

# RECERCARE

XXV/1-2 2013



LIM

Recercare  
xxv/1-2 2013

## Recercare

Rivista per lo studio e la pratica della musica antica  
*Journal for the study and practice of early music*

Organo della / *Journal of the*  
Fondazione Italiana per la Musica Antica

direttore / *editor*  
Arnaldo Morelli

comitato scientifico / *advisory board*  
Patrizio Barbieri, Bonnie Blackburn,  
Mauro Calcagno, Philippe Canguilhem,  
Ivano Cavallini, Étienne Darbellay,  
Marco Di Pasquale, Norbert Dubowy,  
Lowell Lindgren, Lewis Lockwood,  
Stefano Lorenzetti, Renato Meucci,  
Margaret Murata, John Nádas,  
Noel O'Regan, Franco Piperno,  
Giancarlo Rostirolla, Luca Zoppelli

direttore responsabile / *legal responsibility*  
Giancarlo Rostirolla

direzione e redazione / *editorial office*  
Fondazione Italiana per la Musica Antica  
via Col di Lana, 7 – C.P. 6159  
00195 Roma (Italia)  
tel/fax +39.06.3210806  
email: [recercare@libero.it](mailto:recercare@libero.it)  
[www.fima-online.org](http://www.fima-online.org)

autorizzazione del Tribunale di Roma  
n. 14247 con decreto del 13-12-1971

grafica e copertina / *graphics and cover*  
Ugo Giani

stampa / *printed by*  
Genesi Gruppo editoriale. Città di Castello  
LIM Editrice srl  
I-55100 Lucca, via di Arsina 296/f  
P.O.Box 198  
tel +39.0583.394464 – fax +39.0583.394469  
lim@lim.it – [www.lim.it](http://www.lim.it)

abbonamenti e arretrati / *subscriptions and back issues*  
Italia / Italy Eu. 24 – estero / abroad Eu. 29  
pagamenti a / *payments to* LIM Editrice srl  
c/c postale / *postal account* n° 11748555;  
carta di credito / *credit card* Eurocard; Ma-  
stercard; Visa

in copertina: CORNELIS TROOST, *Jeronimus Tonneman e suo figlio* (1736), Dublino, Natio-  
nal Gallery of Ireland

ISSN 1120-5741  
ISBN 978-88-7096-776-0

RECERCARE XXV/1-2 2013

*Vasco Zara*

Métaphores littéraires et stratégies de composition: un autre regard sur les rapports  
entre musique et architecture au Moyen Âge

5

*Elisa Goudriaan*

“Un recitativo per il signor Antonio con un scherzetto di un’arietta fatta fresca  
fresca”: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of music between  
Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini

39

*Inês de Avena Braga*

Three Castel recorders: Rome, Edinburgh and especially Nice

75

*Jasmin Cameron – Michael Talbot*

A many-sided musician: the life of Francesco Barsanti (c.1690–1775) revisited

95

Libri e musica: RODOLFO BARONCINI, *Giovanni Gabrieli* (Marco Di Pasquale); MARTIN KIRNBAUER, *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Patrizio Barbieri)

155

Libri ricevuti

165

Sommari

167

Summaries

175

Gli autori

183

Contributors

185

Informazioni per gli autori

187

Information for Authors

188

*Elisa Goudriaan*

## “Un recitativo per il signor Antonio con un scherzetto di un’arietta fatta fresca fresca”: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini

In the years 1658–1659 the Florentine Filippo Niccolini (1586–1666), marchese of Ponsacco and Camugliano, received a great deal of newly written music from the violone-player Giuseppe Vannucci, a hitherto unknown copyist who resided at the court of the Chigi pope Alexander VII.<sup>1</sup> Apart from his dealings with Vannucci, Niccolini corresponded with the composer Marco Marazzoli about some of the latter’s recently composed *recitativi* and ariettas, which he had sent to Niccolini. Together with other archival sources from the Niccolini archive in Florence, the letters from Vannucci and Marazzoli give us an insight into the early dissemination of Roman baroque music and the reception of this music in Florence. At the same time, we can shed some light on the existence of a small private musical academy at the villa of marchese Niccolini, whose musical patronage remains largely unknown.

### 1. Filippo Niccolini and theatre academies in Florence

During a considerable part of his life, marchese Filippo Niccolini was chamberlain of prince Giovan Carlo de’ Medici, the brother of the then grand

I am especially grateful to Kees Vlaardingerbroek for motivating me to write this article and giving me useful advice, and to Michael Talbot, for giving advice on editorial and musicological matters. I am also very thankful to Rita Romanelli for the assistance she offered me in the Niccolini Archive in Florence.

1. Filippo Niccolini became marchese of Montegiovi in 1625 and exchanged this fief for the one of Ponsacco and Camugliano in 1637. His brother was Francesco Niccolini (1584–1650), marchese of Campiglia from 1643 and the Florentine ambassador in Rome from 1621–1643.

duke of Tuscany, Ferdinando II de' Medici. Niccolini became the tutor of the young prince in 1622 and remained his chamberlain until the latter's death in 1663.<sup>2</sup> During all these years the marchese and the prince shared many of their cultural interests, and thanks to his service to Giovan Carlo, Niccolini came in contact with many important painters, to whom he could turn also for his own private art patronage.<sup>3</sup> In this article, we will learn more about his contact with musicians.<sup>4</sup>

In 1644 Giovan Carlo de' Medici was made a cardinal.<sup>5</sup> In his new role as cardinal-legate, he sometimes had to travel to Rome for conclaves or other obligations. In 1655, for example, he was assigned the task of receiving and accompanying queen Christina of Sweden in Rome, where she arrived in December after she had converted to the Catholic faith in Innsbruck in

2. FABIO SOTTILI, *Uno sconosciuto ciclo di affreschi seicenteschi filomedicei nel castello di Montauto, dimora di Filippo Niccolini*, "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti", LXXIX, 2012, pp. 147–180: 147.

3. Filippo continued the art patronage of his father Giovanni in the Niccolini palazzo and in their family chapel in the church of Santa Croce in Florence. He commissioned the painters Agostino Mitelli and Angelo Michele Colonna to decorate his family palazzo and his villa in Camugliano. Further, he patronized the painters Il Volterrano (Baldassare Franceschini) and Salvator Rosa. For more information on the art patronage of Filippo and his father Giovanni Niccolini, see the following articles of RICCARDO SPINELLI: *Cappella Niccolini in Santa Croce*, in *Cappelle barocche a Firenze*, ed. Mina Gregori, Milano, Silvana, 1990, pp. 99–134; *Il Pantheon privato tra tardo rinascimento e barocco. La cappella Niccolini*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, ed. Luciano Berti, Firenze, Giunti, 1993, pp. 83–143; *Baldassarre Franceschini detto il Volterrano in Palazzo Niccolini a Firenze e in Palazzo del Bufalo a Roma: nuovi documenti*, "Antichità viva", XXXVII, 1998, pp. 25–40; *Lettere su una committenza Niccolini a Rutilio Manetti (e note d'archivio sul collezionismo mediceo di pittura senese del Sei e Settecento)*, "Arte musica spettacolo", III, 2002, pp. 179–202; *Mecenatismo mediceo e mecenatismo privato. Il caso Niccolini*, in *Firenze milleseicentoquaranta, arti, lettere, musica, scienza*, ed. Elena Fumagalli – Alessandro Nova – Massimiliano Rossi, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 263–279; *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Pisa, Pacini, 2011; *La cappella Niccolini nella basilica francescana di Santa Croce*, in *Giovan Antonio Dosio, da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, ed. Emanuele Barletti, Firenze, Edifir, 2011, pp. 345–378.

4. This article is a case study in a larger research project by the author investigating the cultural networks of Florentine patricians and their role as cultural intermediaries between the Medici and other courts. In January 2014 a Ph.D. thesis on this topic will be completed at the University of Leiden in the Netherlands.

5. On Giovan Carlo de' Medici, see STEFANO VILLANI, *Giovan Carlo de' Medici (1611–1663)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [hereafter, DBI], Rome, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. LXXXIII, 2009, pp. 61–63; PAOLA BAROCCHI – GIOVANNA GAETA BERTELÀ, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, Tomo III: *Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo 1628–1667*, Firenze, SPES, 2007; SARA MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628–1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003.

November of that year. On all the occasions when Giovan Carlo was in Rome or had other obligations inside or outside Florence, Filippo Niccolini supervised his cultural projects in the latter city, such as the building of the Pergola theatre. Prince Giovan Carlo de' Medici was very enthusiastic about theatre performances and patronized many theatrical academies in Florence, such as the Instancabili (from 1633) and the Improvvisi, later continued as the Percossi (from 1645), which all staged their plays at the Casino Mediceo. Further, he patronized the Concordi, later continued as the Immobili (from 1648), and for this academy he commissioned the architect Ferdinando Tacca in 1650 to build the Cocomero theatre. A few years later, when the Cocomero theatre became too small for the purposes of the Immobili, Giovan Carlo commissioned the same architect to build the Pergola theatre, erected between 1652 and 1656.<sup>6</sup> From the moment the Immobili moved to the Pergola theatre, Giovan Carlo started to patronize yet another academy: the Accademia dei Sorgenti, which began to perform at the Cocomero theatre in 1654.

Niccolini stood in for Giovan Carlo many times as protector of the Cocomero theatre and of the Accademia dei Sorgenti. Between 1654 and 1660 the Sorgenti put on non-commercial plays financed by the Grand Duke, and every year they performed open-air plays and improvised plays with much space for music.<sup>7</sup> The improvised plays were primarily performed during carnival, and the open-air plays in July and August. Niccolini was involved with not only the Sorgenti, but also the Immobili. From the moment the Pergola theatre was finished, the Immobili performed there almost all the official plays organised by the ruling Medici family.<sup>8</sup> Apart from the literary quality of the plays, the factors that made their performances successful were the machines, scenographies, the magnificent spectacle itself and a fixed group of

6. On the Teatro la Pergola and the Accademia dei Sorgenti, see NICOLA MICHELASSI, "Regi protettori" e "virtuosi trattenimenti". *Principi medicei e intellettuali fiorentini del Seicento tra corte, teatro e accademia*, in *Naples, Rome, Florence, Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe–XVIIIe siècles)*, ed. Jean Boutier – Brigitte Marin – Antonella Romano, Rome, École française de Rome, 2005, pp. 445–472.

7. DANIELA SARÀ, *Due inventari del Teatro del Cocomero di Firenze (1664 e 1666): ipotesi sull'assetto seicentesco della sala*, "Annali/Università degli Studi di Firenze", VIII, 2007, pp. 128–147: 130.

8. ELVIRA GARBERO ZORZI – LUIGI ZANGHERI, *Il teatro di via della Pergola. Corte e accademia nella cultura fiorentina*, in *Lo "spettacolo maraviglioso". Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, ed. Marcello De Angelis et al., Firenze, Polistampa, 2000, pp. 15–38: 16.

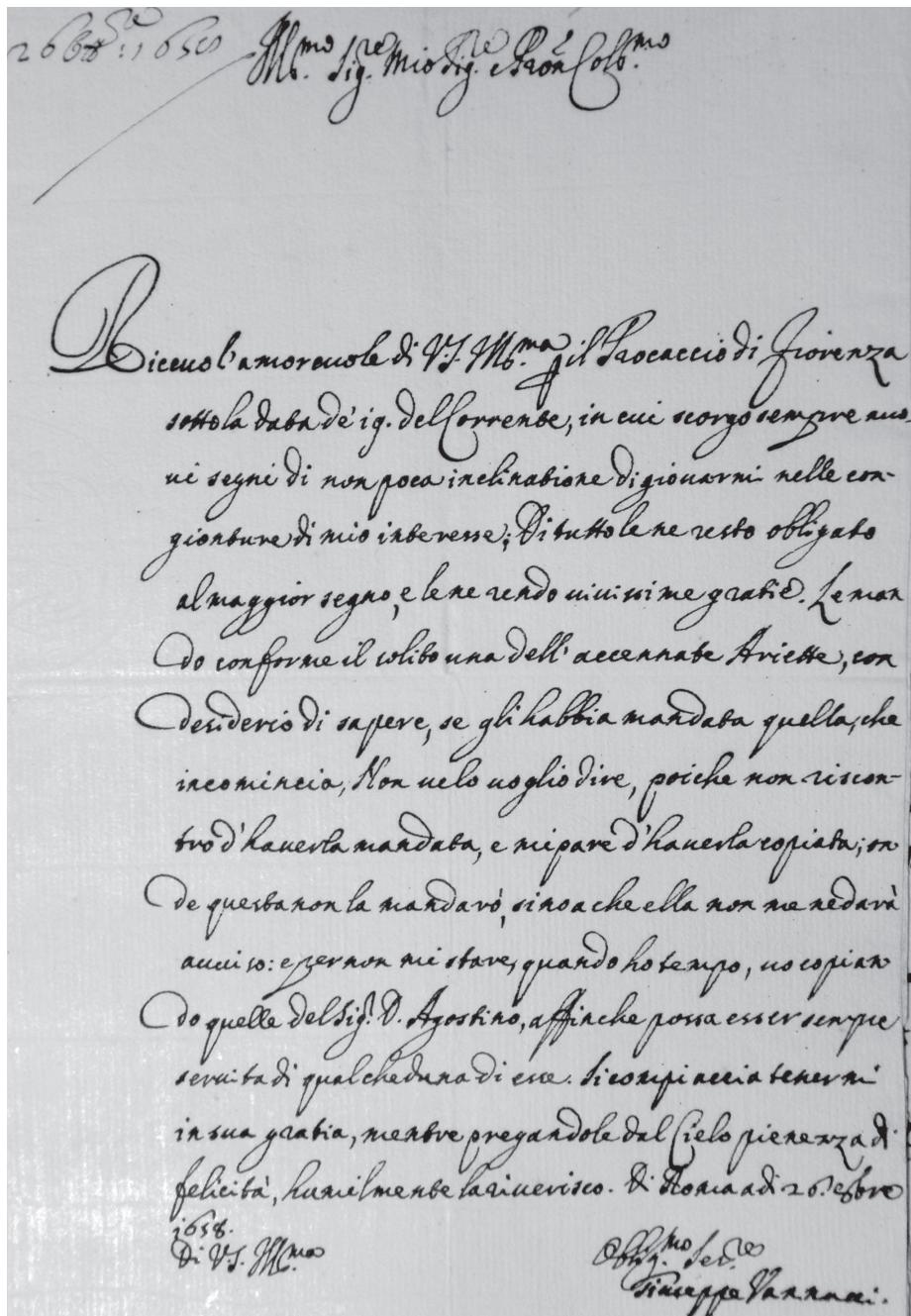


Fig. 1: ANCFi, Fondo antico, inserto 5. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 26 October 1658.

about ten virtuoso singers, selected carefully from the whole peninsula.<sup>9</sup> On many occasions, Niccolini acted as one of the “soprintendenti alle musiche” (supervisors of music) of the Immobili: for example, during the rehearsals and performances of the dramas *Il pazzo per forza* and *L'Ipermestra* (both performed in 1658).<sup>10</sup> Among their other duties, the supervisors had to choose the specific singers and musicians for each play.<sup>11</sup>

## 2. The unknown copyist Vannucci sends ariettas by Caproli and Carissimi to Florence

Thanks to his activities for the two theatrical academies of the Immobili and the Sorgenti, Niccolini came into contact with musicians and composers in Rome, and this led to new baroque influences in Florence. In the Niccolini archive in Florence some thirty unpublished letters from the musicians Vannucci and Marazzoli to Filippo Niccolini are preserved, most of them written by Vannucci.<sup>12</sup> Of this Giuseppe Vannucci little is known.<sup>13</sup> From 1636 to 1639 he played the violone in the Cappella Musicale of the church

9. FRANÇOISE DECROISSETTE, *I virtuosi del cardinale, da Firenze all'Europa*, in *Lo "spettacolo maraviglioso". Il Teatro della Pergola*, pp. 83–89: 84.

10. ROBERT L. WEAVER – NORMA W. WEAVER, *A chronology of music in the Florentine theater 1590–1750. Operas, prologues, finales, intermezzos and plays with incidental music*, Detroit, Information Coordinators, 1978, pp. 87–143.

11. GENEVIÈVE YANS, *Les nobles florentins qui participèrent à L'Hipermestra de Moniglia-Cavalli, en 1658 à la Pergola*, “Quadrivium”, XIX, 1978, pp. 175–183: 175.

12. Vannucci writes a total of 28 letters to Filippo Niccolini, which are preserved in Florence, Archivio Niccolini di Camugliano [hereafter, ANCFi], *Fondo antico* 246, inserti 5–8. All of these are volumes containing letters from various persons to marchese Filippo di Giovanni Niccolini written during the years 1658–1659. See Appendix.

13. From a document in the Niccolini archive in Florence (ANCFi, *Fondo antico* 60, *Registro di ordini per servizio di Giovan Carlo de' Medici, 1651–1662*) to which we refer later results that Vannucci presumably was a priest from Barga. His name does not occur in the article about Roman copyists of the mid-seventeenth-century by Christine Jeanneret or in the article about Roman copyists in the seventeenth century by Alessio Ruffatti. His handwriting is also not comparable to that of the analysed anonymous copyists by Jeanneret and Ruffatti. See CHRISTINE JEANNERET, «Armoniose penne». *Per uno studio filologico sulle opere dei copisti di cantate romane (1640–1680)*, in Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro. Atti del convegno di studi (Parma 12–15 dicembre 2007), ed. Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2009, pp. 395–414; ALESSIO RUFFATTI, «Curiosi e bramosi l'oltramontani cercano con grande diligenza in tutti i luoghi». *La cantata romana del Seicento in Europa*, in “Journal of seventeenth-century music”, 13/1, 2007, <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v13/no1/ruffatti.html>

of Santa Maria di Provenzano in Siena, where he is listed also as a chaplain.<sup>14</sup> During the years 1639–1656 his activities are unknown, but he probably continued working as a violone player in Siena and joined the Chigi family when it removed to Rome in 1656, after Fabio Chigi became pope Alexander vii in 1655. As we see from his letters, Vannucci was in close contact with the nephew and the brother of Pope Alexander vii, Agostino and Mario Chigi, respectively.<sup>15</sup> He gives inside information about the Chigi court, and in one of his first letters to Niccolini he reports on the contacts between Berenice della Ciaia (the wife of Mario Chigi), Maria Virginia Borghese (the wife of Agostino Chigi) and queen Christina of Sweden. In the summer of 1658 Agostino Chigi and Maria Virginia Borghese had just been married, and Vannucci describes the first visit of the new bride to the Pope, and, the day after, to queen Christina of Sweden:<sup>16</sup>

Le nuove che ho della nostra corte sono che martedì su le 21 hora la signora sposa don Agostino, insieme con la signora donna Berenice, andò per la prima volta a baciar il piede a Nostro Signore, uscita cognita in una bellissima carozza tutta indorata, dal quale si trattenne sino ad un hora di notte, ritrovandosi anco da Sua Santità il signor cardinale Chigi ed il signor don Mario, e don Agostino. Il giorno seguente poi la suddetta signora sposa andò sola a visitar la regina di Svezia, dalla quale poco dimorò; la sera poi a cena disse che la regina le haveva detto che in Roma vi haveva pochi amici, ma che quelli erano buoni, e che spesse volte la visitavano.

During the years of Vannucci's correspondence with Niccolini the Chigi family lived in a palazzo at Piazza SS. Apostoli, which they had rented in

14. COLLEEN REARDON, *Music and musicians at Santa Maria di Provenzano, Siena, 1595–1640*, "The Journal of Musicology", xi, 1993, pp. 106–132: 125. The salary of Vannucci is stated in Siena, Archivio della Collegiata di Provenzano, H13 #47, 53, 76 and 85. MARCO BORGOGNI, *La chiesa di Santa Maria in Provenzano. Cronaca di un evento*, in *La collegiata di Santa Maria in Provenzano*, ed. Cecilia Alessi – Marco Borgogni – Barbara Tavolari, Sovicille, Banca Cras Credito Cooperativo Sovicille, 2008, pp. 21–52: 28) writes that this chapel was inaugurated in 1627. I am very grateful to Colleen Reardon, who checked all her documents to find out more information for me on Giuseppe Vannucci.

