

lucia

accademia degli stravaganti



BOOKLET

DE - EN - FR

p.3	<u>informations</u>
p.4	<u>program</u>
p.5	<u>deutsch</u>
p.15	<u>english</u>
p.25	<u>français</u>
p.34	<u>texts & traduction</u>

accademia degli stravaganti

Ulrike Hofbauer

soprano

David Bergmüller

chitarone, theorbo & guitar

Anne Marie Dragosits

harpichord & concept



Drawing by Lucia Riccelli
Cover photo by Giovanni Calia

Recorded by Michaela Wiesbeck in Salzburg (Austria) October 27-30th 2020

with the support of Radio SRF2

instruments

Chitarone after Matteo Buchenberg (Rome 1612) by Karl Kirchmeyr 2021

Guitar after Antonio Stradivari (Cremona 1688) by Karl Kirchmeyr 2015

Theorbo after French painting, Lourdes Uncilla Vilela 2014

Harpichord by Ælpidio Gregori, Sant'Elpidio 1697

Harpichord by Filippo Fabbri, Rome 1584

tuning

440? 1/6 comma meantone

thanks

Yasuyo Asano, Kathryn Bosi, Ann & Paul Bridge, Wolfgang Brunner,
Antonella D'Ovidio, Elisa Goudriaan, Hubertus Hasse, Babette Hesse,
Alexandra Helldorff, Konrad Heuwieser, Karl Kirchmeyr, Angelika Moths,
Sabine Ressel, Claudio Santambrogio, Mattheus Vischer, Katrin Zigerli & Res Wyss

Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1580-1651)

1. excerpts of *Toccata terza* (Libro quarto)

Luigi Rossi (ca.1597-1653)

2. *Erminia sventurata ove t'aggiri*

G.G. Kapsperger

3. excerpts of *Toccata settima* (Libro quarto)

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

4. *A miei pianti*

5. *Gagliarda seconda*

Carlo Caproli alias "Carlo del Violino" (ca.1614-1668)

6. *Oppresso un Cor da mille pene atroci*

G.G. Kapsperger

7. *Ite sospiri miei*

8. *Preludio terzo* (Libro quarto)

9. *Augellin*

G. Frescobaldi

10. excerpts of *Cento partite sopra passacagli*

Giacomo Carissimi (1605-1674)

11. *Io dissi sempre*

Jacopo Melani (1623-1676)

12. *È troppa viltà* (Iole in "*Ercole in Tebe*")

G. Frescobaldi

13. *Ben veggio*

14. VIII. *Toccata di durezza e ligature* (Libro secondo)

Marco Marazzoli (ca.1602-1662)

15. *Abbattuto dal duolo*

G.G. Kapsperger

16. *E che pensi cor mio*

Musik entlang der musikalischen Lebenslinie einer Cembalistin und Sängerin – *Lucia*, über die wir so manches wissen und niemals alles wissen werden.

Lucia Coppa Rivani (1625–1699) hat nur in Schriftstücken, Briefen wie Archivdokumenten, Spuren hinterlassen.¹ Anhand ihres musikalischen Umfelds und des Musikgeschmacks ihrer Mäzene jedoch wandelt sich die Szene in Klang: in Musik der Generation ihrer Lehrer, die sie prägte, und Musik der Komponisten, deren ausdrucksstarke Kantaten sie als *virtuosa* in Florenz am Hof der Medici und im Dienst ihres Gönners Marchese Filippo Niccolini sang.

Lucia wurde 1625 in Rom als Tochter des bildenden Künstlers Francesco Coppa und der Venezianerin Ortisia Fedeli geboren, Isabella Malatesta Bentivoglio war ihre Patin. Ihr Vater stand als Maler und Bildhauer im Dienst Giovan Carlo de' Medicis: 1630 wurde er als Maler in den Lohnbüchern geführt, ab 1631 als *gentiluomo* – ein Zeichen, dass Coppa hohes Ansehen genoss.

Giovan Carlo de' Medici (1611–1663), der zweitgeborene Sohn Cosimo des II. und seiner Frau Maria Maddalena d'Austria, war eine schillernde Figur. Von der Familie eigentlich für eine militärische Karriere vorgesehen, musste er 1644 seine Ernennung zum Kardinal aus politisch-dynastischen Gründen wider Willen akzeptieren – seinem Hang zu Ausschweifungen jedoch gab er weiterhin nach, sein exzessiver Lebensstil soll an seinem frühen Tod im Jahr 1663 Mitschuld getragen haben.

Untrennbar mit Giovan Carlo verbunden war Marchese Filippo Niccolini (1586–1666), vom Medici-Prinzen einmal als *quasi un altro noi* bezeichnet.² Filippo war der zweitgeborene Sohn des Medici-Botschafters in Rom, Giovanni Niccolini. Nach einer unruhigen Jugend und zahlreichen heftigen Konflikten mit seinem Vater wurde er 1610 nach Florenz zurückbeordert und wandelte sich dort vom schwarzen Schaf zu einem angesehenen Repräsentanten seiner Familie. 1611 trat er erstmals als Mäzen in Erscheinung und fungierte als Herausgeber des „Libro primo di lauto“ von Giovanni Girolamo Kapsperger, dem er sein Leben lang verbunden blieb.³ Niccolini spielte möglicherweise selbst Laute: Er besaß verschiedenste Lauteninstrumente, darunter ein kostbares *liuto attiorbato* von Matteo Buchenberg mit dem Medici-Wappen und seinem eigenen Familienwappen – 1663 sollte er dieses Instrument Lucia schenken.

Im Vorwort zu Kapspergers Lautenbuch nimmt Niccolini Bezug auf eine nicht näher bezeichnete *accademia*, der Komponist und Mäzen angehörten: Kapsperger habe die Stücke nicht nur zu seinem Vergnügen komponiert, sondern auch, um der *accademia* zu „gehörchen“.

¹ Hier sei auf zwei aktuelle Artikel verwiesen, die sich mit Lucia Coppa Rivani beschäftigen: Antonella D'Ovidio, *All'ombra di una corte. Lucia Coppa Rivani, allieva di Frescobaldi e virtuosa del Marchese Filippo Niccolini*, in: *Recercare* XXX-4/1-2 (2018) 63–93. Elisa Goudriaan, „*Un recitativo per il Signor Antonio con un scherzetto di un Arietta fatta fresca fresca*“: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of baroque music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini. *Recercare* XXV/1-2, 2013 (Juni 2014), 39–75. Ich danke beiden Autorinnen von Herzen für den persönlichen Austausch zu Lucia, Filippo Niccolini und G.G. Kapsperger. Antonella D'Ovidio forscht derzeit weiter über Filippo Niccolinis Musik-Mäzenatentum, weitere Publikationen sind zu erwarten. Niccolini spielt auch eine wichtige Rolle in: Elisa Goudriaan, *Florentine Patricians and Their Networks: Structures Behind the Cultural Success and the Political Representation of the Medici Court (1600–1660)*, Leiden/Boston 2017.

² Unter Weglassung des Pluralis majestatis mit *gleichsam mein anderes Ich* übersetzbar.

³ Siehe dazu Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger, „ein ziemlich extravaganter Mann“*, Lucca 2020.

Accademia war zu dieser Zeit ein Sammelbegriff für Zusammenschlüsse oder auch nur Treffen von Künstlern, Wissenschaftlern oder Intellektuellen. Kapsperger selbst veranstaltete über Jahrzehnte hinweg eigene Akademien, bei denen gemeinsam musiziert wurde, mehrere seiner Drucke erwähnen explizit seine *celebre accademia: Dove la Musica, e le Muse in si bel commercio di tanta virtù, e nobiltà, fanno hora mai nominar la Casa sua tra le maraviglie di Roma*.⁴

Wo die Musik und die Musen durch so schönen Tauschhandel von Tugend und Adel Euer Haus nunmehr unter die Wunder Roms zählen lassen.

Auch Niccolini lud später, allerdings auf gesellschaftlich weit höherer Ebene, in Florenz zu musikalischen *accademie* ein, bei denen Lucia regelmäßig auftrat.

1622 wurde er zum Erzieher und Berater Giovan Carlo de' Medici ernannt, 1637 zum Marchese erhoben. Niccolini prägte den Kunstgeschmack des jungen Prinzen maßgeblich: Aus den Rechnungsbüchern im Archivio Niccolini ist bei vielen Zahlungen an bildende Künstler wie Lucias Vater Francesco Coppa und Musiker wie Girolamo Frescobaldi, Kapsperger oder Lucia nicht einmal klar ersichtlich, ob Niccolini im Auftrag des Medici-Prinzen oder aus eigener Initiative handelte. Gemeinsam förderten Giovan Carlo und Niccolini mehrere Florentiner *accademie*, wie die *Sorgenti* oder *Immobili*, die sich mit Theater beschäftigten. Beim Bau des Teatro della Pergola, das unter Giovan Carlos Patronage erbaut wurde und in dem Lucia später singen sollte, war Niccolini Superintendent.

Auch in ihrer Musikliebe überschneiden sich ihre Interessen bis hin zur Verschmelzung – wie im Fall von Lucia Coppa Rivani.

Die ausgezeichneten Kontakte ihres Vaters zu Niccolini und dem damals noch sehr jungen Giovan Carlo verschafften dem offenbar hochbegabten Mädchen frühe Förderung und Unterricht bei dem berühmtesten Tastenspieler ihrer Zeit, bei Girolamo Frescobaldi.

1628 hatte Francesco de' Medici Frescobaldi von seinem Posten als Organist an San Pietro in Rom abgeworben und an den Hof in Florenz geholt. Giovan Carlo schwärmt in Briefen aus dem Herbst und Winter 1629 von musikalischen Freuden mit Frescobaldi: [...] *a unir le musiche e l'amie cantate da Domenichino, parte sul chitarrone, sonato da lui medesimo, e parte sul gravicembalo, toccato dal Frescobaldi e senza che ce ne stiamo accorti, sono volate le tre ore*.⁵

[...] *um Musiken und Arien von Domenichino gesungen zu hören, teils zum Chitarrone, von ihm selbst gespielt, teils zum Cembalo, von Frescobaldi gespielt, und ohne dass wir es bemerkt hatten, waren drei Stunden verflogen.*

Giovan Carlo sang sogar selbst zur Begleitung Frescobaldis: [...] *la sera ho spesso da me il Frescobaldi innanzi cena e doppo li Signori Leopoldo et io cantiamo su l'instrumento molte ottave della Secchia a onore del conte di Culagna*.⁶

⁴ G.G. Kapsperger, *Libro primo de balli, gagliarde et correnti a quattro voci*, Rom 1615. Vorwort von Pietro Camillo Beccaria

⁵ Brief vom 15. Oktober 1629, zitiert nach Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei: carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario, 1628-1664* (Firenze 2003) 17.

⁶ Brief vom 23. November 1629, zitiert nach ebd. *Instrumento* wurde im 17. Jahrhundert oft als Synonym für Cembalo verwendet.

[...] *abends habe ich oft Frescobaldi bei mir, vor und nach dem Abendessen singen die Signori Leopoldo und ich zum Cembalo viele Ottave der Secchia zu Ehren des Conte di Culagna.*

1633 kehrte Frescobaldi nach Rom zurück, nur wenig später wurde Lucia seine Schülerin. 1635 schreibt die Zehnjährige einen rührenden kleinen Brief an Giovan Carlo in Florenz, in dem sie sich für die ihr gewährte Unterstützung bedankt und verspricht, so viel wie nur irgendwie möglich zu üben.

Für die Jahre 1635 bis 1638 haben sich vierteljährlich ausgestellte Rechnungen und handschriftliche Quittungen Frescobaldis über jeweils 25 Scudi im Archivio Niccolini erhalten – ein hoher Preis, der sowohl von Qualität des Lehrers als auch von den finanziellen Möglichkeiten der Mäzene zeugt.

Die Investition lohnte sich, Lucia muss eine brillante Cembalistin geworden sein. Severo Bonini beschreibt ihr Spiel mit schwärmerischen Worten in seinen „Discorsi e regole“: *Fiorisce nel sonar leggiadramente il Cimbalo la Signora Lucia Coppi Romana allieva del Signor Girolamo Frescobaldi la quale imita talmente il suo maestro che non è Signor Forestiero, che di tal suono si diletta, che non procura udirla. Onde per tale eccellenza il Serenissimo Cardinale Giancarlo di Medici l'ha stipendiata.*⁷

Es blüht im lieblichen Cembalospiele die Signora Lucia Coppi aus Rom, Schülerin des Signore Frescobaldi, die ihren Meister derartig zu imitieren vermag, dass es keinen ausländischen Herren gibt, der sich solcher Klänge erfreut, dass er nicht versucht, sie zu hören. Deshalb hat sie der Durchlauchtigste Kardinal Giancarlo di Medici gefördert.

Spätestens ab 1646 lebte Lucia in Florenz: Ab diesem Jahr findet sich ihr Name, mit dem stattlichen Verdienst von 10 Scudi, auf einer Liste der *provisionati* von Giovan Carlo. Schon 1645 jedoch ist in einem Inventar der Villa Niccolinis in Camugliano von einer *cammera della sig.ra Lucia* die Rede, deren zwar nicht luxuriöse, aber doch großzügige Ausstattung die Wertschätzung Lucias in den Augen ihres Gönners zeigt.

Niccolini finanzierte auch ihre weitere Ausbildung: Zwischen 1646 und 1648 erhielt sie Unterricht in Kontrapunkt bei Filippo Vitali und Gitarrenstunden bei einem *maestro di chitarra*. 1647 ließ Niccolini Lucia von dem auch von Giovan Carlo besonders hochgeschätzten Maler Giusto Sustermans portraituren, leider ist das Gemälde verschollen.

Spätestens 1647 muss die Musikerin Carlo Rivani, der einer Pistoieser Musikerfamilie entstammte, geheiratet haben. Sie gebar mehrere Kinder, sowohl Giovan Carlo als auch Niccolini fungierten als Taufpaten. Ihr Schwager Antonio, *il Ciccolino*, war einer der berühmtesten Kastraten der Zeit, ihr Schwager Giulio, ebenfalls Musiker, war ein Gesangsschüler Kapspergers gewesen.

Wie sah das Leben einer Sängerin und Cembalistin im Florenz des siebzehnten Jahrhunderts aus?

Lucias Auftritte standen bis zum Tod Niccolinis im Jahr 1666 zumeist mit ihrem Mäzen in Zusammenhang. Neben ihrem Schwager Antonio war sie der Star der *accademia* Niccolinis, bei der die Crème de la Crème der Florentiner Gesellschaft zu Gast war. Dafür wurde die beste römische Musik nach Florenz importiert. Niccolini war nicht nur schon in jungen Jahren mit Frescobaldi und Kapsperger, als dessen *amico* er noch in einem Brief 1648 beschrieben

⁷ Severo Bonini *Discorsi e Regole*, undatiertes Ms., Florenz. Zitiert nach Mary Ann Bonino (Hg.), *Severo Bonini's Discorsi e Regole*, (Provo, Utah 1979) 156. Nachdem Bonini Giovan Carlo hier als Kardinal bezeichnet, muss diese Passage frühestens 1644 verfasst worden sein.

wird, in direktem Kontakt, sondern später auch mit prominenten Musikern der nächsten Generation: Luigi Rossi etwa schrieb dem Marchese nach einem längeren Aufenthalt in Florenz im Jahr 1635 mehrmals und sandte ihm 1638 *qualche cosa delle mie bagatelle di musica* sowie besonders hochwertiges Saitenmaterial als Geschenk.⁸

Ein besonderer Glücksfall ist die im Niccolini-Archiv erhaltene Korrespondenz aus den späten 1650-er Jahren: Beinahe wöchentlich ließ der Mäzen sich von dem Kopisten Giuseppe Vannucci, einem Violone-Spieler im Dienst des Papstes Alessandro VII., die neuesten Kantaten von Giacomo Carissimi oder Carlo Caproli alias *Carlo del Violino* aus Rom schicken: Vanucci kommentierte seine Sendungen stets mit Hintergrundinformationen. So wünschte er der hochschwangeren *Signora Lucia* im Sommer 1659 einen männlichen Erben und verlieh seiner Freude, als dieser Wunsch in Erfüllung ging, in einem weiteren Brief überschwänglich Ausdruck.

