

PALLADE VENETA



Eleanor Selfridge-Field

# PALLADE VENETA

Writings on  
Music in Venetian Society  
1650-1750

SERIE III: STUDI MUSICOLOGICI

D: Saggi di ricerca documentaria



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI  
VENEZIA 1985

*Collana a cura di Francesco Luisi*

Opera realizzata con il concorso della Regione Veneto

© 1985 by Fondazione Levi  
S. Marco, S. Vidal 2893. Venezia

*Tutti i diritti di esecuzione e riproduzione riservati per tutti i Paesi.*

*Le arti liberali sono le portiere che  
c'introducono alla virtù.*

Giovanni Rovetta in the dedication  
of his *Madrigali concertati*, Op. 2 (1629)



## Preface

*One day in May of 1977, as I was walking to the Marciana Library in Venice, I chanced to browse at a book stall. Idle curiosity led me to pick up a conspicuously small and obviously old book whose title, Pallade Veneta, was meaningless to me. I should have quickly put it down again had not a leaf of music, printed on a much larger page that was bound into the volume, fallen out. To see if the aria it contained was identified, I started to thumb through the book. I found information about military alliances, church festivals, sonnets, references to the activities of intellectuals, and notes about the nobility. There was also a considerable amount of information about opera; at that time I supposed that this information had long since been absorbed into standard sources and that this would be one of many surviving copies of Pallade Veneta, whatever it was. The aria was not identified. The vendor, wary of an approaching thunderstorm, encouraged my interest by offering the book for a price based on its dimensions, and the first drops of rain fell just as I tucked it into my purse and continued on my way.*

*While I can take no credit personally for having found Pallade Veneta, I continue to rejoice that my specimen was not destined to move to the dusty attic of a passing tourist, for it is an extraordinarily rich source that deserves the reading of all who take some interest in the Italian past or even arguably of those whose primary interest is in the relationship of what we now call "the news" to the culture it serves. On the other hand, I must acknowledge that if Pallade Veneta had been rediscovered by a scholar of a discipline other than music, the work that stands before you would be a very different one. Thus a brief explanation of my purposes seems in order.*

*As a musicologist, I recognized almost immediately that Pallade Veneta was stuffed with information that is not confirmed by other sources of any sort. This information is of various kinds, much of it factual, some of it interpretative. Insofar as its information is duplicated elsewhere, there is no case in which any conflict between the printed numbers of Pallade Veneta and the other source(s) occurs. A few careless errors in the manuscript portions of the journal are easily recognized as such. I would suppose that the same level of accuracy would characterize Pallade Veneta's reporting on the many other fields of which it speaks. My first aim has been to make this information available to those who take an interest in Venetian music, which is one of the fields best covered in the work. The annotations are intended to identify briefly persons, works, dates, and places*

*in order to facilitate further investigation or integration of facts into other accounts. Excepting a few oddities of the repertory that come to light here for the first time, I have tried to avoid interpreting the documents, hoping instead that others according to their specialities would do this in time.*

*As a scholar and also as a former journalist, I found the lack of information about Pallade Veneta's own origins frustrating. I have tried to provide some commentary on this topic, which has proved to be one of endless fascination. Since I am neither a political nor a literary historian, I cannot suppose I have done this job at all well, but I wished to share as much as I found out in the hope that those who are well qualified to undertake such study will be sufficiently inspired to examine that vast frontier in our knowledge of early journalism and its cultural causes and consequences. Because so little literature exists either on such journals or on the development of musical commentary and criticism within them, it seemed appropriate to represent some of the parallel literature in Appendix A, which is coordinated with Chapter Two. I hasten to add that I have been enormously fortunate in the quality of advice I have received from outside my own discipline, but that the interpretations given are purely my own, unless otherwise acknowledged.*

*As an ordinary reader, it gives me great pleasure to share with the general public these gleanings, for quite in contrast to most documentary material that advances our knowledge of the past, Pallade Veneta is an eminently readable source that brings before us not the fossil remains taken as "evidence" in so many history books but the fully formed beings that we might have come to know through such media as the film, if it had existed in the seventeenth century. Out of respect both for the beauty of the language in which so many of the documents are written and the needs of scholars, the documents are presented with a minimum of concessions to modernization. The commentary and notes appear in English to facilitate appreciation of the overall import of the source by an international community. Those not conversant with Italian will be well served by the detailed Calendars of Documents. More specific information on the editorial procedures will be found in Chapter Two.*

*In sum, this study is an introductory one. It attempts (1) to reacquaint the world with a long forgotten Venetian journal called Pallade Veneta, (2) to examine its reasons for existing and to place it in an appropriate historical and literary context, and (3) to provide transcripts of its writings about music, which constitute a significant proportion of all the material it contains. However, to the extent that this work is introductory, much remains to be done, for Pallade Veneta holds comparably great importance for historians of literature, religion, society, and culture. I should hope eventually to see a facsimile edition of the entire source, followed by studies in the various disciplines of its contents. Only then, I believe, can its exact value be determined fully and confidently. For my part and on behalf of my own discipline, I must say that I have found the investigation of it unremittingly exciting, and I expect that its uses will range from providing small bits of data for factual studies to challenging existing assumptions and suggesting complete reevaluations of interpretative studies. I hope that all its readers find some measure of the pleasure I have found in rediscovering and reviving it.*



*Because this study did not originate in the standard way, that is through the intention of meeting a recognized need, I owe a special debt of gratitude to Giovanni Morelli, Lorenzo Bianconi, and Olga Termini for encouraging me to pursue it. Much the most difficult part of the work was deciphering the handwriting of the manuscripts, and I am enormously indebted to Don Gastone Vio for his able assistance in this area, for infinite patience in ferreting out curious meanings and usage, for illuminating many topics tangential to the documents, and for proof-reading the complete transcripts of the documents. The manuscript documents were proofread against source twice by me and once by Michael Talbot, for whose generosity and meticulousness I am extremely grateful. For a thorough reading of the final polyglot typescript, I was very fortunate to have the multilingual assistance of Sibyl Marcuse. Alas, no human intervention was capable of controlling completely the creative initiatives of the computerized typesetting system on which the final product was made.*

*Other scholars whose expertise I gratefully acknowledge include Thomas Walker, Carlo Vitali, Giancarlo Rostirolla, Carolyn Gianturco, Gabriella Ravenni Biagi, Catherine Massip, Claudio Sartori, Douglas Alton Smith, John Hill, the late James Moore, James Chater, Howard Smither, Giuseppe Ellero, Thomas Griffin, Gianangelo Rosa, Maria Cristina Brancata-Benedettelli, Margaret Murato, Sven Hansell, Ursula Kirkendale, Alan Curtis, Edward Downes, and Barry Brook. Among historians Paul Grendler, William Bouwsma, and Sally Scully have provided invaluable assistance. Franco Fido, Emily Olmsted, Laura Gambini, and Luigi Rosiello have provided much welcome linguistic advice. For miscellaneous advice on art and references to it I wish to thank John Rupert Martin, Nancy Finlay, Dale Roylance, and Christopher Cairns.*

*For consistent help of many sorts I also wish to thank the Biblioteca Estense e Universitaria in Modena, the Biblioteca Comunale in Rimini, and in Venice the Museo Correr, the Biblioteca Nazionale Marciana and particularly the director and staff of the Archivio di Stato. I am indebted to all of the above and to the Houghton Library, Harvard University; the Vatican Library; the Archivio di Stato and the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence; the Staatsarchiv, Hannover; Fabrizio Della Seta and the journal *Studi musicali*; Lowell Lindgren and Carl Schmidt together with the Harvard Library Bulletin; and Madeline Constable and the Journal of European Studies for permission to reprint various documents contained in the study. The Frank V. de Bellis Collection at San Francisco State University and the University of California libraries at Berkeley and Los Angeles have kindly made available a number of the illustrations.*

*I am specially grateful to the Gladys Krieble Delmas Foundation and the American Council of Learned Societies, without whose generous assistance I would not have been working in Venice in the spring of 1977, and further to the Delmas Foundation for support to elaborate the historical background of the study. I also wish to express my thanks to the Aston Magna Foundation for Music, Inc., for having provided a forum for the discussion of ideas while still in gestation. My cordial gratitude is also due to the Fondazione Levi, and particularly to Francesco*

*Luisi, for their enthusiastic interest and congenial collaboration in the completion of this book.*

*A broad range of personal kindnesses has facilitated the work, and for these I wish to thank Serena de Bellis, Colomba Ghigliotti, Luigia Chiumento, Jane Berdes, William Wurthmann, Reinhard and Laura Lepshky Müller, Maria Teresa Marcello, Jean and Gladys Delmas, the Istituto San Giuseppe "Papafonda", the Istituto Salesiano "Leone XIII", Stefano Haglich, and Carla Caucig, Sara, and Sergio Ellero. Inevitably my greatest debt is to my husband, R. Clive Field, for his abiding encouragement of my work, and to our young son Brent, for his willingness to participate occasionally in Venetian culture of the present so that I may continue to study the Venetian past.*

Sunnyvale, California  
9 November 1983

Part One  
Introduction



# I

## *Pallade Veneta:*

### A Forgotten Venetian Journal

*Pallade Veneta* was a journal of remarkable vividness that first appeared in the proud, hopeful year of 1687. As a monthly journal it followed the political tensions of that year with a serialized account of the dramatic events taking place on the Morean peninsula of Greece. It was a stellar year in Venetian history, the last truly victorious one of the Venetian Republic. *Pallade Veneta* matched the importance of events with an eager loquaciousness, a sense of immediacy, and a depth of awe that find few if any equals in other European journals of the seventeenth century. By virtue of its exuberance, *Pallade Veneta* is a treasure trove of information and even of specimens of the literary and musical arts of its time. It is a source in which historians of politics, religion, society, and culture will find much to contemplate and value. The journal had a short-lived presence, from January 1687 until the middle of 1688. After an interval of several years the title recurred in a series of newsheets that were briefer in form and more perfunctory in nature than the printed materials. In this guise the journal continued until 1751 or later. For a variety of reasons, *Pallade Veneta* was little investigated until the present study was begun. Thus we must consider the history of the journal itself before we may undertake to examine its contents.

\* \* \*

#### *The Prints*

The publishing history of *Pallade Veneta* is simply told. Seventeen consecutive installments from the months January 1687 through May 1688 survive. The prin-

cial location of these prints is the Biblioteca Estense, Modena, where all but the February 1687 issue can be found. Like most books of the time, the original journals must have been issued in paper binders, for known copies are all bound differently. The sixteen issues in Modena are bound as four volumes.<sup>1</sup> This author possesses issues for January and February 1687 bound as one volume; this volume was purchased from a street vendor in Venice in 1977. There is a single bound copy of the June 1687 issue in the Marciana Library, Venice;<sup>2</sup> reports of other issues refer to single numbers.

The relative invisibility of the journal to modern scholars can be attributed to three factors. One is the failure of the title to indicate the nature of the material contained. Another is the diversity of the material, and a third is the relative absence of surviving examples in Venice. Some idea of the scope of the information presented in *Pallade Veneta* can be gleaned from the full title as it appears in the first issue:

PALLADE / VENETA, / Raccolta di fiorite, e bizzarre / galanterie ne' Giardini / dell'Adria. / In cui di Mese in Mese si daranno gl'avvisi / de successi del Campo Cesareo, et / Polacco, e dell'Armata Veneta / in Levante. / *Con altre virtuose Compositioni, Sonetti, / Amori, Ariette, con la Musica, / e vaghi accidenti occorsi in / questa Dominante.* / GENNARO.

The title gives a revealing view of the intellect that created the journal. Immediately it appeals to Greek mythology to designate Venice as a bastion of virtue and wisdom. Pallas Athena was noted for chastity, as the protectress of the State, as the goddess of both war and prosperity, and as a patron of literature and the arts. The image of Venice that *Pallade Veneta* projects is compatible with these attributes: Venice is virtuous, brave, prosperous, and infinite in its novelties. In a sense it seems that the attributes of the goddess may have dictated the otherwise incongruous choice of subjects discussed in the journal. As we shall see shortly, this image of Venice — noted in one document as the “scuola delle scienze, madre dei letterati, protettrice della virtù” — was that of a foreigner whose background indicates that his interests and aspirations were focussed generously on the Serenissima Repubblica. It is, however, a sad reflection on the success of the Venetian campaign on the Morea that the temple of Pallas Athena, the Parthenon, was ruined when, even as Francesco Coli wrote in August of 1687, a Venetian shot ignited the gunpowder that Turkish troops had thought to hide there with the protection of the great goddess.

The diversity of the material defied the kind of categorization that would have made the journal's relevance to a host of topics obvious. Cicogna's *Saggio di*

---

<sup>1</sup> January, March and April 1687 are bound as 90.d.42; May-August 1687 as 90.d.39; September-December 1687 as 90.d.40; and January-May 1688 as 90.d.41.

<sup>2</sup> I-Vnm Misc. 2233, 2.

*bibliografia veneziana* cites one issue only — that of March 1688.<sup>3</sup> It is classified as an “almanac” in a section on “political and civil” sources. This single issue alone was known to the music historian Francesco Caffi, but his slight interest in it can be attributed to the fact that, by virtue of the season in which this issue falls, it contains little of relevance to his principal pursuits of music at San Marco and in the Venetian theatres. Caffi quoted at length from one document concerning Legrenzi;<sup>4</sup> this source was consequently mentioned in Fogaccia’s biography<sup>5</sup> and Bonta’s thesis.<sup>6</sup> In all three cases the musical information of the journal was shown to relate only to Legrenzi, specifically to a private academy held at his house in 1688. Soranzo’s augmentation of the Cicogna bibliography cites one additional issue, that of August 1687.<sup>7</sup> Apart from these scattered references, among which a total of one document is presented in detail sufficient to give some flavor of the original material, the literature of music history is silent on the subject of the *Pallade Veneta* prints.

The literature of early Italian journalism is almost equally deficient in references to the journal. The vast majority of sources, including several of recent vintage that are convincingly comprehensive, contain no mention of the work. This is more curious than its absence of mention in musical sources, for a great deal of history was written and documents assembled by Venetian academicians of the eighteenth century. Perhaps the most noteworthy place in which no mention is to be found is in the 30-page history of Venetian journalism that appeared in the première issue of the *Giornale de’ Letterati d’Italia* (Venice, 1710). This absence surely tells us that, whatever its merits, *Pallade Veneta* as a monthly journal was quickly forgotten. The most likely reason for this would seem to have been that it was not truly a Venetian product; its original audience was a diffuse one outside the Serenissima Repubblica.

Fattorello was the first twentieth-century scholar to note the journal’s existence in a short article of 1935 that mentioned its strongly French flavor<sup>8</sup> and the *Mercure Galant* as a model (the relationship is noted in *Pallade Veneta* itself). Yet Fattorello’s books on the rise of journalism do not cite the work, in some cases for the obvious reason that they were written prior to this short article. Saccardo reported on the journal and made several detailed comments about it in her history of the Venetian press in 1942.<sup>9</sup> The next mention occurs in the comprehensive press history of Castronovo, Ricuperati, and Capra, in which two pages of discussion are devoted to *Pallade Veneta*.<sup>10</sup> This information is concerned with the journal as a publication, not as a source of musical information or content

<sup>3</sup> Cicogna, *Bibliografia*, item \*1569.

<sup>4</sup> Caffi, *San Marco*, I, 313-4.

<sup>5</sup> Fogaccia, *Legrenzi*, p. 252.

<sup>6</sup> Bonta, “Legrenzi”, I, 111.

<sup>7</sup> Soranzo, *Bibliografia*, item \*2416.

<sup>8</sup> “Un giornale veneziano”, pp. 34-45.

<sup>9</sup> *Stampa periodica*, pp. 12-14. I am grateful to Dr. Giovanni Morelli for having called my attention to this source.

<sup>10</sup> Castronovo et al., *Stampa italiana*, pp. 108-109.

of any other precise sort. Although the view of Girolamo Albrizzi's involvement with the journal may be somewhat inflated, the description is presented in a stimulating context. A final source that derives information from the journal is this author's "Fragments of Art Criticism from a Forgotten Venetian Journal", which appeared in 1980.

There may have been at least two issues beyond that of May 1688. The autobiography of a seventeenth-century musician, Pietro Bertacchini from Carpi, near Modena, refers to his possession of issues for "March 1688" and "July".<sup>11</sup> According to this source, Bertacchini lived in Venice from 22 December 1687 until 10 June 1689.<sup>12</sup> "In detto tempo", he related,

si fece tre accademie, ove volve che io sempre accompagnasse con la chitarra, avendone havuto l'honore, come si vede da un libro che si trova in casa, fatto stampare dalla Serenissima Repubblica, legato alla francese, intitolato *La Pallade Veneta*, dedicata al Signore Duca di Modena per il mese di marzo 1688 con numero 89, e per il mese di luglio con numero 42.<sup>13</sup>

Only one report of Bertacchini's activities, the very one quoted by Caffi from the March 1688 issue, occurs among the preserved numbers. The absence of any further reference to his playing, the date of Bertacchini's residence in Venice, and the fact that the July 1687 issue was not dedicated to the Duke Francesco II and contains no reference to Bertacchini or to the kind of academy he mentions all suggest that he refers to an issue of July 1688. His autobiography expresses no interest in or particular knowledge of what happened in Venice prior to his coming, so there is really no motive for his having possessed any issue prior to that of December 1687. One surviving musical manuscript in the Biblioteca Estense may come from Bertacchini's library,<sup>14</sup> but since there are no copies of *Pallade Veneta* bound as single issues there, we must assume that the copies preserved in that library are not linked with him, and that his own copies, if they survive, are in an unknown location. A canvas of libraries, archives, and historical societies in Modena, Carpi, and other cities with a known association with *Pallade Veneta* has failed to bring to light any copies of the journal subsequent to May 1688. Despite all the understandable reasons for its reclusiveness, *Pallade Veneta's* importance can now be said to be more than adequate to justify extensive investigation.

\* \* \*

The author of the prints, although he is not specifically identified in other accounts of the journal, is named in the note that is found in each issue, either

---

<sup>11</sup> From Bertacchini's autobiography as reproduced in Spinelli, *Notizie*, p. 18. Dr. Douglas Alton Smith, who is currently translating this autobiography into English, has kindly made this material available.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 17 and 19.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 18.

<sup>14</sup> Mus. G. 239, the "Modena theorbo manuscript" on which Caffagni's article is based.



at the end of the work or at the end of the index, as Francesco Coli from Lucca, the censor of printed books for the Venetian Inquisition. Each issue is cast in the form of a didactic letter. The issues of 1687 are all addressed to Angela Caterina Lupori in “Lucca per Villa Basilica”, while those of 1688 are addressed to the Marchioness Maria Camilla Gonzaga Rangoni. The dedicatees include Ferdinando Carlo, Duke of Mantua (January and February 1687), Count Carlo Vincenzo Giovannelli of Venice (March 1687), Prince Tadeo Barberini and his brother Francesco (April 1687), Maria Maddalena Farnese (May 1687), and three Medicis—Cardinal [Francesco Maria], Grand Prince [Ferdinand III], and Grand Duke [Cosimo III] (August, September, and October 1687). All remaining volumes are dedicated to members of the Este family. The June 1687 issue and all the issues of 1688 are dedicated to Francesco II, while the July 1687 issue is dedicated to Prince Cesare d’Este, “Generale della Cavalleria per la Serenissima Repubblica Veneta”.

The publishers were numerous. The first two issues were printed by Lorenzo Baseggio, the next two by Girolamo Albrizzi, the following three on the presses of Poletti, that of October 1687 by Pontio Bernardon, and all remaining issues by Andrea Poletti. Initially the publishers signed the dedications; Lorenzo Baseggio signed the dedication of the inaugural issue; no dedicatory letter appears in the February issue. Girolamo Albrizzi signed the dedications of the March and April issues. Thereafter, however, the dedications were signed by Coli under his pseudonym, Serafino Colcondon (the variant spelling Colcondono occurs once; the “Coledone” that Saccardo records is not found). These details of publishing history are entered in a table in Appendix B to facilitate examination of the correlates of change in this complex chronology.

\* \* \*

### *The Manuscripts*

The title “Pallade Veneta” pertains also to a weekly series of newsheets preserved only in manuscript fragments that derive from the period 1698 to 1751. Because there is so much material missing, it is entirely possible that these sheets were compiled over an even broader period. Although no printed examples are known, Michael Talbot has recently turned up evidence that a newsheet with the title “Pal[l]ade” was published in the 1690’s. The following reference, written retrospectively in the eighteenth century, cites a “fogliettante accreditato” whose activities were traced to the year 1695:

La Palade de’ successi urbani occorsi in Venezia, stampata da Appolonio Zamboni, si dispensava a’ curiosi, ogni settimana nella spezieria dell cedro in Campo a San Luca. Questa Palade dall 1699 era presa alla spezieria dell’Abram in Merzeria, verso San Marco.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> I-Vc MS Gradenigo 200, vol. 9, f. 9<sup>r</sup>. I am grateful to Dr. Talbot for his kind permission to quote this and the following document, which he recently found in Venice.

Talbot also reports a single *faccio fede* in the records of the Riformatori dello Studio di Padova that consists of this entry dated 25 March 1695: ‘Ho letto l’annesso foglio intitolato Pallade Sacra, nel quale non v’è cosa alcuna contraria al publico servizio’.<sup>16</sup> The absence of further *fedi* in these files through 1701,<sup>17</sup> in light of the description of a weekly sheet, may suggest a blanket arrangement for permission to publish. While the ‘Pallade Sacra’ of the Riformatori files and the ‘Pal[l]ade’ of the Gradenigo *Cerimoniali* cannot be taken for granted to have been the same as the ‘Pallade Veneta’ manuscripts, circumstances favor the possibility that they were. The name ‘Pallade’ was not commonly used, to start with, and the limiting adjective ‘sacra’ is not inappropriate for the surviving ‘Pallade Veneta’ manuscripts, among which many issues begin with a religious brief on the week’s spiritual significance. Only the discovery of actual copies of the 1695 materials could finally establish the exact relationship of them to ‘Pallade Veneta’ (quotation marks are used to distinguish the manuscripts from the printed journal).

There are several important areas of difference between the prints and the manuscripts. The prints are very robust in scope and deal not only with Venice and the Veneto but also with the duchies on the peripheries of the Republic; the manuscripts, with minor exceptions, concentrate on the city of Venice. The language of the prints is dazzling: a great deal of effort can be seen in the sonnets, puns, and plays on proper names that occur. The language of the manuscripts, in contrast, is perfunctory except that most issues begin with a moral essay of some sort. These linguistic differences suggest variant functions: the prints provided interesting reading, while the manuscripts provided information and moral tuition. The rate of compilation was probably less different than surface appearances would suggest. The seams of reports gathered weekly are occasionally visible in monthlies such as *Pallade Veneta* and the *Mercure Galant*. On the other hand, the manuscripts are maintained at a fixed length (four sides of a sheet of paper that is roughly octavo size after folding), while the prints are of variable length on a much smaller page (14 × 7.5 cm).

The content of the ‘Pallade Veneta’ manuscripts can best be described by illustration. Thus a complete issue from 1716 that is representative in its distribution of topics of the run in general is reproduced in Appendix A as \*A44. This is not an issue that is particularly rich in musical information. The table on the following page shows how the specific entries of this issue document the general categories of news that recur throughout the manuscripts.

The earliest manuscripts actually labelled ‘Pallade Veneta’ date from 1698 and are preserved in the Marciana Library, Venice, as Class VII (literary and historical) materials.<sup>18</sup> These specific manuscripts are bound in a single volume.

---

<sup>16</sup> I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, filza 289, «Licenze per stampa, 1692-95», entry by date. The entry is signed by Giovanni Pietro Bortoletti.

<sup>17</sup> e.g. in Filza 290, covering the period 1695-1701.

<sup>18</sup> I-Vnm Cod. It. VII-1834 (= 7622). See Appendix B for an itemized listing of the weeks covered in this and related sources.

<i>General class of news</i>	<i>Specific example(s) in *A44</i>
1) An appreciation of the moral or liturgical importance of the week	— comments on the history and significance of Advent
2) Feasts of the week	— St. Andrew — St. Xavier — St. Barbara
3) Staffing of government bodies	— seating of three <i>capi</i> of the Council of X — appointment of 36 minors to the <i>Maggior Consiglio</i> — appointment of Nicolò Morosini to the Council of X
4) Rites of passage of the Venetian nobility	— marriage of a daughter of the late Procurator Alvise Mocenigo to Ferigo, the son of the late Procurator Girolamo Corner
5) News of the press	— publication by Poletti of a religious tract by the Jesuit priest G. B. Conti
6) News of individual crimes, immorality, misadventure, and misfortune	— theft by a foreigner of the personal effects of an inn-keeper — death of the actress Elisabetta Dencio — wounding of a <i>gondoliere</i> in a dispute — burning of two boats carrying smuggled bread and wine
7) Civic news of public importance	— launching of the new warship "La Gloria Veneta" — appointment of Pietro Grimani as ambassador to Rome — mortality statistics for the preceding two months
8) Individual news of public interest	— investiture of the nobleman Pietro Diedo — death of an associate priest at San Nicolò — election of Giovanni Paolo Barozzi as banking superintendent for the Ghetto — death of the octogenarian Marieta Tessera

Many issues are missing. The first issue only (13-20.IX.1698) survives in two versions with variant wordings. A scheme of rotation is clearly visible in the hands of this source, which continues with numerous lapses until 1705. There is also one issue from 23-30.VIII.1708 which does not contain any musical material. It is preceded by a series of notations naming various foreign cities.<sup>19</sup> The other years for which some issues survive are 1698, 1701, 1702, 1703, 1704, and 1705.<sup>20</sup> This group of documents is somewhat more difficult to read than the others because it is bound so tightly that words are occasionally lost in the margins. The scribal style flings accents far from the letters to which they belong. The semi-transparency of the paper is poorly suited to photographic reproduction, and there are no folio numbers, so retrieval is by date. The authors are not identified. Four hands are found, but two predominate.

Three issues of *Pallade Veneta* from the summer of 1700 are preserved in the Museo Correr among a collection of "Notizie del Mondo"; separated from the 1700 folios but in the same source is a single issue of "Pallade Veneta" for 5-12.XII.1705 with the name "Molin" scrawled across the top in an ink different from the rest of the source. This issue is not reported by Saccardo.<sup>21</sup> Possible owners of this issue could have included Cardinal Giovanni Molin (fl. 1764), who is said to have maintained a substantial collection of early journals,<sup>22</sup> or Sebastiano Molin, who wrote treatises on diverse subjects including religion (e.g., "Il divino verbo fatto uomo"). The Count Antonio da Molin owned the Nuovo Teatro at Dolo, where the anonymous *Sempre non è ciò che si crede*, to which allusion is made in documents \*198 and \*202, was presented in 1710. Still earlier Alessandro Molin had been the dedicatee of Boretti's opera *Ercole in Tebe* (1670) and C. F. Pollarolo's *Rosimonda* (1695).

The largest collection of surviving "Pallade Veneta" manuscripts is in the Archivio di Stato, Venice. This collection is preserved in the files of the Inquisitori di Stato<sup>23</sup> (a state agency not to be confused with the Venetian Inquisition, a religious body). It contains issues from the years 1702, 1710, 1711, 1715-17, 1739, 1740, and 1751.<sup>24</sup> These sources are unbound and were somewhat out of chronological order when the present study began. They constitute one fascicle

---

<sup>19</sup> Madrid (17.IX.), Paris (27.IX.), Brussels (26.IX.), London (19.IX.), Heilbronn (30.IX.), Augsburg (3.X.), Venice (11.X.), Genoa (4.X.), Milan (8.X.), Mantua (8.X.), Vienna (4.X.), and Warsaw (26.IX.).

<sup>20</sup> New-style dates. The Venetian year advanced on March 1, and this style was generally used in manuscript sources. Saccardo's citations at variance with these dates result from her failure to reconcile the *more veneto* with the modern calendar when treating dates from January and February in the manuscripts. Like most printed documents, the *Pallade Veneta* prints are dated in the modern style. In the present account all dates are given in the modern style, with a slash to show old/new dates in the section containing manuscript documents. The months are indicated by Roman numerals in the documents and tables.

<sup>21</sup> The source is Cod. Cicogna 2071, "Notizie del Mondo, 1656-1714".

<sup>22</sup> Berengo, *Giornali veneziani*, p. 113.

<sup>23</sup> Busta 713, "Giornali", fasc. "Pallade Veneta".

<sup>24</sup> I am indebted to Dr. Termini for having called my attention to this set of "Pallade Veneta" manuscripts. See her dissertation, University of Southern California, 1970.

of a series of news sources that apparently were examined by the Inquisitori di Stato, and these would therefore appear to be the censors' copies rather than the originals. Only one report is duplicated internally: there are two versions of the report for the week of 16-23.I.1739/40; only the second contains the material reported in document \*365. There are at least seven hands used in these sources, four in the documents from 1702 to 1717, and three others in the later issues. The two issues that duplicate the Marciana collection (30.IX.-14.X.1702) are neither in identical hands nor do they completely conform in punctuation and capitalization, although the verbal content is otherwise the same. The only previous musical use of these materials was made by Olga Termini and is reported in her dissertation on Carlo Francesco Pollarolo. The manuscripts are unreported in press studies other than that of Saccardo.

\* \* \*

### *The Publishers*

Exactly what the succession of publishers of *Pallade Veneta* tells us about the journal's reception is unclear. It was not common for so much turmoil to occur in so short a span of time, but neither were monthly journals a familiar form of publication. The events that caused political concerns to dominate discussion in 1687 led by a curious irony to the weakening of many trades, including that of books, in ensuing years, for the costs of the war in the Morea were well beyond the financial capabilities of the Republic. Taxes were heavily increased in 1688 to absorb these costs. The new taxes were levied on all the guilds, but the printers and booksellers, who were already adversely affected by a series of regulations issued earlier in the century, were especially hard hit.<sup>25</sup> The reasons for the rapid demise of *Pallade Veneta* can only be surmised. They could relate to the fortunes of Francesco Coli, or of his patrons and supporters, or to the less manifestly secure situation of Venice, but the weakening economic base of the book trade probably contributed in some way.

The original publisher of *Pallade Veneta*, Lorenzo Baseggio, is a figure of some interest, for he (or a like named person) was concurrently a composer. The musical figure, who was born around 1660, was an organist as well and was listed in membership surveys of c.1694, c.1711, and c.1715 of the instrumentalists' guild.<sup>26</sup> Baseggio's skill as an organist was mentioned in Coronelli's guide of 1706.<sup>27</sup> He composed music for two operas, *Gl'Equivoci del caso* (1712) and *Laomedonte* (1715). The publisher was still active in 1738. Some members of the Baseggio family were well placed socially; the marriage of Giovanni Battista Baseggio to Chiara Tiepolo was reported in the issue of "Pallade Veneta" for 13-20.XII.1704. Some likelihood that the musician and the publisher were the same

---

<sup>25</sup> Brown, *Venetian Printing Press*, p. 183.

<sup>26</sup> Selfridge-Field, "Membership Lists", p. 12.

<sup>27</sup> p. 19.

person is suggested by the fact that engraved music appears only in an issue printed by Baseggio, the first. Sonnets praising singers are also more abundant in the first two issues than in subsequent ones.

It is Baseggio who gives us the clearest indication of what the title intended, in his dedication of the first issue to Ferdinando Carlo, Duke of Mantua, whom he addresses familiarly:

*Risoluta Pallade scender dal cielo in questa nobilissima e vittoriosa dominante si è sciesta l'habitatione, vaga di vivere accompagnata a questo animoso e saggio Veneto Leone, che, anche impegnato a maneggiar l'armi con tanta sua gloria contro il Trace nemico, non abbandona il libro delle christiane scienze [...] Io intanto, con ogni più rispettosso ossequio humiliato ai piedi serenissimi dell'Altezza Vostra, supplico la clemenza sua connaturale a ricevere questa Pallade novella con quel volto generoso e sereno col quale è solita l'Altezza Vostra incontrare e la virtù et il valore. Sò che non lascio Pallade forastiera al soglio dell'Altezza Vostra, dove hanno così bene assodato il piede, e l'armi, e le lettere [...]*

In contrast to Baseggio, Girolamo Albrizzi was a figure of significant literary standing in Venice at the end of the seventeenth century. His main achievement was the creation of another journal, the *Galleria di Minerva*, ovvero notizie universali, which appeared in monthly fascicles in seven years—1696, 1697, 1700, 1704, 1706, 1708, and 1717. The only link between Albrizzi and Baseggio was in 1684.<sup>28</sup>

Ricuperati maintains that “si vede chiaramente che l’Albrizzi aveva in mente di fondere insieme due generi diversi, quello letterario [*La Galleria di Minerva*] e quello della cronaca politica-militare [*Pallade Veneta*]”,<sup>29</sup> but there is no basis for the supposition that Albrizzi was involved in establishing *Pallade Veneta*. The format, typography, and substance of the *Galleria di Minerva* are completely different from those of *Pallade Veneta*. The fact that the only issue dedicated to a Venetian was Albrizzi’s first may suggest a change in direction at that point rather than maintenance of the original conception. Whether, as Ricuperati says, Albrizzi was the motive force behind issues Five and Six of *Pallade Veneta* (May and June 1687) is also a matter of conjecture, or at least of semantics. These issues identify Albrizzi only as the seller; no publisher is named, but Poletti’s press is cited as the instrument of publication.

Little of relevance is known of the affairs of the publishers Andrea Poletti and Pontio Bernardon whose single issue (October 1687) was offered for sale “all’Insegna del Tempo in Merzaria.” The Riformatori files continue to list books, primarily on religion, published by Poletti through 1738. In the September 1687 issue (p. 101) of *Pallade Veneta* Coli himself noted Bernardon’s publication of a translation from the French of *La vita di Don Giovanni d’Austria*.

\* \* \*

<sup>28</sup> On 4 August they were jointly granted permission to publish *Il Banubio* (I-Vas Riformatori dello Studio di Padova, Filza 288).

<sup>29</sup> Castronovo *et al.*, *Stampa italiana*, p. 108.

## *The Dedictees and Their Domains*

The readers of *Pallade Veneta* must be assumed to have come primarily from the homelands of its dedictees (Mantua, Florence, and particularly Modena), as well as from Lucca, the home of its author. (See Appendix B for a complete list of dedictees). For a variety of reasons, French influence was strong in most of these places, and that influence must be kept in mind in examining the similarities between *Pallade Veneta* and the *Mercure Galant*.

The significance of Modena to the history of *Pallade Veneta* is not fully appreciated without a brief summary of its affairs during the later seventeenth century. The Este Duke Francesco I had five children by his first marriage, to Maria Farnese (d. 1646). Francesco was succeeded in 1658 by his eldest son, Alfonso, who was married to the niece of Cardinal Giulio Mazarin (d. 1661), the Chief Minister at the court of Louis XIV of France. Although Alfonso died four years later at the age of 28, his two infants both reached the throne. Maria Beatrice (b. 1658) reigned as the consort of England's James II from 1685 to 1688, while Francesco II took his father's place at the age of four. Francesco I had remarried twice, once to Vittoria Farnese, who died in childbirth in 1649, and again to Lucrezia Barberini, the mother of the Cardinal Rinaldo, who was to succeed Francesco II, his nephew, when the latter died without issue in 1694. Thus the Barberini and Farnese dedictees of *Pallade Veneta* (April and May 1687) are not without their ties to the Este family.

The reign of Francesco II was an outstanding one in Modena's history. The Duke's library, his collection of antiquities, his patronage of art and music, his involvement in the founding of a university, and his civic beautification projects brought great and lasting honour to him. His enthusiasm for arts and sciences was great. *Belles lettres* flourished in the Accademia dei Dissonanti, which was founded in c.1683. He was remembered as a warm and sincere person. It cannot be doubted that he held Venice in high regard, for one of his accomplishments was to improve water access between Modena and the Serenissima Repubblica.

It must be borne in mind, however, that Laura Martinozzi d'Este, the Duke's mother, was an important force in these developments, for it was effectively she who held the power over most of the years of Francesco's reign. Her own propensities were more ascetic. She was wont to go on pilgrimages on foot, sending her servants in carriages, and she encouraged monasticism and pietism throughout the duchy. It may be this interest that is served in those accounts of *Pallade Veneta* that deal, unusually, with ceremonies in convents. Similarly, Rinaldo d'Este, Alfonso's step-brother and Francesco II's uncle and successor, had official clerical interests; he was named a Cardinal in 1686.

It cannot be maintained that the links between *Pallade Veneta* and Modena were initially intended or foreseen. Francesco II and his cousin Cesare went on a tour of Rome and Naples that lasted from the end of October 1686 until nearly the end of February 1687, and this undoubtedly left them wholly without interest in the Venetian carnival of that year. Cesare Ignazio d'Este, however, enjoyed the title of General of the Venetian Cavalry. He had been the dedictee of Cesti's

*Oronthea*, which was staged at the Teatro dei Ss. Giovanni e Paolo in 1683. It is not inconceivable that events in Modena had some influence on the demise of the journal, which clearly did come to depend on the patronage of the Este family. There were two signal events in Modena in the short era of *Pallade Veneta*. One was the birth of an heir apparent to the English monarch and his Modenese wife in June 1688; anticipatory news had appeared in earlier issues of *Pallade Veneta*. The more significant one was the death of Laura d'Este the summer of 1687. With her passing (which is reported in the July 1687 issue of *Pallade Veneta*) some measure of the favorable interest in French culture that had marked Modenese life in recent years must also have withered.

It is not without interest that Francesco II took as his wife in 1692 another Farnese, Margherita, the daughter of Duke Ranuccio II of Parma. Francesco died two years later without progeny and was succeeded by his uncle Rinaldo. Relations with France declined, and between 1702 and 1707 Modena was occupied by French forces involved in the Wars of the Spanish Succession. Modena's glory was now largely retrospective, but the achievements of Francesco II lived on. A small part of that legacy was his preservation of most currently known copies of *Pallade Veneta*, which may be taken to reflect to a significant extent his impeccable taste and the diversity of his interests.

\* \* \*

French culture enjoyed a measure of the same high regard in Florence in the later seventeenth century as it did in Modena, for Grand Duke Cosimo III, who reigned from 1670 to 1723, had followed the example of his great-grandfather in taking a French wife. Relations between Cosimo and Margherita Luisa d'Orleans were far less cordial than those between Ferdinando I and Christine of Lorraine. The younger Grand Duke, a fervent Roman Catholic, leaned toward a pious, contemplative life, while his contentious wife removed herself from his proximity with visits to her homeland and eventual retirement to a convent. Their son, the dissolute Grand Prince Ferdinand, was an ardent patron of music. By 1688 he had established an interest in the music of Alessandro Scarlatti and in 1705 he negotiated with Alvise Morosini for a sojourn by Domenico Scarlatti in Venice.<sup>30</sup>

The direct line of the Gonzaga family in Mantua had ended with the death of Vincenzo II in 1627. The throne then reverted to the Nevers line of the family, which brought French culture very much into its midst. It was after the plague of 1630-31 that Carlo I, the husband of Maria Gonzaga, herself the daughter of Francesco II and Margherita of Savoy, took the throne. His reign was short, and Maria, who died in 1660, ruled Mantua as a regent from 1637 until 1647. Her son Carlo II reigned until 1665. Significantly, his sister Eleonora had become the wife of the Emperor Ferdinand III in 1651. Services in Venice mourning her death are noted in the *February 1687* issue of *Pallade Veneta*. With the death of Fer-

---

<sup>30</sup> Fabbri, *Scarlatti*, pp. 35, 60.



dinando Carlo in 1708 the line was at an end, and Mantua fell to Austrian rule.

The interests of the Farnese family might be briefly noted, since they are occasionally mentioned in *Pallade Veneta* and since they were related by multiple lines to the Medicis and Estes. Alessandro Farnese (reigned 1646-89) was the son of Duke Odoardo and Margherita de' Medici. He was the nephew of the first and second wives of Duke Francesco II d'Este. He served as a general with the Venetian forces. Ranuccio II Farnese (1630-94), who became the father-in-law of Francesco II d'Este, selected Este women, Isabella and Maria, as his second and third wives; his first wife had been Violante di Savoia. Ranuccio II was the younger brother and successor of Alessandro.

\* \* \*

Little is known about the one Venetian dedicatee — [Count] Carlo Vincenzo Giovannelli. Giovannelli was the dedicatee of two operas — Freschi's *Sardanapalo* (Sant'Angelo, 1679) and Partenio's *Flavio Cuniberto* (San Giovanni Grisostomo, 1682). He was also the dedicatee of a volume of poetry by Giuseppe Boniventi published in 1682. Some suggestion of an involvement in strategic affairs is suggested by the report in Soranzo's *Bibliografia* (\*5038) of an oration by Battista Donadoni to "Carlo Vincenzo Giovannelli per la sua partenza dal reggimento di Crema" published in Bergamo in 1687. He is buried in the family chapel in the church of the Carmelitani Scalzi, Santa Maria di Nazareth.<sup>31</sup> This church, which was not completed until the early eighteenth century, had a pronounced involvement with Austrian and Spanish affairs. If Giovannelli had diplomatic links with the Austrians, his involvement would have flowed naturally from the association of the two preceding issues of *Pallade Veneta* with Ferdinando Carlo of Mantua.

Although the political interests in the homelands of most *Pallade Veneta* dedicatees were sympathetic to French culture, and although Venetian culture of the late seventeenth century was strongly influenced by France, Venice's continuing battle with the Turks made it an enthusiastic ally of the Empire, which was not on warm terms with France. In 1683 the Turks had failed in an effort to seize Vienna. The following year a campaign against the Turks was launched by the Holy League. Many of the visiting generals and royalty mentioned in *Pallade Veneta's* carnival reports were visiting as much for strategic discussions as for entertainment. The Pope channelled donations from all the pious communities of Europe to the German and Swedish troops that did the actual fighting. The capture of the Morean peninsula was accomplished in 1687 with the help particularly of the (Orthodox) Greeks and the (Protestant) Hannoverians. The ethnic and religious diversity of these allies forced Venice to a liberal position with regard

---

<sup>31</sup> Don Gastone Vio has kindly provided the information that Giovanelli is named in an unpublished Cicogna inscription together with Giovanni Benedetto and Giovanni Paolo Giovanelli for having had the chapel of San Giovanni della Croce in this church constructed. St. John of the Cross was (with St. Teresa) a reformer of the Carmelite order; there is a statue of him in the chapel. The adjoining chapel was built by the Ruzzini family (Lorenzetti, *Venice*, p. 458), who were politically and socially prominent. Count G.P. Giovanelli was identified as a "barone del sacro romano impero" in the dedication of G.B. Brevi's *Le forze d'amore* (Bologna, 1691).

to the Inquisition, even while financial support for the campaign might have suggested a more conservative posture.

Venice's fortunes turned in 1688. An effort to invade Negroponte failed. A fleet was maintained at sea for the next four years at great expense, and what came of it was a futile attempt to take Crete in 1692. Commerce with the Levant was curtailed by these hostilities and never fully reestablished.

By concluding a peace with Louis XIV in 1697, the Austrians freed themselves for a full-scale defence against the Turks. The Peace of Carlowitz in 1699 provided for most of Hungary to be ceded to the Hapsburgs and all of the Morea to Venice. Having achieved its end, Venice then reverted to extreme administrative measures, including the imposition of Roman Catholicism on the Orthodox population, with such determination that the Turks who attacked the peninsula in 1714 were welcomed by the Greeks as liberators.

The third Turkish war (1716-18) was concluded by the Peace of Passarowitz, which favored Austria by greatly enlarging its empire. While claiming victory, Venice lost land on the Morea and in the Aegean. The changing balance of power between Venice and the Empire is reflected in the changes of patronage that filter through the "Pallade Veneta" manuscripts.

\* \* \*

#### *The Author and Addressees*

After signing the first "letter" as Lupori's "divotissimo et obligatissimo servitore F.C.", Francesco Coli gives this description of himself in the inaugural issue:

Ego Presbiter Franciscus Coli Lucensis, censor et revisor Sanctae Inquisitionis Venetiarum, hunc parvum librum, cui nomen *Pallade Veneta* accurate p[er]lexi, nec in eo quidquam,<sup>32</sup> aut contra Sanctam Fidem aut Christianos mores inveni.<sup>33</sup>

The phrasing of these descriptions varies in length from one volume to the next but does not change significantly in meaning. In the February 1687 issue one new element, the penname under which many of the subsequent volumes are signed, is introduced in this note found at the conclusion of the "Tavola del Contenuto":

*Ego Franciscus Coli Presbiter Lucensis, censor et revisor librorum imprimendorum pro Sancta Inquisitione Venetiarum, hunc librum, cui nomen Pallade Veneta di Serafino Colcdonc accurate perlexi, nec in eo quidquam aut contra Fedem, vel Christianos mores inveni, et c.*

Taken together, these two descriptions tell us that Francesco Coli from Luc-

---

<sup>32</sup> The original gives "quidquam" and interposes a full stop before "Accuratè".

<sup>33</sup> *Pallade Veneta, Gennaro 1687*, pp. 119-20.

ca worked for the Inquisition in Venice with specific responsibility for censoring printed books. In the March 1688 issue, Serafino Colcondon assumes the title "Reverendissimo Servitore". A familiarity with new books is one trait that can be attributed to the anonymous authors of the "Pallade Veneta" manuscripts,<sup>34</sup> suggesting the possibility that "Pallade Veneta" continued to be a journal compiled by censors for the promotion of their own interests and attitudes. In general, literary style argues against the participation of Coli in the compilation of the manuscripts, but there are scattered reports (such as \*106) from the years around 1700 that are written in the same pungent style.

The Coli family flourished in Lucca in the sixteenth and seventeenth centuries. One branch lived in the village of Villa Basilica, and this branch included an earlier Franciscus (*fl.* 1616).<sup>35</sup> No one corresponding to the author of *Pallade Veneta* appears in genealogical charts. Coli's precise relationship to his list of dedicatees is unknown. Only one Coli survives in modern Lucca.

The only heretofore noted member of the Coli family of Lucca was the religious painter Giovanni Coli (1636-81), who worked inseparably from his compatriot Filippo Gherardi (1643-1704); they were buried in the same tomb at San Cristoforo, and in 1721 one commentator wrote, "Non si distingue la maniera dell'uno dall'altro."<sup>36</sup> After a period of time in Rome, the two painters had gone to Venice in 1667. During a two-year stay there, they supplied a "Madonna con San Bonifacio" for the church of Santa Maria della Fava (a future home of oratorio), a Nativity scene for the new church of the Salute, and lunette decorations for the celebrated library of the Benedictine cloister on San Giorgio Maggiore<sup>37</sup> (now the Fondazione Giorgio Cini). They seem to have passed most of the next decade in Rome, where, in addition to paintings for churches and monasteries, they did a series of five frescoes (1675-78) depicting the Battle of Lepanto (a subject dear to every Venetian heart) in the Palazzo Colonna. Only in the last three years of his life does Giovanni Coli seem to have been active in his native city, providing altar pieces and frescoes for the Cathedral as well as for the churches of San Matteo and San Carbone.<sup>38</sup> He may also have been involved in the redecoration of Santa Maria Corteorlandini (*detto* Santa Maria Nera) in Lucca.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Among the publications reported as new were such works as the second volume of the *Giornale dei letterati d'Italia* (7-14.XII.1715), "che è quella fatica si celebre dell'Illustrissimo Signor Apostolo Zen, il quale in tale opera va vendendo immortale il suo nome"; and a work by the priest Giovanni Battista Conti called *Li 3 passi co' quali un'uomo malusando il suo ingegno va nel profondo della perdizione* and offered by "il Poletti instancabile" (28.XI.-5.XII.1716, f. 3); cf. \*A44. Works on religion are particularly numerous. But close attention to the book trade is also documented in such notes as the following: "Il già famoso librerio Lovisa à Rialto hà dilatato il suo negozio, arrendo altra libreria a San Cassiano ricca al maggior segno de' libri in ogni facultà scientifica litterale."

<sup>35</sup> I am indebted to Dott.a Gabriella Biagi Ravenni for consulting Baroni's "Notizie genealogiche" and for providing this information on the Coli family, as well as the later information on the Lupori family. The Coli material is found in MS. 1110.

<sup>36</sup> Marchiò, *Forestiere*, p. 253.

<sup>37</sup> Noack, "Coli", p. 200. See Illustrations 20 and 21, in which Pallas Athena is a central figure.

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

<sup>39</sup> See for example Bertarelli, *Guida*, pp. 233 and 240, and Lera, *Lucca*, pp. 90-91.

The possibility that Francesco and Giovanni Coli were related is encouraged by the proximity of their dates and particularly by the fact that Francesco displayed in the first issue of *Pallade Veneta* a conspicuous interest in painting and a close acquaintance with the affairs of the Venetian painter Andrea Celesti (1637-1706),<sup>40</sup> whose reputation was being made during the same years in which Giovanni Coli was present in Venice.

Because of the Modenese connections of *Pallade Veneta*, it should be noted that the work of Giovanni Coli was well regarded by Francesco II. Campori cites this report:

Il Duca di Modena, dopo aver veduto parecchie volte lavorare i due professori lucchesi [Coli and Gherardi], ne fece richiesta per dipinger due stanze in un suo nuovo palazzo di delizie, esibendo loro l'abitazione, la tavola de' suoi gentiluomini, tutte le spese vive della pittura, e scudi venticinque al mese; ma ne fu in convenevoli termini ringraziato da essi.<sup>41</sup>

Francesco Coli's expectations of life in Venice must inevitably have been formed against the standards of Lucca, which had a proud past. Commentaries of the period often singled out Venice and Lucca as the two remaining republics of northern Italy. The principal city of the ancient Tuscans, a Roman stronghold furnished with amphitheater and baths, and one of the four capitals of ancient Gaul, Lucca was the first Tuscan city to adopt Christianity. By all accounts it was rigidly conservative in the seventeenth century, and by one it was deemed "despotic" for the condemnation of one elder "for correspondence on private business with a minister of the Grand Duke of Tuscany."<sup>42</sup>

Like the Grand Duchy of Florence, the Republic of Lucca thrived on mercantilism. Its merchants traded olive oil, silk, and paper from the provinces, especially from the small towns along the Pescia di Collodi (or Pescia Minore), which flowed down from the Apennines. Life in these towns was not without its levity, some of which was noted in *Le pompe di Collodi* by the native poet Francesco Sbarro (1652).<sup>43</sup> The chief meeting place for intellectuals in Lucca was the Accademia degli Oscuri, which was founded in 1584. Lucca had no major academy of arts or sciences, although the congregation of Santa Maria Nera came to be the seat of a school of oriental studies.<sup>44</sup>

The most notable event in Lucca's history during the period at hand was the visit in 1721 of the English pretender James Stuart and his wife, Maria Clementina Sobieski, the Countess of Cornwall. It undoubtedly was the occasion for which the guide book by Marchiò, *Il forestiere informato* (1721), was written. The local

---

<sup>40</sup> On Coli's coverage of Celesti, see Selfridge-Field, "Fragments", pp. 180f.

<sup>41</sup> Campori, *Artisti*, p. 159, quoting from *Memorie e documenti per servire alla istoria del Ducato di Lucca* (Lucca, 1822, VIII, 155).

<sup>42</sup> Ross, *Lucca*, p. 93.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, pp. 303-05.

<sup>44</sup> Lera, *Lucca*, pp. 79-80.

dignitary responsible for arrangements was a Senator Spada. In the remaining years of the eighteenth century, Lucca's stature was increased in religious circles by being raised from a bishopric to an archbishopric in 1726.<sup>45</sup> However, its economy declined; for example, between 1713 and 1767 the number of silk merchants decreased by more than fifty percent.<sup>46</sup>

Some 22 kilometers northeast of Lucca, well up the valley of the Pescia Minore, on the edge of the Apuan Alps, lies the hamlet (pop. 2,500) of Villa Basilica, the home of *Pallade Veneta's* first addressee, Angela Caterina Lupori, and possibly of Francesco Coli himself. The town's unusual name is believed to have been derived from an early Lombard edifice shaped like a Greek cross. Villa Basilica's Romanesque church, built in the twelfth century, is its dominant attraction today. In the fifteenth century, this town was famous for its swords (possibly accounting for the prevalence of the surname Spada in the vicinity of Lucca). Lorenzo il Magnifico insisted on swords made in Villa Basilica. Despite its small population and remote location, Villa Basilica maintained a consistent economic importance, for when the age of swords was at an end, its paper mills became a major resource.

The feast of Assumption (August 15) was the name day of the village, and Coli leaves no doubt that its celebration was marked with significant activity. In initiating a description of the feast of Assumption in Venice in 1687, he remarks:

Il dì 15, festa della gloriosa Ascensione di Maria, si videro in questa città apparati superbi, non so se più nobile gl'abbia goduti Vostra Signoria in Villa Basilica, dove suole in tal giorno condursi la maggior parte della nobiltà lucchese a delitiare fra coteste colline, miniere delli spassi più fini, et al mormorio di fonti di liquefatti cristalli passar l'hore più noiose, lontani dell'ingiurie del sole in conviti, feste, balli, e canti colmi di quel giubilo che sa porgere l'amenità del sito.<sup>47</sup>

Although it has not been possible to learn anything about Angela Caterina Lupori or her family,<sup>48</sup> one deduces from occasional lines of direct address in *Pallade Veneta* that she was a young gentle- or noblewoman, perhaps an unmarried one, since she is given only a single surname (the title of address for all women and girls in this source is "Signora"). Signor[in]a Lupori evidently longed to know what the gay life of Venice was like. Her lack of familiarity with its customs is the ostensible excuse for much of the matchless detail of the journal; a more knowledgeable matron should have required less. She may have had a specific interest in the cause of the Holy League. It is hard otherwise to explain why the dedication to her of a sonnet in praise of the Swedish General "Chinismarh" [Otto

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 79.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 80.

<sup>47</sup> *Pallade Veneta, Agosto 1687*, pp. 53-4.

<sup>48</sup> The name Lupori is extinct in Lucca, although it survives in Florence and other places more removed. A Guelf branch of the family left Lucca in 1310; some of its members resettled in Bologna and some in Venice (I-LBs MS 1147).

Wilhelm von Königsmarck], the conqueror of Patras and the “Dardanelles of Morea” [i.e., the narrows at the mouth of the Bay of Corinth], in the August 1687 issue would have been appropriate.

The Marchioness Maria Camilla Gonzaga Rangoni, the addressee of the 1688 issues of *Pallade Veneta*, was evidently married and probably more urbane. While Gonzaga was a Mantuan name, the Rangoni were a noble Modenese family. One Guido Rangoni had led French troops in the Piedmont in the sixteenth century and later became ambassador to Venice, while the Marquis Guido Rangoni served as director of the Venetian Teatro di San Salvatore in 1675, the year in which Legrenzi's *Divisione del mondo*, notable for its extraordinary machinery, was produced. This work was dedicated “all'heroica immortal grandezza della generosa nobiltà veneta”. He was also the dedicatee of the same composer's *Antioco il grande*, given at the Teatro di San Giovanni Grisostomo in 1681. Legrenzi's nephew Giovanni Varischino enjoyed the patronage of Donna Giulia Rangoni, the Marchioness Ariberti, in producing his opera *L'amante fortunata per forza* at the Teatro di Sant'Angelo in 1684. The Marquis Rangoni was evidently the employer of the singer Antonio Borghi, who sang in Gabrielli's *Maurizio* (cf. \*4). The Marquis Filippo Rangoni was the dedicatee in 1698 of the opera *L'Erfile*, composed by the Modenese Attilio Ariosti but performed at the Teatro di San Salvatore in Venice. Any number of members of the family were high ranking clerics. Francesco II d'Este sent Bonifacio Rangoni as his special ambassador to England in 1688 upon the birth of his nephew James III. One of the theaters of Modena, the former Teatro Fontanelli, operated under the name of the Teatro Rangoni for roughly a century from 1708. Although Signora Rangoni has not been specifically identified, her historical viability makes virtually certain the existence of an actual Angela Caterina Lupori. In this respect both women stand distinctly apart from the “Madame” (or occasional “Monsieur”) to whom contemporary issues of the *Mercurio Galant* were addressed.

\* \* \*

### *The Holy Office and the Inquisitori di Stato*

The involvement of an employee of the Venetian Inquisition in the *Pallade Veneta* enterprise is revealing in a great number of ways. There is scarcely a topic covered in the journal that cannot be related in some way to the interests of the Inquisition. This owes partly to the comprehensiveness of the Inquisitor's task, which was to thwart heresies against the Church. These could be manifest in virtually any activity, and punishments for those convicted were merciless. Inquisitors were thus well respected and little loved. But *Pallade Veneta* is diametrically opposite a censored book in that it is a propaganda initiative designed to stupefy its readers with a regard for selected current events that is little short of adoration. A mutual involvement in the Holy League caused Rome to be highly sympathetic to Venice's political position in 1687.

Modern studies of the Venetian Inquisition are largely concerned with events leading up to the Interdict of 1606-7. Although Paolo Sarpi, the Venetian pro-

tagonist in this breach with the Papacy, traced the roots of the Inquisition to the thirteenth century, it was the sixteenth that was its chief period of activity. The Venetian Inquisition differed from the Inquisition elsewhere in the extent to which it was infiltrated and eventually dominated by Republican interests. In 1521 the powerful Council of Ten determined that the State should supervise monasteries (discouraging Roman visitations),<sup>49</sup> and in 1527 the Council established its own system for book censorship, again to undermine clerical efforts in that direction.<sup>50</sup> Venice was a natural locus for book censorship because of its prominent position in the printing trade and because the independent turn of mind of its government was echoed in some of the works that rolled from its presses. It was in 1548 that the Papal Legate Giovanni Della Casa drew up the first list of prohibited Italian books<sup>51</sup> (the Tridentine Index appeared 16 years later). Censorship of painting followed shortly, a celebrated example having been Veronese's *Feast in the House of Levi*, which in 1573 was condemned for the inclusion of such "worldly" objects as a parrot and a dog<sup>52</sup> ("buffoons, drunkards, German soldiers, dwarfs, and similar vulgarities" were also causes for concern).

Grendler has suggested that book censorship in Venice was influenced more by the vicissitudes in the relationship between Venice and Rome than by consistent application of the dictates of the Counter-Reformation. Between 1686 and 1701 the Riformatori licensed 948 books. Of these, 47 percent could be classified as religious, 34 percent as literary, 12.5 percent as scientific, and 5.5 percent as historical or political. One example of a book censored by the Riformatori was the *Catechismo e teologia morale di casi di coscienza* of 1693 by an unnamed Jesuit author.<sup>53</sup> The decline of the publishing trade at the end of the century brought an obvious weakening of interest in the content of the publications; when Venice was no longer a leader in the book trade, the works it published gradually lost their capacity to threaten the established order.

To the extent that censorship was a power exercised by religious authority, writing was the province of clerics. In attempting to show the proximity of censorship to criticism of the fine arts in the later sixteenth century, Cairns has made observations that are broadly relevant to the development of journalism in general. He notes that

the writer/cardinal and the writer/statesman were not uncommon figures [...] Thus it was that Venetian society prompted writers to seek ecclesiastical or political preferment [...] with consequent cross-fertilization of ideas appropriate to the two halves of joint careers.<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> Bouwsma, *Republican Liberty*, p. 115.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 116.

<sup>51</sup> *Loc. cit.*

<sup>52</sup> Cairns, "Arts", p. 14.

<sup>53</sup> Ulvioni, "Stampa", pp. 57-69. See also Ulvioni's "Stampatori" for further information on the publishing trade.

<sup>54</sup> Cairns, "Arts", p. 18.

The Venetians seem always to have been more interested in having some control over the activities of the Inquisition than in implementing its doctrines. In 1554 the *Maggior Consiglio* adopted a procedure for electing representatives to the Inquisition. The *Tre Savii sopra Eresia* were generally quite prominent individuals in the Venetian government, and Rome did not pour oil on water; it provided flattery and favours as the opportunity required.<sup>55</sup> The Venetian Inquisition denied profits to the Vatican by confiscating for itself the property of condemned heretics. Although Roman friendship was highly valued in times of conflict with the Ottomans, the Holy League alliance of the 1680's depended for its military success on the recruitment of troops from the Protestant north, and this inevitably diluted the motivation for enquiry into the practice of unorthodox religions. Those very heresies that the Inquisition was empowered to stamp out were cheerfully countenanced if their continuation promised economic or political benefit. Permitted heresies included the practice of Eastern Orthodoxy and Armenian Christianity, provided that the adherents received the appropriate dispensations in their designated churches. Living Huguenots and Lutherans were permitted to practice their religions openly; upon death, however, they had to be declared either Catholic or heretic. There is scarcely any mention of adherents of these diverse faiths in *Pallade Veneta*.

A detailed account of the activities of the Inquisition in the time of *Pallade Veneta* is given by Saint-Didier in 1680. At that time the Holy Office consisted of (1) the Papal Legate, (2) the Patriarch of Venice, and (3) a Franciscan priest who, as convenor, was the actual Inquisitor. The Patriarch, who was by definition a Venetian nobleman, had the duty of seeing that the laws of the Republic were observed in the dealings of the Inquisition. These three officers were assisted by two Venetian senators without whose knowledge and consent no decisions were binding. If a matter brought before the Inquisition compromised the interests of the State, it appears that the State's interest prevailed ("les plus grandes affaires de ce Tribunal se reduisent à peu de chose").<sup>56</sup> In addition, the Senate nominated two doctors (one clerical, one secular) to serve as consultants; their services were put to use prior to the issuance of any bulls, briefs, or notices of excommunication. It is interesting to observe that many accounts of affairs at San Marco that are recounted in the "Pallade Veneta" manuscripts carefully note the presence of the Papal Legate or the Patriarch of Venice, and this suggests the continued involvement of priests (perhaps in the service of the Inquisition) in the compilation of this material. The Papal Legate was required by Venetian custom to attend services at San Marco whenever the Doge attended, but San Marco was not until the nineteenth century the Basilica of Venice (San Pietro di Castello served this function at the time). San Marco and the three most ancient churches of the city (in contradistinction to all the rest) were governed liturgically by the rite of

---

<sup>55</sup> Grendler, *Roman Inquisition*, pp. 42-4.

<sup>56</sup> Saint-Didier, *La Ville*, p. 188.



Aquileia and were within the jurisdiction of the Patriarch of Aquileia.<sup>57</sup> It must be doubted that by 1687 the Inquisition was by itself a force of much consequence in the matter of censorship. Saint-Didier maintains that “il n’est point permis au S. Office d’en censures d’autres que ceux que la Republique censure elle-mesme”.<sup>58</sup> However, an awareness of what was being published is very visible in the “Pallade Veneta” manuscripts, especially those of the 1710’s, when the Venetian press was still vigorously active in the production of literary and religious books.

If we are to believe Saint-Didier, Jews were so entrenched in the delicate affairs of state and so essential to the stability of trade with the Levant that they were not only tolerated but indulged. In his discussion of the treatment of Jews, Saint-Didier says, “Mais à Venise, chaque maison de noble en a quelqu’un d’affectionné, et de confident; car comme ils sont reconnus pour des personnes tres-secretes, cette bonne qualité leur fait trouver des protecteurs parmy la noblesse.”<sup>59</sup> Jews also provided very valuable revenue to the Republic in business taxes; they were of diverse nationalities including Dutch, Spanish, German, Italian, and Portuguese. The “Pallade Veneta” manuscripts recurrently note the principal feasts of the Jewish liturgical year, with Hannukah receiving particular attention, and sometimes attempt to explain the significance of the feast. Because music appears to have played no place in these ceremonies, no documents of this type are reproduced here.

All of the significant details that Saint-Didier mentions about the operations of the Inquisition find echoes in the interests expressed in *Pallade Veneta*—the consistent preamble of the manuscripts concerning the religious importance of the past or coming week, the moral indignation at petty breaches of the behavioural code, the speculations about life and death, the absorption in noting the appearance of new books concerned especially with religion, the frequent reference to the feasts of non-Christian religious groups, and the progressively greater dedication to describing ceremonies in the convents and monastic churches of Venice; among this last group, the great interest in the investitures of daughters of Venetian nobles is without parallel in other series of contemporary documents.

It is possible that the very hollowness of the censor’s office by the late seventeenth century encouraged such public manifestations of information. Lacking the power to reject the undesirable, the censor might advance his own values through propaganda. Counter-Reformation thought is handsomely advocated in a journal such as *Pallade Veneta*. Noting that “La chiesa era una realtà troppo complessa per agire soltanto in maniera repressiva”,<sup>60</sup> Ricuperati sees the Counter-Reformation at work in the whole phenomenon of seventeenth-century French and Italian journalism. The notorious decline of public morals in

---

<sup>57</sup> Moore, “Vespers”, pp. 205-7.

<sup>58</sup> *La Ville*, p. 189.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, pp. 191-92.

<sup>60</sup> Ricuperati in Castronuovo *et al.*, *Stampa italiana*, pp. 76-77.

eighteenth-century Venice (which is documented particularly in the 1739-40 and 1751 material) would have provided ample incentive for the kinds of moral tuition that are found in the "Pallade Veneta" manuscripts, which gradually shift their emphasis from pageantry to piety.

\* \* \*

At the end of the seventeenth century, a book required proofs of approval from six diverse officials before it could be printed. These were (1) a *testamur* from the Inquisitor, (2) a *testamur* from the ducal secretary, (3) a *fede* from the Riformatori dello Studio di Padova, who scrutinized books for blasphemy, (4) an *imprimatur* from the Council of Ten, (5) a *fede* from the San Marco librarian, and (6) an opinion on market price from the Provveditori de Comun.<sup>61</sup> Like other books of the time, *Pallade Veneta* carries the permits of the first three regularly. Thus it can be established that the Inquisitor General of the Holy Office in 1687 was Thomas Rovetta and the ducal secretary was Giovanni Battista Nicolosi (in 1694 Angelo Nicolosi was the secretary to the Council of Ten<sup>62</sup>). The representatives of the Riformatori dello Studio di Padova varied. Carl' Antonio Gradenigo, Raffael Fabris, and Ascanio and Antonio Canal are notaries who signed various issues of *Pallade Veneta* on behalf of that body. Coli did not figure among the five voting members of the Inquisition, in sum, but he should have executed his duties as book censor for the Holy Office on behalf of the Inquisitor General, Thomas Rovetta.

\* \* \*

The Venetian Inquisition, devised by Rome for the purpose of rooting out religious heresy, must not be confused with the Inquisitori di Stato, whose duty it was to investigate political heresy. This state body was chartered in 1539 under the jurisdiction of the Council of Ten. It had only three members—two from the Council of Ten (the so-called "neri") and one from the ranks of the doge's personal counsellors (the "rosso"). All three were necessarily Venetian noblemen and they handled criminal matters that involved other Venetian nobles.<sup>63</sup>

The Inquisitori di Stato monitored the affairs of foreigners in Venice, of Venetian nobles (especially ambassadors) away from Venice, and especially of contacts between the two. Private meetings with foreigners were essentially prohibited; to this end the embassies of Venice were clustered in the Cannaregio district<sup>64</sup> (the area near the train station). The masks worn at Carnival provided some mitigation of the fear of prosecution; for this reason, much important

---

<sup>61</sup> Brown, *Venetian Printing Press*, p. 180.

<sup>62</sup> There is a letter addressed to him between the *avvisi* of 8.II. and 15.II.1693/4 in I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 705, fasc. 1689, 1690, 1693, 1694. G. B. Nicolosi's death in 1717, at the age of 77, is reported in Minunni's *avviso* of 3.VII.1717, given in \*A5.

<sup>63</sup> Comisso, *Agenti segreti*, pp. 5-13.

<sup>64</sup> Talbot, "Ambassador", p. 32.

business was conducted in opera boxes, in the gaming house, and at all the other ostensibly festive entertainments of the Carnival season. As *Pallade Veneta* shows, the identities of masked nobles and foreign princes were frequently known, but the mask seems to have conferred a welcome immunity from culpability before the eyes of the Inquisitori di Stato.

The details of the day-to-day operation of the Inquisitori di Stato were concealed from public view. To judge by those records that survive among the papers of this body in the Venetian State Archives, we may suppose that their official interests broadened in the seventeenth century to include more areas of general political interest than had previously been the case. This led by the start of the eighteenth century to an official interest in journals; the “*Pallade Veneta*” manuscripts in their files constitute just one of several series of “news” releases from the eighteenth century. There is no reason to believe that these issues were withheld from circulation by virtue of disapproval. There are occasional alterations and emendations but not at a rate disproportionate with normal editorial change. The only topic that is repeatedly subject to emendation or deletion concerns Jewish feasts and theology.

\* \* \*

### *News Networks in Venice*

The Inquisitori di Stato were served by a vast network of agents in the city, on Terraferma, and wherever else Venetian interests occurred. Every Saturday these agents filed reports or *avvisi* of the week’s activities. *Avvisi* were widely employed and flowed in vast and complex networks from capital to capital. Cardinals, princes, dukes, and other rulers each had their own networks of correspondents. Because these newsheets were produced by compatriots of the ruler, a foreign point of view inhered in most *avvisi*. *Avvisi* from Venice were not originally written by Venetians. Some of the *avvisi* preserved in Venice appear to have been destined for Emilia and Tuscany.<sup>65</sup> However, as journalism developed, professional correspondents began to construct systems of dissemination from their native cities.<sup>66</sup>

Two important compilations of *avvisi* from Venice that are of practical relevance to this study are (1) the printed *avvisi* from 1660 to 1665 that are preserved in Florence and (2) the larger collection of manuscript *avvisi* from random dates in the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries that are contained in the papers of the Inquisitori di Stato in the Venetian State Archives.<sup>67</sup> Other *avvisi da Venezia* appeared in various published journals of the seventeenth century.

---

<sup>65</sup> See the listing of *avvisi* preserved in I-Vas in Appendix B.

<sup>66</sup> See the later quotation from Coronelli.

<sup>67</sup> A summary listing of these sets is given in Appendix B. There are, however, also many more randomly assembled sources of preserved *avvisi da Venezia*. One is in I-Vc Cod. Cicogna 2071, in which *avvisi* are mixed with fragments of “*Pallade Veneta*”. *Avvisi* from the period 1661-63 are particularly abundant in this source, but the emphasis is military.

The printed *avvisi da Venezia* preserved in Florence<sup>68</sup> have less to do with news from Venice than with news from Paris. A more appropriate designation for them would be *avvisi da Parigi via Venezia*, for they do demonstrate that Venice was an important center for the routing of *avvisi* across Europe. The French news in them seems to have come from Turin. The function of the correspondent who provided these reports was apparently to filter news of French interest to a French-oriented readership in Florence (or perhaps Modena). The first issue, of 6 February 1661, was roughly coincident with three signal events—the wedding of Louis XIV (1660), the death of Cardinal Mazarin (9 March 1661), and the politically motivated marriage of Prince Cosimo III de' Medici to Margherita Luisa d'Orleans (1661). Venetian awareness of French affairs was increased by the first event, the flow of French news to Modena was dampened by the second, and the demand for French news in Florence was increased by the third. The news could well have been printed to serve multiple interests. Modenese affairs surface in the first issue with the report that “Ieri con solenne pompa funebre, doppi cori di musica, furono celebrate l'essequie al fu Principe Almerigo di Modana.”<sup>69</sup> Mazarin is said to have been a strong supporter of early weeklies such as *I successi di Torino* (1636-69).<sup>70</sup> By a curious coincidence, in fact, these *avvisi da Venezia* issue from a period during which Mazarin's nephew Filippo Giuliano Mazarini Mancini was a conspicuous patron of Venetian opera. To him were dedicated five works—Legrenzi's *Achille in Sciro* (1664), Cavalli's *Muzio Scevola* (1665), Mattioli's *Perseo* (1665), Boretti's *Zenobia* (1666), and Pallavicino's *Enea in Italia* (1675). Mazarin's association with French journalism is suggested by the fact that the single-sheet defences of his associate and supporter Théopaste Renaudot, the founder of the *Gazette de France* in 1634, came to be known as *mazarinades*.<sup>71</sup> There is a substantial quantity of cultural news in these reports. Other places from which news in the *avvisi* comes include Spain, Austria, England, Poland, and Turkey.

Printed *avvisi* had been sold in Venice for two *soldi*. Many later journals have derived their name from the Venetian coin that was worth two *soldi*, the *gazzetta*.<sup>72</sup> But the practice of printing *avvisi* did not long endure in Venice. Random printed *avvisi* occur sporadically among the later manuscript *avvisi* in Venice, but they are relatively few. They seem to have been printed to impress the receiver; there is no discernible difference in the nature of the material presented, the length of the report, or the style of the writing between manuscript and later printed *avvisi*.

In 1697 Vincenzo Coronelli left this description of the process of news gathering and dissemination in Venice:

---

<sup>68</sup> I-Fn Magliabechiana, ser. XXV, buste 740, 742, and 743; the contents are itemised in Appendix B. Magliabechi's correspondence with journalists of the late seventeenth century is also an important source on this general topic. For examples of general and musical commentary, see documents \*A1 and \*A2 in Appendix A.

<sup>69</sup> Almerigo was the brother of Duke Alfonso IV d'Este. Cf. \*A1.

<sup>70</sup> Castronovo *et al.*, *Stampa*, p. 31.

<sup>71</sup> Smith, *Newspaper*, p. 30.

<sup>72</sup> *Giornale de' letterati d'Italia*, I (1710), p. 16.

Non è costume di stampare gli avvisi in questa città, nè si scrivono, che col dovuto rispetto verso ogni nazione e riguardo ai particolari. I rapportisti, che sono in gran numero, ricevono il foglietto dalli due principali Don Pietro Donati ed Antonio Minunni. I consigli si scrivono ogni volta che succedono, e vi si registrano tutte le ballottazioni in esso seguite.<sup>73</sup>

For any given date that is represented in the *avvisi* of the late seventeenth and early eighteenth centuries in the Inquisitori files, there are generally two, three, or four reports, but as with the “Pallade Veneta” manuscripts, it is random patches rather than continuous series of manuscripts that survive. Donà (or Donado) of San Moisè and Minunni (whose first name seems never to be given) are the best represented correspondents of the period from 1687 or earlier through the 1720’s. Donà is also in general the most detailed and informative. Other identified correspondents include Giovanni Francesco Alvisi (from 1702, also very informative), Marangonetti (from 1710), Carlo Bembo (an associate and probably a distributor of Donà’s material; active from 1710), Giovanni Battista Ferriozzo (from 1716), and the priest Pietro Carrara of Sant’Apponal (from 1716).

The extent of overlap and varying level of detail between reports of the same date can be judged by examining the coverage of one event, the Christmas Eve service at San Marco, in 1710, as it occurs in four reports for 27 December 1710. The first, by Francesco Alvisi, reads as follows:

Nella sera poi della vigilia del Santo Natale vi fu in San Marco la solita Serenissima Signoria accompagnata dal Signore Ambasciatore Cesareo, e vi fu cantata solennemente la messa con più chori di musica con 4 moteti de’ più virtuosi musici, alli quali la Serenità Sua fece donare una sella d’oro per cadauno di 4 zecchini.<sup>74</sup>

Marangonetti, writing on the same date, is briefer and concentrates on the potentates present:

Mercordí sera, vigilia del Santissimo Nattale, il Serenissimo Doge, con la Serenissima Signoria et Ambasciator Cesareo, calò nella Ducale di San Marco a gli ufficii et alle messe solenne, come fece il giovedì mattina [...] <sup>75</sup>

Pietro Donà is briefer still:

[...] la Serenità Sua colla Serenissima Signoria et Ambasciatore Cesareo calò la sera di mercordí nella chiesa ducale di S(an) Marco alli mattutini e messa solenne.<sup>76</sup>

Carlo Bembo (“che prende la materia de D. Pietro Donado”) provides a report

---

<sup>73</sup> *Guida*, unnumbered page.

<sup>74</sup> Busta 705, entry by date.

<sup>75</sup> *Loc. cit.*

<sup>76</sup> *Loc. cit.*

that varies only from Donà's in punctuation.<sup>77</sup>

Most of the *avvisi* from Venice from 1687 until the end of the century convey second-hand news from elsewhere. The orientation is generally political, and significantly moreso than the contemporary issues of "Pallade Veneta". In general the *avvisi* are much shorter, being on one to three sides of paper that is roughly half the size of that on which "Pallade Veneta" is transcribed. One *avviso* of 3.IX.1689 contains the comment, "Questi avvisi sono pure relationi passate per più d'una bocca, onde anco delle medesime si deve attenderne più accertate notizie."<sup>78</sup> But the randomness in length, in contrast to the regularity in length of the "Pallade Veneta" manuscripts, reinforces Coronelli's information that the *avvisi* of this era were not published. Thus, although the information had to be verified in order to be reported, the distribution network remained private.

A religious authority could well have been the recipient of many of the manuscript *avvisi* preserved in the files of the Inquisitori di Stato. The letters of 11, 18, and 25 January 1693/4 proudly refer to "Monsignor Nuncio mio parente", for example. Among the few seventeenth-century authors who can be identified, at least one—Angelo Lilli—was a priest.<sup>79</sup> Some *avvisi* enclosed separate letters; some were sent from outside Venice (the Hague, Brussels, London, Rome, and Vienna are all places from which certain *avvisi* of 1694 were written).

In parallel with those folios of "Pallade Veneta" that survive in the Inquisitori files, the Archivio *avvisi* seem to have been submitted to the censor's pen, perhaps to a greater degree than the journal and particularly in accounts concerning Turkish affairs. In contrast to "Pallade Veneta", there is an absence of news about individuals or ceremonies involving members of the nobility as individuals. Because of the concentration on news of military, naval, and political events, there is a relative lack of information on such institutions as the conservatories. Mention of opera occurs regularly in the *avvisi* but almost always in a perfunctory way. Occasionally one even finds a space left blank to complete the title of an opera that is merely reported to have been presented.

The *avvisi* are better preserved than the "Pallade Veneta" manuscripts in the sense that there are fewer weeks missing within a given sequence, but the sequences are clustered around certain dates (some of considerable political significance) with long lapses between. The multiplicity of correspondents is greatest in the first quarter of the eighteenth century, but thereafter—and in parallel with other series of *avvisi* that have heretofore been investigated and with the "Pallade Veneta" manuscripts—there is a steady decline in volume and detail.

\* \* \*

Someone compiling a journal such as *Pallade Veneta* would obviously have had many good uses for *avvisi*, and the fact that *avvisi* were a source of the news

---

<sup>77</sup> *I oc. cit.*

<sup>78</sup> Busta 705, entry by date.

<sup>79</sup> The signatory of the dispatch of 19.XI.1687 (Busta 705), Lilli signs himself "P. Angelo Lilli".

reported is not concealed. In addition to all the freely compiled news, we encounter in *Pallade Veneta*'s published reports *avvisi* from a host of foreign capitals and even occasionally from Venice itself. To cite one example, the September 1687 issue contains "Avvisi litterarii di Lione, Amsterdam, Parigi, Roma, e Napoli etc." in Latin.

The impression that *avvisi* were sometimes consulted after a rough draft was in hand is suggested in a few cases in which "Pallade Veneta" manuscripts can be directly compared with correspondents' reports of the same date. For example, Marangonetti's *avviso* for 5 September 1711 describes a fire at the church of Santa Giustina in Padova that parrots, with only minor changes, the corresponding issue of "Pallade Veneta". It is noteworthy that the account in "Pallade Veneta" is appended in a new hand, suggesting that the information was gleaned from the *avviso* subsequent to its compilation but prior to its publication.<sup>80</sup> It is, however, also possible that both reports are based on an *avviso da Padova*, since it is only rarely that such close similarities occur. In general, "Pallade Veneta" is newly composed information that gives much broader scope to religious and cultural events than do the *avvisi*. Thus, although the "Pallade Veneta" manuscripts are less important than the prints, they are of great value by comparison with the *avvisi*.

\* \* \*

---

<sup>80</sup> The two documents can be compared in Illustrations 4 and 5.

## II

### *Pallade Veneta* in the Context of European Journalism

The rise of published journals in the seventeenth century was widespread. The journals that came into being were intended for the well educated person (generally a member of the clergy or the aristocracy) whose interests could be advanced by being “current” with the news. There were three principal types of news publications: (1) weekly *avvisi*, or newsheets, that emphasized the movements of politically important persons and sometimes mentioned cultural activities that reflected their glory; (2) literary and scientific journals that reported news of the publishing trade or the newer and broader pursuits of *letterati* in the sciences; and (3) comprehensive monthly publications that incorporated many of the features of the first two with news of the church and society, and in some cases of books, technology, and world exploration.

There were important distinctions at a philosophical level between these three modes of publicity. *Avvisi* focussed on acts recently accomplished (in which case they might be called *successi*) or immediately impending. To the extent that they were private communications, they were instruments of intelligence, but as publication became more common, the original air of confidentiality was transformed into one of propaganda. The content was little changed; it was the alteration in social meaning that accounted for the changed intention of the reports. The purely literary periodicals concentrated on the present only in the sense that they offered new explanations of the past and its achievements. The scientific periodicals, on the other hand, were very much absorbed in the present and confident of the future. This assurance of future glory was surely an important ingredient in their longevity. Viewed together, the *avvisi* satisfied a need for news about actions, and the literary and scientific periodicals satisfied a need for interpretations and theories. The need that aristocratic monthlies satisfied was that of identifying appropriate modes of expression. To say that a king met with his councillors or had a grand ball, to say that the past glories of his kingdom were great and that the future of his realms was a joyous prospect were easily said in such media as *avvisi* and learned journals. The aristocratic monthlies told *how* the king’s glory was manifest—perhaps by describing his dress, or by naming who was in attendance, or by reporting how well received a new invention or composition was. The world in which these journals thrived was one in which all elements and events func-



tioned to bring greater esteem to its rulers. By concentrating on the role of single events as phenomena that expressed this esteem, aristocratic monthlies provided fertile ground for the growth of considerations of the arts.

The modern slogan “free press/free people” and others like it would have been incomprehensible in the seventeenth century. Publicity had nothing whatsoever to do with freedom; to the contrary, it could be a tool of subjugation. Contrived, perhaps unconsciously, as a substitute for conspicuous acts of repression and censorship, the typical seventeenth-century journal—whether newsheet, year-book or monthly—projected a world view that suited the interests of its sponsors. The dominant force behind the largest number of seventeenth-century serial publications, particularly those with a literary orientation, was the Church; the serialized flow of “appropriate” news was apparently a device promoted by the Counter-Reformation. In the fine phrase of Ricuperati, the Church of the 1660’s “doveva affrontare nuove forme e più complessi modelli di cultura”.<sup>1</sup> Undoubtedly a great many of the journalists of the time did not see themselves or their task in any fixed relation to a central authority or world view. But Francesco Coli, the original author of *Pallade Veneta*, must be viewed as a special case. He worked at the confluence of this stream of Counter-Reformation thought with that which kept the Inquisition alive. Unable perhaps to prevent entirely the spread of free thought, he used his authority to present a unique viewpoint on the successes of life around him, explaining away its idiosyncracies as non-threatening aberrations. In the vortex of shifting allegiances that marked the end of the seventeenth century, his journal represented a delicate intersection where the interests of censorship, surveillance, and propaganda met.

\* \* \*

### *Weekly Avvisi*

*Avvisi*, as we have already seen, were originally intended only for official readers in high places and preceded published newsheets, which were obviously intended for the public or at least for a wide circle of readers. In manuscript they had existed in Venice since the sixteenth century. The earliest manuscript *avvisi da Venezia* preserved in the Archivio di Stato date from 1595. The transition from private documents to widely circulated reports, as *avvisi* came to be in the seventeenth century, reflected social changes of the time. In Venice, as in many other places at the time, the growth in the number of public officials was quite remarkable. The intervals at which positions were rotated were close; many posts in Venice were vacated every sixteen months. Those who dealt with external affairs would have made a ready audience for *avvisi* from the places in their charge.

---

<sup>1</sup> Castronovo *et al.*, *Stampa italiana*, p. 78.

The typical writer of *avvisi* would have been a compatriot of his readers and a stranger among those of whom he wrote. Furthermore, since *avvisi* were always commissioned by an authorizing agency, the element of censorship inhered in their very existence.

The multiple uses to which brief items of news could be put caused a profusion of published *avvisi* throughout Europe. Among the centres to which they can be traced were Frankfurt (from 1554), Strasbourg (1609), Basel (1610), Antwerp (1616), London (1626), Paris (1631), and Stockholm (1645). Published *avvisi* were issued from Italian presses with particular enthusiasm in the second quarter of the seventeenth century. Although no issues survive, a privilege to publish *avvisi* was granted in Florence in 1636,<sup>2</sup> and newsheets were in print in Genoa by 1639, in Rome by 1640, in Milan and Bologna by 1642, in Turin by 1645, and in Venice by 1646.

Although a great duplication of effort must have marked the early seventeenth century, there were by the latter half of the century regular networks of news dissemination. The Paris-Lyon-Turin-Venice route was evidently an important one. During his posting to the Paris court in the 1630's, the Venetian councillor Vittorio Siri was instrumental in compiling a weekly *Mercure*. In 1636 he was assisted in assembling his material by a priest named Pietro Socini, who was later to serve as editor of Turin's "I Successi del Mondo", an organ of commercial and political interest. Socini was also from Venice but had been banished from the Republic, for reasons unknown, in 1640. His Turin enterprise covered French affairs in considerable detail until it was suppressed in 1669.<sup>3</sup> The French emphasis in the printed *avvisi da Venezia* preserved in Florence also documents the existence of a Paris-Turin-Venice news chain, for most of the French news has been filtered through Turin. The Venetian *avvisi* of the period 1595 to 1686 preserved in the Inquisitori di Stato files show Venice also to have been the hub of a more southerly news route linking Paris, Marseilles, and Genoa with Vienna, Dalmatia, and Constantinople.

Virtually every city of Italy from Naples northward seems to have been involved in some journalistic effort of a similar nature. The Italian newsheet that is best served by modern scholarship comes from Rimini and is called, accordingly, *Il Rimino*. A compilation of *avvisi* from Modena, Florence, Parma, Paris, Venice, and elsewhere, it survives only in random issues. Among these the most substantial collection of preserved copies is a series in Rimini running from 10.VIII.1660 through 26.XII.1662.<sup>4</sup> This is augmented by two issues from 1663 in Milan,<sup>5</sup> and two from 1690 in Forli.<sup>6</sup> The breadth of coverage—which extends to religion, morality, politics, social and economic concerns, and artistic and

---

<sup>2</sup> Matteini, *Il «Rimino»*, p. 9.

<sup>3</sup> Castronovo *et al.*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>4</sup> I-Rbc 4.N.IV.-4.

musical pursuits—is impressive. So much of the 1660's material in *Il Rimino* concerns Venice that Matteini's study contains a whole chapter entitled "Giorno per giorno a Venezia". *Il Rimino* may contain the earliest printed coverage of Venetian opera, and for this reason some examples of its writings on music are given in Appendix A (\*A21-24).

*Avvisi* of the late seventeenth and early eighteenth centuries generally concentrate on events and devote much of their attention to identifying sponsors and noting the response of the audience. The place of music is obviously quite peripheral; of all the contemporary sources of musical commentary surveyed in this chapter, *avvisi* are in fact the least likely to express opinions about performance. Their value, however, is in the consistency and frequency of their preparation. They are invaluable as sources for dating works, especially first performances of operas. The interests of public officials are matters of considerable importance in Venetian *avvisi* (see, for example, \*A3-7. \*A10). The perfunctory nature of opera reports (\*A8, \*9, \*11-15) leads one to wonder why operas were mentioned at all. But opera houses permitted otherwise forbidden exchanges between natives and foreigners, and among foreigners (\*A18); and their libretti required the close scrutiny of censors for approval. Thus they were of interest to intelligence officers in two respects. Miscellaneous events at San Marco and in the conservatories are mentioned infrequently (\*A16-17) in *avvisi*. As the eighteenth century progresses a growing air of distrust is evident in reports of secret agents, who note the fraternization of Venetian noblemen with musicians in personal rather than ceremonial life (\*A19-20).

The use of *avvisi*, both published and unpublished, as sources for musical history has increased considerably in recent years. Ulisse Prota-Giurleo's studies of Neapolitan music appear to have been the earliest to use them for musical information.<sup>7</sup> *Avvisi da Napoli* preserved in the Archivio di Stato in Modena have been examined by Bianconi and Walker.<sup>8</sup> Thomas Griffin has studied a long series of *avvisi* to the Holy See preserved in Munich in connection with a forthcoming study of Alessandro Scarlatti's serenatas.<sup>9</sup> Margaret Murata has made use of Roman *avvisi* in her studies of Roman opera.<sup>10</sup> Termini is the only scholar of Venetian music to have made published use of the *avvisi da Venezia*.

\* \* \*

---

<sup>5</sup> I-Mnb Misc. 751, n. 43.

<sup>6</sup> I-Fbc 72, III, 25.

<sup>7</sup> Dr. Edwin Hanley kindly called my attention to this use of *avvisi*. See, for example, Prota-Giurleo's *I teatri di Napoli nel '600* (Naples, 1962).

<sup>8</sup> Thomas Walker and Lorenzo Bianconi, "Dalla *Finta pazza* alla *Varamonda*: Storie di febrimonicci", *Rivista italiana di musicologia*, X (1975).

<sup>9</sup> To be reported in a Ph.D. dissertation at the University of California at Los Angeles. See also Griffin, "Fonti".

<sup>10</sup> See Margaret Murata, "Il Carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi", *Rivista italiana di musicologia*, XII (1977), and Lorenzo Bianconi, Lowell Lindgren, Margaret Murata, and Thomas Walker, *Drammi per musica nella Roma del Seicento*, forthcoming.

## *Literary and Scientific Periodicals*

The literary periodicals that came into existence in the late seventeenth and early eighteenth centuries were roughly analogous to such current weeklies as the *Times Literary Supplement*, the *New York Review of Books*, and *Tutto libri*. They consisted, that is, primarily of book reviews. One difference sets them apart from their modern counterparts, however: in every case in which authorship can be documented, the Italian literary periodicals of the seventeenth century were written by priests. Thus the impetus for creating such periodicals seems once again to have come from the Counter-Reformation interest in preserving orthodoxy.

Music is, for the most part, ignored in these journals. Reports of the performance of contemporary music are altogether lacking. Reports of writings on musical theory and treatises on ancient music, which are occasionally found, reflect the academic interests of the learned aristocrats to whom such journals were directed. Some contributions, especially those of an academic nature, may have come from aristocrats who were not in church orders.

Among scientific periodicals, the *Journal des Sçavans* (or *Giornale de' Dotti*, as it was called in Italy), first issued in Paris in 1665, was a prototype, and it was widely read all over Europe. It was compiled weekly but bound annually (to judge from surviving copies with printed title pages bearing dates much later than the rest of the material). While music seems to have been quite beyond its sphere of interest until the eighteenth century, sculpture and architecture received occasional mention. Geography, chemistry, botany, and astronomy were its main interests. One of its imitators outside France was the *Atti degli Eruditi di Lipsia*, which was founded in 1682 and was also read all over Europe. It reported on such subjects as religion, medicine, botany, geography, and less frequently on law and architecture. A growing interest in natural science was very evident. The intent of these publications was really to invest the reader with a detailed knowledge that might serve him intellectually or professionally, rather as modern textbooks or learned journals do today.

In Italy, the Roman *Giornale de' Letterati* (1668-83) was consciously modelled on the *Journal des Sçavans*.<sup>11</sup> Until 1679 its author was the Abbot Francesco Nazari, from Bergamo, a counsellor to Cardinal [Michelangelo] Ricci.<sup>12</sup> It was the earliest of the Italian imitators and the longest surviving. It tended to consist almost entirely of reports of new books, not actual criticisms of them. Treatises on music theory are occasionally mentioned. For example, in 1677 there was a report of Gaspare Bartolini's *De tibii veterum*, an exposition of Greek views on vocal, string, and wind music published in Rome in that year.<sup>13</sup>

In 1686 Parma became the home of a new *Giornale de' Letterati*, this one

---

<sup>11</sup> This was acknowledged in the first issue in a passage quoted by Ricuperati in Castronovo *et al.*, *Stampa italiana*, p. 80.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 81-4.

<sup>13</sup> *Giornale de' letterati per tutto l'anno 1677*, pp. 26-8.

compiled by a Benedictine abbot, Benedetto Bacchini. In 1690 Bacchini was routed from Parma and took refuge in the monastery of San Pietro, Modena. Disappointed at not having been named librarian of Francesco II's splendid new facility, Bacchini revived his journal with a Modenese focus, publishing issues in 1692, 1693, 1696, and 1697.<sup>14</sup> These were dedicated to various clergymen.

Ferrara was the home of a *Giornale... ovvero Atti eruditi de' Letterati* that was issued on the 20th of the month in 1688 and 1689. It was written by the vice legate Francesco Aquaviva. Its subtitle paid homage to the *Atti di Lipsia*.

*Pallade Veneta* is straddled by two Venetian literary periodicals, the *Giornale Veneto de' Letterati* (1671-90) and the *Giornale de' Letterati d'Italia* (1710-40). The *Giornale Veneto* was really two journals sharing one name. The first series of issues, consisting of 19 numbers, began in February 1671 and ten of its issues appeared within the first year of publication. The focus was broad; the level of discussion, as in other literary journals, was extremely high. An interest in scientific experimentation is especially marked; experiments discussed were frequently illustrated by diagrams of apparatus. There were numerous reports of academies, and translations of letters from abroad were presented. In short, every effort was made to give a cosmopolitan appearance to the journals, and, as Saccardo notes, it was the first Venetian imitator of the *Journal des Sçavans*.<sup>15</sup> There was also a marked interest in religious polemics, so *Pallade Veneta* is not without a model. Most of the issues were edited by Dott. Pietro Maria Moretti. A small percentage of the commentary was printed in Latin. A succession of printers was involved, the first having been Catani (1671) and the last Tramontino (1680). There was no consistency in presentation, type face, page format, or other features of composition, probably because of this frequent turn-over in printers. Generally an issue consisted of four leaves. The interval between issues was originally a fortnight, but eventually the *Giornale* became a monthly.

The second series of the *Giornale Veneto* is the one early Italian journal that in publishing format closely resembles *Pallade Veneta*. It consists of twelve issues, the first nine offered on the 29th day of each month, starting in September 1687. The last issue to meet this monthly schedule was that of May 1688, which is the last month for which an issue of *Pallade Veneta* survives. The next two issues of the *Giornale* appeared in 1689 and the last in 1690; the month of publication is not indicated in these three final issues. The fact that Moretti remained the editor makes all the more striking the divergence in style and content, for these journals are filled with tedious announcements of forthcoming books and reviews of recently published books. Girolamo Albrizzi was the publisher of this second series. Its initiation in September 1687 followed closely on Albrizzi's publication of *Pallade Veneta* in May and June (and possibly July) of the same year. Those motives which led him to transfer his allegiances cannot be determined.

In a different sense the *Giornale de' Letterati d'Italia*, initiated by Apostolo

---

<sup>14</sup> Ricuperati, *op. cit.*, p. 99.

<sup>15</sup> Saccardo, *Stampa periodica*, p. 10.

Zeno and [Francesco] Scipione [Marquis of] Maffei in 1710, bears close similarities to the printed issues of *Pallade Veneta*. The première issue, dedicated to Prince Ferdinand III of Tuscany, stated its aim as that of giving news of “edizioni, scoperti, e novità”. Its contents are comprehensive and extend by declaration to medicine, law, painting, music, and architecture, although examples of the last three are relatively few. The emphasis is more on the intellectual than on the cultural. For example, in the *Giornale* for 1711 we find a description and drawing by Maffei of the newly invented fortepiano. This material was based on his visit to Cristofori’s workshop.<sup>16</sup> Over the course of its lifetime this publication generally represented music only by the occasional mention of contemporary publications (e.g., Marcello’s *Salmi*, which were published in eight volumes between 1724 and 1726), not by the mention of actual performances. The first issue is prefaced by a 30-page history of journalism in Venice that is attributed by Berengo to Maffei.<sup>17</sup> Although it is a very informative account, it fails to allude to *Pallade Veneta* by name. That *Pallade Veneta* fell so rapidly into oblivion is quite curious, and it may be that it was condemned for its verbal excess by the faint praise of a literary movement bent on recapturing “the purity of language”.

Between the two *Giornali* the *Galleria di Minerva*, again published by Girolamo Albrizzi, was interposed. Initiated in 1696 and published six times a year, it was encyclopedic in its level of detail and depth of coverage of scientific novelties and rhetorical positions. By declaration it aimed to discuss the past as well as the present. The title page of the first volume carried this qualification:

Di quanto è stato scritto da’ letterati di Europa non solo nel presente secolo ma ancora nè già trascorsi, in qualunque materia sacra e profana, retorica, poetica, politica, istorica, geografica, cronologica, teologica, filosofica, matematica, medica, e legale, e finalmente in ogni scienza, e in ogni arte sì meccanica come liberali.

Despite this broad claim, the *Galleria* was an obtuse journal that was small in print, dense in detail, and for the most part limited in its offerings to the erudition that would have been incomprehensible to all but specialists of the age. Its title, however, may nod to *Pallade Veneta*, since Minerva was the Roman equivalent of the Greek Pallas Athena; thus the appeal to wisdom was preserved with a subtle transfer of authority from now recalcitrant Greece to supportive Rome.

Since *Pallade Veneta* was so quickly gone from the scene, it is difficult to assess its influence, if any, on later Venetian journals. Saccardo has noted the possibility that the moral essay at the start of each “Pallade Veneta” manuscript may have provided a model for Gaspare Gozzi in the initial issues of the *Gazzetta*

---

<sup>16</sup> Marcuse, *Instruments*, p. 403. The account is in the *Giornale*, V, 144-55.

<sup>17</sup> In *Giornali veneziani*, pp. 3-15, Berengo gives an annotated presentation of pp. 13-67 of the original journal. On his attribution of this writing to Maffei see *op. cit.*, p. xii. A dissertation on the *Giornale* by Brendan Dooley of the University of Chicago is forthcoming.

*Veneta*,<sup>18</sup> founded in 1760. The “Pallade Veneta” manuscripts contain various kinds of common gossip that give a foretaste of modern newspapers, and this similarity to the fare of the *Gazzetta* is acknowledged as well. Saccardo maintains that the style of such reports became more elevated in the *Gazzetta*.<sup>19</sup> The importance of religion within Venetian society was marked in three subsequent but short-lived journals—the *Giornale Veneto Ecclesiastico, Economico, Letterario, e Mercantile* (1765), the *Nuovo Giornale Universale del Dominio Veneto* (1791), and the *Giornale Veneto di Religione e di Morale* (1828). More relevant to the later years of “Pallade Veneta” were a digest compiled by Count Giovanni Cataneo and Angelo Calogerà—*Il Gran Giornale di Europa o sia La Biblioteca Universale* (1725-6)—which reprinted reviews from earlier issues of the *Journal des Sçavants*, the *Atti di Lipsia* and other journals, and the long-lived *Novelle della Repubblica Letteraria* (1729-61). Compiled weekly but bound annually, the *Novelle* were published under the auspices of Cardinal Carlo Gaetano Stampa and had a predictably strong orientation toward the Church.

\* \* \*

#### *Aristocratic Monthlies: Pallade Veneta and Le Mercure Galant*

The *Mercure Galant* offers a model that was imitated by *Pallade Veneta* consciously and with acknowledgement. Thus its history, and particularly the place of musical commentary in it, is of special interest. A predecessor journal, *Le Mercure Français*, was published in Paris by Jean Richer from 1611 to 1646; it actually covered the period from 1605 to 1638. Its general scope was notably broad, for it contained profuse references to the arrivals and departures of heads of state and nobles as well as topics both theological and temporal of importance to the Church. It made no particular reference to music except in passing citations of solemn masses and celebratory *Te Deum* performances.

When Jean de Visé undertook to inaugurate the *Mercure Galant* in 1672, he was not bent on providing a successor to the *Mercure Français*. His was really a new sort of journal. The inaugural issue, which appeared in January 1673, contained a preface stating that this work, which would be published at intervals of three months, was intended for an audience of those curious about the news, and of provincials and strangers who took some interest in the affairs of persons of high birth or great merit. Although the same intention is nowhere expressed in *Pallade Veneta*, the readership was clearly conceived along the same lines. Illness prevented the publication of the *Mercure Galant* between 1674 and 1676. When publication was resumed in 1677, the periodical became a collaboration through the cooperation of Thomas Corneille (the brother of the dramatist Pierre). This dual leadership remained until 1700.

The salient features of the *Mercure Galant* are that it was a month-

---

<sup>18</sup> Saccardo, *op. cit.*, p. 14. An earlier view, still cited, is that Gozzi's enterprise was modelled on Addison's *Spectator* papers (cf. Berengo, *op. cit.*, p. xxxix).

<sup>19</sup> Saccardo, *op. cit.*, p. 56.

ly<sup>20</sup> assembled, it would appear, from weekly reports filed in Paris and over the rest of Europe; that the scope of its interests remained broad; and that its readership was high born or exceptionally enterprising but not necessarily as academically inclined as the readers of contemporary journals for *letterati*. The *Mercure* was cast in the form of a didactic letter to an unnamed “Madame”, providing an analogy to *Pallade Veneta* that is inexact only in not giving the identity of a specific lady. Its news is concentrated heavily on royal affairs and the life of the royal household, with digressions on provincial and foreign affairs as they are of interest to French royalty or the Parisian nobility in general; *Pallade Veneta*, in contrast, remarks on the activities of visiting nobles in a foreign land, and a life beyond that of the nobility. The *Mercure* was published at court, thus making it primarily an instrument of political propaganda, while *Pallade Veneta* espoused a world view that was in the first instance religious.

If the *Mercure* is less patently designed for *letterati*, it is nonetheless more consciously immersed in the literary phenomena of the age. In fact, it is inclined to provide liberal quantities of undigested material, such as texts, poems, music, even directions taken *verbatim* from libretti for stage works. Although this feature is imitated in the early issues of *Pallade Veneta*, it is not duplicated in degree. The intention behind such inclusions is summed up in this statement from the first issue of the *Mercure*:

Je vous enverray toutes les pieces galantes qui auront de la reputation, comme sonnets, madrigaux, et autres ouvrages semblables. Je vous manderay le jugement qu'on fera de toutes les comedies nouvelles et de tous les livres de galanteries qui s'imprimeront.<sup>21</sup>

The *Mercure* also signals important events in the lives of men of letters (e.g., Molière, whose death is reported in volume 3). In sum, the *Mercure*, like *avvisi*, is completely immersed in the present; whereas the literary periodicals are concerned with the present only as it provides interpretations for the modern age of the past and its current manifestations, these monthlies are concerned with current events and particularly with expressions of the glories of living in this most glorious of all ages.

Without the glittering spectacle of court life in the age of Louis XIV, it is doubtful that a periodical of the scope of the *Mercure* would have found sufficient grist for its mill. The aim of restoring the French monarchy to a position of supreme respect was one for which the *Mercure* was undoubtedly a valuable instrument, for it projected to its august readers a uniform view of the exact achievements on which a new glory could be based. Although the thrust of French

<sup>20</sup> Although the première volume had specified that the journal would be published every three months, it nonetheless quickly assumed a monthly format, and within a decade so much material was assembled that one issue often consisted of two volumes. From 1672 to 1674 the *Mercure* was compiled weekly but published at intervals of three months. With its resumption in 1677, there was a monthly tome; four together made a volume.

<sup>21</sup> *Le Mercure Galant*, I (for 1672, published in 1673), *Janvier*, p. 3.



affairs was principally political, the social hierarchy of which Louis XIV was the pinnacle was believed to be divinely ordained; thus support of the Church was essential to the security of his realm. In an effort to stave off “foreign” meddling in French affairs, Parlement and the Sorbonne accepted the responsibility for censoring books in France. By the late 1680’s, French policy was less indulgent than that of Venice in its toleration of nonorthodox religions. In 1685 the Edict of Nantes, which had granted civil rights and liberty of conscience, was revoked. The rise of a *bourgeoisie* in France was more dramatic than in Venice or other parts of Italy: between 1620 and 1664 there was an increase of 46,000 in the number of state offices *sold* to gain revenue for the treasury. By rough estimate there were 200,000 hereditary nobles (out of a population of about 20,000,000) in seventeenth-century France; the entire population of Venice in 1555 was 159,000 and it fluctuated modestly over the next two centuries, but between 1581 and 1791 the percentage of nobles within the population declined from 4.5 to 2.5 per cent.

The majority of French noblemen lived in the provinces, and there is enough news from the provinces to suggest that the *Mercure Galant* was avidly read there. As in the case of *Pallade Veneta*, its news was of the greatest value to those who lacked the opportunity to witness first-hand the events it described. In amplification of the *Mercure*, the *Gazette de France* and *La Muze Historique* also gave descriptions of specific events in Paris and Versailles, much as the manuscript continuation of “*Pallade Veneta*” concentrated on urban rather than provincial news. Insofar as different languages can be compared, the French of the *Mercure* seems more precious and less elegant than the Italian of its Venetian imitator. It may be, however, that the triviality and superficiality of some of its content prompts this impression. It is also apparent that the *Mercure* had many contributors, whereas the printed *Pallade Veneta* had a single author, who in some cases rewrote news from elsewhere.

What sets the *Mercure* apart from all other journals with which *Pallade Veneta* can be compared and makes it of particular relevance to this study is the attention it devotes to music from 1677 onward. The subject is considered in a variety of ways. Novelties that might almost be more properly categorised as being of scientific than artistic interest are recurrently mentioned. In the issue of *Janvier 1679* (pp. 122f.) we read of the invention of the *apollon*, a 20-stringed fretted instrument similar to the theorbo but designed to facilitate easy tuning of the bass strings. Purely musical novelties are also cited with diligence. The *Mars 1680* issue (pp. 76f.) reports a concert of three bass viols that was “fort extraordinaire, et le premier qu’on eust jamais fait de cette sorte”. The violin suite in A major by Johann Paul von Westhoff printed in the *Janvier 1683* issue is the earliest unaccompanied violin piece currently known; it had been performed before Louis XIV in the preceding month.<sup>22</sup> What is particularly noteworthy about the appearance

---

<sup>22</sup> Westhoff was visiting from Dresden; he had also played for the Medici court in Florence. His contribution to the German violin repertory is discussed in various places, most recently in the introduction by Péter P. Várnai to Westhoff’s *Six suites pour violon seul sans basse* of 1696 (Zürich, 1975) and in the afterword by Wolfgang Reich to the facs. edn. of the same works (Leipzig, 1974).

of this suite in the *Mercure* is that its value as a novelty seems to have been recognized, despite its distance from the standard musical fare of the French court.

Many issues of the *Mercure* present both the texts and the music for airs “that pleased the King”.<sup>23</sup> Although most are reproduced anonymously, or with only the poet identified, preliminary investigation has revealed that many are extracted from contemporary printed collections of Parisian publishers, sometimes with simplifications to suit the space available, and that the particular works selected compare very favorably in quality with the bulk of *airs* of the time.<sup>24</sup> The artificiality of some of the text subjects—the seasons, military glory, pastoral love songs, and drinking songs—suggests music less carefully conceived than what occurs in such examples as the solo air “Le Printemps se passe Sylvie” (*Avril 1686*), the duet “Canons, tambours, trompettes, mousquettes” (*Janvier 1679*), the duet “Je ne reconnois plus mon aimable Lysette” (*Mars 1678*), or the duet “Du vin, du vin, du vin” of the same issue. Italian repertory other than opera is rarely discussed, but its pervasive influence is felt in small ways. In one case, for example, the “basse obligée” provided to accompany the solo air “Sans frayeur dans ce bois” (*Mars 1680*) is nothing other than the “Aria del Gran Duca” on which Kirkendale has written.<sup>25</sup>

A more standard element of musical interest in the *Mercure* is its reports of treatises on musical history and theory. One example is the lengthy report it carries in 1680 of the *Traité de la musique* by one Father Parran.<sup>26</sup> Its description comments on music theorists of earlier decades (Kepler, Zarlino), intervals, acoustics, fugue, and so forth. However, the *Mercure* also accommodates more modern writings on music such as the “Discours de Monsieur de S[aint-] Evremont sur les opéra françois et italiens”, which is carried in the *Février 1683* issue.<sup>27</sup> Saint-Evremond was so notorious an opera hater that his opinions may not carry the weight one is tempted to give them;<sup>28</sup> nor is it precisely clear that his views were freshly formed, for the composers whom he names—Luigi [Rossi], Cavalli, and Cesti—all produced operas in Paris in the 1640’s, 1650’s, and 1660’s. Staging, machines, decorations, the use of balls, recitatives (found to be a bore), the tuning of instruments, and the relationship of poetry to music are some of the matters on which he comments. These kinds of writings in the *Mercure* have no counterpart in *Pallade Veneta*.

---

<sup>23</sup> Because the music was inserted on unnumbered folios (usually between pages containing texts or commentaries on the same works), its absence in surviving copies is not always apparent other than by comparison with identical issues.

<sup>24</sup> I am deeply grateful to Catherine Massip of the Bibliothèque Nationale for her many helpful and informative comments on this subject.

<sup>25</sup> Walter Kirkendale, *L’aria di Fiorenza, id est Il ballo del Gran Duca* (Florence, 1972).

<sup>26</sup> Antoine Parran’s *Traité de la musique théorique et pratique contenant les préceptes de la composition* is now available in a facs. edn. (Geneva, [1972]).

<sup>27</sup> *Février 1683*, pp. 72-105. Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Evremond, was a prolific writer and an advocate of comedies.

<sup>28</sup> Cowart, *Origins*, p. 23, gives some information on Saint-Evremond’s life and intellectual orientation. For his opinions on opera she cites not the *Mercure* but an essay in the *Oeuvres en prose* (Paris and Amsterdam, 1684; new edn. by René Ternois, Paris, 1962, III, 149-66).

The most extended musical commentaries in the *Mercure* concern the operas of Venice and other Italian places. The first such account is an anonymous one in the *Août 1677* issue; it concerns all the operas produced in Venice during the preceding Carnival season and is reproduced in its entirety as \*A25. This commentary is notable for its length, its comprehensiveness, its tendency to present the librettist as a more important figure than the composer, its clear references to individual composers (Legrenzi, Viviani, Grossi, Sartorio, and Freschi), and its habit of reiterating the drama on a scene-by-scene basis. All of these features are carried over into *Pallade Veneta*. Because French dramatists and poets of the seventeenth century are better remembered today than their Venetian contemporaries, it is easy in hindsight to regard the third feature as somewhat artificial in the Italian context, but Italians held their poets and dramatists in the same high regard; at the same time, they flattered the French by the abundance of their imitations. Other lengthy commentaries on Venetian opera in the early issues of the *Mercure* include those in the *Avril 1679* (\*A26) and *Mars 1683* (\*A28) issues; the latter was signed by Monsieur de Chassebras de Cramailles, whose reports were later collected and reprinted.<sup>29</sup> Also noteworthy is a long discourse on the production of Pallavicino's *Amazzoni nell'isole fortunate* and Freschi's *Berenice vendicativa*, which is part of a still longer commentary in the *Février 1681* issue (\*A27) on the virtues of the Contarini villa of Piazzola, where the works were staged. These works had been given during the preceding autumn.

The general character of the discussion in the *Mercure* is that of awe and incredulity. Nothing that cannot be considered favorably is ever included, so one cannot speak of criticism in the modern sense of evaluation. The process here is rather one of evocation, that is, of giving enough detail to bring to life a great spectacle that the reader could not imagine in its fullest extent without such prompting. In a sense, incredulity was the excuse for writing about opera. In the same vein Francesco Coli wrote with abandon to an audience in other parts of Italy of the marvels of the Venetian stage. It cannot be said that no value system underlies such writings. The importance of culture as an expression of the power of the State is accepted uncritically in all these journals, and by reporting each event as being as great or greater than the last, these writings imply the stability and progress of that power.

To the French mind, that power was expressed nowhere more impressively than in the stage machinery that made Venetian opera a triumph of mechanisation. Cardinal Mazarin, already seen to have been an important figure behind early journalism, is also credited with having introduced these marvels to the French. He had tried unsuccessfully to establish an Italian opera troop in Paris in the 1650's. For the wedding of Louis XIV and Maria Theresa in 1660, Mazarin commissioned both an Italian opera (from Francesco Cavalli) and a new "Théâtre des

---

<sup>29</sup> Mangini, *Teatri*, p. 78, reports that this material was reprinted in 1690 in Pierre Dortique de Vaumorière's *Lettres sur toutes sortes de sujets*. Two pages only are quoted in Mangini's works, *loc. cit.*, and in Worsthorne, *Venetian Opera*, pp. 34-5.

Machines” at the Tuileries Palace. Neither was finished on time, and Cavalli’s *Serse* was resurrected for the occasion. But in 1662, almost a year after Mazarin’s death, the “Théâtre des Machines” was inaugurated with the première of Cavalli’s *Ercole amante*, a work whose staging became the benchmark for the rest of the century. The cloud machines built by the Modenese architect Gaspare Vigarini and his sons Carlo and Lodovico carried 150 people. The Hell scene so entranced the young King that in 1671 he asked for a new tragedy-ballet that would require the same apparatus. Molière’s *Psyché*, with ballets by Lully, was the result.<sup>30</sup> *Pallade Veneta* remarks on machines, particularly on their prevalence in Venetian life in general,<sup>31</sup> but it does not exclaim over them quite so consistently as does the *Mercure*.

Overall, a similarity of values is the striking feature in any comparison of the opera reports in the *Mercure* and *Pallade Veneta*. The hierarchy of composers is maintained similarly on both sides, with Pallavicino emerging as something of a hero. His operas are considered in greater numbers, in longer accounts, and with more quotations of actual music than those of his peers. In later years both sources forego long descriptive commentaries about performance. The *Mercure* comes to concentrate more on the dissemination of music, musical theory, and biographical detail, while “*Pallade Veneta*” relies on the journalist’s telegraphic formula of “who, what, where, when, and how” to give the bare facts of large numbers of musical events.

The original relationship between the two journals was intended to be one of imitation. In his first issue Coli wrote to the “Amico Lettore”:

Ho pensato di ragguagliarti di mese in mese delle più virtuose galanterie che succederanno in questa nobilissima città, con le nuove pure e sincere che s’haveranno dai campi martiali d’Ungheria, Polonia, e Levante. E perché riesca più grata alla tua curiosità questa mia *Pallade Veneta*, trasporterò dal *Mercurio Galante*, che si stampa ogni mese in Parigi, tutti quei romanzetti et accidenti amorosi che a me parranno più proprii per consolarti. E se vederò aggradite queste mie povere fatiche, t’inverò compositioni d’accademie, musiche, e poesie, et quanto di più vago potrò raccogliere per sodisfare al mio debito et al tuo merito.<sup>32</sup>

Inevitably time and distance dictated the wisdom of diverging courses. This divergence reflected fairly accurately the slow and subtle shifts of allegiance that marked European politics. The dogship of Marc’Antonio Giustiniani (1684-88) was a pinnacle in the cordiality of relations between Paris and Venice. In this doge Venetian *letterati* found an unusually sympathetic friend. His colleague Michele Foscarini remembered him in 1722 in this way:

Il Doge Giustiniano [...] lasciò honorata fama di virtù, di prudenza, e di sommo

<sup>30</sup> Anthony, *French Baroque Music*, pp. 51-9.

<sup>31</sup> Cf. Selfridge-Field, “Teatro”, p. 137.

<sup>32</sup> *Pallade Veneta*, *Gennaro 1687*, unnumbered pages preceding the Tavola.

zelo verso il bene della patria. Fu soggetto ornato degli studii di belle lettere. Sostenne l'ambascieria di Francia con molta lode, et ardendo all'ora la guerra di Candia, fu grato istrumento appresso il re per l'espeditone di molti soccorsi a quella combattuta piazza. Impiegato nei principali magistrati urbani, gl'esercitò con singolare diligenza, puntualità, e giustizia, e con la stessa virtù et applicatione amministrò per quattro anni la carica pesante di Sindaco Inquisitore nello stato della terrafirma, nella quale io che scrivo hebbi per tutto il tempo l'honore della colleganza.<sup>33</sup>

The contrast with Francesco Morosini, who succeeded Giustiniani in 1688, was sharp, for Morosini won power through naval exploits, and cultural enterprises were somewhat removed from his sphere of interest.

\* \* \*

### *Other Sources of Cultural News*

Among other sources of information and opinion about music, correspondence is occasionally useful. Although it is written with only one reader in mind and therefore falls outside the present focus, there were formalized modes of correspondence—for example informants' and foreign residents' reports—that closely paralleled such "news" sources as *avvisi*. For the period at hand, Florence and Bologna are particularly rich in surviving examples. Prince Ferdinand III de' Medici, a dedicatee of *Pallade Veneta*, and other members of his family were in active touch with musicians over many years,<sup>34</sup> and the stupendous correspondence of Padre Martini<sup>35</sup> includes some letters of direct relevance to performance.<sup>36</sup> Only in diplomatic correspondence, however, are there reports of Venetian performances that bear close resemblance to those of *Pallade Veneta*. In contrast to the journal, diplomatic correspondence can be helpful in highlighting the motives behind festive performances (\*A29). Opera remains a topic of particular interest (\*A30).

Published reports of single events flourished all over Italy from the sixteenth century into the eighteenth. Some are marvellously informative, and although there are many different kinds of events that are recounted, the overall impression of life that these give is one that is quite compatible with what we may read in *Pallade Veneta*. The intensity and diversity of such material is best portrayed in Gino Stefani's structuralist study, *Musica barocca*. Stefani lists some 80 species of feasts that were prevalent in Italy in the Baroque era with which music was commonly associated.<sup>37</sup> Writing of that age, he states that "la festa è ancora il luogo più

<sup>33</sup> Foscarini, *Cose veneziane*, VI, 279.

<sup>34</sup> A letter to C. F. Pollarolo is shown in Termini, "Pollarolo", I, 73-5, and other correspondence is cited and transcribed in Fabbri, *Scarlatti, passim*; a calendar of references within this correspondence concerning opera is presented in Weaver, *Chronology*, I, 407.

<sup>35</sup> See Schnoebelen, *Collection*.

<sup>36</sup> Petrobelli, "Un cantante fischiato".

<sup>37</sup> Stefani, *Musica barocca*, pp. 18-9.

naturale dell'arte", and specifically that music was the "figlia" of the feast.<sup>38</sup> Such events often gave rise to published reports praising their lavish character. These reports were usually called *ragguaglie* or sometimes simply *avvisi*. As is the case with early periodical literature, a large number of these single-event reports were written by priests.

The kinds of events that generated individual reports in Venice included visits by foreign dignitaries, regattas, public entries of patriarchs, coronations of popes, and the entries of doges and procurators. In Venice this material peaked in quantity around the end of the seventeenth century. There was a tendency to bestow very grand titles on proceedings of only a few pages' length. For example, Poletti's press produced such items as the *Giuochi festivi e militari, danze, serenate, macchine, boscareccia artificiosa, regatta solenne, ed altri sontuosi apprestamenti di allegrezza esposti alla soddisfazione universale dalla generosità dell'Altezza Sua di Ernesto Augusto, Duca di Brunswich e Luneburgo, prencipe d'Osnapruch ec. nel tempo di sua dimora in Venezia, il tutto descritto et espresso con sue figure dal Don Giovanni Matteo Alberti, medico di Sua Altezza Serenissima* in 1686 and *I numi a diporto sull'Adriatico: Descrizione della regatta solenne disposta in Venezia a godimento dell'Altezza Serenissima di Ferdinando Terzo, Prencipe di Toscana, unita la narrazione d'altri trattenimenti dedicati a divertimento della medesima Altezza nel Carnovale del 1688* by Bernardo Sartorio. On balance, French and Florentine visitors rated the largest number of reports.

The place of musical commentary in such reports is usually quite limited, but the kinds of events mentioned tend toward those of ceremonial rather than artistic importance—the playing of trumpets and drums, the singing of the *Te Deum*, and the recitation of unspecified works in the general class of serenatas. We may read, for example, that the public entry of Giovanni Badoaro as Patriarch of Venice in 1688 was marked "con trombe e tamburi, et altre sinfonie che renderanno stupidi gl'ascoltanti".<sup>39</sup> The election of a Venetian pope in 1689 was an event that generated a continuing series of festivities (he was only to survive in the office for two years). His election gave occasion to a *Vera e nobilissima relatione delle stupendissime feste e fuochi fatti nell'inclita di Venetia per l'esaltazione al pontificato dell'eminentissimo Pietro Ottoboni, veneto, chiamato Alessandro VIII* in October 1689, and four months later the Austrian ambassador to Venice recognized Ottoboni's ascension with the festivities described in the *avviso* \*A3.

Diaries and other manuscript memorabilia show consistent efforts to record matters of general musical interest in daily life. Giovanni Rossi's "Storia de' costume e delle leggi de' Veneziani"<sup>40</sup>, written in the early nineteenth century, includes what appear to be almost *verbatim* reproductions of anonymous contemporary reports of early Venetian operas. Its accounts are in some cases unusually detailed, but they can be shown to be little changed from the information pro-

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 9.

<sup>39</sup> I-Vc MS Gradenigo 182, f. 205 (p. 3 of the *Relatione*).

<sup>40</sup> I-Vnm Cod. It. VII-1396 (=9287).

vided in such sources as libretti. In \*A31 the expressions of fact and opinion are identical in the model and the example, despite the existence of minor variations in the phrasing. (Similarly close relationships can be hypothesized by the reader of *avvisi* between many unannotated nineteenth-century histories and unpublished materials in the general class of *avvisi* and *successi*.)

Short references to both opera and sacred music are found in Antonio Benigna's "Libro de' memorie" (1716-41).<sup>41</sup> For the visit of Cardinal Pietro Ottoboni (the nephew of the late Pope) to his native Venice in 1726 Benigna reported that on the evening of September 2 "fece recitare un pastorale in musica con machine et illuminatione dentro e fuori del suo palazzo".<sup>42</sup> In contrast to many other noteworthy occasions, this one clearly provided more than the usual interest to him. In a steady sequence he gave brief references to numerous other events culminating in a regatta on October 2.<sup>43</sup> Benigna's detailed description of the *vestizione* to his nephew at San Giorgio Maggiore in 1723 (\*A32) is valuable by comparison with numerous briefer reports of the comparable service for nuns in "Pallade Veneta". Benigna gives a great number of references to the performance of the *Te Deum*, particularly at the church of the Scalzi, which was attended by the Austrian ambassador. Opera openings are reported, as they are in *avvisi*, with regularity but little detail (\*A33-35). In a certain sense Benigna's diary shows the decline in the writing of chronicles that occurred from the late seventeenth century to the second quarter of the eighteenth. In April 1688 the public entry of the Doge Francesco Morosini not only caused mention in *Pallade Veneta*<sup>44</sup> but also merited a *Distinto ragguaglio*,<sup>45</sup> whereas in 1722 the funeral for the doge Giovanni Cornaro in Ss. Giovanni e Paolo, which we are told was attended by some 3,300 people, was recorded with minimal detail by Benigna as follows: "Li padri poi gli cantano il *Miserere*, e la scuola di San Marco leva il corpo et lo portano nel[la] Capella del Rosario."<sup>46</sup>

When one looks beyond Venice, it appears that in developing a sense of judgment in writing about music, Bologna and Rome created interesting profiles over the course of time that *Pallade Veneta* spanned. In Bologna in particular the practice of writing laudatory sonnets in praise of performance and performers (which

---

<sup>41</sup> I-Vnm Cod. It. VII-1620 (= 7846).

<sup>42</sup> *Op. cit.*, f. 31. Another event of this period was the "recita dell'opera decretata dall'eccellentissimo Consiglio di Dieci ad'istanza del suddetto Cardinale intitolato *Imeneo in Athene*" on the 20th in the Teatro di San Samuele. One of the singers was Domenico Rizzi, a virtuoso in the employ of Cardinal Ottoboni (this appears to be the only Venetian opera in which he sang). The music was by Nicolò Porpora on a libretto by Stampiglia.

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

<sup>44</sup> *Aprile 1688*, pp. 5.

<sup>45</sup> *Distinto ragguaglio delle sontuose feste principiate in Venezia il terzo d'aprile 1688 per la felice esaltazione alla sublime dignità de doce* [sic] *del serenissimo Francesco Morosini, capitano generale dell'armi ec[c]e.*, Venice and Padua, n.d.

<sup>46</sup> Benigna, "Memorie", f. 20<sup>v</sup>. The Chapel of the Rosary was the seat of a Scuola del Rosario (the feast of the Madonna del Rosario coincided with the victory of Lepanto in 1575) and was a particularly important repository of sixteenth-century painting (it housed Tintoretto's "Crucifixion" as well as works by Titian and Giovanni Bellini that were destroyed by fire in the nineteenth century; cf. Lorenzetti, *Venice*, p. 353).

had become widespread by the time *Pallade Veneta* was initiated) seems to have been a familiar element of academic gatherings from 1600 or even earlier. Among various extant examples, Banchieri's sonnet in Bolognese dialect (\*A36; published in 1629) is the earliest reproduced here. The laudatory sonnet to the Mantuan guitarist Stefano Pesori (\*A37; 1640) is suggestive more of the precious concerns of academicians than of public performers, while Bartolomeo Dotti's sonnet (\*A38) in Venetian dialect in praise of the singer Angela Vicentina resembles Banchieri's in emphasizing the sounds of the dialect over clever word-plays.

Sonnets in praise of artists in the general sense seem in several cases to have been linked with Rome. There are commemorative poems in the Vatican MS Ottoboni Lat. 2861 celebrating the merits of Romans who sang on the Venetian stage;<sup>47</sup> similarly there are 18 broadsides in praise of artists (1660-1702) in a collection acquired by Princeton University in 1977.<sup>48</sup> These are not unrelated to opera, because scene designers and architects were categorized as artists. In such sonnets the interests of the State and the Church are not absent: in the Princeton collection one work is dedicated to the Empress Mother Eleonora, and much of what is praised in the works is religious intent or attitude. A collection of sonnets praising Roman prelates (1641-74) is preserved in New York,<sup>49</sup> suggesting once again the hand of the clergy.

In their examination of a set of 137 such works acquired by Harvard University in 1976,<sup>50</sup> Lindgren and Schmidt established the value of laudatory sonnets in determining the identity of opera singers. One example (1690) is shown in the Appendix as \*A39. In contrast to the sonnets \*A36-37, which appeal to the classical apparatus of Mount Parnassus and speak of celestial voices, this sonnet concentrates more on the earthly events giving rise to such images, but even it is not devoid of references to Apollo and the harmony of the spheres. This high-flown language is characteristic of the prose of *Pallade Veneta*, suggesting the strong influence of the academic movement, especially insofar as it included ranking clerics, on Coli's formation as an author.