15. In 1656 Mario Chigi was named a general of the Church. Agostino (1634–1705) was appointed captain of Castel Sant'Angelo, governor of Benevento and Civitavecchia and castellan of Perugia, Ancona and Ascoli. Maria Virginia Borghese was the daughter of princess Olimpia Aldobrandini (Princess of Rossano) and Paolo Borghese, who died in 1646. Maria Virginia had a dowry of 200,000 *scudi* and was one of the richest woman of Rome. See RICHARD KRAUTHEIMER, *The Rome of Alexander VII, 1655–1667*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1985, p. 12; ENRICO STUMPO, *Chigi, Agostino*, in *DBI*, vol. xxiv, 1980, pp. 743–745.

16. ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 5; 7 September 1658.

1657 from Stefano Colonna.<sup>17</sup> Mario and Agostino Chigi lived there with their wives, other family members and servants.<sup>18</sup> On 18 July 1658 the wedding of Agostino and Maria Virginia Borghese was celebrated. As a result of this marriage Agostino became prince of Farnese; later on, pope Alexander VII bought for him the fiefs of Campagnano and Ariccia.<sup>19</sup> Alexander's aim was that Agostino should be named a prince of the Holy Roman Empire, an event that came to pass in October 1658, when Agostino received this title from the Holy Roman Emperor, Leopold I. Two months after the wedding, on 21 September 1658, Vannucci wrote to Niccolini that "Don Agostino" had given him a book with ariettas containing contributions by several composers, but mainly by Carlo del Violino, the familiar appellation of Carlo Caproli: "Il Signor Don Agostino mi ha dato un libro d'ariette, già alcune settimane promessomi, nel quale ce ne sono da 30 di diversi Autori, ma la maggior parte di Carlo del Violino".<sup>20</sup> It is possible that the mentioned book was a present for the wedding of Agostino and Maria Virginia, or alternatively that these ariettas were performed during the wedding celebrations.<sup>21</sup>

Vannucci writes that he is planning to copy Agostino Chigi's whole book for Niccolini and promises to send one or two compositions weekly. Since he is not sure whether Niccolini already possesses some of the ariettas, he writes out the textual incipits of the songs so that Niccolini can check his collection. Carlo Caproli (1614–1668), the main composer represented in the collection, was a leading composer of cantatas in the mid-seventeenth

17. PATRICIA WADDY, *Seventeenth-century Roman palaces. Use and the art of the plan*, Massachusetts, MIT Press, 1990, pp. 290–302. This palazzo had been built in 1548 and was inherited in 1562 by Marcantonio Colonna, who lived in it until his death in 1597. After him, it was occupied by cardinal Francisco Guzmán de Avila, and in 1622–23 it was bought by cardinal Ludovico Ludovisi. When Ludovisi received a new post, he sold the palazzo to Pierfrancesco Colonna.

18. WADDY, *Seventeenth-century Roman palaces*, p. 301. The combined households numbered 165 persons. Because they had such a large *famiglia*, in September 1659 Mario and Agostino bought another residence, the Palazzo Aldobrandini-Chigi at Piazza Colonna, to which they moved in the spring of 1660. STUMPO, *Chigi, Agostino*, writes that the old Chigi palazzo at Piazza SS. Apostoli was bought in 1661 by cardinal Flavio Chigi (Mario's son), who began to live there at the beginning of 1662.

19. STUMPO, *Chigi, Agostino*.

20. ANCFI, *Fondo antico* 246, inserto 5.

21. The mentioned book can be in Biblioteca Apostolica Vaticana [hereafter, I-Rvat], *Chigi* Q.IV.11, with the combined coats of arms of Virginia Borghese and Agostino Chigi on the binding. This document contains music by Caproli, Carissimi, Marazzoli, *et al.*, but since there is only one piece by Caproli (while Vannucci wrote most of the pieces were composed by him) probably the volume copied by Vannucci was another one.

century, and a talented violinist and organist.<sup>22</sup> From 1652 he served as a violinist at San Luigi dei Francesi in Rome. In 1653 he went to Paris, where he composed the opera *Le nozze di Peleo e di Theti*, on a libretto by Francesco Buti. This opera was performed in 1654, and Louis XIV himself danced in the ballets after each scene of the opera, which was very well received. In 1655 Caproli returned to Rome and worked in the service of Antonio Barberini until 1664. Especially Caproli's cantatas for one or more voices were famous for their lyrical quality.<sup>23</sup> Niccolini probably knew Caproli personally, since a payment on 2 May 1659 in the Niccolini archive shows that on that day he made a present of six typically Tuscan marzolino cheeses to a certain "Carlino del Violino" who was passing through Florence on a trip.<sup>24</sup>

Vannucci kept his promise and sent ariettas copied from the book of Agostino Chigi almost every week.<sup>25</sup> For Niccolini, these were certainly forward-looking works, since Rome was the centre of cantata and chamber aria composition during the whole of the seventeenth century.<sup>26</sup> In the years 1640–1660, apart from Caproli, the leading composers of cantatas and

22. Caproli began his career as *maestro di cappella* of San Girolamo degli Schiavoni (1638–42). After that, he is listed as an instrumentalist, violinist and chaplain at the Arciconfraternita del SS. Crocefisso from 1644 until 1665. During the same years he is also listed as a musician at the Arciconfraternita di San Marcello. From 1643 he was second organist at the Collegio Germanico, where Carissimi composed the music; in 1644 he became an *aiutante di camera* of cardinal Camillo Pamphili, the nephew of pope Innocent X. In 1655 he played the violin during the festivities of the entry of Christina of Sweden in Rome. In 1661 Caproli's opera *Davide prevaricante e poi penito*, on a libretto by Lelio Orsini, was performed at the court of Vienna, in the *Kapelle* of Eleonora II. From 1662 Caproli was an *aiutante di camera* of don Virginio Orsini. See ELEANOR CALUORI, "Caproli, Carlo (Caprioli, del Violino)", in *Grove music online*; TIZIANA AFFORTUNATO, *Nuove fonti documentarie su Carlo Caproli del Violino (Roma 1614–1668)*, "Fonti musicali italiane", XIII, 2008, pp. 7–17; JULIANE RIEPE, *Die Arciconfraternita del SS. Crocefisso und ihre Oratorienmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in *Musikstadt Rom. Geschichte, Forschung, Perspektiven*, ed. Markus Engelhardt, Kassel, Bärenreiter, 2011, pp. 159–203: 185, 192 (*Analecta musicologica*, 45); CHRISTIAN SPECK, *Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 370; FREDERICK HAMMOND, *The creation of a Roman festival: Barberini celebrations for Christina of Sweden*, in *Life and the arts in the baroque palaces of Rome*, ed. Stefanie Walker – Frederick Hammond, New Haven – London, Yale University Press, 1999, pp. 53–70: 59.

23. CALUORI, "Caproli, Carlo".

24. ANCFi, *Fondo antico* 63, Entrata e uscita 1652–1661: "A dì 2 maggio 1659 4 y 4 [4 scudi e 4 soldi] per sei marzolini donati a Carlino del Violino che passò a Firenze". Marzolino is a typical Tuscan sheep cheese produced in the early spring when the grass is still fresh.

25. Unfortunately, the scores of this music have not been preserved in the Niccolini archive — only the accompanying letters.

26. LORENZO BIANCONI, *Music in the seventeenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 87.

arias included Luigi Rossi, Anton Francesco Tenaglia, Giacomo Carissimi and Marco Marazzoli.<sup>27</sup> The cantatas were generally written for one or two voices with basso continuo (sometimes accompanied by one or two violins), and were aimed at a select audience of connoisseurs.<sup>28</sup> Therefore this vocal chamber music could be performed in a perfect setting at the *conversazioni* (salons) regularly held in the private palaces of Roman aristocratic families such as those of the Barberini, the Pamphili, the Borghese, the Chigi, queen Christina of Sweden and the Colonna.<sup>29</sup>

In mid-seventeenth-century Rome most cantata music circulated only in manuscript form. Compositions could reach musicians and patrons most quickly in this state and remain exclusive.<sup>30</sup> Every prominent family desired to have the latest compositions for its salon, and copyists (or composers themselves) could arouse the curiosity of potential patrons by offering a rare, handwritten copy of a recently composed musical work. For patrons at other courts, such as Filippo Niccolini in Florence, this could be a very attractive proposition, since it was not at all expected that the music heard at such ephemeral performances would be preserved. Cantatas were generally written for specific occasions where attention centred on the immediate quality of the performance rather than on the future preservation of the musical notes. Very often, the composers retained the scores in their own autograph copybooks.<sup>31</sup> But on many occasions the music was professionally copied by copyists and sent, normally in the form of fascicles containing single works,

27. ARNALDO MORELLI, "Perché non vanno per le mani di molti...". *La cantata romana del pieno Seicento: questioni di trasmissione e di funzione*, in *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*, ed. Paolo Russo, Venice, Marsilio, 2006, pp. 21–39: 22; id., *Una cantante del Seicento e le sue carte di musica: il «Libro della signora Cecilia»*, in *«Vanitatis fuga, aeternitatis amor»*. Wolfgang Witzenmann zum 65. Geburtstag, ed. Sabine Ehrmann-Herfort – Markus Engelhardt, Laaber, Laaber Verlag, 2005, pp. 307–327: 308 (Analecta musicologica, 36).

28. BIANCONI, *Music in the seventeenth century*, pp. 87–88.

29. Other families that held salons were those of the *contestabile* Colonna, the Rospigliosi, the Costaguti, Cardinal Mazarin, Cardinal Savelli, Cardinal de' Medici, the Princess of Butera, the Princess of Rossano and the Duchess of Bracciano. See TIM CARTER, "The Italian cantata", in *Grove music online*; ALBERTO CAMETTI, *Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma*, "Nuova Antologia di Scienze, lettere ed arti", CCXXXIX, n. 956, 1911, pp. 641–656: 644.

30. MORELLI, *Perché non vanno per le mani di molti*, pp. 22, 26.

31. MARGARET MURATA, *Roman cantata scores as traces of musical culture and signs of its place in society*, in *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Bologna, 27 agosto – 1 settembre 1987, Ferrara-Parma, 30 agosto 1987*, ed. Angelo Pompilio – Lorenzo Bianconi – Donatella Restani – F. Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, pp. 272–284: 274–279.

to interested patrons. For Niccolini, it must have been especially gratifying to introduce music in Florence that had recently been performed at Roman salons. There was no reverse phenomenon of Florentine cantatas sent in large amounts to Rome and therefore the Roman cantatas were seen as special gifts of large cultural value, which indicated the close bonds of the patrons who received them to members of the highest circles of Roman society.<sup>32</sup> Thus, in addition to the ariettas from the book of Agostino Chigi, Vannucci attempted to send Niccolini many more new compositions that were appearing at court in Rome, as we learn from the following passage, where the musician takes pains to stress that he is employing every free minute to copy ariettas for Niccolini:<sup>33</sup>

Da un gentilhuomo del signor don Agostino mi fu data una nuova arietta, la quale è nuova e però, senz'altro avviso, le ne mando, facendole sapere, che quando sono disoccupato sempre vò copiando delle accennate.

In March 1659 Vannucci sends one of Caproli's compositions from the book of Agostino and expresses succinctly his opinion of it: "ed è a mio giudicio bella".<sup>34</sup> Vannucci is constantly attentive to the judgment of Niccolini on the copied ariettas, and he several times expresses his satisfaction that the marchese liked them — for example, in April 1659, after Niccolini has received the composition of Caproli just mentioned:<sup>35</sup>

Godò poi non poco che l'aria ultimamente mandatale, sia stata di suo gusto. Le ne mando una del medesimo autore, che anco questa credo che sarà di suo genio.

In June 1659 Vannucci finishes copying the book and asks Niccolini whether he wishes to receive some of the other ariette that he, Vanucci, has already proposed (by giving their textual incipits) in his previous letters. He transcribes two incipits of ariettas by Caproli that he plans to send. One of the incipits ("Par che il core me lo dica") can be found in the listed works of

32. MORELLI, *Perché non vanno per le mani di molti*, p. 27.

33. ANCFI, *Fondo antico* 246, inserto 6, 16 November 1658.

34. ANCFI, *Fondo antico* 246, inserto 7, 19 March 1659.

35. ANCFI, *Fondo antico* 246, inserto 7, 11 April 1659.

Caproli and is a solo cantata with basso continuo.<sup>36</sup> The other (“Sentite come fu”) cannot be traced and may well be lost.<sup>37</sup>

At the end of June 1659 Vannucci announces to Niccolini that he is about to receive some new songs from someone at court: “essendomene state promesse alcune”.<sup>38</sup> He also promises to send some ariettas for two and three voices as soon as Niccolini can confirm that he does not yet possess them: “Le mando hora una di quelle che scrive non havere, la quale mi do a crederre, non le dispiacerà. Intanto se intenderò che non habbia le accennate a due, e tre voci, sarà servita di quelle ancora”.<sup>39</sup> In July 1659 Vannucci expresses his satisfaction that Niccolini liked the ariettas of Caproli and now begins to send compositions by Carissimi: “Le ne mando hora una a due [voci] del Signor Carissimi, che credo non sarà inferiore all’altri”.<sup>40</sup> It is possible that these are the four ariettas for more voices of which Vannucci had given the textual incipits in April, and to which he refers at the end of June (cited above).

Giacomo Carissimi (1605–1674) was *maestro di cappella* of the Jesuit-run German College of Rome, the Collegio Germanico-Ungarico, where he worked during the whole of his career, stretching from 1629 until 1674.<sup>41</sup> He also wrote oratorios for the Arciconfraternita del SS. Crocifisso.<sup>42</sup> A large part of his oeuvre consisted of cantatas, of which 150 are preserved. One third of these are written for two or three voices, the rest being works for one soprano and continuo.<sup>43</sup> In July 1656, after Carissimi became *maestro di cappella del concerto* of queen Christina of Sweden, his interest in secular music increased.<sup>44</sup> This coincided with the period when Vannucci was sending his ariettas to Florence. Most of the secular music Carissimi composed during this time

36. He gives the incipits on 7 June 1659. (ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 8). An original score of *Par ch'il core me lo dica* is preserved in the library of the Conservatorio di Musica San Pietro a Majella in Naples: “Par, che il core me lo dica / che s'io servo donna bella”: I-Nc 33.4.18 B, ff. 15r–28v. See AFFORTUNATO, *Nuove fonti documentarie*, and CALUORI, “Caproli, Carlo”.

37. The document Ms. Borb. 431 (*Raccolta di ariette a una e due voci*) in the Biblioteca Palatina in Parma contains an anonymous piece with the title *Sentite come fu*.

38. ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 8, 21 June 1659.

39. ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 8, 21 June 1659.

40. ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 8, 6 July 1659.

41. BIANCONI, *Music in the seventeenth century*, p. 75.

42. ANDREW V. JONES, “Carissimi, Giacomo”, in *Grove music online*. Carissimi wrote his oratorios in the years 1650 and 1658–1660.

43. GRAHAM DIXON, *Carissimi*, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 54.

44. JONES, “Carissimi, Giacomo”; DIXON, *Carissimi*, p. 54.

was composed for Christina of Sweden or for aristocratic Roman families.<sup>45</sup> One of the characteristics of Carissimi's cantatas is that he often responds imaginatively to the opportunities for word-painting offered by individual words, utilizing the virtuosic vocal techniques of his time.<sup>46</sup>

It is difficult to date Carissimi's cantatas, because if his works appeared in printed state at all, this happened mostly much later than their date of composition. One of the possible ways to date his cantatas is by studying the handwriting of different copyists.<sup>47</sup> So this consideration of the ariettas sent by Vannucci can probably date, as well as add, some hitherto unknown compositions of Carissimi. Unfortunately, none of the four incipits Vannucci gave in April 1659 can be found in the current list of Carissimi's works.<sup>48</sup> This must mean that they are otherwise unknown ariettas, unless they are in reality by another composer.<sup>49</sup> Interestingly enough, the fourth incipit, "Sentite, sentite se Amor me la fa", is mentioned in a manuscript in the Biblioteca Casanatense in Rome as belonging to a composition by the composer Antimo Liberati (1617–1692), but, curiously, Liberati's name is never mentioned by Vannucci.<sup>50</sup> In the years 1658–1659 Antimo Liberati worked in Rome, where he was an alto singer in the Cappella Borghese of Santa Maria Maggiore and an organist and *maestro di cappella* at the church of San Girolamo

45. JONES, "Carissimi, Giacomo". The subject of Carissimi's cantatas is mainly unrequited love.

46. DIXON, *Carissimi*, pp. 57, 63.

47. JONES, "Carissimi, Giacomo".

48. The four incipits he gives on 19 April 1659 (ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 7) are:  
 1. *Me lo volete dire se m'amate o non m'amate*. 2. *Miratemi quanto potete*. 3. *In sentier dirupato, che sopra il mar s'estende*. 4. *Sentite, sentite se Amor me la fa*. There is an anonymous piece with the title *Me lo volete dire* in I-Nc 33.5.16 (olim 31.11), I-Vc Correr 1.12; I-Rvat, Chigi Q.IV.2; D-Mbs Mus. ms. 1527 and another one in I-PS. There is also an anonymous *In sentier dirupato* in Isola Bella – Stresa, Archivio Borromeo, Misc. 3, no. 8, cc. 84r–93v; cf. BOGGIO, p. 103; I-Fc B.XI.2559, cc. 13v–15 and a "Per sentier dirupato" attributed to Antonio Cesti in I-MOe, Mus.G.51.

49. Multiple settings of the same text, by different composers, are common in the baroque repertory, and were sometimes encouraged by patrons and poets. So there is no *a priori* reason to reject the idea that both Carissimi and Liberati independently set *Sentite, sentite se Amor me la fa*.

50. JOHN GLEN PATON, *Cantata manuscripts in the Casanatense Library*, "Notes", XXXIV, 1978, pp. 826–835: 832, Ms. 2477. This composition is mentioned also in FIORELLA RAMBOTTI, "La musica è una mera opinione e di questa non si può dar certezza veruna". *Antimo Liberati e il suo Diario sistino, con una riproduzione della Lettera a Ovidio Persapegi*, Perugia, Morlacchi, 2008, p. 34 (n. 134). However, no composition by this name is listed in SILKE LEOPOLD, "Liberati, Antimo", in *Grove music online*.

della Carità.<sup>51</sup> Only sixteen of his cantatas for solo voice are preserved. On an earlier occasion, 26 October 1658, Vannucci cites the incipit of an arietta of Antimo Liberati today preserved in the Casanatense Library, not being sure whether or not he has already sent it to Niccolini.<sup>52</sup> So, although he never mentions the name of Liberati it would seem that he copied at least two of his ariettas for Niccolini. Perhaps he mistook Liberati's compositions for ones by Carissimi.

On 12 July 1659 Vannucci sends an aria for three voices and expresses a hope that the compositions he is providing are proving satisfactory to the "signori virtuosi". It is not clear who are meant precisely by the "signori virtuosi". They are probably members of the Accademia dei Sorgenti or the Immobili, or singers in their service. Normally, "virtuosi" are professional musicians, and therefore persons more likely to be employees than full members of most academies. Vannucci emphasizes again that some of the compositions he is sending are freshly written:<sup>53</sup>

Le mando un'aria a tre [voci]; se questa incontrerà il suo gusto, e quello di cotesti signori virtuosi, mi sarà cosa grata. Me ne sono state promesse due o tre, che son uscite dalla penna adesso, il nome delle quali non mandarò, già che son sicuro che ella non l'ha.