Der Komponist Marco Marazzoli sandte Niccolini 1658 selbst mehrmals Musik, *ariette* und *recitativi*, die er teils dezidiert für Lucia und ihren Schwager Antonio komponierte. Marazzoli war im September 1658 auch Gast in Florenz und begleitete Lucia selbst am Cembalo bei einer der *accademie* im Palazzo Niccolini, dem Familienpalast des Marchese direkt neben dem Dom.⁹

Kurz danach schreibt Marazzoli aus Rom an Niccolini – und führt dabei die Kunst der Tiefstapelei und Schmeichelei, die damals in Briefen und Widmungen bis zum Exzess gepflegt wurde, perfekt vor: [...] *e già che sento da due ultime sue che le mie bagatelle sono, per benignità di chi le ascolta, qualche poco gradite nella sua accademia, continuerò a servirla con quel maggior spirito che saprò, restandone honorato contro ogni mio merito. Io riverisco la signora Lucia, assieme col signor Antonio e li ringrazio al maggior segno dei favori che fanno alle mie bagatelle.*

[...] *und wo ich aus Euren beiden letzten Briefen höre, dass meine Bagatellen, aufgrund der Gnade der Zuhörenden, ein wenig in eurer Akademie geschätzt werden, fahre ich fort, Euch mit dem größten Esprit, über den ich verfügen werde, zu dienen, wobei mir ohne jeglichen Verdienst meinerseits Ehre zufällt. Ich empfehle mich der Frau Lucia, gemeinsam mit dem Herrn Antonio, und ich bedanke mich angesichts der größten Gefallen, die sie meinen Bagatellen tun.*

Doch Niccolini verzichtete auch bei seinen Aufenthalten in seinen Landsitzen in Montauto und Camugliano nicht auf Lucias Gesellschaft und ihre Dienste, wie Inventare beweisen: Sie muss seine mit kostbaren Instrumenten ausgestatteten Paläste und Villen wohl nicht nur für seine Gäste, sondern auch ganz privat und intim für den musikliebenden Marchese mit ihren Klängen erfüllt haben. Lucia war imstande, sich selbst zu begleiten, ihre Fertigkeit auf der Barockgitarre ermöglichte sogar Musik an Orten, an die ein Cembalo nicht transportiert werden konnte – ein nicht unwesentlicher Faktor für einen Mäzen dieser Zeit, der die Ausbildung eines Sängers finanzierte. Dies beweist etwa ein Brief des Commendatore Fra Francesco Lanfreducci an G.G. Kapsperger, den Lehrer des von ihm geförderten Kastraten Raffaello Mellini: [...] *perche sopra la tiorba mi contento che nè sappia tanto, quanto li possa*

⁸ ANFI, Fondo antico 245, ins. 15.: 10. Juli 1639: *Etwas von meinen musikalischen Bagatellen.*

⁹ Zu Niccolinis *accademie* und dem umfangreichen Archivmaterial siehe: Elisa Goudriaan, *“Un recitativo per il Signor Antonio con un scherzetto di un Arietta fatta fresca fresca”*: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of baroque music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini. *Recercare* XXV/1-2, 2013 (Juni 2014), 39-75.

*bastare per accompagniare una mano di ariette da cantare di notte, ò dove il Cembalo non si può condurre.*¹⁰

[...] denn auf der Theorbe gebe ich mich zufrieden, dass er so viel wisse, dass es ihm genügen würde, um eine Handvoll ariette, des Nachts zu singen, zu begleiten, oder an einem Ort, wohin man das Cembalo nicht bringen kann.

Lucia sang aber nicht nur für Marchese Niccolini, sie arbeitete auch für die Medici, also für das „offizielle“ Florenz. Ab 1646 stand sie, wie schon erwähnt, im Sold Giovan Carlo de' Medicis und nach dessen Tod von mindestens 1664 bis 1669 im Dienst des Medici-Hofes.

Ein Höhepunkt ihrer Karriere muss ihr Auftritt als „Iole“ in Jacopo Melanis Oper „Ercole in Tebe“ gewesen sein, die 1661 anlässlich der Hochzeit von Cosimo III. de' Medici und Marguerite d'Orléans mit höchstem Prunk im Teatro della Pergola aufgeführt wurde. Die prachtvollen Stiche der Bühnenbilder von Valerio Spada¹¹ machen verständlich, warum diese Oper als Vorbild für die Krönung von Louis XIV. in Paris mit Cavallis „Ercole amante“ (1662) oder Leopold I. in Wien mit Cestis „Il pomo d'oro“ (1668) bezeichnet wird.

Lucia gelang das Kunststück, sich als Sängerin und *virtuosa* zu etablieren, dabei aber gesellschaftlich den Status einer *signora* zu erreichen und trotz ihrer Auftritte auf der Opernbühne zu behalten. Dabei half mit Sicherheit ihre respektable Abstammung sowie die hohe Protektion von Seiten Niccolinis, die sie genoss: In Archivdokumenten und Briefen wird sie im Gegensatz zu den anderen Musikerinnen im Dienst Niccolinis stets als *signora Lucia* oder mit ihrem Nachnamen bezeichnet, auch in den Briefen Marazzolis oder Vanuccis ist der ihr entgegenbrachte Respekt deutlich zu spüren.

1662 scheint Carlo Rivani, Lucias Mann, verstorben zu sein. Sie forderte, wie damals üblich, von der Familie ihres Mannes ihre Mitgift von 600 Scudi zurück. Dass sie für diese Angelegenheit Filippo Niccolini als Vormund und Berater einsetzte, sorgte für Entsetzen bei ihrem Schwager Antonio Rivani, mit dem sie in den Jahren zuvor so oft bei den *accademie* Niccolinis aufgetreten war. In einem aufgeregten Brief aus Paris an Giovan Carlo aus dem Jahr 1662, in dem er den Ruin seiner Familie und seiner Neffen und Nichten aus dieser Ehe befürchtete, bezog er sich vermutlich auf diese Episode: [...] *non potendo mai credere che il Signor Marchese siasi lasciato così ingannare da il sesso femminile* [...]¹²

[...] niemals hätte ich geglaubt, dass der Herr Marchese sich so vom weiblichen Geschlecht hätte täuschen lassen [...]

Doch Niccolinis Protektion für Lucia in dieser Zeit ging noch viel weiter: 1663 schenkte der kinderlose Marchese Lucia aus Anlass ihrer zweiten Heirat nicht nur einen Landbesitz mit einer *casa da padrona*, sondern auch alle seine Musikinstrumente, darunter einige höchst kostbare und auch in Form und Bauweise absolut einzigartige Tasteninstrumente, sowie seine Musikalien in Druck und Manuskript: *Un'Instrumento del Pesaro à due registri con suo Graviorgano con Cassa tutta finta di rosso all'Indiano e tocca d'oro con armi della famiglia del detto Signor Marchese e dentro con figure del Pittore Cesare Landini. Un'altro Instrumento d'uso di tavolino di noce dentro quattro Instrumenti che due spinette ordinarie e due altre*

¹⁰ Brief vom 23. November 1647. ASPI, Uppezinghi 65, ohne Seitenzahl.

¹¹ In: Giovanni Andrea Moniglia, *Ercole in Tebe: Festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo, principe di Toscana, e Margherita Luisa, principessa d'Orleans* (Firenze 1661).

¹² Zitiert nach Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari* 402, Dokument 852.

spinette all'ottava; potendo due sonatori sonarle tutte, fatte da Maestro Vincenzo. Un'altro Instrumento con cinque tastature per passare a tutti i Tuoni insensibilmente invenzione del Nigetti fatto dal figlio di Maestro Vincenzo. Un Cimbalo grande con tutti i spezzati et simituoni con cassa bianco fatto dal Signore Canigiani. Una spinetta buona con cassa bianca. Un liuto attiorbato di Matteo Budemberg fatto a Roma con sei palle nel fondo per arme de Serenissimi Padroni di Toscana, e nell'ultima palla d'arme di detto Signor Marchese Donatore. Un violino buonissimo di Cremona con suo Arco, tutti i libri di musica di qualsiasi Sorte manoscritti, e stampati, che si ritrova havere detto Signor Marchese.¹³

Ein Instrument von Pesaro mit zwei Registern und seiner Orgel in einem falschen Kasten von indischem Rot und goldenem Griff mit den Wappen der Familie des besagten Herrn Marchese und innen mit einem Bild des Malers Cesare Landini. Ein anderes Instrument, das als Tischchen aus Nussholz verwendet wird, drinnen vier Instrumente, davon zwei normale Spinette und zwei Oktavspinette; zwei davon kann man gleichzeitig spielen, gemacht vom Meister Vincenzo. Ein anderes Instrument mit fünf Tastaturen, um unmerklich durch alle Tonarten wechseln zu können, Erfindung des Nigetti, gemacht vom Sohn des Meisters Vincenzo. Ein großes Cembalo mit allen geteilten Tasten und Halbtönen mit einem weißen Kasten, gemacht vom Signore Canigiani. Ein gutes Spinett in einem weißen Kasten. Ein liuto attiorbato von Matteo Budemberg,¹⁴ gemacht in Rom, mit sechs Kugeln als das Wappen der durchlauchten Herrscher der Toskana, und in der letzten Kugel das Wappen des besagten Signor Marchese, des Spenders. Eine hervorragende Geige aus Cremona mit ihrem Bogen, alle Bücher mit Musik jeglicher Art, Manuskripte und Drucke, die der besagte Signor Marchese besitzt.

Niccolini vererbte Lucia einen wahren Schatz an auch für damalige Verhältnisse besonders exklusiven Instrumenten: Galileo Galilei höchstpersönlich hatte 1592 ein prächtiges Claviorganum von Domenico Pesaro gekauft.¹⁵ Ebenso wertvoll, weil höchst ungewöhnlich, muss die Konstruktion aus vier Spinetten gewesen sein, das Niccolini 1647 in sehr schlechtem Zustand vom Commendatore Pandolfini geschenkt bekommen hatte und von Stefano Bolcioni reparieren ließ.¹⁶ Das *Instrument mit fünf Tastaturen* war eine Kopie des „Cembalo onnicordo“ von Francesco Nigetti, ein enharmonisches Instrument, für das Nigetti drei verschiedene Versionen ersann.¹⁷

¹³ *Instrumento* ist in der Terminologie des 17. Jahrhunderts ein Synonym für Cembalo. Ich habe mich bei der Übersetzung dieser Schenkung trotzdem für das Wort *Instrument* entschieden, weil der Notar auch einmal dezidiert das Wort Cembalo erwähnt. ANFI, Fondo Antico 22, ins. 71, ohne Seitenzahlen.

¹⁴ Matteo Buchenberg, siehe weiter unten.

¹⁵ Patrizio Barbieri, *Roman claviorgans and 'table organs with a spinetta on top', 1567–1753*; in: *Early Music* XLIV/3 (August 2016) 395–416, hier 403. Ich danke Patrizio Barbieri zudem für persönliche Kommunikation über die an Lucia übergebenen Tasteninstrumente.

¹⁶ Patrizio Barbieri listet für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrere Instrumente mit zwei separat spielbaren Tastaturen in Rom und eine Konstruktion am Medici-Hof, die von drei Spielern gleichzeitig bespielt werden konnte, auf. Patrizio Barbieri, *Harpichords and spinets in late Baroque Rome*, in: *Early Music* XL/1 (2012) 55–72, hier 60.

¹⁷ Mehr zu dieser hochkomplizierten Konstruktion in Patrizio Barbieri, *Enharmonic instruments and music, 1470–1900* (Latina 2008) und Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Basel 2013).

Für unsere Aufnahme durften wir dankenswerterweise zwei ebenso kostbare originale Cembali verwenden, die Lucia zu ihren Lebzeiten gespielt haben könnte: Ein Cembalo von Filippo Fabbri (Rom 1584) und ein Instrument von Ælpidio Gregori (Sant'Elpidio 1697), die sich in einer Privatsammlung in Salzburg befinden.¹⁸

Die chörig besaitete Chitarrone mit großer Mensur, erbaut von Karl Kirchmeyr im Jahr 2021, ist ein Nachbau eines Instruments von Matteo Buchenberg 1612. Buchenberg war ein äußerst begehrter Bauer in dieser Zeit: Neue biographische Entdeckungen lassen vermuten, dass Kapsperger selbst Instrumente von Buchenberg, der in unmittelbarer Nähe seines Wohnsitzes in Rom lebte und arbeitete, besaß und hoch schätzte. Das in der Schenkung erwähnte Instrument von Buchenberg könnte Niccolini von Kapsperger empfohlen worden sein.

Die Musikaliensammlung Niccolinis muss umfangreich und zudem höchst aktuell gewesen sein, wie wir angesichts der schon erwähnten häufigen Notensendungen aus Rom für seine *accademia* annehmen können.

Wir wissen nicht, was nach Lucias Tod mit den Instrumenten und Musikalien geschah – mit Ausnahme des Cembalos von Pesaro, das sie um 1695 an die Medici verkauft zu haben scheint.

Wir wissen auch nicht, ob ihre zweite Hochzeit, anlässlich derer Niccolini ihr diese mehr als großzügige Schenkung machte, tatsächlich stattfand. In ihrer Todesurkunde vom 12. August 1699 wird sie nur als Witwe Carlo Rivanis bezeichnet: *Lucia del Signor Francesco Coppa moglie fu del Signor Carlo Rivani d'anni 72 morta a ore 13 del giorno antecedente cavata dal canto alla Macina.*

Lucia vom Signor Francesco Coppa, die ehemalige Frau des Signor Carlo Rivani, starb im Alter von 72 Jahren, um 13.00 Uhr am vorhergehenden Tag vom canto alla Macina abgeholt.

Canto alla macina war eine Strasse in der Gemeinde San Lorenzo in Florenz, wo Lucia mit ihrem Sohn Alessandro und dessen Familie lebte.

Lucia muss, wenn wir Severo Bonini und ihrer *vita* als anerkannte *virtuosa* in Florenz Glauben schenken, eine großartige Musikerin gewesen sein – im Gegensatz zu berühmteren Kolleginnen wie Adriana Basile oder deren Tochter Leonora, die von ihren verzauberten Verehrer in zahllosen Gedichten verewigt wurden, haben sich jedoch keinerlei schwärmerischen Huldigungen Lucias überliefert.

