

MARCO MARAZZOLI ca. 1605 - 1662

OCCHI BELLI, OCCHI NERI. CANTATE ROMANE

1 Salutate il nuovo Aprile <i>Cantata à una voce con gli strumenti</i>	7'54	7 Canzone XIV Cherubino Waesich	4'14
2 Occhi belli, occhi neri <i>Sinfetta à voce sola</i>	6'00	8 Piangete amanti <i>Voce sola</i>	3'23
3 Canzone X Cherubino Waesich	2'25	9 Mi fate pur ridere <i>Arietta</i>	2'11
4 Dialogo frà Rosinda ed Olindo	4'42	10 Sinfonia e Balli	4'09
5 Sinfonia	1'01	11 Sopra la rosa <i>Voce sola con le viole</i>	10'56
6 Speranze, e che farete <i>À voce sola</i>	4'32	12 E sarà che la mia fede <i>Arietta à 2</i>	3'55

SOLEDAD DE LA ROSA soprano

NORA TABBUSH soprano

ENSEMBLE MARE NOSTRUM

MARGAUX BLANCHARD, AMELIE CHEMIN, SARAH VAN OUDENHOVE viola da gamba

FRANÇOIS JOUBERT-CAILLET viola da gamba e lirone ANNA FONTANA clavicembalo e organo

MÓNICA PUSTILNIK arciliuto MARINA BONETTI arpa doppia

ANDREA DE CARLO viola da gamba e direzione

ENGLISH COMMENTARY INSIDE · TEXTE EN FRANÇAIS · NOTE IN ITALIANO ALL'INTERNO

AR
CA
NA A370
TOTAL TIME
55'24

outhere
MUSIC

©2013 / ©2013 Outhere Music France. Recorded at the parish of St. Rocco, Miasino (Italy),
7-11 September 2011. Artistic direction, recording and editing: Jérôme Lejeune. Produced by Outhere.
Front cover: Caravaggio (1571-1610), *The Young Bacchus* (c.1585) Florence, Galleria degli Uffizi.
©Immagina/Leemage.
A European Union production manufactured in Austria (EU) by Sony DADC Austria AG.



A370

AR
CA
NA

OCCHI BELLI, OCCHI NERI
CANTATE ROMANE
DI MARCO MARAZZOLI

SOLEDAD DE LA ROSA
ENSEMBLE MARE NOSTRUM - ANDREA DE CARLO

MARCO MARAZZOLI ca. 1605 - 1662
OCCHI BELLÌ, OCCHI NERI. CANTATE ROMANE

TOTAL TIME
55'24

3

- 1 **Salutate il nuovo Aprile**
Cantata à una voce con gli strumenti per la creazione di Papa Alessandro VII
- 2 **Occhi belli, occhi neri**
Strofetta à voce sola
- 3 **Canzone X*** Cherubino Waesich
- 4 **Dialogo frà Rosinda ed Olindo**
- 5 **Sinfonia ****
- 6 **Speranze, e che farete**
À voce sola

7'54	7 Canzone XIV* Cherubino Waesich	4'14
	8 Piangete amanti <i>Voce sola</i>	3'23
6'00	9 Mi fate pur ridere <i>Arietta</i>	2'11
2'25	10 Sinfonia e Balli **	4'09
4'42	11 Sopra la rosa <i>Voce sola con le viole</i>	10'56
1'01		
4'32	12 E sarà che la mia fede <i>Arietta à 2</i>	3'55

SOLEDAD DE LA ROSA
NORA TABBUSH

soprano
soprano (tracce 4 e 12)

ENSEMBLE MARE NOSTRUM

MARGAUX BLANCHARD
AMELIE CHEMIN
SARAH VAN OUDEHOVE
FRANÇOIS JOUBERT-CAILLET
ANNA FONTANA
MÓNICA PUSTILNIK
MARINA BONETTI
ANDREA DE CARLO

viola da gamba soprano
viola da gamba basso
viola da gamba tenore
viola da gamba soprano e lirone
clavicembalo e organo
arciliuto
arpa doppia
viola da gamba basso e direzione

www.ensemblemarenostrum.com

www.andreadecarlo.it

STRUMENTI

Viola soprano, Sergio Marcello Gregorat, Roma 2008 ♫ Viola basso, Judith Kraft, Parigi 2005 ♫ Viola tenore, Sergio Marcello Gregorat, Roma 2003 ♫ Viola soprano, Francisco Pecchia, Cremona 2010 ♫ Lirone, Arnaud Giral, Parigi 2011 ♫ Clavicembalo Tony Chinnery, Firenze 2004 (copia ispirata a strumento costruito da Carlo Grimaldi, Messina 1680 ca.; 1 manuale, 2x8') ♫ Organo positivo Giorgio Carli di tipo 'a baule', Verona 1996 (copia ispirata a strumento anonimo della fine del Seicento; 3 registri di legno 8', 4' e decima-quinta 2') ♫ Arciliuto, Francisco Hervas, Granada 1992 ♫ Arpa doppia, Enzo Laurenti, Bologna 2000 ♫ Viola basso, Sergio Marcello Gregorat, Roma 2003.

Clavicembalo e organo forniti da Romano Danesi.

* dalle *Canzoni a 5 da sonarsi con le viole da gamba*, Roma 1632.

** dalla commedia musicale *Chi soffre, speri*, di Marco Marazzoli in collaborazione con Virgilio Mazzocchi.

Marazzoli: caught between myth and oblivion

At the end of the fifth decade of the 17th century, Marco Marazzoli (d. 1662), a musician with a somewhat reserved character working in papal Rome, by no means very old yet with not much time remaining, was probably the very incarnation of the admired and respected composer. The poet Francesco Melosio, who also moved in the same circles, hints at this in a short poem he sent to his friend Teodosio whom he addressed as ‘former servant of my lord Cardinal Chigi’. Here, in fact, having lauded his friend’s skill in mimicry, Melosio goes on to make a comparison ‘in the art of creating *arie*, not even Marazzoli is your equal’.¹ The mention of Marazzoli was obviously intended as flattery, but out of all the composers who frequented the salons of the Roman palaces, the choice for comparison fell on one of those who is remembered today principally for his sacred music. Or maybe not even that, seeing that one of the most productive and versatile of Italian composers is represented in current record catalogues by only a few scattered entries, an oratorio and a couple of recordings no longer available of the historic concerts given by the Swiss Radio Orchestra conducted by Edwin Loehrer dedicated solely to his works.

And yet Marazzoli, who lived under the patronage of three great popes, could have been one of the most significant Roman composers of the mid-seventeenth century if only history had been rather less whimsical. Besides which, his compositional skill, the originality of his style and the freshness of his melodies put him on a par with the great names of the Baroque era, of which there are not a few. True, this is an era suffering from random restoration – too much music is gathering dust in our libraries for us to know where to start – but the rediscovery of Marazzoli seems not to have found its moment so far.

The person responsible for his lack of recognition is probably the man who was the first to recognise his greatness, Pier Maria Capponi (d.1793), a distinguished musician and expert on 17th century Rome who, after the war, was the first to have access to Marazzoli’s unpublished documents. Unfortunately, Capponi, who wrote some excellent articles about the composer (most significantly that in the *Enciclopedia dello spettacolo*, 1960) was extremely jealous of his discoveries and suppressed information about his sources hinting at a suspicion of amateurism; but as we know, the academic world is always hyper-cautious.

And yet this man, brother of Carla Capponi (a famous partisan who became a parliamentarian after the war), occasional member of the Sestetto Luca Marenzio and the Ottetto musicale Romano, as well as appearing in Fellini’s *Satyricon* (as the bald functionary Lica di Taranto), did not hesitate to declare himself to be a reincarnation of Marco Marazzoli, supporting his claim with biographical details known to no one else but which certainly did nothing to help the respectability of his findings.

These were the years in which fakes were rife, the most famous of which was the claim by Remo Giazotto, a 20th

¹ A pun: the Italian word *arie* means both mimicry and melodies [translator’s note].

freelance composer, though still in the Vatican *milieu*.

After 1644, his close links with the Barberini, who were related to the Pope, caused difficulties with Urban’s successor, Innocent X, and only an armed truce with Alexander VII, elected in 1655. The pro-Spanish politics of the last two popes differed radically from the pro-French leanings of the great Pope Urban, and only the indisputable musical abilities of Marazzoli allowed him to survive the machinations of the pontifical court.

As soon as he arrived in Rome from Parma in 1626, Marazzoli enjoyed the protection of Antonio Barberini, music-loving nephew of the pope. From the end of the 1620’s the Barberini family’s new palace would be the hub of intellectual life in Rome, where Giovanbattista Doni would expatriate on the Greek modes and the place of opera in music. Among the many instruments heard in those salons on all occasions, those of the *accademia delle viole* consort were perhaps the most uncommon. While the viola da gamba was still much beloved abroad, in Italy it was beginning to give way to its more brilliant offspring, the viola da braccio; but in Rome, the papal court and particularly the Barberini continued to prefer the dignity of the ‘viole vecchie’ (‘old violas’) as Doni calls them (*Compendio*, p. 24).

The situation is that between the more or less fantastic accounts and the historical documents, the man Marazzoli remains a blurred figure, out of focus, and his role in Roman baroque underestimated. Of the 36 year period he lived in Rome (from his arrival as a twenty year old until his death), the first half is marked by glittering successes under Pope Urban VIII (d. 1644) and the second by the less glamorous activity of

In point of fact, these academies provided opportunities for experiment. In 1632 the otherwise unknown Cherubino Waesich published his *Canzoni a cinque da sonarsi con le viola da gamba* [3][7], claiming that he had found ‘an unusual way of playing, having invented a style I consider to be new’. Jean-Jacques Bouchard, a guest of the Barberini during that same Carnival season, deemed these violas ‘almost fallen into disuse’, but he

was making a comparison with France, not realising that Rome was a privileged enclave for the instrument. Moreover, having been present at a revival of *Sant'Alessio* (libretto by Giulio Rospigliosi, music by Stefano Landi) he, as a somewhat naïve foreigner, was amazed at the enthusiasm shown by the Roman cardinals for the castrati.

Marazzoli was employed more for his skill as a harpist than as a composer. He was a young virtuoso, soon dubbed 'Marco dell'arpa', and was taken on possibly with an eye to his eventually succeeding the aging Landi (d. 1639), also a respected harpist who sometimes performed on the instrument described by Mersenne (*Harmonie*, II, p. 169). The Barberini commissioned a second, magnificent harp, now in the Rome Museum of Musical Instruments, immortalised in a 1634 painting by Giovanni Lanfranco (reproduced in the booklet, p. 18). The picture, now in the Palazzo Barberini, was listed among the possessions of Marazzoli, who collected the work of this artist and taught music to his daughter.