Vannucci continues to send compositions until August 1659; after that date no letters from him occur in the correspondence. It emerges clearly from the information in his letters that Vannucci was in very close contact with Agostino Chigi and the gentlemen who surrounded him. He may have been employed as a household attendant (*aiutante di camera*) for one of the family members, which was common for musicians. In addition, he seems to have been a regular copyist for Filippo Niccolini, and possibly also for Giovan Carlo de' Medici. An order in the Niccolini archive shows that from

51. ARNALDO MORELLI, *Liberati, Antimo*, in *DBI*, vol. LXV, 2005, pp. 33–36; LEOPOLD, "Liberati, Antimo".

52. ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 4: "[...] con desiderio di sapere, se gli habbia mandata quella che incomincia 'Non ve lo voglio dire' poiché non riscontro d'haverla mandata, e mi pare d'haverla copiata, onde questa non la mandarò, sino che ella non mi renderà avviso, e per non mi stare, quando ho tempo, vò copiando quelle del sig.r don Agostino affinché possa esser sempre servita di qualche d'una di esse". In the Biblioteca Casanatense the incipit is written slightly differently, as "Non ve lo posso dire", in Ms. 2468. See PATON, *Cantata manuscripts*, p. 830, and RAMBOTTI, *La musica è una mera opinione*, pp. 35–36 (n. 141–144).

53. ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 8, 12 July 1659.

1656 Vannucci was paid a monthly salary of 3 *scudi* by Giovan Carlo de' Medici for unspecified duties.<sup>54</sup>

What we know about the early dissemination of Roman chamber music in Europe is that two anthologies were made for the Swedish court of Christina of Sweden in the years 1652–1654, just before she moved to Rome.<sup>55</sup> Although these anthologies contain a list of the names of the composers, it is not known which cantatas correspond to which composer. It is important, therefore, to note that Vannucci explicitly gives the names of the composers for many of the ariettas he sends. Only during the years 1660–1675 did it become normal practice to copy out cantata or aria volumes for princely families such as the Barberini and the Chigi. During this period individual copyists began to write out single-handedly entire volumes of cantatas, sometimes assembling them from diverse sources.<sup>56</sup> So Vannucci's action in copying out the volume of Agostino Chigi for Niccolini occurs near the beginning of this practice.

The dissemination of anthologies and loose fascicles such as the ones Vannucci copied can tell us what kind of Roman music, and which composers, over a certain period of time were considered most valuable at other courts, and who was interested in receiving (and probably collecting) this music.<sup>57</sup> By analysing the activities of copyists, we can gain a better insight into the reputation of musicians and composers, since the discovery of this kind of correspondence gives us a lively image of ephemeral performances and of the repertory of private and official musical academies.<sup>58</sup> This then raises the

54. ANCFi, *Fondo antico* 60, *Registro di ordini per servizio di Giovan Carlo de' Medici, 1651–1662*: “Prete Giuseppe Vannucci da Barga. Molto Illustr Signore Paolo Vettori, havendo il Serenissimo Cardinale Principe Giovan Carlo di Toscana fatto gratia al reverendo Giuseppe Vannucci da Barga di consegnargli tre scudi [all] mese di provvisione sino che non venga provvisto, come per resto da dì primo luglio 1656 che in filza prima no. 105, gliele andrà V.S. pagando mensualmente fino a nuovo ordine. Di casa 11 agosto 1656”.

55. MURATA, *Roman cantata scores*, p. 274. These two anthologies were compiled by Alessandro Cecconi, a Florentine musician in the service of queen Christina of Sweden, who also wrote a letter to Niccolini in December 1651 (ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 4). In this letter Cecconi tells Niccolini about an encounter with the librettist Pio Enea II degli Obizzi (1592–1674) and about the court of Christina. See Appendix. In 1658 Cecconi died at the Palazzo Rospigliosi, to which queen Christina moved after her return from France and before she was going to live in Palazzo Riario in 1659. See JOHN BERGSAGEL, “Christina, Queen of Sweden”, in *Grove music online*.

56. MURATA, *Roman cantata scores*, p. 277.

57. MURATA, *Roman cantata scores*, p. 279.

58. MURATA, *Roman cantata scores*, p. 279; JESSIE ANN OWENS, *Discussion*, in *Atti del XIV congresso*, pp. 326–336: 327.



Fig. 2: Camugliano (Pisa), Villa Niccolini, backside.

question of what Niccolini did with all these received compositions. What was their function, and what can they tell about early modern private music academies of noblemen in Florence? The correspondence between the composer Marco Marazzoli and marchese Niccolini may help us to answer these questions.

### 3. Marco Marazzoli and his *recitativi* for Antonio Rivani

At the beginning of his career the singer, composer and virtuoso harpist Marco Marazzoli (c. 1602–1662) from Parma worked as a musician for cardinal Antonio Barberini the Younger.<sup>59</sup> In 1637, together with Virgilio

59. In 1626 Marazzoli came to Rome from Parma. From 1629 he worked for Antonio Barberini. From 1634 he held a post at Santa Maria Maggiore, where Antonio Barberini was archpriest. In the papal chapel he had a post as a tenor and in the papal household he was listed as a *bussolante*. For more information on Marazzoli, see ARNALDO MORELLI, *Marazzoli, Marco (Marco Evangelista, Marco dall'Arpa)*, in *DBI*, vol. LXIX, 2007, pp. 466–471; WOLFGANG WITZENMANN, *Autographe Marco Marazzolis in der Biblioteca Vaticana (I)*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VI*, ed. Friedrich Lippmann, Köln – Wien, Böhlau

Mazzocchi, he composed the music for the opera *Chi soffre speri*. When this opera was revived in 1639 for the inauguration of the Barberini theatre, Marazzoli composed the famous intermedio *La fiera di Farfa*, with stage effects by Gian Lorenzo Bernini.<sup>60</sup> In 1641 Marazzoli was invited by marchese Cornelio Bentivoglio in Ferrara to compose the music for the opera *L'amore trionfante dello sdegno (Gli amori di Armida)*. In 1642 he wrote the opera *Le pretensioni del Tebro e del Po* in honour of Taddeo Barberini, who passed through Ferrara with his army. After the death of Pope Urban VIII (in 1644) the Barberini family was forced into exile in France, and during those years Marazzoli travelled to Venice, Ferrara and Paris, writing operas and cantatas for those courts.<sup>61</sup> From 1645 onwards he remained in Rome and composed several oratorios for the Arciconfraternita di SS. Crocifisso, just like Carissimi.<sup>62</sup> In the years 1653–1654, immediately before his former patron Antonio Barberini returned to Rome, Marazzoli worked for the Ferrarese cardinal Carlo Pio di Savoia.<sup>63</sup> Because the Barberini, recently reconciled with Pope Innocent X, were still one of the richest families in Rome, Innocent X's successor, the Chigi Pope Alexander VII, had given them the opportunity to organize the official festivities at the end of 1655 for the entry of queen Christina of Sweden into Rome. Marazzoli composed the music for several

1969, pp. 36–86 (*Analecta musicologica*, 7); ID., “Marazzoli, Marco”, in *Grove music online*; FREDERICK HAMMOND, *Music & spectacle in baroque Rome. Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven – London, Yale University Press, 1994, p. 85.

60. *Chi soffre speri* was performed during carnival 1637 in honour of the visit of landgrave Frederick of Hesse-Eschwege. The opera was repeated in 1639 for the inauguration of the Barberini theatre in the Palazzo Barberini at Quattro Fontane, and for this occasion some new intermedi were included. The opera, written by Giulio Rospigliosi (the future pope Clement IX), was based on a novella of Boccaccio and contained the intermedio *La fiera di Farfa*. Its title referred to the stage play *La fiera* of Michelangelo Buonarroti the Younger, of which Buonarroti had sent a copy to cardinal Francesco Barberini in the same year (1639). In *La fiera di Farfa* Marazzoli introduced street cries, folksongs and dances. See MORELLI, *Marazzoli, Marco*; WITZENMANN, “Marazzoli, Marco”; HAMMOND, *Music & spectacle*, p. 236; ID., *The creation of a Roman festival*, p. 58.

61. MORELLI, *Marazzoli, Marco*; WITZENMANN, “Marazzoli, Marco”.

62. HAMMOND, *Music & spectacle*, p. 85.

63. MORELLI, *Marazzoli, Marco*; HAMMOND, *Music & spectacle*, p. 53, writes that the Barberini had become reconciled with the Pamphili, thanks to a marriage between Olimpia Giustiniani (the grand niece of Pope Innocent X Pamphili) and Maffeo di Taddeo Barberini (1631–1685). Maffeo's elder brother Carlo Barberini (1630–1706) commissioned Marazzoli and Antonio Maria Abbatini to compose the music for the opera *Dal male il bene*, on a libretto by Giacomo Rospigliosi. This opera, performed during carnival 1654, marked the rehabilitation of the Barberini in Rome.

operas that the Barberini offered to queen Christina on her arrival and during the months that followed.<sup>64</sup>

During the years when Marazzoli was corresponding with Niccolini he held the title of *cameriere extra muros* of Pope Alexander VII, for whom he worked from 1656 to 1660.<sup>65</sup> He wrote cantatas for several private occasions of Alexander VII, both in Rome and at his vacation retreat, the Apostolic Palace of Castel Gandolfo.<sup>66</sup> He also wrote cantatas for the Accademia degli Sfaccendati, which had been founded by the pope while still only a cardinal.<sup>67</sup> One of the prime characteristics of Marazzoli's cantatas is his gift for expressing grief and lamentation.<sup>68</sup> In 1656–1657 there was an outbreak of bubonic plague in Rome, an event that interrupted musical activities until about 1660.<sup>69</sup> This may explain the fact that Marazzoli sent works also to Florence and even visited that city during the same period.

64. In the months following Christina's arrival Jesuit Colleges, academies and prominent families competed with each other for her favour. Such festivities were organized in particular by cardinal Francesco Barberini (1597–1679). In December 1655 the queen made her entrance into Rome through the Porta del Popolo, which had just been modernized for that very occasion by Gian Lorenzo Bernini. On 31 January 1656 the Barberini offered her the opera *Il trionfo della Pietà ossia La vita humana*, with a libretto by Giulio Rospigliosi and music by Marco Marazzoli. *Il trionfo della Pietà* was repeated on 3 and 6 February, the queen being present on all these occasions. After the opera the Barberini offered her two further stage works from the pen of Giacomo Rospigliosi: *Le armi e gli amori* (24 February) and *Dal male il bene* (repeated from 1654). Pope Alexander VII offered her a "dramma in musica". On 25 February the Collegio Germanico performed for her *Il sacrificio d'Isacco*, a sacred opera by Carissimi. The Accademia dei Letterati treated her to an *intermedio da ballo* on 11 February. The ambassador of France, Ugo de Lionne, offered her a comedy, Pierre Corneille's *Héraclius*. In February the Pamphili invited her to their villa and offered her a play written by Giovanni Lotti, with music by Antonio Francesco Tenaglia; further, they honoured her with the oratorio *Daniele perseguitato*, on a text by the Prince of Gallicano, Pompeo Colonna, and with music by Carissimi. This composition was a series of short arias linked by recitatives rather than a genuine opera, and many virtuoso singers (most of them in the service of the papal chapel) participated. From that time onwards, Marazzoli became a *virtuoso da camera* of the queen, while retaining his function of *cameriere extra muros* at the court of Pope Alexander VII. See MORELLI, *Marazzoli, Marco*; WITZENMANN, "Marazzoli, Marco"; ID., *Autographe Marco Marazzolis*, p. 52; HAMMOND, *Music & spectacle*, p. 53; SPECK, *Das italienische Oratorium*, pp. 324, 370; CAMETTI, *Christina di Svezia*, p. 641, 643.

65. MORELLI, *Marazzoli, Marco*; WITZENMANN, *Autographe Marco Marazzolis*, p. 54.

66. MORELLI, *Marazzoli, Marco*.

67. WITZENMANN, *Autographe Marco Marazzolis*, p. 54.

68. WITZENMANN, "Marazzoli, Marco".

69. WITZENMANN, "Marazzoli, Marco".

Marazzoli sent several compositions to Niccolini in 1658.<sup>70</sup> The difference between these and the compositions sent by Vannucci is that Marazzoli had composed them especially for Niccolini's academy in Florence (although it is not clear whether this arose from an actual commission or had the character of a simple gift); Marazzoli always has in mind which singer is to take which part. With the authority of a composer, he also conveys his opinion regarding the character of certain songs or gives Niccolini advice on how to approach them. On one occasion in September, for example, Marazzoli urges the singer Antonio to repeat a certain *recitativo* several times,<sup>71</sup> because each time he will discover more of its character:<sup>72</sup>

Io riverisco la *signora* Lucia, assieme col *signor* Antonio e li ringrazio al maggior segno dei favori che fanno alle mie bagatelle.<sup>73</sup> Prego il *signor* Antonio che favorischi più d'una volta il suddetto *recitativo*, perché fosse lui che canta così affettuoso, lo troverà meglio la seconda volta della *prima* e la terza della seconda. La cantata poi delle Sirene V.S. Illustrissima vi sentirà delle diversità, ma vi vuole concerto et unione se no non compariscono mai quel che sono, parlo però con quel rispetto che si deve ad ogni sorte di virtuosi.

Marazzoli includes the scores of the *recitativi* in the letters, but with regard to the cantatas for two or more voices, which he notates separately on *carta grossa*, he repeatedly advises Niccolini that they will be sent separately with the *procaccio*.<sup>74</sup> “Il *signor* Antonio” is the famous singer Antonio Rivani (1629–1686), and Lucia was his sister-in-law. Rivani was a soprano castrato from Pistoia who worked in Florence from 1644 to 1663 in the service of Giovan Carlo de' Medici.<sup>75</sup> During the same years — always with special

70. Three letters of Marazzoli to Niccolini are preserved in ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 5/6. See Appendix.

71. The term *recitativo* in the 1650s indicated a cantata which was divided in sections of aria and recitative.

72. ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 5, 14 September 1658. In I-Rvat, *Chigi* Q.IV.69 there is a cantata with the title *Le tre sirene* with the incipit “De le piagge sicane solcava i golfi il navigante” on a text by Baldini.

73. “Le mie bagatelle” in this instance means “my humble compositions”.

74. Unfortunately, the scores themselves have not been preserved in the Niccolini archive.

75. Antonio Rivani was trained by *maestro* Pompeo Manzini in the cappella musicale of the Duomo of Pistoia. From 1644 he served Giovan Carlo de' Medici as an unpaid *musico da camera*. In 1646 he received 10 *scudi* every month, and in 1652 his salary was raised to 16 *scudi*. Between 1656 and 1661 he was a member of the Accademia dei Sorgenti. During 1657–1663 he performed in several operas and theatrical entertainments at the Medici court, mostly those of the Accademia degli Immobili at the Pergola theatre. In 1657 he took the

permission from Giovan Carlo, who was proud to lend his virtuoso singer to other courts — Rivani also travelled to other cities to perform in operas and salons: for example, in Bologna, Ferrara, Genoa, Venice and Paris.<sup>76</sup> During the carnival of 1658, the year when Marazzoli sent his compositions to Niccolini, Rivani sang the role of Ligurino in the opera *Il pazzo per forza* (mentioned above) of Giovanni Andrea Moniglia and Jacopo Melani, for which Filippo Niccolini acted as one of the four *soprintendenti alle musiche*. In October 1658 Rivani went to Venice; subsequently, he journeyed throughout Europe to visit the most important courts in Germany and Austria.<sup>77</sup> During his tour of Europe Rivani kept Niccolini regularly informed about his experiences. This emerges from the drafts of Niccolini's letters to Rivani in the Niccolini archive.<sup>78</sup> From these letters it becomes clear that Rivani received advice from Niccolini when planning to buy a villa in Tuscany.

role of Tancia in *Il potestà di Colognole*, the “dramma civile rusticale” that inaugurated the Teatro la Pergola (text by Giovani Andrea Moniglia; music by Jacopo Melani; scenery by Jacopo Chiavistelli). After 1660 Rivani travelled to sing in Livorno, Genoa, Marseille and Paris. Then he returned to Florence to sing the role of Ilo in *Ercole in Tebe*, performed in 1661 during the wedding festivities of Cosimo III. Following that, Rivani was asked to sing in Paris, London, Brussels and Turin and for Christina of Sweden in Rome, at a monthly salary now of 40 *scudi* (from Christina of Sweden). At the end of his career he worked for the Gonzaga family (in 1679) and for cardinal Leopoldo de' Medici. See JEAN GRUNDY FANELLI, *Famiglie di cantanti pistoiesi nel secolo XVII*, “Bollettino Storico Pistoiese”, ci (III serie, XXXIV), 1999, pp. 103–116: 103; EAD. (rev. SARÀ), “Rivani, Antonio”, in *Grove music online*; GARBERO ZORZI – ZANGHERI, *Il teatro di via della Pergola*, p. 19.

76. From 1651 to 1654 he worked in Bologna, Ferrara and Genoa, singing in operas and salons. In the spring of 1655 and 1656 he was in Rome to sing in an oratorio by Domenico Anglesi commissioned by Giovan Carlo de' Medici for the church of San Marcello. In the summer of 1657 he travelled to Venice to sing in an “opera musicale” put on by the Grimani family. See GARBERO ZORZI – ZANGHERI, *Il teatro di via della Pergola*, p. 19.

77. In Venice he worked for the Grimani family again. In mid-October 1658 he stayed at Innsbruck, moving a few days later to Vienna, and in December 1658 to Hanover. At the end of January 1659 he went to Heidelberg, and in April to Frankfurt (meanwhile, he sojourned at Brunswick, as one learns from letters exchanged between Niccolini and Rivani). In May 1659 he travelled to Munich and Salzburg (his host in the second city was archbishop Guidobald von Thun). At the end of May 1659 Rivani returned to Innsbruck, revisiting Vienna in June. He sang for the Emperor at private functions. During July–September 1659 he was in Venice again; after that, he sought to go to Paris, but in 1660 he was recalled to Florence to sing the role of Leandro in *La serva nobile*. See GRUNDY FANELLI (rev. SARÀ), “Rivani, Antonio”.

78. In a letter of 11 October 1658 Niccolini writes to Rivani in Innsbruck. He ends by saying that he is looking forward to Rivani's letters from other cities “Con che, aggradendo a V.S. la puntualità in darmi nuova di sé, l'attendo anche dagli altri luoghi ove ella sia per capitare. Con che le bacio [le mani].” ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 11, Minute Filippo Niccolini 1658–1659. This volume contains letters from Filippo Niccolini to Antonio

Just before Rivani left for Venice, Marazzoli had composed a new arietta with Rivani as the singer in mind. On 25 September Marazzoli sends this and another composition to Niccolini and stresses that they have just been written (“fatta fresca fresca”). Once more, he advises on how they are to be sung and tries to please all the singers of Niccolini’s academy by giving them parts to sing. He seems to be especially fond of writing pieces for the talented Rivani and trusts in his skill at singing the sometimes difficult ariettas:<sup>79</sup>

Vi è un’arietta a 2 soprani acciò la signora Lucia mi continui le sue gracie, e perché non vorrei che nell’accademia qualche basso si lamentasse che io non mando ancora delle compositioni con la parte grave, ne riceverà una a 3, et un recitativo poi per il signore Antonio con un scherzetto di un’arietta fatta fresca fresca copiata nei medesimi fogli. Il recitativo ancor che vada cantato con un affetto straordinario. L’arietta però bisogna portarla un poco stretta se no riuscirebbe fredda assai. L’arietta poi nell’ultimo *Difendetemi mi dico* mi rimetto alla bizzarria del signor Antonio.

From November 1658 onwards Marazzoli continues to send the marchese compositions, but deeply regrets that Rivani cannot perform them because of his travels. He writes that an exquisite ingredient is missing: “manca un ingrediente molto esquisito”, but that he nevertheless feels honoured that his compositions are being performed by the skilled virtuosi in Florence: “onorata da una corona di virtuosi così qualificati, come sono cotesti di cotesta città”.<sup>80</sup>

It is not known which cantatas Marazzoli sent to Niccolini: unlike Vanucci, he provides no incipits. Much autograph music by Marazzoli is preserved in the Fondo Chigi at the Vatican library. In all, 380 cantatas by Marazzoli are known; but we do not know which ones he sent to Florence, since the volumes containing his cantatas are without exception undated.<sup>81</sup>

Rivani sent on 29 March 1659 (to Brunswick) and 10 May 1659 (to Frankfurt), in addition to the above-cited letter.

79. ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 5, 25 September 1658.

80. When Marazzoli wrote his letter, in November 1658, Rivani was somewhere on his way from Vienna to Hanover. ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 6, 9 November 1658: “Con l’absenza del signor Antonio non so come se la passerà la conversazione musicale, certo che manca un ingrediente molto esquisito [...] Supplico V.S. Illustrissima a credere che con mio particolar gusto le inviarò sempre qualche mia bagatella, acciò venga aggradita dalla sua infinita benignità, e honorata da una corona di virtuosi così qualificati, come sono cotesti di cotesta città.”

81. WITZENMANN, *Autographe Marco Marazzolis*, p. 53; ID., “Marazzoli, Marco”. The cantata volumes in the Vatican library are apportioned as follows: Smaller cantatas, arias and ariettas: *Chigi* Q.VI.80 and 81; Q.VIII.177 and 180; Q.V.68. Larger cantatas and cantatas

What we do know, however, is that each year, in collaboration with the poet Sebastiano Baldini (1615–1685), Marazzoli wrote a cantata for Alexander VII's during its stay in the papal residence of Castel Gandolfo.<sup>82</sup> These were often cantatas for three to six voices,<sup>83</sup> whereas, in general, relatively few cantatas by Marazzoli required two or more voices.<sup>84</sup> The works he sent to Florence are likewise of this kind, so they were possibly copies of works commissioned by the Chigi family for private functions; otherwise, they could have been the product of distinct and original commissions from Niccolini or Giovan Carlo de' Medici. Marazzoli wrote settings of many cantata texts by Baldini, as also did Caproli, Carissimi and Rossi.<sup>85</sup> Baldini specialized in satirical and burlesque poems and was one of Marazzoli's close friends.<sup>86</sup>

What is interesting to know, for the better understanding of the correspondence between Marazzoli and Niccolini, is that Sebastiano Baldini and Marco Marazzoli travelled together to Florence in June 1658 to be present at the opening performance of the Cavalli opera *L'Ipermestra*, performed in honour of the birth of the Spanish prince Felipe Próspero, the son of Philip IV and Maria Anna of Austria. Baldini writes to Agostino Chigi about this visit. In Baldini's letter of 15 June 1658 to Agostino Chigi the poet mentions *L'Ipermestra* and writes that during their stay in Florence parts of *Lo sposalizio* were performed; this was a piece written by Baldini, with music by Marazzoli, a few years earlier (in 1653) for the wedding of Anna Colonna and Paolo Spinola. Perhaps Marazzoli had to supervise the performance of this work when it was, apparently, repeated in Florence.<sup>87</sup> Since Niccolini

for more voices: *Chigi* Q.VIII.178–179 and 181; Q.V.69. The cantata volumes contain solo ariettas and cantatas for two or three voices. Composition drafts and fair copies are intermixed.

82. SPECK, *Das italienische Oratorium*, p. 367.

83. MORELLI, *Marazzoli, Marco*. The cantatas written for Pope Alexander VII's holidays at Castel Gandolfo were: *Il lago*, also called *Il riposo*; *Le giustificazioni di Primavera*; *Lo sdegno della Primavera*; *Flora e Zeffiro*; *La chiamata de' pastori di Castel Gandolfo fatta all'autunno*; *Il trionfo della Pace*, *Giustizia e Clemenza riportata da Marte*, *Bellona e Sdegno*; *L'arrivo di Primavera*.

84. CARTER, "The Italian cantata".

85. SPECK, *Das italienische Oratorium*, p. 364.

86. SPECK, *Das italienische Oratorium*, p. 363. Baldini served as secretary to cardinal Francesco Rapaccioli in 1656, and later as secretary of Antonio Barberini. He enjoyed the patronage of Agostino Chigi. He was a member of the Accademia degli Umoristi and also of the Accademia dei Disinvolti at Pesaro.

87. FLAVIA CARDINALE, *Introduzione*, in *Sebastiano Baldini (1615–1685), Le poesie per musica nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana*, ed. Giorgio Morelli, Roma, Istituto di Bibliografia Musicale, 2000, pp. 7–46: 38; MORELLI, *Marazzoli, Marco*, writes that Marazzoli composed this *recitativo*, *Lo sposalizio*, on words by Baldini, in 1653, so a performance in Florence would

was *soprintendente alle musiche* for *Ipermestra*, he certainly made the personal acquaintance of Marazzoli on that occasion. This may explain why their correspondence began in September 1658, probably following an agreement made during Marazzoli's visit.

In one of the five letters Baldini wrote to Agostino Chigi concerning his stay in Florence he even mentions a visit he has made together with Marazzoli to the private palazzo of marchese Niccolini.<sup>88</sup> He relates that, apart from being received personally by the Grand Duke, they visited several musical academies at the houses of illustrious families. He stresses in particular the one held at the palazzo of marchese Niccolini, where Marazzoli accompanied Antonio Rivani's sister in law Lucia Rivani at the harpsichord.<sup>89</sup> After the pair's stay in Florence, Giovan Carlo de' Medici commissioned Marazzoli to compose the music for two serenatas written by Baldini (*I felici e gli infelici* and *La lite tra i sei amanti e Momo giudice*), the first of which was performed in Rome for *contestabilessa* Maria Mancini Colonna and was repeated in honour of the ambassador of Spain.<sup>90</sup> Thus during the years when Marazzoli and Niccolini corresponded and exchanged music, Marazzoli was working concurrently for Giovan Carlo de' Medici.

#### 4. A private musical academy at the palazzo and villa of marchese Niccolini?

It is not known for what precise purpose or purposes Marazzoli and Vannucci sent music to Niccolini. The fact that Marazzoli mentions the singer Antonio Rivani and other "virtuosi" in general may mean that he sent pieces intended officially for the Immobili or the Sorgenti: perhaps not for their full-scale operas, but rather works for smaller, more intimate performances.<sup>91</sup> The songs sent by Vannucci may have had a similar destination. Another

have been a repeat. Fragment of the letter from Baldini to Agostino Chigi: "Le 'celebri virtuose' Angela e Virginia Caprini cantarono i brani facenti parte de *Lo sposalizio*, gruppo di sei recitativi composti in occasione del matrimonio di Anna Colonna e Paolo Spinola duca di Sesto, musicati da L. Rossi, G. Carissimi, M. Marazzoli, M. Savioni, C. Caproli e F. Boccalini." I-Rvat, *Chigi* R.III.69, f. 922.

88. I-Rvat, *Chigi* R.III.69, ff. 912–935v. Baldini also visited Siena, Lucca and Livorno.

89. MORELLI, *Marazzoli, Marco*; CARDINALE, *Introduzione*, p. 38.

90. MORELLI, *Marazzoli, Marco*.

91. *L'Ipermestra* also contained many duets and terzets. See YANS, *Les nobles florentins*, p. 132. WEAVER – WEAVER, *A chronology of music*, pp. 87–143, give information about the *opere musicali* performed in 1658 and 1659.

possibility is that Filippo Niccolini received the songs for private salons (*conversazioni*) held in his villa, or even for a private academy of music. The fact that, according to Baldini, Marazzoli and Lucia Rivani performed in his palazzo seems to support this argument. Moreover, in the Niccolini archive we find a payment note showing that Niccolini ordered the binding of two volumes of music containing several individual ariettas.<sup>92</sup> Although this payment comes from a slightly earlier date than the letters of Vannucci, we may assume that Niccolini did the same with the pieces he received from him. It is even possible that Vannucci sent him music in the preceding months, and that the letters recording the fact have simply been lost.

Further payments made by marchese Niccolini suggest that he held meetings of a private musical academy in his villa. Besides the payment for binding the ariettas, several books containing music such as sonatas for the guitar are described in the "Inventario della Libreria", the inventory of the Niccolini library, which was sold in 1824.<sup>93</sup> Moreover the Niccolini archive preserves many notes of payments made by the marchese during the years 1658–1660 to a violin maker and to a certain *maestro* Stefano, an instrumentalist and harpsichord technician, who were instructed to maintain the musical instruments in his villa and ensure that they were in tune with one another.<sup>94</sup> In these payments mention is made of keyboard instruments, violins, lutes, theorbos, an organ and small guitars.<sup>95</sup> A certain Pompeo Teri in Rome is

92. ANCFi, *Fondo antico* 63, Entrata e uscita 1652–1661: "A dì 17 detto [maggio 1658] scudi uno e una per far legare due libri di Ariette venute da Roma".

93. ANCFi, Registri moderni, Catalogo e stima della libreria (primo quarto del XIX secolo).

94. ANCFi, *Fondo antico* 63, Entrata e uscita 1652–1661: "A dì 13 detto [maggio 1658] a maestro Stefano scudi uno e una [1 scudo e 1 soldo] per accordare gli strumenti che sono in Villa". Maestro Stefano was also called Il Topo, see below. / "A dì 22 detto [agosto 1658] a maestro Stefano scudi uno e 5 per accordatura a due accademici di tutti li strumenti di tasti". / "A dì 14 detto [settembre 1658] scudi uno lire tre al liutaio sono per più assettature di liuti, tiorbe e chitarrini per li accademici". A dì 16 detto [settembre 1658] lire sei a Maestro Stefano Instrumentaio sono per più assettature di instrumenti per il giorno dell'Accademia" / "A dì 28 detto [agosto 1659] scudi uno lire cinque, a M.o Stefano cimbalai per più accordature di instrumenti". / "A dì 16 detto [settembre 1659] scudi dua e una per assettatura di più instrumenti" / "A dì 14 detto [ottobre 1659] scudi uno al liutaio per assettature di violoni" / "A dì 29 detto [ottobre 1659] scudi dua a un organista forestiero che ha accomodato l'organo". / "A dì 29 detto [ottobre 1659] scudi quattro prestati a maestro Stefano detto Topo instrumentaio".

95. On 6 September 1658 Niccolini pays for transporting some instruments from his Florentine palazzo to his villa. ANCFi, *Fondo antico* 63, Entrata e uscita 1652–1661: "A dì 6 detto [settembre 1658] scudo uno lire una per più portature di instrumenti da Firenze alla Villa Nuova et altre mancie".

paid by Niccolini for many lute strings.<sup>96</sup> On one occasion, it is stated that the instruments have to be prepared for the “giorno dell’accademia”, so it is possible that there was one special performance every year. In September 1658 Niccolini pays for the copying of canzonettas for the use of the “accademia”. This may be a payment to Vannucci, but it is more likely that it represents a payment to a Florentine copyist.<sup>97</sup> At the end of August 1659 Niccolini makes a present of 10 *scudi* (this was the equivalent of a monthly income of an average musician at the Medici court) to a Florentine theorbo-player who, according to the note, has often come to play at the private palazzo of Niccolini.<sup>98</sup> These payments, together with the compositions sent by Vannucci and Marazzoli, give some idea of the kind of salons held by Niccolini at his palazzo and villa.

The analysis, in this article, of the correspondence between marchese Niccolini and the musicians Vannucci and Marazzoli has shown clearly that, apart from his important commissions to artists, Niccolini also maintained close contact with musicians, keeping Florence abreast of the latest musical developments. Whether for his private musical academy or for the more “official” academies of the Sorgenti and the Immobili, he acquired many compositions from Rome, an important centre of the cantata and chamber aria in the seventeenth century. Niccolini maintained direct or indirect relations with certain famous composers and musicians of the time, such as Rivani, Carissimi, Caproli and Marazzoli. Some of the musicians and composers from whom he received cantatas, among them Marazzoli and Caproli, had experience of working at important distant courts, such as those of Venice and Paris. Niccolini was not content merely to receive the compositions passively: he was genuinely able to discuss them at a more detailed musical level, as the letters of Marazzoli prove. Via his contact with these Roman musicians, Niccolini gained the means of presenting at home in Florence secular music that originated from the salons of Roman aristocratic families and the Chigi court.

96. ANCFi, *Fondo antico* 63, Entrata e uscita 1652–1661: “A dì 8 detto [febbraio 1660] scudi dieci rimessi a Roma a Pompeo Teri che mi ha mandato per detta somma tante corde di liuto”.

97. ANCFi, *Fondo antico* 63, Entrata e uscita 1652–1661: “A dì 3 detto [settembre 1658] scudi uno per fare copiare più canzonette in musica per l’accademia”.

98. ANCFi, *Fondo antico* 63, Entrata e uscita 1652–1661: “A dì 29 detto [agosto 1659] scudi dieci per donativo al Fiorentino che sona la tiorba, quale è venuto molte volte a sonare in casa”.

The activities of musically knowledgeable copyists such as Vannucci give us insight into the dissemination of baroque music via handwritten copies, as well as information about how certain songs were received. To arouse Niccolini's curiosity, Vannucci often announced new compositions he had received, so that the marchese could introduce pieces in Florence that had just appeared in Rome. Middlemen such as Vannucci could exert an influence on the musical taste of patrons in this way, and an analysis of their activities can help us to gain knowledge about performances of a markedly ephemeral character. Finally, we also learn what species of cantatas were popular in mid-century Florence.

## APPENDIX

### Letters from Giuseppe Vannucci and Marco Marazzoli to Filippo Niccolini and the drafts of the letters from Filippo Niccolini to Antonio Rivani

ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 5: Lettere di diverse persone al marchese Filippo Niccolini

#### 1. Letter from Giuseppe Vannucci (Rome) to Filippo Niccolini (Florence), 7 September 1658

Illustrissimo signor mio et padrone colendissimo,  
già che il Signor Marazzoli ha mandata a V.S. Illustrissima la serenata scrittami, non mancarò di farmi vedere da lui e fare quanto essa m'impone, e per continuare l'incominciato stile, le mando una delle già significate ariette, che desidero non poco sia di sua sodisfattione. Da chi riscuote la mia provisione mi viene scritto quanto V.S. Illustrissima habbia operato, che me sia mantenuta. che però le ne rendo somme gracie, e maggiormente me le confesso tenuto. Le nuove, che ho della nostra corte sono che martedì su le 21 hora la signora sposa [Maria Virginia Borghese Chigi], don Agostino insieme con la signora donna Berenice [della Ciaia] andò per la prima volta a baciar il piede a Nostro Signore, uscita cognita in una bellissima carrozza tutta indorata, dal quale si trattenne sino ad un hora di notte, ritrovandosi anco da Sua Santità il signor cardinale Chigi ed il signor don Mario, e don Agostino. Il giorno seguente poi la suddetta signora sposa andò sola a visitar la regina di Svezia, dalla quale poco dimorò; la sera poi a cena disse che la regina le haveva detto che in Roma vi haveva pochi amici, ma che quelli erano buoni, e che spesse volte la visitavano; [...] Che è quanto per fine rassegnandole la mia obbligata servitù, humilmente la riverisco. Di Roma, a dì 7 di settembre 1658. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

#### 2. Letter from Marco Marazzoli (Rome) to Filippo Niccolini (Florence), 14 September 1658

Illustrissimo signore et padrone mio colendissimo,  
il qui accluso recitativo si puole mandare dentro una lettera, ma una cantata a 3 che ho fatta scrivere in carta grossa l'ho consegnata al procaccio perché mi pareva troppo volume per la posta. V.S. Illustrissima riceverà adunque l'uno e l'altro con la solita sua gentilezza, e già che sento da due ultime sue che le mie bagatelle sono, per benignità di chi le ascolta, qualche poco gradite nella sua accademia, continuarò a servirla con quel maggior spirito che saprò, restandone honorato contro ogni mio merito. Io riverisco la signora Lucia, assieme col signor Antonio e li ringrazio al maggior segno dei favori che fanno alle mie bagatelle. Prego il signor Antonio che favorisci più d'una volta il suddetto recitativo perché, fosse lui che canta così affettuoso, lo trovarà meglio la seconda volta della prima e la terza della seconda. La cantata poi delle Sirene V.S. Illustrissima vi sentirà delle diversità, ma vi vuole concerto et unione se no non compariscono mai quel che sono, parlo però con quel rispetto che si deve ad ogni sorte di virtuosi. Et altro non m'occordo le faccio humilissima riverenza. Roma 14

settembre 1658 Di V.S. Illustrissima humilissimo, devotissimo et obbligatissimo servitore, Marco Marazzoli.

### 3. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 14 September 1658

[...] Le mando un'altra arietta delle scritte, la qual desidero incontri il di lei gusto. [...]

### 4. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 21 September 1658

*Illustrissimo signor mio e padrone colendissimo,*  
 è tale il piacere, che sento mentre m'impiego in cosa di gusto di V.S. Illustrissima che, se bene l'opera porta seco qualche molestia, a me sembra diletto non piccolo; sì che mentre ella si compiacerà di gradire quel poco che fo, a me darà campo di ricever non poca consolatione e d'invigilar sempre le congiunture per poterla in questa parte in particolare servire. Il *signor don Agostino* mi ha dato un libro d'ariette, già alcune settimane promessomi, nel quale ce ne sono da 30 di diversi autori, ma la maggior parte di Carlo del Violino; per quest'altro ordinario le ne mandarò la nota, affinché possa vedere se di esse ne siano tra le sue. Le ne mando una delle già accennate, e credo le gustarà. Il *signor Marazzuoli* non li ho veduto, benché due volte sia andato a casa sua per trovarlo; ho ben veduto il sig.r Baldino, che è tutto suo, e gli ho fatto l'ambasciata, ma esso mi disse che non lo facessi in modo veruno, perché si stimarebbe grandemente offeso; io nondimeno, vedendolo, farò l'impostione de' suoi ordini, a' quali devo sempre obbedire. E rassegnandole la devotione della mia inutile servitù, humilmente la riverisco. Di Roma a dì 21 di settembre 1658. Di VS Illustrissima, obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

### 5. Letter from Marco Marazzoli to Filippo Niccolini, 25 September 1658

*Illustrissimo signore et padrone colendissimo,*  
 ho anticipato due giorni prima, che parta il procaccio a inviare a V.S. Ill.ma qualche altra cosa di musica, perché me vado alla mia vigna alla Riccia a godere un poco di verdura insino che il papa andrà a Castello [= Castel Gandolfo]. Vi è un arietta a 2 soprani, acciò la *signora Lucia* mi continui le sue grattie, e perché non vorrei che nell'accademia qualche basso si lamentasse, che io non mando ancora delle compositioni con la parte grave, ne riceverà una a 3, et un recitativo poi per il *signore Antonio* con un scherzetto di un'arietta fatta fresca copiata nei medesimi fogli. Il recitativo, ancor che vada cantato con un affetto straordinario, l'arietta però bisogna portarla un poco stretta, se no riuscirebbe fredda assai. L'arietta poi nell'ultimo *Difendetemi mi dico* mi rimetto alla bizzarria del *signor Antonio*, onde altro non m'occordo le faccio humilissima riverenza. Roma, 25 settembre 1658. Di V.S. Illustrissima humilissimo, devotissimo et obbligatissimo servitore Marco Marazzoli.

### 6. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 28 September 1658

*Illustrissimo mio signore et padrone mio colendissimo,*  
 [...] L'assicuro bene che ogni mia operatione sarà sempre diretta alle di lei soddisfazioni. Le mando una delle accennate ariette insieme con la nota di quelle che mi ha dato il *signor don Agostino*; ne starò pertanto attendo [= attendendo] risposta per saper quale io devo copiare

per mandarla poi a suo tempo a V.S. Illustrissima, la quale supplico a conservarmi in buon grado della sua gratia, mentre con somma riverenza le bacio le mani. Di Roma a di 28 di settembre 1658. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

#### 7. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 5 October 1658

Illustrissimo signore et padrone mio colendissimo,  
haverà V.S. Illustrissima a quest'hora ricevuta la nota delle canzone datemi dal *signor don Agostino*, e perciò ne starò attendendo la risposta per poterla servire di quelle, che non ha-verà. Le ne mando una delle già scritte la quale vorrei che fusse a sua sodisfattione. Mi viene scritto da chi riceve la mia provisione che il sig.r Vittori lo trattiene d'oggi in domane a dargliene, e che, essendo già scorsi due mesi, benché gli habbia detto che non vi sia ordine in contrario, dubita di qualche novità; onde supplico V.S. Illustrissima che voglia con la sua solita carità ed autorità a riparare al tutto quando ve ne sia di bisogno [...]