The progress of music criticism in Italy in the eighteenth century remained a pursuit of priests and aristocrats, despite the fact that journalism *per se* became associated with the rise of the middle class and democratic political movements. Satires such as those of Martello (1713-4)<sup>51</sup> and Marcello (1720)<sup>52</sup> were generally somewhat lofty, and *vis-à-vis* actual performance they were remote, if not altogether hypothetical, in "describing" performances.<sup>53</sup> Information about ac-

<sup>47</sup> Murata, private correspondence.

<sup>48</sup> Housed in the Graphic Arts Collection of the Firestone Library. I am indebted to Nancy Finlay and Dale Roylance of that collection, and to Dr. John Rupert Martin of the Art Faculty for information about this collection. It is interesting that the second item (1664) is in praise of Cardinal Francesco Barberini in his capacity as "protettore dell'accademia de' scultori, pittori, et architetti".

<sup>49</sup> US-NYp KVB.p.v.9.

<sup>50</sup> Lindgren and Schmidt, "Broadsides". The collection is in US-CH1 IB6.a.00.B675.

<sup>51</sup> *Della tragedia antica e moderna*.

<sup>52</sup> *Il teatro alla moda*.

<sup>53</sup> See Eleanor Selfridge-Field, "Marcello", pp. 542-4.



tual events is sometimes given more specifically in a different species of satire—the caricature. The caricatures of Pier Leone Ghezzi, made in Rome in the 1720's, 30's, and 40's,<sup>54</sup> sometimes contain extensive captions reiterating the accomplishments of the subjects whom he sketched. As in many other sources of the time, the words “miracolo” and “meraviglia” are overworked, but this does not mitigate the importance of the information he gives, which focusses on individuals rather than events and thus touches a broad spectrum of musical affairs (\*A40-42).

What is perhaps the best articulated musical criticism from Italy from the middle of the eighteenth century has recently been published by Della Seta. It is series of “letters” (1739-56) from the Borghese archive in the Vatican Library that give explicit details and opinions about Roman opera performances.<sup>55</sup> These occur in a group of miscellaneous manuscripts not dissimilar from those of “Pallade Veneta” in being (a) cast as letters, (b) anonymous, (c) in multiple hands, and (d) interspersed among materials including *avvisi* and reports relating to the military affairs of the Austrians and the Turks.<sup>56</sup> The details of these letters (e.g., \*A43) consider such minutiae as the pronunciation of “e aperto”, whereas the details of the staging, when compared with seventeenth-century accounts, are severely restricted.

It was also in the first half of the eighteenth century that the contributions of England and North Germany to musical commentary of a nature in keeping with modern notions of criticism came into prominence. As a vaguely Protestant counterpoint to the Counter-Reformation view of culture, this commentary could be genuinely negative. The avowed purpose of Addison and Steele's daily *Spectator* (1711-14) was “to enliven morality with wit, and to temper wit with morality”,<sup>57</sup> but wit referred less to puns, anagrams, and sonnets than to scathing satire. It was Addison who heaped sarcasm and indignity on the first of Handel's operas, *Rinaldo*, in 1711, despite public interest in it.<sup>58</sup> In Hamburg, Johann Mattheson's periodical *Critica Musica* (1722-25) was much milder in tone and more factual in content; it gave a running commentary on musical events of significance and on important musical publications. Musical invective appeared in Hamburg's *Der Patriot* (1724-26). In 1728 in the same city the ever versatile Johann Georg Telemann initiated his biweekly *Getreue Musicmeister*, which catered for an audience of amateurs with freshly composed music in a simple style. It was the first German musical periodical. The enormous growth of journalism between 1740 and 1760 all over Europe created masses of reports of musical events that varied from the simply told to the elaborately embroidered. Thus, while *Pallade Veneta*

---

<sup>54</sup> I-Rvat Ottoboni Lat. 3112-18. A facs. edn. of Ghezzi caricatures from this and other sources is in course of preparation by Pierluigi Petrobelli and Reinhard Strohm.

<sup>55</sup> Della Seta, “Il Relator Sincero”.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, p. 74.

<sup>57</sup> No. 10 (12.III.1711).

<sup>58</sup> Addison's motives in writing on opera were not entirely disinterested, for he had business dealings with a rival London theatre.

should have cut a very marked figure when it first appeared in 1687, its retrenchment to manuscript status in the early eighteenth century would have rendered it virtually unnoticeable in the vast sea of literary periodicals, published newsheets, and printed reports of single festivities. Even in the more compatible company of manuscript *avvisi*, academic sonnets, diplomatic correspondence, and artistic caricature—materials intended for a more select audience—“*Pallade Veneta*” did not stand high in interest or originality, but like those sources it still retains an important factual value in filling in our picture of musical life in eighteenth-century Venice. For that reason, all of its reports of musical affairs are included here.

\* \* \*

### *The Language and Literary Style of Pallade Veneta*

The language in which the printed issues of *Pallade Veneta* is written is very inflated but also very vivid. How could any sonnet in another age be dedicated, as one by Coli to Maria Beatrice d’Este in the *Dicembre 1687* issue is, “in olocausto di devotione”? Such degrees of exaggeration must be taken into account in evaluating the sentiment with which the entries were written, but factually the material is demonstrably sound and trustworthy.

Nothing distinguished Coli’s style so clearly as his ubiquitous metaphors. All elements of life are subjected to dramatization, animated if they are inert, personified if they are impersonal, and exalted if they are not reprehensible. The Venetian Arsenal is for Coli the “ottava meraviglia del mondo” (\*22). For him a vespers service at the Mendicanti was “un banchetto di delitie all’orecchio” (\*27). Giacomo Spada, a Pietà *maestro* who is not sufficiently remembered today to rank a listing in music encyclopedias, deserved a place “fra le due colonne d’un *non plus ultra* sul mare del canto” (\*51). The popular imagery of poetry and aria texts of the time is abundantly displayed in Coli’s description of the voice of Lucrezia, a singer at the Pietà; for him this voice went “fra i turbini de’ sospiri in una tempesta di lagrime cantando e [...] rabbonacciando l’aria con la melodia, quasi vezzosetto cardellino fra i più verdi ramuscelli del brio” (\*60). Madrigalisms, such as the familiar “hor dolce, hor crudo”, are not absent from Coli’s accounts. His syrupy strain, producing such comments as that the throat of the singer Fiorentina at the Incurabili was “impastata di zucchero e di miele” (\*70), is a more individual one.

The tone of the manuscripts is overall a much more restrained one, but enough metaphors linger in the earlier ones to suggest, however quietly, a link with the prints. In the manuscripts we read of the “ambrosie celesti” that can be found “nel lineamento delle [...] compositioni” of Antonio Biffi (\*123). Any number of opera subjects have been revived “dalli ceneri”, and several annual picnics for the Ospedale inmates to the outlying islands of the lagoon had the capacity to “immobilirsi quei vegetabili al speccar de’ suoi garruli accenti”, or to demonstrate similar effects. The long flowing sentences and the tendency to overstatement in the three 1700 issues preserved in the Museo Correr are so suggestive of Coli’s style that they stand apart from the other manuscripts, but less

so from those of 1698 than from those of later periods; the gradual constriction of individual opinion, or at least of a sense of involvement, over time is readily evident. Concurrently, the place of music for church and convent receives steadily greater emphasis, while the interest in opera declines.

The classical basis for the title is echoed repeatedly in the metaphors of the prints. Disregarding her gender, Coli writes of Angela Vicentina as “un Giove nelle cortesie; diluviò nel seno di questa castissima Danae una pioggia d’oro” (\*16). “Sirene” of both sexes are found in Coli’s writings; for him the *Incurabili* is a “ridotto di Sirene” (\*24). But in the manuscripts references of such precision are largely absent, and the attitude is more philosophical and wistful. Opera is on more than one occasion a metaphor for life, but life at its most ostentatious is a metaphor for the theatre.<sup>59</sup> Such was the hierarchy of values at the time.

On balance, the differences between the prints and manuscripts are more striking than the similarities. In the elegant style of the prints there are word plays in adundance. In one laudatory sonnet to the opera singer Barbara Riccioni, whose name (minus its disruptive second “c”) is anagrammed in the first letters of each line, the performer “encanta” (enchants) when she “canta” (sings); the same word-play is found in Dotti’s sonnet (\*A38). In many of the manuscript accounts of opera the subtle relationship between that which was plausible (“plausible”) and that which merited applause (“applauso”) is reaffirmed through the misleading haze of modern usage and implication. A pedantic virtuosity is at work in many of Coli’s allusions. To refer to the composer Carlo Grossi as an “Anfione non favoloso” (\*37, \*85), he must have known that Grossi’s secular songs Op. 7 (1675) were published with the title *L’Anfione*. Whether Coli possessed any musical talents cannot be determined, but his sentences, long and convoluted as they are, cadence well to the ear.

His liking for sonnets is particularly suggestive of an academic affiliation. Most of the sonnets in *Pallade Veneta* are of political import. They concern such matters as naval battles, and the virtue of various generals, procurators, kings, and queens. Occasionally a sonnet may be in honour of a saint. There are some sonnets in Venetian dialect (e.g., in the issue of *Aprile 1687*). Most of the sonnets are not the work of Coli, but many poets hide behind the pseudonymous initials “N.N.” or are completely unidentified. Among those identified one encounters several who must have been acquaintances of Coli’s from Lucca or Pescia as well as such stalwarts of Venetian literature as Apostolo Zeno (*Aprile 1687*), Bernardo Sandrinelli (*Giugno 1687*), and Cristoforo Ivanovich (*Ottobre 1687*). Coli himself professed to value poetry that was “franca, sostenuta, e nobile” (\*70).

Coli’s knowledge of and interest in Venetian academies is also substantial. Academies on which Coli writes are those of the *Inetti* (*Aprile 1687*), the *Dodonea* (*Giugno 1687*), the *Uniti* (*Luglio* and *Settembre 1687*), the *Jesuit Suscitati* (*Luglio 1687*), the *Pacifica* (*Agosto 1687*), the *Argonauti* (*Febraro 1688*), and that of the *Padri Somaschi* at Santa Maria della Salute (*Settembre 1687*). There is a report

---

<sup>59</sup> Cf. Selfridge-Field, “Teatro”, pp. 140-1.

of an “*accademia secreta di filosofia*” in the issue of *Ottobre 1687*, and numerous “*accademie di dame e cavalieri*” are reported, both in Venice and at various locations along the River Brenta. One sonnet by a member of the *Accademia dei Dissonanti* in Modena is given in the issue of *Marzo 1688*.

In matters of language, as distinct from those of style, both the prints and the manuscripts are written in standard literary Italian of the time. However, the flavour of Lucchese dialect (insofar as it can be determined for that era) is detectable in the prints; because the manuscripts are obviously the work of several authors, there are some contradictions of usage. Evidence of both northern and central Italian usage has been observed in the manuscripts of 1716.<sup>60</sup> The one linguistic trait of the manuscripts that is clear is that there is no particular influence from Venetian dialect, except in the adoption of baptismal names such as Zuan for Giovanni. The figure of speech “figlia di coro”, which is common in Venetian documents, is often “figlia del coro” in “*Pallade Veneta*”. The conditional tense ending “-ebbe”, which is common in Venice, often occurs as “-eria”, and so forth. Orthographic changes in line with those encountered in proper names are not accepted. “Giugno”, for example, does not ever appear as “Zugno” in “*Pallade Veneta*”. Other word choices that suggest authors who were not overly familiar with Venetian practice include reference to the *Ospedale della Pietà* as an “*Ospedaletto*”, a nickname reserved in Venice for the *Ospedale dei Derelitti*. In the later manuscripts the Ducal Chapel is referred to as the *Basilica*, a term correct in modern speech; in the eighteenth century San Pietro di Castello was the bishop’s seat and San Marco remained the Ducal Chapel, or “*Ducale*”, as it is so often called in these documents. The titles of address used for clerics of various ranks also deviate from the customary usage of Venetian documents of the time; some instances are cited in the footnotes to the manuscripts. Other ways in which the language or usage might appear strange on first reading can be attributed to the changes wrought over the intervening centuries, rather than to local idiosyncracies. The adjectival use of nouns in such phrases as “*l’arte musica*” and “*musiche voci*” was generally accepted at the time. Such usage is seen more frequently in the manuscripts and produces such results as “*altre musiche compositioni*” and “*tal’harmonia professione*”.

The principal characteristics of the language in which *Pallade Veneta* is written that distinguish it from modern Italian can be summarized as involving the following changes:

#### Vowels

(1) substitution of “o” for “a” in the third person plural of the past definite tense (e.g., “*andorono*” for “*andarono*”);

---

<sup>60</sup> I am deeply grateful to Prof. Luigi Rosiello of the Università di Bologna for his linguistic appraisal of representative documents from the 1716 manuscript fragments of “*Pallade Veneta*”.

- (2) substitution of “o” for “e” (e.g., “anco” instead of “anche”);
- (3) substitution of “o” for “u” (e.g., “donque” instead of “dunque”);
- (4) substitution of “u” for “i” (e.g., “vurtuoso” for “virtuoso”);
- (5) substitution of “u” for “o” (e.g., “fulgure” for “folgore”);
- (6) interposition of “i” before “a”, “e”, or “o” (e.g., “Teresia”, “sollieva”, “picciolo” for “Teresa”, “solleva”, “piccolo”);
- (7) interposition of “u” before “o” (e.g., “puoco” for “poco”);
- (8) elimination of “u” before “o” (e.g., “scola”, “core” for “scuola”, “cuore”).

### Consonants

- (9) use of single consonants where double consonants are customary (e.g., “republica”, “improviso” for “repubblica”, “improvviso”);
- (10) use of double consonants where single consonants are customary (e.g., “fecce”, “doppo” for “fece”, “dopo”);
- (11) substitution of “b” for “p” (e.g., “Bascià”, “bubliche” for “Pascià”, “pubbliche”);
- (12) substitution of “g” for “c” or “s” (e.g., “sagro”, “Alvegi” for “sacro”, “Alvisi”);
- (13) substitution of “ggi” for “zz” (e.g., “palaggio” for “palazzo”);
- (14) substitution of “r” for “l” or “le” (e.g., “mercordi”, “craustrali” for “mercoledì”, “claustrali”);
- (15) substitution of “z” for “s” (e.g., “zinfonie” for “sinfonie”);
- (16) conversion of “ss” to “sc” (e.g., “Casciano” for “Cassiano”);
- (17) predominance of the “-isc” variant of “ire” verb endings to a degree in excess of standard modern Italian. Some of these traits (e.g., 8) mark most of the Italian of the time; some (6, 13) are broadly characteristic of Tuscan dialects. A number of the others are not incompatible with the Lucchese dialect, but the only accessible study of it was made 80 years ago and rested on examples of writing centuries before *Pallade Veneta*; exactly what its characteristics were in the seventeenth century seems to be largely unknown. In evaluating peculiar spellings, one should never overlook the possibility of an intended pun. The expression “notte musicali” (“musical nights”/“musical notes”) was almost surely not misspelled unintentionally, and when Coli gives an account of the barest details of a musical event “per minima”, the possibility that he wanted his reader to think of noteheads as well as brevity cannot be ruled out.

\* \* \*

### *Principles of this Edition*

The present edition consists of a full rendering of all those documents from both the prints and the manuscripts that make specific reference to musical ac-

tivities. The following categories of references have been excluded: (1) descriptions of mass with no specific reference to music; (2) references to the singing of a *Te Deum* (a very common event) without specific musical detail; (3) descriptions of services at San Marco which imply musical performance or for which musical performance was prescribed but about which no musical information is given; and (4) accounts in which the word “musica” without further definition is encountered.

In editing the documents every effort has been made briefly to identify composers, librettists, or other appropriate information relating to the works discussed but so often unclearly identified. The quotations from the first few issues are more liberal in length than some of the ensuing ones to help to orient the reader toward the special world from which these writings come. The quotations from the *Febraro 1687* issue, owing to its scarcity, are particularly generous. In quotations from the later prints, ellipses have been used to exclude long descriptions of irrelevant aspects of events that included musical performance, although in many cases it has been difficult to separate neatly the musical from the non-musical without disturbing Francesco Coli’s momentum or diverting a metaphor from its reference.

The document numbers convey the chronological sequence of the material. The sources for the printed documents are indicated by the volume and page numbers shown in brackets after the document number. The manuscript material, which is generally not paginated, can be retrieved most easily by date; there is a complete listing of source citations in Appendix B. The year advanced in Venice on March 1, and the slashes in the January and February dates for the manuscripts show the reported and the actual years; the prints, however, advance by the modern calendar.

The dateline of the manuscript issues, which normally follows a format such as “Dal sabbato 13 sin al sabato 20 settembre 1698”, has been translated to numerals only for reasons of convenience; errors or irregularities in certain datelines are cited in the notes.

The documents have been edited largely in accordance with the principles set forth by Filippo Valenti of the Centro Studi Muratoriani in his *Criteri di trascrizione* (Modena, 1968; pp. 3-11) for the continuing edition of the *Carteggio Muratoriano*. Muratori (1672-1750) was an exact contemporary of *Pallade Veneta* and as librarian for the dukes of Modena he worked at the geographical hub of the journal’s initial intended audience. These editorial principles, which have been widely adopted in recent years in Italy, favor the modernization of capitalization and punctuation, including accents, but leave spelling unaltered. By way of modernization, “i” is substituted for the obsolete “j”, lower-case “v” for the obsolete “u” and upper-case “U” for the obsolete “V”. Readers unfamiliar with Italian of the period should bear in mind the tendencies to use a now superfluous initial “h” and not to use a “v” in the imperfect-tense verb endings (as in the earlier “havea” for the modern “aveva”). Abbreviations have been replaced by complete words. Dubious grammatical constructions (e.g., “figlie musiche” and “il Principe Serenissimo ed Augusto Senato...assisti...”) are unaltered. Square brackets contain material provided by the editor. There are minor discrepancies

between the treatment of Italian terms where the context is older Italian and where it is modern English. To serve best the retrieval of material from both the documents and the text, the indices give entries in the language of origin, Cross-references are provided for terms whose translation is not obvious and for entries occurring in both languages.

The use of italics follows the original sources, with the exception that titles of musical works, especially operas, are almost never italicized in any of the sources quoted but have been italicized here to facilitate identification and the retrieval of information. Quotations of speech in the prints are presented in italics without quotation marks. Quotations of texts in the prints are variably presented, sometimes in italics, sometimes not; they are reproduced here as they occur in the original sources. Quotations from other unedited sources and from the *Mercure Galant* have been treated similarly, although many fewer changes have been required in the material from the *Mercure*.

Those interested in precise details of the original material should consult the sources directly.

\* \* \*

There are in *Pallade Veneta* numerous references to the times of day or night at which events started or ended, and no translation to the modern clock has been made because there were different ways of making such conversions and all yield slightly different results.

An oversimplified saying that gives some orientation to the subject is that the new day in Venice started at what is now called 7 p.m. (19:00). By all accounts midnight fluctuated with the time of sunset (following it by one-half hour) and as one reads the documents one should be aware that most things said to happen at night did not happen as late as one would otherwise suppose them to have happened.

Eighteenth-century rationalism produced no end of refinements to a simple system used by parish priests to determine the time at which to schedule the "Ave Maria". Eighteenth-century systems of time conversion appear to vary by as much as one hour from those in use in the early nineteenth century, but such inconsistencies may owe to calendar reform, which had the effect of shifting dates by more than a week and thus disturbing the symmetry of astronomical tables.

In France, where noon was permanently fixed at 12:00, conversions to what was said to be "Italian time" were calculated according to a formula that took into account geographical zones within Italy in one case<sup>61</sup> and individual reckonings for each day in another.<sup>62</sup> Combining the advice of both systems, one could

---

<sup>61</sup> De La Lande, *Voyage*, I, lxxxii, presents times for the 1st, 10th, and 20th of the month for five zones within Italy. This information, and that reported in the following note, have been kindly provided by Dr. Michael Talbot.

<sup>62</sup> Midday times in *ore italiane* for every day of the year, but only for one zone (slightly south of Venice) appear on an unpaginated table preceding a "Table des Matières" in vol. 4 of Labat, "Voyages".

deduce that on March 1 of this era, when a clock in Paris read 12:00, a clock in Venice would have read 17:58.

This translation is compatible with but not identical to the result reported in the next table, which is extrapolated from the *Gazetta Urbana Veneta* (1787-98). Starting with the issue of 1 March 1797 there are under the title of the journal indications of the times of the rising and setting of the sun and the moon, and of the local equivalent of midnight. Modern midnight would have corresponded, by weekly adjustment, to the following equivalents in local Venetian time:<sup>63</sup>

Day of the Month					
Month of the Year	1	8	15	22	29
January	7:08	7:04	6:58	6:51	6:42
February	6:32	6:28	6:18	6:07	—
March	5:56	5:54	5:34	5:23	5:12
April	5:07	4:56	4:45	4:35	4:25
May	4:22	4:13	4:04	3:57	3:51
June	3:49	3:45	3:42	3:42	3:43
July	3:44	3:48	3:53	4:00	4:08
August	4:09	4:18	4:28	4:38	4:48
September	4:53	5:02	5:15	5:26	5:35
October	5:40	5:51	6:02	6:13	6:23
November	6:28	6:37	6:46	6:54	7:01
December	7:03	7:07	7:10	7:11	7:10

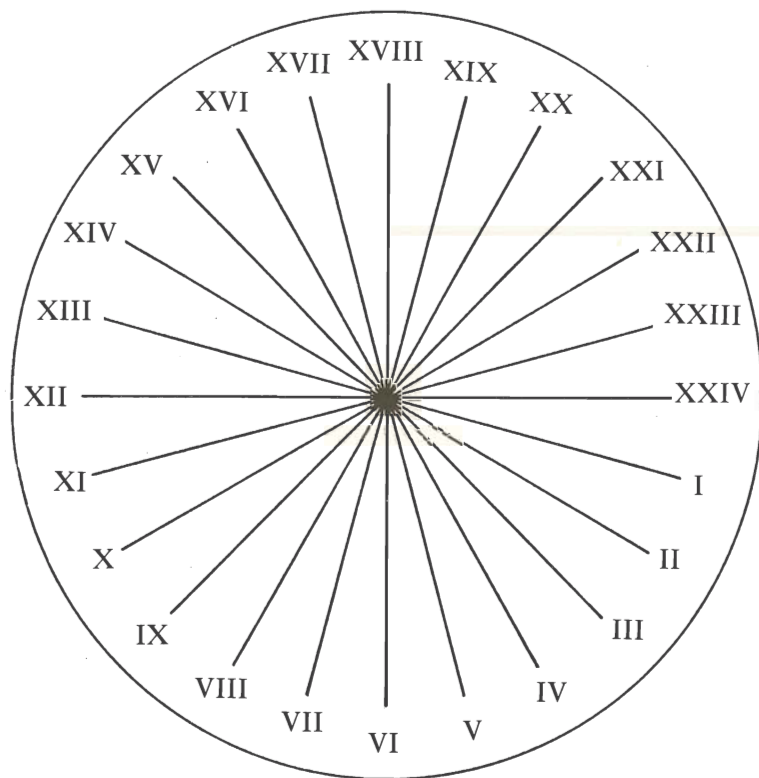
Table 1. Time conversion in the eighteenth century.

<sup>63</sup> Don Gastone Vio has industriously assembled the material reported here, and I am immensely grateful for his patience and cooperation in grappling with the task of reconciling Venetian time-keeping to modern practice.



By the table, noon in France would have corresponded, on March 1, to 17:56 in Venice.

The general preservation of this system of time-telling through the end of the eighteenth century is demonstrated with consistency in the numerous paintings and sketches by Canaletto that show the Venetian 24-hour clock, on which the hours revolve from the position equivalent to the modern 3:30 (or 15:30):



The famous *orologio* near San Marco faces onto the Piazza from an approximately northerly direction, and the shadows cast across the Piazzetta give reasonably reliable indications of the position of the sun at the time stated. Canaletto's efforts to depict his clock faces and shadows to be consistent with each other will be readily appreciated by anyone trying to verify this general method of time-keeping.

### III

#### Music and Musical Commentary in *Pallade Veneta*: Toward a New View of Venetian Music

Since uniformity of thought was to varying degrees a motive force behind all journalism from the era of *Pallade Veneta*, one will not find in this commentary on music the condescending, clinical, or supercilious prose that counts among what is termed "criticism" in the twentieth century. To the seventeenth century journalist in France or Italy, music was one evidence of the glory of the existing social order, one star in the diadem of power, and it was the duty of the journalist to reaffirm that truth. What we might today see as the constraints within which the critic worked issued from a belief system that secured the musician's importance: what was good, and to condemn it on any ground was to risk condemnation of oneself. Discussion of such matters as casting, selection of repertory, manner of execution, or the interpretation of the themes of a work would have courted that risk.

The "progress" of music criticism in intervening centuries is, in historical perspective, inseparable from the demise of the musician's role in society. The critic's freedom to make his own pleasure and satisfaction the yardsticks against which art can be measured derives from a social structure in which the individual is more highly valued than associations of individuals, and in which a central authority is replaced by a government that requires the consent of the governed. The Enlightenment gave some sense of direction to the nascent art of criticism, but only through democratically motivated revolutions in the later eighteenth and early nineteenth centuries was the notion of individual response, as opposed to the monarch's pleasure, openly encouraged. Lacking a monarch to please, the musician was left to redefine his role in society. Given the fact that elements of democratic practice had inhered in the processes of Venetian oligarchy long before the ideal of democracy was formally espoused, we might expect the journalist to have thrived in Venice in the age of *Pallade Veneta*. As we have already seen, however, this journal was a response to the threat those elements posed to other established orders.

These established orders were most notably those represented by the author and his patrons. In addition to providing a new view of the place of music criticism

in the arts and the place of Venetian journalism in European history, *Pallade Veneta* provides without any question whatsoever a new view of Venetian music — its peak periods, its strengths, its purposes, and its quite remarkable diversity of functions. When seen against the complex background of interests involved in the existence of the journal, the musical commentary within *Pallade Veneta* must be said to be largely predictable — that is, it discusses those kinds of musical experience that were most compatible with the interests of its dedicatees and most penetrable to the insights of its author(s). These outlines and their most important implications are discussed below, but no effort to itemize or interpret all the novel information that occurs has been attempted. It is believed that readers will be better served by selecting those documents of particular interest to them in order to interpret them in conjunction with information in other sources on the same or related subjects. In doing this, however, they might keep in mind the following observations.

\* \* \*

#### *Institutions: The Authors' Emphasis*

The knowledge that a book censor for the Inquisition initiated the journal and the likelihood that its continuation in manuscript issued from a comparable quarter help to explain why the distribution of institutional considerations is so different from what is encountered in most studies of Venetian music. To the nineteenth-century music historian, typified *par excellence* by Francesco Caffi (who by profession was a lawyer), the Ducal Chapel of San Marco, a prime symbol of the lost glory of the Most Serene Republic, was preëminently important; of secondary interest to him was the history of the Venetian theatres. Twentieth-century explorations of the Venetian musical past have stayed in the main close to these two bases.

*Pallade Veneta* provides the institutional emphasis appropriate to representatives of the Church: it concentrates on the affairs of religious institutions, but not to the exclusion of those forms of secular entertainment patronized by the faithful. San Marco, which was under the watchful eye of the Papal Legate, does not represent a consuming interest of *Pallade Veneta*. It is the less well publicized institutions, into which heresies might quietly creep, that are brought to the fore. Those most curious and unusual of Venetian sacred institutions — the *ospedali* — are particularly emphasized. Information about the great convent churches of Venice, so rarely mentioned in other accounts of Venetian music, add a new dimension to existing portrayals of musical life. This is rounded out by numerous reports of the parish churches and their spectacles.

Of those documents selected on the basis of their musical interest for inclusion in this study, 74% concern sacred music. This emphasis is somewhat less pronounced in the prints than in the manuscripts (Table 2).

	Sacred	Secular
Prints	63	37
Manuscripts	76.5	23.5

Table 2. Distribution by percentage of accounts of sacred and secular music.

By date, the materials can be grouped in five classes: (1) the prints of 1687-88, (2) the 1698-1705 manuscripts, (3) the 1710-11 manuscripts, (4) the 1715-17 manuscripts, and (5) the 1739-51 manuscripts. For the purposes of analysis, the subjects covered can be categorized under twelve headings (seven for sacred music and five for secular) as follows: (1) services at San Marco, (2) sacred music of a ceremonial or prescribed nature performed elsewhere in Venice, (3) feasts of titular saints and other affairs of parish churches, (4) feasts at convents, monasteries, and important churches allied with them, (5) investitures in convents (a subclass of the preceding category), (6) services in the conservatories, (7) miscellaneous sacred ceremonies, including a number of reports of funerals of musicians associated with sacred institutions, (8) operas presented in the public theatres of Venice, (9) stage works of various kinds presented elsewhere, (10) meetings of academies, (11) state ceremonies of public importance, such as public entries or coronations, and (12) miscellaneous secular ceremonies including balls, banquets, and other entertainments in private palaces (Table 3). Certain categories of activity, notably the first two, are consistent in emphasis over the whole of the enterprise. Another significant point that emerges from Table 3 is that although the manuscripts from the start place a stronger emphasis on sacred material than did the prints, the distribution of emphases within the sacred and secular categories remains relatively unchanged in the earliest group of manuscripts, those of 1698-1705; it is with the 1710 materials that important shifts of interest begin to occur.

Affairs of the *ospedali* and the feasts of titular saints each account for some 18% of all the documents selected, but within the category of reports of sacred music there is a significant inversion of relative importance between them in the earliest and latest documents (Table 4).

Reports of the affairs of convent churches, other than those concerning investitures, make up 12% of all documents and maintain a relatively even representation (13% to 19%) within the category of reports of sacred events. If investiture services were to be classified with convent affairs, then in combination they would also represent 18% of all documents. But there is an important reason for isolating the number of investitures: reports of them peak in the second decade of the eighteenth century (Table 5), an effect that is almost certainly an accurate reflection of a peak in activity, since this has no correlation with other changes in the distribution of topics covered.

Source group	(1) San Marco	(2) Sacred ceremonial	(3) Titular saints	(4) Convents	(5) Investitures	(6) Conversatories	(7) Other sacred	(8) Public operas	(9) Other stage	(10) Academies	(11) State ceremonies	(12) Other secular	Total secular	Total sacred	Combined total
1687-88															
No. of events	9	5	6	11	1	21	6	59	9	5	5	2	13	34	93
% of events	10	5	6	12	1	23	6	63	10	5	5	2	14	37	100
1698-1705															
No. of events	9	5	9	10	1	33	11	78	14	5	1	1	5	26	104
% of events	9	5	9	10	1	32	10	75	13	5	1	1	5	25	100
1710-11															
No. of events	3	3	15	8	5	6	3	43	10	3	1	1	6	21	64
% of events	5	5	23	13	8	9	5	67	16	5	15	15	9	33	100
1715-17															
No. of events	5	8	25	12	13	7	4	74	6	—	—	1	8	15	89
% of events	6	9	28	13	15	8	4	83	7	—	—	1	9	17	100
1739-51															
No. of events	4	6	18	8	3	6	2	47	8	—	—	—	3	11	58
% of events	7	10	31	14	5	10	3	81	14	—	—	—	5	19	100
Total															
No. of events	30	27	73	49	23	73	26	301	47	13	7	5	35	107	408
% of events	7	7	18	12	6	18	6	74	12	3	2	1	9	26	100

Table 3. — Distribution of events reported by type and date.

Source group	Music in the <i>ospedali</i>	Feasts of titular saints
1687-88	37	10
1698-1705	43	12
1710-11	14	34
1715-17	10	34
1739-51	12	38

Table 4. Percentage of all reports of sacred music concerning the *ospedali* and feasts of titular saints.

Source group	Reports of investitures
1687-88	1
1698-1705	1
1710-11	12
1715-17	18
1739-51	6

Table 5. Reports of investitures as a percentage of all reports of sacred music.

The sum of all documents describing church ceremonies, exclusive of those in the *ospedali*, accounts for 56% of all documents.

In the realm of secular music, opera is the dominant category; it accounts for only 27% of all documents relating to secular music in 1687 and for 73% by the middle of the next century. This transition may actually represent the narrowing of interest of the authors, and that narrowing in turn seems to reflect a loss of contact with the private affairs of the nobility. Consider, for example, that private performances of stage works and meetings of academies each represent 14% of the documents relating to secular music in the prints, but that both categories vanish completely after 1711. Similarly, in the prints accounts of lavish events in private palaces account for 14% of all the material (and 38% of that which is secular), but the number of accounts has dwindled to 5% of all (26% of those secular) by the final years of the manuscripts.

### The *Ospedali*

The qualitative differences that emerge from the documents are best represented by the case of the *ospedali*. Virtually all studies of the *ospedali* except

that of the Ellero collaboration<sup>1</sup> consider the importance of these institutions to have peaked in the eighteenth century. It was in the later eighteenth century that such luminaries as Goethe and Rousseau penned descriptions of them that led subsequent writers to generate a Dickensian halo about them that only mountains of scholarship can remove.<sup>2</sup> The popularity of Vivaldi's music in the second half of the present century has tended to engender the rationale that because he was the Pietà's most distinguished master his lifetime must have coincided with the golden age of these institutions.<sup>3</sup>

*Pallade Veneta* tells a very different tale about the conservatories. We see them fully formed, well noted as institutions of musical learning, and exceedingly industrious in the application of that learning to performances that were frequent, that were attended by stupendous audiences, and that drew the interest of foreign nobility to them—not in the 1720's or 1770's but in the 1680's. We derive a picture of the *figlie* performing oratorio after oratorio, not simply during Lent, as some accounts would have it, but as the occasion required. The amount of new music composed expressly for the conservatories was clearly remarkable. This is documented in some of the correspondence quoted in the work of the Ellero collaboration but seems the more real for being mentioned in numerous references in *Pallade Veneta* where titles that leave no trace in modern worklists or catalogues are given. Productivity alone would account for the fact that the more inventive composers of the age seem to have been associated with these institutions.

It is for the *ospedali* alone that the subjects of the *nature* and *quality* of the performance are dealt with consistently and at length. Evidently there was an expectation that the quality of the performance would be excellent here; there is virtually no note made of whether the music in churches or convents was, in distinction to having been appropriate for the occasion, moving. The ability to *move* the hearer seems to have been, in Coli's view at least, a paramount one in the conservatories, and it is from this premise that all sense of "evaluation" can be said to proceed in *Pallade Veneta*. If the hearer was moved by the text, then (the text being consistent with doctrine) the performance was rated a resounding success. The numerous references to *trilli*, *gorgie*, and other ornaments should not be divorced from their context, for their relationship to this need to *affect* the hearers cannot be negated. This was a culture that wished to be overwhelmed and stupefied by its art, and the use of ornaments as well as instruments was a means to this end, not an end in itself.

The use of instruments in the conservatories, especially at the Pietà, is shown in *Pallade Veneta* to have been much more substantial in the seventeenth century

---

<sup>1</sup> *Arte*.

<sup>2</sup> Extensive studies of the *ospedali* are currently underway. Jane Berdes' work focusses on the late eighteenth-century figure Maddalena Laura Lombardini-Sirmen in one case, and gives an overview of the development of the *ospedali* in another. Madeline Constable writes on education in general and on the *figlie di coro* in particular both in a forthcoming issue of *Music and Letters* (LXIII [1983]) and in "Figlie".

<sup>3</sup> Discussed in Selfridge-Field, "Music at the Pietà Before Vivaldi", forthcoming.

than has been assumed, although again the study of Ellero has previously established that *maestri* to teach instruments were employed at the Derelitti and Mendicanti through much of the seventeenth century. One instrument that stands out in accounts from the conservatories is the lute. Its association with the sixteenth-century dance has long encouraged the view that this instrument was used primarily in secular music, but the harder one looks at practices in the churches of Venice, the more evidence one finds for the use of plucked instruments in sacred settings. Francesca of the Pietà was said in one account (\*45) to possess “qualità sovrumane in toccar di tiorba, e suona così nobilmente il liuto che [...] con le galanti ricercate che ella tentò sul liuto, portò in estasi d’ammirazione l’uditorio intiero”. Her *ricercate* were played during a performance of Spada’s oratorio *Santa Maria Egiziaca*. In a later performance (\*75) of the same work, Francesca (now called Franceschina “per l’età fanciulesca”) delighted the Grand Prince of Tuscany with her lute playing to such a degree that “la necessità a ripetere l’istesse fughe e la lodò con modi e forme particolari”. The use of plucked instruments may have appealed to Coli because it conformed (as little else in Venice did) to papal and patriarchal decree.<sup>4</sup> But this consistency also raises the possibility that Coli did not report other comparably impressive performances on instruments that did not conform so well to such mandates.<sup>5</sup>

The repertory of the conservatories is shown in fuller detail among these reports than is generally the case in other sources, and the picture given is somewhat unexpected. Oratorio performances account for one-third of all concerts reported for the *ospedali*, although most references occur in the prints and the earliest group of manuscripts. Motets are mentioned extensively in the prints but virtually disappear from view thereafter. Music for Vespers and Compline receives due but not exalted emphasis in the earlier materials; it is likely to have constituted a significant proportion of the conservatory music whose nature is unspecified in later reports. A distribution of the genres of music reported in the conservatories is shown in Table 6. This skewing by date is quite contrary to the picture one would draw from surviving libretti for oratorios and motets, which become much more prevalent in the eighteenth century. *Pallade Veneta* also suggests some diversity of practices among the conservatories. Instrumental music is likely to be mentioned particularly at the Pietà, and all three reports of pastoral plays with music come from the Derelitti.

Great care seems to have been taken in devising and performing funeral music for notable persons, as it was in providing texts for motets and oratorios that were particularized to reflect specific interests. Even the shadowy genre of the *introduzione* to another sacred vocal work leaves some trace here and at a surprisingly early date. These and other idiosyncracies of the time are facets of Venetian musical life about which we know so little from other sources as to have no context by

---

<sup>4</sup> A patriarchal edict of 1633 stated that in monastic churches it was “possible to use all instruments of the lute, theorbo, and harp types” (Arnold, “Vespers”, p. 25).

<sup>5</sup> Horns, trumpets, oboes, recorders, flageolets, and mandolins were forbidden by Popes Innocent XI (1679-89) and Innocent XII (1691-1700).



	Source Group	Oratorios	Pastoral plays	Motets	<i>Introduzioni</i>	Vespers, Compline	Mass	Instrumental	Funeral and unspecified
1687-88	9	1	8	1	4	—	2	—	25
1698-1705	12	2	1	—	6	1	1	6	29
1710-11	2	—	—	—	1	—	—	3	6
1715-17	2	—	—	—	1	—	—	4	7
1739-51	—	—	—	—	2	—	—	4	6
Total	25	3	9	1	14	1	3	17	73

Table 6. — Genres of music in the *ospedali*.

which to judge accounts of them in *Pallade Veneta*.

Coli's eagerness to quote the texts of those sacred works he hears may have been stimulated not only by the model of the *Mercure Galant*, which presents so many texts of *airs*, but also by his wish to show conformity to Roman dictates. It is not entirely clear that this is established in every case, however. Amid a number of decrees on music that were issued during the seventeenth century, one by Pope Alexander VII of 30 July 1665 included these provisions:

1. The psalms, hymns, antiphons, motets, canticles, and symphonies (harmonized music) must express only serious sentiments of piety.
2. It is enjoined that nothing be sung at Mass but the words prescribed by the Roman Missal, not only in the offices of the day, but also on the solemnities of saints [...].
3. For Vespers and Compline, the prescriptions of the Breviary are to be observed; the antiphon will be sung after the psalms and the hymn [...].
5. No solo voice, high or low, is permitted, either for the whole or part of a psalm, hymn, or motet [...].
8. Superiors will be obligated [...] to put permanent stalls in the choirs, and straight grills that are sufficiently high to hide the view of the cantors.<sup>6</sup>

The war on inappropriate uses of motets continued unabated for some decades. An edict by Innocent XII in 1692 declared that "His Holiness does not in any way permit or allow any motet or song to be sung during Mass unless it pertains to the Mass itself [...] and during Vespers His Holiness permits only those an-

<sup>6</sup> Hayburn, *Legislation*, p. 78.

tiphons which come before and after the psalms, and these should be sung without any alteration".<sup>7</sup>

What then would like-minded clergy have made of the voluptuousness of Coli's description of the singing in the *ospedali*? His regard for the virtue of female singers and the versatility of the female voice is very high. His taste explicitly favors "dolcezza", "melodia", "vivezza", the "ornata", and the "bizzarra". An important difference between Coli's accounts and those of his successors is that his clear preference was for the solo voice, while his successors tended to emphasize the *coro*. Among the "Sirene" praised by him, the Pietà's singers Lucrezia, Barbara (Barbareta), and Francesca (Franceschina) are "instrumentini d'oro su quali Apollo ha rovesciato tutte le più alte prerogative della musica" (\*51). Angela Vicentina of the Derelitti, "con quel metallo di voce angelica", sang a motet called "Omnis Spiritus laudet Dominum" with "quella voce imbalzamata nelle officine del paradiso in paradiso" (\*57). Prudenza of the Pietà, "con quel suo soavissimo contralto e con quella sua disinvolta maniera", makes him confess "che il nostro secolo non ha di più" (\*69). Tonina of the Pietà, "con quelle sue galanti maniere ed affettuose forme di proferir note", sang for the funeral of the doge Marc'Antonio Giustiniani a *De profundis* that was

portato dal più fondo di quel petto soave alle fauci e da quelle consegnato all'aure volanti, ma con tenerezza tale, con franchezza così nobile, con languidezze così dolci che haveria spezzato i più gelati sassi del Caucaso, non che risoluto in rugginoso pianto i molli cuori de' circostanti (\*82).

Of the social situation of the *figlie di coro*, *Pallade Veneta* adds only miscellaneous information to our knowledge. The annual picnics to the islands of Murano and Burano are often noted; the practice of taking the *figlie* to sing in certain churches, such as that of Santa Lucia, on the feast of titular saints is one that has left no trace in other available sources. The rights and duties of the *figlie* (at least at the Mendicanti and the Derelitti) are more amply documented in Ellero's study; but the "Pallade Veneta" manuscripts contain scattered references to more encompassing affairs of the *ospedali* which, although they have no bearing on music *per se*, must necessarily have some relationship to its resident musicians. The practice, documented most clearly in Rostirolla's recent studies of the Pietà, of continuing to employ the "*figlie*" well into middle age is confirmed here by the implications of consistency.

One important fact about the social history of the conservatories that is gleaned from *Pallade Veneta* is that however good the teaching and complete the learning, the motivation for many of the more lavish performances was not accomplishment for its own sake. Visiting dignitaries rewarded the *figlie* with the same miscellany of coins, medals, and jewellery that were used to reward the male composers and musicians who travelled to the courts of foreign monarchs in the same age. Although specific arrangements for the distribution of income to the conser-

---

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 80.

vatories have been reported elsewhere, several accounts here make it quite clear that there were also on occasion direct rewards to individual performers, which were their own, not those of the institution.

\* \* \*

### Convents

To the authors of *Pallade Veneta* the affairs of residential institutions and their allied churches were far more compelling than those of parish churches. The reason for this appears to have been in large measure a social one: convents in Venice accepted as novices only daughters of noble or professional families. The daughters of families of other social classes could enter these institutions only as *converse*, who were employed in menial labour. Young women so consigned could improve their fortunes by taking vows in Burano and further afield, where the caste system was less rigid.<sup>8</sup> Class-consciousness is reflected very clearly in Coli's writings when he speaks of "even the plebes" enjoying a performance and makes other similar remarks. He definitely identifies with the aristocracy, and so probably do the continuers of "*Pallade Veneta*", for they often use terms such as "*tutta la città*" where the context suggests that what was meant was "*tutta la nobiltà*". In addition to this bias toward the nobility, there is a concentration on those precincts of Venice that lie on the north (or right) side of the Grand Canal (which is also where the majority of churches were located). Thirty-four percent of all the documents relating to convents and churches pertain to the *sestier* of Castello, with 10% from Cannaregio, and 14% from San Marco (Table 7). This same skew

<i>Sestier</i>	No. of convents mentioned	Total no. of reports	No. of reports per institution	No. of churches mentioned	Total no. of reports	No. of reports per institution
Castello	8	50	6.25	6	15	2.5
San Marco	3	17	5.67	8	11	1.37
Cannaregio	7	26	3.71	5	10	2.0
Dorsoduro	8	16	2.0	6	9	1.5
San Polo	1	2	2.0	1	1	1.0
Santa Croce	2	4	2.0	3	5	1.67
Outlying islands*	7	12	1.71	6	12	2.0
Total	36	127	3.52	35	63	1.8

\* Including the Giudecca, San Giorgio Maggiore, Murano, Burano, *et. al.*

Table 7. — References to music in convents and parish churches by district.

<sup>8</sup> I am especially grateful to Don Vio for providing information on these matters.

is evident in the exaggerated emphasis of Castello in an anonymous view of Venice of *c.* 1685 (Illustrations 18 and 19). An interesting sidelight of Castello's history is that Papal legates were housed in the very centre of the *sestier*, near the church of San Giovanni di Malta. Excluding the banks of the Grand Canal and a few large *campi* such as that of San Polo, the other side of Venice was less heavily developed and more strongly associated with labourers and fishermen. One finds reference to approximately the same number of convents and parish churches, but the number of references to any given residential institution (3.52) is much higher than the number of references to any given parish church (1.8).

Entry into the convents has generated almost no mention in the literature on Venetian music. In recent years some scholars, most notably Don Gastone Vio, have investigated the role of music and defined the musical staff in the convent churches. While much information that has been gleaned awaits publication, there are certain institutions, such as Santa Maria della Celestia, for which no records of musical relevance survive. Inevitably references to them in *Pallade Veneta* are therefore of great interest. Among the major convents of Venice, San Lorenzo, the Celestia, San Zaccaria, and Santa Maria delle Vergini receive the most frequent mention (Table 8).

Institution	No. of reports	Kind of institution
San Marco	30	Ducal chapel
Pietà	21	<i>ospedale</i>
Incurabili	20	<i>ospedale</i>
Mendicanti	19	<i>ospedale</i>
San Lorenzo	14	convent
Derelitti	13	<i>ospedale</i>
Ss. Giovanni e Paolo	9	monastery
San Salvatore	9	monastery
Santa Maria della Celestia	8	convent
Santa Maria delle Vergini	8	convent
Santa Maria di Nazareth (the Church of the Scalzi)	8	ambassadorial church with monastery
San Zaccaria	7	convent
Santa Maria della Fava	7	oratory

Table 8. — Institutions most often mentioned with regard to musical performance.

San Lorenzo has been vaguely associated with some of the San Marco *maestri* for years, but the grandeur with which its most significant feasts were marked exceeds the dim suggestions that issue from occasional references to pay rates and miscellaneous musicians recruited for special festivities. The *Agosto 1687* issue of *Pallade Veneta* already speaks of a well entrenched contest between San Lorenzo

and the Celestia, which reached its peak with the feasts of St. Lawrence (August 10) and the Assumption of the Virgin (August 15). The scene outside San Lorenzo for the feast of its patron in this year included cloths of gold, vases of flowers, paintings by masters, and silver. Here, as in so many other accounts of music in the convent churches, we read of “una musica a cinque cori”, a presentation by five choirs of voices and instruments (\*41). The Celestia countered five days later with an entryway covered by canopies hung from columns. Brocades lined its interior (\*42). In both places, however, the music was by Legrenzi, implying that in the public mind there was no way to excel his talents.

Writing in the eighteenth century, the English traveller Edward Wright commented:

The nuns of San Lorenzo and those of Santa Maria [della] Celestia have on their feast days, one on the 10th, the other on the 15th of August, a great concert of musick in the several churches. The nuns of both these convents are noble ladies, and they vie for superiority with each other, which shall have the best musick; and therefore each obliges the chief of their musicians when they engage him to be at their feast not to be employed at the other.<sup>9</sup>

*Pallade Veneta* does not verify that any *maestro* necessarily bestowed his services exclusively on one institution. Vivaldi’s two concerti “per la solennità di San Lorenzo” (RV 286, 556) suggest his enlistment in this cause, however. An illuminated word book that belonged to Elisabetta Badoer of San Lorenzo in 1718<sup>10</sup> contains the texts of antiphons for the Vespers and Lauds of several feast days including that of St. Lawrence, a litany for feasts in honour of the Blessed Virgin, and a *De profundis*. It is typical of its breed but gives no real clue to the music to which these words were set.

One valuable aspect of *Pallade Veneta*’s musical commentary is constituted by its numerous reports of investitures (or mystical weddings [*sponsali sacri*]) in the convents. Here the competition was not so much between institutions as between the noble families who were giving away their daughters. The details are few, but the grandeur suggested in *Pallade Veneta* clearly exceeded anything the journal provides in its descriptions of conjugal weddings, which are sparsely reported and lack any reference to music. These *vestizioni* ceremonies are almost entirely without written description before the eighteenth century.

No reference to music is made in the accounts of *sponsali sacri* found in the prints, except in \*49. In the *Giugno 1687* issue there are two reports of such events. For the entry of Elena Tron Foscarini into the convent of San Lorenzo, Coli wrote a sonnet, “Di Sion, belle figlie, hoggi mai liete” and cited the canticle “Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias”.<sup>11</sup> For the entry of Maria Lanoù into the

---

<sup>9</sup> Wright, *Observations*, I, 99.

<sup>10</sup> I-Vc Cod. Cicogna 30.

<sup>11</sup> *Pallade Veneta*, *Giugno 1687*, p. 29.

convent of Santa Chiara, it was said that “il suo volto era così colmo di bellezza e di vaga leggiadria che non si distingueva se fosse copia o angelico originale”, while the church was “così ornata e ricca d’addobbi che sembrava una scena dell’‘empireo’”.<sup>12</sup>

What kinds of music were performed on these occasions? Appropriate word books illuminated for individual noblewomen in orders survive under scattered references in the Museo Correr. Don Vio reports that on the basis of these word books works for several soloists on freely composed texts (a sacred analogue to the serenata of the time) were sometimes performed on such occasions, but surviving musical examples are unknown at this time. Benedetto Marcello, whose family was intimately associated with the convent of Santa Maria della Celestia, wrote a large mass for the entry of his niece into the institution.<sup>13</sup> In lieu of a large surviving repertory, Gabriele Bella’s late eighteenth-century painting of “A Venetian Noblewoman taking the Veil in San Lorenzo” (which hangs in the Galleria Querini Stampalia) is helpful: it shows 36 singers, 18 instrumentalists, and two choirs, all divided into two choirs.

### *Parish churches*

Reports of the feasts of titular saints in parish churches and small monasteries are unexceptional for the most part, as they merely state what one would expect to be the case. The prevalence with which they are reported in the later documents reaffirms the view given by so many sources of the later eighteenth century that life was a perpetual feast. Certainly for the aristocracy it may have been, but for the commoners who made up the average congregation this is less likely to have been the case. Consequently the annual event within one’s parish was a day of special joy.

Coli cites one kind of event in the parish churches that is entirely new in the annals of the Venetian musical history although it survived until the first years of the twentieth century—the *disputa generale*. Writing in the issue of *Settembre 1687* (\*54), Coli describes such events as though they were a new experience for him, and instead of describing one in particular, he gives a summary of several, mentioning by name San Cassiano, San Felice, San Canciano, and San Luca as churches in which he had witnessed these. The purpose of the event

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>13</sup> A continuing attachment of the Marcello family to the convent of the Celestia is indicated by the fact that Benedetto’s nephew Agostin, the first-born son of Alessandro, was buried there on 26.VII.1724 (he was 14 at the time of his death). Reports of a “messa per la monacalizzazione” of a niece of Benedetto’s bear no clear correspondence to any of Marcello’s surviving music, but at least they confirm the fact that new music was written for these lavish occasions. Given the survival of the polychoral tradition in the convents in the eighteenth century, the A-minor *a cappella* mass in DDR-D1b Mus. 2416/D/2 is perhaps the most likely of Marcello’s works to have some link with this kind of ceremony. It remains curious that a custom that generated so many reports and event paintings leaves so elusive a trail in the surviving repertory.

was to display the moral and theological knowledge of confirmation classes. The vehicle for this display was an elaborate public examination. Here it was evidently dramatised to resemble a morality play — a verbal presentation by allegorical figures such as Spirits and Virtues who made pronouncements on proper Christian conduct, ostensibly for the tuition of the semiliterate. The dimensions of such works might suggest Emilio Cavaleri's *La rappresentazione d'anima e corpo* (1600) and others like it, but according to *Pallade Veneta* music was presented by choirs and ensembles of instruments before (and by implication during intervals in) the presentation of a spoken dialogue. In some respects then, this kind of event had the same format as the spoken orations of the Filippini fathers, whose discussions were framed by oratorios. But Coli well knew what both orations and oratorios were, and the *disputa generale* was clearly distinct from both.

### *Other Institutions*

Generally speaking, the comments on the other institutions reveal very little that is not already known. Descriptions of the street scenes of Carnival, with passing remarks on minstrels and dancers, are interesting in that they occur at all. The commentary on affairs in private palaces and academies gives very valuable information but tells us relatively little about what was performed and almost nothing that is unexpected, at least in the field of music. The accounts of the academies at the Contarini villa of Piazzola (\*90) and the academy in Legrenzi's home (\*80) at which three French sisters (a soprano, a contralto, and "[o questo è il miracolo]" a bass) sang works by Lully are priceless in their individuality. The accolades to Grossi and Pallavicino are glowing ones that force a reappraisal of their impact on the culture of their times, but no less deserving are other more shadowy figures such as Partenio and Spada, whose music today is in the first case merely forgotten and in the second completely lost. Only the glory of the institutions they served lives on, but in restoring the lost dimensions of Venetian musical life, *Pallade Veneta* provides a much more complete picture of their roles within it.

\* \* \*

### *Genres: The Patrons' Influence*

Most documentary information on music gives the perspective of a single commentator whose cultural background matches that of the music on which he comments. In this respect *Pallade Veneta* is a deviant source. The prints present the point of view of a Lucchese author on those elements of Venetian culture which he believes may interest his Mantuan, Venetian, Florentine, and Modenese patrons and which exhibit values consistent with the outlook of the Inquisition. Progressively less interest in political affairs is shown as the emphasis on religion and morality increases. It appears, but perhaps only coincidentally, that musicians with Tuscan connections are mentioned an unexpectedly large number of times in the earlier

materials. The perspective is thus intricately complex. The interplay among these various political, geographical, and institutional factors is perhaps most readily appreciated in an investigation of the chief genres of which the journal speaks, with particular reference to the musical traditions represented by its patrons.

### *Oratorio*

Oratorio deserves the greatest consideration because it is so much more amply discussed in *Pallade Veneta* than in other sources on Venetian music. The reason that we are privileged to learn so much about early Venetian oratorio in *Pallade Veneta* is probably that the genre was much more popular in Florence and Modena than in Venice. In Florence, oratorio was the single most important musical genre of the later seventeenth century. The earliest oratorio performances there can be traced to San Firenze, which belonged to the Congregation of San Filippo Neri, in the 1650's.<sup>14</sup> Over most of the years up to the end of the eighteenth century, an oratorio was presented here each Sunday evening and on special feasts from All Saints' Day (November 1) to Palm Sunday; this calendar was roughly consistent with that in use in Rome.<sup>15</sup> Added to the roughly 30 oratorios produced each year at San Firenze there were several others presented by religious confraternities.<sup>16</sup> The number of oratorio performances was highest in December, non-existent in the summer, and slightly below the par for the rest of the year during Lent.<sup>17</sup> This picture can be readily contrasted with Venice, where the impression that oratorios were substituted for operas during Lent retains a degree of validity. Oratorios seem also to have been performed in Venice during August and September, during Advent, and especially from Christmas Eve through New Year's Day. In Venice, oratorios presented outside Advent and Lent seem to have been somewhat inclined to give politically symbolic messages in the guise of religious teaching. Particularly striking is the case of *Tomaso Moro* (\*69).

In Florence, as in Venice, existing works were performed over and over again; new works served to increase the repertory pool. Hill has traced 223 titles of works given in Florence between 1668 and 1805, but from this reservoir a minimum of roughly 3,200 performances was derived. As in Venice, few of these works survive, and in Florence this may ironically be the result of the zeal with which scores were protected. Neither the score nor the libretto was permitted to leave the premises of San Firenze without permission,<sup>18</sup> and when the collection was sold to an unknown buyer in 1780, it seems to have been consigned to historical oblivion.

---

<sup>14</sup> For a detailed discussion of the affairs of this institution see Hill, "Oratory", *passim*.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 249.

<sup>16</sup> One example in this category is Alessandro Scarlatti's "Cambridge" *Giuditta* (so-called for its preservation in GB-Ckc Rowe MS 205; ed. Lino Bianchi, *Gli oratorii di Alessandro Scarlatti*, III, Rome, 1966), which was performed for the Company of St. Mark in Florence in c.1700. On its situation *vis-à-vis* Venetian oratorios of the period, cf. Selfridge-Field, "*Juditha*".

<sup>17</sup> Hill, *op. cit.*, p. 250.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 252.



Because *Pallade Veneta* alludes to the generosity of the Grand Prince of Tuscany in rewarding performers in Venice, it is worth recording that in Florence the method of financing oratorio performances, although it underwent some revision in 1689, consistently depended on contributions by wealthy members of the oratorio congregation.<sup>19</sup> No references to gratuities paid directly to the singers emerge from Hill's study, but neither have any emerged in previous studies of Venetian *ospedali*.

A final point of difference between Florentine and Venetian oratorio is that in Florence, at least in the works for San Firenze, all the singers who can be identified were male, and, in keeping with Roman Catholic doctrine, women were excluded from audiences.<sup>20</sup> In the Venetian conservatories, the performers were all women. Whether women were present in audiences is not specifically known, but in view of the references in *Pallade Veneta* to huge audiences that sought listening quarters at windows and on balconies nearby, it seems unlikely that they could have been excluded.

In Modena, roughly 100 oratorios were performed between 1680 and 1691.<sup>21</sup> This figure may well represent the most intense decade in the history of the oratorio in northern Italy, although the popularity of the oratorio in nearby Bologna was considerable at this time. Several of the composers whose oratorios were given in Modena—Colonna, Perti, and Domenico Gabrielli, for example—were principally active in Bologna. Works by Stradella, Alessandro Scarlatti, and Pallavicino show the infusion of ideas from both south and north. Giannettini, who was *maestro di cappella* at the Este court from 1686 to 1721, is also well represented in this repertory. With few exceptions, Modenese oratorios treated one event (a birth, a wedding, a sacrifice, or a moral triumph) in the life of a Biblical (usually Old Testament) figure.<sup>22</sup> Only in one case, that of Antonio Maria Paccioni's *Matilde d'Este* (1682), is the influence of local history conspicuous in the choice of a subject. The oratorios of San Carlo and Sant'Antonio and the Confraternità della SS. Annunziata were the most frequent sites for oratorio performance.

In contrast to Venice, where many oratorios were in Latin, oratorios given in Modena seem regularly to have been in the vernacular. This implies a different audience—more pedantic and liturgically oriented in Venice, more attuned to simple moral precept in Modena. That so much of the oratorio repertory from Modena survives seems to be due to the fact that it was the Duke, Francesco II d'Este, rather than a religious institution that maintained the files. The number of oratorios performed in Modena dwindles markedly after the death of Duke Francesco; his successor, Duke Rinaldo, despite his having been a cardinal, favoured opera.

In seventeenth-century Lucca, oratorios called *veglie* were performed; this designation is found occasionally in the "Pallade Veneta" manuscripts, although

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, pp. 254-55.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, pp. 256, 249.

<sup>21</sup> Surian, "Modena", p. 450.

<sup>22</sup> For more details about these oratorios, see the *Catalogo [...] di Modena, passim*.

it is not always clear that it refers to a full-scale oratorio. More often it seems to be used in a generic sense to denote elaborate sacred vocal works that did not employ liturgical texts. (References to *veglie* in the *avvisi* sometimes refer to serenatas.) Almost as a suggestion that Francesco Coli promoted in Lucca what he admired in Venice, we find that starting in 1689 a long series of oratorios (roughly five a year) was given at Santa Maria Corteorlandini.<sup>23</sup>

In Mantua the oratorio does not seem to have been particularly well established. Curiously, it was in 1686, the same year in which Giannettini was engaged in Modena, that Mantua turned to a Venetian composer, Marc'Antonio Ziani, to bolster its own musical reputation. On 28 September of that year Ziani was engaged as a “musico per chiesa e teatro”;<sup>24</sup> Santa Barbara was the Mantuan church that Ziani served. Only a few months later, on 16 April 1687, Carlo Grossi received a patent to become “ma[est]ro di cappella universale” in Mantua,<sup>25</sup> a position understood to have been honorary but one which suggests an official interest in the areas of Grossi's greatest strength—comic and sacred vocal music. Grossi died, however, in the following year. Ziani, who composed two oratorios for Mantua within a year of his arrival, later maintained only a partial presence there. One oratorio for Mantua by Caldara, who was Ziani's successor in Mantua, is also known.

Prior to 1700, the Venetian conservatories' contribution to the oratorio repertory seems to have consisted of only 14 works, which are known from surviving libretti.<sup>26</sup> Scores for works of this period are almost totally lacking. *Santa Maria Egiziaca*, an oratorio by Giacomo Spada that Coli describes three times, each time with greater enthusiasm and respect, is among these lost works. With such a serious lack of materials from this closing quarter of the seventeenth century, it is virtually impossible to evaluate the Venetian contribution to this genre and consequently to assess the incremental changes brought to it in the next century. The glowing reports of *Pallade Veneta* make this lack seem particularly acute and regrettable.

\* \* \*

## Opera

While the Tuscans had much by which to judge when they attended a Venetian oratorio, the shoe was on the other foot when it came to opera, for although many of the provincial cities of northern Italy proved fertile ground for trial runs

---

<sup>23</sup> See Sartori, *Libretto*, IX (under “O”, for “Oratorio”).

<sup>24</sup> Bertolotti, *Mantova*, p. 114.

<sup>25</sup> It is particularly interesting that Giannettini was a pupil of Grossi (Selfridge[-Field], “Organists”, p. 397). This makes Grossi's appointment seem all the more likely to have been an evidence of Giannettini's influence.

<sup>26</sup> Zorzi, “Oratori”, VII, 323-32. Despite a significant lack of surviving libretti from the Oratory of San Filippo Neri, it can be said that a consistent commitment to oratorios was established by the 1660's. On the basis of archival information, Smither (*Oratorio*, p. 290) reports ten works with different titles to have been performed at the Oratory between 1672 and 1674, and, taking into account the practice of repeat performances, that implies quite an active calendar of productions.

and reruns, there was no question about the domination of Venice over all the rest of northern Italy in the field of opera. As a center of operatic activity, Venice in fact dominated all of Europe; this the enchanted accounts from the *Mercure Galant* clearly show.

Despite the fact that opera had been engendered in Florence, it thrived less well there in the later seventeenth century than it had earlier. Fifty-six stage works with music (including comedies, masquerades, and prologues) were produced in Florence in the 1680's,<sup>27</sup> although the number of actual *dramme per musica* was nearer to half that figure. The overwhelming majority of these productions occurred in villas and before gatherings of academicians. Public theatres, which offered upward of 90 per cent of the operas produced in Venice, offered scarcely 10 per cent of those staged in Florence. Inevitably, this influenced the nature of the dramas selected for production and the methods used to stage them.

The most conspicuous individual sponsors of opera in Florence at this time were Francesco Maria de' Medici (1660-1711) and his nephew Ferdinand (1662-1716), the brother and the son respectively of the Grand Duke Cosimo III. In 1678 Francesco established the *Conversazione del Casino di San Marco*, which produced one opera each year until 1682. A four-year hiatus in productions, followed by Francesco's appointment as Cardinal, left the operation of this enterprise to others. Meanwhile Ferdinand had become active in sponsoring operas at the villa of Pratolino.

In contrast to Venetian practice, autumn was the principal season for opera in Florence. Those works from the *Casino di San Marco* which give specific indications were produced in the months of September and October, while those for Pratolino were commonly given in November.

In the seventeenth century, it was not yet common for singers to be identified in libretti, but because they are listed in two Florentine libretti of 1690—*La Rosaura* and *Il Lisimaco*<sup>28</sup>—it can be said that although those who sang on the Venetian stage (and some new information does occur in *Pallade Veneta*) were recruited from all over Italy, there was no discernible overlap of personnel between those few Florentine and Venetian works of the time whose casting is known. The increased internazionalization of opera performance in the early eighteenth century necessarily altered this situation. A correspondence that ran from 1704 to 1706 between Francesco Maria de' Medici and the singer Francesco de Castris,<sup>29</sup> who is mentioned in contemporaneous *Pallade Veneta* materials, is of particular interest.

Opera in Modena in the late seventeenth century was not particularly popular. French influence had inclined the court toward comedy and ballet. When the Teatro

---

<sup>27</sup> See *Chronology, passim*.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 167. The casts were similar. Both included Diana Caterina Luppi, Domenico Sarti, Carlo Antonio Zanatta, Giovanni Paolo Tiloni, Guglielmo Fea, Elena Garofalini, and Giovanni Battista Tamburini. In addition Antonio Maria Ristorini and Antonio Panichi sang in *Lisimaco* (music by Pasquini). Perti composed the music for *La Rosaura*, which had been given at the Teatro di Sant'Angelo, Venice, in 1689.

<sup>29</sup> I-Fas Archivio Medicea 5869; cited in Weaver, *Chronology*, I, 407.

Valentini, a comedy house that was destroyed by fire in 1681, was rebuilt as the Teatro Fontanelli two years later, it brought a skeletal presence of the *dramma per musica* to Modena, but until the recruitment of Antonio Giannettini as *maestro di cappella* three years after that, the operas heard in Modena were not by composers who originated locally. Two of the works produced in 1685, for example, were by Venetians—Pallavicino in the case of *Il Vespasiano* (first given in Venice in 1678) and Marc'Antonio Ziani in the case of *Alcibiade* (Venice, 1680).

There can be little question that with the arrival of Giannettini in Modena the importance of opera greatly increased. As has already been noted, this coincided with the rather sudden presence of Venetian composers in several of the major cities of the region, but the changes wrought were not those of cultural colonization so much as they were the more carefully cultivated fruits of cultural hybridization. A comparison of one fragment of Domenico Gabrielli's *Maurizio* as it was prepared for Venice in 1687 with the version given in Modena in 1688 (discussed subsequently) suggests that Modena heard a more carefully elaborated work; there are too few operas represented by multiple surviving versions to say how common such deviations were. It is undeniably clear, however, that this sudden great flurry of activity provided an enormous stimulus to composers who were still in gestation. Giovanni Bononcini, whose *Camilla* (\*99) brought great pleasure to Naples in 1696, to Modena in 1697, and subsequently to a host of other opera centers, is perhaps the proudest product of this process.

In Mantua, as in Modena, the French influence was very strong. Comedy and ballet especially flourished under the Duchess Isabella Clara in the 1660's.<sup>30</sup> Monteverdi's example notwithstanding, Mantua never became an important opera center, but its fortunes must have improved during Ziani's tenure. Yet there is not a single opera by Ziani known to have been composed for Mantua; by Caldara, who served as *maestro di cappella* to Ferdinando Carlo from 1701 to 1707, there were two, although during the same years he composed a number of major works for other Italian cities. Both composers were much more productive in setting operas and oratorios during their later tenures in Vienna.

While it is known that drama was encouraged in Lucca from the earliest times, it is difficult to determine what kind of presence opera maintained there in the later seventeenth century. The Teatro dei Borghi, which had opened in 1653, burned down in 1688. Its destruction is reported in the March 1688 issue of *Pallade Veneta* (p. 25). After restoration, it was reopened as the Teatro del Giglio in 1692.

\* \* \*

Although studies of seventeenth-century Venetian opera abound, all of the opera commentary in *Pallade Veneta* is precious because our knowledge of this period is largely one projected from the reservoir of slightly earlier opera manuscripts collected by Marco Contarini (1631-89) and deposited in the Marciana Library in 1843. Only three operas of the nearly 100 preserved in this col-

---

<sup>30</sup> Bertolotti, *Mantova*, pp. 108-10.

lection postdate 1680 (Freschi's *Dario* of 1685 is the latest), and our knowledge of Venetian opera after 1680 is skeletal compared with that of the preceding period. Most operas from after 1680 have not been preserved, and those that survive are widely scattered. Some are partially retrievable in the fragments preserved in aria books, and libretti seem to exist for all the operas presented publicly in Venice. However, *Pallade Veneta* mentions a few stage works given privately for which no libretti can be found. These included three kinds of works—those produced outside Venice (\*98), those prepared for staging in Venice but terminated prior to an official opening (\*76), and those given privately (\*63).

Coli is quick to ferret out Christian themes in his descriptions of operas. The Persians who genuflect to the sun in Biego's *La fortuna tra le disgrazie* are frowned upon in \*66, and other symbols of heathen peoples are noted from time to time. Coli, who even suggests that a culture's possession of the art of opera is an instrument of its Christian identity,<sup>31</sup> quotes the envious remarks of the Shah of Turkish Rumania (\*5), who said at the end of a performance of an opera that may have been Pallavicino's *Elmiro*, "Oh! in Constantinopoli guerra, peste e fame far sempre digiuni, sempre piangere, mai far allegrezza; e pur Dio non ci vede perché vuol tutto il suo bene a' cristiani".

Audience response remains one of the forward-looking benchmarks against which works are judged, and there are frequent comments in the manuscripts about the "applause" that particular works received. One document (\*207), reporting on the production of the anonymous *Erginia [im]mascherata* at the Teatro di San Fantin in 1710, recommends sarcastically that, "essendo in musica accompagnato da puoco suono di monete", it is a "divertimento di chi tiene borsa angusta", an unusually caustic comment for the context. The sonnets of praise that were strewn onto the stage are more in keeping with the strength of enthusiasm that is shown for most operas. Documents \*17 and \*18, which describe the singing of Angelica Vittaloni in Orgiani's *Il vizio depresso e la virtù coronata* and of Caterina Ducrò in Partenio's *Flavio Cuniberto*, are particularly good examples.

Coli is very faithful to the information he finds in libretti. His scene-by-scene account of *Elmiro*, for example, is closely modelled on the comments in the libretto, and the plot summary is almost identical to that of the libretto (see \*2 and Illustration 8). Summary opinions are more forthcoming in the briefer accounts that occur later. It appears that the libretto was used to jog the memory and verify the details, but there are certainly numerous details of staffing, staging, and so forth that Coli offers independently.

The manuscript issues, which may fail to mention the poet, the composer, or the place in which an opera was performed, are nonetheless very useful in giving firm dates for first performances, particularly for the autumn season. The lack of such information has led to a great confusion of dates at variance with each other by one year. Not all the existing discrepancies have been cited here, since in a sense no source is a better one on which to standardize than the one

---

<sup>31</sup> On the political function of opera, see Bianconi and Walker, "Production".

at hand. The dates of dedication of libretti usually fall within a day or two of the first performance, but there are of course exceptions.

Like the correspondents for the *Mercure Galant*, Coli was awed by the lavishness and ingenuity of Venetian staging technics. There are abundant accounts of opera staging elsewhere, including engravings that show appropriate details. One valuable aspect of the scenery descriptions provided in *Pallade Veneta* is that they tend to emphasize dynamic elements that cannot be identified in static depictions. In Biego's *La fortuna tra le disgrazie*, given at the Teatro di Sant'Angelo in 1688, a real stag was stalked by hunters, and in another case at the same theatre a frog leapt across the stage. Biego's opera might be seen as a special case: a preface to the libretto heralded (with wordplays typical of the time) the fact that "le operationi sceniche sono inventioni di chi non pretende per l'opera, mentre sò che chi comincia ad'operare, tale non può esser l'opera che meriti lode, perche qualunque principio è sempre tutto imperfettioni e difetti". In other places we read of the water that flowed in fountains, the stars that twinkled in the sky, the flowers that bloomed, the storms that raged, the thunder that roared, and the lightning that struck. Verisimilitude was a highly prized art.<sup>32</sup> Perhaps the most remarkable description of scenery (\*76) concerns the cancelled *Muse in maschera*, for which "le scene erano tutte di christalli".

Apart from telling us how affective various opera performances were, *Pallade Veneta* usually says less than we would like to know about music, but it does portray the use of *balli* and choruses to a degree not apparent from libretti, which in general merely state the word "ballo" at appropriate points and give texts for choruses. The extent to which *balli* of great visual appeal were used in Venetian opera is a subject that may merit renewed investigation on the basis of these accounts. The dances that are indicated in surviving scores seem much too short to accommodate such long series of actions as those described here. Was the music repeated many times, or were the dances performed to independent pieces long since divorced from scores? These are questions that remain to be explored. In certain respects these dances were an extension of the lavishness of the scenery. The dance of the frogs and the snails in Biego's *La fortuna* must have been a sight to behold, but no less so than the choreography for Act Two of Pallavicino's *Elmiro*. In this work, the followers of Peace, who had descended from celestial heights, and the followers of Wrath, who had been "vomited" onto the stage by a mechanized monster, engage in mock battle. Comments on *balli* in general appear to cater for the French taste, but they also provoke the question of how Cavalli's visit to Paris from 1660 to 1662 influenced the staging of later Venetian opera. Cavalli's own post-Parisian works appear to show an increased use of *balli*, but the fact that libretti provide no descriptions and scores little music has discouraged research into this important question and its broader ramifications.

\* \* \*

---

<sup>32</sup> On the paradox of theatrical realism in Venice, see Schmidgall, "Ariosto".

## *Instrumental music*

Especially in the eyes of the Church, the place of textless music was much less exalted than that of texted music. Consequently there is relatively little commentary about instrumental music in *Pallade Veneta*, but what little there is very interesting. It is worth remembering that Modena was an outstanding center for string music in the seventeenth century, and therefore unusual numbers and kinds of instruments would have been necessary to make the instrumental music of Venice seem deserving of note. Klenz points out that in Modena “the social ritual of the court required elegant and austere music which would bear comparison with the current French models”,<sup>33</sup> but even so, a decidedly Italianate sonata tradition traceable to Marco Uccellini and his peers in the early seventeenth century provided the basis for the numerous illustrious members of the Bononcini and Vitali families; Giovanni Battista Vitali served Duke Francesco as *maestro di cappella* from 1684 until his death in 1692. While the standards of violin playing were apparently high, the number of players retained seems to have remained small at the Cathedral. When its *cappella* was reorganized in 1690, there were a first violinist, a second violinist, a *violone* player, and an organist in addition to four singers and the *maestro*.<sup>34</sup> This may account for the strong propensity of the trio sonata to flourish here. At court, however, Francesco II had augmented the number of musicians from eight to 19 in the 1670’s.<sup>35</sup>

San Marco in Venice, in contrast, had an orchestra of 34 players during Legrenzi’s years (1685-90) as *maestro di cappella*. In 1685 there were 28 string instruments and two cornetts, three trombones, and one bassoon. Other instruments were added on specially important occasions, but conversely only half the orchestra performed on some of the secondary feasts, and it is still not clear how many of these instrumentalists played in independent pieces and how many merely augmented the choirs.<sup>36</sup> One document (\*276) reports the use of “cento strumenti musicali” at San Marco on Easter of 1716, but it may include supernumerary players hired for the orchestra and various *piffari* companies, or it may simply be inflated. It is unmatched in any other statistical accounts of the orchestra of this institution.

Coli’s particular attention to plucked string instruments may also have been cultivated in his native environs or those of his sponsors. Pietro Bertacchini, who is singled out in one account, grew up in Modena and learned his skills from his father.

Florentine expectations of instrumental music may not have been so high as those of Modena. Antonio Veracini, the uncle of the violinist Francesco Maria, was active as a sonata composer in the 1690’s. Grand Prince Ferdinand took a

---

<sup>33</sup> Klenz, *Bononcini*, p. 14.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>35</sup> Roncaglia, “Scuola”, p. 74.

<sup>36</sup> See Selfridge-Field, *Musica strumentale*, pp. 26-7.

great interest in the early violin concerto. He particularly patronized Venetian instrumental composers. Between 1701 and 1711 Ferdinand was the dedicatee of volumes of instrumental music by Albinoni, Gentili, and Vivaldi.

The relationship of instrumental traditions in Lucca to those reported in *Pallade Veneta* is a difficult one to assess, since the history of instrumental music in Lucca in the later seventeenth century is poorly documented. It is curious that the surname Spada, which was prevalent around Lucca, was concurrently prominent in Venetian music, especially at the Pietà. Might the 'Venetian' Spadas, some of whom seem to have been important in the development of instrumental music, have been of Lucchese origin and therefore somewhat glorified in Coli's accounts? His treatment of Giacomo Spada is particularly sympathetic, although Coli confesses not to have visited the Pietà until the eighth month of his reporting. The history of the Spadas' activities in Venice can be briefly summarized. Giacomo Spada, hired in 1667 to succeed Carlo Grossi as organist at Ss. Giovanni e Paolo,<sup>37</sup> proceeded through the ranks of bass (1673), second organist (1678), and first organist (1690) at San Marco. He had been appointed *maestro di coro* at the Pietà by 1677 and retired in 1701. His brother Bonaventura was engaged at the Pietà in 1682 as an instrumental teacher, possibly the first one there.<sup>38</sup> Francesco Spada, like the two above a priest, was a tenor at San Marco from 1638 until his death in 1692 at the age of 83.<sup>39</sup> He had received extra emoluments in the 1660's for having sung in "li Passi" during Holy Week.<sup>40</sup> Paolo Spada succeeded Giannettini as organist at Ss. Giovanni e Paolo in 1679.<sup>41</sup>

Francesco Gasparini, who succeeded Spada at the Pietà, was from Camaiore, near Lucca. Gasparini had formed contacts in Venice much earlier. He and Michelangelo Gasparini, who was probably his brother, were living in Legrenzi's house in 1686, according to the eighteenth-century historian Hawkins.<sup>42</sup> Gasparini was to establish himself during his Venetian years as an authority on continuo practice; his advice was summarized in his manual *L'armonico pratico al cimbalo*, published in 1708. Gasparini was also the mentor of Benedetto Marcello and the superior at the Pietà of Vivaldi.

Instrumental music in Mantua in the later seventeenth century seems to have rested mainly on the efforts of Andrea Grossi, who is best remembered for his trumpet sonatas, although most of his works were for strings. The waning of musical fortunes in Mantua after the termination of the Gonzaga line in 1708 was temporary, for within a decade Prince Philip of Hesse-Darmstadt, the governor

---

<sup>37</sup> Selfridge[-Field], "Organists", p. 397.

<sup>38</sup> Arnold, "Instruments", p. 75, reports Bonaventura to have been a violin teacher, but the original record indicates broader responsibilities (*cf. ultra*).

<sup>39</sup> I-Vas Proveditori alla Sanità, Necrologio 898, entry of 18.V.1692.

<sup>40</sup> I-Vas Procuratia de Supra, San Marco, Cassier Chiesa, Reg. 15, entries of 5.IV. 1663 and 9.V.1668.

<sup>41</sup> Selfridge[-Field], "Organists", p. 398.

<sup>42</sup> Libby, "Gasparini", p. 174.



of Mantua, had brought Vivaldi to his court (1718-20). Locatelli was also to pass time there. Instrumental music brightened by the German propensity for wind instruments, opera, and cantatas seem to have fared particularly well under Philip.

\* \* \*

Despite the relatively small amount of commentary on instrumental music that occurs in *Pallade Veneta*, three interesting points are raised. One concerns the establishment of unaccompanied instrumental solos, and two bear on the early history of the concerto.

Coli's report in \*51 of the playing of "galant ricercate" on the lute by Signora Francesca of the Pietà during the intermission in Spada's oratorio *Santa Maria Egizziaca penitente* raises a specific question about Venetian lute repertory of this time. It also raises a more general question about the establishment of unaccompanied instrumental works in the 1680's. No solo works for lute survive in print from this period.<sup>43</sup> The widespread use of the theorbo as an accompaniment instrument in the last decade of the seventeenth century is confirmed by summary descriptions in title pages and also by documentary evidence. Two theorbo players were hired at San Marco in 1691; one, named Bartolomeo Brigà (or Brigadi), retained his position until his death in 1748.<sup>44</sup> At the same period there seems to have been such a close association between the theorbo and the cello that one cannot help but wonder whether fluency on both was not a prized skill of continuo players. If we examine personnel records, for example, we find that Giuseppe Caldara, the father of the cellist and composer Antonio, was an occasional theorbist at San Marco<sup>45</sup> and elsewhere, although he had been trained as a violinist. Turning to repertory, we might assume the figuration in the single-line accompaniment of one aria quoted in *Pallade Veneta* from Gabrielli's *Maurizio* to have been intended for cello, especially since Gabrielli was a noted cellist. Yet a manuscript copy in Modena shows it to have been for theorbo.<sup>46</sup> Variations from performance to performance were of course more the rule than the exception.

The use of what *Pallade Veneta* calls "ricercate" for the lute might be seen as part of the more general appearance of unaccompanied instrumental music all over Europe at this time. For the violin, the earliest unaccompanied piece of more than one movement is a suite by the Saxon Johann Paul von Westhoff. It was performed before Louis XIV in December 1682 and was reported in the *Mercure* for that month; it was printed as an insert in the *Janvier 1683* issue of the *Mercure*. The account given in the *Mercure* cites Westhoff's travels to England on the same tour,<sup>47</sup> suggesting that this or works of a similar nature were being per-

---

<sup>43</sup> There are 15 dances for lute in I-Vnm Cod. It. IV-1793 (= 10649), which is dated 1657-8.

<sup>44</sup> Selfridge-Field, *Musica strumentale*, p. 284. The date of hire of Nanello (possibly a misreading of Novell[on]i) was also 1691, not 1690 as shown.

<sup>45</sup> *Loc. cit.*

<sup>46</sup> Cf. Chapter Two, note 22.

<sup>47</sup> *Le Mercure Galant, Décembre 1682*, pp. 386-87, reports that Westhoff had appeared "dans plusieurs cours, il a passé icy en revenant de Londres, et il a eu l'honneur de joüer du violon devant

formed in Dresden, Paris, London, and probably elsewhere by this date. For the cello, the earliest unaccompanied pieces survive in a Modenese manuscript; called “ricercate”, they are by Domenico Gabrielli who died in 1690.<sup>48</sup>

The “ricercate” of Coli’s account may well have been improvised, leaving us unable to determine to what extent such improvisations resembled the style of the lute *ricercate* that were published by various composers in Venice in the earliest years of the sixteenth century. How widespread was the practice of presenting solos at the intermission of oratorios? (Oratorios were originally intended to frame an oration.) Why was the lute such a popular instrument in the *ospedali*? These are questions that require independent investigation.

One passage in the last of the printed extracts (\*93) from *Pallade Veneta* raises a question about the reinforcement of parts, or arguably one about the emergence of concerto grosso practice. In connection with the Ascension festivities in May 1688, Coli writes of “una cantata da tavolino” on the Bucintoro (the doge’s golden barque) that consisted of “otto parti reali, con rinforzo d’altre 16 di ripieno”. This could simply mean a work scored in eight parts that was performed by 24 singers, but, given the date, one may wonder whether it describes a piece in which eight singers were heard constantly and 16 others joined in from time to time. The concerto grosso practice, which was well established in Rome,<sup>49</sup> owed something to earlier Venetian polychoral procedures.<sup>50</sup> In an earlier case (\*1), when Coli speaks of Legrenzi’s motet “Intret in conspectu tuo” as having been “cantato [...] a 20 voci”, he does not distinguish the number of real parts.<sup>51</sup> Although the celebration of the feast of Ascension, which recognized Venetian domination of the seas, is known to have engendered much special music, the only surviving example incontrovertibly associated with this feast is a much later work in a different style—Lotti’s madrigal “Spirito di Dio, ch’essendo il mondo” (1736), which is scored for four voices.<sup>52</sup>

Also of possible relevance to the emergence of the concerto is a later reference (\*169) to a Vespers service at the Pietà in May 1704. This service was introduced by a “sinfonia d’instromenti ordinata per ogn’angolo della chiesa di tant’armonia e con tale novità d’idee che resero estatiche le meraviglie, e fecero supponere che tali componimenti venghino più dal cielo che dagl’uomini”. Multiple interpretations are possible, but the clear statement of “tale novità d’idee” suggests something far less usual than the polychoral method of performance that was still occasionally used at San Marco and more varied than the concerto grosso, which,

---

le Roy, et devant toute le cour [...] Il avoit dessé [*sic*] a de repasser en Italie, mais ayant reçu des ordres de Son Altesse Electorale de Saxe, il est obligé de retourner auprès d’Elle”. This account appears with an accompanied sonata in A major that is not duplicated by any of the six suites by Westhoff published in 1696 (cf. Chapter Two, note 22). The unaccompanied suite, also in A major, that appears in the *Janvier 1683* issue of the *Mercure* (bound between pp. 146 and 147; ed. Karl Gerhartz, Cologne, 1921) is presumed to have been performed during the same Parisian visit. Louis XIV nicknamed its most agitated movement “La Guerre”.

<sup>48</sup> I-MOe Mus. G. 79. No. 1 is dated “a di 15 genaro 1689”.

<sup>49</sup> Cf. Jander, “Concerto Grosso Instrumentation”, pp. 176-80.

<sup>50</sup> Selfridge-Field, *Musica strumentale*, p. 199.

<sup>51</sup> There are six parts (SSSATB). See document \*1, note 3.

<sup>52</sup> Lotti’s music for this occasion is preserved in I-Vnm Cod. It. IV-1006 (= 10780).

as a strict collaboration between a string trio and a full string orchestra, had little following in Venice. The coincidence of the date with Vivaldi's early tenure at the Pietà forces one to ask whether this does not refer to one of the hybrid performance arrangements implied by the diverse number of soloists in his earliest set of concertos, Op. 3 (1711), which were issued with what once seemed superfluous part-books. Like the other performance matters discussed above, this requires fuller investigation.

\* \* \*

### The Music in Pallade Veneta

Four arias are bound between the January and March 1687 issues of *Pallade Veneta* in Modena and between the January and February issues in the author's possession. Apparently they were published as a musical supplement to the first issue, in imitation of the airs and other pieces of music that were often inserted in the issues of the *Mercure Galant*. These are oversize pages measuring 20 × 14 cm, in contrast to the 7.5 × 14 cm dimensions of the pages of text. The first aria is initiated with a decorated monogram. None of the arias is identified at its source, and each requires more than passing comment. The four incipits are these:

(1) Venticelli che tacete



(2) Che m'inganni quel bel volto



(3) Cara speranza



(4) Voglio per forza



(1 and 2) Coli leads off with a magnificent and very moving aria, “Venticelli che tacete”. It is not identified in his text, but it comes from Act Two of Gabrielli's *Maurizio*, which is mentioned briefly in \*4. The second aria, “Che m'inganni quel bel volto”, also comes from Act Two of *Maurizio*. On p. 70 of the first issue of *Pallade Veneta* the text of “Che m'inganni” is presented as an “arietta” sung by Barbara Ric[c]ioni; it is said to have elicited such praise that a sonnet in her honour is next presented (cf. Illustration 11).

<sup>53</sup> Sartori, “Ricuperi”, p. 549, reports 12 revivals: Modena (1689), Bergamo (1689), Leghorn (= Livorno) (1691), Padua (1691), Vicenza (1691), Rome (1692), Rimini (1693), Palermo (1694), Parma (1696), Udine (1696), Bologna (1697), and Ferrara (1699).

<sup>54</sup> I-MOe Mus. F. 417, “Il Maurizio di Domenico Gabrielli”. There is no date on the score. The 1689 libretto in I-MOe is 83.H.22(7); its dedication to Francesco II d'Este is dated October 1689. (The original Venetian version was dedicated to Ranuccio II of Parma; cf. Illustration 7).

*Maurizio* offers a fascinating example of the rapidity with which operas were revised in the later seventeenth century, and for that reason it is difficult to assign scene numbers to these examples. Numerous libretti<sup>53</sup> and one score<sup>54</sup> for *Maurizio* survive. There are two quite distinct libretti with dedication dates of 25 December 1686 that relate to the Venetian carnival performances of 1686-87.<sup>55</sup> Despite Coli's glowing praise of it, "Che m'inganni" occurs only in Act Two, Scene 7 of the libretti that correspond to UCLA \*333. In UCLA \*334, the title page of which lacks the last two digits of the year, a sequence of four scenes involving Cirene (sung by Maragarita Mugnai) is eliminated, and the remaining scenes are realigned as follows:

*333	*334
1	1
2	2
3	3
4	4
5	—
6	—
7	—
8	—
—	5
9	6
10	7
11	8
12	9
(to 22)	(to 18)

Through this condensation, "Venticelli che tacete", a soliloquy sung in the imperial gardens at night, moves from Scene 12 to Scene 9. The score in Modena appears to have been associated with a production there in 1689; it does not precisely correspond to either of the Venetian libretti (of the many productions that this opera enjoyed, these are the only three that fell within the composer's lifetime). In the Modena score "Venticelli" appears in Scene 14 of Act Two.

The popularity of *Maurizio* is undeniable, for in addition to its numerous libretti, it is also represented in a number of aria collections (further on this subject, see Table 9). The latest addition to this list of aria sources is a Vatican manuscript<sup>56</sup> containing 25 arias from the work. There are also four arias from *Maurizio* in two related Vatican sources.<sup>57</sup> Sartori's act and scene identifications for Barb. Lat. 4140<sup>58</sup> appear to follow the \*333 version of the 1687 *Maurizio*.

<sup>55</sup> US-LAu \*333 and \*334. Numerous duplicates of both versions occur in other libraries.

<sup>56</sup> I-Rvat Barb. Lat. 4140. The origin of five other arias in this source is undetermined.

<sup>57</sup> I-Rvat Barb. Lat. 4139 and 4142. There is some overlapping of arias within each pair of these manuscripts.

<sup>58</sup> Sartori, "Ricuperi", pp. 550-51.

“Che m’inganni”, for example, is reported to come from Act Two, Scene 7, but “Venticelli” is not present in the source. Neither aria appears in either of the other Vatican sources nor in the Modenese aria book designated “S. Luca 1687, di Domenico Gabrielli”.<sup>59</sup> Barb. Lat. 4140, however, contains five arias that do not appear in the \*333 version,<sup>60</sup> which suggests that in fact that source is based on a later version in which “Che m’inganni” and other pieces were restored. The possibility that \*334 was the earliest version of the work cannot be ruled out, but it must have enjoyed an exceedingly brief existence if it was, since the work on which Coli reports (\*333) seems to have been presented in early January.

Placilla’s aria “Che m’inganni” is a simple *da capo* piece, while “Venticelli” is in many ways an extraordinary one. It represents the dramatic heart of the story, in which the dying Byzantine emperor Tiberio (Giuseppe Scaccia) cedes to his son-in-law Maurizio (Domenico Cecchi) control of his empire. On this night Maurizio has just delivered to his father a letter from the Persian conqueror Cosdroe (Francesco Antonio Pistocchi). He stands behind a wall leading to Cosdroe’s house and, filled with terror at the prospect of ruling, Maurizio implores the breezes to assuage his sense of uncertainty. Besides being the centerpiece of this opera, “Venticelli” must have appealed to Coli as an aria that expressed essentially political rather than amorous sentiments.

Gabrielli has placed this kernel of his work in a setting that is (at least in the Modena manuscript and all the libretti consulted) unusual in several ways. To start with, the scoring in Mus. F. 41. involves an obbligato theorbo that seems to have been the fundamental continuo instrument in this scene: figures for realization appear in its part to the exclusion of the apparent continuo part. There is also a requirement for a five-part (presumably string) ensemble, but, together with the ostensible continuo, it serves only to elaborate the “rispondete” passages and to accompany the B section. The aria is interrupted by the recitative “Tiranne Deità” and the arietta “Si, si ch’io languirò”, which is accompanied by solo theorbo. The recapitulation is written out in full but ends with the final vocal syllable and therefore excludes the orchestral reprise with which *da capo* arias are generally thought to have ended. The libretto for the 1689 production in Modena cites a different cast from that indicated by Coli. The role of Maurizio was taken by Domenico Cecchi once more, but Antonio Cottini was Tiberio, Giovanni Francesco Grossi (Il Siface) was Cosdroe, Francesca Sarti Cottini was Ergilda, Angiola Parisi was Placilla, Faustino Marchesi was Cirene, and Giovanni Battista Vergelli was Leno. This number of cast changes gives broad scope for musical changes including the accompaniment of “Venticelli”. The text of the scene to which this aria belongs

---

<sup>59</sup> I-MOe Mus. G. 78. The contents are listed in the *Catalogo [...] di Modena*, p. 217. The designations “S. Luca” and “S. Salvatore” were used interchangeably for the theatre owned by the Vendramin family. Twenty of these 39 arias are in \*333 and only 12 in \*334. Two that are not in either of these versions (“Sparse del pianto” and “Di te, o barbaro, non teme”) are in both I-Rvat Barb. Lat. 4139 and 4142.

<sup>60</sup> Three of the five unplaced arias in Barb. Lat. 4140 are found in Mus. G. 78, which Sartori (*op. cit.*, p. 550) claims matches the score of *Maurizio* in Mus. F. 417.

(shown in Illustration 9) is identical in the three libretti from Gabrielli's lifetime, however, and this suggests musical continuity. A reduction in the number of accompaniment parts has been noted in comparisons of musical inserts in the *Mercur*e with printed models,<sup>61</sup> demonstrating the tendency of journals to simplify. That is perhaps what happened in the case of "Venticelli" in *Pallade Veneta*, leaving us uncertain as to how it was presented in Venice. Both versions are given in the musical supplement here.

(3) "Cara speranza" is sung by Idalma in Act Three, Scene 12 of Pallavicino's *Elmiro*, and its text is included in the commentary on that work (\*2) in the January 1687 issue of *Pallade Veneta*. No complete score of *Elmiro* survives, but 37 arias including this one are preserved in an aria book in the Bodleian Library, Oxford,<sup>62</sup> together with extracts from other Venetian operas of 1687/8 including Pallavicino's *L'amazzone corsara*, Marc'Antonio Ziani's *L'inganno regnante*, Tosi's *Orazio*, Biego's *La fortuna tra le disgrazie*, and Gabrielli's *Il Gordiano* and *Carlo il Grande*. In this case, the printed aria in *Pallade Veneta* and that in the Bodleian manuscript are matching versions. "Cara speranza" was apparently selected on the basis of its ability to move its hearers. Idalma recognizes herself to be "fra un'Egeo di torbidi pensieri, fra speranza e timore" as she hears that Elmiro has wed Alinda. In common with "Venticelli", this aria comes from a soliloquy scene. An additional verse for "Cara speranza" appears in the libretto and is shown in \*2, note 18.

(4) The aria "Voglio per forza o cara" is sung by Armida in Act Two, Scene 2 of Pallavicino's *Gerusalemme liberata*.<sup>63</sup> The commentary on this work falls in the February issue (\*15), although the work had opened in January. This aria is not discussed by Coli. The piece is sung in Armida's garden, where Rinaldo has confessed his heart's fear of losing her love. For an excerpt of only 12 bars, Coli's quotation deviates to a remarkable degree from the Abert edition, which is based on the Dresden score.<sup>64</sup> Although the harmonic support is unchanged, the Dresden Armida appears to have had a much higher voice than the Venetian one. The divergence of parts is indicated in the edition included in the supplement here.

There are any number of reasons why arias may have ceased to be a part of *Pallade Veneta* after the première issue. The growing disinclination to print music in Venice can be regarded only as a background factor, but the journal

---

<sup>61</sup> Catherine Massip, who has examined a significant number of editions in the *Mercur*e and has compared them with contemporary prints by Ballard, has kindly shared her general impressions on this point with me.

<sup>62</sup> GB-Ob Mus. Sch. C. 103. I am especially grateful to Dr. Peter Ward Jones and to Margaret Crum for their advice on this source. This "book" was not bound until 1885-86. Like many aria books, it has a very disorderly sequence of numbers. All the arias from *Elmiro* are among the first 40 numbers, which are in a hand distinct from the remaining arias of the source. (One aria from *Elmiro* is represented twice). Further on this source see E. Selfridge-Field, "One Hundred Venetian Arias of the late *Seicento* in the Bodleian Library", *Notes*, ser. 2, XL/3 (1984).

<sup>63</sup> Modern edn. of the complete work by Hermann Abert in *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, first ser., vol. 55 (Leipzig, 1916). This aria is found on p. 70.

<sup>64</sup> *Gerusalemme liberata* opened in Dresden on 2.II.1687.

was published by a series of printers who may not have been equipped to reproduce music. Readers may have been adequately moved by texts alone, and musicians may have been better served by aria books. Few and ephemeral as these four arias in *Pallade Veneta* are, they strongly suggest in their deviations from other sources that opera in the later seventeenth century in Venice was more the process of its own becoming than a fixed product that was ever the same from day to day. This deduction echoes the contention of Reinhard Strohm<sup>65</sup> that in the early eighteenth century over Italy generally only the single aria and the specific production can be said to have been perceived as discreet entities.

### *Aria Books and the Rise of Journalism*

As a phenomenon, the rise of aria collections may have had an importance quite separate from the modern function of providing a miscellany of pieces from now lost works. While aria books of the eighteenth century can be understood to have served the needs of amateurs and dilettantes, of singing students and their teachers, their forerunners in the seventeenth century closely paralleled the rise of aristocratic and literary journals. The fact that arias did briefly appear in journals, resulting in the case of *Pallade Veneta* in the only printed examples of Venetian opera in the period, is not surprising in the context of this dual development. As comparison of the material in Appendix A with the main body of documents will make clear, commentary in public periodicals was much more ample and detailed than that which served private networks of communication, and in this sense publication can certainly be seen to have fostered high expectations.

There is an interesting degree of overlap between the operas that are discussed in such periodicals as *Le Mercure Galant* and *Pallade Veneta* and the operas that are represented in aria books from seventeenth-century Venice (Table 9). One should not deduce that the aria books were compiled by journalists or were intended to amplify verbal reports of particular productions, for there is no evidence to suggest this. Rather it would seem that arias, in common with journal reports, were part of the whole movement toward souvenirs that produced such abundant eighteenth-century phenomena as scene paintings and guide books.

Aria books have certain reasonably consistent features that suggest that they were prepared hastily and without any forethought for long-term representation of the work. These are (1) sloppy handwriting, (2) rampant errors in transcription, (3) a tendency not to reproduce orchestral parts present in an original model, (4) a complete absence of sequential representation of the material, and (5) the avoidance of texts that might serve to particularize (or even identify) the work. Proper names are almost invariably absent; the texts tend rather to define the emotions of the moment. Thomas Walker has coined the term "suitcase arias" for these pieces that seem to have been designed for ease of interchangeability and

---

<sup>65</sup> Strohm, *Opernarien*, *passim*.

Table 9. — Coincidence of seventeenth-century Venetian operas represented in aria books as topics of discussion in journals.

Date	Opera	Composer	Theatre	Aria sources	Commentary found in
1676	<i>Germanico sul regno</i>	Legrenzi	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. XVII I-Rvat Barb. Lat. 4147	
1676	<i>Leonida in Tegea</i>	M.A. Ziani	S. Moisè	I-Vcon Carminati Busta 9-20-N. 11	
1677	<i>Giulio Cesare in Egitto</i>	Sartorio	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IV I-Rvat Barb. Lat. 4147	*A25
1677	<i>Astiage</i>	Viviani	Ss. Gio. e Paolo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IV	*A25
1677	<i>Antonino e Pompeiano</i>	Sartorio	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IV	*A25
1677	<i>Elena rapita da Paride</i>	Freschi	S. Angelo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IV I-Rvat Barb. Lat. 4147	*A25
1677	<i>Il Nicomede in Bitinia</i>	Grossi	S. Moisè	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IV	*A25
1677	<i>Totila</i>	Legrenzi	Ss. Gio. e Paolo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IV	*A25
1678	<i>Vespasiano</i>	Pallavicino	S. Gio. Grisostomo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. V	*A30
1678	<i>Anacreonte tiranno</i>	Sartorio	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. V I-Rvat Barb. Lat. 4147	
1678	<i>Ercole sul Termidonte</i>	Sartorio	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. V I-Rvat Barb. Lat. 4147	
1678	<i>Scipione africano</i>	Viviani	Ss. Gio. e Paolo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. V	
1678	<i>Tullia superba</i> <sup>1</sup>	Freschi	S. Angelo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. V	
1678	<i>Medea in Atene</i>	Giannettini	S. Angelo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. V	

<sup>1</sup> Work identified only as "Del Sig. Domenico Freschi Teatro di S. Angelo 1687", but it was given in the same season as *Medea in Atene*, which is represented in the same source. Freschi's *Sardanapolo* (cf. \*A26) was also given at Sant'Angelo in 1687, but in the autumn season.



Date	Opera	Composer	Theatre	Aria sources	Commentary found in
1681	<i>Antioch il Grande</i>	Legrenzi	S. Gio. Grisostomo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VI	
1681	<i>Creso</i>	Legrenzi	S. Gio. Grisostomo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VI I-Rvat Barb. Lat. 4137	
1681	<i>Dionisio, ossia La virtù trionfante del vizio</i>	Partenio, Franceschini	Ss. Gio. e Paolo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VI	
1681	<i>Irene e Costantino</i>	Giannettini	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VI	
1681	<i>Pompeo Magno in Sicilia</i>	Freschi	S. Angelo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VI I-Rvat Barb. Lat. 4137	
1681	<i>La Flora</i>	Sartorio, M.A. Ziani	S. Angelo	I-Rvat Barb. Lat. 4137	
1682	<i>Flavio Cuniberto</i>	Partenio	S. Gio. Grisostomo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VI	
1682	<i>Carlo, re d'Italia</i>	Pallavicino	S. Gio. Grisostomo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VII	
1682	<i>Bassiano, ovvero Il maggior impossibile</i>	Pallavicino	Ss. Gio. e Paolo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VII	
1682	<i>Pausania</i>	Legrenzi	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VII	
1682	<i>Lisimaco riamato d'Alessandro</i>	Legrenzi	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VII	
1682	<i>Olimpia vendicata</i>	Freschi	S. Angelo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VIII	
1682	<i>Giulio Cesare trionfante</i>	Freschi	S. Samuele	I-Vqs Cl. VIII, Cod. VIII	
1683	<i>Il re infante</i>	Pallavicino	S. Gio. Grisostomo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IX	*A28
1683	<i>Il Giustino</i>	Legrenzi	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IX	*A28
1683	<i>I due Cesari</i>	Legrenzi	S. Salvatore	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IX	*A28

Date	Opera	Composer	Theatre	Aria sources	Commentary found in
1683	<i>Ottone il Grande</i>	Biego	Ss. Gio. e Paolo	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IX	*A28
1683	<i>Temistocle in Bando</i>	Giannettini	S. Cassiano	I-Vqs Cl. VIII, Cod. IX	*A28
1686 <sup>2</sup>	<i>Elmiro, re di Corinto</i>	Pallavicino	S. Gio. Grisostomo	GB-Ob Mus. Sch. C. 103 I-Rvat Barb. Lat. 4137	*2
1686 <sup>2</sup>	<i>Maurizio</i>	Gabrielli	S. Salvatore	I-MOe G. 78 I-Rvat Barb. Lat. 4139 I-Rvat Barb. Lat. 4140 I-Rvat Barb. Lat. 4142	*4
1687	<i>Gerusalemme liberata</i>	Pallavicino	Ss. Gio. e Paolo	I-Rvat Barb. Lat. 4140	*15
1687 <sup>2</sup>	<i>L'inganno regnante</i>	M.A. Ziani	Ss. Gio. e Paolo	GB-Ob Mus. Sch. C. 103	
1688	<i>L'amazzone corsara</i>	Pallavicino	Ss. Gio. e Paolo	GB-Ob Mus. Sch. C. 103	*68
1688	<i>Carlo il Grande</i>	Gabrielli	S. Gio. Grisostomo	GB-Ob Mus. Sch. C. 103	
1688	<i>Il Gordiano</i>	Gabrielli	S. Salvatore	GB-Ob Mus. Sch. C. 103	*68
1688	<i>Orazio</i>	Tosi	S. Gio. Grisostomo	GB-Ob Mus. Sch. C. 103	*68
1688	<i>La fortuna tra le disgrazie</i>	Biego	Sant'Angelo	GB-Ob Mus. Sch. C. 103	*66
1698	<i>Odoardo</i>	M.A. Ziani	Sant'Angelo	I-Rvat Barb. Lat. 4144	

<sup>2</sup> Although normally recorded as works of 1687, *Elmiro* and *Maurizio* both opened on 26 December 1686. *L'inganno regnante* opened exactly one year later (I-Vnm Cod. It. VI-463 [=12107] and 464 [=12108]).

may have moved with individual singers from place to place. In some cases arias from sundry operas of a common date are randomly intermixed. Where this trait is present, one may safely assume that these pieces were transcribed and perhaps even transmitted piecemeal with no intention of binding. This changed gradually in the eighteenth century, as almost every opera came to spawn a book of excerpts; these tended to become longer and less fragmentary: a *sinfonia* with complete scenes or even acts was not uncommonly produced in manuscript. An anthology of excerpts from several operas of the same season was nonetheless the dominant kind of aria book throughout the early eighteenth century, and its prominence is foreshadowed by a number of those sources indicated in Table 9, which is based on the most conspicuous sources related to the present study. There is no comprehensive listing of aria books,<sup>66</sup> and there are many aria books of the period in which none of the contents have been examined with a view toward identifying the sources. It should be remembered that aria books were not an Italian invention. There are numerous compilations from English and French productions of stage works involving music in the middle and later seventeenth century.

“La Scienza di Paradiso”: *The Image of Music in Society*

In one chapter of his book on the phenomenon of Baroque music Gino Stefani writes, “In un cosmo, armonicamente e gerarchicamente ordinato, la musica viene da Dio e a Dio finalmente ritorna”.<sup>67</sup> In this cosmos, music is the rational science of the Creator, and the Creator a universal *maestro*. The performance of music is an angelic occupation; thus those who create music are seen to be in the company of angels.<sup>68</sup> It is against this apt summary of the view of music that prevailed at the time that the particular place of music in society as expressed in *Pallade Veneta* might be briefly examined. In his metaphor of music (\*15 and elsewhere) as “la scienza di paradiso”, Coli confirms the main outlines of Stefani’s interpretation, but the import of the word “scienza” is subject to various interpretations. Stefani would contend that the “scienza” in music consisted in ordered numerical relationships of rhythm and harmony, but these subjects are ignored in *Pallade Veneta*. The “scienza” of which *Pallade Veneta* speaks seems instead to be one which reveals divine purpose and order through those devices such as chromatically altered tones and ornaments that sought to engage the hearer’s sentiments and to entwine them with a text of moral import. Only when listeners were enraptured could they perceive those celestial truths that were normally invisible to mortal man. Music was the medium of access. Its place in the general scheme of culture, indeed even of human destiny, was unique. In this sense music offered the pathway to virtue. Going beyond the multi-layered world of Renaissance thought, the Baroque mind saw a logical progression from *musica*

---

<sup>66</sup> Strohm, *Opernarien*, is an essential source with extensive citations in its second volume of both scores and fragments, but principally for composers who were at the peak of their activity between 1720 and 1730.

<sup>67</sup> Stefani, *Musica barocca*, p. 179.

<sup>68</sup> *Op. cit.*, pp. 179-85.

*humanis*—the harmony of earthly activity—to *musica mundanis*—the supernatural harmony of the spheres.

Coli's "paradiso" has some peculiarly earthly trappings, for it is in the first instance a description of the great Crusade epic *Gerusalemme liberata* that elicits this metaphor. Paradise is, in this view, the new Jerusalem that all Christian powers of Western Europe are united in promoting, and a sense not simply of progress but of imminent triumph infuses the entire work. In a serial that one might have expected to generate a steady ripple of Roman Catholic propaganda there are instead great crests of Hellenistic allusion and scientific optimism.

The society in which this music functions is marvellously rich. It is a society immersed in a vast array of human enterprises both humble and self-aggrandizing. It is a society of endless celebrations and unlimited aspiration. It is a society dominated not by great men but by great institutions and great occasions. Tradition, far from being a rigorous set of rules to which it must conform, is a springboard for innovation. This is a society in ferment, eternally wedded to the progress of both material and spiritual ends, in imitation of the State it served, which was eternally wedded to the endless sea.

It is because the conception of society as a social organism is so strong that *Pallade Veneta's* responsiveness to individuality and unique occurrences is so touching. The journalist's task was essentially to record the facts and to tailor his viewpoint to a set of political or religious precepts, but this journal, which was apparently unsolicited, was created in a very different spirit. None of the people that Coli describes are more intriguing than he himself in his breathless enthusiasm for all things Venetian. It is perhaps not unfair to say that a person more accustomed to the surroundings could not have recorded them so vividly; Coli speaks with the rapture of a convert. That sense of wonder and conviction is lost in the "Pallade Veneta" manuscripts, which revert to the more traditional journalistic paraphernalia of facts and moral interpretations.

The perfectibility of the society of which Coli writes is perhaps best demonstrated by its acknowledged imperfections. The most lordly of Coli's subjects have their foibles, and these blemishes lend credibility to the rest of the content. The Electoral Prince of Bavaria is noted (\*9) to have been a good loser at gambling. It is he who is said in a later account (\*12) to have worn so many diamonds that no one could tell "whether he was a sun or a prince". To mark the death of the doge Marc'Antonio Giustiniani (\*82) a funeral cantata characterized by "i diesis, semitoni, B molli, e fa" was sung at the Pietà "fra languide fughe e sorde repliche che proferite da quella gola di Sirena piangente". At the funeral of an abbot (\*71) "cantava un coro di musici intorno all'arca sepolcrale, ma chi disse cantava? Sospirava fra le pause d'un acuto dolore [...]". Where else in the literature of seventeenth-century Italy do we read of incidents such as that reported in \*55 which recounts how the skull of a worshipper at San Gerolamo was split by a falling table that was knocked out of an organ loft by a negligent bellows blower? In contrast to the predictability that accounts of Venetian ceremonial life always imply, *Pallade Veneta* consistently notes the unpredictable, the unanticipated, and, not uncommonly, the previously unimagined.

Much of what we know of the musical history of the Western world is synthesized from surviving scores (which attest to intellectual effort), from personnel records (which, in the context of twentieth-century value systems, appear to suggest the social importance attached to musicians and their music), and from travellers' accounts (in which details of specific occasions are more often than not divorced from any historical or social context). Although the limitations of reconstructions based on such kinds of information are recognized, more adequate means of investigation are rarely available. In particular, the resonance between the arts and the societies that engendered them is too often all but impossible to evaluate.

*Pallade Veneta* clamours for attention to that pursuit of excellence and that sense of presence that marked each musical event of the Venetian Baroque as unique, insisting by tacit comparison with other sources that musical performances were in actuality even more magnificent and more moving than the generous estimates of historians would suggest. By showing us so clearly the specific context in which music functioned, *Pallade Veneta* demonstrates that this quest for greatness was the imprint of a society that integrated into a mesmerizing whole a broader array of cultural aims and a richer record of artistic achievement than most others in the Western world. It is a revelation that begs for a deeper reexamination of the Venetian past, but more immediately it lures us on to a journey to the heart of that "paradiso" in which music was the reigning "scienza".

\* \* \*



1. Venticelli che tacete  
from *Maurizio*<sup>(1)</sup>

Gabrielli, 1687

Ven-ti - cel - li\_\_\_ che\_ ta - ce - te\_\_\_,

Ven-ti - cel - li\_\_\_ che ta - ce-te\_\_\_, ri-spon-

- de - - - te, ri-spon-de - te,

<sup>1</sup> As it appears in the supplement to *Pallade Veneta*, *Gennaro 1687/1* [= first aria].

<sup>2</sup> *f* changed to *d'* to conform to I-MOe Mus. F. 417 (cf. 1a).

<sup>3</sup> # in source eliminated.

<sup>4</sup> # in source eliminated.

20 (5)

ri-spon-de - - te à miei fle - bi-li la-men - - - -

25

- ti.

6 # 4 # [3] # 6 7

Ri - spon - de - te , ri - spon - de - te à miei

# [3]

30 (6)

fle - bi - li la - men - - ti , ri - spon - de - te à miei fle - bi -

# [3]

<sup>5</sup> The rhythm shown in Bar 20 of this aria in 1a is more likely to be the intended one.

<sup>6</sup> The MS shows *b<sup>b</sup>*, here.



35 (7)

- li la-men - - - - - ti.

7 6 [7 6] [♯ 3]

40 Fine

♯[3] ♯[3] ♯[3] ♯[3]

45

Sus-sur-ran le fron - - - - - de, i zef-fi-rie

6 5 6

50

l'on - - - - - de, e piang-e il mi-o co - - - - - re, e

♭[3] ♭[3] 6

<sup>7</sup> b' in the original.

<sup>8</sup> ♯ before d in the original intended as a basso continuo figure [♯ 3].

pian-ge il mio co - re, e pian-ge il mio co - - - re. D.C.

[b 3] [# 3]

1a. Act Two, Scene 14  
from *Maurizio*<sup>(1)</sup>

Gabrieli

O suc-ces-so fa - ta - le, o ca-so in - fau-sto [!] Il pre-mio a me do -

- vu - to al - tri m'u-sur - pa, e ad a - pa - rir vi - ci - na fuor del

#6 7

ne - ro a - che - ron - te por - ta la not - te i miei di - sa - stri in fron - te -

<sup>1</sup> This follows I-MOe Mus. F. 417. Emendations to the text shown in brackets are from the US-LAU libretto \* 353.

[Venticelli che tacete]

*Allegro*

The musical score consists of the following parts and staves:

- Two staves for Flutes (top two staves), both in treble clef with a 6/8 time signature.
- Two staves for Oboes (third and fourth staves), both in treble clef with a 6/8 time signature.
- Two staves for Violoncello (fifth and sixth staves), both in bass clef with a 6/8 time signature.
- One staff for Tiorba (seventh staff), in bass clef with a 6/8 time signature, featuring a melodic line with a triplet ending marked with a sharp sign and the number 3.
- Two staves for Maurizio (eighth and ninth staves), both in treble clef with a 6/8 time signature.

5

Ven-ti - cel - li\_\_\_ che ta - ce - te,\_\_\_

A musical staff with a treble clef. It contains a melodic phrase starting with a grace note, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The staff is otherwise empty.

An empty musical staff with a treble clef.

An empty musical staff with an alto clef.

An empty musical staff with an alto clef.

A musical staff with a bass clef. It contains a melodic phrase starting with a grace note, followed by a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The staff is otherwise empty.

A musical staff with a bass clef. It contains a complex melodic phrase with sixteenth notes and triplets. The notes are G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There are two triplet markings: #[3] and #[3].

A musical staff with a treble clef. It contains a melodic phrase starting with a grace note, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The staff is otherwise empty.

Ven-ti - cel - li\_\_ che ta - ce - te\_\_ ri-spon-de - - -

An empty grand staff consisting of two staves with treble and bass clefs.

15

te, ri-spon-de - te,

Musical score for a hymn, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal line begins with the lyrics "ri-pon-de - - te ă miei fle - bi-li la -".

The score consists of eight staves. The first four staves are for the piano accompaniment, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The fifth staff is the vocal line, starting with the lyrics "ri-pon-de - - te ă miei fle - bi-li la -". The sixth staff is a continuation of the piano accompaniment in bass clef. The seventh and eighth staves are for the piano accompaniment, with the seventh in treble clef and the eighth in bass clef.

The lyrics are: ri-pon-de - - te ă miei fle - bi-li la -

20

- men - - - ti.

<sup>2</sup> See the divergent rhythmic notation in Bar 20 of 1.



25

The musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a measure containing a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second and third staves are empty. The fourth and fifth staves are empty. The sixth staff is a bass line with a complex rhythmic pattern of eighth notes, including a triplet of eighth notes. The seventh staff is a bass line with a simple rhythmic pattern of quarter notes, with chord symbols  $\flat[3]$ ,  $\sharp[3]$ , 7,  $\sharp 6$ , and  $\sharp[3]$  written below. The eighth staff is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, with a simple rhythmic pattern of quarter notes and a chord symbol  $\sharp[3]$  below the bass line.

Musical score for a vocal and instrumental piece. The score consists of eight staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second and third staves are empty. The fourth and fifth staves are empty. The sixth staff is a bass line in bass clef. The seventh staff is a bass line in bass clef with the following fingering: 6 6 6 6 6 6 [6] 6. The eighth staff is a vocal line in treble clef with the lyrics: ri-spon-de-te, ri-spon-de - te á miei.

30 *Adagio*

fle - bi - li - la - men - [ti.] ri - spon - de - te á miei fle - bi -

<sup>3</sup> A *d*'' appears in the printed version.

The musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole rest followed by a melodic phrase in 7/8 time. The second and third staves are empty. The fourth and fifth staves are piano accompaniment in bass clef, with the fifth staff showing a triplet of eighth notes. The sixth staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The seventh staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The eighth staff is piano accompaniment in bass clef.

7/8

li la-men - - - ti.

This musical score is for guitar and consists of eight staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, starting at measure 40. The second and third staves are empty treble clef staves. The fourth and fifth staves are empty bass clef staves. The sixth staff is a bass clef staff with a melodic line of eighth notes, some of which are beamed together. The seventh staff is a bass clef staff with a tablature line containing the numbers 7, 5, #[3], b[3], and #[3]. The eighth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a bass clef staff containing a tablature line with the numbers 7, 5, #[3], b[3], and #[3].

This musical score is arranged for guitar and consists of eight staves. The top staff features a complex melodic line with sixteenth-note runs and a key signature change to one sharp (F#). The second and third staves are empty, likely representing the treble and bass clefs for a standard guitar tuning. The fourth and fifth staves are also empty, possibly representing additional clefs or a specific guitar voicing system. The sixth staff contains a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and includes a triplet of eighth notes. The seventh staff is empty. The eighth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line that includes a triplet of eighth notes and a key signature change to two sharps. The page number 110 is located at the bottom left.

[Allegro]

45

Sus - sur - ram la fron - - - - - de, i zef - fi - ri e

[Adagio]  
50

Adagio

b[3]

(4) Adagio

l'on - - - - - de. [E] pian-ge il mi-o co - -

+ The MS shows *f*\* here.



re, [e] pian-ge il mio co-re, e pian-ge il mio co - re.

[Maurizio]

Ti-ran-ne Die-tà, per - fi-do A - mo - re, e co-sì le mie

spo-glie a me to-glie - te [?] [c]o-sì, co-sì por - ge - te quel-la mer-ce-de al-

- trui che ger - mo-gliò da miei su - do - ri as - per - sa [?] [A]

la for - tu - na a-ver - sa re - ci - de - rò le chio-me, scon -

10

- vol - ge - rò le sfe - re, dis - ar - me - rò il [d]e - sti - no

Ah [che a]Ti - be - rio s'op - pur - rà for - se Er - gil - da, e me pur

#6

(5) 15

an - co an - no - de - rà fra' dol - ci am - ples - si al fian - co.

6 [b3]

*Largo*

[Maurizio]

Si, si

Tiorba sola

<sup>5</sup> P' in the original.

ch'io lan-gui-ro', ch'io lan-gui-ro'

6 #[3]

5  
ch'io gio-i-ro fra le ne-vi di quel se-no, fra le ro-se di quel

#[3] 6 6 6 6 b6 6

la-bro che sol fa-bro è di con-ten-

#6 6 6 6 #6

10  
-ti, io gio-i-ro fra le ne-vi di quel se-no, fra le ro-se di quel

b6 6

la-bro che sol fa-bro è di con-ten-

#[3] #6

- ti, fra le ro - se di quel la - bro che sol fa - bro è di con-

b6 #[3]

- ten - - - - - ti.

#6

[Tiorba]<sup>(6)</sup> [Allegro]

[Maurizio]

5

#[3] #[3]

Ven-ti - cel - li, che ta - ce - te

#[3]

Ven - ti - cel - li, che ta -

<sup>6</sup> String and continuo staves that are filled through Bar 10 of the manuscript with rests have been eliminated here.

10

- ce - te ri - spon - de - - te, ri - spon -

The image shows a musical score with eight staves. The top two staves are vocal parts in treble clef. The next four staves are piano accompaniment, with the first two in bass clef and the last two in treble clef. The bottom two staves are a grand piano (GP) section, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: - de - te, ri - spon - de -

The musical score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next two staves are piano accompaniment in bass clef. The fifth staff is a bass line in bass clef. The sixth staff is a bass line in bass clef with lyrics underneath. The seventh staff is a vocal line in treble clef. The eighth staff is piano accompaniment in bass clef.

Lyrics: - te á miei fie - bi-li la-men - - - ti,

Chord marking: 7 #[3]



25

The musical score consists of eight staves. The top staff (treble clef) contains a melody of quarter notes with slurs, starting on a G4 and moving up stepwise to a G5. The second and third staves (treble and bass clefs) are empty. The fourth and fifth staves (bass clefs) contain a complex, fast-moving accompaniment consisting of sixteenth-note runs with slurs. The sixth staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes with the following chordal annotations below it: ♭[3], 7♯[3], ♭[3], 7♯[3], 7, ♯6, and 7♯[3]. The seventh and eighth staves (treble and bass clefs) contain a piano accompaniment of quarter notes with slurs, with a ♯[3] annotation below the second measure of the eighth staff.

Musical score for a piece with vocal and instrumental parts. The score includes a vocal line with lyrics "ri-spon-de te, ri-spon-de - te á miei" and several instrumental staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line is in the soprano register. The instrumental parts include a piano accompaniment and a bass line. The lyrics are written below the vocal line.

ri-spon-de te,                      ri-spon-de - te á miei

6 6 6 6 6

fle - bi - li - a - men - ti, ri - spon - de - te

The musical score consists of eight staves. The top four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and are currently empty. The fifth staff is the bass line for the piano accompaniment, starting with a melodic phrase: a half note G2 (marked  $b6$ ), a half note F2 (marked  $\sharp 4$ ), followed by eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and a quarter note G3. The sixth staff is the vocal line with the lyrics: "á miei fle - bi - li la-men - - - - ti." The seventh and eighth staves are for the piano accompaniment (right and left hands) and are currently empty.

Ritt[ornel]o All[egr]o

#[3]

5

piano

piano

piano

piano

2. Che m'inganni quel bel volto  
from *Maurizio*<sup>(1)</sup>

Gabrielli, 1687

Che m'ingan-ni quel bel vol - to nol pos-so cre - de-re ,

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment is in a bass clef.

nol pos-so cre - de-re, nol pos-so cre - de-re , nol pos-so cre - de-re ,

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues in the lower staff.

nol pos-so cre - de-re, nol pos-so cre - de-re .

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. A fermata is placed over the final note of the vocal line. A circled number '2' is placed above the vocal staff. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues in the lower staff.

**Fine** A la boc-ca di ru-bin do-ve ri-de il mio de-sti[n]mi con-vien

The fourth system concludes the piece. It begins with a 'Fine' marking in a box. The vocal line features a circled number '3' above it. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues in the lower staff.

<sup>1</sup> *Pallade Veneta*, Gennaro 1687/2.

<sup>2</sup> ♯ in the original.

<sup>3</sup> Note absent in the original.

ce - de-re, mi con-vien ce - de-re, mi con-vien ce - de-re, mi con-vien ce-de-

#[3]

re mi con-vi-en ce - - de-re.

D.C.

### 3. Cara speranza from *Elmira*<sup>(1)</sup>

Pallavicino, 1687

Ca - ra [ca - ra ca - ra]spe - ran - za, [ca - ra spe - ran - za]al-

(2)

10

- let - ta-mi, da - mi ri - sto - ro A-mor, [da - mi ri - sto - ro A-mor

p

<sup>1</sup> *Pallade Veneta, Gennaro 1687/3*. This aria is sung by Idalma in Act Three, Scene 12. In the transcription of this aria in GB-Ob Mus. Sch. C. 103, No. 38, Bars 31-34 were accidentally omitted and will be found at the end of the piece.

<sup>2</sup> ♯ in the original.

15 20

da-mi ri - sto - ro A-mor, da-mi ri - sto - ro A-mor.]

[f] [p]

Fine 25

Se il fo - co di tua fa - ce

30 35

m'in - ce - ne - ri - sce el pia - ce, tu l'a - ni - ma di - let - -

#[3]

40 D.C.

ta-mi nel-l'a-do - ra-to ar - dor.

“te” in the libretto, “tu” in *Pallade Veneta*.



4. Voglio per forza  
from *La Gerusalemme liberata*<sup>(1)</sup>

Pallavicino, 1687

(2)

Vo-glio per for-za, o ca-ro, che tu ral-le-gri il cor, [che

tu ral-le-gri il cor,] l'oc-chio, la guan-cia, il la-bro, se di mes-ti-tia e

fa-bro più non ris-ve-glia A-mor. Vo-glio per for-za, o ca-ro, che tu ral-le-gri il

[6]

<sup>1</sup> *Pallade Veneta*, Gennaro 1687/4. This aria is sung by Armida in Act Two, Scene 2. The vocal part from *Pallade Veneta* is shown on the second staff. The same part as given in the Albert edition of *Gerusalemme liberata* appears on the first staff. Discrepancies in the continuo part of the Albert edition are shown here in brackets.

<sup>2</sup> The Abert edition (p. 70) calls for «cembalo» with «Viola da colla col Basso» for the basso continuo.

cor, [vo-glio per for-za, o ca-ro, che tu ral-le-gri il cor, che tu ral-le-gri il cor.]

[6b][5b]

<sup>3</sup> The original gives *d*'.

Part Two  
Documents



**Printed Sources**  
**1687-88**

\* 1

[Gennaro 1687, pp. 2-9]

È solito in questi primi tre giorni [dell'anno] tenersi esposto il re de' regi a publica devotione, sempre ricca e pomposamente, ma quest'anno in particolare, parendo a questo serenissimo e devotissimo Signor Principe<sup>1</sup> che le vittorie ottenute dal cielo ricerchino qualche singolarità, ha voluto parimente che con maggior pompa e quantità di lumi s'honori quel Dio che favorisce così bene la nostra causa contro il trace nemico [...] Di tempo in tempo si sentivano armoniose sinfonie e musiche voci così delicate che chi ascoltava senza alzar l'occhio a' cantori stava in dubbio se fosse il choro in cielo o pur in terra. La prima sera su le 23<sup>2</sup> fu cantato un motetto a 20 voci che cominciava *Intret in conspectu tuo, Domine gemitus populi tui*,<sup>3</sup> compositione del Signor [Giovanni] Legrentii,<sup>4</sup> Apollo de' nostri secoli, portato così dolcemente che rapiva gli animi, e li tirava in un estasi devoto di giubilo. Terminato il mottetto, un prete somasco recitò un sermone sul suppedaneo dell'altar maggiore con questo principio: *Una mulier hebraea fecit confusionem in domo regis Nabuchodonosor, ecce enim Holofernes iacet in terra, et caput eius non est illo*<sup>5</sup> [...].