Nur eine einzige, nicht sehr schmeichelhafte Beschreibung von Lucias Gesang ist bislang bekannt. Die römische Sängerin Giulia Masotti, die auf der Durchreise nach Venedig war, gab ein Konzert im Palazzo des Marchese di Monte und stellte dabei Lucia in den Schatten: *[...] cantò una mano di composizioni che fece restar ammirati una mano di cavalieri e virtuosi che vi si trovano presenti; e la Lucia del signore marchese Niccolini cantò ancora lei restò assai indietro.*

[...] sie sang eine Handvoll von Kompositionen und versetzte eine Handvoll von

¹⁸ Es ist mir ein großes Anliegen, mich an dieser Stelle aus tiefstem Herzen bei dem Privatsammler, der anonym bleiben will, zu bedanken. Die Erlaubnis, mit diesen wunderbaren und so unterschiedlichen Instrumenten zu arbeiten, hat den Klang dieses Projekts maßgeblich beeinflusst. Ich selbst habe viele Stunden geschenkt bekommen, bei denen ich beim Spielen des so brillanten und hellen Gregori mit seinem glockengleichen Diskant und des warmen, runden Fabbri mit seinen schmeichelnden Tiefen von einer kaum in Worte zu fassenden Freude erfüllt war.

Edelmännern und virtuosi, die anwesend waren, in Bewunderung; und die Lucia des Herrn Marchese Niccolini sang auch, blieb aber ziemlich zurück.

Es steht zu hoffen, dass weitere Beschreibungen auftauchen, die uns mehr über Lucias Stimme und ihre Art des Musizierens, sei es nun singend oder am Cembalo, verraten.

Eine derartig umfassend gebildete Musikerin, die sogar von Filippo Vitali Unterricht in Kontrapunkt erhalten hatte, wird wohl auch selbst komponiert haben – leider haben sich keine Werke aus ihrer Feder erhalten.

Nur wenige der Werke, die in den Briefen über die *accademia Niccolinis* erwähnt werden, sind heute auffindbar. Für die Spurensuche für dieses Programm haben wir uns daher vor allem an die Namen der in Lucias Leben auftretenden Komponisten gehalten und bringen damit Musik zweier Generationen in Rom wirkender Musiker zu Gehör.

Girolamo Frescobaldi (1583–1643), Lucias Lehrer, und der gleichaltrige Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1580–1651), *amico Niccolinis*, waren über Jahrzehnte hinweg die bedeutendsten Instrumentalisten auf Tasteninstrumenten bzw. Theorbe in Rom. In ihren Biographien gibt es zahlreiche Überschneidungen, wie etwa die jahrelange parallele Anstellung bei Cardinale Francesco Barberini in den 1630-er Jahren.

Ein Eintrag im Reisetagebuch eines deutschen Fürsterzbischofs vom Februar 1613 lässt aber vermuten, dass Kapsperger und Frescobaldi schon viel früher zusammen gespielt haben und sogar als Duo aufgetreten sind: *Nach dem abenteußen haben der beste instrumentist und der beste auf der theorbe, so von teutschen noch zusehenden eltern geborn, ihrer fürstlichen Gnaden aufgespielt und ihre kunst hören lassen.*¹⁹

Für unsere kurzen instrumentalen Interludien haben wir uns von dieser Beschreibung inspirieren lassen und nicht nur die – vom Komponisten mit einer bezifferten Basslinie versehenen – Ausschnitte aus Kompositionen Kapspergers mit Cembalo begleitet, sondern umgekehrt auch der kurzen und lebendigen Gagliarda Frescobaldis eine Theorbenbegleitung hinzugefügt.

Die Interludien sind weniger als Solostücke denn als Brücken zwischen den Gesangsstücken gedacht. Auch dafür haben wir uns von Frescobaldi selbst leiten lassen, der im Vorwort des „Libro primo“ dem *sonatore* dezidiert die Lizenz gibt, die Toccaten oder Passacaglien in Ausschnitten zu spielen: *senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque più li sarà gusto.*

ohne die Verpflichtung sie alle zu Ende zu spielen, kann er sie beenden, wo es ihm gefällt.

Sowohl Frescobaldi als auch Kapsperger komponierten auch zahlreiche Werke für Gesang und Basso continuo, Kapsperger deckt dabei sogar alle damals gebräuchlichen weltlichen wie geistlichen Genres ab. Neue Forschungen haben ans Licht gebracht, dass er selbst auch ein hervorragender Sänger und hoch angesehener Gesangslehrer war – unter anderem, wie schon erwähnt, der Lehrer Giulio Rivanis, eines Schwagers von Lucia. Dies öffnet uns neue Türen zur Wiederentdeckung seiner expressiven und teils hochvirtuosen Vokalmusik, die über Niccolini am Medici-Hof bestens bekannt war.²⁰

Lucias Studienjahre überschneiden sich mit dem Aufstieg einer neuen Generation an

¹⁹ *Instrument* stand im damaligen Sprachgebrauch für Cembalo, Kapsperger hingegen ist eindeutig als der von *deutschen* Eltern geborene Theorbist zu erkennen.

²⁰ Siehe dazu Dragosits, G.G.Kapsperger, Kapitel 10.1. und 18.2.

Komponisten in Rom, deren Musik sich auch bei den Medici großer Beliebtheit erfreute. Gerade Giovan Carlo de' Medici und Marchese Niccolini waren in ihrem Mäzenatentum wichtige kulturelle Netzwerker zwischen zwischen Rom und Florenz.

Der aus Parma stammende Marco Marazzoli (ca.1602–1662) stand bald nach seiner Ankunft in Rom 1626 in enger Beziehung zur Familie Papst Urban des VIII. Barberini, besonders zu Cardinale Antonio, der für ihn die berühmte goldene Barberini-Harfe bauen ließ. Marazzoli war als Sänger, Instrumentalist und Komponist bei bedeutenden musikdramatischen Produktionen in Rom, Ferrara, Venedig und Paris beteiligt. Nach Urbans Tod im Jahr 1644 erlebte er schwierige Jahre – seine Gönner flohen nach Paris, um sich der Untersuchung ihrer Finanzen durch den Folgepapst, Innocenzo X Pamphili, zu entziehen. Erst die Rehabilitierung der Barberini und die Wertschätzung Papst Alexander des VII. brachten seine Karriere ab 1655 wieder in Schwung, ab 1656 war er zudem *virtuoso da camera* Christina von Schwedens: Die zum Katholizismus konvertierte ehemalige schwedische Königin spielte ab 1655 eine zentrale Rolle im kulturellen Leben Roms. Giovan Carlo de' Medici war übrigens bei ihrer Ankunft in Rom zu Christinas spirituellem Berater auserkoren worden. Er wurde jedoch von Alexander VII. baldigst wieder aus dieser Funktion entfernt: zu *jung und hübsch* sei der Kardinal für diese Aufgabe.

1658 verbrachte Marazzoli einige Zeit in Florenz, gemeinsam mit dem Dichter Sebastiano Baldini, von dem er zahlreiche Texte vertonte – aus diesen Monaten stammt seine direkte Bekanntschaft mit Lucia, die schon erwähnt wurde.

Auch Carlo Caproli (ca.1615–1668) war ein vielseitiger Instrumentalist und Komponist, der sich in denselben Kreisen wie Marazzoli bewegte. 1653 wurde er nach Paris eingeladen, wo seine Oper „Le nozze di Peleo e di Theti“ 1654 mit großem Erfolg aufgeführt wurde, Louis XIV. tanzte in den *balletti* mit. Ab 1655 stand Caproli in den Diensten Cardinale Antonio Barberinis. Seine heute selten zu hörende Vokalmusik war für ihre lyrischen Qualitäten berühmt und verdient eine Wiederentdeckung.

Giacomo Carissimi (1605–1674) war über Jahrzehnte hinweg als Kapellmeister und Lehrer an Sant'Apollinare, einem der musikalischen Zentren Roms, wo auch Caproli einige Jahre als zweiter Organist tätig war, eine prägende Figur des Musiklebens. 1656 wurde Carissimi Kapellmeister Christinas von Schweden.

1668, zwei Jahre nach dem Tod des Marchese Niccolini, ließ sich Lucia für einige Monate am Medici-Hof beurlauben und reiste nach Rom. Wir wissen nicht, ob die Reise private oder berufliche Gründe hatte – Lucias musikalische Lebenslinie jedenfalls verbindet ihre Geburtsstadt Rom und ihre Wirkungsstätte Florenz in bezeichnender Weise für die musikalischen Netzwerke der Zeit.

Anne-Marie Dragosits

Accademia degli Stravaganti

Der Begriff *Accademia* bezeichnete im 17.Jahrhundert nicht nur größere und gutorganisierte Zusammenschlüsse von Künstlern, Wissenschaftlern oder Intellektuellen, die intensiv ein gemeinsames Ziel verfolgten, sondern auch formlosere Treffen von Gleichgesinnten, die Austausch über ihre Passionen und Liebhabereien pflegten.

Die *Accademia degli Stravaganti* will beides – wir wollen tief in die Hintergründe der gespielten Musik durch Recherche und künstlerische Forschung eintauchen und als Gleichgesinnte musikalische Passionen leben.

Die flexible Formation bietet spannende Programme, die Musiker*innen der Barockzeit portraituren, bislang ungehörtes Repertoire erschließen und Bekanntes in neue Zusammenhänge stellen.

Beispielhaft dafür sind die ersten Projekte der *Stravaganti*, wie das Programm über die Frescobaldi-Schülerin und Sängerin Lucia Coppa Rivani, ihren Mäzen Marchese Filippo Niccolini und dessen *Accademia*.

www.ulrikehofbauer.com. www.davidbergmueller.com. www.dragosits.org

Music following the musical lifeline of a harpsichordist and soprano – Lucia, about whom today very little is known, and in fact we can never hope to know everything about her. Lucia Coppa Rivani (1625–1699) has only left remote traces, inscribed in ink in letters and archival documents.²¹ But through her ambience, and the musical preferences of her patrons, the sound of her world comes forth: the music by her teachers, who trained her as a musician, and the music by the composers whose highly expressive cantatas she performed as a *virtuosa* at the Medici court of Florence, and in the service of her benefactor, Marchese Filippo Niccolini.

Lucia was born in Rome in 1625, as the daughter of the painter and sculptor Francesco Coppa and the Venetian Ortlesia Fedeli, with Isabella Malatesta Bentivoglio named as her godmother. Her father entered the service of Giovan Carlo de' Medici in 1630, as a painter, and then from 1631, as *gentiluomo* – a sign of his respectable social standing.

Giovan Carlo de' Medici (1611–1663), the second son of Cosimo II. and his wife, Maria Maddalena d'Austria, was an enigmatic character. Predetermined for a military career, he had to accept his promotion to a Cardinal for political and dynastical reasons against his own wishes – without, however, renouncing his inclination for debauchery. His extravagant style of living is rumoured to be guilty of his early death in 1663.

Inextricably associated with Giovan Carlo was Marchese Filippo Niccolini (1586–1666), once named *quasi un altro noi*²² by the Medici prince. Filippo was the second son of Giovanni Niccolini, the Florentine ambassador at the papal court in Rome. After an unsettled youth and many serious conflicts with his father, he was ordered back to Florence by the Medici in 1610. There he transformed from the proverbial black sheep into a respectable member of his family. In 1611 he acted as a musical patron for the first time, publishing the “Libro primo di lauto” by Giovanni Girolamo Kapsperger, with whom he will remain connected for the rest of his life.²³ Niccolini seems to have played the lute himself: He owned several lute instruments, amongst which a particularly precious *liuto attiorbato* by Matteo Buchenberg, adorned with his own coat of arms, and that of the Medici. Many years later, in 1663, he would donate this instrument to Lucia.

In the preface to Kapsperger's lute book Niccolini refers to a certain *accademia*, naming himself and the composer as members: According to Niccolini, Kapsperger composed those pieces not only for his own pleasure, but on the specific request of the *accademia*.

The denomination *accademia* at this time was a collective term for gatherings of artists, scientists or intellectuals. Kapsperger presided over own musical academy for some decades.

²¹ Two new articles deal with Lucia Coppa Rivani: Antonella D'Ovidio, *All'ombra di una corte. Lucia Coppa Rivani, allieva di Frescobaldi e virtuosa del Marchese Filippo Niccolini*, in: *Recercare* XXX /1–2 (2018), 63–93; Elisa Goudriaan, “*Un recitativo per il Signor Antonio con un scherzetto di un Arietta fatta fresca fresca*”: Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of baroque music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini, in: *Recercare* XXV/1–2 (2013), 39–75. I thank with gratitude both authors for their substantial communications about Lucia, Filippo Niccolini and G.G. Kapsperger. Antonella D'Ovidio is currently working on Filippo Niccolini as a patron of music; more publications are forthcoming. Niccolini also appears as an important figure in: Elisa Goudriaan, *Florentine Patricians and Their Networks: Structures Behind the Cultural Success and the Political Representation of the Medici Court (1600–1660)*, Leiden/Boston 2017.

²² *Almost another me.*

²³ More information on the link between Niccolini and Kapsperger in: Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger, „ein ziemlich extravaganter Mann“*, Lucca 2020.

Some of his prints explicitly name his *celebre accademia: Dove la Musica, e le Muse in si bel commercio di tanta virtù, e nobiltà, fanno hora mai nominar la Casa sua tra le maraviglie di Roma*.²⁴

Where Music and the Muses in such beautiful exchange of virtue and nobility henceforth make your Home being named as one of the wonders of Rome.

Niccolini himself held musical *accademie* later in Florence, with the participation of artists like Lucia in Florence, but on a much higher social level.

In 1622 he was appointed tutor and adviser to Giovan Carlo de' Medici; in 1637 he was elevated to the rank of a Marchese. Niccolini played a significant role in forming the taste in art of the young Medici prince. In many of the payments for artists like Lucia's father Francesco Coppa, or musicians like Girolamo Frescobaldi, Kapsperger or Lucia herself, the account books in the Niccolini Archive do not specify clearly whether Niccolini acted on behalf of the Medici prince or at his own expense.

Giovan Carlo and Niccolini together patronised several Florentine *accademie*, such as the *Sorgenti* or *Immobili*, which were concerned with theatre. Niccolini was superintendent during the construction of the Teatro della Pergola, which was built under Giovan Carlo's patronage – and where Lucia will appear on its stage in 1661.

In their love for music their interests merged completely, as in the case of Lucia Coppa Rivani.

Lucia's father's excellent contacts with Niccolini and the young Giovan Carlo gained this clearly very talented girl an early sponsorship, and tuition from the most famous keyboard player of her time, Girolamo Frescobaldi.

In 1628 Francesco de' Medici had lured him away from his post as organist at San Pietro in Rome, and had installed him as court organist in Florence.

Giovan Carlo praises fervently the delightful music to be heard in Frescobaldi's company in letters written in the autumn and winter of 1629: [...] *a udir le musiche e l'arie cantate da Domenichino, parte sul chitarrone, sonato da lui medesimo, e parte sul gravicembalo, toccato dal Frescobaldi e senza che ce ne stiamo accorti, sono volate le tre ore*.²⁵

[...] to hear music and arie sung by Domenichino, partly with the Chitarrone, played by himself, partly with the harpsichord, played by Frescobaldi, and without noticing that three hours had flown by.

Giovan Carlo even sang to Frescobaldi's accompaniment: [...] *la sera ho spesso da me il Frescobaldi innanzi cena e doppo li Signori Leopoldo et io cantiamo su l'instrumento molte ottave della Secchia a onore del conte di Culagna*.²⁶

[...] in the evenings I often have Frescobaldi with me; before and after dinner the Signori Leopoldo and I sing many ottave of the Secchia in honor of the Conte di Culagna accompanied by the harpsichord.

²⁴ G.G. Kapsperger, *Libro primo de balli, gagliarde et correnti a quattro voci*, Roma 1615. Preface by the editor Pietro Camillo Beccaria.