#### 8. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 19 October 1658

[...] Ho veduta la nota delle canzone, che ella non ha, ché perciò, conforme il solito, resterà servito per ogni ordinario almeno d'una, non permetterndo le mie occupationi che ne possa copiare più d'una la settimana. Le ne mando pertanto una con supplicarla di qualche suo comandamento di più rilievo [...]

#### 9. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 26 October 1658

[...] Le mando conforme il solito una dell'accennate ariette, con desiderio di sapere, se gli habbia mandata quello che incomincia *Non ve lo voglio dire* poiché non riscontro d'haverla mandata, e mi pare d'haverla copiata, onde questa non la mandarò, sino che ella non me renderà avviso, e per non mi stare, quando ho tempo, vo copiando quelle del *signor don Agostino* affinché possa esser sempre servita di qualche d'una di esse. [...]

ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 6: Lettere di diverse persone al marchese Filippo Niccolini

#### 10. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 2 November 1658

Illustrissimo signore mio Signore et Padrone Colendissimo,  
ricevo l'humanissima di V.S. Illustrissima intendendo con mio gusto che ella non solamente ha ricevuta la canzone con altro, ma che il tutto con la solita sua benignità ha gradito questa mia piccola fatiga, cosa che maggiormente mi avvalora per servirla in questo, ed in cose di maggior rilievo, quando mi volesse favorire de' suoi comandi. Hieri nel ritornar dal San Pietro co' paggi trovato, passato il ponte, il *signor Marazzoli* con due altre musici di Palazzo, essendo eglino stanchi, gli messi in carrozza, ove ebbi campo di rappresentare al medesimo l'ordine che tenevo da V.S. Illustrissima. Lui disse che ci saremmo riveduti, che intanto le scrivessi, che essendo egli ritornato da Castello, haverebbe ricominciato a servirla nel modo di prima. Le mando un'altr'arietta delle accennate, e così farò in avvenire; vi è anco aggiunta

una relatione della canonizzazione del santo nuovo. Mi resta il supplicarla de' suoi comandi, mentre dal cielo le desidero ogni prosperità. Di Roma a dì 2 di novembre 1658. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

[on the left edge:] Dopo haver sigillata la lettera, ho veduto il sig. Marazzoli, che mi ha detto che tien credito con V.S. Illustrissima 57 giuli;<sup>99</sup> se vuole glieli paghi per lei, me ne dia parte, ché subito lo sodisfarò. Se la somma fosse stata piccola, l'haverei sodisfatto subito, ma ciò non ho voluto fare senza nuovo ordine.

### 11. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 9 November 1658

[...] Giacché mi accenna non haver ricevuta la canzone scrittala, ne la mando hora, e credo, che non sarà delle inferiori delle già ricevute. Attendo tuttavia a copiare il libro, acciò possa restare sempre servita. [...]

### 12. Letter from Marco Marazzoli to Filippo Niccolini, 9 November 1658

Illustrissimo signore et padrone mio colendissimo,  
per continuare a servire V.S. Illustrissima conforme sono obbligato, l'invio per l'accademia  
l'accuso recitativo. La supplico a compatirmi se non ho continuato a fare il mio debito, per-  
ché mentre si sta con altri, bisogna servire. Con l'absenza del signor Antonio non so come se  
la passerà la conversazione musicale, certo che manca un ingrediente molto esquisito, tuttavia  
l'essere V.S. Illustrissima così pariale della professione farà sempre concorrervi soggetti mira-  
bili per meritare gli onori che abbondantemente e generosamente V.S. Illustrissima suol  
farli. Io ancora molte volte mi ci desidero, ma già che non mi è dato di poter meritare tal  
gratia. Supplico V.S. Illustrissima a credere che con mio particolar gusto le inviarò sempre  
qualche mia bagatella, acciò venga aggradita dalla sua infinita benignità, e honorata da una  
corona di virtuosi così qualificati, come sono cotesti di cotesta città; e qui per fine le faccio  
humilissima riverenza. Roma, 9 novembre 1658. Di V.S. Illustrissima humilissimo, devotissi-  
mo et obbligatissimo servitore Marco Marazzoli.

### 13. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 16 November 1658

Illustrissimo signor mio signore et padrone colendissimo,  
mi è dispiaciuto, che la mia lettera di 2 del corrente non sia arrivata a V.S. Illustrissima al  
tempo dovuto, poiché havevo ambizione che ella fosse dei primi ad haverne la inclusa re-  
latione; mi consolo nondimeno, che la non sia andata male, giaché haverà veduta la mia  
ottima volontà in servirla. Domani procurerò di vedere il signor Marazzoli e dirògli quanto  
ella m'ordina. Da un gentiluomo del signor don Agostino mi fu data una nuova arietta, la  
quale è nuova e però, senz'altro avviso, le ne mando, facendole sapere, che quando sono  
disoccupato sempre vò copiando delle accennate. Mi conservi nella buona disposizione del  
suo affetto, mentre humilmente me le dedico, e la riverisco. Di Roma a dì 16 di novembre  
1658. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

99. A *giulio* was a silver coin minted in the Papal State; ten *giulii* making up one *scudo*.

#### 14. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 23 November 1658

Illustrissimo signor mio signor et padrone colendissimo,  
 sono stati i tempi così stravaganti, che io non ho mai potuto andare a Monte Cavallo<sup>100</sup> per vedere il signor Marazzuoli, e con bel modo fargli sapere il suo sentimento; non mancarò pertanto di usarne diligenza e riferirgli il tutto. Le mando intanto due delle accennate, le quali sì corte, ma però mi paiono vaghe; sentirò piacere, che incontrino il gusto di V.S. Illustrissima nel modo che io desidero, alla quale facendole humilissima riverenza le prego dal cielo ogni prosperità. Di Roma a dì 23 di novembre 1658. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

#### 15. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 30 November 1658

[...] Le mando una delle accennate; se questa haverà fortuna di trovar luogo fra le altre mandatole, io ne riceverò molto piacere. [...]

#### 16. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 7 December 1658

Illustrissimo signor mio signor et padrone colendissimo,  
 essendo stati tempi stravaganti e cattivi, ha cagionato, che la posta di Genova non è arrivata in tempo di poter scrivere la ricevuta delle lettere, quando però ve ne sia di quelle di V.S. Illustrissima che essendone, le risponderò per quest'altro ordinario. [...] Le mando una delle accennate canzone, e con questo humilmente la riverisco. Di Roma a dì 7 di dicembre 1658. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 7: Lettere di diverse persone al marchese Filippo Niccolini

#### 17. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 8 March 1659

Illustrissimo signor mio signor et padrone colendissimo,  
 dalla cortese di V.S. Illustrissima intendo la ricevuta dell'arietta e godo non poco che habbia incontrato il suo genio. [...] Le mando un'altra arietta delle accennate, ché questa ancora credo seconderà il suo genio. [...]

#### 18. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 19 March 1659

Illustrissimo signor mio signor et padrone colendissimo,  
 la settimana passata fui talmente occupato nel servizio degli eccellentissimi padroni, che fui necessitato a tralassar di scrivere a V.S. Illustrissima conforme al mio solito, dispiacendomi assai d'haverla defraudata del solito tributo. Gradirà per tanto la qui aggiunta, che è del signor

<sup>100</sup> Monte Cavallo was the usual toponym for the Palazzo di Monte Cavallo, the pope's residence, presently the Palazzo del Quirinale, the official residence of the president of the Italian Republic.

Carlo del Violino, ed è a mio giuditio bella, tale desidero sia al suo. Intendo di Siena che il signor Borghesi sia venuto a Fiorenza per riverirla in persona e rassegnarle i suoi ossequi, con supplicarla del suo patrocinio, dal quale io parimente la supplico affinche per la di lei intercessione resti consolato. [...]

#### 19. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 11 April 1659

[...] Godo poi non poco che l'aria ultimamente mandatale, sia stata di suo gusto. Le ne mando una del medesimo autore, che anco questa credo che sarà di suo genio. [...]

#### 20. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 19 April 1659

[...] Si appagherà d'una pronta volontà e delle solite bagatelle di qualche arietta che non sono di niun rilievo. Me ne sono state date quattro che mi dicono esser nuove; io non sapendolo ne le mando la nota, affinche veda se l'ha tra le sue o nò; e sono le seguenti, cioè 1. *Me lo volete dire se m'amate o non m'amate.* 2. *Miratemi quanto potete.* 3. *In sentier dinupato, che sopra il mar s'estende.* 4. *Sentite sentite se Amor me la fa.* Ne starò attendendo risposta per poterla servire in evento che non l'abbia. [...]

#### 21. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 17 May 1659

Illustrissimo signor mio signor et padrone colendissimo,  
scusarà V.S. Illustrissima se la settimana passata io mancai di rassegnarle i miei dovuti ossequii, e del solito tributo dell'arietta. La visita del signor ambasciatore Franceschi ne fu causa. [...] Le scrissi la nota di alcune ariette a tre; né mai ho avuto lume, se ella l'abbia appresso di sé; ne attenderò l'avviso, accompagnato coll'honor de' suoi comandamenti. [...]

#### 22. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 24 May 1659

Illustrissimo signor mio signor et padrone mio colendissimo,  
accuso la cortese di V.S. Illustrissima, giuntami grata per intenderla di lei buona salute, e che l'ultima arietta habbia dato nel suo genio. Le ne mando una di quelle, che ultimamente le ho accennato, e perché da chi me l'ha data mi vien detto essere delle nuove, io l'avventuro, benché non sia certo, che ella non l'abbia. Starò intanto attendendo l'avviso se si trovi l'accennate, delle quali sarà servita, non havendole, accertandola che tutta la mia mira è d'incontrare il di lei genio. [...]

ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 8: Lettere di diverse persone al marchese Filippo Niccolini

#### 23. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 7 June 1659

Illustrissimo signor mio signor et padrone colendissimo,

sono così rilevanti le obbligazioni, che professo a V.S. Illustrissima che le mie debolezze non arrivano ad un minimo segno di potermele in qualche parte mostrar grato come io desidererei; ben è vero che mi consola la di lei gentilezza come quella che si appaga anco di cose di niun momento, e d'una buona volontà, la quale trovarà in me sempre prontissima ad incontrar i suoi cenni. Le mando una delle accennate, e questa è l'ultima; sicché starò attendendo risposta, se si trova appresso di sé quelle che ultimamente li scrissi; e di presente ne ho avute due del signor Carlo del Violino che cominciano così: *Par che il core me lo dica*; l'altra, *sentite come fu*. Se queste non l'haverà, ne resterà servita. E qui humilmente facendole riverenza, le desidero ogni vero contento. Di Roma, a dì 7 di giugno 1659. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

#### 24. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 21 June 1659

Illustrissimo signore et padrone mio colendissimo,  
 mi è stato di sommo piacere intendere, che l'ultima arietta mandata a V.S. Illustrissima sia stata di suo gusto e l'assicuro che sempre invigilo per tenerla provista ed hora più che mai usarò diligenza in provederla di quelle, che mi accenna, essendomene state promesse alcune. Le mando hora una di quelle [che] scrive non havere, la quale mi do a credere, non le dispiacerà. Intanto se intenderò che non habbia le accennate a due e tre voci, sarà servita di quelle ancora. Sento dispiacere che ella non stia a conto di sanità, come desiderrebbe; so che se Dio benedetto esaudisce le mie orationi, ella starà sempre bene. Auguro un figlio maschio alla signora Lucia, la qual prego V.S. Illustrissima a riverirla in mio nome. Et humilmente le bacio le mani. Di Roma, a dì 21 di giugno 1659. Di V.S. Illustrissima umilissimo servitore Giuseppe Vannucci.

#### 25. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 6 July 1659

Illustrissimo signore et padrone colendissimo,  
 nel sentire dalla cortese di V.S. Illustrissima che l'ultima arietta mandatele è stata di suo gusto, mi è stato di piacere così singolare, che non posso con parole spiegarla, già che la mia mira è d'incontrar sempre le di lei sodisfattioni. Le ne mando hora una a due [voci] del signor Carrissimi, che credo non sarà inferiore all'altre. Godo non poco che si sia verificato il mio augurio del figlio maschio nella persona della signora Lucia; che rendo molte gratie dell'avviso, e supplicola a rallegrarsene seco in mio nome. Mi è però stato di sommo disgusto l'intendere che a sanità ella non istia come desidera; l'assicuro che hiermattina in particolare, che ricevei la sua nell'andar a dir messa alla mia parrocchia, che è vicino a San Filippo, io non mancai di supplicar quel santo, che da Dio benedetto le volesse intercedere l'intera sanità, sì come fò nei miei sacrifici, e spero che Sua Divina Maestà ne habbia da conceder la grazia. Son trascorse molte settimane, che non ho veduto quello che mandò il foglietto; mi farà grazia avvisarmi se egli continovi, affinché io ancora possa far con esso le mie parti. Rassegnandole per fine i dovuti ossequii della mia servitù, le prego dal cielo ogni prosperità, di Roma, di 6 di luglio 1659. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

### 26. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 12 July 1659

*Illusterrissimo signor et padrone mio colendissimo,*  
 fin a tanto che io non intendo l'intera recuperata sanità di V.S. Illustrissima, io non posso trovar quiete veruna, dal che può argumentare con quanto ardore io preghi Nostro Signore a prestamente restituirla essendo la di lei salvezza mio particolare interesse. Le mando un'aria a tre; se questa incontrerà il suo gusto, e quello di cotesti signori virtuosi, mi sarà cosa grata. Me ne sono state promesse due o tre, che son uscite dalla penna adesso, il nome delle quali non mandarò, già che son sicuro che ella non l'ha. Mi conservi nella sua buona grazia, mentre desideroso dei suoi comandamenti, humilmente la riverisco. Di Roma a dì 12 di luglio 1659. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

### 27. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 19 July 1659

*Illusterrissimo signor et padrone colendissimo,*  
 più volte ho significato a V.S. Illustrissima che io non posso ricever maggior consolatione di quella, che sento quando intendo che quel poco che fo in suo servizio, le è grato: ora le confermo l'istesso; onde può credere senza fallo, che la cortese di V.S. Illustrissima mi sia giunta gratissima, benché amareggiata alquanto per non ritrovarsi ella d'intera e perfetta salute [...] e ne supplico Dio che lungamente gliela faccia godere. Le mando un'altra canzone a tre [voci], piaccia al cielo, che in Lei trovi quel ricetto, che hanno trovato l'altre. E qui per fine humilmente la riverisco. Di Roma, a dì 19 di luglio 1659. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

### 28. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 26 July 1659

*Illusterrissimo signor et padrone mio colendissimo,*  
 si persuada a credere V.S. Illustrissima (come veramente è) che l'haver io inteso dalla corteissima sua l'acquisto che va facendo della sua primiera sanità, mi è stato di non ordinario contento: ne resisterò dal pregarse humilmente *Sua Divina Maestà* che la ritorni nella prosperità e nella robustezza. Le mando un'arietta che mi vien detto esser delle nuove, la quale è assai bizzarra, piaccia a Dio, che possa comparire fra le altre. [...] E qui finisco senza mai finir di riverirla. Di Roma, a dì 26 di luglio 1659. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

### 29. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 2 August 1659

*Illusterrissimo signor et padrone mio colendissimo,*  
 posso accertar V.S. Illustrissima che la sua cortese lettera mi è stata di somma consolatione, sì per haver inteso, che ella va tuttavia ristorandosi, come dell'aggradimento delle ariette. Si persuada pure, che non tralasso mai occasione, che mi si porga, di servirla, così ricercando il suo merito, e stringandomi le mie non vulgari obbligazioni. Le ne mando un'altra, che credo non si vergognarà di comparire con l'altre; quando non riuscisse di suo genio (che non lo credo) si appaghi della mia volontà tutta intenta ad incontrar il suo gusto. [...] Et humilmente la riverisco. Di Roma il dì 2 agosto 1659. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

### 30. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 9 August 1659

Illustrissimo signor et padrone mio colendissimo,  
 non so se V.S. Illustrissima haverà ricevuta l'ultima mia che pur quella veniva accompagnata  
 dai dovuti ossequii che le devo, e da una canzonetta che penso non le sarà stata ingratia. Ven-  
 go nel medesimo modo con questa con accompagnarla con un'arietta a due voci, la quale  
 prego Dio, che ritrovi appresso lei la sodisfattione, che hanno trovato l'altre. [...] Le rassegno  
 intanto la devozione della mia obbligata servitù, e le prego dal cielo il colmo d'ogni felicità.  
 Di Roma a dì 9 di agosto 1659. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo e devotissimo servitore  
 Giuseppe Vannucci.

### 31. Letter from Giuseppe Vannucci to Filippo Niccolini, 16 August 1659

Illustrissimo signor et padrone mio colendissimo,  
 mentre intendo dalla cortese di V.S. Illustrissima che l'ariette, che le mando, riescono di suo  
 gusto la molestia che si suol ricevere in copiarle mi si converte fatta in gusto; sì che non  
 la guardarò ancorché i caldi siano eccessivi, purché abbia fortuna che ella aggradisca la mia  
 buona volontà. Già sapevo che l'amico non l'averebbe servita nel particolar di prima; mi  
 ha però promesso che passate alcune settimane, ritornerà a servirla come prima. Le mando  
 un'altra arietta che penso sarà di suo gusto. [...] La ringrazio e la supplico a continuarmi  
 nella sua grazia qui augurandola prosperità, le fò humiliissima riverenza. Di Roma a dì 16 di  
 agosto 1659. Di V.S. Illustrissima obbligatissimo servitore Giuseppe Vannucci.

ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 4: Lettere di diverse persona al marchese  
 Filippo Niccolini

### 32. Letter from Alessandro Cecconi (Florence) to Filippo Niccolini (Florence), 23 December 1651

[...] Godo che la fortuna mi sia stata favorevole con farli recapitare la lettera che di Vienna  
 l'inviai, ché tanto mi ha detto mio fratello, e perciò non starò a replicarle d'avantaggio per  
 adesso; solo le dirò che vivo un poco fracassato, ma di ottima salute, e se non fossi passato per  
 l'ottava meraviglia del mondo che è la strada da Mestre a Padova e poi a Bologna, sempre in  
 terra, mi porterei ancor migliore; giuro a V.S. Illustrissima che ogni volta che fisco il pensiero  
 a quella mi si raccapricciano le carni e mi si dirizzano i capelli. Hebbi un incontro tre miglia  
 lontano da Ferrara tanto favorevole che V.S. Illustrissima ne goderà anch'ella e fu che il signor  
 marchese Pio Obizii<sup>101</sup> si compiaue in una sua barca dar a me et a' miei cavalli il passaggio  
 fino a Ferrara, il tutto sotto il solo titolo di servitore di V.S. Illustrissima, senza che m'abbia  
 conosciuto per altro, né ardi farmi conoscere; non mancai di predicarli le reali qualità e le  
 uniche prerogative della regina mia signora [Cristina di Svezia] con tale ardore e tale ardore,  
 che alla fine si chiamò vinto e convertito, e per segno del suo devoto affetto mi ha promesso  
 fare legare quanto prima una quantità di sue poesie, et inviarle a Sua Maestà. Egli mi disse che  
 il signor duca di Mantova preparava alcune giostre e tornei, e che a lui ne haveva dato l'as-  
 sunto e perciò se ne spostava a Ferrara per far provisione e di homini e cavalli e pennacchieri,

101. The marchese Pio Enea II degli Obizzi (1592–1674), librettist and patron of opera.

ma non si domandava troppo satisfatto del duca, perché applicava più al gioco che ad imparar bene la sua parte e li pareva che in tali feste troppo vi entrassi l'aritmetica. [...]