The young man soon developed an interest in the theatre. In engravings of the *Giostra del Saracino* (Carnevale 1634), the harpist shown on the top of the 'Nave di Bacco' could quite possibly be Marazzoli himself (Capponi can be seen on one ship in Fellini's *Satyricon*, that of Lica). Having been appointed the pope's 'bussolante extra muros' – an appointment which might have carried a state salary, though in Marazzoli's case the title was largely honorific – he became involved with the production of the opera *Chi soffre speri* [5][10] for which Mazzocchi wrote the music.² A revival in 1639 was enhanced by the inclusion of the celebrated inter-



Andrea De Carlo during recording sessions,
7 September 2011.

mezzo *La fiera di Farfa* which was his own composition and brought him overnight fame.

Apart from the operas, dates are not available for most of Marazzoli's compositions, but a dramatic work, the *Dialogo fra Rosina e Olindo* [4] in all probability belongs to this period of his life. The piece is a good example of how a six-line stanza, each line having seven syllables and ending with a line of eleven syllables (*ababc*) can enter and exit from recitative style and become a 'cavata', i.e. 'singable' ('Scopri omai le tue fiamme'), or a thoroughgoing *aria a due* (last verse). Here the passion of the lovers must have some guilty secret given that they end their dialogue with the words, 'though the sun has spots it is still worshiped'.

The pontificate of Urban VIII was Marazzoli's most care-free time, and it is likely that many of the nearly 400 cantatas that survive were written during these years. One likes to think of *Mi fate pur ridere* [9] as belonging to this happy time, in which laughter, evoked onomatopoeically with a trill or tremolo (a typically theatrical device that Marazzoli often used in his operas), suggests impatience with the excessive agonies of love so popular on the stage.

Marazzoli's talent was soon being recognised in places other than Rome and commissions came from Ferrara and Venice. Most significantly, at the end of 1643 he was summoned to Paris by Cardinal Mazarin. Here in all probability, a year before the highly acclaimed *Finta pazza*, he participated in the production of the first Italian opera to be mounted in France.

On his return to Rome the news was not so good. Urban VIII had died and his successor, Innocent X, was a sworn enemy of the Barberini. The most powerful fam-

ily in Rome, as well as Marazzoli's patron, had removed itself to France under the protective wing of Cardinal Mazarin. The disconcerted composer wrote to Annibale Bentivoglio of Ferrara: 'If the past does not return there is no point in caring to stay in this world...Please God that the royal shield of France return soon to protect us, because otherwise we are done for'.

Theatres were closed. The cantata *A valicar di Teti*, written in 1649 for a marriage in the Spanish royal family, looks like an attempt to ingratiate himself with the pope, whose election to the papal throne had been arranged in Madrid. A prime example of his work at this time is the deliberately melancholic *Speranze e che farete?* [6] – six two-part quatrains in which the nihilistic refrain expresses the strong bond between grief and the capacity to love.

In a similar way *Piangete amanti e con voi pianga Amore* [8] speaks of the passions that lead inexorably to death. But in this case, although the author is anonymous the literary inspiration is of noble pedigree: Dante, in whose sonnet in *Vita nuova* we find 'Piangete amanti poi che piange Amore', and Petrarch, 'Piangete donne e con voi pianga Amore' (*Canzoniere*, 92). Starting in the 1650s, the texts that Marazzoli set would be frequently sourced from the poet Sebastiano Baldini, a member of the Accademia degli Umoristi, who injected a new vitality into his friend's compositions.

The wheel of fortune began to turn again in his favour in 1653, when the pope's niece married a scion of the Barberini and leaving Paris the family returned to Rome for the occasion. Marazzoli and Abbatini wrote the music for the opera of reconciliation whose title neatly expressed its objective: *Dal male il bene* ('Good

² 'bussolante extra muros': a diplomat in what was virtually the papal press office responsible for the pope's external communications [trans. note].

comes from Evil'). This was an unmistakably Spanish drama that would be revived during the next Carnival.

Innocent X's successor, Alexander VII (1655) was also pro-Spain, but by now the disagreements seem to have died down and more importantly this pope was much more fond of good music than his predecessor had been. In homage to the new pontiff, Marazzoli dedicated the cantata *Salutate il nuovo aprile* [1] to him. The cantata consists of two arias separated by a recitative in which the pope's name 'Fabio' figures explicitly, the whole being framed by a quatrain of verses of eight syllables in which the recent election is welcomed as a 'new April' (the month of the Resurrection) and even 'a new dawn'.

Though the text of the second aria is relatively standard, the three verses of the first are much darker. After describing the joy of the heavens (the sun warming the winds) and the earth (the thaw reviving fertility), it recounts the monstrous myth of Tereus as told by Ovid. Tereus, a Thracian king, husband of Procne, rapes his wife's sister, Philomela and cuts out her tongue to prevent his crime being discovered. But due to her sister's intervention, Procne realises what has happened and to punish her husband kills their child and serves up the flesh, boiled, to the unsuspecting Tereus. To make her revenge even more complete, she then produces the severed head of the child and shows it to her husband. To avoid further bloodshed, the gods turn all three unfortunates into birds.

The verse paints a vivid picture of the sisters-become-birds, respectively swallow and nightingale, symbols of spring, the one building a nest (one imagines in preparation for a new brood) and the other, having recovered her voice, now the sweetest songster among the birds

(and even capable of recounting her unhappy tale). The moral is that however brutal human nature can be (a reference to the last papacy?) it can always renew itself and show its better, sweeter, side...

The viola accompaniment used in these years might appear slightly *retro*, but it follows the precepts of Doni, for whom 'The viola da gamba is well suited to things serious, sedate and mournful'. (*Lyra*, II, p. 92). And if in fact the homage to the pope is certainly 'serious and sedate', the 'mournfulness' is extreme in the other aria 'with the violas': *Sopra la rosa* [11]. Generous in length (no fewer than four verses with refrains), full of coloratura, technically demanding for the singer, it was possibly written to lament the premature death of a young woman since a composer would hardly expend so much effort on the natural death of an ordinary garden flower.

In 1656 Marazzoli provided music for the festivities in honour of Queen Cristina of Sweden. This consisted of *L'armi e gli amori* – from a play by Pérez de Montalbán – and an allegorical drama *La Vita umana*. The great lament that occurs in the final act of the first opera transforms the typical descending tetrachord in the bass of the passacaglia-ciacciona whose origins are lost in the Latin-American colonies. Further, the use of intertwined hemiola creates the languorous rhythms of Spanish dance as perceived by European ears. The same 'Iberian' flavour is also present in *Occhi belli, occhi neri* [2], where the powerful magnetism of a sexless face conjures up a sense of Mediterranean, far-off strangeness. There is no less 'Spanish-ness' in the style of the little song *E sarà che la fede mia* [12], in which Hope (Speranza) and Fear (Timore) both contribute to liven up love for the beautiful Filli. The atmosphere

of Rome has now really changed as the city tries to pick up crumbs from the failing fortunes of the Golden Age.

Alexander VII held Marazzoli in high esteem and commissioned numerous cantatas from him. But the last years of the composer's life were devoted above all to writing oratorios which brought him fame that lasted for decades (Andrea Adami was still writing about him in 1711 in his *Osservazioni*). The rest is oblivion, or nearly. In the twenty volumes of Marazzoli's manuscripts there are compositions of every kind, cantatas, oratorios, operas, *giostre*.³ They now lie neglected in the Vatican Library. The sad fate of many ecclesiastical treasures: to be well protected, difficult to access. But preserving historical material should not be an accepted alternative to making it available.

Davide Daolmi
Milano, June 2013



Soledad de la Rosa
during recording sessions,
7 September 2011.

Soledad de la Rosa teaches History of Music Theory at the University of Milan ('Università degli Studi'). He achieved his doctorate in Rome with a thesis on Marco Marazzoli, composer to the Barberini. He has published studies of Italian opera, especially that of the Baroque era, and the publication of his critical edition of Cavalli's *Orione* (Bärenreiter) is currently awaited as well as that of the two versions of Rossini's *Petite messe* (Ricordi).

³ 'giostre': colourful tournaments that formed a regular part of Carnival celebrations [trans. note].

Marazzoli entre mythe et oubli

À la fin des années cinquante du XVII^e siècle, Marco Marazzoli (†1662) musicien actif dans la Rome curiale, bien que n'appartenant pas au cercle mondain de la cour, jeune encore, quoique ses années soient comptées, fut probablement l'incarnation même du compositeur admiré et respecté. Le poète Francesco Melosio, qui évoluait dans les mêmes milieux que notre musicien, y fait allusion dans un court poème adressé à son ami Teodosio, qu'il désigne comme « ancien serviteur de mon Maître, le Cardinal Chigi ».

En fait, après avoir loué les dons d'imitation de son ami, Melosio poursuit par une comparaison : « dans l'art de créer des mélodies figuratives vous surpassez même Marazzoli ». L'intention flatteuse présidant au fait de mentionner Marazzoli est évidente, mais de tous les compositeurs qui fréquentaient alors les salons des palais romains, le choix se portait pourtant, ici, sur celui qui est resté dans nos mémoires principalement par sa musique sacrée. Rester dans nos mémoires est un bien grand mot si l'on considère que l'un des plus prolixes et versatiles compositeurs italiens est aujourd'hui sous-référencé dans les catalogues de disques. Seules quelques pauvres entrées : un oratorio et deux enregistrements mono (aujourd'hui épousés), des concerts historiques donnés par la Radio Suisse Romande, sous la direction d'Edwin Loehrer, attestent encore de son existence.

Et pourtant Marazzoli, qui vécut sous le patronage de trois grands papes, pourrait avoir été le plus représentatif des compositeurs romains de la seconde moitié du XVII^e siècle, si seulement l'Histoire avait été moins capricieuse avec lui. Outre son talent d'écriture, l'originalité de son style et la fraîcheur de ses mélodies, le placent à pied d'égalité avec les grands noms de l'ère baroque, qui ne sont, finalement, pas si nombreux. À la vérité on est encore loin d'avoir rendu à cette époque une véritable restauration – nous savons, en effet, que trop de musique croupit encore dans nos bibliothèques poussiéreuses, et pourtant, nous ne saurions dire par où commencer pour l'exhumer – et la redécouverte de Marazzoli attend encore aujourd'hui son heure. Paradoxalement, on peut imputer ce manque de reconnaissance à Pier Maria Capponi (†1793), distingué musicien et expert du XVII^e siècle romain, bien qu'il fut le premier, après la seconde guerre mondiale, à avoir accès aux œuvres non publiées de Marazzoli et à attester de leur importance historique. Malheureusement Capponi, à qui l'on doit d'excellents articles sur notre compositeur (dont le plus significatif reste celui publié dans *l'Encyclopédie du Spectacle*, parue en 1960) fut extrêmement jaloux de ses découvertes et supprima toutes les informations relatives à ses sources, condamnant ainsi ses recherches à être suspectées d'amateurisme patent. Mais nous le savons bien, le monde académique est parfois immensément précautionneux... Frère de Carla Capponi (célèbre militante italienne devenue parlementaire après-guerre), Pier Maria fut également membre occasionnel du Sextuor Luca Marenzio et de l'Octuor Romano. De plus, il apparaît dans le *Satyricon* de Fellini (où il incarne le personnage du bureaucrate Lica di Taranto). Pourtant, le même homme n'hésita pas à se déclarer être la réincarnation vivante de Marco Marazzoli, étayant cette revendication par des détails biographiques connus de lui seul, ce qui ne concourut, certes pas, à assoir la respectabilité de ses découvertes musicologiques.