²⁵ Letter from 15 October 1629, cited by Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei: carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario, 1628-1664*, Firenze 2003; 17.

²⁶ Letter from 23 November 1629, cited by Mamone, 17. *Instrumento* was often used as a synonym for harpsichord in the 17th century.

In 1633 Frescobaldi returned to Rome, and Lucia must have begun her studies with him soon afterwards. In 1635 the young Lucia writes a touching letter to Giovan Carlo in Florence, thanking him for his support and promising to practise as much as possible.

For the years 1635 to 1638 trimestrial bills, of 25 Scudi each, have been preserved in the Niccolini Archive, as well as receipts in Frescobaldi's hand – a handsome sum, which at the same time bears witness to the quality of the teacher and the financial possibilities of the patrons.

But the investment paid off: Lucia seems to have become a brilliant harpsichordist. Severo Bonini enthusiastically praises her playing in his "Discorsi e regole": *Fiorisce nel sonar leggiadramente il Cimbalo la Signora Lucia Coppi Romana allieva del Signor Girolamo Frescobaldi la quale imita talmente il suo maestro che non è Signor Forestiero, che di tal suono si diletta, che non procuri udirla. Onde per tale eccellenza il Serenissimo Cardinale Giancarlo di Medici l'hà stipendiata.*²⁷

The Signora Lucia Coppa from Rome flourishes in mellifluous harpsichord playing, being a pupil of Signor Frescobaldi, who imitates her master so well, that no foreign Signore, who enjoys this kind of music, does not try to hear her. Because of this excellency the Serenissimo Cardinale Giancarlo di Medici has engaged her.

From 1646 on, Lucia lived in Florence: thence her name is to be found on a list of *provisionati* of Giovan Carlo, with a highly respectable income of 10 Scudi. But already in 1645 an inventory of Niccolini's Villa in Camugliano mentions a *cammera della sig.ra Lucia*: its generous, if not luxurious, furniture and interior give us a hint of the high standing Lucia had with her patron.

Niccolini financed her further musical studies: between 1646 and 1648 Filippo Vitali taught her counterpoint, and she also took lessons from a *maestro di chitarra*.

In 1647 Niccolini commissioned Lucia's portrait from Giusto Sustermans, a painter also highly appreciated by Giovan Carlo. Unfortunately the painting cannot be found today.

Around 1647 Lucia must have married Carlo Rivani, a member of a family of musicians from Pistoia. She gave birth to several children, Giovan Carlo as well as Niccolini acting as godfathers. Lucia's brother in law Antonio, *il Ciccolino*, was one of the most famous castrato singers of the time. Another brother in law, Giulio, had studied singing with Kapsperger.

How can we imagine the life of a female singer and harpsichordist in 17th century Florence?

Lucia's appearances as a musician were usually connected with her patron Niccolini, at least until his death in 1666. After her brother in law, Antonio Rivani, she was the star of Niccolini's *accademia*, where the *crème de la crème* of Florentine society came together. For these gatherings the best music was imported from Rome. Niccolini was not only in close contact with Frescobaldi and Kapsperger from an early age, but a letter in 1648 still names him as an *amico* of Kapsperger.

Later he established contacts with prominent musicians of the next generation: Luigi Rossi, for instance, exchanged letters with the Marchese after a long stay in Florence in 1635. In 1638 he

²⁷ Severo BONINI, *Discorsi e Regole*, undated Ms., Florenz. Cited by Mary Ann Bonino (Ed.), *Severo Bonini's Discorsi e Regole*, Provo, Utah 1979; 156. As Bonini speaks of Giovan Carlo as a Cardinal, this paragraph must have been written earliest in 1644.

sent him *qualche cosa delle mie bagatelle di musica* and premium-quality strings as a present.²⁸

Luckily Niccolini's correspondence during the late 1650s has been preserved in the archives. Nearly every week the patron received the most recent cantatas from Roman composers such as Giacomo Carissimi or Carlo Caproli (alias *Carlo del Violino*), sent by the copyist Giuseppe Vannucci, a *violone*-player in the service of pope Alessandro VII. Vannucci always spiced his letters with private information. In summer of 1659, for example, he wished that Lucia, advanced in pregnancy at this moment, would have a male heir and expressed his exuberant joy after she indeed gave birth to a son.

Several times in 1658, the composer Marco Marazzoli sent music to Niccolini: *ariette* and *recitativi*, which he had composed for Lucia and her brother in law, Antonio.

In September 1658 Marazzoli was in Florence and even accompanied Lucia on the harpsichord during one of the *accademie* in Palazzo Niccolini, the family palace next to the Florentine *duomo*.²⁹

Shortly afterwards Marazzoli writes to Niccolini from Rome – using with mastery the art of flattery and strategic overmodesty, which was carried to extremes in letters and dedications of this time: [...] *e già che sento da due ultime sue che le mie bagatelle sono, per benignità di chi le ascolta, qualche poco gradite nella sua accademia, continuerò a servirla con quel maggior spirito che saprò, restandone honorato contro ogni mio merito. Io riverisco la signora Lucia, assieme col signor Antonio e li ringrazio al maggior segno dei favori che fanno alle mie bagatelle.*

[...] and since I hear from your last two letters that my bagatelles are – because of the kindness of who listens to them – somewhat appreciated in your academy, I will continue to serve you in the best spirit that I know, remaining honoured beyond my every merit. I pay homage to signora Lucia, together with signor Antonio and I thank them for the favours they bestow on my trifles.

Moreover, during his sojourns in his country estates in Montauto and Camugliano Niccolini did not abstain from Lucia's company and her service, as inventories prove. She must have filled his palaces and villas with sound: not only for his illustrious guests, but also privately and intimately for the Marchese himself, satisfying his passion for music. Lucia was capable of accompanying herself. Her skills on the baroque guitar even allowed music to be performed in places where a harpsichord could not be situated. This was an important factor for a patron, who financed the studies of a singer at that time – as is proved by a letter by Commendatore Fra Francesco Lanfreducci to G.G. Kapsperger, the teacher of Lanfreducci's protégé, the young castrato Raffaello Mellini: [...] *perche sopra la tiorba mi contento che nè sappia tanto, quanto li possa bastare per accompagniare una mano di ariette da cantare di notte, ò dove il Cembalo non si può condurre*.³⁰

²⁸ ANFI, Fondo antico 245, ins. 15.: 10 July 1639: *Some of my musical bagatelles.*

²⁹ For Niccolini's *accademie* and its substantial archival material see: Elisa Goudriaan, "Un recitativo per il Signor Antonio con un scherzetto di un Arietta fatta fresca fresca": Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of baroque music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini. *Recercare* XXV/1–2, 2013 (Juni 2014), 39–75.

³⁰ Letter from 23 November 1647. ASPI, Uppezighi 65, without page number.

[...] because on the theorbo I'll be content with him, if he knows as much as suffices to accompany a handful of ariette, to be sung at night, or where a harpsichord can not be carried.

Lucia did not only perform for Marchese Niccolini, she also worked for the Medici, for the "official" Florence. From 1646 onwards her name appears on Giovan Carlo de' Medici's payroll, while after his death she was salaried by the Medici court, at least from 1664 until 1669.

A highlight of her career must have been her appearance as "Iole" in Jacopo Melani's opera "Ercole in Tebe", which was performed in 1661 with great ceremony in the Teatro della Pergola on the occasion of the wedding of Cosimo III. de' Medici and Marguerite d'Orléans. Valerio Spada's³¹ splendid engravings of the scenery make it very clear why this opera is seen as a model for Cavalli's "Ercole amante" (1662), celebrating the coronation of Louis XIV. in Paris, or Cesti's "Il pomo d'oro" (1668) for the coronation of Leopold I. in Vienna.

Lucia succeeded the feat of establishing herself as a female singer and *virtuosa* while achieving the social status of a *signora* – and maintaining it, notwithstanding her appearance on the opera stage. Certainly her respectable family background and the protection which she enjoyed from Niccolini helped: In archival documents and letters she is – as opposed to other female musicians in Niccolini's service – always addressed as *signora Lucia* or with her surname. In Marazzoli's and Vannucci's letters the high esteem they showed their female colleague is obvious as well.

Lucia's husband Carlo Rivani seems to have died in 1662. As was customary at this time, she reclaimed her dowry of 600 scudi from his family. Her brother in law Antonio, with whom she had performed so often at Niccolini's *accademie*, was horrified by the fact that she named Niccolini as her custodian and adviser in this matter. Most probably Antonio referred to this episode in an agitated letter to Giovan Carlo from Paris in 1662, fearing the ruin of his family and his nephews and nieces from this marriage: [...] *non potendo mai credere che il Signor Marchese siasi lasciato così ingannare da il sesso femminile* [...]³²

[...] *I could never have believed that the Signor Marchese could have been so much misled by the female sex* [...]

But Niccolini's protection for Lucia in this period far surpassed this affair. In 1663 the childless Marchese donated her not only an estate with a *casa da padrona*, but all his musical instruments, including some highly precious keyboard instruments, unique in form and construction – and all his music sources in print and manuscript: *Un'Instrumento del Pesaro à due registri con suo Graviorgano con Cassa tutta finta di rosso all'Indiano e tocca d'oro con armi della famiglia del detto Signor Marchese e dentro con figure del Pittore Cesare Landini. Un'altro Instrumento d'uso di tavolino di noce dentro quattro Instrumenti che due spinette ordinarie e due altre spinette all'ottava; potendo due sonatori sonarle tutte, fatte da Maestro Vincenzo. Un'altro Instrumento con cinque tastature per passare a tutti i Tuoni insensibilmente invenzione del Nigetti fatto dal figlio di Maestro Vincenzo. Un Cimbalo grande con tutti i spezzati et simituoni con cassa bianco fatto dal Signore Canigiani. Una spinetta buona con cassa bianca. Un liuto attiorbato di Matteo Budemberg fatto a Roma con sei palle nel fondo per arme de Serenissimi Padroni di Toscana, e nell'ultima palla d'arme di detto Signor Marchese Donatore. Un violino buonissimo di Cremona con suo Arco, tutti i libri di musica di*

³¹ in : Giovanni Andrea Moniglia, *Ercole in Tebe: Festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo, principe di Toscana, e Margherita Luisa, principessa d'Orleans* (Firenze 1661).

³² Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari* 402, document 852.

qualsiasi Sorte manoscritti, e stampati, che si ritrova havere detto Signor Marchese.³³

An instrument by Pesaro wit two registers and its organ in a false case painted in Indian red and with a golden handle with the coat of arms of the family of the aforesaid Marchese and with inside a painting by the artist Cesare Landini. Another instrument, like a small table from nutwood, with inside four instruments, two of which are ordinary spinets and two are octave spinets; two can be played at the same time by two players, made by Maestro Vincenzo. Another instrument with five keyboards to move imperceptibly from one key to the other, an invention by Nigetti, made by the son of Maestro Vincenzo. A big harpsichord with all split keys and semitones with a white case, built by Signor Canigiani. A good spinet with a white case. A liuto attiorbato by Matteo Budemberg,³⁴ made in Rome, with below the six balls as the coat of arms of the Serenissimi Padroni di Toscana, and in the last ball the coat of arms of the aforesaid Signor Marchese, the donor. An excellent violin from Cremona with its bow, all books of music of every kind – manuscripts and printed – which the aforesaid Signor Marchese owns.

Niccolini here bequeathes a real treasure to Lucia, including particularly exclusive instruments – Galileo Galilei in person had bought a splendid claviorganum by Domenico Pesaro for himself.³⁵ Equally precious, because extremely rare, must have been the construction with four spinets, which Niccolini had been given by Commendatore Pandolfini in 1647: Niccolini's payment books record that it was in very bad shape, and needed to be restored by Stefano Bolcioni.³⁶ The *instrument with five keyboards* was a copy of the "cembalo onnicordo" by Francesco Nigetti: an enharmonic instrument: an enharmonic instrument, of which Nigetti had invented three different versions.³⁷

For our recording, we most generously received permission to use two equally precious original harpsichords, which Lucia might have played herself during her lifetime: a harpsichord by Filippo Fabbri (Rome 1584) and an instrument by Ælpidio Gregori (Sant'Elpidio 1697), which are part of a private collection in Salzburg.³⁸

³³ *Instrumento* was often used as a synonym for *harpsichord* in 17th century music terminology. I decided to nonetheless keep the term *instrument* in this translation, as the notary on one occasion specifically uses the term *cembalo*. ANFI, Fondo Antico 22, ins. 71, without page numbers.

³⁴ Matteo Buchenberg, see below.

³⁵ Patrizio Barbieri, *Roman claviorgans and 'table organs with a spinetta on top', 1567–1753*; in: *Early Music XLIV/3* (August 2016) 395–416, here 403. I thank Patrizio Barbieri for personal communication about the keyboard instruments bestowed to Lucia.

³⁶ Patrizio Barbieri lists several instruments with two keyboards to be played separately in Rome in the second half of the 17th century, as well as one at the Medici-court, which could be used by three players simultaneously. Patrizio Barbieri, *Harpsichords and spinets in late Baroque Rome*, in: *Early Music XL/1* (2012) 55–72, here 60.

³⁷ For more information on this highly complex construction see Patrizio Barbieri, *Enharmonic instruments and music, 1470–1900* (Latina 2008), and Martin Kirnbauer, *Viertönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Basel 2013).

³⁸ I wish to thank from the bottom of my heart the owner of this private collection of keyboards, who wishes to stay anonymous. Being allowed to work with these two wonderful and very different instruments has had an enormous impact on the sound and many musical aspects of our recording. I personally experienced hours of indescribable joy while playing the bright and brilliant Gregori with its bell-like discant and the round, warm Fabbri with its soothing depths.

The double-strung Chitarrone with large diapason, built by Karl Kirchmeyr in 2021, is a copy of an instrument by Matteo Buchenberg (1612).

Buchenberg was a very renowned and popular lutemaker in this time: New biographical discoveries indicate that Kapsperger himself not only appreciated, but also owned instruments by Buchenberg – who lived and worked in close proximity. The instrument donated to Lucia might have been recommended to Niccolini by Kapsperger.

Niccolini's collection of musical sources must have been voluminous and very much up to date, as we can deduce from the already mentioned regular sending of music from Rome for the use of his *accademia*.

We do not know what became of these instruments and scores after Lucia's death, except for the harpsichord by Pesaro which she seems to have sold to the Medici around 1695.

We also do not know whether her second marriage, on the occasion of which Niccolini had made this more than generous donation, went ahead as scheduled. In her death certificate, dated 12th of August 1699, she is only described as Carlo Rivani's widow: *Lucia del Signor Francesco Coppa moglie fu del Signor Carlo Rivani d'anni 72 morta a ore 13 del giorno antecedente cavata dal canto alla Macina*.

Lucia, daughter of Francesco Coppa, was the wife of Signor Carlo Rivani, she died at 72 years at 13.00 of the previous day and was taken from the canto alla Macina.

The *Canto alla macina* was a street in the parish San Lorenzo in Florence, where Lucia lived with her son Alessandro and his family.

If we believe Severo Bonini, and our knowledge of Lucia's life, which shows her to have been a respected *virtuosa* in Florence, she must have been a excellent musician. But contrary to the more famous colleagues like Adriana Basile and her daughter Leonora, who were immortalized in countless poems by their spellbound admirers, not even a single lyrical homage to Lucia has survived. And only one – moreover, none too flattering – description of Lucia's singing is recorded: the Roman singer Giulia Masotti, on her way to Venice, performed in Marchese di Monte's palazzo and surpassed Lucia by far: [...] *cantò una mano di composizioni che fece restar ammirati una mano di cavalieri e virtuosi che vi si trovorno presenti; e la Lucia del signore marchese Niccolini cantò ancora lei restò assai indietro*.