ANCFi, *Fondo antico* 246, inserto 11: Minute di Filippo Niccolini 1658–1659

**33. Letter (draft) from Filippo Niccolini to Antonio Rivani at Innsbruck, 11 October 1658**

Mediante la lettera di V.S. de' 4 del corrente scritta in Venezia io sento l'arrivo suo non del tutto felice in quella città, se ben tale può dirsi che supera le tempeste. Io l'ho veramente compatita considerando il travaglio dell'animo suo non avezzo alle ingiurie de' tempi, et immaturo per gli incomodi dei viaggi. Voglio però credere che Iddio benedetto habbia con tale accidente amareggiata nel principio la prosperità del suo cammino per imprimerle più fissamente nel cuore. Con l'emergenza dei pericoli la necessità che haviamo di stare bene a tutte l'ore con esso: onde suppongo che apprendendo ella questa verità saprà contenersi in maniera da non perdersi negli incontri come avviene a chi stà scomposto nei sentimenti e lontano dalla pietà. Refletta bene alle forme del suo vivere, rimirando continuamente alla propria condizione; et combinando i casi, che possono succedere nella grandezza o diversità delle corti et in paese straniero, in ordine a che pare più che mai necessaria una precisa assistenza del Cielo. Dal quale come io non lascerò di pregarlene, così procuri ella di rendersene capace, et riceva dalla pienezza del mio affetto il senso di queste sincere espressioni. Con che, aggradendo a V.S. la puntualità in darmi nuova di sé, l'attendo anche dagli altri luoghi ove ella sia per capitare. Con che le bacio etc.

**34. Letter (draft) from Filippo Niccolini to Antonio Rivani at Brunswick, 29 March 1659**

Mediante la lettera di VS dell' 8 di gennaio et de 6 febbraio veggo quanto ella prema di havere la mia assistenza a fine di concludere il trattato con i padri de' Servi per entrare in possesso di quella loro villa di Montepiano; et io per me non mi ritirerò mai di prestarle ogni aiuto, et in tutte le forme che ella vorrà, come ho procurato di fare in qualsivoglia occasione. Ma mi par bene debito d'affetto il metterle adesso in considerazione; che essendo V.S. con tante fatiche arrivato una volta a vedere il frutto della sua virtù in qualche notabile avanzo di danaro, è ben dovere che ella se la goda, et né cavi quelle soddisfazioni e quei comodi che richiede la sua condizione et il suo bisogno. Ma non giudicherei già conveniente il defraudare con tutto ciò la sua casa di quel sollievo che può una volta sperare dai suoi acquisti e dalle sue fortune, mentre vi è modo, che ella medesima possa pienamente soddisfarsi e godere a sufficienza dei suoi effetti, et che restino insieme vive le speranze de' suoi nepoti, e stabilito in qualche miglior maniera il fondamento della sua casa. Dunque stimerà V.S. così poco i propri sudori, i disastri et i pericoli che si incontrano nelle servitù e nei viaggi, che voglia poi gettare in un tratto tutto il prezzo di essi, come seguirebbe appunto se ella facesse lo sborso, che ora sta disponendo di fare della miglior parte delle sue sostanze per cambiarle con l'usufrutto d'una possessione, che mai finalmente sarà sua et che ella potria forse arrivare a godere pochi giorni, mentre così frale, et incerta è la vita degli huomini? Or quanto meglio saria, et per sé et per i suoi l'haver tanta pazienza di mettere insieme et conservare quelli acquisti, che vorrà concederle la sorte, per rinvestirsi a suo tempo nella compra libera d'una buona

possessione che servisse a V.S. a sostegno, et assicurasse eziandio lo stato della sua casa. Io propongo tutto ciò alla di lei considerazione perche si contenti di reflettervi con maturità, poiché son certo ch'ella dovrà poi riconoscere, che tali sentimenti sono a me dettati dall'amore con che io riguardo le cose sue, et quelle del suo sangue; che nel resto mi troverà ella sempre pronto a compiacerla in tutti i modi.

P.S. È stato da me il signor Parrocchiani et mi ha proposto un partito per lei che mi pare molto meglio del primo, et a questo io non saprei se non consigliarla, et aiutarla efficacemente, poiché trattandosi di pigliare a livello un podere assai grosso, che tiene il signor principe cardinal nostro signore nel territorio pistolese, crederei che mi riuscisse di persuadere Sua Altezza Reverendissima a concederglielo con un vantaggio più che ordinario nel prezzo del canone, che sarebbe una bella negoziazione.

### 35. Letter (draft) from Filippo Niccolini to Antonio Rivani at Frankfurt, 10 May 1659

Da Franchfort mi dà V.S. nuove di sé con lettera del 12 del passato; et io aggradisco a questa sua cortese cura, godendo altresì di sentire che ella si trovi in possesso d'una buona salute, et attendendo a suo tempo di vederla felicemente giunta a Innspruk, ove ella s'incamina per passare a Vienna. Mi persuado se V.S. troverà in mano al signor abbate Viviani una buona massa di lettere a Lei dirette, poiché non comprendo che ella ne habbia ricevuta alcune mie scritte un pezzo fa, nelle quali le rispondevo diffusamente i miei sensi sopra il negozio di Montepiano; né credo che V.S. li riconoscerà se non pieni d'affetto e di parzialità verso il servizio della sua persona, e della sua casa; et ora le confermo che sono dispostissimo di impiegarmi con calore in tutto ciò che mi sarà proposto dal signor Parrocchiani, o da chiunque che per lei maneggi questo affare.

Le sventure della Settimia et dell'i altri virtuosi ridotti in calamità devono servire a V.S. d'esempio per regolare con prudenza le forme del suo vivere, ma non già di timore per diffidare della protezione dei serenissimi padroni, la mano de' quali serve bensì di saldo appoggio a chi sa bene adoprarla, come di rovina a chi se ne abusa. Onde deve V.S. stimare molto la permissione che le ha concessa il signor principe cardinale nostro signore di far questo viaggio nel quale nasce a lei sì grande occasione di mettere in avанzo qualche buon peculio per sostegno dell'età matura; et loderò perciò assaiissimo che V.S. non trascurasse di rimettere in Italia tutto il danaro, che si ritrova, ché mi persuado ascenda a somma molto maggiore che di 300 scudi, perché conducendolo ella con sé, avverta, che avventura la vita a pericoli gravi, et presta anche una prossima occasione a che [= chi] le assiste personalmente di esserne poco fedele. Mi muove l'amore a metterle in considerazion tutto ciò. Et confermandole intanto etc.

## Sommari

VASCO ZARA, *Métaphores littéraires et stratégies de composition: un autre regard sur les rapports entre musique et architecture au Moyen Âge*

Preceduta da un rendiconto storiografico e metodologico delle diverse maniere di esplorare l'analogia musica–architettura durante il Medio Evo (simbolica, proporzionale e semantica), la ricerca suggerisce la possibilità di un ulteriore approccio: compositivo. Partendo dalla proposta elaborata da Edward Lowinsky di differenziare la concezione polifonica medievale — successiva — da quella rinascimentale — simultanea — si cerca di stabilire un parallelo tra due tecniche di composizione medievali: quella musicale basata sulla ripetizione di un frammento melodico prestabilito (*il cantus firmus*), e quella architettonale basata sulla ripetizione *ad quadratum* e *ad triangulum* di figure geometriche prestabilite. Se l'analisi delle fonti non può che essere induttiva, uno scritto del tardo Quattrocento, l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (Venezia, Aldo Manuzio, 1499), testimonia non solo la percezione cosciente del paragone tra i due metodi compositivi, architettonico e musicale, ma certifica altresì il superamento della *techne* medievale: il processo di composizione non si basa più sulla ripetizione di un frammento, geometrico o musicale che sia, capace di stabilire forma e lunghezza dell'oggetto (principio additivo), ma al contrario su un principio unitario che, partendo dalla totalità dell'oggetto, calcola e ricava una norma proporzionale a cui riportare tutti gli elementi strutturanti l'oggetto stesso (dimensioni degli spazi, cadenze). Altri fattori, provenienti da direzioni diverse, convergono a rafforzare tale ipotesi: l'impaginazione della partitura musicale, la funzione mnemonica delle figure geometriche, gli espedienti retorici; allargando in questo modo l'orizzonte di ricerca alla storia delle mentalità e ai cambiamenti culturali in atto nel passaggio tra Medio Evo e Rinascimento.

**ELISA GOUDRIAAN, “*Un recitativo per il signor Antonio con un scherzetto di un’arietta fatta fresca fresca*”: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini**

Negli anni 1658–1659 il marchese fiorentino Filippo Niccolini (1586–1666) ricevette ventotto lettere contenenti composizioni musicali inviategli da Giuseppe Vannucci, suonatore di violone e copista attivo a Roma nell’entourage della famiglia Chigi. Inoltre ricevette alcune lettere da Marco Marazzoli con recitativi e ariette appena composti. Le lettere di Vannucci e Marazzoli, insieme con altri documenti provenienti dall’archivio privato della famiglia Niccolini di Camugliano, oggi conservato a Firenze, permettono di gettare nuova luce sulle fasi iniziale della disseminazione di musica barocca romana e sulla sua ricezione a Firenze. Allo stesso tempo l’articolo dimostra l’esistenza di una piccola accademia di musica presso la villa del marchese Filippo Niccolini, la cui figura di mecenate musicale resta ancora inesplorata.

Nel corso di lunghi anni (1622–1663) il marchese Niccolini fu maestro di camera del principe Giovan Carlo de’ Medici, fratello del granduca di Toscana Ferdinando II de’ Medici. Grazie a questa posizione poté commissionare opere d’arte a famosi pittori fiorentini e non fiorentini. Mentre il mecenatismo artistico del marchese Niccolini è stato illuminato da diversi contributi scientifici, i suoi contatti con i musicisti e più in generale con la musica sono ancora da indagare. L’articolo prende in esame per la prima volta i suoi rapporti con alcuni musicisti, quali Marazzoli, Vannucci e pochi altri.

Quando nel 1644 il principe Giovan Carlo de’ Medici fu nominato cardinale e di conseguenza dovette recarsi spesso a Roma, il marchese Niccolini a Firenze lo rappresentò agendo come soprintendente ai progetti culturali del cardinale (tra i quali la costruzione del teatro la Pergola) e viceprotettore delle accademie teatrali da lui patrocinate (per esempio, l’Accademia degli Immobili e quella dei Sorgenti). Niccolini fu inoltre investito talvolta del ruolo di soprintendente alle musiche per i drammi musicali fatti rappresentare dall’Accademia degli Immobili.

Giuseppe Vannucci, figura fin qui sconosciuta di copista e suonatore di violone frequentava la corte dei Chigi a Roma, mantenendo stretti rapporti con i principi Agostino e Mario Chigi, rispettivamente il nipote e il fratello del papa regnante Alessandro VII. Vannucci ricevette dal principe Agostino un volume con trenta ariette, in gran parte di Carlo Caproli, e decise di copiarlo per intero a beneficio del marchese Niccolini. Oltre al libro di ariette del principe Agostino, Vannucci spediva settimanalmente al marchese fiorentino alcune ariette di nuova composizione non appena queste iniziassero a circolare negli ambienti della corte romana. Per essere sicuro che Niccolini non possedesse già alcune di queste ariette Vannucci gli forniva preventivamente gli incipit dei testi, grazie ai quali possiamo conoscere diverse arie e cantate finora ignote ai cataloghi delle opere di Carissimi, Caproli e forse anche di Antimo Liberati.

Marco Marazzoli, tra l'altro, inviò personalmente alcune sue cantate al marchese Niccolini tra settembre e novembre 1658. Niccolini e Marazzoli si erano incontrati alcuni mesi prima, quando Marazzoli si era recato a Firenze, insieme con il poeta Sebastiano Baldini, per assistere alla rappresentazione dell'*Ipermestra* di Cavalli. In tale occasione Marazzoli era stato ospite della conversazione nel palazzo del marchese Niccolini. Nei mesi seguenti continuò a inviare al marchese alcune sue nuove composizioni, discutendo con lui a un livello di raffinata competenza. Spesso Marazzoli aveva in mente quale dei cantanti presenti a Firenze avrebbe potuto cantare i suoi brani, destinandone alcuni espressamente al celebre Antonio Rivani. Marazzoli fornì pure alcuni suggerimenti sull'interpretazione di certi passaggi difficili, descrivendo anche il carattere delle cantate.

Le composizioni musicali mandate da Vannucci e Marazzoli erano forse commissioni ufficiali delle Accademie degli Immobili e dei Sorgenti. È anche possibile, tuttavia, che queste composizioni fossero destinate all'accademia musicale privata di Niccolini, che il marchese teneva nel suo palazzo fiorentino e nella sua villa a Camugliano, come lasciano supporre alcuni documenti rinvenuti nell'Archivio Niccolini, tra cui pagamenti per la rilegatura delle ariette venute da Roma e per l'accordatura di vari strumenti, quali violini, liuti, tiorbe, chitarre e un organo.

Grazie alle opere musicali ricevute dal marchese Niccolini, la musica proveniente dagli ambienti aristocratici romani poté essere introdotta a Firenze. La possibilità di ricostruire il repertorio delle musiche ci permette di avere un'idea più chiara sulla vita di certe accademie o conversazioni di carattere effimero, che non hanno lasciato molte tracce della loro attività. C'è da notare infine come in certi casi, i copisti potessero influenzare il gusto dei loro committenti e orientare il collezionismo musicale.

#### INÈS DE AVENA BRAGA, *Three Castel recorders: Rome, Edinburgh and especially Nice*

L'articolo è focalizzato sull'unico flauto diritto contralto di N. Castel, oggi conservato nel Museo Lascaris di Nizza. Dal momento che si tratta dell'unico flauto diritto italiano esistente dell'epoca barocca che presenta doppi fori, e uno degli undici oggi conservati ad avere tale caratteristica, esso costituisce un raro esempio di questa comoda innovazione, diventata uno standard in tempi moderni, seppur modificando l'originale design dello strumento.

Ben poco sappiamo sulla figura di Castel, benché nel campo della costruzione dei flauti diritti italiani del tempo la sua produzione sia altrettanto significativa di quella di Giovanni Maria Anciuti, sia per numero sia per qualità degli strumenti. L'articolo offre una disamina complessiva degli strumenti esistenti di Castel, includendo le poche informazioni reperite nei cataloghi e tramite comunicazioni private. Viene altresì dimostrato un legame del costruttore con Venezia, individuando pure il repertorio cui erano destinati i suoi flauti.

Al fine di contestualizzare la produzione di Castel, vengono presi in considerazione anche altri due suoi flauti diritti ancora esistenti: un flauto di voce (Roma, Museo degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia) e un soprano (Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments).

L'articolo affronta gli aspetti costruttivi degli strumenti di Castel, come pure — quando è possibile — le loro qualità foniche, con particolare riguardo al *voicing*. Vengono anche messi in discussione i moderni tentativi di aggiornare e riparare gli strumenti. Lo studio è corroborato e illustrato dalle immagini fotografiche e da un grafico delle sezioni dei fori dei tre strumenti sopra menzionati, grazie al quale, ragionando sulle differenze di misura, è possibile individuare un'idea progettuale di Castel.

Se teniamo conto di quanto poco sia noto su Castel, i suoi flauti possono rivelarsi funzionali per provare a precisare l'ambito cronologico in cui si svolse la sua attività, come pure l'influenza che potrebbe aver avuto come costruttore di strumenti sull'ambiente musicale, tentando di stabilire un legame con un possibile repertorio per il flauto contralto di Nizza. Infine, viene posto in discussione l'uso pratico del doppio foro, esaminando il repertorio flautistico veneziano del tempo quale prova della reale necessità o dei vantaggi di questa eccezionale caratteristica.

**JASMIN CAMERON – MICHAEL TALBOT, *A many-sided musician: the life of Francesco Barsanti (c. 1690–1775) revisited***

Gran parte delle musiche di Francesco Maria Barsanti che conosciamo e ammiriamo al giorno d'oggi altro non sono che frammenti isolati: le sonate per strumenti a fiato, i concerti grossi con corni e timpani; gli arrangiamenti delle arie scozzesi. A confronto, il suo profilo biografico si presenta invece più unitario, grazie a un resoconto di John Hawkins (1776), a quanto pare fondato su informazioni fornite dallo stesso compositore, sebbene non necessariamente ricordate alla perfezione e trasmesse con la dovuta accuratezza. Dopo Hawkins la maggior parte dei lavori biografici hanno aggiunto poche attendibili informazioni, anche se alcuni importanti passi avanti sono stati fatti grazie agli articoli di Walter Bergmann (1961) e Ian G. Sharman (1989). Questo articolo intende dunque proseguire in questa direzione.

Barsanti nacque a Lucca intorno al 1690. Stando a quel che si racconta, iniziò i suoi studi di legge all'università di Padova — benché non sopravvivano documenti a conferma della sua posizione di studente — prima di optare per la carriera musicale. I suoi insegnanti restano tuttora sconosciuti. Nel giugno 1717 fu ammesso come novizio nella classe dei *suonatori* dell'Accademia Filarmonica di Bologna, in qualità di oboista, ma la sua affiliazione al sodalizio non fu mai confermata, forse perché lasciò Bologna prima del termine del periodo di prova. Barsanti suonò come oboista di *ripieno* in occasione della festa di Santa Croce a Lucca nel settembre 1717 e 1718, ma la seconda volta non arrivò da Bologna ma da Massa. La sua permanenza per pochi

anni nella città è confermata da una lettera che scrisse ad Alderano Cybo, duca di Massa, chiedendogli di alcuni libri di musica ordinati su sua richiesta a Milano.

Il trasferimento di Barsanti a Londra si colloca tra il 1720 e il 1724. Hawkins afferma che il musicista arrivò nella capitale inglese insieme al suo concittadino Francesco Geminiani, che però era arrivato nel 1714. Sebbene più tardi i due musicisti lucchesi ebbero varie occasioni di contatto, una data così precoce dell'arrivo a Londra di Barsanti sembra assai improbabile, a meno che non si voglia pensare a un suo precedente viaggio a scopo puramente esplorativo. È stato invece plausibilmente sostenuto che Barsanti, da poco arrivato, potrebbe essere stato l'anonimo oboista che fece il suo debutto a Londra nell'aprile 1723, benché tale identificazione sia stata messa in discussione.

Barsanti — stando a quel che si dice — fu attivo come oboista nelle orchestre dei teatri d'opera di Londra, anche se il suo nome non compare mai nelle liste degli orchestrali formalmente retribuiti. Come suonatore di oboe e di altri strumenti a fiato, e, più tardi, di violino e viola, mantenne sempre un basso profilo, non comparendo mai come solista. Dovette quindi condurre una modesta esistenza, svolgendo diverse attività connesse con la musica: comporre, arrangiare, insegnare, organizzare concerti e, con straordinaria cura, copiare musica.

Nel 1724 Barsanti diede in proprio alle stampe un'allettante raccolta di sei sonate per flauto diritto (op. 1), e più o meno in quel periodo si occupò della stampa di una raccolta di triosonate di Giuseppe Sammartini, che aveva forse portato con sé dall'Italia. I dedicatari delle due raccolte, rispettivamente Lord Burlington e Sir John Rushout, potrebbero essere stati allievi di Barsanti, e potrebbero perfino aver avuto un qualche ruolo nell'invitarlo in Inghilterra.

Nel 1725 Barsanti fu per breve tempo arruolato da Geminiani come membro della loggia massonica da lui creata, allo scopo di coltivare al suo interno la musica strumentale. Questa precoce esperienza massonica preparò Barsanti alla più tarda affiliazione alla loggia massonica di Edimburgo, ed ebbe un qualche peso nella sua successiva pubblicazione, un arrangiamento di sei sonate per violino solo tratte dall'op. 1 di Geminiani in forma di triosonata (1727). Nel 1728 diede in luce, come op. 2, la sua seconda raccolta di sei sonate per flauto traversiere.