Il secondo giorno, benché feriale, non sminuì punto il concorso alla ducale di San Marco, né il lavoro esiliò la devotione nel cuore di questi popoli che, affollati nel tempio, non lasciavano spatio da genuflettersi avanti al Dio de' lumi. Anche in questo dì furono le cantate ed i mottetti degni d'applauso, e quello che chiuse il giorno fu un *Parate corda vestra Deo*,<sup>6</sup> portato a coro pieno con maniere, fughe e passaggi così galanti che insinuavano consolatione ne' petti degli ascoltanti [...] Il terzo [di...] s'ordinò una devotissima processione per il nobil

---

\* 1

<sup>1</sup> Marc'Antonio Giustiniani was Doge from 1684 to 1688.

<sup>2</sup> See the discussion of the Venetian clock in Chapter 2.

<sup>3</sup> A motet by this name, scored for SSSATB and basso continuo, is preserved in the Handel MSS in GB-Lb1, R.M. 20.g. 10, f. 14. The designation "a 20. voci" would seem to indicate the actual number of singers in the performance, not the number of individual parts.

<sup>4</sup> "Negrentij" in the original.

<sup>5</sup> This was a sermon with a political message: Holofernes symbolized for the Venetians the Ottoman Empire.

<sup>6</sup> If the work was by Legrenzi, it is lost.

teatro della gran piazza di Venetia,<sup>7</sup> la quale era composta di seminaristi della ducale, cappellani, musici e signori canonici, doppio de' quali s'adorava il santissimo sacramento sotto ricco baldacchino, dietro al quale ne venivano con lumi alla mano questi Nobilissimi et Eccellentissimi Senatori con quella distinzione et ordine che una così ben regolata repubblica usa in simili funzioni [...] Se non havessi creduto tutti i miei giorni, come sempre confessai, esser la grandezza di Dio incomprendibile, lo cred[er]ei in questa sera, poi che lo vedo accompagnato e seguito da una caterva di così numerosa, fiorita e devota nobiltà, che tiene dell'incredibile [...]

A causa di questi pii ufficii si tennero serrati i teatri, tanto dell'opere musicali quanto delle comedie, acciò che non potesse l'animo occupato nelle divine contemplationi esser distrato da cosa alcuna mondana.

\* 2

[Gennaro 1687, pp. 16-48]

Procurerò restituirli la quiete descrivendoli per la prima un'opera in musica che si recita in [qu]el<sup>1</sup> nobilissimo e famosissimo teatro Grimani detto di San Giovanni Crisostomo, intitolato *L'ELMIRO, re di Corinto*,<sup>2</sup> questo è il suo argomento.

Pisistrato, tiranno d'Atene, dopo essersi con arte impadronito di quella famosa città e repubblica, cercò di rendersi Signore di Corinto, allettato dalla pupillare età di Elmiro, che la reggeva, inviando Climene e Leonida, suoi figli, col pretesto d'haver Elmiro rifiutato per sposa Idalma, sua figlia, le di cui nozze erano state giurate da Attalo, genitore d'Elmiro, per sorprendere detta città, con l'intelligenza di due primati di essa. Su questa storica base descritta da Aristophane s'intrecciano varii accidenti che formano il presente melodramma.

#### INTERLOCUTORI

Elmiro, giovinetto re di Corinto  
 Arconte } primati del regno  
 Isauro }  
 Fidaura, sorella d'Arconte  
 Alinda, sorella d'Isauro

<sup>7</sup> The Piazza San Marco was almost entirely enclosed by the buildings of the Procuratia and other government offices and apartments, but the term "teatro" is used figuratively in the sense that festive processions were a public demonstration for an enthralled audience.

\* 2

<sup>1</sup> "in nel" in the original

<sup>2</sup> Music by Carlo Pallavicino; libretto by Vincenzo Grimani and Girolamo Frisari. There is no complete copy of the opera, but 37 arias are preserved in GB-Ob MS Mus. Sch. C. 103. See the plot summary from the libretto in Illustration 8. Further on this source see E. Selfridge-Field "Venetian Arias".

Climene }  
 Leonida } fratelli e principi d'Athene  
 Idalma, giovinetta sorella di detti principi  
 Cloridano, duce ateniese  
 Lesbo, servo confidente di Elmiro

Erano di già scomparse le stelle di queste eccellentissime dame a' balconi del cielo di questo famosissimo teatro, chiascheduna col suo lume alla mano, e con lo splendore al volto che dal sole della propria bellezza li vien partecipato; stava con attenzione l'audienza tutta quando principiò l'orchestra una sinfonia così galante e bizzarra che con le fughe hor dolci, hor crude tormentava con un diletto non ordinario l'orecchio. Terminò questa improvviso et improvvisa sen, volò la tela che cuopriva il proscenio,<sup>3</sup> e comparve all'occhio de' riguardanti un atrio con numero di ben situate colonne, in positura così vaga di prospettiva che, non contenta d'ingannar l'occhio, richiamava il tatto per farsi creder reale. A questa bella architettura<sup>4</sup> corrispondeva un sotterraneo che portava veri terrori benché si riconoscesse finto, e nell'istesso tempo furono sul palco Arconte, Fidaura, Isauro et Alinda. Questi mostrarono intenzione di volerle collocare in matrimonio con i principi Climene e Leonida, essendo però esse di ciò inconsapevoli. Nella seconda scena sopravvenne Cloridano per il sotterraneo con soldati e lumi, e mostrò ai sopradetti primati che Climene e Leonida havevano sottoscritto gl'articoli per il tradimento che machinavano ad Elmiro; parte e ritorna col suo seguito per il sotterraneo. Restarono per la terza scena in palco quelli che formavano la prima, e ciascheduna delle dame, che credeva doversi sposare con li presenti loro amanti, sentono dirsi che altro amante le goderà, intendendo de' regnanti, e con vaghe ariette<sup>5</sup> si licenziarono. Rimane Alinda e Fidaura, l'una e l'altra in disparte si querelano dei loro amanti per haverle abbandonate, e consolandosi chi della libertà che li resta, chi della speranza che conserva, terminano la quarta e la quinta scena.

Si chiude l'atrio col sotterraneo e comparisce camera ricca e vagamente adornata, con letto reale, et Elmiro, armato di lucidissimo usbergo, con la spada alla mano e accompagnato da Lesbo, dà principio alla scena sesta con questa bizzarra arietta:

Invan pensate o barbari  
 Tormi la libertà;  
 Sin ch'il core in petto havrò,  
 La mia costanza intrepida  
 Nel seno regnerà.

<sup>3</sup> The use of curtains in theatrical productions of the seventeenth century is sparsely documented, but his reference is irrefutable, and it is interesting in demonstrating that the proscenium as well as the stage was covered.

<sup>4</sup> The set designer for *Elmiro* is not identified in the libretto.

<sup>5</sup> These ariettas in Act One, Scene 3 were Arconte's "Se non ti bacio, se non ti godo" and Isauro's "Se non ti stringo, se non ti annodo".

Lesbo li suggerisce le fatiche sostenute in quel dì per allontanare i nemici, e lo consiglia al riposo. Nella settima scena sopraggiungono Arconte et Isauro, avvisando Elmiro della fuga data et all'inimico e dell'estinto pericolo, vengono dichiarati da Elmiro uno governatore della città, l'altro generale dell'armi, e termina la settima scena con la loro partenza. Elmiro, intanto col farsi dispogliar l'armi da Lesbo, e disponendosi a prender riposo, compisce la scena ottava. Mentre Elmiro sta dormendo, entra in camera Fidaura e, mostrando haver urgenti affari da partecipare ad Elmiro, benché respinta da Lesbo, s'accosta al letto, e termina la scena nona la venuta di Alinda che, mostrando anche essa rilevanti facende da conferir con Elmiro, si maraviglia di ritrovar Fidaura in tal luogo, e Fidaura s'ammira di vederla lì comparire, e chiudono la scena decima. Elmiro ai contrasti di queste donzelle si risente, e sentendo esser la sua vita in pericolo, né volendoli niuna di loro scuoprire il tradimento senza promessa di matrimonio, sente in fine esser i traditori Arconte et Isauro, e sen fugge, terminando la scena undecima. Alinda e Fidaura, contrastando fra di loro per haver l'una scoperto ad Elmiro per traditore il fratello dell'altra, et altercando parimente per le desiate nozze reali, serra Alinda la scena duodecima con quest'arietta che, cantata con un dolce sdegno, rapiva i cuori:

Voglio goderlo  
Sì, a tuo dispetto  
Con mille vezzi lo bacierò  
Lo stringerò.  
Con dolci nodi al petto  
Voglio goderlo sì a tuo etc.

Fidaura, partita Alinda, si duole con se stessa e, rammaricandosi con gelosia, chiude la scena decimaterza con quest'aria galante:

Mi tormenta gelosia  
Quand'amor mi dà speranza  
Ma per vincer sorte ria  
Tua ben sai anima mia  
Che il rimedio è la costanza.

Di camera reale si muta scena in grotta sotterranea illuminata da fanali, ma così colma di horrore per le cavità, per i dirupi e sassi scoscesi, che non so capire come possa un pittore formar idee così profonde delle quali l'istessa natura ce ne toglie gli esempi. Vedevansi in questo sotterraneo speco più fori arcati col dente del tempo, allumati in lontananza, con rigiri per l'esito così ben repartiti e disposti che nulla più. Comparivano con numerosa comitiva e magnifica comparsa Cloridano e Leonida, al quale, dicendo Cloridano che fermasse il passo, parte per l'erto della grotta con tutto il suo seguito che, con l'andare in alto e ritornar a basso per quei rotti rigiri e spezzate ritorte, faceva mostra d'un esercito. Leonida intanto con un arietta<sup>6</sup> serra la scena decima quarta. Ritornato Cloridano con

---

<sup>6</sup> "O quando il core alletta".



Idalma, Arconte, Climene [e] Isauro, fa conoscere a' precipi Arconte et Isauro, ai quali Climene e Leonida, rattificando sposare le loro sorelle, questi in contraccambio promettono far le vendette d'Idalma dispregiata da Elmiro, e danno fine alla scena decima quinta. Leonida, esortando la sorella Idalma alla vendetta contro Elmiro, chiude la scena decima sesta. Idalma, pure restando indietro e mostrandosi vaga di vendicarsi, serra la scena decima settima, che nel partire anche ella col suo seguito e numerosa comitiva, come pure fecero gl'altri, trattennero l'occhio de' circostanti in seno alla meraviglia.

Serrata la grotta, ritorna ad aprirsi camera d'Elmiro, dove Lesbo stava dormendo, che destatosi e discorrendo del suo poco quieto riposo havuto, sente rumori spaventosi di trombe e tamburi, et in atto di timorosa fuga vede buttar a terra la porta della camera, et entrando Climene, Leonida, Isauro, Arconte, Alinda, Fidaura et Idalma, terminano la scena decima ottava; e credendo trovar Elmiro, prendono Lesbo, fingendo ucciderlo se non manifesta dove sia Elmiro. Finalmente lo consegnano ad una partita di soldati, e si termina la scena decima nona. Arconte intanto et Isauro, mostrando a Climene et a Leonida d'haverli posti sul trono di Corinto, li presentano le sorelle per spose in ordine alle promesse, e da questi sono recusate a parte, ma per non pregiudicarsi al possesso della corona, promettono sposarle, e terminano la scena vintesima<sup>7</sup> con la partenza d'Arconte e d'Isauro. Climene, stimando opportuno che restino queste dame con Idalma, sua sorella, parte con Leonida, e chiude la scena vigesima prima. Idalma, Alinda e Fidaura, discorrendo della fuga del re, indagando dove possa esser fuggito, Alinda, persuadendo Idalma ad innamorarsi, chiude la scena vintesima seconda con quest'arietta;

Non hai provato ancora  
Quanto sia dolce amor.  
S'un di lo proverai  
Contenta all'hor sarai  
Del suo gradito ardor.

Idalma, che pur desidera vendicarsi d'Elmiro, stimola Fidaura rintracciarlo. Idalma<sup>8</sup> li risponde, e serra la scena vintesima terza con l'aria che segue:

Non tanto sdegno e crudeltà  
Che forse Amore t'impiagherà  
Di sua faretra l'armi homicide  
Da bella bocca che scherza e ride  
Ti forzeranno cercar pietà.

Idalma, restata sola, sente con sua meraviglia pietà nel cuore verso il suo ne-

---

<sup>7</sup> One finds "duodecima" in the original. However, the departure of Arconte and Isauro occurs at the end of Scene 20. Note in the following two sentences of this account the variable spellings "vigesima prima" and "vintesima seconda".

<sup>8</sup> "Fidalma" in the original.

mico e, senza haverlo veduto, si confessa amante e dà fine all'atto primo con questa canzonetta:

Questa sì che è bizzarria<sup>9</sup>  
Senz'amar son fatta amante  
Et incognito sembiente  
Ha trafitto l'alma mia.

## ATTO SECONDO

Doppo melliflua ricercata di strumenti con ben concertata sinfonia nell'orchestra, s'asperse all'occhio degl'astanti un ricco apparato di pompe reali con machina luminosa rappresentante una stella, ma serrata, e fra tanto Arconte et Isauro contrastando fra di loro di chi dovesse esser sposa Idalma, sorella de' novelli regnanti, in pegno del tradimento, danno termine alla scena prima. La machina intanto apertasi mostra entro il suo seno maestoso trono, tirato da 24 soldati, che con varii intrecci e giochi,<sup>10</sup> et un nobilissimo e superbo sventolar di bandiera con le più fine rimostranze che possiedono i professori d'una tal arte, vedesi avanzato il trono quasi alla punta del palco, in cui sedono coronati Climene e Leonida, a' quali doppo gl'applausi del viva popolare<sup>11</sup> richiede Arconte Idalma in consorte, e parimente Isauro la dimanda. Onde volendo Leonida mantenerla ad Arconte e Climene ad Isauro, scendono furiosi dal trono e mettono mano sul ferro per battersi e, dimandati di sposar Fidaura et Alinda negano di farlo, e chiude Isauro la scena seconda con la canzona che segue, cantata divinamente:

Per far amante di bel sembiente  
Vuol esser genio e non beltà  
Ci vuol un vezzo che il cor lusinghi  
Ci vuol un brio che l'alma stringhi  
A consaccarli la libertà.

La scena terza vien formata da Climene e Leonida, l'uno motteggiando l'altro per le repulse date a Fidaura et Alinda. Nella quarta comparisce Elmiro vestito da donna con Lesbo e Cloridano, quale parla a' sudetti, e dice haver ricercato ne' più tenebrosi nascondigli senza haver havuto sentore di Elmiro il quale, sotto nome di Lidia, vien amato da novelli regnanti, e vien chiusa la scena [quarta] con una canzonetta da Climene in questo tenore:

<sup>9</sup> Although the author clearly bases much of his detail on the libretto, it is worth noting that he sometimes "corrects" the spelling and punctuation in his quotations. The first line of this example, which is presented in the text exactly as it appears in the source, reads in the libretto "Questa sì, ch'è bizzarria".

<sup>10</sup> The stage directions at the start of Act Two, Scene 1 in the libretto read, "Al suono di sinfonia si avanza la machina condotta da ventiquattro soldati, che facendo varii giochi, formano vago intreccio che serve per ballo".

<sup>11</sup> *i.e.*, after shouts from the people of "Evviva".

Chi per te non sente amore  
O non vive, o non ha core  
In quei labri sì vivaci  
Di Cupido stan le faci  
Per vibrar all'alme ardore.

Cloridano intanto, minacciando Lesbo di morte se non avvisa dove sia Elmiro e conducendo Elmiro da Idalma come sua schiava, dà termine alla scena quinta. La festa vien portata da Lesbo e da Elmiro, discorrendo del pericolo in cui si trovano, confidati però nella speranza.

Si volta la scena in delizioso giardino con statue e fonti di nobilissimo disegno, con lontananza di paese. Ove portandosi da una parte Arconte et Fidaura, e dall'altra Isauro et Alinda, restano queste dame assicurate da' fratelli dover esser portate al trono da Climene e da Leonida, e così termina la scena settima. Nell'ottava Fidaura et Alinda, rimaste nel giardino, mostrano haver l'affetto ad Elmiro [il] quale, accompagnato con Idalma sotto habito femminile, si conduce al giardino e, visto da queste, si ritirano per osservar a parte i successi, e termina l'ottava. Idalma, supponendo Elmiro esser donna e vedendolo sospirioso, procura consolarlo, e dandosi a crederne esserne amor la cagione, l'interroga de' suoi affetti, li vien risposto e da Elmiro, e da Lesbo, esser Elmiro. Si scopre e non si scopre per tale supplica come Elmiro pietà, et è chiusa la scena nona da Idalma con quest'arietta galante:

Fra il no, e'l sí  
Fra il sí, e'l no  
Che fare non so  
E in dubio cosí  
Qual seno di neve  
Sdegnar non si deve  
Amar non si può.

La scena decima si forma così: esce Idalma dal giardino, e mentre Elmiro la segue, è rattenuto da Fidaura e da Alinda e Idalma, vedendo che Elmiro non la segue, torna indietro et osserva a parte i successi. Fidaura et Alinda ciascheduna pretende Elmiro, egli non sapendo a chi dar la fede, per ingannarle promette in disparte a ciascheduna, pregando l'una e l'altra a compatirlo se finge amar la rivale, il che segue con bell'ordine, e vien terminata la scena con dui bellissime ariette di rinprovero e di gelosia da Fidaura et Alinda,<sup>12</sup> che partono. Soprraggiunge Idalma ad Elmiro e Lesbo, et havendolo riconosciuto per Elmiro, e volendo pure vendicarsi et amarlo, chiude la scena undecima con questa vaga arietta:

Io non ti do speranza.  
Se il core placherò  
Ancora non lo so

<sup>12</sup> Fidaura sings "Falli vezzi, e dalli baci", and this is followed by Alinda's "Ch'altra bella ti baci e godi".

Di quelli non mi fido  
Che mostrerò d'amar  
Ma l'alme d'ingannar  
Han per usanza. *e parte.*

Elmiro, facendo istanza a Lesbo che s'adopri a suo prò con Idalma, termina la scena duodecima con armoniosa cantata.<sup>13</sup>

Si muta la scena in boschetto di delitia con damaschi tirati sopra i rami degli alberi, con bellissimo scherzi pittoreschi, statue, scale e portici nobilmente arricchiti, fonti e viali magnifici e spatiosi e di somma letitia all'occhio, dove seguir deve il reale sposalitio, che a tal effetto vi è collocato pomposo trono, dove a suono di sinfonie si pongono Climene e Leonida, con numeroso seguito e nobilissime comparse. Arrivano in palco Fidaura et Alinda accompagnate dai fratelli, e si pongono sopra altro trono dirimpetto ai regnanti. In questa nobilissima scena si vede comparire un mostro di smisurata grandezza e terribile all'aspetto, rappresentante un rospo volante sopra del quale cavalcando lo Sdegno canta un'arietta tutta furore.<sup>14</sup> Dietro alla macchina del mostro spaventoso si vede in aria fra dense candide nuvole la Pace seguita da un coro numeroso di suoi ministri ben disposti per quel cielo nuvoloso, vista in effetto di somma letitia, e doppo haver la Pace e lo Sdegno altercato e contrastato assieme col canto.<sup>15</sup> Il mostro rappresentante lo Sdegno vomita per la smisurata et ardente sua bocca quantità d'huomini furiosi e terribili, et ristrettosi in picciolo volume si profonda, quando impetuosi scendono i seguaci della Pace in pari numero a quelli che vomitò lo Sdegno che, con diversi intrecci e ben misurati rigiri, fanno una lotta sparsa di belle e galanti forze, e mostrando cedere i seguaci dello Sdegno resta la Pace vittoriosa.<sup>16</sup> Serrata la machina celeste, scende dal trono Climene e Leonida e Arconte conduce per mano la sorella Fidaura, et Isauro Alinda, per consegnarle in spose a Leonida e Climene, che doppo molti contrasti negano di sposarsi con quelli, essendo invaghite di Elmiro, e serrano la scena decima terza con la partenza d'Arconte et Isauro furiosi per il successo. La decima quinta rappresenta Climene e Leonida disposti ad amar Elmiro creduto Lidia, già che si vedono dispregiati da Fidaura e da Alinda, e la scena decima sesta contiene un contrasto di queste dui amanti d'Elmiro, promettendolo ciascheduna a se stessa; e la scena decima settima et ultima dell'atto secondo è chiusa da Fidaura, che va adulandosi di dover ottener ella sola le nozze d'Elmiro.

---

<sup>13</sup> Elmiro's concluding aria in Scene 12 of Act Two is "Ho già provato/Che cosa è amor".

<sup>14</sup> According to the libretto, Scene 13 of Act Two takes place in a "boschetto apparato per lo sponsalitio reale". The action is described as follows: "Vengono a suono di sinfonia Climene e Leonida, e vanno sul trono. Escono Fidaura et Alinda, accompagnate da Arconte et Isauro, et si pongono sopra l'altro trono a dirimpetto". Sdegno's aria is "Voi ch'accendete/L'onte e i furori". It is while Sdegno sings that his followers "escono dalla bocca del mostro", according to the libretto, but see below.

<sup>15</sup> The scene closes with Pace's aria "Trionfi la pace/Tra gure e dilette", which is sung twice.

<sup>16</sup> The libretto expresses the action more delicately, as follows: "Scesi dodeci seguaci della Pace lottando con li dodeci allo Sdegno, formano vago intreccio che serve per ballo". The repeat of the aria specified in the libretto may possibly have been designed to accommodate the ballet.

Nell'atto terzo in teatro delizioso esce Arconte, e vedendo deluse le sue speranze di collocar la sorella sul trono et di sposar Idalma, tenta ferirlo e si fa furioso. Sopraggiunge Isauro che cerca rattenerlo, e sentendo il suo pensiero di privar del comando e della vita i precinpi da loro portati al trono, s'unisce con lui, e terminano la seconda scena col ritirarsi in disparte a causa che sopravviene Elmiro, Alinda e Lesbo, e standô Elmiro su la fintione d'amar Alinda, e con nuove promesse assicurandola, termina la terza scena, e dan principio alla quarta con la venuta di Fidaura che, sdegnata per la promessa che sente dare ad Alinda rimprovera Elmiro, [il] quale dicendogli esser questa una fintione, ma lei sola la sua cara, e cosí, dando speranze hor all'una et hor all'altra per acquietarle, chiude la scena quarta. Si scuopre Arconte et Isauro che, fingendo haver ricercato ma indarno Elmiro si li prostrano humili. Elmiro, fingendo di gradire le loro dimostrazioni d'affetto a parte però li dichiara disleali, e termina la scena quinta. Sopraggiunge Cloridano richiamando Elmiro, supposto Lidia, per parte di Climene. Elmiro mostra andar contro voglia, ma Arconte et Isauro animandolo et esibendosi in suo aiuto, Elmiro parte, e chiude la scena sesta. Intanto Arconte, Isauro, Fidaura et Alinda, disponendosi questi a sollevar i popoli contro i nuovi regnanti, serrano la scena settima, et Alinda e Fidaura su le gare gelose danno termine all'ottava, e partendo Arconte su le medesime gare chiudono la nona. Resta Fidaura che, con le furie del proprio dolore lagnandosi, compisce la scena decima; sopravviene Idalma, e ragguagliando Fidaura del tradimento fatto a' suoi germani, e che Elmiro è fatto sposo ad Alinda, la rende piú furiosa, e termina la scena undecima con una bizzarra canzonetta.<sup>17</sup> Restata Idalma sola riconoscendosi fra un Egeo di torbidi pensieri, fra speranza e timore parte, e serra la scena duodecima con l'aria che segue:

Cara speranza allettami,  
 Dammir riposo amor,  
 Se il foco di tua pace  
 M'incenerisce e piace  
 Tu l'anima diletta  
 Nell'adorato ardor. Cara etc.<sup>18</sup>

La terza<sup>19</sup> decima scena è portata da Climene che, stimando Elmiro donna,

<sup>17</sup> Scene 11 closes with Fidaura's aria "All'armi, al furore".

<sup>18</sup> "Cara speranza" is presented in the musical supplement of the *Gennaro 1687* volume and also in the musical supplement of this work. The libretto provides a seconda stanza:

Dolce costanza apprestami  
 Qualche riposo al sen  
 Se il dardo che m'impiega  
 Non sana la mia piaga;  
 Nell'anima tu restami  
 Col tuo ristoro almen.

<sup>19</sup> "tetza" in the original.

mostra violentarla, che segue tutta con bizzarro contrasto fra essi. Sopraggiunge Leonida e dà principio alla decima quarta scena e fingendo levar ad Elmiro, creduto per Lidia, la macchia dell'honore procura tirarla a sé e, venendo contrastato da Climene doppo lunghe ripresaglie, si cimentano all'armi; ma sopraggiunta Fidaura, e rappresentandoli lo stato del tradimento che li sovrasta, e la sollevatione de' popoli per sentire Elmiro vivo, sono necessitati a partire, e serrano la scena decima quinta. Elmiro resta con Fidaura, questa per indurlo al suo amore finge volerlo scoprire, e farli perdere in un punto e regno e vita, e mentre lo costringe a darli la mano di sposo, et egli ne li porge costringito dal timore, sopravviene da diversa parte Alinda et Idalma che, dando termine alla scena decima sesta, formano la scena decima settima, rendendo confuso Elmiro per le promesse fatte a tutte tre onde, rimproverato da tutte, resta con Idalma e con Fidaura, che rinfacciandoli la sua lascivia lo lascia con una bella aria con Fidaura,<sup>20</sup> e chiude la scena decima ottava. Fidaura parimente, ingiurandolo e querelandolo, serra la scena decima nona. Elmiro restando solo roverscia sopra il destino ogni suo accidente e termina la scena vigesima.<sup>21</sup>

Si mutò tosto la scena in un anfiteatro allumato con certi fanali rotondi sostenuti da statue, che spontavano in fuori con riguardevoli appartamenti, et alcune lontananze così bene tirate et al punto della prospettiva che portavano la linea visuale in longhissima lontananza. In sí magnifico teatro comparve Arconte seguito da un numero d'animosi soldati, e disponendoli a posti come per dare un assalto al palazzo reale, si sentì tutt'a un tempo un suono di strumenti bellici, e seguì un fiero et ostinato combattimento per le scale che conducevano alla regia sala, e per i portici del palazzo, che con lo scendere e salire degli assalitori et assaliti con un continuo rigiro, e menar di mani, di feriti e di morti, dava con grato terrore piú vista di martiale e vero assalto che d'attione scenica, et Elmiro fingendo di levar Idalma da' pericoli e dichiarandosi per Elmiro a' suoi soldati, si termina l'opera con le nozze di Climene con Fidaura, di Leonida con Alinda e d'Isaura con Elmiro.

Opera così ben portata e cantata che fa parer momenti quell'hore che in udirla si spendono.

\* 3

[*Gennaro 1687*, pp. 48-9]

Ma perché Vostra Signoria sappia che non solo il secolare, ma etiando le fanciulle ritirate negl'hospitali e luoghi pii si diletmano di cantare come fanno senza pari nel luogo pio degl'Incruibili. Il dí 12 di questo [mese] si cantò un oratorio in musica, compositione di quel Pallavicino, che non ha pari nella vivezza e nella vaghezza delle fughe e de' passaggi; la poesia era d'un tal Signor Dottor France-

---

<sup>20</sup> Elmiro's aria in Scene 18 of Act Three is "Baciale, baciale, se ti alletta".

<sup>21</sup> "duodecima" in the original (cf. note 7).

sco Maria Piccioli, et il soggetto era *Il trionfo dell'innocenza*<sup>1</sup> nella persona di Flavia, moglie di Cesare, Imperatore di Roma, accusata d'adulterio da Gallicano, fratello di Cesare, per non haver voluto acconsentire alle sue impure richieste; erano in numero di sedici le fanciulle che cantavano,<sup>2</sup> quali compirono così bene le parti à loro spettanti, che seminatorono tante consolazioni fra gl'uditori, quante furono le note che proferirono, e le voci che così dolci davan fuori. Ella sente in che virtuosi trattenimenti si consuma il tempo in questa dominante, scuola delle scienze, madre de' letterati e protettrice della virtù.

\* 4

[Gennaro 1687, pp. 67-71]

Ma parmi homai tempo di ragguagliarla d'altra virtuosa opera in musica,<sup>1</sup> che con applauso non ordinario si canta nel virtuoso e nobilissimo teatro Vendramino detto di San Salvatore, et eccone il suo argomento:

Tiberio decimoprimo ottenne dui riguardevoli trionfi contro i persiani, l'ultimo de' quali col mezzo di Mauritio, che discese Ormida, loro re. Tiberio finalmente concessa a Mauritio in consorte una sua figlia, li renuntia anche l'impero.

#### PERSONAGGI

Mauritio, favorito di Tiberio, portato dal  
Signore Domenico Cecchi di Mantova<sup>2</sup>  
Tiberio, Imperatore, cantato dal  
Signor Giuseppe Scaccia di Parma<sup>3</sup>  
Cosroe, Re di Persia, rappresentato dal  
Signor Francesco Antonio Pistocchi  
Ergilda, sua moglie cantata dalla

\* 3

<sup>1</sup> The music is lost. The title is not unique to oratorio; Lotti set an opera (libretto by Rinaldo Cialli) of the same name for the Teatro di Sant'Angelo in 1692. The same subject was treated in a host of other seventeenth-century operas.

<sup>2</sup> Zorzi ("Oratori", VI, 265) gives the date as "MDCLXXXVI", possibly from an earlier version, for she lists 15 (rather than 16) *personaggi*: Testò; Cesare, Imperatore di Roma; Flavia, sua sposa; Gallicano, fratello di Cesare; Gustavo, consigliere di Corte; Innocenza; Pudicizia; Messo; Speranza; Verità; Ulderico, cavalier di Sicilia; Ostilia, sua consorte; Aristeo, fratello d'Ulderico; Oberto, servo di Gallicano; and Maria Vergine.

This list of characters establishes beyond doubt that *Il trionfo dell'innocenza* was not related to Pallavicino's *Il trionfo della castità*, which was given in Modena in 1688. Based on Giovanni Matteo Giannini's libretto, it required the roles of Testò; Santa Genesa; Sifrido; Alimondo; Gloraspe; Calunnia; Innocenza; Maria Vergine; Elvio; Cameriere di Gloraspe; Castità; and Tentazione (I-MOe Mus. F. 895). According to the libretto (I-MOe LXX.I.27), it was performed "nelle vicinanze di Treveri".

\* 4

<sup>1</sup> The opera was Domenico Gabrielli's *Maurizio* (libretto by Adriano Morselli).

<sup>2</sup> Domenico Cecchi (*detto* Il Cortona) was a famous *castrato* whose opera career had begun in 1673.

<sup>3</sup> *Maurizio* was dedicated to Ranuccio II, Duke of Parma and Piacenza (cf. Illustration 7).

Signora Francesca Catarina di Modona  
Placilla, figlia di Tiberio, espressa dalla  
Signora Barbara Riccioni<sup>4</sup>  
Cirene, Principessa d'Egitto, amante d'Ircarno, cantata dalla  
Signora Margherita Mugnai  
Ircano, Principe d'Egitto, finto Prisco, portato dal  
Signor Antonio Borghi, del Signor Marchese Rangoni  
Leno, servo faceto di Cosdroe, parte del  
Signor Bastiano Orfei

Io non anderò ragguagliando Vostra Signoria di scena in scena, come feci nella prima descrittali, perché saria un modo troppo crudele di torturare la sua pazienza. Le dirò solo che è così ben cantata e portata quest'opera che tira a sé la maggior parte de' popoli. Par che abbiano questi signori musici le catene d'Ercole in bocca, e co' rigiri della voce formando tante anelle, legano et obbligano a più volte ritornar a goderli. Canta la Signora Barbara Riccioni un'arietta che dice:

Che m'inganni quel bel volto  
Noi posso credere,  
Alla boca di rubino,  
Ove ride il mio destino,  
Mi convien cedere.<sup>5</sup>

Ma con tanta gratia che necessitò un poeta a far volare per il cielo del teatro in lode della cantante il sottoscritto sonetto.

#### SONETTO<sup>6</sup>

Bella ceder convien, eccoti il core  
A quel musico labro, omai soggetto,  
Ragion già vuol, che in così vago oggetto  
Bandisca le barbarie, e abbracci amore.

Allor che canti, incanti, e con stupore  
Regna in Barbara voce ogni diletto  
Alla cui soavità cede ogni affetto  
Rapisce ogn'alma in estasi d'amore.

---

<sup>4</sup> Barbara Riccioni (*detta* La Romanina) was identified in some libretti as a "virtuosa di Mantova". She was active from c. 1686 until the early years of the eighteenth century. The praise lavished on her in this account is unexpected but characteristic of the ecstasy into which devotees of the early *prime donne* often went. Since no singers are named in the libretto, she has not previously been linked with this work.

<sup>5</sup> There are several versions of *Maurizio*, and the one on which *Pallade Veneta* reports here was apparently the first, for the aria "Che m'inganni" appears in Act Two, Scene 7 of a version that appeared in the 1686-87 Carnival season but was eliminated in other (presumably later) versions. This aria and "Venticello che tacete", which is also from *Maurizio*, are discussed in Chapter 3 and given in the musical supplement.

<sup>6</sup> See Illustration 11 for a reproduction of the original sonnet.



Io dal tuo dir la mia speranza apprendo  
Che se non può ingannar un vago viso  
Il mio destin nel volto tuo discerno.

Or la sorte variabile ravviso  
Non trasse il suon un'alma dall'inferno?  
Il tuo canto dà a molte il paradiso.

\* 5

[Gennaro 1687, pp. 79-82]

Sono a godere qui le delitie carnevalesche il Signor Prencipe di Bornit<sup>1</sup> della casa di Brandemburgo che, con la sua consorte e nobilissimo seguito, frequenta i teatri, e spesso si portano in maschera per vie più godere la libertà. Non voglio lasiar di dirle le meraviglie che fece il Pascià<sup>2</sup> di Napoli di Romania condotto da uno di questi nobilissimi signori ad un'opera musicale. Stavasi questo accompagnamento da diversi nobili in un palchetto, e vedendo scender da alto la lumiera, che doveva render chiaro il teatro, come la vidde ferma, disse *bene, bene*, e dimandò se l'opera era per anco finita.<sup>3</sup> All'alzarsi della tela, restò ammirato, rappresentandosi all'occhio scena pomposa, et un intreccio di nobilissimo ballo; richiesto se li piaceva, disse che anco davanti al gran signor si balla ma non così bene, al sentire le voci de' cantanti pareva incantato, e pregò quei signori a condurre ogni sera i musici in sua casa, o lui al teatro. Sul fin dell'opera, vidde un abbattimento terribilmente rappresentato, e disse *bravi soldati*. Li fu risposto che quelli erano bravi da burla, ma che ne haveva la Republica de' bravi da vero. In fine, essendosi maravigliato del numeroso concorso, li fu detto che non era solo quel teatro, ma che ve n'erano cinque d'opere musicali, e dui di comedie, sempre pieni, oltre la gente che si porta a festini particolari, ed al Ridutto del gioco; parve a questo dire che restasse sorpreso, e dopo diede in questa esclamazione di meraviglia: *Oh! in Costantinopoli guerra, peste e fame far sempre digiuni, sempre piangere, mai far allegrezza; e pure Dio non ci vede perché vuol tutto il suo bene a' cristiani*. Et in vero non poteva un infedele parlar più sanamente, essendo Id-dio così favorevole, che proprio pare che siamo le sue delitie, pur che una volta le nostre colpe non ce lo rendino sdegnato.

<sup>1</sup> Probably Bayreuth. See \*9.

<sup>2</sup> "Bascià" in the original.

<sup>3</sup> To judge from the description of the Teatro di Ss. Giovanni e Paolo (and particularly of its chandelier) in *Le Mercure Galant* of Mars 1683 (quoted in \*A28), one would imagine that this account is likely to relate to that theatre. Like this document, that account includes quotations from members of the audience. If the theatre was Ss. Giovanni e Paolo, then the opera witnessed was Pallavicino's *Elmiro*. The work ends with a battle between the Athenians and the Corinthians.

[Gennaro 1687, pp. 82-83]

Martedì 21 del corrente [mese] si cantò nella chiesa del pio ospedale de' Mendicanti *L'Erodiade, o vero la morte di San Giovanni Battista*,<sup>1</sup> opera e di poesia e di musica così galante e così ben cantata dalle fanciulle di quel luogo pio che sono spronate a replicarla, per soddisfare la curiosità di tutti. Havevano fra la numerosa audienza principi e principesse; e questi erano i personaggi:

Erode  
 Monima, sua moglie  
 Erodiade, sua cognata  
 Salome, figlio d'Erodiade  
 San Giovanni Battista  
 Testo

[Gennaro 1687, pp. 87-8]

Io non passo a descriverli in particolare ogni teatro perché dubito d'infastidirla. Li dirò solo che oltre li nobilissimi e famosissimi teatri di San Giovanni Grisostomo e San Salvatore, vi sono il teatro di Ss. Giovanni e Paolo, di Sant'Angelo, e San Moisè, in qualsiasi de' quali si recitano opere musicali con grand'applauso, et in particolare nel nominato e famoso di Ss. Giovanni e Paolo, del quale mi riserbo le lodi nel mese prossimo futuro. Vi sono in oltre dui teatri di commedie, uno detto di San Samuele<sup>1</sup> e l'altro di San Casciano,<sup>2</sup> né quali recitano con

\* 6

<sup>1</sup> *L'Erodiade* is the earliest oratorio recorded by Zorzi for the Mendicanti ("Oratori", VII, 326), but she notes two works of the same name, both by Legrenzi and both in 1687. The libretto by Giovanni Battista Neri involves the characters listed here. Another libretto, by Francesco Maria Piccioli, is in I-Mb. No music by Legrenzi for an oratorio of this name survives. Smither's commentary on Legrenzi (*Oratorio*, p. 310) suggests that *Erodiade* had earlier performances outside Venice.

\* 7

<sup>1</sup> San Samuele was opened as a comedy theatre in 1655, and it was not until 1710 that a season for opera was instituted.

<sup>2</sup> Comedy figured in the pre-history of the Teatro di San Cassiano, that is, in its existence as a Tron family enterprise prior to its opening as a public theatre in 1637; cf. Mangini, *Teatri*, pp. 33-8). There were several periods during which no operas were performed there: 1660-65; 1667-78; 1681-2; 1684-89; and 1692-5 (Galvani, *Teatri*, pp. 22-5). There are hazy reports of comedies during some of these periods (Mangini, p. 41), but the testimony of *Pallade Veneta* is of interest in establishing that the theatre was definitely presenting comedies at this time.

There were also comedies here in the autumn, as we read in this report from the *Ottobre 1687* issue (p. 75): "S'aprirono i teatri di San Casciano e San Samuele per le solite commedie d'istrioni; nel primo recita con grido e fiorita udiienza una compagnia del Serenissimo Signor Principe Alessandro Farnese, e nel secondo con non meno «nonmina» in the original] applauso una [compagnia] dell'Altezza Serenissima del Signor Duca di Mantova. Although the precise limits of the autumn theatre season varied from decade to decade it appears in this era to have started around the feast of Santa Teresa (15 October) and to have ended for the Novena of Christmas, *i.e.*, on about 15 December. The complexities of the opera calendar are discussed in E. Selfridge-Field, "Refining the Chronology of Venetian Opera", forthcoming.

applauso e concorso dui compagnie di comici del Serenissimo Signor Principe Alessandro Farnese di Parma.<sup>3</sup>

\* 8

[Febbraio 1687, pp. 7-9]

Avvisano di Vienna il di 19 del caduto essersi eretto nella chiesa degl'Agostini Scalzi per nome di Sua Maestà Cesarea pomposo catafalco, con vaghi ma mesti ornamenti di statue, figure, emblemi et iscrizioni denotanti la pietà, giustizia et altre virtù dall'augustissima Imperatrice Eleonora<sup>1</sup> et possedute, fra' quali, e un numero grande di grossi doppiieri, spiccava sotto maestoso baldacchino la tomba ornata con l'imperial diadema, e con le regie corone d'Ungheria e Boemia. Fu lunedì sera, 13 gennaio, con funebre vespro intonato dal vescovo e principe di questa città, assistito da otto prelati, dato principio alle solenni esequie della defonta Maestà con l'intervento degli augustissimi regnanti, principi, et aulici più cospicui, con numeroso popolo, e non solo in questa sera, ma anco nei seguenti tre giorni, nei quali pontificarono rispettivamente il vescovo principe sudetto [e] quello di Possega<sup>2</sup> e Neustatt,<sup>3</sup> assistiti dalla primaria prelatura, con l'intervento ogni volta delle maestà loro e prenomato seguito, restando finalmente terminata la solenne funzione giovedì con la celebratione di continue messe lette e cantate, e con altre preci funebri, doppo di che fu dai deputati delle parti interessate dato principio alle sessioni per la divisione dell'eredità, e licenziata la famiglia dell'augustissima defonta.

---

<sup>3</sup> The Abbot Vincenzo Grimani, co-director (with his brother Giovanni Carlo) of the Teatro di San Samuele, was the original patron of the company of Francesco Calderoni (*detto* Silvio) and his wife Agata (*detta* Flaminia). Although they went over to the service of the Duke of Parma, they continued to perform here, and in fact it was in 1687 that they attracted the attention of the Elector Maximilian Emanuel of Bavaria (Mangini, p. 72). The Roman actor Pietro Cotta (*detto* Celio), who was trained by Calderoni, became an independent agent at about this time and may have performed in the Teatro di San Salvatore (*op. cit.*, p. 55).

\* 8

<sup>1</sup> The Dowager Empress Eleonora of Gonzaga-Mantua, the second wife of Ferdinand III (d. 1657), was a great patroness of Italian music and employed a succession of prominent opera composers to direct the music in her private *cappella*. The church of the Scalzi is repeatedly shown in these documents to have marked lavishly the joys and sorrows of Austrian rulers.

One reference to the deceased Empress occurs in a later passage of the February 1687 volume. On pp. 98-9 we read: "Alli sei si tenne in corte una erudita e privata accademia, e questa sera o dimani si farà da' cavalieri del Serenissimo Arciduca Giuseppe una comedia improvisa per darli qualche divertimento, doppo qualche picc[ol]la indisposizione sofferta, dalla quale si è affatto liberato; né altro traspira in corte delle solite allegrie carnevalesche a causa del lutto per l'Imperatrice Eleonora". On p. 100 we find this note concerning the forthcoming childbirth of her successor, Eleanor Magdalene of Neuburg: "Si portorono l'altr'hieri queste Augustissime Maestà privatamente alli carmelitani scalzi, dove ascoltorono messa piana per implorare da Dio felicità al vicino parto dell'Imperatrice".

<sup>2</sup> Pössneck.

<sup>3</sup> Neustadt.

[Febrero 1687, pp. 15-17; 21-2]

Arrivò qui, come si scrisse sul fine della passata [settimana], l'Altezza Elettorale di Baviera<sup>1</sup> con numeroso corteggio, dove si va trattenendo con sua inesplicabil[e] satisfattione col divertirsi passeggiando hora in maschera, sentendo hora opere musicali, hora con festini, et hora col gioco al ridotto, dove si prende molto diletto, mostrando la sua natia generosità anco nel perdere.

Passano tra esso Signor Duca e Sua Altezza di Mantova continue visite e reciprochi banchetti, havendo l'Altezza Sua di Mantova fatto venir di là ricche argenterie. Si trattiene Sua Altezza Elettorale in maschera per fuggire le suggestioni de' complimenti e godere la libertà del Carnevale. Si crede però a Quaresima sia per rendersi cognito, e con tal'occasione poter con libertà vedere questo ricco tesoro di San Marco, e le meraviglie di questo arsernale, e doppo portarsi per Roma ai proprii stati avanti la Pasqua.

Molti sono li principi stranieri che qui soggiornano, et è molto tempo che questa dominante non ne ha goduti tanti assieme.<sup>2</sup> Fra questi vi è il Principe di Savoia, Montecucoli, e Lubomischi,<sup>3</sup> Gran Maresciallo di Polonia, et il [di] Baaden. Il Signor Principe di Barait,<sup>4</sup> nepote del Signor Elettore di Brandemburgo, che pure si trova qua con altri principi e loro principesse consorti, quale offerisce mandare a questo publico duemila fanti, di che ne ha già spedite le commissioni per sollecitare la marchia a questa volta a primo tempo, attendendosene parimente mille del giovine Principe di Valdech.<sup>5</sup>

Partì il Serenissimo Principe di Bransvich<sup>6</sup> per i suoi stati, et all'incontro è qui comparso il Signor Principe di Vvolkempitel,<sup>7</sup> figlio del Duca d'Hannover.

[...]

Dicesi che questa Altezza Elettorale di Baviera, portatosi al luogo pio degl'Incurabili per sentire un'oratorio in musica<sup>8</sup> che cantavano quelle virtuose fanciul-

\* 9

<sup>1</sup> Maximilian Emanuel.

<sup>2</sup> This points, probably, to the military endeavours of 1687 and preceding years, which are never far from the author's mind.

<sup>3</sup> Probably Stanislas-Heraklius, who maintained a correspondence with Italian scholars.

<sup>4</sup> Bayreuth.

<sup>5</sup> Son of the military leader Georg Friedrich Waldeck.

<sup>6</sup> Brunswick.

<sup>7</sup> Wolfenbüttel.

<sup>8</sup> If this was a new work, there is now no trace of it. Zorzi shows the *Incurabili* to have had a longer association with the oratorio prior to 1687 than the other three *ospedali*. The two oratorios that had been presented previously here were *Santo Francesco Xaviero* (libretto by Camillo Badoer; music by Pallavicino in 1677) and *Maria Maddalena* (1686). Although Zorzi ("Oratori", IV, 542) cites Caffi for wrongly reporting the date of *Iberia convertita* (another *Incurabili* oratorio) as 1683, she repeats the error (VII, 324). Nonetheless, her detailed report for *Iberia convertita* (IV, 541-2) is presumably correct in bearing the date 1688. It would seem likely that Pallavicino, in his capacity as *maestro di coro* at the *Incurabili*, would have composed the music for *Maria Maddalena* and *Iberia convertita*, as well as for the oratorio cited in this document. According to Zorzi's citation (V, 87), *Maria Maddalena* was performed on the feast of the saint in 1686, and it was dedicated by the "fratelli dell'oratorio degl'Incurabili" to the Doge, Marc'Antonio Giustiniani.

le, fu tanta la satisfatione che provò quell'Altezza che fece un regalo di cinquanta ungheri alle cantanti. Et in vero si porta così generosa in ogni sua attione prudente e rispettosa che fa vedere incassata in oro soprafino in virtù sovrumane quella pietra pretiosa di valore col quale Sua Divina Maestà ha voluto arricchire quel braccio che così gloriosamente si maneggia contro il Trace nemico.

Anche il Signor Prencipe di Baraith, con la Signora Principessa sua consorte, si portano con atti così generosi e magnanimi che rendono ammiratione. Spendendo somme considerabilissime hora in festini, hora in banchetti, et hora in donativi che eccedono la credenza.

\* 10

[*Febraro 1687*, pp. 24-8]

Il Giovedì Grasso,<sup>1</sup> avanti l'eccelso palazzo di questa serenissima republica, s'innalza un teatro con doppio ordine di colonne, con statue e fuochi artificiatì, come nobilissimo s'è eretto in quest'anno, dove fra colonna e colonna stavano quantità di statue rappresentanti cavalli ben adornati, e di sella e di freno, quali al comparire di Sua Serenità con l'Ecceleso Consiglio e Senatori, et essendo ripiena la gran piazza di popolo et il mare di barche, apertosi questo nobil teatro, si videro i cavalli montati da tanti cavalieri, parte mori e parte christiani, quali, scesi sul piano del palco, fecero un bellissimo e virtuoso combattimento nel quale, restan- do i mori perdenti, furono da vincitori portati dentro, e si serrò il teatro con un nobilissimo ballo. Et ecco una compagnia di soldati, vestiti con ricche giubbe, che, marchiando in buon ordine e portando chiascheduno un gran spadone a dui mani inalberato a suono di trombe e di tamburi, fanno ala all'intorno del teatro, dove è condotto in mezzo di loro un grosso e smisurato toro, quale, legato et fermo, s'accosta uno de' sopradetti soldati con il suo spadone, et in un sol colpo li recide con bellissima e valorosa maniera il gran capo del collo. Il che fatto con suoni et applausi e liete voci de popoli, si vidde dal teatro uscir fuori una grossa e smisurata aquila volante, sopra la quale sedea un ardito e generoso gionine, quale, sopra d'una corda che dal palco era tirata alla sommità dell'alto campanile di San Marco, se ne volò alla cima, sventolando continuamente una bandiera con le maniere più fine di tal'arte, accompagnato sempre dal grido della plebe, alla quale pareva che Giove di bel nuovo mandasse in terra l'aquila a rapire i Ganimedi.<sup>2</sup> Alla metà del volo, fece anch'egli volar per l'aria quantità infinita di fogli, in cui si leggeva un bellissimo madrigale. Arrivato sul pinnacolo dell'alta torre, e sceso

\* 10

<sup>1</sup> Giovedì Grasso was the last Thursday before the start of Lent. It was the sort of festive occasion that Mardi Gras was elsewhere, but Thursday was preeminent over Shrove Tuesday in Venice because it was a commemorative feast recognizing the Patriarch of Aquileia.

<sup>2</sup> Zeus changed himself into an eagle so that he could abduct Ganymede, who subsequently became cup-bearer of the gods.

dall'aquila, s'attaccò ad altra corda, che dall'altezza medesima si distendeva sopra del mare, legata ad un albero di grosso legno, in distanza di cinquecento passi, e con una bandiera alla mano sempre sventolandola s'en volò precipitoso all'in giù con ammirazione e gusto del popolo. Terminato il volo, si diede fuoco alle statue d'artificio, che fu appunto sull'imbrunir della sera, che per li scherzi vaghi de' razzi, degli spiritelli, e de' rigiri di quelle fiamme ammaestrate dall'arte compirono il più desiderabile e lieto giorno che godere si possa.

\* 11

[*Febbraio 1687*, pp. 36-41]<sup>1</sup>

Amoreggiavano una galante e ben nata zitella un ballarino e un pittore, a segno che, se l'uno era cera al fuoco, l'altro era neve al sole. Finalmente si struggevano ai raggi dell'amata bellezza l'uno e l'altro. La giovine era più del pittore che del ballerino invaghita, con tutto ciò havendo questo appresso il padre della fanciulla più credito e più calde le raccomandazioni, fattala chiedere, pochi giorni sono, l'ottenne.

Questa, che non ardi far testa alla volontà de' genitori, si sposò col ballarino, ma con sua poca satisfazione. Lo sposo, e per l'allegrezza del bello acquistato e per dar saggio di sua virtù, ordinò una bella mascherata con galante comparsa di dieci ballerini, et un giorno di carnevale uscirono con strumenti per far un balletto su diverse piazze di questa città, et ordinò alla moglie che lei ancora si mascherasse, e con lui uscisse per divertirsi. E perché avisò la sposa di questo suo pensiero qualche giorni prima, instigata da Amore, mandò al pittore un habito simile in tutto a quello che ella si doveva mettere, e l'accennò quello che ella pensato aveva, per divertirsi con lui tutto quel giorno.

Uscì la mascherata de' ballerini di casa, e lo sposo consegnò la sposa a suo padre, che mascherato lo seguiva, acciò il vecchio suocero n'avesse cura, e non la lasciasse smarrire per il folto popolo. Arrivati su la prima piazza e fatto fare uno spatioso cerchio alla gente, dierono principio ai loro balli, e la sposa si trovava appoggiata al braccio del suocero senza mai distaccarsene, e senza far parola, ma solo co' cenni di sì o di no rispondeva al vecchio se di cosa alcuna l'interrogava. Ecco intanto il pittore in maschera: questo aveva un giovine in bottega di quindici in sedici anni della statura giusto della sposa, e havendolo vestito secondo l'ordine havuto, et instruitolo di non parlare e di mai distaccarsi dal braccio del suocero della sposa, s'avvicinò, e con bel garbo, mentre il vecchio stava tutto applicato alle belle mutanze e capriole de' piedi del figlio, si staccò dal suo braccio la nuora, e s'appoggiò il giovine del pittore, et egli con la sposa si divertirono per la città, discorrendo de' loro infortunii, e da amore mal ricompensati affetti. Intanto il vecchio padre, supponendo haver la nuora al fianco, qualche volta li

---

\* 11

<sup>1</sup> This is a Carnival tale, the second of two given in this volume.

domandava se fosse stracca, se voleva sedere, et altre simili cose per mostrarsili affettuoso, et il giovine del pittore, con un chinare o crollar di capo, li rispondeva senza far motto, né proferir parola. Arrivata la sera, il pittore e la sposa, in qualche parte consolati, si portorono in quella piazza dove sapevano doversi fare l'ultima mostra del ballo, et avvicinati destramente al vecchio con l'istessa facilità di prima, fecero il secondo cambio, et ognun di loro ritornò sul suo, riconducendo il pittore il suo giovine a casa, che havea fin allhora fatto da garzon di medico, col tenerli la mula, et il vecchio e la nuora, che la stimò una delle più modeste donne che passeggiino le strade di questa gran città. Anzi che tornato il figlio a casa, li disse così, presentandoli la moglie, «To, pigliati questa tua mignatta, che mai in tutt'hoggi mi s'è staccata dal braccio»,<sup>2</sup> pareva giusto che avesse paura di esser rubbata, cosa che rallegrò il marito, credendola tutta sua e più la sposa, che si avvide di haverla fatta pulita. Mi sovviene di quello che sentí una volta dire con gran prudenza da Vostra Signoria in occasione che doveva maritarsi una delle sue galanti, belle e virtuose nepoti, cioè che alle donne bisogna darli un marito di genio, in altra maniera non si maritano, ma s'imprigionano, e pur è vero.

\* 12

[*Febrero 1687*, pp. 49-53]

Vedendosi ogni sera prencipi mascherati e senza maschera, hora su la piazza, hora alle musiche, a ridotto, a' festini, et alli spassi carnevaleschi, nobilitando il tutto con la propria persona e maestoso seguito, si sono fatte diverse di ballo. Un nobile fra gli altri fece un ballo di dame la domenica del carnevale,<sup>1</sup> che per il concorso della nobiltà e patritia e forastiera, per la presenza di tanti pincipi che qua si ritrovano, per la ricchezza degl'apparati e de' sontuosi rinfreschi non ha avuto pari; la onde questo solo sono a descriverli.

Gode questo nobilissimo signor uno de più cospicui, magnifici e galanti palazzi che siano in questa città di Venetia, desiderando pertanto di dar un saggio della sua splendidezza all'Altezza Elettorale di Baviera per divertimento dell'istessa, e degl'altri prencipi, ordinò in sua casa il suddetto ballo. Adornato pertanto il suo palazzo di ricchi quadri, di damaschi, di velluti, e d'arazzi così vaghi come pare[v]ano i tessuti da Arenne,<sup>2</sup> dispose in 3 grandi e spatiose sale sedie per quattrocento delle principali dame, che invitate comparvero con abiti così ricchi e coperti di gioie che portava ognuna di loro il valore di più migliaia. Queste ricevute con la maggior cortesia, assistite, servite, e trattenute da sopra 1500 cavallie-

---

<sup>2</sup> The quotation marks do not appear in the original.

\* 12

<sup>1</sup> 12 February. A similar event given by the nephews of the late procurator Morosini is described in I-Vnm Cod. It. VI-464 = 12108), entries of 8 and 15 February 1687.

<sup>2</sup> Arachne, who excelled in the art of weaving, was turned into a spider after having challenged Athena to a weaving contest.

ri, e patritii e forestieri, e da diciasette precinpi, doppo qualche tempo si principorono due balli in due gran sale allumate dai fiocchi di lampade di christallo di monte, da numero infinito di torcé; che durò fino alle sette della notte. Nella terza gran sala, vi erano sopra lunga tavola preparate le confetioni et i dolci in numero di sopra cento, bacili reali tutti colmi delle più fine galanterie che fabri-chi questa dominante. Doppo le sette data il rinfresco ai precinpi, dame, e cavalieri, si diede principio a' balletti, dove ebbero campo molti cavalieri e dame di far conoscere i loro talenti nel ballo. Anco Sua Altezza Elettorale ballò con diverse dame con sua molta sodisfattione et ammiratione d'una tanta magnificenza. Vestiva l'Altezza Sua una velata di colore pendente alle rose secche, con gli alamari, bottoni, et occhieli tutti di diamanti, a segno che ad ogni muover di vita, fra tanti lumi non si distingueva se fosse un precinpe o un sole, così tramandava folti i riflessi di tante gioie illuminate. Molte belle cose occorsero, delle quali per non haverne l'intera notitia, non voglio impegnarmi nel racconto, li basti solo sapere che in cera si spese sopra mille e cinquecento ducati, elle poi col suo giuditio elevato argomenti la spesa del resto.

Altri festini, come disse a Vostra Signoria, si sono fatti, e ricchi e splendidi, con numero infinito di nobiltà, ma niuno ha pareggiato il descrittoli.

\* 13

[Febbraro 1687, pp. 53-55]

L'istesso giorno<sup>1</sup> il Signor Ambasciatore di Francia fece pure una bella e galante festa nella Chiesa della Madonna dell'Orto<sup>2</sup>, dove si cantò messa, con bellissima musica, et il *Te Deum*<sup>3</sup> in rendimento di gratie a Sua Divina Maestà per la salute ricuperata dalla Maestà del Re di Francia, et il giorno fece ricca colittione con tutti i cavalieri della natione et altri che vi concorsero, con molta generosità, e la sera festino, e perché la mattina si dispensò un galante sonetto ne li trasmetto la copia.

Finge il poeta che la morte se ne stesse leggendo sul libro del tempo, e vedendo così grandi, colme di gloria e numerose l'attioni del Gran Luigi, senza osservare dell'istessa Real Maestà gl'anni, lo stimò già vecchio, e come tale lo destinò a morire. La giustizia

però ripigliando le parti  
di così alto monarca  
rintuzzò lo strale  
alla

\* 13

<sup>1</sup> 12 February.

<sup>2</sup> The church of the Madonna dell'Orto in Cannaregio was strongly linked with French affairs, owing to its proximity to the French embassy. See Talbot, "French Ambassador", pp. 32-3.

<sup>3</sup> The *Te Deum* was possibly by Legrenzi; one by him survives in I-Rvat, Cappella Giulia. See also Selfridge-Field, "Vivaldi's *Te Deum*", pp. 44-5.



parca, et immortale lo  
dichiarò. E que-  
sto fu il So-  
netto.

SONETTO

Nell'histoire del tempo il vario corso  
De' fatti degl'eroi morte leggea,  
Vidde che il Gran LUIGI havea già corso,  
Quanto si raccar potria Marte ed Astrea.

Vecchio stimollo all'opre, e già trascorso  
De suoi giorni il destino ella credea,  
Onde, ch'ancor visse hebbe rimorso,  
E muoia, sententiò, l'horribil Dea.

Ma giustitia il soccorre, e'l crudo strale  
Della parca rintuzza; indi dichiara,  
Ch'a lui veruna età non sia mortale.

Viva dunque, e trionfi. E intanto impara  
Il mondo ammirator, che un'immortale  
Vița a LUIGI eternità prepara.

\* 14

[*Febraro 1687*, pp. 55-8]

Ma perché promisi a Vostra Signoria nella passata del mese di gennaro condurla di bel nuovo in maschera con l'imaginazione, eccomi a servirla.<sup>1</sup> Io suppongo che in tutte le città dell'Italia unite insieme non vi si vedono tante maschere in tutto il tempo del carnevale quante Vostra Signoria ne vede ad un girar d'occhio in questa gran piazza, e perché ella vien di lontano, si contenti di meco venira sedere sotto questi portici alla vigilanza. Osservi che ricchezze d'habiti, che belle foggie, che bizzarre inventioni. Ecco una maschera vestita da Diogene che, con quel gran lanternone, va cercando, un huomo; costui a quel che cerca gl'homini fuori, vuol dire, che non ne ha in casa sua. O bella galanteria! Osservi quella gran testuggine, sopra la quale sta collocata quella maschera, par proprio, che la testuggine camini, e la maschera sia portata e pure la maschera porta la testuggine,

\* 14

<sup>1</sup> This document is included to show how even casual music-making was woven into the rich brocade of Carnival life; it also addresses Angela Caterina Lupori with unusual directness; and finally it demonstrates what a diverse cast appeared in the "teatro di meraviglie" that was Carnival. No opera production can have been half so lavish as life itself during this season.

e la porta co' piedi inceppati. O signora Angela! Quanti in questo mondo hanno l'apparenza di grandi, di ricchi e contenti, con gl'applausi popolari, appunto come la maschera che ella cede, e pure sono più degli altri inceppati fra le cure e fra gl'affanni. Ecco due gran pulcinelli con le bandiere alla mano, e dietro di loro un numero infinito di piccoli pulcinellini in marcia. Questa foggia di maschere, credo che fosse ritrovata da Epicuro, poiché non hanno che ventre a naso. Miri una compagnia d'ebrei col Talmud alla mano, fanno le ceremonie di circumcissione, sente che cantar confuso, dice il vero il proverbio, quando per descriverci una gran confusione suol dire «par giusto una Sinagoga».<sup>2</sup> Ecco un ballo di pigmei. Il carnevale è giusto un sogno, quando le specie libere dalla ragione, vestendosi l'una dall'altra, fanno anch'esse le loro mascherate, senza ritrovarsi né principio, né fine nei loro attentati. Guardi questo dottore, con quel truffaldino, questi fingono la sapienza e l'ignoranza, ma a considerarla bene, è tutta afinità. Ma vedo comparire una bella e vaga divisa con le spade alla mano, questi battono altra moresca, simile quella che Vostra Signoria vidde nel mese passato. Sentiamo il sonetto:

*Gl'amanti guerrieri*  
*Alle nobilissime e gentilissime dame venete.*

Il dio delle battaglie e degl'amori,  
La dea, che al terzo ciel risiede in trono,  
Mandano voi dame dell'Adria, in dono  
Uniti all'armi nostre, i nostri cori.

Lungi scettri da noi fasti e tesori  
Di tromba no, di dolci baci al suono  
S'impugni il brando, e qual'aereo tuono  
Semini ovunque passa ire e terrori.

Alla quiete d'un cor, l'oro è comera,  
Il comando è velen, studio è tormento.  
Bellezza sola ogni tumulto accheta.

Se bell'occhio ti mira il duolo è spento  
D'ogni desio bocca ridente è meta  
Sopra il soglio d'un sen regna il contento.

\* 15

[Febraro 1687, pp. 60-2]

Ma voglio liberarla dal tedio e ricondurla in sua casa, donde con l'immaginazione si partì per portarmi all'opera musicale nel famoso teatro di Ss. Giovanni

---

<sup>2</sup> There are no quotation marks in the original.

to usò con le fanciulle del pio ospitale de' Mendicanti, quali hebber l'honore di replicare all'orecchie di Sua Altezza Elettorale il virtuoso loro oratorio sui primi giorni della quaresima.

\* 17

[Febraro 1687, pp. 64-6]

Non so se facessi o no mentione a Vostra Signoria nella mia [lettera] di genaro del teatro di Sant'Angelo,<sup>1</sup> che se mi fosse andato in oblivione, non voglio tralasciar d'incaminarli una copia di galante sonetto col quale fu honorata la Signora Angelica Vittaloni, cantante così vezzosa che merita lodi. Rappresentava questa signora la parte di Fulvia, e cantava un'arietta che cominciava:

*O quanto voglio ridere  
Se un dì tu perdi il core.*

ma con tanta disinvoltura, e gratioso modo, che rapiva; onde necessitò una pena a grondar lacrime, e dir così:

#### SONETTO

Fulvia dai pene all'alme, e fan le pene  
Soavi ancor le voci tue canora,  
E con le luci fulgide e serene  
Susciti negl'amanti immenso ardore.

Tu sola, avvezza ad emular Sirene  
Con dolce tirannia, tormenti il core,  
E spirando beltà puoi su le scene  
Il torto vendicar fatto ad Amore.

Perché se i lumi tuoi rimiro intanto,  
E se la voce, oh Dio! stupido ascolto  
Hai di canora, et hai di bella il vanto.

Non sia dunque d'Amor alcun disciolto  
Che a far perder il cor basta il tuo canto,  
Che a far perder il cor basta il tuo volto.

---

\* 17

<sup>1</sup> The only opera usually reported for the Teatro di Sant'Angelo in the winter of 1687 is *Dioclete* (libretto by Andrea Rossini, music by Teofilo Orgiani). But here the sonnet in praise of Fulvia is instructive: there is no role for Fulvia in *Dioclete*. She does appear in *Il vizio depresso e la virtù coronata* (libretto by Aurelio Aureli, music by Orgiani), which is usually reported for 1686. The dedication of *Il vizio* is dated 24.XI.1686 (title-page 1687); that of *Dioclete* is dated 18.I.1686 (title-page 1687). The correspondent says virtually nothing about the opera, and if he was merely conveying the sonnet, it may simply have been held over from the autumn season, when his journal did not yet exist.

e Paolo, e poscia descriverla a Vostra Signoria come nella mia [lettera] del mese passato li promisi.

In questo teatro della meraviglia, ove cantavano Apolli e Sirene, si recitava la virtuosa et eroica *Gerusalemme liberata*,<sup>1</sup> dramma del mai abbastanza lodato nel verso scenico Signor Giulio Cesare Corradi. La musica, basti il dire, che fu del famoso Signor Carlo Pallavicino, Pallade di questa scienza di paradiso, e la pittura del Signor Ippolito Mazarini, e vestita dal Signor Gasparo Pellizzari, soggetti che ciascheduno nella sua sfera mancano di competitori perché non hanno chi li pareggi. Fu così bene e cantata e portata che non si rendevano fatii quell'istessi che dovevano necessariamente sentirla. Ha goduto una frequenza così grande d'ascoltanti che faceva stupire quegli'istessi che v'havevano l'interesse, et era veramente così ripiena d'accidenti galanti, di bizzarri intrecci, di canzonette così dolci e proprie, vaga nelle mutazioni della scena, et ornata di balli e combattimenti così nobili che non si poteva bramare di più, né immaginarsi contento maggiore né l'occhi né l'orecchio né il pensiero.

\* 16

[*Febrero 1687*, pp. 63-4]

Felice secolo che rimiri in un eroe<sup>1</sup> così famoso tanta generosità quanto valore, mano degna degl'ossequii d'un mondo intiero che fai così bene e domare e donare. Ma non ha qui il suo termine la generosità di un tanto eroe. Senti nel pio luogo dell'Ospidaletto una galante e virtuosa cantante detta la Vicentina,<sup>2</sup> che, se non fosse di poca età, si starebbe in dubbio se fosse stata lei che insegnò su le prime hore del mondo infante il canto, il trillo, le gorgie, et il batter così vago delle voci ai rossignuoli; senti, dico, quest'Altezza Elettorale un solo motetto cantato da questa Sirena<sup>3</sup> terrena, e per farsi conoscere un Giove nelle cortesie, diluviò nel seno di questa castissima Danae una pioggia d'oro.<sup>4</sup> Simil trat-

\* 15

<sup>1</sup> Pallavicino's *Gerusalemme liberata* is supposed to have opened at the Teatro dei Ss. Giovanni e Paolo in January 1687 and to have been given in Dresden on 2 February (it was the first Italian opera that had been staged in Dresden for 20 years). Although *Pallade Veneta* may appear to contradict that sequence of events by presenting this report in February, there are two indications in the January volume that confirm Coli's knowledge of the work. One is his promise (cf. \*2) to report in February on this theatre (in order to balance his January report on Pallavicino's *Elmiro* at the rival Teatro di San Giovanni Grisostomo). The other is his inclusion in the January musical supplement of an aria from *Gerusalemme liberata*. The aria is "Voglio per forza, o cara" and it is sung by Armida in Act Two, Scene Two; it is included in the musical supplement here. A complete edition of *Gerusalemme liberata* by Hermann Abert is in *Denkmäler deutscher Tonkunst*, ser. i, vol. 55 (1916).

\* 16

<sup>1</sup> Maximilian Emanuel of Bavaria.

<sup>2</sup> Angela Vicentina was mentioned in various editions of Coronelli's *Guida* published between 1697 and 1715. Misson, *Voyage*, p. 241, describes her as "une petite créature qui enchante". An undated sonnet in Venetian dialect (\* A38) by Bartolomeo Dotti praises her merits.

<sup>3</sup> The Sirens who were said to haunt the seas west of Sicily were celebrated for their incomparable music, which lured many sailors onto reefs.

<sup>4</sup> Zeus changed himself into a shower of gold in order to enter the tower of Danaë, who was imprisoned because an oracle foretold that she would bear a son who would kill his grandfather.

[Febrero 1687, pp. 77-92]

Domenica il Signor Principe di Barait banchettò il Duca di Savoia,<sup>1</sup> comparso qua con nobilissima corte a godere il fine del carnevale e la conversazione galantissima di tanti principi, con il Signor Duca di Baviera, e di Mantova, et altri principi, e la sera del lunedì nel palazzo del sudetto principe di Barait si fece superbissima festa di dame, che non riuscì inferiore al descrittoli nella casa del sudetto nobile. E martedì sera, doppo la recita dell'opera in musica<sup>2</sup> nel famoso teatro di San Giovanni Grisostomo il Signor Abbate Grimani,<sup>3</sup> colmo sempre di quell'innata gentilezza e magnanimità di cui lo dotò la natura, fece magnifica cena nell'istesso teatro alle sudette altezze, e doppo festa di ballo,<sup>4</sup> con tanta pompa e concorso di nobiltà che chiuse il carnevale con la chiave dell'allegria. E perché serrato il carnevale, Sua Altezza Elettorale di Baviera lasciò la maschera e fece noto quel volto sospirato da questi popoli, che restorono colmi d'ogni contento nel rimirar quell'eroe che haveva restituito la pace all'Italia, stabilito il soglio a Cesare, et il vaticano alla Chiesa Cattolica [...].<sup>5</sup>

Pensavo dover posar la penna del carnevale, ma il veder maschere anche di quaresima mi necessita a tenerla in pugno per dirle che il Serenissimo di Baviera fu condotto a vedere l'arsenale di questa gran dominante, che sembra piuttosto arsenale del mondo tutto che d'una sola republica, dove li fu preparato sontuoso banchetto con musica, e per rendere più cospicua tal'attione, si tennero tutto il giorno aperte le porte di detto arsenale, onde, fu così grande il concorso che quel vasto pelago d'acqua era coperto di gondole, et i pedoni non have[v]ano là dentro dove posar il piede per la gran folla. Si fecero tavolati sopra barche, dove le maestranze del detto arsenale fecero bellissimi scherzi di forze, di balli su la corda, di moresche per divertimento del popolo concorso. E quello che arrecò maggiore stupore e meraviglia fu il vedere nel tempo solo che Sua Altezza Elettorale si trattenne a tavola, fabricare una galera in tanta perfezione che si poteva dar all'acqua [...].<sup>6</sup>

Si portò l'Altezza Elettorale di Baviera sabato 22 al Lido, dove visitò quelle militie che li stanno pronte per l'imbarco, e di li fu condotto a Malamocco,<sup>7</sup> dove gli fu fatto vedere un combattimento navale di ventiotto navi che li si trovava-

\* 19

<sup>1</sup> Prince Eugene of Savoy was the dedicatee of the 1687 production of *Flavio Cuniberto*.

<sup>2</sup> *Flavio Cuniberto* (cf. \*18).

<sup>3</sup> The Grimani family had financial involvements in several theatres, but this one was their pride and joy.

<sup>4</sup> As we see in later documents, there seems to have been a tradition of closing Carnival with a grand ball in the theatre(s). Whether the feasting was confined to the boxes, as other sources suggest (see for example the report of Matteo Teglia for 1678, \*A30), or whether some of the festivities took place on the *parterre* has yet to be determined.

<sup>5</sup> An interpolation about military affairs has been eliminated.

<sup>6</sup> A description of the Duke's gifts and a sonnet about his affairs, presented in the Arsenal, are eliminated.

<sup>7</sup> Malamocco is a village south of the Lido that was chiefly important in the later Middle Ages.

[*Febrero 1687*, pp. 66-7]

E perché Vostra Signoria nell'ultima sua [lettera] m'honora di comandarmi a trasmetter li copie di poesie, essendo in esse il suo genio, e tanto più che ella m'asserisce esser ciò di sommo gusto della Signora Contessa di Cerreto, ne soggiungo un altro fatto volare per il cielo del famoso teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo al merito virtuoso della Signoria Catt[er]ina Ducro,<sup>1</sup> che in detto teatro con somma sua gloria cantava fra l'altre l'arietta che dice:

*Prestami l'ali Amor<sup>2</sup>*  
*Acciò voli il mio cor*  
*A trovar pace, etc.*

SONETTO

Quai può dar lumi al sole il nume alato,  
Che d'Amor lumi chiede il mio bel sole?  
Vola senz'ali il sol, del ciel la nube,  
Questo giunger potrà senz'ali il fato.

Raggi spira il suo volto idolatrato  
Qua la face d'Amor spirar non suole;  
Ali non dimandar, anzi mi duole  
Che troppo voli, e non hai l'ali al lato.

Senza vanni è Amor; senza sua face  
Puoi giunger a dar pace al tuo dolore  
Se d'approvar il genio tuo mi piace.

Fa che sia del tuo cor centro il mio core  
Che se nel centro sol si trova pace  
Quivi pace haversi mio ben, mio Amore.

---

\* 18

<sup>1</sup> Caffi, "Appunti", f. 53v, indicates that Catterina Ducro had sung as Idalma in *Elmiro*.

<sup>2</sup> This aria is sung by Teodata in Act Two, Scene 5 of *Flavio Cuniberto* (libretto by Matteo Noris, music by Giandomenico Partenio). The work was revised from a 1682 production at the same theatre, but this aria occurs only in the revised version; the analogous solo in the 1682 version sung by Clarice Gigli, was "Costanza, gradita costanza". The text as it appears in the libretto is as follows:

Prestami l'ali, Amor  
In cui voli al mio cor  
A trovar pace:  
O piaccia almeno a te  
Di dar lume al mio pié  
Con le tue face.

The 1682 version of *Flavio Cuniberto* was dedicated, like the *Marzo 1687* issue of *Pallade Veneta*, to Count Carlo Vincenzo Giovanelli.

no di già schierate, la metà per parte con le loro vanguardie e retroguardie. Prima con moltiplicate salve di cannone vacui di palle e poscia venuti al bordo, fecero con l'armi da taglio e con l'armi corte da fuoco un contrasto finto. Si sbarrarono anco più mortari con bombe, oltre il getto di più granate, e ciò terminato, fu l'Altezza Sua introdotta nella nave Scolt,<sup>8</sup> ove con lautissimo e splendidissimo apparecchio di pretiotti comestibili fu banchettato, e doppo pranzo fu per maggior divertimento condotto sette in otto miglia per mare.

La domenica 23 si doveva fare la guerra de' pugni. Questa è una gara fra il popolo diviso in due fattioni — una Nicolotta chiamata e l'altra Castellana — né altro pretendono che il possesso di un ponte, sopra del quale compariscono due folte squadre di gente nerboruta e forte, et a forza di pugni fieri e terribili, procurano scacciarne il nemico.<sup>9</sup> Erano di già l'Altezza Elettorale di Baviera et il Signor Duca di Savoia, e Mantova, con altri signori prencipi, comparsi a' balconi, destinati per godere questo martiale spettacolo. Le dame altresì et i signori nobili havevano riempito finestre e terrazze. Il popolo, e su' palchi e su' legni e su' le piazze non haveva lasciato vacuo. I tetti stavano così carichi di spettatori che sembrava miracolo che le trave li sostenessero, e quando altro non si attendeva che veder'attaccata la zuffa, ecco insorge non so qual difficoltà fra le fattioni, onde fu necessario trasferir la pugna al dì 25.

Intanto il dì 24 nel Canale Grande si vidde una nobilissima e galante regatta, non tralasciando questa nobilissima città alcuna cosa che possa servire di divertimento a queste altezze serenissime. Consiste la regatta in un corso a gara di più legni, de' quali, chi primo arriva alla meta destinata, ottiene in premio quella quantità di denaro che al vincitore vien destinato. E perché non fanno in questa dominante far cosa per minima, che sia, dove non entri la spesa inesplicabile con la maestà e la pompa, senta che bell'ordine si suol tenere.

Si forma una smisurata e vasta macchina rappresentante un mostro marino, o qualche altra cosa, ma sempre vaga, ricca e dispendiosa. Questa suol collocarsi in canale a San Tomà. Qui si radunano i legni che devono correre a questo palio, quali ad un segno datoli, e tagliato uno spaghetti che le costringe a star unite, et a filo alle mosse, danno i remi all'acqua e, gareggiando l'uno con l'altro, procurano di farsi vittoriosi. Nella machina vi sono i premi dove ritornano li vincitori a prender ciascheduno il suo, quali vengono contradistinti da primo, secondo, terzo e quarto con alcune piccole bandiere rosse, celesti, verdi e giale. Ma prima che questi partino, passeggiano per il Canale Grande gran numero di peotte a dieci remi, e queste son messe in acqua a spese di particolari nobili, che pur fra di loro garreggiano nella pompa. Ciascheduna ha i suoi rimiganti vestiti d'un'istessa livrea, le peotte sono coperte di damaschi, d'arazzi o drappi ricchissimi, alcune con statue rappresentanti diverse historie e favole alludenti alla causa per la quale la regata si è ordinata. In questa si sono viste ricche e virtuose inventioni, una

<sup>8</sup> Possibly "scolta", meaning sentry; a patrol ship.

<sup>9</sup> The mock battles of the Nicoletti and Castellani were a traditional part of Venetian feasts of this magnitude. (Cf. \*22).

fra l'altre era cinta di fiori che, framischiati con veli di varii colori e specchi, formavano una superba vista all'occhio de' riguardanti. Altra tutta coperta d'argento, con maestosa conchiglia su la prora pur d'argento, con ricca poppa pur d'argento, sostenuta da doi grossi delfini che pareva destinata per Nettuno, i remiganti erano vestiti con giubbe di tocca d'argento, con l'ali, e cimiero di penne bianche volanti che, sventolano al moto dell'aure, pareva gareggiassero col brillar dell'onde. Altra pur ne comparve ricca e maestosa con statue rappresentanti l'Aurora e Zeffiro con altri venti, con ricca e vaga laurea. Ma per non esserle di tedio, le dirò solo che una fra l'altre ne veniva maestosa su l'onde, su la di cui prora si vedeva un mondo, al quale stavasi appoggiato Alcide, e nell'istesso tempo accarezzava un leone, tutta questa macchina era dorata, et all'intorno della sfera mondiale si vedeva un zodiaco, che la cingeva in cui stava scritto: *Anco i trastulli miei son glorie, e palme*. In altra si vedeva un'aquila imperiale sopra la quale cavalcava la Fama, e su la poppa il diadema cesareo. In ciascheduna erano trombe che, con la varietà dell'arie che sonavano, colmavano l'orecchio di contenti [...].

Si passò il dì 24 somma letitia e spasso, tanto più che la quantità delle maschere e gl'habiti de' remiganti, così vaghi e bizzarri, non lasciavano discernere se fosse quaresima o carnevale. Il Serenissimo di Baviera si diportò in una delle sopra accennate peotte, spasseggiando per il Canal Grande, e godendo quella festa che, per divertimento di quell'Altezza Elettorale, era ordinata. Il dì 25, senza trovar ostacoli o protesti di fuggire il cimento, convennero pure in fine alla battaglia le fattioni Nicolota e Castellana, et in faccia a tanti precipi, nobiltà e popolo, con applauso inesplicabile, mantennero i Nicolotti il contrastato ponte per hore quattro continue, senza mai perderne passo; fecero i Castellani quegli sforzi che può immaginarsi che contrasta per la gloria, ma ogni attentato non serviva ad altro che a duplicar la corona vittoriosa in testa al nemico, che stabile, fisso, immobile mai cede, mai si arretrò. Cadevano a dozzene sì dall'una che dall'altra parte nell'acqua, ma distrigatisi dall'onde e ripreso terreno, si portavano ai loro quartieri, dove ardeva quantità di carboni, e costì reficiatisi e ripresero lena, tornavano di bel nuovo al contrasto. Perderono finalmente i Castellani, e per qualche giorni si videro in diversi luoghi della città fuochi e feste di letitia fatte in onta della loro fattione. Ma perché queste son guerre da burla, senta le vere di Germania [...]

\* 20

[*Febbraio 1687*, p. 103]

Si fece mercordì sera nel palazzo di un nobile di questa dominante<sup>1</sup> una fe-


---

\* 20

<sup>1</sup> A corresponding report in I-Vnm Cod. It. VI-464, entry of 1 March 1687, establishes that this event took place in the Palazzo Venier (now housing the Guggenheim Collection) at San Vio.



PALLADE  
VENETA,  
Raccolta di fiorite, e bizzarre  
galanterie ne' Giardini  
dell'Adria.

In cui di Mese in Mese si daranno gl'auuifi  
de successi del Campo Cesareo,   
Polacco, e dell'Armata Veneta  
in Levante.

*Con altre virtuose Compositioni, Sonetti,  
Amori, Ariette, con la Musica,  
e vaghi accidenti occorsi in  
questa Dominante.*

GENNARO.

---

DEDICATA

*Al Merito Immortale dell' Altezza  
Serenissima*

DI

FERDINANDO CARLO

Duca di Mantoua, Monferrato,  
Guastalla, &c.



IN VENETIA, M.DC.LXXXVII.

---

Per Lorenzo Bafegio.

Libraro all'Insegna dell'Europa.

*Con Licenza de' Superiori, e Privilegio  
all'Autore.*

# TAVOLA

## Delle materie contenute nell'Operetta.

<b>A</b> Vgurio di felicità nel capo dell'anno .	1.
Auusi di Dalmatia, e Leuante .	3.
Banco Vitalitio riceue gran somme .	5.
Popoli d'Arcigouina si rendono alla Republica giurano fedeltà per 24. Primati in mano del Generale Cornaro .	15.
Prendono Gasco .	17.
Bando corso ad vn Marchese Napolitano .	19.
Oratione gratulatoria al Rè d'Vngharia sotto li 9. Dicembre .	23.
Lettere di buone Feste à diuersi Principi & altri soggetti .	42.
Accademia delle nostre Dame , e Cavalieri, che tratta dell'Inuidia .	59.
Affassinamento crudele .	81.
Ducato d'Athene descritto .	83.
Naue che pericola .	86.
Sonetto al Sig. Marchese Corbons .	89.
Auusi di Leuante, e Dalmatia .	90.
Illuminationi per il Natale .	95.
Musiche, e Pastorali cantate .	101.
Banchetto fatto da S. Serenità a i Signori Ambasciadori Magistrati &c. .	104.
Nota di Libri usciti alla luce nuouamente .	107.

sta di ballo per dar divertimento a detta Altezza<sup>2</sup> con abbondanza e copia grande di rinfreschi e confetture.

\* 21

[Febbraio 1687, pp. 106-7]

Partì finalmente il Serenissimo di Baviera da questo cielo per riportarsi a' suoi stati, e di lì a nuova campagna alle palme nell'Ungaria, e la sua partenza fu il dì 27. Fu accompagnato per la Brenta dall'Altezza Sua di Savoia, altri principi e nobiltà fino a Fucina, di dove quella seguì per Padova a visitare il Santo,<sup>1</sup> e questa, ritornata in Venetia su le 24 hore, si portò al pio luogo de' Mendicanti, dove per divertimento suo si cantò di bel nuovo l'oratorio,<sup>2</sup> altre volte mentovati, che seguì di somma satisfattione, con pieno concorso di popolo, e si fecero quelle virtuose fanciulle lodare sommamente da quest'Altezza Sua dalle quale fur[o]no largamente regalate, mostrando uguale la generosità de lo spirito all'alta sua nascita.

\* 22

[Marzo 1687, pp. 41-2]

Il dì 4 del cadente [mese] il Signor Duca di Savoia si portò a vedere quest'arsenale, ottava meraviglia del mondo [...] Il Signor Duca si fecero nell'istesso tempo da quelle maestranze voli forze d'Ercole,<sup>1</sup> balli et altri divertimenti per quel glorioso principe. Si condusse doppo questo in altra gran sala dove stava apparecchiato sontuoso rinfresco; si cantarono varii concerti et ariette in lode e gloria di Vittorio Amedeo secondo, nome dell'istesso Signor Duca; et furono fatti volare per quella casa di Marte i seguenti sonetti [...]

\* 23

[Marzo 1687, pp. 46-8]

[Il Duca di] Baviera portatosi a Padova [...], passò per Vicenza incontrato

---

<sup>2</sup> The member of royalty discussed here was the Elector.

\* 21

<sup>1</sup> The Basilica del Santo in Padova is the church dedicated to the city's patron, Sant'Antonio.

<sup>2</sup> Evidently the work was Legrenzi's *Erodiade*. Cf. \*6.

\* 22

<sup>1</sup> *Le forze d'Ercole* were mock battles fought between the Nicoletti and the Castellani. They were fought with shields and spears on rail-less bridges, and the less fortunate participants were knocked off the bridge into the canal. Cf. the description of the "Guerra de pugni" in \*19.

e servito da un numero infinito di carrozze; e di costì arrivò a Verona sul tardi del sabato;<sup>1</sup> la sera onorò la casa de Signor Bevilaqua, dove si fece una festa di ballo col pieno concorso di tutte quelle dame e nobiltà con maschere, e vi si trattene sino alle sei della notte. Favorì quell'Altezza Elettorale molte dame nel ballo con la sua innata e connaturale gentilezza [...] La sera della domenica si fece altra festa di ballo in Casa Spolverina, dove, ballando fra l'altre con una tal Signora Monti, dicesi che dichiarasse il Signor Fiorino, suo sposo novello Marchese, e lunedì doppo pranzo partì su le poste. Lasciò ricchi regali in casa del Signor Conte Verità, dove era alloggiato, alla Signora Contessa Vittoria Verità una gioia di valore di 2500 ducati, 300 Unghari per le spese, e 200 per mancie, con altri generosi tratti. Cantò il Signor Don Ascanio,<sup>2</sup> musico del Serenissima Duca di Parma, la dolcezza e gratia del quale non ha né stima che sia per haver chi la pareggi, e da quell'Altezza Elettorale fu regalato d'un anello di valore di 400 fiorini [...]

\* 24

[Marzo 1687, pp. 51-60]

Non voglio però tralasciare qualche rimarcabile curiosità che stimerò non pervenuta a sua notitia, benché straniera, come appunto m'incontro adesso in una galante compositione per un concerto musicale, recitata nell'accademia de' Concordi in Ravenna, intitolato *Il trionfo di Cesare nell'insigne conquista di Buda*,<sup>1</sup> e questi sono gl'interlocutori:

---

\* 23

<sup>1</sup> The last date mentioned was the fourth, a Tuesday. Thus these events may have occurred on March 8, 9, and 10.

<sup>2</sup> This was evidently the Rev. Don Ascanio Belli, a contralto who was listed as a musician in the service of the Duke of Parma in 1684. In the 1690's he was active at the church of Santa Maria della Fava, Venice. On 14 September 1698 he was hired at San Marco with the unusual provision that he be permitted to continue at the Fava and to serve the Basilica only on those feasts directly involving the Doge (this was the usual arrangement for ensemble instrumentalists, but most singers served on a much greater number of occasions). In *I-Vas Procuratia de Supra*, S. Marco, Terminazioni, Reg. 149, f. 91, entry by date, we read: "Essendo stato considerato dalli predetti Eccellentissimi Signori Procuratori il stato religioso et ritirato del suddetto Reverendo Don Ascanio Belli, che attualmente s'attrova nella chiesa della Madonna della Fava, così che allo stesso non è permesso capitar ogni volta nella Capella Ducal come sono obligati gli altri musici che servono nella medesima, hanno perciò Sue Eccellenze Illustrissime con gratiosa benignità permesso resti libero et essenti dalle funtioni ordinarie, dovendo però nelle altre straordinarie, che si fanno con l'intervento di Sua Serenità, sempre trovarsi pronto in conformità del pratico". Because the Fava was a leading institution in the production of oratorios, there is good reason to believe that Belli also distinguished himself in this field.

\* 24

<sup>1</sup> Neither music nor a published libretto can be traced. The complete libretto is reprinted in this issue of *Pallade Veneta*; see below. The most conspicuous literary figure associated with the Concordi was the theologian Don Romano Merighi. He was intent on restoring Petrarchian values in his sonnets and orations. One work by him, a *Rimprovero agli Accademici Concordi in lode del Reverendissimo P. Abbate D. Paolantonio Zaccarelli*, was published in Bologna in 1691 (Zorzi, "Oratori", V, 503). The present work praises the Hapsburgs.

PARTE PRIMA

Duca di Lorena  
Bassà di Buda  
Coro di soldati christiani  
Coro di soldati turchi

Duca  
Bassà

*Sù guerrieri ardire, ardire  
Spiri ognun nuova bravura.  
Sù s'abbattan:  
Si difendan queste mura.  
O s'incontri un bel morire.  
Sù guerrieri ardire, ardire.*

Duca

*Battezzati campioni, invitti cori  
Poca messe d'allori  
Han reciso finhor le vostre spade  
Se vinta al vostro pie' Buda non cade.*

Bassà

*Illustri monsulmani, adesso è tempo  
Di mostrar quella fé che in voi già regna.  
Infamia troppo indegna  
Macchia la gloria nostra  
S'al nemico valor Buda si prostra.*

Duca

*Sù, sù forti debellate  
L'ostinato ungaro soglio  
Et ergete il Campidoglio  
Sù le mura diroccate.  
Bel desìo nel cor mi sento  
Che mi sprona alla vittoria.  
Son le strade della gloria  
Il periglio e l'ardimento.*

Cho.di chr.

*Sì, sì cederà.*

Cho. di tur.

*No, no, non cadrà.  
L'ardita Città.  
L'invitta*

Bassà

*Fino all'ultimo respiro  
Io per me combatterò.  
Vengha pur d'armi un torrente,  
Tutte l'onde incontrerò;  
Con la sciabla onnipotente  
Ogni orgoglio atterrerò.  
Fino all'ultimo respiro  
Io per me combatterò.*

Duca

*O Fieri*

Bassà

*Guerrieri*

*La tromba  
Rimbomba  
Con bellici carmi*

Cor. di chr. *Sù, sù all'assalto.*

Cor. di tur. *All'armi, all'armi.*

Cor. di chr. *Fuochi terribili  
Da bronzi orribili  
Scoppiate fuor.*

Cor. di tur. *Saprem combattere  
L'empio furor.*

Cor. di chr. *Caggia, Caggia, pera, pera  
Trove pur scampo, se può  
La fera  
Ch'altera  
Crudel c'infestò  
Caggia, caggia, pera, pera  
Trove pur scampo, se può.*

Un turco *Oh stelle?*

Un altro *Oh cieli?*

Un altro *Oh numi?*

Bassà *Oh fato avverso?*

Un turco *Io moro.*

Un altro *Io spiro;*

Un altro *Io caggio.*

Bassà *Il sangue io verso.  
Ma se manca la vita  
In me cresce l'ardire;  
Sù questa breccia orrenda,  
Che difender non seppi, io vo' morire.  
Sì plachi la mia sorte.  
Morrò; ma il mio morir sarà da forte.  
Numi barbari, perché  
Sì tiranni contra me?  
Vi bestemmio, vi detesto,  
Non vi credo, vi calpesto  
Il caso tutto regge.  
Non v'è inferno, né ciel, né Dio, né legge.*

PARTE SECONDA

Choro di schiavi  
Buda  
Gloria  
Merito

Cho. di sch.      *Libertà, libertà.  
Sono sciolti, sì sì  
Quei lacci, quei nodi,  
Che in barbari modi  
Al piede c'ordì  
L'altrui crudeltà.  
Libertà, libertà.*

Buda                *Di libertade al dolce nome io scuoto  
La cervice real dal giogo indegno;  
Perché torno a Leopoldo, adesso io regno  
O del Cielo di Marte astri maggiori,  
Invitissimo Carlo.  
Massimiliano eccelso, ai vostri brandi  
Prostrata al fin cadei;  
Ma le cadute mie furono trofei.  
    *Quelle piaghe, che il petto mi aspiro,  
Non son piaghe ma fregi d'honor.  
Per cui lieta di nuovo rimiro  
Di mia fede l'antico splendor;  
    Quelle piaghe etc.  
Quelle fiamme per cui vennimeno,  
Non fur fiamme, ma dolci respir,  
Per rinascere all'aquile in seno.  
Qual fenice doveva morir.  
    Quelle fiamme etc.**

Gloria              *Dal Ciel, ove gl'eroi  
Han corona di stelle e seggio d'oro,  
Belle spiagge dell'Istro io scendo a voi,  
    Io son quella per cui l'alme  
    D'alt'impresе s'innamorano,  
    E non men che con le palme.  
    Con sudori il crin s'infiorano.  
Di mia luce al bel fulgore:  
    Quegl'eroi che il petto accendono  
    Son lo specchio del valore.  
    E quai numi in terra splendono.  
Io son la Gloria; in quest'austriache rive,  
    Dove mille spuntar, vedo gl'honori  
    Col merito discesi  
    Del grand'Augusto celebrar gl'honori.*

- Merito *Ecco il carro sovrano,  
Destinato ai trionfi  
Del vincitor germano.  
La reina del mondo  
Non apprestò già mai pompe più altere  
De' suoi monarchi martiali honori.  
Quivi diederle sfere  
L'asse dorato, e a gara  
Gl'astri vi tributarò i lor splendori,  
Diede sì eccelsa mole  
Le rote il Fato, i destrieri il sole.  
Quella man che la formò  
Di finissimo diamante,  
Del germanico tonante,  
La fortezza dimostrò.  
Se di perle asperso va  
Il bel cocchio trionfale,  
Di quell' anima reale  
Il candore additerà.*
- Gloria *Opra più degna al certo  
Non potea far il Merto.*
- Merito *In figurato smalto  
Mira l'orrendo assalto  
Che l'Austria liberò dal gran periglio.  
Mira Strigonia afflitta  
Nel destino imperial cedere all'onte,  
Naiaselle sconfitta  
Al legittimo re piegar la fronte.  
Mira i traci lagrimanti,  
Genuflessi al regio trono,  
E con atti supplicanti  
Dimandar pace e perdono.  
Veggio qui la cieca invidia  
La perfidia  
Con punture acerbe, e dure  
Lacerarsi il proprio cor;  
Quivi espresso sta l'esempio  
E lo scempio.  
Di quell'empio traditor.*
- Merito *Vedi Buda piangente  
Com'è dolente?*
- Buda *Anzi festosa,  
Anzi ridente.  
Mirate nel volto  
La gioia del cor.  
Non può star sepolto.  
Acerba dolor.*



*De' cieli  
Crudeli  
Finito è il rigor.  
Mirate etc.  
Un giogo il mio trono  
Un tempo si fe'.  
Reina hora sono  
Che servo al mio re.  
Le sfere  
Severe  
Cangiato han tenor  
Mirate nel volto  
La gioia del cor.*

Choro *Sù s'inviti il gran campione  
Alle palme alle corone.  
Teatro troppo angusto  
È un solo impero al trionfante augusto.*

#### PARTE TERZA

Gloria  
Merito  
Coro di soldati  
Gloria, Merito, Buda a 3

Coro *Viva Cesare.  
Viva, viva.*

[Trio] *Spiega o Fama il volo ardito  
Va dal freddo al polo adusto  
A ridir del grand'augusto  
I trionfi e le vittorie:  
E il tenor di tante glorie,  
Con il sangue impallidito  
Del rio trace, si descriva  
Viva Cesare.*

Coro *Viva, viva.*

Gloria *Viene monarchia eccelso,  
Giusto terror del perfid'ottomano  
Al carro trionfale io già presiedo.  
Ben saprà la mia mano  
De' celesti corsier frenare il moto:  
Così possa tua destra  
Con gloriosi auspici  
Domar di santa fé tutti i nemici.  
Vieni pure eccelso re  
Per salir sul cocchio aurato*

*Il mio dorso al suol piegato  
Di scabel serva al tuo pie'.  
Vieni etc.*

*Così ancora un giorno andrai  
Di Bisantio al trono altero  
E dell'uno e l'altro impero;  
La gran mole reggerai.  
Superbi destrieri  
Al moto sù, sù;  
Pomposi scherzate  
Con salti leggeri  
E non v'abbagliate<sup>2</sup>  
Ai lampi guerrieri  
Di tanta virtù.  
Superbi etc.*

Choro

*Viva Cesar, viva, viva.  
Il suo nome eterno duri,  
Suo splendor mai non tramonti,  
E ne' secoli futuri  
Sì bell'opra si racconti  
Né l'opprima già mai l'età nociva.  
Viva Cesar, viva, viva.*

\* 25

[Marzo 1687, pp. 104-06]

Nel luogo pio de' Mendicanti, dove pure sta esposto l'autor della vita, hanno quelle virtuose fanciulle nel canto [...] cantato dialoghi a più voci per introduzione al *Miserere*,<sup>1</sup> che suol cantarsi ogniuna delle sere delli tre primi dì della set-

<sup>2</sup> The original gives "abbagliato".

\* 25

<sup>1</sup> Psalm and antiphon *introduzioni* that resembled short oratorios were an established phenomenon by the early eighteenth century. For example, there are two undated but published libretti that were set by Porpora for the Incurabili. One features *Justitia, Misericordia, Amor Divinus, Hostis Tartareus, Genus Humanum*, and a chorus; the other features an *Angelus, Paenitentia, Mundus*, and a *Peccator* (Zorzi, "Oratori", V, 80f.). There are eight surviving *introduzioni* by Vivaldi (RV 635-642), ostensibly for the Pietà, probably composed in the 1710's, and all for solo voice. Two were to precede the *Miserere*, two the *Dixit Dominus*, and the remaining four were to precede the Gloria of the Mass. For a more detailed listing see Talbot, *Vivaldi*, p. 235, or Ryom, *Verzeichnis* pp. 111-2. I-Vg, Box 59.F.2 contains some early printed Venetian libretti for works of this sort. There are three from the Mendicanti, two datable before 1700; Francesco Rossi would seem to be the person most likely to have set them to music. *Divina Gratiae Triumphus, Introductio ad Salve Regina, sive ad Alma Redemptoris* (No. 7) bears the date 1691 and has roles for a *Textus, Vanitas, Anima, Conscientia, Fides, Spes, Charitas, Penitentia, Divina Gratia, Innocentia, Perseverantia, and Pax*. *Patientia Victrix* (No. 6) of 1694 also requires several characters. A *Carmina praecinenda psalmo miserere a Filiabus Xenodochi* (No. 5), beginning with the text "*Jam percurrit furibunda*" is for solo voice and is undated. No evidence for or description of the practice predating this one has thus far been found; however, the use of motets in the Psalm service is discussed extensively in Moore, *Vespers, passim*.

timana santa, et erano gl'interlocutori il Peccatore, la Penitenza, la Contrizione, la Misericordia di Dio, la Gratia, e l'Angelo, et altri in altre sere portati<sup>2</sup> con tanta gratia e disinvoltura che si fanno ammirare. Non li trasmetto le composizioni<sup>3</sup> perché, essendo latine et havendoneli incaminata un'altra [opera] in questa mia [lettera], temo d'infastidirla.

La sera del lunedì santo ne cantarono uno diverso [dialogo] dal primo, come puro fecero il martedì sera, sempre con applauso e concorso numeroso.

Il simile è seguito nel luogo pio degl'Incurabili, dove parimente gode questa dominante un ridotto di Serene le più delicate di questi mari.

\* 26

[Aprile 1687, pp. 66-74]

[...] spero che siano per aprirsi ogni dì più le strade al mio desiderio, ripigliandosi in questa nobilissima città gli studi accademici di teologia e di belle lettere, come seguì alli otto di questo [mese] nel ricco e superbo palazzo dell'Illustrissimo e Eccellentissimo Signor Cavaliere Girolamo Zeno, dove si diede glorioso principio alla virtuosa Accademia degli Inetti,<sup>1</sup> nome opposto per diametro alla abilità e disinvoltura degli accademici; fu dedicata all'istessa casa e regolata dal Molto Reverendo Signor Don Lorenzo Romano e primo mobile di quel cielo di letterati; fu portata con quella gratia che si recita nei licei più rinomati di Pallade, e con quella maggior vivezza che ne' più dotti congressi delle muse si canta. In così nobil theatro, e dentro il recinto di virtuosa corona d'uditori, comparve per dir il primo come prencipe l'Illustrissimo Signor Piero Magno, figlio dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Nicolò Magno, quale, doppo l'oratione dedicataria nella quale, raggirandosi sopra i dui poli *Sapientia ex Viribus* anima et epigrafe delle stemma della nobilissima famiglia Zena, descrisse le glorie di quella gran casa in terra, in mare, ne' governi, nell'ambascerie, et infine propose per tema dell'accademia «Qual fosse la maggiore infelicità dell'huomo».<sup>2</sup>

Doppo questo il Signor Giovanni Battista Madonis<sup>3</sup> si portò con una sotto-

---

<sup>2</sup> The original reads "portari".

<sup>3</sup> Partenio served as *maestro di coro* at the Mendicant from 1685 until 1689 and is most likely to have composed this music. The fact that he was a Doctor of Philosophy might well have inclined him toward elaborate presentations of the kind described here. His musical successor, Francesco Rossi, was an abbot and was therefore undoubtedly also well educated.

\* 26

<sup>1</sup> This is but one of severale examples from *Pallade Veneta* in which the sponsorship of an academy and the details of its place of meeting are at variance with the information given in Coronelli's *Guida* of 1697. (This academy is not listed at all by Coronelli). There is no reason to doubt Coronelli's word, but one must marvel at the fluidity with which these institutions altered their identities.

<sup>2</sup> Quotation marks added by the editor.

<sup>3</sup> This Giovanni Battista Madonis seems to have been too old to be the violinist born in c.1682 and praised by Quantz in 1727 (cf. Selfridge-Field, "Membership Lists", pp. 28-9), although he is here referred to as a "putto".

coppa d'argento accompagnato da una gratia ammirabile presentar' un fiore al Signor Cavalier Zeno, et inchinandolo disse così:

*A' vostri raggi, o eroe,  
Ecco tenero fiore  
Che si marcisce e muore;  
Da fiore che si sface  
Tua virtù non impara esser fugace.*

Terminato questo madrigaletto, si dispensorono da quattro paggi a tutta quella fiorita audienza sonetti in gran copia; et il gentil putto che haveva presentato il fiore, girando l'occhio ai circostanti, disse colla solita gratia e leggiadria così:

*Queste fiorite stelle  
La cui forma è'l candor seno ha di latte  
In odor liquefatte  
Insegnano a chi l'have  
Come il cuore del ZEN puro e soave.*

Ritiratosi il putto, si presentò all'audienza l'Illustrissimo Signor Giacomo de' Laiti, e con un discorso pieno di vivezze e di concetti, adornato di sentenze e d'histoire, provò non darsi fra mortali fumo più fastidioso per intorbidar il lume et offuscar il sereno della quiete mortale di quello sia l'ambitione, nebbia che per oscurar il chiaro della gloria altrui condanna sé stessa a disfarsi in pioggia di lacrimoso tormento.

Assoluti i suoi eruditi e provanti argomenti, si chiuse la prima parte con un sonetto et una cantata in musica accompagnata da un coro di ben concertati strumenti in prova che l'ambitione è quell'erba spinosa che inquieta il bel giardino degl'humani contenti, procurando i cantori con li scalpelli delle note hor dolci, hor aspre, sotto il martello d'una continua battuta incidere ne' petti degl'ascoltanti, non darsi quà giù infelicità maggiore dell'essere ambittioso.

Quietate queste voci canore, s'alzò il Signor Lorenzo Bonotto e provò esser la maggiore infelicità dell'huomo il desiderio della vendetta. O con quanti sillogismi et esempi s'ingegnò quella lingua erudita di persuadere esser la vendetta quel tarlo che di continuo rode e divora le radici all'albero dell'humana felecità! In prova di che ne seguì suo sonetto e cantata col bellissimo concerto e ricercate di strumenti.

A questi successe il Signor Lorenzo Dozzo che, compassionando le pene di chi segue Cupido, intese di provare non darsi infelicità maggiore dell'esser amante; poiché arrollandosi in anima sotto le bandiere del cieco pargoletto si priva del bel lume della virtù, fonte dell'humani riposi. In confermatione di che ne seguì come sopra suo erudito sonetto e cantata.

In fine riassunte le proposizioni dal prencipe dell'accademia il Magno, e lodati i dicatori, honorò con pace degl'altri, della laurea vittoriosa colui che sostenuto haveva esser l'ambitione il maggior de' mali. Dopo il dovuto ringratiamen-

to un chierico di San Polo detto Lodovico Angeli disse un'oda in rendimento di nuove gratie all'Eccellentissimo Signor Cavalier Zeno, contenendosi sopra gl'accenti cardini *Sapientia ex Viribus*, alludendo alle sue degne ambascieri<sup>4</sup> et alla dignità di Savio Grande. In fine la musica riprese nuova cantata e riprovò che l'esser ambittioso et infelicissimo è l'istesso. Io haverei volentieri incaminato Vostra Signoria i discorsi tutti, i sonetti, cantate, e compositioni di sì erudita accademia, ma sentendo che fra poco sarà data alla luce, non ho voluto raddoppiarle<sup>5</sup> l'incommodo.

\* 27

[Maggio 1687, pp. 68-71]<sup>1</sup>

Perché non é mai intentione raccontarli di questi sacri cori di ninfe vestali le particolarità separate, nol permettendo la scarsità del tempo, le dirò solo che nel dì solenne della Pentecoste nel luogo pio de' Mendicanti, nel cantarsi del vespro, che fu un banchetto di delitie all'orecchio, si gustò fra l'altre saporite compositioni un *Laudate pueri*<sup>2</sup> portato a voce sola dalla Signora Tonina,<sup>3</sup> una delle cantanti fanciulle di quel dotto coro, detta così per vezzo, accompagnato da un concerto di strumenti e da un basso continuo così bene contrapuntato e bizzarro<sup>4</sup> che Apollo stesso in Parnasso non gode né voce più grata fra le Muse, né sente più plettro più dolce di quelli che in questa chiesa godono queste eccellenze. Hebbe in dono dalla natura questa virtuosa signora una voce così disinvolta, melliflua, manierosa ed esprime gl'affetti, ornata di tanta gratia, e d'un portamento così galante che non ha pari. Ha così franchi i passaggi, scende, sale, gira, sorvola traforetta con tanto dominio per le scale delle note che gli uccelletti stessi più leggeri, librati su le penne, non si rendono così assoluti padroni dell'aria, come ella senza tema passeggia per il musico cielo. Arrivata a quelle parole del salmo *Matrem filiorum laetantem*, aprì i più ricchi tesori della musica, disciolse le

---

<sup>4</sup> On p. 76 of this issue Girolamo Zeno is identified as ambassador to Spain, Rome, and England (positions he no doubt held serially).

<sup>5</sup> The original gives "raddoppiarle".

\* 27

<sup>1</sup> The events described here took place on the feast of Pentecost.

<sup>2</sup> Evidently this was a work by Partenio, but no psalms of any sort by him survive.

<sup>3</sup> Here "Tonina" is presumably a diminutive for "Antonina". Coronelli's *Guida* of 1697 cites "Antonina ai Mendicanti" among the leading singers of the conservatories.

<sup>4</sup> Since there are no Venetian treatises on continuo practice from the later seventeenth century (the date "1664" on the title-page of the "Precetti ragionati" in I-Vnm is spurious), it is impossible to know exactly what the phrase "un basso continuo contrapuntato" really meant, but one possibility is that is meant a walking bass, for this was a common feature of the time. Partenio's contemporary Giovanni Battista Volpe (detto Rovettino) was acknowledged by Gasparini as an authority on continuo practice in *L'armonico pratico al cimbalo* (1708). "Bizzarro" could mean many things including "fancy", "extravagant", and perhaps "chromatic". It did not have the unfavorable connotation it has today.

più pregiate merci dell'arte e fece maestosa pompa di quanto si può mostrare nella doviziosa galleria del canto. Adesso m'avvedo che nel descrivere le galanti maniere di questa signora, io torturo la pazienza di Vostra Signoria, et in luogo di recarli diletto, potrei metterla in disperatione; tronchiamo adunque il discorso, riserbandomi a descriverli in un'altra mia [lettera] una lasciva Sirena che la sera passando a prender il fresco per questo mare, che ondeggia sotto i nostri balconi, spiega voci di paradiso, benché eschino da una bocca d'inferno, essendo angelo nella voce e furia nell'opere.

\* 28

[Maggio 1687, pp. 88-9]

Qui<sup>1</sup> [...] furono condotti i maschi della nobiltà de' signori cavalieri e le femine dalle signore dame, tutti vestiti di candidi lini in segno di quell'innocenza della quale vestivano l'anima loro. Furono condotti (dissi) all'ara situata vicino al coro, avanti il Signor Patriarca, e doppo le solenni ceremonie battezzati e cresimati, ricondotti nella scuola del nome Dio, donde s'erano partiti.

In tanto le trombe fuori della chiesa e gli strumenti più prati con l'organo e voci de' cantanti facevano intendere al cielo le vittorie della nostra fede contro Lucifero. Il popolo, che devoto era concorso a tal funtione, riempieva il vasto tempio de' Frari, la piazza che lo circonda e le fenestre de' palazzi che li fanno corona. In fine né dentro né fuori si dava luogo vacuo.

\* 29

[Giugno 1687, pp. 15-7]

Nell'istesso giorno, anniversario di quel gran'incendio che occorre l'anno 1686<sup>1</sup> in questa nobilissima città, a causa del quale pareva Venezia convertita in un Vesuvio, in un Mongibello,<sup>2</sup> così ingorde fuor volavan le fiamme alla destrutione di quelle contrade in cui l'elemento del fuoco faceva strage. Nel giorno istesso s'espose, dico, a publico rendimento di gratie il Dio de' lumi nella chiesa dell'Ospidale de' Ss. Giovanni e Paolo, dove il concorso fu senza numero, perché furono infiniti quelli che restarono miracolosamente illesi da questo crudo elemento, benché composto d'ardori [...] La musica in tal occorrenza non hebbe scarsità

---

\* 28

<sup>1</sup> This concerns the celebration of the feast of San Marco on 25 April.

\* 29

<sup>1</sup> This event, which was evidently devastating, has not previously been noted. The entry is for 1 June.

<sup>2</sup> "Mongibello" is a poetic term for Mt. Etna.

di voci liete e canore perché, essendo in detto luogo un conservatorio di fanciulle che, oltre le molte virtù che possiedono, hanno in supremo grado il dono del canto, fecero sentire concerti così cari all'orecchio che scordatosi l'incendio infernale dell'anno scorso, trattenevano gli animi in un paradiso di delizie.<sup>3</sup> Fra l'altre la Vicentina<sup>4</sup> snodò così grata quella lingua celeste che ricompensò con la voce cento doppi nel cuore degli ascoltanti il danno cagionato dalle fiamme voraci.

\* 30

[Giugno 1687, pp. 17-21]

Nel dì medesimo,<sup>1</sup> per essere la domenica fra l'ottava del corpo di Christo, si fece la solita maestosa processione nella parrocchiale di Castello [...] Le facciate de' palazzi più superbi apparivano pareti del santuario, parate et addobbate di damaschi e d'arazzi che sembravano tessuti dall'intessa Pallade o da Aranne<sup>2</sup> in competenza di quella dea dell'antichità. Miravansi appesi quadri più pastosi e delicati che uscissero dalle mani de' Tintoretti, de' Paoli,<sup>3</sup> e de' Titiani [...] Risonavano dappertutto trombe e oricalchi,<sup>4</sup> framezzati da concerti di sonatori di violini e bassi di viole così dolci che risvegliavano in ogni angolo echi di melodia a Giesù consecrato. I cori de' musici cantori con angeliche note infondevano ne' cuori la riverenza [...] La maestà del clero, de' signori pievani, curati, cappellani e titolati di questa gran dominante con regolato moto e modesto canto d'inni ecclesiastici partoriva la devotone negl'animi de' circostanti, concorsi in tanto numero che non lasciava spatio per quelle strade al passeggio di quell'esercito devoto. E perché suole ogn'anno rappresentarsi al vivo qualche degno e riguardevole mistero allusivo alle vittorie del Sacramento, vedevansi in repartiti spatii di quella lunga e pomposa processione nove macchine portatili sopra le quali diversi fanciulletti ricca e vagamente adornati in ordine all'historia e personaggio che rappresentavano, con pittoresche attitudini esprimevano varii e divoti significati.

\* 31

[Giugno 1687, pp. 73-4]

Il dì 13, festa del glorioso Sant'Antonio di Padova, ella può immaginarsi le

---

<sup>3</sup> This is a tribute to Carlo Grossi, the *maestro di musica*.

<sup>4</sup> Angela Vicentina is also discussed in \*16 and \*35.

\* 30

<sup>1</sup> June 1.

<sup>2</sup> Arachne (cf. \*12, note 2).

<sup>3</sup> *i.e.*, Paolo Veronese.

<sup>4</sup> The term "oricalco" referred originally to a brass alloy and by extension to a brass instrument.

sacre pompe et i contenti spirituali che si goderono in quell'antica città, de' quali non ardirò ragguagliarla come assente, che ne fui. Le dirò solo che in tal dí Sua Serenità in questa dominante si portò alla nobilissima chiesa della Madonna della Salute, dove suole in tal giorno star esposta a publica adoratione una reliquia del detto santo. E perché possino i devoti con maggior frequenza portarsi a questa santa visita, si tira un ponte spatioso e largo posato sopra certe barche attraverso del Canal Grande, sul quale, dalla punta del dí fino al morir del sole, si vidde un continuo andirivieni così folto di popolo che ci[r]golavano e tavole e barche sotto l'assiduo passeggiar della gente. Si cantò messa solenne con superba musica; si vidde una nobile e pomposa processione composta dalle scuole grandi, clero e regolari; et il doppio pranzo vi fu vespro parimente in musica, con numero infinito di concorso.

\* 32

[*Giugno 1687*, pp. 75-6]

La domenica susseguente,<sup>1</sup> festa de' Ss. Vito e Modesto, s'en volava il popolo affollato alla chiesa di detti santi, ove i loro corpi riposano, e nell'istesso giorno pure si tira un ponte sopra [il] Canal Grande a commodo comune. Sua Serenità si portò a detto tempio, dove sentí messa, e perché viene in tal dí assistito dalli Signori Ambasciatori, Signoria, Magistrati, Quarantia Criminale e Savii, li fece doppio sontuosissimo banchetto, ripieno d'ogni più bramata delitia, con quella magnificenza e pompa che è propria e naturale dell'animo suo generoso, intento mai sempre a tutte quelle attioni che sono contraddistinte o dalla gloria o dalla christiana pietà. Passano anco in tal dí le processioni come dissi di sopra. E perché è questo<sup>2</sup> un giorno dedicato anco all'esterna allegrezza, si vedono verso la sera balli e feste, con quantità di stromenti sotto tende tirate a difesa del sole sulle pubbliche strade, lontane però dal più decoroso della città, dove le persone di bassa riga<sup>3</sup> danzano e saltano con non poco giubilo de' riguardanti.

\* 33

[*Giugno 1687*, pp. 76-7, 80]

E già che tengo la penna immersa nel racconto di feste e di nobili apparati,

---

\* 32

<sup>1</sup> *i.e.*, 15 June.

<sup>2</sup> The original gives "questi".

<sup>3</sup> The author's interest in how ordinary people participated in the celebration of various feasts is certainly persistent. This source is consistent with others in suggesting an enormous social distance between the balls of the nobility and the dancing in the streets of the common people. In essence the "dance" music that survives derives from the former situation.



senta che galante addobbo si vidde il dí 26<sup>1</sup> nella grande e maestosa<sup>2</sup> chiesa de' Ss. Giovanni e Paolo de' padri domenicani, ne' quali dí si solennizzano le memorie gloriose di questi alti protettori della nostra Serenissima Republica, a causa delle vittorie ottenute a loro intercessione nel 1656 contro il turco ai Dardanelli [...]

La cappella dell'ara maggiore era cosí ricca e carica d'argenteria che sembrava il deposito della ricchezza. La musica riuscí di somma satisfattione<sup>3</sup> et il concorso non hebbe numero.

\* 34

[Luglio 1687, pp. 5-6]

Su' primi del mese la sacra congregatione elesse degnamente per vescovo dell'isola di Santorino nell'arcipelago Monsignor Don Francesco Crispo, oriundo dall'isola di Naxia [...] E perché ha dato di continuo rari esempi della sua particolar modestia e sapere giunse appena la nuova qui della sua elezione alla sacra mitra che si videro per le contrade della parrocchia di San Antonio, dove lui habita, fuochi di giubilo e di letitia, si sentirono spari di mascoli e mortaretti, trombe e tamburri, accompagnate con sinfonie d'allegrezza di varii e ben concertati strumenti, che durarono per piú sere.

\* 35

[Luglio 1687, pp. 21-8]

[...] Ella m'accena in una grata sua [lettera] del corrente [mese] che, da persona nobile in toga portatasi da questa nobilissima città a cotesta, ha sentito discorrere con sua particolar satisfatione delle virtuose maniere che possiede nel canto la Signora Angela Vicentina, una delle piú dotte verginelle nell'arte della musica, che festeggi con la voce su le cattedre della chiesa, e perché Vostra Signoria me ne richiede le conferme, sono a dirle, benché in altre mie [lettere] habbia di questa dolce Sirena fatto degna mentione, che non si crede che da Orfeo sin qui habbia sentito il mondo voce piú dolce, maniere piú franche, gola piú grata, petto piú libero, né lingua piú sciolta ai passaggi, alle fughe, ai salti, ai trilli di quello che in questa modesta e dolce Angeletta si sente.<sup>1</sup>

\* 33

<sup>1</sup> The feast of Ss. Giovanni e Paolo fell on 26 June.

<sup>2</sup> The original gives "maestrosa".

<sup>3</sup> In 1682 the choir stalls of this church had been demolished to create more space for public religious services, such as doges' funerals (Caccin, *Basilica*, p. 12). No records relating to music survive from the period 1682 to 1736 in the archive now preserved in I-Vas. The organist (who also served as *maestro*) in 1682 was Paolo Spada (Selfridge, "Organists", p. 393).

\* 35

<sup>1</sup> The next paragraph is a continuation of this one in the original.

La terza domenica del mese<sup>2</sup> spirante in fine d'un vespro cantato a più voci, ripieno di sinfonie concertate d'instrumenti, cantò a publica consolatione questo spiritello di paradiso un motetto il quale io frà gli altri portato in estasi per la meraviglia, come libero da ogn'altra distratione de' sensi, fuori di quella degl'orecchi consacrati alla memoria, ritenni alla mente e mi sovviene che questo serafino celeste, e nel volto e nella voce vago di rivolar là sù, cantando così:

- [Aria] *Quando, quando videbo te,  
O mi Iesu, mea cara laetitia,  
Quando procul a mundi maestitia  
Ad tua gaudia vocabis me.*
- [Recit.] *Quando veniam et apparebo ante faciem tuam, quandiu iac-  
tabor fluctibus mortalitatis meae? Quando perveniam ad illam  
sanctam civitatem, beatorum incanditatem?*
- [Aria] *Ubi malum non timetur  
Ullus planctus non auditur,  
Ubi dolor non sentitur  
Mors amara non videntur.  
Ubi decus non pallescit  
Et laetitia non mutatur,  
Ubi timor non moratur  
Et iuventus non senescit.*
- [Recit.] *Sed, heu mihi quia incolatus meus prolongatus est?  
O dulcis patria, o pulchra Syon, quam a longe te video, o cara  
Ierusalem, ab hac miserarium valle ad te suspiro.*
- [Aria] *O sublimis amor Christi  
Audi deprecor clamantem  
Invocantem  
Quam cruore redemisti.*
- [Recit.] *Sed quid sentio? Quid audio? Ecce vox dilecti mei ad ae-  
terna illa gaudia me invitantis. Quid igitur moror? Quid non fran-  
go vincula carnis meae? Cur expavesco commori?*
- [Arietta] *Procul este vani maerores  
Mortis horrores  
Veniat mors parata sum.*
- [Aria] *Libentissime ad astra volabo  
Mortis ictus non amplius timebo;  
Sic moriendo beata fulgebo  
Et auctorem laetitia laudabo.  
Felicissime e vita migrabo*

---

<sup>2</sup> The feast of the Redeemer, recognizing the deliverance of Venice from the plague of the 1570's, was celebrated on the third Sunday of July.



ALLA SIGNORA  
ANGELA CATERINA  
LUPORI

Lucca per Villa Basilica

31. Maggio 1687.



Vel Maggio, che  
porta in fronte l'in-  
tiera gioventù dell'  
anno, suole da per  
tutto mettersi in tresca con la  
Fanciullezza. Ne i Monti,  
però, nelle Ville, e ne Prati,  
come ripieni di Ninfe, e di  
A Pa-

continua fissamente nella ripetizione delle sue Memorie  
 fide inevitabile in que dominanze, non vuole nel adutto mese  
 in 4to, come reuse, si contano in maggior parte Bambini, o Bambini:  
 si ed ha ecceduto di sole s. di più del luglio antecedente, in cui 210. passò  
 rono al sepolcro. — Il tanto rimonato Ricci Riccio, ingolare, & l'idea  
 diligenti<sup>mo</sup> nell'abitazione, è tanto espressiono nel colorito, ha  
 nel cielo della Capella Maggiore di San Sebastiano di rivinto il  
 fiorito ritratto dell'Empireo di quel Antico Pittore con  
 tanta finezza, e perfezione dell'Arte, che aruo a fronte  
 delle tele del S. Paolo, d'adorano quel Tempio, bisogna  
 confessarlo, se non superiore al man uguale a quell'in:  
 tero Emulatore della natura, e che si spicca a propor:  
 zione, la simetria, ogni altra qualità necessaria nelle  
 delineate figure — Anco in questa settimana li libri  
 loro un Battello nelle vicine Lagune con l'ano d'onorabando,  
 quale dispersato, in ordine alle leggi, fu anco dato alle fiamme:  
 ma in Piazza il Nauiglio sud. — Nelle serose notti galleggiò:  
 rono 5. quest'acqua raffreddo varie Assemblee di Choro, et Am:  
 zioni, che colle loro armonie viceverono in li equiva, e quali  
 ancora, de. ne gliati riposavano nei proprii domicilij —

(1) ma comincia ristaurata di nuovi nomi la scuola della scuola di S. Ruffina a S. Rosa  
 di cui la quale altezza d'abitare, e refugiarli, con la nuova copia l'istituzione di esse una copia  
 di fuoco: imitato in un refugio d'uno, e rousciata la metà, causo tal incendio, de bonnesse  
 in rono illo Capella, e non fuco quell'organo rimonato — A. dotto di mamede d'ogni giorno  
 nella sola Scola di S. Marco l'Alumni dell'Allegio de S. Giovanni, dopo haver uno d'essi di S. Ruffina  
 S. Ruffina conclusioni. — e per altro non in una accademia di S. Ruffina, quale framme:  
 zara del stile della Musica, tutti di omnia onore all'Accademia di S. Ruffina  
 Koutz e S. Ruffina, loro li di cui auspici, e li face li istruzioni radunano

4. Fourth page of the manuscript issue of «Pallade Veneta» for the week of 29 August to 5 September 1711. The second item concerns the painter Sebastiano Ricci. Note that the last two items (documents \*255 and \*256) have been added in a new hand. Both appear to be copied, in reverse order, from the same week's avviso (cf. Illustration 5).

*Mortis moriendo iucunda ridebo;  
Sic moriendo aeternae gaudebo,  
Et victoriam de morte cantabo.*

Nel tempo istesso che sta quest'Angelica Sirena spiegando col canto il desio che teneva d'uscire da questo mare lacrimoso del mondo e girsene al centro della voce, che ha li chiavi de' contenti, aperto agl'ascoltanti tutti un paradiso di giubilo. Ma che ammirazione può rendere un saper così alto e profondo in petto di semplice verginella, quando è noto al mondo che vien disciplinata quella voce angelica dal Signor Carlo Grossi,<sup>3</sup> Orfeo de' nostri secoli, Anfione non favoloso,<sup>4</sup> e vero Carlo<sup>5</sup> delle più dotte penne che formin note su le scene del grido? E perché ella habbia di così degno soggetto qualche barlume, senta i meritati honori ripartitili da canora musa in questa galante compositione:

Al merito impareggiabile  
Del Signor Cavaliere  
Carlo Grossi

Maestro di cappella dell'Altezza Serenissima  
di Mantova, e delle virtuose verginelle nel luogo  
pio de' Ss. Giovanni e Paolo<sup>6</sup> di Venetia

#### SONETTO

Astri voi, che d'ogn'hor siete presenti  
Delle musiche sfere al dolce volo,  
Deh, fatevi ad udir quali dal suolo,  
Alzi il mio Carlo armonici concenti.

Sol voi mancate, il mar, la terra, i venti  
L'ascoltan tutti, e gli rapisce il solo,  
Prova chi'l perse inenarrabili duolo,  
Eccelsi chi'l provò godi i contenuti.

---

<sup>3</sup> Grossi was *maestro di musica* at the Derelitti from 1676 until his death.

<sup>4</sup> When Thebes was built, the stones moved into place to the sound of Amphion's lyre. Whether it is purely to this that the author refers is unclear, for it happens that *L'Anfione* was the title of a volume of secular vocal works by Grossi (his Op. 7) that was published in Venice in 1675.

<sup>5</sup> It is probable that "vero Carlo" was Hercules, since the context is mythological, but Charlemagne is also a possible identity. In Tuscan dialect the phrase "aver fatto quanto Carlo in Francia" means to have completed a Herculean task. Grossi, in sum, was an Orpheus, an Amphion, and a Hercules (or Charlemagne).