Il faut dire que l'époque prisait les faux, le plus célèbre d'entre eux étant celui commis par Remo Giazotto, un musicologue du XX^e siècle, qui clamait avoir découvert un fragment d'une œuvre du compositeur vénitien Tomaso Albinoni (1671–1751) alors qu'il l'avait, en fait, écrit lui-même. Néanmoins, il le publia en 1958 sous le titre *d'Adagio en Sol Mineur, pour violon, cordes et basse continue* d'Albinoni. Bien que la communauté académique s'y soit opposée, cette pièce est, depuis lors, passée à la postérité comme l'*Adagio* d'Albinoni. Dans la même veine, on citera un autre exemple édifiant : celui du jingle d'une émission très populaire de la télévision italienne : *Almanacco del giorno dopo* ('l'Almanach du lendemain') qui, parce qu'il sonnait vaguement médiéval, avait été attribué à Machaut alors, qu'en réalité, il était l'œuvre d'un certain Riccardo Luciani, compositeur italien de musiques de films et de bandes originales pour la télévision. Quoiqu'il en soit, le résultat pernicieux de cette mode des faux, fut que nous avons fini par nous persuader que Marco Marazzoli n'était rien de plus qu'une créature irrévérencieuse sortie tout droit de l'imagination de Capponi. C'est l'historien allemand de la musique Wolfgang Witzenmann qui, en 1969, suivant les quelques sources disponibles, exhuma la musique de Marazzoli et fit apparaître au grand jour les références que Capponi avait occultées. Toutefois, peut-être parce que Witzenmann levait le voile mystérieux sur l'aura qui entourait le compositeur, peut-être également parce que les nouvelles possibilités de recherche étaient désormais taries, toujours est-il que, depuis son travail, la destinée de Marazzoli se borna à n'être plus qu'une maigre entrée à rafraîchir à chaque nouvelle édition d'une Encyclopédie.

Entre ces apports plus ou moins rocambolesques et les documents proprement historiques, on comprend que l'homme Marazzoli demeure une figure floue, hors de tout éclairage probant, et que conséquemment, son rôle dans le mouvement baroque romain s'en trouve sous-estimé. Après 1644, les liens étroits que Marazzoli entretenait avec les Barberini, proches du Pape, lui causeront tort auprès d'Innocent X, le successeur d'Urbain, et ne lui assureront qu'une trêve armée auprès d'Alexandre VII, élu en 1655. La politique pro-espagnole de ces deux derniers papes différait radicalement du penchant pro-français prononcé par le grand pape Urbain, et seuls les talents musicaux indiscutables de Marazzoli lui permirent de survivre aux machinations ourdies contre lui par la cour pontificale.

Quittant Parme, il arrive à Rome en 1626, et dès cette date, Marazzoli eut la chance de pouvoir compter sur la protection d'Antonio Barberini, amateur éclairé de musique et neve du pape. À la fin des années 1620, le nouveau palais érigé par la famille Barberini était devenu le haut lieu de la vie intellectuelle romaine, où le musicologue Giovanni Battista Doni discourait sur les modes grecs ou sur la place à accorder à l'opéra dans la musique. Parmi les nombreux instruments joués dans ces salons pour toutes les occasions de la vie de cour, le consort de violes de l'académie était sans doute le plus inhabituel. Bien que la viole de gambe fut encore largement appréciée à l'étranger, en Italie on assistait à l'ascension irrésistible de son concurrent : la *viola da braccio* (violon). Cependant à Rome, la cour papale et particulièrement les Barberini continuèrent à préférer la dignité des « vieilles violes » selon l'expression de Doni (*Compendio*, p. 24).

En fait, ces académies offraient de réelles opportunités à l'expérimentation musicale. En 1632, Cherubino Waesich – au demeurant toujours inconnu – publia ses *Canzoni a cinque da sonarsi con le viola da gamba* ('Canzoni à 5 pour violes de gambe') [3] [7], proclamant qu'il avait trouvé : « un moyen de jouer inhabituel, ayant inventé un style que je considère comme nouveau ». Jean-Jacques Bouchard, un hôte des Barberini pendant la saison du Carnaval de 1632, jugea ces violes : « presque tombées en désuétude », les comparant en cela à l'aune du goût français, mais ne réalisant pas que Rome constituait une véritable enclave pour cet instrument. En outre, ayant assisté à une représentation de *Saint Alessio* (sur un livret de Giulio Rospigliosi, et une musique de Stefano Landi) il fut – tout naïf étranger qu'il était – abasourdi par l'enthousiasme des cardinaux romains pour les castrats.

Marazzoli fut plus employé pour ses talents de harpiste que pour ceux de compositeur. Il fut, en effet, un jeune prodige de l'instrument, bientôt surnommé : « Marco de la Harpe » et fut pressenti pour succéder au vieux Landi (†1639), qui fut également un harpiste respecté, jouant parfois sur l'instrument décrit par Mersenne (*Harmonie*, II, p. 169). Les Barberini commandèrent un second instrument, une magnifique harpe, aujourd'hui exposée au Musée romain des Instruments de Musique, qui fut immortalisée en 1634 par une peinture de Giovanni Lanfranco (reproduite dans ce livret, p. 18). Ce tableau, aujourd'hui sis au Palais Barberini, fut comptabilisé au nombre des biens possédés par Marazzoli qui, non seulement collectionnait les tableaux de ce peintre, mais encore enseignait la musique à sa fille.

¹ 'bussolante extra muros' : sorte de diplomate, responsable de l'office de presse et de la communication extérieure du pape [N.d.T.]

Le jeune homme manifesta assez vite un réel intérêt pour le théâtre. Sur les gravures représentant la *Giostra del Saracino* ('la Joute du Sarrasin', Carnaval de 1634) le harpiste figurant au sommet du « Nave di Bacco » ('Bateau de Bacchus') pourrait bien être Marazzoli lui-même (Capponi, quant à lui, peut être reconnu sur l'un des bateaux, celui de Lica, dans le *Satyricon* de Fellini). Après avoir été élevé au rang de 'bussolante extra muros' par le pape – charge qui a pu ouvrir à un salaire garanti par le Vatican bien que, dans le cas de Marazzoli, ce titre fut simplement honorifique – il composa la musique de l'opéra *Chi soffre speri* ('Que celui qui souffre, puisse espérer') [5][10].¹ En 1639, une représentation de cet opéra fut complétée par l'ajout du célèbre intermezzo *La fiera di Farfa* ('La foire de Farfa') de la main de Marazzoli, pièce qui lui valut de devenir célèbre du jour au lendemain.

Exception faite de ses opéras, les données concernant la plupart des compositions de Marazzoli sont lacunaires, mais une œuvre dramatique le *Dialogo fra Rosina e Olindo* ('Dialogue entre Rosinda et Olindo') [4] appartient, selon toutes probabilités, à cette période de sa vie. Cette œuvre offre un bel exemple de ce qu'une stance à 6 lignes, chaque ligne comportant sept syllabes et finissant par une ligne de onze syllabes (ababcc), peut à loisir 'entrer et sortir' du style récitatif pour devenir une 'cavata', c'est-à-dire 'chantable' (*Scopri omai le tue fiamme* – 'Découvremoi maintenant tes flammes'), ou bien une profonde aria à deux voix (dernier vers). Ici la passion des amants doit reposer sur quelque coupable secret puisqu'ils achèvent leur dia-

logue avec les mots : « même si sa sphère n'est pas immaculée, nous adorons encore le soleil ».

Le pontificat d'Urbain VIII représenta la période de la plus grande liberté créatrice pour Marazzoli et il est certain que la plupart des quasi 400 cantates qui subsistent de sa plume, date de cette époque. On se plaît à penser que *Mi fate pur ridere* ('Maintenant vous me faites rire') [9], est un témoignage de cette période heureuse, dans laquelle celui qui rit, évoque poétiquement par le recours à des onomatopées ponctuées de trilles ou de trémolos (un effet théâtral typique que Marazzoli affectionnait dans ses opéras) son impatience et les agonies excessives auxquelles conduit l'amour et dont la représentation était très prisée sur scène.

Le talent de Marazzoli fut bientôt reconnu hors les murs de Rome et des commandes affluèrent de Ferrare et Venise. À la fin de 1643, il fut même convoqué à Paris par le Cardinal Mazarin. Selon toute vraisemblance, une année avant la *Finta pazza* (la 'Folle feinte') opéra hautement couronné de succès, il participa à la production de ce premier opéra italien monté en France.

À son retour à Rome, les nouvelles n'étaient pas bonnes. Urbain VIII était mort et son successeur, Innocent X, était l'ennemi juré des Barberini. La famille la plus puissante de Rome, mécène et protectrice de Marazzoli, s'était exilée en France sous la protection du Cardinal Mazarin. Le compositeur, en plein désarroi, écrivit à Annibale Bentivoglio de Ferrare, « si tout ne redévient pas comme par le passé, il n'y a plus lieu de s'acharner en ce bas monde... Mon Dieu, je t'en conjure, que le royal écu de France revienne vite et assure notre protection, sinon je ne donne pas cher de nous ».

Les théâtres furent fermés. La cantate *A valicar di Teti*,



Niva Tabbusi
par droit d'enregistrement
© Septembre 2011

composée en 1649 à l'occasion d'un mariage de la famille Royale d'Espagne, apparaît comme une tentative pour rentrer dans les bonnes grâces du pape, dont l'élection à la charge pontificale avait été arrangée à Madrid. Mais, dans cette cantate, bien que l'auteur soit anonyme, l'inspiration littéraire est de haute tenue et fait référence au sonnet in *Vita nuova* de Dante duquel est tiré le vers : « Piangete amanti poi che piange Amore » ('Pleurez amoureux, et qu'Amour pleure avec vous'), et au vers de Pétrarque : « Piangete donne e con voi pianga Amore » (*Canzoniere*, 92) – 'Femmes pleurez et avec vous l'Amour pleurera'. À partir des années 1650 le choix des textes que Marazzoli retenait pour les mettre en musique se porta souvent sur des œuvres de Sebastiano Baldini, membre de l'Académie des humoristes qui insuffla une énergie nouvelle aux compositions de son ami.