Di Barsanti si ha di nuovo notizia nel 1731, quando è a York, attivo come insegnante di musica, fornitore di strumenti e organizzatore di concerti. Il suo temporaneo trasferimento a York, con probabili viaggi a Newcastle, Durham, Ripon e altri centri di attività musicale nell'Inghilterra nord-orientale, è in linea con il modello di carriera comune a molti musicisti italiani di secondo piano, per i quali l'ambiente londinese si rivelava troppo competitivo. Il periodo in cui Barsanti soggiornò in quest'area dell'Inghilterra non è ben definito; esso però gli fu utile per stabilire una preziosa rete di protettori e clienti — tra questi il proprietario terriero e violinista dilettante Godfrey Wentworth —, che almeno in parte gli restarono a lungo devoti dopo la sua partenza.

Barsanti deve aver fatto ritorno a Londra, seppure per breve tempo, dal momento che fu lì che copiò intorno agli anni 1732–1735, una vasta raccolta di cantate per soprano e continuo di molti compositori, tra cui cinque da lui stesso composte, che adoperò come scorta personale da cui trarre ulteriori copie. Questa antologia è oggi conservata ad Amburgo.

Nel giugno 1735 Barsanti accettò l'invito della Musical Society di Edimburgo per diventare il principale musicista professionista di questa istituzione. I suoi doveri comprendevano l'insegnamento e la direzione delle esecuzioni dei nobili, dei gentiluomini e dei professionisti membri del sodalizio, ma anche la composizione e la copiatura di musiche a loro uso. Diede anche lezioni a due cantanti — una certa Miss Udall e più tardi a Cristina Avoglio, di origine russa — che erano state ingaggiate dalla società. Furono questi gli anni più fecondi e forse di maggior successo per la sua carriera di compositore. Nel gennaio 1742 pubblicò per sottoscrizione a Edimburgo gli arrangiamenti di ventotto antiche melodie scozzesi, che al tempo e ancor oggi sono molto apprezzate per maestria e rispetto dell'integrità delle melodie. A queste fece seguito, un anno dopo, la pubblicazione di una raccolta di dieci *Concerti grossi* (op. 3), per archi, oboi, timpani, due corni o tromba. Questa pubblicazione, tutelata da un privilegio reale, rappresenta una pietra miliare per due motivi: fu la prima raccolta di concerti mai pubblicata in Scozia, e la prima a includere una parte per i timpani, che, insieme agli ottoni, erano spesso suonati nei concerti della Musical Society di Edimburgo.

Subito dopo l'arrivo a Edimburgo, Barsanti si associò alla loggia massonica (Cannongate Kilwinning) cui aderivano molti membri della Musical Society. Questa comune appartenenza alla loggia contribuì senza dubbio ad accrescere il numero dei suoi sottoscrittori e dei suoi protettori, sebbene le numerose sovrapposizioni tra massoni scozzesi, membri della Musical Society, e, più in genere, tra italoфili, cattolici e giacobiti rendono in molti casi difficoltoso stabilire le precise ragioni che favorirono la carriera del compositore. Notevole fu il sostegno, a lungo documentato, di cui godette da parte delle più eminenti famiglie scozzesi, specialmente quelle dei Wemyss (Charteris), dei Forbes, degli Hope e dei Dundas. Durante gli anni trascorsi a Edimburgo, a Barsanti fu concesso più di una volta il permesso di recarsi in città lontane. Probabilmente visitò Aberdeen, centro musicale allora in ascesa, forse altre località a nord di Edimburgo, e sicuramente Dublino nel 1740 e nel 1741. Già in questa fase della carriera Barsanti andò manifestando quel che divenne poi un tratto caratterizzante della sua vita di compositore e copista: subì infatti il fascino di quella che in terra britannica si definiva «ancient music», vale a dire la musica composta dall'epoca rinascimentale in avanti secondo le regole e l'estetica dello *stile antico*. La prima testimonianza di questo suo interesse è ravvisabile nell'inno *O salutaris hostia*, datato 1736, che Barsanti molti anni dopo fece scivolare in modo discreto dentro un'antologia che andava copiando.

Barsanti lasciò Edimburgo e il posto presso la Musical Society quasi all'improvviso nel maggio 1743, vendendo ad essa un paio di timpani a lui appartenuti come

atto di commiato. Sembra dunque che la separazione avvenisse in modo cordiale, dal momento che la Musical Society continuò a sottoscrivere le pubblicazioni del compositore e a ordinargli copie di musiche. A spingerlo alla partenza fu probabilmente l'ambizione piuttosto che la delusione. Barsanti ritornò in Inghilterra con la moglie scozzese, da cui ebbe poi una figlia, Jane (c.1755–1795), la cui più tarda fama di attrice e cantante oscurò quella di cui lui stesso aveva goduto.

Hawkins scrive che Barsanti ritornò in Inghilterra «intorno al 1750»; tuttavia non vi era ritornato direttamente dalla Scozia, poiché almeno una volta è documentata la sua attività di copista a Londra verso la fine del 1743; egli potrebbe invece esservi ritornato dall'Olanda. L'indizio che proverebbe questa ipotesi proviene dalle *Nove overture* (op. 4), una raccolta di ouvertures nello stile francese che apparve a Londra verso il 1750. La lista dei sottoscrittori di quest'opera include un folto e variegato gruppo di persone residenti ad Amsterdam e Rotterdam: mercanti (tra i quali diversi membri della grande comunità ebraica di Amsterdam), militari, funzionari e un manipolo di musicisti professionisti. Alla luce di tutto ciò, è difficile immaginare che Barsanti non fosse stato attivo per qualche tempo in Olanda tra il 1743 e la fine di quel decennio. Un altro possibile collegamento con Amsterdam è ravvisabile in un mottetto su testo ebraico (ma scritto in lettere latine) tratto dai versi 1–6 del salmo 74 (75) presente, con attribuzione a Barsanti (come mostrano le iniziali «FMB»), nella stessa raccolta contenente il suo inno *O salutaris hostia*.

Riprendendo la sua poliedrica carriera a Londra dopo avervi fatto ritorno, Barsanti, nel suo ruolo di orchestrale, scambiò l'oboe con la viola, suonando nei teatri e nei luoghi all'aperto come i Vauxhall Gardens. La sua presenza nell'orchestra del teatro Covent Garden nella stagione 1753–1754 è spiritosamente testimoniata in una satira del poeta Giuseppe Baretti. Barsanti riprese la sua attività di insegnante, benché forse con un'enfasi sulla teoria e la composizione piuttosto che sulla pratica strumentale. Tra i suoi allievi Robert Rawlings, figlio del suo collega violista e copista di musica Thomas Rawlings.

Nel 1757 Barsanti ritornò nell'agonie dell'editoria musicale — ma questa volta non con una raccolta di composizioni originali ma con gli arrangiamenti in forma di concerti grossi a sette parti di *Notturni* e altri pezzi di G.B. Sammartini. Barsanti entrò a far parte — probabilmente come membro attivo — della Academy of Ancient Music, per la quale (o per alcuni suoi singoli membri) copiò un'enorme quantità di musica, che andava dai motetti e dai madrigali, italiani e inglesi, alle cantate, ai duetti da camera e ai salmi dei più recenti compositori italiani, da Steffani a Pergolesi. Nel copiare raccolte e antologie, il compositore colse l'opportunità di aggiungere, spesso in modo anonimo, brani vocali — per lo più mottetti, ma anche madrigali e *catches* — da lui stesso composti in stile antico. Nel 1759 divenne membro della Madrigal Society, un sodalizio i cui scopi, repertorio e membri erano fortemente in comune a quelli della Academy of Ancient Music. Il culmine di questi interessi e del coinvolgimento del compositore emerse verso la fine di quel decennio con la pubblicazione dell'assai originale raccolta delle *Sei antifone* (op. 5), contenente mottetti a cinque e

sei voci scritti in un linguaggio neo-palestriniano, non privo di qualche tocco personale. Hawkins osserva che le raccolte di Barsanti pubblicate dopo il suo ritorno a Londra gli fruttarono ben pochi guadagni, ma ciò non è vero per questa raccolta di mottetti, che attrasse un buon numero di sottoscrittori e gli valse l'approvazione della critica che simpatizzava per lo stile antico.

Dagli anni Sessanta l'attività compositiva di Barsanti cominciò a rallentare, benché il compositore ebbe ancora la forza di presentare un catch al neonato Catch Club, che aveva istituito un concorso annuale. C'è da notare che un'altra sua raccolta di musica strumentale — sei triosonate in stile galante per due violini e basso (op. 6) — venne data alle stampe nel 1769. Hawkins racconta come negli ultimi anni di vita la precaria situazione sia economica sia di salute rendessero il compositore sempre più dipendente dalla prudente gestione familiare della moglie e dalla devozione della figlia. Queste notizie sembrano avvalorate dal fatto che nel 1770 e nel 1771 Barsanti ricevette in dono del denaro dal suo devoto protettore scozzese Francis Charteris. Nel settembre 1772, proprio il giorno del debutto della figlia Jane come attrice, il compositore ebbe una sincope, da cui non si riprese, restando in vita fino al 30 aprile 1775. Un breve necrologio apparso nel *Morning Chronicle* il giorno successivo gli tributava un caldo omaggio quale compositore «colto ed elegante [...] tenuto nella più alta stima dai veri amanti della musica». Il 4 maggio 1775 fu sepolto col rito anglicano nella sua parrocchia di Sant'Anna a Soho. Non si hanno, tuttavia, notizie sul fatto che prima della morte si fosse formalmente convertito alla religione anglicana.

La natura insolitamente poliedrica dell'apporto dato da Barsanti alla musica del suo tempo e il suo successo nel combinare il colto con il popolare o con il galante, lo stile italiano con quello locale, il 'barocco' con il pre-barocco e il post-barocco, gli conferiscono il pieno diritto ad essere considerato il più importante musicista italiano immigrato dopo Geminiani a fare delle isole britanniche la propria patria durante il Settecento. Se come esecutore Barsanti non ebbe forse un grande rilievo, al contrario fece fortemente sentire la sua presenza in molti altri generi di attività musicale, e specialmente nella composizione. È dunque giunto il momento per una seria rivalutazione della sua musica.

## Summaries

VASCO ZARA, *Métaphores littéraires et stratégies de composition: un autre regard sur les rapports entre musique et architecture au Moyen Âge*

This research, which is preceded with a historiographical and methodological account of the different ways — symbolical, proportional, semantic — in which the analogy between music and architecture was investigated during the Middle Ages, tries to define a further possible approach: a compositional one. The article, based on Edward Lowinsky's idea of differentiating the medieval polyphonic conception, in his view a 'consecutive' one, from the 'simultaneous' Renaissance conception, explores the possibility of drawing a parallel between two different medieval compositional practices: the musical one, based on the repetition of predetermined melodic formulas (the *cantus firmus* technique) and the architectural one, based on the repetition of predetermined geometrical figures (*ad quadratum* or *ad triangulum*). Even though the source analysis can only be an inductive one, yet a late fifteenth century text, Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili* (Venice, Aldo Manuzio, 1499) offers evidence of a well-aware comparison between the two compositional methods, the architectural one and the musical one, and it also testifies to the overcoming of medieval *techne*: the compositional process is no longer based on the multiplication of a pattern, either geometrical or musical, whose aim it is to establish the shape and the length of the object (the so-called additional principle) but rather on a unitary principle which rests upon the object's entirety and which, through calculation and evaluation, succeeds in extracting a proportional model according to which all structural elements of the piece are arranged. Further factors — such as the layout of sheet music, the mnemonic function of geometrical figures and rhetorical devices — strengthen this hypothesis and broaden the research field, thus opening it up to the history of mental attitudes and to cultural changes which characterized the transition from Middle Ages to Renaissance.

(English translation by Silvia Gaddini)

**ELISA GOUDRIAAN, “*Un recitativo per il signor Antonio con un scherzetto di un’arietta fatta fresca fresca*”: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini**

In the years 1658 and 1659 the Florentine marchese Filippo Niccolini (1586–1666) received twenty-eight letters with musical compositions from the musician Giuseppe Vannucci, a violone player and copyist at the Chigi court in Rome. In addition, the marchese received letters from the composer Marco Marazzoli with recently composed *recitativi* and ariettas. Together with other archival sources from the Niccolini archive in Florence, the letters from Vannucci and Marazzoli give us an insight into the early dissemination of Roman baroque music and the reception of this music in Florence. At the same time the article supposes the existence of a small private musical academy at the villa of marchese Niccolini, whose musical patronage remains largely unknown.

During a considerable part of his life (between 1622 and 1663), marchese Filippo Niccolini was chamberlain of prince Giovan Carlo de' Medici, the brother of the grand duke of Tuscany, Ferdinando II de' Medici. Thanks to his service to Giovan Carlo, Niccolini came in contact with many important painters from Florence and abroad. Niccolini's contacts with musicians, however, are still largely unknown. In this article we will analyze his relations with Vannucci, Marazzoli and some other musicians.

In 1644 Giovan Carlo de' Medici was made a cardinal and in this role he sometimes had to travel to Rome for conclaves or other obligations. On all these occasions Filippo Niccolini supervised his cultural projects in Florence, such as the building of the Pergola theatre and in the function as vice-protector of the Comerio theatre and of the Accademia dei Sorgenti, one of the theatrical academies patronized by Giovan Carlo. Moreover, Niccolini acted as one of the “soprintendenti alle musiche” (supervisors of music) of the Accademia degli Immobili, another theatrical academy. His contact with musicians in service of these academies has brought many innovations on the musical level to Florence.

The unknown copyist and violone-player Giuseppe Vannucci frequented the Chigi court and was in close contact with the nephew and the brother of pope Alexander VII, Agostino and Mario Chigi, respectively. Prince Don Agostino had given him a book with ariettas containing contributions by several composers, but mainly by Carlo Caproli. Vannucci writes that he is planning to copy Agostino Chigi's whole book for Niccolini and promises to send one or two compositions weekly.

Apart from the book with ariettas from Prince Don Agostino, Vannucci tried to sent marchese Niccolini many other new ariettas which had just appeared at the Roman court. Since he is not sure whether Niccolini already possesses some of these ariettas, he writes out the textual incipits so that Niccolini can check his collection.

The knowledge of these incipits can date, as well as add, some hitherto unknown compositions of the composers Giacomo Carissimi, Carlo Caproli and maybe also Antimo Liberati.

Marco Marazzoli sent some *recitativi* and cantatas to marchese Niccolini in September and November 1658. Niccolini and Marazzoli had the possibility to meet each other in June 1658, when Marazzoli travelled together with the poet Sebastiano Baldini to Florence to be present at the opening performance of the opera *L'Ipermestra*. On that occasion Marazzoli attended at the *conversazione* in the private palazzo of marchese Niccolini. In the following months Marazzoli sent Niccolini some of his freshly written compositions and discussed their musical content and character with the marchese.

Often Marazzoli had in mind which singer was to take which part of his compositions and he wrote music especially for the famous singer Antonio Rivani, who was also in frequent contact with Niccolini. Several times Marazzoli conveyed his opinion regarding the character of certain cantatas or gave Niccolini advice on how to approach them.

The compositions sent by Vannucci and Marazzoli were maybe pieces intended officially for the Immobili or the Sorgenti academies. Another possibility is that Filippo Niccolini received the pieces for his *conversazioni* (salons) or even for a private academy of music. Some archival documents from the Niccolini archive suppose the actual existence of a certain academy. There are payments for binding books with ariettas from Rome and there are other payments to instrumentalists who were instructed to maintain a variety of musical instruments, such as violins, lutes, theorbos, an organ and small guitars.

In this article is shown that Niccolini, apart from his important commissions to artists, also maintained close contact with famous composers and musicians of the time, such as Rivani, Carissimi, Caproli and Marazzoli. Thanks to Niccolini's contact with the Roman musicians, he could present at home in Florence secular music that originated from the circles around Roman aristocratic families, and especially the Chigi court. In this way he could help to keep the Florentine theatrical academies abreast of the latest musical developments. The activities of musically knowledgeable copyists such as Vannucci give us insight into the dissemination of baroque music via handwritten copies, as well as information about how certain songs with an ephemeral character were performed and received. Middlemen such as Vannucci could exert an influence on the musical taste of patrons and we also learn what species of cantatas were popular in mid-century Florence.

#### INÈS DE AVENA BRAGA, *Three Castel recorders: Rome, Edinburgh and especially Nice*

The focus of this article is the unique alto recorder by N. Castel now preserved in the Lascaris Museum in Nice. As the only Italian Baroque recorder extant to have double holes, and one of only eleven preserved today to have such features, it

documents a rare example of this “facilitation” which became the standard in modern times, though typically modifying the original design of the instrument.

Little is certain about Castel, though in the context of Italian Baroque recorders his known output is as significant as that of Giovanni Maria Anciuti, both in number and in the quality of the instruments. An overview of his extant recorders is presented, including what little information is to be found from the catalogues and private communication with the various collections. A link with Venice is established, also possibly situating the repertoire it was meant for.

In order to contextualize Castel’s output, other two recorders now in Rome (MUSA) and Edinburgh (EUCHMI) are also included in the discussion: a voice-flute and a sopranino.

The article discusses building traits of the instruments, as well as their playing qualities when possible, focusing on observations of voicing. Modern attempts of updating but also repairing the instruments are brought into question. Pictures support and illustrate the study, and a chart of the bore profiles of the three aforementioned instruments is included, in which, guarding the differences of sizes, it is possible to distinguish a design concept by Castel.

Finally, considering that so little is known of Castel as a maker, his instruments are used as means of trying to determine his active working years as well as a possible impact as a maker on his musical environment by attempting to make a link with a possible repertoire for the alto in Nice. The practical use of an instrument with double holes is questioned, and the adjacent Venetian repertoire is briefly scanned for proof of the real necessity or benefit of this unique feature.

#### JASMIN CAMERON – MICHAEL TALBOT, *A many-sided musician: the life of Francesco Barsanti (c.1690–1775) revisited*

Much of Francesco Maria Barsanti’s music is known and admired today, but generally only in isolated fragments: the sonatas for wind instruments; the *concerti grossi* with horns and timpani; the motets; the arrangements of Scottish national airs. By comparison, the biographical picture is more unified, thanks to an account by Sir John Hawkins (1776), which appears to be based on information supplied by the composer himself — but not necessarily perfectly remembered or transmitted with total accuracy. Most accounts since Hawkins have added little reliable new information, but some important steps forward have been made, notably in biographical articles by Walter Bergmann (1961) and Ian G. Sharman (1989). The present article aims to continue that process.

Barsanti was born in Lucca around 1690. He reportedly commenced studies in law at the university of Padua (though surviving records do not confirm his status as a registered student) before opting for a musical career. His teachers are unknown. In June 1717 we find him admitted as a novice to the class of *suonatori* at the Accademia Filarmonica of Bologna, his instrument being the oboe, but his membership

was never confirmed, perhaps because he moved from Bologna before the end of his probationary period. Barsanti performed as a *ripieno* oboist at the Festa di Santa Croce in Lucca in September 1717 and 1718, but on the second occasion he travelled not from Bologna but from Massa. His residence in Massa for a few years is confirmed by a surviving letter from him to Alderano Cybo, duke of Massa, asking about some music books ordered on his behalf from Milan.

At some point between 1720 and 1724 Barsanti moved to London. Hawkins states that he arrived in London together with his *concittadino* Francesco Geminiani, thus in 1714. Although in later years Barsanti and Geminiani had many points of contact, this early date seems very unlikely, unless the visit was merely exploratory. It has been plausibly suggested that the newly arrived Barsanti was the unnamed oboist who made his London debut in April 1723, although this identification has been contested.

Barsanti reportedly played oboe in the opera orchestra in London, although he does not appear ever to have figured among the official salaried players. As a performer on the oboe and other wind instruments and, later, on the violin and viola, Barsanti always had a low profile, never appearing as a soloist. He therefore had to make a modest living by combining a variety of music-related activities: composing, arranging, teaching, concert management and, with extraordinary diligence, music copying.

