica antica e con direttori come John Eliot Gardiner, Rinaldo Alessandrini e Jonathan Webb.

Il cantante romano, "dotato di una voce calda e seducente" (Diapason) torna ad incidere per Arcana dopo il recente successo de *La Cetra di Sette Corde*, disco monografico dedicato al celebre tenore del Seicento Francesco Rasi.

La Smisuranza

■ 38



Smisuranza is a word no longer used in the Italian language. It is to be found in a 17th-century dictionary (Venice, 1623), in which the terms are explained by using poetic images that extend the meaning beyond that of common usage. Hence *fantasia* is power of the soul; *vago* is that which concerns desire and love; *meraviglioso* is what is surpassing; and *godere* connects the present to the future: *I enjoy the present, I await the best.*

Smisuranza is a way of understanding musical practice, in which gesture, exploration, free imagination and improvisation overcome the limitations of all possible notations in order to create a unique, unpredictable listening experience: the heart of the 17th-century aesthetic that becomes performance, both authentic and modern.

Smisuranza est un mot qui n'est plus utilisé dans la langue italienne. On le trouve dans un dictionnaire du XVII^e siècle (Venise, 1623) où les termes sont expliqués à l'aide d'images poétiques dépassant les limites de la langue d'usage. Ainsi, la *fantaisie* est le pouvoir de l'âme, le *charmant* est ce qui concerne le désir et l'amour, le *merveilleux* est ce qui dépasse, la *jouissance* lie le présent à l'avenir : *du présent je jouis, le meilleur j'attends.*

La *Smisuranza* est une façon de comprendre la pratique musicale où le geste, l'exploration, l'imagination libre, l'improvisation dépassent les limites de toute écriture possible pour créer une expérience d'écoute unique et inattendue : le cœur de l'esthétique du XVII^e siècle qui devient une performance actuelle et moderne.

Smisuranza è una parola che non si usa più nella lingua italiana. La si trova in un dizionario seicentesco (Venezia, 1623), dove i termini vengono spiegati con immagini poetiche oltre i confini della lingua d'uso. Così *fantasia* è potenza dell'anima, *vago* è ciò che riguarda il desiderio e l'amore, *meraviglioso* è ciò che eccede, *godere* lega il presente al futuro: *del presente mi godo, meglio aspetto.*

Smisuranza è un modo di intendere la pratica musicale dove il gesto, l'esplorazione, la libera immaginazione, l'improvvisazione superano il limite di ogni possibile scrittura per creare un ascolto unico e inaspettato: il cuore dell'estetica seicentesca che diventa performance attuale e moderna.

Harpa Romana

Arias & Cantatas by the 17th-Century Virtuoso

- 40
- | | | |
|-----|--|-------|
| | Anonymous (17th cent.) | |
| 1. | Canzona* — CG, MG, ES | 01:31 |
| | Orazio Michi (1595 c.- 1641) | |
| 2. | Or, che la notte del silentio amica* — RP, CG, MG, ES | 03:04 |
| 3. | Più non armi la mia lira* — RP, CG, MG | 03:28 |
| | Girolamo Frescobaldi (1583-1643) | |
| 4. | Toccata per spinettina sola overo liuto — CG, MG | 02:20 |
| | Orazio Michi | |
| 5. | Perdan quest'occhi il sole* — RP, CG, MG | 06:08 |
| | Andrea Falconieri (1585-1656) | |
| 6. | Arpa* — CG | 00:44 |
| | Orazio Michi | |
| 7. | Infelice mia vita* — RP, CG, MG | 03:56 |
| | Anonymous (17th cent.) | |
| 8. | Toccata per <i>Florete Flores</i> * — CG, MG | 01:05 |
| | Mario Savioni (1606 c.-1685) | |
| 9. | Se l'amar non è peccato* — RP, CG, MG | 04:43 |
| | Stefano Landi (1587 c.-1639) | |
| 10. | La Ragana* — CG, MG, ES | 01:57 |
| | Giovan Carlo Rossi (1617 c.-1692) | |
| 11. | Vanne mio core alle stelle* — RP, CG, MG, ES | 03:23 |
| 12. | È così dolce la pena* — RP, CG, MG | 02:28 |
| | Anonymous (17th cent.) | |
| 13. | Una cetra s'accoglie (instrumental)* — CG, MG | 01:49 |
| | Giovan Carlo Rossi | |
| 14. | Vuoi ch'io mora* — RP, CG, MG | 01:35 |