<sup>6</sup> The Ospedale dei Derelitti was near the church of Ss. Giovanni e Paolo. It was smaller (hence its nickname "Ospedaletto") than the Ospedale dei Mendicanti, which was nearby. In the seventeenth century, there appears to have been a significant stream of personnel from the church to the Derelitti, perhaps accounting for the tendency to refer to the Derelitti as the "Ospedale de Ss. Giovanni e Paolo". Grossi himself had been organist at Ss. Giovanni e Paolo from 1664 until 1667 (Selfridge, "Organists", pp. 396-7).

Ah, se là giù, tra quella reggia oscura  
Ove regna legato il gran Rubelle,  
Potesse udirsi una sua nota pura.

Diria lieto il tiran, voci sì belle,  
Rendansi eterne in quest'horrida arsura  
Che più non v'odio, e siamo in pace o stelle.

In arra d'ossequio N.N.<sup>7</sup>

\* 36

[*Luglio 1687*, pp. 53-4; 56]

Et io all'incontro racconterò al genio di Vostra Signoria tanto devoto alla religione de' reverendissimi padri cappuccini qualche cosa della bella festa che fecero qua detti padri li 20 del cadente per la solennità del Redentore, che suole farsi la terza domenica di luglio [...]

Sua Serenità, con l'assistenza de' Signori Ambasciatori e solito seguito della Signoria e Magistrati, si porta a sentir messa, dove il concorso è così numeroso che conviene a publica commodità tirare due gran ponti di barche, uno sopra [il] Canal Grande e l'altro sopra lo spatioso canale della Giudecca. In detta chiesa,<sup>1</sup> adornata tutta con vasi d'agrumi e di fiori, et in particolare di vasi d'erbe odorifere all'uso de' cappuccini a segno che pareva un paradiso terreste, sta per tutto il detto giorno esposto a publica devotione il Sacramento, dove il popolo tutto con un continuo flusso e reflusso s'en corre devoto et humile per satisfare alle publiche promesse [...]. Io non mi trattengo in descrivere a Vostra Signoria tutte le particolarità di festa sì bella, perché mi conviene in questa descriverne più d'una, anzi per non tediarla, a molti conosco haver fatto torto, passando sotto silenzio le musiche, gl'addobbi et i ricchi concieri che si sono visti e sentite [...]

\*37

[*Luglio 1687*, pp. 58-62]

Goderò haver nuove occasioni di servirla; ella intanto che il libro camina presti in gratia l'orecchio ad una nobile e gratiosa musica che fecero le verginelle del

<sup>7</sup> "N.N." signifies anonymous authorship (literally "nomen nescio").

\* 36

<sup>1</sup> The role of the Cappuccian fathers in this feast is little noted elsewhere. The church of the Redentore was built by order of the Venetian Senate, commencing in 1577, to mark deliverance from the plague of the preceding year. In Monteverdi's time, the music for this feast was organized by the *maestro di cappella* of San Marco.

luogo pio de' Mendicanti nel dì festivo<sup>1</sup> di Santa Maria Maddalena.

Si suole in questo luogo solennizzare le feste tutte della casa di Lazzaro,<sup>2</sup> poichè, essendo l'ospedale appoggiato alla protezione di questo gran vescovo, si fa festa e musica solenne nel dì festivo delle sante sorelle Maria e Marta. Martedì ultimo scorso<sup>3</sup> si fece parimente musica con infinito concorso per la festa di Santa Marta, quale prendo sicurtà di tralasciarla, assicurandola non essere stata inferiore alla seguente.

In questo seminario di angetti canori vi sono da quaranta figlie che s'allemano per l'uso del coro,<sup>4</sup> parte delle quali cantano e suonano ogni qualità d'instrumento musico con tanta dolcezza che non hanno eguali ne anco fra i secolari. L'Apollo di questo virtuoso Parnasso è l'Eccellentissimo Signor Dottore Domenico Partenio, vice maestro di cappella della ducale di San Marco, così vago nelle compositioni che, accoppiate alla dolcezza di queste voci di paradiso, fanno concerti da serafini. Si cantò una messa solenne nella quale mostrarono ciascheduna delle verginelle i proprii talenti; e per non replicarli tante volte le meritate lodi della Signora Tonina, mai a sufficienza innalzata al cielo degli onori; gli dirò che si sentì a voce sola un motetto della Signora Maria Anna Ziani,<sup>5</sup> con quelle dolci maniere e portamenti grati che può dare a far provare l'arte musica. Questa benchè donna gode naturalmente una voce maschile,<sup>6</sup> ma tenera, piena, e d'un metallo così soave che canta di baritono con tanta gratia che rapisce, e porta con sé gli animi di chi la sente. Ondeggiava l'uditorio tutto allo scendere et al salire de' suoi passaggi. Solleva con sue allegrie, e sí come ha facoltà di seminar con-

\* 37

<sup>1</sup> July 27.

<sup>2</sup> San Lazzaro dei Mendicanti.

<sup>3</sup> July 29. Mary and Martha were the sisters of Lazarus.

<sup>4</sup> The number of *figlie di coro* has been reported as 12 for the Pietà (Arnold, "Instruments", p. 77), although with the express meaning of musicians who taught other girls and played in the chapel. There is evidence to suggest that in 1682 the Mendicanti also had twelve *figlie di coro* (Selfridge-Field, *Musica strumentale*, p. 51). However, Rostirolla ("Gasparini", pp. 115-8), who gives an itemized listing of musicians for the Pietà for the period from 1694 to 1712, shows 20 singers and instrumentalists on the books in 1694 and progressively larger bodies after 1700. At the Incurabili there were 33 singers in the chorus in 1690 (Termini, "Pollarolo", I, 94). It is more likely that the term "*figlie di coro*" was used inconsistently than that the variations from institution to institution were great. The *Pallade Veneta* correspondents, particularly in the manuscripts, seem to have used the term inclusively for all the female musicians—whether teacher or novice, singer or instrumentalist—while its original meaning may have been more restrictive.

<sup>5</sup> This musician is not known to have been related to the other Zianis of musical fame — Pietr'Andrea (c. 1620-1684), Marc'Antonio (c. 1653-1715), and Alessandro (*fl.* 1683) — but it was common for all the members of one generation of a family to practice the same (av)vocation. Next to nothing is known about the female siblings of successful Venetian musicians of the time.

<sup>6</sup> As oratorio became better established, "masculine voices" were much in demand in the conservatories for tenor and bass parts. The ability of female singers to handle such parts generates enough comment in these documents to suggest that the practice was of recent derivation. However, it is equally clear that it was readily accepted; the evidence of scores points to its persistence through much of the eighteenth century. The question of how viable it is to recreate the same practice today when performing music from the conservatories is unresolved. On enquiry, I have been assured by a number of contraltos that the baritone register is not beyond reach. Andrea von Ramm, for whose thoughtful comments I am deeply grateful, tells me that she restricts herself to G in public but can on occasion sing as low as D (second octave below Middle C).

tenti in un petto se trilla o se finge letitia, ha parimente le chiavi alla mano per aprire un carcere di tormenti se s'incontra fra i B molli, fra i diesis, fra i sospiri. Oltre la gratia particolare nel canto, tocca la detta signora un violino con tanta franchezza e melodia che ardisco dire che se Euridice avesse posseduto la metà sola di così alta virtù, non saria stato di mestiere che scendesse Orfeo per liberarle dalle fauci infernali.

\* 38

[Luglio 1687, p. 86]

Ella sente con qual vivezza di spirito e maestà di metro cantano questi cigni claustrali. Ma non è meraviglia che un figlio di *Benedetto* habbia detto bene.<sup>1</sup>

\* 39

[Agosto 1687, pp. 5-7]

Alli 6, festa della Trasfigurazione di Nostro Signor, solenne ai reverendissimi padri canonici regolari nella chiesa di San Salvatore, dove fu superba musica et infinito concorso per adorare il sangue miracoloso di Christo, Nostro Signore, e prestar divotione alla testa d'una delle tre Marie che ivi sta esposta.<sup>1</sup>

Et all'ospedale degl'Incurabili nell'istesso dí è festa solenne,<sup>2</sup> qui pure s'alleva un seminario di verginelle, alle quali si dà continua lettione di musica, e vi sono voci così care e grate all'udito che ardisco dire che potriano essere de' più dotti cantori direttrici e maestre. Quivi si cantò un vespro la vigilia della Trasfigurazione et una messa l'istesso dì in musica con tanta satisfatione che tuttavia la città ne discorre né può satiarsi di lodar quelle vergini et encomiarle come angeli di paradiso. Cantò fra l'altre una giovinetta fiorentina<sup>3</sup> un motetto che seminò tante note d'ammirazione quante fuor quelle che su la carta leggeva. Questa è per anco d'età tenera; ma contuttociò gode una franchezza di voce così disinvolta ai passaggi et alle fughe che rapisce gl'animi. Dicono che l'Altezza Serenissima della Gran Duchessa di Toscana<sup>4</sup> l'habbia qua incaminata sotto la disciplina del Signor Pallavicino per renderla di quella perfettione che può bramarsi nel nostro secolo.

---

\* 38

<sup>1</sup> Coli was describing the Benedictines, but his comment was apparently included for its value as an excuse for a pun.

\* 39

<sup>1</sup> The next paragraph is a continuation of this one in the original.

<sup>2</sup> The church attached to the Incurabili was named San Salvatore.

<sup>3</sup> The Florentine contribution is no doubt cited because this issue of *Pallade Veneta* is dedicated to Francesco Maria Cardinal de' Medici.

<sup>4</sup> Margherita Louisa of Orleans.



\* 40

[*Agosto 1687*, pp. 41-2]

Si cantò nella ducale il *Te Deum* con musica<sup>1</sup> così nobile che non si distingueva se noi ci ralleggravamo col paradiso per le grazie di tante vittorie, o se il paradiso cantasse con le voci de' nostri le glorie del Dio degl'eserciti.

\* 41

[*Agosto 1687*, pp. 46-7]

Ma senta hormai che superbo apparato, fastoso e nobile, si mirò il dí sacrato al protomartire Lorenzo<sup>1</sup> nella base e vaga chiesa delle illustrissime e rivendissime moniche di San Lorenzo che, fra le fiamme di devoto ardore, si mostrano qua giú in terra vere imitatrici d'un tanto e sí alto loro protettore. Che poneva piede in quel tempio lo stimava a prima vista un teatro di meraviglie. I damaschi carichi di trine d'oro, i festoni, i vasi di fiori, le pitture, l'argenterie che dal pavimento della chiesa s'alzavano i trionfi fino al volto, i repartimenti, le gale, le cere et i lumi facevano un misto così caro all'occhio e presentavano tant'oggetti di stupore alle ciglie che, sospese su l'arco di sé stesse, restavano prive della facultà di posarsi.

Una musica a cinque cori, ripiena di tante voci e di tanti instrumenti quanti appunto erano i migliori di questa gran dominante, opera studiata del Signor Legrenzi,<sup>2</sup> maestro di cappella nella ducale [cappella] di San Marco, tratteneva l'orecchio in tanto contento che non sò se l'armonia delle sfere col suo dolce girare possa dispensarne di più.

\* 42

[*Agosto 1687*, pp. 53-6]

Il dí 15, festa della gloriosa Ascensione di Maria, si viddero in questa città apparati superbi, non so se più nobile gl'habbia goduti Vostra Signoria in Villa

---

\* 40

<sup>1</sup> Trumpeters were hired for two *Te Deum* performances at San Marco in August. This account may refer to that of 11 August, for which Leonardo Laurenti was paid three ducats and Francesco Bernardin two (I-Vas Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 147, f. 249<sup>v</sup>, entry of 7.IX.1687). Legrenzi, who submitted a request for their payment (because they were not regularly employed at San Marco), was probably the composer of the music. See also \*44.

\* 41

<sup>1</sup> The feast of San Lorenzo fell on 10 August.

<sup>2</sup> There are no surviving works by Legrenzi for five choirs. A mass and psalms for two choirs were found in his Op. 9, *Sacri e festivi concerti* (Venice, 1667). It is, however, unlikely that the five choirs had separate parts; more probably they "concerted" a work written in a conventional way.

Basilica, dove suole in tal giorno condursi la maggior parte della nobiltà lucchese a delitiare fra coteste colline, miniere delli spassi più fini, et al mormorio di fonti di liquefatti cristalli passar l'hore più noiose, lontani dall'ingiurie del sole in conviti, feste, balli, e canti colmi di quel giubilo che sa sorgere l'amenità del sito. Non voglio però defraudarla del racconto del vago e ricco ornamento fatto qua dalle illustrissime e reverendissime madri della Celestia,<sup>1</sup> lasciando poi al suo prudente giuditio doppo la comparatione il dar la gloria a chi la merita.

Sul campo di questo nobilissimo monastero havevano eretto, secondo l'andar della chiesa, un alto e vago giro di colonne, sopra le quali si distendevano colorite tele per difendere i devoti là concorsi dal sol cocente. Il muro e della chiesa e del monastero stava tutto adornato e coperto di quadri e drappi di seta in bella e vaga ordinanza. All'entrar della chiesa, che fu mai sempre colma et ondeggiante di dame e di cavalieri, vedevansi ricchi e superbi damaschi, carichi di liste d'oro, con un fregio di velluto piano che, sotto il candido e vago volto, repartito in diversi quadrati, spiccava così bene che dimostravano quella stanza veramente celeste. Ne' due fianchi vicino alla tribuna dell'ara maggiore ergevasi due magnifici e spatiosi palchi, sostenuti da salde et elevate colonne, ma con tanta leggiadria adornati che tenevano immobili le pupille degli spettatori. Questi erano formati di salde tavole contornate in vago disegno, sopra le quali, con tele candide e rosse ingegnosamente adattate, figuravano con i loro rigiri, rilievi, risalti, cornici, cartocci, festoni, mensole, base, capetelli et intrecci così vaghi di figure e d'ornamenti che a prima fronte parevano saldi e sudati marmi, con i fondi di broccatelli di Francia. Che vaga vista! Che bel pensiero! Io le giuro che ogni dí resto ammirato dell'acutezza di quest'ingegni veneti e di quel talento così nobile che spicca anco negl'animi più plebei. La musica fu del Signor Legrenzi, che per averlo nominato pochi fogli sopra,<sup>2</sup> non starò a ripetere le glorie di quell'Apollo, che sotto il cielo dell'Adria fa così bella figura.

\* 43

[*Agosto 1687*, pp. 65-6]

Il giorno delli 19, doppo haver goduto nobilissima e superba festa nella chiesa delle illustrissime e reverendissime monache agostiniane, dedicata a San Lodo-

\* 42

<sup>1</sup> Santa Maria della Celestia was a small church with a convent. Standing near the eastern extremity of the Fondamente Nuova, it was one of several convents that was heavily patronised by the nobility. Little is known about its music, for few records of its affairs survive. That adds weight to the value of references such as this.

As *maestro di cappella* at San Marco, Legrenzi should have had a great deal else to occupy him on the feast of Assumption. Indeed this account only says that his music was heard, not that he conducted it personally. But as one continues through this material, one is increasingly impressed by the musical status of the convent churches, which are rarely mentioned in other Venetian sources.

<sup>2</sup> Cf. \* 41.

vico vescovo,<sup>1</sup> dette qui di Sant'Alvise,<sup>2</sup> dove tutto spirava maestà e grandezza, con decoroso e ricco apparato, con musica della più cara che dispensi quest'arte de' contenti, accompagnata da un concorso di dame e cavalieri senza numero, volle il sommo Dio coronar sí bella giornata con la felice nuova della vittoria ottenuta tra Darda<sup>3</sup> e Moatz.<sup>4</sup>

\* 44

[Agosto 1687, pp. 75-6]

Sua Serenità, come quello a mio credere che ha la parte maggiore in queste vittorie, a causa della sua innata bontà e particular devotione, scese festoso e ridente nella ducale di San Marco per assistere con tutta questa eccellentissima nobiltà e popolo al solenne *Te Deum* cantato<sup>1</sup> in musica,<sup>2</sup> con sommo giubilo di tutta la città che, non potendo in altro [modo] mostrar la gioia che portava nel seno, la palesava con un festoso *Viva, viva*,<sup>3</sup> al suono delle trombe, de' tamburri e de' sacri bronzi che assordavano l'istesso cielo.

\* 45

[Agosto 1687, pp. 97-101]

Ho più volte descritto a Vostra Signoria mia Signora i luoghi pii de' Mendicanti, de' Ss. Giovanni e Paolo,<sup>1</sup> e degli Incurabili; né mi sovviene per mia negligenza haverli già mai mentovato il luogo pio della Pietà, non inferiore a quanti ne ho nominato. Qui pure s'alleva un seminario di verginelle nell'arte della musi-

\* 43

<sup>1</sup> Lodovico d'Anjou was the beatified Louis of Toulouse of the house of Anjou. He was related to Louis IX (St. Louis of France).

<sup>2</sup> "Alvise" was a Venetian corruption of the Latin "Aloysius". "Luigi" and "Lodovico" were rarely used except by (or for) foreigners.

<sup>3</sup> The Dardanelles of the Morean peninsula.

<sup>4</sup> Mohacs on the Danube, south of Buda. It had just been reclaimed from the Turks, to whom it had fallen in 1526.

\* 44

<sup>1</sup> The original reads "cantanto".

<sup>2</sup> Cf. \*13 and \*40. On 7 September payments of three and two ducats respectively were made to Leonardo [Laurenti] dalla Tromba and Francesco Bernardin "per aver sonato li 31 agosto prossimo passato per il *Te Deum* cantato nella ducale del protettor, giusto la polizza del Maestro Legrenzi di detto giorno" (I-Vas Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 147, f. 249<sup>v</sup>, entry of 7.IX.1687).

<sup>3</sup> "W W" in the original.

\* 45

<sup>1</sup> *i.e.*, the Ospedale dei Derelitti, or Ospedaletto.

ca e del suono d'ogni più grato strumento, e vi riescono soggetti così vivaci nella voce e manierosi nel canto che recano stupore agl'istessi maestri dell'arte; né credo che si possa altro luogo dar vanto d'havere una muta di strumenti più concertati e più dotti.

In questo luogo pio il dí 28, giorno di San Agostino, si cantò un oratorio<sup>2</sup> con tanta soddisfattione del popolo che suppongo necessario doveranno replicarlo più volte, sentendosi la nobiltà e la plebe vaga di satiarne l'udito.

La poesia era del Signor Bernardo Sandrinelli<sup>3</sup> e la musica del Signor Don Giacomo Spada,<sup>4</sup> organista di San Marco, spirito così vivo nelle sue opere che non cede ai Cavalli,<sup>5</sup> ai Frescobaldi,<sup>6</sup> né a quanti di più bizzarri hanno unito voci alle corde. Il titolo dell'operetta era notato così: *Santa Maria Egizziaca penitente*.<sup>7</sup> Gl'interlocutori erano i sotto notati:<sup>8</sup>

Santa Maria Egizziaca, portata dalla Signora Lucretia  
Angelo primo, dalla Signora Prudenza  
Angelo secondo, dalla Signora Barbara  
Penitenza, dalla Signora Paolina  
Testo, dalla Signora Lucietta  
Zosima, dalla Signora Francesca

Quest'ultima, oltre la virtù del canto, possiede qualità sovrhumane in toccar di tiorba, e suona così nobilmente di liuto che, doppo la prima parte dell'oratorio, con le galanti ricercate che ella tentò sul liuto, portò in estasi d'ammirazione l'uditorio intiero.<sup>9</sup> Ruscirono così grate nel canto, così articolate nella pronun-

<sup>2</sup> This emphasis on oratorio may have been encouraged by the dedication of this volume to the Medici Cardinal Francesco Maria, for oratorio flourished in Florence to a far greater extent than it had heretofore in Venice.

<sup>3</sup> Bernardo Sandrinelli is identified in the *Maggio 1688* issue (p. 32) as a member of the Accademia dei Pacifici.

<sup>4</sup> Giacomo Spada (c. 1640-1704) had previously been linked with the Pietà roughly from 1677. His brother Bonaventura (c. 1644-?), hired in 1682, was the first *maestro di violino* (and other instruments) there.

<sup>5</sup> Francesco Cavalli (b. 1602), the famous Venetian opera composer, had died in 1676.

<sup>6</sup> The name of Girolamo Frescobaldi (1538-1643) was perhaps still highly regarded in Tuscany, where he had maintained close connections and had worked from 1628 to 1634.

<sup>7</sup> This is the second oratorio that Zorzi ("Oratori", VII, 328) records for the Pietà. The first was *Il giudizio universale* (composer unknown, but it could have been Spada), also on a text by Sandrinelli. Further on *Santa Maria Egizziaca*, see \*51.

<sup>8</sup> It has been recognized from the persistence with which their names remain on the records that some of the "fanciulle" in the various *ospedali* continued to perform for decades. Of the six named here, Lucrezia and Francesca appear to have been the oldest, or at least cannot be traced into the eighteenth century; however, Franceschina is identified in a later document as having been of an "età fanciulesca", suggesting that perhaps she left the institution for the purpose of marriage. Prudenza could be the contralto heard in Gasparini's oratorios for the Pietà *Triumphus Divinae Misericordiae* (1701), *Prima Culpa per Redemptionem Delecta* (1702), and *Iubilum Prophetarum* (1703), and may even have been the Prudenza who played the theorbo in 1726 (see Rostirolla, "Vivaldi", pp. 194, 192), although that is less likely; Barbara could have been the same person who sang in Vivaldi's *Juditha triumphans* (1716); Paolina, the tenor (*sic*) on the roster in the early eighteenth century; and Lucietta, the organist at the Pietà. Barbara and Prudenza also find mention in Coronelli's *Guida* of 1706 and 1715.

<sup>9</sup> This practice of providing lute *ricercate* at the intermission of an oratorio is interesting by analogy with the later practice of playing concertos in similar situations. It is undoubtedly an improvisatory art that is described, for no lute "ricercate" or other solo pieces from this milieu are known to survive.

tia, che non restava da bramar di più. Hanno diffuso un grido così alto della loro virtuosa maniera di rappresentare che si sospira da tutto il popolo il giorno della replica. Ella sente in che virtuosi trattenimenti si divertiscono questi signori nobili, de' quali, come mecenati de' virtuosi, cantano in ogni tempo i letterati le glorie.

\* 46

[*Agosto 1687*, p. 100]

Il dì 29, giorno di San Giovanni Decollato, si replicò pure altro oratorio nella chiesa de' Mendicanti, rappresentante l'istoria sacra dello stesso San Giovanni Decollato,<sup>1</sup> del quale, perché in altre mie [lettere] ne ho accennato a Vostra Signoria l'argomento, i personaggi e le cantanti,<sup>2</sup> non tornerò a portarli fastidio con le repliche.

\* 47

[*Settembre 1687*, pp. 29-30]

Sabato 6, giorno della traslatione del corpo glorioso di San Zaccaria, Profeta, si vide nella vaga e ricca chiesa di quelle illustrissime e reverendissime monache un apparato così nobile e magnifico che non so se più splendido possa farsi. Accesi et infuocati damaschi nel colore fasciavano quell'alte colonne, alle quali un velluto piano distingueva e la base et il capitello; seguitava un simile apparato negli spatii superiori così ben aggiustato et inserito così a puntino nei ripartimenti dell'architettura di saldo macigno che rende nobile quel vasto tempio che non si discerneva se ve li avesse adattati l'ago o'l pennello.

La musica, che fu compositione d'un tal Signore Tavella,<sup>1</sup> quale si cantò a cinque organi,<sup>2</sup> riuscì così vaga, piena di passaggi, e di fughe così bizzarre che non poteva questa nobiltà concorsa in gran numero rendersene satia.

---

\* 46

<sup>1</sup> *i.e.*, Legrenzi's *Erodiade*.

<sup>2</sup> Cf. \*6 and \*21.

\* 47

<sup>1</sup> Possibly the organist Alvise Tavelli (*fl.*1704).

<sup>2</sup> The phrase "a cinque organi" presumably means "a cinque cori", that is, that five organs, each accompanying a separate choir, were used in the performance. It was not at all unusual for positive organs to be carried from place to place in Venice. "Organi" could also refer to lofts, but the implications for music remain the same.

[Settembre 1687, pp. 33-4]

Il dì 8, giorno della Santissima Natività di Maria, solenne al monastero detto delle Vergini,<sup>1</sup> dove concorse tutta la nobiltà delle dame e cavalieri, non solo per godere di quel maestoso apparato che decorava sì nobil tempio ma etiamdio<sup>2</sup> della musica che riuscí grata, vaga e dilettevole tanto nella compositione quanto nel portamento.

[Settembre 1687, pp. 34-6]

Lunedí 9, dopo una furiosa tempesta che per due hore continue vomitò rabbia e discaricò sopra questi mari et acqua e grandine, s'aprí un paradiso di delitie nella bella chiesa delle illustrissime e reverendissime monache di Santa Caterina, dove a causa delle Illustrissime Signore Renieri e Cappello, che vestivano in tal dì l'habito religioso in detto monastero, si vide un'apparato de' più superbi che mai più si vedessero, oltre le galanti pitture di Pietro Vecchia, di Paolo Grassi, del Palma, del Bellino e di Paolo Veronese che adornavano quel vago tempio,<sup>1</sup> vedevansi le colonne vestite di fioriti damaschi rossi e dorati, che pareva sostenessero con più maestà quegli archi carichi di trionfi di porpora, repartiti e distinti con tanti ornamenti di veli e di fascie superbe che non permettevano all'occhio de' riguardanti né quiete né riposo.

Il Signore Legrenzi, con le sue solite musiche di paradiso, colmò di giubilo il numeroso nobil concorso,<sup>2</sup> non per altro quivi radunato che per veder recidere dalla reverendissima madre Abbadessa quelle chiome di fila d'oro che rubbava l'amor celeste al profano, mentre ambiva tesserne corde a quell'arco che non sa ferire senza dar morte all'anime istesse.

Havevano per maggior commodità tirato una grata di ferri al traverso del coro nel piano della chiesa, alta otto in dieci braccia, dove erano scese la maggior parte di quelle illustrissime e nobilissime dame per assistere et accompagnare la reverendissima madre Abbadessa in tal divota funtione, cosa che rendeva tanto decoro e maestà quanta render ne potria una comparsa di caste deità in qualche

\* 48

<sup>1</sup> Santa Maria delle Vergini.<sup>2</sup> Apparently a vulgarization of the Latin "etiandum", meaning "anche" ("also").

\* 49

<sup>1</sup> Lorenzetti (*Venice*, pp. 405) notes that Veronese's altarpiece *Lo sposalizio di Santa Caterina* and Tintoretto's scenes from the life of the saint, now in the Accademia di Belli Arti, originally adorned this church. The works by the other painters are not noted. The first artist named was Pietro Muttoni detto della Vecchia.<sup>2</sup> This document is valuable in offering some description of both the "musica" and the "apparato" of a "sposalizio sacro". Accounts of such events are more prevalent in the MS portions of *Pallade Veneta*.

sacra funtione. Ma perché son certo che sa molto più l'accorto giuditio della Signora Angela intendermi di quello che sappia la mia penna descrivere, lascerò alla sua matura prudenza il considerare quanto fosse decorosa tal funtione.

\* 50

[Settembre 1687, pp. 39-42]

Il dì 10 del cadente [mese] i sopradetti padri somaschi, che con somma diligenza, oltre altri infiniti et eccellenti impieghi, si prendono con tanto honore la cura di educare questa illustrissima e eccellentissima nobiltà negl'anni giovanili per dar un saggio al mondo degl'eruditi ingegni che allevano, tennero una pubblica accademia nella quale corse per problema: *Se la virtù o alla fortuna si devino ascrivere le presenti vittorie*, cosa che venne così ben difesa in favore della virtù, che restò affatto escluso quel cieco arbitrio che dagli stolti suo attribuirsi alla sorte. Portava il meritato honore di principe dell'accademia l'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Vincenzo Pisani, frutto di quell'albero coronato che non sà partorire che germi e rampolli alla meraviglia. Et in vero il vedere giovinetti usciti a pena dall'infanzia all'uso della ragione, quali erano il signor principe e gl'altri signori dicatori, così assennati che i Catoni, i Ciceroni, e gl'istessi padri più rinomati dell'eloquenza latina ne perdevano la rinomanza, partoriva la meraviglia. Fu honorato questo virtuoso congresso da venti porpore procuratorie, da più cavalieri di stola d'oro e da quantità grande di nobili dell'ordine più riverito, ai quali sopra una guantiera d'argento di filagrana fu presentato un vago mazzetto di fiori per ciascheduno da un nobil fanciullo di pochi anni, per non dir di pochi mesi, ma con tanta galanteria e decoro che faceva anco nella tenerezza de'giorni conoscere i sodi talenti di cui l'haveva arricchito la nascita. Si sentirono odi e sonetti che non invidiavano i marini, i preti, gl'Acchillini, né quanti ne conta il nostro secolo fra i più celebri, accompagnati da una musica e da un concerto di trombe, violini, bassi di viola e tiorbe<sup>1</sup> così grate che rendevano quel vasto teatro un paradiso colmo delle più alte deità d'Elicon.<sup>2</sup> Gloria che si trasfuse poi tutta nell'animo erudito del Reverendo Padre Cattarino Palazzi della detta congregazione, professore di grido, e palazzo qua giù in terra, anzi regia d'Apollo, come quello che alla vera eloquenza coltiva i più fioriti giardini dell'Adria, et apre un viridario di belle lettere alla più scielta e pura arte d'orare.

\* 50

<sup>1</sup> There is no way of determining who composed such music, but the description brings to mind the lost volume of *Sonate a 2, 3, 4, 5, 6 e 7 istrumenti con tromba, o senza, ovvero flauto* (1693?) that constituted Legrenzi's posthumous Op. 18. As the trumpet is absent in virtually all of Legrenzi's other music, the victory on the Morea stands out as a singular excuse for its use. The works by Legrenzi, in fact, are unlikely to have been composed later than 1687, since the composer was gravely ill during the remaining years of his life (cf. \*62). No other instrumental pieces expressly involving the trumpet can be linked definitely with Venice before 1700.

<sup>2</sup> The Helicon range of mountains was sacred to Apollo and from it issued the fountains of the Muses. It is on the Morean peninsula.

[Settembre 1687, pp. 56-61]

Il dì sedici si replicò il tanto gradito oratorio di *Santa Maria Egizziaca*<sup>1</sup> nella chiesa dell'ospedale detto della Pietà da quelle virtuosissime fanciulle con tanto grido et applauso che maggiore non potevano desiderarlo per la propria gloria. Il concorso fu così numeroso che, non potendo la chiesa capirne tanti, stavano all'intorno piene le strade et i balconi e fenestre circonvicine colme di populo desideroso di consolarsi, se non con altro, con qualche eco almeno di quelle voci di paradiso. Sò d'haverlo accennato a Vostra Signoria nella mia ultima [lettera], ma forse non con quell'espressiva che meritano i passaggi, i trilli, le gorgie, le gratie e le dolci maniere della mai abbastanza lodata Signora Lucretia, Signora Barbaretta e Signora Franceschina, anima e spirito delle più grate Sirene di questi mari dell'Adria, instrumentini d'oro su quali Apollo ha rovesciato tutte le più alte prerogative della musica. Et in fine di tutte quelle signore che snodavano la voce angelica, decoro et honore delle note e degl'organi in così bell'opera, che oltre l'haver portato al cielo della gloria queste dotte et erudite fanciulle, ha costituito il Signore Don Giacomo Spada, autore della musica fra le due colonne d'un *non plus ultra* sul mare del canto. Io mi distenderei a raccontarli per minima ogni passaggio più fiorito, ma sarei troppo tedioso, e perché mi converria esser troppo prolisso, e perché se rincesce anco un bel cantare, tanto più annoia un rozzo dire. Con tutto ciò voglio narrarli i versi proprii d'un arietta cantata da chi faceva le parti di Santa Maria Egizziaca, che diceva così:

*Riedi al mare, o sol nascente,  
Non dar luce a queste grotte.  
Sia qui sempre oscura notte  
Perch'io viva più dolente.  
Riede, etc.*

Io credo che il sole istesso si fermasse per godere le dolcezze più armoniche di quelle che li fanno sentire le sfere celesti con i loro movimenti; dissi dolcezze perché venivano proferite queste voci da una bocca di quelle del paradiso terrestre, con maniere crude, ma grate, sospirose ma care, in modo che fra un pianto di giubilo non sapevano preparar al cuore che un misto di consolazioni. Ma passiamo alla chiusa dell'opera, che per altro a voler dir tutto mi ritoverei in impegno tale che empirei più d'un foglio.

Quella che rappresentava la parte di Zosima, abbate,<sup>2</sup> cantò così verso il fine:

\* 51

<sup>1</sup> *Santa Maria Egizziaca* is also described earlier in \*45. This repeat performance, if not also the original performance in August, was given as part of the celebration of the recent Venetian victory on the Morean peninsula. Like Vivaldi's *Juditha triumphans* (1716), *Santa Maria Egizziaca penitente* appears to have been a political allegory on the naval demise of the Turks.

<sup>2</sup> *i.e.*, Francesca.



*O bella penitenza  
 Quanto al ciel grata sei, o quanto puoi:  
 O come son possenti i fregi tuoi.  
 Molto fa, molto può,  
 Tutto dal ciel impetra  
 Ciglio che lacrimò.  
 Piangerò, sí piangerò.  
 Fra il rigor di crude pene  
 Sommo bene io troverò.  
 Piangerò etc.*

Ella mi creda pure che le lacrime mascherate sotto l'habito del contento salvavano dagl'occhi per l'allegrezza. Ne bastò questa replica per satiar la brama di tanti affettionati alla musica; onde bisognò replicarlo più volte, et ebbero audienze porporate,<sup>3</sup> mitrate,<sup>4</sup> e per dirla a Vostra Signoria all'orecchio, non poté a meno Sua Serenità discendere alla detta chiesa ad illustrare con la sua presenza sí bel concorso.

\* 52

[Settembre 1687, pp. 73-4; 79-81]

Il dí 22 havemmo una giornata di carnevale a causa che, facendo la sua solenne entrata al degno possesso della porpora procuratoria l'Illustrissimo e Eccellentissimo Signore Vincenzo Fini, si vide tanta quantità di maschere che bastavano render lieta e giuliva anco l'istessa malinconia, se qua avesse l'habitatione [...]

Sú l'hore 14 comparve a publica vista coperto di gloriosa porpora l'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Vincenzo Fini, accompagnato da 20 e più signori procuratori di San Marco, con quel seguito e di trombe e di timpani che Vostra Signoria può immaginarsi e visitato in ordine al solito la bella chiesa di San Salvatore, si portò per la Mercieria alla ducale di San Marco, e di costí assolute le debite ceremonie al possesso procuratorio e di poi in ricche ornate peotte, dove remigavano barcaroli vaga e riccamente vestiti, al suo nobil palazzo posto sul Canal Grande,<sup>1</sup> in faccia alla Salute.

In una fra l'altre si miravano tutti i gondolieri, o siano remiganti, vestiti da ninfe marine, che sul chiaro di queste acque facevano mostra non dissimile a quella

<sup>3</sup> *i.e.*, cardinals.

<sup>4</sup> *i.e.*, bishops.

\* 52

<sup>1</sup> The Fini family were of Cypriot origin and, having amassed a fortune through trade, had been recently admitted to the Venetian nobility. This document revises the date of completion of their palace, otherwise said to be 1688; it was subsequently the Palazzo Flangini and is now a government ministry. The Fini family were responsible for providing the ornate facade of the nearby church of San Moisè (Lorenzetti, *Venice*, p. 629).

che suol far Galatea quando passeggia. Sull'entrar della porta del proprio palazzo terminate le salve con una battuta strepitosa di quantità di tamburi e di rauche trombe, si sentí nella loggia un'armonia di strumenti cosí concertati che rapiva.

\* 53

[Settembre 1687, pp. 88-9]

Il dí 27, giorno di Ss. Cosimo e Damiano, si sentí una musica di paradiso alla Giudecca nella chiesa dedicata ai detti santi,<sup>1</sup> dove quelle illustrissime e reverendissime monache benedettine dette di San Cosimo havevano adornato cosí bene quel tempio che la ricchezza e la maestà, la diligenza et ogn'altra piú squisita prerogativa erano concorse per far conoscere al mondo che erano le sacrestane l'Illustrissime Badovere. Vedevansi un palco per la musica cosí vago e galante che non invidiava l'occhio all'orecchio, quello in sentire dolcezze e di voci e di strumenti, questo in godere tanti rigiri e di veli e di tele e di drappi cosí bene e con maniera disposti che necessitavano a sospirarne fra poche hore la perdita.

\* 54

[Settembre 1687, pp. 89-91]

Non ho mai accennato a Vostra Signoria un uso santo e devoto che in questa gran città spicca al pari di qualsiasi cosa piú riguardevole, al quale si dà nome di disputa generale.<sup>1</sup> Consiste tal funtione in apparare riccamente una chiesa parrocchiale, con pompa fuori dell'ordine, erigere alto palco alla cappella dell'altar maggiore riccamente ornato e serrato col suo proscenio. Su l'hore postmeridiane principia vaga musica de' piú dotti cantori su l'organo della detta chiesa, dove con sinfonie di trombe e di strumenti musicí<sup>2</sup> si canta qualche introduzione all'opera di rappresentarsi. Fermata la musica per la prima parte, si cala il proscenio e compariscono in palco diversi personaggi rappresentanti angeli, virtù, deità, spiriti, demoni, et anime. Hora il senso, hora la carne, il mondo e simili interengono a recitare, e tutto consiste in precetti della dottrina christiana per buono

---

\* 53

<sup>1</sup> The former church of Ss. Cosma e Damiano is now a factory.

\* 54

<sup>1</sup> Don Vio has kindly supplied the information that the *disputa generale* was a species of public examination in Christian doctrine for children in parochial schools. A problem of moral import was debated by a *maestro* and his pupils. To judge from this description, there was a *sinfonia* followed by a vocal *introduzione*; by implication, other musical numbers were interspersed in the balance of the proceedings. The use of an organ can be assumed, but the availability of other instruments is a matter of conjecture. It is noteworthy that Coli found the events novel.

<sup>2</sup> Cf. the note on Legrenzi's *Sonate... con tromba* in \*50, note 1.

insegnamento et eruditione al popolo, cosa che riesce con tanta maestà e d'habiti superbi e di profondità di dottrine, che non ponno le chiese istesse capir tanta gente, quanta a tal santa funtione ne concorre. Finita la disputa e la musica, che di tanto in tanto sollieva l'audienza, si dispensano premii e di valore e di stima a tutti i recitanti che, portandoli poi gloriosi alle loro case, suscitano a sé stessi applausi e congratulationi. Molte ne sono successe in questo mese, ma in particolare a San Casciano, a San Felice, a San Cantiano et a San Luca con pompa e concorso incredibile.

\* 55

[Settembre 1687, pp. 95-9]

In questo giorno,<sup>1</sup> nel quale godo l'honore di scrivere a Vostra Signoria, mi sono portato al monastero delle monache di San Girolamo dell'ordine agostiniano, dove ho veduto un'apparato di chiesa che non cede a quanti se ne sono veduti in questo mese [...] Stava eretto in mezo alla chiesa dalla parte dell'evangelio un palco per la musica a cinque organi, ma così ricco e così vago che io non ardisco descriverlo, sentendo mancarmi i termini per ridir tutto. Alzavasi sopra salde colonne spatiosa ringhiera, il parapetto della quale si distendeva in varii membri d'architettura, ne' piani della quale spiccavano certe cartelle d'oro, con i fondi dipinti di vaghi paesaggi; ma con tanta gratia adattati che nulla più. Questo sosteneva numeroso stuolo di cantori, da' quali furono portati i vesperi e le messe con tanto decoro che riempirono di giubilo i devoti concorsivi. Fuori della chiesa stavano adornati di elevate colonne e fregio i due ponti che alla chiesa conducono con figure et archi trionfali. E per la fundamenta secondo il corso della chiesa a seconda del canale godevasi un'andar di colonne su l'istess'ordine, e fra colonna e colonna un gran vaso d'agrumi, apparato che oltre l'honorevolezza e splendore che dava al luogo rallegrava la vista de' concorrenti.

Voglio prendermi l'ardire di narrarli un caso occorso in detta chiesa al primo vespro della vigilia, sicuro che chi lo raccontò lo vidde. Cantavasi il salmo *Dixit Dominus*, quando arrivati al versetto *Conquassabit capita*, si staccò una tavola dal palco de' signori musici per negligenza di chi alzava i mantici: qual tavola cascò di punta, o sia di taglio, su la testa d'una povera donna che stava sotto, e dicono che quasi li spaccasse il cranio, cosa che funestò quel concorso.

\* 56

[Ottobre 1687, pp. 37-41]

Il dí seguente<sup>1</sup> si cantò nella ducale in rendimento di gratie così cospicue il

---

\* 55

<sup>1</sup> 25 September.

\* 56

<sup>1</sup> 23 October.

*Te Deum*, dove scese Sua Serenità con i soliti magistrati e nobiltà, così glijuliva in volto che ben facevano conoscere nella maestà del portamento la letitia interna del cuore. Anco nell'altre chiese si resero a Dio le gratie col santo *Te Deum* né vi fu parrocchia, né campo, né piazza, né calle privata che non accendesse per più sere fuochi, che non facesse feste, che non sbarrasse mascoli e finalmente che non desse segni di vero contento. I luoghi e l'isole circonvicine al finire della città principiorono le feste; onde la sera nel mirar all'intorno non si vedevano che fiamme e razzi accesi in aria con una voce di viva, che assordivano anco i più lontani. Pareva questo cielo la sfera di Marte tutta carica di fuochi e di strepiti di tamburi, di trombe e di timpani [...]

Ma le Muse tutte liete per vedersi una volta ritornate à godere la libertà, ella s'imagini che a purità dell'alloro che le corona, già che non potevano fra tanti rumori festivi far sentire dolce melodia del canto, stridevano fra le fiamme per giubilo, come fra l'altre dotte penne la sempre degna di sommo applauso, sostenuta dalla vivezza impareggiabile nella poesia del Signor Don e Canonico di San Marco Cristoforo Ivanovich, cantò così nel sotto notato:

SONETTO

*Castel Nuovo, nido d'infami  
Corsari sottomesso dall'  
Armi venete*

*Il rimborbo guerrier d'arma tonante,  
Sgombrate a l'Adria il mare, agrie nocenti  
E non mormori più, né più paventi  
Sotto il barbaro pin l'onda spumante.*

*Ai feroci procusti, a TRIVIA errante  
Il CORNARO domò gl'empi ardimenti  
E scrisse con quel sangue in quegl'argenti  
La sua destra pietosa e trionfante.*

*Cadde la rocca e d'abbarsarsi impari,  
Chi superbo e rapace a Dio gl'onori  
Osa a schernir e profanar gl'altari.*

*Al forte eroe che dai tiranni orrori  
Liberò della luna i liti e i mari  
In oriente il sol cedrà gl'ALLORI.*

\* 57

[Ottobre 1687, pp. 42-6]

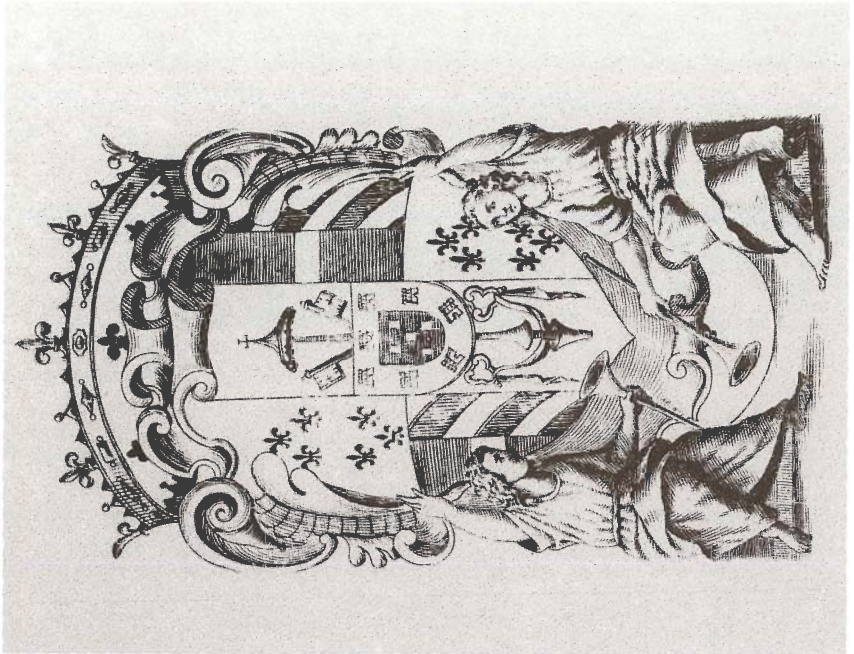
E perché anco nella chiesa dell'ospedale de' Ss. Giovanni e Paolo vollero quelle virtuose fanciulle far palese col canto la letitia del proprio cuore la seconda domenica del mese alla mesa cantata doppio il *Te Deum*, la Signora Angela Vicenti-

Venezia 5. Set. 1711

Memorie di Storico nella Carriera Libria  
necessario della Dedica: Di una quadra di  
una colonna di una colonna di una colonna  
Carriera alla quale si addisegna di Storico  
di Storico di Storico

Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna

Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna  
Ad ordinazione di una colonna di una colonna di una colonna



6. Battle scene depicted on the frontispiece of the libretto by Vincenzo Grimani for Tosi's opera *Orazio* (1688). The work is described in document \*68.

7. Coat-of-arms of the Duke of Parma (Ranuccio II) supported by herald angels in the libretto (UCLA \*334) by Adriano Morselli for Domenico Gabrielli's opera *Maurizio* (1687). The Duke was the dedicatee of the work, which is described in document \*4.

In quest'ultima arietta, io suppongo che il Signor Grossi havesse rovesciato l'urna musicale dove stanno richiuse le crome e le biscrome cordate, con le più superbe fug[h]e che possi mai inventar l'arte. O che dolcezza di passaggi, o che gratie inusitate fece sentir quell'Angeletta di paradiso in tutto, ma in particolare in quel *Maiora sperate* pareva a punto un serafino che, con i carboni accesi di quelle note, toccasse i nostri labri muti perché facessero ecco a quella profetia che voglia il Dio de' cori angelici farla vera a depressione degl'infedeli.

Io non vado a sentire questa Sirena come Ulisse a orecchi stroppati,<sup>3</sup> perché non lo merita, e non la sento niuna volta che se non posso rubbarli i trilli e le gorgie non li fori al meno le parole che dice, onde perché Vostra Signoria creda che sto tutto applicato a quanto dice, ho voluto registrare i propri versi cantati nelle communi allegrezze da quella voce che sola basta a rallegrare un mondo.

\* 58

[*Ottobre 1687*, pp. 73-5]

Il giorno di Santa Teresia si vide alle monache carmelitane un nobilissimo apparato et una festa con tanto numeroso e nobil concorso che fecero contraddistinguere quelle sante vergini dall'altre tutte, anco di grido più rinomato. Discorse sopra le glorie della Serenissima il Reverendo Padre Don Cesare Borsati somasco, lingua delle più erudite de' nostri tempi, ingegno facondo et elevato, pronto e sostenuto a meraviglia. Fu sentito con somma satisfattione et hebbe la gloria della presenza maestosa di Sua Serenità. Cantorono la messa i reverendissimi signori canonici di San Marco con musica decorosa; et in somma fu una giornata ottimamente consumata a gloria e della santa e di Dio.

S'aprirono i teatri di San Casciano e San Samuele per le solite comedie d'istrioni; nel primo recita con grido e fiorita udienza una compagnia del Serenissimo Signore Prencipe Alesandro Farnese e nel secondo con non minor applauso una dell'Altezza Serenissima del Signore Duca di Mantova, divertimenti di consolatione a questi popoli che giubilano in sono ai contenti con la facultà di portarsi in maschera la sera a causa delle comedie che riescono come dissi di somma satisfattione.

\* 59

[*Ottobre 1687*, pp. 76-7]

Il giorno 28, festa de' Ss. Simone e Giuda, senti un motteto alla Pietà cantato dalla Signora Prudenza e dalla Signora Lucretia, dotte e virtuose fanciulle di quel luogo pio, compositione del Signore Don Giacomo Spada, portato con tanta vivezza e leggiadria che più non poteva desiderarsi da un orecchio de' più delicati.

---

<sup>3</sup> Ulysses plugged his ears with wax so that he could resist the song of the Sirens.

na, con quel metallo di voce angelica, maneggiato dalla sopra fina materia del Signor Cavaliere Ca[r]lo Grossi,<sup>1</sup> spieg[h]i la lingua inzuppata nel mele celeste e fece sentir quella voce imbalzamata nelle officine del paradiso in paradiso in questi grati accenti (la compositione [è] del Signor Bernardo Sandrinelli nel metro cavato dal fonte delle divine scritture):<sup>2</sup>

[Aria] *Omnis spiritus  
Laudet Dominum  
Fideli populo  
Dedit vittoriam  
Domavit barbaros  
Nationes hominum.  
Omnis etc.*

[Recit.] *Mirabilis Deus ipse dedit virtutem plebi suae humiliavit superbos, inimicos dispersit, dissipavit gentes, quae bella volunt.*

[Aria] *Ite populi victores  
Ite gentes, triumphate  
Si nationes sunt domate  
Dedit Deus vobis furores, etc.*

[Recit.] *Ite, narrate mirabilia, Dominus, ipse docuit manus ad praelium, et digitos ad bellum factus est quasi vir pugnator donec auferatur luna. Ergo bilari cantu ad tubae sonitum.*

[Aria] *Triumphum cantate  
Et mecum gaudentes  
Adeste plaudentes  
Laetamini gentes  
Hec amplius timete.  
Triumphum etc.*

*Venite mortales  
Et Iesum laudate  
Adeste laetantes.  
Et caesi pugnantes  
Maiora sperate.  
Venite, etc.*

\* 57

<sup>1</sup> Very little sacred vocal music from Grossi's Venetian period survives. His only published sacred music for solo voice appeared in 1663 (*Sacre ariose cantate a voce sola*; Venice) and 1676 (*Moderne melodie a voce sola, con 2, 3, 4 e 5 stromenti*; Bologna). Bernardo Sandrinelli was too young to have been significantly involved in those projects; the music described here appears to be lost.

<sup>2</sup> No parentheses in the original. The text "Omnis spiritus laudet Dominum" comes from an antiphon for the Office of the Dead at Lauds.



[*Novembre 1687*, pp. 35-9]

Ella sente con quanto honore si logorano le penne de' virtuosi sui fogli della gloria per stimolare con questi motivi di gratitudine dovuta il valor guerriero di chi stringe il ferro a depressione del nemico commune.

Io non accludo compositioni perché in effetto non n'è giorno. Nell'anno scorso si fecero in questa dominante ricchi e dispendiosi apparati con statue di fuochi artificiali, con sbarri, con salve di mortarotti per ogni piazza presa al barbaro tanto da questa Republica, quanto dalle armi de' collegati, con un giubilo così grande che risvegliò il furore poetico in molti valorosi soggetti; ma perché riusciva tal cosa dispendiosa e di qualche pericolo, si è stimato assai meglio, benché siano le vittorie maggiori, impiegare il denaro in far celebrar messe per i defonti soldati nelle battaglie, in elemosine a' poveri ospedali e famiglie abbandonate dalla fortuna et in rendimento di grazie all'Altissimo, come è seguito in ciascheduna parrocchia con messe cantate e *Te Deum*, et in particolare ne' quattro maggiori ospedali, con musiche e motetti particolari, come seguì ultimamente in quello della Pietà, dove cantarono tre delle più canore Sirene con grido tale che più non potrà bramarsi anco con l'andar de' secoli. La Signora Prudenza non proferisce nota che non faccia inancar il ciglio per sostener trionfi alle sue glorie. La Signora Barberetta traforosella così vivace spiritello, così veloce per il cielo musico, che rapisce con sé gl'animi di chi l'ascolta. La Signora Lucretia, decore della nostra età e base nella quale si può incidere il *non plus ultra* del cantar figurato perché gode una voce così piena e sostenuta, una disinvolvura così franca, un affetto così proprio, o sia nel patetico o nel giocondo, che par nata hora a portarsi fra i turbini de' sospiri in una tempesta di lagrime cantando, et hora col lume delle note a cui Apollo prestò lo splendore rabbonacciando l'aria con la melodia, quasi vezzosetto cardellino fra i più verdi ramuscelli del brio salta, danza e festeggia in modo che, fattasi padrona del cuore di chi l'ascolta, hora lo preme fra i diesis et i B molli et hora con le fughe volanti li sollieva su l'ali della gioia al cielo delle contentezze. In somma io non so se i secoli andati ne ebbero di più galanti, né posso credere che siano per haverne i futuri; so bene che al presente porta il vanto fra quanti pretendono di cantar bene.

[*Novembre 1687*, pp. 39-42]

Nel teatro di San Casciano, dove recita di presente una compagnia di comici del Serenissimo Principe Alessandro Farnese, che glorioso viaggia per Madrid, comparisce fra l'altre in scena una tal Signora Diana.<sup>1</sup> Gode questa signora un

\* 61

<sup>1</sup> The "Signora Diana" of this account was possibly the same person entered in a later one from the week of 4-11.XI.1702 that reads:

portamento così nobile et un gesto così proprio della scena che potria in questo genere dar le regole del vero rappresentare in palco alla Grecia che ne trovò l'inventione. Si porta con tale disinvoltura, si veste così bene degl'affetti, che esprime che fa sospirar se si duole, semina riso se si rallegra. Una sera fra l'altre un suo amante (come suppongo) pregò un poeta lucchese a farli un sonetto, che fu poi fatto volare in centuplicate copie in honore di questa galante e virtuosa comica, e se io non erro questo è il

#### SONETTO

*Scese dall'alto ciel l'offesa luna  
Sul mar dell'Adria a illuminar le scene;  
Mascherata passeggia! onde conviene  
Che macchini tempeste Astro che imbruma.*

*Ha seco i dardi; e cacciatrice ad una  
Lacci di gratie e di bel dir catene,  
E furando l'insidie alle Sirene  
Non vuol dell'amor suo alma digiuna.*

*Da quel labro che parla in vano io fuggo,  
Basta sol per legarmi un guardo, un ceno  
Su le guancie di rose assentio io suggo.*

*Già son pazzo in amor, già l'ali impenno  
Alla sfera del foco, ove mi struggo  
Nel sen di Diana a ripescare il senno.*

In arra d'ossequio inalterabile  
N. N.

Nel teatro pure di San Samuele vi recita una virtuosissima compagnia dell'Altezza Sua del Signor Duca di Mantova, favorita di continuo da numeroso concorso; talché non mancano in alcuna delle stagioni a questa gran dominante i suoi decorosi divertimenti. In tanto si preparano sontuosi i teatri per l'opere in musica, che s'attendono di tutta sodisfattione, e si crede che si passerà un carnevale tutto delizioso.<sup>2</sup>

---

Riescono così egualmente applausibili la Signora Diana nel teatro di San Luca [*i.e.*, San Salvatore] e la Signora Aurelia in quello di San Samuele, che fanno insorgere diversità d'opinioni che pongono in disputa se vi sia disuguaglianza di virtù fra esse.

San Salvatore was presenting only comedies at the time; in 1703 an agreement between the two theatres was reached (Mangini, *Teatri*, p. 110).

<sup>2</sup> There are many subsequent entries of this nature that have been eliminated, but this one is preserved to signal the fact that the Carnival opera season did have a long preparation time and frequently drew attention and created suspense well in advance of its official opening.

[*Novembre 1687*, pp. 91-2]

Il dí poi delli 21, festa di Santa Cecilia,<sup>1</sup> questi signori musici fecero una festa cosí nobile e decorosa a San Martino, dove hanno la loro scuola,<sup>2</sup> che piú non poteva né bramarsi né idearsi. Tralascio gl'apparati superbi, la vaghezza de' quadri e le ricchezze delle argenterie, e passo a dirle che il Signore Legrenzi, maestro di cappella in San Marco, haveva composto la musica [...].<sup>3</sup>

[*Novembre 1687*, pp. 104-5]

Oltre li teatri apertisi per le comedie, come dissi di sopra al suo merito, hanno nella parrocchia de' Ss. Apostoli<sup>1</sup> scoperto un privato trattenimento, dove sei virtuose giovani cantanti recitano in musica un'opera intitolata l'*Oronte*,<sup>2</sup> con tanta gratia e disinvoltura che paiono allevate su piú famosi teatri. Compariscono con ricchezza d'habiti, con vaghezza di scene, et in somma portano una non ordinaria consolatione a chi le sente.

\* 62

<sup>1</sup> The feast of Saint Cecilia actually fell on 22 November.

<sup>2</sup> Elaborate celebrations of this feast at San Martino began in 1685, according to a notice by Partenio that is preserved in I-Vnm Cod. It. VII-2447 (= 10556). This notice describes the formation of the *sovvegno* of Santa Cecilia. Legrenzi was the original *maestro* of the music, which involved "cantando e suonando tutti ne la messa e nel vespro" of the saint's feast. The performers comprised "li virtuosi cantanti e suonatori de la serenissima capella, e degl'altri forastieri casualmente ritrovatisi in Venezia". In admitting foreigners (and subsequently, as we see later, women), the *sovvegno* was quite an unusual enterprise and distinctly different from the government-approved guilds (on which see Selfridge-Field, "Membership Lists"). The *sovvegno* was situated at San Martino because Partenio was affiliated as a cleric with this church. Partenio's "Informatione" tells us that 1687 was the last year in which Legrenzi ("poi aggravato il medesimo da cruciosissimo male") was able to direct the music. During the remaining years of his life (1688-90), Legrenzi ceded to Partenio the responsibility of directing the music for this celebration.

<sup>3</sup> The continuation of this sentence is garbled and reads as follows: "et il fiore di quanti musici sono in Venetia cantavano, di qui Vostra Signoria argomenti il concerto, e la melodia".

\* 63

<sup>1</sup> The public Teatro de' Ss. Apostoli was principally active from 1649 to 1652; it was also open briefly during the winter of which *Pallade Veneta* speaks here. This reference could be, however, to a completely private enterprise.

<sup>2</sup> If the title is correct as given and if the work was an opera, then it is untraceable. No printed libretto or citation is reported anywhere, possibly because the setting was informal or because the work was a different species of entertainment, such as a serenata or operetta. There was a printed libretto for the opera *Florida*, which was given at the Teatro de' Ss. Apostoli early in 1688 (on this date cf. \*68). It may be worth noting also that the cast for *L'inganno regnante* (music by Marc'Antonio Ziani; libretto by G.C. Corradi), which opened at the Teatro de' Ss. Giovanni e Paolo in the winter of 1688, included an *Oronte*. Specific ties between a private house and the famous theatre are not currently known to have existed. The earliest opera called *Oronte* for which there was a published libretto was one that had both a text and music by Pietro Romolo Pignatta; it was staged in Udine in 1705.

[Dicembre 1687, pp. 99-104]

Il dí del Santo Natale ella può credere che da per tutto si sentironno canti, suoni e melodie tali che publicavano nato Giesú; ma perché io non potevo ritrovarmi da per tutto, le dirò solo che nel pio luogo dell'ospedale di Ss. Giovanni e Paolo<sup>1</sup> sentii cantare su la fine del vespro una pastorale a piú voci<sup>2</sup> da quelle virtuose fanciulle che io non potevo distinguere se stavo in terra o in cielo. Fra l'altre cantanti faceva la parte di Maria Vergine la Signora Angela Vicentina, mostro fra i cantori di musica, la quale si adoperò così bene nel far conoscere alla gente concorsa i suoi alti talenti che s'era ciascheduno scordato di sé stesso, e perché potesse il senso dell'udito bearsi fra quelle voci di paradiso, teneva ognuno chiusa la bocca ai respiri. Cantava questa sirena celeste e seminava tanto giubilo in petto ai mortali che il cuore fra le delitie si scordava di ritirare i soliti tributi vitali dall'aria per suo nutrimento. Che maniere singolari! Che passaggi impassati di dolcezza, che repliche hor forte, hor piano, che echi di melodia di quella voce angelica fatti a sé stessa! Et in fine, che miracoli dell'arte! E perché Vostra Signoria possa almeno dalle parole concepir qualche riflesso del canto, eccone una copia:

## PASTORALE

## CARMEN

Intercantantes:

Pastor 1

Pastor 2

Pastor 3

Chorus pastorum

Beata Virgo

*Chorus pastorum*

O foelices, beati,

O nos semper fortunati.

\* 64

<sup>1</sup> *i.e.*, the Ospedale dei Derelitti.

<sup>2</sup> Shepherd plays with music are not commonly encountered in historical accounts of Venetian music. Other references in *Pallade Veneta* tend to link them especially with the Ospedale dei Derelitti. When we remember the Christmas concerti of Corelli, Torelli, and others with "pastoral" movements, we may well ask whether they were intended to preface such productions, whether such productions were not widespread, and whether they were not more prevalent in the inland hill towns of Italy than in maritime cities such as Venice. Carlo Grossi, who probably provided the music for this work, could well have imported the idea from elsewhere.

The earliest comparable work cited by Zorzi ("Oratori", VII, 318) was *Dei Nati Glorìae*, which was given at the Mendicanti in 1717. Its text was also in Latin and its cast included the Beato Virgo, the Divinus Joseph, an Angelus, the Three Kings (Melchior, Gaspar, and Balthasar), three shepherds, and a Chorus Angelorum. Antonio Biffi would seem the likely composer. The printed libretto was by Francesco Storti, the vicar of San Giovanni Grisostomo. Two other pastoral plays cited by Zorzi (V, 94) were given at the Oratorio di San Filippo Neri; one is undated but has music by Giuseppe Carcani; the other, of 1744, was set by Pietro Chiarini on a text by Metastasio; in other words, both fall a least a half-century later than the work described in this document.

*Pastor primus*

Vidimus Salvatorem  
In terris exoptatum  
A nationibus prius desideratum.  
Surgite: ad gregem nostrum  
Reditum festinemus.  
Sed denuo Redemptore,  
Qui nobis datus est laeti adoremus.

Salve Puer redemptio mundi,  
Nostra salus, nostra spes,  
Nos venisti confortare  
Dulcis amor, amor care,  
Qui redemptio nostra es.  
Salve etc.

*Pastor secundus*

Salve fons divini amoris,  
Nostra vita, nostra lux,  
Nos languentes confortasti,  
Vera gaudia tu portasti  
Qui redemptio nostra es.  
Salve etc.

*Beata Virgo*

Ite laeti pastores  
Heu fugate maerores;  
Coeli rorarunt de super  
Nubes pluerunt iustum,  
Venit redemptio mundi.  
Plaudite, exultate,  
Canite, iubilate,  
Quem vidistis in antrum  
Salvator vester est.

Quem vidistis, o Pastores,<sup>3</sup>  
Omni populo nunciate  
Regem vestrum celebrate  
Date laudes, date honores.

*Pastor tertius*

O mirabile factum?  
Ecce Deus factus homo, o nos faelices.  
Proijciamus timorem  
Properemus ad gregem  
Vidimus Salvatorem

---

<sup>3</sup> The text "Quem vidistis, o pastores" was a popular one for motets associated with Christmas and Epiphany.

*Chorus pastorum*

O faelices, o beati,  
O nos semper fortunati.

*Beata Virgo.*

Abierunt pastores  
Claude pupillas tuas divine Puer.  
Dormi dilecte mi,  
Ah nimium vigilasti,  
Silete audaces venti, euri incostantes,  
Tacete aurae vagantes,  
Dormi, dormi fili care,  
Dormi, dormi fili mi.  
Claude oculos,  
Puer parvule,  
Meae laetitiae,  
Amor mi.  
Dormi etc.

Ah dormite, pupillae adorate,  
Meae laetitiae dormite, dormite,  
Somnia dulcia heu praecor venite,  
Cara, praecor, venite, volate.  
Ah etc.

Dormi, dormi fili care,  
Dormi, dormi fili mi.  
Noli plangere,  
Puer parvule,  
Meae delitiae,  
Fili mi. Dormi fili.

\* 65

[*Gennaro 1688*, pp. 4-5]

Si ritrovavano di già allestite su' primi giorni di giugno le militie di questa Serenissima Repubblica vicino a Climino nell'isola di Letfada,<sup>1</sup> dove si trattennero sino alla metà di quel mese, per attendere che fosse data la pratica ad un residuo di truppe sospette di peste morbo che si era introdotto in alcune parti della Morea. Quando, per la gratia di Dio e per le diligenze non ordinarie usate dall'Eccllentissimo Signor Capitan Generale Morosini, si cantò li 20 luglio il *Te Deum*<sup>2</sup> in rendimento di gratie all'Altissimo, ritrovandosi totalmente libera l'ar-

\* 65

<sup>1</sup> The island of Levkas was in the middle of the Ionian archipelago, off the west coast of Greece.

<sup>2</sup> Apparently this is reported in January 1688 because the news had not reached Venice sooner. Further celebrations occurred shortly. On 5.I.1687/8 the San Marco treasury dispensed 51 lire, 8 soldi for "trombetti e tamburini per occasione dei *Te Deum* cantati nella ducale di San Marco per le vit-

mata da tal malatia, e si diede pratica al resto delle militie che erano restate in rigorosa, quanto necessaria contumacia.

\* 66

[Gennaro 1688, pp. 64-71]

E perché si conoscesse esser questa gran dominante madre e nutrice dei virtuosi passatempo, s'aprirono quei teatri tutti d'opere musicali per anco chiusi. Il dí 9 principiò Sant'Angelo le sue recite, in cui si rappresenta *La fortuna tra le disgratie*,<sup>1</sup> Vostra Eccellenza sa molto bene che si richiamano in questi tempi i cigni più canori dell'universo a volarsene festivi su l'onde adriatiche per decoro di questa regia, per passatempo decoroso de' principi concorsi e per publico e necessario insegnamento onde, non starò minutamente a descriverne a Vostra Eccellenza né il nome né i talenti, ma dirò solo e gl'argomenti e l'inventioni delle macchine.

*Su le scene di questo teatro Alindo, principe armeno che doveva sposar Irene, figlia del re di Damasco, presa conveniente dilatione alle nozze per compire un suo viaggio, pervenuto in Egitto, alla sola vista della bella e vaga Gilde, sorella di quel re, cancella le giurate memorie d'Irene. Questo atteso in vano lungo tempo lo sposo, fugge dalla regia; incontra tempesta in mare e, fatta bersaglio dell'onde sdegnate è vomitata seminuda sul lido d'Egitto, ove veduta da satrape che là sosteneva la Corona di lei s'innamora e vien mandata in dono a Gilde, sua sorella, da questa è mandata più volte immascatrice amorosa ad Alindo, in abito di paggio, in tempo che Alindo era obbligato per alcune sue ferite a guardar' il letto. Intanto satrape, preso dall'amore d'Irene, la pretende in moglie; al che, volendo ovviare Gilde per interesse del regno, ordina ad Alindo che uccida il paggio che l'incamina, quale era Irene; ma su l'atto di ferirla, accorre Clearte, fratello d'Irene et amante di Gilde, e tenta suenar Alindo. Vengono divisi et intesassi la conditione d'Irene, lascia satrape di pretenderla, come promessa ad Alindo, questi la sposa e Clearte si congiunge con Gilde.*<sup>2</sup>

E perché ritrovo in quest'opera qualche vaghezza nell'inventione delle macchine,<sup>3</sup> ho pensato descriverne a Vostra Eccellenza qualche particolare.

---

torie dell'acquisto fatti dalla Serenissima Repubblica, et dalle armi della Reggia Maestà Cesarea" (I-Vas, Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 145, f. 232v), and as Caffi reports (*San Marco*, I, 312) on 11.I.1688 Legrenzi was given a gift of 70 ducats in respect of his "merito, fatiche, et conditione", particularly with regard to new compositions including a *Te Deum* for the victories in the Morea (cf. Reg. 145, f. 253v).

\* 66

<sup>1</sup> Libretto by Rinaldo Cialli; music by Paolo Biego. This was the second of Biego's three known operas. Although he is slightly known now, he was well regarded in his own time. Later in 1688 he succeeded Grossi as *maestro di musica* at the Derelitti. The date of opening was reported as the 19th in the *avvisi*.

<sup>2</sup> The summary follows that given in the libretto.

<sup>3</sup> The libretto calls attention to the details of the staging. The preface notes, "Le operationi sceniche sono inventioni di chi non pretende lode per l'opera, mentre so che chi comincia ad operare, tale non può esser l'opera che meriti lode, perché qualunque principio è sempre tutto imperfettioni e difetti [...] La musica del Signor Paulo Biego spero sarà per incontrarti nel genio".

Su la scena dell'atto primo, appoggiata a duro scoglio, si lagna Irene della crudeltà di Nettuno, et in tanto comparisce in aria un'Iride così vaga e galante che par mandata da Giunone tanto spicca nelle sue luminose e colorite fascie.<sup>4</sup>

Vedesi nella seconda [scena] correr un cervo seguito da cani e da cacciatori, che porta ammirazione non ordinaria, et necessita a confessare che fanno i signori venetiani adattar' al palco anco le fiere.<sup>5</sup>

Sul finire dell'atto compariscono alquanti lumaconi, dai quali sono dati alla luce quantità di gobbi che, saltando dal ventre delle lumache sul suolo, formano con vaghi intrecci un ballo assai spiritoso.<sup>6</sup>

Nell'atto secondo nella scena 11, s'apre spatiosa piazza con ara in mezzo e vittima. Vedonsi i popoli di Persia genuflessi all'adoratione del sole dal quale, staccatosi un raggio luminoso, accende il fuoco su l'altare e abbrugia la vittima. In fine, l'altra istesso diviso in spiriti d'aspetto terribile, fanno questi un ballo spaventoso.

Nell'atto terzo nella scena 7, fingendosi notte, esce la luna con un lume così proprio di quel pianeta che inganna gl'occhi dei riguardanti. Nella scena 13 s'apre una sala reale, allumata con dovizia tale di lumi e ricca d'argenti che non invidia alle più luminose del sole.

I giardini, i boschi e le spiagge marittime rappresentate su quelle scene hanno foglie e fiori, sterpi e siere, scogli e dirupi. Le loggie, le piazze, e gl'appartamenti hanno la magnificenza reale ne' colonnati, il decoro maestoso nelle fabbriche, e la ricchezza<sup>7</sup> negl'ornamenti. Vedesi un gigante sul principio della prima scena così alto e smisurato che alza la tenda, spaventoso in guisa che reca terrore. Le fontane con l'acque vive, le fortune tempestose del mare, quelle diletano, queste atterriscono. I lampi, i tuoni, i fulmini cagionano ribrezzi e fanno ingremire come se da Giove scoccati fossero. I legni che si sdrucano, i naviganti che affondano, portano lo stupore sul ciglio. Hanno finalmente insegnato passeggiare ai cigni e, se la natura l'adattò al volo, qua lasciato l'uso delle penne e delitiano fra li spassi. Escono comparse di cacciatori, d'arcieri, d'alabardieri, di paggi con tal pompa, numero e maestà che richiedono gl'applausi per tributo. Ha finalmente Venetia un non so che di particolare nella rappresentatione dell'opere, che lei sola sa farlo. Canta fra la virtuosa compagnia di questi signori musici un tal Don Bernardo da Rimini,<sup>8</sup> che in effetto tien' obligati i sensi tutti di chi ascolta quella voce di paradiso.

<sup>4</sup> Despite the close proximity of this description to the details printed in the libretto, *Pallade Veneta* is consistently more informative than the libretto about the working out of the drama. The setting for Act I is described in the libretto as a "spiaggia maritima con boschi e scogli. Irene gettata dall'onde su la sabbia del Lido".

<sup>5</sup> The commentator clearly views Venetian practice as diverse from his experience and expectations, for the libretto is mute on this point. Its description of Scene 2 reads, "Si vede un velocissimo capriolo che attraversa la scena seguito da satrapa, Dario, e choro di cacciatori."

<sup>6</sup> None of this is related in the libretto, which simply notes that the act ends with a "ballo".

<sup>7</sup> The original reads "ricchezza".

<sup>8</sup> No singers are named in the libretto. Bernardo da Rimini cannot be identified; he does not appear ever to have been associated with San Marco, nor is he named in any casts of earlier operas cited in Caffi's "Appunti", Cod. It. IV-748.



[Gennaro 1688, pp. 71-3]

Ma perché non vorrei col prolioso mio dire recar fastidio a Vostra Eccellenza, uscirò di teatro per poco spatio di tempo e mi porterò nella vagha chiesa dell'illustrissime e reverendissime monache di San Lorenzo. O che superbo apparato, o che ricchezza d'ori e d'argenti sugl'altari, o che pompa, o che magnificenza! Ma cesserà la meraviglia quando dirò a Vostra Eccellenza che sono le sagrestane quegl'animi sempre grandi delle Illustrissime Signore Grimani e Sagredo, dame che non sanno operare che miracoli, né partorire che prodigii. Chi sente la musica sotto l'erudita battuta del Signor Legrenzi non sa distinguere se sia in terra o in cielo. Ivi si solennizzò li 20 del cadente [mese] la festa del gran martire Sebastiano, ove non solo la nobiltà tutta concorse, ma il Serenissimo Gran Principe di Toscana<sup>1</sup> decorò quella chiesa con la sua presenza, come seguì ancora d'altri principi e soggetti di gran merito. Cantò la mattina un motetto et il giorno un salmo a voce sola il sopra da me nominato Don Bernardo,<sup>2</sup> che pareva con quella sua voce angelica insinuare negl'animi il silentio e l'ammirazione. Li 22 e 23 si fece in detta chiesa l'esposizione del Sacramento con vaghezza e nobiltà d'ornamenti che raddoppiò la meraviglia.

[Gennaro 1688, pp. 73-81]

Stavano aperti siano al principio dell'anno alcuni teatri, in uno de' quali in contrada di Ss. Apostoli compariva un coro di Sirene, dirò cosí, parte in habito virile e parte donnesco, mai più comparse in scena, e da queste si rappresentava *La Floridea, regina di Cipro*.<sup>1</sup> *Questa, fuori dell'humana aspettatione, arrivata agl'anni più vigorosi della gioventú, si rese tiranna e, per dominare più assoluta, fece sopra publico palco privar di vita il Duca di Cirene et un suo figlio, come sospetti di congiura; e rattenne in corte Moralba, figlia del morto Duca. Questa vaga, di vendicarsi, tenta varie insidie a Floridea che servono d'intreccio a quest'opera.*

\* 67

<sup>1</sup> Ferdinando III.<sup>2</sup> Bernardo da Rimini (cf. \*66).

\* 68

<sup>1</sup> Libretto by Giulio Pancieri; music by Francesco Rossi, Agostino Piovene, and Lodovico Busca. The title-page date of 1687 is reported by a number of authors including Galvani (*Teatri*, p. 74), and the libretto is the last item bound into the 1687 volume of Venetian libretti in US-LAu. Other sources, such as Sartori ("Libretti", entry by title) and Mangini (*Teatri*, p. 85) give the date as 1688, which is verified by this entry in *Pallade Veneta*.

Si portano così valorose queste sei cantanti, o siano sei muse, che sembrano amazzoni dell'arte musica.<sup>2</sup> Nel teatro de Ss. Giovanni e Paolo si recita *L'amazzone corsara*<sup>3</sup> con un numero di sette cantanti de più gratiosi che apprendessero già mai il valor delle note sotto l'ali maestre<sup>4</sup> d'Apollo. Già sarà noto a Vostra Eccellenza esser questo uno dei teatri Grimani ne' quali la fama porge il fiato vigoroso ai più sonori oricalchi. Quivi spiccano con distinzione particolare la pompa degl'habiti, l'apparenza maestosa delle scene nell'amenità dei giardini che, benché finti non cedono ai più fioriti aprili. Le fontane, alle acque delle quali perché non corrisponde il mormorio, serve di lieto ondeggiamento un andare<sup>5</sup> nor grave, hor mesto, hor dolce, hor crudo, quasi intoppasse fra scogli, o da venti interrotto sibilasse per l'aria, cagionato dalle corde di ben concertate viole e violini che rapiscono in modo gl'animi degl'ascoltanti, che si rendono inabili a quel tributo d'ossequii che meritano i cantori e le sinfonie.<sup>6</sup> Il suo argomento è questo:

*Alvilda, figlia di Sivardo, re de' Goti, fu Venere di bellezza e Pallade di valore. Fu più volte da Alfo, re di Dania, stimolata al suo affetto, di cui haveva già Alvilda recusato le nozze. Onde per fuggirne gl'incitamenti, risolse quest'eroina abandonar la regia e darsi alle piraterie del mare. Ottenne vittorie ogni qual volta si cimentò. Ma incontrata dall'amante Re e combattuta, restò vinta. Non perse però fra le catene la severità del cuore, fin tanto che, mutate da Alfo le carezze in rigori, in dispreggi le preghiere s'indusse la Regina alle sue nozze.*

Nel nobilissimo teatro Vendramino, detto di San Luca,<sup>7</sup> festeggia su le scene *Il Gordiano*<sup>8</sup> fra ricche e vaghe mutanze di prospettive, di stanze terrene, diseguate et ornate con maestria. Villaggi, e piazze, cortili, saloni, gallerie, mura di città irrigate da fiumi, e finalmente con vaghezza e comparse tali che fanno conoscere la generosità di chi lo possiede. Eccone Vostra Eccellenza suo argomento:

*Gordiano, figlio nato da' Cesari, conseguì l'Impero e Valeria in moglie, era questa prole unica di Misiteo, senator romano, quale assistì a Gordiano negl'affari del governo. Tradito questi da Filippo, arabo, perdè con lo scettro la vita.*

Si fingono in quest'opera diversi accidenti inventati dal poeta per darli e più lustro e maggior vaghezza con l'intreccio.

Su le scene di San Moisé fa maestosa comparsa *La Clorilda*, o sia *Amor trionfante della vendetta*.<sup>9</sup> Qui pure spicca la vivacità de' colori su le tele in vaghi pro-

<sup>2</sup> This is one occurrence among these documents of a linguistic trait that becomes pronounced in the manuscripts—the adjectival use of nouns.

<sup>3</sup> An earlier version of *L'Amazzone corsara*, ovvero *Alvida* (libretto by Corradi, music by Pallavicino) was given in 1686 at this theatre.

<sup>4</sup> This is another instance in which a noun is used adjectivally. The trait is more pronounced in the prints of 1688 than in those of 1687.

<sup>5</sup> The original reads "andara".

<sup>6</sup> The original reads "zinfonie".

<sup>7</sup> More commonly known as the Teatro di San Salvatore.

<sup>8</sup> Libretto by Morselli, music by Domenico Gabrielli.

<sup>9</sup> Libretto by Paolo Emilio Badi, music by Francesco Rossi.

spetti, in gallerie, in tempii, in anfiteatri, in loggie, in deliziose vedute notturne, in boschi colmi d'orrore, in carceri spaventosi. Si godono superbe comparse di balli di grazie e d'amori; et in fine, con una muta di cantanti grati e manerosi, fanno conoscere che non invidia il nostro secolo gl'Orfei né di quelli le dotte cetre. Il suo argomento è tale:

*Arsace, re di Cipro, per vendicarsi della morte del figlio, ucciso in giusto duello da Olindo, re di Creta, invita l'uccisore alle nozze di Clorilda, sua figlia, sotto apparenza di pace; ma in luogo di sposarla prova tormentose carceri e crude catene. Clorinda puone in libertà l'amante e con esso si fugge.*

Nell'altro teatro Grimano in San Giovanni Chrisostomo si rappresenta *Oratio*,<sup>10</sup> di cui l'argomento si prende dall'istoria degl'Oratii e Curiazi:

*Questi sparsero il sangue per la patria, e perché Giunia rinvenne che Oratio, suo fratello, aveva ucciso uno de' Curiazi, suo amante ingiuriò a tal segno Oratio, che lo necessitò a privarla di vita, né poté con altri esimersi dalle mani della giustizia Oratio che col beneficio prestato alla patria, onde con varii et inventati accidenti resta ben ordinata l'opera.*

Vedonsi in questo teatro arditi et animosi combattimenti, lotte, e forze di gran stupore e nell'atto terzo si gode un ballo di mori che, con l'arme alla mano, formano diverse parole, chiare e ben intese. Questi sono li spassi et i divertimenti dei principi e forastieri concorsi, come di questa nobiltà, tanto affezionata alla virtù che par nata a difenderla e coltivarla a guisa di mecenati.

\* 69

[Gennaro 1688, pp. 81-4]

Le fanciulle ancora che s'allevano nei luoghi pii, seminari di muse e Sirene, non lasciano di dar saggio del loro infinito valore rappresentando oratorii, come seguì sui primi periodi del cadente [mese] nel pio luogo dei Mendicanti, ove si recitò con vaga ed applaudita musica *Tomaso Moro*,<sup>1</sup> poesia del Signor Dottor

---

<sup>10</sup> Libretto by Vincenzo Grimani, music by Giuseppe Felice Tosi.

\* 69

<sup>1</sup> Sir Thomas More (1478-1535), celebrated humanist, statesman, and martyr, entered the service of Henry VIII in 1518 and served as chancellor of his government from 1529 to 1532. He was beheaded for failing to sanction the King's Act of Supremacy, which made the monarch head of the Church of England.

The oratorio described here cannot fail to have had a political message. "Interlocutores" were Enrico Ottavo, re d'Inghilterra; Caterina, regina d'Aragona, sua moglie; Anna Bolena, sua damigella; Maria, fanciulla, figlia maggiore di Caterina; Tomaso Moro, Gran Cancelliere; Alvisia, sua moglie; and Margherita, sua figlia. The probable incentive for an oratorio of this kind would seem to have been the efforts of James II of England (1685-88) to reestablish Catholicism as the state faith. His second wife of fifteen years, Maria Beatrice d'Este, was expecting a child in June of 1688 (the birth of a son, James III, on 1 June precipitated a political crisis that resulted in James II and his family

Giovanni Battista Neri, bolognese. E di giorno in giorno se n'attende nella detta chiesa un altro per far conoscere questi signori cantanti, chiamati qua alle recite,<sup>2</sup> che ha Venetia in quest'acque adriatiche cigni di primo grido.

Ne' di passati ad un numeroso concorso nell'ospedaletto<sup>3</sup> della Pietà cantò un motetto la Signora Prudenza con quel suo soavissimo contralto e con quella sua disinvolta maniera a segno che fece confessare che il nostro secolo non ha di più. Erano diversi capi di guerra fra il popolo ascoltante, e quest'accorta maestra disse in forme inimitabili così:

[Recit] Laetamini mortales, exultate, exurgit Deus in adiutorium nostrum.  
Humiliavit inimicos, non dereliquit nos, quia speravimus in eum.

[Aria] *Canite triumphum  
Popul vittores.  
Dominum laudate  
Illi afferte honores.*

[Recit] Ecce Deus eripuit nos de manibus inimicorum nostrum, exaudivit orationem humilium et non spreuit preces nostras. Eia igitur

[Aria] *Non nobis Domine  
Sed tuo nomini  
Cantamus gloriam.  
Tu in praelio dux furisti,  
Tu nobis dedisti  
Tantam victoriam.*

Le parole io le suppongo del Signor Bernardo Sandrinelli e la musica del Signor Don Giacomo Spada. Cantata con tanta dolcezza e melodia da questa signora che più non poteva desiderarsi da orecchio mortale.

\* 70

[Febrero 1688, pp. 37-41]

Nel luogo pio degl'Incurabili da queste virtuose e dotte fanciulle si cantò un

---

seeking exile in France). *Pallade Veneta* gives the impression that the Queen's pregnancy was a subject of great public interest in Italy for many months before the birth of James III. The index to the *Dicembre 1687* issue is preceded by a sonnet by Coli "consagrato al diadema reale/di Maria d'Este/regina d'Inghilterra; e con ragione, poiché se/Maria Vergine partori Giesù alla terra,/Maria d'Este partori Inghilterra a Giesù". The *Marzo 1688* issue contains (p. 97) a "sonetto del Signor Giardini, principe dell'accademia dei Dissonanti, sopra la gravidanza della Maestà della regina d'Inghilterra" (the Accademia dei Dissonanti met in Modena).

The music for *Tomaso Moro* should have been by Partenio, the *maestro di musica* at the Mendicanti. Uncommonly for an oratorio, this work had a dedicatee—Alvise Pisani, a young Venetian senator and governor of the Mendicanti who was to spend his last years (1735-41) as doge.

<sup>2</sup> That is, called to perform in the opera houses.

<sup>3</sup> The use of the word "Ospedaletto" with reference to the Pietà is a foreign locution; it normally referred to the Ospedale dei Derelitti.

oratorio intitolato *La Spagna convertita*,<sup>1</sup> musica che fu portata con tanto decoro da nove di quelle voci di paradiso che poteva dirsi in realtà un pieno coro di muse. Spiegava con disinvolta maniera la parte del testo la Signora Cocchina,<sup>2</sup> a segno tale che non proferiva accento, non toccava nota che non si sentissero fra l'auditorio giulivi sussurri in testimonianza del suo dolce talento. La Signora Oseletti<sup>3</sup> portava la parte d'Indegonda, ed in vero si sentivano in lei, in ordine al cognome, i più soavi uccelletti dell'aria, cantanti in quella bocca di miele. Se vezzeggiava modesta con lo sposo Ermenegildo era una colomba, tortorella se della sorte si lagnava, usignuolo o cardellino se dava lodi all'Altissimo, passera canaria se discorreva. La Signora Polonia,<sup>4</sup> con una presenza reale et una voce vestita di maestà, rappresentava Ermenegildo, sempre grata, sempre sostenuta, sempre gradita. La Signora Loredano<sup>5</sup> sosteneva Leonigildo, la Signora Cecilia,<sup>6</sup> Giosinta; e la Signora Bodussi,<sup>7</sup> Riccardo; formavano queste un trino di perfezione nell'arte musica. La Signora Fiorentina<sup>8</sup> faceva deliziare gli ascoltanti sotto nome d'Isaura,<sup>9</sup> né so qual'aera mai più dolce. O più soave passasse per i meati dei più perfetti metalli, o per i bossi sonori con suono più delicato di quello che da questa gola impastata di zucchero e di miele sentir si fece in tal giorno. La Signora Orsetta<sup>10</sup> e la Signora Bianca<sup>11</sup> cantavano le parti di Auralba<sup>12</sup> e Moralità<sup>13</sup> con voci così care, con maniere così proprie che seminavano fra il popolo la consolazione. La poesia non so di chi si fosse, il verso però franco, sostenuto e nobile fa conoscer l'autore per laureato.<sup>14</sup> La musica si esser parto dello spirito elevato e bizzarro del Signor Pallavicini.<sup>15</sup> Hebbero queste verginelle cantanti un fiorito

\* 70

<sup>1</sup> Pallavicino's *Iberia convertita* was once again an oratorio with a political interest. This reference establishes that the work was definitely performed in 1688; 1683, as recorded in Caffi's "Appunti" (IV-762), f. 136, could be erroneous, or it could be that the 1688 performance was a revival.

<sup>2</sup> Meneghina Cocchina (or Chochina) is one of 33 singers in the Incurabili *coro* mentioned in the will of Giansens de Martin (1690) and reported in Termini, "Pollarolo", I, 94. The will is found in I-Vas Notarile, Atti, R. 12 (1690), p. 88. Meneghina Cocchina served for many years a *maestra di coro*, which may have made her an obvious choice for Testo parts. She developed a wide following and continued singing until her death on 28.IX.1714 (*op. cit.*, I, 96).

<sup>3</sup> She is not cited in the will mentioned above, which includes six singers—Barbara, Anetta, Anzola, Stella, Giustina, and Diana—with no recorded surname.

<sup>4</sup> Polonia Plati or Polonia Silvestri (Polonia was a shortened form of Appollonia). The surname Platti was well known in the musical community from the activities of Carlo (c.1661-1727), a viola player at San Marco, and later of his son Giovanni Benedetto (1697-1763), who served as a chamber musician at the court of Wurzburg for the last 41 years of his life.

<sup>5</sup> Catterina Loredana (Loredan was an aristocratic surname).

<sup>6</sup> Cecilia Briani was a specially well regarded singer. Zorzi ("Oratori", IV, 541) renders his part as that of Gioisinta.

<sup>7</sup> Meneghina Bodussi.

<sup>8</sup> Not cited in the will mentioned above.

<sup>9</sup> Zorzi (*loc. cit.*) renders this role as that of Ismenia.

<sup>10</sup> Orsetta Gagi.

<sup>11</sup> No citation in the will cited above.

<sup>12</sup> Zorzi (*loc. cit.*) identifies this role as that of Amalba.

<sup>13</sup> This role is not cited in Zorzi (*loc. cit.*).

<sup>14</sup> According to Sartori, the libretto was by Piccioli.

<sup>15</sup> *Iberia convertita* is absent from the list of Pallavicino's oratorios in *The New Grove* (XIV, 142). It may have been his last major composition.

uditorio e ne riportarono una gloria non ordinaria. Si replicò l'istessa musica in privato<sup>16</sup> al merito grande dell'Altezza Serenissima del Gran Principe di Toscana,<sup>17</sup> che dopo haver lodato nei dovuti termini la virtù di quel dotto coro, li testimoniò le proprie satisfattioni con ricca e larga mancia.<sup>18</sup>

\* 71

[*Febraro 1688*, pp. 41-3]

Ma mi vedo necessitato a lasciar la penna festiva e passare dalle allegrezze ai funerali, presentandomisi agli occhi della mente il Reverendissimo Padre Abbate Gozi del monastero della Carità, ferito dalla falce di morte con un colpo così improvviso e crudele che atterrò in quel solo individuo un arco trionfale d'ogni christiana virtù et una colonna che serviva di sostegno al teatro d'ogni scienza morale [...]

Cantava un coro di musici intorno all'arca sepolcrale; ma che dissi cantava? Sospirava fra le pause d'un acuto dolore, sotto la battuta di quell'affanno che li tormentava le viscere.

\* 72

[*Febraro 1688*, pp. 45-9, 63-5, 68-9]

Si portò l'Altezza Serenissima del Gran Principe di Toscana alla vista di questo grand'arsenale, dove ritrovò quelle satisfattioni che può concepire un animo regio nella moltitudine di cose grandi [...] Rimirò et ammirò la bella e vaga disposizione nelle sale dell'arme et infine godé fra gl'instrumenti di Marte le dolci consonanze d'Apollo in un coro di musici cantori in una gran sala ove il lusso regio haveva imbandito su le tavole una sontuosissima colatione. Honorò con la sua presenza il famoso Bucintoro già dato all'acque per tal effetto e carico della più antica nobiltà e fiorito sangue di questa gran dominante, alla vista d'un mondo intiero, concorso a decorare questa nobil funtione e godere della vista di quel Ferdinando che spaventerà un giorno l'ottomana setta, quanto in hoggi la christiana rallegra [...]

---

<sup>16</sup> The practice of private repetitions of oratorios first given publicly in Venice is previously undocumented.

<sup>17</sup> Again we see that Tuscan patronage stands behind a major Venetian oratorio production.

<sup>18</sup> We see again that there were significant earthly rewards for the performance of sacred music in the *ospedali*, although it remains to be determined whether the reward principally benefitted the institution, the composer and librettist, the *maestro*, or the performers. In the issue of *Marzo 1688* (p. 17) we read also of the departure of the Duke of Mantua (on 24 March) for his homeland "dopo haver usato cortesia alle signore cantanti di questi ospedali". See also \*75.

## ARGOMENTO.

**P**rostrato Tiranno di Atene, dopo  
battersi con arte impudonito  
di quella famosa Città, & Re-  
Corinto, cercò rendersi Signore di  
Elmiro, allettato dalla pupillare età  
di Elmene, & Leonida suoi figli,  
(col pretesto di haver Elmiro rifiu-  
tata per sposa Idadma sua figlia, le  
di cui nozze erano state giurate da  
Attalo genitore di Elmiro) per sor-  
prendere detta Città, con l'intelli-  
genza di due Primati di essa. Su  
questa istorica base descritta da Ari-  
stotane, s'intrecciano varii accidenti,  
che formano il presente Melodrama,  
intitolato

## ELMIRO

### Re di Corinto.

Nel quale, le voci di Fato, Deità,  
Nyme, & simili, sono semplici scrib-  
bi di penna, non sentimenti del coro  
di ebi scrive.

PER.

42 A F T O.

## SCENA IX.

Maurizio.

**O** successo fatale, ò caso infausito!  
Il premio a me do unto  
Altri m' usurpa, e ad apparir vicina.  
Fuor del no. Acheronte

Porta la notte i miei difastri in fronte.

Venticelli, che tacete, »  
Rispondete.

A amici sibilamentei.

Sf/vera.

Suffurran le fronde.

I zeffiri, e Ponde.

E piange il mio core?

Tiranno! Deità perfido Amore

E così le mie spoglie, a me togliete?

Così, così porgete.

Quella mercede altrui,

Che germoglio da miei sudori sperfa »

A la Fortuna auverfa.

Reciderò le chione

Sconvolgerò le sfere,

Difannerò il Destino. Ah che à Tiberio

S'opporrà forse Ergilda, e me pur anco

Anoderà fra i dolci ampleffi al fianco.

Si sì, ch'io languirò »

Ch'io gioirò.

Frà le nevi di quel seno

Frà le rose di quel labro »

Che sol fabro.

E di contenti.

Poi messo ripiglia.

Venticelli &c.

SCE.

8. Background of the story set to music in Pallavicino's opera *Elmiro* (1687), as presented in the libretto by Vincenzo Grimani. The summary given in document \*2 is closely modelled on it.

9. Excerpt from the libretto (UCLA #334) of Gabrielli's *Maurizio* showing the scene in which the interrupted aria «Venticelli che tacete», for which the music is printed in the first volume of *Pallade Veneta*, occurs. See document \*4.

68 PALLADE  
discese Ormida loro Rè. Tiberio finalmente concessa à Maurizio in consorte vna sua figlia, li renuntia anche l'Impero.

### PERSONAGGI.

Mauritio fauorito di Tiberio.  
Portato dal Sig. Domenico Cecchi di Mantoua.  
Tiberio Imperatore cantato dal Signor Giuseppe Scaccia di Parma.  
Cosdroe Rè di Persia rappresen-  
tato dal Sig. Francesco Antonio Pistocchi.  
Ergilda sua Moglie cantata dalla Signora Francesca Catarina di Modona.  
Placilla figlia di Tiberio espressa dalla Signora Barbara Riccio-

VENEZIA. 69  
cioni.  
Cirene Prencipeffa d'Egitto amante d'Ircano, cantata dalla Signora Margherita Mugnai.  
Ircano Prencipe d'Egitto finto Prisco portato dal Sig. Antonio Borghi, del Sig. Marchese Rangoni.  
Leno seruo faceto di Cosdroe parte del Sig. Bastiano Orfei.  
Io non anderò raggugliando V. S. di scena in scena, come feci nella prima delcrittali, perché saria vn modo troppo crudele di torturare la sua pazienza. Le dirò solo, che è così ben cantata, e portata quest' opera, che tira à se la maggior parte de' polli. Par che habbiano questi Signori Musici le catene d'Ercole



Passiamo intanto a discorrer di cose anco più proprie al merito di Vostra Eccellenza. Questa veneta nobiltà, che non lascia di pensare le forme più proprie d'incontrare le satisfattioni dell'Altezza Serenissima del Gran Principe di Toscana, oltre le pubbliche cortesie e regali soliti, pieni di splendore e magnificenza fatti a quell'Altezza Serenissima. Li hanno più volte ordinati festini e presentato balli decorosi, ricchi et ornati delle più belle idee di femine che vivino sotto questo cielo. Sono stati tutti con splendore e con lusso, con tanta frequenza di popolo, quanta ne tirava il grido e la curiosità. Ma nissuno di questi tanti ha superato ne pareggiato il nobilissimo e sontuoso che si fece in casa del Nobil Huomo Giovanni Mocenigo a San Samuele.<sup>1</sup>

Si vedevano in quel magnifico palazzo quantità di stanze così bene addobbate d'arazzi e veluti, trinati d'oro, fregi così ricchi e fastosi, specchi così vistosi e superbi, e per la grandezza e per il lavoro che pareva che l'arte mede[si]ma avesse sfornito le gallerie alla ricchezza et al lusso. Le sedie, gli ornamenti, i torcieri, l'argenterie, la quantità delle cere e delle statue dicevano in muta favella non esser quello un palazzo privato ma una residenza reale [...]

Io non riconosco la mia penna atta a descrivere minutamente a Vostra Eccellenza le particolarità tutte, e quando fosse anco tale per mia fortuna non bastaria né la brevità del tempo, né la scarsità del foglio. Onde passerò da un ballo di dame e cavalieri ad un'accademia di letterati [...]

\* 73

[Febraro 1688, pp. 95-7]

Il giorno del Giovedì Grasso<sup>1</sup> si fanno le sontuose feste su la piazza di San Marco, alle quali assiste Sua Serenità, accompagnata dai signori ambasciatori e magistrati soliti, in memoria di quella vittoria che riportò questa sempre trionfante Republica contro la patriarca d'Aquileia. Er[i]gesì per questa causa superbo et elevato palco in faccia al Palazzo Ducale, arricchito di statue, attorniato di fuochi artificiali e reso in forma di vago teatro. Comparve a pena il Serenissimo Principe al preparato suo trono, adattato sotto ricca tenda, che la compagnia dei fabri e beccari, disposti in vaga forma con gli spadoni alla mano, condussero al solito posto il toro, e da uno di quelli con maestria e lindura in un solo ma generoso colpo li fu recisa la testa. Fatta questa funtione, al rimbombo di trombe e di tamburi fu dato fuoco a più rocchette et altre misture di fuochi; e poco dop-

\* 72

<sup>1</sup> This is the same palace in which Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda* had its première in 1624.

\* 73

<sup>1</sup> Although this account does not mention music to the same degree, it is useful for comparison with \*10, which discusses the celebration of the same feast in the preceding year and which does mention the place of music in the festivities.

po videsi ardito e destro funambolo, posato a sedere in una sedia volante, tirata da un cavallo vivo e naturale, alzarsi sopra una corda, cominciando dal piano delle colonne di San Marco alla più alta ringhiera del campanile con tanta leggieria, con quanta un pratico cocchiere con ben corredata carrozza salisce un'erta piacevole [...]

\* 74

[Marzo 1688, pp. 6-10]

Io in tanto, in ordine al consueto, passerò a dar principio un racconto misto e di lutto e di contento, di lutto perché funesto, di contento perché si goderon in un sol coro i più dolci cantori della nostra famosa Italia. Morì, ha tre mesi in circa,<sup>1</sup> il Signor Carlo Pallavicino, primo mobile del musico cielo in Sassonia, come se fossero destinati gl'Orfei a morire tra le tempeste de'sassi; e morì sul punto istesso che stava risolvendo il suo viaggio a questa volta, per riassumere la direzione di queste virtuose Sirene del luogo pio degl'Incurabili,<sup>2</sup> come quello che era l'Apollo fra queste armoniose muse. Arrivata nuova così dolorosa a queste vedove tortorelle, vollero dimostrar al mondo che haveva la musica smarrito il riso e le gratie, e nel tempo istesso raccomandar al cielo quell'anima cantante e pregarli un poco di pausa nel paradiso. Cantarono per tanto una messa di requie da per loro per l'amato maestro; ma indi a pochi dí la moltitudine tutta dei signori musici, tanto permanenti quanto concorsi in questa gran dominante per la recita dell'opere nel caduto carnevale, s'unirono e nell'istessa chiesa degl'Incurabili fecero sentire il primo sabato di quaresima in una messa ed officio de' morti<sup>3</sup> una musica così superba che recava quanto sollievo a quel defonto, altrettanta consolatione ai vivi. Erano in tanto numero i cantori che il palco, e per le voci e per gl'instrumenti in duplicato giro, occupava la metà di quella chiesa. Cantava questo sospirioso drappello di musici sotto l'insigne battuta del Signor Legrenzi, et alle voci di questi rispondevano le signore putte del coro, ma con voci così flebili, con fughe così pietose che sembravano composte più di sospiri che di note.<sup>4</sup> So in altra mia d'haver dato a Vostra Eccellenza le necessarie notitie per comprende-

\* 74

<sup>1</sup> Pallavicino died on 29 January 1688.

<sup>2</sup> What this passage presumably means is that Pallavicino regularly came to Venice to conduct Lenten music at the Incurabili.

<sup>3</sup> Pallavicino is not survived by any funeral music. The only music of this kind by Legrenzi that survives is a "Dies irae" setting in F-Pn Vm<sup>1</sup> 1296.

<sup>4</sup> Caffi (*San Marco*, I, 315f.), in reporting that a Requiem directed by Legrenzi was performed to mark Pallavicino's passing, was apparently paraphrasing this report in *Pallade Veneta*. Caffi's account implied some association of Legrenzi with the Incurabili, but in the context of *Pallade Veneta*'s report, Legrenzi's omnipresence can be seen to have been engendered by his powerful position as *maestro di cappella* at San Marco. In a continuing capacity, Legrenzi served the Derelitti as *maestro di musica* (1670-76) and the Mendicanti as *maestro di coro* (1676-82) (see Ellero, *Arte*, pp. 157, 43).

re l'alta virtù di queste dotte cantanti, onde non starò a dilungarmi di più, le dirò solo che il concorso fu così numeroso che la maggior parte de' curiosi devoti all'arte del canto restò fuori delle porte, non havendo quel sacro tempio capacità di riceverli. Furono vaghe ma sospirose le sinfonie, dolci ma flebili i passaggi, ed ogni voce stendeva supplice a note di dolore all'Altissimo, pregando riposo all'anima del Signor Pallavicino, o almeno impiego fra i musici nella cappella dell'empireo.

\* 75

[Marzo 1688, pp. 19-24]

Il primo venerdì di marzo, terminate le fontioni tutte nella chiesa del pio luogo della Pietà, cioè della compieta in musica, predica et esposizione del Sagramento, l'Altezza Serenissima del Gran Principe di Toscana fece intendere ai signori governatori di detto ospedale che volentieri haverla sentito l'oratorio di *Santa Maria Egiziaca*, più volte cantato da quelle virtuosissime cantanti,<sup>1</sup> con somma et universale soddisfazione. Il che sentito da Sua Eccellenza Signor Giovanni Giustiniani, fratello di Sua Serenità, ordinò ben tosto che fosse apparata la chiesa e liberato il pavimento da ogni intrigo di banche; si distesero prontamente arazzi e tapeti, si fecero portare ricche sedie e si preparò superbo apparecchio per quell'Altezza Serenissima se non in ordine al merito grande, almeno in ordine alla strettezza del tempo, che consisteva in momenti. Avvisata l'Altezza Serenissima esser tutto in ordine, si portò alla detta chiesa con tutto il seguito della sua nobiltà fiorentina, accompagnata et assistita da quantità di nobili venetiani, e serrata le porte della Chiesa, scesero quelle galanti signorine nel piano della medesima a vista di Sua Altezza Serenissima, e di tutto il suo seguito; e poste tutte in buon ordine con i loro strumenti musicali in forma d'un coro angelico,<sup>2</sup> cantarono quel galante oratorio con tanta dolcezza e melodia che riempirono di giubilo il petto di quel grand'eroe della Toscana. Portarono in tal sera così bene alcune canzonette, che invaghitone quel gran principe volle che si replicassero più volte. E quello maggiormente li risvegliò la maraviglia fu il sentir toccare il liuto<sup>3</sup> alla Signora Franceschina, detta così per l'età fanciullesca, a segno tale che la necessitò a ripe-

\* 75

<sup>1</sup> For earlier discussions of this oratorio see \*45 and \*51.

<sup>2</sup> The distinguishing features of a *coro angelico* can only have been deduced from paintings of the Renaissance. The impression could have been created by the use of risers in varying heights, or by the placement of instrumentalists in the lofts above the singers. It could have referred to a symmetrical arrangement of duplicate instruments. It could also imply the use of archaic (*i.e.*, "Biblical") instruments such as psalteries, which seem to have surfaced periodically in the conservatories. In 1670, as one example, a harp was left to the Mendicanti (Bontà, "Legrenzi", II, 488).

<sup>3</sup> The account in \*45 (August 1687) gives the impression that Franceschina played the theorbo in this work, and the lute during the intermission.

tere l'istesse fughe e la lodò con modi e forme particolari. In somma, e di tutte e di tutto, si mostrò satisfattissima quell'Altezza ne partí dal luogo senza lasciare ricchi regali a tutto quel virtuoso coro,<sup>4</sup> e si dichiarò contenta d'haverle viste e conosciute. Fu servita l'Altezza Serenissima da tutti i signori governatori di quel luogo pio sino alla barca, e restò pago degl'onori fattili da tutti, ma in particolare da Sua Eccellenza Signor Giovanni Giustiniani.

Anco nel luogo pio de' Mendicanti fu invitata l'Altezza Serenissima a sentire l'oratorio di *San Giovanni Battista*,<sup>5</sup> altre volte recitato con grido particolare da quelle voci di paradiso. V'intervenne l'Altezza Serenissima ma che, che si fosse non so, alla metà della funtione si dipartí. La mattina seguente però mandò alle dette signore cantanti grosso regalo.

\* 76

[Marzo 1688, pp. 23-4]

Stava preparata un'operetta in musica da recitarsi in luogo particolare all'Altezza Serenissima in contrada di San Moisé,<sup>1</sup> intitolata *Le muse in maschera*,<sup>2</sup> quale poi non si recitò, né posso apportarne le cause a Vostra Eccellenza perché non sono palesi, sento però che l'opera riusciva assai bene come ripiena di buone voci et ornata di bizzarre canzone; e fra l'altre galanterie le scene erano tutte di christalli, attatto<sup>3</sup> in forma che al riflesso di pochi lumi fiocavano un meriggio di luce su gl'occhi dei riguardanti.

\* 77

[Marzo 1688, pp. 31-2, 35-8]

Questa veneta nobiltà, che non sa concepire che grandezze né partorire che magnificenze, pensorono — e furono i Nobili Uomini eletti all'assistenza del Gran Principe di Toscana, in altra mia [lettera] nominati a Vostra Eccellenza — penso-

---

<sup>4</sup> On this form of patronage see also \*70.

<sup>5</sup> For earlier references to this oratorio see \*6, \*21, and \*46.

\* 76

<sup>1</sup> This may refer to a private theatre on the Calle Lunga leading away from the church of San Moisé; it should not be confused with the better known public theatre of San Moisé. The only work that previously could be associated with this private institution was *Il vanto d'amore* (libretto and music by Pignatta), which was produced in 1700.

<sup>2</sup> No libretto can be traced under this title, although libretti were not commonly printed for private performances. The term *operetta* would seem to suggest a short work, perhaps more like a serenata, but apparently in this case it was fully staged. The one printed libretto for 1688 that has not been linked with a precise site of performance is G.B. Rossi's *La fedeltà sfortunata* (libretto by Pietro Barbieri), which is short but does not involve muses (cf. \*86). This performance of *Le muse* appears to have occurred during Lent, which suggests that it should have been given for a very private audience. Works about muses were offered as ballets, divertissements, cantata, operettas, or *Singspiele* in other places; they were almost never operas *per se*.

<sup>3</sup> The obsolete word "attatto" was equivalent to the modern "adattato".

rono, dissi, di tentar gl'ultimi sforzi delle pompe e del fasto per far conoscere la stima particolare che facevano di quest'Altezza Serenissima. Onde ordinarono una *regatta*, consiste questa in certa *garetta* in ordine all'anagramma del nome, che fanno i barcaroli con diverse specie di legni [...]

Pareva che le deità tutte fossero scese dal cielo per deliziare in tal dì in seno a quest'acque, e per intervenire alle feste di Nettuno, che dopo haver con pompa fatto un giro per questi mari, aprì la sua regia pomposa in tragheto di San Tomaso. Qui alzavasi superba macchina sostenuta de sei cavalli marini situati sopra sei scogli.

Mostrava nel suo ingresso reale uno spatioso cortile con lunga e maestosa serie di gradini sopra dei quali posavano sei statue rappresentanti dei fiumi de' principali, et altre sei figure di marittime deità che, sostenendo con atto gratioso l'insegne alla mano, invitavano i vincitori alla corona di lauro. Nell'ordine supremo in vaga loggia sedeva maestoso Nettuno con la consorte Anfitrite<sup>1</sup> come spettatori di così vaga contesa, e divertiti da un coro di pifferi che, con suono rauco, imitavano il fragor dell'acque quando sollecitate dai zefferi più dolci si cozzano. Era questa macchina adornata di conche inargentate, di tralci di grossi coralli e di quanto produce di pretioso il mare. In cotesta salvaguardia dell'acque riserravansi i premi da distribuirsi ai lottatori dell'onde. All'hora determinata che fu su le venti cominciarono a portarsi con ricca mostra sul mare a suono di trombe guerriere le seguenti macchine posate su le peotte [...]

\* 78

[Marzo 1688, pp. 53-4]

Il dì diciannove, consagrato alle feste spirituali ed ai celesti trionfi del Patriarca Giuseppe, si vide nobilissimo apparato nella vaga e ricca chiesa dedicata al suo nome, fatto da quelle illustrissime e reverendissime signore monache; e si godè una musica molto gratiosa, cantata sotto la mano maestra del Signor Don Paolo,<sup>1</sup> da quantità di voci trascelte<sup>2</sup> fra le più disciplinate di questi dotti cantanti, rinfiorita da tasteggiare tiorbe, con un sotto coro d'instrumenti da arco,<sup>3</sup> con trom-

\* 77

<sup>1</sup> Coli has mixed the Greek and Roman gods here: Amphitrite was married to Poseidon. Unlike Poseidon, who was always the god of the Sea, the early Neptune of Latium was a divinity of moisture, which benefitted an agrarian economy.

\* 78

<sup>1</sup> Probably Paolo Biego. In the 1683 aria book in I-Vq Cl. VIII, Cod. IX, the "Don Paolo" who composed the music for *Ottone il Grande* can definitely be identified as Biego. He was organist at San Marco from 1687 to 1714 (Selfridge-Field, *Musica strumentale*, p. 276) and was *maestro di coro* at the Derelitti from 1688 to 1698 (Ellero, p. 120).

<sup>2</sup> The original gives "trasciette".

<sup>3</sup> Apparently the "sotto coro" was actually the foundation orchestra and the theorboes provided independent *fioriture*.

be e cornette,<sup>4</sup> che riuscí con piena satisfazione della nobiltà concorsa, e quasi dissi, di tutto il popolo di Venetia, tirato là dalla divotione di quel gran santo a supplicarne il patrocinio.

\* 79

[Marzo 1688, pp. 55-6]

L'istesso giorno<sup>1</sup> stava esposto in San Marco il sangue pretioso di Nostro Signore portato di Candia l'anno 1670. Videsi per tal causa quel vasto tempio cosí ripieno d'adoratori che facevano certa fede esser questa dominante la regia della divotione. Comparvero in piú partite penitenti contriti, o fossero giusti, che supplicassero per i peccatori, quali rinvolti in cappe, con discipline d'acuti ferri alla mano scaricavano colpi cosí crudi su le nude spalle che necessitavano le vene trafitte a mandar fuori abbondanti rivi di sangue in faccia a quello che era uscito dal sacrosanto corpo di Giesú crocifisso. Si sentirono piú mottetti, con affetti cosí devoti che sembrava quel sacro habitacolo (se si potesse dire) un paradiso piangente. Si fece su la sera divota processione, e si chiuse cosí bella giornata che la benedizione di quel sangue sagrato, che fu sparso per benedire l'anime nostre.

\* 80

[Marzo 1688, pp. 58-60]

Si fece, alcuni giorni sono, una superba accademia d'instrumenti e di voci in casa del Signor Legrenzi, maestro di cappella nella ducale di San Marco et uno dei primi soggetti che habbia l'Italia in questo genere. V'intervennero tre signore francesi, sotto l'occhio degl'illustrissimi loro genitori. Queste tre Sirene, diciamo «le tre Gratie»<sup>1</sup> perché sono sorelle, cantarono duetti e terzetti in<sup>2</sup> lingua francese, compositione del Signor Giovanni Battista Lulli di Parigi. La prima, d'anni 17, accompagna con una franchezza inesplicabile e canta di soprano. La

---

<sup>4</sup> Two cornetto players remained in the employ of San Marco until 1714 or later (Selfridge-Field, *op. cit.*, pp. 280-85), but documented use of the instrument for other than ceremonial purposes is rare at this date. In fact, this may be the latest documented non-ceremonial use in Venice. The cornetto is not named in any surviving scores from Venice after 1651, when Massimiliano Neri called for two in a sonata for twelve instruments. However, the cornetto does crop up occasionally in scores of Bolognese and Tuscan provenance into the early eighteenth century, and it was still in ceremonial use at the Castel Sant'Angelo, Rome in 1742 (I-Rvat Ottoboni Lat. 3117, ff. 125, 159).

\* 79

<sup>1</sup> 19 March (the feast of San Giuseppe).

\* 80

<sup>1</sup> No quotation marks in the original.

<sup>2</sup> The original gives "il".

seconda, d'anni tredici, canta di contralto e la terza, d'anni dieci (o questo è il miracolo), canta di basso, quanto possa desiderarsi bene, con una voce che chi la sente cantare e non la vede in faccia non la stima di quel petto, né di quella gola per anco tener[s]i. Si sentí un concerto d'instrumenti da arco, compositioni del Signor Legrenzi,<sup>3</sup> che l'arte confessa di non saper di piú. Suonò la chitarra il Signor Pietro Bertacchini da Carpi di Modona,<sup>4</sup> che fece restar di sasso<sup>5</sup> chi lo sentiva; ha saputo quest'ingegno elevato ridurre la chitarra, per sé stessa imperfetta, all'intiera perfezione, che ricerca la musica armonia. Accompagnò col Signor Legrenzi, e di poi per comando dell'istesso accompagnò a solo.<sup>6</sup> Vi fu un concorso della più fiorita nobiltà, e parve a ciascheduno che il tempo invidioso facesse passare quelle poche hore in momenti.

\* 81

[Aprile 1688, pp. 4-11]

[...] le trombe guerriere, gl'oricalchi di Marte, i tamburi e le voci festive della plebe acclamavano per degnissimo doge il Generalissimo Morosini, Ercole del nostro secolo, e con lingue di fuochi inviavano al cielo le suppliche per ottenerlo principe. Spiegavano quantità di bandiere, tolte agl'ottomani da quel valoroso imperator dei mari [...]

Passteggiavano per questi canali gondole e peotte coperte di ricchi tappeti, ornate di vaghe livree, con trombe e tamburi per risvegliare nella memoria di tutti i meriti riguardevoli di quest'eroe ed insinuare alla nobiltà il genio comune di veder ascendere a questo grado sublime coronato il valore.

Parlavano i sassi, e i marmi istessi presentavano ad ogni passo agl'occhi dei passeggeri il *viva* a quel Francesco, rintuzzatore dell'orgoglio de' barbari. Leggevasi in ogni angolo, in ogni colonna, alle porte dei tempi in poetiche rime la volontà di questo popolo affettionato al bellico terrore, al flagello dei musulmani. Le canzone, i sonetti, gl'elogii, i madrigali, e l'anagramme, e numeriche e letterali, quasi bocche della fama, contavano i gloriosi trionfi, le conquiste di tante piazze, gl'acquisti dei regni, fatti da quella destra ardimentosa, le stragi di quel brando invincibile, e le fughe vergognose dell'inimico Trace alla generosa con-

<sup>3</sup> This is not clearly a description of any of Legrenzi's surviving instrumental pieces, which are all sonatas, although "concerto" is probably used in the generic sense here rather than with reference to a particular species of composition.

A posthumous volume of concertos reported by Fétis (*Biographie universelle*, V, 256) is lost (cf. \*50 and \*54), and Legrenzi's letter of resignation from the Ospedale dei Derelitti in 1676 (given in Ellero, *Arte*, pp. 123f.) suggests that additional instrumental pieces by him are lost.

<sup>4</sup> Pietro Bertacchini da Carpi (near Modena) left an interesting and highly informative autobiography, which is currently being translated by Douglas Alton Smith. See Chapter 1, note 11 for further discussion.

<sup>5</sup> The original gives "fasso".

<sup>6</sup> Up to this point, this document is quoted in Caffi, *San Marco*, I, 313-4. This is the one issue of *Pallade Veneta* that Caffi seems to have known. It is a pity that he ignored the other descriptions of music in this volume, apparently because they did not relate to San Marco.

parsa dell'Illustrissimo e Eccellentissimo Signor Capitano General da Mar.

In tanto nel Gran Consiglio si praticavano le solite estrattioni delle palle d'oro per l'elettione del quarant'uno (numero determinato all'elettione del Serenissimo Principe), questi trasciolti più dalla sorte che dall'affetto appassionato. Il dì tre del cadente, ascoltata la messa dello Spirito Santo e rassegnata la volontà propria a quella di Dio, invocarono un raggio di quel lume celeste che fra le tenebre delle cieche passioni rischiarà i sentieri più giusti e conduce alla cognitione del vero. Ritornati in Senato, elessero per doge di questa reale e maestosa Republica Francesco Morisini [...]

Su le quindici della mattina, uscite le voci di così felice elettione, gli spari di quanti bastimenti havevano gettato l'ancore in questi lidi marittimi, le campane d'ogni sacra torre, i tamburi, le trombe, i piffari e quanti altri strumenti di giubilo e di contento inventò l'arte, tutti in un tempo, uniti in grate dissonanze, formavano un'armonioso concerto [...]

In tanto su la gran Piazza di Santo Stefano, dove ergesi l'alto e nobilissimo palazzo della paterna habitatione di Sua Serenità, senza risparmio, ad onta dell'interesse, s'aprivano le cantine, si voravano le botti de' vini i più scelti, si dispensava il pane a corbe e colme ceste, si spargeva denaro fra la plebe, tumultuante per satollar l'ingordigia e si davano evidentissimi segni della più alta generosità che mai più practicassero i monarchi del Campidoglio.

Stava aperto quell'abbondante recettacolo d'eroi alla publica vista, e perché v'accorresse il popolo con più libertà e pompa maggiore, si dispensò al solito l'uso delle maschere per tre giorni, cosa però che fu praticata con somma modestia a causa del tempo quaresimale, e confinante ai giorni più santi di penitenza.

Non visitavasi sala, portico, o camera in quel regio palazzo dove non foste un concerto di musici strumenti per sollievo e divertimento di chi passeggiava quella casa di Marte.

\* 82

[Aprile 1688, pp. 27-33]

La giustizia in tanto che qua sempre vigila a castigar l'insolente, et in particolare il perduto rispetto alle chiese, ritenne molti nelle prigioni per venir in chiaro della prima origine delle sollevazioni e baruffe, insorte nella sopraccennata chiesa<sup>1</sup> in tempo dei solenni funerali che al defunto Principe Marc'Antonio Giustiniani<sup>2</sup> si celebravano. E perché Vostra Eccellenza non creda che svanissero così presto in petto a questi sudditi le degne memorie d'un tanto eroe, li dirò che il

---

\* 82

<sup>1</sup> *i.e.*, the church of Ss. Giovanni e Paolo.

<sup>2</sup> The passing of Marc'Antonio Giustiniani deprived Venice of one of the most politically successful doges of the century. The great care taken to mark his passing may reflect among other things his loyal commitment to the arts (see E. Selfridge-Field, "Teatro").



dí tre nel luogo pio della Pietà videsi elevato catafalco coperto da ricco ma lugubre baldachino, sotto del quale sopra origliere di porpora posava, quasi abbandonato trofeo il corno ducale. Ardevano all'intorno quantità di torcie, fiammeggiavano in ogni altare in abbondanza le cere. Assistevano i più prossimi parenti in habito di sospirosa gramaglia, accompagnanti fra l'angoscie dolorose della maggior parte dei signori governatori di quel pio luogo con candele accese alla mano. Era vestito il tempio di lutto, in cui numeroso concorso d'astanti divoti pregavano requie a quell'anima giusta. Intuonò la Signora Barbara, che è una delle signore cantanti di quel musico coro, un sospirato mottetto per introduzione alla messa in questi accenti:

*Plangite populi; plorate gentes, ecce funesta dies:  
Obdormivit in Domino Serenissimus Princeps Marcus Antonius Iustinianus, dilectus Deo  
et hominibus, cuius pietas et virtus per orbem diffusa est.*

*Venite dolores,  
Auferte laetitias,  
Adeste maerores.*

*Eia igitur flebili cantu omnia resonent, et laudemus nomen eius in saecula, quoniam amabile  
est in universa terra.*

Haveva distesso le parole il Signor Bernardo Sandrinelli, e dal Signor Don Giacomo Spada, maestro di quelle virtuose signore, erano state adattate così bene sotto i diesis, semitoni, B molli, e Fa finti, tutti rinvolti fra pause<sup>3</sup> e sospiri, fra languide fughe e sorde repliche che, proferite da quella gola di Sirena piangente, toccavano così al vivo i cuori degl'ascoltanti che qual'altra verga mosaica cavavano ai fiumi le lagrime. Dopo questa funebre cantanta, si diede principio alla messa solenne, che terminò con piena sodisfazione del popolo accorso, e come si deve credere con pace a riposo di quello spirito per cui si pregava.

Indi a pochi dí si fece altra simil funtione con non minor pompa e maestoso decoro nel luogo pio dei Mendicanti. Videsi anche in quella vaga chiesa quantità di cera fra le fiamme; v'intervennero gli stessi più prossimi a Sua Serenità defonta, et in particolare l'Eccellenza del Signor Giovanni Giustiniani, amantissimo fratello del morto principe e cavaliere dotato d'alti talenti e di prerogative riguardevoli, quanto fregiato di carità e di zelo christiano, e vero deposito d'ogni più eroica virtù. Si cantò da quelle dottissime signore fanciulle una messa così ben concertata di strumenti da arco e di voci<sup>4</sup> che sembrava un coro d'innocenti angeletti scesi per pianger cantando dal paradiso. In fine di quella, con la celeste sua voce sempre grata, sempre cara, la Signora Tonina, e benché giovine d'anni maestra però nell'arte, fece sentire con quelle sue galanti maniere et affettuose forme di proferir note un *De profundis* portato dal più fondo di quel petto soave alle

<sup>3</sup> The original reads "paure". The "sospiro" in older Italian terminology referred to the quarter-note rest.

<sup>4</sup> The mass ostensibly was by Partenio. One Requiem Mass by Partenio survives in both I-Vnm Cod. It. IV-178 (= 10995) and I-VIevi, uncatalogued item.

fauci, e da quelle consegnato all'aure volanti, ma con tenerezza tale, con franchezza così nobile, con languidezze così dolci che haveria<sup>5</sup> spezzato i più gelati sassi del Caucaso, non che risoluto in ruggiandoso pianto i molli cuori de' circostanti.

\* 83

[Aprile 1688, pp. 42-4]

Nel luogo pio dei Mendicanti ammiravasi un'architettura di colonnati, sopra de' quali posavano dorate cupole in ordine di prospettiva, con rotture di spezzate nuvole et angeli volanti all'intorno del pane sacramentato dal quale, con vaghe strisce di veli in propria forma adattati, uscivano raggi così luminosi che non invidiavano i naturali del sole. Vedevasi in alto una gloria in cui Iddio Padre e quantità di spiriti beati, con un riflesso proveniente da lumi occulti che rendeva una vista meravigliosa. La quantità delle cere che ardevano in questo apparato era senza numero e di non ordinaria grandezza. Cantarono in tutti quei giorni quelle virtuose signore con non poca sodisfattione del popolo un oratorio in frase latina, ed erano gl'intercantanti il Testo, Iddio, Adamo, Eva, Angelo e Serpente:<sup>1</sup> dopo del quale seguiva il salmo *Miserere* con maniere distinte e particolari. Il simile seguì nel luogo pio dell'ospedale dei Ss. Giovanni e Paolo; ma gl'Incurabili, dove parimente stava esposto il pane degl'angeli, pareva che gl'angeli stessi fossero discesi dal cielo per cantarli il trionfo.

\* 84

[Aprile 1688, pp. 49-50]

In tanto in questa dominante non si cessava di render grazie all'Onnipotente per haver distesa la sua valida mano a preservarci illesi. Stavasi tutto questo popolo assiduo alle sacre funzioni et alli divini uffitii che con somma divotione et in particolare nei luoghi pii dei Mendicanti, dei Ss. Giovanni e Paolo, della Pietà et Incurabili, dove concorrevà tutta la nobiltà, e per assistere alle sacre ceremonie e per godere il canto soave di questi musici cori, che, benché cantassero lamentazioni, imparadisavano con la melodìa delle voci.

\* 85

[Aprile 1688, pp. 79-80]

---

<sup>5</sup> *i.e.*, "avrebbe".

\* 83

<sup>1</sup> There is no trace of this oratorio, which is most likely to have been set by Partenio.

La Domenica in Albis correva la solennità del glorioso protettore di questa dominante San Marco.<sup>1</sup> Si vede esposto il suo ricco e prezioso tesoro su l'ara maggiore di quel tempio. Si sentì solenissima musica e si vagheggiò dovizioso banchetto nella sala ducale,<sup>2</sup> al quale intervennero in ordine al consueto li Signori Ambasciatori, Signoria e Magistrati soliti con la metà del Senato.

\* 86

[Aprile 1688, pp. 81-2]

Compariscono avvisi delle virtuose e maestose recite dell'opere musicali in Mantova, facendosi quell'Altezza Serenissima ogni dí più conoscere all'universo per il più glorioso monarca che intrecciasse gl'allori della virtù alle quercie della regia fortezza. Mi scordai nella mia [lettera] di febraro d'avvisare a Vostra Eccellenza che in Brescia, benché teatro di Marte, anco le muse vi havevano collocata l'abitazione; e nel Collegio dei Signori Nobili diretto dai padri della compagnia di Giesú,<sup>1</sup> fiorito di nobiltà anco di questa dominante, si rappresentò un dramma in musica<sup>2</sup> che fece arrossire quelli che si professano gl'Apollini dei teatri; riuscì con tanta soddisfazione che incantava tra le meraviglie gl'applausi. Cosí ne ricevevi le relazioni dal Molto Reverendo Padre Paolo Apiani.

\* 87

[Maggio 1688, pp. 20-2]

Il dí tre s'aprirono più teatri di devozione in questa dominante che, quasi dissi, non sono le chiese che la decorano. In dui luoghi s'adorava il sangue pre-

\* 85

<sup>1</sup> The feast of San Marco was celebrated on 25 April.

<sup>2</sup> Banquets in the Ducal Palace were prescribed on certain feasts, and music was a staple part of the occasion. In 1680 Saint-Didier reported that "les haubois sonnent à l'entrée de chaque service" (*La Ville*, p. 463) and that toward the end of the event "on fait entrer quelques musiciens choisis, qui chantent les plus beaux airs des opera, accompagnés d'un clavecin, d'un tiorbe, et d'un dessus de violon, e d'une basse, pour divertir la compagnie" (p. 465).