En 1653, la bonne fortune sembla de nouveau sourire à Marazzoli car la famille Barberini quitta Paris pour revenir à Rome à l'occasion du mariage de la nièce du pape avec l'un des leurs. Marazzoli et Abbatini écrivirent la musique de l'opéra de la réconciliation dont le titre exprime clairement l'objectif : *Dal male il bene ('Le Bien naît du Mal'). Cet opéra était incontestablement un drame espagnol qui serait rejoué pendant le Carnaval. Alexandre VII (1655) le successeur d'Innocent X, était également pro-espagnol, mais les dissensions s'apaisèrent à cette période, d'autant que ce pape était un bien plus grand amateur de musique que son prédécesseur ne l'avait été. À titre d'hommage Marazzoli dédicaça sa cantate *Salutate il nuovo aprile* ('Saluez le nouveau mois d'Avril') [1] au nouveau Pontife. La cantate est constituée de deux arias séparées par un récitatif dans lequel le prénom du pape « Fabio » figure explicitement, le tout*

étant encadré par un quatrain en vers de huit syllabes dans lesquels la récente élection est fêtée comme le « nouveau mois d'Avril » (le mois de la résurrection) et même comme « une nouvelle aurore ».

Bien que le texte de la seconde aria soit relativement commun, les trois vers de la première aria sont beaucoup plus sombres. Après avoir décrit les joies des cieux (le soleil réchauffant les alizés), celles de la terre (le dégel apportant la fertilité), on y évoque le terrible mythe de Terée tel qu'Ovide le relate. Térée, roi de Thrace, mari de Procné, viola la soeur de sa femme : Philomèle, et lui coupa la langue pour que son forfait ne soit pas découvert. Mais grâce à l'intervention de sa soeur, Procné réalise ce qui est arrivé et pour punir son époux, elle tue leur fils Ytis, le fait bouillir et le sert en guise de dîner à Thérée qui ne se doute de rien. Pour éviter d'autres crimes sanglants, les dieux transforment les trois infortunés en oiseaux. Les vers parviennent à évoquer la peinture vivante de ces deux soeurs, transformées en oiseaux, Procné en hirondelle et Philomèle en rossignol.

Oiseaux symbolisant le printemps, le premier construit un nid (on l'imagine en préparation pour une nouvelle couvée) tandis que le second, ayant retrouvé sa voix, est maintenant redevenu le chanteur le plus puissant de tous les oiseaux (même capable de narrer sa propre infortune). La morale de l'histoire est que, quelque soit la brutalité que la nature humaine puisse atteindre, elle peut toujours se renouveler, se transformer et se montrer sous son meilleur jour et sous son coté le plus doux.

L'accompagnement de viole utilisé dans ces années peut être jugé un rien rétro, pourtant il suit les préceptes

de Doni, pour lequel « la viole de gambe convient parfaitement aux choses sérieuses, calmes et tristes » (*Lyra*, II, p. 92). Et de fait, l'hommage rendu au pape peut assurément être qualifié de « sérieux, et calme », la tristesse est, quant à elle, extrême dans l'autre aria « avec les violes » : *Sopra la rosa ('Sur la rose') [11]. De longueur généreuse (pas moins de quatre strophes avec refrains), pleine de colloratures, techniquement exigeantes pour le chanteur, elle fut probablement écrite comme lamentation sur la mort prématurée d'une jeune femme car le compositeur n'aurait pas déployé un tel effort pour chanter la mort naturelle d'une fleur ordinaire.*

En 1656, Marazzoli composa la musique pour les fêtes en l'honneur de la Reine Christine de Suède. On y trouve *L'armi e gli amori* ('Les armes et les amours') d'après une pièce de Pérez de Montalbán – un drame allégorique *La Vita umana* ('La vie humaine'). Le grand lamento apparaissant dans l'acte final du premier opéra transforme le tétracorde typique de la basse de la passacaille-chaconne dont les origines se perdent dans le monde des colonies américaines. En revanche, l'ibérisme n'est plus présent dans le style de la petite chanson *E sarà che la fede mia* ('Et ma constance sera-t-elle') [12], dans laquelle 'Espoir' et 'Peur' contribuent à animer l'amour pour la belle Filli. L'atmosphère romaine avait bien changé car la cité essayait maintenant de se relever des nombreuses faillites touchant les fortunes issues du *siglo de oro*.

Alexandre VII tenait Marazzoli en haute estime et lui commanda de nombreuses cantates. Toutefois, les dernières années de la vie du compositeur furent essentiellement consacrées à l'écriture d'oratorios qui lui procurèrent une réputation qui perdurerait des décennies

(Andrea Adami écrivait encore à son sujet, en 1711, dans ses *Observations*). Après cette date, Marazzoli est relégué aux oubliettes, ou à peu près. Dans les vingt volumes des manuscrits de Marazzoli on trouve des compositions de tous styles, des cantates, des oratorios, des opéras, des joutes.² Or, ces manuscrits dorment malheureusement négligés dans la bibliothèque vaticane. C'est le triste destin de nombreux joyaux de la culture ecclésiale : être bien protégés, mais demeurer difficiles d'accès. Cependant, conserver le matériel historique ne devrait pas conduire à le rendre inaccessible.

*Davide Daolmi
Milano, Juin 2013*

*Davide Daolmi enseigne l'Histoire des théories musicales à l'Université de Milan. Il s'est formé à Rome en publiant une thèse sur Marco Marazzoli, musicien des Barberini. Il a publié des articles sur l'opéra italien, plus particulièrement de l'époque baroque. Actuellement il prépare la sortie de l'édition critique de l'*Orione* de Cavalli (Bärenreiter) ainsi que l'édition des deux versions de la Petite Messe de Rossini (Ricordi).*

² joutes (*giostre*) : pièces chantées qui constituaient une forme très prisée lors des célébrations du Carnaval [N.d.T.]

Marazzoli fra mito e oblio

Alla fine degli anni Cinquanta, nella Roma curiale e seicentesca, lo schivo Marco Marazzoli (†1662), non anzianissimo ma con ancora pochi anni di vita, era probabilmente l'incarnazione stessa del compositore ammirato e rispettato. Lo suggerisce l'accenno che il poeta Francesco Melosio, anch'egli domestico degli stessi ambienti, fa in un poemetto rivolto all'amico Teodosio, «già scalco del signor cardinal Chigi» (così da intestazione). Qui infatti, nell'incensare le qualità mimiche del volto dell'amico, quel suo saper fare «l'aria d'ogni altro», Melosio azzarda un paragone: «in fararie nove / ne meno al Marazzoli la cedete!».

Ovvero: sapete far 'arie' ('espressioni') che neanche Marazzoli vi eguaglia. Certo un'iperbole, ma fra tutti i compositori che frequentavano i salotti dei palazzi romani, la scelta cade su colui che oggi si ricorda al più per la musica sacra. Anzi, in verità nemmeno per quella, dal momento che uno dei più ricchi e versatili compositori italiani fa capolino nell'attuale produzione discografica solo con brani sparsi, un oratorio e un paio di incisioni monografiche ormai introvabili tratte dagli storici concerti della Radio Svizzera diretti da Edwin Loehr.

Eppure Marazzoli, vissuto all'ombra di tre sommi papi, potrebbe essere l'emblema del compositore romano di mezzo Seicento, se solo la storia fosse stata un po' meno sbadata. Di più: la sua abilità compositiva, l'originalità dello stile, la freschezza melodica lo affiancano ai grandi nomi del barocco, che certo non sono pochi. È vero, l'epoca patisce una restituzione discontinua – troppa musica giace nelle nostre biblioteche per saper da dove cominciare – ma la riscoperta di Marazzoli sembra non aver trovato ancora il suo momento. Artefice dell'oblio fu probabilmente colui che per primo si accorse della sua grandezza, ovvero Pier Maria Capponi (†1973), apprezzato musicista, grande conoscitore del Seicento romano, che nel Dopoguerra aveva per primo avuto accesso alla documentazione inedita su Marazzoli. Purtroppo Capponi, che scrisse alcuni preziosi contributi sul compositore – significativo quello dell'*Enciclopedia delle spettacolo* (1960) – fu assai geloso delle sue scoperte, e tacque le fonti insinuando il sospetto di dilettantismo, ma si sa, il mondo accademico è sempre diffidente. Del resto il personaggio, già fratello della parlamentare Carla Capponi (fra gli attentatori di via Rasella), occasionale membro del Sestetto Luca Marenzio e dell'Otetto musicale Romano, nonché comparsa nel *Satyricon* di Fellini (il funzionario stempiato di Lica di Taranto), non esitava a dichiararsi la reincarnazione di Marco Marazzoli, argomento con cui giustificava competenze biografiche altrimenti ignote ma che certo non aiutavano alla rispettabilità delle sue esternazioni.

Quelli erano gli anni in cui si creavano 'falsi': clamoroso il successo di Remo Giazotto con l'*Adagio di Albinoni* (1958), o della sigla dell'*Almanacco del giorno dopo* (1976) attribuita a Machaut ma in realtà di Riccardo Luciani. Ci si convinse che Marco Marazzoli fosse solo il frutto della fantasia irriverente di Capponi. Fu Wolfgang Witzenmann che, a partire del 1969, ripercorrendo le poche tracce note, portò alla luce le musiche e le testimonianze già percorse da Capponi. Ma chissà, forse per aver spazzato via l'aura misteriosa che aleggiava attorno al compositore o forse per

aver esaurito ulteriori possibilità di ricerca, Marazzoli divenne a quel punto una voce di dizionario, eventualmente da aggiornare ad ogni nuova edizione.

La realtà è che fra i racconti più o meno fantasiosi e i regesti documentari la figura di Marazzoli rimane sfocata e il suo ruolo nella Roma barocca sottostimato. Dei 36 anni vissuti a Roma (da quando vi arriva ventenne, alla morte), la prima metà è segnata dai trionfi all'ombra di papa Urbano VIII (†1644) e la seconda da una meno vistosa attività di compositore *freelance*, seppur sempre nell'orbita vaticana. Il suo legame con i Barberini, nipoti del papa, gli procurerà dopo il '44 difficoltà con il successore Innocenzo X e una tregua armata con Alessandro VII eletto nel '55; la politica filospagnola degli ultimi due papi aveva infatti preso radicalmente le distanze da quella filofrancese del grande Urbano, e solo le indiscusse abilità musicali di Marazzoli gli permisero di sopravvivere allo *spoil system* della corte pontificia.

Appena arriva a Roma (1626), il parmense Marazzoli gode della protezione di Antonio Barberini, nipote musicofilo del papa. Già dalla fine degli anni Venti il nuovo palazzo di famiglia sarà sede dell'intellettuallità romana, Giovanbattista Doni disquisirà sui modi greci e sull'opera in musica. Fra i molti strumenti che ad ogni occasione risuonavano in quelle stanze l'*'accademia delle viole'* era forse il *consort* più peculiare. La viola da gamba, ancora molto amata all'estero, cominciava in Italia a lasciare il passo a quella più brillante da braccio; ma a Roma l'ambiente curiale e segnatamente i Barberini continuavano a preferire la compostezza delle «viole vecchie», come le chiama il Doni (*Compendio*, p. 24).