Luigi Rossi (1598-1653)		
15. Lasciatemi qui solo* — <i>RP, CG, MG</i>		07:07
Marco Marazzoli (1602 c.-1662)		
16. E pur volsi innamorarmi* — <i>RP, CG, MG, ES</i>		05:16
Lelio Colista (1629-1680)		
17. Paradigma I* — <i>CG, MG</i>		01:18
Marco Marazzoli		
18. Misero, et è pur vero* — <i>RP, CG, MG</i>		04:30
19. O che sempre mi scordi* — <i>RP, CG, MG</i>		05:19
Rinaldo Trematerra (d. 1603)		
20. Canzon* — <i>CG, MG</i>		02:41
Vespasiano Roccia (1560-1625 c.)		
21. Madre del Redentore*		03:44
"composition for Donna Colonna to be performed on the large golden harp by Leonardo dall'Arpa"; text dedicated to Leonardo Mollica (1530 c.-1602), music after Vespasiano Roccia — <i>RP, CG, MG</i>		
	Total Time	68:17

* World Premiere Recording

Riccardo Pisani — tenor *RP*

La Smisuranza

Chiara Granata — harp *CG*

Marta Graziolino — harp *MG*

Elena Spotti — harp *ES*

Double harps

- Dario Pontiggia, Milan, 2007, after the Barberini harp, Girolamo Acciari, Rome, 1633
- Enzo Laurenti, Bologna, 2004, copy from iconographic sources
- Eric Kleinman, Rangendingen, 2011, after the Barberini harp, Girolamo Acciari, Rome, 1633

Sources

- 01 Rome, Archivio Doria Pamphilij Ms Mus 250/A
- 02, 03, 05 Rome, Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele” Ms Mus 56
- 04 Girolamo Frescobaldi, *Il Primo Libro delle Canzoni ad una, due, tre e quattro voci per sonare con ogni sorte di strumenti*, Roma, Paolo Masotti 1628
- 06 Pesaro, Biblioteca del Conservatorio Gioachino Rossini Ms Rari b-10
- 07 Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica Ms Q49
- 08 Private Collection, Ms Carlo G.
- 09 Oxford, Christ Church Library Ms Mus 998
- 10 Rome, Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele” Ms Mus 156
- 11 Chapel Hill, Music Library University of North Carolina Ms Mus VM2.1
- 12 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana Chigi Q.IV.18
- 13 Paris, Bibliothèque Nationale de France RES VMC MS-77
- 14 Paris, Bibliothèque Nationale de France RES VMF MS-41
- 15 Paris, Bibliothèque Nationale de France RES VM7-102-150
- 16, 19 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana Chigi Q.VIII.180 and Q.V.69
- 17 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, Roma, Francesco Corbelletti 1650
- 18 Rome, Biblioteca Vallicelliana Ms 2565
- 20 London, British Library, Ms Add. 30491
- 21 Giovenale Ancina, *Tempio Armonico della Beatissima Vergine N. S. fabricatoli per opra del R. P. Giouenale, A. P. della Congreg. dell’Oratorio*, Roma, Nicolò Mutij 1599

■ 42

Acknowledgments

Many friends and music lovers have given their support through crowdfunding. A big thank you to everyone: your help and commitment have been invaluable! We would especially like to thank **Gabriele Lombardi, Caterina Leobono, Lorenzo Montenz, Guglielmo Bernardi, Francesco Cera, Clara Rocco, Bill McJohn** and **Carsten Timpe**.

Our gratitude also goes to Alessandro and 360DB Studios for their painstaking work on the sound; to Daniele and Gari, thanks to whom musical emotions come to life in images; and to Giovanni and Arcana for the enthusiasm with which they welcomed the project. Many thanks to Emiliano and Roberto for their scrupulous and discerning listening and great patience. Finally, our heartfelt gratitude to the “Comitato Restauriamo Santa Maria in Campo”, in particular to Aldo Duca and Don Arnaldo Maverro for their kind hospitality, and to the Galleria Borghese, the Gallerie Nazionali d’Arte Antica and the Museo degli Strumenti Musicali in Rome.

Recording dates: 13-16 August 2022

Venue: Church of Santa Maria in Campo, Cavenago di Brianza (Italy)

Producers: Emiliano Turazzi, Roberto Rilievi

Sound engineer, editing and mastering: Alessandro Panetta, 360 dB Studios, Roma

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – digisleeve

Cover picture: *Apollo kitharoidos*, fresco with Apollo playing the cithara, 1st century BC, Rome, Palatine Museum

Images – *booklet*

Page 36: Riccardo Pisani, November 2022 © Gari Wyn Williams

All other photos: Rome, Villa Borghese Gardens, June 2023 © Gari Wyn Williams

43 ■

Translations

English: Hugh Ward-Perkins – French: Loïc Chahine

© 2024 Riccardo Pisani, under exclusive licence to Outhere Music France

© 2024 Outhere Music France

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgaria

outhere
M U S I C