\* 86

<sup>1</sup> The Collegio dei Nobili run by the Jesuits was the only significant institution for higher learning in Venice in this period (failing affiliation here, the son of a Venetian noble could seek matriculation at the University of Padua through another religious order). Apostolo Zeno and Alessandro Marcello, both leaders of the Arcadian colony established in Venice in 1690, were among the graduates of the Collegio.

<sup>2</sup> In slightly later times the "dramma in musica" performed before a purely noble gathering would have been a serenata. The Venetian serenata up to 1700 has, however, a very shadowy history. Among surviving libretti from 1688, only G.B. Rossi's *La fedeltà sfortunata*, in which the place of performance is not stated, rates some chance of having been performed before such a gathering. Its three characters—Argillo, Aliso, and Polinesta—are Arcadian, and the action hinges on a "lettera amorosa", a favorite academic device. It is, however, a brief work of eight scenes. The fact that it is dedicated to a foreigner, Maximilian of Brunswick, suggests formal presentation in a public situation, however.

zioso di Nostro Signore. In quattro si riveriva il sacro legno della Croce. Stava esposto in Santa Chiara il chiodo miracoloso; stavano aperte più urni di martiri e di confessori ai dovuti saluti del popolo, ma per abbreviare il tedio a Vostra Eccellenza passerò a dirle solamente che nella chiesa degl'Incurabili si fece da quelle signore fanciulle e dotte cantanti<sup>1</sup> un vespro solenne nel quale spalancò quel coro di paradiso i gabinetti più reconditi dell'arte musica, e dispensorono all'orecchio le più care consonanze che proferissero giammai Melpomene<sup>2</sup> o Polyhinnia<sup>3</sup> al mormorio dell'acque del Castalio<sup>4</sup> su le radici del Parnasso. Acquietato il canto di queste dolci Sirene, si pose in ordine divota e povera ma nobilissima processione, in cui si portava in trionfo parte di quel legno sacro che servì di letto a Cristo spirante. Precede[v]ano quest'arca del nuovo testamento quantità di fanciulli dell'istesso luogo in habito d'innocenti pellegrini che posavano il pié nudo su le suole affabbiate all'uso nazzareno. O quanto galante compariva all'occhio quell'innocenza penitente?

\* 88

[Maggio 1688, pp. 23-5]

Ma già che l'accidente ci ha portato a discorrer di musica, non voglio tralasciare le dovute memorie alla sepolta virtù del Signor Cavaliere Carlo Grossi<sup>1</sup> e rimproverare il ferro crudele di quella parca<sup>2</sup> che mai si rende sazio d'atterrare i più maestosi trionfi delle scienze. Era questo signor, come sarà ben noto a Vostra Eccellenza, uno dei più galanti compositori di musica che spiegassero giammai il capriccioso ma regolato volo per il cielo delle note. Instruiva col profondo suo sapere il coro virtuoso dell'ospedale dei Ss. Giovanni e Paolo;<sup>3</sup> e quelle voci celesti che prima con suono argentino cantavano et hoggi sospirano per la morte di questo Anfione<sup>4</sup> dell'Adria faranno mai sempre testimonianza del suo gran merito; benché quel che io vedo anco gl'Anfioni più contradistinti da Mercurio non sanno in fine che tirare i sassi per fabricarsi un sepolcro già che di questo dotto

\* 87

<sup>1</sup> Because Pallavicino's successor as *maestro* at the Incurabili has not been established, it is a pity that no conductor or composer is cited here.

<sup>2</sup> The muse of tragedy. Originally her province was song and musical harmony.

<sup>3</sup> Polyhymnia is associated with heroic and divine hymns.

<sup>4</sup> Castalia [*sic*], who was pursued by Apollo, gave her name to a stream at the foot of Mt. Parnassus into which she threw herself to escape his advances. The Muses, subsequently known as Castalides, frequented her banks.

\* 88

<sup>1</sup> Grossi died on 14 May (I-Vas, Avogaria di Comun, Necrologio 896, entry by date).

<sup>2</sup> *i.e.*, "destino".

<sup>3</sup> *i.e.*, dei Derelitti.

<sup>4</sup> See \*35, note 4.

cantore<sup>5</sup> sepolto nella chiesa<sup>6</sup> del sopradetto luogo pio il suo breve ma decoroso epitaffio.

Fecero quelle meste cantanti devoto funerale al defonto maestro, e sparsero più lagrime su fogli che non erano le note seminate tra quelle righe musicali, vedendo ammutita quella bocca che con tanta maestà s'era fatta conoscere la regia dell'allegria, il trono del canto e del riso.

\* 89

[*Maggio 1688*, pp. 44, 47]

Su la metà del mese si fece la solita esposizione del pane sacramentato nella ducale di San Marco [...]

La quantità dei lumi attestavano esser ivi assiso nel suo luminoso trono il Dio dei celesti lumi. Le musiche e le sinfonie in ogni hora di quei santi giorni facevano credere quella vasta e nobil chiesa la cappella musicale delle gerarchie dell'empireo.

\* 90

[*Maggio 1688*, pp. 56-9]

Si trattenne alquanti giorni in Padova l'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Carlo Contarini, Procuratore di San Marco, portatosi là dalla sua vaga e superba villa di Piazzola<sup>1</sup> per render con certa cura medicinale più forte e stabi-

---

<sup>5</sup> Grossi was engaged as a bass at San Marco in 21.II.1666. Although Grossi's age was recorded as 54 when he died, he was relieved of many of his duties in 1685 because of a heart ailment (I-Vas, Procuratia de Supra, Basilica di S. Marco, Terminazioni, Reg. 147, f. 214).

<sup>6</sup> The church allied with the Ospedale dei Derelitti was that of Ss. Giovanni e Paolo, where Grossi had served as organist from 1664 to 1667 (I-Vas, Chiesa di Ss. Giovanni e Paolo, Reg. 14, ff. 107, 120<sup>v</sup>).

\* 90

<sup>1</sup> The Villa Contarini at Piazzola on the River Brenta was a center of great pomp in the late seventeenth century. An entry in the *Mercure Galant* of Février 1681 said of Piazzola that it "n'est autre chose qu'un bourg" (p. 213) and went on to describe in great detail the production of two operas there (see \*A27). The correspondent pointed out that "Monsieur Contarini donne des serenades et des concerts de musique pendant l'été" (p. 216). Piazzola flourished particularly during the latter part of the reign of Doge Alvise Contarini (1676-1684) and is first described in the *Mercure Galant* for December 1679. Two sons of the doge, Marco and Carlo, became procurators of San Marco, and one of these (probably Marco) is singled out by Saint-Didier (*La Ville*, p. 466) in 1680 in a passage noting "l'extreme avarice du Procurateur Contarini, fils du Doge". Saint-Didier gives the impression that this son was prone to suspicion and deceit and that in Venice he forced more entertainment (including music) on his guests than they wished.

Alvise Contarini too was prone to certain extravagances, as we may judge from Cristoforo Ivanovich's account entitled *Descrizione della serenata fatta... il dì 4 settembre 1681 al serenissimo principe di Venezia Luigi Contarini*, published in Venice in 1688 as part of *Minerva al tavolino, lettere ecc. con memorie teatrali di Venezia*.

le la propria salute. E perché sà molto bene quest'Eccellenza quanto alla recupera della sanità cooperi l'allegria et un nobile divertimento, have[v]a condotto con sé da Piazzola, che io la chiamerei più tosto ricca miniera di muse e seminario di Sirene, sei delle sue virtuose cantanti. Prendevano queste alla mano et in particolar su la sera varii strumenti e, snodando la lingua al canto in sollievo di Sua Eccellenza, attiravano con l'esca del suono e della musica tanto popolo quanto le vicine strade e balconi pote[v]ano capirne.

Accortosi l'Eccellentissimo Signor Contarini che la melodia della voce e la dolce maniera del portamento delle sue cantanti era molto gradita in quell'antica città, nido delle più virtù, risolse far conoscere ai signori padovani esser lui quell'Apollò in mano di cui stanno le musiche chiavi. Ordinò per tanto che fossero condotte in Padova trentasei delle più virtuose cantatrici che fossero a Piazzola,<sup>2</sup> quali arrivate e messo in addobbo alquante stanze, fece cortese invito a quelle signore dame e cavalieri, a' quali fece sentire un'accademia di strumenti da arco e da tasti, toccati tutti<sup>3</sup> e maneggiati da quelle signore che, in numero di 42 suonando e cantando, seminorono tanto contento nei cuori della nobiltà concorsa che, non potendo [t]rattene[re] l'ammirazione, fu necessario levar il ciglio dal suo natural contegno per inarcarlo come trionfo della meraviglia e dello stupore. La mattina seguente imbarcatosi Sua Eccellenza e seguito da quel virtuoso drappello di femine, pote[v]a dirsi ricondurre quell'altro febo tante sfere armoniose al bel cielo di Piazzola.

\* 91

[Maggio 1688, pp. 63-4]

Nel giorno di San Filippo Neri, Mongibello di Toscana,<sup>1</sup> come che in questa dominante vi sono più cappelle e congregazioni sotto la protezione di questo gran santo, si videro in varie chiese superbissimi apparati, si sentirono eruditissimi panegirici e galantissime musiche; ma in particolare al suo oratorio ai molti reverendi padri di San Filippo, detti qui della Madonna della Fava, si mirorono le più vaghe pitture et i più diligenti arazzi che uscissero dalle dotte spole di Fian-

---

<sup>2</sup> A musically oriented hospice "delle Vergini", modelled closely on those of Venice, flourished at this time. The possibility that sexual interests were also served by the arrangement is introduced in Piccioli's *L'orologio del piacere che mostra l'ore del dilettevole soggiorno tenuto dal duca Ernesto di Brunswick nel luogo di Piazzola di Sua Eccellenza Marco Contarini Procurator di San Marco* (Venice, 1685). (I am especially grateful to Thomas Walker for his many useful comments on Piazzola, on which he has had a study in progress for a long time).

<sup>3</sup> The instrument collection of the Contarini family was one of its great prides. See \*A27.

\* 91

<sup>1</sup> St. Philip Neri was a "Mongibello di Toscana" (a Mt. Etna of Tuscany) because so many chapels there were dedicated to him.

dra, o dai subbi diligenti d'Inghilterra. Si sentí fioritissima musica,<sup>2</sup> una delle più studiate orazioni che si lucubrassero mai più alle lucerne de' Plinii, de' Pacati, de' Mamertini, de' Nazzarii e di quant'altre più forbite lingue orassero su' rostri romani.

\* 92

[Maggio 1688, pp. 64-5]

L'istesso giorno 26, come vigilia dell'Assunzione del Salvatore Giesù, festa così solenne in Venezia che toglie la palma a quanti altri giorni si festeggiano in questa città, videsi esposto al pubblico il ricco e prezioso tesoro di San Marco. Si cantò un vespro così nobile, sostenuto e grato all'orecchio che ardirò dire che quando il Signor Legrenzi, maestro di cappella in quella ducale, non avesse per un mezzo secolo e più fatto sentire composizioni tali che si confessano miracoli dell'arte,<sup>1</sup> anco degl'ingegni più raffinati, bastava questa sola per farlo credere, non dirò l'Orfeo o l'Anfione, perché mi fonderei su le favole, ma l'inventore, il moderatore e quello che ha dato l'ultima mano a quest'arte di paradiso.

\* 93

[Maggio 1688, pp. 67-76; 79-81]

Se vorrò adesso rappresentare a Vostra Eccellenza le particolarità tutte di così pomposa funzione,<sup>1</sup> sarò necessitato a raddoppiare i foglie e per conseguenza

---

<sup>2</sup> It would be interesting to know whether this "fioritissima musica" resembled an oratorio. The earliest oratorio that Zorzi lists ("Oratori", VII, 329) for the Oratorio di San Filippo Neri is *Sedecia* in 1697, and her account would seem to suggest that it was not until the 1740's that the oratorio really flourished in this institution, although handlists and surviving libretti preserved there suggest otherwise (cf. Smither, *Oratorio*, p. 290).

\* 92

<sup>1</sup> The author's view of the past half century of Venetian music must refer to quality rather than quantity, or else to be based on ignorance. It is likely that the psalms performed survive, if at all, only in manuscript. Legrenzi's published psalms include one set *a 5*, Op. 5 (1657), and one set for two choirs, Op. 9 (1667). As Moore has shown, the liturgy in use at San Marco sometimes required different sequences of works from those normally prescribed by Rome. Thus it is unlikely that works Legrenzi composed before he was employed at San Marco (one of the few churches in Venice that used the Aquileian rite) were used on this occasion. This was the first major church feast other than Easter in the term of the new Doge Francesco Morosini (1688-94). As the following document makes clear, this considerably heightened the importance of the occasion.

\* 93

<sup>1</sup> Francesco Morosini became doge on 4 April 1688. This document describes the festivities for Ascension, a feast that was highly patriotic in Venice.

duplicare alla di lei somma bontà l'incomodo [...] Scese la mattina su le 13 per le scale dei giganti il vice-doge, accoppiato ai signori ambasciatori e seguitato da una serie di porporati, in quell'abito decoroso che pratica questo maestoso Senato; precedevano questa nobilissima comitiva quantità di stendardi, che facevano strada fra la moltitudine del popolo affollato su la Piazza, e dovunque passar dove[v]a questo glorioso drappello per assistere allo spozalizio di Galatea, del quale in tal dí si replicano i consensi fra essa e questo Serenissimo Leone dell'Adria, e con grossi anelli d'oro si congiungono le volontà in segno di quel dominio che essa dona al suo alato consorte nel vasto suo regno. Era già pronto alla riva il Bucintoro, legno destinato alla maestà della veneta potenza, come fu il Bucefalo riservato al valore del grand'Alessandro. Giunto il vice-doge all'estremità del ponte che stava disteso su l'acque per facilitar l'ingresso alla nave dei monarchi, e posto appena il pie' su la prua, oltre il grido solito di salute dei remiganti, ogni legno che stava al corteggio in quest'onde sparò più tiri di replicate salve, cosa che raddoppiava il decoro alla maestà della funzione. Si portava pomposo su l'acque quest'Argo della Veneta potenze alla volta del Lido, seguitato et acclamato da una moltitudine di gondole, di fisolere e peotte, così riccamente ornate e cariche di dame e cavalieri che sembravano tante ninfe marine in conche d'argento comparse coronate di perle per arricchir la comparsa alle nozze di questi regnanti. Arrivati al Lido, si trovò squadronata in bell'ordine confessò pronta a combattere per le glorie di questa Republica. In tanto nel Bucintoro non tacevano le sinfonie di varii strumenti e la melodia delle voci, che sciolte al canto su l'atto istesso di gettare a Galatea l'anello<sup>2</sup> con cantata da tavolino a otto parti reali, con rinforzo d'altre 16 di ripieno,<sup>3</sup> acquietato ogn'altro strumento, si fecero sentire in questi accenti:

*Su l'onde inargentate  
Qui dell'adriaca Dori  
Dei grandi eroi  
La maestà s'adori.*

Prima Aria

*Zeffiretti che volanti  
Susurrate in seno all'onde,  
Qui fermate i vanni erranti,  
Festeggiate a queste sponde.*

---

<sup>2</sup> To satisfy political motives, Venice was wed to the Adriatic Sea during the Fourth Crusade, and its vows of fidelity were renewed each Ascension, when the doge cast a ring into the sea as a symbol of perpetual dominion. This was invariably an occasion of great merriment, but no known account describes its exquisiteness as richly as this one.

<sup>3</sup> If the author means that the eight "parti reali" were sung as *solì* in contrast to alternating ripieno passages, then this is the earliest evidence of the *concerto grosso* technique of performance in Venice. It is particularly noteworthy that the music described is accompanied vocal, rather than purely instrumental, music.



cole in bocca, e co' rigiri della  
voce formando tante anella. Le-  
gano, & obligano à più volte ri-  
tornar à goderli. Canta la Si-  
gnora Barbara Ricioni vn ariet-  
ta che dice.

Che m'inganni quel bel vol-  
to .

Nol posso credere

Alla bocca di rubino .

Que ride il mio destino

Mi conuien cedere.

Mà con tanta gratia che ne-  
cessità vn Poeta à far volare per  
il Cielo del Teatro in lode della  
Cantante il sottoscritto So-  
netto .

SO-

## SONETTO.

Bella ceder conien, eccoti il core  
A quel musico labro, omai leggero,  
FRigion già vuol, che in così vago oggettore  
Bandidica la barbarie, e abbracci amore .

Alor' che canti, incanti, e con stupore

Ragna in Barbara voce ogni diletto

RAlla cui loaurà cede ogni affetto

RRispice ogn' alma in elassi d'amore .

LIo dal tuo dir la mia speranza apprendo

LIche se non può ingannar un vago villo

LIil mio destin nel volto tuo dicerò .

ONe la forte variabile rauuifo

ONon trasse il suor' vn' alma dall' Inferno ?

ONL tuo canto dà à molce il Paradiso .

Mà



Entri-  
celli che ta-  
cere

Venti-  
celli che ta-  
ce-  
te ri-  
sponde-  
te

Seconda [aria]

*Aure liete che con l'ali,  
Serenate l'aria intorno,  
Glorie belle et immortali  
Corteggiate in questo giorno.  
Al dominio del mar con fasto altero  
Sposa l'Adria guerriera il dolce impero.*

*S'applauda al valor  
E l'onda fugace  
Ai regni del Trace  
Intuoni il terror.*

*Fabrica la vittoria i cerchi d'oro  
Or che l'arride il fato  
Per guidar l'ottomano incatenato.*

Terminata la funzione dello spozalizio e voltate le propre alla chiesa di San Niccolò, ivi si cantò solennemente la messa, e con replicati sbarri, e delle milizie e dei legni, la Signoria tosto fece ritorno al palazzo, dove stavano di già imbandite le tavole per il sontuoso banchetto, al quale furono trattiene li Signori Ambasciatori, Signoria, e soliti Magistrati, e sotto pregadi, che havevano decorato con la presenza questo solenne spozalizio. Chi disse esser la tavola una guerra, in cui si trattano l'armi, si ferisce e di piatto e di punta; si rompono gl'eserciti dei quadrupedi e die volatili; s'alzano trinciere, si piantano baloardi et in fine quanto in battaglia per dar morte si pratica, qui per recar vita si costuma, disse assai bene, ma meglio dirò io a questo proposito se racconterò a Vostra Eccellenza haver veduto sopra una tavola in lunga serie statue di comandanti a cavallo, ale di picchieri e moschettieri, qua squadronati in campo, là pronti all'assalto, qui affacciati alla difesa d'un porto, là risoluti di sorprendere una piazza, cosa che veniva ammirata con tanto stupore che delectava colla vista anco il gusto. Alzavasi in campo di queste bellicose meraviglie un superbo trionfo in forma di guglia, a cui vede[v]ansi appese l'armi e l'insegne di tutti quei castelli e città sottoposte da Sua Serenità a questo regio dominio, a sostener il quale sottopone[v]ano gl'Omeri la Morea et altri vinti paesi. La preziosità delle vivande, la polizia dei serviti, il folgorar degl'argenti e degl'ori, lo spumar de' vini cretensi, delle romanie e malvasie, e di tanti altri stemperati liquori che non cedono al nettare ed all'ambrosia di Giove, come non è possibile il ridirne le particolarità, ne tronco il filo alla penna.

Non mancò il mare, che haveva incaminato a gara della terra i più delicati natanti che guizzino fra le sue greggi squamose, di mandare anco a' cori le Sirene per divertimento dei convitati, dall'armonia delle quali si senti a cinque voci la seguente cantanta:

*Ritorno i secol d'oro  
Or ch'il gran Morosini è asceto al soglio  
Qual Giove a fulminar barbaro orgoglio.*

*Sperate adriaci eroi  
Il ciel propizio a voi  
Sol promette trofei.*

*Sú, sú dunque alle glorie,  
Alle palme, ai trionfi, alle vittorie.<sup>4</sup>*

Terminato il convito, furono cantati duetti e terzetti et altre musiche composizioni a voce sola, framischiate<sup>5</sup> con molte sinfonie da camera, et in tal forma si portò al meriggio così gloriosa giornata [...]

In tanto su le fundamenta nuove, affollati gli spettatori chi sotto la maschera, e chi scoperto che sedente all'uggia e chi passeggiando osservavano la prontezza e maestrie dei gondolieri che, nel guidare i suoi legni, usavano tant'acortezza che non solo l'uno non urtava l'altro, ma né pure in tanta copia nell'estremità si lambivano. Durò questo grato passeggio fino alle dui della notte; e sceso Apollo all'ocaso parve che desse libertà alle muse di far godere l'armonia all'udito, se fin'a quell'hora have[v]ano goduto degl'oggetti le pupille. Accesi i fanali in diverse peotte e dato di mano agli strumenti, dove a voce sola e dove a più si sentirono cantate così soavi e colme di dolcezza che, seminato il silenzio su queste rive, null'altro de' membri humani pareva havere spirito che l'orecchio; l'aure istesse accordate con le nostre più care satisfazioni, ci portavano le sillabe, gl'accenti e le fughe anco di quelli che più lontani crede[v]ano di cantar a sé stessi. Eco, scordatasi di Narciso e divenuta amante di questi Orfei, ridiceva i versi intieri, ribatte[v]a i trilli, e se tace[v]a alle pause, replicava i passaggi con tanto contento degl'orecchi che desideravano anch'essi impietrir per far eco a quelle voci dirò di paradiso; poichè pare[v]a che per la strada istessa, per la quale era salito in tal dí il Redentore alla gloria, fossero scesi gl'angeli a cantarne i trionfi su questi mari.

\* \* \*

**Manuscripts  
1698-1705**

\* 94

[13-20.IX.1698, f. 1]

Se vi sono passioni nel mondo che non sii veneto, siino pure obligate a comparire nel Veneto a formidare il cimento, poichè ritrovassi nell'istesso il vero modo di vincerle; ed è certo che, ponendoli a faccia la grave e dottissima simetria

---

<sup>4</sup> Although references to "il secolo d'oro" were commonplace in lyrics of the times, this work cannot be further identified.

<sup>5</sup> The original reads "framischiare".

delle figlie degli Incurabili, che ammaestrate dalla felicissima facilità del Signor [Carlo Francesco] Pollaroli,<sup>1</sup> per evittissimo nell'inventioni della musica et unico nel tasteggiare (così da un mondo intiero conosciuto), fecero domenica<sup>2</sup> più harmonioso del Regale Profetta<sup>3</sup> il dolore con musicali parafrasi sopra il di lui pentimento, è certo (dissi) che a faccia di sí dotto incantesimo abagliate al folgore di tanta virtù, si darebbero per incapaci a sostenere l'incontro, e non solo [è] sentimento di Pallade,<sup>4</sup> che può spaciarsi a partiale o adulatrice, ma al'aplauso che con giustitia honorò [sí] bella fatica, essendo d'un mondo intiero d'uditori, perché non erano meno attese le conditioni di persone che vi concorsero fu vedere che se il paradiso non spedisce qua giù sua portione per natura, non si può godere di più.

\* 94a<sup>1</sup>

[13-20.IX.1698a, f. 1]

Se vi sono passioni nel mondo che non sii veneto, siino pure obligate a comparire nel Veneto a formidare il cimento, poiché ritrovasi nell'istesso luoco il vero modo di vincerle, e certo è che, ponendogli in faccia la grave e dottissima simetria delle figlie cantanti degli Incurabili, che ammaestrate dalla felicissima facilità del Signor Pollaroli, fecero domenica più harmonioso del Regale Proffetta il dolore con musicale parafrasi sopra il di lui pentimento, è certo (dissi) che a faccia di sí dotto incantes[i]mo abbagliate al fulgure di tanto virtù, si darebbero per incapaci a sostenere l'incontro, e non solo è sentimento di Pallade, che può ispaciarsi o partiale o adullatrice, ma l'applauso che con giustitia honorò sí bella fatica, ed in particolare l'innemitabile tasteggiare per il cui unico dal mondo<sup>2</sup> tutto vien giudicato, facendo pallese un gran numero d'uditori che, concorrendovi, confessorono che se il paradiso non spedisce qua giù qualche sua portione per natura, non si può godere di più.

\* 94

<sup>1</sup> Carlo Francesco Pollarolo was organist and *maestro di musica* at the Incurabili from 1696 or earlier until 1718.

<sup>2</sup> September 14 was the Feast of the Exaltation of the Cross.

<sup>3</sup> These manuscripts are full of florid but sometimes obscure allusions to Biblical figures; here the reference is to King David.

<sup>4</sup> Beyond the first few manuscript documents, references by the *Pallade Veneta* correspondent to himself are rare.

\* 94a

<sup>1</sup> This is one of only two weeks in the *Pallade Veneta* manuscripts for which there is more than one report. \*94a repeats all the information given in \*94 but with minor differences in language and style that help to explain the apparent lack of linguistic consistency over the bulk of the manuscripts, where a rotational system of reports, apparently from correspondents of slightly different backgrounds, appears to have been employed.

<sup>2</sup> This passage carries on the metaphor of David, now playing on his harp.

\* 95

[20-27.IX.1698, f. 2]

Domenica in San Marcuola<sup>1</sup> con indicibile sacra pompa, non meno di musica che di apparato, s'adorò dal veneto popolo la Madre delle Gratie, Maria.

\* 96

[20-27.IX.1698, f. 2]

Lunedì li signori Animosi<sup>1</sup> con quel grande impegno delle sue eruditioni, che è costume del suo grande ingegno, sciolsero il scritto problema [sia più possente l'amor della gloria o pur della bellezza]<sup>2</sup> con bellissima musica e rarissime compositioni.

\* 97

[27.IX.-4.X.1698,<sup>1</sup> f. 2]

Alla Pietà ed alli Mendicanti furono solennizzati li musicali epicedii<sup>2</sup> al fu di loro benefattore quondam Alberto Gozi, che testò 40 mila ducati per cadaun luogo pio.

---

\* 95

<sup>1</sup> The feast was that of Ss. Ermagora e Fortunato, known in the vernacular by the composite "San Marcuola".

\* 96

<sup>1</sup> The Venetian Accademia degli Animosi existed independently from 1691 until 1698, when it became an affiliate of the Roman Arcadian Academy. Alessandro Marcello and C.F. Pollarolo were among its musical members, and Apostolo Zeno was one of its founders. Information about its specific activities is scarce. An intermezzo by Pollarolo, with lyrics by the members, was performed in 1700 (Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 vols., Bologna, 1926-30, I, p. 207).

<sup>2</sup> Debates on similarly lofty subjects, argued both in verse and in music, were a standard component of the gatherings of academies at this time. These gatherings occurred on a regular weekly schedule during those periods of the year (especially spring and autumn) that suited the convenience of the membership, which was drawn predominantly from the nobility. This academy evidently met on Mondays.

\* 97

<sup>1</sup> The date of this document is misrecorded at the top of the first folio as "dal 28 settembre".

<sup>2</sup> In ancient Greek poetry, the *epicedium* was a funeral song that praised the deceased.

27.IX.-4.X.1698, f. 3

Alli 18 corrente [*i.e.*, ottobre] principierà recitarsi in Rovigo *La tirannide punita*,<sup>1</sup> e dicesi che la ventura settimana compariranno in scena l'opere di questi teatri [veneziani].

[4-11.X.1698. ff. 2-4]

Lunedí sera comparve resuscitata dalle sue ceneri con maggior gloria del suo nome, perch'animata dalla musica del Signor Bononcin[i] nel teatro di San Luca, *Camilla, regina de' Volsci*,<sup>1</sup> e l'istessa sera pure principiorono ad abbreviare il tedio delle notti allungate li signori comici di San Samuele. Il Signor Francesco Cesti, musico della ducale, famoso per l'harmonico suo basso, è per passar da quel coro a quello d'abbatti, havendo ottenuta oppulente abbatial dignità a Reggio, sua patria [...] Nel teatro Zane a S(an) Moisé si son principiate le comiche attion[i],<sup>2</sup> e

<sup>1</sup> The libretto for another opera, *Armida*, which was performed in Rovigo in 1699, was said to be by the same anonymous author as this work. Giacomo Francesco Bussani was the librettist for a work of this title given at the Teatro Obizzi, Padua, in 1721. The work concerned the subject of *Antonino e Pompeiano*, and under this latter title Bussani libretti were set by Sartorio (Venice, 1677), C.F. Pollarolo (Brescia, 1689; cf. \*117), Francesco Ballarotti (Genoa, 1695), and anon. (Wolfenbüttel, c.1709); see Stieger, *Opernlexikon* II, p. 1203. It appears from Sartorio's listings that it was Sartorio's music that was used for a production in Milan in 1686 and Sartorio's recitatives with Pollarolo's arias that provided the score for a Veronese production in 1687, in both cases on Bussani's libretto.

The Rovigo production was given at the Teatro Manfredini. The libretto for it was published in Padua at the Stamperia del Seminario. Allacci (*Drammaturgia*, col. 765) credits Giovanni Manetti, who is named as the printer, as the librettist. The libretto carries a dedication to Ercole and Cornelio Pepoli by Pietro Candi, who was himself a librettist.

<sup>1</sup> Giovanni Battista Bononcini's *Il trionfo di Camilla, regina de' Volsci* was an enormously popular opera from its première in Naples on 26 December 1696 through many years of productions in Italy and England. It was the last of Bononcini's six collaborations with the librettist Silvio Stampiglia. The 1698 Venetian production includes some new arias.

<sup>2</sup> This document calls attention to the coexistence of opera and comedy in the autumn theatrical season. This divergence, which varied in scope from year to year, originally resulted from financial rather than artistic motives. The Teatro di San Moisé had been built in 1620 as a theatre for comedy. Monteverdi's lost *Arianna*, which was produced in 1638, was the first "dramma per musica" to be given there. After several flourishing decades as an opera house, the theatre fell on hard times and produced progressively fewer operas, with none at all being given between 1693 and 1702 (see Mangini, *Teatri*, pp. 43, 47, 105).

s'allestisce in Ss. Giovanni e Paulo bellissimo drama del Signor Dottor [Lotto] Loti ed harmonizzato dal Signor [Giovanni Maria] Ruggieri.<sup>3</sup>

\* 100

11-18.X.1698, f. 2

Non punto valse l'harmonico suono di piffaro al Signore Giovanni Pilloto,<sup>1</sup> ch'in pochi giorni lo levò morte dal coro de' musici della ducale [cappella] per trasportarlo in quella [cappella] della beatitudine.

\* 101

[11-18.X.1698, f. 3]

Mercordí li padri carmelitani scalzi (che la ventura settimana passeranno all'isola di San Giorgio d'Alga) venerarono l'esemplare santità di Santa Teresa [...] come pure fecero le reverende madri dette le Terese<sup>1</sup> con il di loro inimitabile canto fermo, che fa onorato rossore ad altri chori della città in tal harmonica professione [...] Domenica in Roviggo principiorono le musicali recite degli *Amori ed incanti d'Armida con Rinaldo*.<sup>2</sup>

\* 102

[25.X.-1.IX.1698, f. 2]

Il giorno 17 venturo Monsignor Primicero Barbarigo prenderà il possesso al primicereato e dicesi che l'istessa sera anderà in scena l'opera in Ss. Giovanni e Paolo,<sup>1</sup> et a San Cassiano<sup>2</sup> e Sant'Angelo<sup>3</sup> si fan le prove generali.

<sup>3</sup> The work was *La saggia pazzia di Giunio Bruto* (cf. \*103). According to the libretto, this work was also performed in a private home in the parish of Santa Marina, perhaps the Cà Zacco cited by Mangini (*Teatri*, pp. 88f.) for a production in 1698 of the *operetta morale* entitled *Il finto Esaù ovvero Gli odii fraterni* (music by A. Pacelli).

\* 100

<sup>1</sup> Giovanni Pilotto (the son of Girolamo) played the cornetto. Born in c. 1654, he was a member of the San Marco orchestra from 1682 until his death and was among the founding members of the Sovvegno di Santa Cecilia.

\* 101

<sup>1</sup> This was the nickname of the nuns in the convent of Santa Teresa.

<sup>2</sup> This work cannot be identified.

\* 102

<sup>1</sup> The work was *La saggia pazzia di Giunio Bruto* (cf. \*99 and \*103).

<sup>2</sup> The autumn opera at San Cassiano was *Egisto, re di Cipro*, with music by M.A. Ziani and a libretto by Corradi.

<sup>3</sup> The autumn opera at Sant'Angelo was Albinoni's *Radamisto* on a text by Marchi.



\* 103

[22-29.XI.1698, f. 2]

*Le saggie pazzie di [Giunio] Bruto*,<sup>1</sup> così al naturale armonicamente rappresentate mercordí sera nelle scene di Ss. Gio(vanni) e Paulo, si han saputo con distintione guadagnar da' spetatori gli encomi ben tutti.

\* 104

[22-29.XI.1698, f. 3]

Martedì parimente dal zelo delle monache illustrissime<sup>1</sup> di Santa Cattarina fu con nobile apparato e musica del' Illustrissimo Kavalier Venacese<sup>2</sup> solennizzata la festa di quella laureata verginella con tutti gli applausi tessuti da un ben numeroso concorso.

\* 105

[29.XI.-6.XII.1698, f. 1]

Passò dalle sacre armonie della ducale [cappella] a quelle che si riserbano a' religiosi in cielo il Padre Baccellier Millanin<sup>1</sup> de' Frari detto Zegano, bravissimo tenore nella musical professione.

\* 106

[24-31.VIII.1700, ff. 2-4]

Mercordí all'hore 21, giorno destinato per l'incontro dell'Eccellenza del Conte

---

\* 103

<sup>1</sup> Music by Ruggieri, libretto by Lotto Lotti (cf. \*99).

\* 104

<sup>1</sup> The term "illustrissime", although widely used in these documents in contexts similar to this one, was not considered in Venetian usage a strictly proper form of address for nuns, and it may be indicative of the authors' social orientation that nuns were so frequently cited here as "illustrissime" and so rarely as "reverendissime".

<sup>2</sup> Vinaccesi received a title in 1704 from the French (cf. \*177), and the fact that he already had one in 1698 is an interesting sidelight on his popularity at the turn of the century.

\* 105

<sup>1</sup> I am indebted to Don Vio for the information that two singers surnamed Millani(n) sang at San Marco, but both were originally hired as contraltos. Filippo was hired on I.IV.1652 (I-Vas, Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 22, f. 88<sup>v</sup>) and Bartolomeo on 31.I.1654/5 (*op. cit.*, p. 165<sup>v</sup>). The death of another Milani(n) is reported subsequently (cf. \*152).

Francesco Antonio di Berka, Ambasciator Cesareo, si portò spiegando in adobatissima gondola quattro livree d'oro e d'argento, l'Eccellenza del Kavalier Ser Carlo Ruzini<sup>1</sup> seguito da 60 porporati estratti per tal funzione dall'Augustissimo Senato all'isola di San Secondo, ove doppo breve complimento entrato l'Eccelesantissimo Ambasciator nella gondola Ruzini, fu per il rio di Santa Chiara accompagnato al di lui palazzo,<sup>2</sup> avendo per corteggio foltiss(i)mo numero di gondole, fra quali sei con pomposissime livree a quattro degl'illustrissimi consoli dell'alemana nazione, il primo de' quali è l'Illustrissimo Signor Giorgio Kekerle, ch'in tal occasione fe' spirare de di lui grand'animo gl'eccessi.

Con l'istesso ordine fu giovedì mattina dallo stesso augusto seguito condotto all'Eccellentissimo Collegio, ove con erudita orazione spiegò al Principe Serenissimo l'antica amicizia di Cesare, suo signore. A tal funzione vi concorse un gran numero di maschere che venorno nelle gran barche d'oro tutto il possibile della grandezza che le commandò e l'arte che le fabricò. N'ebbe pur Pallade da istupire l'occhio nell'ammirare le pretiose supellettili, la rarità di sinfonie, la quantità di cere, l'abbondanza de' rinfreschi, la delicatezza di spiegate livree di valore, la dispensa generosa di pan e vino che del continuo usciva da una gran fontana eretta nel campo di San Luca, come pure li sbarli, fuochi ed altro in cui averà da stancare più d'una penna nel descriver d'una tanta prodigalità gli eccessi [...] Martedì le figlie del pio loco della Pietà fur[o]no da loro governatori condotte a Murano per solazzare le sue humili applicazioni, facendo sentirsi ad eccheggiare i loro melodici accenti in diverse di quelle basiliche.

\* 107

[14-21.VIII.1700, f. 1]

Domenica [la festa dell'Assunta] [...] la Nobil Donna Lugrezia Pizzamano, sagrestana alla Celestia, dove erisè al solito magnifico apparato, ed il Signor Carlo Pollaroli, con li suoi miracoli musicali<sup>1</sup> resossi ormai più invidiabile ch'immitabile, formò eccho canora agl'accenti instancabili de' celesti musici, che forse seguivano la maniera dolcissima di quelle compositioni che portano in sé una porzione di paradiso.

---

\* 106

<sup>1</sup> Carlo Ruzini, who was appointed ambassador to France in 1687, was elected a procurator on 22.II.1717/8. Among his many illustrious accomplishments was his part in negotiating the Peace of Passarowitz in 1718, one month after his election. He became doge on 1.VI.1732. His brother Luigi was Bishop of Bergamo from 1698 to 1708 (Cicogna, *Inscrizioni*, III, 91).

<sup>2</sup> That is, to the Ambassador's palace at Santa Fosca.

\* 107

<sup>1</sup> The feast of Assumption was the name-day of this institution, and since that was a major feast, its celebration should have been impressive.

[21-28.VIII.1700, f. 1]

[Martedì] [Nel]la bellissima serenata sopra la Brenta il famoso Signor Giustachini<sup>1</sup> più de tutti chiamò l'ammirazione quale, con la dolcezza de' suoi accenti, innamorava quei volatili cittadini che silenziosi l'udiscono dal poggio di quelle frondi.

[3-10.XII.1701, f. 3]

Alla Pietà [domenica] per la novena si elleggerà da quelle cantanti l'oratorio del Signor Sandrinelli intitolato *Triumphus Divinae Misericordiae*,<sup>1</sup> che con tutto il studio fu posto in musica dal Signor Maestro Gasparini.<sup>2</sup>

[17-24.XII.1701, f. 1]

Riesce così caro alla divotione de' fedeli l'aspettazione del parto verginale che in quest'inclita [città] non vi è per così dire basilica che non venghi dal comune concorso frequentato trattenendosi in pie contemplazioni, ed in quei esercizi sprituali che compongono la novena; e fra le altre singolari quella del pio luogo della Pietà, ove da quelle eruditissime figlie viene ogni giorno cantato il già scritto oratorio,<sup>1</sup> che sembra per la loro melodia le nenie degli angeli<sup>2</sup> cantante nel presepio.

\* 108

<sup>1</sup> This name does figure among those of "famous" singers of the time. Among the possibilities, the most likely may be that this was Francesco Antonio Pistocchi (or Pistocchino), an opera singer (1659-1726) who was particularly active in the 1690's; cf. \*182, \*183. He was hired at San Marco on 17.I.1680/1 as a contralto (I-Vas Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 148, f. 38). From 1686 to 1695 he served the court of Parma; in 1699 he went with Giuseppe Torelli to Vienna, and he is known to have been in Bologna in the autumn of 1700. Some of his contemporaries considered him the best singer of the time.

\* 109

<sup>1</sup> The singers Antonia, Barbara, Prudenza, Candida, and Angelica are mentioned in the libretto in I-Rsc Carv. 15421. There were seven roles — a Textus, Iustitia, Misericordia, Peccator, Deus Pater, David, and Isaias — plus a chorus.

<sup>2</sup> Francesco Gasparini was *maestro di canto* at the Pietà from 5 June 1701 to 23 April 1713. This was apparently his first oratorio for the Pietà.

\* 110

<sup>1</sup> The work was *Triumphus Divinae Misericordiae* (cf. \*109). This and other references to frequent and even daily performances of a single oratorio suggest a greater affinity between opera and oratorio "runs" than is usually assumed.

<sup>2</sup> "The lullabies of the angels", and similar metaphors are commonly encountered among the manuscripts in descriptions of music for Advent and the Christmas season.

\* 111

[17-24.XII.1701, f. 4]

Per la vigilia del santissimo Natale la grand'iddea del Signor Vice Maestro Polaroli ha tessuta la di lui musical messa con sí inarivabile metro che con raggione si possa dire che habbi possibilitato l'impossibile, ed oltre li soliti musici eccheggiavano i suoi melodici accenti il gran Pignatino.<sup>1</sup>

\* 112

[31.XII.-7.I.1701/2, f. 2<sup>1</sup>]

Le figlie musiche dell'Ospedaletto cantarono la pastorale, ed eccheggiarono così bene gl'inni del presepe collà dagli angeli che li auditori stimavano d'essere in Bettleme.

\* 113

[28.I.-4.II.1701/2, f. 2]

Comparirà sabato sera su le scene di San Cassiano *L'arte in garra con l'arte*, onde la portatura del drama riescerà di diletto per la novità del soggetto e per la poesia del Signor Abbate [Francesco] Silvani<sup>1</sup> e per la musica del Signor Tomaso Albinoni.<sup>2</sup>

\* 114

[11-18.II.1701/2, f. 2]

Il Signor Don Antoni[n]o Biffi,<sup>1</sup> eletto già maestro della ducale capella, fe-

\* 111

<sup>1</sup> Stefano Romano detto Il Pignattino was hired as a soprano at San Marco in 1685 and later became famous as an opera singer. Although his reputation was obviously already made when this report was written, his first opera appearance in Venice was in 1706, when he sang in C.F. Pollarolo's *Filippo, re della Grecia*.

\* 112

<sup>1</sup> Relating to Epiphany, or possibly to the vigil of the feast; the date is not entirely clear from the context.

\* 113

<sup>1</sup> Francesco Silvani was identified as a "servitore di Altezza Sua Serenissima di Mantova", a title that was probably honorary, since he was closely associated with the Teatro di San Cassiano over the course of many years.

<sup>2</sup> *L'Arte in gara con l'arte* was the tenth of Albinoni's operas. Albinoni too was closely associated with the Teatro di San Cassiano.

\* 114

<sup>1</sup> Biffi was appointed on 5.II.1702. He defeated C.F. Pollarolo by one vote and Vinaccesi by

ce domenica la sua prima comparsa vestito con abito decorato ch'è destinato a quella dignità.

\* 115

[11-18.II.1701/2, f. 3]

Dalle melodiche Sirene del coro degl'Incurabili si recitò venerdì l'oratorio di Sant'Orsola<sup>1</sup> del Signor Polarolo, ove sciese gl'inarivabili accenti la famosa [Teresa] Pallavicina,<sup>2</sup> che riportò gl'<sup>3</sup> universali applausi.

\* 116

[18-25.II.1701/2, f. 1]

In Sant'Angelo domenica sera si rapresentorno al vivo l'azzioni de *Tiberio, imperatore d'Oriente*,<sup>1</sup> ed in San Cass[i]ano mercoledì *L'ingratitude gastigata*,<sup>2</sup> che ambe riportorno l'universale aggradimento.

\* 117

[18-25.II.1701/2, f. 1]

Il Signor Pollarolo fece nell'Incurabili recitare il scritto oratorio<sup>1</sup> che ebbe centuplicati li viva,<sup>2</sup> e il di lui famoso drama in Milano intitolato *Il*

---

six (I-Vas, Procuratia de Supra, S. Marco Terminazioni, Reg. 150, f. 23). Biffi also served as *maestro di coro* at the Mendicanti from 1699 until 1730 (Ellero, *Arte*, p. 172).

\* 115

<sup>1</sup> An oratorio in Latin properly entitled *Conversio gloriosa in vita Divae Ursulae*. It had roles for a Textus, St. Ursula, Haerens, Theonestus, Angelus custos, and Virgo. As in other Pollarolo oratorios including *Jesabelle* and *Jefte* (1702), there was also a chorus. Zorzi reports the work anonymously for 1702 ("Oratori", VII, p. 324), and it is not cited in the list of Pollarolo's works in *The New Grove*, as this is the first evidence to link Pollarolo with it. The anonymous libretto is cited in Sartori and is extant in I-Rc and I-Vg. Note the report of its revival in 1704 (cf. \*165).

<sup>2</sup> Teresa Pallavicina sang in a number of oratorios given at the Incurabili in the first decade of the century.

<sup>3</sup> The spellings "degl" and "gll" are a peculiarity of this particular document.

\* 116

<sup>1</sup> Music by Francesco Gasparini, libretto by Giandomenico Pallavicino.

<sup>2</sup> Music by Albinoni, libretto by Silvani; it was a revival of the 1698 production at San Cassiano.

\* 117

<sup>1</sup> *Conversio gloriosa* (cf. \*115).

<sup>2</sup> "Li viva" means the exclamation "Evviva".

*grand'Antonino*<sup>3</sup> ha toccata la mettà di quell'applauso di cui sin ora s'è reso degno il solo suo grande inimitabile ingegno.

\* 118

[25.II.-4.III.1702, f. 4]

Lunedí si repplicherà a divertimento della divotione ed a gloria delle figlie cantanti degl'Incurabili il famoso oratorio il *Sant'Orsola*,<sup>1</sup> manifatura applausibil del [Carlo Francesco] Polarolo.

\* 119

[4-11.III.1702, ff. 2-3]

Mercoledì si replicò negli Incurabili la recitta dell[o] scritto oratorio [*Conversio gloriosa*] con nuova aggiunta.

\* 120

[18-25.III.1702, f. 2]

Il Signor Don Antonio Biffi, nuovo maestro della ducale, sabato venturo, che sarà giorno dell'incarnazione del verbo e della fondazione di quest'inclita [città],<sup>1</sup> farà cantare la sua prima musicale solenne messa<sup>2</sup> in quel tempio augusto, e si spera che riuscirà d'universale satisfazione ed applauso.

\* 121

[18-25.III.1702, f. 4]

Martedì alla Pietà si reciterà il di già scritto oratorio.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> The identity of this work is not clear. An *Antonino e Pompeiano* with arias by C.F. Pollarolo was given in Brescia in 1689 and in Bologna in 1691. No Milanese performance of that work has been otherwise recorded, but Pollarolo's *Ascanio* was given in Milan in 1702. The title as recorded here looks more like "Auronino" than "Antonino", and this could be a misrepresentation of *Il Grand' Arrenione*, a subject that was set (on a libretto by Silvani) by Ruggieri for Sant'Angelo, Venice, in 1708, and could have existed earlier (cf. \*98).

\* 118

<sup>1</sup> *Conversio gloriosa*.

\* 120

<sup>1</sup> The feast of Annunciation, celebrated on 25 March, coincided with the date of the founding of the Venetian Republic in 421 A.D., and its civic importance rendered it a particularly important feast in Venice.

<sup>2</sup> Unidentified among Biffi's surviving works.

\* 121

<sup>1</sup> *Triumphus Divinae Misericordiae* (cf. \*109).

\* 122

[25.III.-1.IV.1702, f. 1]

Il Sig(nor) Biffi detto giorno<sup>1</sup> fece risuonare la prim[a] musicale messa<sup>2</sup> da lui composta nel grado di maestro di capella ed, avendo superata tutta l'aspettazione, incontrò tutto l'applauso.

\* 123

[1-8.IV.1702, f. 1]

Domenica delle Palme si reciterà dalle figlie de' Mendicanti l'erudito oratorio<sup>1</sup> del Signor Bergamoni, Segretario Maggiore del reggio magistrato di Bologna, posto in musica dal Reverendis(simo) Maestro Biffi, comandato di capella ducale, e già l'aspettazione si dispone ad esser superata dalla virtù di tanto soggetto, la di cui pena pare intenta nelle ambrosie celesti nel lineamento delle sue composizioni.

\* 124

[1-8.IV.1702, ff. 1-2]

Anche agl'Incurabili il Signor Gasparini<sup>1</sup> di San Martino ha dato il titolo ad un oratorio di *Anima afflictata et consolata*,<sup>2</sup> ed il Signor Polaroli ha vestite e le consolazioni e le afflizioni con le vaste idee delle sue notte ammirabili.

\* 125

[15-22.IV,1702, f. 1]

L'anniverario della Resurrezione celebrata domenica con li seguenti giorni,

---

\* 122

<sup>1</sup> 25 March.

<sup>2</sup> Biffi's music remains too little studied to make positive identifications of most of the works cited in *Pallade Veneta*, but see \*141, note 1.

\* 123

<sup>1</sup> This oratorio cannot be identified. Zorzi ("Oratori", VII, 326) does not list any oratorios at the Mendicanti between 1695 and 1707. Biffi was *maestro di coro* there from 1699 to 1730 (Ellero, *Arte*, p. 158).

\* 124

<sup>1</sup> Here Gasparini is not the composer Francesco by a librettist with the same surname.

<sup>2</sup> No work by this precise title is known. Zorzi lists ("Oratori", VII, p. 324) for 1704 an anonymous work called *Animae errantis conversio* that was given at the Incurabili. Since Pollarolo was that institution's principal composer at this time, it is possible that the present work was related to that of 1704.

si come rasciugò le lagrime della pietà sparse su la passione del Redentore, così diede incremento all'allegrezza dell'amore che su l'anello del rissorto Signore stampò con bacci ossequiosi il sistema dell'umana gratitudine. Quindi è, che quanto fu attenta l'Augusta Maestà del Principe Serenissimo alle funeste memorie del Calvario nelle passate giornate tanto apparve emulatrice del gaudio celeste domenica<sup>1</sup> nella ducale, ove fra le allegre armonie de' musici, diretti dalla grande virtù del Signore Maestro Biffi, adorò l'aperto sepolcro ed implorò da Giesù risorto la continuazione di quella bella influenza che, dalle sue piaghe gloriose, stelle splendide dell'ecclitica eterna del divin sole, cadè su la redenta umanità.

\* 126

[22-29.IV.1702, f. 1]<sup>1</sup>

A questo effetto sfilarono giulivi li musici diretti nella messa solenne della virtù applaudita del Signor Biffi, e vi s'intervenne il Serenissimo Prencipe e Senato Augusto che, poiché hebbe visitata la ducale basilica, sederono a lautissima mensa imbandita dalla generosità magnificentissima della regnante Serenità.

\* 127

[22-29.IV.1702, f. 3]

Domenica ventura proffeseranno in San Lorenzo, il benedetino istituto, 3 nobile donzelle—Contarini, Loredana e Barbarigha<sup>1</sup>—e sarà trattenuto il numeroso concorso non meno della costanza di quelle illustrissime vergini che da sollemnissima musica diretta dal già notto [Carlo Francesco] Pollarolo.<sup>2</sup>

---

\* 125

<sup>1</sup> Easter.

\* 126

<sup>1</sup> This document concerns the events of 25 April, the feast of San Marco.

\* 127

<sup>1</sup> The subject of special ceremonies in the convent churches recognizing in various ways the dedication of noblewomen forms an important thread of the *Pallade Veneta* narrative. It is clear that a great deal of lavishly produced music was performed on these occasions, but the details of the music, other than its grandeur, are usually vague.

<sup>2</sup> The convent churches generally employed their own *maestri di musica* for the feast days of their patron saints, but for elaborate ceremonies such as that of a *vestizione* it was the individual families that employed the *maestro*. According to Don Vio, there were various patriarchal pronouncements against extravagance on such occasions, but they were largely ignored. In addition to lavish music and scenery (the *apparati* of the accounts), it was also common to publish a volume of sonnets in honour of such an occasion.



[22-29.IV.1702, f. 4]

Il giorno di San Marco le scole di San Zuanne<sup>1</sup> e San Todaro<sup>2</sup> espressero due gran solari nella processione, la prima con fiori d'innestimabile vallore, la seconda un trionfo d'angeli che suonavano un organo di cere, che dove[v]a passare in oblatione del Prencipe l'opera dell'famoso Signor Giosepe Rota.

[6-13.V.1702, ff. 2-3]

Domenica dalla sapienza degl'Illustrissimi et Eccellentissimi Procuratori di Supra l'esigenza del merito del già noto Polarollo fu dispensato dalle proprie incombenze come iubilato nella capella ducale e tra[s]ferita a dignità de vice maestro che lui godeva nel suo figlio maggiore, il cui vive tutto il gran padre.<sup>1</sup>

[6-13.V.1702, ff. 3-4]

Li 4 deputati garregiorono nella pompa de' funerali per l'esequie de' loro benefattori Nicoli, le di cui nenie cellesti gli furono pregate da quelle casse serene con loro armonici e patetici accenti.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *i.e.*, the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista.

<sup>2</sup> St. John shared with St. Mark the role of Evangelist, and St. Theodore ("Todaro" in Venetian dialect) shared with St. Mark the distinction of being a patron saint of Venice (St. Theodore bore this honour alone before relics of St. Mark were brought to Venice). The other four *scuole grandi* are not mentioned in this account, suggesting that selective participation in the procession for this feast was based on historical and liturgical considerations.

<sup>1</sup> This transfer of position from father to son, although common among the *piffari* of the Cappella, is unique in the annals of the other musical personnel (even the tenures of Andrea and Giovanni Gabrieli, which overlapped by two years, were at separate organist positions). As such, this case would seem to be the exception that proves that the rule was that the *piffari*, with their strong guild, maintained a hereditary right of succession even while the positions of organists, instrumentalists, singers, and *maestri* were filled by election of the procurators, with very little consideration of heredity normally being given. This particular position was actually shared by father and son until Carlo Francesco's death in 1723 (the official act of consent to this transfer is in I-Vas, Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 150, f. 27v, entry of 7.V.1702). It remains curious that semiretirement was considered for a man of scarcely 50 years of age, for many other musicians of nearly that many years' experience waged hard fights so obtain it at much greater ages.

<sup>1</sup> No place of performance is stated in this document. In the following week's compilation, f. 4, Nicolò Nicoli's bequest to the four *ospedali* is noted, and it may have been in all of them that his blessings were sung.

\* 131

[3-10.VI.1702, f. 4]

[...] passò alla celeste musical maggiore il Reverendo Don Bernardin Sartorato,<sup>1</sup> professore di musica.

\* 132

[24.VI.-1.VII.1702, f. 3]

Mercordì mattina la pietà esemplarissima del signore piovàn dell'Angelo Raffael celebrò li solenni funerali allo già deffonto suo reverendo zio con eminente cattafalco e musica del Signore Kavalier Venacese che si rese inemitabile nelle dolcissime compositioni per la solennità de' Ss. Martiri Giovanni e Paolo, ed in tal flebile fonzione seppe d'avantaggio convertire la soavità di sue melodie in dogliosi epicedii di sì considerabile morte.

\* 133

[24.VI.-1.VII.1702, f. 4]

Per ornamento delle basiliche di Santa Maria Zobenigo<sup>1</sup> ed Ospedaletto di Ss. Giovanni e Paolo<sup>2</sup> s'indorano con gran spesa li superbi organi.<sup>3</sup>

\* 134

[1-8.VII.1702, f. 1]

Domenica [...] fu concorso alla Pietà per tal festa<sup>1</sup> con solenne musica di quelle figlie composta dal Signor Gasparini, che nella condizione di maestro di quel coro va sempre meritandosi un ben degno applauso.

---

\* 131

<sup>1</sup> According to Caffi (*San Marco*, I, 316) a priest named Bernardino Sartorato was a copyist of Legrenzi's music. Legrenzi left him a breviary and 30 ducats.

\* 133

<sup>1</sup> *i.e.*, Santa Maria del Giglio.

<sup>2</sup> *i.e.*, the Ospedale dei Derelitti.

<sup>3</sup> To Dalla Libera's account (*Organi*, p. 62) Don Vio adds that an organ donated to the church in 1695 by the Palermitan priest Nicolò Tutino was restored in 1702 by Antonio Giorgio. No information on an organ restoration at the Derelitti in this year has emerged. The gilding of the front or "show" pipes of an organ was common at the time.

\* 134

<sup>1</sup> The feast of the Visitation.



13. Start of the same aria as shown in the manuscript Mus. F. 417 in the Biblioteca Estense, Modena. Note the replacement of a single continuo line by *tiorba* and [string] ensemble.



*Intarimenti che dano ogni giorno li Charlatani in Piazza di S. Marco al Popolo.  
 d'ogni nazione che mattina e sera. ordinariamente. vi concorre.*  
 Giacomo Franco Ferra con Privilegio

14. A depiction of charlatans on the Piazza di San Marco by Giacomo Franco in *Gl'Habiti d'huomini e de donne* (1610).

[1-8.VII.1702, f. 3]

Lunedí le figlie del choro de' Mendicanti con solenne ma tragica pompa celebrorono i funerali del fu Procuratore Barbarigo, ed in quelle sue sconcertate armonie di dolore spiccavano due motivi d'applauso, cioè il merito di quella grand'anima e la virtù di chi gli faceva il suffraggio.

[26.VIII.-2.IX.1702, f. 3]

Al casino dell'accademia musicale su le fondamenta nove dietro la Cavallerizza,<sup>1</sup> domenica seguirà la famosa serenata poetica del Signor Abbate Silvani, notteggiata<sup>2</sup> dal Signor Cavalier Venacese,<sup>3</sup> cantata dalli Signori Cecchino di Grandi [e] Don Tomaso,<sup>4</sup> due eccheggianti sirene,<sup>5</sup> e sinfoneggiata dal bel numero de' dellitanti che ad universal sottisfazione garreggeranno in virtuoso duello il sfoglio<sup>6</sup> delle lorro vaste idee.

[2-9.IX.1702, f. 1]

In questa settimana il genio virtuoso di Venezia serve di lenitivo alle tragge-

<sup>1</sup> In all probability this academy was seated in the "casino de' nobili" or the "casino armonico" cited in a list of the property of Vincenzo Capello that was drawn up on 29.VIII.1711 (I-Vas, Savi alle Decime, Redecime 1711, Condizione Castello, Busta 284, No. 779). The building in question was on the Fondamenta Nuove, near the Ospedale dei Mendicanti and the Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, or, in other words, behind the Cavallerizza. According to Coronelli's guide of 1697 (pages unnumbered), "La Cavallerizza si fa la mattina presso Ss. Giovanni e Paolo quando sia giorno feriale", indicating that the Cavallerizza remained a very real phenomenon of life at this time. Much of the area has been subsumed by the civic hospital.

<sup>2</sup> "Notteggiate" in the original.

<sup>3</sup> This serenata cannot be identified and is evidently lost. Vinaccesi had collaborated with Silvani in 1698 on the opera *L'innocenza giustificata*. Otherwise, his only known serenatas — *Gli sfoghi di giubilo* and *Gli sponsali di giubilo* — were performed in 1704 and 1705 respectively; see Caffi, *San Marco*, I, 359 on the first and Sven Hansell's article on "Vinaccesi" in *The New Grove*, XIX, 780 on the second. (The proximity of titles and dates suggests that these may have been two versions of the same work).

<sup>4</sup> Information about singers in private academies is encountered very infrequently. In this case, both gentlemen were or were to be well known opera singers. Francesco de Grandis *detto* Cecchino (c. 1668-1738) may have come from Modena. A soprano, he was active from 1687 to 1717. The priest Tomaso Fabris was sometimes called simply Don Tomaso. He was hired at San Marco in 1705 and made his opera debut in 1707. The present reference seems to be the earliest known.

<sup>5</sup> The term "siren" was so commonly associated with singers of the time that the author seems to have ignored its lack of applicability to male performers; here the gender of the adjective is made to indicate that these were male sirens.

<sup>6</sup> Or "sfogho". In the former case it would be a corruption of "foggio" (display); in the latter (properly "sfogo") it would mean an outlet. Either meaning suits the context.

die della passata, e dove in quelle strisciorono lampi di terrore, in questa del giubilo i splendidi folgori serenorono le comuni apprensioni.

Ciò accade domenica sera alle fondamenta nove, ove nel casino rissorto dalle ceneri radunatisi li nobili diletanti di musica trattorono una serenata di tanto diletto che, due ore prima essendo caduta gran pioggia, dimostrò che le deitudi che nella mede[si]ma erano rappresentate per goder tutta la gioia vollero distrutti sino li vapori. Erano queste rappresentate dalla virtuosa garra de' scritti cantati, che il Signor Cavalier Venacesi, che la compose, non distingueva che più coepresse al divertimento d'un pezzo di mondo, ivi raccolti se le voci di cantanti o le sue armoniosissime notti [sic] da quelli cantate. Qui non terminò questo melodico contento perché lunedì mattina portatesi a cantar messa le figlie cantanti dell'Ospedaletto; pocco doppo passarono a lauto pranzo e divertimento d'orti di Murano,<sup>1</sup> dove resero imparradisato quel lucho con suoi garruli accenti.

\* 138

[2-9.IX.1702, f. 3]

L'Eccellenza del Signor Procurator Sebastiano Soranzo diede martedì notte un bellissimo trattenimento al figlio del legato Milord Porteland<sup>1</sup> nel suo giardino che, tutto illuminato di cere ed animato di musiche notti, sembrava più vago di quelli d'Esperia, tanto più che imbandita lautissima mensa, se poteva dire rinnovate le cene di Lucullo.<sup>2</sup>

\* 139

[2-9.IX.1702, f. 4]

Mercordí in San Zaccaria, giorno della traslatione del cannonizzato cadavere di tanto profetta,<sup>1</sup> animò le gorghe de' santissimi musici il Signor Antonio Loti, in vecce dal Signor Biffi.

---

\* 137

<sup>1</sup> Each of the *ospedali* arranged an annual outing for its *figlie di coro*. The Notatorio records for the Pietà in I-Vas (Loughi Pii) make several references to "ricreazioni" for the *figlie*, these were motivated by a belief in the salutary effect of a day spent in the fresh air of the open lagoon. The accounts found in these MSS usually cite an excursion to the islands of Murano or Torcello.

\* 138

<sup>1</sup> The son was probably Henry Bentinck, son of the first Earl of Portland. He became the second Earl, and in 1716 the Duke, of Portland.

<sup>2</sup> The Roman general Lucullus was noted for the luxury and magnificence of his entertainments, particularly his banquets.

\* 139

<sup>1</sup> The feast of San Zaccaria was celebrated on 6 September.

\* 140

[2-9.IX.1702, f. 4]

Venerdì che la Chiesa adorò nell'innocenti sue nenie l'Infanta del Parradiso, lavora tal per mano della grazia ed uscita dall'utero di Sant'Anna,<sup>1</sup> in tal giorno preservato da ogni colpa fu strepitoso il concorso alle Vergini,<sup>2</sup> ove con il solito de' suoi strepitosi componimenti, riempì d'allegra musica quell'aria il Signor Pollarolli.

\* 141

[9-16.IX.1702, f. 1]

Quelle cose che hanno sempre del grande vogliono ancora una distinta veneratione, e mancherebbe l'applauso al suo debito quando gli defraudasse la dovuta giustizia; se poi hanno del grande e dilettevole assieme, tanto più esigono li comuni encomi; quest'è il perché Pallade antepone nella presente settimana a tutti gli altri racconti il raguaglio del nuovo sollemnissimo vespero cantato dalle figlie de' Mendicanti ed ideato dalla sempre comendabile maniera del Reverendissimo Ser Don Antonino Biffi,<sup>1</sup> maestro della ducal capella. Ha egli domenica così ben compito alle parti della sua virtù che si sta in dubbio, se possi meno esser imitato, non che superato, onde sarebbe un'ingiuria dell'agradimento che hanno havuto li ascoltanti; e benché s'offenderà la di lui modestia, ad ogni modo si può dire senza hiperbole che l'ha veramente fatta da maestro. Oltre le solite figlie erudite che cantorono nel vespero sudetto, ammirabile fu una fanciulla di nome Maria d'anni 13 che, per la prima volta che si è fatto sentire, ha dato saggio di quel profitto che darà sotto la disciplina di tanto precettore.

\* 142

[9-16.IX.1702, f. 1]

Questo fu il sacro divertimento del giorno sudetto<sup>1</sup> che ebbe la sera poi, per

---

\* 140

<sup>1</sup> The feast of the Nativity of the Blessed Virgin was celebrated on 8 September.

<sup>2</sup> Santa Maria delle Vergini.

\* 141

<sup>1</sup> It is nearly impossible to identify surviving sacred works with generic references such as this one. A few psalms by Biffi are preserved in I-Vnm Cod. It. IV-1331 (= 11137); these are a *Dixit Dominus*, a *Laudate pueri*, a *Lauda Jerusalem*, and a *Magnificat*. These are likely to have been composed for San Marco, while works composed expressly for the Mendicanti are likely to have formed part of its now dispersed library. (Despite the preservation of some records of the Mendicanti in the library of the Istituzioni di Ricovero e di Educazione in Venice, no music from the Mendicanti is to be found there).

\* 142

<sup>1</sup> 10 September.

successore un'altro diletto profano sí permesso, e fu una serenata in Canal Grande cantata da un concerto di femine che, sirene non lusinghevoli ferendo l'aria con la dolcezza de' suoi fiati, davano vita agl'amori.

\* 143

[9-16.IX.1702, f. 3]

Mercordí le figlie cantanti dell'Ospidal de' Mendicanti passarono all'aniversario, divertimento che dalla generosità degli illustrissimi governatori gli vien concesso, e si portorono nell'isola di Torcello, dove fecero immobilizar quei vegetabili<sup>1</sup> al spiccar de' suoi garuli accenti.

\* 144

[16-23.IX.1702, f. 1]

Perché all'ora che la novità poco men che prodigiose diletta, oltremodo per questo quando s'incontrano portano la necessità della loro pubblicazione. Quest'è la ragione per la quale anco in questa settimana incomincia Pallade il foglio da un applauso dovuto replicatamente al detto Maestro Biffi. L'oltre passata domenica<sup>1</sup> fece cantare il già mai bastevolmente lodato vespro<sup>2</sup> nel coro de' Mendicanti, e domenica<sup>3</sup> fece echeggiare la recita nuova Prudenzieta<sup>4</sup> che, nella dolcezza de' suoi accenti, meritava l'emulazione de' canori usignuoli, musici penuti delle selve, e domenica ventura<sup>5</sup> replicherà il suddetto vespro a richiesta delle comuni sotisfationi, onde a moltiplicò della di lui gloria core sul volo della fama il prodigio dell'arte, fatto costume da sí grand'ingegno.

\* 145

[16-23.IX.1702, f. 2]

Lunedí mattina in San Lorenzo, con musica del detto Biffi, fu tratenuta l'assemblea di tutta la nobiltà veneta, perché discernesse la costanza della Nobil Donna Paulina Vendramin de San Daniel, che sotto le spoglie di Benedeto giurava perpetua guerra alle secolari vanità.

---

\* 143

<sup>1</sup> Torcello is the most rural of the outlying islands in the Venetian lagoon and remains to this day agrarian in character, but it was also the earliest of the islands to be inhabited.

\* 144

<sup>1</sup> 10 September.

<sup>2</sup> See \*141 for the first description of this work.

<sup>3</sup> 17 September.

<sup>4</sup> *i.e.*, Prudenza, who is cited by Coronelli in 1713 for her service to the Mendicanti.

<sup>5</sup> 24 September.



\* 149

[21-28.X.1702, ff. 2-3]

Mercordí sera nel teatro di San Cassiano si recitò per la prima volta con tutto l'applauso *La pastorella al soglio*,<sup>1</sup> drama postumo del Signore Giulio Cesare Corradi, che anche morto fa godere un bizzaro divertimento della sua bell'idea.

\* 150

[28.X.-4.XI.1702, f. 2]

Dominica doppo pranso ebbero il chiaussi<sup>1</sup> il dolce divertimento a loro insolito della musica delle figlie della Pietà, ove a tal fine furono condotti, e per quello poteva concipire la loro umanità restorono rapiti dalla soavità de' concerti<sup>2</sup> e della melodia delle voci cantanti.

\* 151

[4-11.XI.1702, f. 3]

La settimana ventura si reciterà nel teatro Zane de San Moisé l'opera intitolata *L'amar<sup>1</sup> per vendetta*,<sup>2</sup> poetizzata dal Signor Abbate Neri e armonizzata dall'idea bizzarissima del Signor Ruggeri.

\* 152

[4-11.XI.1702, f. 4]

È passato alle celesti armonie il padre Millani de' Frari, fu celebre musico

---

\* 149

<sup>1</sup> Music by anonymous "diversi".

\* 150

<sup>1</sup> Approximately, "the noisy throng". The word "chiasso" meant "strepito rumore", according to Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, 2nd ed. (Venice, 1856), p. 265, and in modern Venetian it suggests confusion, but its use is not syntactically correct by either standard; it normally was used with the infinitive "fare" and not as a substantive noun. In short, its maladroito use suggests an author who was trying unsuccessfully to sound Venetian.

<sup>2</sup> There are several references in ensuing years to the *concerti* at the Pietà that suggest the impact of Vivaldi in his early years. This reference is also interesting, however, in differentiating the *concerti* from the *cantanti* in the year preceding Vivaldi's hire.

\* 151

<sup>1</sup> *L'Armata* is found in the original.

<sup>2</sup> This was the first opera that had been produced at San Moisé since 1693 (Mangini, *Teatri*, pp. 105, 47), and it is curious that the correspondent does not comment on that fact. The work had, however, been produced with the same music at San Cassiano in 1696 (Wiel, *Teatri*, p. 3).

\* 146

[16-23.IX.1702, f. 4]

Martedì anche le musicali verginelle del coro degl'Incurabili passarono al breve ma sospirato divertimento della Mira,<sup>1</sup> ove sino quei vegetabili goderono del loro solazzoso eccheggiare fra quele sue rurali solitudini.

\* 147

[30.IX.-7.X.1702, f. 3<sup>1</sup>]

Il Signor Antonio Lotti, famoso per le sue tante erudite composizioni musicali, ha ora composto l'oratorio di *San Rom[u]aldo*<sup>2</sup> che, inimitabile, passa a recitarsi in Roma.

\* 148

[7-14.X.1702, f. 2<sup>1</sup>]

Domenica, celebrandosi in San Gieremia la festività di San Magno, fece la musica il Reverendo Don Antonio Pazzolo<sup>2</sup> di Santa Maria Nova che, per esser la di lui prima attione publica, riportò tutto l'applauso.

---

\* 146

<sup>1</sup> Mira is a small town in the marshes near the mouth of the Brenta.

\* 147

<sup>1</sup> As will be noted in the itemised list of sources in Appendix B, the two-week period from 30 September to 14 October 1702 is covered both in Busta 713 of the Archivio sources and in the Marciana series. This two-week period of duplication, represented here by documents \*147 and \*148, demonstrates clearly that each report was prepared by a different correspondent. Not only are the reports for corresponding weeks in different hands, but there are also sufficient divergences in language and usage to show that exact duplication was not required. On the other hand, the content and arrangement of clauses are so closely matched that it is equally clear that both "editions" were supposed to read essentially the same. The Marciana account for both documents is given in the main text here. The Archivio account corresponding to \*147 reads as follows: "Il Signor Antonio Loti, già famoso per le sue erudite composizioni musicali, ha ora composto un inimitabile oratorio di *San Romualdo* che passa a recitarsi in Roma."

<sup>2</sup> No such title appears among Lotti's works. The lost oratorio *La Giuditta* was his earliest (1701). The next of his known oratorios came in 1712. Similarly his opera activities in Venice were negligible at this time. He composed the music for Act One of the pastoral *Tirsi*; Caldara and Ariosti composed the music for the other acts. The work was given at the Teatro di San Salvatore in the autumn of 1696. Lotti's next stage work in Venice was *Sidonio*, which was produced ten years later at San Cassiano.

\* 148

<sup>1</sup> The corresponding account in I-Vas Busta 713 reads as follows: "Dominica, celebrandosi in San Geremia la festività di San Magno, fece la musica il Reverendo Don Antonio Pazzolo di Santa Maria Nova, che, per essere la di lui prima attione publica, riportò tutto l'applauso".

<sup>2</sup> This musician was teaching *solfegge* at the Derelitti in 1715 (Ellero, *Arte*, p. 43). See also \*178, in which the surname is rendered as "Pazzello" in the original. There must be some possibility that both were misrendered version of the name of Don Antonio Pacelli, the composer of the "operetta morale" *Il finto Esau* (1968).

della ducal cappella.<sup>1</sup>

\* 153

[18-25.XI.1702, f. 4]

Li signori musichi han defferito solennizar la festa della sua tutellar, Santa Cecilia, con suoi garuli accenti in San Martino a domenica prossima.<sup>1</sup>

\* 154

[25.XI.-2.XII.1702, f. 1]

Domenica in San Martino li signori musici celebrorono la differita solennità della loro santa tutrice, Cecilia, ove nelle musicali salmodie da essi cantate ispicò quanto li sii a cuore il venerare li santi.

\* 155

[25.XI.-2.XII.1702, f. 1]

Martedì sera con la nuova recita del drama in San Moisé (che riuscì assai piacevole) ebbero le signore donne scuola per amare, vendicandosi già che il titolo dell'opera *L'amar per vendetta*.<sup>1</sup>

\* 156

[2-9.XII.1702, f. 1]

Lunedì con strepitosa militare sinfonia solennizzorono li signori bombardieri in Santa Maria Formosa la festa della loro protettrice Santa Barbara.<sup>1</sup>

---

\* 152

<sup>1</sup> See \*105, in which the death of a musician with a similar name is reported.

\* 153

<sup>1</sup> The feast of Santa Cecilia was nominally celebrated on 22 November, but according to Don Vio, feasts were often rescheduled for the following Sunday, for the convenience of participants who were free of their regular duties on that day. The celebration of this feast involved a large number of musicians.

\* 155

<sup>1</sup> See \*151.

\* 156

<sup>1</sup> The Scuola dei Bombardieri was one of several guilds that made its home in this church, and it had its own chapel. The famous altarpiece depicting Santa Barbara by Jacopo Nigretti detto Palma il Vecchio is preserved here together with other depictions of the saint by later artists (Lorenzetti, *Venice*, pp. 385-8).

\* 157

[16-23.XII.1702, f. 1]

L'oratorio intitolato *Prima culpa per redemptionem delecta* [fu] poetizzato dal Signore Sandrinelli, posto in musica dal Signor [Francesco] Gasparini<sup>1</sup> ed echeggiato con tutto l'applauso dalle figlie del coro della Pietà.

\* 158

[16-23.XII.1702, f. 4]

[...] si vanno preparando li teatri, e specialmente il famoso San Giovanni Grisostomo, ove si vedrà ristorata dalle sue vendette la gran regina Tomiri,<sup>1</sup> la di cui eroica storia [sarà] rappresentata dal Signor Cecchino,<sup>2</sup> Nicolin,<sup>3</sup> Diamantina<sup>4</sup> ed altri; sperassi che sii per riuscire di tutto il diletto, mentre a fiatti virtuosi di questi soggetti corrisponderà la maestà delle scene e la doviziosità degli abiti.

\* 159

[23-30.XII.1702, f. 1]

Questo sacrificio di religiosa gratitudine<sup>1</sup> fu corteggiato da innumerabili cere

---

\* 157

<sup>1</sup> This libretto was published in 1702 by Bartolomeo Occhi and is preserved in I-Rsc Carv. 12547. There are parts for Adam, Heva, Serpens, Deus, Cherubini, Divina Vindicata, Divina Pietas, Divina Sapientia, and a Textus. Seven singers can be identified: Pastina, Prudenza, Silvia, Antonia, Candida, Angelica, and Cecilia (Rostirolla, "Vivaldi", p. 194 and "Gasparini", p. 92). Pastina was a soprano, Prudenza and Cecilia were contraltos, Antonia was a tenor, Angelica's voice part is unspecified, Silvia may have played the violin, and Candida played the *viola* (probably meaning "cello").

\* 158

<sup>1</sup> The proper title of the work was *L'odio e l'amore*. The music was by C.F. Pollarolo, and the libretto (found *inter alia* in US-LAu 497) bears the date 1703. In his preface, the librettist Matteo Noris described the work somewhat differently from the *Pallade Veneta* correspondent. This preface reads in part, "Confesso che i miei drammi sin hora per lunghissima serie d'anni [...] sono stati tutti poveri di fantasia". Calling the Teatro di San Giovanni Grisostomo "il teatro degli stupori", he promises this time to provide a work with "proprietà ed arteficio [...], armoniosa e forte nella espressione dei naturali affetti". See also \*160. The cast is not given in Wiel, *Teatri*, (p. 4), although it is given in the libretto. It closely resembled that of *Venceslao*, which was given in the same season at Ss. Giovanni e Paolo. With the text by Zeno and music by Pollarolo, *Venceslao* was said to constitute "ventissima sua fatica in questo solo teatro".

<sup>2</sup> *i.e.*, Francesco de Grandis (d. 1738).

<sup>3</sup> The role of Tomiri, Regina de' Messaggetti, was sung by Nicola Grimaldi detto Il Nicolino.

<sup>4</sup> *i.e.*, Diamante Scarabelli, one of the most popular female singers in the decade preceding the first appearances of Vittoria Tesi, Faustina Bordoni, and Francesco Cuzzoni.

\* 159

<sup>1</sup> This document relates to the celebration of Christmas at San Marco.

facelle che ardevano scintillando intorno dal gran tempio, e dai trilli divoti e armoniosi dalli Eccellentissimi Signori Cortona,<sup>2</sup> Chechino de' Grandis,<sup>3</sup> Pignattino,<sup>4</sup> Valentino<sup>5</sup> e Nicolino<sup>6</sup> furono cantate all'Infante Divino le sacre nenie con tanta dolcezza e melodia che la divotione di tutta Venetia, ch'era ivi raccolta, rapita dalla memoria del mistero e dal contento si sentirlo così eroicamente celebrato, confessava di non saper se fosse veramente in terra o in cielo.

\* 160

[23-30.XII.1702, f. 3]

Martedì sera nel teatro di San Cassiano si rappresentarono *Gl'imenei stabiliti dal caso* del Signor Abbate Silvani e posti egregiamente in musica dal Signor Gasparini, maestro del coro della Pietà, e mercoledì sera nel famosissimo teatro Grimani de San Giovanni Grisostomo *L'odio e l'amore*, due contrarii che si rendono uniti dalla pari virtù del Signor Noris, che li poetizò, e del Signor Polaroli, che li armonizzò. Si sono, ambo questi teatri dal pari l'applauso, e per li primi cantanti<sup>1</sup> d'Europa che vi cantano e per le scene ed abiti del valore d'un Perú.<sup>2</sup>

\* 161

[30.XII.1702-6.I.1702/3, f. 3]

Lunedì venturo le figlie cantanti della Pietà replicheranno il tanto applausibile oratorio<sup>1</sup> poetizzato dal Signor Sandrinelli e armonizzato del Signor Gasparini.

---

<sup>2</sup> Il Cortona was the nickname of Domenico Cecchi, a soprano *castrato* who flourished from 1692 to 1709. He was specially compensated for having sung "un motetto doppio l'Epistola" for the Christmas Mass of 1708 (this was sung in the evening of what would have been 24 December on the modern calendar). Dr. Olga Termini kindly called my attention to this reference; it has subsequently been published by Gastone Vio, "Vivaldi violinista", p. 53.

<sup>3</sup> Francesco de' Grandis, who sang the Sanctus in the Mass cited above (Vio, *loc. cit.*).

<sup>4</sup> Stefano Romano.

<sup>5</sup> Bonaventura Valentini.

<sup>6</sup> Nicola Grimaldi. The overlap in soloists between the Christmas service at San Marco and the commencement of the production of *L'odio e l'amore* at San Giovanni Grisostomo on 27 December (cf. \*158 and \*160) points to the great demands that were placed on this emerging class of superstars.

\* 160

<sup>1</sup> The singers in Gasparini's work are not named in the libretto. Cf. \*145. For the cast of *L'odio e l'amore* cf. \*158.

<sup>2</sup> That is, worth a great deal of money (lie the gold in Peru).

\* 161

<sup>1</sup> The work may have been *Iubilum prophetarum ob Incarnationem divini verbi*, which had a text by Sandrinelli. Zorzi "Oratori", VII, 328, attributes the music to Gasparini. Hand-written notes in the libretto (1703) in I-Rsc Carv. 8595 mention Cecilia ("contralto"), Barbara ("cantora"), Vittorio

\* 162

[30.XII.1702-6.I.1702/3, f. 4]

Venerdí sera nel teatro di Sant'Angiolo, apertosi quelle scene amene, vi compare da un curioso trattenimento degli amanti, essendo il titolo del drama *Gl'amanti generosi*,<sup>1</sup> che, se passassero il costume le femine, diventerebbero piú superbe e men belle, perché sarebbero difformate dalla loro avidità.

\* 163

[30.XII.1702-6.I.1702/3, f. 4]

È capitato in questa serenissima dominante l'Eccellenza del Principe Eugenio, General dell'Armi Imperiali, che goduta l'opera di San Giovanni Grisostomo,<sup>1</sup> di subito prese le poste per Germania.

\* 164

[23.II.-1.III.1704. f. 1]

Havendo per molti anni la Signora Cat[er]jina delli Mendicanti animato quel coro con le sue soavissime musicali maniere, ha risolto per farsi piú certa del godimento delle eterne melodie di passare da quella gerarchia di vergini canore al consortio delle suore del monastero del Giesú Maria.

\* 165

[23.II.-1.III.1704, f. 4]

Dalle figlie del coro degl'Incurabili fu cantata il tant'applausibile oratorio *Conversio gloriosa in vita divae Ursulae*,<sup>1</sup> noteggiato dal Signor Polaroli.

---

("tenor"), Angelica ("cantoro"), Prudenza ("contralto"), Soprana ("contralto"), Candida ("viola"), and Silvia ("violino") (Rostirolla, "Gasparini", p. 92), while that in I-Vg gives only the names of the characters (Textus, Isaias, David, Michaeas, Zacharias, Fides, Spes, Charitas, and a Chorus Prophetarum). But since this was a repeat performance, it is perhaps more likely that the work was *Prima culpa per redemptionem delecta* (cf. \*157).

\* 162

<sup>1</sup> Libretto by Giovanni Pietro Candi, music by Benedetto Vinaccesi.

\* 163

<sup>1</sup> The work was *L'odio e l'amore* (cf. \*158 and \*160).

\* 165

<sup>1</sup> See also the references from 1702 (\*115, \*118, \*119) to *Conversio gloriosa in vita divae Ursulae*.

\* 166

[1-8.III.1704, f. 2]

Martedì agli Incurabili fu celebrata musicalmente *La vittoria dell'amor divino*,<sup>1</sup> ordita dal reverendo figlio poeta<sup>2</sup> e padre eccellente ma[e]stro de musica Polaroli, ed in fatti tal vittoria non si poteva celebrare che dalle voci angeliche di quelle erudite figlie.

\* 167

[1-8.III.1704, f. 2]

Mercordì all'Ospedaletto il Signor Cavalier Maestro Venacesi fece con tutto l'applauso eccheggiar una di lui nuova compietà.<sup>1</sup>

\* 168

[12-19.IV.1704, f. 2]

Naufragio verso Cao Collonna in tempesta di mare, carico di formento il vascello Unione di questa Piazza, e con la borasca [...] venerdì sera oltre essersi affondata una barca de' passeggeri a Santa Maria fu dall'impeto de' venti diroccata la porta maggiore di San Pantalone e roversciato l'organo<sup>1</sup> ch'esisteva sopra la porta mede[si]ma [...]

\* 169

[17-24.V.1704, f. 1]

Domenica le figlie del choro della Pietà fecero sentire nel loro vespero una

---

\* 166

<sup>1</sup> The proper title of this work was *Divini amoris victoria*. It had roles for Sinibaldus, Rosalia, Balduinus, Margarita, Divinus Amor, Veritas, Prophanus Amor, Vanitas, Angelus, and a Chorus.

<sup>2</sup> No author is named in the libretto C.F. Pollarolo had five daughters and three sons, two of whom were priests. The third was the composer Antonio. It has not previously been recognized that one of the remaining two, probably Giuseppe, was a librettist or poet.

\* 167

<sup>1</sup> After fifteen years of service (1698 to 1713) at the Ospedaletto, Vinacesi claimed in a letter of resignation (reproduced in Ellero, *Arte*, p. 125) to have composed more than 450 compositions for the choir. One service for Compline (scored for eight voices and obbligato violin) is preserved in I-Vnm, but the vast bulk of this repertory cannot be accounted for. There was only one publication of Vinacesi's sacred music, *Una muda di [30] mottetti* (1714).

\* 168

<sup>1</sup> In this context the "organo" is more likely to have been a choir loft, or such a loft plus its instrument, than an instrument only.

sinfonia d'instromenti<sup>1</sup> ordinata per ogn'angolo della chiesa<sup>2</sup> di tant'armonia e con tale novità d'idee che resero estatiche le meraviglie, e fecero supponere che tali componimenti venghino più dal cielo che dagl'uomini.

\* 170

[24-31.V.1704, f. 1]

Lunedí, con musica de' più scelti virtuosi che s'attrovano nella dominante serenissima, fu da' padri dell'Oratorio<sup>1</sup> celebrato il giorno natalitio del loro fondatore Felippo Neri.

\* 171

[24-31.V.1704, f. 1]

Le figlie cantanti del choro de' Mendicanti furono condotte dai di loro signori governatori a nobile recreatione e furon seguite da molti che le venerano per le più celebri di musica che s'odino a questi tempi.

\* 172

[14-21.VI.1704, f. 1]

Nel vesparo musicale poi di detto giorno<sup>1</sup> cantato dalle figlie del coro della Pietà, una d'esse per nome Soprana,<sup>2</sup> sciolse non più sentita le sue musicali gorghe che, sostenute da voci di contralto con il piacimento che diede, accopiò la speranza di più virtuosi avanzamenti.

---

\* 169

<sup>1</sup> This appears to be the earliest recorded description of the work of the new violin and viola master, Antonio Vivaldi, who received his first pay installment in February 1704. It further documents the case that an increased instrumental capability was being sought at the Pietà. There were several purchases of string instruments and bows between 1704 and 1709, and Vivaldi's salary was increased in August 1704 in recognition of the tuition he was providing on the *viola all'inglese*.

<sup>2</sup> On the possible meanings of "ogn'angolo della chiesa", see Eleanor Selfridge-Field, "Music at the Pietà before Vivaldi", forthcoming.

\* 170

<sup>1</sup> *i.e.*, the Church of Santa Maria della Fava. If an oratorio was given, it could have been *Il figliuolo prodigo*, the only such work that is definitely known to have been presented here in 1704. Its music was by Biffi and its text by Cialli (Zorzi, "Oratori", VII, 329).

\* 172

<sup>1</sup> 15 June.

<sup>2</sup> There was at the Pietà a contralto named Soprana (cf. \*161) who appeared in such oratorios as Gasparini's *Iubilum prophetarum* (1703) and Vivaldi's *Moyse Deus Pharaonis* (1714).



\* 173

[21-28.VI.1704, f. 1]

Numeroso fu il popolo che concorse all'isola di Burano per la trasferita solennità da sabato e domenica da quel loro santo tuttellare, Sant'Albano, ed infatti nel tempio<sup>1</sup> vi fu vaggio l'apparato, erudita la musica e numerosi per le strade li balli che rendevano un nobile divertimento a' spettatori.

\* 174

[21-28.VI.1704, f. 1]

Qui poi lunedì sera per la vigilia del santo precursor Battista si sentirono e serenate per il canale e fuochi per la città, che, sferzando le tenebre notturne, sembrava la notte di Eliogabalo delusa<sup>1</sup> però la di lui lasciava che nel l'Adria non trovano imitazione.

\* 175

[12.-19.VII.1704, f. 4]

Mercordi pure fu solennemente nel Eccellentissimo Colleggio l'Eccellenza del galico ambasciatore a dar parte del nato primogenito del Duca di Borgogna,<sup>1</sup> e celebrò il festoso triduo con sinfonie e rinfreschi al di lui palaggio, macchine, fuochi, illuminationi, ed altri segni di giubilo al goder de' quali v'intervenero a torrenti le maschere.

\* 176

[12-19.VII.1704, f. 4]

Sentesi partito fra le gerarchie celesti il Reverendo Don Giacomo Spada, or-

---

\* 173

<sup>1</sup> The chapel of Sant'Albano is found in the church of San Martino on the island of Burano. This church is not be confused with that of the same name in the Castello *sestier* of Venice. The feast of Sant'Albano fell on 22 June.

\* 174

<sup>1</sup> The deeds of Eliogabalo were celebrated in an opera for the Venetian stage by Cavalli, but Cavalli's work, composed in 1668 for the Teatro di Ss. Giovanni e Paolo, was never produced.

\* 175

<sup>1</sup> Cf. \*177.

ganista della ducale [cappella], maestro del coro della Pietà.<sup>1</sup>

\* 177

[19-26.VII.1704, f. 2]

Lunedí nella chiesa di Santa Maria dell’Horto si cantò il *Te Deum* con solenne musica per la nascita del Duca di Bretagna.<sup>1</sup>

Lunedí sera nel peggioro del gallico ambasciatore<sup>2</sup> fu eccheggiata bellissima serenata<sup>3</sup> dalli Signori Don Tomaso,<sup>4</sup> Pignatino,<sup>5</sup> Cattarina Inverardi,<sup>6</sup> e Madalena Zustiniani,<sup>7</sup> e numeroso fu il popolo ad udirla.

\* 178

[19-26.VII.1704, f. 4]

Lunedí per la festa di San Daniel vi fu nobile l’apparato ed erudita la musica del Reverendo Maestro Pazzello<sup>1</sup> di Santa Maria Nova.

---

\* 176

<sup>1</sup> Lotti succeeded to Spada’s position at San Marco on 17 August. We may be justified in wondering whether Spada served San Marco actively in his last years. At the Pietà, Spada was succeeded by Francesco Gasparini on 5.VI.1701, but there was no real evidence of his presence after February 1698 (Rostirolla “Gasparini”, pp. 88f).

\* 177

<sup>1</sup> This Prince of Brittany was the first-born of the Duke of Burgundy, but his short life made his brother Louis XV heir to the French throne.

<sup>2</sup> The Palais de France was near the church of the Madonna dell’Orto (see Talbot, “French Ambassador”, p. 33), and the serenata was intended to honour the birth of Louis, Duke of Brittany (d. 1712). The ambassador at this time was Joseph-Antoine Hennequin, Seigneur de Charmont, who served from 1701 until August 1704.

<sup>3</sup> This serenata *a quattro voci* was called *Sfoghi di giubilo*. The music was by Vinaccesi, and it was so well received that the score was sent to Paris, where it was performed before the court. According to Caffi, *San Marco*, I, 359f., its reception there resulted in Vinaccesi’s being given the title of “Cavaliere”, which brought him a sudden and enduring increase in personal prestige in Venice. However, the *Pallade Veneta* chronicle establishes that Vinaccesi had received this title well in advance of the Duke’s birth (cf. \*104, note 2, and \*136, note 3).

<sup>4</sup> Tomaso Fabris.

<sup>5</sup> Stefano Romano.

<sup>6</sup> This name cannot be traced, but at end of the century “Inerardi” was an alternative name for the singer Antonio Viscardini (*fl.* 1788-89).

<sup>7</sup> The surname is Venetian, but the singer cannot be traced.

\* 178

<sup>1</sup> Or Pazzolo (possibly referring to Pacelli). Cf. \*148.

\* 179

[19-26.VII.1704, f. 4]

Martedì per la solennità della penitente di Magdalo<sup>1</sup> fu dalle figlie de' Mendicanti eccheggiata una nuova messa e vespero del Signor Maestro Biffi.

\* 180

[26.VII.-2.VIII.1704, f. 2]

Martedì le figlie del coro della Pietà, prima di passare all'annuale divertimento, eccheggiarono una musical messa in Santa Lucia<sup>1</sup> a vista delli tanti spettatori che furono rapiti dalla dolcezza del godimento.

\* 181

[2-9.VIII.1704, f. 4]

Mercordì le figlie degl'Incurabili cantarono un nuovo vespero<sup>1</sup> per la solennità della Trasfiguratione del Signore, e nella novità delle idee e nella soavità delle voci rimasero estatici per lo stupire li numerosi ascoltanti.

\* 182

[9-16.VIII.1704, f. 1]

L'illustrissime monache di San Lorenzo, con il solito splendore della loro magnificenza, celebrarono domenica il martirio di quell'invitissimo Levita,<sup>1</sup> e fra l'indicibile concorso non fu per un laconismo la melodia della musica o la nobiltà dell'apparato, basti il dire che nella prima vi concorse a dirigenza il Signor Biffi<sup>2</sup>

---

\* 179

<sup>1</sup> *i.e.*, Santa Maria Maddalena.

\* 180

<sup>1</sup> The church of Santa Lucia is near the northwestern end of the Grand Canal.

\* 181

<sup>1</sup> The music was probably by C.F. Pollarolo, who was *maestro* at the Incurabili.

\* 182

<sup>1</sup> *i.e.*, it was the feast of San Lorenzo.

<sup>2</sup> Here again is evidence that the church of San Lorenzo relied on the San Marco *maestro di cappella* for most of its important music; see also the case of Legrenzi in \*67.

e nobilitarla il Signor Pistoco,<sup>3</sup> e nel secondo è sufficiente ad esprimere una meraviglia per asserire che vedevasi in esso tutta la grandezza di quelle dame religiose, che non sanno rapportarsi al commune.

\* 183

[9-16.VIII.1704, f. 4]

Venerdí per la festa dell'Assunta alla Celestia vi fu vago l'apparato e solenne la musica del Signor Antonio Loti,<sup>1</sup> accompagnata dalla soavissima voce del Signor Pestacchino.<sup>2</sup>

\* 184

[6-13.IX.1704, f. 1]

Furono Lunedì numerose le basiliche che cantarono le nenie alla Vergine<sup>1</sup> chi nacque, ma in particolare alle Vergini, ove fra l'innesto di bellissimo apparato portaronsi li signori canonici e musici ducali<sup>2</sup> a celebrarne la solennità seguì da numerosa folla di popolo [...]

\* 185

[6-13.IX.1704, f. 2]

Domenica, dopo essersi posti al cimento quatro virtuosi suonatori d'organo,<sup>1</sup> scielsero tra questi gl'Eccellentissimi Procuratori di Supra per organista di San Marco il Signor Cavalier Venacessi, soggetto di notte abilità.

---

<sup>3</sup> Francesco Antonio Pistocchi *detto* Il Pistocchino sang in several operas at San Cassiano between 1703 and 1705 (see Wiel, *Teatri*, pp. 5-10); cf. \*108.

\* 183

<sup>1</sup> "Venacessi" has been crossed out. The musical competition between the convents is made very evident when \*182 and \*183 (as well as \*41 and \*42) are compared. San Lorenzo had the services of the San Marco *maestro di cappella*, while Santa Maria della Celestia had those of the first organist. Both managed to engage the same singer.

<sup>2</sup> Pistocchi (cf. \*182, note 3).

\* 184

<sup>1</sup> *i.e.*, for the feast of the Nativity of the Blessed Virgin.

<sup>2</sup> The convent church of Santa Maria delle Vergini, formerly in Castello, was not one to which the ducal musicians have previously been known to have had a recurrent obligation. In c. 1600 the singing of its nuns rated mention in a contemporary chronicle (Cicogna, *Inscrizioni*, V, 9).

\* 185

<sup>1</sup> Vinacessi (10 votes for, 6 against) acceded to Lotti's post when Lotti moved to Spada's. The other competitors were Giovanni Maria Marini (9 for, 7 against), Andrea Paulon (also 9 for, 7 against) and Alvise Tavelli (6 for, 10 against). See I-Vas, *Procuratia de Supra*, S. Marco, Terminazioni, Reg. 150, f. 62<sup>v</sup>, entry of 7.IX.1704.



In questa guisa si veggono le maschere in Venezia nel Carnouale, d'ogni qualita di persone le quali sogliono quasi tutte alle hore 23 ridursi sulla piazza di san stefano, e quivi pafegando iratenerli fino a quasi due hore di notte

Giacomo Franco Forma Con Priuilegio

15. Street scene during Carnival season, as shown in Franco's *Gl'Habiti*. Note the minstrel with his lute.



16. The depiction in the 1614 volume of Franco's work of the ceremonial order of dignitaries entering San Marco on processional occasions. The Doge, under the umbrella, is flanked by the Imperial Ambassador and the Papal legate. His trumpeters and *piffari* are further ahead in the procession.

[6-13.IX.1704, f. 3]

Eretta mercordí sera al Canal Grande di Rialto verso San Benitto di rimpetto al Palazzo Cozina<sup>1</sup> maritima grottesca attorniata e da Leucosi e Nereidi che numerosissimi impugnavan le torcie, si recitò la famosa serenata parto della penna del Signor Dottor Pariati e della musica del Signor Maestro [Carlo Francesco] Pollaroli, ambo soggetti già notti, ed era il titolo *Dalla virtude ha la bellezza l'honore*.<sup>2</sup> Fu dedicata alle nobilissime adriachi eroine, e fra numerosa sinfonia fu eccheggiata dalli canori accenti de' più virtuosi e dolci palati che tenghino in stupore l'Italia tutta, e furono li Signori Diamantina<sup>3</sup> da Bellezza, Anna Maria Torri da Virtú, e Francesco di Grandis d'Amore, Borosini<sup>4</sup> d'Onore e Carboni<sup>5</sup> da Genio Eroico.

[27.IX.-4.X.1704, f. 1]

Domenica le figlie cantanti del coro dell'Ospitaletto eccheggiarono il nuovo applausibile vesparo posto in musica dal di loro eruditissimo Maestro Kavalier Venacesi.

[11-18.X.1704, f. 3]

Insorto dalla plaga orientale domenica furiosissimo aquilone progredí lunedì sera a tal segno che sconvolse navigli, affondò un burchio di legne, accese il

---

\* 186

<sup>1</sup> *i.e.*, the Palazzo Coccina. But we learn from a different source (I-Vnm Cod. It. VI-480 [= 12124], entry of 13 September 1704) that the host of this event was Almorò Grimani, whose palazzo (now the Appeals Court) stood on the other side of the Grand Canal, near the churches of San Luca and San Benedetto.

<sup>2</sup> To judge from the cast and the title as presented in this document, the work must have been C.F. Pollarolo's *Dalla bellezza, virtù, ed amore* on a libretto by Pietro Pariati. No place of performance is stated in a libretto that survives in US-LAu (no libretto is cited in Sartori, *Libretti*, under this title), but the singer's names are given in the libretto as they are here.

<sup>3</sup> Diamante Scarabella *detta* la Diamantina. Her first appearance in Venice was in Pollarolo's *Venceslao* of 1703 (cf. \*158), but she had been active outside Venice in the 1690's.

<sup>4</sup> Antonio Borosini, a tenor from Modena, was hired at San Marco on 2.III.1679 but was granted release from this service on 5.I.1686/7 (I-Vas, Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 147, f. 234v). He returned to the service of the Duke of Modena, from which he had come, but appeared on the Venetian stage in such operas as Pollarolo's *Filippo, re di Grecia* in 1706 and in Caldara's *Partenope* (1707).

<sup>5</sup> Giovanni Battista Carboni *detto* il Carboncino was active in Venetian opera houses until 1720. He was Mantuan and was listed as a singer in the service of the Duke of Mantua in libretti of this time.

fuoco a Malamoco, a Sant'Apollinare e in diverse case a Castello, che invocatisi li padroni a Sant'Antonio fu moncato con poco danno, e martedì mattina vi fu cantata solenne messa *in gratiarum actione*.

\* 189

[11-18.X.1704, f. 4]

Mercordì si portò Sua Serenità<sup>1</sup> alla visita della chiesa delle Teresie di San Nicolò<sup>2</sup> di lui giurisdittione, e alli padri scalzi di Santa Teresa vi fu nobile l'aparato e virtuosa la musica del Signor Antonio Polaroli,<sup>3</sup> che fu honorato dalle gorghe delli Signori Giustachino<sup>4</sup> e Filippino<sup>5</sup> da Padova.

\* 190

[8-15.XI.1704, f. 1]

Lunedì sera, ravvivato dall'idee del Signor Matteo Noris e vestito da quelle musicali del Signor Zanettini,<sup>1</sup> che furon poste sul labro delli Signori Nicolin Paris<sup>2</sup> e della Signora Volsechi,<sup>3</sup> due poli su quali gira la machina del diletto, comparve per la prima volta su le scene di Sant'Angiolo *Virginio Consolo*.

\* 191

[22-29.XI.1704, f. 1]

Martedì<sup>1</sup> l'illustrissime monache di Santa Cattarina, convertita la loro spiri-

---

\* 189

<sup>1</sup> Alvise Mocenigo served as doge from 1700 to 1709.

<sup>2</sup> The church of Santa Teresa was very close to the church of San Nicolò.

<sup>3</sup> Antonio Pollarolo has not been linked previously with this church.

<sup>4</sup> Possibly Francesco Antonio Pistocchi (cf. \*108, \*182, and \*183).

<sup>5</sup> Identity not known.

\* 190

<sup>1</sup> On Antonio Giannettini see \*196.

<sup>2</sup> Nicola Paris *detto* di Brunsvic was listed as an employee of the viceregal chapel at Naples in the libretto for Giannettini's *Artaserse* of 1705. He travelled with Domenico Scarlatti to Venice in 1706-1708 (Rostirolla, "Gasparini", p. 95) but was obviously already well established.

<sup>3</sup> Caterina Volsechi was a Venetian singer who also appeared in Giannettini's *Artaserse*.

\* 191

<sup>1</sup> The feast of Santa Caterina.



tuale magnificenza in piú divota pietà, omisero la solenne musica con cui era solito celebrarsi la costanza canonizzata di quella titolare eroina e fecero esponere il venerabile con pomposa maestà della divotione.

\* 192

[22-29.XI.1704, f. 1]

Su le magnifiche scene di San Giovanni Grisostomo comparirà sabato per la prima volta *La fortuna passata in dote*<sup>1</sup> del Signor [Girolamo] R[oberti] Frizimelica.

\* 193

[13-20.XII.1704, f. 1]

Si chiusero lunedì sera li teatri drammatici e comici,<sup>1</sup> acciò li divertimenti secolari [...] Martedì si celebrarono solenni funerali a San Salvatore con musica del Signor Antonio Loti alli serenissimi fratelli Priuli<sup>2</sup> e vi fu eretto maestosissimo catafalco, simboleggiato da quelle tante virtù.

\* 194

[13-20.XII.1704, f. 3]

Nella chiesa di San Benedetto, in suffragio dell'anime purganti con celebrazioni di numerosissimi sacrifici de' signori musici del teatro di San Cassiano diretti dal Signor Maestro [Francesco] Gasparini, cantarono una solenna Messa di Requiem.<sup>1</sup>

\* 192

<sup>1</sup> The actual title was *La fortuna per dote*. C.F. Pollarolo is named in the libretto as its composer.

\* 193

<sup>1</sup> The limits of the autumn theatre season have not been fully established, but 15 December appears in several documents to have marked its end.

<sup>2</sup> The successive doges Lorenzo Priuli (1556-59) and his brother Girolamo (1559-67) were interred in the former church of San Domenico, but their monuments were placed near the altar of the church of San Salvatore (Cicogna, *Inscrizioni*, I, 110), which was prominently associated with the ceremonial functions of the office of doge. The fact that a memorial service was still held annually in the eighteenth century suggests nostalgia for the politically more glorious sixteenth century. There is virtually no other commentary on music for this ceremony apart from what exists here (see also \*224).

\* 194

<sup>1</sup> Gasparini's masses are largely unstudied, and if he was the composer of this work, it is not clear that the work survives. It is not known what the sacrifices mentioned here were. Gasparini had two operas produced at the Teatro di San Cassiano in 1704. They were *La fede tradita e vendicata* and *La maschera levata al vitio*, both on libretti by Silvani.

[27.XII.-3.I.1704/5, f. 1]

Il Signor Kavalier Venacesi fece cantare dalle sue discepoli figlie del coro dell'Ospedaletto una sua pastorale in musica<sup>1</sup> ideata nella poetica dall'ingegno erudito del Signor Dottor Pariati,<sup>2</sup> che riuscì di tutto il godimento.

[3-10.I.1704/5, f. 2]

Uscirà venerdì sera su le scene di Sant'Angiolo il famoso *Artaserse*<sup>1</sup> che, reso poetico dal Signor Pariati<sup>2</sup> e armonioso anche nell'idea del suo regnare dalla musica del Signor Giannettini,<sup>3</sup> sperassi sarà di molto contento.

[3-10.I.1704/5, f. 3]

Li balli in ogni tempo furono forieri d'infortuni; il caso s'è verificato martedì in picciola corte al ponte delle Tette,<sup>1</sup> dove per un ballo cozzatisi diversi si sono anche tra di essi gravemente ferriti.<sup>2</sup>

\* \* \*

---

\* 195

<sup>1</sup> No music for pastoral plays by Vinacesi survives, but it is interesting to note that those earlier pastoral plays mentioned by *Pallade Veneta* (cf. \*64 and \*112) occurred at the Ospedaletto.

<sup>2</sup> The name is given as "Palliani" in the original.

\* 196

<sup>1</sup> The haste with which Carnival operas were sometimes prepared is documented here, for the dedication of the libretto to Georg Ludwig, the Elector of Hannover, was written the day before this performance.

<sup>2</sup> The libretto is actually by Apostolo Zeno and Pietro Pariati.

<sup>3</sup> Antonio Giannettini was identified as the *maestro* to the Duke of Modena in the libretto for this work. He had taken this post in 1686, after twelve years as a bass at San Marco, and he remained in the Duke's service until the end of this life. Between 1702 and 1707 he joined Duke Rinaldo in exile, largely in Bologna and Venice.

\* 197

<sup>1</sup> The Ponte delle Tette crosses the narrow Rio San Cassiano near the Palazzo Albrizzi.

<sup>2</sup> Disapproval of dancing, especially of public dancing done by commoners during the Carnival season, is a recurrent theme in Venetian documents of the seventeenth and early eighteenth centuries. The element of disapproval, sometimes based on what appear to be spurious grounds, is very strong in the *Pallade Veneta* manuscripts of the early eighteenth century, and although music is rarely mentioned *per se*, this document is reproduced as an illustration of that disapproval.

**Manuscripts**  
**1710-11**

\* 198

[27.IX.-4.X.1710, f. 4]

Giovedì nelle chiese del Corpus Domini e Santa Lucia fra la splendidezza de sontuosi apparati e le melodiche armonie de' musici chori, professorono i voti claustrali, nella prima una figlia di Messer Vincenzo Fini, Procuratore, e nella seconda una figlia dell'Eccellentissimo Paolo Businello, Cancellier Grande.

\* 199

[27.IX.-4.X.1710, f. 4]

Per render più gustosa la villeggiatura a questa nobiltà a cittadinanza, s'erigge al Dolo picciolo teatro,<sup>1</sup> ove si reciterà un drama musicale intitolato *Sempre non è ciò che si crede*,<sup>2</sup> poetica idea del Signor Francesco Passarini, la quale vestita di buona musica e rappresentata da' migliori cantanti, spera haver la fortuna d'un pieno aggradimento.

\* 200

[4-11.X.1710, f. 1]

Lunedì in San Geremia, fra il splendore di pomposo apparato ed armoniosa musica, si venne solennemente esposto il sacro corpo del vescovo San Magno, in di cui onore festeggiò tutta la città, riconoscendo per suo tutore sino dei primi tempi di questa repubblica Serenissima, a cui allora si vide l'erezione di molte chiese in questa dominante.

\* 201

[11-18.X.1710, f. 1]

Anco Sua Serenità mercordí pone in esercizio la sua pietà augusta, poiché

---

\* 199

<sup>1</sup> The libretto, not cited in Groppo, *Catalogo*, Allacci, *Drammaturgia* or Stieger, *Opernlexikon* but present in I-Bc, identifies the place of performance as the "Nuovo Teatro al DOLO dal Nobil Huomo Signore Conte Antonio Da Molin". Dolo is a small village on the Brenta between Mira and Padova, and operas were regularly presented there in October in subsequent years.

<sup>2</sup> No composer is named in the libretto. The cast includes Dirce, Regina di Tebe; Antiope; Feraspe; and the twins Anfione and Oreste.

visito la chiesa di sua giurisdizione dedicata alla serafina del Carmelo, Santa Teresa, in honore della quale come in questa armoneggiarono con canto gregoriano le sue figlie claustrali, così in quella de' scalzi carmelitani eccheggiorono li musici più esquisiti, essendo in ognuna delle sudette chiese stato grande non meno che divoto il concorso.

\* 202

[11-18.X.1710, f. 4]

La nobiltà, che dimora di presente alla campagna, viene ricreata al sommo nel theatro del Dolo, in cui lo già scritto drama<sup>1</sup> riesce gustoso ed applausibile oltre l'espettazione.

\* 203

[18-25.X.1710, f. 3]

Domenica ventura in Verona comparirà su quelle scene un drama musicale intitolato *Gl'amici rivali*,<sup>1</sup> favola pastorale, e sarà in recreazione di quella nobiltà e de' negozianti che concorono a quella fiera, che comincerà il 26 corrente.

\* 204

[25.X.-1.XI.1710, f. 1]

Si va in fretta preparando per le scene di San Casciano una sontuosa recita di vago drama,<sup>1</sup> il quale perché sia pronto a ricreare questa nobiltà per li 10 del venturo [mese], di presente viene in varie prove essercitato dalli virtuosi rappresentanti.

---

\* 202

<sup>1</sup> *Sempre non è ciò che si crede* (cf. \*199).

\* 203

<sup>1</sup> Music by C.F. Pollarolo on a libretto by G.B. Neri. The same work was given at the Teatro di San Fantin in Venice in 1714. Under the title *L'enigma disciolto*, it had been given in Reggio Emilia in 1698. The work of 1710 was dedicated to the *vice podestà* of Verona, Giovanni Battista Grimani. Thomas Walker ("In viaggio") reports that Giovanni Orsato, the subject of his paper, was involved as an impresario in both the Reggio Emilia and Verona works and was associated with the Teatro di San Fantin in 1714, thus providing the link from work to work.

\* 204

<sup>1</sup> The work was apparently *L'amor tirannico*, with music by Francesco Gasparini on a libretto by Domenico Lalli.

\* 205

[8-15.XI.1710, f. 1]

Per che poi non manchino a questi nobili onesti divertimenti, sabato sera comparve sulle scene di San Cassiano *L'amor tiranico*,<sup>1</sup> il quale adolcito dall'idee musicali del Signor Gasparini e rappresentato da cantanti di tutta attività, fa provare una dolce violenza al genio universale, che applaude alla tirannia, quando riesce così soave nell'alettamento degl'affetti umani.

\* 206

[8-15.XI.1710, ff. 1-2]

Martedì nella parrocchiale di San Martino fu grande il concorso, lieta la musica, vago l'apparato in honore di quell'insigne titolare. Per la città poi, non derogando all'uso immemorabile, questo popolo in tal giorno se la passò giocondamente in tripudii col scialacquo de' già stagionati liquori di Bromio,<sup>1</sup> onde non furono pochi quelli che per le strade a fatica reggevasi in piedi per il peso dell'ebrietà che portavano in capo.

\* 207

[8-15.XI.1710, f. 4]

A divertimento di chi tiene borsa angusta si è dato principio nel picciolo teatro di San Fantino alla recita d'*Erginia [im]mascherata*,<sup>1</sup> che può dilettere, essendo in musica accompagnato da puoco suono di monete.

\* 208

[15-22.XI.1710, f. 3]

Il venturo lunedì seguirà in San Zaccaria il solenne congedo dal secolo di due

---

\* 205

<sup>1</sup> Three arias from this work survive in BRD-Wd 894 (Strohm, "Manoscritti", p. 48).

\* 206

<sup>1</sup> *i.e.*, Bacchus.

\* 207

<sup>1</sup> Composer unknown. The libretto was by Antonio Marchi; under the title *Rosalinda* it had been set by M.A. Ziani in 1692 for the Teatro di Sant'Angelo.

venete eroine, una figlia del Nobil Uomo Alvisè Zusto e l'altra del Nobil Uomo Andrea Tron, quali per entrare della loro verginal ruole la virtuosa rissoluzione, faranno comparire quel tempio in grande magnificenza d'apparato, e li più scielti musici eccheggeranno lodi allo spero divino di quelle due femine.

\* 209

[15-22.XI.1710, f. 4]

Sabbato con solennissima musica in San Martino fu celebrata la festa di Santa Cecilia da tutti li professori di canto e suono,<sup>1</sup> quali la venerano per loro tutrice.

\* 210

[22-29.XI.1710, ff. 1-2]

Lunedí seguí nell'illustrissimo monastero di San Zaccaria il già avvisato vestiario delle scritte eroine della verginità, e fu solennissima la musica, magnifico l'apparato e nobilissimo il concorso, perché formato di tutto il corpo augusto di questa nobiltà.

Martedì in onore della vergine martire Cattarina, il di cui corpo dopo il glorioso martirio hebbe per sepolcro il Monte Sinai, ivi collocato dagli angeli, l'illustrissime claustrali che la di lei chiesa regono fecero eccheggiare li musici più esquisite, diretti dal Signor Antonio Lotti,<sup>1</sup> e nella pompa di maestoso apparato esposero il fervore della religiosissima pietà.

\* 211

[22-29.XI.1710, f. 2]

*Isacio tirano*, ricchiamato dalle sue odiose ceneri dagli entusiasmi poetici del tanto celebre Noris,<sup>1</sup> è comparso a fare di sé nobilissima pompa sulle scene di

---

\* 209

<sup>1</sup> According to Don Gastone Vio, who has examined numerous membership lists of the Sovvegno Santa Cecilia, it was customary in the eighteenth century for women as well as men to be taken into membership; a conspicuous example of this practice was the membership of Lotti's wife, the opera virtuosa Santa Stella. Cf. \*355.

\* 210

<sup>1</sup> The extramural activities of the chief San Marco musicians and organists are made to seem truly remarkable in number and scope, and it may be well to remember the boast of Monteverdi, that he greatly augmented his annual salary with the fees he collected from outside commitments similar to this one (see Stevens, *Letters*, p. 190).

\* 211

<sup>1</sup> Here the correspondent errs: the libretto (found *inter alia* in US-Bu 163) is by Francesco Briani. There are seven arias in BRD-Wd 894.

San Giovanni Grisostomo, nelle quali tanto più riescono dolci le sue per altro crudeli tirannie, quanto che oltre la fluidezza del metro che l'espone, vi è concorsa la soavità musicale del Signor Antonio Lotti a renderle grate ad ogni cuore.

\* 212

[29.XI.-6.XII.1710, f. 1]

Sabbato scorso s'aprirono per la prima volta le scene di San Samuele, e su d'esse la poesia e la musica esposero *L'inganno ingannato*,<sup>1</sup> che è il titolo del drama non senza generale compiacimento ed applauso; e lunedì nel teatro di Sant'Angelo si cominciò pure la recita d'altro drama musicale, il quale nella bizzarria del titolo che gli è dato, il quale è *Quella non son è la difesa*,<sup>2</sup> dimostra quanto curiosa sia la rappresentazione.

\* 213

[6-13.XII.1710, f. 3]

Mercordì in San Clemente in isola si celebrò la Traslazione<sup>1</sup> che fu anco celebrata in Ss. Giovanni e Paolo con maggior pompa, perché vi si fece armoniosa musica non senza un grande concorso.

\* 214

[13-20.XII.1710, ff. 3-4]

Il Signor Giacomo Taneschi, Orfeo non favoloso de' tempi presenti, perché suonatore molto celebrato di viola,<sup>1</sup> in età di 45 anni, terminò di ricreare colla

---

\* 212

<sup>1</sup> *L'ingannator ingannato* had music by Antonio Marchi. It was the first opera given at San Samuele in the eighteenth century; this theatre had been devoted to comedy for many years previously (cf. Mangini, *Teatri*, p. 123).

<sup>2</sup> «*Non son quella*» è *la difesa* was also set by Ruggieri; its text was by Antonio Falier. It would be interesting to know what was "curious" about its performance.

\* 213

<sup>1</sup> If the day is correct as given, this provides a new entry in the church year, for December 10 does not appear as a feast in calendars of the Venetian liturgy (see for example Tramontin *et al.*, *Culto*, pp. 277ff.); the feast of San Proculo (called San Provolo in Venice) was celebrated on the preceding day. The church on the outlying island of San Clemente was built in the seventeenth century.

\* 214

<sup>1</sup> Giacomo Taneschi was repeatedly hired (on a free-lance basis) as a cello soloist at San Marco between 1695 and 1710. Coronelli (*Guida*, p. 20) cited him in 1706.

melodia delle sue arcate il nostro udito, mentre andò a deliziare il proprio nell'armonie che si godono nella vita beata.

\* 215

[13-20.XII.1710, f. 4]

Il Signor Maestro Biffi, che per molti anni ha dato saggio sovrabondante della sua grande abilità nelle musicali salmodie, ha meritato dall'affettione degli'illustrissimi et eccellentissimi presidenti del pio luogo de' Mendicanti d'esser confermato, sua vita durante, per direttore armonico di quel celebre choro de' vergini cantanti.<sup>1</sup>

\* 216

[20-27.XII.1710, f. 2]

Nella sera del giorno sudetto,<sup>1</sup> riapertisi li teatri tutti, si rinovò il diletto a questa nobiltà e cittadinanza nelle recite musicali e comiche, come pure restò in tal sera per tutto il prossimo carnevale libero l'ingresso nel gran Ridotto<sup>2</sup> ad ogni persona mascherata, acciò chiunque si diletta del gioco habbia occasione d'esperimentare la propria sorte.

\* 217

[27.XII.-3.I.1710/1, f. 2]

Li giorni scorsi l'idea del Signor Cassani ha fatto comparire sulle scene di San Cassiano *Il tiranno eroe*, il quale, insoavito oltre la dolcezza della poesia dalle musiche melodie del Signor Albinoni, si è già acquistato tutto l'applauso.<sup>1</sup>

---

\* 215

<sup>1</sup> Biffi had been elected *maestro di coro* at the Mendicanti on 21.III.1700 with an annual salary of 150 ducats. On 13.XII.1710 the governors agreed to dispense with an annual reconfirmation. Biffi served until 30.IV.1730, when he resigned (Ellero, *Arte*, p. 172).

\* 216

<sup>1</sup> St. Stephen's Day, December 26, was the start of the Carnival season.

<sup>2</sup> This and several other references to the activities of the Gran Ridotto, which was located midway between the Piazza San Marco and the Teatro di San Moisè, have been retained to demonstrate how strongly patronage of the Ridotto was associated with patronage of the opera houses during the Carnival season.

\* 217

<sup>1</sup> The *avviso* of Marangonetti (f. 1) for 3.I.1710/1 (I-Vas, Inquisitori di Stato, Busta 705) fixes the date for this première: "Sin Venerdì sera della scorsa settimana comparso sulle scene del teatro Tron a San Cassiano *Il tiranno eroe*, drama musicale ch'esiga tutto applauso". Miscellaneous pieces from the opera survive in B-Bc 14998 (Talbot, *Albinoni*, p. 201).



\* 218

[10-17.I.1710/1, f. 4]

Nel semiteatro<sup>1</sup> di San Fantino si è cominciata la recita d'un nuovo drama che rappresenta *La costanza fortunata in amore*,<sup>2</sup> il che pare contro il costume di questo tiranno dell'anime deboli che non sa amministrare che pene.

\* 219

[17-24.I.1710/1, f. 2]

Sabbato della scorsa [settimana] il Signor Abbate Silvani mostrò sulle scene Grimane di San Giovanni Grisostomo ciò che tutto il giorno succede, cioè *Il tradimento, traditor di sé stesso*,<sup>1</sup> e comparisce con più di diletto che d'onore, perché serviendo di documento, porge anco grande piacere per la condotta del drama e per l'esquisitissima musica del Signor Antonio Lotti, che in tale composizione ha superato sé stesso.

\* 220

[24-31.I.1710/1, f. 1]

Sabbato della scorsa [settimana] il Signor Abbate Silvani mostrò sulle scene dell'evangelista protettore San Marco, si tenne solenne cappella di musica nella ducale e festeggiarono li magistrati in venerazione del loro glorioso Patrone.

\* 221

[24-31.I.1710/1, f. 2]

La sera del scorso sabbato l'idea d'illustre poeta richiamò dai polverosi monumenti della storia *Il Tamerlano*,<sup>1</sup> facendolo comparire sulle scene di San Cas-

\* 218

<sup>1</sup> The term "semiteatro" is unusual, but the meaning is clear enough: San Fantin was a small theatre in a house belonging to the Michiel family. It was not consistently open on a year-to-year basis. Its productions were less lavish than those of the major theatres and its performers were relatively inexperienced (Mangini, *Teatri*, p. 88).

<sup>2</sup> Libretto by Francesco Maria Piccioli; the music was by "diversi" who are not named.

\* 219

<sup>1</sup> Seven arias survive in BRD-Wd 894 (Strohm, "Manoscritti", p. 48).

\* 221

<sup>1</sup> No composer or author is named in the libretto, which carries the date 1710 and lacks a dedication. The copy in I-Bc is ascribed by hand to Francesco Gasparini, to whom Groppo also attributes the work. Stieger (*Opernlexikon*, Part I, Vol. III, p. 389) gives Agostino Piovene as the librettist, possibly on the basis of a later revival. There are arias from the work in BRD-B 30330 and in BRD-Wd 894.

siano, riuscendo di tutto il diletto e per la poesia e per l'isquisitezza della musica.<sup>2</sup>

\* 222

[31.I.-7.II.1710/1, f. 1]

Il lunedì calò nella ducale Sua Serenità, ove fra l'armonioso strepito de' musici chori, assistì alla benedizione delle candele ed alla messa solenne, onorando così la genitrice d'Iddio<sup>1</sup> e sua madre d'adozione, quale in tal giorno più pura di tutti gl'angeli, solo per ripetere la legge, andò a purificarsi dopo il vergineo puerperio tutto santo, tutto immacolato.

\* 223

[31.I.-7.II.1710/1, ff. 3-4]

Li scorsi giorni uscirono sulle scene di San Samuele *Le garre di politica e di amore*,<sup>1</sup> drama altrettanto delizioso, quanto che sostiene due contrarii, non essendo per ordinario soggetto all'amore, chi è politico, perché la prudenza vince ogni passione [...]

La sera di detto giorno [*i.e.*, giovedì] sulle scene di Sant'Angelo comparve *Circe delusa*,<sup>2</sup> la quale tanto piace quanto che spicano invalidi li suoi incantesmi a fronte della virtù che la resistere.<sup>3</sup>

\* 224

[7-14.II.1710/11, f. 2]

Lunedì in San Salvatore [...] si celebrarono li funerali anniversarii delli furo-

---

<sup>2</sup> The amplitude of detail in *Pallade Veneta* is well appreciated if we compare this document with the corresponding account from Marangonetti's *avviso* (f. 2) for. 24.I.1710/1: "Nel teatro di San Cassiano anderà in scena altro drama musicale". See also \*223, note 3.

\* 222

<sup>1</sup> February 2 marked the feast of the Purification of the Blessed Virgin.

\* 223

<sup>1</sup> Music by Ruggieri, libretto by Antonio Salvi.

<sup>2</sup> Music by Giuseppe Boniventi (c. 1673-1727), libretto by Falier.

<sup>3</sup> Again a direct comparison with an *avviso* is possible. In this case it is the *avviso* of Alvisi (f. 3) that provides the most information on opera: "Sono anche rimaste cambiate l'opere con esser andato in scena il terzo drama nel teatro a San Cassiano intitolato *Il Tamerlano*, si come a quella a Sant'Angelo il secondo intitolato *Circe delusa*, et in quello a San Samuele il secondo intitolato *Le gare di politica et d'amore*". *Il Tamerlano* is also mentioned in Marangonetti's report for this date (f. 2). Both *avvisi* are in Busta 705. The descriptive ranks "secondo" and "terzo", which are often found in the *avvisi* but do not occur in *Pallade Veneta*, indicate the number of preceding operas at the same theatre during the season concerned.

no serenissimi fratelli Priuli, intervenendovi la scola di San Rocco con moltissime torcie, e vi fece logubre ma soave musica il Signor Antonio Lotti.<sup>1</sup>

\* 225

[14-21.III.1711, ff. 1-2]

Santa chiesa pure fra le mestizie salutevoli della quadragesima aprì il sereno d'un giubilo sacro festeggiando giovedì, il giorno natalizio del Sposo illibato della Madre Vergine, e nel tempio ad esso dedicato<sup>1</sup> pompeggiò la divozione ossequiosa che gli porta questa dominante che tutta là si ridusse a venerarlo, tanto più che per opera di quelle claustrali che il sudetto tempio possiedono, vi si fece sontuosa musica non senza vaghezza d'un divoto apparato.

\* 226

[28.III.-4.IV.1711, ff. 1-2]

[...] si conferì Sua Serenità all'acquisto della plenaria indulgenza nella chiesa della Pietà,<sup>1</sup> in cui fu accolto dalle meravigliose sinfonie di quel choro.<sup>2</sup>

Nel giorno sudetto pure alli Mendicanti, Incurabili ed altre chiese cominciò l'esposizione del venerabile che durò tutto il mercordì mattina, e nella pompa magnifica degl'apparati, nel moltiplicato splendore de' lumi, nelle divote armonie delle musiche voci e nell'adorazioni d'immemorabili fedeli, fu risarcito Giesù della simulata pomposa accoglienza fattagli dagl'ebrei, quando entrò humile nella loro metropoli.

\* 227

[4-11.IV.1711, f. 1]

[...] il Principe Serenissimo ed Augusto Senato, che ne conosce il valore, vol-

\* 224

<sup>1</sup> The *avviso* of 14.II.1710/1 by Marangonetti (f. 1) in Busta 705 reads as follows: "Lunedì in San Salvatore, con magnifico catafalco illuminato da moltissimi lumi e con magnifica musica, furono celebrati li funerali anniversarii delli furono serenissimi fratelli Priuli".

\* 225

<sup>1</sup> *i.e.*, San Giuseppe, whose feast fell on the 19th.

\* 226

<sup>1</sup> Palm Sunday was the day on which this indulgence was granted.

<sup>2</sup> Talbot (*Vivaldi*, pp. 48-9) notes that Vivaldi was out of office as a string teacher at the Pietà from 24.II.1709 to 27.IX.1711, but the "sinfonie" may well have been by him (as we see later, Gasparini's oratorios remained in use long after his departure). The earliest publication of Vivaldi's *concerti*, his Op. 3, appeared in 1711, but his involvement with this genre predated that event by some years (*loc. cit.*).

le mostrarne anco una pubblica stima perché, comparso domenica in gala di tutta la maestà nella ducale, assistí alla messa pontificalmente cantata dall'Illustrissimo Primicero fra il concerto di piú musici chori che applaudirono alla gloriosa resurrezzione [...]

Il lunedì poi nello stesso tempio<sup>1</sup> fu grande il concorso per la solenne musica che vi si fece, essendovi anco indulgenza plenaria.