In realtà queste accademie sono luogo di speri-



Anna Fontana durante la registrazione, 7 settembre 2011.

mentazione. Nel 1632 l'altrimenti ignoto Cherubino Waesich pubblica le sue *Canzoni a cinque da sonarsi con le viola da gamba* [3][7], vantandosi «di ritrovare una maniera pellegrina di sonare... [avendo] inventato uno stile che stimo novo». Jean-Jacques Bouchard, ospite dei Barberini in quello stesso Carnevale, giudica la presenza delle viole nei concerti «oggi quasi fuori uso», ma il suo termine di paragone era la Francia, non rendendosi conto che Roma rimaneva un'enclave privilegiata per lo strumento. Del resto dopo aver assistito al riallestimento del *Sant'Alessio* (libretto di Giulio Rospigliosi, musica di Stefano Landi) si stupirà di quanto i cardinali romani s'entusiasmassero per gli «imberbi» castrati. Ingenuità di straniero.

Marazzoli è assunto più per le sue abilità d'arpista che come compositore. È un giovane virtuoso, presto chiamato «Marco dell'arpa», e forse destinato a sostituire l'ormai anziano Landi (†1639), anch'egli apprezzato arpista, che occasionalmente si esibiva sullo strumento descritto da Mersenne (*Harmonie*, II, p. 169). I Barberini faranno costruire una seconda sontuosissima arpa, ancor oggi conservata al Museo degli strumenti musicali di Roma, immortalata in un dipinto del 1634 di Giovanni Lanfranco (riprodotto qui a fianco). Il quadro, oggi a Palazzo Barberini, sarà elencato fra le proprietà di Marazzoli, già collezionista dei dipinti del pittore e maestro di musica della figlia.

L'interesse del ragazzo si rivolge presto alla produzione teatrale. Nelle incisioni che ricordano la *Giostra del Saracino* (Carnevale del '34), sulla sommità della «Nave di Bacco» compare un arpista che con tutta probabilità è proprio Marazzoli (e su una nave, quella di Lica, s'intravedeva Capponi). Dopo esser diventato



Giovanni Lanfranco (1582-1647), *Venus Playing the Harp (Allegory of Music)*. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

nel 1637 «bussolante extra muros» del papa, incarico eminentemente onorifico per assegngli uno stipendio 'di Stato', è coinvolto nell'allestimento dell'opera *Chi soffre speri* [5][10] con musiche di Mazzocchi. La ripresa del 1639 sarà arricchita dal celebre intermezzo, interamente di sua mano, intitolato *La fiera di Farfa* che gli conferirà improvvisa fama.

Opere a parte, non siamo in grado di datare la maggior parte delle composizioni di Marazzoli, ma proprio in ragione del genere drammatico non è improbabile che il *Dialogo fra Rosina e Olindo* [4] appartenga a questi anni. Il brano è un bell'esempio di come una sestina strofica di settenari, chiusa da un endecasillabo (*ababcc*), possa entrare e uscire dallo stile recitativo per diventare 'cavata' («Scopri ormai le tue fiamme»), o vera e propria aria a due (ultima strofa). L'amore dei due personaggi – che oggi per puro caso evocano eccidi efferati – devono aver qualcosa anche loro da farsi perdonare se concludono il loro dialogo dichiarando: «tinto di macchie ancor s'adora il sole».

Il pontificato di Urbano VIII è l'epoca spensierata di Marazzoli e non è improbabile che molte delle quasi 400 cantate superstiti siano state scritte in questi anni. Piace immaginare che *Mi fate pur ridere* [9] appartenga a quest'epoca felice, dove l'onomatopea del riso realizzata attraverso un ribattuto (procedimento tipicamente teatrale che Marazzoli usa spesso nelle opere) caratterizza l'insopportanza per le troppe pene d'amor tanto esibite in scena.

Presto l'abilità di Marazzoli è riconosciuta anche fuori Roma e giungono commissioni da Ferrara e Venezia. Soprattutto, alla fine del '43 è chiamato a Parigi da Mazzarino. Qui con tutta probabilità par-

tecipa all'allestimento della prima opera italiana in Francia, un anno in anticipo sulla celebratissima *Finta pazza*. Le novità del ritorno a Roma non sono altrettanto entusiasmanti. Urbano VIII è morto e il successore, Innocenzo X Pamphilii, è acerrimo nemico dei Barberini. La più potente famiglia di Roma, nonché sponsor di Marazzoli, sarà costretta a ripartire in Francia sotto l'ala protettrice di Mazzarino. Il compositore spaesato scrive ad Annibale Bentivoglio di Ferrara: «se il tempo passato non torna non occorre curarsi di star in questo mondo... piaccia a Dio... che ritorni presto il scudo regio di Francia a proteggerci, perché altrimenti siamo spediti affatto».

La produzione teatrale si ferma. La cantata *A valcar di Teti*, composta nel 1649 per il matrimonio dei reali di Spagna, sembra un tentativo di entrare nelle grazie del papa, il cui scranno era stato pianificato a Madrid. Emblematica di questi anni potrebbe esser la ricercata malinconia di *Speranze e che farete?* [6] – sei quartine bipartite in cui il *refrain* nichilista canta il dolore legato a filo doppio con la capacità d'amare. Similmente anche *Piangete amanti e con voi pianga Amore* [8] descrive amori che conducono alla morte. Ma in questo caso lo spunto letterario, d'autore anonimo, ha nobile tradizione: Dante per un sonetto della *Vita nuova* usava «Piangete amanti poi che piange Amore», e Petrarca «Piangete donne e con voi pianga Amore» (*Canzoniere*, 92). A partire dagli anni Cinquanta i testi delle musiche di Marazzoli saranno frequentemente legati al poeta Sebastiano Baldini che, già membro dell'Accademia degli Umoristi, darà nuova linfa alle musiche dell'amico.

La fortuna ricomincia a girare nel 1653, quando la nipote del papa sposa un rampollo dei Barberini – per l'oc-

cazione il *clan* lascia Parigi e ritorna a Roma. Marazzoli e Abbatini scrivono le musiche per l'opera di riconciliazione, le cui finalità son già nel titolo: *Dal male il bene*, commedia rigorosamente spagnola che sarà allestita il Carnevale successivo.

Anche il successore di Innocenzo X, Alessandro VII Chigi (1655) è filospagnolo, ma ormai i contrasti sembrano dissipati e soprattutto ora il papa è assai più sensibile alla bella musica di quanto lo fosse il predecessore. Marazzoli dedica al nuovo pontefice l'omaggio *Salutate il nuovo aprile* [1]. La cantata consta di due arie, separate da un recitativo, dov'è esplicitamente nominato «Fabio», il nome del papa, il tutto incorniciato da una quartina d'ottonari in cui l'avvenuta elezione è salutata come «nuovo aprile» (mese della Resurrezione) o anche «nuovo albero».

Se il testo della seconda aria è di circostanza, le tre strofe della prima insinuano un disagio. Dopo aver descritto la gioia del cielo (il sole che scalda i venti) e della terra (il disgelo che dà vita al rosso della fertilità), si evoca il mito tremendo di Tereo. Questi, violenta Filomena, sorella della consorte, e mozza la lingua alla vittima per non essere scoperto. Ma l'intesa fra le due donne permette alla moglie Progne di conoscere l'accaduto; quest'ultima, per punir il misfatto, ammazza il proprio figlio e lo dà in pasto al marito ignaro. Non paga, gli mostrerà, qual indigesto epilogo, la testa mozzata del pargolo a riprova della vendetta. Per evitare ulteriori delitti gli dei trasformeranno i tre sciagurati in altrettanti uccelli.

La strofa offre un fermo immagine sulle sorelle rispettivamente rondine e usignolo quali emblemi della primavera, la prima intenta a fabbricare il nido (si suppone

per una nuova prole), e la seconda con la voce ritrovata del più canoro dei volatili (è infatti capace d'informarci dell'infelice vicenda). Morale: per quanto efferata la natura possa esser stata – chissà forse un riferimento al papato trascorso – poi sempre si rinnova e mostra il lato «più bello» e gentile di sé...

L'accompagnamento delle viole in questi anni appare forse un po' *rétro*, ma segue i dettami di Doni, per cui «le viole da gamba convengono molto alle cose gravi, posate e meste» (*Lyra*, II, p. 92). E se in effetti l'encomio al papa è certamente 'grave e posato', oltremodo 'mesta' appare l'altra aria «con le viole»: *Sopra la rosa* [11]. Ampia nella forma (ben quattro strofe con *refrain*), ricca di colorature, impegnativa nell'esecuzione, doveva forse compiangere la morte prematura di una giovane donna: non vi sarebbe altrimenti ragione di profondere tanto impegno per raccontare la fine naturale di un fiore come tanti.

Nel '56 le feste per la regina Cristina di Svezia hanno le musiche di Marazzoli: sono *L'armi e gli amori* – da una commedia di Pérez de Montalbán – e il dramma allegorico *La Vita umana*. Il grande lamento che segna l'ultimo atto della prima opera trasforma il tipico tetracordo discendente in basso di passacaglia-iaccona, le cui origini si perdono nelle colonie latinoamericane. In più l'uso di emiolie intrecciate crea ritmi estenuati di danza spagnola ad uso delle orecchie europee. Lo stesso gusto 'iberico' si ritrova nella compiaciuta *Occhi belli, occhi neri* [2] dove la profondità del magnetismo di un volto senza sesso rimanda a una estraneità mediterranea e lontana. E non meno spagnoleggiante nello stile è l'arietta *E sarà che la fede mia* [12], dove Speranza e Timore contribuiscono a

vivacizzare l'amore per la bella Filli. L'aria di Roma è proprio cambiata e tenta di trar briciole dalle fortune decadenti del *secol' d'oro*.

Alessandro VII ebbe in pregio Marazzoli e gli commissionò numerose cantate. Ma gli ultimi anni di vita furono dedicati soprattutto alla stesura di oratori che gli diedero fama ancora duratura per decenni (ancora lo ricorda Andrea Adami nelle sue *Osservazioni* del 1711). Poi l'oblio, o quasi. Nei venti volumi di autografi di Marazzoli, diligentemente elencati nel suo testamento, v'è di tutto: cantate, oratori, opere, giostre. Si conservano oggi trascurati presso la Biblioteca Vaticana. Triste sorte dei fondi ecclesiastici: tanto protetti quanto refrattari a farsi conoscere. Ma il preservare la storia non dovrebbe essere un'alternativa alla divulgazione.

Davide Daolmi
Milano, giugno 2013



Sarah van Oudenhove durante la registrazione, 7 settembre 2011.