[...] she sang a handful of compositions which astonished a handful of cavalieri and virtuosi who were present. Marchese Niccolini's Lucia sang too, but was left well behind.

We can only hope that more descriptions will emerge, giving more information about Lucia's voice or her ways of making music, singing or playing the harpsichord. A musician with such an profound education, who had even taken lessons in counterpoint with Filippo Vitali, will *per forza* have composed as well – unfortunately no compositions penned by her have been identified so far.

Only some of the works mentioned in the letters about Niccolini's *accademie* are traceable today. During our search for suggestions for this programme we for the most part followed the names of composers present in Lucia's life, by this strategy presenting the music of two generations of musicians, all of them based in Rome.

Lucia's teacher Girolamo Frescobaldi (1583–1643) and Niccolini's *amico* Giovanni Girolamo Kapsperger (ca.1580–1651), of the same age, were the most prominent instrumentalists on

keyboard and theorbo in Rome for decades. Their biographies overlap many times, for instance working contemporaneously for Cardinale Francesco Barberini for several years during the 1630s.

An entry in the travel journal of a German Prince Bishop (February 1613) indicates much earlier collaboration and even a concert as a duo: *Nach dem abenteußen haben der beste instrumentist und der beste auf der theorbe, so von teutschen noch zusehenden eltern geborn, ihrer fürstlichen Gnaden aufgespielt und ihre kunst hören lassen.*³⁹

After dinner the best instrumentalist and the best on the theorbo, born of German parents, still watching, played for her Princely Highness and made their art heard.

We took inspiration from this description for our short instrumental interludes and did not only accompany the excerpts from Kapsperger's compositions, furnished with a numbered basso continuo line by the composer, on the harpsichord – vice versa, we added a theorbo accompaniment to Frescobaldi's short and vivid Gagliarda.

Our interludes are less intended as solo pieces than as bridges between the vocal music. Here, as well, we allowed ourselves to be guided by Frescobaldi. In his preface to the "Libro primo" he makes clear that the *sonatore* can play the toccatas and passacaglias in excerpts: *senza obligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque più li sarà gusto.*

without being obliged to finish them he can terminate them wherever it will most please him.

Frescobaldi and Kapsperger composed numerous works for voice and basso continuo, Kapsperger even covering all the common genres in this period, whether sacred or secular. New research has brought to light the fact that he was himself an excellent singer and a highly respected singing teacher – one of his pupils was, as already mentioned, Lucia's brother in law Giulio Rivani. This information opens new windows onto the rediscovery of Kapsperger's emotional and highly virtuosistic vocal music held in esteem at the Medici court, through the offices of Niccolini.⁴⁰

The years of Lucia's musical education coincide with the rise of a new generation of composers in Rome, whose music was equally popular at the Medici court. In particular, Giovan Carlo de' Medici and Marchese Niccolini in their activities as patrons were important cultural networkers between Rome and Florence.

Marco Marazzoli (ca.1602–1662), born in Parma, arrived in Rome in 1626 and soon became a protégé of pope Urbano VIII. Barberini and his family, specially of Cardinale Antonio, who had the famous golden Barberini-harp built for him. The singer, instrumentalist and composer participated in important opera productions in Rome, Ferrara, Venice and Paris. The singer, instrumentalist and composer participated in important opera productions in Rome, Ferrara, Venice and Paris. After pope Urbano's death in 1643 he suffered difficult years – his patrons fled to Paris to avoid being prosecuted by Urbano's successor, Innocenzo X Pamphili. Only the rehabilitation of the Barberini and the esteem that pope Alessandro VII Chigi showed him, brought fresh momentum to his career from 1655 onwards.

³⁹ As mentioned above, *Instrument* was a synonym for harpsichord at that time. Kapsperger can clearly be identified as the son of German parents, the best theorbist in Rome.

⁴⁰ See Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger, „ein ziemlich extravaganter Mann“*, Lucca 2020, chapter 10.1. and 18.2.

In 1656 he was appointed *virtuoso da camera* of Christina of Sweden: The former Swedish queen, recently converted to Catholicism, played a central role in Roman cultural life after her arrival in 1655 – Giovan Carlo de' Medici, incidentally, had been appointed her spiritual counselor, but was soon replaced by Alessandro VII, who described Giovan Carlo as being *too young and handsome* for this mission.

In 1658 Marazzoli spent some time in Florence, together with the poet Sebastiano Baldini, whose poetry inspired many of his vocal works. During these months Marazzoli, as already mentioned, became acquainted with Lucia and accompanied her singing.

Carlo Caproli (ca.1615–1668) was also a versatile instrumentalist and composer, moving in the same circles as Marazzoli. In 1653 he was invited to Paris, where his opera "Le nozze di Peleo e di Theti" enjoyed notable success in 1654; Louis XIV – incidentally – danced in the *balletti*. In 1655 Caproli entered the service of Cardinale Antonio Barberini. His vocal music, rarely heard today, was famous for its lyrical qualities, and deserves being rediscovered.

For decades Giacomo Carissimi (1605–1674) was a significant figure in Rome as *maestro di cappella* and teacher at Sant'Apollinare – one of Rome's musical centres, where Caproli had been second organist for some years. In 1656 Christina of Sweden chose Carissimi as her *maestro di cappella*.

In 1668, two years after Marchese Niccolini's death, Lucia took leave from the Medici court for some months, and travelled to Rome. We do not know if this journey was for private or professional reasons, but her musical lifeline links the city of her birth, Rome, with Florence, her professional domain, in a significant way for the musical networks of her time.

Anne-Marie Dragosits

Accademia degli Stravaganti

The denomination *accademia* in the 17th century was not only a collective term for regular gatherings of artists, scientists or intellectuals, engaged in pursuing common goals and studies; it could also refer to informal meetings of people who shared common passions and areas of interest.

As the *Accademia degli Stravaganti* we aim for both: to immerse ourselves – through historical investigation and artistic research – within the background of the music that we play, and to live out our musical passions as kindred spirits.

As a flexible formation, we offer exciting programmes, which intend to offer portraits of musicians of the baroque, shed new light on unknown music and contextualize an established repertory in new, vital ways.

The first projects of the *Stravaganti* are exemplary for this approach, like this programme dedicated to Lucia Coppa Rivani – a singer and harpsichord-pupil of Frescobaldi – and her patron Filippo Niccolini and his own *accademia*.

www.ulrikehofbauer.com www.davidbergmueller.com www.dragosits.org

La musique retraçant la vie d'une claveciniste et soprano -Lucia, dont nous savons aujourd'hui bien peu et ne pourrons jamais espérer tout connaître d'elle.

Lucia Coppa Rivani (1625-1699) n'a laissé que quelques traces dans des lettres et documents d'archive.⁴¹ Mais par son environnement et les goûts musicaux de ses mécènes, des sonorités de son monde transparaissent : la musique de la génération de ses professeurs et celle des compositeurs aux cantates extrêmement éloquentes qu'elle chanta comme *virtuosa* à la cour des Medici à Florence et au service de son mécène le marquis Filippo Niccolini.

Lucia est née à Rome en 1625, fille du peintre et sculpteur Francesco Coppa et de la vénitienne Ortesia Fedeli, avec Isabella Malatesta Bentivoglio pour marraine. Son père entra au service du Giovan Carlo de' Medici en 1630 comme peintre, puis en 1631 comme *gentiluomo* -titre révélateur de la réputation dont il jouissait.

Giovan Carlo de' Medici (1611-1663), le second fils de Cosimo II et de son épouse Maria Maddalena d'Austria, était un personnage haut en couleurs. Destiné à une carrière militaire, il dut devenir cardinal pour des raisons dynastico-politiques -sans pour autant renoncer à son inclination pour la débauche. Son mode de vie extravagant est probablement la raison d'une mort prématurée en 1663.

Le Marquis Filippo Niccolini (1586-1666) est indissociable de Giovan Carlo, appelé *quasi un alto noi*⁴² par le prince de Medici. Filippo était le deuxième fils de Giovanni Niccolini, ambassadeur des Medici à Rome. Après une jeunesse instable et de nombreux conflits avec son père, il dut retourner à Florence en 1610 où la brebis galeuse se comporta alors en un membre respectable de sa famille. En 1611 il apparaît pour la première fois comme mécène musical, publiant le « Libro primo di lauto » de Giovanni Girolamo Kaspberger avec qui il resta lié toute sa vie⁴³. Niccolini joua vraisemblablement lui-même du luth : il possédait de nombreux instruments, notamment un *liuto attiorbato* de Matteo Buchenberg, orné de son blason et de celui des Medici. Il donnera cet instrument à Lucia des années plus tard, en 1663.

Dans la préface du livre de luth de Kapsberger est faite mention d'une certaine *accademia* dont Niccolini et le compositeur font parties : selon lui, Kaspberger composa ces pièces non pas uniquement pour le plaisir, mais à la demande de l'*accademia*.

La désignation d'*accademia* à l'époque était un terme faisant référence à une réunion d'artistes, de scientifiques ou d'intellectuels. Kapsberger participa à de nombreuses académies durant plusieurs décennies, quelques-unes de ses publications nomment

⁴¹ Deux nouveaux articles traitent de Lucia Coppa Rivani : Antonella D'Ovidio, *All'ombra di una corte. Lucia Coppa Rivani, allieva di Frescobaldi e virtuosa del Marchese Filippo Niccolini*, dans : *Recercare* XXX /1-2 (2018), 63-93; Elisa Goudriaan, "Un recitativo per il Signor Antonio con un scherzetto di un Arietta fatta fresca fresca": Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of baroque music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini, dans : *Recercare* XXV/1-2 (2013), 39-75. Je remercie profondément ces deux auteurs pour leurs communications importantes à propos de Lucia, Philippe Niccolini et G.G. Kapsberger. Antonella D'Ovidio travaille actuellement sur le mécénat musical de Filippo Niccolini; de nombreuses publications seront publiées prochainement. Niccolini apparaît également comme une figure importante dans : Elisa Goudriaan, *Florentine Patricians and Their Networks: Structures Behind the Cultural Success and the Political Representation of the Medici Court (1600-1660)*, Leiden/Boston 2017.

⁴² *presque un autre moi*

⁴³ plus d'information sur le lien entre Niccolini et Kaspberger dans : Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsberger, „ein ziemlich extravaganter Mann“*, Lucca 2020.

precisément sa celebre accademia : Dove la Musica, e le Muse in si bel commercio di tanta virtù, e nobiltà, fanno hora mai nominar la Casa sua tra le meraviglie di Roma.⁴⁴

Où la Musique et les Muses dans un si bel échange de vertu et de noblesse
Font désormais nommer votre Demeure parmi les merveilles de Rome.

Niccolini tint également des *accademie* musicales d'un niveau social bien supérieur à Florence où Lucia se produisit régulièrement.

Il fut nommé tuteur et conseiller de Giovan Carlo de' Medici en 1622, puis élevé au rang de marquis en 1637. Niccolini joue un rôle significatif dans la formation des goûts artistiques du jeune prince : dans les livres de comptes des Archives Niccolini où figurent les paiements d'artistes comme le père de Lucia, Francesco Coppia, ou Girolamo Frescobaldi, Kapsberger ou Lucia, il n'est pas toujours évident de savoir si Niccolini agit au nom du prince de Medici ou de son propre chef. Giovan Carlo et Niccolini fondèrent plusieurs *accademie* à Florence telle que les *Sorgenti* ou *Immobili* qui se consacraient au théâtre. Niccolini était super-intendant sous le patronage de Giovan Carlo lors de la construction du Teatro della Pergola où Lucia chanta en 1661.

Leurs goûts se réunirent dans leur amour pour la musique, mais aussi pour Lucia Coppia Rivani.

La relation excellente de son père avec Niccolini et le jeune Giovan Carlo permis à la talentueuse jeune femme d'être soutenue rapidement, ainsi que de recevoir l'enseignement de l'un des plus grands clavecinistes de son temps, Girolamo Frescobaldi.

Francesco de' Medici l'avait débauché de son poste d'organiste à San Pietro à Rome et l'avait engagé comme organiste de cour à Florence en 1628. Dans des lettres de l'automne et l'hiver 1629, Giovan Carlo loue la musique merveilleuse de Frescobaldi : [...] *a unir le musiche e l'amie cantate da Domenichino, parte sul chitarrone, sonato da lui medesimo, e parte sul gravicembalo, toccato dal Frescobaldi e senza che ce ne stiamo accorti, sono volate le tre ore.*⁴⁵

[...] *à entendre de la musique et des airs chantés par Domenichino, à la fois au chitarrone qu'il joua lui-même, ou au clavecin joué par Frescobaldi, sans que nous ne nous rendions compte que trois heures s'étaient écoulées.*

Giovan Carlo chanta même accompagné de Frescobaldi : [...] *la sera ho spesso da me il Frescobaldi innanzi cena e doppo li Signori Leopoldo et io cantiamo su l'instrumento molte ottave della Secchia a onore del conte di Culagna.*⁴⁶

[...] *j'ai souvent Frescobaldi avec moi durant les soirées ; avant et après dîner les Signori Leopoldo et moi chantons de nombreuses ottave de la Secchia en honneur au Conte de Culagna accompagné du clavecin.*

⁴⁴ G.G. Kapsperger, *Libro primo de balli, gagliarde et correnti a quattro voci*, Roma 1615. Préface par l'éditeur Pietro Camillo Beccaria.

⁴⁵ Lettre du 15 octobre 1629, citée par Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei: carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario, 1628-1664* (Firenze 2003) 17.

⁴⁶ Lettre du 23 novembre 1629, citée par Mamone. *Instrumento* était souvent utilisé comme synonyme de clavecin au XVII^{ème} siècle.

Lucia devient l'élève de Frescobaldi peu après son retour à Rome en 1633. En 1635, Lucia alors âgée de 10 ans, écrit une lettre émouvante à Giovan Carlo à Florence, le remerciant pour son soutien et lui promettant de travailler autant qu'il lui est possible.

Les comptes trimestriels des années 1635 à 1638, préservés dans les Archives Niccolini, montrent des factures manuscrites de Frescobaldi de 25 scudi chacune –une somme conséquente confirmant autant la qualité du maître que les moyens du mécène.

Cet investissement porta ses fruits : Lucia semble être devenue une claveciniste brillante. Severo Bonini loue avec enthousiasme son jeu dans ses « Discorsi e regole » : *Fiorisce nel sonar leggiadramente il Cimbalò la Signora Lucia Coppi Romana allieva del Signor Girolamo Frescobaldi la quale imita talmente il suo maestro che non è Signor Forestiero, che di tal suono si diletta, che non procuri udirla. Onde per tale eccellenza il Serenissimo Cardinale Giancarlo di Medici l'hà stipendiata.*⁴⁷

Un jeu gracieux fleurit du clavecin de la Signora Lucia Coppi de Rome, élève du Signor Girolamo Frescobaldi, laquelle imite si bien son maître qu'aucun Signor étranger aimant cette sorte de musique ne tente de l'entendre. C'est pourquoi son Excellence le Sérenissime Cardinal Giancarlo de Medici la protège.

Lucia vécut à Florence à partir de 1646 : on trouve alors son nom dans une liste de *provisionati* de Giovan Carlo, avec un salaire substantiel de 10 scudi. Dans un inventaire de la Villa de Niccolini en 1645 est aussi fait mention d'une *cammera della sig.ra Lucia* : des meubles et un intérieur opulents pour ne pas dire luxueux nous donnent une idée de l'estime de son protecteur pour Lucia.