\* 228

[4-11.IV.1711, f. 2]

Lunedí, ridottosi il serenissimo Maggior Consiglio, fu conferito quel grado cospicuo di Procuratore all'Eccellentissimo Signor Alvise Pisani,<sup>1</sup> fu de Francesco, il quale ne fece comparire la stima fatta di simile onore, non solo nelle sontuosissime feste fatte per 3 giorni con generosissimi rinfreschi, sinfonie armoniosissime per le danze, e fuochi giulivi, ma ancora nella cospicua dispensa di pane, vino e contante al popolo, godendo di tal esaltazione tutta la città che per il triduo<sup>2</sup> festeggio con masche[re], quali tutte ammirarono la di lui generosità e magnificenza.

\* 229

[4-11.IV.1711, f. 4]

Domenica ventura<sup>1</sup> si reciterà alla Pietà da quelle vergini cantanti un oratorio musicale del loro maestro Gasparini, e come che allude alla comparsa fatta dal glorioso redentore alla Madalena in sembianza di giardiniere,<sup>2</sup> così può sperarsi che riuscirà fiorito delle piú squisite idee melodiche per ricreare e l'orecchio ed il cuore.

---

\* 227

<sup>1</sup> *i.e.*, the Ducal Chapel of San Marco.

\* 228

<sup>1</sup> Alvise Pisani became doge in 1735 and died in 1741.

<sup>2</sup> Three-day feast.

\* 229

<sup>1</sup> Easter fell on 5 April. This performance would have fallen on the Octave of Easter.

<sup>2</sup> The title of his work was *Maria Magdalene videns Christum resuscitatum*. The libretto for the 1714 revival survives in I-Vc. This is the first reference to its performance in 1711.

\* 230

[18-25.IV.1711, f. 1]

[Il Serenissimo Principe<sup>1</sup>...] assistí alli vesperi e messa maggiore celebrata pontificalmente,<sup>2</sup> dall'Illustrissimo Primicerio, cantata da tutti li musici, udita da grande concorso de' nobili e cittadini e resa più solenne dalla sontuosissima processione delle scole grandi ed altre di notari, mercanti da seta, sartori e pittori.

\* 231

[18-25.IV.1711, f. 4]

Giovedì in venerazione del martire eroe San Giorgio, nel dì lui tempo in isola della Pietà de' monaci cassinensi, che l'officiano, rimase rapita la divozione di tutta la nobiltà che vi concorse, e di gran parte della città, poiché fra il splendore del rito pontificale seguì la celebratione solenne della messa e vesperi, armonizzati dalle musicali idee del Signor Antonio Lotti, che riempiono di melodia l'aria sacra di quel celebre santuario.

\* 232

[25.IV.-2.V.1711, ff. 1-2]

Venerdì<sup>1</sup> poi Sua Serenità coll'Augusto Senato visitò il regio tempio delle Vergini,<sup>2</sup> ove assistí alla messa pontificale di Monsignor Zustinian, Vescovo di Torcello, armonizzata da' musici della ducale cappella.

\* 233

[25.IV-2.V.1711, f. 2]

Domenica per la terza volta si replicò la recita del già avvisato oratorio<sup>1</sup> dal-

\* 230

<sup>1</sup> Giovanni Corner was the doge from 1709 until 1722.

<sup>2</sup> For the Vigil and Feast of San Marco. The adverb "pontificalmente" means that the Mass was "in quinto"; that is, it involved a celebrant, two assistants, a deacon and subdeacon; on lesser occasions a "messa in terzo", requiring two priests and one assistant, was celebrated (Don Gastone Vio has kindly enlightened me on the meaning of these figures of speech).

\* 232

<sup>1</sup> The feast of Ss. Filippo e Giacomo.

<sup>2</sup> Normally the doge was required to worship at the church of Ss. Filippo e Giacomo, which was just behind San Marco, on this feast. Here the reference is to Santa Maria delle Vergini.

\* 233

<sup>1</sup> Apparently the work was Gasparini's *Maria Magdalene* (cf. \*228).

le vergini musiche della Pietà, e fu più che mai grande il concorso reso estatico dall'armonia spiritosa di quella tanta varietà d'istromenti.<sup>2</sup>

\* 234

[23-30.V.1711, f. 1]

[...] calò domenica nella ducale basilica il Principe Serenissimo coll'Augusto [Senato] ed ivi, come nel Cenacolo gl'apostoli, congregato in unità d'amore e di fede, fra le melodie musicali, implorò l'assistenza del divin Paracleto,<sup>1</sup> nel di cui tempio<sup>2</sup> per tutto il triduo festivo,<sup>3</sup> con musica ed apparato, furono da quell'illustrissime vergini solennizzate quelle sacre fiamme che sospirano di sempre have-re nei loro cuori.

\* 235

[30.V.-6.VI.1711, f. 2]

La scaduta domenica questi signori bombardieri, postisi in alcune peote pomposamente arredate fra il suono di trombe e tamburi, si conferirono a San Giovanni di Torcello<sup>1</sup> onde, facendovisi per loro istituto solenne musica, venerono la loro tutelare Santa Barbara, il di cui capo in quel tempio riposa.

\* 236

[13-20.VI.1711, f. 2]

Si è cominciata martedì alli Frari ed alla Pietà, con divota esposizione del sacramento, la divozione delli 13 martedì in onore di Sant'Antonio, e così nell'uno come nell'altro tempio, continuerà ogni settimana con solenni complete in musica ed altri religiosi essercitii.

---

<sup>2</sup> This is another document that appears to show Vivaldi's influence on instrumental music during his junior years at the Pietà, but see in conjunction with this document \*226.

\* 234

<sup>1</sup> *i.e.*, the Holy Spirit.

<sup>2</sup> The church of Spirito Santo, with its convent, was located on the Zattere near the Ospedale degli Incurabili. According to Don Vio, Antonio Lotti sometimes provided the music for this feast at Spirito Santo. Lotti was *maestro di cappella* there from at least 1697 to 1703 (Niero and Vio, *Spirito Santo*, p. 76). "Trombe e pifferi" were mandated in earlier times for the celebration of this festa (*op. cit.* p. 68).

<sup>3</sup> The feast of Pentecost, which is described here, was celebrated on three days (Sunday, Monday, and Tuesday) until relatively recent times. It recognized the descent of the Holy Spirit to the Apostles.

\* 235

<sup>1</sup> The former church of San Giovanni on the island of Torcello was the seat of a religious order of Santa Barbara.





CITTA DI VENEZIA VERO E REALE

ORIGINE E PRINCIPIO DELLA

2

Small text columns on the right side of the engraving, likely providing historical context or a description of the scene.





18, 19. Anonymous view of Venice, c. 1685, with commentary on the origins of the city by Giacomo Sannazaro. The left half (18) shows the *sesieri* of Dorsoduro and San Marco with the Giudecca and the Isola di San Giorgio Maggiore in the foreground. The dome of the church of the Salute and the campanile on the Piazza dominate the skyline. In the *seszier* of Castello, shown in the right half (19), the domed churches are Ss. Giovanni e Paolo and San Pietro di Castello. The missile-shaped tower is that of the Arsenal.



20. Giovanni Coli and Filippo Gherardi: *Il trionfo di Pallade* (The Triumph of Pallas), an allegorical painting on the ceiling of the library of San Giorgio Maggiore (now the Fondazione Cini), c. 1668.

\* 237

[13-20.VI.1711, f. 4]

A divertimento de' sfacendati sono sulla piazza ogni sera due ciarmatori, l'uno detto il Turcano, che vendendo certe pillole, trattiene il popolo con balli e comedie, l'altro nominato il Beneventino, dispensatore di certo balsemo, ricrea con eloquenti discorsi chi l'ode, temperando poi il suo serio col faceto di vaga giovine ch'arpeggiano assai bene la chitara, armoneggia con voce soave dilettevoli canzoni.<sup>1</sup>

\* 238

[20-27.VI.1711, ff. 1-2]

Domenica [...] sapendo solennizzarsi in Burano il glorioso martirio di Sant'Albano che là riposa come tutore di quel luogo,<sup>1</sup> vi concorse poco men che tutta per venerarne le sagre reliquie e per partecipare del contento di quei popoli tanto interessati nella pietà, che nel splendido apparato e nella musica celebre che vi fecero spiccò quanto sia grande.

\* 239

[20-27.VI.1711, f. 2]

Giovedì poi calò nella ducale [cappella] Sua Serenità et assistendo alla solenne messa in musica, intervenne anco alla processione che vi si fece con le scole grandi e cleri in grata memoria della prodigiosa apparizione di San Marco seguita l'anno 1085.

Venerdì in fine fu visitato il tempio delli martiri gemelli Ss. Giovanni e Paolo dal Principe Serenissimo, da solennissima processione delli sudetti cleri e scole grandi e da tutta la città in rendimento di gratie per la insigne vittoria ottenuta del fu Eccellentissimo General Marcello alli Dardanelli contro gl'ottomani nell'1656, e vi si fece solennissimo apparato e musica grandiosa.

\* 240

[27.VI.-4.VII.1711, ff. 1-2]

La sera della scorsa domenica e del lunedì in varii luoghi della città vi furono

---

\* 237

<sup>1</sup> The charlatans of a century earlier are shown with their minstrel in Illustration 14.

\* 238

<sup>1</sup> The church of San Martino on the island of Burano contains a chapel of Sant'Albano.

pubbliche danze e fuochi giulivi a divertimento degl'oziosi,<sup>1</sup> e specialmente della gioventù, che viene diletto anco de' pericoli, essendo certo pericolo gli balli, ma pur però vi ha un gran luogo in essi la modestia.

\* 241

[27.VI.-4.VII.1711, f. 4]

Giovedì in molte chiese, fra quali in quelle dell'Umiltà e Pietà, si solennizzò l'ammirabile visita della Madre del Verbo Incarnato a quella de di lui precursore che rimase santificato, nella prima delle quali numeroso choro de' musici, nell'altra armoniosa gierarchia di vergini cantanti, sciolsero le sacre innedie alla regina dell'impireo.

\* 242

[11-18.VII.1711, f. 2]

Giovedì, giorno dedicato all'instituzione del sagro abito carmelitano, nella chiesa di quell'ordine,<sup>1</sup> fra la maestà di dovitoso apparato e la sontuosità d'una solenne musica, si adorò universalmente la Vergine Madre di Dio [...]

\* 243

[18—25.VII.1711, f. 2]

Mercordì poi alli Mendicanti giunsero alle musiche vergini sin dove può pervenire l'humana applicatione, iniziando le sacre canzoni in onore dell'amantissima discepolo di Giesù, apostolo degl'apostoli, la Maddalena, poiché s'udì bellissimo vespero del Signor Maestro Biffi, il quale pure superò sé stesso nella dolcezza dell'armoniche idee che ha fatto gorgheggiare nelle fauci di quelle cantatrici.

\* 244

[18-25.VII.1711, f. 4]

Rissuonano ogni notte per questi canali le musiche melodie in varie allegre

---

\* 240

<sup>1</sup> The reason for this sort of festivity is not clear. June 29 was the feast of Ss. Peter and Paul, and June 30 of St. Paul the Apostle.

\* 242

<sup>1</sup> Santa Maria del Carmelo.

serenate, alle quali, oltre quelli che assistono dalle finestre, va dietro folta schiera di barche per godere l'effetti gioiosi che ne caggionano.

\* 245

[25.VII.-1.VIII.1711, f. 1]

Il giorno sudetto, solennizando Santa Chiesa il giorno natalizio della generice santissima dell'Immacolata Vergine e Madre di Dio nel tempio ad essa dedicato<sup>1</sup> per opera di quelle claustrali, si fece solennissima musica, e fu sí grande il concorso che ben si vidde quanto sia interessata questa dominante nella gloria dell'Altissimo, e li suoi Santi.

\* 246

[25.VII.-1.VIII.1711, f. 3]

Il Signor Carlo Coletti,<sup>1</sup> ballarino di professione,<sup>2</sup> aggravato per alcuni giorni da crisi maligne, diede in delirio e salito sopra una finestra, fece un salto mortale perché gettatosi in acqua, e da quella estratto sei hore doppo, morendo d'anni 38, dimostrò che all'attioni esercitate in vita ordinariamente corrispondono quelle dell'hora estrema.

\* 247

[25.VII.-1.VIII.1711, f. 4]

Mercordí hebbe in che ricrearsi la divozione, poiché in onore di Santa Marta si fece musica sontuosa e nobilissimo apparato nella sua chiesa, alla quale fu grande il concorso di nobiltà e popolo.

\* 248

[1-8.VIII.1711, f. 2]

Giovedì poi con tutta la sagra pompa fu solennizzata da la Trasfigurazione

---

\* 245

<sup>1</sup> *i.e.*, Sant'Anna, who is honoured on 26 July.

\* 246

<sup>1</sup> Coletti's identity cannot be established beyond what is stated here, although there is a Fondamenta Carlo Coletti near San Girolamo. The surname was familiar in the musical community from the contemporary organist Agostino Bonaventura Coletti. It also resembles the original surname of Cavalli—Francesco Caletti-Bruni.

di Giesú nel tempio de' canonici del Salvatore e negl'Incurabili,<sup>1</sup> ove rapito ogni cuore dalle salmodie di quelle vergini cantatrici, hebbe occasione di dire ciascuno in quella chiesa ciò che San Pietro pronunciò sul Taborre... *bonum est nos hic esse*.

\* 249

[8-15.VIII.1711, f. 1]

Domenica doppo pranzo e tutto il lunedì l'illustrissime claustrali di San Lorenzo festeggiarono di quel Levita gloriosissimo<sup>1</sup> l'eroico trionfo con speciosità d'apparato e pretiosità della musica, armonizzata dal Signor Maestro Biffi e qualificata dalla melodia de' cantanti più rinomati, come pure nella copiosità de' rinfreschi distribuiti, esibirono numeroso concorso una somma ricreazione e dello spirito e de' sensi esterni ancora.<sup>2</sup>

\* 250

[8-15.VIII.1711, ff 1-2]

Mercordí si rinovò il piacere dalle caustrali seraffiche di Santa Chiara, di cui si celebrò l'introduttore al talamo celeste, mentre nella chiesa l'esquisita musica apportò diletto al cuore, et il passeggio di quelle strade che là conducono, perché contigua alla laguna, serve d'ameno sollevo all'uomo esteriore.

\* 251

[15-22.VIII.1711, f. 1]

Mercordí non fu oziosa la divozione, poiché l'illustrissime vergini claustrali di Sant'Alvise, in onore di quel loro tutelare, ordinarono esquisita musica, e tra lo splendore di dovizioso apparato avrebbero la venerazione a quel cittadino dell'empireo.

---

\* 248

<sup>1</sup> The Incurabili's services were conducted in a church on its premises called (like the church near the Scuola di San Teodoro) San Salvatore (Hansell, "Incurabili", pp. 517-21).

<sup>1</sup> The feast of San Lorenzo was on 10 August.

<sup>2</sup> Here it is possible to make a direct comparison with an *avviso*, that of Marangonetti (f. 1) for 15.VIII.1711 (I-Vas, Inquisitori di Stato, Busta 705), which reads: "Lunedí, festa di San Lorenzo, [le] monache benedettine solennizarono con gran pompa e sontuosa musicha il giorno solenne d'esso santo, ove si concorso molta nobiltà e popolo".

\* 252

[29.VIII.-5.IX.1711, f. 1]

Venerdì pure con solenne magnificenza d'apparato e musica si celebrò il passaggio dal deserto all'immortalità del capitano generale dell'israelitico popolo del segretario di Dio, Moisè, e tutto che giorno feriale non fu scarso di concorso di voto il di lui tempio.

\* 253

[29.VIII.-5.IX.1711, f. 2]

Nel giorno stesso,<sup>1</sup> con solennità di musica e sontuosissimo apparato, prese le sacre lane d'Agostino nel chiostro di San Gerolamo<sup>2</sup> una figlia di Ser Gerolamo Corner quondam Zuanne, et hebbe per spettatore di sí eroica rissoluzione poco men de tutti questi nobili e matrone.

\* 254

[29.VIII.-5.IX.1711, f. 4]

Nelle decorse notti galeggiorono per quest'acque pacifiche varie assemblee di Sirene et Amfioni che, colle loro armonie, ricreorono chi li seguiva e quelli ancora che svegliati riposavano nei propri domicili.

\* 255

[29.VIII.-5.IX.1711, f. 4<sup>1</sup>]

Mentre veniva restaurata di nuovi piombi la cupola della cappella grande di

\* 253

<sup>1</sup> i.e., 2 September.

<sup>2</sup> Cf. \*365, note 2.

\* 255

<sup>1</sup> This document has a parallel in the *avvisi* in which the phrasing is virtually identical (demonstrating beyond any doubt that one author knew the work of the other), but the linguistic discrepancies are enlightening (bot versions are shown in Illustrations 4 and 5). Maragonetti's report for 5.IX.1711 (ff. 1,2) reads: "Mentre veniva restaurata di nuovi piombi la cupola della cappella grande di Santa Giustina di Padova, discesi da quell'altezza gli arteffici per resticiarsi con lasciare sopra l'armatura di legno una fagotta di fuoco, suscitatosi un impetuoso vento e roversciata la medesima, causò tale incendio che danneggiò in parte alla cappella, e non poco quell'organo rinomato". But the corresponding report in *Pallade Veneta* appears to have been added (considering its placement at the end of the issue and the cramped hand) as an afterthought, suggesting that the author wrote his principal entries, then sifted through the week's *avvisi* for other items of interest.

Santa Giustina di Padoa discesi da quell'altezza gl'artefici per reficiarsi con lasciare sopra l'armatura di legno una fogara di fuoco, sussitatosi un'impetuoso vento, e roversciata la medesima, causò tal incendio che danneggiò in parte quella capella e non puoco quell'organo rinomato.<sup>2</sup>

\* 256

[29.VIII.-5.IX.1711, f. 4]<sup>1</sup>

Ridottisi martedì dopo pranso nella scola grande di San Marco li alunni del collegio de' Greci,<sup>2</sup> dopo haver uno d'essi diffusa filosofica conclusione, s'esercitorono poi in una accademia di belle lettere, quale, frammezzata dal diletto della musica, riuscì di sommo onore all'Eccellenza del Messer Alvise Pisani,<sup>3</sup> Cavalier e Procurator, sotto li di cui auspicii si fece sì virtuosa radunanza.

\* 257

[5-12.IX.1711, f. 1]

[...] in questa dominante [...] il giorno della sublime nascita dell'Infanta del Paradiso il Principe Serenissimo et Augusto Senato gli rassegnò suddita nella ducale la propria maestà, e nel Tempio della Pace a' Ss. Giovanni e Paolo et in molte altre chiese, ma più che in tutte nel santuario delle Vergini a Castello vi concorse tutto il popolo ad esercitare gl'atti più distinti di religione, tanto più che allettato dalla magnificenza dell'apparato e dall'esquisitezza della musica conosceva più chiaramente che alla Gran Vergine si deve tutto ciò che di grande e di numeroso può dare l'ossequio.

\* 258

[5-12.IX.1711, f. 1]

Anco al profeta, che hebbe l'onore d'accoglierla visitatrice della propria con-

---

<sup>2</sup> The "renowned organ" may have been an instrument built in 1493 by Leonhard of Salzburg that had 38 notes (F-a") and six stops (Lunelli, *Storia organaria*, pp. 153, 197). A 1652 requisition for organ restoration at the Basilica del Santo in Padua had specified that the "organi da concerto" should be made "di stagno aperti, et non coconati giusto come sono quelli nel organo da concerto di S. Giustina" (*op. cit.*, p. 62). After restorations in 1727 and 1729 both instruments were completely rebuilt in 1735-37 by Pietro Nacchini (*op. cit.*, p. 209).

\* 256

<sup>1</sup> This document too duplicates one from Marangonetti's *avviso* of 5 September. See Illustration 5 for a comparison.

<sup>2</sup> The Collegio Greco was near the Pietà and had been built in 1678.

<sup>3</sup> Alvise Pisani was to serve as doge from 1735 to 1741.



sorte sotto a' suoi tetti nella Galilea, domenica nel tempio in cui riposa il suo sagra cadavere,<sup>1</sup> studiò la divotione di quell'illustrissime claustrali di far singolar onore, onde fu solennissima la musica e sontuosissimo l'apparato e nobilissimo non che numeroso il concorso.

\* 259

[5-12.IX.1711, f. 4]

Giovedì in Santo Steffano con musica et apparato si venerò del taumaturgo di Tolentino San Nicola l'ingresso alla gloria, del di cui patrocínio ne ha grande memoria questa dominante, havendo gl'ottenuto del mottore degl'elementi l'estinzione dell'incendio del ducale palazzo, che nell'1577 in tal giorno ardeva per la totale rovina.

\* 260

[12-19.IX.1711, f. 2]

Sabato scorso [...] fra la pompa di splendidissimo apparato e musica esquisitezza divennero nel chiostro di San Giovanni in Laterano, figlie di San Benedetto, due figlie di Messer Andrea Leze, procurator, e come innamorarono con sí eroica rissoluzione in cielo, cosí ebbero dal mondo battezzato un solennissimo applauso.

\* 261

[12-19.IX.1711, f. 4]

Mercordí posta in una pompa che spirava santità la nuova chiesa di San Gerolamo,<sup>1</sup> vi si celebrò la solenne traslazione delle reliquie insigni delli Santi Martiri Adriano e Crescentio, come pure del corpo di San Vincenzo Martire, e vi si fece sontuosa musica e solennissima processione, intervenendo a folla il popolo a tal funzione.

---

\* 258

<sup>1</sup> September 6 marked the feast of San Zaccaria (cf. \*301).

\* 261

<sup>1</sup> The new church of San Gerolamo was a small one in Cannaregio near the Ghetto.

[5-12.X.1711, ff. 1-2]

Cominciò domenica [...] celebrandosi la festa del sacratissimo rosario<sup>1</sup> in molte chiese tutte si videro frequentare, ma singolarmente Ss. Giovanni e Paolo, ove fu magnifico l'apparato e solennissima la processione a San Domenico di Castello, dove oltre le cose sudette vi si fece anco sontuosa musica, e alli domenicani sulle Zattere,<sup>2</sup> dove fu solennemente esposto il venerabile [...]

Se non che in detto giorno non fu sola la suddetta festività, vi si fece anco quella di San Magno in San Geremia, dove riposa venerato il suo corpo; in suo onore, come protettore di questa dominante si fecero li divini officii fra l'armonie musicali, e vi fu parimente copioso il concorso.

Manuscripts  
1715-17

[26.X.-2.XI.1715, ff. 1-2]

Venerdì [Sua Serenità] calò nella ducale [cappella] per la solennità di tutti li santi ed assistì alla messa solenne musicalmente cantata, e la città tutta visitò la chiesa dedicata all'intera cittadinanza celeste,<sup>1</sup> dove similmente si fece sontuosa musica e nobilissimo apparato.

[30.XI.-7.XII.1715, f. 2]

Il giovedì si solennizzò nella sua chiesa parrocchiale il martirio del glorioso vescovo San Basso, ed il venerdì nella chiesa di San Nicolò in Castello da' Marinari si fece musica in onore di quel loro protettore, a cui fecero lieta solennità anco li pescatori nella loro Parochiale ad esso dedicata, e più che altrove fu venerato il Santo vescovo nel Palazzo Ducale da Sua Serenità et Serenissima Signoria, intervenendo in quella capella alla messa solenne musicalmente cantata.

---

\* 262

<sup>1</sup> This was a moveable feast celebrated on the first Sunday of October.

<sup>2</sup> The Dominicans took possession of the church of Santa Maria del Rosario (or dei Gesuiti) in 1668.

\* 263

<sup>1</sup> *i.e.*, the church of Ognissanti.

\* 265

[7-14.XII.1715, ff. 3-4]

Li padri della Fava martedì, giorno della Vergine Laurettana, nel nuovo loro magnifico tempio<sup>1</sup> celebrarono musicalmente la prima messa con solenne *Te Deum*, incominciando così in quel santuario i divini uffici.

\* 266

[21-28.XII.1715, ff. 1-2]

Terminato dunque il corso novenale in divota aspettazione del parto verginale martedì, la sera dello stesso giorno Sua Serenità e Serenissima Signoria calò secondo il solito nella ducale, assistendo a' divini officii, udì anco la messa solennemente cantata da' musici, illuminata quella basilica dalla solita copia grande di cere, per esprimere al popolo altissimo che vi concorse, alla maniera possibile, il prodigioso splendore che fugò in Bettelemme le tenebre notturne allor che nacque il Principe della Pace [...]

La mattina del giorno natalitio si restituì di nuovo al tempio ducale Sua Serenità, rinnovando l'adorazioni al nato Redentore nella messa replicamente in piena musica cantata, et il doppio pranzo vi ritornò ad udire la predica, doppo vi passò a San Giorgio Maggiore a venerare nei vesperi il protomartire Santo Stefano, che ivi sino dal 1110 portato da Costantinopoli tenuto in somma venerazione riposa.

\* 267

[21-28.XII.1715, ff. 2, 4]

Giovedì riaprirono li teatri musicali e comici ed il grande ridotto con un copioso concorso di maschere in ogni uno de' luoghi sudetti [...] Giovedì sera sulle scene di San Giovanni Grisostomo comparve *Foca superbo*,<sup>1</sup> richiamato dalle sue polveri dalla poesia e rappresentato da scelti cantanti<sup>2</sup> con tutto l'applauso.

---

\* 265

<sup>1</sup> The facade of the church was completed in 1711.

\* 267

<sup>1</sup> Music by Lotti, libretto by Antonio Maria Lucchini. A complete score survives in DDR-Dlb 2159/F/1 (Strohm, "Manoscritti", p. 48).

<sup>2</sup> The "scelti cantanti" were Stefano Romano (Il Pignattino), Andrea Pacini (Il Lucchesino), Vienna Mellini, Anna Maria Fabri, Momoletto Albertini, Annibale Fabri, and Gasparo Gieri.

\* 268

[11-18.I.1715/6, f. 4]

La mattina dello stesso giorno,<sup>1</sup> con ammirabile solennità, lietissima musica e concorso grande di nobiltà, presero le sagre lane benedettine alla Celestia tre nobil figlie, l'una di Battista Zen quondam Marco, l'altra di Gerolamo Querini quondam Francesco, e la terza di Zuanne Francesco Fraccassetti.

\* 269

[18-25.I.1715/6, ff. 1, 2]

Ogni sera li teatri vanno ripieni altri di persone assai date al riso altri di sogetti invaghiti della musica [... I devoti a contrasto ai saggi] seguono il loro pio costume a frequentare li tempi e non le piazze, e però numero grande d'essi si vidde in San Lorenzo, dove si fece sontuosissima musica in onore di San Sebastiano.<sup>1</sup>

\* 270

[25.1.-1.II.1715/6, f. 4]

In questi giorni sono seguite diverse questioni, fra quali una a Rialto, restan-  
do un giovine ferito di coltellata nel ventre, ed altra a San Moisé con rimaner ferito  
di stoccata nella bocca un certo giovine professore di musica.<sup>1</sup>

\* 271

[1-8.II.1715/6, f. 4]

Il giorno medesimo<sup>1</sup> pervenne felicemente in questa dominante il Principe  
Elettorale di Baviera,<sup>2</sup> il quale assistito da 4 nobili destinatili da publico serenis-

---

\* 268

<sup>1</sup> *i.e.*, 14 January.

\* 269

<sup>1</sup> The feast of San Sebastiano fell on 20 January.

\* 270

<sup>1</sup> This document illustrates a type found fairly frequently in the *Pallade Veneta* manuscripts of this period. Most have not been included because they have no direct bearing on music; they obviously are relevant to its social history.

\* 271

<sup>1</sup> *i.e.*, 3 February.

<sup>2</sup> Carlo Alberto (Karl Albrecht) became the Elector of Bavaria in 1726 and was crowned Emperor in 1742.

simo, va godendo il divertimento de' teatri e quello del grande Ridotto,<sup>3</sup> non lasciando il giorno poi di portarsi ad ammirare le carità cospicue di questa città.

\* 272

[1-8.II.1715/6, f. 4]

Martedì mattina fra la pompa sagra di vago apparato e solene musica in San Lorenzo, si fece figlia del patriarca San Benedetto la figlia del Nobil Uomo Daniel Barbaro quondam Marco.

\* 273

[29.II.-7.III.1716, f. 4]

Il mercoledì [il Principe Elettorale Carlo Alberto di Baviera] fu poi ad amira-

---

<sup>3</sup> Although music is not specifically mentioned, there are further details of this visit of the Electoral Prince that suggest the appropriateness of noteworthy musical presentations. For example in the installment of *Pallade Veneta* dated 8-15.II.1715/6 we read: "Segue questo Principe Elettorale di Baviera darsi bel tempo nobilmente in questa dominante, e domenica in faccia il di lui palaggio furono fatte le Forze d'Ercole, havendo fatto distribuire detto Principe generosa mancia a quei giocatori e prevenuto anco qui il Principe Elettorale di Sassonia [Frederick August], si moltiplicano li divertimenti, e godono entrambi della veneta libertà". Further, for the week of 29.II-7.III.1716 (f. 4) we read in *Pallade Veneta*: "Entrato lunedì in quest'arsenale il Principe Elettorale Bavaro, godè non solo vedere la portentosa abbondanze d'ogni servizio militare, ma si diletto anco nel getto d'un cannone fatto alla sua presenza di quello d'una galera data all'acqua e del Bucintoro, in cui stando egli si vidde come volare dalla terra nell'acqua, doppo di che gli fu dato lautissimo rinfresco e nello stesso tempo gl'arsenallotti li fecero le Forze d'Hercole e voli con soddisfazione di Sua Altezza e del nobil suo corteggio".

The visit of the Saxon Prince Frederick August, according to *Pallade Veneta*, had commenced by 9.II.1715/6 (the Prince travelled incognito) and ended on 24.VII.1717 (following the Ceremoniali IV, f. 26 and f. 327<sup>v</sup> found in I-Vas, Petrobelli [Tartini, pp. 52f.] gives 13.II.1715/6 and 20.VII.1717 for the limits of the Prince's visit; it is possible that the dates of descriptive entries have been taken to represent the events they describe). The visit brought a noticeable peak in spectacles and cultural activities of various sorts (not excluding the fact that so much of the *Pallade Veneta* material from this period is preserved).

The Prince's visit had important implications for music in three respects: (1) it gave rise to some unique performances, (2) it led to the training of several Saxon instrumentalists in Venice, and (3) it ended with the Prince taking three musicians back to Dresden with him. Veracini and Tartini (and quite possibly a number of other noted violinists) seem to have taken part in an academy at the palazzo of Alvise and Pisana Mocenigo at San Samuele (the same palazzo in which Monteverdi's *Tancredi e Clorinda* was performed in 1624) in July 1716 (see Petrobelli, *op. cit.*, p. 55). Johann Pisendel and Jan Zelenka were two of four chamber musicians brought from Saxony in April 1716 to study in Venice. Pisendel, who formed friendships with Albinoni, Marcello, and Vivaldi, returned to Dresden with scores of manuscripts by these composers (Talbot, *Vivaldi*, pp. 61ff.) and almost immediately took charge of the court orchestra, a position Pisendel retained until his death in 1755. On 22.VII.1717 the Procurators of San Marco authorized Antonio Lotti, the bass Giuseppe Boschi, and the double bass player Gerolamo Personelli to travel to Dresden for the coming carnival season (I-Vas Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 152, f. 85 v), but the leaves were extended and it was 1720 before all three were back in Venice.

According to an *avviso* of Francesco Alvisi (f. 1) of 31.VII.1717, "Segui poi sabbato [24.VII.] al tardi la partenza del Signor Principe Elettorale di Sassonia con tutta la sua corte servito dall'Eccellentissimo Signore Alvise Mocenigo, che lo portò a pernotare sopra della Brenta al Dolo nel suo palazzo, e di là partito si rese a Padova pure, a Casa Mocenigo, dove era stato trattato splendidamente, e doveva partir da detta città per continuar il suo viaggio per Verona". It is likely that some music was included in these festivities but no works can be specifically identified. The palazzo in question was the Villa Ferretti, completed in 1596 on a late design of Vincenzo Scamozzi.

re la meravigliosa fabrica da spechii e vetri in Murano, dove pransò lautamente e godè ivi lietissima serenata,<sup>1</sup> ogni sera poi va partecipando delle conversazioni dateli da' nobili che l'assistorono hor in uno ed hor in altro palazzo, il che pure viene praticato a divertimento di quello [Principe Elettorale] di Sassonia [come di quello di Baviera].<sup>2</sup>

\* 274

[21-28.III.1716, f. 4]

Alla direzione musicale del coro dell'Ospedaletto è stato eletto in [carica di] maestro il Signor Antonio Polaroli,<sup>1</sup> figlio del Signor Carlo, onde si tiene per fermo di sentire con notabile miglioramento armonico in quelle vergini cantanti.

\* 275

[4-11.IV.1716, f. 1]

La [domenica] mattina intervennero alla benedittione delle palme ed alla messa cantata a capella, ed il doppio pranso ad udire la predica virtuosa del celebre Cagnoli giesuita, predicatore in San Polo, doppo la quale passò alla visita della chiesa della Pietà per l'acquisto dell'indulgenza plenaria, dove fu accolto il Principe Serenissimo dall'armonie melodiche di quel coro de' vergini musiche.

\* 276

[11-18.IV.1716, ff. 1-2<sup>1</sup>]

---

\* 273

<sup>1</sup> Michael Talbot has recently discovered the libretto of a *Serenata da recitarsi in musica* that was performed on this date in Murano. It is found in I-Vg 59 A 243/3 and does not bear the name of the librettist or composer.

<sup>2</sup> The author fails to remind us that this was during Lent and that these were the entertainments devised to succeed those of Carnival. In an *avviso* dated 29.II.1715/6 (ff. 1-2), Giovanni Battista Ferriozzi wrote of the preceding day's events: "Martedì sera terminò il carnevale con tutta quietezza et allegria, e nel teatro a San Giovanni Grisostomo li Serenissimi Principi Ellettorali di Sassonia e di Baviera, doppo il divertimento dell'opera in musica, furono trattati con lautissima cena dalli 8 nobili che li accompagnano, et in fine goderono una festa di ballo, alla quale intervenne quantità di cavalieri e dame, a quali furono dispensati copiosi rinfreschi". The opera in question was probably *Germanico* by Carlo Francesco Pollarolo on a libretto by the Venetian Count Pietro Giorgio Barziza.

\* 274

<sup>1</sup> Vinaccesi resigned from this post on 24.IV.1715 and Antonio Pollarolo was elected, in the first instance for three years, on 2.III.1716; his salary was 200 ducats a year. He was required to compose motets and music for Vespers and Compline services, to teach three days a week, and to play the organ on feast days. Pollarolo retired in 1743 (Ellero, *Arte*, pp. 120, 113, 126).

\* 276

<sup>1</sup> This report concerns Easter (12 April).

Sua Serenità [...] entrò nella ducale fra l'armonie di cento musicali istrumenti,<sup>2</sup> ed assistì alla solennissima messa, celebrata pontificalmente da Monsignor Primocero e cantata da più chori musici [...]; passò Sua Serenità ad assistere al vespro musicale [in San Zaccaria] per compimento della religiosità festosa di giorno si lieto, e ricreò le pupille di quelle dame claustrali colla veduta del ducale prezioso diadema [...]

Il lunedì poi tutta la città concorse al detto tempio di San Zaccaria, dove essendovi annuale plenaria indulgenza, vi si fece solennissima musica per applaudire al Redentore [...]

\* 277

[18-25.IV.1716, f. 2]

Giovedì pure, con solennissima musica e concorso, restò onorato il martire San Giorgio de' monaci cassinesi, che con ammirabile religiosità officiano il di lui tempio in isola.

\* 278

[2-9.V.1716, ff. 2-3]

Domenica l'Eccellenza del Signor Ambasciator Cesareo<sup>1</sup> fece cantare il *Te Deum* nella chiesa de' scalzi<sup>2</sup> pomposamente apparata con solennissima musica in più chori, a cui egli assistì coll'intervento di moltissimi riguardevoli soggetti, fra quali di Monsignor Nuncio Ponteficio, Principe Elettorale di Sassonia, e ciò

---

<sup>2</sup> "Cento musicali istrumenti" is unlikely. The orchestra at San Marco in the early eighteenth century was usually staffed at about 35 players. It was not unusual to hire solo instrumentalists (not in excess of twelve) for high feasts, leaving the maximum provided by the Cappella at below fifty. On very special occasions, whole groups from elsewhere in Venice could be enlisted to participate, but the figure "cento" is almost certainly a figure of speech meaning a large number.

The instruments that the doge is most likely to have heard on entering the church were those of the *piffari*, which officially numbered six but also could be supplemented on special occasions. The *piffaro* tradition was, however, on the wane at this time (see Selfridge-Field, *La musica strumentale*, pp. 287-89), and the Introit ceremony may also have been in transition.

\* 278

<sup>1</sup> The Imperial ambassador at this time was Giovanni Battista Count of Colloredo.

<sup>2</sup> The church of Santa Maria di Nazareth degli Scalzi was consecrated in 1705. It was a popular site for religious recognition of political events in the eighteenth century, especially because of its location in Cannaregio, near the present railway station. The Spanish embassy (which at the time was under Austrian rule) in particular was close to the church of the Scalzi. The *Lista di Spagna*, at the head of which the church stands, was so named for the rows of embassy buildings that flanked it. Embassies were sequestered in Cannaregio to discourage contact between foreign agents and the Venetian nobility, and to minimise abuse of the exemption from customs duties that foreign diplomats enjoyed (see Talbot, "French Ambassador", p. 32).

fu per la nascita del nato Arciduca Leopoldo, figlio del regnante Cesare,<sup>3</sup> per il qual motivo ancora diede a' detti personaggi et ad altri di qualità lautissimo banchetto, e tutto il giorno per il di lui palazzo copiosissimi rinfreschi, ed a' poveri fece dispensare pane e vino, terminando l'allegrezze la sera con superbissima festa di ballo e illuminatione copiosissima di cere per tutto il palazzo al quale fu infinito il numero di maschere.

\* 279

[2-9.V.1716, f. 3]

Il lunedì poi e martedì posta in pomposissima mostra la merceria ed attilata-si tutta la città in portamento di allegrezza con maschere, seguì l'ingresso delli due Eccellentissimi fratelli Zuan Francesco e Giovanni Querini alla dignità procuratoriale conferitoli,<sup>1</sup> e furono accompagnati da un pienissimo applauso non meno dalle lingue degl'ammiratori concorsivi, che dalle penne de' poeti, che da' torchi fecero uscire le più melodiche voci del Parnaso.<sup>2</sup>

\* 280

[9-16.V.1716, f. 3]

La scaduta domenica fu replicato a sodisfattione di quell'uditorio dalle figlie cantanti dell'Ospedaletto il nuovo vespero<sup>1</sup> composto dal loro nuovo maestro, Signor Antonio Polaroli, che nell'idea musicale si mostra vero figlio del suo rinomato padre.

---

<sup>3</sup> An *avviso* written by Piero Carrara of Sant'Apponal (f. 2) on 2.V.1716 carries this commentary: "Dimani l'eccellentissimo Signor Ambasciatore Cesareo farà cantare solenne *Te Deum* nella chiesa de padri carmelitani scalzi per la nascita del Serenissimo Arciduca". The following week's account offers one of the rare instances in which an *avviso* actually exceeds *Pallade Veneta* in the quantity of musical detail provided. A report by Pietro Donato at San Moisè (f. 1) on 9.V.1716 reads as follows: "Domenica mattina questo Signor Ambasciator Cesareo, Conte Giovanni Battista di Colloredo, fece cantare solenne messa e *Te Deum* con esquisita musica nella chiesa de' padri carmelitani scalzi, sotto una triplicata salva de mortaretti coll'intervento di Sua Eccellenza, e di molti cavalieri alemani et italiani sudditi dell'Augustissimo Imperatore, in rendimento di gratie a Dio della nascita del Serenissimo Arciduca, a poscia diede al suo palazzo un lauto pranzo a Monsignor Nunzio Aldrobandini, Signor Conte de Bassis, Generale delle Poste dell'Impero in Italia, et alli suddetti cavalieri. Per tutto il suddetto giorno fece Sua Eccellenza correre una fontana di vino e dispensar denaro, pane e vino alli poveri della contrada di San Stin, e la sera fu illuminato tutto il suddetto palazzo, si al di dentro, che al di fuori, come anco tutto il giardino, e nella sala vi fu un'armoniosa sinfonia d'ogni sorte di stromenti, et un continuato concorso di maschere, a quali furono dispensati copiosi e generosi rinfreschi, e questo nobile divertimento durò quasi tutta la notte".

\* 279

<sup>1</sup> Giovanni (Zuan) Francesco Querini had been named a procurator on 16 February, while Giovanni as appointed on 8 March.

<sup>2</sup> These "melodiche voci" were probably raised in poetry devoid of a musical setting, for encomiastic poetry was a frequent concomitant of such events in thie era.

\* 280

<sup>1</sup> The only surviving sacred works of Antonio Pollarolo are three motets in DDR-B 30260. Also



[16-23.V.1716, ff. 1-2]

Sia solo e sufficiente motivo all'attenzione della virtuosa curiosità la maestosa comparsa fatta da Sua Serenità e Serenissima Signoria il mercoledì dopo pranzo nella ducale basilica, ove si cantarono solenissimi vesperi musicali onorando l'Ascensione al cielo del Redentore trionfante [...] Nello stesso giorno<sup>1</sup> poi s'aprì nella piazza San Marco<sup>2</sup> il teatro magnifico della Sensa,<sup>3</sup> in cui esposto quanto di ricco hanno l'artifici più civili della dominante resterà per tutti li giorni seguenti esposto [...] Il giovedì poi allestito secondo il solito, il regio Bucintoro<sup>4</sup> vi salì sopra il Principe Serenissimo ed il porporato suo accompagnamento, e fra mille «viva»<sup>5</sup> festosi del popolo, fra il fragor di moltissime liete trombe e fra l'applausi bondanti di bande militari si conferì al Lido rinovar l'annuale spozalizio del Mare Adriatico, che onora come a sua regina perpetua, con bacci ossequiosi de' suoi flutti il piede di questa regnante republica; indi passato alla chiesa di San Nicolò de' padri cassinesi, assistì alla messa pontificalmente celebrata e da' musici della capella ducale cantata.

[23-30.V.1716, f. 1]

[Le città d'Italia] non ponno havere incontrato la singolarità d'onesti divertimenti, e insieme dilettevoli, che in essa incontrario, quivi frequenti giornate di maschere per l'occasioni liete che di quando in quando l'appresentano, quei trat-

---

recorded as lost are two oratorios for the Ospedaletto — *Sacrum amoris novendiale in Dei partiture virginis gloriam* (1716) and *Sterilis fecunda* (1717) — both on libretti by Giacomo Cassetti (see Termini, “Antonio Pollarolo”, *The New Grove*, XV, 44f.). Nonetheless, Pollarolo should have composed an extensive repertory of sacred music for the institution over the 27 years of his contact with it. Niccolò Porpora, Pollarolo's successor as *maestro*, wrote, in a letter to the congregation that bears the date of presentation 4.I.1744/5, that his duties required him “di comporre un vespero nuovo un cadaun'anno con suoi mottetti ed antifone” as well as to teach singing four times a week. Porpora goes on to say, “Ma oltre del vespero da me scritto tutto nuovo, a misura del bisogno ho scritto nel tempo di mesi undeci molte altre composizioni,” and he appends a list that includes a *Miserere*, *Mass*, *Credo*, and four motets for Holy Week; three settings of *Regina coeli* and three motets for Easter; one setting each of *Deus in Adjutorium*, *Dixit [Dominus]*, *Laudate [pueri]*, *L[a]etatus [sum]*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem*, and the *Magnificat*, as well as four motets and four settings of the *Salve [Regina]* for Assumption; and a *De profundis*, *Confitebor*, *Beatus Vir*, *Memento Domine David*, four settings of the *Alma Redemptoris [Mater]*, and four motets for Christmas (Ellero, *Arte*, pp. 127-29).

<sup>1</sup> *i.e.*, 20 May.

<sup>2</sup> The words “Chiesa Ducale” instead of “Piazza San Marco” in the original are clearly in error.

<sup>3</sup> During the Fair of Ascension (Sensa) merchants and guilds covered the Piazza with wooden stalls that displayed their wares and handiwork.

<sup>4</sup> The golden barque of the doge.

<sup>5</sup> No quotation marks in original.

tenimenti quasi quotidiani, non meno nei luoghi sagri che nell'accademie che si fanno da' nobili e cittadini dilettranti qui la notte sino, o sia vernale, ed ha li teatri aperti, o sia estiva, come di presente, e s'odono e in terra e in questi canali concerti musicali di armoniosi istromenti e voci che, cantando, conciliano dolcezza ai riposi che poi si prendono.

\* 283

[23-30.V.1716, ff. 2-3]

Il lunedì il tempio de' padri carmelitani<sup>1</sup> fu rippieno di divoto e scielto concorso per onorare quella grande serafina di carità, Santa Maria Maddalena de' pazzi, di cui si celebrò ivi con musica l'ingresso nell'empireo.

Martedì parimenti nella nuova chiesa de' filippini il concorso fu non meno copioso che nobilissimo per la festività di San Felippo Neri, celebrata con musica solenne, e recita di panegirico che'infervorò la devozione verso un santo di tanto merito.

\* 284

[30.V.-6.VI.1716, ff. 1-2]

Calò perciò domenica mattina nella ducale la publica maestà, e celebrando pontificalmente la messa con solenissima musica, Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Patriarca si cominciò a venerare la Vergine gloriosissima nella sua prodigiosa imagine [...]

Oltre tale impegno di religiosità si distinta, la città visitò per tutto il triduo delle Pentecoste la chiesa dello Spirito Santo, in cui si fece solennissima musica; né fu poco il concorso all'isola di Santo Spirito, dove anco si terminò la novena di San Diego [...]

Nel sudetto triduo l'eccellenza del Signor Alvese Foscarini quondam Francesco, nel suo palaggio sontuosissimo alla Malcontenta<sup>1</sup> sopra la Brenta diede un'giocondissimo trattenimento al Principe Elettorale di Sassonia, havendo fatto godere al medesimo festini, serenate, giostre, e cacie de' torri nel che tutto spicò la magnanimità del sudetto patricio.<sup>2</sup>

---

\* 283

<sup>1</sup> *Detto* degli Scalzi.

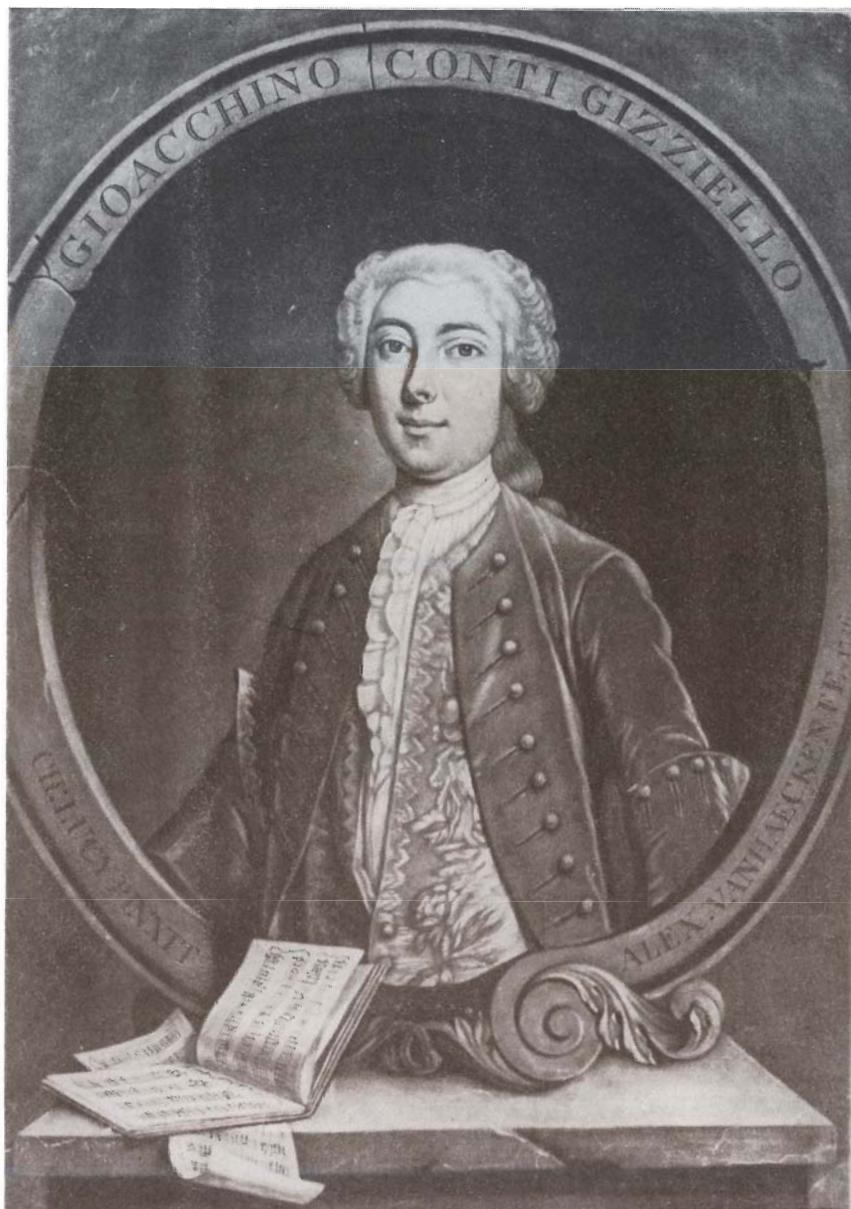
\* 284

<sup>1</sup> The Foscarini Villa "Malcontenta" was built by Palladio in 1559-60 and had been the site of a magnificent reception for Henry III of France in 1574 (Lorenzetti, *Venice*, p. 867).

<sup>2</sup> An *avviso* by Pietro Donado (f. 1) dated 6.VI.1716 gives this briefer account of the same events: "Lunedì l'Eccellenza del Signor Alvise Foscarini diede al Serenissimo Principe Elettorale di Sassonia al suo palazzo situato su la Brenta un lautissimo pranzo, doppo le diede il divertimento d'una giostra, e nel giorno seguente quello d'una festa de tori".



21. Coli and Gherardi: *Giove e Pallade dividono il Caos* (Jupiter and pallas separate Chaos), also from the library of San Giorgio Maggiore.



22. Gioacchino Conti *detto* Gizziello in an engraved copy by Alexander Vanhaecken (1736) of a painting by Charles Lucy.

\* 285

[20-27.VI.1716, ff. 1-2]

[In questa stagione] si fanno laute cene, viaggiando in barche per essi [canali lagunari] dilettaresi l'udito, porgendolo alle voci e sinfonie che riempino l'aria di dolcissime melodie musicali [...]

Tanto seguì domenica in Murano, dove concorse gran parte di questa città a vedere la sontuosissima processione fattavi in onore del venerabile, ed in Burano per solennizzare il martirio di Sant'Albano, protettore di quell'isola, facendo visi non meno vaghissimo apparato che celebre musica, e pero chi puo dire quanto piacere habbino dato tali funzioni a quei tanti che vi si conferirono.

Mercordí che godimento non hebbe in varie chiese questo popolo tanto divoto del Battista di cui solennisosi la nascita. Fu ricreato da esquisita musica San Giovanni Laterano, dilettao nella vista di ricchi apparati in San Giovanni in Bra-gora ed a San Marcuola.

\* 286

[20-27.VI.1716, f. 2]

[Venerdì] Visitò quel tempio [dei Ss. Giovanni e Paolo] il Principe Serenissimo, e lo seguì la processione cospicua delli 2 cleri e scole grandi, essendovisi poi fatta musica a piacevole e divoto trattenimento del concorso che vi fu.

\* 287

[27.VI.-4.VII.1716, ff. 1-2]

Quindi è che lunedì, celebrandosi l'ingresso trionfale nell'Empireo de' Ss. Pietro e Paolo, che sono li garranti principali della Fede per cui si fa guerra, concorse la città tutta al loro tempio patriarcale<sup>1</sup> per impegnarli al patroncinio dell'armi veneti, e Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Patriarco, facendo fra più chori musicali le sagre pontificali funzioni, avvalorò col suo favore la divotione del suo divotissimo gregge.

\* 288

[27.VI.-4.VII.1716, f. 2]

Il giovedì pure dedicato alla memoria della visitazione della Vergine Madre,

---

\* 287

<sup>1</sup> San Pietro in Castello.

tutto il popolo fece gran festa, dividendosi parte alla chiesa dell'Umiltà, parte alla Pietà,<sup>1</sup> ammirando quelle figlie nelle sagre musicali salmodie.

\* 289

[27.VI.-4.VII.1716, f. 2]

Domenica col solito sfarzo delle loro maestose peote, gli signori bombardieri andarono a San Giovanni in Torcello<sup>1</sup> a venerare con solenne musica il capo della loro tutrice Santa Barbara.

\* 290

[27.VI.-4.VII.1716, f. 2]

Lunedì riuscì molto solenne alla Celestia l'assumere che fece l'abito claustrale una figlia del Nobil Huomo Signor Mattio Pizzamano quondam Nicolò, essendosi fatto vago apparato e musica, non senza un grande concorso di nobiltà.

\* 291

[4-11.VII.1716, ff. 2-3]

Certo è che venerdì per null'altro andarono li musici della ducale capella ad onorare colle loro armonie il vescovo San Paterniano, di cui celebravasi la festa nella sua chiesa,<sup>1</sup> se non per publico rendimento di gratie d'una vittoria navale riportata contro Bisantio nell'anno 1651<sup>2</sup> sperisi dunque che quest'atto d'annuale divota gratitudine sia un efficace intercessione per ottenere nuovi vantaggi [...]

La notte si godono su quest'acque col favore di Cintia<sup>3</sup> lietissime serenate, e sul finire del giorno si portano li sfacendati ricrearsi nell'attender al giuoco del pallone a San Giacomo dell'Orio, dove il concorso è foltissimo.

---

\* 288

<sup>1</sup> The full name of this institution was Santa Maria della Visitazione.

\* 289

<sup>1</sup> Cf. \*235.

\* 291

<sup>1</sup> The church of San Paterniano was in the *sestier* of San Marco, near the parishes of Sant'Angelo and San Luca.

<sup>2</sup> Under the command of Luigi Mocenigo, the Venetians defeated the Turks in the battle of Paros.

<sup>3</sup> "Col favore di Cintia" means "by moonlight" (the moon was the emblem of Cynthia [Diana]).

[25.VII.-1.VIII.1716, ff. 1-2]

Domenica in quello [tempio] di Sant'Anna che ricreazione succosa non s'ebbe, poiché si godé solenissima musica ed ebbe l'occhio in che deliciarsi, mirando la magnificenza dell'apparato ed il nobilissimo concorso che vi fu.

Mercordí si replicò tale godimento nella chiesa di Santa Marta,<sup>1</sup> né vi è chi non sappia il misto diletto che s'ebbe in quel santuario e di scieltissima musica, e di richissimo adobbo, e di numerosissimo concorso, che in terra et in acqua giva freschieggiando in quell'allegro termine della città. Nemen venerdì e sabato mancarono simili trattenimenti, poiché nel primo si fece musica a San Fantino in culto di esso titolare [...]

[1-8.VIII.1716, f. 2]

Martedì in San Domenico di Castello, in Ss. Giovanni e Paolo<sup>1</sup> ed in altri tempii che non si fece non solo da quei religiosi ma dal copiosissimo popolo che vi si portò divoto per onorare tal santo, in tutti vi furono sontuosi apparati ed atti splendidissimi di vera religione, che si have[v]a a dire della festività della Trasfigurazione del Salvatore fatta nella chiesa di questo titolo e negl'Incurabili. In quella [chiesa di San Salvatore] quei canonici regolari, facendo le loro funzioni pontificalmente, scielsero anco li musici e suonatori più rinomati, perché riuscisse, come fu, la solenità veramente cospicua. In quella [chiesa] poi degl'Incurabili,<sup>2</sup> basti dire che fu cantato da quelle figlie un nuovo vespero del Maestro Polaroli,<sup>3</sup> e così dirassi che il numeroso concorso d'uditori non poteva bramare trattenimento maggiore per accendersi di devotione.

[8-15.VIII.1716, f. 1]

Tutto il furore del caldo però non poté fare che non fosse domenica alli pri-

---

\* 292

<sup>1</sup> The church and convent of Santa Marta stood where the railway docks are today, in what was then a district inhabited by poor fishermen. On the night of this festival the aristocracy joined with the local inhabitants in a gala feast (Lorenzetti, *Venice*, p. 561).

\* 293

<sup>1</sup> Ss. Giovanni e Paolo is a Dominican institution.

<sup>2</sup> The church attached to the Ospedale degl'Incurabili was also called San Salvatore. Cf. \*248.

<sup>3</sup> Not a single psalm by C.F. Pollarolo is listed in *Grove*; one Magnificat for eight voices and orchestra is in D-B 17741.

mi vesperi come pure lunedì,<sup>1</sup> ripieno il gran tempio di San Lorenzo di tutta la nobiltà e di copiosissimo popolo, tutti ammirando e la doviziosità dell'apparato, e [la] sontuosità di grandissima musica, e copiosità di rinfreschi fatti dispensare da quell'illustrissime claustrali, che in ogni loro attione compariscono le gran dame che sono.

\* 295

[8-15.VIII.1716, f. 1]

Mercordí pure a Santa Chiara si fece divota solennità per la Vergine seraffica titolare, con non poca musica e divoto concorso. Giovedì maggiore fu la solennità in San Cassiano,<sup>1</sup> dove con gran musica e vistoso apparato l'onorò quel martire titolare.

\* 296

[8-15.VIII.1716, ff. 1-2]

La festività poi di sabbato tolse con raggione la mano a tutte le altre precedenti, poiché, celebratasi l'Assunzione di Nostra Signora, Sua Serenità coll'Eccellentissimo Senato adorò nella ducale basilica, assistendo alla messa cantata ed oltre le molte e molte chiese, messe per essa in esultanza quella della Celestia,<sup>1</sup> spicò sopra tutte e per l'eccellenza della musica che vi si fece, e per il maestosissimo apparato e per il nobilissimo concorso.

\* 297

[8-15.VIII.1716, f. 4]

Con espresso venuto qui alle 3 della notte del mercordí, venendosi il giovedì

---

\* 294

<sup>1</sup> August 10 was the feast of San Lorenzo.

\* 295

<sup>1</sup> *i.e.*, in the church of San Cassiano.

\* 296

<sup>1</sup> Assumption was a paramount feast at this convent church because it was named in honour of "Celestial Mary", *i.e.*, Mary assumed into Heaven. According to an account of the same feast in 1743, "Per esser vigilia dell'Assunta, si fece la solenne musica alle monache della Celestia, e vi fu per maestro il Cordans, mediocrementemente bravo, questo era stato frate di San Francesco [della Vigna] indi sacerdote secolare e maestro di musica" (G. Zanetti, "Memorie", p. 144). No records of musical interest from this now demolished church survive. Bartolomeo Cordeans served as *maestro di musica* at the Ospedale dei Derelitti in 1733 in substitution for Antonio Pollarolo (Ellero, *Arte*, p. 52).



spedito dall'eccellentissimo veneto ambasciatore in Vienna a questo serenissimo publico, si ha la disfatta dell'essercito turco in Ungheria data dagl'imperiali<sup>1</sup> di tutto il cannone e bagaglio per il che giovedì mattina coll'intervento di Sua Serenità ed Eccellentissimo Senato fu cantato solenne *Te Deum* nella ducale in rendimento di grazie.<sup>2</sup>

\* 298

[15-22.VIII.1716, f. 2]

Mercordí in Sant'Alvise si fece musica sontuosa ed apparato nobilissimo in veneratione di quel santo vescovo tolesano. Giovedì pure in Murano con vago apparato e celebre musica si venerò nella sua chiesa il Sant'Abbate Bernardo e in ciascuna di tali festività fu non meno nobile che copioso il concorso.

\* 299

[29.VIII.-5.IX.1716, f. 1]

Nella corrente cominciò domenica a continuare le sue assidue religiosità, mentre nelle chiese domenicane ne venerò con molta pietà Santa Rosa di Lima, stella

\* 297

<sup>1</sup> The Venetians were jubilant about this defeat because they were currently engaged in battle with the Turks at Corfù.

<sup>2</sup> Antonio Benigna ("Memorie", f. 2<sup>v</sup>) left this account for 13.VIII.1716: "Si cantò il *Te Deum* nella ducale [cappella] di San Marco per la vittoria completa havuto il Serenissimo Principe Eugenio di Savoia, tenente general di Sua Maestà Cesarea e Cattolica Carlo Sesto Imperator li 5 medesimo [i.e., agosto] a Carlovitz contro Turchi [...]"

Benigna reports the performance of many a *Te Deum* not cited in *Pallade Veneta* (partly perhaps related to the inconsistency of surviving materials). His report for 27.VIII.1716 (f. 3), relating to the same victory, is particularly noteworthy: "Sua Eccellenza Giovanni Battista Colloredo Ambasciator Cesareo (benché incognito) nella chiesa de' reverendissimi padri carmelitani scalzi fece cantare solenne *Te Deum* in musica per la contratta vittoria. Il doppio pranso fece festa nel suo palazzo con fontane di vino e gettar soldi e pane al popolo; la sera fece una solenne serenata nel suo casino con rinfreschi e maschere". Termini ("Pollarolo", I, 105) linked Carlo Francesco Pollarolo's serenata *Fede, Valore, Gloria, e Fama* with this occasion. Because the serenata preceded the opening of the autumn opera season, it marked the singing debut of Faustina Bordoni, who sang in the role of Fede (with Stefano Romano as Valore, Giovanni Battista Minelli as Gloria, and Giuseppe Boschi as Fama). Cicogna (*Saggio*, p. 308) reports the cantata under the title *Cantata a quattro voci fattasi in Venezia la sera del 27 agosto 1716, nel giardino del palazzo di Sua Eccellenza il Signore Conte Colloredo Ambasciatore di Sua Maestà Cesarea e Cattolica in occasione delle feste celebratesi per le vittorie riportate in Ungheria dalli armi dell'Augustissimo Imperatore Carlo VI, Re delle Spagne, ecc.* (in which the music is attributed to Pollarolo), and the libretto is found in I-Vnm Misc. 2669.6. (The victories in Hungary were those of Prince Eugene at Peterwardein [Petrovardin] and Temesvar). An enduring association between the Pollarolo family and the church of the Scalzi and its affairs is suggested by the fact that Carlo Francesco's son Giuseppe asked in his will to be buried with his father in that church (Termini, *op. cit.*, p. 107). The première of Pollarolo's *Ariodante* (libretto by Salvi), in which Bordoni made her opera debut, was reported in an *avviso* (ff. 1-2) by Pietro Donado dated 21.IX.1716 (I-Vas, Inquisitori di Stato, Busta 706).

Benigna also reported (*op. cit.*, f. 3) that a *Te Deum* was a sung at San Marco on 10.IX.1716 to celebrate the end of the Turkish siege of Corfu on 20 August.

di santità ch'indora il Cielo del Perú, ed il mercordí, giovedì, e venerdì non restò oziosa in simili religiosi, poiché nel primo fu solennità nella Patriarcale,<sup>1</sup> correndo l'anniversario della dedizione; nel secondo si fece vaga festività in Giudeca onorando la martire Santa Euffemia; e nel terzo s'udí solenne musica in San Moisé.

\* 300

[29.VIII.-5.IX.1716, f. 2]

Lunedí, fra lo splendore di nobile apparato e lo strepito dolce di musica grandiosa in San Matteo di Murano, prese l'abito claustrale una figlia del fu Nobil Uomo Alessandro Carminati, e martedì si fece la stessa funzione alle Vergini d'una figlia del Nobil Uomo Giacomo Pasqualigo de Girolamo.

\* 301

[5-12.IX.1716, f. 1]

Domenica in San Zaccaria si fece festa sontuosissima con nobilissimo apparato e musica esquisitissima del tanto celebre Cavaliere Venascese per la Traslazione del sagra corpo di quel profetta che ivi venerato conservasi.

\* 302

[5-12.IX.1716, ff. 1-2]

Martedì poi, dedicato alla Natività di Nostra Signora, Sua Serenità ed Augusto Senato adorola<sup>1</sup> nella ducale, dove intervenne alla solenne messa cantata in musica, terminata la quale li musici in gran parte passarono alle Vergini,<sup>2</sup> dove si fece grande solennità a cui non mancò un numeroso concorso di nobiltà e popolo, il quale visitò anco la capella detta della Pace<sup>3</sup> in Ss. Giovanni e Paolo, dove pure si solennizzò la sudetta nascita [...]

---

\* 299

<sup>1</sup> San Pietro in Castello.

\* 302

<sup>1</sup> *i.e.*, adorarono la Vergine.

<sup>2</sup> Santa Maria delle Vergini.

<sup>3</sup> The Cappella della Madonna della Pace had existed for centuries, but the relatively recent addition of paintings by Bartolomeo Letterini (see Zanetti, *Descrizione*, p. 249) suggests that it was still very much a place of public importance.

\* 303

[12-19.IX.1716, f. 3]

Per il giorno delli 28 resta stabilito il solennissimo vestiario di 6 figlie nobili nell'illustrissimo monastero di San Zaccaria, e però vi sarà un sontuosissimo apparato e musica celebrima.

\* 304

[26.IX.-3.X.1716, ff. 1-2]

Domenica concorse poco meno che tutta [la nobiltà] nella solennità celebrata in Giudecca con musica ed apparato in onore di Ss. Cosma e Damiano, e lunedì riempì il celebre tempio di San Zaccaria numero assai grande de cavallieri e dame, quali assistirono all'già accennato vestiario di monache di due figlie di Misser Andrea da Leze, Cavaliere e procuratore, una di Alvise Zusto quondam Angelo e l'altra di Bortolo Moro quondam Santo, come pure una d'Iseppo Diedo quondam Gasparo ed una di Francesco Donà fu di Misser Piero, Procuratore, essendosi fatta quella funzione fra il splendore di ricchissimo apparato et adornamento di quel sacro luogo e coll'armonia esquisitissima di più chori musicali.

\* 305

[26.IX.-3.X.1716, f. 2]

Mercordí, giorno festivo del toro per onorare l'insigne dottore di Santa Chiesa San Girolamo al di lui tempio, fu grande il concorso, essendovisi parimenti fatta musica solenne.

\* 306

[3-10.X.1716, ff. 1-2]

Domenica, poiché celebratasi la festività del Rosario, vi fu musica in San Domenico di Castello e vaghissimo apparato, a cui non fu inferiore quello che adornò il tempio di Ss. Giovanni e Paulo, dove si fece solennissima processione per la stessa solennità [...] Martedì in San Giremia vi fu parimenti solennissima musica in onore di San Magno, il di cui sacro corpo ivi riposa, venerandolo la città per uno de suoi tutelari.

\* 307

[10-17.X.1716, f. 2]

Giovedì li medesimi seguirono l'orme di Sua Serenità, che havendo colleg-

gialmente visitata la chiesa delle Teresie per venerare la Seraffica del Carmello loro madre, si tirò dietro quantità di devoti, li quali passorono anco alli Carmini ed alli carmelitani scalzi, allettati non meno della divozione che della solenne musica che in detti tempii si fece in onore della santa sudetta.

\* 308

[24-31.X.1716, f. 2]

Vanno seguendo le recitte comiche e musicali in questi teatri con pieno concorso de' spettatori, che passano le prime ore della notte in quel onesto divertimento per rendersi meno tediose l'altre, che si contano inanzi di veder il sole, che sempre più tardi spunta far nascer il giorno.

\* 309

[24-31.X.1716, f. 4]

Mercordí sera chiamata dai reggi tumuli di Ponto, *La regina Arsilda*<sup>1</sup> comparve sulle scene di Sant'Angelo ravvinata dall'idee poetiche e musicali, e v'incontrò tale applauso che se gl'è prognosticata una grande fortuna.

\* 310

[31.X.-7.IX.1716, ff. 1-2]

Domenica, giorno dedicato all'onore di tutta la corte celestiale, Sua Serenità e Serenissima Signoria gli rese l'anniversario culto nella ducale, assistendo alla messa solenemente cantata, e la città tutta s'affollò al tempio dedicato a tutti li cittadini beati,<sup>1</sup> dove fu grandiosa la musica e dovizioso l'apparato.

\* 311

[31.X.-7.XI.1716, f. 4]

Mercordí, festa di San Carlo e giorno del nome dell'Augustissimo Impera-

---

\* 309

<sup>1</sup> Vivaldi composed the music for *Arsilda, regina di Ponto*. The libretto was by Domenico Lalli. Approval to print the libretto was granted on 18.X.1716 (Tiepolo, "Vivaldi", p. 63). Two versions of the score survive in I-Tn Foà 35.

\* 310

<sup>1</sup> Ognissanti; the feast was All Saints'.

tore,<sup>1</sup> l'Eccellenza del Signor Ambasciator Cesareo<sup>2</sup> fece solennemente cantare il *Te Deum* a scielti chori di musica nella chiesa de' padri carmelitani scalzi, rendendo così grazie a Dio per l'acquisto di Temisvar,<sup>3</sup> fatto dall'armi del suo sovrano, e però il concorso a tal funzione fu grande, essendovi intervenuti il Principe Elettorale di Sassonia<sup>4</sup> e Nuncio Ponteficio con altri principi, ministri, dame e cavalieri, quali tutti furono a lauto pranso che diede Sua Eccellenza, ed alla sera, doppo la dispensa di pane e vino al popolo, si vidde illuminato il palazzo dentro e fuori, ed altra musica e sinfonia;<sup>5</sup> furono dati al numeroso concorso delle maschere copiosi rinfreschi d'ogni sorte.<sup>6</sup>

\* 312

[21-28.XI.1716, f. 1]

Benché a dir più giusto, entro la stessa dominante vi è stato in questa settimana un divertimento stimabile sopra tutti li accenati; questo cominciò domenica in chiesa di San Martino, dove celebratasi la festività di Santa Cecilia, protettrice de' musici, vi andorono non solo tutti quelli della ducale capella, ma quanti si trovano ancora ad eccheggiare melodie in questi teatri, e vi cantorono messa e vespero solenissimo, essendovi concorso a ricrear sí piamente quasi tutta la città.

\* 313

[28.XI.-5.XII.1716, f. 1]<sup>1</sup>

Queste [azioni di pietà] incominciarono il lunedì, già dedicato all'onore dell'innamorato della croce Sant'Andrea apostolo, al di cui tempio vi concorse quasi tutta la città, e vi si fece sontuosa musica [...]

\* 311

<sup>1</sup> Charles VI reigned from 1711 to 1740.

<sup>2</sup> Giovanni Battista Colloredo.

<sup>3</sup> The town of Temesvar (now Timisoara) in the Banat (*i.e.*, the frontier province of Serbia; it included Belgrade) had been in Turkish hands since the sixteenth century. Although it was taken from the Turks by Prince Eugene of Savoy in 1716, it was not officially Austrian until the Peace of Passarowitz was concluded in 1718.

<sup>4</sup> Frederick August.

<sup>5</sup> The occasion suggests the appropriateness of a serenata, as these were thought particularly suitable for nameday festivities, but no work can at present be associated with this event.

<sup>6</sup> Benigna ("Memorie", f. 3v) records that a *Te Deum* was sung at San Marco on 22 October 1716 to celebrate the victory of Temesvar.

\* 313

<sup>1</sup> For the context see \*A44.

\* 314

[5-12.XII.1716, ff. 1-2]

Domenica però alli tempj di San Nicolò di Castello e [quello] nel fondo della città all'occidente<sup>1</sup> fu grande assai il concorso de' popoli, essendosi nel primo fatta solenne musica e nell'altro sontuosa festività in onore di quel santo titolare, il quale fu venerato anco da Sua Serenità collegialmente nella capella del Palazzo Ducale, dove si cantò solenna messa da tutti li musici della ducale basilica.

\* 315

[5-12.XII.1716, f. 2]

Martedì, oltre la grande solennità fattasi alla Vigna,<sup>1</sup> alli Frari<sup>2</sup> e alla scola grande della Misericordia in venerazione dell'Immacolata Concezione della Vergine Santissima, il Principe Serenissimo nella ducale assistì a solennissima messa in musica, doppo cui intervenne alla processione fatta all'immagine prodigiosa di Nostra Signora, esposta per tutto il giorno fra divota pompa sopra l'altar maggiore.

\* 316

[5-12.XII.1716, f. 4]

Li giesuiti, sempre grandiosi nell'attioni pubbliche di pietà e religione, mercoledì nel loro tempio<sup>1</sup> con musica, apparato, e panegirico solennizzarono la festa del beato Francesco de Regis, figlio di quell'insigne religione, ultimamente beatificato dal pontefice regnante.<sup>2</sup>

---

\* 314

<sup>1</sup> There were three churches in Venice dedicated to San Nicolò di Bari, whose feast was celebrated on December 6. Although a former church of San Nicolò di Bari was in Castello, it is clearly San Nicolò del Lido that is the first named of this clause, for this is the church that the Doge traditionally and ceremoniously attended on this feast. San Nicolò dei Mendicoli (the "altro" of this description) was found in a poor quarter on the western side of the city. In the distinction between "solenne musica" and "sontuosa festività", the author may imply the extent to which social class could influence the manner in which one celebrated a feast.

\* 315

<sup>1</sup> San Francesco della Vigna.

<sup>2</sup> Santa Maria Gloriosa de' Frari, a Franciscan institution.

\* 316

<sup>1</sup> Santa Maria Assunta was rebuilt after its acquisition by the Jesuits in 1657 and was popularly known henceforth as the "Gesuiti").

<sup>2</sup> Clement XI served as Pope from 1700 to 1721.

\* 317

[19-26.XII.1716, ff. 1-2]

Giovedì sera calò nella ducale [cappella] Sua Serenità e Serenissima Signoria, dietro a cui s'addorò tutta la nobiltà e gran parte del popolo; riempita quella basilica d'affetti divoti, fu adorato Giesú nato, in di cui memoria e lode fu cantata solenissima messa pontificale, e vi gorgheggiorono li più scelti musici, e vi si udirono le più armoniose sinfonie.

\* 318

[19-26.XII.1716, f. 3]

La sera della Vigilia di Natale il reverendo capitolo di San Bortolamio si portò processionalmente al Fontico de' Todeschi,<sup>1</sup> e vi fece la solita annuale funzione, cantando la *Salve [regina]* ed augurando a quei signori mercanti prosperità nei loro negotii.<sup>2</sup>

\* 319

[2-9.I.1716/7, f. 1]

Mercordí seguí per tutte le chiese la solenne beneditione dell'acque, e la mattina calata Sua Serenità in San Marco, assistí alla messa solenne cantata in musica e s'uddí annunciare dal diacono con elegante discorso le feste mobili dell'anno corrente.

\* 320

[2-9.I.1716/7, ff. 1-2]

Venerdì poi festeggiò tutta la città in onore del suo protto patriarca San Lorenzo Zustiniano, il di cui sagro corpo<sup>1</sup> fu venerato esposto nella patricarcale<sup>2</sup>

---

\* 318

<sup>1</sup> The church of San Bartolomeo was near the Fondaco de' Tedeschi, the Rialto Bridge, and the Merceria—that is, in the center of the principal commercial area of Venice.

<sup>2</sup> This blessing of merchants may have been familiar at the time, but the use of chant in this situation comes as news.

\* 320

<sup>1</sup> San Lorenzo Giustiniani was the first Patriarch of Venice.

<sup>2</sup> San Pietro di Castello.

del Serenissimo Principe ed Augusto Senato, che assistí alla messa pontificalmente cantata da Monsignor Patriarca, degno successore di quel canonizzato prelado di cui è sí zelante immitatore.

\* 321

[2-9.I.1716/7, ff. 3-4]

Sono numerosi li soggetti esteri qualificati che sono giunti a questa dominante, e li piú considerabili però fra essi sono un nipote del re di Prussia, un principe d'Hassia Cassel e l'altro d'Hassia Dramastat<sup>1</sup> per godervi li divertimenti del carnevale che apertosi lunedì mattina ed assistite dal sereno dei giorni popolano le maschere questa dominante.

\* 322

[2-9.I.1716/7, f. 4]

Mercordí sera nel picciolo teatro di San Fantino andò in scena il drama intitolato *L'ambizione castigata*<sup>1</sup> con non poco applauso.

\* 323

[9-16.I.1716/7, f. 2]

L'accennato vestiario della figlia del Nobil Uomo Ser Daniel Morosini in Sant'Andrea è riuscito lunedì solenne, essendovisi veduto grande apparato e goduta musica grandiosa, assistí a tal funzione da numero infinito di nobiltà.<sup>1</sup>

\* 324

[9-16.I.1716/7, f. 2]

Oltre li avvisati principi di Prussia, d'Hassia Cassel e d'Hassia Darmestat,

---

\* 321

<sup>1</sup> This document is included because the two Hessian princes in question were important patrons of music at the time. Prince Philip, the younger brother of the Landgrave of Hesse Darmstadt, was governor of Mantua from 1714 until 1735, and as such was Vivaldi's employer from approximately 1718 to 1720. The erroneous inscription "Dramastat" in lieu of Darmstadt is a humorous reminder of the Venetian mentality at the start of Carnival.

\* 322

<sup>1</sup> *Umor in principessa, o sia l'ambizione castigata* was set by "diversi" on a libretto by Francesco Mazzari.

\* 323

<sup>1</sup> This event was announced in the issue of 2-9.I., on f. 4, but without reference to music.



è qui giunto anco il Duca di Guastalla,<sup>1</sup> e vanno ricreandosi nelli teatri ed altri carnevaleschi divertimenti con loro sommo contento.

\* 325

[9-16.I.1716/7, ff. 2-3]

In una delle sere cadute, uscendo certo signore dal teatro di Sant'Angelo, incontrò per mano di maschera sconosciuta un taglio in viso, non solo sfreggiavole, ma ancora mortale, senza che possa rinvenire la cagione di tale affronto.<sup>1</sup>

\* 326

[16-23.I.1716/7, f. 2]

Mercordí poi l'illustrissime claustrali di San Lorenzo, col solito splendore della loro magnificenza, celebrarono il martirio di San Sebastiano, in onore di cui fecero non solo ricco apparato ma ancora musica grandiosa, e però il concorso non fu meno nobile che copioso.

\* 327

[16-23.I.1716/7, ff. 2-3]

Domenica sera comparve per la prima volta sulle scene di San Giovanni Grisostomo *Alessandro Severo*,<sup>1</sup> chiamato dalle sue ceneri dalla [poesia] amenissima dell'illustrissimo Signor Apostolo Zen e dalle musicali notte del Signor Antonio Lotti, reso così godibile che già ha riportato tutto l'applauso.

\* 328

[23-30.I.1716/7, ff. 2-3]

Sabbato pure scorso nel teatro di Sant'Angelo hebbe principio il nuovo dra-

---

\* 324

<sup>1</sup> The Duke Antonio Ferdinando of Guastalla was the dedicatee of Vivaldi's *Incoronazione di Dario*, which was produced at the Teatro di Sant'Angelo during this season (cf. \*328).

\* 325

<sup>1</sup> This document is included to indicate the less elegant side of the social history of the Venetian theatres.

\* 327

<sup>1</sup> A complete score survives in UDI -Dib 2159/F/2 (Strohm, "Manoscritti", p. 48).

ma musicale in cui rappresentasi con magnificenza *L'incoronazione di Dario*,<sup>1</sup> che riescì con applauso.

\* 329

[6-13.II.1716/7, f. 3]

Martedì<sup>1</sup> sera nel teatro di San Giovanni Grisostomo si fece lietissima festa di ballo<sup>2</sup> a cui intervennero col Principe Elettorale di Sassonia<sup>3</sup> tutti li altri principi esteri e cavalieri di gran portata con sommo loro delecto.

\* 330

[6-13.III.1717, f. 2]

Il sudetto martedì<sup>1</sup> poi a ricreazione divota della sudetta pietà, il doppio pranzo si recitò musicalmente dalle vergini cantanti<sup>2</sup> della Pietà il vaghissimo oratorio del fu Maestro Gasparini intitolato *Anima rediviva*,<sup>3</sup> che riuscì mirabilmente con lode di quelle voci eleganti.

\* 331

[20-27.III.1717, f. 1]

Cominciò la mattina del detto giorno<sup>1</sup> a porre in pratica la divozione, atte-

---

\* 328

<sup>1</sup> Music by Vivaldi, libretto by Morselli (see also \*324). Approval for publication of the libretto was granted on 15.I.1716/7 (Tiepolo, "Vivaldi", p. 63). A score survives in I-Tn Giordano 38.

\* 329

<sup>1</sup> Shrove Tuesday.

<sup>2</sup> The one opera known to have been produced at San Giovanni Grisostomo during this season was Lotti's *Alessandro severo* (libretto by Zeno). The ball followed its performance.

<sup>3</sup> Frederick August.

\* 330

<sup>1</sup> The feast of Santa Francesca Romana.

<sup>2</sup> "Cantante", which is found in the original, is the feminine plural in Venetian dialect.

<sup>3</sup> This oratorio by Gasparini, who had left the Pietà's employ four years earlier, cannot be reconciled with any item from his known list of works (for the oratorios the most complete listing occurs in Rostirolla, "Gasparini", pp. 102-3). The fact that the work was by Gasparini rather than Vivaldi, who had succeeded to his position, raises a significant question about the acceptance of Vivaldi as a composer of sacred vocal music, particularly since much of Vivaldi's repertory of this kind, including the oratorios *Moses* and *Giuditta*, had been composed prior to this date. See also \*332.

\* 331

<sup>1</sup> *i.e.*, Palm Sunday.

so che comparve Sua Serenità e Serenissima Signoria nella ducale ad assistere alla solenne benedizione delle palme, poi intese cantata flebilmente da' musici l'istoria della Passione,<sup>2</sup> ed il doppio pranso udí nella stessa basilica la predica erudissima dell'insigne predicatore di Santi Apostoli, a cui applaudí la publica sapienza e diede lode il foltissimo uditorio, che gli fece corona, doppo di che, terminati li vesperi, si passò alla visita della chiesa della Pietà per l'acquisto della plenaria indulgenza, che v'è annessa a tal giorno annualmente.

\* 332

[3-10.IV.1717, f. 4]

Martedì doppo pranso le figlie cantanti del coro della Pietà recitarono con pieno loro applauso e compiuto compiacimento del numeroso uditorio un'oratorio del Signore Francesco Gasparini, fu loro maestro, intitolato *Maria Magdalene videns Iesum resuscitatum*.<sup>1</sup>

\* 333

[17-24.IV.1717, f. 2]

Terminata funzione sí pia, hebbe la pietà venerdì a leva occasione d'esserarsi in onore dell'empireo, poiché celebratasi la festa di San Giorgio Martire, li monaci cassinesi, che officiano il suo cospicuo tempio in isola, fecero solennissima musica, onde vi concorse gran parte di questa dominante per potersi promettersi nelle presenti emmergenzie il patrocinio di quell'Eroe del paradiso.

334

[17-24.IV.1717, f. 4]

Martedì fra lo splendore di nobile apparato e vaga musica nel Corpus

---

<sup>2</sup> Little is known about Passion oratorios in Venice beyond the fact that Giovanni Rovetta, who died in 1668, created some choruses to be used in conjunction with solo material of an undetermined nature in reenacting the story of the Passion. From the 1670's onward it was customary to have a spinet in the Basilica during Holy Week, and this suggests accompaniment of declamatory music particular to Holy Week, especially the Lessons on Wednesday, Thursday, and Friday. Although there is no surviving repertory to document actual practices, Don Vio reports that it was customary for presentations involving (a) choruses for the crowd scenes (*turbae*) and (b) distinct parts for one of the four Evangelists, Christ and a narrator to be given in all the sacred institutions of Venice both on Palm Sunday and on Good Friday. At the church of Ss. Giovanni e Paolo and at the Scuola di San Rocco there were specific provisions for Passion music; in the former case the performers were monks (*religiosi*), in the latter priests (*preti coristi*).

\* 332

<sup>1</sup> This revival of *Maria Maddalene videns Christum resuscitatum* (cf. \*229, \*233) is not noted in other sources.

Domini,<sup>1</sup> prese l'abito claustrale una figlia del Nobil Uomo Signor Alvisè Vendramin quondam Andrea, e fu numerosa la nobiltà ch'intervenne a tal funzione.

\* 335

[10-17.VII.1717, f. 1]

Mercordí, a rendere al dottore porporato seraffico il culto dovutogli per l'eminente Sua Santità, e venerdí, ad adorare nelle chiese carmelitane la Gran Vergine Madre d'Iddio<sup>1</sup> [...] nella propria chiesa ed in quella de' scalzi si fece sontuosa musica.

\* 336

[10-17.VII.1717, f. 2]

Martedì venturo nella chiesa de' padri teatini<sup>1</sup> seguirà con funebre pomposo apparato e sontuosa musica l'essequie all'Eccellenza del fu Signor Gioseppe Nicolao, Conte Cavalier Palatino di Livonia,<sup>2</sup> maggiordomo maggiore di Sua Altezza Reale di Polonia ed Elettorale di Sassonia, che qui si trattiene, e però tal funzione sarà molto grandiosa.

\* 337

[31.VII.—7.VIII.1717, f. 2<sup>1</sup>]

La sontuosissima solennità poi che fu fatta venerdí<sup>2</sup> in San Salvatore non vi è chi non la sappia per la pompa dell'apparato e la singolarità della musica intorno da ogni parte della dominante un nobilissimo concorso senza dire l'altra [solennità] celebrata agl'Incurabili, dove quelle figlie cantanti, con un vespero nuovo del Signor Polarolli, fecero assaggiare per quanto si può, al copiosissimo uditorio qualche specie delle celesti melodie.

---

\* 334

<sup>1</sup> The church and convent of Corpus Domini stood where part of the railway station now is.

\* 335

<sup>1</sup> The feast of Maria del Carmelo was celebrated on 16 July.

\* 336

<sup>1</sup> The Theatine order was situated at the church of San Nicolò di Tolentino.

<sup>2</sup> Livonia was placed under the protection of Poland in 1699.

\* 337

<sup>1</sup> The right-hand edge of this document has been damaged by rodents.

<sup>2</sup> This was the traditional feast of the Transfiguration.

\* 338

[7-14.VIII.1717, f. 2]

Il santo levita<sup>1</sup> [...] è stato onorato nella sua chiesa martedì da tutta la città, ch'esultò di vedere l'insigne culto prestatoli da quell'illustrissime claustrali<sup>2</sup> così nella pompa di richissimo apparato, come nella sontuosissima armonia di sceltissima musica.

\* 339

[21-28.VIII.1717, f. 1]

Concorrevano a validare questa fiducia li cittadini beati, che qui s'onorano colle loro intercessione, ed in questa settimana sarà il primo a proteggere la nostra causa San Filippo Benicio,<sup>1</sup> dacché lunedì con solennissima musica e concorso di devoti copiosissimo fu venerato nella chiesa de' suoi figli serviti.

\* 340

[21-28.VIII.1717, f. 1]

Indi seguirà l'apostolo San Bortolamio, che martedì ricevè culto distinto da tutta la città nella sua chiesa, ed il piissimo San Lodovico, re di Francia, mirerà dal cielo anco questa repubblica che gli prestò mercedi<sup>1</sup> omaggio, come ad eroe di paradiso nel tempio di San Luca, ove in suo onore si fece solenne musica.

\* 341

[21-28.VIII.1717, f. 3]

Mercordì l'Eccellenza del Signor Giacomo Gradenigo quondam Piero, festeggiando da' suoi pari li sagri sponsali d'una sua figlia, che nel chiostro della Cele-

---

\* 338

<sup>1</sup> *i.e.*, San Lorenzo.

<sup>2</sup> di San Lorenzo.

\* 339

<sup>1</sup> The feast of San Filippo Benizio was celebrated on 23 August.

\* 340

<sup>1</sup> The feast of St. Louis, King of France, was celebrated on 25 August in France and on 26 August in Rome (Cappelli, *Cronologia*, p. 140). Here the Venetians were clearly following French practice.

stia si diede per sposa al Crocefisso, ha fatto vedere, in un maestosissimo apparato interno ed esterno di quel tempio e recinto e in sceltissima musica del Signor Antornio Lotti l'idea nobilissima del suo gran cuore, che fu ammirata da tutta la nobiltà ivi concorsa.

\* 342

[28.VIII.-4.IX.1717, f. 1]

Su tale caduta [di Belgrado] si sono di nuovo innalzate le pubbliche<sup>1</sup> allegrezze, e tosto che in questa dominante ne giunse il lieto avviso, Sua Serenità e Serenissima Signoria calò nella ducale a render le dovute grazie all'Altissimo con un solennissimo *Te Deum*, che fu cantato sabato mattina con giocondissima musica sotto lo sparro di copiosa artiglieria e mortaletti e al rimbombo festoso di tutte le campane della città, la quale per 3 giorni celebrò con fuochi di gioia ed altre dimostrazioni d'un estremo giubilo si rimarcabile acquisto.<sup>2</sup>

\* 343

[28.VIII.-4.IX.1717, f. 3]

Lunedí fece la solenne professione de' voti claustrali nell'illustrissimo monasterio della Celestia una figlia del Nobil Uomo Signor Mattio Pizzamano quondam Nicolò, e seguí con nobile apparato e musica grandiosa, non senza un copioso concorso di nobiltà.

\* 344

[11-18.IX.1717, f. 2]

Martedì mattina, apparato il tempio delle Vergini a Castello<sup>1</sup> con pomposa magnificenza e fattasi insigne musica, vi si portò Sua Serenità collegialmente a dare il possesso d'abbadessa di quell'insigne monastero all'Illustrissima e Reverendissima Nobil Donna Bianca Dolfin, eleta da quelle matrone claustrali a tale

---

\* 342

<sup>1</sup> "bubliche" is found in the original.

<sup>2</sup> Benigna ("Memorie", f. 4) reports two *Te Deum* ceremonies at San Marco to mark the fall of Belgrade to Imperial forces—one on 24.VIII. and one corresponding to the date of this account, 28.VIII.1716. Don Vio has kindly called my attention to the fact that in I-Vas, Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 56, f. 40, an entry of 9.IX.1717 shows a payment of 30 ducats to Biffi "per pifari, trombe, tamburi" for the *Te Deum* sung on three consecutive days.

\* 344

<sup>1</sup> The convent of Santa Maria delle Vergini.

dignità atteso il splendore delle sue virtù, e però il concorso de' cavalieri e dame fu copiosissimo, tanto più che a quest'ultime era permesso l'ingresso nel chio- stro, ch'era pure adornato nobilmente.

\* 345

[11-18.IX.1717, f. 4]

La domenica suddetta fu singolarmente solennizzato il Santissimo Nome di Maria in San Moisé, dove il soffraggio ivi eretto, sotto l'augustissimo patrocinio, fece fare vago apparato e musica grandiosa [...]

\* 346

[11-18.IX.1717, f. 4]

Giovedì nel chiostrò illustrissimo delle Vergini professò con dovuta solenni- tà li 3 voti religiosi una figlia del Nobil Uomo Giacomo Pasqualigo quondam Gerolamo, e perciò vi si fece sontuosa musica e vi concorse numero grande de cavalieri e dame.

\* 347

[18-25.IX.1717, f. 2]

Martedì prossimo nel monastero del Corpus Domini prenderanno le sagre lane domenicane due sorelle nobili donne, figlie dell'Eccellenza il Signor Vincenzo Fini procurator. Sarà solennizzato sontuosamente questo sagra spozalizio spirituale [con] nobile apparato e musica grandiosa.

\* 348

[18-25.IX.1717, f. 4]

Giovedì nel chiostrò di Sant'Andrea presero quelle sacre lane due nobil don- ne, una figlia di Costanzo Arnaldi e l'altra di Gregorio Rota, e vi si fece non me- no splendido apparato che solenne musica, coll'intervento di molta nobiltà [...]

Sabbato, fra lo splendore di no[bile]<sup>1</sup> apparato e lo strepito dolce di musica grandiosa alla Croce<sup>2</sup> del[la Giu]decca, professò li voti religiosi una figlia di An- tonio Michiel [di San] Tomà, e fu gran concorso di nobiltà.

---

\* 348

<sup>1</sup> The right-hand edge of this folio is destroyed.

<sup>2</sup> The Chiesa della Croce.

\* 349

[9-16.X.1717, f. 2]

Venerdì Sua Serenità collegialmente onorò colla sua visita il tempio di Santa Teresa, a cui fu grande il concorso anco del popolo, il quale non lasciò di frequentare anco le chiese del carmine e de' carmelitani scalzi, nelle quali si fece sonuosa musica.

\* 350

[16-23.X.1717, f. 2]

La sera del scaduto sabbato per accrescere l'occasione del [...] <sup>1</sup> notturno, fu apperto il teatro di San Moisè e su quelle [scene] cominciò la recita musicale del drama intitolato *Tiefte]berga*, in cui spicano egualmente l'idee del poeta e del compo[sitore] della musica, <sup>2</sup> a' quali viene fatto grande applauso.

\* \* \*

### Manuscripts

1739-40

\* 351

[10-17.X.1739, f. 2]

[...] giovedì goderono solenne musica alli carmini <sup>1</sup> ed alli carmelitani scalzi <sup>2</sup> in onore della loro santa madre Teresa, la quale fu venerata da molti nobili e popolo, <sup>3</sup> che si portò <sup>4</sup> alla chiesa ad essa dedicata ad assistere alla messa cantata da quelle d'australi che nel canto gregoriano sono degne d'ogni attenzione ed applauso.

\* 352

[10-17.X.1739, f. 3]

---

\* 350

<sup>1</sup> The left-hand edge of this folio has been destroyed; this adjective is irretrievable.

<sup>2</sup> Music by Vivaldi, libretto by Lucchini.

\* 351

<sup>1</sup> Santa Maria del Carmelo.

<sup>2</sup> Santa Maria di Nazareth.

<sup>3</sup> The phrase "da molti nobili e popolo" was substituted by a censor for "dalla pubblica devota".

<sup>4</sup> The word "collegialmente" following "portò" was removed by a censor.



Anco le figlie musiche del coro degl'Incurabili, havendo domenica<sup>1</sup> cantato nell'ordinario vespero il salmo *Laudate [pueri]*, un motetto, e *Salve [Regina]* armonizzati dalla vaga idea del nuovo loro celebre maestro Signore Pietro Carcano parmeggiano,<sup>2</sup> ne riportarono ammirazione ed applauso dal folto e nobile concorso che vi si portò ad udirle.

\* 353

[31.X.-7.XI.1739, ff. 1-2]

Così domenica<sup>1</sup> diede alla città esercizio illustre Sua Serenità<sup>2</sup> e Serenissima Signoria, assistendo nella ducale alla messa solennemente cantata per culto di tutta la celestiale corte, ed il popolo s'affollò alla chiesa di Tutti li Santi,<sup>3</sup> ove l'apparato fu nobile e la musica grandiosa.

\* 352

<sup>1</sup> The second Sunday in October was a Marian feast recognizing the Maternity.

<sup>2</sup> "Pietro Carcano parmeggiano" would appear to be the same person as "Giuseppe Carcani da Crema" generally described as *maestro* at the Incurabili at this time. The problem of identifying all his forenames and his true locus of origin awaits further study, and until it is completed, the possibility that there were two Carcanis cannot be ruled out, although it seems the less likely one. Giuseppe Carcani's relationship with the Incurabili is treated extensively in Hansell ("Incurabili"), who deduced that Carcani must have taken up the post, on the recommendation of his predecessor, Hasse, in the latter part of 1739 (p. 292). This document verifies that deduction and suggests an approximate date for the appointment. Hasse was very enthusiastic about his successor. Asked in 1768 to recommend another *maestro* for the institution. Hasse wrote that he regretted not having "another Carcani or Jommelli" to suggest (*op. cit.*, p. 282). Carcani was appointed *maestro* of Piacenza Cathedral in September 1744, but he had been succeeded at the Incurabili in 1743 by Niccolò Jommelli, who served until 1747 but with apparent lapses of service (*op. cit.*, pp. 296-300). LaBorde reported in his *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780, VI, 177) that "When the famous Hasse left this city [Venice] to go to the court of Saxony, it was he himself who had Carcani take his place [at the Incurabili] as the most appropriate one to replace him. His choice was made with few words" (pp. 292f.).

Twenty-five motet texts by Carcani appear with those of Porpora and Hasse (as well as fifty-five that are anonymous) in I-Vc Cod. Cicogna 110 and 78. Nine of Carcani's texts are dated: these are one from 26.V.1741, two from 6.VIII.1741, two from 1742 without a day or month, one from 6.V.1742, and three from 6.VIII.1742 (p. 290). August 6, the feast of the Transfiguration, was evidently particularly important at the Incurabili, as earlier *Pallade Veneta* entries show.

Hasse composed for the Incurabili a work for soprano in A Major that John Walsh published in London in 1740 as "The Famous *Salve Regina*" by Hasse. It appeared at the front of the second volume of *Le Delizie dell'Opere. Being a Collection of all the Favourite Songs in Score Collected from the Operas Compos'd by Pescetti, Hasse, Porpora, Vinci, Veracini, Bononcini*. This work is No. 126 in the catalogue of Sven Hostrup Hansell, *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699-1783)*, Detroit, 1968.

As it happens, the *Salve Regina* by Carcani cited in this document is very likely to be the one by him that is dated 1739 in F-Pn D. 1840.1. Presumably he wanted to emulate his famous predecessor. Carcani's *Salve Regina* is scored for Cattina [Liccini], Cecilia [Nassa], and female chorus (Hansell, "Incurabili", p. 292).

\* 353

<sup>1</sup> November 1 was the feast of All Saints.

<sup>2</sup> Alvise Pisani served as doge from 1735 to 1741.

<sup>3</sup> i.e., Ognissanti.

[7-14.XI.1739, ff. 3-4]

Sabbato sera della scorsa [settimana] per virtuoso e dilettevole trattenimento di questa nobiltà che va ripatriando, si è aperto il teatro a Sant'Angelo e si cominciò la recita d'un dramma musicale intitolato *Feraspe*,<sup>1</sup> e fu tale il concorso e l'applauso quale meritano li virtuosi che lo recitano<sup>2</sup> e tutte le altre cose che concorrono a renderlo plausibile.<sup>3</sup>

[21-28.XI.1739, ff. 1-2]

Li divoti poi si portarono domenica nella chiesa di San Martino, dove celebratosi le festività di Santa Cecilia, protettrice de' musici, vi andarono non solo tutti quelli della ducale capella, ma molti di quelli si trovano ad eccheggiare melodie in questi teatri<sup>1</sup>, e vi cantarono messa e vesperi solennissimi, a' quali vi concorse a ricrearsi piamente quasi tutta la città.

[21-28.XI.1739, f. 2]

Mercordí le caustrali illustrissime di Santa Catterina, solennizzando di quella vergine martire titolare il glorioso trionfo, aprirono a tutta la nobiltà che vi intervenne il soave trattenimento di solenne musica, e diedero anco diletto all'occhio spettatore con uno quanto ricco, altrettanto vago apparato.

\* 354

<sup>1</sup> Music by Vivaldi, libretto by Francesco Silvani and Bartolomeo Vitturi.<sup>2</sup> The singers in *Feraspe* were Andrea Masuò, Caterina Fumagelli, Elena Venier, Giacomo Zaghini, Rosa Gabinelli, Angela Massi, and Francesco Amorevoli. They are not remembered today as having been especially distinguished.<sup>3</sup> By two accounts Vivaldi's reputation was in eclipse in 1739. The composer wrote to the Marquis Guido Bentivoglio on 2.I.1739 that his *Siroe* had been badly received in Ferrara and that in consequence a new production of his *Farnace* would probably be cancelled (Adriano Cavicchi, "Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio", *Nuova rivista musicale italiana*, [1967], 75-9). Charles de Broses, in his *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740* (2 vols., Paris, 1857, I, 194) wrote on 29.VIII.1739, "J'ai trouvé, à mon grand étonnement, qu'il n'est pas aussi estimé qu'il le mérite en ce payci, où tout est de mode, où l'on entend ses ouvrages depuis trop longtemps, et où la musique de l'année précédente n'est plus de recette. Le fameux Saxon [Hasse] est aujourd'hui l'homme fête." Perhaps *Feraspe* was judged here to be a success on the basis of its "stylishness", but we shall never be sure because the music is lost.

\* 355

<sup>1</sup> In "Pollarolo", p. 98, Termini cites an account book of the Sovvegno di Santa Cecilia found in I-Vas, Scuole Piccole, S. Cecilia, Busta 273, that lists members between 1737 and 1805. These included Lotti (1737-39), his wife Santa Stella (1737-41), and Baldassarre Galuppi (1740).

\* 357

[21-28.XI.1739, f. 3]

Nel doppio pranzo del scorso sabato ed in quello della seguente domenica,<sup>1</sup> fu copioso e nobile l'uditorio nella chiesa degl'Incurabili, dove fu ricreato dalle melodiche voci di quelle vergini musiche le quali, havendo cantato un nuovo vespero solennissimo,<sup>2</sup> accrebbero all'accenato celebre loro maestro ed a se stesse l'applauso che d'ordinario esigono dalle communi acclamazioni.

\* 358

[21-28.XI.1739, f. 3]

In accrescimento poi de' divertimenti teatrali, la sera del suddetto sabato<sup>1</sup> si è aperto anco quello tanto rinomato a San Giovanni Grisostomo, su le di cui scene si recitò per la prima volta il drama intitolato *Farnace*,<sup>2</sup> ma con gran strepito di compiacenza e applauso.

\* 359

[21-28.XI.1739, f. 4]

Dato un addio alle grandezze mondane, si sono sposate con la Croce tre sorelle, figlie del Nobil Uomo Antonio Francesco Farsetti, nell'illustrissimo monastero di Sant'Alvise col vestirsi di quel sagro abito, e però l'apparato fu sontuoso, esquisita la musica e nobilissimo il concorso.

\* 360

[5-12.XII.1739, f. 3]

Precedentemente a tal festività domenica<sup>1</sup> il Principe Serenissimo nella ducale capella del suo palazzo assistì alla messa solenne cantata da' musici ducali in onore di San Nicolò il Grande.

---

\* 357

<sup>1</sup> 21 November marked the Marian feast of the Presentation.

<sup>2</sup> Evidently by Carcani (\*352).

\* 358

<sup>1</sup> *i.e.*, 21 November.

<sup>2</sup> Music by Rinaldo di Capua, libretto by Lucchini.

\* 360

<sup>1</sup> The feast of San Nicolò.

\* 361

[12-19.XII.1739, f. 2]

Ed in fatti solennizatasi domenica la festività di Santa Lucia nella sua chiesa, vi concorse poco men che tutta la città, ch'ebbe il diletto ancora della musica che vi si fece.

\* 362

[19-26.XII.1739, ff. 1-2, 4]

Giovedì sera Sua Serenità e Serenissima Signoria calorono nella ducale alla celebrazione del divino officio ed alla messa solennissima natalizia, che terminò alle 5 della notte cantata da più chori musici, nei quali eccheggiarono le voci angeliche di Betteleme li signori cantanti più rinomati de' teatri, cosicché quella basilica poteva dirsi quasi una copia della celeste Gierusalemme, e per li lumi copiosissimi che arderono e per le melodie che vi si udirono [...]

Pervenuto lunedì sera in questa dominante in Real Principe di Polonia,<sup>1</sup> si portò ad alloggiare in un palazzo a San Pantaleone,<sup>2</sup> statogli preventivamente adobbato veramente alla principessa.

\* 363

[26.XII.-2.I.1739/40, f. 4]

La sera del suddetto sabbato sulle scene a San Giovanni Grisostomo seguì la prima recita del secondo drama musicale<sup>1</sup> intitolato *Ottone*,<sup>2</sup> che molto piace.

\* 362

<sup>1</sup> The visit of Frederick Christian to Venice (usually dated 1740 but shown here to have commenced before the end of 1739) was well marked with a variety of special events. Vivaldi's sinfonia RV 149 (for the serenata *Il coro delle muse*, which was given at the Pietà on 21.III.1740) and his concerti for unusual combinations of instruments RV 540, 552, and 558—published in Leipzig for the tercentenary in 1978 as *Concerti con molti istromenti* with a note by Karl Heller—were composed specifically in connection with this visit. The same visit also gave rise to the useful guide book *Forestiére illuminato* (Venice, 1740) by Giovanni Battista Albrizzi. On other music for this visit, see Talbot, "Discovery".

<sup>2</sup> According to Benigna's diary ("Memorie", f. 69), which also reports the Prince's arrival, he stayed at the Palazzo Foscari, that is, in the Cà Foscari which is now the seat of the Istituto Universitario di Economia e Commercio.

\* 363

<sup>1</sup> Not the second *Ottone* but the second opera of the season at San Giovanni Grisostomo.

<sup>2</sup> The music was by Gennaro d'Alessandro, the libretto by Antonio Salvi. The composer was *maestro di coro* at the Pietà from 21.VIII.1739 until 13.V.1740. This opera, which was dedicated to Prince Frederick Christian, seems more likely than *Adriano in Siria* (the only other opera of that season produced at San Giovanni Grisostomo; cf. \*371) to be the one cited in Benigna's diary on 1.III.1740 (f. 69<sup>v</sup>), of which he wrote, "Si fece l'opera a San Giovanni Grisostomo ad un' hora di notte con una cena reale e doppo la gran festa di ballo con illuminazione sino giorno".

\* 364

[2-9.I.1739/40, f. 4]

È pur passato all'altra vita il Signore Antonio Lotti,<sup>1</sup> maestro di capella della ducale basilica di San Marco.

\* 365

[16-23.I.1739/40, f. 2<sup>1</sup>]

Vi è forse chi dubiti? Non vi sarebbe se avesse martedì e mercoledì osservato fra il tumulto dei carnevaleschi divertimenti un copiosissimo concorso di nobiltà e cittadini che nulla curandosi dei vani attesero agli spirituali divertimenti in San Lorenzo, dove si fece musica solennissima, onorando il santo martire Sebastiano, per poi tacere il culto resogli da gran parte della città nella chiesa de' monaci di San Gerolamo,<sup>2</sup> di cui è titolare.

\* 366

[23-30.I.1739/40, f. 3]

Giovedì nel monastero di San Bernardo di Murano vestì quel sagro abito una figlia del quondam Ser Marco Monolesso, e però fu nobile il concorso, esquisita la musica e sontuoso l'apparato.

\* 367

[23-30.I.1739/40, f. 4]

Mercordì sera nel teatro di Sant'Angelo si diede principio alla recita d'un

---

\* 364

<sup>1</sup> Lotti died on 6 January. His position at San Marco was advertised on 9.I.1740 (I-Vas, Procuratia de Supra, S. Marco, Terminazioni, Reg. 154, f. 109); Antonio Pollarolo was appointed Lotti's successor in May. The Sovvegno di Santa Cecilia expended £120 on Lotti's funeral (Termini, "Pollarolo", I, 99), suggesting the performance of music more lavish than Lotti's own Requiem Mass (cf. \*371). On Lotti's life and masses see Gianangelo Rosa, "La vita di Antonio Lotti", forthcoming in the *Nuova rivista italiana di musicologia*.

\*365

<sup>1</sup> There are two transcripts for this week. This material, not found in the first, follows a discourse common to both on the secular excesses of Carnival.

<sup>2</sup> Although there is a parish church of San Gerolamo in Venice, the convent church associated with this order was that of San Sebastiano.

nuovo drama musicale intitolato *Cleonice*,<sup>1</sup> che riesce con applauso.

\* 368

[30.I.-6.II.1739/40, ff. 2-3]

Per vedere questa verità<sup>1</sup> bastò visitare la chiesa di San Marco domenica, dove si tenne capella musicale per la traslazione del corpo di quell'evangelista, e fu tale la frequenza di popolo divoto in quel tempio che poté dirsi di quasi tutta la città.

\* 369

[30.I.-6.II.1739/40, f. 3]

Il martedì mattina nella ducale assistì [Sua Serenità] alla benedizione delle candelle ed alla messa cantata in musica in onore della Vergine clementissima,<sup>1</sup> in reverenza di cui si chiusero la sera di lunedì li teatri ed il Ridotto ancora.

\* 370

[6-13.II.1739/40, f. 3]

La sera di sabbato scorso<sup>1</sup> sulle scene Grimane di San Giovanni Grisostomo comparve per la prima volta richiamato dalle sue ceneri a voce di soavissima poesia e musica *Adriano in Siria*.<sup>2</sup>

---

\* 367

<sup>1</sup> Music by Hasse, libretto by Vitturi. *Cleonice* was dedicated to the visiting Saxon Prince Frederick Christian. Hasse had returned to Dresden by 8.II.1740 for the production of his *Demetrio* (Hansell, "Johann Adolf Hasse", *The New Grove*, VIII, 282).

\* 368

<sup>1</sup> The triumph of religion over worldly philosophy.

\* 369

<sup>1</sup> The feast was that of the Purification of the Virgin (2 February).

\* 370

<sup>1</sup> The words "sabbato scorso" were added in pencil in a blank space left in the original account, which is in ink.

<sup>2</sup> The composer was Giovanni Antonio Gai, who, although he was active principally in Turin, was described in the libretto of this work as *maestro di cappella* for the King of Sardinia. The libretto was by Pietro Metastasio. A complete score survives in DDR-Dlb 237/F/I (Strohm, "Manoscritti", p. 51).

\* 371

[13-20.II.1739/40, f. 3]

Venerdì mattina della scorsa [settimana] dalli musici ducali furono celebrate<sup>1</sup> solenni esequie nel tempio di San Salvatore al celebre defonto, loro maestro Antonio Lotti,<sup>2</sup> che colle sue più ammirabili che imitabili idee fece, sin che visse, conoscere quant'esso valesse nella fecondità de' musicali componimenti.

\* \* \*

### Manuscripts

1751

\* 372

[31.I.-6.II.1750/1, ff. 2-3]

Lunedì [... fu] chiuso il Ridotto e [furono] sospese le maschere e nel doppio pranzo furono solennissimi li primi vesperi in Santa Maria Formosa<sup>1</sup> [...]; ed il martedì mattina poi il Principe Serenissimo<sup>2</sup> colla Sua Signoria adorò nella ducale la Vergine santissima, assistendo alla benedizione delle candelle ed alla messa musicalmente cantata in venerazione dell'umiltà della Madre d'Iddio [...]

\* 373

[6-13.II.1750/1, f. 1]

Corrono egualmente a passi precipitati verso il loro fine e il verno ed il carnevale; accende sollecito tutti gl'aspetti perche si soddisfino in queste due setti-

---

\* 371

<sup>1</sup> The original gives "celebrata".

<sup>2</sup> It is clear that Lotti was greatly loved and respected and that his passing was marked in a variety of ways. Yet it is curious that there is no confirmation here of the performance of a Requiem Mass that survives in I-Vnm Cod. IV-1009 and 1010 (= 10783). In his will (I-Vas, Norarile, Testamenti, Ottaviano Nana Malipiero, Busta 662, No. 128, ff. 3<sup>v</sup>-4) Lotti made a generous financial provision (for a musician, he died a remarkably wealthy man) for the annual performance of his "messa da morto a cappella" at the church of San Geminiano. This was a mass, he said, "che celebrerà in terzo" and for which "siamo obligati a metter le cere necessarie all'altar maggior sino che si canta questa messa". The mass was to be conducted by the San Marco *maestro di cappella* (now Antonio Pollarolo). The church of San Geminiano stood directly across the Piazza from San Marco, and it was one of the few churches in Venice, in addition to San Marco, that was governed liturgically by the Aquileian rite (cf. Moore, *Vespers*). The Requiem preserved in the Marciana Library, an *a cappella* work for four voices, is clearly designated as the one discussed in the will—that is, a mass to be sung every year in San Geminiano.

\* 372

<sup>1</sup> The feast of the Purification fell on 2 February. Its vigil was traditionally celebrated at the church of Santa Maria Formosa.

<sup>2</sup> Pietro Grimani served as doge from 1741 to 1752.

mane che rimangono per dover poi dar luogo ad una generale continenza in ogni genere di piacere corporale, chi di presente è, o almeno sembra essere l'unico motivo delle azioni amor[os]e universalmente intente a dare trastullo agl'occhi, al ventre ed ad ogni altro sentimento corporeo, e nei teatri, e nei concerti, e in altre conversazioni di gioco e di veglie anco troppo gioconde.<sup>1</sup>

\* 374

[20-27.III.1751, f. 2]

La publica tutta adorò nella giornata suddetta<sup>1</sup> il mistero, e con la sagra allegrezza di musica solennissima la mattina nella ducale ringratìo la Divina Provvidenza [...]

\* 375

[3-10.IV.1751, ff. 1-2]

Quindi fu che domenica seguendo l'istituto piissimo di santa chiesa, Sua Serenità e Serenissima Signoria cominciarono le sagre funzioni con quella religiosità che ai misterii rappresentanti si conviene, e però la mattina intervennero alla benedizione delle palme ed alla messa cantata a cappella [...]

\* 376

[10-17.IV.1751, ff. 2-3]

Vedendo la messa solenne cantata [la domenica<sup>1</sup>] da esquisite chori musicali, fece sacrificio di gratie a Dio Salvatore [...]; ancorché a causa della continua pioggia e vento non siasi portata Sua Serenità all'annua visita della chiesa dell'antedetto profeta, vi andò tuttavia copiosa nobiltà e gran parte della città frequentando quel tempio,<sup>2</sup> anco tutto il lunedì, per l'acquisto dell'annuale ple-

---

\* 373

<sup>1</sup> The decadence for which eighteenth-century Venice is so widely noted is strongly suggested here. In fact, the documents from this final period include numerous remarks that reflect a society intent on living life lavishly but frivolously. It is certainly noteworthy that "teatri" and "concerti" are considered expressions of this excess. however.

\* 374

<sup>1</sup> 25 March marked the feast of the Annunciation.

\* 376

<sup>1</sup> In 1751 Easter fell on 11 April.

<sup>2</sup> San Zaccaria.



naria indulgenza, ed anco per godere della lieta ricreazione esibita in una solennissima musica,<sup>3</sup> oltre poi allo stesso divoto trattenimento ch'ebbero li fedeli per tutto il triduo pasquale nella chiesa del Santo Sepolcro [...]

\* 377

[17-24.IV.1751, ff. 2-3]

Venerdì, venerandosi il glorioso martirio di San Giorgio alla sua chiesa in isola detta San Giorgio Maggiore, vi concorse poco men che tutta la nobiltà e cittadinanza, ricreata questa e quella da sontuosissima musica e poi dall'amenissimo passaggio di quel magnifico monastero, che racchiude in sé le attenzioni più studiate della più applaudita architettura.<sup>1</sup>

\* 378

[17-24.IV.1751, f. 3]

Sabbato<sup>1</sup> doppo pranso poi con impegno di tutta la maestà principesca discese nella ducale basilica Sua Serenità seguita dal Senato Augusto ed udì li primi solennissimi vesperi in onore del protettore di questa Repubblica religiosissima, San Marco evangelista, e perciò fu anche numeroso il concorso per godere la veduta del Principe e l'apparato pretioso di quell'altare maggiore, adornato delle gioie più stimabili del tesoro, ed insieme l'armonia musicale.

\* 379

[24.IV.-1.V.1751, ff. 2-3]

Con molta ragione perciò domenica<sup>1</sup> nel suo tempio insigne rinovò Sua Serenità e Serenissima Signoria gl'atti dell'ossequio loro a tanto tutelare, havendo

---

<sup>3</sup> The *maestro di coro* at the Pietà from 1744 to 1753 was Andrea Bernasconi. The institution continued to retain *maestri* for many individual instruments, including violin, cello, cross-flute, *corno di caccia*, and timpani. However, the position of *maestro di concerto* seems to have disappeared in 1750 with the passing of Lorenzo Carminati (Arnold, "Orphans", p. 46). See Appendix C.

\* 377

<sup>1</sup>The church of San Giorgio Maggiore is considered one of the architectural masterpieces of Andrea Palladio.

\* 378

<sup>1</sup> 24 April, the vigil of the feast of San Marco.

\* 379.

<sup>1</sup> 25 April, the feast of San Marco.

celebrato il suo trionfale ingresso nel cielo con la più attenta maestà di culto religioso, adornato l'altare col più pretioso del pubblico tesoro ed assistito alla messa pontificalmente celebrata da Monsignor Primicero e cantata da esquisiti chori di musici, doppo vi passorono processionalmente con la pompa possibile le scole grandi, tutto in venerazione del padrone di questa piissima republica.

\* 380

[24.IV.-1.V.1751, f. 3]

[Sabato] mattina Sua Serenità visitò solennemente la chiesa delle Vergini in Castello, ch'è di sua giurisdizione, e vi udì la messa pontificalmente celebrata e cantata con solennissima musica.

\* 381

[24.IV.-I.V.1751, ff. 3-4]

Lunedí fra l'armonia di scelta musica l'accennato nuovo pievano della parrocchiale di Santa Maria Formosa prese il suo temporale possesso di quella chiesa, e però questi parochiani fecero in tal'occasione spicare il loro amore e stima verso il degno soggetto in un sontuoso e vago apparato di tutta quella vasta contrada.

\* 382

[8-15.V.1751, f. 4]

Per onesto trattenimento di questa nobiltà si vanno preparando per la prossima fiera della Sensa li teatri di San Samuele, di Sant'Angelo, e di San Moisé, nei quali vi si rappresenteranno tre vaghi drammi musicali.<sup>1</sup>

\* 383

[15-22.V.1751, f. 3]

Occorsa poi giovedì la festività dell'Ascensione del Salvatore al cielo, il Principe Serenissimo calò il mercoledì alli vesperi solennissimi nella ducale, dove fu

---

\* 382

<sup>1</sup> The work for San Samuele was *Demetrio* (libretto by Metastasio), which had music by David Perez (1711-1778). This production fails to appear in the list of Perez' works by Paul Jackson in *The New Grove*, XIV, 367, although a 1766 revision given in Lisbon is noted. The theatre was now operated by Carlo Goldoni.

The work for Sant'Angelo was *Statira*, a collaboration of Francesco Maggiore and others on a text by Goldoni.

The work for the spring season at San Moisé was *La pastorella al soglio*, with music by Gaetano Latilla on a text by Giovanni Carlo Pagani (a libretto is in I-Vg 59-A.56/9).

grandiosa la musica e nobilissimo il concorso [...]

\* 384

[15-22.V.1751, f. 4]

[...] la sera di mercoledì cominciò ancora la recita delli drammi musicali nelli tre già accennati teatri.<sup>1</sup>

\* 385

[22-29.V.1751, f. 2]

Quindi passando alle già accenate opere musicali, doppo godute le stesse, per il viaggio verso il notturno riposo altri armoniosi trattenimenti in vaghe serenate che si fanno qua e là, onde si lasciano in gran parte della notte. Vedono le prime con ricreazione tanto maggiore della carnovalezza, quanto adesso principiando a riscaldarsi l'aria piace più la veglia del sonno per trastullarsi coi zeffuri piacevoli.

\* 386

[29.V.-5.VI.1751, ff. 2-3]

Domenica colla festività di Pentecoste [...] il Principe Serenissimo [...] callò con sfarzo di maestà nella ducale ed assisté alla messa solennemente cantata in musica; indi la nobiltà e popolo il giorno suddetto e li due seguenti frequentò la chiesa dello Spirito Santo, in cui si fece solenne e scieltissima musica per tutto il triduo.

\* 387

[5-12.VI.1751, f. 2]

Giovedì<sup>1</sup> [...] si fece nella gran piazza processione solennissima coll'intervento di Sua Serenità e Serenissima Signoria, ed il doppo pranso si replicò alla chiesa del Corpus Domini, ove si esposè il divin pane in di cui onore si fece grandiosa musica senza poi ridire la terza processione fattasi la sera in San Salvatore e l'esposizione delli padri dell'Oratorio<sup>2</sup> [...]

---

\* 384

<sup>1</sup> Cf. \*382.

\* 387

<sup>1</sup> The feast of Corpus Domini.

<sup>2</sup> The Oratorio di San Filippo Neri at Santa Maria della Fava.

[12-19.VI.1751, ff. 1-2]

Si sono fatte domenica ancora più cospicue solennità [onorando San Antonio di Padova] in molte e molte chiese, ma la principale seguì nel tempio della Salute a vi portò Sua Serenità, Serenissima Signoria e Monsignor Nunzio Ponteficio ad udire la messa solenne cantata all'altare del santo, di cui si conserva ivi una reliquia insigne, in onore della quale vi passarono processionalmente li due cleri<sup>1</sup> e scole grandi.

[19-26.VI.1751, f. 2]

[...] assai più folgida fu la praticata giovedì in molte di queste chiese, onorando il natale del precursore di Cristo,<sup>1</sup> essendosi fatta solenne musica in San Giovanni Laterano, oltre la grandiosa festività celebrata in San Giovanni in Bra-gora, in San Giovanni de' Cavalieri di Malta, ed in San Marcuola [...]

[19-26.VI.1751, f. 4]

Sentesi da Padoa che quel drama musicale intitolato *Artaserse*,<sup>1</sup> si per la scelta de' virtuosi musici, fra quali il rinomato Egiziello<sup>2</sup> e Signora Mingoti,<sup>3</sup> che per la vaghezza di quel nuovo teatro,<sup>4</sup> si tiri dietro l'applauso ed aggradimento universale.

---

\* 388

<sup>1</sup> *i.e.*, two classes of clerics—*frati* (friars) and *preti* (priests).

\* 389

<sup>1</sup> San Giovanni Battista.

\* 390

<sup>1</sup> Music by Baldassarre Galuppi, libretto by Metastasio.

<sup>2</sup> Gioacchino Conti *detto* Egiziello (or Gizziello) sang on the Venetian stage from 1735 until the early 1750's (this appearance was actually one of his last). He had sung in Gaetano Pampani's setting of Metastasio's *Artaserse* at San Giovanni Grisostomo, Venice, in the preceding Carnival season. He is shown in Illustration \*22.

<sup>3</sup> Regina Mingotti (1722-1808) was a pupil of Porpora and subsequently became famous as an operatic soprano.

<sup>4</sup> The Teatro Nuovo in Padua was inaugurated with a performance of this work on 11 June, and it may be that première that is actually described here.

[26.VI.-3.VII.1751, ff. 1-2]

Quindi è che le notti inargentate da Cintia servono a moltissimi come de' giorni perché ricevendo gravose le piume, rifiutono li popaveri di morfeo e vigilantissimi popolano le strade e canali, non meno per godere l'aure fresche d'espero che per gustare le dolci sinfonie d'Apollo e le grate musiche di Caliope<sup>1</sup> che s'odono sui labri di molte serene adriache, che in vaghe serenate festeggiano colle stelle che, folgorreggianti, le mirano dalle sfere.

[26.VI.-3.VII.1751, f. 3]

Venerdì poi in venerazione della gran Madre d'Iddio visitata da Santa Elisabetta<sup>1</sup> fu più splendida la solennità così nel tempio suddetto,<sup>2</sup> dove si fece solennissima processione, come all'Umiltà, dove si udì musica grandiosa, e alla chiesola<sup>3</sup> al Lido, a vi concorse quantità di popolo, ma più che in ogni altro luogo in quella della Pietà,<sup>4</sup> attesoché fu da quelle vergini cantanti cantato solennissima messa e vespero nuovamente composto<sup>5</sup> in musica vaga e dilettevole, che riuscì mirabilmente grato al nobilissimo uditorio, e per la singolarità di quelle voci e per la soavità di quelle melodie che dagli istromenti di quel coro prodotti<sup>6</sup> echeggiano coll'armonia delle sfere.

[3-10.VII.1751, f. 3]

Domenica riempirono quello [tempio] di San Samuele, dove, in onore di San Facondo,<sup>1</sup> di cui conservasi ivi un'insieme reliquia, vi si cantarono messa

\* 391

<sup>1</sup> Calliope, the first of the nine Muses, was the goddess of epic poetry and was often depicted playing a trumpet. Apollo, the god of all the arts and patron of music, was often depicted with a lyre.

\* 392

<sup>1</sup> The feast of the Visitation of the Blessed Virgin fell on 2 July.

<sup>2</sup> San Marziale.

<sup>3</sup> Santa Maria Elisabetta.

<sup>4</sup> The Pietà was properly the Church of Santa Maria della Visitazione.

<sup>5</sup> Evidently by the *maestro di coro* Bernasconi.

<sup>6</sup> The continued reputation of the Pietà for instrumental music ten years after Vivaldi's death is certainly worthy of note.

\* 393

<sup>1</sup> The feast of San Facondo was traditionally celebrated at San Samuele.

e vesperi con esquisita musica, vi si recitò erudito panegirico e vi si fece solenne processione.

\* 394

[3-10.VII.1751, f. 3]

Sabbato<sup>1</sup> pure si vidde frequentatissimo quello [tempio] di San Paterniano, in cui venerazione anco li musici ducali vi hanno cantato messa solenne in sentimento di gratia per una vittoria navale ottenuta in detto giorno contro il nimico commune.

\* 395

[10-17.VII.1751, f. 2]

Venerdì<sup>1</sup> si adorò<sup>2</sup> nelle chiese carmelitane la gran vergine Madre d'Iddio, in di cui onore nella propria chiesa ed in quella de' scalzi si fece sontuosa musica.

\* 396

[10-17.VII.1751, f. 3]

La solenne funzione però fattasi domenica<sup>1</sup> nella rinomata chiesa di San Rocco e Santa Margherita<sup>2</sup> riuscì molto grandiosa, poiché callorono sopra un nuovo altare la prodigiosa imagine di Nostra Signora trasportata già un secolo e mezzo da Napoli di Romania;<sup>3</sup> vi si fece esquisita musica, erudito panegirico e sontuosissima processione col intervento di questo Monsignore Illustrissimo e

---

\* 394

<sup>1</sup> 10 July.

\* 395

<sup>1</sup> The feast of Santa Maria del Carmelo.

<sup>2</sup> The "ad adorare" of the original is changed for grammatical reasons.

\* 396

<sup>1</sup> This apparently was a special feast to celebrate the unveiling of the altarpiece described.

<sup>2</sup> *Sic.* This was a single convent church named as stated that was located near Santo Stefano; it should not be confused with either the church of San Rocco or the church of Santa Margherita.

<sup>3</sup> This appears to refer to the ancient *Vergine Ortocosta*, which was worshipped by Byzantine emperors and was brought from the Morea in 1541 by Francesco Barbaro (Lorenzetti, *Venice*, p. 50). It was transferred to the nearby church of San Samuele in 1810.