1. Salutate il nuovo aprile

Chigi Q-VIII-178

*Salutate il nuovo aprile,
o di Pindo arpe canore!
Esce in cielo il nuovo albore
a bandir l'anno senile.*

Arietta

*Il pastor d'Anfiso e di Delo
d'aurea pelle mostrasi adorno:
già si vede, errando nel cielo,
vita e luce accrescere al giorno.
Ecco Zefiro col ritorno
l'aria rendere più gentile.
O di Pindo arpe canore
salutate il nuovo aprile!*

*Già si distruggono le nevi algenti,
al mar sen fuggono sciolti i torrenti.
Porpore ardenti
tinte da Venere
fra l'erbe tenere
vanta al sol un fior simile.
O di Pindo arpe canore
salutate il nuovo aprile.*

*Torna Progne e si querela
mentre fabbrica il suo nido;
di Tereo lo strazio infido
Filomena a noi rivelà.
Quanto più fosco più bello il bosco
non paventa impeto ostile.
O di Pindo arpe canore*

*Salute the new-sprung April,
O singing harps of Pindus!
A new dawn spreads across the sky
sweeping the old year aside.*

Arietta

*The Shepherd of Amphrytos and of Delos
displays his golden form;
he is already traversing the sky
increasing life and the light of day.
Behold Zephyrus, whose return
brings warmth into the air.
O singing harps of Pindus.
salute the new-sprung April!*

*The freezing snows already melt;
the liberated streams rush to the sea.
Fiery purples
dyed by Venus' hand,
among the soft grasses
boast of a similar flower to the sun.
O singing harps of Pindus.
salute the new-sprung April.*

*The swallow returns, complaining
as she builds her nest;
Of Tereus' perfidious violation
the nightingale tells the tale.
The darker the more beautiful the wood,
for here she fears no violent attack.
O singing harps of Pindus.*

*Saluez le nouvel Avril,
ô harpes chantantes du Pinde !
Une nouvelle aube apparaît dans le ciel
qui bannit l'année ancienne.*

Arietta

*Le Pasteur de l'Amphyse et de Délos
se montre paré de sa peau d'or
et déjà on le voit parcourir le ciel
pour donner vie et lumière au jour.
Voici avec le retour du Zéphir
l'air devenir plus doux.
Ô harpes chantantes du Pinde,
saluez le nouvel avril !*

*Déjà fondent les neiges glacées ;
vers la mer s'enfuient les torrents libérés.
Parmi les herbes tendres
une fleur s'enorgueillit
au soleil des pourpres ardentes
créées par Vénus.
Ô harpes chantantes du Pinde,
saluez le nouvel Avril !*

*Procné revient et se lamente
tandis qu'elle fabrique son nid ;
Philomène nous révèle le supplice
que lui imposa Terée l'infidèle.
Le bois est aussi beau qu'il est profond
et ne fait cramoindre aucun
mouvement hostile.*

salutate il nuovo aprile.

*Ma non è questo il vanto d'aprile
onde tu sei superba, o Roma.
Oggi Fabio vesti di Piero il manto,
oggi di tre corone ornò la chioma.
Ecco riede quel dì, lieto e felice,
per cui sperar ne lice
gloria a Dio, pace a noi, pregi a la fede.
Ecco che già si vede
ai rai di nuova stella
placarsi ogni procella.
Ecco un porto sicuro aprirsi a l'alme
stabili al sacro abete, ecco le calme.*

Arietta

*Quando mai dal dio del Etra
più bel giorno al mondo usci?
Più d'ogn'altro, o questo sì,
può segnar candida pietra.
Ogni lingua e ogni cetra
benedica il suo natale;
oh tornar possa immortale
al pastor del sacro ovile.*

*Salutate il nuovo aprile,
o di Pindo arpe canore!
Esce in cielo il nuovo albo're
a bandir l'anno senile.*

salute the new-sprung April.

*But it is not these April glories
to which you owe your splendour, Rome.
Today Fabio assumes the mantle of Peter;
today his head bears the triple crown.
Behold the happy day smiles joyfully,
giving us the prospect
of glory for God, peace for us, respect for
the faith.
Behold, already we can see
all storms subsiding
in the rays of this new star.
Behold, a safe haven for souls has opened,
waveless around the sacred mast;
behold calm water.*

Arietta

*When from the god of the shining sky
has so glorious a day ever come into the world?
More than all else, ah, this is sure:
it can point out a spotless rock.
Let every tongue and every harp
bless its coming.
Oh may it last for ever
for the shepherd of the sacred flock.*

*Salute the new-sprung April,
O singing harps of Pindus!
A new dawn spreads across the sky
sweeping the old year aside.*

*Ô harpes chantantes du Pinde,
saluez le nouvel avril !*

*Mais ce n'est pas l'éclat d'Avril
qui te rend superbe, ô Rome.
Aujourd'hui Fabio a revêtu le manteau
de Pierre,
aujourd'hui il s'est coiffé des trois
couronnes.
Voici que revient ce jour heureux,
par lequel on peut espérer gloire à Dieu,
paix pour nous et prestige pour la foi.
Voici que l'on voit déjà s'apaiser toute
tempête sous le rayons d'une nouvelle étoile.
Voici s'ouvrir un port sûr pour les âmes,
voici venir un temps calme pour le
navire sacré.*

Arietta

*Jamais ce dieu des ciels
ne mit au monde un jour plus beau !
Plus qu'aucun autre, oh combien,
il peut être marqué, d'une pierre blanche.
Que toutes les langues et toutes les lyres
bénissent sa naissance ;
puisse-t-il retourner immortel
au Berger du bercail sacré.*

*Saluez le nouvel Avril,
ô harpes chantantes du Pinde !
Une nouvelle aube apparaît dans le ciel
qui bannit l'année ancienne.*

2. Occhi belli, occhi neri

Chigi Q-VIII-177

*Occhi belli, occhi neri,
saettatori fieri,
calamite de' cori,
animati splendori,
specchi terzi dell' alma e dei pensieri,
occhi belli, occhi neri.
Belle sfere comete
del ciel d'amor voi siete:
or crudeli, or pietosi ed ora fieri,
occhi belli, occhi neri.
Oscuro Paradiso,
pregio saran del viso,
del bello di là sù compendi veri,
occhi belli, occhi neri.
Foco che non risplende,
non fiammeggia ed accende
vivi spenti carbon, possenti arcieri,
occhi belli, occhi neri.
Soli eclissati e spenti,
lune chiare e splendenti,
cieli d'amor volubili e leggieri,
occhi belli, occhi neri.
Animate saette,
soavi viperette,
fonti miste di pene e di piaceri,
occhi belli, occhi neri.
Mute lingue dell' alma,
de' cor trionfi e palme,
de l'inferno d'amor dritti sentieri,
occhi belli, occhi neri.
Tutto ciò ch'in voi miro,*

*Beautiful black eyes,
fierce marksmen,
loadstones for the heart,
dynamic glories,
clear reflections of the soul and thoughts,
beautiful black eyes.
Beautiful globes, like comets
in the sky of love are you:
now cruel, now kind and now
disdainful,
beautiful black eyes.
Sombre Paradise,
these will grace your visage,
true adumbrations of celestial beauty,
beautiful black eyes.
Fire that has no lambency,
that has no flame, yet kindles
spent coal to life, mighty marksmen,
beautiful black eyes.
Eclipsed and lifeless suns,
bright and shining moons,
skies of love, inconstant, volatile,
beautiful black eyes.
Animate arrows,
gentle little vipers,
mingled founts of pain and pleasure,
beautiful black eyes.
Mute tongues of the soul,
triumph and victory of the heart,
straight paths to the hell of love,
beautiful black eyes.*

*Beaux yeux, yeux noirs,
fiers archers,
aimants des coeurs,
splendeurs animées,
miroirs limpides de l'âme et des pensées,
beaux yeux, yeux noirs.
Vous êtes de belles comètes
dans le ciel de l'amour :
parfois cruels, parfois compatissants, et
pourtant fiers,
beaux yeux, yeux noirs.
Sombre Paradis,
trésors du visage,
réel abrégé de la beauté céleste,
beaux yeux, yeux noirs.
Feu qui ne brille point,
qui ne produit ni flamme, ni lumière
brillant charbon éteint, archers précis,
beaux yeux, yeux noirs.
Soleils irradiants sans éclat,
lunes brillantes et luisantes,
cieux inconstants et légers de l'amour,
beaux yeux, yeux noirs.
Flèches animées,
adorables vipereaux,
sources duelles de souffrances et de plaisirs,
beaux yeux, yeux noirs.
Langues muettes de l'âme,
triomphes et palmes du cœur,
chemins tracés de l'enfer de l'amour,
beaux yeux, yeux noirs.*

amo lodo et ammiro;
e pur non mi mirate, occhi severi,
occhi belli, occhi neri.
Miratem, care stelle beate,
ora ch'in voi m'affiso;
beatemi e guardate,
ch'altro non è che sguardi il Paradiso.

All that I see in you
I love, praise and admire;
yet you turn from me, cruel eyes,
beautiful black eyes.
Look at me, beloved eyes,
while I regard you earnestly;
make me happy with a glance,
for Paradise is made of nought but glances.

3. Canzone X**4. Dialogo fra Rosinda e Olindo**

Chigi Q-VIII-177

Rosinda
Fingi Olindo, o pur m'amî?
Scopri caro il tuo core.
Se da vero tu brami
il mio affetto, il mio amore,
usar voglio mercé
e pagar con amor d'amor la fè.

Olindo
Non t'inganno, o mio bene.
Nudo Amor sempre va.
Solleva pur mia speme:
Olindo t'amerà.
Giurolo per quei rai
che dan tregua al dolor, pace ai miei guai.

Rosinda
Ah s'è ver ciò che canti,
fortunata vittoria.

Rosinda
Is this just show, Olindo, or do you love me?
Declare, dear one, your true feelings.
If you really desire
my affection, my love,
I shall relent
and respond with love to faithful love.

Olindo
I am not deceiving you, my treasure.
Love's wont is to be naked.
So allow me to hope,
for Olindo will love you.
Swear it on those eyes
that give pause to grief and still my cares.

Rosinda
Ah, if it is truth that you sing,
happiness is assured.

Rosinda
Feins-tu Olindo, ou m'aimes-tu réellement ?
Trésor, dévoile-moi ton cœur.
Si tu désires vraiment
mon affection et mon amour,
je souhaite te gratifier
et te payer en retour pour ta foi.

Olindo
Je ne te trompe pas, oh cher trésor.
Amour se montre toujours nu.
Exhausse mes espérances :
et Olindo t'aimera.
Jure-le pour pour que ces feux
apportent une trêve à ma douleur et
apaisent mes tourments.

Rosinda
Oh, si ce que tu chantes est vrai,
quelle heureuse victoire.

D'aver schiera d'amanti
altri s'abbia la gloria:
sol te Olindo vog'l'io.
Scopri ormai le tue fiamme, idolo mio.

Olindo
No, mio cor, se non freno
la lingua io morirò,
se l'incendio io celo
avvamperò.
Si, si, tacciasi il foco:
chi può dir come egli arda, egli arde poco.

Rosinda e Olindo
Parliam dunque col core:
servi il guardo di lingua.
Sol le note d'amore
quelli o questi distinguia.
Dica ognun ciò che vuole:
tinto di macchie ancor s'adora il sole.