Niccolini prit aussi en charge ses études : entre 1646 et 1648 Filippo Vitali lui enseigna le contrepoint et elle suivit également les cours d'un *maestro di chitarra*. En 1647 Niccolini commanda un portrait de Lucia à Giusto Sustermans, un peintre hautement apprécié par Giovan Carlo. Cette peinture a malheureusement disparu.

C'est vers 1647 que la musicienne se marie avec Carlo Rivani, issu d'une famille de musiciens de Pistoia. Lucia donne naissance à plusieurs enfants, Giovan Carlo et Niccolini en étant les parrains. Le beau-frère de Lucia, Antonio *il Ciccolino*, était l'un des castrats les plus célèbres de son temps. Un autre beau-frère, Giulio, étudia le chant avec Kapsberger.

À quoi pouvait ressembler la vie d'une femme chanteuse et claveciniste dans la Florence du XVII^e siècle?

Lucia est restée attachée à Niccolini jusqu'à sa mort en 1666. Elle était, comme son beau-frère Antonio, une vedette de l'*accademia* de Niccolini où la crème de la crème de la société florentine se retrouvait. Lors de ces réunions, la meilleure musique était importée de Rome. Niccolini connaissait Frescobaldi et Kapsberger depuis leurs jeunesses, ce dernier qualifié d'*amico* dans une lettre de 1648 ; mais il était aussi en contact avec d'illustres musiciens de la génération suivante : Luigi Rossi échangea de nombreuses lettres avec le marquis après un long séjour à Florence en 1635 et lui envoya en 1638 *qualche cosa delle mie bagatelle di musica* et des cordes d'excellente qualité en cadeau.⁴⁸

Par chance la correspondance de Niccolini à la fin des années 1650 a été préservée dans ses archives : presque chaque semaine le mécène recevait de Giuseppe Vannucci, un joueur de

⁴⁷ Severo BONINI, *Discorsi e Regole*, manuscrit non daté, Florence. Cité par Mary Ann Bonino (Ed.), *Severo Bonini's Discorsi e Regole*, Provo, Utah 1979; 156. Comme Bonini désigne Giovan Carlo comme Cardinal, ce paragraphe doit avoir été écrit avant 1644.

⁴⁸ ANFI, Fondo antico 245, ins. 15.: 10 juillet 1639: *quelques-unes de mes bagatelles*

violone au service du pape Alessandro VII, les cantates les plus récentes de compositeurs romains tels que Giacomo Carissimi ou Carlo Caproli (alias *Carlo del Violino*). Vannucci complétait ses envois d'indications privées : alors qu'elle était enceinte durant l'été 1659, il souhaita par exemple à la *Signora Lucia* qu'elle attendît un héritier mâle et exprima par la suite une joie débordante lorsqu'elle mit au monde un garçon.

Le compositeur Marco Marazzoli envoya de la musique à Niccolini plusieurs fois en 1658 : des *ariette* et *recitativi* qu'il écrivit pour Lucia et son beau-frère Antonio. Marazzoli vint à Florence en septembre 1658 et accompagna Lucia au clavecin durant l'une de ces *accademie* au Palazzo Niccolini, le palais familial à côté de la cathédrale florentine.⁴⁹

Peu après, Marazzoli écrit à Niccolini de Rome, maîtrisant à merveille l'art de la flatterie et montrant une modestie tant outrancière que stratégique, réthorique poussée à l'extrême dans les lettres et dédicaces de l'époque : [...] *e già che sento da due ultime sue che le mie bagatelle sono, per benignità di chi le ascolta, qualche poco gradite nella sua accademia, continuerò a servirla con quel maggior spirito che saprò, restandone honorato contro ogni mio merito. Io riverisco la signora Lucia, assieme col signor Antonio e li ringrazio al maggior segno dei favori che fanno alle mie bagatelle.*

[...] *et puisque j'entends dans vos deux dernières lettres que mes bagatelle sont, grâce à ceux qui les écoutent, quelque peu appréciées dans votre accademia, je continuerai à la servir avec le meilleur esprit que je trouverai, demeurant honoré au-delà de mon propre mérite. Je rends hommage à la signora Lucia et au signor Antonio et je les remercie des faveurs qu'ils montrent à mes bagatelles.*

Comme les inventaires le prouvent, Niccolini ne s'est pas dispensé du service et de la compagnie de Lucia lors de ses séjours dans les campagnes de Montauto et Camugliano : ses sonorités, jouées sur des instruments extraordinaires, ont du remplir ses palaces et villas tant pour les invités de marque que dans l'intimité du dilettante Marquis. Lucia était capable de s'accompagner elle-même et ses talents à la guitare lui permettaient de pouvoir chanter lorsqu'un clavecin ne pouvait être transporté sur le lieu du concert -ce qui était un atout non négligeable pour un mécène de l'époque qui, de surcroît, finançait ses études de chant. Comme le montre une lettre du Commendatore Fra Francesco Lanfreducci à G.G. Kapsberger, le maître de son protégé le jeune castrat Raffaello Mellini : [...] *perche sopra la tiorba mi contento che nè sappia tanto, quanto li possa bastare per accompagniare una mano di ariette da cantare di notte, ò dove il Cembalo non si può condurre.*⁵⁰

[...] *car je serai content de lui au théorbe quand il pourra accompagner suffisamment d'ariette nocturnes où le clavecin ne peut être apporté.*

Lucia ne joua pas uniquement pour le Marquis Niccolini mais également pour les Medici, pour la Florence « officielle ». Elle apparaît en effet dans les comptes de Giovan Carlo de' Medici dès 1646 puis après son décès au moins de 1664 à 1669 au service de la cour de Medici.

L'un des points culminants de sa carrière fut de chanter le rôle d'Iole dans l'opéra « Ercole in Tebe » de Jacopo Melani, représenté en 1661 au Teatro della Pergola à l'occasion du mariage en grande pompe de Cosimo III de' Medici et de Marguerite d'Orléans. Les gravures

⁴⁹ Concernant les *accademie* de Niccolini et les archives conséquentes voir : Elisa Goudriaan, "Un recitativo per il Signor Antonio con un scherzetto di un Arietta fatta fresca fresca": Marco Marazzoli, Giuseppe Vannucci and the exchange of baroque music between Rome and Florence in the correspondence of marchese Filippo Niccolini. *Recercare* XXV/1-2, 2013 (Juin 2014), 39-75.

⁵⁰ lettre du 23 novembre 1647. ASPI, Uppezighi 65, sans numéro de page.

extraordinaires de la scène par Valerio Spada⁵¹ font comprendre pourquoi cet opéra fut une telle inspiration pour « Ercole amante » de Cavalli (1662) célébrant le couronnement de Louis XIV à Paris, ou « Il pomo d'oro » de Cesti (1668) pour le couronnement de Leopold 1er à Vienne.

Lucia réussit à s'établir comme une chanteuse et *virtuosa* tout en obtenant le statut de *Signora*, et cela malgré ses apparitions sur une scène d'opéra. Les origines respectables de sa famille et la protection de Niccolini aidèrent assurément : dans les documents d'archive et les lettres elle est toujours mentionnée comme *Signora Lucia* avec ou sans nom de famille, contrairement aux autres chanteuses au service de Niccolini ; de même dans les lettres de Marazzoli ou Vanucci où un immense respect transparaît nettement.

Le mari de Lucia, Carlo Rivani, décède probablement en 1662. Elle réclama alors 600 scudi à sa famille, selon l'usage de l'époque. Son beau-frère Antonio, avec qui elle avait tant chanté aux *accademie* de Niccolini, fut choqué de voir qu'elle nommât Filippo Niccolini comme son dépositaire et conseiller pour cette affaire. Antonio fait très probablement allusion à cet épisode dans une lettre tourmentée à Giovan Carlo envoyée de Paris en 1662, où il craint la ruine de sa famille et le mariage de ses neveux et nièces : [...] *non potendo mai credere che il Signor Marchese siasi lasciato così ingannare da il sesso femminile* [...] ⁵²

[...] *Je ne pourrai jamais croire que le Signor Marchese put avoir été à ce point trompé par le sexe féminin* [...]

Mais la protection de Niccolini pour Lucia pendant cette période alla encore plus loin : le puéril marquis lui donna en 1663 non pas uniquement un domaine avec une *casa da padrona*, mais aussi tous ses instruments de musique dont des claviers de grande valeur, uniques tant par leurs formes que leurs constructions, ou encore ses partitions imprimées et manuscrites : *Un'Instrumento del Pesaro à due registri con suo Graviorgano con Cassa tutta finta di rosso all'Indiano e tocca d'oro con armi della famiglia del detto Signor Marchese e dentro con figure del Pittore Cesare Landini. Un'altro Instrumento d'uso di tavolino di noce dentro quattro Instrumenti che due spinette ordinarie e due altre spinette all'ottava; potendo due sonatori sonarle tutte, fatte da Maestro Vincenzo. Un'altro Instrumento con cinque tastature per passare a tutti i Tuoni insensibilmente invenzione del Nigetti fatto dal figlio di Maestro Vincenzo. Un Cimbalo grande con tutti i spezzati et simituoni con cassa bianco fatto dal Signore Canigiani. Una spinetta buona con cassa bianca. Un liuto attiorbato di Matteo Budemberg fatto a Roma con sei palle nel fondo per arme de Serenissimi Padroni di Toscana, e nell'ultima palla d'arme di detto Signor Marchese Donatore. Un violino buonissimo di Cremona con suo Arco, tutti i libri di musica di qualsiasi Sorte manoscritti, e stampati, che si ritrova havere detto Signor Marchese.*⁵³

Un instrument de Pesaro à deux registres avec son orgue dans une fausse caisse en rouge indien et des poignées d'or avec les armes de la famille du-dit Marquis et à l'intérieur une peinture du peintre Cesare Landini. Un autre instrument, comme une petite table en noyer, avec à l'intérieur quatre instruments, dont deux épinettes ordinaires et deux épinettes à l'octave pouvant être jouées en même temps par deux

⁵¹ dans : Giovanni Andrea Moniglia, *Ercole in Tebe: Festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo, principe di Toscana, e Margherita Luisa, principessa d'Orleans* (Firenze 1661).

⁵² Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari* 402, document 852.

⁵³ *Instrumento* était souvent utilisé comme synonyme de clavecin dans la terminologie musicale du XVIIIème siècle. Nous avons préféré garder le terme *instrument* pour la traduction comme le notaire spécifie *cembalo* à une occasion. ANFI, Fondo Antico 22, ins. 71, sans numéro de page.

musiciens, faites par Maître Vincenzo. Un autre instrument avec cinq claviers pour pouvoir passer insensiblement dans tous les tons, invention de Nigetti fait par le fils de Maître Vincenzo. Un grand clavecin avec toutes les touches divisées et les demi-tons avec une caisse blanche faite par le Signore Canigiani. Une bonne épinette avec une caisse blanche. Un liuto attiorbato de Matteo Budemberg⁵⁴ fait à Rome avec les six sphères de l'armoire des Sérénissimes Patrons de Toscane, et la dernière sphère d'armes du Signor Marchese, le donateur. Un excellent violon de Cremona avec son archet, tous les livres de musique de toutes sortes, manuscrits et imprimés, que le Signor Marchese posséde.

Niccolini lègue ici à Lucia un réel trésor, dont des instruments exceptionnels : Galileo Galilei lui-même s'était acheté un Claviorganum de Domenico Pesaro en 1592.⁵⁵ Les quatre épinettes étaient tout aussi précieuses car extrêmement rares, Niccolini les avait reçues du Commendatore Pandolfini en 1647, alors en très mauvais état et restaurées par Stefano Bolcioni.⁵⁶ L'instrument avec cinq claviers était une copie du « cembalo onnicordo » de Francesco Nigetti : un instrument enharmonique dont Nigetti avait créé trois versions différentes.⁵⁷

Pour notre enregistrement, nous avons obtenu la généreuse permission d'utiliser deux clavecins très précieux que Lucia aurait pu avoir joués pendant sa vie : un clavecin de Filippo Fabbri (Rome 1584) et un instrument de Ælpidio Gregori (Sant'Elpidio 1697) faisant partie d'une collection privée à Salzbourg.⁵⁸

Le Chitarrone à cordes doubles et son long diapason, construit par Karl Kirchmeyr en 2021, est une copie d'un instrument de Matteo Buchenberg (1612). Buchenberg était un luthier très populaire en son temps : de nouvelles découvertes biographiques indiquent que Kapsberger lui-même non seulement appréciait, mais également possédait des instruments de Buchenberg qui vivait et travaillait très près de chez lui à Rome. L'instrument légué à Lucia pourrait avoir été recommandé à Niccolini par Kapsberger.

La collection de partitions musicales de Niccolini dut être conséquente et actuelle, alimentée régulièrement par des envois de Rome pour son *accademia*.

⁵⁴ Matteo Buchenberg, voir plus bas

⁵⁵ Patrizio Barbieri, *Roman claviorgans and 'table organs with a spinetta on top', 1567-1753*; dans: *Early Music* XLIV/3 (août 2016) 395-416, ici 403. Je remercie Patrizio Barbieri pour ses renseignements à propos des claviers légués à Lucia.

⁵⁶ Patrizio Barbieri mentionne plusieurs instruments avec deux claviers joués séparément à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle, un également à la cour des Medici qui pouvait être joué simultanément par trois musiciens. Patrizio Barbieri, *Harpsichords and spinets in late Baroque Rome*, in: *Early Music* XL/1 (2012) 55-72, ici 60.

⁵⁷ Pour plus d'information sur cette construction complexe voir Patrizio Barbieri, *Enharmonic instruments and music, 1470-1900* (Latina 2008), et Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik: Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Basel 2013).

⁵⁸ J'aimerais remercier du fond du coeur le propriétaire de cette collection privée de clavecins qui préfère rester anonyme. Avoir l'autorisation de travailler avec ces deux merveilleux et si différents instruments a eu un impact considérable sur de nombreux aspects de notre enregistrement. J'ai vécu des heures de joie indescriptible en jouant le brillant et lumineux Gregori avec ses aigus tels des cloches et le rond, chaleureux Fabbri et ses douces profondeurs.

Nous ne savons pas ce que sont devenus ces instruments après la mort de Lucia, excepté le clavecin de Pesaro qui fut vendu aux Medici aux alentours de 1695.

Nous ne savons également pas si son second mariage, pour lequel Niccolini fit cette prodigieuse donation, put avoir effectivement lieu. Dans son certificat de décès daté du 12 août 1699, elle est désignée comme la veuve de Carlo Rivani : *Lucia del Signor Francesco Coppa moglie fu del Signor Carlo Rivani d'anni 72 morta a ore 13 del giorno antecedente cavata dal canto alla Macina.*

Lucia, fille de Francesco Coppa, était la femme du Signor Carlo Rivani, elle mourut à 72 ans à 13 heures du jour précédent et fut emmenée au canto alla Macina.

Le Canto alla Macina était une rue de la paroisse de San Lorenzo à Florence où Lucia vivait avec son fils Alessandro et sa famille.