Reverendissimo Patriarca,<sup>4</sup> di molta nobiltà e copioso popolo, essendovisi pure portata processionalmente la scola grande di San Giovanni.

\* 397

[17-24.VII.1751, f. 3]

Martedì fu anco assai frequentata la chiesa di Santa Margherita per la festa celebre,<sup>1</sup> che vi si fece in onore di quella vergine e martire titolare; e giovedì alle Convertite<sup>2</sup> in Giudecca, alla parrocchiale della Maddalena,<sup>3</sup> ed alli Mendicanti<sup>4</sup> seguì parimente solenne festività in venerazione dell'insignissima penitente,<sup>5</sup> ma singolarmente in quest'ultimo, dove, con vespero nuovo<sup>6</sup> del Signor Maestro Baldassare Galuppi, diedero quelle vergini cantanti un divoto non meno che armoniosissimo diletto al loro nobilissimo e copiosissimo uditorio.

\* 398

[24-31.VII.1751, ff. 2-3]

Domenica in quelli [tempii] dell'apostolo San Giacomo<sup>1</sup> detti dall'Orio e di Rialto che ricreazione succosa non si ebbe? Poiché si godè solennissima musica ed ebbe l'occhio in che deliziarsi, mirando la magnificenza dell'apparato ed il copioso concorso che vi fu.

---

<sup>4</sup> There was now just one patriarch; by a Papal Bull issued on 6 July 1751 the Patriarchate of Aquileia was abolished and its powers subdivided between the archbishops of Udine and Gorizia.

\* 397

<sup>1</sup> July 20 was the feast of Santa Margherita, and this celebration took place in the parochial church near the Frari.

<sup>2</sup> The convent of Santa Maria Maddalena on the Giudecca was nicknamed "delle Convertite".

<sup>3</sup> The parish church of Santa Maria Maddalena is in the Cannaregio *sestier* of Venice.

<sup>4</sup> The church of the Mendicanti was dedicated to Santa Maria Maddalena.

<sup>5</sup> Santa Maria Maddalena, whose feast was on 22 July.

<sup>6</sup> Most of Galuppi's surviving psalms are dated, but only one, a setting of *Ecce nunc benedicite*, carries the date 1751. An interesting account of his responsibilities, written on 24.II.1750/I, relates that a number of psalms appropriate for Sunday Vespers were no longer in the repertory and that Galuppi was "di applicarsi tanto al componimento formale di tutti niun ecettuato quei salmi che mancano, come mezzo unicamente valevole a sodisfare l'obbligo suo, e l'honesto compiacimento di chiunque in chiesa nostra interviene, onde rimettersi per tal modo quella frequenza, che da più mesi si riconosce pur troppo notabilmente diminuita". He was given three months to replenish the supply and was encouraged with the promise that only his own psalms, motets, and antiphons would be performed at the Mendicanti (Ellero, *Arte*, p. 189). Galuppi resigned from his position at the Mendicanti on 30.XI.1751 (*op. cit.*, p. 191).

\* 398

<sup>1</sup> 25 July is the feast of San Giacomo.

\* 399

[24-31.VII.1751, f. 3]

Lunedí poi venerandosi la madre della Genettrice d'Iddio<sup>1</sup> nel suo tempio in Castello, fu nobile e numeroso il concorso che fu ricreato con sontuosa musica.

\* 400

[24-31.VII.1751, ff. 3-4]

Martedì pure con sontuoso abbellimento e con musica gioconda nella chiesa di San Pantaleone si onorò la santità di quel martire titolare; per tacere poi di giovedì in cui venerandosi Santa Marta, non vi è chi non sappia il misto diletto che si ebbe nel suo tempio, e di scielta musica e di ricchissimo adobbo e di numerosissimo concorso, che in terra e in acqua giunto frescheggiando in quell'allegro termine della città; nemen sabbato mancarono tali trattenimenti, poiché si fece musica in San Fantino in culto d'esso titolare, ed alli Giesuiti<sup>1</sup> solenissima esposizione del venerabile, celebrandosi la festa del patriarca Sant'Ignatio di Loiola.

\* 401

[31.VII.-7.VIII.1751, f. 2]

Così mercoledì,<sup>1</sup> ancorché giorno feriale, fece lasciare otiosi gl'istromenti degl'artefici sino a tanto che ciascuno di essi, seguendo l'esempio della nobiltà e cittadini, ha venerata in San Domenico di Castello ed in Santi Giovanni e Paolo la santità di quell'insigne patriarca, in di cui onore si fece musica grandiosa nella suddetta prima chiesa ed in entrambi maestoso apparato.

\* 402

[31.VII.-7.VIII.1751, f. 3]

La sontuosissima solennità che si fece venerdì<sup>1</sup> in San Salvatore non vi è chi

---

\* 399

<sup>1</sup> Sant'Anna.

\* 400

<sup>1</sup> Santa Maria, the church of the Jesuits, was rebuilt in the later seventeenth century.

\* 401

<sup>1</sup> The feast of San Domenico.

\* 402

<sup>1</sup> The feast of the Transfiguration.



non la sappia, poiché la pompa dell'apparato e la singolarità della musica invitavano da ogni parte della dominante un nobilissimo concorso, senza dire l'altra celebrata agl'Incurabili, dove quelle figlie cantanti, con un vespero nuovo,<sup>2</sup> hanno fatto assaggiare per quanto si può al copiosissimo uditorio qualche specie delle celesti melodie.

\* 403

[7-14.VIII.1751, ff. 2-3]

Gl'esercizi della religione sono i più deliziosi trattenimenti di Venezia, e se ne vidde in questa settimana, come nella passata gl'esperimenti poiché cominciò lunedì doppo pranzo e tutto il martedì a delicitarsi spiritualmente colla venerazione usata al santo martire levita Lorenzo atteso che nella sua chiesa quelle illustrissime claustrali, col solito lustro della sua insigne pietà, fecero onorare il santo suddetto da esquisitissima musica, e così la nobiltà tutta e tutti li cittadini ebbero sommo diletto nello udirla.

Solenne anco furono le feste di Santa Chiara giovedì e di San Cassiano venerdì nelle loro chiese, dacche in entrambi vi fu fatta musica con senza nobile e copioso concorso.

\* 404

[14.-21.VIII.1751, f. 3<sup>1</sup>]

Gl'avrebbero la gloria accidentale le adorazioni che ricevè anco dal Principe Serenissimo e Serenissima Signoria nella ducale, dove assistì alla solenne messa in musica;<sup>2</sup> fecero lo stesso li ossequi di tutta la città umiliati a' piedi della Vergine gloriosissima, e alla Celestia e Santa Maria Maggiore e all'Ospedaletto, in ciascuno de' quali santuarii si fece solenissima musica.

---

<sup>2</sup> Hansell ("Incurabili", p. 300f.) speculates that the Ospedale degli Incurabili was without a regular *maestro* from 1749 to 1751. He also points out that there are in the Cicogna Codices 110 and 78 (in I-Vc) motet texts by two composers who have not been directly linked with the Incurabili—Ferdinando Bertoni and Giorgio Petrodusio (*detto* Zorzetto). Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2 vols. (Leipzig, 1790-92), I, 152, relates that Bertoni was teaching at the Incurabili while he was organist at San Marco. If Gerber did not confuse the Incurabili with the Mendicanti, then Bertoni may be the composer responsible for the music cited here. Bertoni succeeded Agostino Bonaventura Coletti at the first organ at San Marco on 27.VIII.1752. He had been appointed four months earlier, on 9.IV.1752, to the positions of *maestro di musica* and *maestro di coro* at the Mendicanti, with a citation that "le [sue] composizioni erano già state eseguite con successo durante la trascorsa Quaresima" (Ellero, *Arte*, pp. 191f.). He remained at the Mendicanti until 1777, when all the teaching positions were suppressed (*op. cit.*, p. 198).

\* 404

<sup>1</sup> The feast described here is that of Assumption.

<sup>2</sup> Giuseppe Saratelli was the *maestro di cappella* from 1747 to 1762.

\* 405

[14-21.VIII.1751, f. 4]

Sant'Elena [...] fu venerata mercordí nella sua chiesa in isola;<sup>1</sup> la beata Chiara di Montefalco [...] lo stesso giorno in San Cassiano ricevé culto speciale in musica.

\* 406

[21-28.VIII.1751, ff. 1-2]

Lunedí in chiesa de' padri serviti di solennizzare con grandiosità la festa del loro istitutore San Filippo Benizio [...] vi fu fatta solennissima musica in cui si dilettò oltremodo il grande concorso che v'intervennero.

\* 407

[4-11.IX.1751, ff. 2-3]

Mercordí poi, trattandosi la solenne festiva memoria del natale della Vergine Madre, Sua Serenità colla Serenissima Signoria la celebrò nella ducale con pompa divota, assistendo alla messa musicalmente cantata da più cori musici.

Anco alle Vergini<sup>1</sup> la solennità fu cospicua, e per l'apparato e per la musica che vi si fece.

\* 408

[18-25.IX.1751, ff. 3-4]

Lunedí della scorsa [settimana] si sposò al Re del Cielo con la solennità dei tre voti religiosi in Santa Giustina, professando l'agostiniano istituto una figlia del Nobil Uomo Zan Battista Loredan, e però vi applaudí il concorso della nobiltà tutta, che fu ricreata da musica sontuosa.

Anco mercordí della corrente [settimana] nel monastero di Sant'Alvise vestí quelle sagre lane una figlia del Nobil Uomo Bernardin Renier, il di cui paterno amore fece solennizzare sontuosamente questo sacro spozalizio spirituale con nobile apparato e musica grandiosa, essendovi concorsa tutta la nobiltà.

\* \* \*

---

\* 405

<sup>1</sup> Land reclamation projects at the extreme eastern end of Venice, where Sant'Elena is located, have destroyed this area's former insularity.

\* 407

<sup>1</sup> Santa Maria delle Vergini, which had a convent.

## Appendices



## Appendix A

### Musical Commentary in Sources Contemporary with *Pallade Veneta*

This collection of documents is intended to illustrate the range of formats in which musical commentary could occur during the time of *Pallade Veneta*. It includes reports from *avvisi*, from an early printed weekly (*Il Rimino*), from the famous French monthly *Le Mercure Galant*, from diplomatic correspondence and reports, from an unpublished chronicle, from a personal diary, from satirical and laudatory sonnets, from captions in the caricatures of Pier Leone Ghezzi, and from the anonymous Roman weekly manuscript “Il Relator Sincero”. A complete issue of “*Pallade Veneta*” is included as the final document. The elements of conformity and originality—both in style and in substance—in *Pallade Veneta* are readily clarified by comparison with such sources as these. An extensive commentary on these contemporary sources can be found in Chapter Two.

\* A1

*Subject:* Funeral of Prince Almerigo of Modena

*Source:* I-Fn Cod. Magliabechiana XXV, 740, printed *avviso* of 5.11.1661/2 from Venice

Ieri con solenne pompa funebre, doppi cori di musica, furono celebrate l'essequie al fu Principe Almerigo di Modana,<sup>1</sup> sendo intervenuto Sua Serenità e Serenissima Signoria, avendo il Padre Stefano Como somasco fatto un'elegante orazione in lode della Serenissima Casa d'Este.

---

\* A1

<sup>1</sup> There is an interesting parallel between the pivotal importance of the *avvisi da Venezia* in Florence as sources of French news and of Prince Almerigo of Modena in the relations between France and the Venetian Republic. Some sense of the latter can be had from entry \*961 in Cicogna's *Bibliografia*, which lists “Articles arrêtés par Monsieur l'Archevêque d'Ambrun [= Embrun], ambassadeur extraordinaire du Roi de France Louis XIV avec la République de Venise pour les intérêts du corps d'armé et que Monsieur le Prince d'Almeric de Modene doit commander par les ordres de sa Majesté pour le secours de la République. À Venise, le 26 Maii 1660”.

\* A2

*Subject:* \*French comédie-ballet in Venice

*Source:* I-Fn Cod. Magliabechiana XXV, 742, printed *avviso* of 24.V.1664 referring to 8.IV.1664.

[...] si rappresentò una commedia francese framischiata di concerti, di recitazioni, e d'entrate di balletto, come si vedrà in un racconto a parte,<sup>1</sup> che attendiamo di tutte queste feste, che si terminarono alli 9 con un balletto sopra l'acque, e con un vago fuoco d'artificio.

\* A3

*Subject:* Coronation of Pope Alexander VIII [Ottoboni]

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 705, anonymous *avviso* of 5.II.1689/90, ff. 2-2<sup>v</sup>.

Giovedì sera questo Signore Ambasciatore Cesareo fece fare le dimostrazioni di gioia per l'incoronazione del Re de' Romani,<sup>1</sup> con quantità di fuochi e lumiere, et il palazzo fu indecibile, et in palazzo di Sua Eccellenza fu tutta la sera pieno di maschere con un profusio di rinfreschi, e di varie sorte di liquore per le medesime. A 300 poveri della parrocchia di San Geremia, dove Sua Eccellenza habbita, fece dispensare in elemosina un mezzo [...] di vino, 6 pani, et un quarto di ducato per cadauno. Nella sala e nelle camere del palazzo vi erano concerti d'ogni sorte d'istromenti musicali, come pure sopra la ringhiera di trombe, per la strada di tamburi, con duplicate salve di quantità di mortaletti.

\* A4

*Subject(s):* Public Entry of [Procurator] Giacomo Querini; opera in Brescia

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 705, Fasc. 1711, *avviso* of Francesco Alvisi for 22.VIII.1711, f. 1.

Segui lunedì mattina il pubblico e solenne ingresso dell'Eccellentissimo Signor Cavalier Giacomo Querini<sup>1</sup>, che, doppo haver sentita la messa nella chiesa di San Salvatore, s'incaminò per la Merceria col seguito d'un grandissimo numero di nobiltà tutta in veste

---

\* A2

<sup>1</sup> The "racconto a parte" is not to be found in this source. The reason for festivity is not clear, as this event took place on the Tuesday of Holy Week. The work cannot be identified.

\* A3

<sup>1</sup> Pope Alexander VIII had been elected the preceding October.

\* A4

<sup>1</sup> The Ducal Chapel was administered by the Procuratori de Supra, who were the most prestigious officials in Venice. There were also two other bodies of procurators. Saint Didier (*La Ville*, p. 159) said that to become a procurator was "la plus haute ambition de la noblesse venitienne". Procurators were excused from public service other than extraordinary missions. But the power and prestige of the office corrupted it, such that by 1672 the numbers had swelled from the original 9 to 35 (*op. cit.*, p. 162). Doges were generally selected among the ranks of the procurators.

rossa, et era preceduto da altro corteggio de' militari, e passò a drittura all'Eccellentissimo Colleggio, dove fece la di lui esposizione a Sua Serenità, che con le consuete formalità li pose al collo una colonna d'oro [...] e vi furono in tal occasione li soliti spari de' mortaletti allo strepito delle trombe e piff[ari] con quantità di maschere, che si viddero per tutta la giornata per la città.

Colle lettere di Brescia s'ha l'arrivo in quella città dell'Eccellentissimo Signor Proveditore Straordinario Emo, si come v'era pur giunto l'Eccellentissimo Signor Cavaliere Del-fino, che fu Proveditore Generale in Terrafirma, per godere di quell'opera in musica,<sup>2</sup> e del restante di quella fiera che già resta terminata, con principiata l'altra di Bergamo, chia-mata di San Bartolomeo [...]

\* A5

*Subject:* Election of Cancelliere Grande Angelo Zen  
*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 707, Fasc. 1717, *avviso* of Minunni for 3.VII.1717, f. 1-1<sup>v</sup>.

Essendo passato a miglior vita in età di 77 anni l'Eccellenza Giovanni Battista Nicolosi, Cancellier Grande,<sup>1</sup> fu martedì dal Serenissimo Maggior Consiglio eletto in suo luogo l'Illustrissimo Signor Angelo Zen, che con gran splendidezza ha fatto goder sinfonie di stromenti e ballo nel suo palazzo nobilmente addobbato con copiosi rinfreschi alla nobiltà [...] oltre la dispensa a' poveri di quantità di pane, vino, e danaro per tre giorni con fuochi d'allegrezza, della qual insigne dignità ve prenderà il possesso con le consuete solennità dopo la funtione funebre, che si farà con la statua del defonto.

\* A6

*Subject:* Public Entry of Cancelliere Grande Angelo Zen  
*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 707, Fasc. 1717, *avviso* of Francesco Alvisi for 2.X.1717, f. 2.

[...] obbligata dalla pioggia di venir colle gondole al Palazzo Ducale, andando poscia all'Eccellentissimo Colleggio, dove Sua Eccellenza colle solite formalità mese il possesso della sua dignità al suono delle trombe e tamburi un salvo de' mortaletti ed artiglieria di varii bastimenti. Tutta la Marzaria vidde sontuosamente apparsa con concerti di musica in varii luoghi della stessa [...]

\* A7

*Subject:* Celebration of the Austrian victory at Belgrade

\* A4

<sup>2</sup> This work cannot be identified specifically. C.F. Pollarolo's *Engelberta, o la forza dell'innocenza* was produced in Brescia in 1711.

\*A5

<sup>1</sup> The Office of Grand Chancellor was the highest office to which secretaries, especially those of the Council of Ten, could aspire. This officer was selected by the Maggior Consiglio (the general assembly of all male nobles) and had access to all confidential deliberations of the government.

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 707, Fasc. 1717, *avviso* of Pietro Donado for 11.IX.1717, f. 1.

Mercordì, giorno della natività di Maria Vergine, questo Eccellentissimo Signor Ambasciatore Cesareo e Cattolico, Conte Giovanni Battista Colloredo, fece cantare solenne messa e *Te Deum* sotto più replicate salve di mortaretti, nella chiesa de' padri carmelitani scalzi, che era nobilmente apparsa, coll'assistenza di Monsignor Nuntio, Signor Ricevitor di Malta, Fra' Camillo Pola, e numeroso corteggio di nobiltà forastiera, per render grazie a Dio per la vittoria riportata dall'armi cesaree sopra quelle de' turchi, e per l'acquisto di Belgrado. Indi Sua Eccellenza diede a tutta la suddetta distinta assistenza lauto pranzo, et alla sera recreatione publica nel suo palazzo, illuminato [d]entro e fuori con gran concorso e general sodisfazione.

\* A8

*Subject:* Autumn opera at Sant'Angelo

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 707, Fasc. 1718, *avviso* by Pietro Donado of 5.XI.1718, f.1.

La sera del suddetto giorno andò in scena per la prima volta nel teatro a Sant'Angelo l'opera in musica intolato *L'amore di figlia*.<sup>1</sup>

\* A9

*Subject:* Carnival opera at San Giovanni Grisostomo

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 707, Fasc. 1718, *avviso* of Francesco Alvisi for 31.XII.1718, f.1.

In quello [teatro] a San Giovanni Grisostomo andò in scena<sup>1</sup> il nuovo drama intitola to *Il Lamano*,<sup>2</sup> e nella sera seguente andò pure in scena all'altro a Sant'Angelo *L'Amalasunta*.<sup>3</sup>

\* A10

*Subject:* Feast of San Carlo

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 707, Fasc. 1719, *avviso* by Francesco Alvisi for 11.XI.1719, ff. 1<sup>v</sup>-2.

---

\*A8

<sup>1</sup> Music by Giovanni Porta, libretto by Giovanni Andrea Moniglia.

\*A9

<sup>1</sup> On 26.XII.1718.

<sup>2</sup> Music by Michelangelo Gasparini, libretto by Domenico Lalli. The cast included Faustina Bordoni and Francesca Cuzzoni.

<sup>3</sup> Music by Fortunato Chelleri, libretto by Giacomo Gabrieli.

\*A10

<sup>1</sup> Charles VI (1711-40).



Questo Signor Ambasciatore Cesareo ha solennizzata nel proprio palazzo la festa di San Carlo, di cui ne porta il nome l'Imperatore<sup>1</sup> et di poi trattò con sontuoso banchetto tanto questo Monsignore Nunzio, quanto diversi altri soggetti, che vi erano statii invitati, e durante il mede[s]imo vi furono 3 salvi de' mortaletti, e poscia una sinfonia di musica col divertimento di veglia e ballo con rinfreschi ditte le sorgenti.

\* A11

*Subject:* Autumn operas at San Giovanni Grisostomo and Sant'Angelo

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 707, Fasc. 1719, *avviso* by Pietro Donado for 18.XI.1719, f. 1.

Sabbato sera della passata andò in scena nel teatro a Sant'Angelo l'opera in musica intitolato *La caduta di Gelone*,<sup>1</sup> e questa sera va in scena nel teatro a San Giovanni Grisostomo l'altra intitolata [*Leucippe e Teonoe*].<sup>2</sup>

\* A12

*Subject:* Autumn opera at San Moisè

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 708, Fasc. 1720, *avviso* by Francesco Alvisi of 26.X.1720 F. 1<sup>v</sup>.

Sin da sabbato sera andò pur in scena per la prima volta in questo teatro a San Moisè l'opera in musica intitolata *Il Filindo*,<sup>1</sup> che è una pastorale che riesce d'universale soddisfazione, et in tanto si continuano nelli due motivati teatri le recite delle comedie.

\* A13

*Subject:* Autumn opera at Sant'Angelo

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 708, Fasc. 1720, *avviso* by Pietro Donado for 2.XI.1720, f. 1<sup>v</sup>.

Nel suddetto sera<sup>1</sup> andò in scena per la prima volta nel teatro a Sant'Angelo l'opera in musica intitolato *La verità in cimento*.<sup>2</sup>

---

\*A11

<sup>1</sup> Music by Giuseppe Maria Buini, libretto by Francesco Rossi.

<sup>2</sup> Music by Antonio Pollarolo, libretto by Abbott Pietro Suarez. The fact that the title was omitted in the report shows how perfunctory such reports had become.

\*A12

<sup>1</sup> Music by Buini, libretto by Abbot Pietro d'Averara. As *La Nerina* this work was given at San Samuele with Antonio Pollarolo's music in 1728, and as *La Dori* it was given at the Teatro di Santa Margherita with music of undetermined authorship in 1729.

\*A13

<sup>1</sup> 26.X.1720.

<sup>2</sup> Music by Vivaldi, text by Palazzi and Lalli.

\* A14

*Subject:* Autumn opera at San Giovanni Grisostomo

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 708, Fasc. 1720, *avviso* by Pietro Donato of 23.XI.1720, f. 1.

Martedì sera andò in scena per la prima volta nel teatro a San Giovanni Grisostomo l'opera in musica intitolata *Il Teodorico*.<sup>1</sup> Continuano pure le recite dell'altre opere in musica nelli teatri a Sant'Angelo e San Moisè.

\* A15

*Subject:* Openings of "second" operas at the Teatri di San Giovanni Grisostomo, Sant'Angelo, and San Moisè

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 708, Fasc. 1720, *avviso* of Francesco Alvisi, for 28.XII.1720, ff. 1<sup>v</sup>-2.

[...] nella detta sera si aprì il ridotto grande a San Moisè, siccome li teatri delle opere e comedie, andando in scena a quello di San Giovanni Grisostomo la seconda nuova opera intitolato *Luccio Papirio*,<sup>1</sup> e nella sera seguente andò pure in scena all'altro di Sant'Angelo il secondo drama intitolato *Filippo, re di Macedonia*,<sup>2</sup> e questa sera ne anderà altro in quello a San Moisè, e nella sera si fanno le maschere, che vanno a godere delle mede[si]me, siccome il ridotto.

\* A16

*Subject:* Services for Christmas Eve and Christmas Day at San Marco

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 706, Fasc. 1722, *avviso* by Francesco Alvisi of 26.XII.1722, f. 2<sup>v</sup>.

Nella sera della vigilia del Santo Natale vi fu in San Marco la solita cappella con la messa solenne, e vi furono 4 motetti cantati da' principali musici<sup>1</sup> che si trovano qui, a quali Sua Serenità ha fatto una stella d'oro di 4 zecchini l'una per cadauno. Nella mattina poi di tale solennità vi fu pure la cappella a cui calò Sua Serenità e Serenissima Signoria, accompagnata da Monsignore Nunzio.

---

\*A14

<sup>1</sup> Music by Porta, libretto by Salvi.

\*A15

<sup>1</sup> Music by Antonio Pollarolo, libretto by Apostolo Zeno.

<sup>2</sup> Music by Boniventi and Vivaldi, libretto by Lalli.

\*A16

<sup>1</sup> Although such musicians were often identified in the payment records of San Marco, lump sums only are reported for the period 1719-29, covered in I-Vas Procuratia de Supra, Basilica di S. Marco, Reg. 41 (information kindly provided by Olga Termini).

\* A17

*Subject:* Fire at the Ospedale degl'Incurabili

*Source:* I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 706, Fasc. 1722, *avviso* by Francesco Alvisi of 13.II.1722/3, ff. 2-2<sup>v</sup>.

E insorto al ospitale degl'Incurabili un grand'incendio ch'ebbe l'origine sin dalla decorsa domenica, ma solamente mercordí verso l'ora di pranzo scopiarono improvvisamente le fiamme, le quali consumarono tutto quell'oratorio, ove solevano andare molti devoti a far le loro orazioni [...] Le putte del coro passarono in una casa particolare, e v'è stata poco d'aver preservata la chiesa, che è fra le due laterali dell'ospitale, dalla voracità delle fiamme [...]

\* A18

*Subject:* Entertainment by the Franch ambassador for the feast of San Luigi

*Source:* Report by the *confidente* Antonio Caimo of 27.VIII.1736<sup>1</sup> in I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 559.

L'ambasciator di Francia ieri sera ha fatto recreazione, concerto d'istrumenti, e cena, con invito di cavalieri e dame, e vi fu il Nunzio et l'Ambasciator di Spagna, ma l'Ambasciator Cesareo non c'era [...]; e questa allegresa fu per il nome del re San Luigi.

\* A19

*Subject:* Fraternalization of a nobleman with *virtuose di musica*

*Source:* Report by the *confidente* Francesco Faletti of 11.VIII.1747<sup>1</sup> from I-Vas Inquisitori di Stato, Busta 595.

Il Nobil Uomo Domenico Querini quondam Giulio, alle ore 21 e meza sotto alle Procuratie Vecchie, si tratiene vestito in tabaro, collor cenerino, perucha bionda, in sachetto.

Il sudetto Nobil Uomo Domenico Querini pratica quasi ogni giorno de due done bresciane a San Geremia, che sono due sorelle, che si spachiano per virtuose di musica, una a nome Meneghina e l'altra Domitilia, in casa di queste done vi pratica purè il Marchese di Priè, Imbasciatore Cesareo; è ben vero che io non posso dire che colla si siino mai ritrovati assieme, quantonque li faccia io la guardia ogni giorno, ma il vero sia che si l'uno che l'altro vi vanno, e spesse volte l'Imbasciatore manda a levare la suddetta Meneghina in gondola, e se la fa condurre al suo palazzo.

---

\*A18

<sup>1</sup> Part of the passage appears in Comisso, *Agenti segreti*, p. 24, but with the erroneous date 27.V.1736.

\*A19

<sup>1</sup> Part of the passage appears in Comisso, *op. cit.*, p. 40, but with the erroneous date 13.VIII.1747.

*Subject:* Fraternalization of a nobleman with *musici e ballerini*

*Source:* Report by the *confidente* Giovanni Battista Manuzzi from I-Vas Inquisitori di Stato.<sup>1</sup>

Il Nobil Uomo Piero Capello da San Giovanni Laterano è solito tutti i giorni dopo pranzo trattenersi le ore continue in Piazza, e sotto le Procuratie Vecchie, or con l'uno, or con l'altri, e particolarmente con musici e ballerini, vestito sempre in tabaro et in abito di color.

*Subject:* Preparations for Carnival in Venice

*Source:* Report from Venice in *Il Rimino* (I-Rbc 4.N.IV.-4.), as quoted in Matteini, pp. 91-2.

*Date:* Issue of 13.XII.1661, concerning 10.XII.1661.

Gl'interessati in questi teatri accelerano i loro preparamenti; e poi che si aspettano li due Principi di Bransvich, oltre il terzo cattolico, che continua a soggiornare in questa città, e si aspetta parimente da Fiorenza di passaggio e ritorno in Ispruch<sup>1</sup> il Serenissimo Arciduca et Arciduchessa sua consorte, fanno a gara li medesimi interessati, et havendo quei del teatro di San Giovanni e Paolo risoluto rappresentare due opere,<sup>2</sup> si sforzano gl'altri di San Luca, se non di sopravanzare, almeno di camminare del pari, in modo che non guardano a qual si sia opera;<sup>3</sup> et i medesimi di San Giovanni e Paolo, oltre l'haver fatto venire da Roma una cantatrice sopramodo stimata,<sup>4</sup> non meno nel cantare che nell'esser bella, in età di 15 in 16 anni, alla quale di donativo<sup>5</sup> hanno stipolato 150 doppie di sopra una veste di brocato d'oro, per il viaggio 200 scudi d'argento, et il tutto fino a' primi giorni di Quaresima per sé, sua madre, un virtuoso venuto ad accompagnarla<sup>6</sup> per un servitore, et una cameriera.

\*A20

<sup>1</sup> This passage is reported in Comisso, *op. cit.*, p. 32 with the date 31.VIII.1743. Manuzzi worked as a *confidente* from 1750 to 1774, and this item has not been located among his surviving reports.

\*A21

<sup>1</sup> Innsbruck.

<sup>2</sup> The writer appears to refer to the upcoming season, when the two works were *Gli scherzi di fortuna* and *Le fatiche d'Ercole per Dejanira* (music by P. A. Ziani, libretto by Aureli for both works). *Le fatiche* was dedicated to Georg Wilhelm, one of the "prencipi" of Brunswick mentioned in the account. \*A22 establishes that the operas in question were those that Galvani (*Teatri*, pp. 37-8) lists for 1662.

<sup>3</sup> The only opera produced at the Teatro di San Salvatore (*detto* di San Luca) in 1662 was *La Cleopatra* (music by Daniele Castrovillari, libretto by Giacomo Dall'Angelo). There were two operas in the theatre's opening season (1661)—Castrovillari's *La Pasife* (libretto by Giuseppe Artale) and a revival of Cavalli's *Eritrea* (libretto by Giovanni Faustini). The first performance of *Pasife* (on 23.I.1661) is cited in a quotation from *Il «Rimino»* in Matteini, *op. cit.*, p. 91.

<sup>4</sup> Margaret Murata has kindly shared with me her notes on Roman singers mentioned in I-Rvat Ottoboni Lat. 2861 as having performed in Venetian operas of the period 1667-69. The only female singer specifically associated with the Teatro Grimani (*i.e.*, Ss. Giovanni e Paolo) at the time was Nina Tomei (p. 128 of Ott. Lat. 2861). Vicenza Giulia Mazzotti ("la Sirena del Tebro") may also have sung there (*op. cit.*, pp. 436-9).

<sup>5</sup> The original gives "Donatico".

<sup>6</sup> The original reads "accompagnarlo".

\* A22

*Subject:* Description of Carnival opera season

*Source:* Report from Venice in *Il Rimino* (I-Rbc 4.N.IV. 4) as quoted in Matteini, p. 92.

*Date:* Issue of 17.I.1662, concerning 14.I.1662.

Il Serenissimo di Mantova ad effetto di vedere per alcuni giorni il carnevale di questa città, dove fin della settimana passata doveva aprirsi il teatro di Ss. Giovanni e Paolo, e recitarsi l'opera intitolata *Medea placata*, ma fattane la prova, e stimatasi di poco gradimento agli auditori, hanno havuto per bene gli interessati di lasciarla da parte,<sup>1</sup> e provvedere d'altro soggetto, per il che in ordine alli *Amori di Pirro infruttosi*, che furono rappresentati l'anno passato, si reciteranno le nozze del medesimo.<sup>2</sup> E anco qui arrivato il Duca Savelli, e seco ad istanza d'alcuni cardinali et Ambasciatore Veneto in Roma ha condotto un suo nano, che alla napolitana vuol'essere chiamato Don Pepe, di fattezze e membri tali che, considerata la sua picciola statura, si rende a tutti bello e ridicolo insieme, viene nondimeno assai stimato per essere buon musico bassista, e dovendo nel soprannominato teatro recitare, farà la parte di buffone.<sup>3</sup>

\* A23

*Subject:* Opera report from *Il Rimino*

*Source:* I-Rbc 4.N.IV.-4., as quoted in Matteini, *Il «Rimino»*, pp. 92-3.

*Date:* Issue of 24.I.1662, concerning 20.I.1662.<sup>1</sup>

Si principiò martedì sera in questo teatro di Santi Giovanni e Paolo l'opera musicale intitolata *Scherzi di fortuna*,<sup>2</sup> alludendosi alle nozze di Pirro, dove che vengono par-

\*A22

<sup>1</sup> The work is not survived by a libretto, nor is there any (other) record of its performance. However, some light on its background has been shed by Thomas Walker, to whom I am indebted for the following information: in 1667 the impresario Marco Faustini wrote a preface to his brother Giovanni's libretto for the opera *Alciade* (1667; music by P.A. Ziani) that listed all the stage works of the deceased that had been performed (with music by Cavalli or Ziani). After this he commented, "Restano ancora tre fatiche [...] *La Medea placata*, *L'Alciade*, et il *Meraspe*, ovvero il *tiranno humiliato d'Amore* promessi dall'autore nelle sue stampe l'anno 1651". Like *L'Alciade*, *Meraspe* was produced in 1667 (with music by Pallavicino), but the fate of *Medea placata* has not previously been determined. An extensive commentary on Marco Faustini's numerous ill-fated attempts to produce works based on the dramas of his brother, who had died in 1652, is included in Walker's unsubmitted Ph.D. thesis (for the University of California, Berkeley).

<sup>2</sup> i.e., *Gli scherzi di fortuna*, which was a sequel to *Gli amori di Pirro* (music by Sartorio, libretto by Aureli), given the preceding year.

<sup>3</sup> A "D. Peppe" sang in the Mantuan production of Legrenzi's *Ottaviano* in 1682 (private communication by Olga Termini), but the name does not occur in Venetian records. There were short comic roles in some of the operas of Cavalli and Monteverdi, but no information about specialists in singing them is at hand. One bass only was required to sing the roles of the "fratelli gemelli selvaggi" in *Gli scherzi di fortuna* (cf. \*A23), but these roles were more nearly morose than comic. I am indebted one more to Thomas Walker for the suggestion that the name given in this document may actually refer to the role of Pipo (a bass) in *Le fatiche d'Ercole per Dejanira* (cf. \*A24). The first identified *basso buffo* in Venice was Tomaso Boni, who appeared in such works as Pallavicino's *Vespasiano* (1678) and *Il Re infante* (1683), and Partenio's *Flavio Cuniberto* (1682); cf. Worsthorne, *Venetian Opera*, pp. 170-71.

\*A23

<sup>1</sup> Matteini, p. 93, gives the date as 21 January, but "martedì" should have been the 20th.

<sup>2</sup> Cf. \*22.

ticolarmente, collaudati li musici la maggior parte forastieri.

\* A24

*Subject:* Opera report from *Il Rimino*

*Source:* I-Rbc 4.N.IV.-4., as quoted in Matteini, *Il «Rimino»*, p. 93.

*Date:* Issue of 31.I.1662.

Apertosi domenica sera il teatro nominato di San Luca, fu rappresentata l'opera musicale intitolata *La Cleopatra*, riuscita assai grata. In quello de' Santi Giovanni e Paolo, dovendosi deporre *Li scherzi di fortuna*, si principierà a 3 di febbraio la seconda, che ha titolo *Le fatiche d'Ercole*.

\* A25

*Subject:* Earliest criticism of Venetian opera to appear in *Le Mercure Galant*.

*Source:* *Le Mercure Galant*, issue of *Août 1677*, pp. 37-53.

Au reste, Madame, vous sçavez que j'ay eu depuis peu une longue conversation avec vostre aimable et jeune parente. Vous m'en avez toûjours dit beacoup de bien; mais j'ay peine à croire que vous connoissiez tout ce qu'elle vaut. Son esprit augmente tous les jours aussi-bien que sa beauté, et il y a dequoy estre charmé de l'un et de l'autre. Je me trouvoy heureusement aupra d'elle il y a trois jours à l'opéra d'*Isis*,<sup>1</sup> qu'elle ne voulut point du tout écouter. Elle aime mieux employer ce temps à me demander de vos nouvelles. Nous dismes assez de mal de vous, et j'espere qu'elle vous en rendra compte. Ce fut quelque chose de nouveau pour moy de la voir si peu curieuse de musique, elle qui l'aime avec tant de passion, et à qui le moindre concert tient lieu du plus agreable divertissement. Elle me dit qu'elle n'estoit point changée là-dessus, mais qu'elle avoit déjà veu *Isis* dix ou douze fois, qu'elle n'y estoit venuë ce jour là que par complaisance, et qu'elle s'ennuyoit d'entendre toûjours la même chose. Si le voyage n'estoit point si long, je luy conseillerois d'aller tous les ans passer le carnaval à Venise, elle y auroit contentement, et la diversité des opéra nouveaux que s'y representent, luy fourniroit souvent de nouveaux plaisirs. Il y en a eu cette année neuf diferens sur cinq theatres. J'ay appris des particularitez de quelques-uns, qui valent bien que je vous les fasse sçavoir. Elles serviront du moins à vous donner quelque idée de ces grands spectacles, et à vous rendre presente en quelque sorte à ce que<sup>2</sup> éloignement des lieux ne vous permet point de voir.

Le premier de ces opéra a esté le *Totila*, de la composition de Mateo Noris.<sup>3</sup> Il a paru sur le Theatre Grimani de S. Jean et S. Paul, avec un succès digne de la beauté de l'ouvrage. Chaque acte avoit divers changemens de scenes. L'ouverture du premier se faisoit par une petite chambre avec un lit sur lequel un enfant dormoit [...]

Avoüez, Madame, que si le *Totila* se joüoit à Paris, vous ne vous defendriez pas de quitter la province pour quelques jours. Tant de beautez meritoient bien de vous attirer, et je croy que vous n'auriez pas moins de curiosité pour l'*Astiage*, qui a esté le second opéra representé l'hyver dernier à Venise sur le mesme Theatre Grimani. Le sujet a esté

---

\*A25

<sup>1</sup> Music by Jean-Baptiste Lully, libretto by Philippe Quinault. Part-books for *Isis* were published by Ballard in 1667.

<sup>2</sup> The original gives "qu".

<sup>3</sup> Noris was the librettist; the composer was Legrenzi.

pris de celui que le Cavalier Appoloni avoit déjà traité avec tant d'applaudissement, et les décorations ont paru admirables [...]

Le Seigneur Jean Bonaventure Viviani, maître de chapelle de l'Empereur a Inspruk, avoit pris soin de la musique. La composition en estoit merveilleuse, et l'execution en avoit esté entreprise par les premiers musiciens de l'Europe, et par les plus excellens joüeurs d'instrumens de l'un et de l'autre sexe,<sup>4</sup> pour lesquels on avoit fait una dépense prodigieuse, car il y avoit telle musicienne à qui di l'on donnoit plus de quatre cens pistoles pour son carnaval. C'est le moyen de ne manquer pas de belles voix; et il ne faut pas s'étonner apres des liberalitez si accomodantes, si tant de personnes s'apliquent à l'envy à se rendre parfaites dans la musique.

*Nicoméde en Bithinie*, dédié a l'Imperatrice Eleonor, a suivy ces deux opéra. Le Docteur Matheo Giannini en avoit fait les vers, et il a paru sur le Theatre Zane de S. Moisé avec un applaudissement se general que tous ceux qui l'ont veu représenter ont avoué que jamais. Piece n'avoit eu ny tant d'inventions galantes, et fines, ny tant de choses capables de plaire et de toucher le goust des plus délicats [...] La musique de cet opéra estoit du tres-excellent Cavalier Charles Grossi, maistre de chapelle de la Serenissime Republique. C'est un des hommes du monde qui possede le mieux cette science. Il n'a rien fait qui ne porte les marques d'une haute capacité; e si elle a paru avec tant d'avantage pour luy dans l'opéra de Nicomede, elle n'a pas esté moins admirée dans celui d'*Iocaste, reyne d'Armenie*, qu'on a donné encor sure le mesme Theatre Zane avec un tres-grand succès.<sup>5</sup> Le Docteur Moniglia qui en avoit fait le vers, en a remporté beaucoup de gloire. Je ne vous diray point toutes les beautez de cette piece. Les décorations surprennent, les machines en estoient admirables, la musique parfaite, et l'execution merveilleuse.

*Jules Cesar en Egypte*, a fourny le sujet du cinquième opéra qui a esté représenté sur le fameux Theatre Vendramino de S. Saveur. Les vers estoient du Seigneur Bussani et la musique de la composition de Seigneur Antonio Sartorio, maistre de chapelle du Duc Jean-Frederic de<sup>6</sup> Brunsvic et de Lunebourg, Duc d'Hanover. Cet opéra n'a pas esté moins applaudy que celui d'*Antonin et de Pompejan*, composé par les mesmes auteurs, donné sur le mesme theatre, et chanté par les plus excellentes voix. Les vers, la musique, les décorations, les machines, tout y estoit admirable; il n'en faut point d'autre preuve que le grand concours de monde qui s'y est toujours trouvé pour le voir.

Il y en a eu encor deux autres sur un des anciens theatres de Venise.<sup>7</sup> Je ne vous en puis dire ny les sujets, ny le nom de ceux qui ont composé les vers et la musique; je vous diray seulement que ce grand nombre de spectacles n'a point empesché l'establissement d'un theatre tout nouveau, appelé le Theatre de Saint Ange.

On n'y a donné cette année qu'un seul opéra, qui fait le neuvième de ceux dont j'avois à vous parler. Il avoit pour sujet *Le Ravissement d'Helene*, et estoit chanté comme tout les autres par de tres habiles musiciens. La beauté de leurs voix répondit parfaitement

---

<sup>4</sup> Information documenting the participation of women in Venetian theatre orchestras is rarely encountered. In general the players cannot be fully identified. One exception is the orchestra of Ss. Giovanni e Paolo in 1665 (cf. Selfridge-Field, *Musica strumentale*, p. 45), where the string instruments were all played by men (Raimondo Angeli, Domenico Rossi, Ruggiero Fedeli, and Carlo Fedeli), which gives the impression that any women participating on this occasion would have been playing on lutes or harpsichords.

<sup>5</sup> *Giocasta, regina d'Armenia* was produced at the Teatro di San Moisé during the autumn season of 1676.

<sup>6</sup> Superfluous "de" eliminated.

<sup>7</sup> They are not easily identified; this report accounts for all the known operas of the season. The years 1677 was one in a series during which neither San Cassiano nor the Teatro de' Ss. Apostoli produced any operas.

au profond sçavoir de l'excellent Seigneur Dominique Freschi, maistre de chapelle à Vienne, qui en avoit composé la musique. Je n'ay point sçeu le nome de l'auteur des vers,<sup>8</sup> et tout ce qu'on m'a pû dire, c'est la piece estoit remplie d'incidens en fort grand nombre, et tous également beaux et suprenans. Il n'y avoit rien de si magnifique que les décorations [...] On ne les represente jamais qu'en janvier et fevrier, c'est à dire pendant tout le temps du carnaval. J'ay pris mes mesures pour en avoir des nouvelles tous les ans, afin de vous en faire part; e j'espere les avoir beaucoup plutost que je ne les ay euës cette année. Ce n'est pas seulement à Venise qui les opéra sont en regne. Il s'en fait presque dans toutes les villes d'Italie [...]

\* A26

*Subject:* Carnival in Venice

*Source:* *Le Mercure Galant*, issue of Avril 1679, pp. 75-94.

Je vous ay fait part dans mes deux dernieres lettres de quelques festes du carnaval. C'est une saison favorable pour les plaisirs; mais quoy qu'elle donne lieu par tout à des réjouïssances particulieres, celles de Venise vont au delà de tout ce qui se peut faire ailleurs de plus magnifique et de plus galant. Aussi l'on y vient à foule dans ce tems de joye de tous les côtes de l'Europe, et il ne se passe point de carnaval qui n'y amene extraordinairement plus de soixante mille personnes, tant estrangers que gens sujets de l'etat. On y peut choisir d'une infinité de festes ou assemblées qui s'y font dans le somptueux palais, chez la principale noblesse. Les dames s'y trouvent toujourns en grand nombre admirablement parées, et on y reçoit une quantité prodigieuse de masques de l'un et l'autre sexe. La plûpart des mariages des nobles, quoi qu'arrestez depuis fort longtems, ne s'achevent ordinairement qu'au carnaval, et c'est ce qui donne occasion à ces grande assemblées. Comme les palais son fort spatieux, la salle du bal est au milieu de huit ou dix chambres, toutes ornées de riches tentures, de tableaux, et de meubles d'un fort grand prix. Il y a de tres agreables concerts d'instrumens dans chacune. Les masques les vont entendre, et on y donne de toute sorte de liqueurs à ceux qui en veulent. Les dames priées sont assises dans la salle du bal, où la noblesse les vient prendre pour dancier. Leur dance n'est qu'une maniere de promenade, continuée quelquefois de chambre en chambre, où ceux qui y sont peuvent avoir le plaisir de voir passer tout le bal. Un gentilhomme rencontrera un de ses amis, et luy donnera la dame qu'il tient afin qu'il poursuive la dance avec elle, et quand la dame veut se reposer, elle fait la reference, et prend un siege. Grande liberté en tout cela, et jamais de confusion.

Pendant tout le carnaval il y a plusieurs académies de jeu, les unes pour la noblesse, et les autres pour le bourgeois. Les masques ont le privilege d'entrer par tout. Leur jeu le plus ordinaire est celuy de la bassete. On y jouë des sommes immenses, et l'on tient que dans Venise il se consume pour plus de cinq cens mille livres de cartes qui payent des droits au prince. Ce qu'on ne sçauroit assez admirer, c'est ce qui se passe dans la place de S. Marc, où il y a quelquefois jusqu'à trente mille personne, la plûpart masquées, tant hommes que femmes, et de toute sorte de conditions. Les dames, outre une magnifique parure, y éclatent en pierreries, dont elles ont toutes un tres-grand nombre. C'est là que se font les parties pour le bal, l'opera, la comedie, et les autres divertissemens. On y trouve des bandes de cinquante à soixante masques, qui representent ensemble un sujet réglé, sans

---

<sup>8</sup> Aureli wrote the libretto for *Elena rapita da Paride*, which was the first opera given at the new Teatro di Sant'Angelo.



compter plusieurs autres compagnies de simphonie qui s'y recontrent. On y voit aussi quantité de festes de taureaux qui combattent contre des ours et des chiens, mais ce ne sont pas des plaisirs tranquilles, et il y arrive quelquefois beaucoup de desordre.

Des huit théâtres qui sont à Venise, il y en a eu six occupez dans le dernier carnaval. Deux troupes de comédiens des meilleurs de l'Italie ont représenté plusieurs pieces, sur celuy de S. Samüel et sur celuy de S. Caëtan [*i.e.*, San Cassiano]. Le premier appartient à Messieurs Grimani [et] Spaghi, et l'autre à Monsieur Badoüer. Divers opéra ont attiré une foule extraordinaire de spectateurs sur les quatre autres théâtres. Celuy de S. Anzolo, élevé depuis deux ans par le Sieur Santorini, a servy aux representations de deux qui avoient pour titre *Sardanapale* et *Girce*.<sup>1</sup> La beauté des machines et des décorations répondoit à la bonté des instrumens et de la musique. Elle avoit esté faire par la Sieur Jean Dominique Freschi, maistre de chapelle à Vicenze. Deux autres opéra ont paru avec quantité de changemens de théâtre, sur celuy de S. Luco, appartenant à Monsieur Vendramin. La musique du premier, intitulé *Sexte Tarquin*, estoit du maistre de chapelle de Son Altesse Sereinissime le Duc de Mantouë;<sup>2</sup> et celle du second, ayant pour titre *Le doe tiranni*, marquoit l'excellent génie du Sieur Antonio Sartorio, qui l'avoit faite.<sup>3</sup> C'est un des plus experimentez maîtres de chapelle qu'il y ait en Italie. Il y avoit plusieurs machines, et entr'autres, un firmament qui venoit des cieux, tout rempli d'étoiles, en maniere d'un palais des dieux. Quantité de gens se voyoient rangez tout autour des balustrades, et tout estoit soutenu en l'air. On n'avoit pas esté quite de cette machine pour deux mille ecus. Joignez à cela les meilleurs musiciens qu'on eust pû trouver. La fameux Cortonne<sup>4</sup> en estoit. On luy donnoit quatre cens pistoles d'or pour deux mois de representation que dure le carnaval; autant à Marguerite Pia, deux cens cinquante à la Signora Giuglia Romana, et aux autres selon leur merite.

Les deux autres théâtres d'opéra de cette année, ont esté ceux de S. Jean et Paul, et de S. Jean Chrisostome. Ils apartiennent à Messieurs Grimani. On a représenté *Le Grand Alexandre*<sup>5</sup> sur le premier. Le Napolitain<sup>6</sup> s'y est fait admirer secondé de trois excellentes musiciennes. Les décorations en estoient superbes, chars de triomphe, chaises roulantes tirées par de vrais chevaux, et des cavaliers aussi à cheval. Une machine venant du ciel, remplie d'Apollon et des neuf muses qui faisoient entendre une admirable simphonie de voix et d'instrumens, occupoit toute la face du théâtre. La musique estoit de Monsieur Ziani le jeune.<sup>7</sup>

Quant au Théâtre de S. Jean Chrisostome, fait cette année mesme, il a remporté le prix sur tous les autres, tant pour sa somptuosité que pour la simphonie, musiciens, décora-

\*A26

<sup>1</sup> *Sardanapolo* was given at Sant'Angelo in the autumn of 1678. The libretto was by Carlo Maderni. The work was dedicated to Carlo Vincenzo Giovanelli, one of the dedicatees of *Pallade Veneta*. *La Circe*, on a text by Ivanovich, was staged during the following winter, although it had previously been given in Vienna (Galvani, *Teatri*, p. 109).

<sup>2</sup> Ferdinando Carlo Galvani (*op. cit.*, p. 91) shows *Sesto Tarquinio* as an autumn 1678 work. The music was by Giovanni Battista Tomasi on a text by Camillo Badovero.

<sup>3</sup> *I due tiranni al soglio* was composed on a libretto by Matteo Noris. It was Sartorio's last opera; he died in 1680.

<sup>4</sup> Domenico Cecchi detto Il Cortona (d. 1717) was a *castrato* who can be linked with operas from c. 1673 through the first decade of the eighteenth century. Singers are not identified in libretti of this period, however, and neither Cecchi nor the female singers Margherita Pia and Giulia Romana are cited elsewhere in connection with this opera (but cf. \*A21, note 3).

<sup>5</sup> *Alessandro Magno in Sidone* was based on a libretto by Aurelio Aureli.

<sup>6</sup> Identity not known. The composer's uncle, Pietr'Andrea Ziani (c. 1620-84), was organist at the Chapel Royal, Naples, at the time, and one of this operas is preserved in I-Nc.

<sup>7</sup> Marc'Antonio (c. 1653-1715).

tions, et machines. Ce n'est que de l'or au dehors des loges. Le dedans est tapissé de velours de damas, et des plus riches etofes qui se fassent à Venise. *Neron*<sup>8</sup> estoit le titre de l'opéra qui fut representé sur ce théâtre. Le fameux Isape ou Josepin de Bavières,<sup>9</sup> l'incomparable Jean François Grossi romain, surnommé Siphax,<sup>10</sup> et la Signora Antonia Caratti romaine<sup>11</sup> y chantoient. Ces trois avoient pour eux seuls mille pistoles d'or pour leur carnaval. La musique estoit de la composition du Sieur Palavicini. C'est un des sçavans maîtres qu'il y ait en ce país-là. Sa maniere est aussi galante que spirituelle, et on ne peut trop louer l'adresse qu'il a de donner admirablement ce qui convient à chacun de ceux qui servent d'acteurs dans un opéra. Il faut, Madame, vous faire juger par vous-mesme de la beauté des airs qu'il compose, en vous envoyant un de ceux qui a esté chanté dans celui-cy. En voyez les paroles avec la note.

[Here the music is inserted.]<sup>12</sup>

AIR CHANTÉ DANS  
UN DES DERNIERS  
Opéra de Venise.

*Per non vivere geloso,  
Vò cercando ognor riposo,  
E trovarlo, oh Dio, non so.  
S'un momento  
Di contento  
Fo provar al'alma in seno,  
Quasi rapido baleno  
Il martir de me torno.*

Quarante instrumens des meilleurs qu'on eust pû trouver servoient à la symphonie.<sup>13</sup> L'ouverture du théâtre se faisoit par une grande place dans Rome, avec des arcs de triomphe et un globe qui en s'ouvrant laissoit voir plus de cent personnes en armes. Néron paroissoit dans une autre scene. Son char estoit traîné par deux elephans. Apres luy, le roy Tiridate venoit à cheval avec les principaux de sa suite. La reine sa femme estoit

<sup>8</sup> Libretto by Giulio Cesare Corradi.

<sup>9</sup> Probably Giuseppe Maria Donati, who sang in the title role of *Nerone* (Caffi, "Appunti", Cod. It. IV-748, p. 49). I am indebted to Olga Termini for making available her transcription of Caffi's notes, which are incompletely reported in Worsthorne, *Venetian Opera*, pp. 170-75.

<sup>10</sup> Given as "Grotti" in the source. He was Tiridate (Caffi, *loc. cit.*). A *castrato* (fl. 1653-87), Grossi was subsequently in the service of the Duke of Modena.

<sup>11</sup> She must have taken the role of Celia, the only female part for which Caffi does not give the name of the singer. He does list these other singers: Antonio Coresi as Gilde, Francesco de' Castris as Lepido, Felippo Rustichelli as Seneca, and Tomaso Boni as Niso. (Donati, Grossi, and Boni had sung in Pallavicino's *Il Vespasiano*, the first work given at San Giovanni Grisostomo, in 1678). Caffi does not list the singers who were heard as Pisone or Zabio. Another Roman singer of the time was Antonia Coresi, whose name is not sufficiently different from "Caratti" to rule out an error in the source.

<sup>12</sup> Although the text gives the impression that this aria is from *Nerone*, the verse does not correspond to anything in the surviving libretto. It could be derived from a different version of *Nerone* or from a different work by Pallavicino.

<sup>13</sup> This passage has been widely quoted as a sign that opera orchestras in Venice were regularly constituted at this size, but that is without proof and in fact highly unlikely. *Nerone* was an unusual work in that it required a large number of instrumentalists *on the stage*. It is possible that these stage instrumentalists also performed in the *sinfonia*, but simply because they were present and gave some foretaste of the action to come.

portée par des hommes dans une chaise fort magnifique, et l'un et l'autre alloient se prosterner aux pieds de Néron, qui ordonnoit un bal pour les divertir. Une forte quantité de lumieres faisoit briller la décoration qui fut particuliere à ce bal. Néron et toute sa cour tant de l'un qui de l'autre sexe y dançoit à l'italienne au son de plusieurs instrumens extraordinaires qui estoient sur le théâtre. On voyoit ensuite une académie de musique dans laquelle Néron chantoit, ainsi que les principaux de ceux qui l'accompagnoient, ausquels il distribuoit des rôles pour représenter une comédie. Cet empereur y jouoit luy-même, et c'étoit quelque chose d'assez particulier que cette scene. Il y avoit des loges des deux costez du théâtre. Des dames et des cavaliers entroient dans ces loges, comme auditeurs de la comédie, et une toile se levant laissoit paroistre un autre théâtre. On y voyoit la lune et sept étoiles en machines, toutes si brillantes, que leur éclat n'ébloüissoit pas moins qu'il surprenoit. La comédie estant faite, Néron donnoit l'ordre pour un superbe festin. Il avoit esté préparé dans une grotte toute remplie de nûages, qui formoit une décoration d'une beauté merveilleuse. On croyoit voir in lieu enchanté. Il y avoit de la simphonie dans tous coins de la grotte. Les tables estoient élevées en manieres de machines, et on n'y pouvoit aller qu'en montant vingt degrez de chaque costé. Au milieu de ce festin on venoit avertir Néron que son palais allott estre assiegé par des conjurez. La scene suivante faisoit paroistre un grand peuple en armes, qui avec les conjurez donnoit l'assaut au palais. On se servoit d'échelles et de machines pour y monter, et toutes sortes d'armes estoient employées pour en abatre les tours et renverser les murailles. Les assiegez faisoient éclater une vigueur extraordinaire pour leur defense, et ils estoient secondez par Tyridate, qui accompagné d'un bon nombre de soldats, entreprenoit un combat si furieux contre les assiegeans, que quoy qu'il fust feint, il ne laissoit pas de causer de l'épouvante aux spectateurs. Plus de cent personnes estoient engagées dans ce combat. Il duroit pres de demy-heure et finissoit par la défaite des conjurez. Néron faisoit voir la joye qu'il avoit de cette victoire par une simphonie ordonnée dans le mesme temps. Elle venoit sur une machine roulante, qui sortant de la porte de son palais, s'elargissoit à mesure qu'on la voyoit avancer. Elle occupoit insensiblement tout le théâtre, et certains nûages qui la couvroient, se dissipant, on y découvroit quantité d'instrumens de toutes sortes, flûtes douces, trompetes, timbales, violes, et violons, qui se joignant à la grande simphonie de l'opera, formoient la plus belle et la plus mélodieuse harmonie qu'on eust jamais entendüe.<sup>14</sup>

Le dernier jour du Carnaval, apres qu'on eut représenté cet opéra, Messieurs Grimani, aussi estimez pour leur mérite particulier que pour les avantages de leur naissance (ils sont alliez de Monsieur le Duc de Mantoue et de la Maison de Gonzague), donnerent le bal à toute la noblesse dans ce lieu mesme. Rien ne pouvoit être plus magnifique. Toutes les dames qui avoient esté invitées à l'opéra, furent regalées dans leurs loges, de plusieurs bassins remplis des meilleurs mets de la siason et de toute sorte de liqueurs. Plus de cent flambeaux de cire blanche qu'on alluma sur des bras d'or attachez aux dehors des loges, repandoient un nouveau jour sur le parterre. Quantité de dames des plus belles et des plus jeunes

<sup>14</sup> The unusual requirement for instruments in this work is especially associated with these episodes: (1) Act Two, Scene 2 is described in the libretto as a "sala di stromenti musicali per l'accademia di Nerone". (2) In Act Two, Scene 5 "Al soave concerto di numerosi stromenti si da principio a leggiardissima danza guidata da Nerone [...]. In Scene 10 the dancing resumes, "ma in diverso giro del primo, dopo la quale si penetra in una sala di stromenti musicali". There are various music books, a spinet, and three chairs here. In Act Three there appear to have been multiple groups of musicians on stage: (4) The banquet table was surrounded by circulating musicians, while in Scene 2 there was (5) "una bizzarra sinfonia dall'alto", apparently played on a machine representing the heavens. (6) In the final scene "un choro di suonatori" accompanied Nerone's final recitative and aria.

s'y placèrent apres le repas, sur des sieges qu'on avoit preparez tout autour. Elles estoient habillées à la derniere mode de France, mais dans un ajustement si superbe qu'on ne voyoit qu'or, argent, broderie, points, et pierreries. Plus de deux cens gentilshommes se trouverent dans le mesme lieu. La magnificence de leurs habits ne cedoit en rien à celle des dames, et on ne leur voyoit comme elles que broderie, pierreries, et points des plus fins. Il ne s'estoit fait de longtemps aucune assemblée où la noblesse venitienne se fust rendue, ny ne si grand nombre, ny dans une si riche parure. Toute la simphonie de l'opéra estoit en cercle sur le théâtre. Vous jugez bien qu'une si charmante harmonie ne fut pas un des moindres plaisirs que causa le bal. Il n'y avoit que les personnes qui en estoient dans le parterre. Tout le reste demeura dans les loges à voir danser. On donna encor un nouveau régal aux dames, et la feste ne finit que quand le jour commença.

Quoy qu'on ne voye carrosses ny chevaux à Venise, à cause de la quantité de ponts qui y sont élevez en arche pour donner passage aux gondoles, la noblesse ne laisse pas d'y avoir une tres-belle académie pour tout ce qui regarde les exercices du corps. Elle est tenuë par Monsieur Nicolò, gentilhomme napolitain. Cette noblesse voulant montrer au public qu'elle n'avoit pas moins d'adresse à manier un cheval qu'en toute autre chose, fit un tres-beau carrousel le 27 fevrier et le 6 mars. Elle s'estoit separée en quatre quadrilles, de quatre cavaliers chacune. Il y en avoit une de mores, une d'indiens, et deux autres de turcs et de tartares. Ils combattirent aux testes avec le dard, le pistolet, et l'epée, et firent en suite un balet à cheval, de trois façons. Trois récits y furent chantez par le fameux musicien Cartonne,<sup>15</sup> vestu en Diane. L'équipage de ces mores, indiens, turcs, et tartares estoit magnifique, et jamais on ne vit des ribans, des plumes et des pierreries en si grande confusion. Ils avoient huit trompetes et trente personnes de livrées, tous fort lestes et montez sur les plus beaux chevaux d'Italie. Les dames et les cavaliers qui se trouverent à ce merveilleux spéctacle estoient dans des loges faites exprés. Il y avoit de grands echafauts pour les étrangers, le tout dans le lieu mesme de l'académie, qui peut contenir jusqu'à quatre mille personnes. Les seize qui formerent ces quatre quadrilles, estoient Monsieur le Duc de Mantouë; Monsieur Moulin; Messieurs Cornaro, deux freres; Messieurs Vanieri, deux freres, et un cousin; Monsieur Dolfin; Messieurs Morosini, deux cousins; et Messieurs Foscarini, Loredan, Zanobie, Tiepolo, Capello, et Cavalli,<sup>16</sup> tous de la meilleure noblesse venitienne, des plus riches et des plus adroits.

\* A27

*Subject:* Music at Piazzola

*Source:* *Le Mercure Galant*, Fevrier 1681, pp. 213-49.

Je vous parlay l'année derniere de l'opéra intitulé *Les Amazones dans les isles fortunées*,<sup>1</sup> que Monsieur Contarini, Procureur de S. Marc, avoit fait représenter en pré-

<sup>15</sup> Domenico Cecchi (cf. *supra*).

<sup>16</sup> "Cavabli" in the original.

\*A27

<sup>1</sup> Music by Pallavicino, libretto by Piccioli. It initiated the Teatro Contarini on 11 November 1679.

sence d'un nombre infiny d'auditeurs illustres, dans sa belle maison de Piazzola. On l'y a représenté encor cette année, avec un autre qui a eu titre *Berénice vindicative*.<sup>2</sup> Piazzola, Madame, n'est autre chose qu'on bourg à dix milles de Padouë, où ce noble venitien, qui est tres riche, a fait bâtir un palais superbe [...]

La murailles de la court sont tres-belles, et tout le palais est environné de canaux d'une eau courante, qui servent aussi de reservoirs, et qui se déchargement tous dans un grand bassin de figure ronde, entouré de grandes portes, au arcades ornées de statuës. Ce bassin a tant d'entenduë et de profondeur que l'on y peut naviger avec des petites barques ou gondoles. C'est dans ces gondoles que Monsieur Contarini donne des serenades et des concerts de musique pendant l'été [...]

On trouve au troisiéme etage une galerie, où se voyent toutes les sortes d'instrumens de musique que l'on peut s'imaginer, avec tous les opéra qui ont esté veus jusqu'à présent, soit à Venise ou ailleurs. *L'Hercule* fait par le Sieur Cavalli, et représenté à Paris pour le divertissement de Sa Majesté, y tient sa place parmi les autres.<sup>3</sup> Il ne faut point s'étonner de cet amas, puis que pour avoir les instrumens les plus particuliers, Monsieur Contarini n'a épargné aucune dépense. Les deux loges dont j'ay parlé au commencement sont aux deux costez de la galerie, avec des manieres de tribunes tout autour, pour y mettre des chœurs de musique et d'instrumens, afin de divertir pendant le repas [...]

Monsieur Contarini, qui est magnifique en toutes choses, [...] fait construire un lieu en forme de monastere, avec une court environnée de colonnes de marbre, des apartemens dans le bas pour l'usage et les nécessitez de la maison, et de chambres au dessus. Il y a fait bâtir une eglise encor plus belle et plus grande que celle du bourg. On élève dans ce lieu trente-trois pauvres filles de famille honneste, ausquelles il entretient des femmes pour en avoir soin, et pour leur enseigner les ouvrages ordinaires aux personnes de leur sexe, et des maîtres pour leur apprendre la musique, qu'il aime avec passion. Comme il s'est trouvé parmi ces filles de tres-belles voix, il résolut aussi tost de faire construire un magnifique théâtre pour des opéra qu'il fait composer expres [...]

Ce fut sur ce beau théâtre que pour la seconde fois un représenta l'operà des Amazones le 10 ou 11 de novembre [...] Elle dura trois heures et demie avec beaucoup de variété, et un aplaudissement universel. Parmi les choses extraordinaires qui y parurent, on y remarqua trois cens acteurs, sçavoir cent femmes amazones, cent hommes deguizez in mores, cinquante hommes à cheval qui firent une tres-belle montre, des pages, des estasiers, des laquais, et des cochers, qui à la fin de la piece conduisirent sur le théâtre un carrosse tout couvert de broderie d'or, tré par six des plus beaux chevaux qu'on puisse voir [...]

Le lendemain sur le soir, on se promena dans l'avenue qui est au devant du palais, avec les seigneurs et les dames qui y parurent tous dans leurs carrosses à six chevaux, au nombre de plus de cent cinquante. En suite on donna le bal, où l'on vit de tres-superbe habits, et des pierreries qui n'ont point de prix.

Le jour suivant on alla au cours dans l'avenue, et à quatre heures de nuit on se rendit au théâtre que l'on trouva encor éclairé par vingt torches de cire blanche, mais celles-cy estoient torses et dorées [...] La représentation dura depuis six heures jusqu'à onze, mais avec un admiration si continuelle qu'aucun opéra ne fut jamais aplaudy avec tant de marques d'une entiere satisfaction. Quoy que le premier fust beau, celuy-cy, qui estoit *Berénice vindicatrice*, le surpassa de beaucoup par la magnificence des entrées et par la richesse des habits. On y compta jusques à cinq cens acteurs: sçavoir, cent piquiers, cent femmes,

<sup>2</sup> Music by Domenico Freschi, libretto by Giovanni Maria Rappardini. It opened on 8 November 1680.

<sup>3</sup> Cavalli's *Ercole amante* was commissioned for the wedding of Louis XIV in 1660 but was not performed until 1662.

cent cavaliers montans des chevaux bardy, souxante hallebardiers, des chaffeurs, des estafiers, des pages qui parurent tous dans la premiere scene de triomphe [...]

Tout ce qui servit au nouvel opéra de Berénice fut diférent de ce que l'on avoit veu le premier jour à celuy des amazones. Ainsi, ce furent nouveaux habits, nouvelles décorations, et nouveaux musiciens. Ces admirables représentations devoient estre continuées encor quatre fois, mais la chute d'un bâtiment depuis peu construit empecha d'exécuter ce dessein [...]

La musique y fut charmante [...]

\* A28<sup>1</sup>

Subject: Carnival, 1683

Source: *Le Mercure Galant, Mars 1683*, pp. 230-309.

A Venise, ce 20 Fevrier 1683.

*Je vois promis en partant, de vous écrire avec grande exactitude les particularitez des opéra que l'on représente icy. Je vous tiens parole et vay vous faire un abregé des sujets, parce que cet abregé peut servir beaucoup à l'intelligence des machines [...]*

RELATION DES OPERA,  
représentez à Venise pendant le  
carnaval de l'année 1683.

Le carnaval de Venise, dont on parle tant à Paris et dans toutes les autres villes de l'Europe, est proprement un assemblage de plusieurs sortes de divertissemens qui ne se permettent publiquement que dans ce temps-là à moins de quelque réjouissance extraordinaire. Ces divertissemens consistent en comédies, opéra, réduits, bals, festins, courses, et combats de taureaux, danseurs de cordes, marionnetes, bateleurs et farceurs; liberté à tout le monde d'aller masqué en plein jour et encor dans la cérémonie qui se fait le jeudy-gras en présence du doge.

Autrefois le carnaval commençoit dés le lendemain de Noël, et il est encor ainsi marqué dans la plûpart des calendriers nouveaux; mais estant arrivé plusieurs fois que quelques personnes masquées se servoient des privileges de cette saison, pour se vanger de leurs ennemis sans qu'on les connust, les chefs du Conseil des Dix, qui sont trois des premiers magistrats préposez entr'autres choses pour les festes et divertissmens, ont crû qu'il estoit de l'interest et de la sûreté publique, de le commencer plus tard; ce qui fait qu'à présent ils n'accordent la permission de se masquer que bien long-temps apres, quoy qu'ils souffrent les réduits dés le lendemain de Noël, suivant l'ancien usage, et qu'ils tolerent quelques mois auparavant les comédies et opéra, où ce désordre n'est par à craindre.

Les comédies ayant commencé cette année dés le mois de novembre, et les opéra vers le milieu de decembre, c'est par où je dois commencer aussi à vous faire part de ces réjouïssances.

Il y a dans Venise huit théatres publics, qui prennent le nom de l'église la plus proche du lieu où ils sont dressez. Ils appartiennent presque tous à des nobles, qui les ont fait bâtir, ou à qui ils sont écheus par succession. Les petits se loüent à des troupes de comé-

\*A28

<sup>1</sup> The information in \*A27 and \*A28 can be usefully compared with the illustrated accounts from 1687-8 by the Swedish builder Nicodemus Tessin in Per Bjurström, "Reisennotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola," *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*; XXI (1966), 14-41.

diens, qui se rendent à Venise ordinairement dès le mois de novembre, et les grands sont destinez pour les opéra que ces nobles, ou d'autres font faire et composer à leurs frais, plutôt pour leur divertissement particulier que pour le profit qu'ils en retirent, qui ne fournit pas d'ordinaire à la moitié de la dépense. Ces théâtres sont la plupart beaucoup plus grands et élevez que ceux de Paris, ayans cinq ou six rangs de loges ou pales, comme on les appelle icy, les uns sur les autres, et 30 ou 35 à chaque rang. Il y peut tenir trois personnes de front dans chacun. Les pales du premier rang qui se trouvent de plein-pied au theatre des acteurs ne sont pas les plus estimez à cause (dit-on) qu'on est trop près des personnes du parterre, et que le manche des theorbes de l'orchestre cache toujours quelque chose de la veuë; c'est pourquoy on les fait plus bas, en maniere d'entre-soles. Ceux du second rang sont les plus recherchez, et entre ceux-cy on préfere ceux du fond qui regardent le théâtre en face, où sont ordinairement les loges des ambassadeurs. Comme beaucoup de personnes les loüent pour le carnaval entier, il y en a quantité qui les font peindre et tapisser en dedans, ce qui ne sert pas d'un médiocre ornement. Le parterre aussi a cela de commode qu'il est quasi tout remply de sieges plians avec des bras et des dos en maniere de fauteuils, où l'on est fort à son aise sans s'incommoder l'un l'autre.

Avant que d'entrer dans le détail des comédies et des opéra de cette année, je croy qu'il est à propos de vous donner une idée generale de ces pieces. Les comédies ne difèrent pas beaucoup des italiennes qui se joüent à Paris, les personnages estant toujours un Arlequin, un Docteur, un Pantalon et autres; et les pieces, des parces et bouffonneries sans ordre ny suite. Ils sont neantmoins bien plus libres en paroles que l'on n'est en France.

Vous remarquerez qu'il est permis en tout temps aux hommes et femmes d'aller masquez aux comédies, opéra, et réduits, qui ne commencent qu'à la nuit, quoy qu'on n'ose paroistre ainsi de jour avant le temps de la licence. Il n'en va pas de mesme des opéra, où la plus grande partie des pales sont remplis de gentilsdames, et de personnes de qualité, estant pour l'ordinaire des pieces sérieuses qui ne blessant point la pudeur. Les décorations, que l'on nomme scenes, y sont nobles, belles et de bon goust, ayant toujours quelque chose de grand et de magnifique.

Tous les changemens se font chaque fois également au haut de théâtre et aux costez, ensorte que l'on ne voit jamais une chambre sans estre plafonnée. Toutes les galleries et grandes salles y sont voûtées, et les moindres cabinets y paroissent lambrissez.

Lors qu'un empereur ou un roy entre sur un théâtre, il est toujours accompagné de 30, 40 ou 50 gardes qui sont autour de luy, et qui se rendent maîtres des portes et des avenues de son palais. De mesme les reynes et les princesses, ont à leur suite quantité de dames, officiers, pages, et autres domestiques, selon leur qualité.

Les vénitiens sont curieux pour ce sujet de faire chercher en Italie et ailleurs les meilleures voix d'hommes et de femmes qu'ils peuvent trouver, priant mesme les princes à qui appartient ces musiciens de les laisser venir, et ne plaignant point la dépense en cette occasion, quelque forte qu'elle puisse estre. Il y en a présentement un, à qui on donne quatre cens pistoles d'Espagne, sans les frais de son voyage, et plusieurs autres à qui on en a promis trois cens. Les voix sont claires, nettes, fermes et assurées, n'y ayant rien degéné, ny de contraint. Les femmes entendent la musique en perfection, ménagent admirablement bien leurs voix, et ont une certaine maniere de tremblement, de roulemens, de cadences, et d'échos qu'elles varient et conduisent comme elles veulent. C'est une chose assez plaisant que du moment qu'elles on finy quelque grand air, où qu'elles sortent du théâtre, les barcarols<sup>2</sup> (ce sont ceux qui conduisent les gondoles) et mesme quantité de personnes plus considérables s'écrient de toutes leurs forces, *Viva Bella, viva, ah Cara: sia benedetta*

---

<sup>2</sup> «Baracols» in the original; it was apparently adapted from the Italian "barcaiolo".

[...] La symphonie est composée de plusieurs clavessins, epinettes, theorbes et violons, qui accompagnent les voix avec une justesse merveilleuse.

J'ajoutéray que l'on ne voit point de choeurs de voix dans les opéra, et que les entrées de ballet non seulement y sont rares mais qu'elles n'y sont pas executées avec la mesme délicatesse qu'en France. Cela n'est pas sans fondement; car à l'égard des choeurs de voix, il est fort inutile de remplir icy les opéra, puis que nous sommes accoûtumés d'en avoir presque tous les jours dans quelqu'une de nos eglises. Toutes les festes et dimanches de l'année on chante vespres en musique dans quatre communautés avec de grands choeurs de voix, theorbes, violons, petites orgues et clavessins, et ces musiques sont conduites par quatre des meilleurs maîtres de la ville. Pour les ballets, les venitiens n'y prennent aucun plaisir, et ne les mettent dans les opéra que pour remplir quelque entre-acte. Les femmes et filles n'apprennent point icy à danser, et on ne fait pour l'ordinaire que se promener et marcher dans les bals [...]

Des six autres théâtres qui ont servy aux opéra, je commenceray par celuy de S. Jean Chrisostome. C'est celuy dont-on parlé le plus, et que l'on peut dire un théâtre royal pour la magnificence. Il appartient aux deux mesmes freres, Messieurs de Grimani, qui le firent faire en 1677 avec une promptitude merveilleuse, trois ou quatre mois ayant esté seulement employez à le bastir.

Cette famille [...] a donné deux doges à la republique [...] trois cardinaux [...] comme aussi trois patriarches d'Aquilée [...] y ayant encor à present deux procureurs de S. Marc, Antoine et François, qui sont des premieres dignitez de Venise [...]<sup>3</sup>

Ce Théâtre de S. Jean Crisostome est le plus grand, le plus beaux et le plus riche de la ville. La salle où sont les spectateurs est environnée de cinq rangs de pales les uns sur les autres, trente et un à chaque rang. Ils sont enrichis d'ornemens de sculpture en bosse et en relief, tous dorez, représentant différentes sortes de vases, antiques, coquillages, muffles, roses, rosettes, fleurons, feuillages et autres enrichissemens. Au dessous et entre chacun de ces pales sont autant de figures humaines peintes en marbre blanc, aussi en relief, et grandes comme le naturel, soutenant les piliers qui en font la séparation. Ce sont des hommes avec des massués, des esclaves, des termes de l'un et de l'autre sexe, et des groupes de petits enfans, le tout disposé de maniere que les plus pesantes et massives sont au dessous, et les plus legeres au dessus.

Le haut et le plafonds de la salle est peint d'une feinte architecture en forme de gallerie, à l'un des bouts de laquelle et du costé du théâtre sont les armes de Grimani, et au dessus une gloire de quelque divinité de la fable, avec quantité de petits enfans assez<sup>4</sup> qui accommodent des guirlandes de fleurs.

Le théâtre des acteurs a treize toises<sup>5</sup> et trois pieds de longueur, sur dix toises et deux pieds de largeur, estant élevé à proportion. Il est ouvert par un grand portique de la hauteur de la salle, dans l'épaisseur du quel sont encor quatre pales de chaque costé de la mesme simétrie que les autres, mais beaucoup plus ornez et enrichis; et dans la voûte, ou arcade, deux renommées avec leurs trompetes paroissent suspenduës en l'air, et une Venus au milieu qu'un petit Amour caresse.

Une heure avant l'ouverture du théâtre, le tableau de cette Vénus se retire et donne jour à une grande ouverture, d'où descend une maniere de lustre a quatre branches d'étoffe d'or et d'argent, de douce à quatorze pieds de hauteur, dont le corps est un grand car-

<sup>3</sup> This brief genealogy gives some idea of the immense patriotic presence of the Venetian opera houses. Similar details, however, have been greatly curtailed here in subsequent accounts in this document.

<sup>4</sup> The original read "aissez".

<sup>5</sup> A *toise* was 1.494 metres.



touche des armes de Messieurs Grimani, avec une couronne de fleur-de-lys et de rayons surmontez de perles au dessus. Ce chandelier porte quatre grands flambeaux de poing de cire blanche qui échaient la salle, et demeurent allumez jusqu'à ce qu'on leve la toile, et alors le tout s'évanouit, et revient à son premier état. Dès que la piece est finie, cette machine paroist de nouveau pour éclairer les spectateurs et leur donner lieu de sortir à leur aise, sans confusion. Les armes sont pallé d'argent et de gueules de huit pieces, le troisième pal chargé en chef d'une croisette à deux travers de gueules. Cette croisette distingue une des branches de la famille [...] Je ne puis m'empescher de vous en faire une description un peu plus étenduë que je ne vous la feray des autres, afin que vous puissiez juger de la maniere dont on traite ici les opéra. Elle est intitulée *Le roy infant*.<sup>6</sup> En voici le sujet [...]

Il y a douze changemens de décorations presque toutes d'une égale beauté. La première qui fait l'ouverture du théâtre est une grande salle, école ou étude, où sont plusieurs escoliers assis devant des tables séparées, qui estudient chacun différentes sciences, comme philosophie, géographie, mathématiques, astrologie, art militaire, chimie, et magie. On y voit quantité de livres, cartes géographiques, spheres, regles, compas, cercles, astrolabes, machines de guerre, fourneaux, copelles, alambics, baguettes magiques, et grimoires, avec plusieurs figures de vieillars et autres assis, représentant ceux qui ont excellé en ces sortes de sciences, le tout remply de devises, d'emblèmes, et de sentences propre au sujet. Au fond de la salle, paroist un grand globe terrestre, monté sur une base fort élevée.

Ergiste, le premier et le chef de ces escoliers, se promene avec Aristene son maistres, et pour luy faire voir le profit qu'il a fait dans l'étude de la magie où il s'est adonné, il prononce quelques paroles dans un livre [...] Celuy qui fait le personnage d'Ergiste est l'Abbé Siface, qu'on appelle communement Siphax,<sup>7</sup> italien, qui est de la musique de Monsieur le Duc de Mantouë [...]

La troisième [scene est] une grande salle ou longue gallerie, qui s'étend jusqu'au bout du théâtre [...] A l'entrée est la trône royal, élevé sous un dais fort riche, où l'on voit le petit roy Flavius avec son oncle Rodoalde. Ce premier est fort jeune, et le second se nomme Ballarin,<sup>8</sup> un des premiers de la musique de Monsieur le Duce de Modene [...]

La cinquième [scene est] la chambre de la Princesse Anne de Bretagne<sup>9</sup> [...] Quoy que dans un âge si tendere, avec un petit air et des manieres belles et fines, elle s'est fait admirer de tout le monde. Elle chante un air françois au Prince Henry [...] Ils sont une entrée de ballet, tenant chacun deux flambeaux de cire blanche, et sur la fin de la piece, ils dancent un bal à la françoise avec des douze petites filles, qui sont toutes vestuës diféremment de manteaux à la françoise. Leurs coëfures sont de fleurs [...]

L'onzième [scene], divers portiques de colomnes, faisant l'avenue du palais du Prince [...] Les demons l'épouvantent pas leurs cris; elle entend des trompetes, des timbales, et des tambours dans les airs, et exprime par son chant toutes ces diférentes manieres dont son esprit est agité, mais principalement le son de ces trompetes, qu'elle imite si bien par sa voix, que l'on s'imagine entendre veritablement ces instrumens de guerre [...]

Il y encore la florentine, qui est une des bonnes chanteuses. On la connoist sous ce nom à cause qu'elle est de Florence.<sup>10</sup> Celui qui a composé la musique se nomme Carlo

<sup>6</sup> Music by Pallavicino, libretto by Noris.

<sup>7</sup> Identified as Giovanni Francesco Grossi, a roman, in the *Avril 1679* issue of the *Mercure* (cf. \*A26). He was identified as an employee of the Duke of Modena in *Quadrio*, *Storia*, p. 530.

<sup>8</sup> Francesco Ballarini; *Quadrio* (*op. cit.*, p. 528) identifies him as an employee of the Duke of Mantua.

<sup>9</sup> This role was taken by Antonia Marzari.

<sup>10</sup> The only remaining female member of the cast was Margarita Salicola, who took the role of Sestilia. The remaining male members, according to Caffi, "Appunti" (Cod. It. IV-748), pp. 51<sup>v</sup>-52, were Carlo Antonio Rata (Flavio), Antonio Formenti (Ariaberto), Clarice Gigli (Doricle), Giovanni Buzoletti (Enrico), Pietro Paulo Scandalibene (Recimero, Aristeno, Ettore), and Tomaso Boni (Gildo).

Palavicino, maistre de musique de la communauté des filles des Incurables de Venise, et Matteo Noris, qui demeure en cette ville, en a fait les vers.

L'opéra qui a fait le plus de bruit apres *Le roy infant* s'est joié au Théâtre de S. Luc, autrement de S. Salvator. C'est encor un théâtre fort grand, fort beau, tout peint<sup>11</sup> et doré de neuf, et des plus considérables de Venise. Il contient cinq rangs de pales, trente-trois à chaque rang, et il appartient à un seigneur de la maison de Vendramin, établie depuis fort longtemps à Venise, et qui a donné un doge en 1476, André Vendramin. Ses armes sont au dessus du théâtre des acteurs en cette sorte, facé de trois pieces d'azur, d'or, et de gueules.

Voicy le sujet de la piece, qui est intitulée *Les deux Césars*. [...] Si cette piece n'a pas esté si juste dans la régularité et dans la conduite que celle du roy infant, selon le sentiment de quelques uns, elle a esté assez récompensée par le grand nombre des plus belles voix dont elle est remplie. Il y a dix décorations des plus pompeuses et des mieux entendues.

Dans la premiere, Geta vient donner une serenade à sa maitresse dans un grand bu-centaure remply d'un grand nombre de musiciens, dont le haut est d'etoffe de grosse bròderie d'or relevé, soûtenu de plusieurs figures humaines, habillées en statués d'or, tenant des flambeaux allumez.

Lors que Bassian donne le régale aux dames, le théâtre est de colonnes de porphyre et de lapis, orné de quantité de tableaux dans des cadres dorez [...] L'on y joué à toutes sortes de jeux, et à la fin du repas, una douzaine de parasites viennent de voler les restes du festin, et font une entrée de ballet [...] L'entroit où Bassian chante un air pour s'endurcir dans sa cruauté et désire les foudres de Jupiter mesme est quelque chose qui passe l'imagination, et qui ne se peut comprendre qu'avec peine. Sa voix (qui sans difficulté est une des plus belles que nous ayons icy) est accompagnée et soûtenuë de trompetes et de symphonies par reprises, et ces trompetes s'unissent si bien à son chant qu'elles en laissent admirer toute la douceur, et ne perdent rien de leur force.

Il y a encor un beau spectacle d'une feste de gladiateurs, qui paroissent dans un cercle de nuées et descendent en se batant pour donner le divertissement au peuple romain. Celuy qui a composé la musique de la piece est Don Giovanni Legrenzi, prestre, maistre de la musique des filles de S. Lazare, dites communement les Mé[n]dicantes, et sous-maistre de la musique de la chapelle du Serenissime Doge. Il passe pour un des plus habiles de Venise. Ceux qui chantent estant toutes personnes choisies, comme je l'ay déjà dit; voicy les noms des principaux:

Clement Hader, connu sous le nom de Clementin,<sup>12</sup> représente Bassian. Il est natif de Hadersberg, musicien de la chambre de l'Empereur et une des plus belles voix d'hommes qui soit dans tous les opéra.

Jean-Baptiste Spéroni,<sup>13</sup> musicien de la chambre de l'Impératrice Eleonore.

Ferdinand Chiaravelle,<sup>14</sup> musicien de Monsieur le Duc de Mantouë.

Pour les femmes, Anne Marie Manarini<sup>15</sup> représente Honoria. Elle demeure ordinairement à Mantouë, est tres belle, de grande taille, la gorge fort blanche et encor une des plus belles voix d'Italie.

---

<sup>11</sup> The original gives "peiut".

<sup>12</sup> Hader, a soprano, was employed in the Viennese Hofkapelle from January 1672 until March 1687 (Köckel, *Hof-Musikkapelle*, p. 63).

<sup>13</sup> Speroni is identified as a "Virtuoso del Duca di Parma" in Quadrio, *Storia*, p. 529.

<sup>14</sup> The earliest Venetian opera with which Chiaravelli is otherwise associated is Tosi's *Pirro e demetrio* (1690), in which he took the role of Muzio (Caffi, *op. cit.*, p. 55).

<sup>15</sup> Anna Maria Manarini also sang in Pallavicino's *Carlo, re d'Italia* (1682).

Le Théâtre de S. Jean et Paul est encor un des plus beaux de cette ville. Il est estreme-ment profond et contient cinq rangs de pales, trente et un à chaque rang. Il est peint et doré comme les autres et appartient encor à Messieurs Grimani freres. On y a joué deux opéra. Il y a dix changemens de théâtre dans le premier, qui est intitulé *Le Grand Othon*,<sup>16</sup> et dont je vous vay expliquer le sujet en peu de mots [...]

*Coriolan* est le titre du second opéra que lon a représenté sur ce théâtre [...] Celui qui en a fait la musique se nomme Jacques-Antoine Perti<sup>17</sup> de Bologne.

Le Théâtre de S. Angelo n'est pas si grand que les autres, quoy qu'il aussi peint, doré, et fort propre. Il contient cinq rangs de pales, vingt-neuf à chaque rang. La situation n'en sçauroit estre plus avantageuse, puis qu'il est au bord du grand canal. On y a joué deux pieces qui ont eu toutes deux beaucoup d'approbation.

La premiere est dédiée à Monsieur [Michel] Amelot, Marquis de Gournay, Ambassadeur de France dans cette fameuse république.<sup>18</sup> Il faut vous en dire le sujet [...]

La second piece est intitulé *Silla*<sup>19</sup> [...]

Dans ces deux pieces Filanin,<sup>20</sup> un des principaux chanteurs, se fait distinguer, accordant et mariant admirablement bien sa voix avec les fanfares des trompetes.

Le Théâtre de S. Cassian est aussi peint et doré comme les autres, à cinq rangs de pales, et 31 à chaque rang. Il appartient à un noble de la famille de Tron, fort ancienne en cette ville, originaire de Mantouë, et qui a donné un doge en 1471, Nicolas Tron [...]

On y a joué deux pieces. *Thémistocle* est le titre de la premiere[...]<sup>21</sup>.

Le second que l'on a représenté sur le mesme Théâtre de S. Cassian est intitulé *L'Innocence justifiée* [...] Voila le sujet de cette piece, dont l'Abbé Ziani a fait la musique,<sup>22</sup> et dans laquelle il y a onze changemens de scene.

Le Théâtre du Canareggio, où du Canal Royal, est fort petit, mais bien peint. Il est ainsi nommé (contre la regle des autres qui tirent leur nom de l'église la plus proche) à cause qu'il est situé sur un canal de ce nome, qui est le plus large apres le Grand Canal. Il contient trois rangs de pales, avec 23 à chaque rang, et appartient à un noble de la famille de Michiele [...]

Ce Théâtre du Canareggio n'a esté basty que pour des comédies. On y a joué neantmoins cette année deux opéra. *Cidippe* est le titre du premier<sup>23</sup> [...] Je vous parleray au premier jour du second, qui ne se joué que depuis peu.

L'opéra du roy infant, dont je vous ay fait la description, a esté trouvé si beau que Messieurs Grimani n'ont pas jugé à propos d'en donner un second, comme il s'est pratiqué dans tous les autres Théâtres. Ily y ont fait seulement un *aggiunta*, c'est à dire, une augmentation, où, sans changer le sujet de la piece, ils ont mis quelques scenes les unes devant les autres, et ont à jouté des airs et des machines, dont voicy les principales [...]

On a joué un troisième opéra au Théâtre de S. Jean et Paul intitulé *Orontea*<sup>24</sup> [...]

<sup>16</sup> Biego's *Ottone il Grande* (libretto by Francesco Valsini) was actually given in the autumn of 1682.

<sup>17</sup> "Petri" in the original. Silvani wrote the libretto for *Marzio Coriolano*.

<sup>18</sup> This work was Giovanni Marco Martini's *Appio Claudio* (libretto by Morselli).

<sup>19</sup> Music by Freschi, libretto by Andrea Rossini.

<sup>20</sup> Filanin cannot be identified.

<sup>21</sup> *Temistocle in bando* was the first opera given at San Cassiano since 1680. The music was by Giannettini on a libretto by Morselli.

<sup>22</sup> Morselli was again the librettist for *L'innocenza risorta*.

<sup>23</sup> This was a *pastiche* on a libretto by Minato. Of the six operas given at this theatre, two were by Carlo Fedeli (*detto Saggion*), one by M.A. Ziani, and one by Francesco Rossi. One other was a *pastiche*.

<sup>24</sup> Music by Marc'Antonio Cesti, libretto by Andrea Giacinto Cicognini.

Depuis huit jours ou en a aussi joué un second sur le Théâtre de S. Luc, ou S. Salvatore. Il est tout remply de spectacles et de machines. Il faut retenir les chaises du parterre deux jours auparavant, à cause de la grande affluence de monde qui s'y trouve; et comme il passe de beaucoup celuy des deux Césars qui y a esté joué le premier, il faut vous en dire quelque chose. On l'intitule *Justin*<sup>25</sup> [...]

*Je ne manqueray pas, Madame, de vous envoyer au premier jour la suite des réjouissances du carnaval. Je suis vostre etc.*

DE CHASSEBRAS, DE CRAMAILLES.

\* A29

*Subject:* Diplomatic correspondence concerning the affairs of the ambassador to Venice from Hannover<sup>1</sup>

*Source:* BRD-Hsa Akten, Korrespondenzen Italienischer Kardinäle und Anderer Personen, besonders Italiener an Herzog Johann Friedrich. Vol. I (1667-79)[Cal. Br. Arch. Des. 22, VI, Nr. 44, Vol. JJ, ff. 453f.

*Date:* 11.VIII.1673.

Hieri habbiamo hauto la famosa festa di San Lorenzo; quelle signore moneghe l'hanno celebrata con infinita generosità; l'apparato non poteva esser più magnifico e più vago; la musica è stata un caos; una Babilonia tutti li musici di Venetia, cinque organi; tutti li istromenti, trombe, tromboni, e tutto quanto era in Venetia; ma, non vi è goduto altro che il mormorio, senza esserne potuta intendere una parola [...]

Li fece sorti l'altra notte in canale, con istromenti per far serenati; e veramente riuscirono con stupore di tutti, essendo piaciuta assai la musica loro; il Prete Rota a quest'harìa ha proposto al Signor Ambasciatore che debba far fare una musica nella chiesa de' Gesuiti, per solennizzare alla francese la prossima festa di San Luigi.<sup>2</sup> Habbiamo ancor prossima quella della Celestia,<sup>3</sup> monastero che gareggia con quello di San Lorenzo, e vedremo un concorso anco maggiore; ma se li musici non fanno meglio, perderanno affatto il lor credito.

\* A30

*Subject:* Diplomatic report by the Florentine resident in Venice, Matteo di Teglia, of the final performance of the opera *Vespasiano* at San Giovanni Grisostomo

*Source:* I-Vas Mediceo del Principato, Filza 3040, f. 69.

*Date:* 26.II.1678.

Terminò finalmente il carnevale con tutta quietezza, oltre il disturbo d'una piccola rissa di reciproci urtoni nel teatro di San Giovanni Chrisostomo tra un gentilhuomo della patria ed un cavaliere mantovano del seguito dell'Altezza di Mantova; ma tutto restò incontanente sedato colla scambievole dichiarazione di non haver l'uno conosciuto l'altro, ambedui mascherati.

<sup>25</sup> Music by Legrenzi, libretto by the Venetian nobleman Nicolò Beregan.

\*A29

<sup>1</sup> I am grateful to Thomas Walker for sharing this document with me. It is my understanding that it was originally discovered by Edward Tarr.

<sup>2</sup> The feast of St. Louis of France was celebrated in Venice on 26 August.

<sup>3</sup> The feast of Assumption (15 August) was lavishly celebrated at the Convent of Santa Maria della Celestia.

Nel teatro suddetto, doppo cessasi rappresentato martedì sera per l'ultima volta il *Vespasiano*,<sup>1</sup> si videro illuminati primi di cento palchetti, dentro i quali seguirono cene sontuose con qualche balletto appresso di cavalieri e dame nazionali e forastieri, e fra gli altri l'Altezza suddetta di Mantova, et il Prencipe di Baden, che a sera si fermano in questa città.

\* A31

*Subject:* Anonymous description of the opera *Andromeda*<sup>1</sup> given at the Teatro di San Cassiano as its première work in 1637,<sup>1</sup> as recounted by the early nineteenth-century historian Giovanni Rossi

*Source:* I-Vnm Cod. It. VII-1396 (= 9287), ff. 80-1.

All'alzarsi della tenda vedevasi il mare nell'Eteopia. Tra l'acque faceva vago contrasto l'alzarsi d'alcuni scogli perfettamente ad venir assomiglianti. Era notte, ma stellata. Le stelle darano qualche languida luce: a poco a poco span[de]vano languendo luogo all'Aurora personificata, la quale fece il prologo. Questa era vestita di tela d'argento, tenendo una stella lucidissima sulla fronte. Si presentò entro una bellissima nube la quale ora si dilatava, ora si restringeva, e pel cielo figurato alla sommità delle scene rapò come per la via d'un'arco. Sorse ivi così il giorno chiaro. L'Aurora era rappresentata da Maddalena Manelli, romana, forse parente di quel Francesco Manelli ch'era da Tivoli compositore della musica. Il prologo, secondo che ce ne attestano le memorie, venne da lei cantato *divinamente*. Dopo di questo udissi la sinfonia, nella quale si distinse il Ferrari colla sua tiorba *miracolosa*. Poscia Giunone [uscì sopra un carro] dorato, tirato da sei pavoni. Era vestita di *tocca* d'oro fiammante, e adoriva di gemme spante sulla corona e sulla testa [...]<sup>2</sup>

\* A32

*Subject:* *Vestizione* of Antonio Maggione, brother-in-law of Antonio Benigna, in the

\* A30

<sup>1</sup> Music by Pallavicino, text by Corradi. The work was dedicated to Vincenzo Gonzaga of Mantua, which may have increased its political interest in the view of the Florentine resident.

\* A31

<sup>1</sup> In fact, this was the first opera given publicly in Venice. The music was by Francesco Manelli on a text by Benedetto Ferrari.

<sup>2</sup> The proximity of this description to one of 6.V.1637 (two months after the first performance) is striking. As given in Worthorne, *Venetian Opera*, p. 168 it reads as follows:

Sparita la tenda, si vide la scena tutta mare; con una lontananza così artifiziosa d'acque e di scogli che la naturalezza di quella (ancor che finta) movea dubbio a riguardanti se veramente fossero in un teatro o in una spiaggia di mare effettiva. Era la scena tutta oscura, se non quanto le davano luce alcune stelle; le quali una dopo l'altra a poco a poco sparendo, dettero luogo all'Aurora, che venne a fare il prologo. Ella tutta di tela d'argento vestita, con una stella lucidissima in fronte, comparve dentro una bellissima nube, quale ora dilatandosi, hora stringendosi (con bella meraviglia) fece il suo passaggio in arco per lo ciel della scena. In questo mentre si vede la scena luminosa a par del giorno. Dalla Signora Madalena Manelli romana fu divinamente cantato il prologo: dopo del quale s'udi di più forbiti sonatori una soavissima sinfonia; a questi assistendo l'autore dell'opera con la sua miracolosa tiorba. Usci depoi Giunone sovra un carro d'oro tirato da suoi pavoni, tutta vestita di *tocca* d'oro fiammante, con una superba varietà di gemme in testa e nella corona [...]

Benedictine monastery of San Giorgio Maggiore  
*Source:* Benigna, “Memorie”, ff. 16<sup>v</sup>-17.  
*Date:* 24.II.1722/3

Alla messa solenne, quando è all’«Orate fratres», il Padre Abate viene all’altare in pontificale. Il novizzo legge ad alta voce la professione, letta la quale va sopra l’altare a corroborarla, facendo una croce, poi la consegna in mano al Padre Abate, il quale recita un’oratione. Il sposo va all’altar maggiore dirimpetto, recitando *Suscipe Me Domine* et tre volte rispondendogli per ogni volta il coro, poi s’ingenuchia d’avanti il Padre Abate con il cappuccio in testa, et il Padre Abate intona la *Kirie Eleison*, et il *Pater Noster*, seguitando poi le antifone con sette orationi. Doppo benedice et incensa il novizzo et gli abiti, intuonando poi il *Veni Creator Spiritus* et intanto che il coro canta l’hinno, il Padre Abate termina di vestire il sposo, gli pone la beretta in testa, il scapulario, la cogola<sup>1</sup> et il capuccio, recitando poi tre orationi. Doppo il Padre Abate gli annuncia la pace, et così tutti gli preti apparsi, et altri monaci. Si getta poi per terra e coperto con manto nero, con due torcie accesi, vi sta sino alla comunione, et è finito.

\* A33

*Subject:* Opening of spring operas at San Samuele and San Salvatore  
*Source:* Benigna, “Memorie”, entry of 21.V.1727, f. 32.

Con decreto dell’eccelso Consiglio di Diece come al solito è andato<sup>1</sup> in scena l’opera a San Samuele.<sup>2</sup>

Di più anco a San Salvatore si è recitato in musica *L’Albumazar*.<sup>3</sup>

\* A34

*Subject:* Appearance of Farinello at San Giovanni Grisostomo  
*Source:* Benigna, “Memorie”, entry of 1.III.1729, f. 37.

[...] fu recitato nel Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo *L’Abbandono di Armida*,<sup>1</sup> essendo riuscito di poco aggradimento, con una piena estermata per esserci

\*A32

<sup>1</sup> *i.e.*, *cocolla* (cowl).

\* A33

<sup>1</sup> The original reads “andar”. Ascension fell on 22 May.

<sup>2</sup> There were two Ascension operas at San Samuele in this year—first the allegorical *Fama dell’onore, della virtù, dell’innocenza in carro trionfale*, with music by Salvatore Apolloni and a libretto by Marco Miani, a Venetian nobleman; then the comic pastorale *L’incostanza schernita* (music by Albinoni, libretto by Vincenzo Cassani).

<sup>3</sup> Buini composed the music for two spring operas for San Salvatore—*Albumazar* and *Le frenesie d’amore*. The latter, for which he also wrote the libretto, had been given in 1726 at San Moisè. Buini may have written the libretto also of *Albumazar*.

\* A34

<sup>1</sup> The music for this “trattenimento scenico” was by Antonio Pollarolo, the libretto by Giovanni Boldini.

Domino Carlo Broschi detto Farinello, napolitano musico famosissimo non più intero in questa città; e benché nel Teatro Tron a San Cass[i]ano vi fossero tre gran soggetti—Paita, Senesino, e Faustina<sup>2</sup>—con tutto ciò abbandonavono questi, e si appigliavano a quello.

\* A35

*Subject:* Last opera performance of Carnival at San Giovanni Grisostomo

*Source:* Benigna, "Memorie", entry of 9.III.1734, f. 52.

Ultimo giorno di carnevale, alle ore 19 nel teatro di San Giovanni Grisostomo si ha principiato la recita dell'opera la *Merope*,<sup>1</sup> e fu terminate alle hore 24 con l'illumination del teatro, essendovi Farinello musico.

\* A36

*Subject:* Description in the form a sonnet of a musical academy

*Source:* Camillo Scaligeri della Fratta [=Adriano Banchieri], *Discorso della lingua bolognese*, Bologna 1629 in facs. edn. (Biblioteca Musica Bononiensis, Sezione V, N. 12, Bologna, 1969), p. 171.

*Date:* 1629.

#### SUNETT VIII

Alla suav Academia di FILOMUS<sup>1</sup>

Iust iust quant s'mi fuss un can sgus,  
Ansand con la lengua, e con al fià,  
Volta, prilla, e mseda aihò accatà  
L'academia suav di FILOMUS.

Stam a sentir Apoll! Ch'n'andav' al bus  
Di gatt là sù in Parnas? E d'lf scappà,  
Ch'incognit una sira a vuoi che intrà  
A sentir zanguttar l' vostr Mus?

Bass, tnur, cuntralt, e suvrain  
Disin suav al son d'un manacord,  
Con chitarrun, pandor, e viulin.

Tutt'i strumient d'arc, fià, e da cord  
Vu sintirí in cuncert; nma mia in tal fin  
I sgraffignan al cor tutt'd'accord.

<sup>2</sup> Giovanni Paita, Francesco Bernardi detto Senesino, Faustina Bordoni and four other singers (Lucrezia Baldini, Caterina dalla Parte, Antonio Baldi, and Domenico Anibali) all sang in *Adelaide* (music by Orlandini, libretto by Salvi) and *Gianguir* (music by Geminiano Giacomelli, libretto by Zeno), which were given at San Cassiano during Carnival.

\*A35

<sup>1</sup> Music by Giacomelli, libretto by Zeno.

*Subject:* Sonnet by Pietro Micheli, Venetian nobleman and Treasurer of the Most Serene Republic, to Stefano Pesori, whose *chitarriglia* playing he heard in Verona  
*Source:* Pesori's *Lo scrigno armonico*, op. 2.  
*Date:* 1640.

SONETTO

Quel suono che con man destra e fugace  
Trahe da fila canore li gran PESORI,  
Altro non è che de' celesti chori  
Il concerto divin puro e verace.

Voi, cui prodigo il ciel donar compiace  
Su l'Adige famoso ampîi tesori,  
Gioite pur, ch'a vostri eterni honori  
Da l'immenso un novel canoro Trace:

Che s'egli hà colà sù translato il seggio,  
Questo pure qua giù cinto di stelle  
Nel teatro del mondo alto vagheggio:

Ma quando sia che le sue glorie belle  
Possa la fama celebrar, s'io veggio  
Ch'ella stupita giace in grembo a quelle.

---

\*A36

<sup>1</sup> Carlo Vitali has generously provided the following (unrhymed) translation into modern Italian:

Proprio come se fossi un cane affamato  
Ansimando con la lingua e con il fiato,  
Volta, gira, e rimescola ho trovato  
L'accademia soave dei Filomusi.

Statemi a sentire, Apollo! Perché non andate a quella tana  
Di gatti, là sul Parnasso? E poi perché non scappate di là?  
Ché voglio che una sera voi entriate di nascosto  
A sentir cinguettare le vostre Muse.

Basso, tenore, contralto, e sopranino  
Declamano soavemente al suono di un manicordo  
Con chitarroni, pandore, e violini.

Tutti gli strumenti ad arco, da fiato, e a corde  
Sentirete in concerto; per l'anima mia in fin dei conti,  
Tutti insieme sgraffignano il cuore.



\* A38

*Subject:* Sonnet in Venetian dialect by Bartolomeo Dotti praising the singing of Angela Vicentina, “cantatrice di coro dei Ss. Giov. e Paolo”

*Source:* I-Vc Cod. Cicogna 1283, p. 119<sup>v</sup>.

*Date:* unknown.

Chi de qualche travagio al cuor ghà el mal  
E vogia per guarir la medecina  
Vaga senz’altro a tior all’ospeal  
L’elisir vitae da la VISENTINA

Cara. Quanto in la musica ti val!  
Quant’arte ha la to vose biseghina!  
Fin la mugier de Lot’ forma’ de sal  
Dolce de venterave a ti visina.

I’ lo voggio dir, che sia ’l to canto incanto  
Che come l’ambra suol la pagia attrar  
Cosí col vuol, el trà dai cuori el pianto

Diria ben se no fusse per peccar  
Prevaricando d’Anzoletta al canto  
Anzoli, dove seù? Vegni’ a imparar.

\* A39

*Subject:* Performance on the theorbo of Gaetano Furloni in the Roman opera *La Rosmene ove l’Infedeltà fidele*

*Source:* US-CHI I B6. A 100. B675 as quoted in Lindgren and Schmidt, “Collection”, p. 186.

*Date:* 1690.

Al dolce ebano tuo dimmi che vale  
Le corde dalla benda ordisca amore?  
Se l’agile tua man pien di rigore  
Fa che provi Rosmene aura vitale;

Corda non fere che non vibri un strale,  
Chiave non tocca che non sia stupore,  
Nota non fa che incanti il core,  
Core non è ch’abbia dolcezza equale.

Tanto veloce più quanto vivace.  
D’invidia rea non più paventa il crollo,  
S’ogni croma che fa rende loquace.

---

\*A38

<sup>1</sup> First reported by Constable in “Figlie”, p. 137, but newly transcribed here. (Her equation of this “Vicentina” with an opera singer is incorrect). In the sonnet the Ospedale is used metaphorically as a place in which the medicine is La Vicentina’s singing.

Delle sfere è quel suono, e amor spirollo;  
Or chi sarà che ti contenda audace  
Se quando suoni ancor t'agita Appollo?

\* A40

*Subject:* Performance of Leonardo Leo's opera *Camilla* in Rome  
*Source:* I-Rvat Ottoboni Lat. 3115, f. 142, caricature made on 12.I.1726 by Pier Leone Ghezzi.

Tanto il compositore Signor Leo quanto il Signor Valletta e Signor Rainino operorno nella comedia intitolato *La Camilla*<sup>1</sup> nel Teatro di Capranica, di dove con impressario il Signor Giuseppe Faliconi et il Signor Leo la compose per miracolo, e fu tutta buona non vi fu uno sino di teatro, et detto Rainino cantò a meraviglia, ma haveva poca voce; il detto Valletta cantava pur bene, ma cantava in gola [...]

\* A41

*Subject:* Virtues of the cellist Abbate del Cinque  
*Source:* I-Rvat Ottoboni Lat. 3117, f. 151, caricature by P.L. Ghezzi of 10.X.1737.

Signor Abbate del Cinque,<sup>1</sup> che abbita in faccia a Monte Citorio, huomo assai erudito, compone di musica assai bene ma assai difficile, e suona il violoncello à meraviglia, et à un possesso della musica che è quanto un professore, ma il detto Abbate è cavaliere et dilettante [...]

\* A42

*Subject:* Performance of Jommelli's *L'Astianatte* in Rome in 1741  
*Source:* I-Rvat Ottoboni Lat. 3118, f. 153, [c.1743], caricature by P.L. Ghezzi.

Il detto Jumella [sic] venne in Roma per componir la seconda opera intitolato *L'Astianatte*<sup>1</sup> nel Teatro Argentina l'anno 1741, il quale fece una musica singolarissima che ne riportò l'applauso di tutta Roma; e recitorno il Signor Ventura Rocchetti venuto

---

\*A40

<sup>1</sup> This was another setting of Stampiglia's libretto (cf. the reference in "Pallade Veneta" \*99 to Bononcini's earlier setting). The première was four days prior to this writing.

\*A41

<sup>1</sup> Del Cinque has not been identified.

\*A42

<sup>1</sup> *L'Astianatta* (also called *Andromaca*; the libretto was by Salvi) was Jommelli's second opera. Its première was presented on 4.II.1741.

da Polonia, e gli fu dato scudi mille. Il Signor Filippo Rissi che fece d'Andromaca assai bene et era il Forsombruno protetto dell'Eccellentissimo Cardinale Raffionio; et il Signor Gaetano Bassevii fece la parte di Pallade et havea una agilità grandissima di voce di tenore che regolava la sua voce come un soprano; et il suo padre suonava nell'orchestra il boè,<sup>2</sup> che in Rome non si è inteso l'eguale. La detta comedia ebbe un applauso tale che fu sempre pieno e palchetti e platea, e la prima opera la compose il Signor Scarlatti,<sup>3</sup> il quale fu pagato scudi 150 et al Signor Jumella scudi cento settanta.

\* A43

*Subject:* Performance of Galuppi's *Antigona* in Rome

*Source:* I-Rvat Archivio Borghese 7371, entry of 10.I.1751<sup>1</sup> cited in Della Seta, "Il Relator Sincero", pp. 90-1.

Respiro, Amico, dal rammarico ch'ebbi nello stendervi ieri l'altro la relazione della *Merope* di Argentina, e provo tutto il contento in dovervi ora descrivere l'esito felice ch'ebbe ieri sera nel teatro delle Dame l'opera della principessa *Antigona*, figlia di Edippo ed erede del regno di Tebe, di cui si è fatto autore il Signor Gaetano Roccaforte, abitatore delle Isole di Lipari, ove, invece di fabbricar fulmini, ha dato alla luce col suo infocato spirito un dramma nel quale fa comparir madre chi non è stata mai sposa, ed esprime con tanta tenerezza il finto carattere della detta principessa, che è d'uopo piangere alla forza delle sue parole.

Smarrita Roma all'infausto evento della prima, con animo sospeso si portò ad ascoltare l'altro, temendo non corresse una disgrazia simile, mà ben tosto si avvide che un celebre maestro di cappella è valevole a far comparire buono anche un comico cattivo, mentre in una compagnia in cui non vi era alcun soggetto di grido, si è pure incontrato piacere e soddisfazione pienissima.

Tutto devesi al Signor Baldassarre Galuppi detto Buranello, il quale ha fatto sentire a Roma di qual finissimo gusto egli sia nel comporre. La sua gran musica è stata esente da ogni eccezione e da tutti applaudita, perché ripiena d'invenzioni nuove, di arie armoniose, di stupendi recitativi e di forti scene, onde il primo atto riesce bellissimo, il secondo un poco tedioso nel principio, ma poi si ravviva e finisce con un'aria travagliata a meraviglia, ed il terzo regge per le scene che vi ha fatte di azione, e per un terzetto ch'è veramente l'anima dell'opera.

Lorenzino, il bavarese che col nome di Antiope ministra di un tempio ed interprete degli oracoli di Apollo, rappresenta Antigona, canta con spirito, e spiccarebbe maggiormente se si spogliasse affatto di certi antichi urli nel voler passare agli acuti.

Il tenore Basteris<sup>2</sup> figura di Creonte, tiranno ed usurpatore del regno di Tebe dovuto alla principessa Antigona, quantunque abbia un metallo di voce simile a quello di Vittorio Chiccheri, e la pronunzia del *e* aperto contribuisce nondimeno col suo buon modo a man-

<sup>2</sup> *i.e.*, the oboe.

<sup>3</sup> Giuseppe Scarlatti's lost opera *Dario* was given at the Teatro Argentina during the Carnival of 1741.

\*A43

<sup>1</sup> The première took place the preceding day. In contrast to the all-made cast cited here, a predominantly female cast was used when the work was given in Venice in 1754.

<sup>2</sup> Gaetano Pompeo Basteris detto Perini was listed as Bolognese by Quadrio, *Storia*, III, 533.

tenere nel gran credito l'opera medesima.

Gran [ap]plauso esige Casimiro Venturini,<sup>3</sup> che rappresenta Euristeo creduto vedovo di Antigona e destinato da Creonte, suo padre, per isposo ed Ermione, poiché questi canta con una grazia particolare, facendo ogni sforzo d'immitare ne' trilli Gizziello,<sup>4</sup> molto però deve agli istromenti che suppliscono per lui, che colla sua voca sottile non può condurli felicemente nel fine.

Giuseppe Belli<sup>5</sup> detta Ermione, figlia sconosciuta di Euristeo e di Antigona, si fa grande onore e riesce quasi migliore della prima donna.

Se il secondo tenore col carattere di Alceste,<sup>6</sup> pastore creduto padre di Ermione, non si movesse con i fili ad uso de burattini nel vicolo de' leutari, avrebbe anch'esso il suo merito, perché recita con spirito.

Tutti gli altri sono così ben coperti dalla grande armonia degli istromenti, e della buona musica che i loro difetti non compariscono.

L'orchestra è famosa, ed incomincia a spiccare con una nuova mirabile sinfonia che sorprende.

Li balli non incontrano, perché troppo serii e lunghi, e perché si son veduti quelli di Monsieur Sotter,<sup>7</sup> che an lasciato un finissimo gusto.

Teatro completamente illuminato, decorazioni proprie, abiti nuovi, e di gran comparsa. Scene vecchie, a riserva di una, molt'ordinaria e di poca spesa, ritoccata dal celebre pittore, che dipinge le machine de' fuochi a Piazza Farnese.

A questa impensata riuscita è tornata Roma a pascere l'antico buon gusto, e a deporre l'intenzione di portarsi a Capranica e Valle per divertirsi tra gl'istrioni. Se gradirete, come spero, questa sincera testimonianza della mia ben dovuta attenzione, mi darò il vantaggio di raggiugarvi a suo tempo delle seconde. Conservatevi, e ricordatevi qualche volta di chi non si dimentica di voi. Addio.

\* A44

*Subject:* Various subjects as presented in a complete issue of the weekly "Pallade Veneta"  
*Date:* 28.XI.-5.XII.1716.

Come furono efficaci le brame de' santi padri esercitate per cinque mille anni, e sopra la terra e nel seno d'Abramo, ad incitare il cielo ad'aprirsi, perché da esso calasse il Salvatore a loro promesso, così lodevolmente la Cattolica Chiesa annualmente eccita li suoi fedeli colla celebrazione dell'advento à rinovare in essi loro li desiderii di quei primi patriarchi per la venuta adesso musica del Redentore già glorioso, bramando che in essi rinasca colla grazia, come all'ora nacque uomo per recarla all'uomo. Perciò domenica, che fu la prima dell'advento in questa dominante, in molte chiese si cominciorono da sagri oratori le presiche, e si diedi mano a molte opere di divozione, chiudendosi li teatri, e perciò sospese anco le maschere di sera, affine che ciascuno s'applichi seriamente a disporsi per

<sup>3</sup> There were several opera singers of the time with this surname. This one was said in the libretto to have been from Pescia (Della Seta, "Il Relator Sincero", p. 91).

<sup>4</sup> Gioacchino Conti (cf. \*390, note 2).

<sup>5</sup> From Cortona, he was active in Venice in the latter 1750's (Wiel, *Settecento*, pp. 214-17).

<sup>6</sup> Francesco Lucchetti (see Della Seta, *loc. cit.*).

<sup>7</sup> Probably Francesco Sauveter, director of the *balli* in Rinaldo di Capua's *Mario in Numidia*, which was given two years earlier at the Teatro Alibert (cf. Della Seta, *loc. cit.*).

la celebrazione santamente gioconda del Santo Natale. — — Cooperarono a questa intenzione le varie festività occorse in questa settimana, dacché celebrate con grandiosità religiosa, servirono a tenere esercitato lo spirito nelle azioni di pietà, queste incominciarono il lunedì, già dedicato all'onore dell'innamorato della croce Sant'Andrea apostolo, al di cui tempio vi concorse quasi tutta la città, e vi si fece sontuosa musica. — — Giovedì non si può dire quanto sia stata divota la festa alli Gesuiti, per il culto dovuto all'apostolo dell'Indie, il grande Xaviero, giacché per tutta la novena che vi si celebrò si vidde quella chiesa frequentissima di nobiltà e popolo, e nel giorno predetto crebbe il concorso, perché fu il perendario di tale divozione. — — Venerdì in fine la vergine e martire Santa Barbara ricevè la venerazione dovutagli da moltissimi suoi devoti, quali visitorono il di lei sagro corpo, che nella chiesa de' Gesuiti decorosamente conservasi — — Martedì, principio del mese, s'assisesero sul tribunale dell'Eccelso Consiglio di Dieci come capi dello stesso li Nobili Huomini Ser Lunardo Emo, Ser Vincenzo Grimani, e Ser Pierro Vitturi, quali continueranno sino il primo di genaro ad amministrare col modo sempre ammirabile di questo governo giustizia. Il sudetto venerdì assembleatosi l'Eccellentissimo Colleggio, venne all'annuale estrazione delli 36 nobili giovani che prima dell'età sono abilitati al Maggior Consiglio, in detto giorno fu fatta la distribuzione dell'oselle d'argento, che è dono del Principe Serenissimo, a tutto l'ordine patrizio. — — La caduta domenica fu decorato del grado di Consiglio di Dieci, nelle veci dell'Eccellenza del Signor Sebastian Mocenigo, già eletto Provveditor Generale in Dalmazia, l'Eccellenza del Signor Nicolò Morosini quondam...,<sup>1</sup> e seguì ciò con tanta pienezza devoti quanto meritavano le sue virtù. — — Sin nel sabbato della scorsa settimana furono celebrati li solenni sponsali d'una figlia del Nobil [Huomo] Alvise Mocenigo, primo fu de Misser Alvise, quarto procurator, col Nobil Huomo Ser Ferigo Corner quondam Messer Girolamo Cavalier, Procurator, e però ad un'imeneo di tanto merito, fece applauso l'universale. — — Il Poletti instancabile nelle sue stampe ha dato in questi giorni alla luce de [sic] un nuovo libro intitolato *Li 3 passi co' quali un'uomo malusando il suo ingegno va nel profondo della perdizione*, ed è fatica succosa e profittevole del Padre Zuan Conti Gesuita.

Un'estero<sup>2</sup> alloggiato in certa casa a Rialto, tradendo<sup>3</sup> l'ospitalità, aprì in tempo di notte un armario entro la stanza in cui dormiva, e da esso inchiettati li migliori mobili di biancheria, e vestiti del locandiere, se ne fuggì inosservato, calandosi dalle finestre. — — Terminata giovedì della scorsa [settimana] la recita nel Teatro di San Moisé, fu sorpresa da effetti matricali che li causarono la convulsione in terra la Signora Elisabetta Dencio, ch'era una delle recitate, benché fosse nell'età di 21 anno, non hebbe vigore di resistere al male, onde la notte seguente fece la comparsa sulle scene orribili della morte. — — Venuti in contesa due gondolieri in Castello, uno diede all'altro un pugno di tanta ve[er]menza che, spezzateli due coste, l'ha posto in prossimo pericolo di terminare di vivere, essendo già agonizante. — — Sono stati dati alle fiamme in Piazzetta due battelli presi carichi di pane e vino di contrabbando nell'acque di Mestre, restando secondo la dispositione delle leggi distribuite le cose suddette. — — Lunedì mattina in questo Arsenal si diede all'acque una nuova nave da guerra nominata «La Gloria Veneta», e fra 15 giorni ne sarà gettata un'altra simile. — — Nella decorsa settimana dall'Eccellentissimo Senato rimase destinato

\*A44

<sup>1</sup> The name originally read "Tomaso Morosini quondam Giuseppe", but it has been changed in a new hand. At this point the correction is illegible.

<sup>2</sup> The original reads "Estoro".

<sup>3</sup> The original reads "tradindo".

all'ambascieria ordinaria di Roma l'Eccellenza del Signor Pietro Grimani Cavalier, che attualmente sostiene lo stesso carattere presso la maestà di Cesare per questa Serenissima Repubblica. Nel decorso novembre, con 670 individui disanimati, scuodé in questa dominante morte, la gabella dovutagli dall'umanità che, peccando, contrasse tale debito; fu però più discreta che nel passato ottobre, perché in esso ne volle esigere 74 di più, havendone sepeliti 744. — — Giovedì mattina per la prima volta comparve in broglio ammantato della veste patrizia di Nobil Uomo Ser Pietro Diedo di Girolamo accolto benignamente da tutto l'ordine di questa nobiltà. — — Il Reverendo Don Santo Sorbolo, secondo prete titolato in San Nicolò, aggravato dall'età di 68 anni e da violente malatia, si congedò da questo per passare al secolo futuro. — — Dal Consiglio Eccellentissimo di Quaranta al Criminale è stato fra li molti concorrenti eletto con pienezza de' voti al carico di sopra banchiere in Ghetto l'Illustrissimo Signor Zuan Paolo Barozzi, soggetto attissimo per la sua pontualità à tale incombenza. — — Maria Tessera, ottuagenaria a Sant'Angelo, presa alle strette da impensato deliquio appopletico, terminò in ore il corso di sua vita mortale.

Appendix B  
Source Information on *Pallade Veneta*

The following table indicates the dedicatees, addressees, publishers, and other information about the seventeen surviving printed issues of *Pallade Veneta*. It also gives the exact coverage of the surviving manuscripts and related sources.

These items of information pertain to the *Pallade Veneta* prints:

Issue	Dedicatee
I.1687	Ferdinando Carlo, Duca di Mantova
II.1687	Ferdinando Carlo, Duca di Mantova
III.1687	Conte Carlo Vincenzo Giovanelli, Nobile Veneto
IV.1687	Don Tadeo Barberini, Principe di Palestrina, and his brother Francesco
V.1687	Maria Maddalena Farnese di Parma
VI.1687	Francesco II d'Este, Duca di Modena
VII.1687	Principe Cesare d'Este, Generale della Cavalleria per la Serenissima Repubblica Veneta
VIII.1687	Signor Principe [Francesco Maria] Cardinale de' Medici
IX.1687	Gran Principe [Ferdinando III] di Toscana
X.1687	Gran Duca [Cosimo III] di Toscana
XI.1687	Cardinale [Rinaldo] d'Este di Modena
XII.1687	[Francesco II d'Este] Duca di Modena
I.1688	[Francesco II d'Este] Duca di Modena
II.1688	[Francesco II d'Este] Duca di Modena
III.1688	[Francesco II d'Este] Duca di Modena
IV.1688	[Francesco II d'Este] Duca di Modena
V.1688	[Francesco II d'Este] Duca di Modena

Issue	Addressee
I.1687	Angela Caterina Lupori
II.1687	Angela Caterina Lupori
III.1687	Angela Caterina Lupori
IV.1687	Angela Caterina Lupori
V.1687	Angela Caterina Lupori
VI.1687	Angela Caterina Lupori
VII.1687	Angela Caterina Lupori
VIII.1687	Angela Caterina Lupori
IX.1687	Angela Caterina Lupori
X.1687	Angela Caterina Lupori
XI.1687	Angela Caterina Lupori
XII.1687	Angela Caterina Lupori
I.1688	Maria Camilla Gonzaga Rangoni
II.1688	Maria Camilla Gonzaga Rangoni
III.1688	Maria Camilla Gonzaga Rangoni
IV.1688	Maria Camilla Gonzaga Rangoni
V.1688	Maria Camilla Gonzaga Rangoni



<b>Publisher</b>	<b>Dedication signed by</b>	<b>Didactic letter signed by</b>
Lorenzo Baseg[gi]o	Lorenzo Baseggio	F.C.
Lorenzo Baseg[gi]o	— <sup>1</sup>	F.C.
Girolamo Albrizzi	Girolamo Albrizzi	F.C.
Girolamo Albrizzi	Girolamo Albrizzi	F.C.
[Andrea] Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.
[Andrea] Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.
[Andrea] Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.
Andrea Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.
Andrea Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.
Pontio Bernardon	Serafino Colcdonc	F.C.
Andrea Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.
Andrea Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.
Andrea Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.
Andrea Poletti	Reverendo Servitore	F.C.
	Serafino Colcdonc	
Andrea Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.
Andrea Poletti	Serafino Colcdonc	F.C.

<sup>1</sup> There is no dedicatory letter in this issue.

The exact coverage of the *Pallade Veneta* manuscripts is as follows:

---



---

**Marciana Cod. It. VII-1834 (= 7622)**

---



---

<b>Period covered</b>	<b>Weeks excluded</b>
13.IX.-6.XII.1698	1-22.XI.1698
19.XI.1701-13.I.1703	26.XI.-3.XII.1701
	24-31.XII.1701
	7-28.I.1702
	4-11.II.1702
	8-15.IV.1702
	10-24.VI.1702
	15.VII.-26.VIII.1702
	23-30.IX.1702
	11-18.XI.1702
2.II.1704-10.I.1705	16-23.I.1704
	8.22.III.1704
	3-10.V.1704
	28.VI.-5.VII.1704
	16-23.VIII.1704
	15-22.XI.1704
	29.XI.-13.XII.1704
	20-27.XII.1704
23-30.VIII.1708	

---



---



---



---

**Museo Correr Cod. Cicogna 2071**

---



---

<b>Period covered</b>
24-31.VII.1700
14-28.VIII.1700
5-12.XII.1705

---



---

---



---

**Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, Busta 713**


---



---

<b>Period covered</b>	<b>Weeks excluded</b>
30.IX.-14.X.1702	
27.IX.1710-26.IX.1711	
5.X.1715-23.X.1717	12-26.X.1715 2-9.XI.1715 16-30.XI.1715 15-29.II.1716 25.IV.-2.V.1716 6-20.VI.1716 22-29.VIII.1716 19-26.IX.1716 17-24.X.1716 7-21.XI.1716 12-19.XII.1716 26.XII.1716-2.I.1717 30.I.-6.II.1717 28.II.-6.III.1717 13-20.III.1717 27.III.-3.IV.1717 24.IV.-10.VII.1717 17-31.VII.1717 14-21.VIII.1717 4-11.IX.1717 25.IX.-9.X.1717
10.X.1739-20.II.1740	
2.I.-25.X.1751	9-30.I.1751

The coverage of the printed *avvisi* from Venice found in the Biblioteca Nazionale, Florence, in Magliabechiana XXV, is as follows:

<b>Fasc.</b>	<b>Period Covered</b>	<b>Dates Excluded</b>
740	5.II.-22.X.1661	
742	31.V.1663 23.II.-20.XII.1664	8.III.1663 26.IV.1663 21.VI.1663 5.VII.1663 [27.IX.1663 <sup>1</sup> ]
743	3.I.1665-16.I.1666 <sup>2</sup>	10.I.1665 24.I.1665 11.VII.1665

<sup>1</sup> Bound out of sequence between 26.IX. and 3.X.1665 in Fasc. 743.