5. Sinfonia
Barb. Lat. 4386**6. Speranze e che farete?**

Chigi Q-VIII-177

Speranze, e che farete?
Se mi lasciate solo
in preda al mio gran duolo,
si, si, m'ucciderete.
Lusingatemi il desio

Let others boast
about their swarms of lovers:
I want only you, Olindo.
Declare your ardour, my beloved.

Olindo
No, dear heart, if I do not
control my tongue I shall die;
if I conceal the raging fire
I shall burst into flames.
Yes, yes, let desire be silent:
who can tell how hot it is; it is but warm.

Rosinda and Olindo
Then let us speak with our hearts:
looks will substitute for words
and may only the tone of love
tell one from the other.
Let us both say all we wish.
Even with its spots we still adore the sun.

Oh dreams, what will you do?
By leaving me alone,
a prey to my great sorrow,
you will kill me.
Pander kindly to my wish

Puissent les autres se vanter
d'avoir des ribambelles d'amoureux :
moi, je ne veux que toi, Olindo.
Découvre-moi maintenant tes flammes,
mon idole.

Olindo
Non, mon cœur, si je ne retiens pas
mes mots, je mourrai,
si je cache ma flamme,
je me consumerai.
Oui, oui, faisons taire ce feu :
qui peut dire les ardeurs qui le
consume ; se consume déjà moins.

Rosinda et Olindo
Ainsi laissons parler nos coeurs :
les apparences remplaceront les mots.
Puissent les mots doux de l'amour
distinguer les uns et les autres avec perspicacité.
Exprimons chacun ce que nous désirons :
même si sa sphère n'est pas immaculée
nous adorons encore le soleil.

Espoirs, que ferez-vous ?
Si vous m'abandonnez
en proie à une douleur intense,
oui, oui, vous me tuerez.
Vous flattez mon désir

*per pietà che non è tanta.
Consumarmi tutt'in pianto
deh soffrir non lo poss'io.*

*Tornate, serenate voi tal or
l'afflitta mente.
Ah ch'un vero amator
sempre è dolente.*

*No, no, non vi partite,
speranze, dal mio seno,
ma compatite almeno
le mie pene infinite.
Con la scorta d'una speme
che non tenta un core amante?
Fermo, stabile, costante
ne' perigli più diviene.*

*Tornate, serenate voi tal or
l'afflitta mente.
Ah ch'un vero amator
sempre è dolente.*

7. Canzone XIV

8. Piangete amanti

Chigi Q-VIII-177

*Piangete amanti e con voi pianga Amore
l'acerbo e duro caso
del misero Lucrille
che per soverchio amor presso è
all'occiso.
Mirate le faville
dell'amoroso ardore
ch'ogn'or gli escon dal core.*

*that it is not so great.
To waste away in tears
I could not bear.
Return, bring lasting calm
to my tormented mind.
Ah, but a true lover
is always melancholic.*

*No, no, my dreams,
do not desert my breast,
but have compassion on
my endless suffering.
Supported by a single hope,
what will a loving heart not dare?
Stronger, firmer, truer
will it be in the midst of danger.
Return, bring lasting calm
to my tormented mind.
Ah, but a true lover
is always melancholic.*

*sans trop de pitié.
Je ne peux vous laisser me consumer
dans les larmes de la souffrance.
Reprenez vos sérenades
adressées à mon cœur affligé.
Ah comme un amant véritable
doit toujours endurer le tourment.*

*Non, non, espoirs
ne quittez pas mon sein,
mais au moins compatissez
à mes peines infinies.
Avec le secours de l'espoir,
que ne tenterait un cœur aimant ?
Les dangers le rendent
plus ferme, plus assuré dans sa constance.
Reprenez vos sérenades
adressées à mon cœur affligé.
Ah comme un amant véritable
doit toujours endurer le tourment.*

Piangete amanti e con voi pianga Amore.

*Weep, lovers, and may Love himself
mourn with you.*

*Piangete amanti e con voi pianga Amore
l'amara e cruda sorte
del povero Lucrille
che per l'altrui morir corre alla morte.*

*Weep, lovers, and may Love himself
mourn with you
the bitter, cruel destiny
of poor Lucrille*

*Mirate come stille
ogn'or dagli occhi fuore
un cristallino umore.*

*who for the death of another is like to
die himself.
See those crystalline drops
incessantly pouring
from his eyes.*

Piangete amanti e con voi pianga Amore.

*Weep, lovers, and may Love himself
mourn with you.*

*Piangete amanti e con voi pianga Amore
l'acerbo e crudo scempio
del misero Lucrille,
altrui pietoso, a se crudele et empio.
Ecco ch'a mille a mille
caldi sospiri dal core
manda l'agro dolore.*

*Weep, lovers, and may Love himself
mourn with you
the bitter, cruel torment
of poor Lucrille,
to others merciful, to himself cruel and
pitiless.*

Piangete amanti e con voi pianga Amore.

*See how in their thousands
his heart heaves passionate sighs
of agonising pain.*

*Weep, lovers, and may Love himself
mourn with you.*

9. Mi fate pur ridere

Chigi Q-V-69

*Mi fate pur ridere
se dite da vero
che soglia Cupido*

*You really make me laugh
when you insist
that Cupid always*

*qui jamais ne cessent de consumer le cœur.
Pleurez amoureux et qu'Amour pleure
avec vous.*

*Pleurez amoureux et qu'Amour pleure
avec vous
le destin amer et cruel
du pauvre Lucrille*

*qui, pour avoir aimé, court à sa mort.
Regardez cette humeur cristalline
s'écouler sans cesse
de ses yeux.*

*Pleurez amoureux et qu'Amour pleure
avec vous.*

*Pleurez amoureux et qu'Amour pleure
avec vous
l'amer et désastreuse ruine
du pauvre Lucrille,
plein de pitié pour les autres, mais cruel
et impie à lui-même.
Voici des milliers de soupirs brûlants
qui, en un instant,
s'exhalent de son cœur
gravement endolori.*

*Pleurez amoureux et qu'Amour pleure
avec vous.*

*Maintenant vous me faites rire
lorsque vous affirmez
que Cupidon*

con dardo severo
un petto a lui fido
spietatamente uccidere.
Mi fate pur ridere.
Che Cupido i dardi sceglia
or di piombo et or dorati
per far miseri o beati
son pensier da dire a veglia,
son concetti che si leggono
nelle carte de' poeti,
ma se poi correr si veggono
per gli amanti i giorni lieti,
il contrario è da decidere.
Mi fate pur ridere...

Empion l'aria di sospiri
per mostrar che la lor fede
è bersaglio di martiri.
Ben è folle chi lor crede.
Bene spesso il pianto sciolgono,
ma quel pianto è tutto inganno;
tutto è frode se si dolgono
che si vuol con aspro affanno
dal lor sen l'alma dividere.
Mi fate pur ridere...

10. Sinfonia in Sol minore e Balli

Barb. Lat. 4386

11. Sopra la rosa

Chigi Q-VIII-177

Languidetta in mezzo al di
cade rosa che fastosa
le sue pompe all'alba aprì.

targets with a cruel dart
the heart of a faithful lover
and slays without pity.
You really make me laugh.
That Cupid selects the darts
with tips of either lead or gold
to make men wretched or happy,
those are dinner-table sayings,
concepts that one reads
in poetry,
but when one sees lovers
living happily,
the contrary is proved.
You really make me laugh...
They fill the air with sighs
to show that their true love
is martyrdom.
Only fools believe them.
They weep often,
but those tears are solely to deceive;
all is falsity when they complain
that bitter anguish is about
to separate body and soul.
You really make me laugh...

Languishing at noon
the rose droops,
who proudly offered

bande toujours sans remords
son impitoyable arc
pour atteindre une poitrine fidèle.
Maintenant vous me faites rire.
Que Cupidon choisisse de lancer tantôt
des flèches de plomb tantôt des flèches d'or
rendant les uns misérables, et les autres
bienheureux,
voici des pensées qui nous viennent
lorsqu'on est éveillé,
voici des idées que l'on trouve
sous la plume des poètes ;
mais lorsque vous voyez des amants
dans leurs jours heureux
vous avez à vous persuader du contraire.
Maintenant vous me faites rire...
Ils emplissent l'air de leurs soupirs
pour montrer que leur foi
reçoit pour toute récompense d'en faire
des martyrs.
Bien fol qui s'y fie.
Même s'ils versent des larmes,
ces pleurs ne sont que feints ;
ils vous trompent quand ils se plaignent
que leur âme est coupée en deux en leur sein
leur laissant de douloureux regret.
Maintenant vous me faites rire...

Lasse au milieu du jour
tombe la rose
qui fièrement avait, en s'ouvrant,

E se nata s'imperlò
di purissima rugiada
convien poi ch'al suol ne cada
quel di stesso che s'ornò.
E col subito sfiorire
seppe dire
che qua giù beltà mortale
incomincia a perir nel suo natale.

In quel di che fu reina
d'ogni fior in poche ore
sparse al suol la sua ruina.
E se ben la regia armò
di sue fide acute spine
d'un sol di non vide il fine
che dell'ostro ignuda andò.
E col subito sfiorire...

In quel di che 'l bel sembiante,
fastosetta su l'erbeta,
spiegar volle 'l bel sembiante;
in quel di che si pensò,
sciolto il manto e incoronato,
i tributi aver dal prato,
le sue spoglie a lui lasciò.
E col subito sfiorire...

Quel di stesso umil languì
stelo altero che d'impero
cinto d'ostro s'invaghì.
E s'in fasce la ligò
verde càlato gentile

all her splendours to the dawn.
Though, at her birth, she was adorned
with purest dewdrops,
yet she must fall to the ground
on the very day her beauty budded forth.
And by so quickly withering,
she has shown
that, in this world, mortal beauty
begins to perish at birth.

On this day, when she was Queen
of all flowers for just a few hours,
she scattered on the ground her own ruin.
And although Royalty armed her
with its faithful sharp thorns,
she did not see even a single day through
to its end,
for she departed stripped of her fine purple.
And by so quickly withering...

On this day, when she desired to display
her lovely face in its splendour in the grass,
on this day when she thought of so doing,
her mantle untied and her brow crowned,
with the homage of all the meadow,
she left that meadow her mortal remains.
And by so quickly withering...

This very day, the humble flower languished,
even though, decked in purple,
she had become enamoured of an empire.
And if a gentle green reed
twined his stalk around her,

offert à l'aube tous ses appas.
Et si sa naissance l'a perlée
de très pure rosée,
le destin fait du jour où elle déploie sa beauté
celui mèrue qui la voit se défaire et tomber.
En se défeuillant si vite
elle sut dire
qu'ici-bas mortelle beauté
dès la naissance commence à mourir.

En ce jour où elle fut Reine
de toutes fleurs, en peu d'heures
elle répand it au sol sa déchéance.
Et bien que la Royauté l'arrnât
d'épines fidèles et acérées,
elle ne vit pas, privée du pourpre,
le terme d'un seuil jour.
En se défeuillant si vite...