In 1724 Barsanti brought out privately an attractive set of six sonatas for recorder, Op. 1, and around the same time saw to press a set of trio sonatas by Giuseppe Sammartini that he had perhaps brought with him from Italy. The dedicatees of these two collections, respectively Lord Burlington and Sir John Rushout, may well have been pupils of Barsanti, and could even have played some earlier part in inviting him to England.

In 1725 Barsanti was recruited briefly by Geminiani as a member of a Masonic lodge created by him especially for the cultivation, within a Masonic framework, of instrumental music. This early experience of Freemasonry prepared Barsanti for his later membership of a Masonic lodge in Edinburgh and perhaps lay behind his next publication, an arrangement of six of Geminiani's op. 1 violin sonatas as trios (1727). In 1728 he brought out, as Op. 2, a second set of six solo sonatas, this time for transverse flute instead of recorder.

When we next hear of Barsanti, in 1731, he is no longer in London, but in York, where he is active as a music teacher, supplier of instruments and concert organizer. His temporary move to York, with probable excursions to Newcastle, Durham, Ripon and other centres of musical activity in North-East England, fits a common pattern for Italian musicians of the second rank for whom the London environment proved too competitive. The period during which Barsanti stayed in this region is ill-defined, but he used it to establish a useful network of patrons and customers, including the landowner and amateur violinist Godfrey Wentworth, some of whom remained loyal to him long after his departure.

Barsanti must have returned, however briefly, to London, for it was there that he copied, around the years 1732–1735, a vast collection of cantatas for soprano and continuo by many composers (including five by himself) that he used as a personal stock for making further copies as needed. This anthology survives in Hamburg.

In June 1735 Barsanti accepted an invitation by the Edinburgh Musical Society to become the principal professional musician in its employ. His duties included teaching and leading in performance the noblemen, gentlemen and professional men who constituted its members, as well as composing and copying music for them. He also coached two female singers, a certain Miss Udall and later the Russian-born Cristina Avoglio, whom the Society employed. These were the most productive and perhaps most successful years of his career as a composer. In January 1742 he published by subscription in Edinburgh arrangements of twenty-eight “Old Scots tunes”, which in their day and also today have been much praised for their skill and respect for the integrity of the melodies, and this was followed later that year by the publication of a set of ten *Concerti grossi*, Op. 3, for strings with oboes, timpani and, variously, two horns or a trumpet. This publication, which was protected by a royal privilege, was a landmark in two ways, being the first collection of concertos ever published in Scotland, and the first collection published anywhere to include a part for timpani (which, in combination with brass instruments, were much played at concerts of the Edinburgh Musical Society).

Soon after arriving in Edinburgh, Barsanti joined the same Masonic lodge (Cannongate Kilwinning) as many members of the society that he served. This membership undoubtedly swelled the number of his subscribers and patrons, although the high degree of overlap between Scottish Freemasons, members of the Edinburgh Musical Society and, more generally, Italophiles, Catholics and Jacobites makes the precise reasons for favouring him hard to determine in most cases. The impressive support he enjoyed from members of leading Scottish families proved very durable, especially that of the Wemyss (Charteris), Forbes, Hope and Dundas families. During his period of employment in Edinburgh, Barsanti was more than once granted leave to travel further afield. He probably visited Aberdeen, a rising centre of music-making in Scotland, and perhaps other points north of Edinburgh, and he certainly visited Dublin in 1740 and 1741. Already during this phase of his career Barsanti was displaying what was to become a dominant element in his life as composer and copyist in later life: a fascination for what in Britain was called “ancient” music: music composed from the Renaissance period onwards according to the norms and aesthetic of the *stile antico*. The earliest evidence for this interest is his hymn *O salutaris hostia*, dated 1736, which Barsanti many years later unobtrusively slipped into an anthology he was copying.

Barsanti left Edinburgh and the society’s employment fairly abruptly in May 1743, selling it a pair of timpani that he himself owned as his parting act. It appears that the separation was amicable, for the society continued to subscribe to his publications and later ordered copies of compositions from him. It was probably ambition

rather than disappointment that led to his departure. He returned to England with a Scottish wife, who bore him a daughter, Jane (c.1755–1795), whose later fame as a singer-actress eclipsed any that he had himself ever enjoyed.

Hawkins writes that Barsanti returned to England “about the year 1750”. It was not from Scotland that the composer returned, for he had been once again active as a copyist in London in late 1743, but it may well have been from the Northern Netherlands. The evidence for this hypothesis comes from the sequel to Op. 3, the *Nove overture*, Op. 4, a collection of French-style overtures that came out in London around 1750. Its list of subscribers includes a very large and diverse group of persons resident in Amsterdam or Rotterdam: merchants (including several members of the large Jewish community of Amsterdam), soldiers, officials and a sprinkling of professional musicians. In this light, it is hard to imagine that Barsanti did not spend at least some time working in Holland between 1743 and the end of the decade. There is also a possible link to Amsterdam in the form of a motet-like setting in Hebrew (in romanized script) of verses 1–6 of Psalm 74/75 preserved under Barsanti’s name (as indicated by the initials “FMB”) in the same collection that contains *O salutaris hostia*.

Resuming his many-sided career in London after his return, Barsanti, in his role as an orchestral musician, exchanged the oboe for the viola, playing at theatres and outdoor venues such as Vauxhall Gardens. His presence in the orchestra of the Covent Garden opera house in the 1753–1754 season is amusingly attested by a satire written by Giuseppe Baretti. He resumed his activity as a teacher, though perhaps now with an emphasis on theory and composition rather than instrumental performance. One pupil was Robert Rawlings, son of a fellow viola-player (and music copyist), Thomas Rawlings.

In 1757 he returned to the arena of published music — not, this time, with a set of original compositions, but with arrangements as seven-part *concerti grossi* of *Notturni* and other pieces by G. B. Sammartini. Barsanti was associated with — and probably an active member of — the Academy of Ancient Music, for which (or for individual members of which) he copied out a vast quantity of music ranging from motets and madrigals, both Italian and English, to cantatas, chamber duets and psalm settings by more recent Italian composers from Steffani to Pergolesi. When copying collections and anthologies, he took the opportunity to add, often anonymously, vocal compositions of his own written in the *stile antico*: mostly motets, but also madrigals and catches. In 1759 he became a member of the Madrigal Society, the aims, repertory and membership of which heavily overlapped those of the Academy of Ancient Music.

The culmination of this interest and involvement emerged around the end of that decade with the publication of a highly original collection of *Sei antifone*, Op. 5, which are five- and six-part motets written in a neo-Palestrinian idiom but with some personal touches. Hawkins observes that the collections of music by Barsanti published after his return to London brought him “little profit”, but this may be

less true for these motets, which attracted a respectable number of subscribers and earned the approbation of critics sympathetic to the “ancient” style.

In the 1760s Barsanti’s compositional activities began to slow down, although he mustered the energy to submit a catch in 1763 to the newly formed Catch Club, which had instituted an annual competition. Remarkably, a further instrumental collection came out in 1769: a set of six very attractive, *galant*-inflected trio sonatas for two violins and bass, Op. 6. Hawkins mentions how Barsanti’s financial position and health were precarious in his last years, making him dependent on the prudent housekeeping of his wife and the devotion of his actress daughter. This description is corroborated by gifts of money received by Barsanti from his loyal Scottish patron Francis Charteris in 1770 and 1771. In September 1772, on the very day of Jane Barsanti’s debut as an actress, he had a seizure, but clung on to life until 30 April 1775. A short obituary in the *Morning Chronicle* the next day paid him the following tribute: “His compositions in music were so learned and elegant as to make him held in the highest estimation by all true lovers of that science, while his integrity and social disposition endeared him to all his acquaintance[s], who now sincerely regret his loss”. On 4 May 1775 he received an Anglican burial at his parish church of St Anne, Soho. There is no information on whether, before his death, he had formally converted from Catholicism to Anglicanism.

The unusually varied nature of Barsanti’s musical contribution and his success at combining the learned with the popular or *galant*, the Italian with the indigenous, and the “baroque” with both the pre-baroque and the post-baroque, gives him a valid claim to be regarded as the most important Italian immigrant musician after Geminiani to make his home in the British Isles during the eighteenth century. As a performer he was perhaps negligible, but in so many other kinds of musical activity, and especially in composition, he made his presence strongly felt. The time has come for a serious reappraisal of his music.

## Gli autori

VASCO ZARA è maître de conférences in Storia della musica medievale e rinascimentale all’Université de Bourgogne, membro dell’UMR «ARTeHIS» 6298, e ricercatore associato presso il Centre d’Études Supérieures de la Renaissance (Tours). La sua tesi di dottorato (Università degli Studi di Bologna-CESR Tours) verte sulle opere di René Ouvrard, *maître de musique* alla Sainte-Chapelle di Parigi durante il Seicento (di cui è in corso di stampa l’edizione critica dell’*Architecture harmonique, ou l’application de la doctrine des proportions de la musique à l’architecture*). Insieme a Philippe Vendrix (CESR, Tours) e Ennio Stipcevic (Accademia delle Scienze di Zagabria) dirige il programma di ricerca *Renaissance Music in Croatia* e il progetto europeo «Culture 2007-2013» *Aux confins de l’Humanisme musical: monde slave et culture méditerranéenne*. Con David Fiala (CESR-Tours) e Etienne Anheim (Université de Versailles) dirige il programma ANR *Musique et musiciens dans les Saintes-Chapelles, XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Specialista dei rapporti tra musica e architettura, collabora attualmente con Laura Moretti (Saint-Andrews University) e Frédérique Lemerle (CESR-Tours), sulla vita e le opere di Daniele Barbaro.

ELISA GOUDRIAAN, storica dell’arte olandese, si è laureata in Lingue e culture romanze (2006) e in Storia dell’arte (2008) all’Università Statale di Groningen (Olanda). Si è specializzata nella storia della cultura, della letteratura e dell’arte italiana nel periodo 1250-1700, svolgendo ricerche negli archivi di Firenze e Roma. Dal 2009 svolge un dottorato presso il Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS) dell’Università di Leiden (Olanda), lavorando alla dissertazione *The cultural importance of Florentine patricians. Cultural exchange, brokerage networks, and social representation in early modern Florence and Rome (1600-1660)*, che sarà discussa nel 2014. Ha fatto parte del comitato organizzatore del convegno internazionale *Florentine patricians as patrons, collectors, cultural brokers under Medici rule (1530-1743)*, svoltosi presso l’Università Statale di Groningen nel marzo 2011.

INÊS DE AVENA BRAGA (Inês d’Avena), concertista di flauto dolce, insegnante e ricercatrice, si è specializzata nella musica barocca napoletana. Nata in Brasile, nel

2001 si è trasferita in Europa, dove ha svolto attività concertistica, ha registrato diversi CD e trasmissioni radiofoniche con gruppi da camera e orchestrali, come l'Amsterdam Baroque Orchestra e il Collegium Musicum Den Haag, ottenendo diversi premi e riconoscimenti internazionali. Nel 2011 ha fondato l'ensemble La Cicala. Attualmente svolge un dottorato presso la Leiden University / Orpheus Institute. Ha pubblicato recensioni per *Early Music America* e articoli nel *Journal of American Musical Instruments Society* e in *Music + Practice*. Nel 2012 ha ottenuto una borsa dottoriale dalla Capes Foundation – Ministero dell'Educazione del Brasile.

JASMIN CAMERON è senior lecturer di musicologia all'Università di Aberdeen. Le sue ricerche vertono sulla musica sacra italiana e tedesca dal tardo Seicento al Settecento, sull'analisi (in particolare della musica in rapporto al testo), sulla retorica e la musica, e sullo sviluppo e la trasmissione delle convenzioni musicali, aspetti questi affrontati nel suo libro *The Crucifixion in music: an analytical survey of settings of the Crucifixus between 1680 and 1800* (2006). Recentemente si è dedicata allo studio della vita e delle opere di Giovanni Maria Ruggieri (ca. 1669–1714), pubblicando un articolo biografico in *Studi vivaldiani* (2011) e tre volumi di sue composizioni strumentali e sacre (A-R Editions).

MICHAEL TALBOT è professore emerito di musicologia all'Università di Liverpool e membro della British Academy. Ha dedicato cinquant'anni di studi alla musica tardobarocca italiana. Le sue pubblicazioni includono numerosi studi su Vivaldi (il più recente *The Vivaldi Compendium*, 2011), due monografie su Albinoni e una sul compositore Benedetto Vinaccesi. Più recentemente ha focalizzato le sue ricerche sulla vita e la musica di musicisti italiani attivi a quel tempo nelle isole britanniche, tra i quali Carbonelli, Cervetto e Chelleri. È attivo come curatore di edizioni di musica italiana del Settecento ed è condirettore della rivista *Studi vivaldiani*.

## Contributors

VASCO ZARA is maître de conférences in ancient music at the Université de Bourgogne, researcher at the UMR 6298 «ARTeHIS», and associated member of the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours). He obtained his Ph.D. from the University of Bologna and from the CESR-Tours, with a dissertation on the works of René Ouvrard, *maître de musique* at the Sainte-Chapelle in Paris during the seventeenth century (whose *Architecture harmonique, ou l'application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture*, will be published shortly). He is one of the directors, with Philippe Vendrix (CESR, Tours) and Ennio Stipcevic of Zagreb's Academy of Sciences, of the research program *Renaissance Music in Croatia* and of the european project «Culture 2007-2013» *Aux confins de l'Humanisme musical: monde slave et culture méditerranéenne*. With David Fiala (CESR-Tours) and Etienne Anheim (Université de Versailles), he lead the French ANR Programme *Musique et musiciens dans les Saintes-Chapelles, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Specialist in the relationship between music and architecture, he actually works with Laura Moretti (Saint-Andrews University) and Frédérique Lemerle (CESR-Tours), on Daniele Barbaro work and life's.

ELISA GOUDRIAAN, Dutch art historian, graduated in Roman Languages and Cultures (2006) and in Art History (2008) at the University of Groningen in the Netherlands. She is specialized in Italian culture, literature and art between 1250 and 1700, and in consulting archival documents from the same period. Between 2009 and 2014 she had the function of PhD-student and teacher of Art History at the Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS) at the University of Leiden in the Netherlands. Her PhD-dissertation entitled *The cultural importance of Florentine patricians. Cultural exchange, brokerage networks, and social representation in early modern Florence and Rome (1600-1660)* will be defended in 2014. She has co-organised the international conference *Florentine patricians as patrons, collectors, cultural brokers under Medici rule (1530–1743)*, which was held at the University of Groningen in March 2011. As an art historian she has conducted archival research to the cultural history of the Baroque period in several archives in Florence and Rome.

INÊS DE AVENA BRAGA (Inês d'Avena) is a recorder player, teacher and researcher, specializing in Neapolitan Baroque music. Born in Brazil, she moved to Europe in 2001 and has since performed, recorded CDs and made radio broadcasts in chamber and orchestral formations throughout The Netherlands, France, Austria, Italy, Belgium, Germany, Spain, Iceland and Brazil, with such ensembles as the Amsterdam Baroque Orchestra and Collegium Musicum Den Haag, as well as winning international awards for solo and chamber music. In 2011 she founded the ensemble La Cicala. She is currently a docARTES PhD student at the Leiden University / Orpheus Institute, and has had various reviews published in *Early Music America* as well as articles in the *Journal of American Musical Instruments Society* and *Music + Practice*. In 2012 she was awarded a PhD scholarship by the Capes Foundation – Ministry of Education of Brazil.

JASMIN CAMERON holds the post of senior lecturer in music at the University of Aberdeen. Her research centres on sacred Italian and German music of the late seventeenth and eighteenth centuries, analysis (particularly of texted music and the issues arising therefrom), rhetoric and music, and the development and transmission of musical conventions, as reflected in her book *The Crucifixion in music: an analytical survey of settings of the Crucifixus between 1680 and 1800* (2006). Her recent work has focused on the life and works of Giovanni Maria Ruggieri (ca. 1669–1714), including a biographical article for *Studi vivaldiani* (2011) and three editions of music (A-R Editions).

MICHAEL TALBOT is emeritus professor of music at the University of Liverpool and a fellow of the British Academy. He has specialized for fifty years in the music of the late Baroque in Italy, and his books include several studies of Vivaldi (the most recent, *The Vivaldi Compendium*, published in 2011), two studies of Albinoni and a study of the Brescian-Venetian composer Benedetto Vinaccesi. More recently, he has worked on the life and music of Italian musicians active during the same period in the British Isles, among them Carbonelli, Cervetto and Chelleri. He is also active as an editor of Italian music from this period and co-edits the journal *Studi vivaldiani*.

## Informazioni per gli autori

*Recercare* pubblica articoli sulla musica e la cultura musicale italiane o sulle relazioni musicali intercorse fra l’Italia e gli altri paesi, nel periodo compreso fra il quattordicesimo secolo e il primo Ottocento. Saranno presi in considerazione contributi in italiano, inglese, tedesco, francese e spagnolo. Le proposte di pubblicazione vanno inviate in allegato a una e-mail a: [recercare@libero.it](mailto:recercare@libero.it)

Tabelle, grafici, didascalie, esempi musicali (formato .pdf o .tiff e Finale o Sibelius) e illustrazioni ad alta risoluzione vanno copiati su file a parte. Materiali elettronici di grandi dimensioni potranno essere inviati attraverso un comune sistema di condivisione dei file.

Gli articoli dovranno essere corredati di un sommario, di estensione corrispondente all’incirca al dieci per cento del testo, e di un profilo biografico dell’autore (massimo 150 parole). Ogni articolo è valutato in forma anonima da due revisori — uno interno al comitato scientifico, l’altro esterno — scelti dal direttore. Nel caso che i due revisori esprimano un giudizio divergente, il direttore può sentire il parere di un terzo revisore. Di norma la valutazione si conclude con uno dei seguenti esiti

- (a) l’articolo è accettato (eventualmente con revisioni di modesta entità raccomandate dal direttore e dai revisori);
- (b) l’articolo non è accettato ma l’autore è invitato a riproporlo dopo averlo sostanzialmente rivisto alla luce delle indicazioni fornitegli dal direttore e dai revisori;
- (c) l’articolo non è accettato.

Le norme editoriali per gli autori sono scaricabili dalla pagina web della Fondazione Italiana per la Musica Antica <http://fima-online.org/site01/recercare-it>.

Si noti che la rivista adotta norme redazionali diverse per gli articoli scritti in lingua inglese. Per la redazione di questi ultimi si veda al sito:

<http://fima-online.org/site01/recercare-en>

## Information for Authors

*Recercare* publishes articles on Italian music and musical culture as well as on the musical relations between Italy and other countries, from the fourteenth to the early nineteenth centuries. The journal welcomes submissions in Italian, English, German, French and Spanish. Submissions should be sent in electronic form as an attachment to an e-mail message to: [recercare@libero.it](mailto:recercare@libero.it).

Tables, graphs, diagrams, captions, music examples (both .pdf / .tiff and Finale / Sibelius files) and high-resolution illustrations must be supplied as separate files. Large electronic files may be sent through a file-sharing service.

Submissions should be accompanied by a summary, corresponding to about one tenth of the text, and a profile of the author (max. 150 words).

Each article is anonymously evaluated by two reviewers selected by the Editor, one from the advisory board and the other external. In the event of divergent evaluations, the Editor may refer to a third reviewer. Normal outcomes of such review are:

- (a) the submission is accepted for publication (with minor revisions as recommended by the reviewers or editor);
- (b) the submission is not accepted for publication in its current form, but the author is invited to resubmit it following substantial revision;
- (c) the submission is not accepted.

Editorial guidelines for contributors may be downloaded from the web site of the Fondazione Italiana per la Musica Antica:

<http://fima-online.org/site01/recercare-en>

Please note that directions for the articles in English are quite different from those in other languages (Italian, French, German, and Spanish).