<sup>2</sup> Some entries for the autumn of 1665 fall on Fridays instead of the usual Saturday, and the sequence is slightly irregular. The dispatch of 4.VII.1665 continues on a page initiated in Amsterdam on 19.VI.

The coverage of the manuscript *avvisi* from Venice from the period of *Pallade Veneta* preserved in the Archivio di Stato, in the files of the Inquisitori di Stato, can be roughly listed as follows. Following the *more veneto*, the initial entry for each new year comes from the first week in March. Thus dates for January and February 1711 (for example) will be found at the end of the "1710" fascicle. Details of the periods covered and weeks excluded are too numerous to list.

<b>Busta</b>	<b>Fascicoli extant</b>
705	(1) 1687-88 (2) 1689, 1690, 1693, 1694 (3) 1702, 1705, 1710 (4) 1711
706	(1) 1714, 1722 (2) 1715 (3) 1716
707	(1) 1717 (2) 1718 (3) 1719
708	(1) 1720 (2) 1721 (3) 1722 (4) 1723
709	(1) 1724 (2) 1725 (3) 1726
710	(1) 1727 (2) 1732 (3) 1733 (4) 1734
711	(1) 1735 (2) 1736-37 (3) 1738-39 (4) 1749-51; 1761-62 <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Actually there is a great miscellany of material from a very broad range of dates in this fascicle.

Appendix C  
Principal Venetian *Maestri* and Organists  
from 1650 to 1750

Most musicians in Venice occupied multiple positions simultaneously. In addition to an important post in a major institution, a musician was likely also to have some post in a minor institution. The following chart indicates the succession of chief musical personnel in the most stable and dominant institutions — the Ducal Chapel of San Marco, the four *ospedali*, and (up to 1682 only) the church of Ss. Giovanni e Paolo. Corresponding information for other important churches is not available.

While at San Marco the musical staff was always maintained at a fixed level, there were often fluctuations in the staffing level at other institutions. It will nonetheless be apparent by comparing the staffs of the different institutions that the Ospedale dei Mendicanti was an important breeding ground for San Marco *maestri*; there is also a degree of correspondence between the *maestri* of Ss. Giovanni e Paolo and the Ospedale dei Derelitti, but with the Ospedale as the beneficiary. It appears that the commitment to instrumental music was strongest in the Mendicanti and the Pietà. (It is regrettable that too little is known about early staffing at the Incurabili to warrant even preliminary conclusions).

In the usage of the time the positions of *maestro di musica* and *maestro di coro* were roughly equivalent; they implied the responsibility of composing music for the choir. The positions of *maestro di solfeggio* and *maestro di maniera* implied the teaching of vocal technique. At San Marco the second organist was particularly involved with instrumental music, which was governed until the end of the seventeenth century by a *maestro de' concerti*; the first organist was particularly involved with vocal music, the domain of the *vice maestro di cappella*. The *maestro di cappella* conducted most of the music, supervised its administration, and composed new music. The career paths of the majority of important composers and musicians mentioned in *Pallade Veneta* are evident from this chart.

Maestri and Organists, 1650-1750<sup>1</sup>

Ospedale dei Derelitti			Ospedale degli Incurabili			Ospedale dei Mendicanti					
From	To	Name	Position ( <i>maestro di</i> )	From	To	Name	Position ( <i>maestro di</i> )	From	To	Name	Position ( <i>maestro di</i> )
1647	1655	musical activities suspended						1642: 21.IX.	1676	Monferrato	<i>musica</i>
								1642: 21.IX.	1662	Bonfante	<i>strumenti</i>
1655		Neri	<i>musica</i>					1649: 21.IX.	1662	Bonfante	<i>coro</i>
1662		(unnamed)	<i>violino</i>					1662: 13.II.	1671	Fedeli	<i>strumenti</i>
1670	1676	Legrenzi	<i>musica</i>					1672: 2.II.	1682	Mancini	<i>strumenti</i>
				1674	1688	Pallavicino	<i>coro</i>				

<sup>1</sup> Since Arnold ("Orphans", pp. 45-47) first compiled charts of the staffs of the *ospedali*, many new items of information have been found. Many of the additions shown here come from Ellero, *Arte*, and from Seifridge[-Field], "Organists". Information from the unpublished files of archival citations to Venetian church musicians compiled over many years by Gastone Vio have also been particularly valuable in preparing this chart.



Ospedale dei Derelitti			Ospedale degli Incurabili			Ospedale dei Mendicanti					
From	To	Name	Position	From	To	Name	Position	From	To	Name	Position
1676	1688	Grossi	<i>musica</i>					1676: 7.VI. 1682	1683 1689	Legrenzi Persone <sup>2</sup>	<i>coro strumenti</i>
1688	1698	Biego	<i>coro</i>					1685: 12.VIII. 1687: 2.II.	1689 1689	Partenio Pesenti <sup>2</sup>	<i>coro strumenti</i>
1698 1699	1715 1703	Vinaccesi Taneschi	<i>coro viola</i>	1696 (by)	1718	C.F. Pollarolo	<i>coro</i>	1689: 22.VIII 1689: 22.VIII	1699 1693	Fr. Rossi G.B. Vivaldi	<i>coro strumenti</i>
								1699: 31.V.	1700	Martini	<i>coro</i>

<sup>2</sup> The musicians Galleazzo Personè (Ellero, *Arte*, p. 157), Galleazzo Pesenà (*op. cit.*, p. 161), and Galleazzo Pesenti (*op. cit.*, p. 157) — in view of their common dates and functions — are likely to have been one person.



Ospedale della Pietà			Ducal Chapel of San Marco			Church of Ss. Giovanni e Paolo					
From	To	Name	Position	From	To	Name	Position	From	To	Name	Position
1677: VIII. (by 1677: VIII.	1701 1682	Giac. Spada Rosenmüller	<i>coro</i> composer	1676: 30.IV. 1676: 7.V.	1685 1680	Monferrato Sartorio	<i>cappella</i> <i>vice/cappella</i>	1676: 5.X.	1679	Giamettini	<i>organ, canto</i>
1682: 28.VI.		Bonav. Spada	<i>strumenti, violino</i>	1678: 9.I. 1678: 16.I. 1691: 5.I.	1690 1690 1685	Volpe Giac. Spada Legrenzi	organ [1] organ [2] <i>vice/cappella</i>	1679: 17.IV. 1682	1682	Paolo Spada	<i>organ, canto</i> choir stalls removed
				1683: 23.IV. 1685: 25.VIII. 1686: 20.I. 1690: 6.VIII 1690: 6.VIII 1690: 13.VIII. 1692: 10.V. 1692: 22.V. 1692: 23.V.	1690 1692 1696 1691 1704 1692 1701 1723 1704	Legrenzi Partenio Angeli Volpe Giac. Spada C.F. Follarolo Partenio C.F. Follarolo Lotti	<i>cappella</i> <i>vice/cappella</i> <i>concerti</i> <i>cappella</i> organ [1] organ [2] <i>cappella</i> <i>vice/cappella</i> organ [2]				

Ospedale dei Derelitti			Ospedale degl'Incurabili			Ospedale dei Mendicanti					
From	To	Name	Position	From	To	Name	Position	From	To	Name	Position
1708	1710	Taneschi	<i>viola</i>					1700: 21.III.	1731	Biffi	<i>coro</i>
1715	1716	Pazzello <sup>3</sup>	<i>soffeggio</i>					1701: 11.VIII	1717	Gentili	<i>strumenti</i>
1716: 2.III.	1743	A. Pollarolo	<i>musica</i>								
1716: 2.III.	1722	Scarpari <sup>4</sup>	<i>soffeggio</i>								
1716: 2.III.	1722	Allprandi	<i>viola</i>								
1716: 1.III.	1722	Serta	<i>violino</i>								
1716: 2.III.	1722	Personé, Cam.	<i>violone</i>								
1723		Tessarini	<i>violino</i>								

<sup>3</sup> This is probably the same person named "Antonio Parrello" or "Pazzolo" in the "Pallade Veneta" manuscripts.

<sup>4</sup> Pietro Scarpari (*detto* Dall'Oglio) was recorded under both surnames, thus giving the impression of two distinct musicians. His nickname survived among his descendants.

Ospedale della Pietà			Ducal Chapel of San Marco			Church of Ss. Giovanni e Paolo					
From	To	Name	Position	From	To	Name	Position	From	To	Name	Position
1701: 5.VI.	1713	Gasparini	coro	1702: 5.II.	1732	Biffi	cappella				
1703: 1.IX.	1709	Vivaldi	violino	1704:							
1704:				17.VIII.	1736	Lotti	organ [1]				
17.VIII.	1709	Vivaldi	viola all'inglese	1704: 7.IX.	1719	Vinaccesi	organ [2]				
1707: 20.III.	1709	Erdman	oboè								
1711: 27.IX.	1716 <sup>5</sup>	Vivaldi	violino								
1713: 11.VI.	1714 <sup>6</sup>	Scarpari	canto								
1713: 11.VI.	1716	Siber	oboè								
1716: 24.V.	1717	Vivaldi	concerti								
1716: 28.VI.	1722	Penati	oboè								
1719: 26.II.	1726	Grua	coro								
1719: 28.IV.	1743	Scarpari	canto								
1720: 27.IX.	1721	Vandini	violoncello	1720: 7.I.	1762	Tavelli	organ [2]				
1720: 30.I.	1728	Aliprandi	sol/feggo								
1722: 25.IX.	1726	Cesti	viola								
1723: 2.VII.	1729	Vivaldi	concerti	1723: 28.II.	1740	A. Pollarolo	vice/cappella				

<sup>5</sup> Vivaldi was voted out of office on 29 March but was reinstated on 24 May (see below).

<sup>6</sup> Cf. note 3. Scarpari was active at the Pietà until 1743 (see below), and it is difficult to establish the continuity of his tenure. He was "reconfirmed" in his post several times, but scribes were not always consistent in distinguishing between "confirmations" (which implied a new appointment) and "reconfirmations" (which simply meant that a standing contract had been renewed).

Ospedale dei Derelitti			Ospedale degli Incurabili			Ospedale dei Mendicanti					
From	To	Name	Position	From	To	Name	Position	From	To	Name	Position
1727	1730	Scarpari	<i>maniera</i>	1726	1733	Porpora	<i>coro</i>	1726: 31.I.	1731	Aliprandi	<i>strumenti</i>
1727	1730	Aliprandi	<i>viola</i>								
1727 <sup>7</sup>	1730	Tessarini	<i>violino</i>					1731: 6.VIII	1733	Scarpari	<i>canto</i> <sup>9</sup>
1733: 28.X.	1734	Cordeans	<i>musica</i>	1733	1739	Hasse	<i>coro</i>	1732: 25.I.	1740	Saratelli	<i>coro</i>
1733:								1732: 2.II.	1733	Scarpari	<i>strumenti</i>
31.VIII.	1766	Martinelli	<i>violino, viola</i>					1733: 2.II.	1740	Martinelli	<i>strumenti</i>
1733: 4.IX.	1741	Barbieri	<i>maniera</i>								
1733: 4.IX.	1743 <sup>8</sup>	Brocoli	<i>solfeggio</i>					1733: 2.II.	1733	Brugnoli <sup>10</sup>	<i>solfeggio</i>
1734: 17.V.	1743	A. Pollarolo	<i>musica</i>					1734: 14.I.	1736 <sup>11</sup>	Scarpari	<i>maniera (solfeggio)</i>
				1739:				1736:			
				10.X. (by)	1743	Carcani	<i>coro</i>	2.II. (by)	1767	Barbieri	<i>maniera</i>

<sup>7</sup> This was possibly a reconfirmation of Tessarinis 1723 appointment.

<sup>8</sup> The chart in Ellero, *Arte*, p. 44, indicates that Brocoli died in 1740, but he was officially replaced only on 30.XII.1743, suggesting the possibility that the dates on the chart may be misaligned.

<sup>9</sup> The document cited in Ellero, *Arte*, p. 170, shows Scarpari's appointment to have been as *maestro di canto*, while a different document of the same date (*op. cit.*, p. 183) says he was elected as «maestro di coro provvisorio».

<sup>10</sup> Possibly Brugni rather than Brugnoli.

<sup>11</sup> According to Don Vio's files, Scarpari failed to gain confirmation on 2.II.1740.

Ospedale della Pietà			Ducal Chapel of San Marco			Church of Ss. Giovanni e Paolo					
From	To	Name	Position	From	To	Name	Position	From	To	Name	Position
1726: 24.V. 12	1737	Porta	<i>coro</i>								
1726: 2.VIII.	1729	Bonamici	<i>solfeggio</i>								
1728: 17.XII.	1757	Siber	<i>traverse</i>								
1732: 18.IV.	1741	Bussani	<i>solfeggio</i>								
1735: 5.VIII.	1738	Vivaldi	<i>concerti</i>	1736: 2.IV. 1736: 21.V.	1740 1752	Lotti Coletti	<i>cappella</i> organ [1]				
1739: 21.VIII.	1740	Genmaro	<i>coro</i>								

Ospedale dei Derelitti				Ospedale degl'Incurabili				Ospedale dei Mendicanti			
From	To	Name	Position	From	To	Name	Position	From	To	Name	Position
1741: 8.V.	1743	Barbieri	<i>maniera</i>					1740: 7.VIII	1751	Galuppi	<i>coro</i>
1743: 30.XII.	1746	Bussani	<i>sol/oggio</i>					1740: 7.VIII	1777	Martinelli	<i>viola, violoncello</i>
1744: 20.I.	1747	Porpora	<i>musica</i>	1743	1747	Jommelli	<i>coro</i>				
1746: 31.I.	1758	Brunelli	<i>sol/oggio</i>								
1747: 29.V.	1766	Pampani	<i>musica</i>	1748	1748	Ciampi	<i>coro</i>				

Ospedale della Pietà			Ducal Chapel of San Marco			Church of Ss. Giovanni e Paolo					
From	To	Name	Position	From	To	Name	Position	From	To	Name	Position
1742: 26.I.	1743	Porpora	<i>coro</i>	1740: 22.V.	1746	A. Pollarolo	<i>cappella</i>				
1744: 16.V.	1753	Bernasconi	<i>coro</i>								
1744: 16.V.	1750	Carminati	<i>concerto</i>								
1747:	1761	Valentini	<i>solfeggio</i>								
11.VIII.	1751	Lanari	<i>coro di caccia</i>	1747: 24.IX.	1762	Saratelli	<i>cappella</i>				
1747: 1.IX.				1748: 24.III.	1762	Galuppi	<i>vice/cappella</i>				
1750: 15.V.	1765	Morini	<i>violino</i>								
1750: 5.VI.		Martinelli	<i>violoncello</i>								
1750: 5.VI.	1751	Cruse	<i>timpani</i>								

## Bibliography

For books, articles, and musical editions the short form of reference used in footnote citations is coupled with full bibliographical information here. Appendix B supplements the information on serial works preserved in manuscript.

Addison and Steele, *Spectator*.

Addison, Joseph, Richard Steele *et al.* *The Spectator*. London, 1711-14.

Algarotti, *Saggio*.

Algarotti, Francesco. *Saggio sopra l'opera in musica*. Leghorn, 1764.

Allacci, *Drammaturgia*.

Allacci, Leone. *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*. Venice, 1755. Facs. edn., Turin, 1961.

Anthony, *French Baroque Music*.

Anthony, James. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Rev. edn. New York, 1981.

Arnold, "Instruments".

Arnold, Denis, "Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatoires", *Galpin Society Journal*, XVIII (1965).

Arnold, "Orphans".

Arnold, Denis. "Orphans and Ladies: The Venetian Conservatoires", *Proceedings of the Royal Musical Association*, LXXXIX (1962-63).

Arnold, "Vespers".

Arnold, Denis. "The Monteverdi Vespers — a Postscript", *The Musical Times*, CIV (1963).

*Acti degli Eruditi di Lipsia (Acta Eruditorum)*. Leipzig, 1682-1731.

Baroni, "Notizie genealogiche".

Baroni, Giuseppe Vincenzo. "Notizie genealogiche delle famiglie lucchesi", I-Lib. MSS 1108-1126.

Bellina *et al.*, *Libretti*.

Bellina, Anna Laura, Bruno Brizi, and Maria Grazia Pensa. *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*. Florence, 1962.



Benigna, "Memorie".

"Libro de Memorie composto da Antonio Benigna", I-Vnm Cod. It. VII-1620 (= 7846).

Benzoni, "Cultura urbana".

Benzoni, Gino. "La cultura urbana nella società veneta", *Archivio veneto*, ser. V, vol. CVIII (1977).

Berengo, "Crisi".

Berengo, Marino, "La crisi dell'arte della stampa veneziana alla fine del '700", *Studi in onore di Amintore Fanfani*, 2 vols. Milan, 1957.

Berengo, *Giornali veneziani*.

Berengo, Marino (ed.). *Giornali veneziani del settecento* (Collana di periodici italiani e stranieri, 5). Milan, 1962.

Berengo, *Società*.

Berengo, Marino. *La società veneta alla fine del settecento*. Florence, 1956.

Bertarelli, *Guida*.

Bertarelli, L.V. *Guida d'Italia: Toscana*. Milan, 1935.

Bertolotti, *Mantova*.

Bertolotti, Antonio. *La musica a Mantova dal secolo XV al secolo XVIII*. Milan, 1885.

Bevilacqua, *Catalogo*.

Bevilacqua, Angelo. *Catalogo generale delle opere di Francesco Gasparini*. Camaiore, 1978.

Bianconi and Morelli, *Vivaldi*.

Bianconi, Lorenzo and Giovanni Morelli (eds.). *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura, e società*. 2 vols. Florence, 1982.

Bianconi and Walker, "Production".

Bianconi, Lorenzo and Thomas Walker, "Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera", in *Report of the Twelfth [International Musicological Society] Congress, Berkeley 1977*, ed. Daniel Heartz and Bonnie Wade. Kassel, 1981.

Boerio, *Dizionario*.

Boerio, Giuseppe. *Dizionario del dialetto veneziano*, 2nd edn. Venice, 1856.

Bonaccorsi, *Muistri*.

Bonaccorsi, Alfredo. *Muistri di Lucca: I Guami e altri musicisti* («Historiae Musicae Cultores» Biblioteca, XXI). Florence, 1967.

Bonlini, *Glorie*.

Bonlini, Giovanni Carlo. *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta notizia de' teatri della città di Venezia e nel catalogo purgatissimo de' drammi musicali quivi sin'hora rappresentati*. Venice, [1730].

- Bonta, "Legrenzi".  
 Bonta, Stephen. "The Church Sonatas of Giovanni Legrenzi". 2 vols. Ph.D. dissertation, Harvard University, 1964.
- Bouwsma, *Republican Liberty*.  
 Bouwsma, William J. *Venice and the Defense of Republican Liberty*. Berkeley and Los Angeles, 1968.
- Brown, *Venetian Printing Press*.  
 Brown, Horatio. *The Venetian Printing Press: An Historical Study*. London, 1891.
- Caccin, *Basilica*.  
 Caccin, Angelo M. *The Basilica of Ss. Giovanni e Paolo, Venice*, tr. John W. Franklin. 4th edn. Venice, 1965.
- Caffagni, "Modena".  
 Caffagni, Mirko. "The Modena Tiorba Manuscript", *Journal of the Lute Society of America*, XII (1979).
- Caffi, "Appunti".  
 Caffi, Francesco. "Appunti, frammenti, corrispondenza relativi alla storia della musica teatrale in Venezia", I-Vnm Cod. It. IV-748 (= 10466).
- Caffi, "Musica sacra".  
 Caffi, Francesco. "Musica sacra in Venezia: Appunti per aggiunte alla *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco*", I-Vnm Cod. It. IV-762 (= 10467).
- Caffi, "Musica teatrale".  
 Caffi, Francesco. "Autografo e copia della prima redazione della Storia della musica teatrale in Venezia", I-Vnm Cod. It. IV-747 (= 01462, 10465).
- Caffi, *San Marco*.  
 Caffi, Francesco. *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*. 2 vols. Venice, 1854-55.
- Caffi, "Schedario".  
 Caffi, Francesco. "Schedario della Storia della musica teatrale in Venezia", I-Vnm Cod. It. IV-749 (= 10463, 10464).
- Cairns, "Arts".  
 Cairns, Christopher. "Venice and Censorship: Attitudes to Literature and the Arts after the Council of Trent", *Altro polo*, II (1979).
- Campori, "Artisti".  
 Campori, Giuseppe. *Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi: Catalogo storico* (Italica Gens: Repertori di bio-bibliografia italiana, 4). Modena, 1855. Facs. edn., Bologna, 1969.
- Cappelli, *Cronologia*.

- Cappelli, A[driano]. *Cronologia, cronografia, e calendario perpetuo*, 3rd edn. Milan, 1969.
- Castronovo *et al.*, *Stampa italiana*.  
Castronovo, Valerio, Giuseppe Ricuperati, and Carlo Capra. *La stampa italiana del Cinquecento all'Ottocento* (Storia della Stampa Italiana, 2). Bari, 1976.
- Catalogo... di Modena.  
*Catalogo delle Opere musicali [...] esistenti nelle biblioteche e negli Archivi pubblici e privati d'Italia: Città di Modena* (Bollettino dell'Associazione dei Musicologi Italiani). Parma, [c.1934].
- Cicogna, *Bibliografia*.  
Cicogna, Emmanuele Antonio. *Saggio di bibliografia veneziana*. 2 vols. Venice, 1847. Facs. edn., New York, 1967.
- Cicogna, *Inscrizioni*.  
Cicogna, Emmanuele Antonio. *Delle iscrizioni veneziane*. 6 vols. Venice, 1824-53.
- Comisso, *Agenti segreti*.  
Comisso, Giovanni. *Agenti segreti veneziani nel Settecento. (1705-1797)*. Milan, 1941.
- Constable, «*Figlie*».  
Constable, M[adeline] V. "The *Figlie del Coro*: Fiction and Fact", *Journal of European Studies*, XI (1981).
- Coronelli, *Guida*.  
Coronelli, Vincenzo. *Guida de' forastieri per succintamente osservare tutto il più rigordevole nella Città di Venetia*. Venice, 1697. (Later editions as indicated.)
- Cowart, *Origins*.  
Cowart, Georgia. *The Origins of Modern Musical Criticism: French and Italian Music, 1600-1750*. Ann Arbor, 1981.
- Cross, Eric. *The Late Operas of Antonio Vivaldi (1727-1738)*. 2 vols. Ann Arbor, 1981.
- Dalla Libera, *Organi*.  
Dalla Libera, Sandro. *L'arte degli organi a Venezia* (Civiltà veneziana: Studi, 13). Venice, 1962.
- De La Lande, *Voyage*.  
De La Lande, J.J. [Le Français]. *Voyage en Italie*, 2nd edn. Paris, 1786.
- Degrada, *Vivaldi*.  
Degrada, Francesco (ed.). *Vivaldi veneziano europeo*. Florence, 1980.
- Della Rocca *et al.*, "Cronologia".  
Della Rocca, Raimondo Morozzo and Maria Francesco Tiepolo, "Cronologia vene-

- ziana del Settecento” in *La civiltà veneziana del Settecento*. Florence, 1960.
- Della Seta, “Il Relator Sincero”.  
 Della Seta, Fabrizio. “«Il Relator sincero» (Cronache teatrali romane, 1739-1756)”, *Studi musicali* IX/2 (1980).
- Della Seta and Piperno, *Gasparini*.  
 Della Seta, Fabrizio and Franco Piperno (eds.). *Francesco Gasparini (1661-1727): Atti del primo convegno internazionale* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 6). Florence, 1981.
- Diedo, *Storia*.  
 Diedo, Giacomo. *Storia della Repubblica di Venezia dall sua Fondazione sino l'anno MDCCXLVII*. 5 vols. Venice, 1751.
- Ellero et al., *Arte*.  
 Ellero, Giuseppe, Jolando Scarpa, and Maria Carla Paolucci (eds.). *Arte e musica all'Ospedaletto: Schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia*, Venice, 1978.
- Fabbri, *Scarlatti*.  
 Fabbri, Mario. *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici «Historiae Musicae Cultores»* Biblioteca, XVI). Florence, 1961.
- Fattorello, “*Un giornale veneziano*”.  
 Fattorello, Francesco. “*Un giornale veneziano del Seicento: La Pallade Veneta*”, *Rivista letteraria*, VII (1935).
- Fattorello, *Giornalismo italiano*.  
 Fattorello, Francesco. *Il giornalismo italiano*. Udine, 1941.
- Fattorello, *Giornalismo veneto*.  
 Fattorello, Francesco. *Il giornalismo veneto nel settecento*, 2nd edn. 2 vols. Udine, 1933.
- Fattorello, *Giornalismo veneziano*.  
 Fattorello, Francesco. *Il giornalismo veneziano nel settecento*. Udine, 1932.
- Fétis, *Biographie universelle*.  
 Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2nd edn. 8 vols. Paris, 1877-78.
- Fogaccia, *Legrenzi*.  
 Fogaccia, Piero. *Giovanni legrenzi*. Bergamo, 1954.
- Forestiere illuminato*.  
 [Albrizzi, Giovanni Battista.] *Forestiere illuminato intorno le cose più care, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia*. Venice, 1740.
- Foscarini, *Cose veneziane*.

Foscarini, Michele. *Degl'istorici delle cose veneziane, i quali hanno scritto de pubblico decreto* (L'istoria della Repubblica Veneta, 10). Venice, 1722.

*Gal[li]eria di Minerva, ovvero Notizie universali, La.* 7 vols. Venice, 1696-1717.

Galvani, *Teatri*.

Galvani, Livio Niso [= Salvioli, Giovanni]. *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)* Milan, 1879. Facs. edn. (Biblioteca Musica Bononiensis, Sezione III, N. 32), Bologna, 1969.

Garzoni, *Istoria*.

Garzoni, Pietro. *Istoria della Repubblica di Venezia in tempo della sacra lega contra Maometto IV*, 4th edn. 2 vols. Venice, 1719-20.

*Gazetta Urbana Veneta*, Venice, 1787-98.

Ghezzi, *Caricatures*.

Ghezzi, Pier Leone. [Caricatures]. I-Rvat Ott. Lat. 3112-3118.

Giazotto, *Vivaldi*.

Giazotto, Remo. *Antonio Vivaldi*. Milan, 1965.

Giorgetti, "Gasparini".

Giorgetti, Renzo. "I Gasparini di Camaiore" in *Francesco Gasparini (1661-1727): Atti del primo convegno internazionale*, ed. Fabrizio Della Seta and Franco Piperno. Florence, 1981.

*Giornale de' Letterati, Il.* 9 vols. Parma, 1686-90; Modena, 1692-97.

*Giornale de' Letterati, Il.* 16 vols. Rome, 1668-83.

*Giornale de' Letterati d'Italia, Il.* Venice, 1710-40.

*Giornale di Ferrara, ovvero Atti eruditi de Letterati dell'anno 1688-1689, Il.* Ferrara, 1689.

*Giornale Veneto de' Letterati, Il.* Venice, 1671-90.

Girard and Rostirolla, "Catalogo".

Girard, Agostino and Giancarlo Rostirolla, "Catalogo delle opere di Antonio Vivaldi", *Nuova rivista musicale italiana*, XIII/1 (1979).

Grendler, *Roman Inquisition*.

Grendler, Paul F. *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*. Princeton, 1977.

Griffin, "Fonti".

Griffin, Thomas. "Nuove fonti per la storia della musica a Napoli durante il regno del marchese del Carpio", *Rivista italiana di musicologia*, XVI/2 (1981).

Groppo, *Catalogo*.

Groppo, Antonio. *Catalogo di tutti drammi per musica Recitati ne' Teatri di Venezia dell'anno 1637 in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi sin all'anno presente 1745*. Venice, 1745.

Hansell, "Incurabili".

Hansell, Sven. "Sacred Music at the Incurabili in Venice in the Time of J. A. Hasse", *Journal of the American Musicological Society*, XXIII/2 & 3 (1970).

Hayburn, *Legislation*.

Hayburn, Robert F. *Papal Legislation on Sacred Music, 95A.D. to 1977 A.D.* Collegeville (Minn.), 1979.

Hill, "Oratory".

Hill, John Walter. "Oratory Music in Florence, II: At San Firenze in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", *Acta musicologica*, LI/2 (1979).

*Index du Mercure de France, 1672-1832*, ed. Etienne Deville. Paris, 1910.

Jander, "Concerto Grosso Instrumentation".

Jander, Owen. "Concerto Grosso Instrumentation in Rome in the 1660's and 1670's", *Journal of the American Musicological Society*, XXI (1968).

*Journal des Sçavans, Le* (later *Le Journal des Savants*). Paris, 1665-1792.

Klenz, *Bononcini*.

Klenz, William. *Giovanni Maria Bononcini of Modena: A Chapter in Baroque Instrumental Music*. Durham, 1962.

Köchel, *Hof-Musikkapelle*.

Köchel, Ludwig Ritter von. *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*. Vienna, 1869.

Labat, *Voyages*.

[Labat, P.]. *Voyages du P. Labat [...] en Espagne et en Italie*. Paris, 1730.

Lera, *Lucca*.

Lera, Guglielmo. *Lucca: città da scoprire*. Lucca, 1968.

Libby, "Gasparini".

Libby, Denis. "Francesco Gasparini" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980), VII.

Lindgren and Schmidt, "Collection".

Lindgren, Lowell and Carl B. Schmidt, "A Collection of 137 Broad-sides Concerning Theatre Music in Late Seventeenth-Century Italy: An Annotated Catalogue", *Harvard Library Bulletin*, XXVIII/2(1980).

Livan, *Notizie*.

Livan, Lina. *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo* (Deputazioni di storia patria per la Venezia: Miscellanea di studi e memorie, 5). Venice, 1942.

Lorenzetti, *Venice*.

Lorenzetti, Giulio. *Venice and Its Lagoon*, tr. John Guthrie. Rome, 1961.

Lunelli, *Storia organaria*.

Lunelli, Renato. *Studi e documenti di storia organaria veneta*. Florence, 1973.

Machet, "Censure".

Machet, Anne. "Censure et librairie en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle", *Revue des études su d'est européennes*, X/3(1972).

Mangini, *Teatri*.

Mangini, Nicola. *I teatri di Venezia*. Milan, 1974.

Marchiò, *Forestiere*.

Marchiò, Vincenzo. *Il forestiere informato delle cose di Lucca*. Lucca, 1721.

Marcuse, *Instruments*.

Marcuse, Sibyl. *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*, rev. edn. New York, 1975.

Marsiglio, *Calendario*.

Marsiglio, A. (ed.). *Serie dei decadari col confronto del Calendario Romano ossia lunario in forma di specchio*. Bologna, 1804.

Matteini, *Il «Rimino»*.

Matteini, Nevio. *Il «Rimino»—Una delle prime «Gazette» d'Italia*. Bologna, 1967.

Mattheson, *Critica musica*.

Mattheson, Johann. *Critica musica*. Hamburg, 1722-25.

McNeill, *Venice*.

McNeill, William H. *Venice: The Hinge of Europe*. Chicago, 1974.

*Mercure Galant, Le (Le Mercure de France)*. Paris, 1672-1832.

Michelis, *Letterati*.

Michelis, Cesare de. *Letterati e lettori nel settecento veneziano*. Florence, 1979.

Misson, *Voyage*.

Misson, Maximilien. *Nouveau Voyage d'Italie avec un Mémoire contenant des avis utiles a ceux qui voudront faire le meme voyage*. 5th edn. The Hague, 1702.

Molmenti, *Venice*.

Molmenti, Pompeo. *Venice: Its Individual Growth from the Earliest Beginnings to the Fall of the Republic*, tr. Horatio F. Brown. 8 vols. London, 1906-08.

Moore, "Vespers".

Moore, James H. "Vespers at St. Mark's, 1625-1675: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli". Ph.D. dissertation, University of California at Los Angeles 1979. (Rev. edn., Ann Arbor, 1981).

Moore, "Vespro".

Moore, James H. "Il Vespro delle Cinque Laudate and the Role of *Salmi Spezzati* at St. Mark's", *Journal of the American Musicological Association*, XXXIV (1981).

Muraro, *Venezia*.

Muraro, Maria Teresa (ed.). *Venezia e il melodramma nel Settecento*. Florence, 1978.

Murata, "Carnevale".

Murata, Margaret. "Il Carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi", *Rivista italiana di musicologia*, XII/1 (1977).

Nagler, *Theatrical History*.

Nagler, A.M. *Source Books in Theatrical History*. New York, 1952.

Namais, *Modena*.

[Namais, Angelo]. *Storia di Modena e dei paesi circostanti dall'origine sino al 1860*. Modena, 1894.

*New Grove*.

*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, The, ed. Stanley Sadie. 20 vols. London, 1980.

Nieri, *Vocabulario*.

Nieri, Idelfonso. *Vocabulario lucchese* (Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, XV). Lucca, 1902. Reprint, Lucca, 1967.

Niero and Vio, *Spirito Santo*.

Niero, Antonio and Gastone Vio. *La Chiesa dello Spirito Santo in Venezia*. Venice, 1981.

Noack, "Coli".

Noack, Friedrich. "Giovanni Coli" in Ulrich Thieme and Felix Becker (eds.), *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, (37 vols., Leipzig, 1912), XVII.

Pacifico, *Cronica*.

Pacifico, Pietro Antonio. *Cronica veneta*. Venice, 1697.

*Pallade Veneta, raccolta di fiorite e bizzarre galanterie ne' giardini dell'Adria*. 17 issues.

Venice, 1687-88.

Pallavicino, *La Gerusalemme liberata*.

Pallavicino, Carlo. *La Gerusalemme liberata*, ed. Hermann Abert. *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, ser. 1, vol. 55.

Petrobelli, "Un cantante fischiato".

Petrobelli, Pierluigi. "Un cantante fischiato e le appoggiature di mezza battuta: Cronaca teatrale e prassi esecutiva alla metà del Settecento" in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, ed. Robert Marshall. Kassel, 1974.

Petrobelli, *Tartini*.

Petrobelli, Pierluigi. *Giuseppe Tartini: Le fonti biografiche* (Studi di musica veneta, 1). Florence, 1968.



Quadrio, *Storia*.

Quadrio, Francesco Saverio. *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. 4 vols. Bologna, 1739-49.

Riccoboni, *Theatres*.

Riccoboni, Lewis (Luigi). *An Historical and Critical Account of the Theatres in Europe*. London, 1741.

*Rimino*, II. I-Rbc 4.N.IV.-4 (1660-62); I-Mnb Misc. 751, n. 43 (1663); I-Fbc 72, III, 25 (1690).

Roncaglia, *Cappella*.

Roncaglia, Gino. *La cappella musicale del duomo di Modena* («Historiae Musicae Cultores» Biblioteca, 5). Florence, 1957.

Roncaglia, "Scuola".

Roncaglia, Gino. "La scuola musicale modenese" in *Musicisti della scuola emiliana*, ed. Adelmo Damerini and Gino Roncaglia. Siena, 1956.

Rosa, Gianangelo. "La vita di Antonio Lotti", *Rivista italiana di musicologia*, forthcoming.

Ross, *Lucca*.

Ross, Janet and Nelly Erichsen. *The Story of Lucca*. London, 1912.

Rossi, "Storia".

Rossi, Giovanni di Gherardo. "Storia delle leggi e dei costumi de' veneziani", XI. I-Vnm Cod. It. VII-1396 (= 9287).

Rostirolla, "Gasparini".

Rostirolla, Giancarlo. "Il periodo veneziano di Gasparini" in *Francesco Gasparini (1661-1727): Atti del primo convegno internazionale* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 6), ed. Fabrizio Della Seta and Franco Piperno. Florence, 1981.

Rostirolla, "Pietà".

Rostirolla, Giancarlo. "L'Organizzazione musicale nell'ospedale veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi", *Nuova rivista musicale italiana*, XIII/1(1979).

Ryom, *Verzeichnis*.

Ryom, Peter. *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (Kleine Ausgabe)*. Leipzig, 1974.

Saccardo, *Stampa periodica*.

Saccardo, Rosanna. *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica*. (R. Istituto veneto di scienze, lettere, e arti: Collana di bibliografie minori, II). Padua, 1942.

Saint-Didier, *La Ville*.

Saint-Didier, Alexandre T. Limojon de. *La Ville et la république de Venise*. Paris, 1680.

Sartori, *Libretti*.

Sartori, Claudio. *Primo tentativo di catalogo unico dei libretti italiani a stampa fino l'anno 1800*. Typescript. 15 vols. Milan, 1976-81.

- Sartori, "Ricuperi".  
Sartori, Claudio. "I ricuperi dell'Ufficio Ricerche Fondi Musicali: Domenico Gabrielli, Carlo Pallavicino, Freschi, Legrenzi, Sartorio e Marcantonio Ziani", *Nuova rivista musicale italiana*, XIV/4 (1980).
- Schmidgall, "Ariosto".  
Schmidgall, Gary. "The Operatic Qualities of Ariosto's *Orlando furioso*", *Opera and Vivaldi: Reflections of a Changing World* (ed. Michael Collins and Elise Kirk). Austin (Tex.), 1984.
- Schnoebelen, *Collection*.  
Schnoebelen, Anne. *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna* (Annotated Reference Tools in Music, 2). New York, 1979.
- Selfridge-Field, "Fragments".  
Selfridge-Field, Eleanor. "Fragments of Art Criticism from a Forgotten Venetian Journal", *Arte Veneta*, XXXIV (1980).
- Selfridge-Field, "Juditha".  
Selfridge-Field, Eleanor. "Juditha in Historical Perspective—Scarlatti, Gasparini, Marcello, and Vivaldi" in *Vivaldi veneziano europeo*, ed. Francesco Degrada. Florence, 1980.
- Selfridge-Field, "Marcello".  
Selfridge-Field, Eleanor. "Marcello, Sant'Angelo, and *Il Teatro alla Moda*" in *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura, e società*, ed. Lorenzo Bianconi and Giovanni Morelli. Florence, 1982.
- Selfridge-Field, "Membership Lists".  
Selfridge-Field, Eleanor. "Annotated Membership Lists of the Venetian Instrumentalists' Guild: 1672-1727", *Royal Musical Association Research Chronicle*, IX (1971) and "Additional Annotations", same journal, XII (1974).
- Selfridge-Field, *Musica strumentale*.  
Selfridge-Field, Eleanor. *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, tr. Franco Salvatorelli (rev. edn. of *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford and New York, 1975). Turin, 1980.
- Selfridge-Field, "Organists".  
Selfridge-Field, Eleanor. "Organists at the Church of Ss. Giovanni e Paolo", *Music and Letters*, L (1969).
- Selfridge-Field, "Teatro".  
Selfridge-Field, Eleanor. "«Il teatro di meraviglie» — Venezia, la scena veneziana e l'origine della critica musicale nell'Età della Stravaganza" in *L'invenzione del gusto: Corelli e Vivaldi — Mutazioni culturali a Roma e Venezia nel periodo post-barocco*, ed. Giovanni Morelli. Venice, 1982.

- Selfridge-Field, "Venetian Arias".  
Selfridge-Field, Eleanor. "One Hundred Venetian Arias in the Bodleian Library", *Notes*, XL/3 (1984).
- Selfridge-Field, "Vivaldi's *Te Deum*".  
Selfridge-Field, Eleanor. "Vivaldi's *Te Deum*: Clue to a French Patron?", *Informazioni e studi vivaldiani*, II (1981).
- Siri, *Memorie*.  
Siri, Vittorio. *Memorie recondite dall'anno 1601 fino al 1640*. 8 vols. Lyon, 1677-79.
- Smith, *Newspaper*.  
Smith, Anthony. *The Newspaper: An International History*. London, 1979.
- Smither, *Oratorio*.  
Smither, Howard. *The Oratorio in the Baroque Era (A History of the Oratorio, 1)*. Chapel Hill, 1977.
- Sonneck, *Librettos*.  
Sonneck, Oscar George Theodore. *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*. Washington, 1914.
- Soranzo, *Bibliografia*.  
Soranzo, Girolamo. *Bibliografia veneziana in aggiunta e continuazione del «Saggio» di Emmanuele Antonio Cicogna*. Venice, 1885. Facs. edn., New York, 1966.
- Spinelli, *Notizie*.  
Spinelli, A. G. *Notizie spettanti alla storia della musica in Carpi (Memorie storiche e documenti sulla Città e sull'antico principato di Carpi, V)*. Carpi, 1900.
- Stefani, *Musica barocca*.  
Stefani, Gino. *Musica barocca: poetica e ideologia*. Milan, 1974.
- Stevens, *Letters*.  
Stevens, Denis (ed.). *The Letters of Claudio Monteverdi*. Cambridge, 1980.
- Stieger, *Opernlexikon*.  
Stieger, Franz. *Opernlexikon*. 9 vols. Tutzing, 1975-78.
- Strohm, "Manoscritti".  
Strohm, Reinhard. "Manoscritti di opere rappresentate a Venezia, 1710-1740" in *Informazioni e studi Vivaldiani*, III (1982).
- Strohm, *Opernarien*.  
Strohm, Reinhard. *Italianische Opernarien des früthen Settecento (1720-1730)*. 2 vols. Cologne, 1976 (*Analecta Musicologica*, XVI).
- Surian, "Modena".  
Surian, Elvidio. "Modena" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980), XII.

- Talbot, *Albinoni*.  
Talbot, Michael. *Albinoni*. Adliswil, 1980.
- Talbot, "Discovery".  
Talbot, Michael. "A Vivaldi Discovery at the Conservatorio Benedetto Marcello", *Informazioni e studi Vivaldiani*, III (1982).
- Talbot, "French Ambassador".  
Talbot, Michael. "Vivaldi and a French Ambassador", *Informazioni e studi Vivaldiani*, II (1981).
- Talbot, *Vivaldi*.  
Talbot, Michael. *Vivaldi*. London, 1978.
- Termini, "Antonio Pollarolo".  
Termini, Olga. "Pollarolo, Antonio" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980), XIV.
- Termini, "Carlo Pollarolo".  
Termini Olga. "Pollarolo, Carlo Francesco" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980), XIV.
- Termini, "Pollarolo".  
Termini, Olga Ascher. "Carlo Francesco Pollarolo: His Life, Time, and Music with Emphasis on the Operas". Ph.D. dissertation, University of Southern California (Los Angeles), 1970.
- Termini, "Singers".  
Termini, Olga. "Singers at San Marco in Venice — the Competition between Church and Theatre (c.1675-c.1725)", *Royal Musical Association Research Chronicle*, XVII (1981).
- Tiepolo, "Vivaldi".  
Tiepolo, Maria Francesca. "Antonio Vivaldi" in *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano: Terzo centenario della nascita di Antonio Vivaldi (1678-1978)*. Venice, 1978.
- Tramontin et al., *Culto*.  
Tramontin, S., A. Niero, C. Candiani, and G. Musolino. *Culto dei santi a Venezia*. Venice, 1965.
- Ulvioni, "Stampa".  
Ulvioni, Paolo. "Stampa e censura a Venezia nel Seicento", *Archivio veneto*, ser. 5, vol. CIV (1975).
- Ulvioni, "Stampatori".  
Ulvioni, Paolo. "Stampatori e libri a Venezia nel Seicento". *Archivio veneto*, ser. 5, vol. CIX (1977).
- Vio, "Storia organaria".

- Vio, Gastone. "Documenti di storia organaria veneziana", *L'Organo*, XIV-XVI (1976-78).
- Vio, "Vivaldi".  
Vio, Gastone. "Antonio Vivaldi violinista in San Marco", *Informazioni e studi Vivaldiani*, II (1981).
- Walker, "Viaggio".  
Walker, Thomas. "In viaggio col orso", paper given at the symposium "Antoni Vivaldi: Teatro musicale, cultura, e società" (Venice, 1981).
- Weaver, *Chronology*.  
Weaver, Robert Lamar and Norma Wright Weaver. *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750* (Detroit Studies in Music Bibliography, 38). Detroit, 1978.
- Wiel, *Codici*.  
Wiel, Taddeo. *I codici musicali Contarini nel secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*. Venice, 1888.
- Wiel, *Teatri*.  
Wiel, Taddeo. *I teatri musicali veneziani del Settecento*. Venice, 1897. Facs. edn., Leipzig, 1979.
- Worsthorne, *Venetian Opera*.  
Worsthorne, Simon Towneley. *Venetian Opera in the Seventeenth Century*. Rev. edn. London, 1968.
- Wright, *Observations*.  
Wright, Edward. *Some Observations made in Travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721, and 1722*. 2 vols. London, 1730.
- Zanetti, *Descrizione*.  
Zanetti, Antonio Maria. *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia*. Venice, 1733.
- Zanetti, "Memorie".  
Zanetti, Giuseppe. "Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia", *Archivio veneto*, LVII (1885).
- Zoppé, *Ville*.  
Zoppé, Leandro. *Ville venete*. Bologna, 1975.
- Zorzi, "Oratori".  
Zorzi, Maria Antonietta. "Saggi di bibliografia sugli oratori sacri eseguiti a Venezia", *Accademia e biblioteche d'Italia*, IV-VII (1930-33).



## Indices







## INDEX A.

### Names

Entries are given in the language in which they predominantly occur. Variants in other languages that are not obviously similar to the entry are given as cross references.

- Addison Joseph, 37, 47  
Alberti Giovanni Matteo, 44  
Albinoni Tomaso, 78, 234-5, 266, 283, 354  
Albrizzi Girolamo, 6, 7, 12, 35-6, 364-5  
Aldrobandini Monsignor, 286  
Alessandro il Grande, 223  
Alexander VII (Pope), 63  
Alexander VIII (Pope), 44, 430  
Aliprandi Bernardo, 374-6  
Almerigo: v. Este  
Alvisi Giovanni Francesco, 27, 268, 283  
Ambasciatore  
    Cesareo (v. anche Colloredo), 27, 44-5, 231, 285, 297, 330, 332, 335  
    da Francia (v. anche Amelot, Hennequin), 152, 253, 335  
    da Hannover, 352  
    da Spagna, 335  
    da Venezia a Roma, 337  
    da Venezia a Vienna, 293  
Amelot Michiel, 351  
Amorevoli Francesco, 310  
Anetta (degl'Incurabili), 207  
Angeli Lodovico, 171  
Angeli Raimondo, 373  
Angelica (della Pietà), 248, 250  
Anibali Domenico, 355  
Antonia (della Pietà), 233, 248  
Antonio Ferdinando (Duca di Guastalla), 301  
Anzola (degl'Incurabili), 207  
Apiani Paolo Antonio, 219  
Apolloni Apollonio, 339, 354  
Aquaviva Francesco, 35  
Ariosti Attilio, 20, 245  
Arnaldi Costanzo, 307  
Artale Giuseppe, 336  
Ascanio: v. Belli  
Assia: v. Hesse  
Aureli Aurelio, 340-1  
Aurelia (del teatro di San Samuele), 196  
Averara Pietro (Abbot) d', 333  
  
Baaden Principe di, 148, 353  
Bacchini, 35  
  
Badi Paolo Emilio, 204  
Badoer Camillo, 148  
Badoer Elisabetta, 67  
Badoer Giovanni, 44  
Badovere, 190  
Badovero Camillo, 341  
Baldi Antonio, 355  
Baldini Lucrezia, 355  
Ballarini Francesco 349  
Ballarotti Francesco, 229  
Banchieri Adriano, 46, 355  
Baraith, Principe di, 145, 149, 158  
Barbara (degl'Incurabili), 207  
Barbara (della Pietà), 64, 184, 188, 195, 217, 232, 249  
Barbarigha, Nobil Donna, 238  
Barbarigo, Procuratore, 241  
Barbaro Daniel, 283  
Barbaro Francesco, 322  
Barbaro Marco, 283  
Barberini Francesco (Cardinale), 46, 363  
Barberini Lucrezia, 13  
Barberini Taddeo (Principe), 363  
Barbieri Antonio, 376, 378  
Barbieri Pietro, 212  
Barozzi Giovanni Paolo, 9, 362  
Bartolini Gaspere, 34  
Barziza Pietro Giorgio (Conte), 284  
Bassevii Gaetano, 359  
Basteris Gaetano Pompeo, 359  
Baseggio Lorenzo, 7, 11-2, 364-5  
Baviera  
    Duca di, 148, 151, 158-61 (v. anche Ernesto Augusto Massimiliano Emanuele)  
    Principe Elettorale di, 148, 151, 158-60 (v. anche Carlo Alberto)  
Bayreuth: see Baraith  
Bella Gabriele, 68  
Belli Ascanio, 162  
Belli Giuseppe, 360  
Bellini Giovanni, 45, 186  
Bembo Carlo, 27  
Beneventino, 273  
Benigna Antonio, 45, 353

- Bentinck Henry (Earl of Portland), 242  
 Bentivoglio Guido (Marquis), 310  
 Beregani Nicolò, 352  
 Bergamoni Sigr., 237  
 Berka Francesco Antonio (Conte di), 231-2  
 Bernardi Francesco (*detto* Il Senesino), 355  
 Bernardin Francesco, 181, 183  
 Bernardo da Rimini, 202, 203  
 Bernardon Pontio, 7, 12, 364  
 Bernasconi Andrea, 317, 321, 379  
 Bertacchini Pietro, 6, 77, 215  
 Bertoni Ferdinando, 325  
 Bevilaqua Sigr., 162  
 Biego Paolo, 75-6, 84, 88, 201, 213, 350, 372  
 Biffi Antonio, 48, 198, 235-8, 242-4, 252  
     254-5, 266, 274, 276, 374-5  
 Bodussi Meneghina, 207  
 Boldini Giovanni, 354  
 Bonamici Paolino, 377  
 Bonfante Francesco, 370-1  
 Boni Tomaso, 337, 342, 349  
 Boniventi Giuseppe, 15, 268  
 Bononcini Giovanni (Battista), 74, 229, 358  
 Bonotto Lorenzo, 170  
 Bordoni Faustina, 248, 293, 332, 355  
 Boretti Giovanni Antonio, 10, 26  
 Borghi Antonio, 20  
 Borgogna, Duca di, 253-4  
 Bornit, Principe di, 145  
 Borosini Antonio, 257  
 Borsati Cesare, 194  
 Bortoletti Giovanni Pietro, 8  
 Boschi Giuseppe, 283, 293  
 Bozza Remigio, 371  
 Brandemburgo, Elettore di, 148  
 Bretagna (Brittany), Duca di: v. Louis  
 Brevi Giovanni Battista, 15  
 Briani Cecilia, 207  
 Briani Francesco, 264  
 Brigà Bartolomeo, 79  
 Broccoli Francesco, 376  
 Broschi Carlo (*detto* Farinello), 354-5  
 Brosse Charles de, 310  
 Brugnoli Francesco, 376  
 Brunelli Girolamo, 378  
 Brunsvich (Brunswick), Principe di, 148, 336  
     (v. anche Georg Wilhelm, Massimiliano)  
 Buini Giuseppe Maria, 333, 354  
 Burgundy: see Borgogna  
 Busca Ludovico, 203  
 Businello Paolo (Cancellier Grande), 261  
 Bussani Giacomo Francesco, 229, 339  
 Bussani Girolamo, 377-8  
 Buranello: v. Galuppi  
 Buzoleni Giovanni, 349  
 Cagnoli, Padre, 284  
 Caimo Antonio, 335  
 Caldara Antonio, 72, 74, 79, 245  
 Caldara Giuseppe, 79  
 Calderoni Agata (*detta* Flaminia), 147  
 Calderoni Francesco (*detto* Silvio), 147  
 Calogerà Angelo, 37  
 Canal Antonio, 24  
 Canal Ascanio, 24  
 Candi Giovanni Pietro, 229, 249  
 Candida (della Pietà), 232, 248, 250  
 Capello, 344  
 Capello Piero, 336  
 Capello Signora, 186  
 Capello Vincenzo, 241  
 Caratti Antonia, 342  
 Carboni Giovanni Battista, 257  
 Carcani Giuseppe, 309  
 Carcani Pietro, 198, 309, 376  
 Carlo VI (Imperatore), 293, 332  
 Carlo Alberto, Principe Elettoriale di Baviera, 283  
 Carminati Lorenzo, 294, 317, 379  
 Carrara Pietro, 27  
 Cassani Vincenzo, 266, 354  
 Cassetti Giacomo, 287  
 Castris Francesco de', 342  
 Castrovillari Daniele, 336  
 Cataneo Giovanni (Conte), 37  
 Cattina degl'Incurabili: v. Cattina Licini  
 Cattina (dei Mendicanti), 250  
 Cavalieri Emilio, 69  
 Cavalli, 344  
 Cavalli Francesco, 26, 40-2, 76, 184, 253,  
     336-7, 344-5, 371  
 Cecchi Domenico (*detto* Il Cortona), 83,  
     143, 249, 341  
 Cecchino: v. Francesco de' Grandis  
 Cecilia (della Pietà), 248, 250  
 Cecilia degl'Incurabili: v. Cecilia Briani, Cecilia Nassa  
 Celesti Andrea, 18  
 Cerreto, Contessa di, 157  
 Cesti Francesco, 229  
 Cesti Marc'Antonio, 13, 40, 351  
 Cesti Pietro, 375  
 Charles VI: see Carlo VI  
 Chassebras J., Monsieur de Cramailles, 41,  
     352  
 Checchino: v. Francesco de' Grandis  
 Chelleri Fortunato, 332  
 Chiaravelli Ferdinando, 350  
 Chiarini Pietro, 198  
 Chiccheri Vittorio, 359  
 Cialli Rinaldo, 201, 252

Ciampi Legrenzio Vincenzo, 378  
 Cicognini Andrea Giacinto, 351  
 Clement XI (Pope), 298  
 Cocchina Meneghina, 207  
 Coletti Agostino Bonaventura, 275, 325, 377  
 Coletti Carlo, 275  
 Coli Francesco, 4, 7, 11-2, 16-8, 31, 41-2, 46,  
 48-9, 52, 61-2, 64, 68-9, 72, 75-6, 77-84,  
 89-90, 155, 190, 206  
 Coli Giovanni, 17-8  
 Colloredo Giovanni Battista (Conte di), 285-  
 6, 293, 297, 332  
 Colonna Giovanni Paolo, 71  
 Como Stefano, 329  
 Contarini Alvise (Doge), 221  
 Contarini Carlo, 221-2  
 Contarini Marco, 74, 221, 344-5  
 Contarini Nobil Donna, 238  
 Conti Gioacchino (*detto* Gizziello), 320, 360  
 Conti Giovanni Battista, 9, 18, 361  
 Cordeans Bartolomeo, 292, 376  
 Corelli Arcangelo, 198  
 Coresi Antonio, 342  
 Cornaro (freres), 344  
 Cornaro Giovanni (Doge), 45  
 Corneille Pierre, 37  
 Corneille Thomas, 37  
 Corner Ferigo, 361  
 Corner Giovanni, 271  
 Corner Girolamo, 9, 277, 361  
 Coronelli Vincenzo, 25-6, 28, 169  
 Corradi Giulio Cesare, 155, 197, 204, 230,  
 246, 342, 353  
 Cortona: *v.* Domenico Cecchi  
 Cotta Pietro (*detto* Celio), 147  
 Cottini Antonio, 84  
 Cottini Francesca Sarti, 83  
 Crispo Francesco, 175  
 Cristofori Bartolomeo, 36  
 Cruse Giugno, 379  
 Cuzzoni Francesca, 248, 332  
  
 Dalla Parte Caterina, 355  
 Dall'Angelo Giacomo, 336  
 Dall'Oglio: *v.* Scarpari  
 Del Cinque, Abate, 295  
 Delfino (Provveditore), 331  
 Della Casa Giovanni, 21  
 Dencio Elisabetta, 9  
 Diamantina: *v.* Scarabelli  
 Diana (degl'Incurabili), 207  
 Diana (del teatro di San Luca), 195-6  
 Diedo Pietro, 9, 295, 362  
 Dolfín, 344  
 Dolfín Bianca, 306

Domitilla, 335  
 Donà Francesco, 295  
 Donà Piero (Procuratore), 295  
 Donà (Donato) Pietro, 27-8, 293, 332  
 Donadoni Battista, 15  
 Donati Giuseppe Maria, 342  
 Dotti Bartolomeo, 46, 49, 155, 357  
 Dozzo Lorenzo, 170  
 Ducrò Cattina, 75, 157  
  
 Egiziello: *v.* Conti  
 Eleonora (Imperatrice): *v.* Gonzaga  
 Emo (Provveditore), 331  
 Emo Lunardo, 361  
 Emperor Charles VI: *see* Carlo VI  
 Empress Mother Eleonora: *see* Gonzaga  
 Enrico VIII: *v.* Henry VIII  
 Ernesto Augusto, Duca di Brunsvich, 44,  
 221  
 Erdman (Ortoman) Lodovico, 375  
 Este Alfonso d', 13  
 Este Almerigo (Principe) d', 26, 329  
 Este Cesare d', 7, 363  
 Este Francesco I (Duca) d', 13  
 Este Francesco II (Duca) d', 6, 13, 15, 18,  
 35, 71, 77, 81, 363  
 Este Isabella d', 15  
 Este Laura Martinozzi d', 13-4  
 Este Maria d', 15  
 Este Maria Beatrice (Queen of England) d',  
 13, 48, 205-6  
 Este Rinaldo (Cardinale) d', 13, 71, 260  
 Eugenio, Principe di Savoia, 148, 250, 293  
  
 Fabri Anna Maria, 281  
 Fabri Annibale, 281  
 Fabris Raffael, 24  
 Fabris Tomaso, 241, 254  
 Faletti Francesco, 335  
 Faliconi Giuseppe, 358  
 Falier Antonio, 265, 268  
 Farinello: *v.* Broschi  
 Farnese Alessandro, 15, 146-7, 194-5  
 Farnese Margherita, 14  
 Farnese Maria, 13  
 Farnese Maria Maddalena, 7, 363  
 Farnese Odoardo (Duca), 15  
 Farnese Ranuccio II (Duca di Parma), 14-5,  
 81, 143, 162  
 Farnese Vittoria, 13  
 Faustini Giovanni, 337  
 Faustini Marco, 337  
 Fea Guglielmo, 73  
 Fedeli Carlo (*detto* Saggion), 351, 370-1  
 Fedeli Ruggiero, 351

- Ferdinando III (Gran Principe di Toscana):  
v. Medici
- Ferdinando III (Imperatore), 14, 147
- Ferdinando Carlo (Duca di Mantua): v.  
Gonzaga
- Ferrari Benedetto, 353
- Ferriozzo Giovanni Battista, 27, 284
- Filanin, 351
- Filippo (Principe di Assia-Darmstadt): v.  
Philip
- Fini Vincenzo (Procuratore), 189, 261, 307
- Fiorentina (degl'Incurabili), 48
- Fiorino, 162
- Formenti Antonio, 349
- Foscari Alvise, 288
- Foscarini Elena Tron, 67
- Foscarini Michele, 42
- Foscarini (Mssrs), 344
- Fraccasseti Giovanni Francesco, 282
- Francesca (della Pietà), 62, 64, 79, 184, 188,  
211
- Franceschini, 87
- Frederick August (Electoral Prince of Saxo-  
ny), 283-4, 288, 297, 302
- Frederick Christian (Electoral Prince of Sa-  
xony), 312, 314
- Freschi Domenico, 15, 41, 75, 86-7, 339,  
344, 351
- Frescobaldi Girolamo, 184
- Frigimelica-Roberti Girolamo, 259
- Frisari Girolamo, 134
- Fugagelli Caterina, 310
- Furloni Gaetano, 357
- Gabinelli Rosa, 310
- Gabrieli Andrea, 239
- Gabrieli Giacomo, 332
- Gabrieli Giovanni, 239
- Gabrielli Domenico, 20, 71, 74, 79, 81-4, 88,  
143, 204
- Gagi Orsetta, 207
- Galuppi Baldassare (*detto* Il Buranello), 310,  
320, 323, 359, 378-9
- Garofalini Elena, 73
- Gasparini (librettista), 237
- Gasparini Francesco, 78, 171, 184, 233, 235,  
240, 247, 249, 252, 259, 263, 267, 271-2,  
302-3, 375
- Gasparini Michelangelo, 78, 332
- Gennaro d'Alessandro, 312, 377
- Gentili Giorgio, 78, 374
- Georg Ludwig (Electeur of Hannover), 260
- Georg Wilhelm (Prince of Brunswick), 336
- Gherardi Filippo, 17
- Ghezzi Pier Leone, 47, 358
- Giacomelli Geminiano, 355
- Giacomo II (Re d'Inghilterra): v. James II
- Giai Giovanni Antonio, 314
- Giannettini Antonio, 71-2, 74, 78, 86-8, 258,  
260, 351, 373
- Giannini Giovanni Matteo, 339
- Giardini, 206
- Gieri Gaspare, 281
- Gigli Clarice, 157, 349
- Giorgio Antonio, 240
- Giovanelli Carlo Vincenzo, 7, 15, 157, 341, 363
- Giovanelli Giovanni Benedetto, 15
- Giovanelli Giovanni Paolo, 15
- Giustachini, 233
- Giustina (degl'Incurabili), 207
- Giustiniani Giovanni, 211-2
- Giustiniani Lorenzo (Patriarca), 299
- Giustiniani (Zustinian) Madalena, 254
- Giustiniani Marc'Antonio (Doge), 42-3, 64,  
90, 133, 148, 211-2, 216-8
- Giustiniani Monsignor (Vescovo di Torcel-  
lo), 271
- Giusto (Zusto) Alvise, 264, 295
- Giziello: v. Conti
- Goethe Johann Wolfgang von, 61
- Goldoni Carlo, 318
- Gonzaga Carlo, 14
- Gonzaga Ferdinando Carlo (Duca di Manto-  
va), 7, 12, 15, 74, 158, 194, 196, 208, 341,  
343, 352-3, 363
- Gonzaga Eleonora (Imperatrice), 44, 46,  
147, 339
- Gonzaga Francesco II, 14
- Gonzaga Isabella Clara, 74
- Gonzaga Maria, 14
- Gonzaga Vincenzo, 14, 353
- Gozi Abbate, 208
- Gozi Alberto, 228
- Gozzi Gaspare,
- Gradenigo Giacomo, 305
- Gradenigo Piero, 305
- Grandis Francesco de (*detto* Cecchino), 241,  
249, 257
- Grassi Paolo, 186
- Grimaldi Nicola (*detto* Il Nicolino), 249
- Grimani (famiglia), 343
- Grimani Almorò, 257
- Grimani Antonio, 348
- Grimani Francesco, 348
- Grimani Giovanni Battista, 262
- Grimani Giovanni Carlo, 147
- Grimani Pietro, 315, 362
- Grimani (Sacrestana di San Lorenzo), 203
- Grimani Vincenzo (Abbate), 134, 147, 158,  
205, 361

- Grossi Andrea, 78  
 Grossi Carlo, 41, 49, 69, 72, 78, 86, 173, 177-8, 193-4, 198, 201, 220-1, 339, 371-2  
 Grossi Giovanni Francesco (*detto* Il Siface), 83, 342, 349  
 Grua C.L. Pietro, 375  
 Gualtieri Antonio, 371  
 Guastalla Duca di: v. Antonio Ferdinando
- Hader Clement, 350  
 Handel George Frederick, 47, 133  
 Hannover Duca di, 148  
 Hapsburgs, 16, 162  
 Hasse Johann Adolf, 309, 310, 314, 376  
 Hennequin Joseph-Antoine, 254  
 Henry VIII (King of England), 205  
 Hesse-Cassel, Prince of: see Philip  
 Hesse-Darmstadt, Prince of: see Philip
- Imperatore: v. Carlo VI  
 Imperatrice: v. Gonzaga Eleonora  
 Innocent XI (Pope), 62  
 Innocent XII (Pope), 63  
 Inverardi Cattarina, 254  
 Ivanovich Cristoforo, 49, 192, 221, 341
- James II (King of England), 13-4, 205  
 James III, 20, 205  
 Jommelli Nicolò, 358-9, 378
- Kekerle Giorgio, 232  
 Kepler Johann, 40  
 Koenigsmarck Otto Wilhelm von, 19, 20
- Laiti Giacomo de, 170  
 Lalli Domenico, 262, 296, 332, 334  
 Lanari Francesco, 379  
 Lanou Maria, 67  
 Latilla Gaetano, 318  
 Laurenti Leonardo, 183  
 Legrenzi Giovanni, 5, 20, 26, 41, 69, 77-8, 86-7, 146, 161, 181-7, 197, 201, 203, 210, 214-5, 223, 240, 255, 337-8, 352, 370, 372-3  
 Leo Leonardo, 358  
 Leonhard of Salzburg, 278  
 Leopoldo (Arciduca d'Austria), 286  
 Letterini Bartolomeo, 294  
 Leze Andrea, 279, 295  
 Liccini Cattina, 309  
 Lilli Angelo, 28  
 Loredan (Mssr), 344  
 Loredano Catterina, 207  
 Loredano Giovanni (Zan) Battista, 326  
 Loredano Nobil Donna, 238
- Lorenzino, 359  
 Lorraine Christine of, 14  
 Lotti Antonio, 80, 143, 242, 245, 254, 256, 259, 264-5, 267, 271-2, 281, 283, 301, 306, 310, 313, 315, 373, 375, 377  
 Lotti Lotto, 230-1  
 Louis (Duke of Brittany), 254  
 Louis XIV (King of France), 13, 26, 39, 41-2, 79, 80, 152-3, 329, 344  
 Lucchessino: v. Pacini  
 Lucchetti Francesco, 360  
 Lucchini Anton Maria, 281, 308, 311  
 Lucietta (della Pietà), 184  
 Lucrezia (della Pietà), 48, 184, 188, 194-5  
 Lulli Giovanni Battista, 42, 69, 214, 338  
 Lupori Angela Caterina, 7, 16-7, 19, 20, 153, 364  
 Luppi Diana Caterina, 73
- Maderni Carlo, 341  
 Madonis Giovanni Battista, 169  
 Maffei (Francesco) Scipione (di), 36  
 Maggiore Antonio, 353  
 Maggiore Francesco, 318  
 Magno Nicolò, 169  
 Magno Piero, 169-70  
 Manarini Anna Maria, 350  
 Mancini Filippo Giuliano Mazarini, 26  
 Mancini Paolo, 370  
 Manelli Francesco, 353  
 Manelli Maddalena, 353  
 Manetti Giovanni, 229  
 Mantova, Duca di: v. Gonzaga Ferdinando Carlo  
 Manuzzi Giovanni Battista, 336  
 Marangonetti, 266, 268-9, 276-8  
 Marcello Agostin, 68  
 Marcello Alessandro, 68, 219, 228  
 Marcello Benedetto, 36, 46, 68, 78, 283  
 Marcello (General), 273  
 Marchesi Faustino, 83  
 Marchi Antonio, 230, 263, 265  
 Maria (de' Mendicanti), 243  
 Maria Beatrice d'Este: v. Este Maria Beatrice  
 Maria Theresa, 41  
 Marini Giovanni Maria, 256  
 Martinelli Antonio, 376, 378-9  
 Martinuzzi Laura: v. Este Laura  
 Martini Giovanni Battista, 42  
 Martini Giovanni Marco, 351, 372  
 Marzari Antonia, 349  
 Massi Angela, 310  
 Massimiliano (Principe di Brunsvich), 219  
 Massimiliano Emanuele (Duca di Baviera), 147-8, 155

- Masuò Andrea, 310  
 Mattheson Johann, 47  
 Mattioli Andrea, 26  
 Mazarin Giulio (Cardinale), 13, 26, 41-2  
 Mazzari Francesco, 300  
 Mazzarini Ippolito, 155  
 Mazzotti Vicenza Giulia, 336  
 Medici Cosimo III (Gran Duca) de', 7, 14, 26, 73, 363  
 Medici Ferdinando I (Gran Duca) de', 14  
 Medici Ferdinando III (Gran Principe) de', 7, 36, 43-4, 62, 73, 77, 203, 208-9, 211-2, 363  
 Medici Francesco Maria (Cardinale) de', 7, 73, 180, 184, 363  
 Medici Margherita de', 15  
 Medici Lorenzo (Il Magnifico) de', 19  
 Mellini Vienna, 281  
 Meneghina, 335  
 Merighi Romano, 162  
 Metastasio Pietro, 198, 318, 320  
 Miani Marco, 354  
 Micheli Pietro, 356  
 Michiel Antonio, 307  
 Millani Bartolomeo, 231  
 Millani Filippo, 231  
 Millani (Padre), 246  
 Millanin Padre (*detto* Zegano de' Frari), 231  
 Minelli Giovanni Battista, 293  
 Mingotti Regina, 320  
 Mocenigo Alvise (Doge), 10, 258, 283, 361  
 Mocenigo Giovanni, 209  
 Mocenigo Luigi, 290  
 Mocenigo Pisana, 283  
 Mocenigo Sebastiano, 361  
 Modena, Duca di: v. Este Francesco  
 Molin Alessandro, 10  
 Molin Antonio (Conte) da, 10, 261  
 Molin Giovanni (Cardinale), 10  
 Monferrato Natale, 370-1, 373  
 Moniglia Giovanni Andrea, 332, 339  
 Monolesso Marco, 313  
 Monteverdi Claudio, 74, 178, 209, 283, 337  
 Monti Signora, 162  
 More (Sir) Thomas, 205  
 Moretti Pietro Maria, 35  
 Morini Lorenzo, 379  
 Moro Bortolo, 295  
 Moro Santo, 295  
 Morosini Alvise, 14  
 Morosini Daniel, 360  
 Morosini Francesco (Doge), 43, 45, 200, 215, 223  
 Morosini Nicolò, 9, 361  
 Morosini Tomaso, 361
- Morselli Adriano, 204, 351  
 Moulin, 344  
 Mugnai Margherita, 82  
 Muttoni Pietro (*detto* Della Vecchia), 186
- Nacchini Pietro, 278  
 Napoli di Romania, Pascià di, 145  
 Nassa Cecilia, 309  
 Nazari Francesco, 34  
 Neri Giovanni Battista (Abate), 146, 206, 246, 262  
 Neri Massimiliano, 214, 370-1  
 Nicolao Giuseppe (Conte Palatino), 304  
 Nicoli Nicolò, 239  
 Nicolin: v. Nicolò Grimaldi  
 Nicolosi Angelo, 24  
 Nicolosi Giovanni Battista, 24, 331  
 Nigretti Jacopo (*detto* Palma il Vecchio), 247  
 Noris Matteo, 157, 264, 338, 341, 349
- Ondeo Donato, 371  
 Orgiani Teofilo, 75  
 Orlandini Giuseppe Maria, 355  
 Orleans Margherita Luisa d', 14, 26, 180  
 Orsato Giovanni, 262  
 Orsetta degl'Incurabili: v. Orsetta Gagi  
 Ortoman: v. Erdman  
 Ottoboni Pietro (Cardinale), 45
- Paccioni Antonio Maria, 71  
 Pacelli A., 230, 245, 254  
 Pacini Andrea (*detto* Il Lucchesino), 281  
 Pagani Giovanni Carlo, 318  
 Paita Giovanni, 355  
 Palazzi Cattarino, 187  
 Palazzi Giovanni, 333  
 Palladio Andrea, 317  
 Pallavicina (degli'Incurabili) Teresa, 234-5  
 Pallavicino Carlo, 26, 41, 69, 71, 74-6, 84, 86-8, 134, 142-3, 145, 148, 155, 180, 204, 207-8, 210-1, 220, 235, 337, 342-4, 349, 353, 370  
 Palma il Vecchio: v. Nigretti  
 Pampani Gaetano, 320, 378  
 Pancieri G., 203  
 Panichi Antonio, 73  
 Paolina (della Pietà), 184  
 Paolo: v. Paolo Biego  
 Pariati Pietro, 257, 259, 260  
 Paris Nicolin, 258  
 Parisi Angiola, 83  
 Parran Antoine, 40  
 Partenio Giandomenico, 15, 69, 75, 87, 157, 171, 179-80, 197, 217-8, 337, 372-3

- Pasqualigo Giacomo, 294, 307  
 Pasquini Bernardo, 73  
 Pasquini Francesco, 261  
 Pastina (della Pietà), 248  
 Paulon Andrea, 256  
 Pazzolo (Pazzello) Antonio, 245, 254, 374  
 Pellizzari Gasparo, 155  
 Penati Onofrio, 375  
 Pepe Don, 337  
 Pepoli Cornelio, 229  
 Pepoli Ercole, 229  
 Perez David, 318  
 Perini: v. Basteris  
 Personè Galeazzo, 372, 374  
 Personelli Gerolamo, 283  
 Perti Giacomo, 71, 73  
 Pesenti Galeazzo (v. anche Personè), 372  
 Pesori Stefano, 46, 356  
 Petrodusio Giorgio, 325  
 Philip, Prince of Hesse-Darmstadt, 78-9, 300-1  
 Pia Margherita, 341  
 Piccoli Francesco Maria, 143, 146, 207, 222, 267, 344  
 Pietrogrua: v. Grua  
 Pignatta Pietro Romolo, 197, 212  
 Pignattino: v. Romano  
 Pistocchino: v. Pistocchi  
 Pilotto Giovanni, 230  
 Pilotto Girolamo, 230  
 Piovene Agostino, 203, 267  
 Pisani Alvise (Doge), 270, 278, 309  
 Pisani Vincenzo, 187  
 Pisendel Johann, 283  
 Pistocchi Francesco Antonio (*detto* Il Pistocchino), 233, 256, 258  
 Pizzamano Lucrezia, 232  
 Pizzamano Mattio, 290, 306  
 Pizzamano Nicolò, 306  
 Plati Polonia, 207  
 Platti Carlo, 207  
 Platti Giovanni Benedetto, 207  
 Pola Camillo, 332  
 Poletti Andrea, 7, 17, 361, 364  
 Pollarolo Antonio, 239, 250, 258, 284, 286, 291, 313, 333-4, 354, 374-6, 379  
 Pollarolo Carlo Francesco, 10-1, 226-9, 232-3, 235-9, 242, 247, 251, 255-6, 259, 284, 287-8, 293, 331, 373  
 Pollarolo Giuseppe, 251, 293  
 Porpora Niccolò, 45, 168, 287, 309, 320, 376, 378-9  
 Porta Giovanni, 332, 334, 377  
 Portland Lord: see Bentinck  
 Priè, Marchese di, 335  
 Priuli (fratelli), 259, 269  
 Prudenza (della Pietà), 64, 184, 194-5, 206, 232, 248, 250  
 Querini Domenico, 335  
 Querini Francesco, 282  
 Querini Gerolamo, 282  
 Querini Giacomo, 331  
 Querini Giovanni, 286  
 Querini Giovanni (Zuan) Francesco, 286  
 Querini Giulio, 335  
 Quinault Philippe, 338  
 Raffionio Cardinale, 359  
 Rangoni Bonifacio, 20  
 Rangoni Filippo, 20  
 Rangoni Giulia, 20  
 Rangoni, Guido, 20  
 Rangoni Maria Camilla Gonzaga, 20, 364  
 Ranuccio II (Duca di Parma): v. Farnese  
 Rapparini Giovanni Maria, 344  
 Rata Carlo Antonio, 349  
 Renaudot Théophraste, 26  
 Renier Bernardin, 326  
 Ricci Michelangelo (Cardinale), 34  
 Riccioni Barbara (*detta* La Romanina), 49, 81, 144  
 Richer Jean, 37  
 Rinaldo di Capua, 311, 360  
 Rissi Filippo, 359  
 Ristorini Antonio Maria, 73  
 Rizzi Domenico, 45  
 Rocchetti Ventura, 358  
 Romana Giulia, 341  
 Romanina: v. Barbara Riccioni  
 Romano Stefano (*detto* Il Pignattino), 234, 249, 254, 293  
 Rosenmueller Giovanni, 373  
 Rossi Francesco (compositore), 168-9, 204, 212, 351, 372  
 Rossi Francesco (librettista), 333  
 Rossi Giovanni, 44-5, 353  
 Rossi Giovanni Battista, 219  
 Rossi Luigi, 40  
 Rossini Andrea, 156, 351  
 Rota (Prete), 352  
 Rota Giuseppe, 239  
 Rota Gregorio, 307  
 Rousseau Jean Jacques, 61  
 Rovetta Giovanni, 303, 371  
 Rovetta Thomas, 24  
 Rovettino (Ruetтина): v. Volpe  
 Ruggieri Giovanni Maria, 230-1, 236, 246, 265, 268  
 Rustichelli Felippo, 342  
 Ruzzini (famiglia), 15

Ruzzini Carlo, 231-3  
Ruzzini Luigi, 231

Saggion: v. Fedeli

Saint-Evremond Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de, 40

Salicola Margarita, 349

Salvi Antonio, 268, 334, 358

Sandrinelli Bernardo, 49, 184, 193, 206, 217, 248

Saratelli Giuseppe, 325, 376, 379

Sarpi Paolo, 20

Sarti Domenico, 73

Sartorato Bernardin, 240

Sartorio Antonio, 41, 86, 229, 339, 341, 373

Sartorio Bernardo, 44

Sauveter Francesco, 360

Savelli Duca, 337

Savoia, Duca di: v. Vittorio Amadeo II

Savoia, Principe di: v. Eugenio

Savoia Violante di, 15

Sbarro Francesco, 18

Scaccia Giuseppe, 83

Scamozzi Vincenzo, 283

Scandalibene Pietro Paulo, 349

Scarabelli Diamante (*detta* La Diamantina), 248, 257

Scarlatti Alessandro, 14, 33, 71

Scarlatti Domenico, 14

Scarlatti Giuseppe, 359

Scarpari Pietro (*detto* Dall'Oglio), 374-6

Serta Pietro, 374

Siber Ignazio, 375, 377

Silvani Francesco, 234-5, 241, 259, 267, 310, 351

Silvestri Polonia, 207

Silvia (della Pietà), 247, 249

Siri Vittorio, 32

Sobieski Maria Clementina, 18

Socini Pietro, 32

Soprana (della Pietà), 249, 252

Soranzo Sebastiano (Procuratore), 242

Sorbolo Santo, 362

Spada Bonaventura, 78, 184, 373

Spada Francesco, 78

Spada Giacomo, 48, 62, 69, 72, 78, 184, 188, 194, 217, 253-6, 371, 373

Spada Paolo, 78, 175, 373

Speroni Giovanni Battista, 350

Stampa Carlo Gaetano (Cardinale), 37

Stampiglia Silvio, 45, 358

Stella (degl'Incurabili), 207

Stella Santa, 264, 310

Stelle Richard, 47

Storti Francesco, 198

Stradella Alessandro, 71

Stuart James, 18

Suarez Pietro (Abbate), 333

Tamburini Giovanni Battista, 73

Taneschi Giacomo, 265, 372, 374

Tartini Giuseppe, 283

Tavelli Alvise, 185, 256, 375

Teglia Matteo di, 352

Telemann Johann Georg, 47

Tesi Vittoria, 248

Tessarini Carlo, 374, 376

Tessera Maria, 362

Tessin Nicodemus, 346

Tiepolo, 344

Tiloni Giovanni Paolo, 73

Tintoretto, 45, 173, 186

Tiziano, 45, 173

Tomasi Giovanni Battista, 341

Tomaso: v. Tomaso Fabris

Tomei Nina, 336

Tonina (de' Mendicanti), 171, 179, 217

Tonina (della Pietà), 64

Torelli Giuseppe, 198, 233

Torri Anna Maria, 257

Tosi Giuseppe Felice, 88, 205, 350

Tron Andrea, 264

Turcano, 273

Tutino Nicolò, 240

Uccellini Marco, 77

Valentini Domenico, 249, 379

Valletta, 358

Valsini Francesco, 350

Vandino Antonio, 375

Vanieri, 344

Varischino Giovanni, 20

Vendramin Alvise, 304

Vendramin Paolina, 244

Venier Elena, 310

Venturini Casimiro, 360

Veracini Antonio, 77

Veracini Francesco Maria, 77, 283

Vergelli Giovanni Battista, 83

Verità, Conte, 162

Verità Vittoria (Contessa), 162

Veronese Paolo, 21, 173, 186

Vicentina Angela (de' Derelitti), 46, 49, 64, 155, 173, 175-7, 192-4, 198, 357

Vinaccesi Benedetto, 231, 240-2, 249, 251, 254, 256, 260, 284, 294

Viscardini Antonio, 254

Visé Jean de, 37

Vitali Giovanni Battista, 77



Vitaloni Angelica, 75, 156  
Vittorio Amadeo II (Duca di Savoia), 158-9,  
162  
Vittoria (della Pietà), 249  
Vitturi Bartolomeo, 310, 314, 361  
Vivaldi Antonio, 78-9, 168, 188, 246, 251-2,  
269, 272, 283, 296, 301-2, 308, 310, 312,  
321, 334, 375, 377  
Vivaldi Giovanni Battista, 372  
Viviani Giovanni Bonaventura, 41, 86, 339  
Volpe Giovanni Battista (*detto* Rovettino),  
171, 371, 373  
Volvechi Caterina, 258  
  
Walsh John, 309  
Westhoff Johann Paul von, 39, 79  
Wolkempitel (Wolfenbuettel), Principe di,  
148  
  
Zaghini Giacomo, 310  
Zamboni Appolonio, 7  
Zanatta Carlo Antonio, 73  
Zanettini: v. Giannettini  
Zanobie, 344  
Zarlino Gioseffe, 40  
Zelenka Jan, 283  
Zen Angelo, 331  
Zen Battista, 282  
Zen Marco, 282  
Zeno Apostolo, 17, 35, 49, 219, 247, 260,  
301, 355  
Zeno Girolamo, 179  
Ziani Marc'Antonio, 72, 74, 84, 86-8, 179,  
197, 263, 341, 351  
Ziani Maria Anna, 179, 230  
Ziani Pietr'Andrea, 179, 336-7, 341, 371  
Zustinian: v. Giustinian  
Zusto: v. Giusto

## INDEX B.

### Musical Works by Title

The dates are those of performance as indicated in the documents of this study. The place of performance is Venice unless otherwise indicated. The works are subdivided into six categories: (1) operas, (2) oratorios, (3) psalms and antiphons, (4) other sacred vocal works, (5) secular vocal works, and (6) instrumental works.

#### (1) Operas

- Abbandono di Armida, L'* (A. Pollarolo, 1729) 354-5  
*Adelaide, L'* (Orlandini, 1709) 355  
*Achille in Sciro, L'* (Legrenzi, 1664) 26  
*Adriano in Siria* (Giai, 1740) 312, 314  
*Albumazar* (Buini, 1727) 354  
*Alciade, L'* (P.A. Ziani, 1667) 337  
*Alcibiade, L'* (M.A. Ziani, 1680) 74  
*Alessandro Magno in Sidone* (M.A. Ziani, 1679) 341  
*Alessandro severo* (Lotti, 1717) 301-2  
*Amalasunta, L'* (Chelleri, 1718) 332  
*Amante fortunata per forza, L'* (Varischino, 1684) 20  
*Amanti generosi, Gl'* (Vinacessi, 1703) 250  
*Amar per vendetta, L'* (Ruggieri, 1702) 246-7  
*Amazzone corsara, L'* (Pallavicino, 1687) 84, 88, 204  
*Amazzoni nell'isole fortunate, Le* (Pallavicino, Piazzola, 1680), 41, 344-5  
*Amici rivali, Gl'* (anon., 1710) 263  
*Amor tirannico, L'* (Gasparini, 1710) 262-3  
*Amore di figlia, L'* (Porta, 1718) 332  
*Amori e incanti di Armida e Rinaldo* (anon., Rovigo, 1698) 230  
*Amori infruttuosi di Pirro, Gl'* (Sartorio, 1661) 337  
*Anacreonte tiranno* (Sartorio, 1678) 86  
*Andromeda* (Manelli, 1637) 353  
*Antigona* (Galuppi, Rome, 1751)  
*Antioco il Grande* (Legrenzi, 1681) 20, 87  
*Antonino e Pompeiano* (Sartorio, 1667) 228, 339  
*Antonino e Pompeiano* (C.F. Pollarolo et al., 1689, 1691, 1702) 86, 228  
*Appio Claudio* (Martini, 1683) 351  
*Ariodante* (C.F. Pollarolo, 1716) 293  
*Armida* (anon., Rovigo, 1699) 229  
*Arsilda, regina di Ponto* (Vivaldi, 1716) 296  
*Artaserse* (Giannettini, 1705) 258, 260  
*Artaserse* (Galuppi, 1751) 320  
*Artaserse* (Pampani, 1715) 320  
*Arte in gara con l'arte, L'* (Albinoni, 1702) 234  
*Ascanio* (C.F. Pollarolo, 1702) 236  
*Astiage* (Viviani, 1677) 86, 338  
*Astianatta, L'* (Jommelli, 1741) 358-9  
*Bassiano, ovvero Il maggior impossibile possibile* (Pallavicino, 1682) 87  
*Berenice vendicativa* (Freschi, Piazzola, 1680) 41, 344  
*Caduta di Gelone, La* (Buini, 1719) 333  
*Camilla* (Leo, 1726) 358  
*Camilla, regina de' Volsci* (Bononcini, 1698) 74, 229  
*Carlo il Grande* (Gabrielli, 1688) 84, 88  
*Carlo, re d'Italia* (Pallavicino, 1682) 87, 350  
*Cidippe* (pasticcio, 1683) 351  
*Circe, La* (Freschi, 1679) 341  
*Circe delusa* (Boniventi, 1711) 268  
*Cleonice* (Hasse, 1740) 314  
*Cleopatra* (Castrovillari, 1662) 336, 338  
*Clorilda, La* (F. Rossi, 1688) 204  
*Costanza fortunata in amore, La* (pasticcio, 1711) 267  
*Creso* (Legrenzi, 1681) 87  
*Dario* (Freschi, 1685) 75  
*Dario* (G. Scarlatti, Rome, 1741) 359  
*Demetrio* (Hasse, 1740) 314  
*Demetrio* (Perez, 1751) 318  
*Dioclete* (Orgiani, 1687) 156  
*Dionisio, ossia La virtù trionfante del vizio* (Partenio, Franceschini, 1681) 87  
*Divisione del mondo, La* (Legrenzi, 1675) 20  
*Due Cesari, I* (Legrenzi, 1683) 87, 350  
*Due tiranni al soglio, I* (Sartorio, 1679) 341  
*Egisto, re di Cipro* (M.A. Ziani, 1698) 230  
*Elena rapita da Paride* (Freschi, 1677) 86, 339  
*Eliogabalo* (Cavalli, 1668) 253

- Elmiro, re di Corinto* (Pallavicino, 1686) 75-6, 84, 88, 134, 142, 145
- Enea in Italia* (Pallavicino, 1675) 26
- Engelberta* (C.F. Pollarolo, Brescia, 1711) 330
- Enigma disciolto, L'* (C.F. Pollarolo, Reggio Emilia, 1698) 262
- Equivoci del caso, Gl'* (Baseggio, 1712) 11
- Ercole amante* (Cavalli, Paris, 1662) 42, 345
- Ercole in Tebe, L'* (Boretti, 1670) 10
- Ercole sul Termodonte* (Sartorio, 1678) 86
- Erginia [fim]mascherata* (anon., 1710) 75, 263
- Erifile, L'* (Ariosti, 1697) 245
- Eritrea, L'* (Cavalli, 1661) 336
- Fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza, La* (Apolloni, 1727) 354
- Farnace* (Rinaldo di Capua, 1739) 310-1
- Fatiche d'Ercole per Dejanira, Le* (P.A. Ziani, 1662) 336, 338
- Fede tradita e vendicata, La* (Gasparini, 1704) 259
- Feraspe* (Vivaldi, 1739) 310
- Filippo, re della Grecia* (C.F. Pollarolo, 1706) 234, 257
- Filippo, re di Macedonia* (Boniventini and Vivaldi, 1720) 334
- Flavio Cuniberto* (Partenio, 1682) 15, 75, 87, 157, 337
- Flavio Cuniberto* (Partenio, 1687) 157-8
- Flora, La* (Sartorio, M.A. Ziani, 1681) 87
- Florida, regina di Cipro* (Rossi, Agostini, and Busca, 1688) 197, 203
- Foca superbo* (Lotti, 1715) 281
- Fortuna per dote, La* (C.F. Pollarolo, 1704) 259
- Fortuna tra le disgratie, La* (Biego, 1688) 75-6, 84, 88, 201
- Forze d'amore, Le* (Brevi, 1691) 15
- Frenesie d'amore, Le* (Buini, 1727) 354
- Gare di politica e di amore, Le* (Ruggieri, 1711) 268
- Germanico* (C.F. Pollarolo, 1716) 284
- Germanico sul regno* (Legrenzi, 1676) 86
- Gerusalemme liberata* (Pallavicino, 1687) 84, 88, 155
- Gianguir* (Giacomelli, 1729) 355
- Giocasta, regina d'Armenia* (Grossi, 1676) 339
- Giulio Cesare in Egitto* (Sartorio, 1677) 86-7, 339
- Giulio Cesare trionfante* (Freschi, 1682) 86
- Giustino* (Legrenzi, 1683) 87, 352
- Gordiano, Il* (Gabrielli, 1688) 84, 88, 204
- Grand'Antonino, Il* (C.F. Pollarolo, 1702) 236
- Imenei stabiliti dal caso, Gl'* (Gasparini, 1702) 249
- Imeneo in Atene* (Porpora, 1726) 45
- Incoronazione di Dario, L'* (Vivaldi, 1717) 301-2
- Incostanza schernita, L'* (Albinoni, 1727) 354
- Ingannator ingannato, L'* (Ruggieri, 1710) 265
- Inganno regnante, L'* (M.A. Ziani, 1687) 84, 88, 197
- Ingratitudine gastigata, L'* (Albinoni, 1702) 235
- Innocenza giustificata, L'* (Vinaccesi, 1698) 241
- Innocenza risorta, L'* (P.A. Ziani, 1683) 351
- Irene e Costantino* (Giannettini, 1681) 87
- Isacio tiranno* (Lotti, 1710) 264
- Isis* (Lulli, 1677) 338
- Lamano, Il* (M.° Gasparini, 1718) 332
- Laomedonte* (Baseggio, 1715) 11
- Leonida in Tegea* (M.A. Ziani, 1676) 186
- Lisimaco* (Pasquini, 1690) 73
- Lisimaco riamato d'Alessandro* (Legrenzi, 1682) 87
- Lucio Papirio* (A. Pollarolo, 1720) 334
- Mario in Numidia* (Rinaldo di Capua, Rome, 1749) 360
- Marzio Coriolano* (Perti, 1683) 351
- Maschera levata al vitio, La* (Gasparini, 1704) 259
- Maurizio, Il* (Gabrielli, 1686) 20, 74, 81-4, 88, 143-4
- Medea in Atene* (Giannettini, 1678) 86
- Medea placata* (anon., 1662) 337
- Meraspe, Il* (Pallavicino, 1667) 337
- Merope, Il* (Giacomelli, 1734) 355
- Muzio Scevola* (Cavalli, 1665) 26
- Nerone, Il* (Pallavicino, 1679) 342
- Nicomede in Bitinia* (Grossi, 1677) 86, 339
- «Non son quella» è la difesa (Ruggieri, 1710) 265
- Odio e l'amore, L'* (C.F. Pollarolo, 1702) 248-50
- Odoardo* (M.A. Ziani, 1698) 88
- Olimpia vendicata* (Freschi, 1682) 87
- Orazio, L'* (Tosi, 1688) 84, 88, 205

*Oronte, L'* (Pignatta, 1705) 197  
*Oronete, L'* (Cesti, 1683) 13-4, 351  
*Ottaviano, L'* (Legrenzi, Mantua, 1682) 337  
*Ottone, L'* (Gennaro d'Alessandro, 1739) 312  
*Ottone il Grande* (Biego, 1683) 88, 213, 350  
  
*Partenope, Il* (Caldara, 1707) 257  
*Pasife, La* (Castrovillari, 1661) 336  
*Pastorella al soglio, La* (pasticcio, 1702) 246  
*Pastorella al soglio, La* (Latilla, 1751) 318  
*Pausania* (Legrenzi, 1682) 87  
*Perseo* (Mattioli, 1665) 26  
*Pirro e Demetrio* (Tosi, 1690) 350  
*Pompeo Magno in Cilicia* (Freschi, 1681) 87  
  
*Radamisto, Il* (Albinoni, 1698) 230  
*Re infante, Il* (Pallavicino, 1682) 87, 349, 351  
*Rinaldo* (Handel, 1711) 47  
*Rosalinda, La* (M.A. Ziani, 1692) 263  
*Rosaura, La* (Perti, 1690) 73  
*Rosimonda, La* (C.F. Pollarolo, 1695) 10  
*Rosmene, La* (anon., Rome, 1690) 357  
  
*Saggia pazzia di Giunio Bruto, La* (Ruggieri, 1698) 230-1  
*Sardanapalo, Il* (Freschi, 1679) 15, 86, 341  
*Scherzi di fortuna, Gli* (P.A. Ziani, 1662) 336-8  
*Scipione africano* (Viviani, 1678) 86  
*Sempre non è ciò che si crede* (anon., Dolo, 1710) 261-2  
*Serse* (Cavalli, 1660) 42  
*Sesto Tarquinio* (Tomasi, 1678) 341  
*Sidonio, Il* (Lotti, 1706) 245  
*Silla, La* (Freschi, 1683) 351  
*Statira, La* (Maggiore et al., 1751) 318  
  
*Tamerlano, Il* (Gasparini, 1711) 267-8  
*Temistocle in bando* (Giannettini, 1683) 88, 267-8, 351  
*Teodorico, Il* (Porta, 1720) 334  
*Tiberio, Il* (Gasparini, 1702) 235  
*Tieteberga* (Vivaldi, 1717) 308  
*Tirannide punita, La* (anon., Rovigo, 1698) 229  
*Tiranno eroe, Il* (Albinoni, 1710) 266  
*Tirsi, Il* (Lotti, Caldara, and Ariosti, 1696) 245  
*Totila* (Legrenzi, 1677) 86, 338  
*Tradimento, traditor di se stesso, Il* (Lotti, 1711) 267  
*Tullia superba* (Freschi, 1678) 86

*Umor in principessa, o sia L'ambizione castigata, L'* (pasticcio, 1717) 300

*Vanto d'amore, Il* (Pignatta, 1700) 212  
*Veneslao, Il* (C.F. Pollarolo, 1702) 248, 257  
*Verità in cemento, La* (Vivaldi, 1720) 333  
*Vespasiano, Il* (Pallavicino, 1678) 74, 86, 337, 342, 352-3  
*Virginio console* (Giannettini, 1704) 258  
*Vizio depresso e la virtù coronata, Il* (Orgiani, 1687) 156

*Zenobia, La* (Boretti, 1666) 26

## (2) Oratorios

*Adamo e Eva* (anon., 1688) 218  
*Anima afflicata et consolata* (C.F. Pollarolo, 1702) 237  
*Anima rediviva* (Gasparini, 1717) 302  
*Animae errantis conversio* (C.F. Pollarolo, 1704) 237  
  
*Conversio gloriosa in vita Divae Ursulae* (C.F. Pollarolo, 1702, 1704) 234-6, 250

*Divini amoris victoria* (C.F. Pollarolo, 1704) 251

*Erodiade ovvero La morte di San Giovanni Battista, L'* (Legrenzi, 1687) 146, 161, 185, 212

*Figliuolo prodigo, Il* (Biffi, 1704) 252  
*Finto Esaù ovvero Gli odi fraterni, Il* (an «operetta morale», Pacelli, 1698) 230, 245

*Giuditta, La* (Lotti, 1701) 245, 302  
*Giudizio universale, Il* (anon., 1684) 184

*Iberia convertita, L'* (Pallavicino [?], 1688) 148, 207-8

*Iubilum, prophetarum ob incarnationem divini verbi* (Gasparini, 1703) 184, 249, 252

*Jefte* (C.F. Pollarolo, 1702) 234  
*Jesabelle* (C.F. Pollarolo, 1702) 234  
*Juditha triumphans* (Vivaldi, 1716) 184, 188, 302

*Maria Maddalena* (Pallavicino [?], 1686) 148  
*Maria Magdalene videns Christum resuscitatum* (Gasparini, 1711) 270, 272, 303  
*Matilde d'Este* (Paccioni, 1682) 71  
*Morte di San Giovanni Battista, La: v. Erodiade, L.*

*Moyses Deus Pharaonis* (Vivaldi, 1714) 252, 302

*Passione del Signore* (anon., 1717) 302

*Prima culpa per redemptionem delecta* (Gasparini, 1702) 184, 248, 250

*Rappresentazione d'anima e corpo, La* (Cavallieri, 1600) 69

*Sacrum amoris novendiale in Dei partiture virginis gloriam* (A. Pollarolo, 1716) 287

*Santo Francesco Xaviero* (Pallavicino, 1677) 148

*San Giovanni Battista: v. Erodiade, L'*

*Santa Maria Egizziaca penitente* (Spada, 1687) 62, 72, 184, 188, 211

*Sant'Orsola: v. Conversio gloriosa*

*San Romualdo* (Lotti, 1702) 245

*Sedecia* (anon., 1697) 222

*Spagna convertita, La: v. Iberia convertita*

*Sterilis fecunda* (A. Pollarolo, 1717) 287

*Tomaso Moro* (Partenio [?], 1688) 70, 205-6

*Trionfo della castità, Il* (Pallavicino, 1688) 143

*Trionfo dell'innocenza, Il* (Pallavicino, 1687) 143

*Triumphus divinae misericordiae* (Gasparini, 1701) 184, 233, 236

*Vittoria dell'amor divina: v. Divini amoris victoria*

### (3) Psalms, antiphons, and sequences

*Alma Redemptoris Mater* 168, 287

*Beatus vir* 287

*Confitebor* 287

*De profundis* 64, 67, 217, 287

*Deus in adjutorium* 287

*Dixit Dominus* 168, 191, 243, 287

*Fece nunc benedicite* 323

*Laetatus sum* 287

*Lauda Jerusalem* 243, 287

*Laudate pueri* 171, 243, 287, 309

*Magnificat* 243, 287

*Memento Domine David* 287

*Miserere* 168, 218, 287

*Nisi Dominus* 287

*Omnis spiritus laudet Dominum* (Grossi) 64, 193, 287

*Regina coeli* 287

*Sacri e festivi concertanti* (Legrenzi, 1667) 181

*Salmi* (Legrenzi, Op. 5, 1657) 223

*Salmi* (Legrenzi, Op. 9, 1667) 223

*Salmi* (Marcello, 1724-6) 36

*Salve Regina* 168, 287, 299, 309

### (4) Motets, sacred cantatas, introductions, and shepherds' plays (sacred)

*Carmina praecinenda psalmo miserere* (F. Rossi [?]) 168

*Divina gratiae triumphus* (F. Rossi [?], 1691) 168

*Intret in conspectu tuo* (Legrenzi, 1687) 80, 133

*Jam percurrit furibonda* 168

*Laetamini mortales* (Spada [?]) 206

*Muda di mottetti, Una* (Vinaccesi, 1714) 251

*O foelices, beati* (Grossi [?], 1687) 198-200

*Parate corda vestra Deo* (Legrenzi, 1687) 133

*Patientia victrix* (F. Rossi [?], 1694) 168

*Plangite populi* (Spada) 217

*Quando videbo te* (Grossi [?]) 199

*Quem vidistis, o pastores* (Grossi [?]) 199

*Sacre ariose cantate a voce sola* (Grossi, 1663) 193

### (5) Arias, cantatas, serenatas, and pastoral plays (secular)

*A vostri raggi* 169

*Anfione, L'* (Grossi, 1675) 49

*Combattimento di Tancredi e Clorinda, Il* (Monteverdi, 1624) 209, 283

*Coro delle muse, Il* (Vivaldi, 1740) 312

*Dalla bellezza, virtù, ed amore* (C.F. Pollarolo, 1704) 256-7

- Dei nati gloriae* (Biffi [?], 1717) 198  
*Dori, La* (pasticcio, 1729) 333  
 «dramma in musica» without title (anon., 1688) 219
- Eco e Narciso* 76, 93
- Fede, valore, gloria, e fama* (C.F. Pollarolo, 1716) 293
- Fedeltà sfortunata, La* (G.B. Rossi, 1688) 212, 219
- Filindo, Il* (Buini, 1720) 333
- Muse in maschera, Le* (anon., 1688) 76, 212
- Moderne melodie a voce sola* (Grossi, 1663) 193
- Serenata da recitarsi in musica* (anon., 1716) 284
- Sfoghi di giubilo, Gli* (Vinaccesi, 1704) 241, 254
- Spirito di Dio, ch'essendo il mondo* (Lotti, 1736) 80
- Sponsali di giubilo, Gli* (Vinaccesi, 1705) 241
- Su l'onde inargentate* (anon., 1688) 225
- Trionfo di Cesare, Il* (anon., Ravenna, 1687) 162-8
- (6) Instrumental works**
- Concerti, Op. 3* (Vivaldi [1711]) 269
- Concerti con molti istromenti* (Vivaldi, 1740) 312
- Sonate a 2, 3, 4, 5, 6, e 7 istromenti con tromba, o senza, ovvero flauto, Op. 18* (Legrenzi, 1693) 187, 190
- Sechs Suiten fuer Violine solo* (Westhoff, 1696) 39
- Sonata in A Major* (Westhoff, 1682) 80
- Suite «La Guerre»* (Westhoff, 1682) 39, 79-80

## INDEX C.

### Places and Things

- accademia 35, 288  
  degl'alunni del Colleggio de' Greci 278  
  degli Animosi 228  
  degli Arcadi (Roma) 228  
  degli Argonauti 49  
  dietro la Cavallerizza (Casino dei Nobili) 241  
  dei Concordi (Ravenna) 162  
  dei Dissonanti (Modena) 13, 50, 206  
  della Dodonea 49  
  di Filomusica (Bologna) 355-6  
  degli Inetti 49, 169-71  
  d'instrumenti 214, 222  
  dei letterati 209  
  degli Oscuri (Lucca) 18  
  dei Pacifici 49  
  dei Padri Somaschi 49, 187  
  secreta della filosofia 50  
  degli Uniti 49
- Advent 70  
affetti 60, 171, 214  
antiphons 323  
Antwerp 32  
apollon 39  
aria 40, 85-89  
  del Gran Duca 40  
arietta 161  
armonia 181, 188, 215, 251, 277, 284, 305, 317  
avvisi 26-33, 48
- B molli 180, 195, 217  
ballerino 275, 336  
ballet 42, 212  
ballo (bal) 40, 76, 154-5, 162, 174, 202, 252, 260, 273-4, 286, 333, 340, 346, 348, 360  
Basel 32  
Basilica di San Marco: *v.* Cappella Ducale  
Basilica del Santo (Padova) 161  
bass viol 39  
basse obligée 40  
basso continuo 171  
Belgrado 306, 331-2  
Bergamo 34, 231, 331  
biscrome 194  
Boemia 147  
Bologna 32, 43, 45, 71, 236-7, 260  
Brenta 50, 161, 232, 245, 283, 288  
Brescia 219, 236, 330-1  
Brussels 28
- Bucintoro 80, 208, 223, 287  
buffone 337  
Burano 64, 253, 273, 289
- calendar 10  
Campo  
  San Giacomo dell'Orio 290  
  San Luca 232  
  Santo Stefano 216  
Canal Grande 159, 174, 178, 244, 257  
Canal San Tomà 159  
Candia 214  
Cannaregio 65  
cantata 80, 212  
  da tavolina 224  
canto fermo 230  
canto gregoriano 262  
cantori 190  
canzone 212, 215, 273  
canzonetta 155  
Cappella Ducale (San Marco) 22, 27, 50, 77-81, 181-3, 209-15, 219, 221, 223, 229, 231, 233, 236, 238-9, 241, 248, 255-6, 285, 290, 294, 296-7, 299, 310-9, 330, 334, 370-9  
Carlowitz, Peace of 16, 293  
Casa Bevilaqua (Verona) 162  
Casa Spolverina (Verona) 162  
Casino dei Nobili: *v.* Accademia dietro la Cavallerizza  
Casino di San Marco (Firenze) 73  
Castel Sant'Angelo (Roma) 214  
Castello 65-6  
Cavallerizza 241
- chiesa  
  Angelo Raffaele 240  
  Carmelitani Scalzi: *v.* Santa Maria di Nazareth  
  Carmini: *v.* Santa Maria del Carmelo  
  Convertite: *v.* Santa Maria Maddalena  
  Corpus Domini 261, 303-4, 307, 319  
  Croce 307  
  Fava: *v.* Santa Maria della Fava  
  Frari: *v.* Santa Maria Gloriosa dei Frari  
  Gesuati: *v.* San Gerolamo  
  Gesuiti: *v.* Santa Maria Assunta  
  Ognissanti 280, 296, 309  
  Pietà: *v.* Santa Maria della Visitazione  
  Redentore 178  
  Rosario 295  
  Salute: *v.* Santa Maria della Salute

Sant'Alvise 182-3, 276, 293, 326  
 Sant'Andrea 297, 300, 307, 361  
 Sant'Anna 275, 291, 324  
 Santa Barbara (Mantua) 72, 290  
 San Bartolomeo 299, 305  
 San Benedetto 180, 259  
 San Bernardo (Murano) 293, 313  
 San Canciano 68, 191  
 San Carbone (Lucca) 17  
 San Cassiano 68, 191, 325, 326  
 Santa Caterina 230-1, 258, 264, 310  
 Santa Chiara 220, 276, 325  
 San Clemente 265  
 Ss. Cosma (Cosimo) e Damiano 190, 295  
 San Cristoforo (Lucca) 17  
 San Domenico 280, 291, 295, 324  
 Sant'Elena 326  
 Sant'Elisabetta 321  
 Sant'Eufemia 294  
 San Fantino 291, 323  
 San Felice 68, 191  
 San Francesco della Vigna 292, 298  
 San Geminiano 315  
 San Geremia 245, 261, 295  
 San Gerolamo (Cannaregio) 275, 279  
 San Gerolamo (dei Gesuati) 90, 191, 295  
 San Giacomo dell'Orto 323  
 San Giacomo di Rialto 323  
 San Giorgio Maggiore 17, 271, 281, 285, 303, 317, 354  
 San Giovanni (Torcello) 272, 290  
 San Giovanni in Bragora 289, 320  
 San Giovanni de' Cavalieri di Malta 320  
 San Giovanni Decollato 185  
 San Giovanni Grisostomo 198  
 San Giovanni Laterano 279, 289, 320  
 Ss. Giovanni e Paolo 45, 78, 175, 265, 273, 278, 280, 289, 291, 294-5, 303, 324, 370-3  
 San Giuseppe 213-4, 268  
 Santa Giustina (Padova) 29, 277-8  
 San Lorenzo 67-8, 181, 203, 238, 244, 255-6, 276, 282-3, 301, 305, 313, 325, 352  
 San Luca 68, 191, 305  
 Santa Lucia 64, 255, 261, 312  
 San Marco: v. Cappella Ducale  
 San Marcuola 228, 289, 320  
 Santa Margherita 323  
 Santa Maria Assunta (*detto* dei Gesuiti) 298, 323, 361  
 Santa Maria della Carità 208  
 Santa Maria del Carmelo (*detto* dei Carmini) 274, 296, 308  
 Santa Maria della Celestia 66-8, 182, 232, 256, 282, 290, 305-6, 325, 352  
 Santa Maria Corteorlandini (Lucca) 17, 72  
 Santa Maria della Fava 17, 162, 222, 252, 281, 288  
 (v. anche Oratorio di San Filippo Neri)  
 Santa Maria Formosa 247, 315, 318  
 Santa Maria del Giglio (Santa Maria Zobenigo) 240  
 Santa Maria Gloriosa (*detto* dei Frari) 172, 246, 272, 298  
 Santa Maria Maddalena (Cannaregio) 323  
 Santa Maria Maddalena (*detto* delle Convertite; Giudecca) 323  
 Santa Maria Maggiore 325  
 Santa Maria di Nazareth (*detto* dei Carmelitani Scalzi) 15, 45, 147, 285, 288, 293, 296-7, 304, 308, 322  
 Santa Maria Nera (Lucca) 18  
 Santa Maria Nova 245, 254  
 Santa Maria (La Madonna) dell'Orto 152, 254  
 Santa Maria del Rosario (o dei Gesuiti) 280  
 Santa Maria della Salute 17, 49, 320  
 Santa Maria della Umiltà 274, 290, 321  
 Santa Maria delle Vergini 66, 186, 243, 256, 271, 278, 294, 306, 318, 326  
 Santa Maria della Visitazione (*detto* della Pietà) 212, 269, 272, 274, 284, 290, 303, 321  
 Santa Marta 275, 291, 323  
 San Martino (Burano) 253, 273, 297  
 San Martino (Venezia) 197, 246-7, 263-4, 310  
 San Marziale 321  
 San Matteo (Lucca) 17  
 San Mattio (Murano) 294  
 San Moisè 189, 277, 294, 307  
 San Nicolò di Bari 280, 298  
 San Nicolò del Lido 225, 287, 298  
 San Nicolò dei Mendicoli 298  
 San Nicolò dei Tolentini (*detto* dei Teatini) 304  
 San Pantaleone 251, 324  
 San Paterniano 290, 322  
 San Pietro di Castello (Basilica) 22, 50, 289, 294, 299  
 San Pietro (Modena) 35  
 San Rocco e Santa Margherita 322  
 San Salvatore 180, 259, 268, 276, 291, 315, 319, 324, 330  
 San Samuele 321-3  
 San Sebastiano 277, 313  
 Santo Sepolcro 317  
 Santo Stefano 279  
 Santa Teresa (*detto* delle Teresie) 194, 230, 258, 262, 296, 308



Ss. Vito e Modesto 174  
San Zaccaria 66, 185, 242, 263-4, 279, 285,  
294, 295-316  
Scalzi: v. Santa Maria di Nazareth  
Spirito Santo 272, 288, 319  
Teatini: v. San Nicolò dei Tolentini  
chitarra 215, 273  
chitarriglia 356  
chitarrone 356  
clavicordo (clavecin) 219, 347-8  
clock (orologio) 53-5  
Collegio dei Greci 278  
Collegio dei Nobili 219  
comédie-ballet 330  
commedia 194, 197, 273, 346  
Compietà (Compline) 62, 251  
concerto 161, 184, 187, 198, 215, 269, 316,  
330-1, 335  
concerto grosso 224  
Consiglio dei X 9, 21, 24, 331, 346, 361  
contrabbasso: v. double bass  
Constantinople 32  
Corfu 293  
cornetto 214, 229  
corno di caccia 317, 379  
coro 179, 211, 220, 230, 270, 295  
Counter-Reformation 31, 34, 47  
Crete 16  
cross-flute 317, 377  
  
Dalmazia 32  
danze 270  
Darda 183  
Darmstadt 300  
diesis 180, 195  
disputa generale 68-9, 190-1  
divertissement 212  
Dolo 261-2, 283  
double bass (contrabbasso) 283  
Dresda (Dresden) 80, 283, 314  
  
ebrei (Jews) 23, 25, 269  
England (Inghilterra) 20, 205-6  
epinette (spinnet) 347  
  
Fa finte 217  
Ferrara 35  
festa  
All Saints': see Tutti i Santi  
Annunciazione 67, 236, 316  
Apparizione di San Marco 273  
Ascensione (Sensa) 80, 181, 223-6, 287,  
319  
Assunta (Assumption) 19, 232, 256, 325  
Christmas: see Natale

Corpus Domini 319  
Domenica delle Palme 70, 237, 269, 284,  
302  
Domenica del Redentore 176, 178  
Domenica in Albis 219  
Easter: see Pasqua  
Epifania 234  
Exaltation of the Cross 227  
Giovedì Grasso 149-50, 209  
Hannukah 23  
Holy Week 78  
Immacolata Concezione 298  
Natale 27, 70, 198, 248, 281, 299, 312,  
334  
Vigilia di 27, 70, 233  
Natività di Maria 186, 243, 256, 278, 294  
Palm Sunday: see Domenica delle Palme  
Pasqua (Easter) 77, 238, 270, 285, 316  
Pentecoste 171, 272, 288, 319  
Presentation 311  
Purificazione della Beata Vergine 268,  
314-5  
Redeemer: see Domenica del Redentore  
Ss. Adriano e Crescentio 279  
Sant'Agostin 183  
Sant'Albano 253, 289  
Sant'Alvise 182-3, 276, 293  
Sant'Andrea 9, 297, 361  
Sant'Anna 242, 275, 323  
Sant'Antonio di Padova 173-4, 272, 320  
Santa Barbara 9, 247, 272, 361  
San Bartolomeo 305  
San Bernardo 293  
San Carlo 296, 333  
Santa Caterina 186, 230-1, 258, 264, 310  
Santa Cecilia 197, 247, 264, 297, 310  
Santa Chiara 276, 326  
Ss. Cosma (Cosimo) e Damiano 190, 295  
San Daniele 254  
San Domenico 291, 324  
Sant'Elena 326  
Ss. Ermagora e Fortunato 228  
Sant'Eufemia 294  
San Facondo 321  
San Fanturo 324  
Ss. Filippo e Giacomo 271  
San Filippo Benizio 305, 326  
San Filippo Neri 222, 252, 288  
San Francesco de Regis 298  
San Giacomo 323  
San Giorgio 271, 285, 303, 317  
San Giovanni Battista 253, 289, 320  
San Giovanni Decollato 185  
SS. Giovanni e Paolo 175, 240  
San Girolamo 295

- San Giuseppe 213-4, 269  
 Sant'Ignazio Loiola 323  
 San Lodovico: v. Sant'Alvise, San Luigi  
 San Lorenzo 67, 181, 255, 305, 325, 352  
 Santa Lucia 312  
 San Luigi (Lodovico), re di Francia 305  
 San Magno 245, 261, 295  
 San Marco Evangelista 172, 219, 239, 271, 317  
 San Marcuola: v. Ss. Ermagora e Fortunato  
 Santa Margherita 323  
 Santa Maria del Carmelo 274, 296, 304, 308, 322  
 Santa Maria Maddalena 179, 254, 274, 288, 323  
 Sana Marta 179, 275  
 San Martino 263  
 San Moisè 277  
 San Nicolò 298, 311  
 San Paterniano 322  
 Santissimo Nome di Maria 307  
 San Pantaleone 324  
 San Paterniano 290  
 Ss. Pietro e Paolo 289  
 San Procolo (Provolo) 265  
 Santa Rosa di Lima 293  
 San Sebastiano 203, 282, 301  
 Santo Stefano 266, 281  
 Ss. Simone e Giuda 194  
 Santa Teresa 194, 230  
 Ss. Vito e Modesto 174  
 Santo Xaviero 9, 361  
 San Zaccaria 242, 279  
 Sensa: v. Ascensione  
 Trasfigurazione del Signore 180, 255, 275-6, 291, 324  
 Traslazione di San Clemente 265  
 Traslazione di San Marco 267, 314  
 Traslazione di San Zaccaria 185, 294  
 Tutti i Santi 70, 296, 309  
 Visitazione della Vergine Madre 240, 289, 321  
 Fiandra (Flanders) 222  
 Fiera di San Bartolomeo (Bergamo) 331  
 Fiera della Sensa (Venice) 318  
 Florence (Firenze) 13, 25, 32, 43, 70-3, 336, 352-3  
 flauto traverso: v. cross-flute  
 Fondaco dei Turchi 299  
 forze d'Ercole 159, 161, 283  
 France 37-43, 56, 182  
 Frankfurt 32  
 fuga 175, 194-5, 210  
 Genoa 32  
 Germania 160, 250  
 Ghetto 279, 362  
 Giudecca 178, 190  
 gondoliere 189  
 gorgie 61, 155, 188, 194  
 Gorizia 323  
 Gran Consiglio 216  
 grazie 188  
 guerra de' pugnì: v. forze d'Ercole  
 guild: see sovvegno  
 Hague 28  
 Hamburg 47  
 harp: see arpa  
 haubois: v. oboè  
 Holy League 15, 19, 20, 22  
 Holy Roman Empire 16  
 Huguenots 22  
 Hungary: see Ungheria  
 hymns: see inni  
 Inghilterra: v. England  
 Innsbruck 336, 339  
 inni 274  
 Inquisition, Venetian 7, 10, 20-4, 57, 69  
 Inquisitori di Stato 10-1, 24-5, 27-8  
 instruments: see strumenti  
 intermezzo 228  
 introduzione 62  
 investiture: see vestizione  
 Isola di San Giorgio d'Alga 230  
 Jews: see ebrei  
 Lauds 67  
 Leipzig (Lipsia) 34  
 Lent 10, 212, 336  
 Levant 15, 42  
 Levkas 200  
 Lido 158  
 Lione 29, 32  
 Livonia 304  
 London 28, 32  
 Lucca 13, 17-9, 49, 71-2, 74, 78, 184  
 lute 79  
 Lutherans 22  
 machina 41-2  
 Madrid 195  
 madrigali 215  
 Maggior Consiglio 270, 361  
 Malamocco 258  
 Malcontenta 288  
 maniera 188, 198, 376, 378

- mantici 191  
 Mantova 13, 15, 72, 74, 219, 257, 300, 349-50  
 madrigalisms 48  
 Marseilles 32  
 mazarinades 26  
 melodia 211  
 messa 63, 194, 233, 236, 268, 271, 273, 281, 284, 287, 294, 296-7, 309-1, 316, 318, 320-2, 325, 326, 354  
   di Requiem 210, 217-8, 259, 313, 315  
 Milano 32-3, 235  
 Mira 245, 261  
 Miserere 45, 168  
 Moatz (Mohacs) 183  
 Modena 13-4, 20, 26, 32, 35, 71-4, 77, 79, 241, 257, 329, 349  
 Morea 11, 15, 20, 200-1  
 mottetto 27, 62, 176, 280, 194, 203, 214, 287, 323, 334  
 Munich 33  
 Murano 64, 232, 241, 284, 289  
 musica a cinque cori (organi) 181, 185, 191  
 musica humanis 90  
 musica mundanis 90  
  
 Napoli 29, 32, 229, 341  
 Napoli di Romania 145  
 Negroponte 15  
  
 oboè 219, 359, 375  
 odi 187  
 Officio dei Morti 193  
 operetta 212  
 oratorio 70-2, 80, 179, 184  
   di San Antonio (Modena) 71  
   di San Carlo (Modena) 71  
   di San Filippo Neri (Venice) 198, 252, 319  
   di San Firenze (Florence) 70-1  
 orchestra 342, 360  
 organo 172, 190, 240, 251, 256, 277-8, 348, 370-9  
   di cere 238  
 oricalchi 173  
 orologio: v. clock  
 orphanage: v. ospedale  
 ospedale 57-66, 80  
   Derelitti (*detto* Ospedaletto) 62, 64, 155-6, 172-3, 175-8, 183, 192-4, 198, 201, 206, 213, 215, 218, 220-1, 234, 240-1, 251, 257, 259, 284, 286, 325, 357, 370-9  
   Incurabili 148-9, 168-9, 179-80, 183, 206-8, 210, 218, 226-7, 234-7, 244, 250, 269, 272, 276, 291, 304, 309, 311, 325, 335, 370-9  
  
 Mendicanti 48, 62, 64, 146, 156, 161, 168-9, 171-2, 177-80, 183, 185, 205, 210, 212, 217-8, 228, 237, 240, 243, 252, 266, 269, 274, 323, 325, 370-9  
 Ospedaletto: v. Derelitti  
 Pietà 48, 62, 78-81, 90, 168, 179, 183-5, 188, 194, 206, 211-2, 216-8, 228, 231, 233, 236, 240, 245, 251-4, 270, 272, 317, 321, 370-9  
 Ss. Giovanni e Paolo: v. Derelitti  
 San Lazzaro: v. Mendicanti  
 Ottomans 22  
  
 Padova 161, 229, 261, 278, 283, 320, 344  
   Università di 219  
 Palais de France 254  
 Palazzo (Cà)  
   Albrizzi 260  
   Cocchina (Cozina) 257  
   Colonna (Rome) 17  
   Ducale 209, 279, 280, 331  
   Fini 189  
   Foscari 312  
   Mocenigo 209, 283  
   Ottoboni 330  
   Ruzzini 232  
   Venier 160  
   Zacco 230  
   Zen 331  
 palco 190-1  
 pandora 356  
 Papacy 22  
 Papal Legate 22, 28, 32, 34, 80  
 Paris 26-9, 42, 76, 214, 345-8  
 Parlement (of France) 39  
 Parma 32, 34-5, 233  
 Paros 290  
 passaggi 175, 188, 194, 198, 226  
 Passarowitz, Peace of 16, 232, 297  
 Passion 303  
 pastorale 45, 198-200, 234, 259  
 Patras 20  
 Patriarch of Aquileia 23, 209  
 Patriarch of Venice 22  
 Pescia 49  
 Peterwardein 293  
 Piazza Farnese (Rome) 360  
 Piazza San Marco 266  
 Piazzola 41, 69, 221-2, 345-6  
 piffari 77, 285, 306, 331  
 Polonia 42, 304  
 Pratolino 73  
 professore di musica 264, 282  
 proscenio 190  
 Provveditori di Comun 24  
 Prussia 300

psalms: see salmi

Quarantia Criminale 174, 362

Quaresima: v. Lent

Ravenna 162

regata 159

Reggio Emilia 229, 262

ricercate 79-80, 184

Ridotto 266, 283, 314

Riformatori dello Studio di Padova 8, 21, 24

Rimini 32

Roma 20, 22, 29, 32, 45, 47, 80, 358-60

Rovigo 228, 230

salmi 203, 247, 266, 290, 323

Savii 174

Savio Grande 171

scuola

dei Bombardieri 247

della Misericordia 298

della SS. Annunziata (Modena) 71

di San Giovanni (Zuanne) 239, 323

di San Marco 45, 278

di San Rocco 269, 303

del Rosario 45

di San Teodoro (Todaro) 239

serenata 68, 240, 253, 275, 319

sestieri 65

Settimana Santa: v. Holy Week (festa)

sinfonia 190, 221, 224, 232, 251, 253, 269-70,

286, 297, 299, 321, 331, 333, 347, 353, 360

sinfonia da camera 225

Singspiel 212

solfeggio 245, 374-8

sonata 39

sonetti 46-9, 187

Sorbonne 39

sovvegno Santa Cecilia 229, 264, 310, 313

spinetta: v. epinette

sponsali sacri: v. vestizione

Stockholm 32

Strasbourg 32

strumenti 40, 64, 172, 176, 181, 184, 190,

210, 216, 222, 224, 251, 272, 285, 288,

331, 335, 340, 342-3, 344, 360, 370-9

d'arco 213, 215, 217, 330

Talmud 154

tamburi 183, 209, 215-6, 306, 330

teatro 134, 296, 316, 319

Alibert (Roma) 360

Argentina (Roma) 358-60

Borghi (Lucca) 74

Cannaregio 351

Capricana (Roma) 358, 360

Delle Dame (Roma) 359-60

Fontanelli (Modena) 20, 74

Giglio (Lucca) 74

Grimani: v. San Giovanni Grisostomo

Manfredini (Rovigo) 229

Michiel: v. Cannaregio

Molin (Dolo) 261-2

Nuovo (Padova) 320

Obizzi (Padova) 229

privato in contrada di Santa Marina 230

privato in contrada di San Moisè 212

Rangoni (Modena) 20

Sant'Angelo 20, 76, 86-8, 143, 146, 156,

201, 229, 235, 249, 258, 260, 263, 265, 268,

296, 301-2, 313-4, 318, 332-4, 339, 341

Ss. Apostoli 197, 203, 339

San Cassiano 87, 146, 194-5, 229, 234-5,

245-6, 255, 259, 262-3, 266-8, 339, 341,

351, 353, 355

San Fantin 75, 262-3, 267-8

San Giovanni Grisostomo 20, 86-88, 134,

146, 157-8, 204-5, 248, 250, 259, 265, 281,

301-2, 314, 320, 332-4, 341-4, 348-9, 351-

2, 354, 355

Ss. Giovanni e Paolo 14, 86-8, 145-6, 154-

5, 197, 204, 229-30, 253, 336-8, 350-1

San Luca: v. San Salvatore

Santa Margherita 333

San Moisè 86-8, 146, 204, 212, 229, 246-7,

266, 308, 318, 333-4, 339, 354, 361

San Salvatore 20, 86-8, 143, 146-7, 196,

204, 229, 245, 269, 336, 338-9, 341, 349-

51, 354

San Samuele 45, 88, 146-7, 194, 196, 229,

265, 268, 318, 341, 354

Tron: v. San Cassiano

Valentini (Modena) 74

Valle (Roma) 360

Vendramino: v. San Salvatore

delle Vergini: v. Piazzola

Zane: v. San Moisè

*Te Deum* 52, 153, 181, 183, 192, 195, 201,

254, 281, 286, 293, 306, 332

Théâtre des Machines (Paris) 41-2

Temesvar 293, 297

timpani (timbali) 192, 317, 379

tiorba 39, 79, 184, 187, 213, 219, 347-8, 353,

357

Torcello 242-3

Traghetto San Tomà 213

Tre Savii sopra Eresia 22

trillo 61, 155, 175, 188, 194, 226, 360

trombe 181, 183, 187, 190, 192, 213, 215-6,

306, 330-1, 351-2

tromboni 352  
Tuileries Palace 42  
Turin 26, 32, 314  
Tuscany 25, 184

Udine 323  
Ungheria 16, 42, 147, 293

veglia 71  
Verona 162, 262, 283  
vespro 62-3, 67, 80, 244, 251, 257, 281, 286-  
7, 291, 297, 302, 310-1, 315, 317-8, 321,  
323, 325  
vestizione 67, 186-7, 264, 279, 282, 290, 294-  
5, 300, 304-7, 311

Vicenza 161, 340  
Vienna 32, 147, 293, 350  
Villa Basilica 17, 19, 182  
Villa Contarini: v. Piazzola  
Villa Ferretti 283  
Villa Foscari (Malcontenta) 288  
viola 248, 251, 265, 372, 374-6, 378  
    all'inglese 252, 375  
    basso di 173, 187  
violino (violon) 77, 79, 173, 187, 219, 248,  
    251, 283, 317, 347-8, 356, 370, 373-6, 379  
violoncello 248, 317, 358, 375, 378-9  
violone 374  
Wurzburg 207