Si l'on en croit Severo Bonini et les informations sur la vie de Lucia qui montrent qu'elle fut une *virtuosa* respectée à Florence, elle fut certainement une musicienne excellente. Mais contrairement à des collègues célèbres comme Adriana Basile et sa fille Leonora qui furent immortalisées dans de nombreux poèmes par des admirateurs envoûtés, il ne survit aucun hommage lyrique à Lucia. Seule une description –peu flatteuse– du chant de Lucia nous est parvenue : la chanteuse romaine Giulia Masotti, sur le chemin pour Venise, chanta au palais du Marquese de Monte et selon toute apparence la surpassa : [...] *cantò una mano di composizioni che fece restar ammirati una mano di cavalieri e virtuosi che vi si trovorno presenti; e la Lucia del signore marchese Niccolini cantò ancora lei restò assai indietro.*

[...] Elle chanta une poignée de compositions qui laissèrent admiratifs une poignée de cavalieri et de virtuosi qui étaient présents. La Lucia du Marquese Niccolini chanta aussi, mais resta bien en retrait.

Nous ne pouvons qu'espérer que d'autres descriptions soient révélées, donnant plus d'informations sur la voix de Lucia ou sa manière de chanter et jouer le clavecin.

Une musicienne avec une éducation aussi complète qui reçut des leçons de contrepoint avec Filippo Vitali doit avoir composé elle-même, mais nous n'avons malheureusement pas encore découvert la moindre œuvre de sa plume.

Seules quelques œuvres mentionnées dans les lettres concernant les *accademie* de Niccolini sont identifiables aujourd'hui. Nos recherches sur ce programme nous ont amené à suivre les compositeurs du vivant de Lucia, réunissant ainsi deux générations de musiciens basés à Rome.

Girolamo Frescobaldi (1583-1643), le maître de Lucia, et l'*amico* de Niccolini Giovanni Girolamo Kapsberger (ca. 1580-1651), du même âge, furent durant plusieurs décennies les musiciens les plus éminents de Rome au clavecin et au luth. Leurs biographies s'entrecroisent souvent, travaillant par exemple en même temps pour le Cardinal Francesco Barberini dans les années 1630. Une mention dans le journal de voyage d'un prince évêque allemand en février 1613 indique qu'ils jouaient ensemble plus tôt encore et jouèrent même en duo : *Nach dem abenteßen haben der beste instrumentist und der beste auf der theorbe, so von teutschen noch zusehenden eltern geborn, ihrer fürstlichen Gnaden aufgespielt und ihre kunst hören lassen.*⁵⁹

Après le dîner le meilleur instrumentiste et le meilleur au théorbe, tous deux de parents

⁵⁹ comme écrit plus haut, *instrument* était synonyme de clavecin à l'époque. Kapsberger peut être clairement identifié comme le fils de parents allemands, le meilleur théorbiste à Rome

allemands, jouèrent pour son altesse princière et laissèrent entendre leur art.

Nous nous sommes inspirés de cette description pour nos petits interludes instrumentaux, non seulement pour les extraits des pièces de Kapsberger où figure une ligne de basse continue, mais aussi à l'inverse en ajoutant un théorbe dans la courte et vive Gagliarda de Frescobaldi.

Nos interludes sont moins pensés comme des pièces solistes que des enchaînement entre les pièces vocales. Ici également nous nous sommes laissés guidés par Frescobaldi ; dans la préface de son Libro Primo, il indique que le *sonatore* peut jouer des extraits de ses toccatas et passacailles *senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque più li sarà gusto*.

Sans l'obligation de toutes les finir, il pourra les terminer où lui semblera de bon goût.

Frescobaldi et Kapsberger composèrent une multitude de pièces pour voix et basse continue, ce dernier abordant tous les genres habituels de la période, autant sacré que profane. De récentes recherches ont mis en lumière le fait qu'il était un excellent chanteur lui-même, un maître de chant grandement respecté -on s'en souvient, l'un de ses élèves était l'un des beaux-frères de Lucia, Giulio Rivani. Cette donnée ouvre de nouveaux horizons dans la redécouverte de sa musique émouvante et vocalement très virtuose, tenue en haute estime à la cour des Medici lors du service de Niccolini.⁶⁰

Les années d'éducation musicale de Lucia coïncident avec l'écllosion d'une nouvelle génération de compositeurs à Rome, dont la musique était tout autant populaire à la cour des Medici. Giovan Carlo de' Medici et le Marchese Niccolini ont singulièrement réussi à tisser un réseau culturel important entre Rome et Florence.

Marco Marazzoli (ca.1602-1662), né à Parme, arriva à Rome en 1626 et devint rapidement le protégé du pape Urbain VIII et de Barberini et sa famille, notamment le Cardinale Antonio qui possédait la célèbre harpe dorée Barberini. Le chanteur, instrumentiste et compositeur, prit part dans de nombreuses productions d'opéra à Rome, Ferrare, Venise et Paris. Après le décès du pape Urbain en 1644 il vécut des années difficiles -ses mécènes fuirent à Paris pour éviter d'être persécutés par le successeur d'Urbano, Innocent X Pamphili. C'est la réhabilitation des Barberini et l'estime du pape Alexandre VII Chigi qui redonnèrent à sa carrière un nouveau souffle à partir de 1655. Il devint *virtuoso da camera* de Christine de Suède en 1656 : l'ancienne reine de Suède, récemment convertie au catholicisme, joua un rôle central dans la vie culturelle romaine à partir de son arrivée en 1655. Giovan Carlo de' Medici fut du reste son conseiller spirituel mais fut rapidement remplacé par Alexandre VII qui considéra Giovan Carlo comme étant *trop jeune et beau* pour cette mission.

Marazzoli fut un temps à Florence en 1658 avec le poète Sebastiano Baldini dont les textes inspirèrent nombreuses de ses pièces vocales. Marazzoli devint familier de Lucia pendant ces mois-là, comme mentionné plus haut.

Carlo Caproli (ca.1615-1668) était lui aussi compositeur et instrumentiste complet, évoluant dans les mêmes cercles que Marazzoli. Il fut invité à Paris en 1653 où son opéra « Le nozze di Peleo e di Theti » reçut un immense succès en 1654 -Louis XIV dansa même dans les *balletti*. Il entra au service du Cardinale Antonio Barberini en 1655. Sa musique vocale, rarement entendue aujourd'hui, était réputée pour ses qualités lyriques et mériterait d'être redécouverte.

Giacomo Carissimi (1605-1674) fut durant des décennies une figure incontournable comme *maestro di cappella* et maître à Sant'Apollinare à Rome, l'un des centres musicaux où Caproli

⁶⁰ voir Anne Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger, „ein ziemlich extravaganter Mann“*, Lucca 2020, chapitre 10.1. et 18.2.

fut aussi quelques années deuxième organiste. Christine de Suède nomma Carissimi comme son *maestro di cappella* en 1656.

En 1668, deux ans après la mort du Marchese Niccolini, Lucia se retira quelques mois de la cour des Medici et rejoint Rome. Nous ne savons pas si l'objet de ce voyage était privé ou personnel : sa vie la lie d'une manière révélatrice des réseaux musicaux de l'époque à sa ville de naissance, Rome, et avec Florence, le théâtre de sa carrière.

Anne-Marie Dragosits

Accademia degli Stravaganti

Le terme *accademia* n'était pas uniquement une expression désignant une réunion régulière d'artistes, scientifiques ou intellectuels impliqués dans des études et un but communs ; cela faisait également référence à des rencontres informelles de personnes qui partageaient des passions et des centres d'intérêt identiques.

Avec l'*Accademia degli Stravaganti*, nous recherchons les deux : nous immerger -au travers de la recherche historique et artistique- dans le contexte de la musique que nous jouons, et vivre nos passions musicales en compagnons.

D'une formation flexible, nous proposons des programmes exaltants, peignant les portraits de musiciens baroques, révélant des musiques méconnues et intégrant un répertoire établi sur des voies nouvelles.

Les premiers projets des *Stravaganti* témoignent de cette approche, tout comme ce programme consacré à Lucia Coppa Rivani -une chanteuse et claveciniste élève de Frescobaldi- son mécène Filippo Niccolini et sa propre *accademia*.

www.ulrikehofbauer.com www.davidbergmueller.com www.dragosits.org

Erminia sventurata, ove t'aggiri?
Per sentier di sospiri,
per deserto camino
ti conduce il destino.
Queste sono le nozze
onde folle pensai d'andar fastosa
tra le madri latine e madre e sposa,
quest'è l'alta mercede
che don' Amor cortese alla mia fede.
O vanità de miei vani pensieri!
Chi fortuna non ha,
gioia non sperì.
Ma di me sfortunata,
che sarà, sort' ingrata,
abbandonata e sola,
chi mi conforta ohimè, chi mi consola?
Preda di qualche barbaro insolente,
fra servili ritorte
proverò vergognosa infamia morte,
sarò scherno del mondo e della gente.
Ah non dovevo mai sperar, hai lassa,
entro i notturni horrori
con la scorta d'un cieco altro ch'errori.
Speranze ohimè, false speranze,
che con belle sembianze
lusingaste la mente,
voi pur m'abbandonaste;
se così mi lasciaste
abbandonata e sola,
chi mi conforta ohimè, chi mi consola?
Dove ricovo attendo,
se non veggio qui intorno, afflitto amante,
altro che duri sassi horride piante.
Mà che? Potrete ohimè col pianto mio,
occhi dolenti e lassi,
dettar pietà sin nelle piante e sassi.
Erminia stolta, e ti lusinga ancora,
ancor sperì infelice?
Spera d'esser felice,
se rincontrar puoi morte,
ch'un infelice core
cessa sol di morir allhor che more.

Unglückselige Erminia, wo irrst du umher?
Auf Seufzerpfade,
auf menschenleere Wege
führt dich das Schicksal.
Das ist die Hochzeit,
dank der ich, Närrin, mich hervorzutun dachte
vor den Müttern Latiums als Mutter und Gattin,
das ist der würdige Lohn,
den Amor großmütig für meine Treue zahlt!
O, Nichtigkeit meiner eitlen Gedanken!
Wer kein Glück hat,
hoffe nicht auf Freude.
Aber ich Unglückliche,
was soll aus mir werden,
verlassen und allein,
wer steht mir bei, ach, wer tröstet mich?
Als Beute irgendeines unverschämten Barbaren
werde ich in Sklavenfesseln
vor Scham und Schande sterben,
ich werde das Gespött der Welt und der Leute sein.
Ach, ich durfte im Dunkel der Nacht
mit einem Blinden als Geleit
nichts anderes als Fehlritte erwarten.
Hoffnungen, ach, falsche Hoffnungen,
die ihr mit schönem Schein
den Sinn betört,
auch ihr habt mich verlassen;
wenn ihr mich so zurückließet,
verlassen und allein,
wer steht mit bei, ach, wer tröstet mich?
Wo will ich Zuflucht finden,
da ich geplagte Liebende ringsum nichts sehe
als harte Steine und schaurige Gewächse.
Und wenn? Ihr könntet wohl mit meinen Tränen,
trauernde müde Augen,
sogar in Pflanzen und Steinen Mitleid erwecken.
Törichte Erminia, so schmeichelst du dir noch,
hoffst noch immer, Unglückliche?
Hoffe, glücklich zu sein,
wenn du den Tod finden kannst,
denn ein unglückliches Herz
hört erst zu sterben auf, wenn es stirbt.

Mori infelice, mori, mori,
certa di tue ruine,
et avrà fine
con un solo dolor tanti dolori.
Mori infelice, mori, mori!

Così languiva del bel Giordano a canto,
sol dal vento ascoltata,
Erminia innamorata,
e sì largo era il pianto
che diffondea dall'uno e l'altro lume
che pareva nato quel veloce fiume
all'hor più gonfio e pieno
d'una rupe non già ma dal suo seno.

Girolamo Frescobaldi, *A miei pianti*

A miei pianti al fine un dì
quel cor aspro,
quel diaspro
s'ammolli,
s'inteneri.
Io'l pregai,
lacrimai,
sospirai,
e'l mio sol non mi spari.

La sua luce in me spiegò,
miei lamenti,
miei tormenti
consolò;
più conforto
gioirai,
riderai,
canterai,
poi mi disse, e sospirò.

Con quest'aura di pietà,
la mia vita
già smarrita
tornerà,
respirerà;
lacrimando,
sospirando,
supplicando
d'ogni cor vittoria s'hà.

Stirb, Unglückliche, stirb, stirb,
dein Untergang ist gewiss,
und ein einziger Schmerz
macht allen Schmerzen ein Ende.
Stirb, Unglückliche, stirb, stirb!

So litt am Ufer des schönen Jordan,
nur vom Wind belauscht,
die verliebte Erminia,
und so viele Tränen
vergossen ihre Augen,
dass es schien, als sei der schnelle Fluss,
nun noch mehr angeschwollen,
nicht einem Fels entsprungen, sondern ihr.

Text by Michelangelo Buonarroti the youngest

Von meinen Klagen ließ endlich eines Tages
jenes herbe Herz,
jener Jaspisstein
sich erweichen,
zärtlich stimmen.
Ich bat,
weinte,
seufzte,
und meine Sonne schwand mir nicht.

Ihr Licht goss sie auf mich aus,
meinem Jammer,
meinen Qualen
schuf sie Trost;
noch mehr Labsal
sollst du genießen,
du sollst lachen,
du sollst singen,
sprach sie dann zu mir und seufzte.

So angehaucht von Mitgefühl,
wird mein Leben,
das schon hinschwand,
wiederkehren,
wieder aufatmen;
mit Weinen,
Seufzen,
Flehen
lässt sich jedes Herz besiegen.

Carlo Caproli alias „Carlo del Violino“, *Oppresso un Cor da mille pene atroci*

Oppresso un cor da mille pene atroci,
Per sentir di costanza
Seguia l'orme veloci
Di fugace speranza,
Ne il meschin s'avvedea fra tante pene,
Che strascinava al piè dure catene;
Ma qual forte destriero,
Che impaziente al corso
Frange co' denti il morso,
Questo cor prigioniero
Nell' impazienza sua già reso folle,
A spezzarle s'accinse, e Amor non volle;
Ond' ei colmo di rabbia, e di furore
S'adirò contro Amore,
Pianse, s'afflisse, impallidi, sudò,
E a le catene sue così parlò:

E quanto durerà
Dispietate catene
La vostra ferità?
E havrò sempre da piangere
Privo d'amica spene
L'amata libertà?
Se Amor non vi vuol frangere,
Durissime catene,
Sdegno vi spezzerà.
Non è immortal la prigionia d'un core;
Sdegno lo scioglie se lo lega Amore.

Io non vi dico già catene ingrato,
Che per sempre sciogliate
Da vostri nodi il tormentato piè,
Ma ch'una volta sola
Vi partite da me
Finché giunga colei ch'a me s'involta;
Poichè di troppo impaccio
È per seguir la speme il vostro laccio.

Per breve momento
Il nodo sia lento
Di vostre ritorte,
E stringetemi poi sin alla morte.

Ein Herz, bedrückt von tausend grausen Schmerzen,
folgte auf dem Wege der Beharrlichkeit
der schnellen Spur
der flüchtigen Hoffnung,
und in all dem Leid bemerkte das Arme gar nicht,
dass es am Fuß schwere Ketten mit sich schleifte;
sondern wie ein starkes Streitross,
das ungeduldig, loszurennen,
mit den Zähnen die Kandare zerbricht,
so schickte dies gefangene Herz sich an,
von seiner Ungeduld schon verrückt gemacht,
die Ketten zu sprengen, und Amor wollte es nicht;
sodass es voller Wut und Ungestüm
sich gegen Amor empörte,
weinte, sich betrübte, erleichte, schwitzte,
und also zu seinen Ketten sprach:

Wie lange wollt ihr,
gnadenlose Ketten,
denn noch so grausam sein?
Soll ich denn immer
freundlicher Hoffnung bar
um die geliebte Freiheit weinen müssen?
Wenn Amor euch nicht brechen will,
ihr härtesten Ketten,
wird euch Verachtung sprengen.
Nicht ewig währt die Gefangenschaft eines Herzens;
Verachtung macht es los, wenn Amor es bindet.