Le jour où elle voulut avec éclat déployer
sur l'herbe son beau visage,
ce jour où elle pensa
revoir du pré l'hommage,
pous sa robe épauouie et couronnée,
elle ne laissa que sa dépouille.
En se défeuillant si vite...

Ce jour-là humblement mourut la tige altière
qui s'enflamma d'un empire
ceint de pourpre.
Et si un fuseau doux et vert
la maintint depuis sa naissance,

*lei sciogliendo un dì d'aprile,
in quel d' l'abbandonò.
E col subito sfiorire...*

*yet when he loosened it one April day,
on that day he abandoned her.
And by so quickly withering...*

12. E sarà che la mia fede

Chigi Q-VIII-180

*E sarà che la mia fede
la mercede impetri un di?
«No» risponde il Timor, la Speme «Sì».*

*Eterno/fugace è il rigore di vaga beltà.
Chi serve ad Amore disperi/attenda pietà.
Or dunque che farà dubbiioso il core?
Fia che sperì mercé da Filli un di?*

*«No» risponde il Timor, la Speme «Sì».
E sarà che la mia fede...
Un'alma costante non gode/pena mai no.
Da un vago sembiante sperar/temer che
si può?
Or dunque che farò misero amante?
Fia ch'attenda mercé da Filli un di?
«No» risponde il Timor, la Speme «Sì».
E sarà che la mia fede...*

*And will my constancy
win me compassion one day?
“No” replies Fear, but Hope says “Yes”.*

*Eternal/Fleeting is the coldness of a
pretty woman.
A slave of Love can despair/expect
compassion.*

*So what could sow doubt in my heart?
Does it hope for Filli's eventual kindness?
“No” replies Fear, but Hope says “Yes”.*

*And will my constancy...
A constant heart will not enjoy/will
never suffer.
From a pretty face what can one hope/
fear?*

*Now what shall I, a wretched lover, do?
Can I hope that Filli will eventually
take pity on me?
“No” replies Fear, but Hope says “Yes”.*

And will my constancy...

*Et ma constance
sera-t-elle un jour récompensée par
votre compassion ?
«Non » me répond la Peur, quand
l'Espoir me répond « oui ».*

*L'éternité/fugace est comme la froideur
d'une belle femme.
Qui sert Amour peut désespérer/
attendre de la pitié.*

*Ainsi qu'est-ce qui pourrait semer le
doute dans mon cœur ?
Doit-il espérer l'éventuel attachement de Filli ?
« Non » me répond la Peur, quand
l'Espoir me répond « oui ».*

*Et ma constance...
Un cœur fidèle ne connaîtra jamais la
joie/la souffrance.*

*D'un beau visage que peut-on espérer/
craindre ?
Maintenant, amant misérable, que
puis-je faire ?
Puis-je espérer que Filli daigne me
prendre en pitié ?*

*« Non » me réponds la Peur, quand
l'Espoir me réponds « oui ».
Et ma constance...*

The parish church of S. Rocco in Miasino

The imposing structure dominates one of the most characteristic towns of the Cusio region, in a panorama of hills and woods descending toward the lake, with ancient buildings and gardens replete with a great variety of trees and flowers. The church was built in 1566 on the site of a primitive oratory erected as an ex votu for the plague of 1485. It was rebuilt beginning in 1627 following a design by Richini, one of the most important architects of the 17th century, and was consecrated on 12 July 1648. The facade was completed in 1933 in the neoclassical style by the architect Nigra, who owned a prestigious home in Miasino dating from the 17th century. The basic plan of the church is a Latin cross, with a single large nave, side chapels and a vast presbytery, dominated by the main altar in polychrome marble and chiseled bronzes, and characterized by sculptures representing angels. The wooden choir contains richly engraved stalls, and on the architrave there is a group sculpture also made of wood by the Verga family portraying the crucifixion in the presence of the Virgin and St. John. The presbytery is adorned with five enormous paintings which, together with the three on the counter-facade, constitute one of the most important cycles of Italian baroque painting. The cycle, dedicated to San Rocco, is the work of some of the most significant artists of 17th-century Lombardy. The baptistery and the pulpit are fine examples of baroque wooden sculpture. The sumptuous chapels, nearly all of which date to the 17th century, were built at the best of important families in Miasino, some of whom had emigrated for work. After making their fortunes, they wanted to be remembered in their hometown through the beautifully crafted works of art placed in the churches there. The chapels are adorned with precious altars, paintings, stuccos, gildings and furnishings of great refinement. Of particular note are the chapel of the Holy Countenance, with a painting portraying a devotion of the city of Lucca, and the chapel of St. Joseph, with paintings by Cantalupi di Miasino (d. 1782). The parish of S. Rocco possesses an important patrimony of early liturgical vestments.

Fiorella Mattioli Carcano



L'église paroissiale de Saint Roch à Miasino

L'important édifice domine un des paysages baroques les plus significatifs du Cusiano. Il fut édifié en 1566 sur le site d'un oratoire primitif érigé en *ex voto* pendant la peste de 1485. Il fut reconstruit en 1627 par l'architecte milanais Richini, et il fut consacré le 12 juillet 1648. La façade fut achevée en 1933 en style néo-classique, on la doit à l'architecte turinois Nigra qui possédait une prestigieuse villa du XVII^e siècle à Miasino. Le plan de l'église est de type classique avec une croix latine à grande nef, des chapelles latérales et un vaste presbytère, dominé par un autel principal en marbres polychromes, orné de splendides figures d'anges baroques et de bronzes ciselés. Le chœur en bois présente des stèles richement intaillées. Le passage de la nef au presbytère est un exemple significatif d'architrave possédant un ensemble de linteaux en bois, représentant la crucifixion, la Vierge et Saint Jean. Le presbytère est orné de cinq toiles grandioses qui composent avec trois autres peintures de la contre façade, un des plus importants cycles picturaux baroques italiens dédiés à la vie de Saint Roch. Des artistes lombards célèbres dans les années 1600, ont travaillé à ces peintures. Le baptistère et la chaire sont des exemples précieux de sculpture sur bois baroque. La somptueuse chapelle, pratiquement entièrement du XVII^e siècle, fut érigée grâce au soutien d'importantes familles de Miasino parfois émigrées pour leur travail, et qui, fortées de succès commerciaux importants, se sentaient étroitement liées à leur terre d'origine et faisaient construire des édifices sacrés en engageant des artistes de tout premier plan. On peut encore vanter les autels précieux décorés de peintures, de stucs, de dorures, et d'un mobilier du plus grand raffinement. La chapelle du Volto Santo est particulièrement remarquable avec ses tableaux du peintre de Lucques Antonio Franchi, et ceux représentant Saint Joseph que l'on doit au peintre de Miasino Cantalupi, délicat représentant du style rococo.

Fiorella Mattioli Carcano

Chiesa parrocchiale di S. Rocco a Miasino

L'imponente edificio domina uno dei più caratteristici paesi del Cusio, in un paesaggio di colline e boschi digradanti verso il lago, con edifici antichi e giardini ricchi di varietà di alberi e fiori. La chiesa fu edificata nel 1566 su un primitivo oratorio sorto in *ex voto* per la peste del 1485. Fu ricostruito dal 1627 su disegno del Richini, uno dei più importanti architetti del XVII sec, fu consacrato il 12 luglio 1648. La facciata fu terminata nel 1933 in stile neoclassico dall'arch. Nigra, che a Miasino possedeva una prestigiosa casa seicentesca. L'impianto della chiesa è a croce latina, a unica grande navata con cappelle laterali e vasto presbiterio, dominato dall'altare maggiore in marmi policromi e bronzi cesellati, caratterizzato da sculture che rappresentano degli angeli. Il coro ligneo presenta stalli riccamente intagliati e sull'architrave è posto un gruppo ligneo dei Verga, raffigurante il Crocifisso fra la Vergine e S. Giovanni. Il presbiterio è ornato con cinque grandiosi quadroni, che compongono, assieme ai tre della controfacciata, uno dei più importanti cicli pittorici barocchi italiani, dedicato alla vita di S. Rocco; questi dipinti furono eseguiti da primissimo piano da S. Rocco; questi dipinti furono eseguiti da artisti di primissimo piano del '600 lombardo. Il battistero e il pulpito sono pregiati esempi di scultura lignea barocca. Le soffitte cappelle, quasi tutte allestite nel XVII sec., sorsero per volere di importanti famiglie di Miasino, alcune delle quali emigrate per lavoro. Raggiunto il successo economico desiderarono farsi ricordare nel luogo d'origine con opere d'arte di altissimo livello, poste nelle chiese del loro paese. Le cappelle sono arricchite con preziosi altari, dipinti, stucchi, dorature e arredi di grande raffinatezza. Da notare la cappella del Volto Santo, col dipinto che rappresenta una devozione della città di Lucca, e quella di S. Giuseppe, con i dipinti del pittore Cantalupi di Miasino (†1782). La parrocchiale di S. Rocco ha un notevole patrimonio in antichi paramenti liturgici.

Fiorella Mattioli Carcano

ICONOGRAPHY (DIGIPACK)

FRONT COVER AND INSIDE: Caravaggio (1571-1610), *The Young Bacchus* (c.1589) Florence, Galleria degli Uffizi. ©Immagina/Leemage.

RIGHT-HAND FLAP: Ensemble Mare Nostrum and Jérôme Lejeune during recording sessions at the parish of St. Rocco, Miasino (Italy), 7 September 2011. ©Simone Bartoli

ICONOGRAPHY (BOOKLET)

PAGE 6: Andrea De Carlo. ©Simone Bartoli. PAGE 9: Soledad de la Rosa. ©Simone Bartoli. PAGE 13: Nora Tabbush. ©Simone Bartoli. PAGE 17: Anna Fontana. ©Simone Bartoli. PAGE 18: Giovanni Lanfranco (1582-1647), *Venus Playing the Harp (Allegory of Music)*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica. PAGE 21: Sarah van Oudenhove. ©Simone Bartoli

TRANSLATIONS

ITALIAN-ENGLISH: Avril Bardoni (except *Sopra la rosa*, translated by Charles Johnston)

ENGLISH-FRENCH: Charlotte Gilart de Keranflec'h (except *Salutate il nuovo Aprile* and *Sopra la rosa*, translated by Christophe Georis)

ADVISOR, ICONOGRAPHY: Flaminio Gualdoni

EDITING: Alessandro Ponti

GRAPHIC DESIGN: Mirco Milani

Thanks are due to Andrea Del Duca of the EcoMuseo Cusius for his invaluable collaboration, and to Don Primo Cologni, parish priest of Miasino, Dolores Borella and Emanuele Spantaconi for their kindness and organizational support.

Thanks are also due to the Mirare label for permission to use their translations of *Salutate il nuovo Aprile* and *Sopra la rosa*.



ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
16, rue du Faubourg Montmartre
75009 Paris

Artistic Director: Giovanni Sgaria



outhere
MUSIC

www.outhere-music.com
www.facebook.com/OuthereMusic