Ich sage gar nicht, missliebige Ketten,
ihr sollt für immer lösen
aus euren Banden den gequälten Fuß,
ein einziges Mal nur
sollt ihr von mir weichen,
damit ich die einhole, die mir entflieht;
denn allzu hinderlich ist eure Fessel,
wenn man der Hoffnung folgen will.

Einen Moment nur
sollt ihr eure Fesseln
locker lassen,
dann könnt ihr mich umspannen bis zum Tod.

Se voi mi sciorrete
Catene discrete,
Non molto
Disciolto
Il piede n'andrà,
Che al primo soggiorno
Ben tosto ritorno
Quest'alma farà.

Ma voi pur mi negate,
O catene ostinate,
Momentaneo piacer di libertà?

E quanto durerà,
dispietate catene,
la vostra crudeltà?
Dunque seguir non lice
ad un alma costante
de la speme che fugge il piè volante?
Dunque io viver dovrò sempre infelice
eavrò sempre da piangere
privo d'amica spene
l'amata libertà?
Se Amor non vi vuol frangere,
durissime catene,
sdegno vi spezzerà.
Non sempre Amor dell' altrui mal si ride;
s'egli fa un nodo al cor, sdegno il recide.

Wenn ihr mich loslasst,
verständnisvolle Ketten,
wird nicht weit
befreit
der Fuß enteilen,
denn an ihren alten Platz
wird schon bald
die Seele zurückkehren.

Doch ihr verwehrt mir,
verstockte Ketten,
auch nur einen Moment der Freiheit zu genießen?

Wie lange wollt ihr,
gnadenlose Ketten,
denn noch so grausam sein?
So ist es einer treuen Seele nicht erlaubt,
dem beflügelten Fuß
der flüchtigen Hoffnung zu folgen?
So soll ich immerdar unglücklich leben?
Soll ich denn immer
freundlicher Hoffnung bar
um die geliebte Freiheit weinen müssen?
Wenn Amor euch nicht brechen will,
ihr härtesten Ketten,
wird euch Verachtung sprengen.
Nicht immer wird Amor fremden Unglücks spotten; wenn
er ein Herz in Bande legt, wird Verachtung sie
zerschneiden

Giovanni Girolamo Kapsperger, *Ite sospiri miei*

Ite sospiri miei
a ritrovar colei
che nel suo petto accoglie
adamantino gel,
onde mi dà crudel
cagion di doglie.

Destate in lei pietà,
in lei che sorda stà
al suon de' miei lamenti,
come aspe al canto suol,
e giammai non le duol'
de' miei tormenti.

Geht, meine Seufzer,
findet hin zu ihr,
die in ihrer Brust
diamanthartes Eis hegt,
sodass sie grausam mir
viel Schmerz verursacht.

Weckt in ihr Mitgefühl,
in ihr, die fühllos bleibt
beim Klang meiner Klagen,
wie die Schlange beim Gesang,
und der es niemals leidtut,
wie ich mich quäle.

Ahi nemica d'Amor,
ministra di dolor,
se gl'occhi belli e'l volto
hai di dolcezza pien,
ond'hai sdegno e velen'
nel alma accolto?
Da se dal capo al piè
si bella Amor ti fè.
Se 'l ciel di doni sui
a te si largo fù,
perchè di lor sei tu
si scarsa altrui?

Non ben insieme v'è
bellezza e crudeltà,
però che di natura
mille vaghezze al fin
oscura un cor ferin'
di donna dura.

Ach, Feindin Amors,
Gehilfin des Schmerzes,
wenn deine Augen und dein Gesicht
so voller Süße sind,
wie kamen Groll und Gift
in deine Seele?
Von Kopf bis Fuß so schön
hat Amor selber dich gemacht.
Wenn der Himmel zu dir
so großzügig war mit seinen Gaben,
warum geizt du so damit
vor allen anderen?

Schönheit und Grausamkeit
passen nicht gut zusammen,
denn tausend Reize der Natur
verdunkelt doch am Ende
das harte Herz
einer grausamen Frau.

Giovanni Girolamo Kapsperger, *Augellin*

Augellin che la voce al canto spieghi
Per pietà del mio duolo
Cortese ancor deh spiega l'ali al volo
Indi vanne a Madonna, anzi al mio sole,
e con pietos' accenti
Canta queste parole
O soave cagion d'aspri tormenti,
soffrirete voi sempre
Ch'in pianti Chi v'adora si distempe.

Vöglein, das die Stimme zum Gesang erhebt,
aus Mitleid für meinen Schmerz,
ach, breite freundlich auch die Flügel zum Flug aus,
flieg gleich zu meiner Herrin, vielmehr meiner Sonne, /
und in rührendem Ton
sing diese Worte:
O süße Ursache herber Qualen,
werdet Ihr ewig dulden,
dass sich in Tränen verzehrt, der Euch anbetet?

Giacomo Carissimi, *Io dissi sempre*

Io dissi sempre che l'amare è morte.
Dal di che Cupido
vestito di piume
dal nido volò,
intorbidò,
avvelenò
di mille influssi rei la nostra sorte.
Io dissi sempre che l'amare è morte

Ich habe immer gesagt: Lieben ist Tod.
Von dem Tag an, als Cupido
mit Federn angetan
dem Nest entflog,
verwirrte er,
vergiftete er
mit tausend bösen Einflüssen unser Schicksal.
Ich habe immer gesagt: Lieben ist Tod.

Amor di danni
anco a se stesso è fabro.
Mirate il Ciprio Regno
ove egli hebbe nascendo
e cuna e trono.
Forse che lo difende
da sì strane vicende?
Lasciato in abbandono,
soffre lunga staggion,
giogo tiranno
del barbaro Ottomanno,
e con un corso eterno
di miseria e di scherno
sepolto nelle pene,
veder non spera più campo di bene.

Se'l suo trono non prezza Amore,
che sarà d'un misero core
ov'ei l'ire sfogando va?
Eterno si vedrà
servire, soffrire, languire, perire,
al bel regno di lui fatto consorte.
Io dissi sempre che l'amare è morte.
Dal di che Cupido
vestito di piume
dal nido volò
intorbidò
avvelenò
di mille influssi rei la nostra sorte
Io dissi sempre che l'amare è morte.

Amor ist auch
seines eigenen Unglücks Schmied.
Seht euch nur sein Reich auf Zypern an,
wo er zur Welt kam
und Wiege und Thron hat:
Beschützt er das vielleicht
vor all den sonderbaren Wirren?
Sich selber überlassen,
erträgt es schon lange Zeit
das tyrannische Joch
der barbarischen Osmanen,
und von Elend und Schmach
in endloser Folge
begraben im Leid,
hofft es nicht mehr auf einen guten Ausgang.

Wenn Amor seinen Thron nicht achtet,
was soll aus einem armen Herzen werden,
an dem er seine Wut auslässt?
Ewig wird man es
dienen, leiden, schmachten, verderben sehen,
wenn es einmal unter seine saubere Herrschaft kam.
Ich habe immer gesagt: Lieben ist Tod.
Von dem Tag an, als Cupido
mit Federn angetan
dem Nest entflog,
verwirrte er,
vergiftete er
mit tausend bösen Einflüssen unser Schicksal.
Ich habe immer gesagt: Lieben ist Tod.

Jacopo Melani, *È troppa viltà* (Ercole in Tebe, II/6)

Text by Giovanni Andrea Moniglia

È troppa viltà,
oh anima imbelle,
voler dalle stelle
soccorso e pietà.

Dal rotar de gl'empì giri
se non voglion mai desistere,
devi tu ne' tuoi martiri
più costante ognor resistere.

Es ist zu erbärmlich,
zaghafte Seele,
von den Sternen
Hilfe und Gnade zu verlangen.

Wenn sie nie davon ablassen wollen,
ihre bösen Kreise zu ziehen,
musst du deine Martern
umso standhafter ertragen.

Ai colpi del rigor
s'il nativo da te vigor s'oblia
alma fuggi dal sen,
non sei più mia,
il petto
ricetto
per te più non ha.

È troppa viltà
oh anima imbelle
voler dalle stelle
soccorso e pietà.

Girolamo Frescobaldi, *Ben veggio*

Text by Giovanni della Casa

Ben veggio donna homai, che più non sono
Sdegni amorosi quei ch'al mio desire
Oltraggio fanno; ma son sdegni, ed ire,
Di ch'io tremo qual'hor più ne ragiono.
Ecco il lampo apparir, già s'ode il tuono,
E'l folgore discende,
Che l'atra nube fende;
Nè difesa per me trovo, o perdono.
Anzi d'alzar la vista
Più non ardisco in quell'altero ciglio,
Che fredda gelosia turba, e contrista;
Ma sol chiedendo vo pace, e consiglio;
E lagrimando il giorno,
La notte a' miei pensier tristi ritorno.

Come posso, ò me misero, e infelice
Duo' diversi vapori al cielo ascesi
Del vostro ardente core, e quivi accesi
Han mia speranza svelta da radice?
Per cui, là dove io vivea felice,
Hor son condotto a tale,
Che morte è minor male,
Se'l vero dir di mia sventura lice:
Che trovandomi privo
Dell'amor vostro, in via più gravi pene
Che qualsivoglia alma perduta io vivo
Che io son vivo al desio, morto alla spene,
Nè colpa mi condanna,
Ma quell'error, che'l veder vostro appanna.

Wenn unter den Schicksalsschlägen
die angeborene Stärke sich vergisst,
dann, Seele, flieh aus meiner Brust,
du gehörst nicht mehr zu mir,
meine Brust
hat kein Obdach
mehr für dich.

Es ist zu erbärmlich,
zaghafte Seele,
von den Sternen
Hilfe und Gnade zu verlangen.

Nun sehe ich wohl, Herrin, dass es kein
Liebeszwist mehr ist, der meinen Wünschen
entgegensteht; sondern ein Groll und Zorn,
vor dem ich zittre, je mehr ich daran denke.
Da zuckt der Blitz, schon hört man den Donner,
und der Strahl fährt hernieder,
der die dunkle Wolke spaltet;
keine Verteidigung finde ich noch Vergebung.
Ich wage nicht einmal mehr,
den Blick zu jenem stolzen Auge zu erheben,
das kalte Eifersucht trübt und betrübt:
Allein um Frieden bitte ich und um Rat,
weine bei Tag / und kehre nachts zurück
zu meinen tristen Gedanken.

Wie haben so schnell – ich Armer, Unglückseliger! –
zwei ungleiche Flammen, zum Himmel aufgestiegen
von Eurem brennenden Herzen und dort entfacht,
meine Hoffnung mit der Wurzel ausgerottet?
Sodass, wo ich einst glücklich lebte,
ich nun dahin gebracht bin,
dass mir der Tod das kleinere Übel ist, / wenn ich
die Wahrheit über mein Unglück sagen darf:
Denn da mir Eure Liebe genommen wurde,
lebe ich in weit schlimmeren Qualen
als sonst irgendeine verlorene Seele,
durch Sehnsucht am Leben, der Hoffnung gestorben;
und schuld daran bin nicht ich,
sondern der Irrtum, der Euren Blick trübt.

Ch'io non volsi già mai pur un sol sguardo
In parte, ove non fuste, ò vera, ò finta
Dal pensier mio, da cui siate dipinta,
Anzi viva formata ovunque io sguardo,
E se bene a seguirvi hebbi il piè tardo
Questi ratto vi giunse,
Nè da voi si disgiunse,
Ch'è più veloce assai che damma, o pardo.
Cosi vi fusse dato
Poterlo udire, e ragionar con lui,
Ch'or vi direbbe il mio doglioso stato:
Quanto cangiato son da quel ch'io fui
Poi ch'a torto mi veggio
Scacciato del mio antico amato seggio.

Marco Marazzoli, *Abbattuto dal duolo*

Abbattuto dal duolo
quasi in grembo di morte,
un amante giacea languendo al suolo,
quando con sì pietosa ed mesta voce
palesava del cor la pena atroce:

Con volontaria mano il piè m'involsi
d'amoroso ritegno,
e all'infida beltade
quest'alma diedi in pegno
amor, fede, costanza, libertade.
Ma di sua crudeltade sempre maggiori
mi convien di soffrir gl'empî furori
e di veder m'è dato ch'ella nieghi al mio cor
breve conforto
e doni la mercede
a un mancator di fede?
Cosi gira nel ciel l'iniquo fato,
a nostri danni intento.
Chi desia dunque il contento
mentre serve un bel sembiante,
prima impari a tradir ch'esser amante.

In amor gode Bireno,
che nel seno
non alberga fedeltà.
Arianna è poi tradita
che l'aita
all'infido Theseo dà.
Chi desia dunque il contento
mentre serve un bel sembiante,
prima impari a tradir ch'esser amante.

Denn ich habe nicht einen Blick hingewandt,
wo Ihr nicht wart, leibhaftig oder vorgestellt
von meinen Gedanken, die Euch mir ausmalen,
ja plastisch ausgestalten, wohin ich auch schaue,
und wenn mein Fuß Euch auch nicht folgen konnte,
mein Gedanke holte Euch schnell ein,
ließ Euch auch nicht mehr ziehen,
denn er ist schneller als ein Hirsch oder Pardel.
Wäre es Euch nur gegeben,
ihn zu hören, mit ihm zu sprechen,
dann würde er Euch sagen,
wie anders ich geworden bin, als ich war,
seit ich mich zu unrecht
von meinem alten geliebten Sitz vertrieben sehe.

Niedergestreckt vom Schmerz,
fast im Schoße des Todes,
lag ein Liebender schmachkend am Boden,
als er mit solch erbarmungswürdiger trauriger Stimme /
seine furchtbare Herzensqual offenbarte:

Eigenhändig umwand ich willig mir den Fuß
mit Liebesfesseln,
und der ungetreuen Schönen
gab meine Seele zum Pfand
Liebe, Treue, Beständigkeit und Freiheit.
Doch nun soll ich das Wüten
ihrer immer größeren Grausamkeit ertragen
und muss mitansehen,
wie sie meinem Herzen kurzen Trost verweigert
und den Lohn
einem Treulosen gibt?
So kreist am Himmel das böse Geschick,
auf unseren Schaden erpicht.
Wer also sein Glück sucht,
indem er einem schönen Antlitz dient,
der lerne erst Verrat, ehe er lieben lernt.

Glück in der Liebe hat Bireno,
der in seiner Brust
keine Treue hegt.
Ariadne wurde verraten,
nachdem sie
dem treulosen Theseus half.
Wer also sein Glück sucht,
indem er einem schönen Antlitz dient,
der lerne erst Verrat, ehe er lieben lernt.

Si del Tebro su la riva
piangea Tirsi il suo tormento.
Ma che prò? Solo arricchiva
co' pianti l'onde e co' i sospiri il vento.
Chi desia dunque il contento
mentre serve un bel sembiante,
prima impari a tradir ch'esser amante.

Wohl beweinte am Ufer des Tiber
Thyrsis seine Qual,
doch wozu? Er mehrte bloß / mit den Tränen
die Wellen und mit den Seufzern den Wind.
Wer also sein Glück sucht,
indem er einem schönen Antlitz dient,
der lerne erst Verrat, ehe er lieben lernt.

Übersetzung : Babette Hasse